

+ 4147

Litolff's Akademische Ausgabe DER PIANOFORTE-CLASSIKER.

Kritisch revidiert und für das Studium bezeichnet von

HEINRICH GERMER, C. KÜHNER, WILLY REHBERG, CLEMENS SCHULTZE etc.

Joh. Seb. Bach.

(Revidiert von Heinrich Germer.)

1. 12 Petits Préludes ou Exercices pour les Commencants.
2. 6 Petits Préludes pour les Commencants.

L. van Beethoven.

Sonaten.

(Revidiert von Heinrich Germer.)

3. Op. 2 No. 1. Sonate in F moll - Fa mineur - F minor.
4. Op. 2 No. 3. Sonate in C dur - Ut majeur - C major.
5. Op. 10 No. 1. Sonate in C moll - Ut mineur - C minor.
6. Op. 13. Sonate in C moll - Ut mineur - C minor. (*Pathétique.*)
7. Op. 14 No. 1. Sonate in E dur - Mi majeur - E major.
8. Op. 14 No. 2. Sonate in G dur - Sol majeur - G major.
9. Op. 26. Sonate in As dur - La ♯ majeur - A ♯ major. (*Trauermarsch - Marche funèbre.*)
10. Op. 27 No. 1. Sonate in Es dur - Mi ♯ majeur - E ♯ major.
11. Op. 27 No. 2. Sonate in Cis moll - Ut ♯ mineur - C ♯ minor. (*Mondschein - Claire de Lune.*)
12. Op. 49 No. 1. Sonatine in G moll - Sol mineur - G minor.
13. Op. 49 No. 2. Sonatine in G dur - Sol majeur - G major.
59. Op. 57. Sonate in F moll - Fa mineur - F minor. (*Appassionata.*)
14. Op. 79. Sonate in G dur - Sol majeur - G major.
60. Sonatinen in F dur - Fa majeur - F major und G dur - Sol majeur - G major. (Clemens Schultze.)
61. Op. 6. Sonate facile in D dur - Ré majeur - D major - zu 4 Händen. (Clemens Schultze.)

Compositionen, Variationen.

(Revidiert von Clemens Schultze.)

15. Op. 33. 7 Bagatellen.
16. Op. 51 No. 1. Rondo in C dur - Ut majeur - C major.
17. Op. 51 No. 2. Rondo in G dur - Sol majeur - G major.
62. Op. 129. Rondo a Capriccio.
63. Andante favori in F dur - Fa majeur - F major.
18. 6 Variationen über „Nel cor più“.
19. 9 Variationen über „Quanto è bello“.
20. 6 Leichte Variationen - Variations faciles - Easy Variations.



Design Copyright 1897 by Henry Litolff's Verlag

HENRY LITOLFF'S VERLAG IN BRAUNSCHWEIG.

BOSTON & NEW YORK: ARTHUR P. SCHMIDT. LONDON: ENOCH & SONS. MILANO: CARISCH & JÄNICHEN. PARIS: ENOCH & C^{ie}

Aus dem Vorwort.

I. Da die musikalischen Formen ein Ergebniss der Gestaltung ihres Inhalts sind, so ist, um das Verständniss des letzteren anzubahnen, die Erkenntniss der ersteren und der ihnen innewohnenden rhythmischen Gliederung als Ausgangspunkt für das Studium zu betrachten. In dieser Neuausgabe ist deshalb Sorge getragen, dass der Studirende nirgends in Unklarheit bleibt über die Formbildungen, sowohl im Grossen wie im Kleinen. Die Begrenzung der grösseren Formen und ihrer Theile ist durch grosse Buchstaben angedeutet worden, die Gliederung der Elementarformen erfolgte für die Motive und Abschnitte da, wo Legatospiel angezeigt war, durch Legatobögen, welche, falls sie getrennt von einander auftreten, ein Absetzen des letzten Tons, falls aber ihre Enden verbunden sind, ein ununterbrochenes Legatospiel fordern. Weist nur der Part der rechten Hand solche Bögen auf, so gilt als Voraussetzung, dass selbige auch für den der linken Hand gelten. Bei Staccatovortrag jedoch, oder da, wo Legato und Staccato gemischt auftritt, oder wo Pausen in Betracht kommen, ist die Gliederung des Satzbaues entweder durch Interpunktion (Kommata) angezeigt worden, zuweilen auch durch Absetzen der Notenbalken, oder sie ergibt sich aus den Grenzen der Crescendo- und Diminuendo-Zeichen.

II. Aus der richtigen Gliederung des Satzbaues ergibt sich der dynamische Vortrag des Inhalts von selbst, weil das Wesen der rhythmischen Formen bedingt, dass jede derselben einen dynamischen Höhepunkt erhält, nach dem zu die Hebung, von dem weg aber die Senkung der Tonstärke stattfindet. Da dies auch von musikalischen Sätzen gilt, so werden deren Motive bzw. Abschnitte in steigender Tonstärke dem gemeinsamen Gipfelpunkte zustreben, was in der Neuausgabe durch »*rinforzando*« gefordert wird. Bemerkenswerth in Beethoven's Vortragsnotirung ist, dass er häufig den Schwerpunkt des Crescendo durch Vorschrift von *p* aufhebt.

Für Auftakte, Synkopen, Orgelpunkte, harmonische und melodische Dissonanzen wie ausweichende Modulation werden von Beethoven häufig *Extraaccente* neben der im Crescendo und Diminuendo auf- und abwogenden Dynamik durch *sf* gefordert. Ein solches *sf* ist stets im relativen Sinne d. h. im Verhältniss zur herrschenden Tonstärke auszuführen.

Die Vorhalte sind durch Querstriche über oder unter der Vorhaltsnote gekennzeichnet worden. Sie treten mittels Druckspiels und einer geringen Dehnung des Werths der Note (in Allegropassagen nur durch *Accent*) aus dem Rahmen ihrer Umgebung hervor.

III. Zwei- und dreitheilige Liedformen (meist angewandt im Variationen-Cyclus, im Marsch, Menuetto, Scherzo und ähnlichen Gebilden), in denen Satz- bzw. Periodenform herrscht, werden derartig vorgetragen, dass jeder Satz nur einen dynamischen Gipfelpunkt hat, der sich leicht aus der melodischen Höhenlage oder der Modulation bestimmen lässt. Da in der Periode zwei oder mehr Sätze in Gegenstellung zu einander gebracht worden sind, so wird von ihnen auch nur einer als dominirend hingestellt. Gleiches gilt bei den niederen Rondoformen vom Rondothea. Bei den grösseren Rondoformen ist genaue Prüfung des Inhalts der Theile erforderlich, um deren Gipfelpunkte für den Vortrag festzustellen. Noch mehr gilt dies von den Tonstücken in der sogenannten Sonatenform. Nur im Allgemeinen ist festzuhalten, dass deren Durchführungstheil meist als Kulminationspunkt des Ganzen anzunehmen sein wird.

IV. Um das rechte Verständniss für manche Sonaten zu gewinnen, ist es nöthig, sich eine richtige Vorstellung über ihre Entstehung und ihren etwaigen Zusammenhang mit Beethoven's Erlebnissen zu bilden. Zu diesem Zweck sind historische Notizen den Vorbemerkungen der Einzelsonaten hinzugefügt.

V. Behufs Gewinnung eines authentischen Textes konnte es sich bei dieser Neuausgabe nicht um eine blosser Wiedergabe der älteren Drucke handeln; denn deren Notirung zeigt mancherlei Unpraktisches wie den rhythmischen Sachverhalt Verhüllendes. Alles Derartige ist nach heutigen, bewährten Grundsätzen dargestellt worden. Hierher gehört auch die Klarstellung unzutreffend notirter Taktarten, bei deren Notirung Beethoven wohl nur leichte Uebersichtlichkeit für's Schnelllesen im Auge hatte. Neben der originalen ist deshalb (eingeklammert wie alle Zusätze des Herausgebers) auch die wirkliche Taktart notirt und durch Taktstriche gekennzeichnet worden, welche in einem Zuge beide Notensysteme durchschneiden.

Eine andere Correctur betrifft die Wiederherstellung von Textstellen, die der Autor im Hinblick auf den unzulänglichen Umfang der damaligen, anfänglich nur fünf-octavigen Klaviere anders gestalten musste, als sie der ursprünglichen Idee nach erfunden waren. Da diese häufig aus den betreffenden Parallelstellen ersichtlich ist, so konnte hiernach leicht die Reconstruction erfolgen. Neben letzterer ist aber auch die originale Fassung angegeben worden, um dem Spielenden eine eigene Entscheidung für das Eine oder das Andere zu ermöglichen.

VI. Den freien Kadenzzen wie den musikalischen Verzierungen sind Ausführungsvorschläge als Fussnoten beigegeben worden. Da im Text nur Beethoven's Originalnotirung erscheint, so bleibt es dem Spielenden unbenommen, gelegentlich auch eine andere Ausführung anzuwenden.

VII. In Bezug auf die hinzugefügte Pedalbezeichnung achte man darauf, ob *Ped.* unter oder nach der Note steht. Im ersteren Fall ist mit ihrem Beginn, im letzteren erst nach demselben das Pedal zu treten. Ebenso beachte man, ob das Aufheben des Pedals am Ende der Notenwahrung oder erst beim Eintritt der nächsten erfolgen soll.

VIII. Bei Feststellung der *Tempi* durch Mälzel's Metronom waren musikalische, nicht virtuose Gründe bestimmend. Der Herausgeber ist jedoch durchaus nicht der Meinung, dass das angegebene Tempo nun für alle Theile der Tonstücke stetig festzuhalten sei. Der contrastirende Charakter derselben verlangt vielmehr öfters Beschleunigung oder Verlangsamung um einige Grade. Doch ist danach ein Zurückkommen auf das Haupttempo nothwendig.

IX. Die Beigabe rationeller Fingersätze nach Grundsätzen, welche dem Standpunkte der heutigen fortgeschrittenen Klaviertechnik entsprechen, wie deren genaues Anpassen an die jeweilige rhythmische Gliederung, derartig, dass sich beide decken, werden bewirken, die pianistische Aufgabe leicht und sicher zu lösen, so dass sich der Studirende seiner Hauptaufgabe, einer lebens- und ausdrucksvollen Reproduction von Beethoven's Ideen, voll und ganz widmen kann.

X. Denselben hierzu aber noch mehr zu befähigen, sei jetzt der Blick gelenkt auf die Anregungen, welche die jeder Sonate vorangestellte Vorbemerkung darbietet.

Heinrich Germer.

Litolff's Akademische Ausgabe DER PIANOFORTE-CLASSIKER.

Kritisch revidiert und für das Studium bezeichnet von

HEINRICH GERMER, C. KÜHNER, WILLY REHBERG, CLEMENS SCHULTZE etc.

Joh. Seb. Bach.

(Revidiert von Heinrich Germer.)

1. 12 Petits Préludes ou Exercices pour les Commencants.
2. 6 Petits Préludes pour les Commencants.

L. van Beethoven.

Sonaten.

(Revidiert von Heinrich Germer.)

3. Op. 2 No. 1. Sonate in F moll - Fa mineur - F minor.
4. Op. 2 No. 3. Sonate in C dur - Ut majeur - C major.
5. Op. 10 No. 1. Sonate in C moll - Ut mineur - C minor.
6. Op. 13. Sonate in C moll - Ut mineur - C minor. (*Pathétique.*)
7. Op. 14 No. 1. Sonate in E dur - Mi majeur - E major.
8. Op. 14 No. 2. Sonate in G dur - Sol majeur - G major.
9. Op. 26. Sonate in As dur - La ♯ majeur - A ♯ major. (*Trauermarsch - Marche funèbre.*)
10. Op. 27 No. 1. Sonate in Es dur - Mi ♯ majeur - E ♯ major.
11. Op. 27 No. 2. Sonate in Cis moll - Ut ♯ mineur - C ♯ minor. (*Mondschein - Claire de Lune.*)
12. Op. 49 No. 1. Sonatine in G moll - Sol mineur - G minor.
13. Op. 49 No. 2. Sonatine in G dur - Sol majeur - G major.
59. Op. 57. Sonate in F moll - Fa mineur - F minor. (*Appassionata.*)
14. Op. 79. Sonate in G dur - Sol majeur - G major.
60. Sonatinen in F dur - Fa majeur - F major und G dur - Sol majeur - G major. (Clemens Schultze.)
61. Op. 6. Sonate facile in D dur - Ré majeur - D major - zu 4 Händen. (Clemens Schultze.)

Compositionen, Variationen.

(Revidiert von Clemens Schultze.)

15. Op. 33. 7 Bagatellen.
16. Op. 51 No. 1. Rondo in C dur - Ut majeur - C major.
17. Op. 51 No. 2. Rondo in G dur - Sol majeur - G major.
62. Op. 129. Rondo a Capriccio.
63. Andante favori in F dur - Fa majeur - F major.
18. 6 Variationen über „Nel cor più“.
19. 9 Variationen über „Quanto è bello“.
20. 6 Leichte Variationen - Variations faciles - Easy Variations.



Design Copyright 1897 by Henry Litolff's Verlag

HENRY LITOLFF'S VERLAG IN BRAUNSCHWEIG.

BOSTON & NEW YORK: ARTHUR P. SCHMIDT. LONDON: ENOCH & SONS. MILANO: CARISCH & JÄNICHEN. PARIS: ENOCH & C^{ie}

DRUCK VON HENRY LITOLFF'S VERLAG IN BRAUNSCHWEIG.

G moll-Sonatine, Opus 49 N^o. 1.

Dieselbe ist — nach G. Nottebohm — 1798 componirt und erschien zuerst im Januar 1805 im Kunst- und Industrie-Comptoir zu Wien. Dass dieselbe ein überarbeitetes Werk aus Beethoven's Bonner Zeit (vor 1792) sei, wird vielfach angenommen; authentische Beweise liegen jedoch dafür nicht vor.

Das Tempo des Andante wird, falls man, verleitet durch die originale Taktbezeichnung, die Viertel als Schritte behandelt — wie z. B. eine Neuauflage vorschreibt $\text{♩} = 72$ — viel zu überhastet sein, was sich überzeugend bei den Takten 9—11 im 2. Theile und auch in der überstürzten Ausführung der Doppelschläge herausstellen wird. Nimmt

man dagegen $\text{♩} = 104$ im $\frac{4}{8}$ Takt an, so wird ein solches Zeitmass dem naiven, kindlichen Charakter des Andante angemessener sein.

Der Schluss (bei **K**) mit seinen Imitationen zwischen Bass und Oberstimme werde überaus zart, wie ein letztes Grüßen zweier Scheidenden vorgetragen.

Im Rondo müssen die kanonischen Nachahmungen (s. **J** und **M**) mit verständnisvollem Ausdruck gespielt werden.

Am Schlusse bei **N** charakterisire man die sich nachahmenden Stimmen etwa als die einer Violine und Flöte.

G minor-Sonatina, Opus 49 N^o. 1.

According to G. Nottebohm this Sonatina was composed in 1798 and was first published in January 1805 by the "Bureau of Art and Industry" at Vienna. It is generally considered to be a revised work of the Bonn period (before 1792); but there is no authentic information concerning this.

If the player, deceived by the original measurement of the tempo, treats the quarter as the standard, — as for example in a late edition the metronome gives = 72 to the quarter, — the andante will be played too fast; and this will at once be seen when one considers the measures 9—11 in the second section and also the consequent jumbling of the turns. If on the con-

trary the tempo be taken as = 104 in four-eight, the naive and childlike character of the andante will be preserved.

The close at **K**, with imitation between bass and upper-voice should be delicately expressed, as the last greeting of parting lovers.

The canonical imitation between bass and upper-voice in the rondo at **J** and **M** should be played with intelligent expression.

The voices in imitation at the close (**N**) should be characterized as a dialogue between violin and flute.

Sonate en Sol mineur, Op. 49, N^o. 1.

Composée en 1798, selon G. Nottebohm, elle parut en Janvier 1805, au comptoir de l'Art et de l'Industrie à Vienne. On dit que c'est une œuvre de jeunesse datant du séjour de Beethoven à Bonn, (avant 1792); mais on n'en a pas de preuves certaines.

Le mouvement de l'Andante, à = 72, si on se fie à l'indication métrique en tête du morceau, avec une noire par temps, (comme on le trouve dans une édition récente) est beaucoup trop vif; les mesures 9—11 dans la 2^e strophe, ainsi que les grupetti, le prouvent surabondamment. Si,

au contraire, on prend $\frac{4}{8}$ pour la mesure et = 104 pour le mouvement, le caractère enfantin de l'Andante se manifeste à merveille. Le finale du Rondo, à **K**, avec ses imitations entre la basse et le soprano, doit être rendu très-délicatement; c'est le dernier salut entre deux personnes qui se quittent.

Les imitations fuguées dans le Rondo (à **I** et à **M**) doivent être bien comprises et rendues avec expression. A la fin, à **N**, on doit les considérer comme étant rendues par un violon ou une flûte.

Heinrich Germer.

SONATINE.

Akademische Neuauflage von Heinrich Germer.

Andante. (♩ = 104.)

L. VAN BEETHOVEN. Op. 49 No. 1.

The musical score is presented in a grand staff format, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The piece is marked 'Andante' with a tempo of 104 quarter notes per minute. The score is divided into five sections, labeled A through E. Section A (measures 1-8) begins with a piano (p) dynamic and includes fingerings (1-5) and slurs. Section B (measures 9-16) features a mezzo-forte (mf) dynamic and includes a trill (tr) and a grace note (gr). Section C (measures 17-24) is marked 'dolce' and 'legato', with a 'Ped.' marking. Section D (measures 25-32) includes 'cresc.' markings and a 'Ped.' marking. Section E (measures 33-40) features a forte (f) dynamic and includes a 'Ped.' marking. The score concludes with three fingerings (a, b, c) for the final chord.

The musical score consists of seven systems of staves. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. Performance markings such as *Leg.*, *p*, *f*, *cresc.*, *legato*, *mf*, *sf*, and *marcato* are interspersed throughout the piece. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Chord letters F, G, and H are placed above the treble staff in the second, fifth, and sixth systems respectively. The piece concludes with a *p* marking in the seventh system.

dolce
legato
* Ped. *

cresc.
* Ped. *

f *p*
* Ped. *

pp *sf*
* Ped. *

pp (una corda) *(perdendosi)*
* Ped. *

Rondo.
Allegro. (♩ = 100.)

p *sf*
* Ped. *

(rinf.) *cresc.* *(rall.)*
* Ped. *

a)

First system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Starts with a piano (*p*) dynamic and *(a tempo)* marking. Includes fingerings (e.g., 2, 1, 3) and a pedal point marked *Ped. **.

Second system of musical notation. Treble clef. Starts with a sforzando (*sf*) dynamic. Includes a *legato* marking and a pedal point marked *Ped. **.

Third system of musical notation. Treble clef. Starts with a forte (*f*) dynamic. Includes a *cresc.* (crescendo) marking and multiple *Ped. ** markings.

Fourth system of musical notation. Treble clef. Starts with a sforzando (*sf*) dynamic. Includes multiple *Ped. ** markings.

Fifth system of musical notation. Treble clef. Starts with a section marked *D*. Includes *dolce* and *decrecendo* markings, and a *legato* marking.

Sixth system of musical notation. Treble clef. Includes a *(rinf.)* (ritardando) marking and *Ped. ** markings.

Seventh system of musical notation. Treble clef. Includes a *(rinf.)* marking and a section marked *E*.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings (1-5). The bass staff contains a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Pedal markings are present below the bass staff.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a treble and bass clef with similar melodic and accompanimental parts. Pedal markings are visible below the bass staff.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. A dynamic marking of **F** (Forte) is present above the treble staff. Pedal markings are located below the bass staff.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. A dynamic marking of **G** (Glorioso) is present above the treble staff. The word *legato* is written below the bass staff. Pedal markings are located below the bass staff.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. Dynamic markings of **sf** (sforzando) and *cresc.* (crescendo) are present. Pedal markings are located below the bass staff.

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. Dynamic markings of **sf** and *pp (rit.)* (pianissimo, ritardando) are present. Pedal markings are located below the bass staff.

b)

H
(a tempo)
p *sf*

(rinf.) *cresc.* (rall.) *p* (a tempo)
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

(rinf.) *f*

K
dolce
legato

(rinf.)
Ped. * Ped. *

L

(rinf.)
Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with various ornaments and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The bass clef contains a rhythmic accompaniment. Below the staff, there are markings: *Red.* * *Red.* * *Red.* * *Red.* * *Red.* * *Red.* * *Red.* *

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with ornaments and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The bass clef contains a rhythmic accompaniment. Below the staff, there are markings: *Red.* * *Red.* * *M* *p* *f* *(marcato)* *p*

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with ornaments and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The bass clef contains a rhythmic accompaniment. Below the staff, there are markings: *p* *f* *sf* *p* *f* *sf* *p* *Red.* * *Red.*

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with ornaments and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The bass clef contains a rhythmic accompaniment. Below the staff, there are markings: * *Red.* * *Red.* * *f* *p* *p* *legato* *Red.* *35* *

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with ornaments and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The bass clef contains a rhythmic accompaniment. Below the staff, there are markings: *Red.* * *Red.* * *Red.* * *N* *p* *(pp)* *p* *(pp)* *p*

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with ornaments and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The bass clef contains a rhythmic accompaniment. Below the staff, there are markings: *(pp)* *p* *(pp)* *p* *(pp)* *ff* *Red.* *

Synopsis of the Preface.

I. As the musical forms are a result of the shaping of the contents, to pave a way to the understanding of the latter the knowledge of the first and the rhythmical organization inherent to them are to be regarded as the starting point for study. Therefore care is taken in this new edition that the student shall never be in doubt concerning the form-configuration, either in mass or detail. The boundaries of the greater forms and their divisions have been indicated by capital letters. The organization of elementary forms is shown as regards motives and sections by legato-slurs where legato playing is indicated; and if these slurs appear separated from each other, there is a breaking off of the last tone; but if their ends are joined together they demand continuous legato playing. If such slurs only appear in the part of the right hand, it is taken for granted that they hold good also for the left hand. But in staccato play or where legato and staccato are mixed, or where rests are to be considered, the organization of the phrase is shown either by punctuation (commas), or by a break in the note-ties or by the limits of the crescendo and diminuendo signs.

II. The proper dynamic performance of the contents naturally results from the correct organization of the phrase, because the very existence of the rhythmical forms presupposes that each of the same receives a dynamic climax, to which there is a swelling and from which there is a subsiding of tone-strength. As this is also true of musical phrases so will the motives as well as the sections gravitate in increasing tone-strength to a common climax, which is expedited in this new edition by "rinforzando." It should be noticed in Beethoven's notation of expression that he often leaves the centre of gravity by the indication of *p*.

Beethoven's frequent extra-accentuation for up-beats, syncopes, organ-points, harmonic and melodic dissonances and transitory modulations beside the rising and swelling dynamics of crescendo and diminuendo are indicated by *sf*. Such a *sf* is always to be treated in a relative sense i. e. in proportion to the prevailing strength of tone.

The suspensions are distinguished by dashes over or under the note of suspension. They are put in relief by pressure of the fingers and a slight extension of note's value (in allegro passages only by accentuation).

III. Bipartite and tripartite song-forms (used chiefly in variation-cycle, march, minuet, scherzo and such forms) in which the phrase-period form prevails are to be so performed that each phrase has only one dynamic climax which is easily determined by the melodic height of position or by the modulation. As in the period two or more phrases are brought in to contrast with each other, one of them only must be presented as the dominating one. The same is true of the rondo-theme in lesser rondo-forms. In the greater rondo-forms a close inspection of the contents is necessary to surely settle the point of climax in the performance. This is even more true of pieces in so-called sonata-form. It is generally to be strictly remembered that the development-portion is to be regarded as the culmination-point of the whole.

IV. It is necessary for a correct understanding of many of the sonatas, to form a true idea of their origin and connection with experiences in the life of Beethoven. For this purpose, historical notices are introduced in the preparatory remarks to each sonata.

V. A mere reprinting of old texts would not assist in gaining an authentic text for this edition; for there is in their notation much that is unpractical, and the rhythmical proportions are often concealed. All is here arranged according to modern and approved principles. Here belongs also the clear exposition of inadequately noted metres, in the notation of which Beethoven only had in mind an easy presentation for rapid reading. The true metres are therefore placed by the side of the original; they are enclosed in parentheses (as are all additions by the editor), and they are distinguished by bar-lines which in a stroke cut through both staves.

Another needed correction is the reestablishment of passages in the text which the composer in view of the insufficient compass of the pianoforte of his day put in other form than that which originally occurred to him. As this is frequently evident from parallel passages, the restoration could be easily effected. The original form is placed by the side of the latter, to give the player his own choice of one or the other.

VI. Advice as to the performance of free cadenzas and musical ornaments is given in foot-notes. Only the original notation of Beethoven appears in the text, so the player is free to employ occasionally another interpretation.

VII. One should notice in reading the pedalmarks, whether *Ped.* stands under or after the note. In the first case the pedal should be struck with the note, in the latter after the note. And so one should observe whether the removal of the pedal should follow at the end of the duration of the note, or first at the entrance of the next.

VIII. In the settlement of the proper tempo by Maelzel's metronome, musical and not virtuoso-principles were followed. The editor, however, is not of the opinion that the indicated tempo should be constantly regarded in all portions of the composition. The contrasting character of the same demands more often an acceleration or slackening to a certain degree. Still a return to the chief tempo is thereafter necessary.

IX. The adjoining of a rational system of fingering according to principles which are in accord with modern, advanced pianoforte technique, as the certain fitting of it to the presented rhythmical organization in such manner that they are in congruity, will make the pianist's task light and sure, so that he can dedicate himself entirely to his chief duty: a reproduction of Beethoven's ideas which shall be full of life and expression.

X. To more surely bring this about, the attention should be turned to the hints suggested by the Preparatory Remarks placed before each sonata.

Heinrich Germer.

Resumé de la Préface.

I. Les formes musicales étant l'expression de la force innée qu'elles manifestent, pour comprendre celle-ci, il faut étudier celles-là dans les plus petits détails rythmiques. Dans cette édition nous avons mis tous nos soins à montrer à l'élève la formation des groupes de notes, grands ou petits. La limite des périodes et des strophes y est indiquée par des lettres majuscules; les motifs, rythmes, incises, par des coulés ou legato dans le jeu lié. La dernière note de chaque coulé implique une interruption du son, un léger silence; si les coulés sont liés, soudés ensemble, il faut jouer les notes qu'ils couvrent sans quitter le clavier — sans interrompre le son — si les notes de la main droite seules sont couvertes de coulés, la gauche joue néanmoins aussi legato. Dans le jeu staccato et dans le jeu des passages mixtes, composés de staccato et de legato, partout où il y a des silences mêlés aux notes, la ponctuation musicale est indiquée par des virgules, quelquefois aussi par la rupture de la barre temps (embrassant 2, 3 croches, 4, 6 doubles croches etc.). Dans ce cas, la dernière croche, double, triple ou quadruple croche du groupe en est détachée et est marquée par des crochets. Enfin, quelquefois la fin rythmique ou périodique est indiquée par la cessation du signe du *crescendo* ou du *diminuendo*.

II. Chaque rythme étant caractérisé par un centre culminant, on augmente de force en gravitant vers lui, et on diminue en le quittant. L'analyse de la phrase musicale indiquera spontanément la dynamique de l'exécution. Ce que nous venons de dire des rythmes s'applique à une suite de phrases qui de même ont un point culminant vers lequel, rythme, motifs, période, convergent avec une sonorité progressive. Nous marquons ce phénomène par un «*rinforzando*». Beethoven, remplace fréquemment ce paroxysme de force par un *p subito*.

Beethoven emploie fréquemment, outre les *cres.* et *dimin.*, des accents spéciaux (pathétiques) pour les syncopes, points d'orgue, dissonances harmoniques et mélodiques, retards, anticipations et appoggiatures, qu'il marque par un *sf.* Bien entendu la force, la sonorité correspondant au signe dynamique, doit être proportionnée à la sonorité de la strophe entière.

Ces retards et appoggiatures sont indiqués par des barres obliques. On les fait ressortir au moyen d'un léger accent et ralentissement. Dans le mouvement vif, l'accent suffit.

III. Les compositions à périodes symétriques, à 2 ou 3 strophes, les Variations, Marches, Menuetto, Scherzo, etc. doivent être exécutées de manière que chaque strophe n'ait qu'un point dynamique culminant. Ce point est facile à reconnaître, soit par le dessin rythmique, soit par les modulations. Comme il y a dans une strophe deux ou trois périodes comme thèse et antithèse, une seule doit être mise en relief au moyen d'une plus grande sonorité.

La même observation s'applique aux thèmes dans les compositions en forme de Rondo simple.

Dans les compositions en forme de Rondo compliqué, développé, il faut examiner chaque phrase, chaque strophe avant de déterminer celle qui doit recevoir la plus grande sonorité. Cette recommandation s'applique encore davantage aux compositions connues sous la forme de Sonate. Cependant

on peut admettre qu'en général la partie la plus développée, celle qui prend et reprend le thème principal, doit être prise comme point culminant de la dynamique.

IV. Pour bien comprendre les Sonates de Beethoven, il faut se faire une idée exacte des circonstances qui les ont provoquées et des dispositions d'esprit dans lesquelles il se trouvait au moment de la gestation de chacune. Les notices et renseignements dont nous accompagnons chaque Sonate, faciliteront cette initiation.

V. Afin d'obtenir un texte authentique, nous ne pouvions pas simplement reproduire les textes primitifs, car la notation de ces textes renferme une foule d'erreurs et des indications qui en cachent ou faussent l'idée rythmique. Il en est de même pour les indications de la mesure, car Beethoven ne paraît avoir en vue que la facilité de la lecture. A côté de l'indication qui nous paraît défectueuse, nous donnons entre parenthèse (comme toutes les indications ajoutées par nous) celle qui nous paraît bonne et qui répond à la concordance résultant du rythme et de la mesure; nos barres de mesure traversent les 2 portées, tandis que celles de Beethoven n'en traversent qu'une. D'autres corrections résultent de la réalisation du diapason réel de certains passages en progression que Beethoven, à cause du peu d'étendue des claviers à son époque, était forcé soit de baisser, soit de hausser d'une octave. L'analogie et la logique suffisaient pour les remettre à leur vraie place. Néanmoins, nous donnons aussi le texte primitif, afin de mettre l'exécutant à même de se former à cet égard une opinion réfléchie.

VI. Pour les cadences *ad libitum* et pour les ornements, nous donnons au bas de la page une autre réalisation. Néanmoins nous avons conservé la notation de Beethoven. Ici encore l'exécutant agira selon son goût, dans la plénitude de sa liberté.

VII. Quant à l'indication de la *Péd.*, examinez attentivement si elle se trouve sous la note ou bien après. Dans le 1^{er} cas, appuyez sur la pédale en attaquant la note, dans le 2^e, après. De même pour la retirer ou l'ôter; si l'indication est *sous* la note, retirez la pédale en attaquant la note; si elle est *après*, en attaquant la note suivante.

VIII. Pour fixer le mouvement, nous nous sommes laissés guider uniquement par des raisons musicales et nullement de virtuosité. L'Editeur ne pense pas pour cela qu'un mouvement uniforme doive être observé pour toutes les parties d'un morceau; au contraire, un caractère différent peut nécessiter, tantôt des *rall.*, tantôt des *accel.* Mais on doit toujours revenir au 1^{er} tempo.

IX. Nous avons muni le texte d'un doigté qui répond au mécanisme du piano moderne. A chaque rythme, à chaque groupe de notes correspond un doigté tellement approprié que son emploi facilite le travail du pianiste et lui laisse toute latitude de reproduire les idées de Beethoven avec vie, expression et poésie.

X. Enfin, pour inciter davantage l'exécutant et pour lui faciliter la compréhension de l'œuvre qu'il veut aborder, nous lui conseillons de lire, avant de la jouer, la notice qui se rapporte à cette Sonate.

H. Germer.