

VORWORT.

Die Nachteile einer falschen und übermäßigen Anwendung des Pedals sind satzsaam bekannt, sie machen sich selbst im Konzertsaal noch heute mehr oder weniger fühlbar: die Umrisse und Grenzen musikalischer Phrasen erscheinen verwischt, die Harmonie unrein, die Melodie verschwommen. Das mag die Ursache sein, warum die Verfasser theoretischer oder praktischer Klavier-Unterrichtswerke älterer und selbst jüngerer Zeit, einer gründlichen Beschäftigung mit dem Pedal bewußt oder unbewußt aus dem Wege gehend, diesem uns nunmehr unentbehrlichen Hilfsmittel mit Mißtrauen und Abneigung gegenüberstehen. Sie tragen somit die Schuld, daß die Beantwortung der überaus wichtigen Pedalfrage bis in die neueste Zeit verschleppt worden und die Einsicht, daß in weiten klavierspielenden Kreisen der Gebrauch des Pedals nicht allein ein falscher (zum mindesten einseitiger), sondern auch die Notation desselben unbestimmt und unzulänglich geblieben ist, mehr und mehr Boden gewinnt und zur Lösung dringt. Freilich, die klassische Klavier-Literatur von Scarlatti, Bach, Händel, Haydn, Mozart bis zu Clementi, Hummel und bedingungsweise Beethoven*), die den Grundstock unserer pianistischen Erziehung auch fernerhin bilden wird, kann des Pedals entraten. Die alte, einerseits auf Polyphonie und Verzierungen, andererseits auf vorwiegend diatonischen Tonleitern und einfachen Akkordarpeggien beruhende Schule stellt allerdings dem Ausführenden anheim, bei ein- und derselben Harmonie das Pedal zu benutzen, ohne jedoch daran zu erinnern, daß es bei Akkorden in tiefer und zugleich enger Lage, akustischer Ursachen halber, unrein klingt. Eine derartige Enthaltensamkeit des Pedals bei modernen Werken würde deren Klaviersatz seiner wertvollsten Errungenschaften berauben und der intimsten Klangreize, die durch das Pedal hervorgerufen werden können, entkleiden, ja geradezu sinnzerstörend wirken. Chopin und Schumann, der zum Glück überwundene Thalberg, Liszt samt den Nachfolgern, ohne Pedal? Wer lächelte nicht zu einem solchen Einfall? Haben wir die Nachteile eines fehlerhaften Pedalgebrauchs gestreift, so wollen wir nicht unterlassen, die unerschöpflichen Vorteile des Pedals im umgekehrten Sinne so bündig als möglich anzudeuten. Sie bestehen darin, daß die Tasten, mag der Anschlag noch so kurz sein, fortklingend, die Hände freigemacht werden können, um Raum für andere Töne und Griffe bis zu den äußersten Grenzen der Tastatur zu gewinnen. Unterstützt durch die Fortschritte im Klavierbau, verleiht dieses Ergeb-

*) Beethovens eigenhändige, obgleich sehr sparsame Pedalbezeichnungen lassen erkennen, daß er die Bedeutung des Pedals wohl zu schätzen wußte. Wenn sich uns jedoch, besonders in den letzten Schöpfungen des großen Meisters, die Anwendung des Pedals geradezu aufdrängt, so ist es nicht sein Klaviersatz als solcher, sondern der tiefbohrende Inhalt (Geist u. Seele) seiner Gedanken und Stimmungen.

Préface.

Les désavantages d'un emploi exagéré et mauvais de la pédale sont bien connus; ils se font encore aujourd'hui plus ou moins sentir, même au concert: les contours, les limites de la phrase musicale paraissent effacés, l'harmonie confuse et la mélodie noyée. C'est peut-être la raison, pourquoi de tous temps les auteurs d'œuvres sur l'enseignement théorique et pratique du piano ont évité, le sachant ou non, de s'occuper à fond de l'usage de la pédale et regardent seulement de loin et avec méfiance cette aide qui nous est indispensable. C'est de leur faute, si la réponse à cette question de la pédale, pourtant si importante, a été retardée jusqu'à nos jours et c'est aussi pourquoi l'opinion que dans les cercles étendus où l'on joue du piano, non-seulement la pédale est mal employée, ou tout au moins d'une manière partielle, mais aussi que sa notation est restée incertaine et insuffisante, cette idée, dis-je, gagne toujours plus de terrain et force à une solution urgente. Il est vrai que la littérature classique du piano depuis Scarlatti, Bach, Händel, Haydn, Mozart jusqu'à Clementi, Hummel et avec quelques réserves Beethoven,) cette littérature qui constituera toujours le fondement de notre éducation pianistique, peut se passer de pédale. L'ancienne école, consistant d'un côté en polyphonie et fioritures, d'un autre côté en gammes diatoniques prédominantes et en simples accords arpéggiés, s'en remet à l'exécutant pour prendre la pédale dans la même harmonie, sans cependant lui rappeler que pour des raisons d'acoustique la pédale employée en même temps dans des accords de positions écartées ou resserrées, rend le son indistinct.*

Une pareille sobriété de pédale dans les compositions modernes ôterait à leurs phrases musicales leurs qualités les plus précieuses et les dépourverait de ce charme intime que la pédale peut faire naître, et même détruirait leur sens véritable. Jouer Chopin, Schumann, Thalberg qui heureusement a passé de mode, Liszt, y compris leurs successeurs, sans pédale? Qui ne sourirait pas d'une pareille idée? Et maintenant que nous avons effleuré les désavantages d'un usage défectueux de la pédale, nous ne voulons pas omettre d'indiquer le plus brièvement possible les avantages de la pédale bien employée.

Ils consistent en ce que les notes continuant à résonner même sous le toucher le plus court, les mains peuvent ainsi se libérer et se faire de la place pour atteindre les notes et les intervalles les plus extrêmes du clavier. Aidé par les progrès dans la fabrication du piano, ce résultat donne à la phrase musicale une richesse, une puissance, un brillant et une portée que nos ancêtres ne pouvaient pas pressentir. Ce qui n'est pas non plus à dédaigner est l'économie

*) Les indications de pédale de la propre main de Beethoven, quoique très rares, font voir qu'il savait bien apprécier son importance. Si cependant, surtout dans les dernières œuvres du grand maître, l'emploi de la pédale vraiment s'impose, ce n'est pas à cause de sa phrase musicale comme telle, mais à cause de la profondeur pénétrante du contenu (esprit et âme) de ses pensées et aspirations.

Preface.

We all know the detrimental effect of a wrong or an excessive use of the pedal; we experience it at almost every concert we go to; we hear it blurring the outlines, obscuring the meaning, of the musical phrases, marring the harmony and distorting the melody. Doubtless, that is the reason why early and even present-day authors of works on theoretical or practical instruction on the piano have wittingly or unwittingly avoided taking up the subject or affording us a thorough treatise on the use of the pedal. Invaluable as this instrument has now become, yea indispensable to the pianist, they all have fought shy of the pedal, regarding it with diffidence and contempt. Thus, they are to blame for the deplorable fact, that although of vital importance, the question on the use of the pedal still remains to be answered; and yet the conviction is steadily gaining ground among the daily increasing, vast number of pianists that the pedal is not only used in a wrong (deficient) manner, but that the notation of the same is too vague, too insufficient to prevent ambiguity, — defects clamouring for immediate remedy, — and who will answer to the call? True, the piano literature of the classical period from Scarlatti, Bach, Haendel, Haydn, Mozart to Clementi, Hummel, and, in a qualified sense, even to Beethoven*), which still constitutes the basis of our pianistic education, can dispense with the pedal. The old school, consisting partly in polyphony and embellishments, partly and principally in diatonic scales and plain chords, left it, it is true, to the player to use the pedal in passages in which the same harmony prevailed, but it did not draw his attention to the fact that, if used in parts with bass chords in close position, the pedal would, for acoustic reasons, produce the effect of impure intonation. Such restricted use of the pedal in our modern compositions would rob a work written or set for the piano of its most precious acquisitions and qualities, stripping it of that innate charm produced by the pedal, yea even destroying its very meaning. Fancy playing Chopin and Schumann, Thalberg (who, thank goodness is become a thing of the past), Liszt and all their successors, without the pedal! Who could help smiling at the very suggestion?

Thus having touched upon the disadvantages accruing from a defective use of the pedal, we will not omit to indicate as briefly as possible the inexhaustable advantages afforded by the pedal, if properly used. They are innumerable: however quickly a key is touched or struck, the sound may be continued while the hands are free to move about and strike other notes and intervals, however far apart on the keyboard. Assisted by the improvements and progress made in the construction of the piano, this

*) The indications of the pedal by Beethoven's own hand, although extremely rare, clearly show how thoroughly he appreciated the value and importance of the pedal. If, however, more especially in the great Master's last works, the use of the pedal forces itself upon us, the cause must not be sought in his musical phrasing as such, but rather in the profound subjects (mind and soul) expressing the depth of his thoughts, the height of his aspirations.

nis dem modernen Klaviersatz eine Fülle und Macht, einen Glanz und Umfang, wie es unsere Vorfahren nicht voraussehen konnten. Nicht zu unterschätzen dabei ist die Ersparnis physischer Kraft, die dem Spieler gestattet, zu neuen Schlägen auszuholen und seine Ausdauer zu steigern. Hieraus geht hervor, daß auch entfernte Töne und ganze volle Akkorde gebunden werden können. Es mag übertrieben erscheinen, wenn man das Pedal „die Seele des Klaviers“ bezeichnet. Und dennoch ist es lediglich das Pedal, das dem von Natur starren und trockenen Klavierton jene Mannigfaltigkeit von Klangreizen zu entlocken berufen ist, die in ihrer Abstufung, Färbung und Schattierung, ihrem Helldunkel, dämmerndem Verklungen und Verschweben so recht der Gefühlswelt romantischen holden Wahnsinns und dichterischer Erregung entsprechen. Damit soll aber auch gesagt sein, daß ein Pianist ohne poetisches Empfinden und geläuterten Geschmack die innere Trockenheit mit dem Aufwand aller Mittel, die das Pedal an die Hand gibt, nicht zu bemänteln vermag. Und die Theorie? Ich bin weit entfernt, ihren Nutzen zu verkennen, so wenig, daß ich eine Reihe von Werken, die die Pedalfrage mit ausgezeichneter Sachkenntnis behandeln, weiter unten dringend zur Kenntnisnahme empfehle. Eine glückliche Farbenmischung mittels der Pedale: Hauptpedal rechts (tre corde), Verschiebung, Pedal links (una corda), beide Pedale zu gleicher Zeit (due corde), bringt aber nur die flüchtige, feinfühligste, individuelle Empfindung, in Verbindung mit überlegener Besonnenheit des Spielers zuwege, kann daher durch die Theorie und Analyse nicht generalisiert und geleitet werden. Am wertvollsten stellt sich die Regel dar: „das Pedal wird nicht mit dem Anschlag der Tasten, sondern unmittelbar nach demselben getreten“, wenn auch diese Regel Ausnahmen erleidet, nämlich dann, wenn die Zeit nicht reicht, die erste (meistens Baßton) der klingenden Noten mit Hilfe des Pedals fort-dauern lassen können, in welchem Falle dann z. B. bei Dreiklangsarpeggien leicht unbeabsichtigte Sext- oder Quartsextakorde entstehen. Die Überzeugung, daß lebendige Beispiele am ehesten die Ausdrucksfähigkeit und Klangpoesie des Pedals und die Notwendigkeit seiner Anwendung dartun können, — diese in vielen Fällen des musikalischen Sinnes, also nicht allein des sinnlichen Klangreizes wegen — haben mich veranlaßt, die folgenden 8 Studien, die, wie ich glaube, beanspruchen dürfen, als Vortragsstücke aufgenommen zu werden, herauszugeben. Die Behandlung des Pedals ist so enge verknüpft mit dem Inhalt des darzustellenden Kunstwerkes, wie auch der Individualität der Ausführenden und der musikalischen Wesenheit des Komponisten, daß die Mannigfaltigkeit seiner Wirkungen auch der fruchtbarste Tonsetzer nicht zu erschöpfen vermöchte. Möge daher dieses Werk nicht zu hohe Erwartungen erwecken, sondern nur als ein kleiner, aber anregender Beitrag zu einem sinngemäßen und künstlerischen Gebrauch des Pedals angesehen werden. Angesichts der beklagenswerten Tatsache, daß, wie schon bemerkt, die übliche, fast in allen Ausgaben falsche, ungenügende und unklare Notation des Pedals noch keine durchgreifende Verbesserung oder Reform erfahren hat, der Einzelne aber machtlos ist, solche durchzuführen, entschloß ich mich vorderhand, wenn auch ungerne, die alte Notation beizubehalten, mir aber mit eingestreuten Anmerkungen und Fußnoten zu helfen. Man versäume jedoch nicht, einige der besten Schriften über die Anwendung und Natur des Pedals zu Rate zu ziehen, nämlich: H. Schmitt, „Das Pedal des Klaviers“, Wien; ferner die Kapitel über denselben Gegenstand in A. Kullak, „Die Ästhetik des Klavierspiels“, vierte umgearbeitete, reich vermehrte Auflage von W. Niemann; H. Riemann, „Vergleichende Klavierschule“, 1. Teil, 3. Auflage und endlich R. Breithaupt, „Die natürliche Klaviertechnik“, Leipzig.

A. R.

de force physique qui permet au pianiste de lever les bras et de se préparer à de nouvelles attaques, et aussi d'augmenter son endurance. Il en résulte encore que des tons éloignés les uns des autres et des accords entiers peuvent être rendus legato. Cela paraîtra peut-être exagéré d'appeler la pédale „l'âme du piano“, et pourtant c'est la pédale seule qui est appelée à arracher au ton du piano, sec et raide de nature, cette multitude de sons charmeurs qui, par leurs gradations, coloris et nuances, leur clair-obscur, leur fluctuations rêveuses et mourantes répondent si bien aux sentiments d'excitation poétique et de belle folie romantique.

Mais l'on doit dire encore qu'un pianiste sans sentiment poétique et d'un goût douteux ne peut aussi dissimuler sa sécheresse intérieure par le déploiement de tous les moyens que la pédale lui procure. Et la théorie? Je suis loin de méconnaître son utilité, si peu même que, plus bas, je recommande tout particulièrement de prendre connaissance d'une série d'ouvrages qui traitent la question de la pédale en parfaite connaissance de cause. Un heureux mélange de couleurs grâce à la pédale: Pédale forte, à droite (tre corde), déplacement, puis pédale douce à gauche (una corda), enfin les deux pédales en même temps, (due corde) effet, dont seul un artiste à la nature délicate et sensible, unie à une prudence réfléchie peut venir à bout et qui, par conséquent, ne peut être généralisé et guidé ni par la théorie et ni par l'analyse.

Une règle de la plus grande valeur est celle-ci: „La pédale ne doit pas être prise avec l'attaque des notes, mais immédiatement après“. Cependant cette règle souffre aussi des exceptions, par exemple quand le temps n'est pas suffisant pour permettre au son de la première note (le plus souvent la basse) de se prolonger avec l'aide de la pédale, car dans ce cas il arrive que pour des accords parfaits par exemple, il se produit facilement des accords de sixte ou de quarte et sixte imprévus. La conviction que des exemples vivants pouvaient le mieux démontrer la capacité d'expression, le son poétique de la pédale et la nécessité de son emploi, — pas seulement à cause de son charme voluptueux, mais dans beaucoup de cas à cause du sens musical lui-même, — cette conviction m'a poussé à publier les huit études suivantes, qui, je crois, peuvent prétendre à être reçues comme morceaux à exécuter en public. Le traitement de la pédale est si étroitement lié avec le contenu de l'œuvre à exécuter, ainsi qu'avec la personnalité de l'exécutant et la nature musicale du compositeur que le musicien le plus fertile n'arriverait pas à épuiser la variété de ses effets. Par conséquent que l'on n'attende pas trop de cette œuvre, mais qu'on la regarde plutôt comme contribuant d'une manière modeste, mais stimulante à un usage sensé et artistique de la pédale. Devant le fait regrettable que, comme il a déjà été dit, les marques usuelles de la pédale, fausses, insuffisantes et vagues dans presque toutes les éditions n'aient pas encore été corrigées définitivement, et qu'un exemple seul est impuissant à accomplir une pareille réforme, je me suis décidé, pour le moment, et quoique contre mon gré, à conserver l'ancienne notation en recourant à quelques remarques et annotations disséminées au bas des pages. Cependant que l'on ne manque pas de consulter quelques-uns des meilleurs écrits sur l'emploi et la nature de la pédale, entre autres: H. Schmitt: „Das Pedal des Klaviers“ („La pédale du piano“), Vienne; en outre les chapitres sur le même sujet dans A. Kullak: „Die Ästhetik des Klavierspiels“ (L'esthétique du jeu pianistique), quatrième édition revue et très augmentée par W. Niemann; H. Riemann: „Vergleichende Klavierschule“ (Ecoles de piano comparées) 1^{re} partie, troisième édition; enfin de R. Breithaupt: „Die natürliche Klaviertechnik“, (La technique naturelle du piano), Leipzig.

A. R.

result enables us to phrase and render modern piano-compositions with a richness, fullness and power of tone, with a brilliancy and range never dreamt of by our ancestors. Nor must we overlook or undervalue the economy of physical strength and exertion, which enables the player to raise his hands and prepare to strike new chords or passages without exhausting his powers of endurance. It follows herefrom that greater intervals, i. e. notes further apart and full chords can be played „legato“. It may seem somewhat exaggerated to call the pedal the „soul of the piano“. And yet it is the pedal alone that is entrusted with the task of drawing from the dead string struck by the hammer worked by the cold ivory key, that charm of tone which, in its gradation, its colouring and shading, its chiaroscuro, its fluctuations pulsing and dying away as a dream, a breath, responds so perfectly to a world of romantic sentiment and emotion, to a delicious frenzy wrought in a poetic soul.

But it also follows from the above that a pianist without the gift of poetic sentiment and lacking refined taste cannot, even with all the advantages which the modern pedal affords him, colour or give life to innate dryness. And what of theory? Far from denying its usefulness, its advantages, I quote below, and urgently recommend the study of, a number of works treating on the pedal question in a manner betraying intimate acquaintance with the subject. A happy blending of colours by means of the pedal: principal (loud) pedal to the right (tre corde), displacement, soft pedal to the left (una corda), both pedals at the same time (due corde) can, however, only be brought about by a delicate and sensitive nature, individual feeling wedded to thoughtful discretion; it cannot, therefore, be generalized nor guided by theory nor by analysis. The most valuable information is afforded us in the rule: „The pedal must not be trodden simultaneously with the striking of the key, but immediately after“, though there are exceptions to this rule, thus, for instance, when there is no time to allow of the sound of the first note (generally a bass-note) being prolonged with the aid of the pedal, lest arpeggiated triads should produce unintended chords of the sixth or six-four. Being firmly convinced that living examples best and most clearly demonstrate the power of expression and tonal colouring obtainable by the pedal, and the necessity of using it, — not only by reason of the voluptuous charm it lends to the tone, but in many cases as demanded by the ideas conveyed by the music, — I was induced to publish the following eight studies, which, I think, may fairly claim the title of concert-pieces. The treatment of the pedal is so closely allied both to the contents of the work of art to be rendered and to the individuality of the performer, as also to the musical ideas of the composer, that even the most fertile brain and cleverest artist could not exhaust the variety of its effects. Do not, however, expect too much from this work which is merely intended to contribute in a modest, yet stimulating manner towards a sensible and artistic use of the pedal. In the presence of the deplorable fact that, as already stated, the usual wrong, insufficient and ambiguous indications of the pedal as contained in almost all the editions, have not yet been definitely corrected, and as a single person is powerless to carry out any such reform, I decided, for the present, however unwillingly, to retain the old notation, merely adding a few remarks and foot-notes here and there. Let no one, however, neglect to consult some of the best works on the use and nature of the pedal, thus, for instance: H. Schmitt, „Das Pedal des Klaviers“ (The pedal of the piano), Vienna; also the chapters on the same subject in A. Kullak, „Die Ästhetik des Klavierspiels“ (The Aesthetics of piano-playing), fourth edition, revised and considerably enlarged by W. Niemann; H. Riemann, „The Comparison-Piano-School; part I, 3rd edition, and R. Breithaupt, „Die natürliche Klaviertechnik“ (Natural piano-technic), Leipzig.

A. R.

5.

Liebesleid.

Chagrin d'amour. — Love's Sorrow.

Cantabile molto moderato ed espressivo.

A. Ruthardt, Op. 56 Heft 2.

a) Das Pedal wird hier und an der entsprechenden Stelle der beiden nächsten Takte genau inmitten der zwei letzten Achtel aufgehoben. Es ist von guter Wirkung, wenn jedesmal das erste etwas gedehnt erscheint.

b) Dieser und die drei folgenden Takte erheischen eine sehr feinfühlig und behende Anwendung des Pedals. Wer nicht über eine elastische Fußtechnik im schnellen Treten und Loslassen desselben verfügt, wird der hier beabsichtigten Dynamik und Phrasierung nicht gerecht werden können. Namentlich stellt sich die Bindung zwischen der Baßnote mit dem Akkord des nächsten Taktes als sehr schwierig heraus und ist nur möglich, wenn nach dem nötigen Aufheben des Pedals bei den mit einem Kreuzchen + versehenen Melodie- und Sechszehntel Noten, es sofort wieder getreten wird, zu welchem Zweck die zeitliche Dauer eines 32^{tel} Wertes ausreichen muß.

a) Ici et à l'endroit analogue des deux mesures suivantes, la pédale sera levée exactement au milieu des deux dernières croches. C'est d'un joli effet si chaque fois la première croche paraît un peu prolongée.

b) Cette mesure et les trois suivantes demandent une pédale très adroite et délicate. Le pianiste qui ne dispose pas de l'élasticité nécessaire pour prendre et ôter la pédale d'une manière vive et agile, ne pourra pas rendre cet endroit avec le phrasé et la force dynamique voulus. Du reste la liaison de la basse avec l'accord de la mesure suivante est très difficile et seulement possible si après le soulèvement obligé de la pédale, dans la mélodie en double croche avec une croix + on la remet de suite; pour cela le temps d'une triple croche doit suffire.

a) Here and in the corresponding part of the next two bars the pedal is raised exactly in the middle of the two last 8s. A good effect is produced by playing the notes each time so that the first appears slightly prolonged.

b) This bar and the next three call for a most careful and skilful use of the pedal. Unless the player's pedal-technic allows of an elastic treading and releasing of the pedal in the quickest tempo, he will not be able to do justice to the dynamic power and phrasing required. A chief difficulty will be discovered in binding the bass-notes with the chord of the next bar, which is only possible by immediately re-treading the pedal, after releasing it at the notes in the melody, and the ♩, marked with a little cross (+) which must be done in the time required to play one ♩.

First system of the musical score. The right hand features a melodic line with eighth-note triplets and sixteenth-note patterns. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth-note patterns. Pedal markings are present below the bass line. A *dimin.* marking is placed above the right hand in the second measure.

Second system of the musical score. The tempo is marked *tranquillo*. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand continues with a rhythmic accompaniment. Pedal markings are present. Dynamics include *pp* and *p*. The tempo changes to *poco* and then *a* (allegretto).

Third system of the musical score. The tempo is marked *agitato*. The right hand has a more active melodic line. The left hand accompaniment is more complex. Pedal markings are present. Dynamics include *mf*, *cresc.*, and *f*. The tempo changes to *più agitato*.

Fourth system of the musical score. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand accompaniment is rhythmic. Pedal markings are present. Dynamics include *mf* and *p*. The tempo is marked *espr. il canto*. A *poco dimin. e ritard.* marking is present. The system ends with a *p* dynamic.

Fifth system of the musical score. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment is rhythmic. Pedal markings are present. Dynamics include *fp* and *mf*. A *dimin.* marking is present. The system ends with a *mf* dynamic.

a) *a tempo*

b)

a) Die an sich gute Wirkung des Pedals wird hier noch gehoben durch die entgegengesetzte Dynamik (Stärkegrad) in beiden Händen. Oben *pp* und *smorz.*; unten *mf*, *p* und *cresc.*
 b) Es ist zu beachten, daß die Verschiebung erst bei Eintritt des zweiten $\frac{3}{2}$ stels statthat und der 4. und 5. Viertelwert des Taktes ohne Pedal *sfz* *dimin.* zu spielen ist.

a) *L'effet de la pédale, bon en lui-même est ici encore rehaussé par le degré de force contraire des deux mains. En haut pp et smorz. en bas mf, p et cresc.*
 b) *On remarquera que le changement de pédale a lieu seulement avec la triple croche si bémol à la gauche et que le quatrième et cinquième temps (durée d'une noire) de la mesure seront joués sfz. dimin. et sans pédale.*

a) The fine effect of the pedal is here further enhanced by the contrast in the tonal power in both hands: *pp* and *smorz.* in the upper part, - *mf*, *p* and *cresc.* in the lower part.
 b) Notice that the pedal is not changed until the second $\frac{3}{2}$ is played, and that the 4th and 5th $\frac{1}{4}$ = values of the bar must be played *sfz* *dimin.*, and without pedal.

Des Helden letzte Heimfahrt.

Trauermarsch.

Le dernier retour du héros au pays. | The Hero's last journey home.

Marche funèbre.

Funeral march.

Andante maestoso. ♩ = 88.

The musical score is written for piano and consists of four systems of music. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is F# major (three sharps). The time signature is common time (C). The tempo is 'Andante maestoso' with a quarter note equal to 88 beats per minute. The score includes various dynamics such as *p*, *f*, *mf*, *poco a poco cresc.*, and *cresc.*. It features several trills (*tr*) and pedaling instructions (*ped.*) with asterisks indicating where the pedal should be used. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score concludes with a final cadence and a double bar line.

Der Hauptsatz dieses Stückes erbringt den Beweis, daß auch bei raschen diatonischen, chromatischen, oder untermischten Tonleitern das Pedal unentbehrlich sein kann; ebenso ist eine verständliche ausklingende Tongebung der Melodie des Trioteles in Fis dur:



ohne Pedal unmöglich.

La phrase principale de ce morceau prouve que la pédale est aussi indispensable dans des gammes combinées, diatoniques ou chromatiques et de mouvement rapide; de même un rendu sonore et intelligible de la mélodie du Trio en fa # serait impossible sans pédale:



The principal phrase of this piece proves that the pedal is also indispensable in combined, or diatonic chromatic scales in quick time; nor is an intelligible sonorous intonation of the melody in the tripart, in F# major:



possible without the pedal.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The piece begins with a piano introduction marked *mf*. The right hand features a melodic line with a first ending bracket. The left hand has a bass line with triplets and a *ped.* (pedal) marking. The system concludes with a *poco* marking and a final triplet in the right hand.

Second system of musical notation. The right hand continues with a melodic line, marked *a poco* and *cresc.* (crescendo). The left hand has a bass line with a *ped.* marking. The system ends with a *ped.* marking and a final chord.

Third system of musical notation. The right hand features a melodic line with a first ending bracket, marked *sempre* and *mf*. The left hand has a bass line with a *ped.* marking. The system concludes with a *tr* (trill) marking and a final chord.

Fourth system of musical notation. The right hand features a melodic line with a first ending bracket, marked *dim.* (diminuendo). The left hand has a bass line with a *ped.* marking. The system concludes with a *ped.* marking and a final chord.

Fifth system of musical notation. The right hand features a melodic line with a first ending bracket, marked *marc.* (marcato) and *p* (piano). The left hand has a bass line with a *ped.* marking. The system concludes with a *ped.* marking and a final chord.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The piece begins with a *sfp* dynamic. The right hand features a melodic line with a slur and a 4-measure phrase. The left hand provides a bass line with a *ped.* marking. Dynamics include *sfp* and *cresc.* (crescendo). Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Second system of musical notation. The right hand continues with a melodic line, marked *sf* (sforzando). The left hand has a bass line with *ped.* markings. Dynamics include *sf* and *dim.* (diminuendo). A *marc.* (marcato) marking is present in the left hand. Fingerings and slurs are used throughout.

Third system of musical notation. The right hand features a melodic line with a slur and a 3-measure phrase. Dynamics include *p ma marc.* (piano ma marcato), *molto cresc.* (molto crescendo), *ff* (fortissimo), *ffz* (fortissimo forzando), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). The left hand has a bass line with *ped.* markings and asterisks. Fingerings are indicated.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a slur and a 5-measure phrase. Dynamics include *marcato il canto dolce* and *L.* (Lento). The left hand has a bass line with *ped.* markings and asterisks. Fingerings are indicated.

Fifth system of musical notation. The right hand features a melodic line with a slur and a 5-measure phrase. Dynamics include *L.* (Lento) and *cresc.* (crescendo). The left hand has a bass line with *ped.* markings and asterisks. Fingerings are indicated.

System 1: Treble clef with a melodic line featuring slurs and fingerings (1, 2, 4, 5, 1, 2, 3, 5, 1, 2). Bass clef accompaniment with slurs and fingerings (4, 4, 4). Dynamics include *sf* and *L.²*. Pedal markings: Ped., *Ped., Ped., Ped., Ped., *

System 2: Treble clef with slurs and fingerings (3, 1, 2, 1, 4, 3, 2, 4, 3, 1). Bass clef accompaniment with slurs and fingerings (2, 3, 2, 4, 3, 1). Dynamics include *pp*, *p*, and *mf*. Pedal markings: Ped., *Ped., Ped., *Ped., Ped., 2, 4, *

System 3: Treble clef with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 5, 4, 1, 2, 3, 4). Bass clef accompaniment with slurs and fingerings (5, 3, 2, 4, 5, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 5, 3, 1). Dynamics include *poco cresc.*, *mf*, and *mf*. Pedal markings: Ped., 5, 3, *Ped., Ped., 2, *Ped., Ped., 5, 3, 2, Ped., *

System 4: Treble clef with slurs and fingerings (1, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 4). Bass clef accompaniment with slurs and fingerings (1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 4). Dynamics include *dim.*, *mf*, and *sf*. Pedal markings: Ped., 1, 3, 2, Ped., Ped., 2, *Ped., Ped., 3, 2, 1, Ped., marc., Ped., Ped., *

System 5: Treble clef with slurs and fingerings (2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1). Bass clef accompaniment with slurs and fingerings (3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1). Dynamics include *mf*, *p*, *pp*, and *smorz.*. Pedal markings: Ped., 3, 2, 1, *Ped., Ped., 3, 2, 1, *Ped., Ped., 3, 2, 1, Ped., *

System 1: Bass clef, 4/2 time signature. Dynamics: *p*, *poco a poco cresc.*, *f*. Includes fingerings (5, 2, 1, 3, 2) and pedal markings (Ped., 35, 5, 85, 4, 5, 8, 1).

System 2: Bass clef, 4/2 time signature. Dynamics: *p*, *poco a poco cresc.*. Includes fingerings (2, 1, 1) and pedal markings (Ped., 3, 3, 5, 85).

System 3: Treble clef, 4/2 time signature. Dynamics: *f*. Includes fingerings (1, 3, 4, 2, 1, 3) and pedal markings (Ped., 3, 4, 3, 5, 4, 1, 3, 5).

System 4: Treble clef, 4/2 time signature. Dynamics: *p*, *poco cresc.*, *mf*, *cresc.*. Includes fingerings (4, 2, 1, 5, 4, 5, 4, 3, 2, 3) and pedal markings (Ped., 3, 5, 4, 3, 5, 4, 3, 5, 4).

System 5: Treble clef, 4/2 time signature. Dynamics: *f*, *mf*, *poco*. Includes fingerings (4, 2, 4, 1, 2, 3, 5, 1, 2, 4, 3, 3, 1, 5) and pedal markings (Ped., 3, 5, 4, 3, 5, 4, 3, 5, 4, 3, 5, 4).

7.

Geisterstimmen.

Voix des esprits. — Spirit-Voices.

Moderato. ♩ = 92.

a) Eine überraschende, gleichsam überirdische Klangwirkung ergibt sich aus dem stummen nachträglichen Niederdrücken einzelner, auch doppelter Töne oder ganzer Harmonien. Dieser Kunstgriff wird in der Weise bewerkstelligt, dass das Pedal unmittelbar nach dem stummen Niederdrücken verlassen wird. Häufig angewandt nützt sich der Effekt rasch ab. Der Titel gegenwärtigen Stückes möge die in andern Fällen kaum annehmbare Wiederholung eines solchen Klangphänomens rechtfertigen. Die stumm niedergedrückten Töne sind in kleinen Noten dargestellt.

b) Die mit Hilfe des Pedals fortklingende Note *g* wird von der linken Hand, nachdem sie frei geworden, bei stummem Fingerwechsel aufgenommen.

a) *Un effet de sonorité surprenant et surnaturel est produit par la pression silencieuse et ultérieure d'une note simple ou double et aussi d'harmonies entières. Cet artifice s'effectuera si l'on ôte la pédale de suite après la sourde pression des notes. Trop souvent employé cet effet s'usera vite; mais le titre de ce morceau peut justifier une sonorité aussi bizarre dont la répétition serait à peine acceptable dans un autre cas. Les notes qui doivent être silencieusement pressées sont écrites en petit.*

b) *Le sol qui à l'aide de la pédale continuera à résonner sera pris, avec un changement de doigt inaperçu, par la main gauche sitôt devenue libre.*

a) An astonishing, almost supernatural effect of tone can be produced hereby noiselessly and subsequently pressing down single, double notes and also entire harmonies. This artistic effect is brought about by releasing the pedal instantly after mutely pressing down the keys. If frequently resorted to, the effect is soon lost. The title of this piece may justify the repetition of such a tonal phenomenon, which would scarcely be allowed in other cases. The keys to be held down noiselessly are indicated by small notes.

b) The tone *g* sustained with the aid of the pedal, is taken by the left hand the moment it is free, the change of fingers not being heard.

System 1: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of three flats, 12/8 time signature. Dynamics include *p* and *mf*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. Pedal markings are present with asterisks.

System 2: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of three flats, 12/8 time signature. Dynamics include *p*, *f*, and *mf*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. Pedal markings are present with asterisks.

System 3: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of three flats, 12/8 time signature. Dynamics include *fp* and *mf*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. Pedal markings are present with asterisks.

System 4: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of three flats, 12/8 time signature. Dynamics include *p*, *pp*, and *mf*. Performance directions include *poco allarg.* and *pres. 8a*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. Pedal markings are present with asterisks.

System 5: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of three flats, 2/4 time signature. Dynamics include *ff*, *poco*, *a*, *poco*, and *dimin.*. Performance direction includes *tissimo*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. Pedal markings are present with asterisks.

rallent. *a tempo* *più tranquillo*

dolce *mf*

This system contains the first two measures of the piece. The piano part begins with a *rallent.* marking and a *dolce* dynamic. The bass part has a *dolce* dynamic. The second measure transitions to *a tempo* and *mf*. The third measure is marked *più tranquillo*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The bass part includes a *Red.* marking and asterisks.

sf *poco accel.* *a tempo*

This system contains measures 4-6. The piano part starts with a *sf* dynamic and a *poco accel.* marking. The bass part also starts with a *sf* dynamic. The sixth measure returns to *a tempo*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The bass part includes a *Red.* marking and asterisks.

p cresc. *f*

This system contains measures 7-9. The piano part starts with a *p* dynamic and a *cresc.* marking. The bass part starts with a *f* dynamic. The ninth measure has a *Red.* marking and asterisks.

p cresc. *f*

This system contains measures 10-12. The piano part starts with a *p* dynamic and a *cresc.* marking. The bass part starts with a *f* dynamic. The twelfth measure has a *Red.* marking and asterisks.

mf cresc. *ff*

This system contains measures 13-15. The piano part starts with a *mf* dynamic and a *cresc.* marking. The bass part starts with a *ff* dynamic. The fifteenth measure has a *Red.* marking and asterisks.

a tempo

First system of musical notation. It features a grand staff with treble and bass clefs. The bass line is highly active with many sixteenth and thirty-second notes, including triplets and sixteenth-note runs. Fingerings are indicated with numbers 1-5. Dynamics include *p*, *sf*, and *sfz*. A *Red.* (Reduction) symbol is placed below the bass line. The treble line has fewer notes, with some slurs and fingerings. A *Red.* symbol is also present below the treble line. The system concludes with a *molto cresc. ed accel.* marking.

Second system of musical notation. The bass line continues with complex rhythmic patterns and slurs. Dynamics include *sf p* and *ff*. A *Red.* symbol is located below the bass line. The treble line features a long, flowing melodic line with slurs and fingerings. A *Red.* symbol is placed below the treble line. The system ends with a *a tempo* marking.

Third system of musical notation. The bass line has a *ff* dynamic and includes a section marked *L.2* (Lento). Dynamics range from *p* to *f*. A *cresc.* marking is present. A *Red.* symbol is placed below the bass line. The treble line has a melodic line with slurs and fingerings. A *Red.* symbol is placed below the treble line.

Fourth system of musical notation. The bass line features a *p* dynamic and a *cresc.* marking. A *Red.* symbol is placed below the bass line. The treble line has a melodic line with slurs and fingerings. A *Red.* symbol is placed below the treble line.

Fifth system of musical notation. The bass line has a *f* dynamic and a *sf* dynamic. A *Red.* symbol is placed below the bass line. The treble line has a melodic line with slurs and fingerings. A *Red.* symbol is placed below the treble line. The system concludes with a *Red.* symbol.

Einkehr im Münster.

Präludium und Fuge.

Entrée dans la cathédrale. In the Münster.

Prélude et Fugue.

Prelude and Fugue.

Largo. $\text{♩} = 72$.

Der kontrapunktische (streng polyphone) Stil schliesst eigentlich den Gebrauch der Pedale aus, insbesondere bei Fugen, die aus einer gegebenen Anzahl realer Stimmen bestehen. Immerhin muss und kann man einige Ausnahmen gelten lassen. In erster Linie kommt der Orgelpunkt im Bass in Betracht, wenn er von der Hand nicht festgehalten werden kann, ferner wird eine zeitweilige Zuhilfenahme des Pedals bei Griffen, welche die Spannfähigkeit der Hand übersteigen, nicht zu umgehen sein. Gewagter (und am besten zu meiden) erscheint es, die Pedale als Mittel zur Verstärkung und Verschönerung des Tons d. h. sinnlicher Klangreize und zur Hervorbringung verschiedener Farbmischungen herbeizuziehen, wenn nicht eine Nachahmung der Orgelregister beabsichtigt ist.

a) Auf Flügeln, deren Tonfülle nicht ausreicht, das Halbpedal genügend nachwirken zu lassen, bediene man sich, der wechselnden Harmonie zum Trotz, des Vollpedals erst bei jeder Wiederholung der Bassnote.

b) Eine Lücke zwischen den beiden einen Vorhalt bildenden Achtel darf auf keinen Fall entstehen. Sie ist zu umgehen, wenn das Pedal genau auf den vierten Achtelwert des Taktes niedergetreten wird, trotzdem hierdurch der erste mit beiden Händen ausgeführte Akkord um ein Achtel verkürzt erscheint.

c) Soll die Lücke, von der eben die Rede war, (in diesem Takt auf dem zweiten, mittleren System) vermieden werden, so ist allerdings ein störendes Ineinanderklingen der Töne *cis-c* im Bass unvermeidlich. Spannfähige Hände mögen die Stelle deshalb folgendermassen ausführen:

Le style du contrepoint (strictement polyphonique) exclut à vrai dire la pédale, surtout dans la fugue qui consiste en un nombre donné de voix réelles. Cependant l'on peut et l'on doit faire quelques exceptions. En première ligne le point d'orgue à la basse, entre en considération lorsqu'il ne peut pas être tenu avec la main; de plus le secours momentané de la pédale pour des intervalles qui dépassent la capacité d'extension de la main ne doit pas être non plus dédaigné. Mais cela paraît risqué (et il vaut mieux l'éviter) de prendre les pédales pour renforcer ou embellir le son, c'est-à-dire de lui donner par ce moyen un charme voluptueux et de tirer de différents mélanges de timbres; cela est justifié seulement par l'imitation voulue des effets d'orgue.

a) Sur les instruments dont la sonorité n'est pas assez grande pour que l'effet de la pédale à moitié pressée se produise suffisamment, l'on prendra la pédale en entier, malgré le changement d'harmonie à chaque répétition de la note basse.

b) Il ne doit se produire en aucun cas une lacune entre les deux croches formant un retard. On l'évitera en prenant la pédale exactement au quatrième temps (durée d'une croche) de la mesure; quand même, de cette façon le premier accord joué avec les deux mains paraîtra raccourci de la valeur d'une croche.

c) Si la lacune dont il était justement question, dans cette mesure, sur la portée du milieu doit être évitée, il est pourtant impossible d'empêcher la confusion résultant de la rencontre du do et du do à la basse; c'est pourquoi les mains capables d'extension pourront exécuter cet endroit de cette manière:

Properly speaking, contrapuntal, strictly polyphonic style excludes the use of the pedals especially in fugues consisting of a given number of actual voices. But exceptions may and must be made. Above all, we must take into consideration the organ-point in the bass, wherever it cannot be held by the left hand; besides this, the momentary employment of the pedal cannot be avoided for intervals exceeding the stretching capacity of the hand. It is more precarious (and should be avoided) to use the pedals to increase or embellish the tone i. e. to thus impart to it a voluptuous character or produce different colouring and shading, unless the imitation of an organ stop is intended.

a) On grand-pianos, the tonal capacity of which is not sufficient to allow of the effect of the half-trodden pedal fully developing, use the full pedal in spite of the change of harmony, each time the bass-note is repeated.

b) There must be no gap between the two notes forming a suspension, which can be avoided by treading the pedal exactly on the fourth value of the bar, even though by so doing the first chord played with both hands appear cut short of one note.

c) In order to avoid the aforesaid break (on the second, the middle staff in this bar), we must allow the inevitable clashing of *cis-c* in the bass. Hands able to stretch far enough may play the passage in the following manner:

Moderato. ♩ = 92.

a) Die Anwendung des Pedals bei vollen, geschlossenen mit einer Hand nicht ausführbaren Akkorden des Fugenthemas bedarf keiner Begründung. Sie sind übrigens nicht arpeggiert, sondern in dieser Weise auszuführen:

Die nächste Note, das punktierte Viertel, soll hervortreten. Der Komponist denkt sie sich anschwellend, bedient sich daher des Pedals auf das zweite Achtel ihres Wertes und gewinnt ihr so die beabsichtigte Leuchtkraft ab. Ergesteht allzu strengen Puristen jedoch das Recht zu, darauf zu verzichten.

a) *L'usage de la pédale dans les accords plaqués et complets, impossibles à jouer avec une seule main, qui forment le sujet de la fugue n'a pas besoin d'être motivé. Ces accords du reste ne doivent pas être arpeggiés mais exécutés de cette manière:*

La noire pointée qui suit doit ressortir. Le compositeur se la représente comme enflée et prend pour cette raison la pédale avec le second de sa valeur obtenant ainsi la nuance de son désirée. Cependant il concède aux puristes le droit d'y renoncer.

a) The employment of the pedal in full closed chords, which it is impossible for one hand to strike, and forming the subject of the fugue, calls for no special justification. Such chords are not arpeggiated but are played thus:

The ♩ which follows must be brought out. The composer imagines it swelling' and thus uses the pedal on the second eighth of its value, to obtain the brilliancy he intends it to have. He does not, however, enforce this idea upon the strict purist.

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

dimin. *pp* *sempre legato*

5 5 4 4 3 3 2 2 1 1

3 3 2 5

4 3 5 4 3 4 2 3 2

1 4 1 4

p 5 3 1 3 2 1 5 2 7 5 4 1 3 1

mf 3 1 3 2 1

*Red. Red.** *Red. Red.**

p 2 3 3 1 1 2 1 3 2 1 1

mf 2 1 1 2 1 1 2 1 1

cresc.

*Red. Red.** *Red. Red.** *Red. Red.**

dimin. *p* 5 3 1 2 1 2

Red. *Red.** *dimin.*

First system of musical notation. Treble clef, 4/4 time signature. Dynamics include *mf* and *p*. Fingerings are indicated with numbers 1-3. Pedal markings are present below the bass line.

Second system of musical notation. Treble clef, 4/4 time signature. Dynamics include *mf* and *p*. Includes the instruction *molto cresc.* and various fingerings. Pedal markings are present below the bass line.

Third system of musical notation. Treble clef, 4/4 time signature. Dynamics include *ff*. Includes various fingerings and pedal markings.

Fourth system of musical notation. Treble clef, 4/4 time signature. Dynamics include *f pesante*, *ritard.*, and *molto meno mosso*. Includes fingerings and pedal markings.

Fifth system of musical notation. Treble clef, 4/4 time signature. Dynamics include *poco*, *decresc.*, *molto cresc.*, and *ff*. Includes fingerings and pedal markings.