

Bärenreiter Piano Album
Frühe Moderne
Early 20th Century
Les Prémodernes

Herausgegeben von / Edited by / Édité par
Michael Töpel



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 6555

INHALT / CONTENTS / TABLE

Erläuterungen, Spielanregungen und Informationen	IV
Explanations, Performance Suggestions and Information	VI
Explications, Suggestions et Informations	VIII
Franz Liszt (1811–1886)	
1. Abschied, Russisches Volkslied	2
2. En Rêve, Nocturne	4
César Franck (1822–1890)	
3. Les plaintes d'une poupée	6
Camille Saint-Saëns (1835–1921)	
4. Gigue op. 90 Nr. 4 (aus: Suite)	8
Modest Mussorgsky (1839–1881)	
5. Njanja und ich: Kindheitserinnerungen	10
Leoš Janáček (1854–1928)	
6. Zum Andenken	12
7. Mährischer Tanz: Pilky	13
Giacomo Puccini (1858–1924)	
8. Piccolo Tango	14
Claude Debussy (1862–1918)	
9. Rêverie	16
10. Danse de la poupée	20
Jean Sibelius (1865–1957)	
11. Pensée mélodique op. 40 Nr. 6	24
Erik Satie (1866–1925)	
12. Gymnopédie Nr. 1 (aus: Trois Gymnopédies)	26
Wladimir Rebikow (1866–1920)	
13. Valse miniature op. 10 Nr. 10	28
Enrique Granados (1867–1916)	
14. Vals poético	29
Alexander Skrjabin (1872–1915)	
15. Nuances op. 56 Nr. 3	30
Max Reger (1873–1916)	
16. Humoreske (aus: Blätter und Blüten)	31
Arnold Schönberg (1874–1951)	
17. Klavierstück op. 19 Nr. 2 (aus: Sechs Klavierstücke)	34
18. Klavierstück op. 19 Nr. 6 (aus: Sechs Klavierstücke)	35
Gustav Holst (1874–1934)	
19. The Shoemaker	36
Julius Weismann (1879–1950)	
20. Klavierstück op. 94 Nr. 1 (aus: Vier kleine Klavierstücke in polyphonem Stil)	38
Belá Bartók (1881–1945)	
21. Romanze (aus: Für Kinder)	39
22. Der Tanz mit dem Stabe (Nr. 1 aus: Rumänische Volkstänze)	40
23. Brâul (Nr. 2 aus: Rumänische Volkstänze)	41
Zoltán Kodály (1881–1967)	
24. Children's Dance for the Black Keys	42
Igor Strawinsky (1882–1971)	
25. Allegro (aus: Les cinq doigts)	44
Alfredo Casella (1883–1947)	
26. Berceuse (aus: Pezzi infantili)	46
Bohuslav Martinů (1890–1959)	
27. Colombine tanzt, Valse (aus: Loutky)	48
28. Das schüchterne Püppchen, Chanson (aus: Loutky)	50

Serge Prokofieff (1891–1953)	
29. Marche op. 65 Nr. 10 (aus: Musique d'enfants)	52
Paul Hindemith (1895–1963)	
30. Programm-Musik op. 15 Nr. 9 (aus: In einer Nacht)	53
31. Marsch (aus: Wir bauen eine Stadt)	54
Willy Burkhard (1900–1955)	
32. Lied (aus: Acht leichte Klavierstücke)	55
Karl Amadeus Hartmann (1905–1963)	
33. Kleine Suite II: 1. Satz	56
Hugo Distler (1907–1942)	
34. Walzer op. 15b Nr. 3 (aus: Elf kleine Klavierstücke)	57
Benjamin Britten (1913–1976)	
35. Nocturne (aus: Sonatina Romantica)	58
Bernd Alois Zimmermann (1918–1970)	
36. Matutin (aus: Enchiridion)	60
37. Imagination (aus: Enchiridion)	61

Umschlaggestaltung unter Verwendung des Bildes „Spielende Formen“ von Franz Marc (Museum Folkwang Essen):
take off-media services, christowzik + scheuch gbr, Kassel

ERLÄUTERUNGEN, SPIELANREGUNGEN UND INFORMATIONEN

Umgangssprachlich wird die Musik des 19. Jahrhunderts als die Epoche der Romantik bezeichnet. In ihrer Spätphase deuten sich bereits vielfältige Entwicklungen in Richtung der Musik an, die nicht selten pauschal „Neue Musik“ genannt wird. Das Bärenreiter Piano Album *Frühe Moderne* widmet sich dem stilistisch äußerst vielgestaltigen und spannenden Zeitraum von der Spätromantik bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. Die Sammlung bietet einen chronologischen Querschnitt durch die leichte bis mittelschwere Klavierliteratur von bekannten Komponisten*); sie möchte eine Vorstellung von einigen wesentlichen stilistischen Ausprägungen dieses fließenden musikhistorischen Epochenwechsels vermitteln. Bereits in der Musik des späten Franz Liszt kündigt sich eine Abkehr vom romantischen Klavierklang an; das Phänomen des Klaviertons wird von Claude Debussy von neuem entdeckt. Die atonalen kleinen Klavierstücke von Arnold Schönberg stehen ganz im Zeichen der ästhetischen Neubewertung von Konsonanz und Dissonanz; fast gleichzeitig werden aber auch noch ebenso vollgültige Werke komponiert, die hinsichtlich des benutzten Materials mit weitaus weniger Neuerungen aufwarten (wie z. B. *Pensée mélodique* von Jean Sibelius). Ein Vergleich der Entstehungsdaten der Werke führt vor Augen, auf welcher unterschiedlichen stilistischen Weise zeitgleich komponiert wurde. Neben bekannten Stücken, die aus keiner Sammlung dieses Zeitabschnitts wegzudenken sind, wird auch zu interessanten und spielfreudigen Entdeckungen angeregt. Einer abwechslungsreichen Gestaltung des Literaturangebots im Klavierunterricht kommen die zumeist kurzen Stücke entgegen. Der Notentext ist frei von subjektiven Hinzufügungen des Herausgebers; die sparsam gesetzten Fingersätze verstehen sich gleichermaßen als Anregung wie auch als Spielhilfe. Dieses Album ergänzt das bereits vorliegende Bärenreiter *Romantik Piano Album* (BA 6538, herausgegeben von Michael Töpel); hier wie dort wurde auf eine internationale Anlage der Auswahl ein besonderer Wert gelegt. Beide Alben schließen sich zu einem vielgestaltigen Panorama von der Frühromantik bis zur Mitte unseres Jahrhunderts zusammen. Den Weg zur klassischen Sonate und somit zu Werken größeren Ausmaßes ebnen die beiden Bärenreiter *Sonatinen-Alben* (BA 6545 und BA 6549, herausgegeben von Klaus Wolters), zu denen sich das Bärenreiter Piano Album *Frühe Moderne* als eine parallel verwendbare Ergänzung anbietet.

Die hier berücksichtigten Kompositionen sind im Album jeweils mit dem Buch-Symbol (📖) gekennzeichnet. Biographische Informationen über die Komponisten sind leicht aus den einschlägigen Lexika zu erfahren; auf Informationen über die Komponisten wurde daher verzichtet.

*) Für die Chronologie der Sammlung waren die Geburtsdaten der Komponisten maßgeblich.

Franz Liszt

Nr. 1 Abschied, Russisches Volkslied, S. 2

Takt 41–44: Die Hauptstimme (a-g-a-g) wechselt taktweise wie ein Echo zwischen der rechten und linken Hand; Tenutostriche verdeutlichen den Wechsel. Beim Spiel der *una-corda*-Abschnitte (Takt 9ff. und 39ff.) auf einem abgespielten Flügel kann der Klang häufig verbessert werden, indem man das linke Pedal nur etwa halb heruntertritt.

Nr. 2 En Rêve, Nocturne, S. 4

Takt 41: Das Pedal sollte schon auf der ersten Zählzeit genommen werden. – Bei Beachtung der originalen Pedalisierung werden die diversen Pausen im Schlussabschnitt dieses Stückes durch Nachklänge ausgefüllt.

Takt 39–42 (rechte Hand): Um eine Unterbrechung des Trillers zu vermeiden, empfiehlt es sich, den Zusatzton *gis* gleichzeitig mit einem der beiden Trillertöne (bevorzugt mit dem unteren) anzuschlagen.

César Franck

Nr. 3 Les plaintes d'une poupée, S. 6

Takt 1 und 45: Der Ausdruck „*dolce*“ (ital., wörtlich: süß) in Takt 21 bedeutete damals im Allgemeinen „*piano*“ und meint zudem „*cantabile*“ (singend); „*dolcissimo*“ (sehr sanft, süß) ist als Steigerung entsprechend spielerisch umzusetzen.

Leoš Janáček

Nr. 6 Zum Andenken, S. 12

Das erst vor wenigen Jahren entdeckte Stück besitzt ein seltsames Motto: „Gib' mir zum Andenken alles, was betrübt, alles, was dich schmerzt.“

Takt 4/5 (rechte Hand): Der grifftechnisch problematische rasche Akkordwechsel kann durch den Fingersatz erleichtert werden, indem der Daumen auf *g'* (letzter Ton in Takt 4) wie ein Drehpunkt zum schnellen Handübersatz genutzt wird.

Nr. 7 Mährischer Tanz: Pilky, S. 13

Pilky ist eine Art „Sägetanz“. – In Takt 15/16 und 18/19 liegt möglicherweise ein Versehen des Komponisten vor (die Herausgeber der Gesamtausgabe vermuten dies aufgrund der harten Dissonanzen zwischen Melodie und Begleitung); die kleingestochenen *Ossia*-Takte sind als Alternativvorschlag zu verstehen.

Giacomo Puccini

Nr. 8 Piccolo Tango, S. 14

Es empfiehlt sich, die in Takt 7 und 44–50 im Notentext vom Herausgeber eingetragenen Arrangements und Aufteilungen auf beide Hände auszuprobieren. Bei der vorgeschlagenen Handaufteilung können die Mittelstimmenakkorde – wie vom Komponisten gefordert – jeweils über zwei Takte gehalten werden (ohne Zuhilfenahme des Pedals).

Claude Debussy

Nr. 9 *Rêverie*, S. 16

In Takt 48 geht die Hauptstimme von der linken Hand wieder in die rechte Hand über (die hinzugefügte Linie verdeutlicht dies).

Takt 80: Der links gespielte Melodieton c'' sollte am Ende des Taktes von der rechten Hand stumm übernommen und gehalten werden, damit dieser Ton beim Pedalwechsel zu Beginn von Takt 81 nicht verkürzt und die Melodie unterbrochen wird.

Nr. 10 *Danse de la poupée*, S. 20

Das Stück ist eine Klavierfassung von Debussy aus seinem Kinderballett *La Boîte à Joujoux*; das Ballett handelt von Figuren in einer alten Spielzeugschachtel, die lebendig werden.

Takt 31ff. und 73ff.: Die weitgriffige Begleitfigur kann durch vorsichtigen Pedalgebrauch leichter ausgeführt werden; unmittelbar nach dem beendeten Staccato-Anschlag auf dem 2. Viertel wird das Pedal heruntergetreten und gleichzeitig mit dem Anschlag auf dem 3. Viertel wieder losgelassen.

Jean Sibelius

Nr. 11 *Pensée mélodique*, S. 24

Die Melodie sollte nicht im Pedalnachklang verschwimmen. Je nach Geschmack können die weitgespannten Begleitakkorde auf beide Hände aufgeteilt werden (die spieltechnisch günstigen Möglichkeiten sind im Notentext eingetragen).

Takt 16: Der Akkord kann auf einem Flügel mit 3 Pedalen gehalten werden, bevor die rechte Hand mit ihrem Lauf beginnt (das dritte, mittlere Pedal muss getreten werden, nachdem der Akkord angeschlagen worden ist).

Erik Satie

Nr. 12 *Gymnopédie Nr. 1*, S. 26

Gymnopédien waren Tänze im antiken Sparta, die Jünglinge zu Ehren der Götter Diana und Apoll beim Gedenken der Gefallenen der Schlacht von Thyrea ausführten. Satie war von dem fremdartigen Klang des Wortes „Gymnopédie“ so fasziniert, dass es für ihn als Titel feststand, bevor er die Musik komponiert hatte. Außerdem bezeichnete er sich damals scherzhaft als „Gymnopédist“.

Alexander Skrjabin

Nr. 15 *Nuances*, S. 30

Skrjabin assoziierte beim Hören bestimmter Töne und Klänge Farben (er „hörte“ gewissermaßen Farben), so erklärt sich der rätselhafte Titel *Nuances* im Sinne von „Farbabstufungen“. Ganz weiche Übergänge von einer Farbe bzw. Harmonie zur nächsten kommen dem Stück besonders nahe. Alles Plötzliche und Eckige sollte vermieden werden.

Arnold Schönberg

Nr. 17 Klavierstück op. 19 Nr. 2, S. 34

Sämtliche Staccato-Anschläge in diesem Stück sollten äußerst kurz, beinahe schlagzeugartig ausgeführt werden und dabei sehr zart im Klang bleiben.

Nr. 18 Klavierstück op. 19 Nr. 6, S. 35

Dieses Stück entstand unter dem Eindruck des Todes von Gustav Mahler, dem von Schönberg sehr verehrten Freund und Komponisten; die kurzen melodischen Ansätze erinnern an Seufzermotive.

Gustav Holst

Nr. 19 *The Shoemaker*, S. 36

Dieses Stück beruht auf dem gleichnamigen Volkslied aus Northumberland (nordöstliches England; die vom Komponisten gewählte Schreibweise mit zwei k entspricht dem dortigen Dialekt).

Von Takt 17 bis 32 gelten für beide Hände unterschiedliche Vorzeichen, jede Hand spielt in einer anderen Tonart (man spricht hier von Bitonalität).

Belá Bartók

Nr. 23 *Brâul*, S. 41

Brâul ist ein Gürteltanz aus Rumänien (mittleres Spieltempo).

Zoltán Kodály

Nr. 24 *Children's Dance for the Black Keys*, S. 42

Da die schwarzen Tasten viel schmaler als die weißen sind, rutscht man leichter von ihnen ab; beim Üben kann es deshalb hilfreich sein, die staccato zu spielenden Töne zunächst zu binden (Legato-Spiel), um sich an das besondere Tastengefühl zu gewöhnen. – Vor jedem Ton dieses Stücks muss man sich ein # denken.

Igor Strawinsky

Nr. 25 *Allegro*, S. 44

Das Allegro ist Strawinskys berühmtem Zyklus leichter Klavierstücke *Les cinq doigts* (Die fünf Finger) entnommen. In diesem Stück spielt die rechte Hand ausschließlich im Quintraum von c' bis g', während die linke Hand ein wenig weiter ausgreift.

Bohuslav Martinů

Nr. 26 *Colombine tanzt*, S. 48

Nr. 27 *Das schüchterne Püppchen*, S. 50

Beide Stücke sind Martinus Sammlung leichter Klavierstücke mit dem Titel *Loutky* (Puppen, Marionetten) entnommen.

Paul Hindemith

Nr. 30 *Programm-Musik*, S. 53

Das von Hindemith zu diesem Stück verfasste witzige Gedicht und die mit einem verschmitzten Augenzwinkern komponierte Musik karikieren die Naturnachahmung in der damals hoch im Kurs stehenden Programm-Musik. Die Verteilung der eng beieinanderliegenden Töne auf beide Hände ergibt sich aus der Richtung der Behalsung: Noten mit nach unten gerichtetem Hals werden von der linken Hand gespielt (Ausnahmen sind jeweils vermerkt). – Takt 14: Weder im Manuskript noch in der Erstausgabe werden die drei Sechzehntel als Triole gekennzeichnet.

Karl Amadeus Hartmann

Nr. 33 Kleine Suite II (1. Satz), S. 56

Hartmann ist vor allem als Sinfoniker hervorgetreten; die *Kleine Suite II* ist erst vor wenigen Jahren veröffentlicht worden. Es handelt sich um ein undatiertes Frühwerk, welches vermutlich um 1930 entstanden sein dürfte.

Bernd Alois Zimmermann

Nr. 36 Matutin, S. 60

Matutin ist ein nächtliches Stundengebet; dieses Klavierstück trägt den Charakter eines stillen dialogartigen Nocturne.

Nr. 37 Imagination, S. 61

Der weitgespannte stumm niedergedrückte Akkord ist für kleinere Hände kaum zu greifen. Es empfiehlt sich daher, entweder den tiefsten oder den höchsten Akkordton z.B. mit einem Gewicht (nicht breiter als eine weiße Klaviertaste) heruntergedrückt zu halten. Die übrigen vier Töne können problemlos auch von kleineren Händen gespielt werden.

Michael Töpel

EXPLANATIONS, SUGGESTIONS AND INFORMATION

Generally speaking, nineteenth-century music is referred to as the Age of Romanticism. In its late stage, a wide range of developments pointed in the direction of that music known today under the blanket term of "Contemporary Music". The Bärenreiter Piano Album *Early 20th Century* is devoted to the stylistically varied and exciting period from late romanticism to the mid-twentieth century. This anthology offers a chronological cross-section of easy to moderately difficult pieces by well-known composers*). It is designed to convey an impression of some of the major stylistic trends during a period of music history in constant flux. In the late music of Franz Liszt we can already descry signs of a withdrawal from romantic piano sonority, and the phenomenon of piano timbre was discovered anew in Claude Debussy. Arnold Schoenberg's short, atonal piano pieces bear eloquent witness to the aesthetic reevaluation of consonance and dissonance. Almost at the same time, however, fully valid works were being composed with much less innovation in their use of musical material, as exemplified by *Pensée mélodique* of Jean Sibelius. A comparison of the respective dates of composition emphasizes the great stylistic diversity of the music of this period. Besides familiar pieces that cannot be ignored in any anthology of this era, the reader is also invited to make interesting and delightful discoveries of his own. These generally short pieces add a welcome variety to the literature used in piano lessons. The texts are devoid of subjective additions on the part of the editor; the relative few fingerings are intended

equally as suggestions and as aids to performance. The present volume complements Bärenreiter's existing *Romantic Piano Album*, edited by Michael Töpel (BA 6538). As in that earlier volume, particular importance was placed on a wide geographic distribution in the selection of works. Taken together, the two albums offer a many-sided panorama from early romanticism to the middle of our century. The path to the classical sonata, and thus to works on a larger scale, is paved by Bärenreiter's two sonatina albums edited by Klaus Wolters (BA 6545 and BA 6549), to which the *Early 20th Century Piano Album* serves as a useful companion.

The compositions discussed are indicated in the album by means of a book symbol (📖). As biographical information on the composers is easily obtainable from standard reference works, we decided not to include such information here.

Franz Liszt

No. 1 Abschied ("Farewell"), Russian folk song, p. 2
Bars 41–44: The principal part (a-g-a-g) alternates bar by bar between the right and left hands like an echo; tenuto marks are used to indicate the change of hands.

When playing una corda sections (bars 9ff. and 39ff.) on a worn-out grand piano, the sound can frequently be improved by pressing the left pedal only halfway down.

No. 2 En Rêve ("In a dream"), Nocturne, p. 4
Bar 41: The pedal should be taken on the first beat. – If the original pedalling is used, the many silences in the concluding section of the piece will fill with reverberations.

Bars 39–42 (right hand): To avoid interrupting the trill it is advisable to strike the additional note g[#] simultaneously with the two notes of the trill (preferably the lower one).

*) The chronology of our collection is based on composers' dates of birth.

César Franck

No. 3 Les plaintes d'une poupée ("A Dolly's Lament"), p. 6
Bars 1 and 45: Although in Franck's day the expression "dolce" (Italian for "sweet") generally meant "piano", it can also mean "cantabile". The "dolcissimo" (very sweet) in bar 21 must be heightened accordingly in performance.

Leoš Janáček

No. 6 Zum Andenken ("In Remembrance"), p. 12
This piece, only discovered a few years ago, is prefaced by a curious motto: "Give me in remembrance all that makes you sad, all that causes you pain."

Bars 4/5 (right hand): The rapid chord changes may be facilitated technically with the fingering specified, i. e. by using the thumb on *g'* (final note in bar 4) as a pivot for quickly passing the hand.

No. 7 Mährischer Tanz ("Moravian Dance"): Pilky, p. 13
A *pilky* is a kind of "sawing dance". – Bars 15 to 16 and 18 to 19 may contain an error on the part of the composer (the editors of the complete edition drew this conclusion from the harsh dissonances between melody and accompaniment). The ossia notes in small type are intended as an editorial suggestion.

Giacomo Puccini

No. 8 Piccolo Tango, p. 14

We recommend trying out the arrangement and division of the hands indicated by the editor in bars 7 and 44 to 50. By dividing the hands as suggested, the middle-register chords can be sustained over two bars as required by the composer without resorting to the pedal.

Claude Debussy

No. 9 Rêverie ("Daydream"), p. 16

In bar 48 the principal voice returns from the left hand to the right, as shown by the added line.

Bar 80: The melody note *c''* in the left hand should be taken silently by the right at the end of the bar and sustained so as not to be cut off by the change of pedal at the beginning of bar 81, thereby interrupting the melody.

No. 10 Danse de la poupée ("The Dolly's Dance"), p. 20
This piece was transcribed for piano by Debussy from his children's ballet *La Boîte à Joux*, which depicts figures in an old toy box coming to life.

Bars 31ff. and 73ff.: The widely extended accompaniment figure may be played more easily with a judicious application of the pedal, i. e. by pressing the pedal immediately after the staccato attack on beat 2 and releasing it simultaneously with the attack on beat 3.

Jean Sibelius

No. 11 Pensée mélodique ("Melodic Idea"), p. 24

The melody must not be blurred in the reverberations of the pedal. Depending on the player's taste, the widely extended accompaniment chords may be divided between the hands;

the most convenient solutions from a technical viewpoint are indicated in the text.

Bar 16: On a grand piano with sostenuto pedal the chord may be sustained before the right hand begins its run by pressing the middle pedal after striking the chord.

Erik Satie

No. 12 Gymnopédie no. 1, p. 26

Gymnopédies were dances performed in honour of Diana and Apollo by the youths of ancient Sparta to commemorate those who fell in the Battle of Thyrea. Satie was so enthralled by the strange sound of the word "gymnopédie" that he settled on the title before writing the music. He also referred to himself jokingly at that time as a "gymnopédist".

Alexander Skryabin

No. 15 Nuances, p. 30

Skryabin associated colours with particular pitches and sonorities, being thus able to "hear" colours. This accounts for the puzzling title *Nuances*, meaning "gradations of colour". The piece is especially well-suited for gentle transitions from one colour, or harmony, to another. Sudden changes and sharp gestures of any kind should be avoided.

Arnold Schoenberg

No. 17 Klavierstück (Piano Piece), op. 19, no. 2, p. 34

All staccato attacks in this piece must be extremely short, almost percussive, while remaining very delicate in tone.

No. 18 Klavierstück (Piano Piece), op. 19, no. 6, p. 35

This piece was written under the influence of the death of a close and highly esteemed friend of Schoenberg's, the composer Gustav Mahler. The brief scraps of melody are reminiscent of "sigh" motifs.

Gustav Holst

No. 19 The Shoemaker, p. 36

This piece is based on a like-named folk song from Northumberland in the northeast corner of England. The unusual spelling preferred by the composer for the title is taken from the local dialect.

In bars 17–32 each hand has a different key signature and therefore plays in a different key, producing what is known as bitonality.

Belá Bartók

No. 23 Brâul, p. 41

A *brâul* is a belt dance in moderate tempo from Rumania.

Zoltán Kodály

No. 24 Children's Dance for the Black Keys, p. 42

As the black keys are much narrower than the white, the fingers are more likely to slip from them. When practicing, it may therefore be helpful at first to join the staccato notes (i. e. to play them legato) in order to become familiar with the special touch of these keys. – A # sign must be imagined before each of the notes in this piece.

Igor Stravinsky

No. 25 Allegro, p. 44

This Allegro is taken from Stravinsky's famous cycle of easy piano pieces, *Les cinq doigts* ("The Five Fingers"). Here the right hand remains entirely within the span of a fifth, from c' to g', while the left is only slightly more expansive.

Bohuslav Martinů

No. 26 Colombine tanz ("Colombina dances"), p. 48

No. 27 Das schüchterne Püppchen ("The Bashful Dolly") p. 52

Both pieces are taken from Martinů's collection of easy piano pieces entitled *Loutky* ("dolls", "marionettes").

Paul Hindemith

No. 30 Programm-Musik ("Programme Music"), p. 53

The witty poem Hindemith wrote for this piece and its droll musical setting parody the imitations of nature common in programme music of the day.

Cuckoo and owl

The cuckoo and the ow-ow-owl

(The owl and the cuck-cuck-oo).

The cuckoo keeps its eyes tight shut,

The ow-ow-owl cries cuck-cuck-oo.

The cuckoo thinks: Just think of that!

And owells like the ow-ow-owl.

The direction of the stems indicate the manner in which the closely spaced notes are to be distributed between the two hands: notes with downward stems are played with the left hand, unless marked otherwise. – Bar 14: Neither in the manuscript nor in the first edition are the three sixteenth-notes written as a triplet.

Karl Amadeus Hartmann

No. 33 Kleine Suite II ("Little Suite II"), first movement, p. 56

Hartmann is especially distinguished as a composer of symphonies. *The Little Suite II* was only published a few years ago. It is an undated early piece probably written around 1930.

Bernd Alois Zimmermann

No. 36 Matutin, p. 60

A matutin is a horary prayer spoken at night. The piece has the character of a quiet nocturne in dialogue form.

No. 37 Imagination, p. 61

The widely extended silent chord is almost impossible to play for small hands. We recommend holding down either the highest or the lowest note in the chord with a weight no wider than a white key on the piano. The remaining four notes can then easily be played even by small hands.

Michael Töpel

(Translated by J. Bradford Robinson)

EXPLICATIONS, INCITATIONS AU JEU ET INFORMATIONS

La musique du XIX^e siècle est habituellement considérée comme étant l'époque du romantisme. Dans sa phase tardive, de multiples processus se révèlent déjà, qui tendent vers un langage assez souvent nommé et en bloc *Nouvelle Musique*. Cet album de piano Bärenreiter *Les Prémmodernes* est consacré à la période passionnante et proliférante qui s'étend du romantisme tardif jusqu'au milieu du XX^e siècle. Un florilège qui offre un découpage chronologique de la littérature pianistique de compositeurs célèbres*), avec des niveaux de difficulté allant de facile à moyennement difficile; il se propose également de présenter quelques-unes des esthétiques fondamentales de cette époque charnière et fluente de l'histoire musicale.

*) Les dates de naissance des compositeurs furent déterminantes pour établir la chronologie de ce florilège.

Déjà Franz Liszt, dans ses dernières œuvres, prend des distances face à la sonorité romantique du piano : son discours se raréfie, se fragmente, il rejette le cantabile mélodique. Claude Debussy, lui, est le premier accorder une importance primordiale à la qualité du son au piano. Quant Arnold Schoenberg, il explore, dans ses « Petites Pièces pour piano », la totalité chromatique qui conduira vers l'atonalité et vers une réévaluation esthétique de la consonance et de la dissonance. A peu près à la même période toutefois, des œuvres parfaitement recevables volent le jour, qui, vu le matériau utilisé, n'apportent guère d'innovations (ainsi *Pensée mélodique* de Jean Sibelius). Il suffit de comparer les dates d'élaboration des œuvres pour observer l'ample diversité des positions stylistiques adoptées simultanément.

Outre les pages célèbres, sans lesquelles un recueil de cette époque ne se peut concevoir, cet album présente quelques

découvertes aussi captivantes qu'exalantes. Ce sont le plus souvent des pièces brèves qui conviennent le mieux pour habilement diversifier la littérature qu'offre l'enseignement du piano. Les partitions ne contiennent aucun ajout subjectif de l'éditeur. Les doigtés peu nombreux, doivent être considérés comme un stimulant et un soutien de jeu.

Le présent album complète Bärenreiter *Romantik Piano Album* (BA 6538, édité par Michael Töpel), déjà paru chez Bärenreiter. Dans celui-ci comme dans celui-là une importance particulière a été accordée, pour que le choix des compositeurs fût international ; tous deux déroulent un panorama varié se déployant du premier romantisme au milieu de notre siècle. Quant aux deux albums Bärenreiter *Sonatinen* (BA 6545 et BA 6549), ils ouvrent la voie vers la sonate classique, tout comme vers des œuvres de plus grande envergure ; et l'album Bärenreiter *Les Prémодernes* en propose un complément que l'on peut utiliser parallèlement.

Un pictogramme-livre (☞), en tête de chacune d'elles, permettra de reconnaître ces pièces expliquées ici. Dans le lexique correspondant, on trouvera aisément des renseignements sur la vie des compositeurs. Aussi avons-nous renoncé à fournir des détails sur les compositeurs eux-mêmes.

Franz Liszt

No 1 Abschied, Russisches Volkslied, p. 2

Mesures 41–44 : la voix principale la-sol-la-sol passe à chaque mesure, comme en écho, de la main droite à la main gauche ; les traits tenuto signalent ce changement.

Lorsque l'on joue les passages *una corda* (mesures 9 sp et 39 sp) sur un piano usagé, le son peut souvent être amélioré avec un demi-enfoncement de la pédale de gauche.

No 2 En rêve, Nocturne, p. 4

Mesure 41 : il faut mettre la pédale dès le premier temps. Si l'on tient compte des indications de pédale d'origine, les différentes pauses de la fin de cette pièce sont remplacées par les sons prolongés de la pédale.

Mesures 39–42 (main droite) : pour éviter une rupture du trille, il est recommandé de jouer la note supplémentaire sol#4 en même temps que l'une des deux notes du trille (de préférence celle du dessous).

César Franck

No 3 Les plaintes d'une poupée, p. 6

Mesures 1 et 45 : le terme « dolce » (littéralement, de l'italien : doux) qui, à l'époque, signifiait en général « piano », équivaut également à « cantabile ». Par conséquent, « *dolcissimo* » (très douce) (mesure 21) doit être exécuté plus doucement encore.

Leoš Janáček

No 6 Zum Andenken, p. 12

Cette pièce, découverte il y a quelques années seulement, comporte une étrange épigraphe : « Laisse-moi le souvenir de tout ce qui t'afflige, de tout ce qui te fait souffrir. »

Mesures 4–5 (main droite) : le changement rapide d'accords pose des problèmes de doigté qui peut être facilité par celui que nous indiquons : en utilisant le pouce sur le sol3

(dernier accord de la mesure 4) comme pivot pour ce passage véloce.

No 7 Mährischer Tanz, Pilyky, p. 13

Le *pilyky* est une espèce de « danse-scie ». Il est possible qu'il y ait eu, aux mesures 15/16 et 18/19, une négligence du compositeur. (Les éditeurs de l'œuvre complet le supposent, en raison des âpres dissonances entre la mélodie et l'accompagnement.) Les mesures *ossia*, gravées en petites notes, doivent être considérées comme des propositions alternatives.

Giacomo Puccini

No 8 Piccolo Tango, p. 14

Il est conseillé de s'exercer aux deux mains pour les mesures 7 et 44–50, qui comportent les arrangements et répartitions fournis par l'éditeur. Dans ce cas, les accords des voix intermédiaires peuvent être tenus (comme le compositeur l'exige) chaque fois sur deux mesures (sans ajouter de pédale).

Claude Debussy

No 9 Rêverie, p. 16

Mesure 48 : la voix principale passe de la main gauche de nouveau à la main droite (la ligne en pointillé le signale).

Mesure 80 : la note do de la mélodie jouée à la main gauche doit être reprise sans qu'elle ne sonne par la main droite, de façon à ce que cette note, au changement de pédale du début de la mesure 81, ne soit pas écourtée non plus que la mélodie brisée.

No 10 Danse de la poupée, p. 20

Cette pièce est une version pour piano de Debussy, extraite de son ballet pour enfants, *La boîte à joujoux*. Ce ballet met en scène des personnages d'une vieille boîte à jouets, qui se mettent à vivre.

Mesure 31 sq et 73 sq : l'ample figure d'accompagnement peut être exécutée avec plus de raffinement si l'on utilise la pédale avec précaution. Immédiatement après avoir effectué l'attaque staccato sur le deuxième temps, on enfonce la pédale qui est à nouveau relâchée à l'attaque du troisième temps.

Jean Sibelius

No 11 Pensée mélodique, p. 24

La mélodie ne doit pas se noyer dans le son prolongé de la pédale. Suivant le goût de chacun, les accords étendus d'accompagnement peuvent être répartis entre l'une ou l'autre des mains (les possibilités techniques les plus favorables sont portées sur la partition).

Mesure 16 : sur un piano à trois pédales l'accord peut être tenu, avant que la main droite ne déroule sa partie (la troisième pédale, celle du milieu, doit être enfoncée après que l'accord a été attaqué).

Erik Satie

No 12 Gymnopédie no 1, p. 26

Les *gymnopédies* étaient des danses de l'antique Sparte exécutées par de jeunes éphèbes lors des fêtes rituelles. Satie

était tellement fasciné par la sonorité exotique du mot « gymnopédie » qu'il le choisit comme titre avant que l'œuvre fut composée. En outre, il se considérait, badinant, comme un « gymnopédiste ».

Alexandre Scriabine

No 15 Nuances, p. 30

Scriabine associait, à l'écoute, certaines notes et sonorités à des couleurs (il « entendait », en quelque sorte les couleurs). D'où son explication du titre énigmatique *Nuances* dans le sens de « gradations de couleurs ». Des transitions très souples d'une couleur, à savoir d'une harmonie, à l'autre permettront d'approcher la vérité de la pièce. A éviter : tout ce qui est brusque et anguleux.

Arnold Schoenberg

No 17 Klavierstück op. 19, no 2, p. 34

Toutes les attaques staccato de cette pièce devraient être exécutées de façon quasi percussive, tout en maintenant la délicatesse de la sonorité.

No 18 Klavierstück op. 19, no 6 p. 35

Cette pièce fut écrite après le choc causé par la mort de Gustav Mahler, l'ami et le compositeur hautement révérend par Schoenberg. Les courts motifs mélodique évoquent des soupirs.

Gustav Holst

No 19 The Shoemaker, p. 36

Cette pièce provient d'un chant homonyme du Northumberland (nord-est de l'Angleterre). La graphie du mot (deux « k »), choisie par le compositeur, est conforme au dialecte de la région.

Mesures 17 à 32 : les deux mains ont des altérations différentes. Chaque main joue dans une autre tonalité (on parle ici de bitonalité).

Belá Bartók

No 23 Brâul, p. 41

Brâul est une danse de la ceinture roumaine (tempo moyen).

Zoltán Kodály

No 24 Children's Dance for the Black Keys, p. 42

Comme les touches noires sont plus étroites que les blanches, il peut arriver que les doigts en glissent. Aussi est-il fort utile, en s'exerçant, de lier d'abord les notes jouées staccato (jeu legato), pour s'habituer à l'abord particulier de ces touches. Devant chaque note de cette pièce on doit se représenter un #.

Igor Stravinsky

No 25 Allegro, p. 44

Cet allegro est extrait du célèbre cycle de pièces faciles pour piano *Les cinq doigts*. Ici, la main droite ne joue que dans l'intervalle de quinte (do3-sol3), tandis que la gauche joue un peu au-delà.

Bohuslav Martinů

No 26 Colombine tanzl, p. 48

No 27 Das schüchterne Püppchen, p. 50

Ces pièces sont tirées des pièces faciles pour piano de Martinů regroupées sous le titre *Loutky* (poupées ou marionnettes).

Paul Hindemith

No 30 Programm-Musik, p. 53

Le poème malicieux écrit par Hindemith pour cette pièce, et la musique composée en clin d'oeil astucieux sont un pastiche caricatural de la musique à programme hautement prise à l'époque.

Coucou et hibou

Le coucou et le hibou

(le hibou et le coucou).

Le coucou ferme les yeux

Le hibou crie coucou.

Le coucou pense : nanunanu

Et hue comme le hibou.

L'orientation de la queue des notes permet de connaître la répartition sur deux mains des notes très rapprochées : les notes avec la queue dirigée vers le bas sont jouées par la main gauche (les exceptions sont toujours mentionnées).

Mesure 14 : ni dans le manuscrit, ni dans la première édition les trois doubles croches ne sont mentionnées comme triolet.

Karl Amadeus Hartmann

No 33 Kleine Suite II (1er mouvement), p. 56

Hartmann est surtout connu comme symphoniste. La *Kleine Suite II* fut publiée voici quelques années seulement. Il s'agit d'une œuvre de jeunesse non datée vraisemblablement composée vers 1930.

Bernd Alois Zimmermann

No 36 Matutin, p. 60

Les matutines sont des prières nocturnes, la première des heures canoniales. Cette pièce à la manière d'un dialogue, a un caractère de calme nocturne.

No 37 Imagination, p. 61

L'accord étendu et enfoncé muettement est difficilement jouable pour de petites mains. Il est donc conseillé de placer un poids (de la largeur d'une touche blanche) sur la note la plus haute ou la plus basse de l'accord, pour la maintenir enfoncée. Les quatre autres notes peuvent alors être jouées sans encombre par de petites mains.

Michael Töpel

(Traduction: Jean-Noël von der Weid)