

Köhler's Hochschule für Piano.

J. B. CRAMER'S ETUDEN.



VERLAG VON J. SCHUBERTH & Co.

12661



ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

1954. évi
Könyvtár
Könyvtár

12661

J. B. Cramer's



dreissig

Ausgewählte Etuden

für

PIANO-FORTE

stufenweise geordnet

mit Fingersatz und Vortragsbezeichnung, nebst Anleitung zum richtigen Studium
und Biographie des Componisten

LISZT MŰZEUM

redigirt von

LOUIS KÖHLER.

2^{te} Auflage.

Preis 1 Thlr. 3 Ngr. netto.

Eigenthum der Verleger.

LEIPZIG.
Felixstrasse 2.

J. SCHUBERTH & Co.

NEW-YORK.
820 Broadway.

Entered according to Act of Congress A. D. 1868 by Schuberth & Co. in the Clerks office of the
Dist. Court. of the southern Dist. of New-York.



LM-2884/88

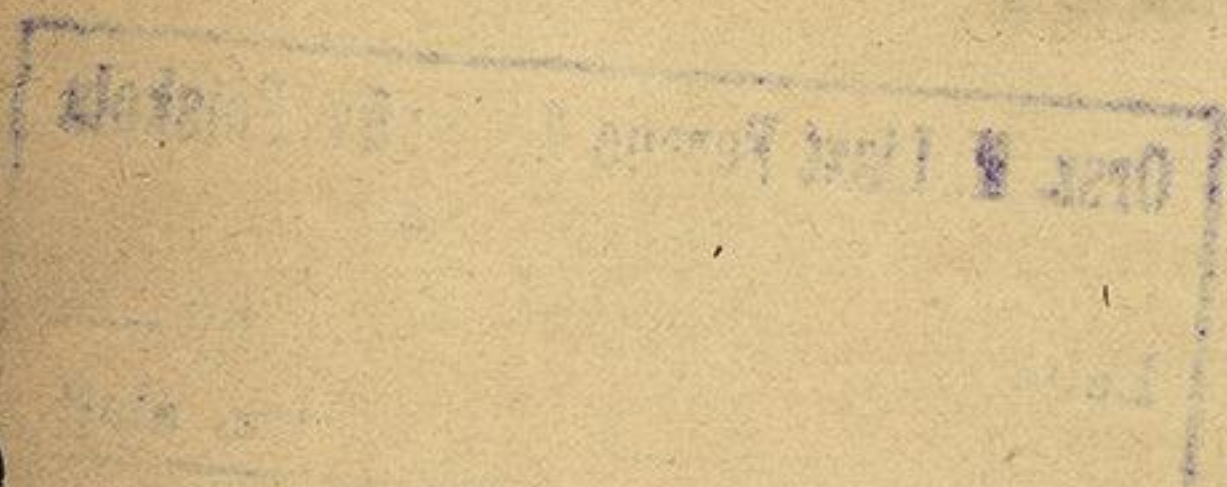


Der classischen Hochschule für Pianisten I. Abtheilung.





ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



12661



Classische Hochschule für Pianisten

mit Fingersatz und Studien-Anleitung

herausgegeben von

LOUIS KÖHLER.

1. Abtheilung: **J. B. Cramer**, 30 ausgewählte Etuden nebst Biographie Studien-Anleitung etc. 1 Thlr. 3 Sgr. netto.
2. Abtheilung: **M. Clementi**, Gradus ad Parnassum (24 ausgewählte Etuden) nebst Biographie und Studien-Anleitung. 1 Thlr. 12 Sgr. netto.
3. Abtheilung: **D. Scarlatti**, 12 ausgewählte Fugen und Sonaten nebst Biographie und Studien-Anleitung. 1 Thlr. netto.
4. Abtheilung: **G. F. Händel**, 1. Section: 15 Präludien, Variationen etc. nebst Biographie und Studien-Anleitung. 1 Thlr. netto.
4. Abtheilung: **G. F. Händel**, 2. Section: 12 ausgewählte Fugen nebst Studien-Anleitung und Erklärung der in Händel und Bach vorkommenden Fremdwörter. 1 Thlr. netto.
5. Abtheilung: **J. S. Bach**, 1. Section: 24 Präludien, Inventionen etc. nebst Biographie und Studien-Anleitung. 1 Thlr. netto.
5. Abtheilung: **J. S. Bach**, 2. Section: 16 Symphonieen, Phantasie- u. Concertstücke nebst Studien-Anleitung. 1 Thlr. netto.
5. Abtheilung: **J. S. Bach**, 3. Section: 24 Fugen (wohltemperirtes Clavier) nebst Studien-Anleitung. 1 Thlr. 10 Sgr. netto.

➤ Abnehmer der 5 Abtheilungen erhalten als Prämie: ➤

L. Köhler's Anleitung zum Gebrauche der Bach'schen Clavierwerke beim Unterricht, und
L. Köhler's Populäre Erläuterung und Anleitung der Fuge und des Contrapunctes.

— Einzeln der Preis à 6 Sgr. —

Eigenthum der Verleger.

LEIPZIG.
Felixstrasse 2.

J. SCHUBERTH & Co.

NEW-YORK.
820 Broadway.

Entered according to Act of Congress A. D. 1868 by Schubert & Co. in the Clerk's office of the Dist. Court. of the southern Dist. of New-York.

112541



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

12571

Etude N^o 1.

Allegro. M.M. ♩ = 132.



The musical score is written for piano and violin. It consists of seven systems of staves. The piano part is in the lower staves, and the violin part is in the upper staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. The score is divided into systems, with a large watermark 'ZENAKADEMIA LISZT MŰZÉUM' overlaid in the center.

Moderato. ♩ = 100.

J. B. Cramer.

The musical score is written for piano and bass. It consists of seven systems of two staves each. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 100 beats per minute. The piece includes various musical notations such as slurs, fingerings, and dynamic markings.

System 1: The piano part begins with a *p* (piano) dynamic and a *legato* marking. The bass part has a *legato* marking. The system ends with a 3-4 triplet in the bass.

System 2: The piano part has a *p* dynamic. The bass part has a *p* dynamic. The system ends with a 4-5 triplet in the bass.

System 3: The piano part has a *p* dynamic. The bass part has a *p* dynamic. The system ends with a 4-5 triplet in the bass.

System 4: The piano part has a *p* dynamic. The bass part has a *p* dynamic. The system ends with a *dim.* (diminuendo) marking in the bass.

System 5: The piano part has a *p* dynamic. The bass part has a *p* dynamic. The system ends with a *cresc.* (crescendo) marking in the bass.

System 6: The piano part has a *f* (forte) dynamic and a *dim.* marking. The bass part has a *f* dynamic. The system ends with a *dim.* marking in the bass.

System 7: The piano part has a *pp* (pianissimo) dynamic. The bass part has a *pp* dynamic. The system ends with a *pp* marking in the bass.

Nº 3.

3

Moderato. ♩ = 84.

J. B. Cramer.

The musical score is written for piano and bass. It features seven systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#). The tempo is Moderato, with a quarter note equal to 84 beats per minute. The score includes various musical notations such as slurs, fingering numbers, and dynamic markings.

Dynamic markings include: *mezza f*, *cresc.*, *ff*, *dol.*, *p*, *cresc.*, *f*, *dim.*, *p*, *ff*, *pp*.

Fingering numbers (1-5) are indicated throughout the score.

Presto. $\text{♩} = 100.$

The musical score is written for piano and bass. It begins with a tempo marking of 'Presto. $\text{♩} = 100.$ ' and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 12/8. The score is divided into seven systems, each with a piano (treble) staff and a bass (bass) staff. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages, often grouped in fours or eights. Fingering numbers (1-5) are frequently used to indicate specific fingers for complex passages. Dynamic markings include 'f' (forte) at the beginning, 'smorz. p' (diminuendo piano) in the sixth system, 'p' (piano) in the sixth system, 'cresc.' (crescendo) in the fourth and sixth systems, 'f' (forte) in the seventh system, and 'ff' (fortissimo) in the seventh system. The score concludes with a final cadence in the seventh system.

Allegro moderato. ♩ = 132.

Nº 5.

J. B. Cramer.

5

4258

P₁ legatissimo

cresc.

dim.

dol.

dim.

smorz.

p

smorz.

rf

rf

rf

Aria.
Moderato. ♩ = 116.

Nº 7.

7

J. B. Cramer.

The musical score is written for piano and violin. The piano part is in the lower register, and the violin part is in the upper register. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is Moderato, with a metronome marking of ♩ = 116. The score consists of seven systems of music. The first system begins with a *dol.* (dolce) marking. The second system ends with a *dim.* (diminuendo) marking. The third system contains two first and second endings. The fourth system begins with a *dol.* marking. The fifth system also contains two first and second endings. The sixth system features a trill in the violin part. The seventh system concludes the piece. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Bowings and breathings are indicated by slurs. The score is watermarked with 'ZENEMAKADEMIA LISZT MŰZÉUM'.



Allegro brillante. ♩ = 132.

Nº 8.

9

J. B. Cramer.

This musical score is for a piece titled "Nº 8" by J. B. Cramer, marked "Allegro brillante" with a tempo of 132 beats per minute. The score is written for piano and violin. The piano part is in treble and bass clefs, while the violin part is in treble clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include *dim.* (diminuendo), *ff* (fortissimo), and *p* (piano). The score is divided into systems, with the piano part and violin part each having four systems. The piano part ends with a double bar line and a repeat sign. The violin part ends with a double bar line and a repeat sign. The score is published by ZENAKADEMIA.

This image shows a page of musical notation for a piano piece, likely from a 19th-century manuscript. The notation is arranged in ten systems, each consisting of a treble and bass staff. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 3/4. The music is characterized by intricate fingerings, often indicated by numbers 1-5 above or below notes, and various dynamic markings such as *dol.* (dolce), *cresc.* (crescendo), *dim.* (diminuendo), and *p* (piano). There are also trills and slurs throughout the piece. A large, faint watermark reading "ZENAKADEMIA LISZT MUSEUM" is visible across the center of the page. The page number "4254" is printed at the bottom center.

Allegro moderato. ♩. = 88.

Nº 10.

J. B. Cramer.

[illegible]

legatissimo

p

mf

cresc.

cresc.

f

dim.

p

cresc.

mf

dim.

p

smorz.

4258

Moderato espressivo. $\text{♩} = 126$.
sempre legato

Nº 12.

13

J. B. Cramer.

dol. *cresc.* *dim.* *cresc.* *p* *f* *f* *p*

mf

dol.

ZENEAKADÉMIA
ISZTÁVÁNY

Con brio. ♩ = 152.
legatissimo

Nº 14.

J. B. Cramer. 15

f *p* *dim.* *f* *ff* *p* *f* *dim.* *ff* *cresc.* *dim.* *cresc.* *dim.*

dolce
sempre legato
f
cresc.
f
p
dim.
cresc.
p
cresc.
dim.
cresc.
f
pp

The musical score is written for piano and bass. It begins with a tempo and expression marking of 'Moderato con espressione' and a metronome marking of '♩ = 132'. The piece is in 3/4 time and consists of seven systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as slurs, fingerings, and dynamic markings. A large watermark 'ZENKADEN LISZT MUZEUM' is visible across the middle of the page.

Moderato con espressione. ♩ = 132.

Nº 16.

J. B. Cramer.

17

The musical score is written for piano and consists of seven systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The tempo and expression are marked "Moderato con espressione." with a quarter note equal to 132 beats per minute. The piece is numbered "Nº 16." and is by J.B. Cramer. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like *p* (piano), *f* (forte), *poco più f* (a little more forte), and *dim.* (diminuendo). Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. A blue circular stamp in the top right corner reads "LISZT FERENCZ. MAGYAR ÉRTÉK." and a watermark "ZENAKADE" is visible across the middle of the page.

This image shows a page of musical notation for a piano piece. It consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings like 'dim.'. The page is numbered '4254' at the bottom center. A large, faint watermark reading 'ZENEAKADEMIA' is visible across the middle of the page. The paper appears aged and slightly discolored.

This musical score is for a piece titled "Nº 18" by J.B. Cramer, marked "Allegro non tanto" with a tempo of 126 beats per minute. The score is written for piano and bass, consisting of nine systems of two staves each. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The piece begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The notation includes a variety of musical elements: eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. Dynamic markings include *mf*, *cresc.* (crescendo), and *dim.* (diminuendo). There are also articulation marks such as accents and staccato. The score is watermarked with "ZENAKADEMIA" and "LISZT MŰZEU". At the bottom center, the number "4258" is printed.

Allegro. 3/4 = 138.

138

J. B. Cramer.

f

1 5 2 3 1 3 5 2 3 1 2

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

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

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

2 3 1 3 2 1 3

4 1 3 2 4 1 3 2

2 1 3 2 4 1 3 2

das 2. mal piano. *p*

cresc.

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

f

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

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

5 3 2 3 1 3 5 2 3

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

1 5 2 3 1 2 4 1 5 2 4

1 3 2 5 1 2 1 3 2

2 1 3 2 5 1 2 1 3 2

2 1 3 2 5 1 3 2

2 1 3 2 5 1 3 2

5 1 3 2 5

Allegro scherzando. ♩ = 84.

Nº 20.

J. B. Cramer. 21

3 4 3
mf
1 2 1 2 1
1 2 1 2 3
1 2 1 2 4
1 2 1 2 4
dim.
rf
1 2 1 2 3
1 2 1 2 3
tr.
4 5 4
dim.
4 5 4
p
poco a poco cresc.
ff
f
f
tr.
1 2 3

This musical score is for a piece titled "Nº 21" by J. B. Cramer, page 22. The tempo is marked "Con moto" with a quarter note equal to 92 beats per minute. The score consists of ten systems, each with a piano (treble) and bass (bass) staff. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score includes several dynamic markings: *pp* (pianissimo), *cresc.* (crescendo), *dim.* (diminuendo), *f* (forte), *ff* (fortissimo), *p* (piano), and *legato*. The piece features complex passages with many sixteenth and thirty-second notes, as well as triplets and slurs. The score is watermarked with "ZENAKADEMIA" and "SZT MŰZEUM".

pp *cresc.* *dim.* *cresc.* *dim.* *cresc.* *ff* *p* *cresc.* *legato* *ff* *dim.* *pp* *cresc.* *ff* *dim.* *pp*

mf *simile*

f *ff* *p*

cre - scen - do *dim.*

4254

Handwritten musical score on page 24, featuring six systems of piano music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *f*, *p*, and *dim.*. A large, faint watermark reading "ZENAKADÉMIA" and "SZT MŰZEUM" is visible across the middle of the page.

No 23.

25

J. B. Cramer.

104.

ff

p

cresc.

dim.

3 4 3 2 1 2

The musical score is written for piano in 3/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). It consists of eight systems of music, each with a treble and bass staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A large watermark 'ZENÉAKADÉMIA' is visible across the center of the page.

Allegro moderato ma energico ♩ = 138.

J. B. Cramer.

The musical score is written for piano and consists of seven systems of two staves each. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked "Allegro moderato ma energico" with a metronome marking of ♩ = 138. The score includes various musical ornaments and dynamics:

- System 1:** Starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a series of sixteenth-note ornaments, some marked with a "4" and a "2" and the word "simile". The left hand has a simple bass line.
- System 2:** The right hand continues with similar ornaments. The left hand has a few notes. The dynamic is still piano.
- System 3:** The right hand continues with ornaments. The left hand has a few notes. The dynamic is still piano.
- System 4:** The right hand continues with ornaments. The left hand has a few notes. The dynamic is still piano.
- System 5:** The right hand continues with ornaments. The left hand has a few notes. The dynamic is still piano.
- System 6:** The right hand continues with ornaments. The left hand has a few notes. The dynamic is still piano.
- System 7:** The right hand continues with ornaments. The left hand has a few notes. The dynamic is still piano.

Watermark: ZENAKADEMIA LISZT MUZEUM

This page of musical notation consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various musical elements such as chords, arpeggios, and single notes. Dynamics include *dim.* (diminuendo), *ff* (fortissimo), and *pp* (pianissimo). Fingerings are indicated by numbers 1-5. Articulations like accents and slurs are present. A watermark "ZENAKADÉMIA" is visible across the middle of the page. The page number "27" is in the top right corner.

System 1: Treble staff has a melodic line with a *dim.* marking. Bass staff has a rhythmic accompaniment.

System 2: Treble staff has a melodic line. Bass staff has a rhythmic accompaniment with a *ff* marking.

System 3: Treble staff has a melodic line. Bass staff has a rhythmic accompaniment.

System 4: Treble staff has a melodic line. Bass staff has a rhythmic accompaniment.

System 5: Treble staff has a melodic line. Bass staff has a rhythmic accompaniment with fingerings: 5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 1.

System 6: Treble staff has a melodic line. Bass staff has a rhythmic accompaniment with fingerings: 3 4 3 2 3 3 1 3.

System 7: Treble staff has a melodic line. Bass staff has a rhythmic accompaniment with a *dim.* marking and a *pp* marking.

Allegro spiritoso. ♩ = 108

J. B. Cramer.

The musical score is written for piano and consists of seven systems of staves. Each system contains a treble and a bass staff. The music is characterized by rapid, flowing passages with complex fingerings indicated by numbers 1-5. The tempo is marked 'Allegro spiritoso' with a quarter note equal to 108 beats per minute. The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'p' (piano). A watermark 'LISZT MŰZSEUM' is visible across the middle of the page.

This page contains seven systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The notation is highly technical, featuring numerous slurs, ties, and fingerings (numbers 1-5). The key signature is one flat (B-flat). The music is written in a fluid, handwritten style. A large, faint watermark "ZENAKADEMIA" is visible across the middle of the page. The page number "29" is in the top right corner.



This musical score is for a piece titled "Nº 27" by J. B. Cramer, marked "Allegro. assai." with a tempo of 152 beats per minute. The score is written for piano and consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece is characterized by rapid, flowing sixteenth-note passages and complex fingering, with many notes marked with numbers 1 through 5. A dynamic marking of *p* (piano) appears at the beginning of the first and fifth systems. A large, faint watermark reading "ZENAKADEMIA" is visible across the middle of the page, with "MUSEUM" written below it. The page number "31" is located in the top right corner.

The musical score is written for piano and bass. It consists of eight systems of two staves each. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Presto' with a quarter note equal to 138 beats per minute. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings (numbers 1-5). Dynamic markings include *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *f* (forte), and *dim.* (diminuendo). The piece ends with a final cadence in the last system.

Andante maestoso ed espressivo. $\text{♩} = 160.$

J. B. Cramer.

ten.

53

4321

L. H.

R. H.

R. H.

1258

First system of a piano score. The treble staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass staff features a more complex accompaniment with many sixteenth notes and some triplets. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Nº 30.

Allegro comodo. ♩ = 96.

J. B. Cramer.

Second system of a piano score. The treble staff continues the melody with various rhythmic patterns. The bass staff has a steady accompaniment. The piece is in D major (two sharps). A large watermark 'ZENAKADEMIA' is visible across the middle of the page.



Handwritten musical score for piano, consisting of seven systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two sharps (F# and C#), and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano) and *f* (forte). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The score is densely written with many sixteenth and thirty-second notes, suggesting a fast tempo. A large, faint watermark is visible across the middle of the page, reading "ZENÉAKADÉMIA LISZT-MÚZEUM".

3270 ±

1996 JUN 14



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1982

Z 12661 (LH)

nell.

L. KÖHLER'S



Commentary

for the use of the

High-School

for

Leitfaden

zum Gebrauch der

Hoch-Schule

für

PIANO - FORTE

13 Books

each 25 Cts.

13 Hefte

jedes 3 Sgr.

The english Translation by John S. Dwight in Boston.

Books:

1/2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10/11. 12/13.

Hefte:

Published by

Verlag von

LEIPZIG
Felixstrasse 2.

J. SCHUBERTH & Co.

NEW-YORK
820 Broadway.

Wien: F. Wessely. London: Ewer & Co. Haag: Weygand & Co.

☛ Inhalt der 13 Hefte siehe Rückseite. ☛



ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

Preface to the Classical High-School for Pianists.

Explanatory of the design and importance of the High-School and the study of the old classical masters.

The foundation of every sterling Piano-Forteplayer rests in the study of the old classical-masters of the instrument: *Bach, Händel, Scarlatti, Clementi, Cramer.*

The value of their works is established by the fact: that during a long time, through various art epochs and revolutions of taste, they have maintained themselves in constant living use; moreover their solid excellence and beauty have become acknowledged by all artists. Thus the enduring interest of those works is guaranteed by the unanimous veneration and conviction of the greatest musicians, as something that can only end with art itself.

This explains the fact, that the possession and the study of the works of those immortal masters are generally felt to be a necessity. For the musical life they are of as high account as health is for the bodily existence. To the Piano-player their contents are as sacred as good morals to the moral man.

As the masterworks in question, in regard to matter, pass for an imperishable fund of culture for the Pianist, in the truest moral sense of art, so too in their form they are eternal models.

Bach and Händel gave in their creations the true ground and basis for the whole collective musical production down to the present time and times far distant in the future. There lives a real primitive force in these works; one would fain comprehend their spirit, as he would the spirit of the world itself, concentrated in the musical forms of art, as it also lives in the book of books, the Bible, in the Sciences, in Philosophy and in Religion. Although the works of Bach and Händel are so profound in their mastery of the art of form, that the doctrine of musical form is derived from these par excellence, and they serve as the practical basis for the study of the higher theory of composition; yet these works were by no means (as some here and there may fancy) puzzled out with theoretic learning and put together outwardly by the cold understanding. No, they sprang from warm,

Vorwort zur classischen Hochschule für Pianisten.

Ueber Zweck und Bedeutung derselben und das Studium der alten classischen Meister.

Die Grundbildung jedes gediegenen Clavierspielers beruht in dem Studium der alten classischen Meister des Instruments: *Bach, Händel, Scarlatti, Clementi, Cramer.*

Der Werth ihrer Werke hat sich dadurch festgestellt: dass sie sich während langer Zeit, durch die verschiedenen Kunst-Epochen und Geschmackswandlungen hindurch, in stets lebendigem Gebrauch erhielten und ihre Schönheit und Tüchtigkeit von allen Künstlern anerkannt worden ist. So ist die Lebensdauer jener Werke, durch die ausnahmslose Verehrung und übereinstimmende Ueberzeugung der grössten Musiker, als eine bleibende und nur mit der Kunst selber endende, garantirt.

Hieraus erklärt sich die Thatsache: dass der Besitz und das Studium der Werke jener unsterblichen Meister allgemein als eine Nothwendigkeit empfunden wird; — hält man sie doch für das Musikleben so hoch, wie die Gesundheit für die leibliche Existenz — und ist doch ihr Inhalt für den Clavierspieler so heilig, wie die Moral für den sittlichen Menschen!

Gelten nun die in Rede stehenden Meisterwerke dem Inhalte nach als ein unvergänglicher kunstsittlicher Bildungsfond des Clavierspielers, so sind sie ihrer Form nach ewige Muster.

Bach und Händel gaben in ihren Schöpfungen den eigentlichen Grund und Boden für das gesammte musikalische Schaffen bis auf die heutige und bis auf unabsehbar fernere Zeit; es lebt eine wahre Urkraft in ihren Werken, deren Geist man als den Weltgeist selber, in musikalische Kunstformen concentrirt, begreifen möchte, wie er anderseits in dem Buch der Bücher, der Bibel, wie er in den Wissenschaften, der Philosophie und Religion lebt. Obwohl die Werke Händel's und Bach's so tiefsinnige Formenkunst enthalten, dass aus ihnen vorzugsweise die musikalische Formenlehre gezogen ist und dass sie als die praktische Basis für das Studium der höheren Compositionswissenschaft gelten — so sind sie doch keineswegs (wie man hier und da wohl glauben mag) mit theoretischer Gelehrsamkeit ausgeklügelt und mit dem kalten Verstande äusserlich zusammengesetzt worden: sondern sie entstanden aus dem wahren phantasie-

richly imaginative feeling, from the same live creative sense, from which the later masters, *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven* wrought — only following the changed spirit of their age. But when we consider, that it was *Mozart* and *Beethoven* who placed *Bach* and *Händel* above themselves, and above all other masters, and with what real reverence they looked up to them, we have there a measure of the high importance of the Works of *Bach* and *Händel*.

Domenico Scarlatti's Pianoforte works were only recently (through *C. Czerny*, in Haslinger's collective edition) rescued from the oblivion into which they already seemed tending to fall. Therefore they could only be appreciated rightly by the more modern masters; it was left for the pianists of the more recent and the present time to recognize more generally their fine, delicate structure, their technical and spiritual individuality. But the great esteem of our first modern players for *Scarlatti*, together with the admiration of his contemporaries, will be deemed sufficient surety for the artistic importance and imperishableness of his works.

Clementi and **Cramer**, by their classical Etudes, have become so intimately identified with the study of the Piano, that their excellence is felt by every earnestly striving Piano-player; and this is justification enough for making them more and more widely known.

Cramer's Etudes have become household words throughout the whole musical world. Among other world-renowned artists, *Hummel*, *Moscheles*, *Mendelssohn* and *Henselt* have shown the greatest love and reverence for *Cramer's* Studies, using them for their own zealous practice, and recommending them to every player.

Clementi's most enduring work, his *Gradus ad Parnassum* (or Ladder to Perfection), is held in high honor by all players as an unsurpassable masterwork of its kind, both in composition and in the technical treatment of the Piano. *Hummel* has recommended it to his scholars of the higher grade; it was the most eminent study with *Moscheles*; and even *Liszt* has been heard to play from it, by way of preparation for some task of execution, when he wished to impart to his fingers a fresh and vital feeling for the treatment of the Piano mechanism. (For such a purpose I once heard him use, for instance, No. 13, in A-flat major, of this collection from that master.)

All that we have said thus far explains the long recognized fact: that the Piano-works of *Bach*, *Handel*, *Scarlatti*, *Clementi* and *Cramer*, represented here by copious selections, have always justly formed a **Classical High-School** for every sound Piano-player. Works so highly valued by all artists justify the title and may fairly claim it for all time.

befruchtenden Gefühl, aus demselben lebendigen Schaffenssinne, aus welchem später die Meister *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven* schufen — nur wiederum im Sinne eines anders gewendeten Kunstzeitgeistes. Dass aber gerade *Mozart* und *Beethoven* es waren, welche *Bach* und *Händel* über sich selber und über alle andern Meister stellten, dass sie mit wahrer Ehrfurcht zu ihnen hinaufsahen: danach ermisst sich die Höhe der Bedeutung, welche *Händel's* und *Bach's* Werken innewohnt.

Domenico Scarlatti's Clavierwerke sind erst in neuerer Zeit (durch *C. Czerny* in einer Gesamtausgabe bei Haslinger) der Vergessenheit entrissen worden, welcher sie bereits verfallen zu wollen schienen; darum konnten sie erst von den neueren Meistern recht gewürdigt, konnte ihr feinsinniger Bau, ihre technische und geistige Eigenthümlichkeit erst von den Clavierspielern der jüngstvergangenen und jetzigen Zeit allgemeiner anerkannt werden; man wird aber die grosse Hochschätzung unserer ersten modernen Spieler für *Scarlatti*, verbunden mit der Bewunderung seiner Zeitgenossen, als genügende Bürgschaft für die künstlerische Bedeutung und Unvergänglichkeit seiner Werke erachten.

Clementi und **Cramer** sind mit ihren klassischen Etudenwerken und dem Studium des Clavierspiels zu so inniger Einheit verwachsen, dass ihre Vortrefflichkeit von jedem ernst strebenden Clavierspieler gefühlt wird und folglich ihre Berechtigung zu immer weiterer Verbreitung damit dargethan ist.

Cramer's Etuden sind in der ganzen musikalischen Welt eingebürgert; unter andern weltberühmten Künstlern sind es auch z. B. *Hummel*, *Moscheles*, *Mendelssohn* und *Henselt*, welche ihre grösste Liebe und Verehrung für die *Cramer'schen* Etuden bethätigten, indem sie selbige zu ihren eignen eifrigen Studien machten und sie jedem Spieler empfehlen.

Clementi's dauerndstes Werk, sein *Gradus ad Parnassum* (der Weg zur Vollendung) wird von allen Spielern als ein in seiner Art unübertreffliches Meisterwerk in der Composition und dem technischen Claviersatze hochgeehrt; *Hummel* hat es seinen Schülern auf der höheren Stufe empfohlen, *Moscheles* vornehmstes Studium war es, und selbst *Liszt* hörte man daraus spielen, wenn es eben galt, den Fingern zu bevorstehender Execution frisches Lebensgefühl für die Behandlung des Claviermechanismus zu verleihen. (Zu solchem Zweck hörte ich selbst z. B. No. 13 in As-dur dieser Sammlung von dem genannten Meister verwenden.)

Aus alle dem bisher Gesagten erklärt sich die längst anerkannte Thatsache: dass die hier in einer Auswahl vorliegenden Clavierwerke von *Bach*, *Händel*, *Scarlatti*, *Clementi* und *Cramer* wahrlich mit Recht von jeher eine **classische Hochschule** jedes gediegenen Clavierspielers waren — eine Benennung, welche die von allen Künstlern hochgehaltenen Werke selber rechtfertigen und für alle Zeit beanspruchen dürften.

The piano-works of *Bach, Händel, Scarlatti, Clementi* and *Cramer* have appeared in such a formidable number of pieces in various more or less complete collections, that it would be impossible for every one to practice them, even if they were all of equal value; for the many-sided richness of the musical literature, and the necessity of occupying oneself with the works of every important master, make economy of time and strength imperative. But the works of those composers are of very unequal worth in regard to form, substance, and material for technical culture. Many of them are so antiquated, that they no longer touch the sense; others originally were only half successful or dry products of less happy creative moments. These are misfortunes which occur with every master in Art, as well as everywhere in nature around us, where the necessary conditions for a thrifty growth are accidentally imperfect or not found together. — A selection is herefore necessary, if only for that reason. But the numerous excellent works are of such various kinds of importance, that one feels occasion for a narrower choice, according to the object which he has in view. It often happens, when one buys a volume, that he can use only a small part of it for his particular purpose; nay, for the sake of one desirable piece, he may have to purchase with it a dozen or more pieces wholly useless to him; especially in the business of instruction, where the selection is so much determined by the degrees of difficulty, whether of execution or of understanding, such hindrances are doubly annoying.

In this way the wish long since arose in me, out of my practical wants, to hit upon a selection from the above named five masters, which should serve the purpose not only of pianists, virtuosos and teachers by profession, but also of learners and dilettantis. This wish, with the support of a publisher, who has a sense for Art as well as business energy, I have sought to realize according to the best of my ability in the present collection.

The leading principles in the selection here offered were: 1) To select from those works what will afford enjoyment to the hearer, while it develops facility in a given direction. 2) To select, what will help to initiate one into the comprehension and the practice of a special style, while it belongs to the imperishable. All this, systematically arranged, furnished with all necessary explanations, and in a graduated scale of difficulty, it is the object of this High-School to introduce into the repertoire for instruction and to the better class of Piano-players generally.

The selection has not been made from any momentary mood or merely personal taste; but in the course of time, from prac-

Die Clavierwerke von *Bach, Händel, Scarlatti, Clementi* und *Cramer* sind in einer so bedeutenden Anzahl von Stücken in verschiedenen mehr oder minder vollständigen Sammlungen erschienen, dass sie, auch wenn sie alle von gleichem Werth wären, unmöglich von Jedem geübt werden könnten: denn der vielseitige Reichtum der musikalischen Literatur und die Nothwendigkeit, sich mit den Werken jedes bedeutenden Meisters beschäftigen zu müssen, gebietet Oekonomie mit Zeit und Kraft. Aber die Werke jener Componisten sind vielmehr von sehr ungleichem Werth, was Form, Inhalt und technischen Bildungstoff anbetrifft; viele sind so veraltet, dass sie den Sinn nicht mehr berühren, andere sind schon von Ursprung an nur halbgelungene oder trockene Erzeugnisse wenig glücklicher Schaffensmomente. — Dies sind Uebelstände, die bei jedem Meister in der Kunst, gleichwie auch in der uns umgebenden Natur, überall da vorkommen, wo die zum guten Gedeihen nothwendigen Bedingungen sich zufällig nur unvollkommen oder gar nicht zusammen finden. — Eine Auswahl ist also schon darum nothwendig! — Aber auch die zahlreichen vortrefflichen Werke sind noch von so verschiedenartiger Bedeutung, dass man, je nach vorhabendem Zwecke, sich zu einer engeren Wahl veranlasst fühlen wird. So kommt es denn, dass man beim Kaufen eines Heftes oft nur Weniges von demselben für seinen besonderen Zweck nützen kann, ja, wohl gar um nur Eines wünschenswerthen Stückes ein Dutzend und mehr in einem Hefte nicht wünschenswerthe mitkaufen muss; besonders im Unterricht, wo die Schwierigkeits- und Verstandnisstufe so sehr massgebend für die Wahl sind, wirken solche Hemmnisse doppelt störend.

So entstand schon vor längerer Zeit aus dem praktischen Bedürfniss der Wunsch in mir, aus den Werken der genannten fünf Meister eine Auswahl zu treffen, welche sowohl den Clavierspielern, Virtuosen und Lehrern von Beruf, als auch den Schülern und Dilettanten zu Statten kommen sollte; diesen Wunsch habe ich, unterstützt von einem eben so kunstsinnigen als thatkräftigen Herrn Verleger, in der vorliegenden Sammlung nach besten Kräften zu verwirklichen gesucht.

Die leitenden Grundsätze bei der hier gebotenen Auswahl waren: dasjenige von jenen Werken auszuwählen, was dem Hörer Genuss gewährt und die Fertigkeit in bestimmter Hinsicht gut entwickelt; ferner: was dem speciellen Style in fasslicher und übender Weise Eingang verschafft und zu dem Unvergänglichen gehört. Dies Alles systematisch geordnet, mit allen nöthigen Bezeichnungen versehen und in stufenweiser Schwierigkeitsfolge dem Unterrichts-Repertoire und dem besseren clavierspielenden Publicum zuzuführen, ist Zweck dieser Hochschule.

Die Auswahl ist nicht etwa nach momentaner Stimmung und blossem persönlichen Geschmack getroffen, sondern sie hat sich im Verlaufe der

tical familiarity with the works of the masters, it has in some sense made itself. That which, among many often heard pieces has most pleased different players and listeners, on repeated trial, and which has shown itself most advantageous for progress in technical execution, tasteful delivery and deep spiritual appreciation, has (my own impression confirming) been selected here. Much that was not selected, though it had equal claim to acceptance, was drawn into close competition with pieces of the same kind, lest the collection should exceed the bounds desirable in a répertoire for instruction.

The **Order of Pieces** has been studied with all possible regard to their degrees of difficulty. If it often happens, owing to the different talents of the pupils, that what is harder to one is easier to another, it simply follows that there need not be one place and one only for each piece, but that every one may practice many a thing earlier or later as he likes, and according to circumstances.

The **indication signs** of tempo, expression, manner of playing and fingering in *Händel's* and *Bach's* pieces are almost always newly given by me; for these masters originally seldom wrote down anything besides the notes; wherever their works are found with such marks, they have been added by more recent editors — and indeed in such an anomalous manner as to justify the introduction of new signs here.

As for the **marks of embellishment** with *Bach* and *Händel*, they have been very differently used by the masters themselves in the same pieces. They used the ornaments ($\text{tr} \sim ++ \sim$ etc.) according to the taste of the moment; hence in one edition you will find them very thickly sown and in a very unpleasant way, and in others more sparingly. This circumstance justifies a free construction of the ornamental signs. Hence I have only selected for this High-School all those shakes, turns etc., which seemed to me not outwardly and accidentally sprinkled in, but to have been composed with the rest as an essential ingredient and necessary to the complete expression of the idea.

The title „**High-School**“ relates not so much to a certain high degree of technical skill and art of delivery, which the player may be supposed to bring with him to this work, as to the highly artistic significance and the classical nature of the pieces here selected, to their sterling character, in all that pertains to ideas, style, adaptation to the piano and standard form. Within the High-School the most different degrees of difficulty are represented, so that, for example, the first pieces by *Bach* can be learned by a right good scholar after two years of strict instruction; whereas, on the

Zeit aus dem praktischen Umgange mit den Werken der Meister in gewissem Sinne von selbst gemacht: — dasjenige, was unter den vielen und oft gehörten Stücken verschiedenen Spielern und Zuhörern, wie auch verschiedenen Lehrern und Schülern bei stets wiederholtem Vorkommen am meisten gefiel und was sich als am meisten vortheilhaft für den Fortschritt in Technik, Vortrag und geistiger Vertiefung erwies, wurde hier (mit Hinzutreten meines eigenen Gutachtens) ausgewählt. Manches Nichtgewählte, das gleichwohl vollen Anspruch auf Aufnahme hatte, wurde mit gleichartigen Stücken in enge Wahl gezogen, um die Sammlung nicht über das Maass hinauszudehnen, dass sie für das Unterrichtsrepertoire nur haben darf.

Die **Folge der Stücke** ist mit möglichster Sorgfalt nach Schwierigkeitsgraden abgewogen worden; trifft es sich öfters, dass wegen verschiedenartiger Anlage der Schüler Etwas dem Einen schwerer, dem Andern leichter wird, so geht eben daraus hervor: dass überhaupt nicht jedem Stücke nur eine bestimmte Stelle anzuweisen und manches also von Jedem nach Belieben früher oder später in Uebung zu nehmen ist, jenachdem Verhältnisse dazu maassgebend sind.

Die **Bezeichnung**, nämlich Tempo, Vortrag, Spielart und Fingersatz ist bei *Händel's* und *Bach's* Stücken fast überall neu von mir gegeben, denn diese Meister haben ursprünglich selten mehr als nur die Noten hingeschrieben; wo ihre Werke mit Bezeichnung gefunden werden, da wurde sie von neueren Herausgebern hinzugefügt — und zwar in so abweichender Weise, dass sich schon daraus die Berechtigung einer hier noch hinzukommenden neuen Bezeichnung ergibt.

Die **Verzierungszeichen** bei *Bach* und *Händel* betreffend, so sind diese von den Meistern selbst sehr verschiedenartig für die nämlichen Stücke angegeben worden; sie brachten die Verzierungen ($\text{tr} \sim ++ \sim$ etc.) wohl nach augenblicklichem Geschmack an, darum sind sie in der einen Ausgabe zahlreich, wie gesät und oft in sehr unangenehm wirkender Art, in der andern sparsamer zu finden. Aus diesem Umstande folgert sich die Berechtigung zu einer freien Auffassung der Verzierungen. Darum habe ich nur alle diejenigen Pralltriller, Schneller etc. für diese Hochschule ausgewählt, welche mir nicht äusserlich und zufällig hineingestreut, sondern welche als wesentliche Zuthat mit hineincomponirt und zum vollkommenen Ausdruck der Idee als nothwendig erschienen.

Der Titel „**Hochschule**“ bezieht sich weniger auf eine gewisse Höhe der Technik und der Vortragskunst, welche der Spieler diesem Werke etwa entgegen zu bringen hätte, sondern auf die hochkünstlerische Bedeutung und die Classicität der hier gewählten Stücke, auf ihre gediegene Art, was Inhalt, Styl, Claviersatz und die Musterform betrifft. Innerhalb der Hochschule sind die verschiedensten Schwierigkeitsstufen vertreten, so dass z. B. die ersten Stücke *Bach's* von einem recht guten Schüler schon

contrary, the hardest fugues of *Bach*, even under the most favorable circumstances, presuppose the full maturity of a sound technical discipline, precisely such as may be best and most surely acquired in the study of this „High-School“. As with *Bach*, so also with the degrees of difficulty in the works of *Händel*; only that the easiest works of *Händel* are not so easy as the easiest of *Bach*, while the hardest of *Händel* are not so hard as the hardest of *Bach*.

Although among the selections from *Bach* and *Händel* there are pieces for less advanced players, yet these also serve for those who are more highly developed, nay even for those, who already play virtuoso and concert pieces. For such works require indeed no absolutely high degree of technical facility; but they do require a peculiar kind of technique, namely that pertaining to strict polyphonic composition, where from two to four or five distinct parts or voices are carried through — such as we have here, beginning with the little preludes and leading, through the three-part pieces, to the fugues. Any one who has not already studied the art of playing in the strict contrapuntal style, in parts, will here find good material for practice upon every higher grade of facility even in the easiest *Bach* and *Händel* pieces, which contain strict two- and three-part setting. Of course the condition to be observed in such practice is: that the carriage of the parts should be strictly followed, giving to each note its precise value, particularly where one hand has to play several parts in notes of different length; — and that every piece should be practiced up to the point of a flowing and euphonious delivery, so as to give pleasure to the connoisseurs.

The works of *Scarlatti*, *Clementi* and *Cramer* require even in the easiest pieces more absolute facility, in all that concerns rapidity and mastery of figurative passages, such, perhaps, as a good scholar may have acquired after three or four, or an ordinary scholar after four or six years instruction.

From what has been said it follows: that every player can begin the „High-School“ with *Bach*, or even with *Händel*, Div. I.; that one not far advanced should begin only with these masters, and after some good progress (say from six to twelve months) may also pass to the works of *Scarlatti*, *Clementi* and *Cramer*, with whom the more developed players also may begin, so as to pass from them to *Bach* and *Händel*. If one has reached that height of development which all the five composers demand, then he may practice them alternately; *Bach* especially for the Polyphonic Style (Fugue); and *Clementi* and *Cramer*, according to his liking, for the modern passage style; but *Scarlatti* for his individual treatment of the Piano.

nach zweijährigem strenggeführten Unterricht gelernt werden können, — während hingegen die schwersten Fugen *Bach's* selbst unter den günstigsten Verhältnissen die volle Reife einer gediegenen Technik voraussetzen, wie selbige ihrer Art nach am besten und sichersten auf dem Wege des Studiums dieser „Hochschule“ zu erreichen ist. Gleich wie bei *Bach's* Werken ist es auch mit den Schwierigkeitsstufen bei denen *Händel's*, nur dass die leichtesten *Händel'schen* nicht so leicht wie die leichtesten *Bach'schen*, wie auch die schwersten von *Händel* nicht so schwer sind wie die schwersten von *Bach*.

Obschon unter den Werken von *Händel* und *Bach* Stücke für weniger fertige Spieler sind, so passen sie doch auch für höher ausgebildete, ja für solche, die bereits Virtuosen- und Concertstücke spielen: denn es wird in den erwähnten Werken zwar keine absolut hohe Fertigkeitsstufe verlangt, doch eine eigene Art von Technik, nämlich die im strengstimmigen polyphonen Satze, zwei- bis vier- und fünfstimmig, wie er mit den kleinen Präludien beginnt und durch die dreistimmigen Stücke bis in die Fugen führt. Wer nicht die Spielkunst des stimmigen gebundenen (contrapunktischen) Stils eigens studirt hat, wird auf jeder höheren Fertigkeitsstufe selbst an den leichtesten *Bach'-* und *Händel'schen* Stücken, welche einen 2- bis 3-stimmigen Satz enthalten, guten Uebungsstoff finden — wobei freilich die Bedingung selbstverständlich ist: dass die Stimmführung auch wirklich nach genauem Notenwerth im Spiele befolgt werde, namentlich da, wo eine Hand mehrere Stimmen von verschiedenen Notengattungen zu spielen hat, — und dass jedes Stück auch wirklich bis zum fließend und schön klingenden Vortrag gebracht werde, den Kennern zur Freude. —

Die Werke von *Scarlatti*, *Clementi* und *Cramer* erfordern selbst in den leichtesten Stücken mehr absolute Fertigkeit, was die Schnelligkeit und die Bewältigung von Passagenfigurationen betrifft, so wie sie etwa ein sehr guter Schüler vielleicht nach 3 bis 4, ein gewöhnlicher Schüler nach 4 bis 6 Jahre langem Unterrichte erlangt haben kann.

Aus dem Gesagten folgert sich: dass der Anfang der „Hochschule“ von jedem Spieler bei *Bach* wie auch wohl bei *Händel* Abth. I gemacht werden kann; dass nicht weit Vorgesrittene nur bei diesen Meistern beginnen, nach einigen guten Fortschritten aber (binnen $\frac{1}{2}$ bis zu 1 Jahr weiter) auch zu den Werken von *Scarlatti*, *Clementi* und *Cramer* übergehen können, bei welchen weiter entwickelte Spieler also auch beginnen dürfen, um von da aus zu *Bach* und *Händel* überzugehen. Hat man die Entwicklungshöhe erreicht, welche alle fünf Componisten bedingen, so kann man sie wechselweise üben, besonders *Bach* für den polyphonen (Fugen-) und *Clementi* oder *Cramer* für den modernen Passagen-Styl, nach freiem Belieben, aber *Scarlatti* für dessen individuellen Claviersatz.

But it is well to bear in mind the three cardinal virtues, which the player must bring to meet such works; they are the following:

1. The corporeal and mental endowments necessary for such study.
2. Strong persistent will to follow the right course.
3. The feeling, which keeps one aloof from the commonplace and ordinary, and loves and strives for the Beautiful.

Only he, in whom these virtues are innate in the germ, and who keeps them in constant formative exercise, has a native calling to become a good player.

Consider also the three qualities of delivery, which follow from these cardinal virtues, namely:

1. A soundly developed mechanism conformable to nature and to art, in the technical treatment of the piano by the touch.
2. Correct rendering of the notes and signs, both literally, and according to the sense: purity of tone, exact and rhythmical division of time, equality, tempo (rate of time), expression marks and marks relating to the strength or softness, the length or shortness of the tones.
3. True, vital, imaginative conception, which exhausts the meaning of the piece, so that there shall be a natural beauty in it as presented.

Only he who has striven to acquire these virtues by ever-watchful self-observation in assiduous practice, can have hope of a good result.

The „High-School“ is the way to the goal.

This will be reached, if the scholar will keep hold of the hands of the guides offered him in the High-School, and push vigorously on.

The High-School, then, is a work, which should accompany every sterling player through his whole life, inasmuch as what is most significant and beautiful in it always deserves to be studied anew, as it actually has been by Piano-players of the very first rank. For there is no master who does not hang with his whole soul on *Bach* and *Händel*, who does not play with love and interest the prominent pieces in *Clementi's* Gradus ad Parnassum and in *Cramer's* Etudes, and with satisfaction the finest of *Scarlatti's* Sonatas; because all these works contain an imperishable treasure of genuine musical beauty for the piano, and of sterling art.

Strict preliminary practice of each hand separately to a certain degree of execution is the surest guarantee for „perfection“.

During the time of practice one should consider, read repeatedly, and take to heart

Man bedenke aber die drei Cardinal-Tugenden welche der Spieler solchen Werken entgegen zu bringen hat; sie sind folgende:

1. Die zum guten Studium nothwendigen körperlichen und geistigen Anlagen.
2. Beharrlicher und starker Wille zum Rechten.
3. Der Sinn, der sich vom Gemeinen fern hält, das Schöne aber liebt und erstrebt.

Nur wem diese Tugenden im Keime eingegeben sind und wer sie in stets bildender Uebung erhält, hat den natürlichen Beruf zum guten Spieler.

Man bedenke dann auch die drei Eigenschaften des Vortrags, welche sich aus jenen Cardinaltugenden für das Spiel folgern; nämlich:

1. Gediegen ausgebildete, natur- und kunstgemässe Mechanik in der technischen Behandlung des Claviers durch den Anschlag.
2. Correctheit in schriftgetreuer und sinngemässer Ausführung der Noten und Zeichen: Tonreinheit, taktgemässe und rhythmische Eintheilung, Egalität, Tempo, Ausdrucks- und Spielzeichen in Stärke, Schwäche, Länge und Kürze der Töne.
3. Wahre, geist- und gefühlvolle Auffassung, die mit lebendiger Phantasie den Inhalt erschöpft und daraus einen natürlich-schönen Vortrag bildet.

Nur wer diese Tugenden durch stets wachsame Selbstbeobachtung im fleissigen Ueben zu erwerben bestrebt ist, kann Hoffnung auf guten Erfolg haben.

Die „Hochschule“ ist der Weg zum Ziele.

Dies wird erreicht, wenn ihn der Schüler an der Hand der in der Hochschule gebotenen Anleitung rüstig wandelt.

Die Hochschule ist also ein Werk, das jeden gediegenen Spieler durch das ganze Leben begleiten sollte, indem daraus das Bedeutendste und Schönste immer aufs Neue zu studiren ist, wie denn solches auch selbst von Clavierspielern ersten Ranges in der That stets geschah. Denn da ist kein Meister, der nicht stets mit ganzer Seele an *Bach* und *Händel* hinge, der nicht mit Liebe und Interesse die hervorragenden Stücke in *Clementi's* Gradus ad Parnassum wie in *Cramer's* Etuden, der nicht mit Vergnügen die schönsten der *Scarlatti'schen* Sonaten spielte: weil nämlich alle diese Werke einen unvergänglichen Schatz echter claviermusikalischer Schönheit und gediegener Kunst enthalten.

Genau Vorübung der einzelnen Hände bis zu einem ziemlichen Grade der Fertigkeit und Sicherheit giebt die festeste Bürgschaft für möglichst gutes Können.

Man beachte, beherzige und lese wiederholt während der Uebungszeit die beigegebenen An-

the hints here given as to the right mode of playing and the mechanical treatment of the pieces severally. These remarks, substantially, have sprung from my own practical observation in many years' experience in teaching, and have been confirmed in a great number of players. As to the mechanical means to be employed, the various kinds of touch etc., a full enough description, with drawings, will be found in the first volume of my „**Systematische Lehrmethode für Clavierspiel und Musik**“ („Systematic Method for teaching the piano-forte and Music“), Breitkopf & Härtel.

What it is advisable to practice before, with and after the pieces in this „High-School“, may be found in my „**Guide through Piano-forte Instruction**“ („Führer durch den Clavierunterricht“) a repertory of Pianoforte literature etc., intended as a critical guide for teachers and scholars (Jul. Schuberth & Co.). This contains about 5000 pieces, studies and other musical works arranged in six degrees and intermediate degrees according to their comparative difficulty; besides courses of study for various scholars carried out by way of example, with all the works in the order in which they are to be played.

Louis Köhler.



deutungen über Spiel, Vortrags- und mechanische Behandlungsart der einzelnen Stücke; die Bemerkungen sind ihrem Gehalte nach während einer Reihe von Jahren im Unterrichtgeben aus beobachtender Praxis entstanden und haben sich bei einer grossen Spielerzahl bewährt. —

Was die anzuwendenden mechanischen Mittel, die Anschlags-Arten und dergl. mehr anbetrifft, so findet man eine genau ausgeführte Beschreibung und bildliche Anschauung derselben im ersten Bande meiner „**Systematischen Lehrmethode für Clavierspiel und Musik**“ (Breitkopf & Härtel.)

Was vor, neben und nach den Stücken in dieser „Hochschule“ zu üben rathsam ist, findet man in meinem „**Führer durch den Clavierunterricht**“, ein Repertorium der Clavierliteratur etc. als kritischer Wegweiser für Lehrer und Schüler“ (Jul. Schuberth & Co.), worin mehrere tausend Stücke, Etuden u. a. musik. Werke, in 6 Stufen und Mittelstufen nach Schwierigkeitsverhältniss geordnet, nebst den beispielsweise ausgeführten Lehrgängen verschiedener Schüler in allen der Reihenfolge nach zu spielenden Werken, angegeben sind.

Louis Köhler.

ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

John Baptist Cramer.



ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

John Baptist Cramer,



(born at Mannheim in the year 1771, died in London in 1858). He was the son of a famous violinist, *M. C. Cramer*, and being taken as a boy to London, he there became a pupil of *Clementi*. But he was soon deprived of the instruction of this master and thrown back upon his own studies. He devoted himself especially to the eternal models of *Händel*, *Bach*, *Scarlatti*, *Haydn* and *Mozart*; after which, in the year 1785, he pursued the study of composition under the direction of *Abel*, an esteemed German musician in London, taking for his models particularly the works of *Corelli* and *Händel*. *Cramer* visited Germany twice on his artistic tours, where he formed friendly relations with *Haydn*. In London, where he became fully naturalized, he enjoyed great respect, not only on account of his high theoretic culture and his masterly piano-playing, but also for his excellent personal qualities; and most especially as piano teacher he stood in high esteem. His playing kept on in the older manner, after *Clementi*, and did not make the progress achieved by *Mozart's* pupil, *Hummel*, who transformed the technics of the Piano into something brilliant, many-sided, altogether new. Equally shut up within itself was his spirit of composition; his Piano Concertos, Fantasias, Sonatas, Rondos and Variations are antiquated in their spirit; on the contrary, his Etudes are of permanent value. As in *Clementi's* *Gradus ad Parnassum*, so in *Cramer's* Etudes we find a concentrated fund of technical material preserved in classical form, both harmonic and figurative, so that not only does the specifically musical sense have pleasure in them (*Mendelssohn* found favorite pieces there), but a certain sphere of technics in the more contrapuntal free style has found the fullest, richest, and most beautiful expression in these little pieces. No piano-player of any consequence has ever left the *Cramer* Studies unpractised; for with due study, their sterling excellence operates infallibly to the benefit of one's style of playing. As these Etudes are so very numerous (some 90 pieces) and as a many-sided culture requires the study of the Etudes of various masters, it is seldom or never that all the *Cramer* Etudes can be practised; hence a suitably arranged selection of the best was a practical necessity, which I have here endeavored to meet, and always with regard to beauty, availableness for technical culture, variety of figuration, and employment also of the left hand, which used to be treated only as a secondary matter even by the best writers of Etudes.

zu Mannheim im Jahre 1771 geboren und 1858 in London gestorben, war der Sohn eines berühmten Geigers, *M. C. Cramer* und wurde, da er schon als Knabe nach London kam, ein Schüler *Clementi's* daselbst; bald musste er aber den Unterricht dieses Meisters entbehren und ward auf eigene Studien angewiesen; diese machte er vorzugsweise an den ewigen Musterwerken von *Händel*, *Bach*, *Scarlatti*, *Haydn*, und *Mozart*, wonach er 1785 unter *Abel's* (eines angesehenen deutschen Musikers in London) Anweisung, das Compositionsstudium betrieb und dabei besonders die Werke von *Corelli* und *Händel* zu Vorbildern nahm. *Cramer* besuchte auf seinen Kunstreisen zwei Mal Deutschland, woselbst er namentlich mit *Haydn* befreundet wurde. In London, wo er völlig eingebürgert war, genoss er nicht nur wegen seiner hohen theoretischen Bildung und seines musterhaften Clavierspieles, sondern auch wegen seiner vortrefflichen persönlichen Eigenschaften grosse Verehrung und stand auch ganz besonders als Clavierlehrer in hohem Ansehen. — Sein Spiel verharrte in der älteren, nach-*Clementi'schen* Manier und machte nicht den grossen, durch *Mozart's* Schüler *Hummel* vollzogenen Fortschritt mit, der die Technik zu einer brillanten, vielseitigen und ganz neu gearteten umwandelte. Ebenso abgeschlossen in sich war auch sein Compositionsgeist; seine Clavier-Concerte, Phantasien, Sonaten, Rondo's und Variationen sind geistig veraltet; dagegen sind seine Etuden von bleibendem Werth. Aehnlich wie in den *Clementi'schen*, in dessen *Gradus ad Parnassum*, findet man auch in den *Cramer'schen* Etuden einen concentrirten technischen Fond in harmonisch- und figurativ-classischer Form niedergelegt, so, dass nicht nur der specifisch musikalische Sinn Freude daran hat — (*Mendelssohn* fand sogar Lieblingsstücke darin) — sondern auch so, dass ein gewisser Bereich der Technik im gebundenen freien Styl den vollsten, reichsten und schönsten Ausdruck darin fand. Kein Clavierspieler von Bedeutung hat jemals die *Cramer'schen* Etuden ungeübt gelassen, denn ihre Gediegenheit wirkt bei gehörigem Studium unfehlbar günstig auf die Spielart ein. Weil diese Etuden in so grosser Zahl (circa 90 Stück) vorhanden sind und die vielseitigere Bildung das Studium der Etuden von verschiedenen Meistern bedingt, so können selten oder nie alle *Cramer'schen* Etuden geübt werden: darum war eine zweckmässig geordnete Auswahl der besten ein praktisches Bedürfniss, dem hier zu genügen gesucht ist und zwar mit Rücksicht auf Schönheit, technische Bildungsfähigkeit, Verschiedenheit der Figuration und Beschäftigung auch der linken Hand, welche selbst von den besten Etudenmeistern leider nur nebensächlich behandelt zu werden pflegte.

Introduction to the study of Cramer's Etudes No. 1—30.

1.

Exercise of the first four fingers in power, rapidity and simultaneous action, is the object of this Etude. Like every following piece, it must first be practised a good deal by one hand at a time, before putting both hands together, until each hand shall play with perfect certainty, and well, by itself alone. The passages are to be studied at first by lifting the fingers high to strike (with what is called the „great stroke“ or touch), but at the same time keeping the hand quiet and without protrusion of the knuckles. Afterwards practice the Etude piano also, lifting the fingers not so high (with the „small stroke“) and in this way try to acquire a still higher degree of rapidity than is possible with the large stroke. Let the pupil make a persevering practice on the first 8 notes for the left hand in the fifth measure, with sharp accentuation of the fifth note:

(50 times daily.)



(50 mal täglich.)

In the same way for the right hand let him make a similar exercise out of the first 8 notes of the 16th measure. The Fingering, here as every where, is to be respected as of equal consequence with the notes themselves; not a single figure any where must go unregarded, for thorough training of the hand depends on it.

2.

Practice of extensions in softly and at the same time swiftly running figures for the right hand. Good preparatory exercises may be made from these passages:

(Each part 30 times.)



(30 mal jeden Theil.)

There must not be the slightest jerk perceptible in the playing; the tones must flow along easily and smoothly as a purling stream, and always gently. Be careful to observe the exact value of the holding tones for the left hand.

3.

Here the problem for the right hand is the smallest („lowest“) possible kind of stroke, and a soft, finely equal, legato play. Good for preparatory practice are: measure 3 figure 3; measure 6 figure 4; measure 11 figures 1 u. 3; each 30—50 times.

Anleitung zum Studium von Cramer's Etuden No. 1—30.

1.

Ausbildung der ersten vier Finger in Kraft, Schnelligkeit und im gleichmässigen Zusammenspiel, ist der Zweck dieser Etude; sie ist (wie auch jede folgende) vor dem Zusammenspiel, erst viel einhändig zu üben, bis jede Hand für sich allein vollkommen sicher und gut spielt. Die Passagen sind anfangs mit hochgehobenen Anschlagfingern, (mit „grossem Anschlag“) doch dabei mit ruhiger Hand und ohne hervortretende Knöchel zu studiren. Späterhin übe man die Etude auch schwächer mit niederen Anschlagehebungen (mit „kleinem Anschlag“) und suche auf diese Art einen noch höheren Schnelligkeitsgrad zu erreichen, als es beim grossen Anschlag möglich ist. Man mache sich aus den ersten 8 Noten links im 5. Takt eine anhaltende Uebung mit scharfer Accentuirung der fünften Note links:

Ebenso bilde man sich für die Rechte, aus den ersten 8 Noten des 16. Taktes, eine ähnliche Uebung. Fingersatz ist hier, wie überall, als gleichwichtig mit den Noten selber zu respectiren: nicht eine einzige Ziffer ist irgendwo unbeachtet zu lassen, denn die Tüchtigkeit der Clavier-spielbildung beruht mit darauf.

2.

Spannungen bei sanft und dabei schnellgehenden Figuren für die Rechte übt diese Etude; gute Vorübungen machen sich aus diesen Stellen:

Nicht der mindeste Ruck darf im Spiel bemerklich werden, streng gebunden, leicht und glatt wie Quellengeriesel müssen die Töne dahinfließen. Die Haltetöne der Linken sind dem Werthe nach genau zu beachten.

3.

Möglichst kleine („niedere“) Anschlagsart und weiches Spiel bei feiner Egalität und Gebundenheit soll hier die Aufgabe für die rechte Hand sein. Zu Vorübungen sind gut: Takt 3 Figur 3; Takt 6 Figur 4; Takt 11 Figur 1 und Figur 3, jede einzelne immer 30—50 Mal,

4.

Discipline of the last fingers, especially the 3^d, 4th and 5th is the tendency of this Etude; good preparatory exercises may be formed for the right hand, from measure 9 of the 2nd, 3^d and 4th group thus:



For the left hand, on the contrary, these links hingegen aus Takt 5—6 sehr vortheilhaft in diesen Figuren:



to which add also:

dazu noch links:



The left hand must be exercised alone, before hand, twice as often as the right.

Die Linke ist doppelt so oft vorher allein zu üben als die Rechte.

5.

Here the left hand has the chief share of the exercise; it is to be practised by itself beforehand, alternately soft and loud, until it goes independently. Good finger-exercises here are these:

5.

Die Linke hat hier die Hauptpartie der Uebung, sie ist abwechselnd — einmal leise, das andere Mal stark — vorzuüben bis sie selbstständig geht. Gute Fingerübungen hierzu sind diese:



(30—50 times each part.)

(30—50 mal jeden Theil.)

6.

This study brings the *Legatissimo* in play: the fingers must be just perceptibly raised, and in every figure the tones of accord must be firmly held out over the following tones, where it is practicable. A still carriage of the hand, cleanness, correct Fingering and equality are always to be observed.

6.

Diese Etude bringt das *Legatissimo* zur Uebung: man hat die Finger kaum merklich zu heben und sogar in jeder Figur die accordischen Töne über die Folgetöne hinaus festzuhalten, wo solches angeht. Stillstehende Hand, Reinheit, richtiger Fingersatz und Egalität sind immer zu beachten.

7.

Here the hands and fingers have to keep close to the keyboard, but without any feeling of constraint, and to play the sixteenths with a precise lifting; on the other hand, the larger notes must be strictly held out and bound to one another, according to the rules of strict conduct of the parts. It will be found, especially in the first portions, that the sixteenths form only a prominent („obligato“) accompanying part to the upper melody: hence the problem naturally follows, to play the former softer than the latter for in which is contained the formative practice important nuances one of the most beautiful and of delivery.

7.

Hier haben die Hände und Finger dicht über der Claviatur zu haften, doch gleichwohl ohne jedes pressende Gefühl und die Sechzehntel mit präziser Hebung zu spielen; hingegen sind die längeren Noten genau zu halten und an einander zu binden, nach den Regeln der strengen Stimmenführung. Man findet, namentlich in den ersten Theilen, dass die Sechzehntel nur eine hervortretende („obligato“) Begleitungsstimme zur Obermelodie bilden: daraus folgt natürlich die Aufgabe, die erstere leiser als die letztere zu spielen — worin die bildende Uebung einer der schönsten und wichtigsten Vortrags-Nuancen enthalten ist.

8.

Here use the vigorous stroke, lifting the fingers up well; a quiet hand and the legato must be observed. The left hand passages,

8.

Man wende hier den kräftigen Anschlag bei hochsteigenden Fingern an; ruhige Hand und Bindung ist dabei zu beobachten. Die

as well as the double passages, require more practice than those for the right hand alone.

9.

Here the hand must cling closely to the keys and wind, as it were, softly from one position to another; its hold must be supple and yielding. Observe strictly those tones in the figures which are to be held out, and give delicate melodic nuances to the soft harmonies contained in them, without construing the signs $\text{—} \text{—}$ too sharply.

10.

Here the proper way to play the forte passages is with the large stroke, pressing the keys hard down; the piano passages require the opposite mechanism; the double passages need especial practice.

11.

A close but sonorous stroke, imperceptible lifting of the fingers, and a soft legato are to be observed here. In the harmonic tones (i. e. where the tones do not follow one another step by step), the fingers may be held down through the successive tones of each chord.

12.

This study, which must be practised with a quiet hand pressed tenderly upon the keys, requires a closely connected sequence of figures, being always careful to hold out the second tone.

13.

Here the point always to be kept in mind is a lightly fluttering and yet even flow of tones, as if in always equal groups of four sixteenths: Although the notes are always grouped in pairs (alternately right hand and left hand) by the staccato tones, never allow the first of each two to appear like a thirty-second (as if it were a mere appoggiatura).

The hands must lift themselves with a light butterfly motion, and withdraw themselves forwards from the keyboard; each hand making room for the other.

14.

Here the preparatory exercise consists in striking the four tones in each Figure together as chords, with the prescribed fingering (with one hand) and letting them follow one another in good connected style; for instance:

Proceed in the same way with the thirty-second figures for the left hand. After acquiring some skill in

the shifting of solid chord positions, play the figures as they stand, but letting the fingers

1. measure, right:



linken Passagen sind, wie auch die Doppelpassagen, mehr zu üben, als die für die rechte Hand allein. Der Effect muss bis zur Brillanz herausgebildet werden.

9.

Hier schmiege sich die Hand eng an die Tasten und winde sich gleichsam sanft von Lage zu Lage; die Haltung sei geschmeidig und nachgiebig. Man beachte die festzuhaltenden Töne in den Figuren genau und gebe den darin enthaltenen sanften Harmonien weiche melodische Nuancen, die jedoch in den Zeichen $\text{—} \text{—}$ keineswegs als scharf aufzufassen sind.

10.

Grosser Anschlag bei starkem Niederdruck ist hier die geeignetste Spielart im *Forte*: die Pianostellen bedürfen der entgegengesetzten Mechanik; die Doppelpassagen sind vorzugsweise zu üben.

11.

Dicht sich anschmiegender doch klangvoller Anschlag, unmerkliche Fingerhebung und weiche Gebundenheit sind hier zu beachten; bei den harmonischen Tönen (d. h. bei den nicht stufenweisen Tonfolgen) können die Finger über die Folgetöne hinaus fest liegen bleiben.

12.

Enge gebundene Figurenfolge mit Beachtung des überall festzuhaltenden zweiten Tones erfordert diese Etude, die mit ruhiger Weichheit in die Tasten gedrückter Hand zu üben ist.

13.

Leicht flatternde und dabei doch ebenmässige Tonfolge wie in immer gleicher Viersechzehntelfolge ist hier nie ausser Acht zu lassen! Obschon also durch die Staccatotöne immer zwei und zwei Töne (rechts und links vertheilt) für sich gruppiert werden, darf doch nicht der erste von je zweien gleichsam als Zweiunddreissigstel (vorschlagsgemäss)

erscheinen. Die Hände haben sich schmetterlingsartig leicht zu heben und vor der Claviatur nach vorn — der hinzutretenden anderen Hand Platz machend — abzugehen.

14.

Die Vorübungen bestehen hier zweckmässig darin: dass man die Figuren in je 4 Tönen als Accorde mit vorgeschriebenem Fingersatz zusammen anschlägt und sie (einhändig) gut gebunden auf einander folgen lässt, z. B.:

In dieser Weise ist auch mit den linken Zweiunddreissigstelfiguren zu verfahren. Nachdem so die Ge-

Takt 1, rechts:

schicklichkeit im gebundenen Accordlagenwechseln geübt worden ist, spiele man die Figuren

remain down through each chord. As soon as all this goes easily, not before, begin to play with both hands, with free fingers, not letting them stay down. In rapid tempo the player must be careful lest the single figures become separated from one another by the slighting of every fourth tone; rather bind every fourth tone closely to the next tone in a perfectly even flow of thirty-seconds.

15.

A close, clinging touch with soft pressure on the keys; a uniform, finely melodic play of both hands; an almost constant, scarce perceptible swelling and diminishing of the strength of the tones: this is here the problem for the player.

16.

The left-hand part must be thoroughly practised beforehand, varied by frequent special practice for left hand of measures 6, 7, 14—15, 21—22.

17.

The object of this exercise is rapidity and power in playing chord passages; the fingering is particularly important.

18.

For practice of connected or legato play, where the harmony lies in combined „parts“; strict observance of the duration of the notes and close sequence of the tones in such parts are the main points here.

19.

A study of such important use for the left hand, that it might serve for lifelong practice. Purity, power and rapidity, with exact fingering, must be constantly observed.

20.

Here the aim should be directed mainly to the fine execution of the trills and to the light, clean, equal rendering of the figures in sixteenths. One must pardon oneself no blunder in this!

21.

The short, low stroke of the fingers must be used here throughout, even in the strong passages; for the succession of tones must gradually develop itself into a very rapid, light and rippling flow. Preparatory drill may be had in repeatedly playing over alone the difficult measures 8—9, 18—19, 32—35, 49—50.

22.

Nimbleness in the quick alternation of thumb and forefinger in rapid reiteration of the same note, is here the mechanical end of practice. Use each figure separately, or from two to four of them, for preparatory practice, throwing the forefinger by means of the finger-joint,

wie sie dastehen, doch mit Liegenlassen aller Finger in jedem Accorde. Erst wenn dies Alles mit Leichtigkeit einhändig gut gelingt, ist das Zusammenspiel beider Hände mit freien Fingern ohne Liegenlassen zu beginnen. Der Spieler hat sich beim schnellen Tempo zu hüten, dass die einzelnen Figuren nicht durch Absetzen jedes vierten Tones von einander abgetrennt werden; vielmehr ist zu sorgen, dass sich jeder vierte Ton an den folgenden ersten in durchgehends gleichmässiger Zweiunddreissigstelfolge gebunden hinüberziehe.

15.

Anschmiegender Anschlag mit sanftem Druck in die Tasten, gleichmässiges schönmelodisches Spiel beider Hände, dabei fast beständiges, kaum merkliches Anschwellen und Abnehmen der Tonstärke, $\text{—} \text{—} \text{—}$ je nachdem der allgemeine Zug der Tonfolge steigt und fällt, das sei hier des Spielers Aufgabe.

16.

Die Linke ist gründlich vorher zu üben und zwar wechselnd mit häufigem Alleinspielen der linken Takte 6, 7, 14—15, 21—22.

17.

Schnelligkeit und Kraft im Spiele accor-discher Passagen bezweckt diese Uebung, bei welcher die Fingersetzung von besonderer Wichtigkeit ist.

18.

Man übt in dieser Etude das gebundene Spiel, wo die Harmonie in combinirten „Stimmen“ liegt; die genaue Beobachtung der Notendauer und enge Anschliessung der Tonfolge in jeder Stimme ist dabei Hauptsache.

19.

Eine Etude von so bedeutendem Nutzen für die Linke, dass sie als lebenslängliche Uebung dienen könnte. Reinheit, Kraft, und Schnelligkeit bei genauem Fingersatz ist beständig zu beachten.

20.

Auf die feine Ausführung der Triller und auf die leichte, reine und egale Ausführung der Figuren in je 6 Sechzehnteln ist hier vorzüglich das Augenmerk zu richten: man vergebe sich darin keinen Verstoß!

21.

Kleine niedrige Anschlagbewegungen sind hier durchweg anzuwenden, selbst bei den starken Stellen; denn die Tonfolge soll sich nach und nach zu einer sehr schnellen, rieselnd leichten ausbilden. Vorübungen sind hier im oft wiederholten Alleinspielen der schweren Takte 8—9, 18—19, 32—35, 49—50 zu erhalten.

22.

Behendigkeit im schnellen Wechseln der ersten Finger, bei rasch wiederholtem Anschlage derselben Taste, ist hier der mechanische Uebungszweck; man übe jede Figur oder deren 2—4 anhaltend als Vorübung und werfe dabei den zweiten Finger mittelst Fingergelenks (von der

with the point inward, (letting it glide back and spring away instantly from the lightly pushed key). (See minute description of this kind of touch by means of the fingerjoint in my „Systematic Method for Piano-playing and Music“, Vol. I. Page 35—148, with two drawings from nature.)

23.

Here the left hand must practice its part over alone about 100 times and it will derive important profit from this hard study; such an increase of one's technical fund will always be of advantage for the fine rendering of musical „pieces“. The problem for the left hand is strength and close binding of the tones together (suffering no gap, if possible, between the last tone of one measure and the first tone of the next); also to acquire endurance.

24.

One of the hardest and most useful studies, for practice of legato, strength and endurance! Measures 11—14, 29—32, 35—38 in the right hand and all the sixteenth notes in the left, especially the passages in thirds, must be zealously practised before and with the whole Etude. Each hand must practice its part over singly till it is exhausted.

25.

A very plastic study for solid passage playing; a pithy and elastic touch in the swift movement (with certainty and clearness) is the chief aim.

26.

With the „great stroke“ and strictly legato, following the fingermarks precisely, this excellent Etude is to be practised with one hand at a time, until each part goes through without fault or hesitation. Afterwards there will be advantage also in a kind of practice with the shorter (smaller) stroke in the as it were creeping melody: somewhat as if a covering spread over the hands should leave no motions perceptible. But that powerful kind of touch, with rather rapid tempo (which however must be providently reached by little and little) still remains the predominant way of playing. Only after frequent and persistent playing through in the strong style, are the expression marks to be observed, with taste. The final test to be accomplished here is, to play with rapidity, with perfect cleanliness and equality; but especially without mistake.

27.

The good mastery of this study in quick, clear, equal and legato play rests essentially on the equal training of both hands; each must play its part over singly some fifty times, and only when each has acquired certainty in this way may they begin to play carefully together.

In the chord figures (arpeggi) whose four tones give a harmonic consonance, the fingers

leicht abgestossenen Taste nach vorn zugleich gleitend und abspringend) mit der Spitze nach innen. (Siehe die ausführliche Beschreibung dieser Anschlagsgattung mittelst Fingergelenks in meinem Werke „Systematische“ Lehrmethode für Clavierspiel und Musik“, Band I, Seite 35 und 148 nebst den dazu gehörigen zwei Zeichnungen nach der Natur.)

23.

Die Linke ist hier wohl 100 Mal allein vorzuüben und sie wird bedeutenden Nutzen aus diesem schweren Studium ziehen; ein Nutzen, der (als Vermehrung des technischen Fonds) immer dem schönen Vortrage der „Musikstücke“ zum Vortheil gereicht. Kraft und enge Bindung (den letzten und ersten Ton jedes Taktes womöglich nicht lückenhaft getrennt sondern gut verbunden) ist, nebst Erlangung tüchtiger Ausdauer, die Aufgabe für die Linke.

24.

Eine der schwersten und nützlichsten Etuden, welche Bindung Kraft und Ausdauer übt! die Takte 11—14, 29—32, 35—38 sind rechts, links dagegen alle Sechzehntel, besonders die Takte mit Terzengriffolgen, eifrig vor- und nebenher zu üben. Jede Hand hat ihre Partien immer einzeln bis zu beginnender Ermattung zu studiren.

25.

Eine sehr bildsame Etude für kerniges Passagenspiel; markiger und dabei elastischer Anschlag in der raschen Tonfolge sei (bei Sicherheit und Klarheit) hauptsächliches Augenmerk.

26.

Mit „grossem“ Anschlag und streng gebunden, bei sehr genau befolgtem Fingersatz, ist diese vorzügliche Etude einhändig vorzuüben, bis jede Partie ohne Anstoss und Fehler durchgeht. Sodann liegt auch Nutzen in einer Uebungsart mit niederem Anschlage bei gleichsam kriechender Tonfolge, etwa so, als sollte eine über die Hände gebreitete Decke keine Spielbewegungen bemerken lassen. Doch jene kräftige Anschlagsart, bei ziemlich raschem Tempo (das aber sehr vorsichtig nach und nach zu erzielen ist) bleibt vorherrschende Spielweise. Die Ausdruckszeichen sind erst nach häufigem, durchweg beibehaltenem Starkspielen mit Geschmack zu befolgen. Schnell mit vollkommener Reinheit und Gleichheit, besonders aber ohne Fehlgriff zu spielen sei hier die schliesslich zu erfüllende Aufgabe.

27.

Das gute Können dieser Etude im schnellen, reinen, egal und gebundenen Spiel beruht wesentlich auf der gleichen Ausbildung beider Hände; jede einzelne hat ihren Part wohl 50 Mal allein zuzuspielen und erst nach erlangter Sicherheit ist das Zusammenspiel vorsichtig zu betreiben.

Bei den accordischen Figuren (deren 4 Töne einen harmonischen Zusammenklang

must be more deeply pressed upon the keys and suffered to remain down somewhat; for example, thus:



Yet without painful holding out of the notes, as if they really had a longer value, but freely in the sense of *legatissimo*.

28.

Cleanness, with great rapidity in playing double passages, is the main problem with this difficult Etude.

29.

Training of the left hand in stretching movements, applied to rapid chord figures (arpeggi) in widely dispersed harmony, is the aim here. The wrist is to be kept very loose and yielding, so that the arm need not be moved in quickly reaching remote tones. If after the left the right hand also require a separate exercise, it is with special reference to fine melodic shading; but in playing together, the figures of two and four sixteenths in the right hand must be divided with mathematical accuracy against the triplets in the left, so that each hand by itself may play equally and yet both hands go on undisturbed together.

30.

An important exercise for passages of thirds, sixths etc., in the same hand, and for strengthening the fingers. Have a care to strict legato and an even flow of tones.

geben) sind die Finger, tiefer in die Tasten gedrückt, etwas liegen zu lassen; z. B. so:

28.

Reinheit, bei grosser Schnelligkeit im Spiele von Doppelpassagen, ist die hauptsächliche Aufgabe für diese schwierige Etude.

29.

Ausbildung der linken Hand in Streckbewegungen, angewendet auf raschgehende accordische Figuren in weitliegender Harmonie, soll hier erzielt werden: das Handgelenk ist dabei sehr nachgiebig zu halten, damit beim schnellen Erreichen entlegener Töne nicht der Arm ruckend gerührt werde. Fordert nächst der Linken auch die Rechte eine separate Uebung, so ist diese besonders mit Hinsicht auf feinmelodische Nuance vorzunehmen; im Zusammenspiel aber hat man die Zwei- und Vierschzehntel-Figuren der Rechten genau mathematisch zu den linken Triolen einzutheilen, so dass jede Hand für sich egal spielt und dass dennoch beide Hände ungestört zusammen gehen.

30.

Eine wichtige Uebung für Doppelgriffe und Kräftigung der Finger! Man achte auf strenge Bindung und gleichmässige Tonfolge.





ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

Commentary
for the use of the
classical High-School
for Pianists

by
LOUIS KÖHLER.

In 13 Books each 25 Cents.
English Translation by John S. Dwight in
Boston.

Double Book I-II. J. B. Cramer.

Explanatory of the design and importance
of the High-School and the study of the old
classical masters. — Cramer's Biography. Guide
for the correct study of 30 select Etudes.

Book III. M. Clementi.

Biography. — Remarks regarding the
correct study of the Gradus ad Parnassum.
(24 select Etudes.)

Book IV. Domenico Scarlatti.

Biography. — Illustration of the correct
study of 12 selected Sonates and Fugues.

Book V. G. F. Händel. 1. Section:

Biography. — Guide for the study of
15 Preludes, Variations, Fantasies and dance-
pieces.

Book VI. G. F. Händel. 2. Section:

Explanation for the study of 12 Fugues,
and of the peculiar titles affixed to many of
Händel's and Bach's Works.

Book VII. Joh. Seb. Bach. 1. Section:

Biography. — Direction regarding the study
of 24 Preludes, Inventions and dancepieces.

Book VIII. Joh. Seb. Bach. 2. Section:

Advice for the study of 16 Sinfonies,
Fantasies and Concertpieces,

Book IX. Joh. Seb. Bach. 3. Section:

Advice for the study of 24 select Fugues
(well tempered Clavichord).

Double Book X-XI. Köhler's Commentary.

Advice regarding the manner of teaching
the Pianoworks of Joh. Seb. Bach.

Double Book XII-XIII. Köhler's Commentary.

Popular Explanation of the Fugues and
Contrapoint.

Published and copyrighted by

LEIPZIG,
Felixstrasse 2.

J. SCHUBERTH & CO.

NEW-YORK,
820 Broadway.

Wien: F. Wessely. London: Ewer & Co. Haag: Weygand & Co.

Leitfaden
zum Gebrauch der
classischen Hoch-Schule
für Pianisten

von
LOUIS KÖHLER.

In 13 Heften jedes à 3 Sgr.
In's Englische übersetzt von John S. Carl Dwight
in Boston.

Doppel-Heft I-II. J. B. Cramer.

Ueber Zweck und Bedeutung der Hochschule
und das Studium der alten classischen Meister.
— Cramer's Lebensskizze. — Anleitung zum
richtigen Studium von 30 ausgewählten Etuden.

Heft III. M. Clementi.

Lebensskizze. — Anleitung zum richtigen
Studium des Gradus ad Parnassum. (24 aus-
gewählte Etuden.)

Heft IV. Domenico Scarlatti.

Lebensskizze. — Anleitung zum richtigen
Studium von 12 ausgewählten Sonaten u. Fugen.

Heft V. G. F. Händel. 1. Section:

Lebensskizze. — Anleitung zum Studium
von 15 Präludien, Variationen, Phantasien und
Tanzstücken.

Heft VI. G. F. Händel. 2. Section.

Anleitung zum Studium von 12 Fugen. —
Erklärung der in Händel'- und Bach'schen
Stücken vorkommenden Titelbenennungen.

Heft VII. Joh. Seb. Bach. 1. Section:

Lebensskizze. — Anleitung zum Studium
von 24 Präludien, Inventionen und Tanzstücken.

Heft VIII. Joh. Seb. Bach. 2. Section.

Anleitung zum Studium von 16 Sym-
phonien, Phantasien und Concertstücken.

Heft IX. Joh. Seb. Bach. 3. Section:

Anleitung zum Studium von 24 ausge-
wählten Fugen (wohltemperirtes Clavier).

Doppel-Heft X-XI. Köhler's Leitfaden.

Anleitung zum Gebrauch von Joh. Seb.
Bach's Clavierwerken beim Unterricht.

Doppel-Heft XII-XIII. Köhler's Leitfaden.

Populaire Erläuterung der Fuge und des
Contrapunktes.

Eigenthum der Verleger



ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA

EST. 1875