



Edition Schott

Essential Exercises

Joachim Andersen

24 Studies

24 Etüden · 24 Etudes

for Flute

für Flöte

pour Flûte

opus 15

Herausgegeben von / Edited by / Edité par
Stefan Albrecht

ED 22130
ISBN 979-0-001-20173-5

PREVIEW
Low Resolution

www.schott-music.com



Mainz · London · Berlin · Madrid · New York · Paris · Prague · Tokyo · Toronto
© 2015 SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz · Printed in Germany

Vorwort

Carl Joachim Andersen wurde am 29. April 1847 in Kopenhagen geboren. Wie sein jüngerer Bruder Vigo erlernte er das Flötenspiel bei seinem Vater Christian Joachim Andersen. Nachdem er 1878 die Königliche Kapelle in Kopenhagen verlassen hatte, führte ihn sein Weg als Mitglied im Orchester am Hof des Zaren über St. Petersburg nach Berlin, wo er 1882 Gründungsmitglied und 1885 auch stellvertretender Dirigent des Berliner Philharmonischen Orchesters wurde. Durch eine Zungenlähmung zur Aufgabe seiner flötistischen Karriere gezwungen, kehrte Andersen 1891 von Kopenhagen zurück. Über seine Tätigkeit als Dirigent hinaus setzte er dort wesentliche Maßnahmen für die Entwicklung des Landes, nicht zuletzt durch die Gründung einer Schule für junge Orchestermusiker, die später unter dem Namen Königlich Dänischen Musikkonservatoriums wurde. 1909 von König Christian XI. zum Kommandeur des Ritterkreuz des Dannebrog-Ordens ausgezeichnet, starb er am 7. Mai desselben Jahres.

Andersens Etüdenwerk reiht sich ein in eine Vielzahl von Konzertstücken und Charakterstücke sowie Operntranskriptionen, die er für die Flöte komponiert hat, zumeist mit Klavierbegleitung oder auch mit Orchester.

Die vorliegenden 24 Etüden opus 15 berücksichtigen den gesamten Quintenzirkel. Sie sind anspruchsvoller und eignen sich ebenso gut für angehende professionelle Spieler wie für den Hobbyflötisten. Auch Taffanel, der Joachim Andersen als den „Chopin der Flöte“ bezeichnet hat, schreibt: „... und es ist kein Zweck, etwas dazuzutun, in Andersens Etüden „die wunderbarsten Einzelheiten zu entdecken, die nur einen erfahrenen Meister angängen würden.“ (zitiert nach: Leonardo de Lorenzo „My complete Story of the Flute“)

Man sollte dieses Zitat als Anregung verstehen, beim Studium der Etüden nicht die technische Arbeit hinaus immer den Blick in die musikalischen Strukturen zu versetzen.

Der weitläufige Melodiefluss der zumeist im 4/4-Takt verfassten Etüden erfordert eine Verbindung zwischen den einzelnen Phrasen, welche die atemtechnischen Gründen eine sorgfältige Phrasierung, die sich nicht auf einen einzelnen Atemschlag beschränkt, sondern auf mehrere hin ausdehnt. Dies ist eine sehr wichtige Grundlage für die Interpretation und kann bei der Umsetzung der Phrasierung eine wertvolle Hilfe sein.

Die Metronomangaben sind als Anhaltspunkte zu verstehen und können die Qualität der Ausführung an oberster Stelle stehen, kann andererseits eine geringere Geschwindigkeit eine größere Freiheit – zumindest auch ein schnelleres als das angegebene Tempo fördern. Dies kann individuell unterschiedlich sein.

Nachfolgend findet sich eine Register- und eine Zeitangabe, welche die akkordynamischen und atemtechnischen Schwerpunkten sowie darüber hinaus spielerische Besonderheiten der Etüden zu allen einzelnen Etüden.

Stefan Albrecht



Regelmäßige Spieltechnischen Schwerpunkte

1. Gleichzeitiges Auftreten von Melodie und Begleitung: 1, 2, 3, 5, 7, 10, 11, 12, 13, 19, 21, 23, 24

2. Artikulation: 1, 2, 3, 5, 7, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 24

3. Arbeit mit dem Tritonus: 1, 2, 3, 5, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 22, 24

4. Fortissimo-Accentierung: 1, 2, 3, 5, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 22, 24

5. Pausen im Atem: 1, 2, 3, 5, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 22, 24

6. Rhythmus: 1, 2, 3, 5, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 22, 24

7. Artikulationswechsel: 1, 2, 3, 5, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 22, 24

8. Artikulationswechsel: 1, 2, 3, 5, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 22, 24

9. Artikulationswechsel: 1, 2, 3, 5, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 22, 24

10. Artikulationswechsel: 1, 2, 3, 5, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 22, 24

11. Artikulationswechsel: 1, 2, 3, 5, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 22, 24

12. Artikulationswechsel: 1, 2, 3, 5, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 22, 24

13. Artikulationswechsel: 1, 2, 3, 5, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 22, 24

14. Artikulationswechsel: 1, 2, 3, 5, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 22, 24

15. Artikulationswechsel: 1, 2, 3, 5, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 22, 24

16. Artikulationswechsel: 1, 2, 3, 5, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 22, 24

17. Artikulationswechsel: 1, 2, 3, 5, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 22, 24

18. Artikulationswechsel: 1, 2, 3, 5, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 22, 24

19. Artikulationswechsel: 1, 2, 3, 5, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 22, 24

20. Artikulationswechsel: 1, 2, 3, 5, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 22, 24

21. Artikulationswechsel: 1, 2, 3, 5, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 22, 24

22. Artikulationswechsel: 1, 2, 3, 5, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 22, 24

23. Artikulationswechsel: 1, 2, 3, 5, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 22, 24

24. Artikulationswechsel: 1, 2, 3, 5, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 22, 24

Weise zur Spieltechnik und Interpretation der einzelnen Etüden

1. Allegro moderato (Geläufigkeit, Tonführung)

Die Etüde sollte auch in 6/8-Takt-Betonung gespielt werden, insbesondere an den Stellen, an denen die melodischen Wellen den ganzen Takt überspannen. Die dadurch entstehende Betonung verbindet die jeweiligen Spitzennoten zu einer Tonleitermelodie.

2. Moderato (Geläufigkeit, Artikulation)

Die Melodietöne innerhalb der Zweistimmigkeit sind deutlich hervorzuheben (auch durch das Zurücknehmen der Begleitstimme!)

3 Allegro con brio (Geläufigkeit, Tonführung)

Die jeweils ersten Töne unter den Bindebögen bilden eine hemiolische Melodie.

Diese rhythmische Akzentverschiebung (Hemiole) entsteht durch die Zusammenfassung zweier 3/8 -Takte zu einem 3/4 -Takt. Diese Melodietöne sollten zunächst einzeln gespielt werden (jeweils verlängert um die Werte der nachfolgenden Dreiklangstöne).

4 a/b Adagio (Artikulation, Registerwechsel)

Ähnlich wie in Etüde 3 enthalten auch hier die Sechzehnteltriolen die Melodietöne. In diesem Fall zu Beginn der Triolen, seltener, wie in Zelle 9 ff., an unbetonter Position. Die betreffenden Töne sollen so mit dem Wechsel miteinander geübt werden (z. B. die Zeilen 1-5-9 / 2-6-10 / 3-7-11 usw.). Der Wechsel kann beliebig oft wiederholt werden (es darf beliebig auch taktweise).

5 Allegro animato (Geläufigkeit, Tonführung)

Rhythmische Übungsvarianten (Punktierungen, etc.) verbessern die Intervallbildung.

6 Moderato (Verzierungen, Artikulation, Tonführung)

Die Verzierungen sollten deutlich klingen (Doppelschläge können ausnahmsweise auf einer halben Note oder Hebennote beginnen). Die schnellen Wechsel in der Dynamik sorgen für einen lebhaften Ausdruck.

7 Andantino (Tonführung, Dynamik, Geläufigkeit)

Bei sorgfältiger Beachtung werden die welträumigen Schattierungen der Melodie leichter zu verstehen. Sie helfen, die Phrasierung zu verdeutlichen.

8 Andante (Artikulation, Dynamik)

Das „con agitazione“ wird sich am besten durch eine Kombination aus Artikulation und einer vitale Ausführung der Dynamik erzielen lassen.

9 a/b Allegretto giocoso (Artikulation – Chromatik)

Die Klangqualität des Allegretto sollte so klar und frisch wie in der Hommage an die Sonate Nr. 73 sein. Eine lebhafte Tonführung und kontrollierte Dynamik für die Schattierungen ist entscheidend.

10 Andante cantabile (Tonführung, Artikulation)

Die Melodie erfordert eine lebhafte Artikulation (etwa 40-75 cm). Eine lebhafte Tonführung und kontrollierte Dynamik für die Schattierungen ist entscheidend.

11 Allegro (Tonführung, Artikulation)

Die Melodie erfordert eine dynamische Artikulation. Schattierungen insbesondere in den plötzlichen Wechseln zwischen den beiden Stimmen sind entscheidend.

12 Andante espressivo – Staccato

Die Melodie erfordert eine Artikulation des Staccatos. Dies wird sich durch zusätzliches Üben im Portato oder Legato leicht verfeinern.

13 Allegro animato – Chromatik

Die Artikulation des schnellen Spiels empfehlen sich vor allem Punktierungen. Dabei sollte bei flüssiger Artikulation die Akzentbildung allein den Fingern überlassen bleiben.

14 Allegro moderato (Tonführung, Dynamik)

Haben der genauen Beachtung der Dynamik kann hier eine triolische Akzentverschiebung das Gefühl für die oft zu hörenden Seitenmelodien schärfen, gerade durch Ihre Verschleierung mittels der „falschen“ Betonung.

15 Allegro (Tonführung, Registerwechsel, Dynamik)

Die zumeist zweistimmig geführten Melodielinien benötigen sehr feine Dynamikabstufungen insbesondere in weiten Sprüngen und wenn die Hauptstimme unten liegt. Dynamikbezeichnungen sollten genau beachtet werden.

PREVIEW
Low Resolution

16 Andante (Artikulation – Staccato)

Rhythmisikvarianten wie Punktierungen, Umkehrungen (die ersten drei Noten triolisch, die nachfolgenden zwei als Duole) oder Quintolen und Legatospiel (vgl. Etüde Nr. 12) sensibilisieren für rhythmische und klangliche Präzision.

17 Moderato (Tonführung, Artikulation)

Neben einer Staccato-Fassung wird ein gelegentliches Legatospiel (mit vier Sechzehntelnoten) helfen, die Klangfülle der Zweiunddreißigstelnoten auch in ihrer Kürze aufrecht zu erhalten.

18 Presto (Artikulation, Registerwechsel)

Die oft weiten Staccato-Sprünge erfordern eine sorgfältige Abstimmung der Artikulation und des Registers. Insbesondere das Forte wird dort feinfühlig abzustufen sein. Die Achtelmelodie sollte dabei eine lebhafte dynamische Klangführung und klare Phrasierung hervortreten.

19 Andantino (Geläufigkeit, Tonführung)

Für eine geschmeidige und flüssige Klangführung sollte die Melodie mit Bedacht zwischen den Tönen wechseln.

20 Allegro stretto (Artikulation – Staccato, Doppelzunge, Tripletten)

Wahlweise mit den verschiedenen Zungenstößen überzeugen.

21 Allegretto (Geläufigkeit)

Beachte die (oft abrupt wechselnden) dynamischen Unterschiede zwischen den Tönen.
Zur Verbesserung der Fingerkontrolle kann jedesmal zwischen den Tönen umschlagen und die Entverschiebungen (z. B. zwei Zweiunddreißigstelnoten in einem Sechzehntelmaßstab) in die Länge bringen (unterstützt durch die triolische Rhythmisierung).

22 Allegro (Artikulation)

Durch alleiniges Spiel (z. B. jeweils eine Note mit dem nächsten Note) aus den Vietergruppen wird sich die Phrasierung unmittelbar verstetigen. Vorsicht: Auch hier ist es auch zwischendurch praktiziert – den zungentechnischen Aspekten dieses Stückes kann man ohne methodischen Wirkung verschieben.

23 Moderato con vivezza (Artikulation – Staccato, Geläufigkeit)

Die Akzentuierung der Melodielinie darf nicht unverhältnismäßig ausgeweitet werden, müssen erfolgen ohne deren weiterführende Melodielinie zu verdecken (durch die Legatozügel zu unterstützen.)

24 Allegro con fuoco (Artikulation – Staccato, Tiefdruck)

Der Einsatz von Staccato-Artikulation wird sich am besten mit Hilfe der Vortragsbezeichnungen zu Artikulation und Tiefdruck bewegen.

PREVIEW
Low Resolution

Preface

Carl Joachim Andersen was born in Copenhagen on 29 April 1847. Along with his younger brother Viggo, he was taught to play the flute by his father Christian Joachim Andersen. After leaving the *Kongelige Kapel* (Royal Danish Orchestra) in Copenhagen in 1878, his career as an orchestral player took him to the court of the Tsar in St. Petersburg, and then to Berlin, where he was a founder member of the Berlin Philharmonic Orchestra in 1882 and became its deputy conductor in 1885. Compelled to give up his career as a flautist because of lingual paralysis, in 1891 Andersen returned to Copenhagen. Besides his activities as a conductor, he did much to stimulate cultural life in Denmark, not least by establishing a school for young orchestral musicians that would later become part of the Royal Danish Conservatory. He was appointed a professor by King Christian XI and awarded the Knight's Cross of the order of Dannebrog. He died in 1919, that year in Bagsværd, near Copenhagen.

Andersen's Etudes figure among a large number of concert works and chamber pieces, fantasias, variations and arrangements he composed for the flute, generally with piano accompaniment and often in two parts. His intention was clearly to appeal to aspiring professional musicians as well as keen amateur players. Paul Taffanel, who first introduced Joachim Andersen the 'Chopin of the flute', was described by Georges Bizet as being like his 'spiritual son'. Andersen's Etudes, helping them 'to find many beautiful things which would otherwise have been lost'. See also the quotation from Leonardo de Lorenzo 'My Complete Story of the Flute', New York 1931:

This quotation should be read as encouragement to look beyond the technical difficulties of the Etudes in order to gain a deeper understanding of their musical structure.

These Etudes, most of which run without pause through a series of melodic and harmonic lines where even breath control demands careful phrasing, further refine the concert player's technique. The performer must sometimes be led, though always perceptible harmonies. Paying attention to suggested dynamics and tempo markings is essential in interpreting phrasing.

Metronome markings are to be understood as guidelines only. The performer's personal interpretation is paramount, as long as this can be assured, players may choose to challenge the metronome markings by playing faster than the given tempo.

The following index lists the studies according to their principal technical points and offers advice on technique and interpretation for individual studies.

Stefan Albrecht

Translation Julia Rushworth

Index of studies according to principal technical points

Fluency (eighth-note patterns) 1, 2, 3, 5, 7, 10, 13, 19, 21, 23, 24

Dynamics (accents) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15

Accents 1, 2, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 22, 24

Accents 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 15, 17, 19, 23, 24

Chromaticism 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 23

Ornamentation 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 23

Neglect 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 23

Appropriate techniques and interpretation in individual studies

1. *Allegro* (fluency, shaping tone)

Play through this piece as though it were written in 6/8, especially in places where the line of the melody extends over a whole bar. The emerging pattern of accents will bring out a scalic melody using the top notes.

2. *Moderato* (fluency, articulation)

Emphasise the notes of the melody clearly in the two-part setting (perhaps by playing the accompanying line more quietly).

3 Allegro con brio (fluency, shaping tone)

The first notes in each slurred group pick out a melody in a cross-rhythm (hemiola).

This hemiola shift of accent in the rhythm is produced by bringing together two 3/8 bars to make one ¾ bar. Play the notes of this melody separately at first (lengthened each time by the note values of the chords that follow).

4 a/b Adagio (articulation, changes in register)

As in Etude 3, the notes of the melody are to be found among the semiquaver triplets: in groups of three at the beginning of each triplet; less commonly, as in line 9 ff., on unaccented notes. Practice the notes in descending order after another (e.g. lines 1-5-9 / 2-6-10 / 3-7-11 and 4-8-12, playing either all through or one at a time, if preferred).

5 Allegro animato (fluency, shaping tone)

Practising various rhythms (dotted notes, etc.) will improve technique and fluency.

6 Moderato (ornamentation, articulation, shaping tone)

Ornaments should be clearly audible (turns may begin either before or after the principal note). Sudden dynamic changes should be observed carefully.

7 Andantino (shaping tone, dynamics, fluency)

Careful observation of broadly spaced dynamic markings will help to maintain a sense of balance.

8 Andante (articulation, dynamics)

The best way to bring out a feeling of 'distance' is through a combination of good articulation and lively interpretation of dynamics.

9 a/b Allegretto giocoso (articulation, double tonguing)

Tone quality should be maintained through the use of sustained notes and right-grip notes, as well as through all dynamic gradations. Evenness in double-tonguing can be practised by combining it with the syllables reversed ('ke-te' instead of 'te-ke') or with slurs (the latter being particularly useful in 'te-ke-te-ke').

10 Andante assai (shaping tone, dynamics)

This study (like Study 8) requires a sense of 'distance'. Playing off forte, careful dynamic control to shape its broadly arching phrases.

11 Allegro con moto (shaping tone, dynamics)

Play with a sense of rhythmic energy, especially with sudden changes from *forte* to *piano*.

12 Presto (shaping tone, dynamics)

The use of sustained notes after hemiolas can be refined by practising them in *portato* or *legato* style, too.

13 Andante cantabile (shaping tone, dynamics, pavages)

Smooth phrasing and rhythmic control are highly recommended as preparation for tackling fast melodic lines. Smooth flowing; placing accents should be left to the fingers.

14 Allegro (shaping tone, dynamics)

Play with close attention to dynamics, shifting accents to triplet groups may heighten awareness of melodic lines in subsidiary melodies as they are obscured by emphasis on the 'wrong' notes.

15 Allegro (shaping tone, changes in register, dynamics)

Melodic lines generally within two-part writing require very precise dynamic gradations, particularly across large intervals and when the principal part is at a lower pitch. Observe dynamic markings closely.

16 Andante (articulation – playing *staccato*)

Rhythmic variations such as dotted notes, inversions (playing the first three notes as a triplet and the next two as a duplet) or quintuplets and *legato* playing (cf. Study No. 12) will help to refine rhythmic control and sound quality.

PREVIEW
Low Resolution

17 Moderato (shaping tone, articulation)

In addition to a staccato version, occasional *legato* playing (with four semiquavers) will help to maintain fullness of tone in the demisemiquavers, despite their shortness.

18 Presto (articulation, changes in register)

These frequently large staccato leaps require careful balancing of dynamics across changing registers. *Legato* playing, in particular, calls for very sensitive gradations of sound.

The quaver melody in the middle section should be brought out with carefully controlled dynamics and clear phrasing.

19 Andantino (fluency, shaping tone)

Tempo should be judged carefully to achieve smooth and flexible shaping of sections.

20 Allegro stretto (articulation – staccato, double tonguing, triple tonguing)

This may be practised with various different kinds of tonguing.

21 Allegretto (fluency)

Pay close attention to dynamic markings (often involving crescendos and decrescendos). Use of dotted rhythms and shifting accents (e.g. playing eighth notes on the first and third beats of a bar, instead of the second and fourth; or vice versa; and the other way around, instead of playing triplets) is common here. It is important to practise all kinds of fingerings.

22 Allegro (articulation)

Just playing the first note in each group of four for example, or the first and second notes, make sense of the phrasing here. Simplifying things in this way can practise the player's ability to relate the music to the technical challenges of tonguing in this Etude to bring out its expressive qualities.

23 Moderato con vivezza (shaping tone, articulation)

Accents on octave leaps should be clearly marked. The piece needs to sustain the melodic line. (If necessary, try omitting octave leaps.)

24 Allegro con fuoco (articulation, dynamics)

Follow instructions in the score to bring out the dramatic qualities of this Etude.

PREVIEW
Low Resolution

Préface

Carl Joachim Andersen naît le 29 avril 1847 à Copenhague. Comme son frère cadet Vigo, il apprend à jouer de la flûte avec son père, Christian Joachim Andersen. En 1878, il quitte la Chapelle royale de Copenhague et gagne Saint-Pétersbourg, où il entre dans l'orchestre de la cour du tsar. Puis il s'installe à Berlin. En 1882, il co-fonde l'Orchestre philharmonique de la ville, avant d'en devenir chef remplaçant en 1885. Une paralysie de la langue l'oblige cependant à abandonner sa carrière de flûtiste : en 1891, il retourne à Copenhague. Au-delà de son activité de chef d'orchestre, il joue un rôle essentiel dans la vie culturelle de son pays, notamment en étant une figure majeure des musiciens d'orchestre qui deviendra plus tard partie intégrante du Conservatoire royal de Copenhague. Nommé professeur par le roi Christian XI, en 1909, et élevé à la dignité de chevalier dans l'ordre de l'Union, il meurt le 7 mai de la même année à Bagsværd, près de Copenhague.

Dans l'œuvre d'Andersen, ses nombreuses études pour flûte prennent place au sein de toutes sortes de programmes de concert, pièces de caractère, fantaisies et transcriptions d'opéra pour l'instrument, mais aussi dans les œuvres d'accompagnement de piano, certains avec orchestre.

Les vingt-quatre Études op. 15 présentées ici balayent toutes les zones du cercle des difficultés, de la difficulté moyenne et conviennent aussi bien à de futurs flûtistes professionnels qu'à des amateurs de tous niveaux. Paul Lefèvre, qui aurait qualifié Joachim Andersen de « Chopin de la flûte », écrit dans son ouvrage *La flûte à découvrir* [dans les Études d'Andersen] les merveilleux détails qui nous sont jusqu'à présent échappés» (cité d'après Leonardo de Lorenzo, *My complete Story of the Flute*, New York, 1928). La technique devrait inciter les flûtistes, lorsqu'ils travaillent les Études, à ne pas être trop souvent focalisés sur la technique, mais à se pencher aussi sur la forme musicale.

L'ample flot mélodique, la plupart du temps l'accompagnant d'un rythme régulier, ne servira que pour des questions de respiration, un phrasé soigné qui découvre également des possibilités de jeu dans la multitude de notes et d'une harmonie parfois implicite, mais toujours présente. Il suffit de faire attention aux indications que nous proposons, l'exécutant trouvera une aide précieuse pour réaliser ces idées. Les indications métronomiques sont données comme un conseil à respecter. Un tempo plus rapide que celui indiqué pourra évidemment être utilisé, si pour ce faire il n'y a pas de limites, mais la condition que la qualité de l'exécution, qui constitue la priorité, n'en souffre pas.

On trouvera ci-après une liste des études qui doivent être étudiées, avec chaque fois la liste de celles concernées, ainsi que des indications sur la manière de jouer et de travailler chaque étude.

Stefan Albrecht

Traduction : Daniel Fesquet

Indications sur les difficultés techniques

N° 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 10, 13, 19, 21, 23, 24

N° 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15

N° 1, 2, 4a/b, 6, 8, 9a/b, 12, 16, 17, 18, 20, 22, 24

N° 3, 5, 6, 7, 10, 11, 14, 15, 17, 19, 23, 24

N° 4a/b, 15, 18, 19, 20, 23

N° 6

Indications sur la manière de jouer et de travailler chaque étude

1 Allegro moderato (vitesse, conduite du son)

Cette étude doit être jouée avec un phrasé à 6/8, notamment aux endroits où les vagues mélodiques s'étalement sur toute la mesure. L'accentuation qui en résulte fait ressortir les pics mélodiques, lesquels forment alors un chant de notes conjointes.