

ETUDE IN THIRDS

(Scriabin)

with preparatory studies and an
introductory note in English and French



A Series of
Transcriptions
Arrangements and
Cadenzas

by

JOSEPH SZIGETI
for
Violin and Piano

CARL FISCHER

ETUDE { in Thirds en Tièrces

SCRIABINE-SZIGETI
Op. 8, No 10

Vivace

VIOLIN

PIANO

segue simile

10

15

la e mi

restez

I pos.

N627

Copyright 1936 by Carl Fischer, Inc., New York

This arrangement is published by permission of the original publishers M.P. Belaieff Leipzig-Paris

Copyright renewed

20

segue simile

1 2 4 8 2

5

25

V

1 2 4 8 2

V

30

I pos.

restez

(b)

35

restez

5

5

40

mf

mp

f

45

dim.

grazioso

dim. *p* *dolce*

50

55

cresc.

60

dim. *p*

dim. *pp* *legato* *simile*

65

5

70

restez

75

p *cresc.* *la e mi*

cresc.

la e mi *ré* *sol*

mi e la
2 4 1 3 2 1 3 2 4 80 1 3 2 1 3 2 4 1 3

energico

85

la e ré
1 3 2 4 1 3 2 4 1 3 2 4

restez la e ré

90

simile

senza Ped.

95

senza Ped.

100

sol

ré o la

7

105

p leggiero

pp

Red. *

110

Red. *

115

la

sul la

pizz m.d.

poco a poco perdendosi

Notice.

When played in public, Joseph Szigeti's name must be mentioned on the programme.

The Publishers.

Observation.

L'exécution de ces transcriptions n'est autorisée qu'à la condition de citer le nom de M. Joseph Szigeti sur le programme.

Les Editeurs.

Zur Beachtung!

Beim öffentlichen Spielen dieser Stücke muss Joseph Szigeti's Name auf dem Programm angeführt werden.

Die Verleger.

Introductory Note

To some, it may seem presumptuous and unnecessary to publish several pages of preparatory studies together with a transcription taking less than two minutes to perform. Let my excuse and explanation be that this piece presents a rather unexploited formula of virtuosity; an almost uninterrupted sequence of fingered chromatic thirds (besides sixths and tenths); so little exploited in fact, that when Carl Flesch in his all-embracing "Art of Violin Playing" wanted to give an example of fingered chromatic thirds, he had to use a passage from the *Havanaise* by Saint-Saëns which is generally played as a "glissando." (Incidentally, Carl Flesch describes fingered chromatic thirds as "extremely difficult on account of the unavoidable changes of position after every second stopping; this applies especially to the descending scales.")

And may I suggest that in technical work it is not always the "end" which justifies the time expended on achieving this end, but that we ought rather to reckon on the "by-products" of practising, on the sometimes unexpected benefits that any kind of specialised study brings to our general equipment.

The virtuoso may not need any of these exercises and may yet play the piece brilliantly, whereas there will be cases where diligent study of these (and other) exercises will not enable the violinist to tackle this piece (at any rate in public). Even then I am sure his time and energy will not have been wasted: besides the above consideration about the "by-products" of our work, the student may have benefited by the methods indicated for tackling these difficulties. When it comes to *other* technical problems, he will perhaps see more clearly, and find his own way, his own solution for them.

Finally, let this be a consoling thought to those who will give their energy and time to the following few pages. Consider how much time, what preparatory studies, muscular training—in order to develop the power and endurance of the fourth and fifth fingers and for the suppleness of the thumb—are necessary to pianists who have the ambition to play Chopin's Study in Thirds, Op. 25, No. 6, really well. Godowsky is said, to have spent seventeen years in bringing this study to the perfection that has become associated with his name. To me there seems to be a real resemblance between the two studies in spite of the difference of medium. The same endurance for the weak fifth finger is necessary, with an increase of difficulties for the violinist on account of the ever-diminishing fingerboard space in the higher positions; the necessity of lifting our fingers most of the time when playing sequences of 3—1, 4—2, makes for an additional similarity between the two tasks.

We violinists must be ever more prepared (mentally and technically) for new difficulties coming from modern composers. They are less and less inclined to mould their musical ideas after the pattern of traditional technique and we ought to welcome this. The contrary attitude, that of the instrumentalist hostile to the innovations and demands made by the Composer is well exemplified by the remark made to me by one of our illustrious violinists concerning Prokofiev's violin concerto: "Yes, it is extremely interesting and I am really tempted to take it up—but before doing so I would feel like re-writing, re-arranging the violin part. . . ."

Busoni once told me, that whereas Liszt at his most brilliant is still relatively easily playable, Chopin's demands (great and wilful composer that he was) very often seem unpianistic, paradoxical as this may sound.

We are too much inclined to limit the conception of "violinistic" to formulas and passages which abound in the works of the violinist-composers like Wieniawsky, Vieuxtemps, Sarasate and of composers like Glazounov, Goldmark, Saint-Saëns, Lalo, Max Bruch who, to a certain extent, have allowed their pen to follow the dictates of the instrument. It seems to me that the really provoking and worth-while technical problems have mostly been posed by the great and wilful composer-personalities, who followed the lead of their abstract musical ideas to the "bitter end" without pausing to consider traditional technique. Beethoven's growling exclamation to Schuppanzigh (something to the effect that consideration of his "miserable fiddle" was the least of his worries when composing) is an example in point.

That is the reason why even an "early" Beethoven (think of some of the trios in the Scherzos of the Op. 18 Quartets!) is so much more difficult than Sarasate's *Zigeunerweisen*, Bach's C major Adagio (from the solo Sonata) more exacting than the Glazounov Concerto or a Wieniawsky Polonaise, Ravel's Sonata or passages in Prokofiev and Bartók so much more intricate than Lalo's *Symphonie Espagnole* or the Cadenza from Tchaikovsky's Concerto.

(It goes without saying that I am always assuming that the composer is never guilty of ignorance of the technical possibilities of the instrument and also that the quality of his musical message justifies the efforts that he demands of us. . . .)

It is the fidelity to his primary musical ideas which leads the composer (and us executants) to ever newer problems.

And it is the fidelity to Scriabine's text—which I have in some measure endeavoured to retain—which is the cause of some of the "uncouth" difficulties of this arrangement, difficulties which otherwise, I could most certainly have simplified and smoothed over to some extent.

JOSEPH SZIGETI.

Paris,

October, 1935.

Avant Propos

A qui trouverait présomptueux et superflu de publier plusieurs pages d'exercices préparatoires pour un morceau de concert qui dure moins de deux minutes, je voudrais donner comme excuse le fait que ce morceau exploite une formule de virtuosité à peine employée jusqu'ici. Si peu exploitée même, dirai-je, que dans son traité de "l'Art du Violon," qui pourtant englobe tout, Carl Flesch, voulant un exemple de tierces chromatiques doigtées a dû proposer un trait, tiré de la Havanaise de Saint-Saëns qui peut tout aussi bien être joué glissando.

Ce maître décrit les tierces chromatiques doigtées comme "étant d'une difficulté extrême en raison des changements de position inévitables après chaque groupe de deux ; ceci s'applique particulièrement à la descente de la gamme."

En dehors de ces considérations puis-je dire que, en matière de travail technique, ce n'est pas toujours "la fin" qui justifie la dépense de temps, mais que nous devrions plutôt tenir compte du gain qui résultera par ailleurs de ce travail, apport quelquefois inattendu qu'une étude spécialisée est susceptible de fournir à notre équipement général.

Je me rends bien compte que plus d'un virtuose pourra se dispenser de ces études et néanmoins jouer ce morceau avec brio et que d'autre part, il se trouvera certainement des violonistes qui, malgré un travail assidu de ces études et d'autres, ne pourront affronter ce morceau (tout au moins en public).

Même en ce dernier cas, je suis convaincu que le temps et l'énergie qu'ils y auront consacrés n'auront pas été vains.

En plus de la considération déjà émise (à propos du gain d'ordre général) le violoniste aura peut être bénéficié de la méthode indiquée, pour s'attaquer à ces difficultés ; il verra peut être plus clair quand il s'agira d'autres problèmes techniques et les résoudra à sa propre façon.

En dernier lieu, que ceci soit une pensée réconfortante pour celui qui voudra bien consacrer un peu de son temps et de son énergie aux quelques pages qui vont suivre : combien de temps d'études préparatoires, d'entraînement musculaire pour l'endurance des quatrième et cinquième doigts et pour la souplesse du pouce, sont nécessaires au pianiste qui a l'ambition d'exécuter vraiment bien l'Étude en tierces Op. 26, No. 6 de Chopin ?

Godowsky a, dit-on, travaillé cette étude pendant dix-sept ans avant de pouvoir y apporter cette perfection qu'on associe désormais à son nom. Et en effet il me semble exister une certaine ressemblance entre la difficulté de ces deux études, en dépit des différents moyens employés.

La même endurance du petit doigt y est nécessaire, mais avec cette difficulté supplémentaire pour le violoniste, que plus la position se trouve élevée, plus l'espace diminue entre les notes. D'où, la nécessité de lever les doigts la plupart du temps en jouant des séries 3—1, 4—2, ce qui rend cette similitude encore plus frappante.

Il faut que nous autres violonistes devenions toujours plus alertes, mentalement et techniquement parlant, en présence des nouveaux problèmes posés par les compositeurs contemporains. Ces derniers sont de moins en moins disposés à se limiter aux formules de technique traditionnelle et c'est très bien ainsi !

Pour donner un exemple de l'autre attitude, l'attitude de l'instrumentiste hostile aux innovations des compositeurs, je me permets de rapporter ici la remarque que m'a fait un de nos plus illustres violonistes sur le Concerto de Prokofiev : "C'est extrêmement intéressant—dit-il—je l'aurais au fond joué volontiers—mais il aurait fallu d'abord le réécrire plus conformément à l'instrument. . ."

Busoni me dit un jour que, tandis que Liszt, même dans ses compositions les plus transcendantes est encore relativement jouable les exigences de Chopin, ce grand maître si individuel, si volontaire, paraissent souvent peu pianistiques, quelque paradoxal que cela puisse sembler. Nous sommes trop enclins à limiter notre conception de ce qui est soi-disant "violonistique" au genre de formules et de traits qui abondent dans les œuvres des compositeurs-violonistes tels que Wieniawsky, Vieuxtemps, Sarasate ou de compositeurs tels que Glazounow, Goldmark, Saint-Saëns, Lalo, Max Bruch, qui jusqu'à un certain point, ont permis à leur plume de subir la dictature—si j'ose m'exprimer ainsi—de l'instrument. . .

Pour moi, les véritables problèmes techniques, les plus troublants, les plus fertiles, sont ceux que posent les compositeurs de grande personnalité, qui suivent jusqu'au bout l'abstraction de leur idée musicale, sans trop s'apitoyer sur l'exécutant. Il serait à propos de rappeler ici la fameuse riposte de Beethoven à Schuppanzigh. Que lui importe le "misérable violon" de son quartettiste—a-t-il dit en substance—au moment créatif. . .

Ceci est la raison pour laquelle même ce qu'on se plaît à appeler un quatuor "de jeunesse" de Beethoven (voyez quelques uns des trios dans les Scherzos de l'Opus 18 !) est tellement plus "difficile" que les Zigeunerweisen de Sarasate, pour laquelle aussi l'Adagio de la Sonate en Ut majeur de Bach (pour violon solo) est une tâche autrement écrasante que le concerto de Glazounow ou une Polonaise de Wieniawsky, ou encore que la Sonate de Ravel ou des passages dans Prokofiev et Bartók posent des problèmes plus complexes que la Symphonie Espagnole de Lalo ou la cadence du Concerto de Tchaikowsky.

(Cela va sans dire que j'attends de la part du compositeur une connaissance parfaite des moyens d'exécution instrumentale—et aussi que la qualité et l'importance du message qu'il apporte,—justifient ses exigences envers nous.)

C'est sa fidélité à son idée musicale abstraite qui conduit le compositeur (et nous aussi les exécutants) à des problèmes toujours nouveaux. C'est cette fidélité au texte de Scriabine que je me suis efforcé de garder autant que possible dans cet arrangement. Elle est la cause de certaines difficultés "barbares," qu'il m'eût pourtant été facile d'atténuer.

JOSEPH SZIGETI.

Paris,

Octobre, 1985.

ETUDE } in Thirds
 } en Tièrces

VIOLIN

SCRIABINE

Op. 8, N^o 10

Arranged by JOSEPH SZIGETI

Vivace

Vivace

1 8 2 4 0 2 4 8

segue simile 4

la e mi

2 4

la e re

2 4 1 3

.....l pos.

segue simile

2 4 1 3

restez

restez

mf

grazioso

N627

Copyright 1936 by Carl Fischer, Inc., New York

This arrangement is published by permission of the original publishers M.P. Belaieff, Leipzig-Paris

Copyright renewed

VIOLIN

3

a la corde

55 *sallando*

60 *dim.* *p dolce*

65

70 *la e mi*

75 *restez*

80 *energico*

85

90 *restez* *f* *simile*

95

100 *sol* *2 1 2 1 8* *4 3 4 3 4 3*

105

110

115 *la* *3* *8*

sulla *pizz.m.d.*

poco a poco perdendosi

Part II. Preparatory Studies. II. Partie. Exercices Préparatoires

Preparatory Study for the Bowing used in the Scriabine Etude (based on Kreutzer's N° 32.)

Use second quarter of the bow for this vigorous jerked (or thrown) staccato. Aim at a neutral balance between up and down bows; the groups of twos and fours must sound identical in strength and texture.

Étude préparatoire pour le coup d'archet employé dans l'Etude de Scriabine (basée sur Kreutzer N° 32.)

Employez le deuxième quart de l'archet pour ce vigoureux staccato jeté. Tachez d'atteindre à une neutralité absolue entre les poussés et tirés. Les groupes de deux et de quatre doivent produire l'effet identique quant à la force et de la texture.

A

B

Combined bowing and shifting Study (based on Kreutzer's N° 11) | *Étude pour l'archet et le démanché (basée sur Kreutzer's N° 11)*

C Each fifth bar of the Scriabine Etude is numbered and the numbers in front of the following exercises refer to the bar of the Scriabine Etude in question.

The free spaces are destined for additional exercises that the student or teacher may find.

Chaque 5^{eme} mesure de l'Etude de Scriabine est numerotee et les numeros des exercices suivants referent aux mesures de Scriabine en question.

Les espaces en blanc sont destinés aux exercices supplémentaires que l'on saurait trouver.

f saltando

solere

Gand D string

simile

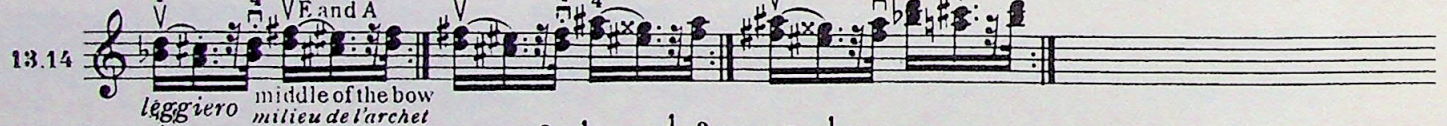
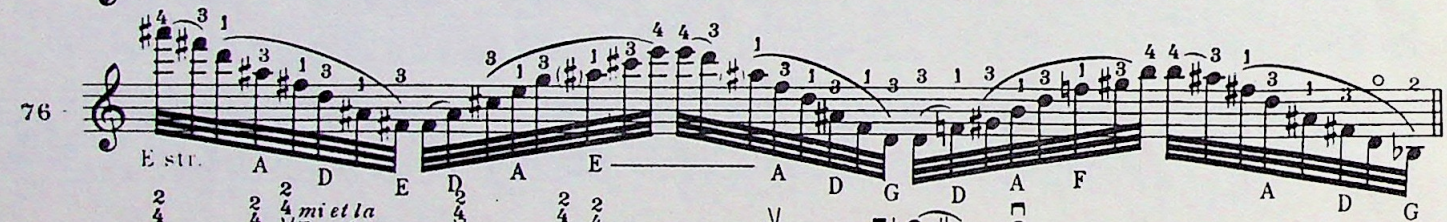
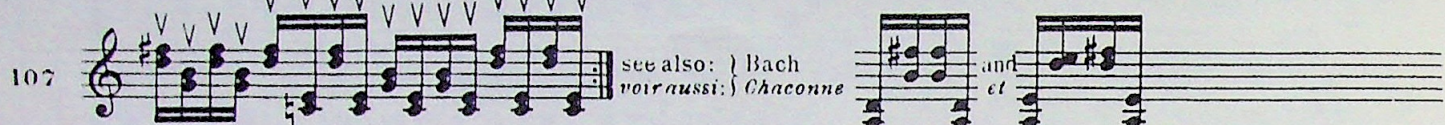
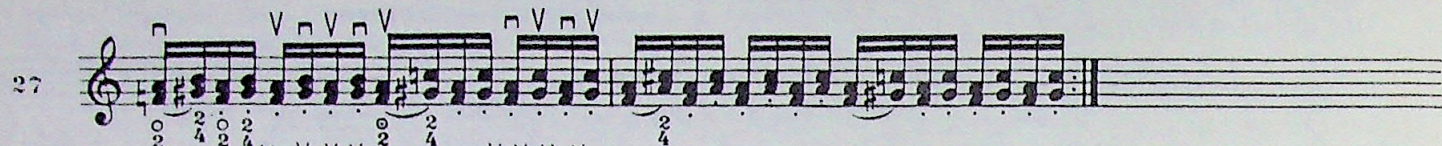
III pos.

IV pos.

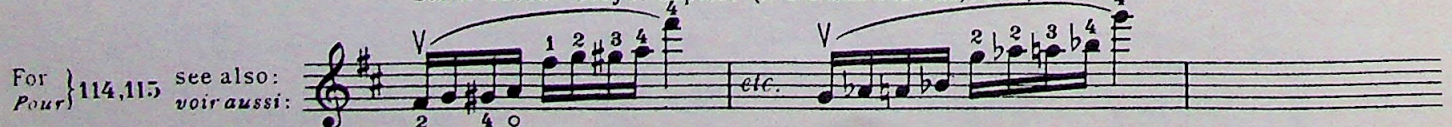
For other diminished third sequences see:
Pour d'autres sequences en tierces majeures voir:

DARIUS MILHAUD-
CLAUDE LÉVY
SAUDADES do BRÉZIL
"TIJUCA"

Edition Max Eschig et Schott



Saint-Saens—Ysaye: Caprice (A. Durand and Fils, Paris)





JASCHA HEIFETZ

Arrangements - Transcriptions

VIOLIN CADENZAS

(Unaccompanied)

- BRAHMS, J.**
Cadenza for the Violin Concerto,
Op. 77 (B2747)
- MOZART, W. A.**
Cadenzas (Concerto No. 4 in D
Major) (B2414)

VIOLIN and PIANO

- ACHRON, J.**
From the Children's Suite (B2361)
Contents: Jumping with Tongue
out—Sleep my Puppy—Birdies—
March of Toys—Mamma, tell a
Fairy Tale—The Top—The Car-
van—Parade with Presents.
- AGUIRRE, J.**
Huella.....(B2608)
- ALBENIZ, I.**
El puerto (from "Iberia") (B2360)
Navarra.....(B2248)
Sevilla.....(B2234)
- ARENSKY, A.**
Tempo di valse.....(B2222)
- BACH, J. S.**
Air (from Suite No. 3).....(B2737)
Prelude (Partita III).....(B2478)
Prelude No. 8 (from "The Well-
tempered Clavichord").....(B2689)
Sarabande (from English Suite No.
3).....(B2310)
Gavotte and Musette (from
English Suite No. 3).....(B2311)
Sarabande (from English Suite
No. 6).....(B2401)
2 Gavottes (from English Suite
No. 6).....(B2402)
- BAX, A.**
Mediterranean.....(B2298)
- BEETHOVEN, L. v.**
Folk Dance.....(B2649)
Minuet (in D major).....(B2688)
Contra-Dance.....(B2704)
- BORODIN, A.**
Serenade (from Piano Suite)
(B2687)
- BRAHMS, J.**
Contemplation.....(B2432)
- CASTELNUOVO-TEDESCO, M.**
Ritmo di Tango.....(B3252)
Sea-Murmurs.....(B2303)
Tango.....(B2304)
- CHOPIN, F.**
Nocturne, Op. 55, No. 2.....(B2662)
- DEBUSSY, C.**
Beau soir.....(B2334)
L'Après-midi d'un faune (Extrait
du Prélude).....(B2241)
La Chevelure.....(B2799)
Golliwogg's Cake-Walk.....(B2610)
- DEEP RIVER**
Traditional Negro.....(B2479)
- DINICU-HEIFETZ**
Hora staccato (Roumanian) (B2224)
- DVORAK, A.**
Humoreske.....(B2406)

- FOSTER, S.**
Jeanie with the Light Brown Hair
(B2491)
Old Folks at Home.....(B2492)
- GLUCK, C.**
Sonata.....(B2653)
- GODOWSKY, L.**
Alt-Wien.....(B2257)
- HALFFTER, E.**
Danza de la Gitana.....(B2249)
- HAYDN, J.**
Adagio and Presto, Op. 54, No. 2
(B2507)
- HUMMEL, J. N.**
Rondo (in E flat).....(B2250)
- KREIN, A.**
Dance (No. 4).....(B2702)
- MEDTNER, N.**
Fairy Tale, Op. 20, No. 1.....(B3254)
- MENDELSSOHN, F.**
Scherzo (from Piano Trio) (B2626)
Scherzo (Midsummer Night's
Dream).....(B2612)
Sweet Remembrance (from "Songs
without Words" Op. 19, No. 1)
(B3255)
- MOZART, W. A.**
Allegro Molto (from the String
Quartet in C Major, No. 465)
(B2739)
Divertimento No. 15 in Bb Major
K287.....(O3262)
Divertimento No. 17 in D Major
K334.....(O3263)
Menuetto.....(B2738)
Menuetto (from the String Quartet
in Bb Major, No. 458).....(B2740)
- PARADIES, P.**
Toccata.....(B2455)
- PONCE, M. A.**
Estrelita (My Little Star) Mexican
Serenade.....(B2141)
- POULÉNC, F.**
Movements perpetuels.....(B2242)
Presto (in B flat).....(B2513)
- PROKOFIEFF, S.**
Gavotta, Op. 32.....(B2431)
Larghetto and Gavotta (from
"Classical Symphony").....(B2481)
March (from the Opera, "Love for
Three Oranges").....(B2480)
March, Op. 12, No. 1.....(B2651)
Masks (from "Romeo and Juliet")
(B2616)
- RACHMANINOFF, S.**
Prelude (in E flat minor) (B2423)
Etude-Tableau (No. 2).....(B2800)
Prelude (No. 5).....(B2801)
Daisies.....(B2819)
Oriental Sketch.....(B2820)
- RAMEAU, J. P.**
Rigaudon.....(B2185)
- RAVEL, M.**
Forlane (from "Le tonbeau de Cou-
perin").....(B2611)
Valse nobles et sentimentales
(Nos. 6 & 7).....(B2613)

- RIMSKY-KORSAKOFF, N.**
The Bumble-Bee (from the Opera
"The Legend of Tsar Saltan")
(B2258)
- SAINT-SAENS, C.**
The Swan.....(B2798)
- SCARLATTI, D.**
Sonatina.....(B2316)
12 Selected Pieces in 2 Volumes:
Volume One.....(O3222)
Volume Two.....(O3297)
- SCHUBERT, F.**
Impromptu.....(B2317)
- TURINA, J.**
La Oracion del Torero.....(B2618)
- VALE, F.**
Ao pé da fogueira (Preludio XV)
(B2609)
- VIVALDI, A.**
Larghetto (from the Concerto for
String Orchestra).....(B2186)
- WEBER, C. M. von**
Rondo (from Third Sonata) (B2314)
- WIENIAWSKI, H.**
Caprice.....(B2505)

VIOLA and PIANO

(Arr. by William Primrose)

- AGUIRRE, J.**
Huella.....(B2672)
- DINICU-HEIFETZ**
Hora staccato.....(B2671)
- FOSTER, S.**
Jeanie with the Light Brown Hair
(B2674)
- VALE, F.**
Ao pe da fogueira (Preludio XV)
(B2673)

HORA STACCATO

(Dinicu-Heifetz)

Miscellaneous Arrangements

- Violin and Piano.....(B2224)
- Viola and Piano.....(B2671)
- Violoncello and Piano.....(B2288)
- Piano.....(P2380)
- Simplified Piano Version.....(P2438)
(Arr. by Maxwell Eckstein)
- Two Pianos—Four Hands.....(P2281)
- Piano Accordion.....(PA34)
- Two Piano-Accordions.....(PA37)
- Bb Clarinet (Bb Tenor Saxophone)
and Piano.....(W1596)
- Eb Alto Saxophone and Piano
(W1597)
- Trumpet and Piano.....(W1866)
- Xylophone and Piano.....(W2211)
- Orchestra (arr. by A. Schmid, ed. by
J. Heifetz) (C 90) Small Orchestra
Full Orchestra
Symphonic Orchestra
- Dance Orchestration (Arr. by Paul
Weirick).....(J 454)
- Band (Arr. by David Bennett) (J 454)

CARL FISCHER, Inc.

62 COOPER SQUARE, NEW YORK 10003
BOSTON • CHICAGO • LOS ANGELES • SAN FRANCISCO

