

Czerny

160 achttaktige Übungen

160 Eight-bar Exercises

160 exercices à huit mesures

für Klavier

for Piano

pour Piano

opus 821

(Patrick/Twelsiek)

ED 8934



Carl Czerny

1791 – 1857

160 achttaktige Übungen

160 Eight-bar Exercises
160 exercices à huit mesures

für Klavier
for Piano
pour Piano

opus 821

Herausgegeben von / Edited by / Edité par
David Patrick und / and / et Monika Twelsiek

ED 8934

Vorwort

Mein Vater Wenzel Czerny war 1750 in Nimburg, einer kleinen Stadt in Böhmen, geboren [...]. Im Jahr 1786 kam er nach Wien und da er sich im Clavierspiel bedeutend vervollkommnet hatte, so konnte er von den nach und nach erhaltenen Lekzionen leben. Im Jahr 1791, den 21. Febr., wurde ich, sein einziges Kind, in Wien /:Leopoldstadt:/ geboren und in der dortigen Pfarrkirche zu St. Leopold getauft. Schon in der Wiege umgab mich Musik, da mein Vater damals fleißig /:besonders Clementis, Mozarts, Kozeluchs etc. Werke:/ übte, und ihn auch viele durch Musik bekannte Landsleute, wie Wanhal, Gelinek, Lipavsky u. a. besuchten [...]. Ich soll ein sehr munteres Kind gewesen seyn und schon im 3ten Jahre meines Alters einige Stückchen auf dem Clavier gespielt haben^{)}*

Mit diesen Worten beginnt Carl Czerny seine autobiografischen Notizen „Erinnerungen aus meinem Leben“, die 1842 veröffentlicht wurden. Die Schilderung der Kindheitserlebnisse nimmt in den Skizzen einen breiten Raum ein; tatsächlich erscheint das Leben Carl Czernys, des Virtuosen, Pädagogen und Komponisten, rückblickend als frappierend logische, fast zwanghafte Entwicklung früher Erfahrungen und Prägungen. Der Vater, selbst Klavierlehrer und bewundertes Vorbild, unterrichtet den Sohn bis zu dessen zehntem Lebensjahr. Er bestimmt ihn zum Klavierpädagogen, legt den Grundstein zu seinem unermüdlichen Fleiß – und zu lebenslanger Einsamkeit.

Da mein Vater durch das Studium der Bach'schen, Clementischen und ähnlicher Werke eine sehr gute Spielart und richtige Behandlung des Fortepiano angeeignet hatte, so hatte dieses auf meinen Fleiß einen guten Einfluß, und mein Vater, weit entfernt mich zu einem oberflächlichen Concertspieler bilden zu wollen, trachtete vielmehr, mir durch fortwährendes Studieren neuer Musikalien eine große Gewandheit im Avistalesen anzueignen und meinen Musiksinn zu entwickeln. Auch war ich kaum 10 Jahre alt, als ich schon fast alles von Mozart, Clementi und den andern damals bekannten Claviercompositeurs mit vieler Geläufigkeit, und bei meinem guten musikalischen Gedächtnisse meistens auswendig vorzutragen wusste. Alles was mein Vater sich von seinem spärlichen Verdienst als Claviermeister erübrigen konnte, wurde darauf verwendet, mir Musikalien zu kaufen, und da ich sorgfältig von anderen Kindern entfernt blieb und stets unter den Augen meiner Eltern blieb, so wurde mir der Fleiß zu Gewohnheit. Ohne von meinem Vater besonders dazu aufgemuntert zu werden, fing ich schon im 7ten Jahr meines Alters an, eigene Ideen aufzuschreiben, und ich muß bemerken, daß dieselben meistens so richtig gesetzt waren, daß ich später, als ich Kenntniß vom Generalbaß erhielt, wenig daran zu ändern fand.

Zum Schlüsselerlebnis wird die Begegnung mit Ludwig van Beethoven. Wenzel Krumpholz, Geiger des Wiener Hofopernorchesters und Freund Beethovens, stellt den Zehnjährigen dem Meister vor. Noch die Schilderung des erwachsenen Czerny lässt – bei allem Sinn für das Skurrille der Situation – die Bedeutung ahnen, die diese Begegnung für ihn hatte:

Zehn Jahre war ich ungefähr alt, als ich durch Krumpholz zum Beethoven geführt wurde. Wie freute und fürchtete ich mich des Tages, wo ich den bewunderten Meister sehen sollte! Noch heute (1842) schwebt mir jener Augenblick lebhaft im Gedächtniß. An meinem Wintertage wanderte mein Vater, Krumpholz und ich aus der Leopoldstadt /:wo wir stets noch wohnten:/ in die Stadt, in den sogenannten tiefen Graben /:eine Straße:/ stiegen thurmhoch bis in den 5ten oder 6ten Stock, wo uns ein ziemlich unsauber aussehender Bediente beym Beethoven meldete und

^{*)} Alle Zitate des biografischen Teils aus: Carl Czerny: Erinnerungen aus meinem Leben (Autograph im Archiv der Gesellschaft für Musikfreunde in Wien), Abdruck in: Paul Badura-Skoda (Hrsg.): „Carl Czerny: Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke nebst Czerny's „Erinnerungen an Beethoven“, Wien 1963 (Universal Edition)

dann einließ. Ein sehr wüst aussehendes Zimmer, überall Papiere und Kleidungsstücke verstreut, einige Koffer, kahle Wände, kaum ein Stuhl, ausgenommen der wackelnde beym Walterschen Fortepiano /:damals die besten:/ und in diesem Zimmer eine Gesellschaft von 6 bis 8 Personen, worunter die beiden Brüder Wranitzky, Süßmeier, Schuppanzigh und einer von Beethovens Brüdern. Beethoven selber war in eine Jacke von langhaarigem dunkelgrauen Zeuge und gleichen Beinkleidern gekleidet, so daß er mich gleich an die Abbildung des Campe'schen Robinson Crusoe erinnerte, die ich damals eben las. Das pechschwarze Haar sträubte sich zottig /:à la Titus geschnitten:/ um seinen Kopf. Der seit einigen Tagen nicht rasierte Bart schwärzte den unteren Theil seines ohnehin brunetten Gesichts noch dunkler. Auch bemerkte ich sogleich mit dem bey Kindern gewöhnlichen Schnellblick, daß er in beyden Ohren Baumwolle hatte, welche in eine Gelbe Flüssigkeit getaucht schien.

Doch war damals an ihm nicht die geringste Harthörigkeit bemerkbar. Ich mußte sogleich etwas spielen, und da ich mich zu sehr scheute, mit einer von seinen Compositionen anzufangen, so spielte ich das Mozart'sche große C-dur Concert /:das mit Accorden anfängt:/ [KV 503]. Beethoven wurde bald aufmerksam, näherte sich meinem Stuhle und spielte bey den Stellen, wo ich nur accompagnierende Passagen hatte, mit der linken Hand die Orchestermelodie mit. Seine Hände waren sehr mit Haaren bewachsen, und die Finger /:besonders an den Spitzen:/ sehr breit. Die Zufriedenheit, die er äußerte, machte mir Mut hierauf die eben erschienene Sonate Pathétique und endlich die Adelaide vorzutragen, welche mein Vater mit seiner recht guten Tenorstimme sang. Als ich vollendet hatte, wendete sich Beethoven zu meinem Vater und sagte: „Der Knabe hat Talent, ich selber will ihn unterrichten und nehme ihn als meinen Schüler an. Schicken sie ihn wöchentlich einige Mal zu mir. Vor allem aber verschaffen Sie ihm Emanuel Bach's Lehrbuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, das er schon das nächste Mal mitbringen muß.

Als Schüler Beethovens und junger Klaviervirtuose macht Czerny die Compositionen seines Lehrers bekannt, mit „Anekdoten und Skizzen über Beethoven“ bereichert er die Beethoven-Biografie Anton Schindlers. Er besorgt eine mit Metronombezeichnungen und Fingersätzen versehene Ausgabe der Sonaten und liefert mit der Abhandlung „Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke (im 4. Band seiner Klavierschule op. 500) eine faszierende Interpretation der Klavierwerke des Meisters.

Carl Czerny war Interpret, Komponist (von Sonaten, Sinfonien, Konzerten, Chören, Messen, sogar Bühnenwerken), Herausgeber, Kritiker, Arrangeur. Berühmt wurde er als Klavierpädagoge und Autor klavierpädagogischer Werke. Schon mit fünfzehn Jahren hatte Czerny in Wien, das er abgesehen von kurzen Reisen nie verließ, als Klavierlehrer einen Namen. Beethoven vertraute ihm seinen Neffen Karl als Schüler an. (Er, der Ungestüme, bat den Lehrer um liebevolle Geduld.) Bedeutende Virtuosen der Zeit gehörten zu Czernys Schülern; der berühmteste unter ihnen – 1819 stellte ihn der Vater achtjährig vor – war Franz Liszt.

Neben einer anstrengenden Unterrichtstätigkeit – bis zu zwölf Stunden am Tag – entwickelte Czerny eine fast unvollstellbare kompositorische Fruchtbarkeit. Die Zahl seiner Werke übersteigt die tausend, in der Klaviermusik gelangte er bis zur Opuszahl 861, wobei eine Nummer oft aus fünfzig und mehr Heften besteht.

Für ein privates Glück blieb wenig Raum. Der Tod der Eltern, in deren Hauser lebte, wurde zum tragischen Einschnitt. *Im Jahr 1827 verlor ich meine Mutter*

und fünf Jahre später (1832) meinen Vater, und war nun ganz allein, da ich gar keine Verwandten habe. Carl Czerny starb 1857 in Wien.

Igor Strawinsky hat als einer der ersten darauf hingewiesen, dass Czerny nicht bloß als Komponist von pädagogischen Werken zu sehen ist: *Ich habe an Czerny immer den blutvollen Musiker noch höher geschätzt als den bedeutenden Pädagogen.*

Nur rund neunzig Nummern der Werke Czernys, etwa ein Zehntel seines kompositorischen Schaffens, sind methodische Werke, Etüden und Übungen, für das Klavier; doch sind es vor allem diese, die gedruckt und verbreitet wurden und das Bild des Komponisten Czerny bis heute prägen.

„Sisyphus des Klaviers“, „Butler der Virtuosität“, „ein richtiger Tintenfaß“ hat man Czerny genannt. Berauscht von der Masse seines Schaffens habe er mit seelenlosen Passagen und Kadenzen den Stoff geschaffen, um Generationen von Schülern in „Einzelhaft“ das Klavierspiel zu verleiden. Tatsächlich lässt sich nicht leugnen, dass sich die Etüden und Übungen in ihrer Systematik und ihrem Perfektionismus für eine mechanische Rezeption geradezu anbieten, gibt es doch kaum ein pianistisches Problem, das nicht ausführlich thematisiert würde. Nur die bekanntesten Studienwerke seien genannt:

Etüden: *Die Schule der Geläufigkeit* op. 299, *Die Schule des Legato und Staccato* op. 335, *Die Schule des Virtuosen* op. 365, *Die Schule der linken Hand* op. 399, *Die Schule des Fugenspiels und des Vortrags mehrstimmiger Sätze* op. 400, *Die Kunst der Fingerfertigkeit* op. 740.

Übungen: *Vierzig tägliche Studien* op. 337, *90 tägliche Übungen zur immerwährenden Steigerung der Fingerfertigkeit in allen üblichen Formen* op. 820, schließlich: *160 kurze achttaktige Übungen* op. 821, dazu die *Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule* op. 500.

Im Vorwort zur *Schule der Geläufigkeit*, die 1834 als erstes systematisches Etüdenwerk nach dreißigjähriger Unterrichtspraxis erschien, formuliert Czerny das Ziel seiner Übungen und Etüden: *Unter den unerlässlichen Eigenschaften, welche der Klavierspieler besitzen muß, wenn er sich über das Mittelmäßige emporheben will, ist die wahre und regelmäßige Geläufigkeit der Finger, auch in der schnellsten Bewegung, eine der notwendigsten, und bei jedem Schüler so frühzeitig als möglich zu entwickeln. Nur wenn dem Pianisten jeder Grad von Geschwindigkeit ungezwungen zu Gebote steht, wird er im Stande seyn, auch die anderen Vortragsgattungen mit wahrer Vollendung auszuführen, – so, wie die Geschmeidigkeit der Zunge eine Hauptbedingung ist, um sich in einer Sprache schön und gut auszudrücken.*

Der Glaube, durch unzählige mechanische Wiederholungen sei eine spieltechnische Geläufigkeit zu erreichen, durch die sich die künstlerische Aussage schließlich schon einstellen werde, hält sich bis in die Pädagogik unserer Zeit. Dass gerade dem „perfekt“ funktionierenden Menschen Fantasie und Sensibilität fehlen, die eine künstlerische Aussage überhaupt erst möglich machen, hat der Pädagoge Czerny jedoch bei allen Fleißappellen gewusst: Er beschwört die *Schönheit des Vortrags und Gefühls, welche dem einfachen Gesange zukommen*, fordert den Interpreten auf, *jeder Kunstleistung Glanz und Leben zu verleihen*. Auch was die Zahl der Wiederholungen angeht, appelliert er an die Mündigkeit der Spieler: *Übrigens bleibt es natürlicherweise doch auch der Überlegung und Ausdauer des Spielers überlassen, in wiefern er die Zahl der Wiederholungen abkürzen oder allenfalls manchmal noch vermehren will.*

Die *160 kurzen achttaktigen Übungen* op. 821, das „Spätwerk“ unter den Übungen, spricht eine eigene Sprache: Neben dem Ziel einer geschmeidigen, differenzierten, ausdrucksvollen Geläufigkeit enthält es eine Fülle musikalischer Appelle: Tempo- und Charakterbezeichnungen, dynamische Angaben, genau notierte Artikulation fordern eine Ausführung, die über das rein Mechanistische weit hinaus geht.

Der nachfolgende Versuch einer Gliederung der Übungen nach technisch-musikalischen Zielen (S. 14) kann und soll nicht mehr sein als ein Wegweiser durch die Fülle des Materials. Erst wer die Übungen als Mikro-Musikstücke versteht, ihre Ausdruckswerte erfasst, ihnen mit Czerny in die entlegensten Tonarten folgt und sie seinerseits transponiert, wer spielerisch mit dem Material und dem eigenen Körper improvisiert, wird eine neue Dimension „künstlerischer Geläufigkeit“ erreichen.

Monika Twelsiek

Zur Edition

Die vorliegende Edition basiert auf einer Druckausgabe, die 1853, also zu Lebzeiten des Komponisten, bei Schlesinger in Berlin erschien [Quelle: British Library, London, H 1014 (5)]. Von dieser Ausgabe wurde auch der Großteil der Fingersätze übernommen. Alternative Fingersätze und dynamische Angaben in Klammern sind dagegen Zusätze des Herausgebers.

Die Phrasierungsangaben sind in solchen frühen Editionen oftmals problematisch. Der Herausgeber hat deshalb versucht, die Phrasierung der musikalischen Linie anzupassen.

Auf die in modernen Editionen üblichen Hinweise zur Verwendung des Pedals wurde verzichtet, da auch die Schlesinger-Ausgabe keine Pedalanweisungen enthält. Die Verwendung der Fingersätze bleibt den Spielern und Lehrern freigestellt.

In der 1853 herausgegebenen Ausgabe findet sich zu Beginn die folgende Anmerkung: *Jede Nummer ist wenigstens achtmal nacheinander ununterbrochen im Tempo zu üben, indem sie auf diese Weise eine größere Etüde bildet.*

David Patrick

Preface

My father Wenzel Czerny was born in 1750 in Nimburg, a small town in Bohemia [...] In 1786 he came to Vienna and, as he had become highly accomplished as a pianist, was gradually able to live by giving lessons. In 1791, on the 21st of February, I was born – his only child – in Vienna /:Leopoldstadt:/ and baptised in the parish church of St Leopold. Even in my cradle I was surrounded by music, as my father at that time practised diligently /:particularly works by Clementi, Mozart, Kozeluch etc.:/ and was also visited by many fellow countrymen whom he knew through music, such as Wanhall, Gelinek, Lipavsky and others [...] I am said to have been a very lively child, and to have played some little pieces on the piano when I was aged only 3.⁹⁾

With these words Carl Czerny begins his autobiographical remarks, *Memories from my Life*, which were published in 1842. The account of his childhood experiences forms a substantial part of these memoirs: indeed, in retrospect his life as a virtuoso, teacher and composer seems a remarkably logical, almost inevitable, product of his early experiences and impressions. His father, himself a piano teacher and exemplar, taught him until he was 10. It was the father's ambition that the son should also be a teacher of the piano, and it was he who laid the foundations for his son's tireless industry – though also for his lifelong loneliness.

My father, through the study of the works of Bach, Clementi and the like, had acquired a very good touch and a correct way of handling the fortepiano, and this had a good influence on my own efforts. Far from wishing to turn me into a superficial concert performer, he endeavoured to instil in me great skill in sight-reading, by the constant study of new pieces of music, and to develop my musical understanding. Thus, by the time I was little over 10 years old, I was able to perform with great fluency almost everything of Mozart, Clementi and the other composers for the piano known at the time and, with my good musical memory, largely to do so without a score. Whatever my father could spare from his scanty earnings as a piano master went towards buying music for me and, since I was kept strictly separate from other children and always remained under my parent's watchful eyes, hard work became a habit. From the age of seven, without any special encouragement from my father, I began writing down my own ideas, and I can say that these were for the most part so correctly composed that later, when I gained an understanding of figured bass, I found little need to correct them.

Czerny's meeting with Ludwig van Beethoven was a crucial event in his life. Wenzel Krumpholz, a violinist in the Vienna Court Opera orchestra and a friend of Beethoven's, introduced the 10-year-old to the master. Bizarre though the occasion was, the account of the meeting that Czerny wrote in his adulthood shows how important it was for him:

I was about 10 years old when I was taken to Beethoven by Krumpholz. How I had looked forward to, and dreaded, the day when I should see the admired master! Even now [in 1842] the moment remains vivid in my memory. On a winter's day my father, Krumpholz and I walked from the Leopoldstadt /:where we still lived:/ into the city, to the so-called Tiefer Graben /:a street [in the centre of Vienna]:/ . We climbed up to the 5th or 6th storey of a towering building, where a rather unkempt servant announced our arrival to Beethoven and then ushered us in. A wild, untidy room: papers and items of clothing strewn everywhere, some travelling trunks, bare walls, scarcely a chair except for a rickety one by the Walter

⁹⁾ All autobiographical quotations are taken from Carl Czerny, *Erinnerungen aus meinem Leben* (autograph held in the archives of the Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna), published in Paul Badura-Skoda (ed.), *Carl Czerny: Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke nebst Czerny's 'Erinnerungen an Beethoven'* (Universal Edition, Vienna, 1963).

fortepiano /:at that time, the best make:/; and in this room a gathering of 6 or 8 people, among them the two Wranitzky brothers, Süßmeier, Schuppanzigh and one of Beethoven's brothers.

Beethoven himself was wearing a shaggy dark-grey jacket, and trousers of the same stuff, so that he immediately reminded me of the illustration in the Campe edition of Robinson Crusoe, which I was reading at the time. His scraggy jet-black hair /:cut à la Titus:/ stood on end around his head. His beard had not been shaved for several days, darkening the lower part of his already swarthy face. I also noticed, with the swiftness customary in children, that he had cotton wool in both ears, which seemed to have been dipped in a yellow liquid.

At that time, however, not the slightest hardness of hearing was evident in him. I was immediately told to play something and, as I was too afraid to begin with one of his own compositions, I played the big Mozart concerto in C major /:which opens with chords:/ [K503]. Beethoven quickly became attentive, came up to my chair and, at the places where I had only accompanying passagework, played the orchestral melody in the left hand. His hands were thick with hair and his fingers very broad /:the tips especially:/. The satisfaction that he expressed now gave me courage to perform the Sonate Pathétique, which had just been published, and finally Adelaide, which my father sang in his excellent tenor voice. When I had finished, Beethoven turned to my father and said: "The boy has talent: I will teach him myself, and take him on as my pupil. Send him to me a few times each week. First and foremost, though, obtain for him Emanuel Bach's book on the True Method of Playing the Clavier, which he should bring the next time he comes."

As Beethoven's pupil, and a young virtuoso, Czerny made audiences familiar with his teacher's compositions. He enriched Anton Schindler's biography of the composer by providing 'Anecdotes and Sketches of Beethoven'. He was responsible for an edition of the piano sonatas containing metronome markings and fingerings, and his treatise *On the Correct Performance of All the Piano Works of Beethoven* (in the fourth volume of his *Pianoforte School*, Op. 500) is a fascinating interpretation of the composer's keyboard works.

Carl Czerny was a performer, composer (of sonatas, symphonies, concertos, choral music, settings of the mass and even stage works), editor, critic and arranger. He was famed as a teacher of the piano and as an author of works on piano teaching. In Vienna – a city he never left, except for brief periods of travel – he had a reputation as a piano teacher from the age of 15. Beethoven entrusted his nephew Karl to him as a pupil. (The impetuous young man begged his teacher to treat him with kindness and patience.) Czerny's pupils included some of the most important virtuosos of the era, the most famous of them – brought to Czerny by his father in 1819, when only eight – being Franz Liszt.

Despite his taxing work as a teacher, which sometimes occupied him for 12 hours a day, Czerny became almost unimaginably prolific as a composer. He wrote over a 1,000 works. His piano compositions alone account for 861 opus numbers, and among these a single opus number sometimes consists of 50 or more items.

There was little room for personal happiness. The death of his parents was a tragic landmark in his life. *In 1827 I lost my mother, and five years later my father. I was now quite alone, as I have no relatives whatever.* Carl Czerny died in Vienna in 1857.

Igor Stravinsky was one of the first to point out that Czerny should not be regarded merely as a composer of pedagogic works: *I have always valued*

Czerny more highly as the lively musician than as the important pedagogue. Only about 90 of Czerny's works – roughly one-tenth of his output – are keyboard methods, studies or exercises. It is these compositions, however, that have been most widely published and disseminated and that still shape the image of Czerny today.

He has been called the 'Sisyphus of the Piano', the 'Butler of Virtuosity' and 'a Veritable Inkwell'. It is claimed that in his obsession with turning out compositions he produced quantities of soulless passagework and cadenzas, condemning generations of students to 'solitary confinement' and spoiling their pleasure in playing the piano. Certainly it cannot be denied that the studies and exercises, with their systematic character and their perfectionism, seem almost to demand mechanical treatment. On the other hand, there is scarcely a single problem of piano technique to which Czerny did not devote rigorous attention. To list just the best-known of his studies and exercises:

Studies: *School of Velocity*, Op. 299, *School of Legato and Staccato*, Op. 335, *School of Virtuosity*, Op. 365, *Die Schule des Fugenspiels*, Op. 400, *Die Kunst der Fingerfertigkeit*, Op. 740.

Exercises: *40 Daily Studies*, Op. 337, *90 Daily Studies*, Op. 820, *160 kurze acht-taktige Übungen*, Op. 821, and finally his *Complete Theoretical and Practical Pianoforte School*, Op. 500.

In the preface to the *School of Velocity* (1834), the first systematic set of studies he published after 30 years' experience of teaching, Czerny summed up the aim of his exercises and studies as follows: *One of the qualities that is indispensable if the pianist wishes to rise above mediocrity is true and regular fluency [Geläufigkeit] of the fingers, even at the greatest speeds: this most essential quality should be developed in every student as early as possible. Only if the pianist has every level of velocity readily at his command will he be in a position to realize all the other forms of execution with true perfection – just as suppleness of the tongue is a chief condition of the ability to express oneself well in speech.*

The belief that countless mechanical repetitions can lead to technical facility, which in turn enables artistic expression to come to the fore, remains widely held by teachers today. Nevertheless, despite all his calls for hard work, Czerny the pedagogue also knew that the 'perfectly' functioning performer will lack the imagination and sensibility without which artistic expression is not possible in the first place. He invokes the *beauty of execution and feeling that attach to simple song*, and appeals to the player to *endow every artistic performance with lustre and life*. Furthermore, he emphasizes that the number of times the exercises should be repeated depends on the player's age and maturity: *It should, of course, be added that the extent to which the player chooses to curtail the number of these repetitions, or, if need be, increase them, is a matter of his own judgement and pertinacity.*

The *160 Short Eight-Bar Exercises*, Op. 821, the 'late' work among the exercises, has its own distinctive language. While its aim is still to foster suppleness, differentiation, expressiveness and fluency, it also has a wealth of musical content. The tempo and expression markings, dynamics and precisely notated articulation call for the exercises to be performed in anything but a mechanical fashion.

The suggested classification of the exercises in terms of technical and musical elements (p. 14) should be regarded simply as a guide to the richness of the material. The exercises should be seen as micro-works of music, with their own