M22
.B4
L42
1871
vol.1

IRA F. BRILLIANT
CENTER FOR BEETHOVEN STUDIES
San Jose State University

Five volumes $4.50=

INSTRUCTIVE AUSGABE

KLASSISCHER

KLAVIERWERKE.

UNTER MITWIRKUNG

VON

Hans von Bülow, Immanuel Faisst, Ignaz Lachner, Franz von Liszt

BEARBEITET UND HERAUSGEGEBEN VON

SIGMUND LEBERT.

Für den Unterricht eingeführt am Conservatorium in Wien, an der neuen Akademie der Tonkunst in Berlin und am Stuttgarter Conservatorium.

DRITTE ABTHEILUNG.

SONATEN UND ANDERE WERKE FÜR DAS PIANOFORTE

VON

LUDWIG VAN BEETHOVEN.

ZWEITE REVIDIRTE AUSGABE.

ERSTER BAND.

In dieser Bearbeitung Eigenthum der Verlagshandlung für alle Länder.

Preis: Rthlr. 2. 10 Ngr. oder fl. 4. —

STUTTGART.

VERLAG DER J. G. COTTA'SCHEN BUCHHANDLUNG.

1872.

SONATEN

UND

ANDERE WERKE

FÜR DAS PIANOFORTE

VON

LUDWIG VAN BEETHOVEN.

Unter Mitwirkung von **Immanuel Faisst**

BEARBEITET UND HERAUSGEGEBEN VON

SIGMUND LEBERT,

Professor am Conservatorium zu Stuttgart.

ZWEITE REVIDIRTE AUSGABE.

ERSTER BAND.

In dieser Bearbeitung Eigenthum der Verlagshandlung für alle Länder.

Preis Rthlr. 2. 10 Ngr. oder fl. 4. —

net.

STUTTGART.

VERLAG DER J. G. COTTA'SCHEN BUCHHANDLUNG.

1872.

G. SCHIRMER NEW YORK

Buchdruckerei der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in Stuttgart.

AN

FRANZ LISZT.

Eine Bearbeitung Beethovenscher Klavierwerke — wem vor Allen in der Kunstwelt gebührt ihre Zueignung, wenn nicht dem Meister, der denselben zuerst durch eigene geniale Reproduction die Bahn in die weiteren Kreise brach und am meisten dazu beitrug, dass dieselben Gemeingut der gebildeten Menschheit wurden. Gestatten Sie desshalb mir, der ich zwar nicht des Glückes theilhaftig war, der Zahl Ihrer eigentlichen Schüler anzugehören, jedoch Ihrer stets segensreichen Anregung und Einwirkung durch Wort und Beispiel so viel verdanke — vorliegende bis zu Opus 51 reichende Neubearbeitung dieser Werke mit Ihrem gefeierten Namen zu schmücken, und Ihnen damit ein schwaches Zeichen der Verehrung und Hingebung zu unterbreiten, mit welchem ich bleibe

Ihr dankbarst ergebener

SIGMUND LEBERT.

Vorwort zur ersten Ausgabe.

Die instructive Ausgabe klassischer Klavierwerke, deren Veröffentlichung wir hiemit fortsetzen, soll nicht etwa die neuerdings von verschiedenen Seiten unternommenen Ausgaben derartiger Werke, denen wir ihre Verdienste um die allgemeinere Verbreitung der letzteren keineswegs streitig machen wollen, nur um eine weitere vermehren, welche mit jenen in Wohlfeilheit oder in Schönheit der Ausstattung, vielleicht auch in correcter und pünktlicher Wiedergabe der Originalien wetteifern würde. Dieselbe hat vielmehr, wie ihr Name besagt, einen speciell instructiven Zweck. Sie will die Hauptwerke der klassischen Klaviercomponisten in einer Gestalt darbieten, welche Allen, die sich mit dem Klavierspiel auf den verschiedensten Stufen der Ausbildung lernend oder lehrend befassen, die möglichste Anleitung und Erleichterung für eine kunstgerechte technische Ausführung, wie für ein richtiges geistiges Verständniss und einen sinngemässen Vortrag gewähren soll.

Zu diesem Behufe ist vor allem der musikalische Originaltext nach den besten bisherigen Ausgaben sorgfältig revidirt und festgestellt und demselben bezüglich der Schreibart, der Vertheilung auf die beiden Notensysteme u. s. f. eine für den Spieler möglichst leichtverständliche und bequeme Darstellung gegeben. Hiebei ist insbesondere auch den Verzierungen die eingehendste Aufmerksamkeit gewidmet. Diese sind namentlich bei den älteren Componisten, in deren Werken sie, wie bekannt, gerade eine besonders bedeutende Rolle spielen, in Schrift und Druck vielfach so ungenau, unregelmässig und ohne Uebereinstimmung dargestellt, dass sie auch den gewiegtesten Musiker oft unsicher machen können. Wir geben dieselben dagegen überall so wieder, dass über die Art und Weise, wie sie nach unserer Meinung auszuführen sind, kein Zweifel obwalten kann. Um diess zu erreichen, schreiben wir die Verzierungen zum Theil im Notentexte selbst mit grossen Noten aus — so insbesondere die vielen langen Vorschläge bei den älteren Meistern, deren ursprüngliche Schreibart in kleinen Noten jetzt ziemlich veraltet ist; grösserntheils aber behalten wir im eigentlichen Notentexte die Schreibart mit kleinen Noten oder mit den bekannten Zeichen bei, erklären dieselbe jedoch (nur bei dem gewöhnlichen Triller nicht immer) durch eine darübergesetzte taktmässig ausgeschriebene Darstellung in kleinerer Schrift oder auch durch Anmerkungen unter dem Notentexte. Durch dieses zweite Verfahren bezwecken wir, den Schüler nicht bloss über den speciellen Fall, um den es sich gerade handelt, aufzuklären, sondern ihn auch über die Ausführung von Verzierungen, wo sie ihm anderwärts begegnen, zu belehren. Unter Umständen geben wir bei einzelnen Verzierungen zur Erleichterung für schwächere Spieler auch Vereinfachungen an. Zum richtigen Verständniss unserer Darstellung wolle man aber beachten, dass da, wo im eigentlichen Notentexte oder in den Erklärungen die Schreibart mit kleineren Noten angewendet ist, diese letzteren immer auf die Zeit derjenigen grossen Note eingetheilt werden sollen, mit welcher sie zusammengebunden sind.

Uebrigens wollen wir uns keineswegs vermessen, mit dieser unserer Wiedergabe der Verzierungen immer und überall das einzig Richtige getroffen zu haben. Wir geben vielmehr vollständig zu, dass man in vielen Fällen über die ursprüngliche Intention verschiedener Ansicht sein kann, wollen auch nicht in Abrede ziehen, dass wir hin und wieder in unsrer Schreibart oder Erklärung von dem, was der Componist den alten (freilich aber häufig unzuverlässigen) Ausgaben nach beabsichtigte, abgewichen sind und eine dem heutigen Geschmack entsprechendere Verzierung substituirt haben. Aber wir sind uns bewusst, doch nirgends die Rücksicht auf das Wesentliche und Charakteristische an den betreffenden Werken aus den Augen gelassen zu haben, und glauben, dass durch unser Verfahren eine Interpretation jener oft so schwierigen und doch für eine sinngemässe Ausführung so wichtigen Punkte hergestellt ist, welche sowohl ungeübteren Schülern und Lehrern, als auch Lehrern und Spielern von gründlichen Kenntnissen und gereifter Urtheilskraft erwünschte Dienste leisten wird.

Ein weiterer wesentlicher Gegenstand unsrer Redactionsthätigkeit ist die Phrasirung, d. h. die Gliederung

der Compositionen nach ihren einzelnen „Phrasen“ oder vielmehr überhaupt nach ihren grösseren und kleineren rhythmischen Bestandtheilen, und die Verbindung und Trennung derselben untereinander, somit die Anwendung des Legato- und der verschiedenen Arten des Staccato-Spiels. In dieser Beziehung bieten wieder namentlich die Werke der älteren Componisten ein reiches Feld für genauere Bestimmung und Regelung. In ihnen vorzugsweise ist so Vieles dem eigenen Ermessen des Spielers überlassen, Anderes zwar durch Legato- und Staccato-Zeichen bestimmt, aber so zweideutig, unpünktlich und ohne Uebereinstimmung bei analogen Stellen, dass es nicht bloss dem Schüler für sich fast unmöglich ist, sondern auch den Lehrer und Spieler von Erfahrung und gutem Geschmack oft viel Erwägung, Vergleichung und Prüfung kostet, überall das Rechte zu treffen. Aber auch Compositionen aus neuerer Zeit, deren Aufzeichnung in diesem und andern verwandten Punkten allerdings durchschnittlich eine weit genauere ist, lassen doch oft noch ziemlich Raum für eine sorgfältigere Bestimmung, welche wenigstens den Ungeübteren und minder Begabten nur förderlich sein kann. Hinsichtlich der von uns in dieser Beziehung gebrauchten Bezeichnung ist insbesondere darauf aufmerksam zu machen, dass wir ein fortlaufendes Legato immer entweder ebenfalls durch einen fortlaufenden Bogen oder durch mehrere an ihren Enden zusammenreichende Bögen andeuten, und nur bei fortgesetzter Wiederholung einer und derselben Figur uns gewöhnlich auf ein einmaliges Legato-Zeichen bei deren erstem Auftreten beschränken: dass somit, den letzteren Fall ausgenommen, sowohl beim Anfang als nach dem Ende eines Bogens, wofern er nicht mit einem folgenden Bogen auf die genannte Weise zusammengeschlossen ist, auch immer, ohne Verbindung mit der vorangegangenen Note, frisch eingesetzt werden soll.

Aehnlich, wie mit der Phrasirung, verhält es sich mit der Bezeichnung des Vortrags in dynamischer Hinsicht, welche bei älteren Meistern bekanntlich entweder ganz fehlt oder sich auf die allgemeinsten und oberflächlichsten Andeutungen beschränkt, während die neueren Componisten auf diesen Punkt allerdings ungleich mehr Sorgfalt verwenden, aber doch auch vielfach nur gleichsam die grösseren Umrisse der Zeichnung darlegen, ohne sich auf die Angabe der einzelnen feineren Schattirungen einzulassen. Gewiss wäre aber nichts verkehrter, als annehmen zu wollen, dass solche feinere Schattirungen darum auch überflüssig oder gar unzulässig wären. Bei neuerer Musik, von Beethoven an, ist das Gegentheil ganz zweifellos. Aber auch in der Periode vor Beethoven wurde auf ein fein nuancirtes und ausdrucksvolles Spiel notorisch grosser Werth gelegt; und selbst wenn wir diess nicht wüssten, würde uns das lebendige Gefühl für den seelen- und geistvollen Inhalt der Meisterwerke jener Periode eine eintönige oder höchstens in scharfen Contrasten sich bewegende Vortragsweise nur höchst ungenügend erscheinen lassen. Wenn nun jene alten Meister bei der Bezeichnung des Vortrags in ihren Compositionen, wie bezüglich des Legato und Staccato, so auch betreffs der dynamischen Modificationen, mehr nur dem Bedürfniss ihrer Kunstgenossen und der verhältnissmässig wenigen, aber künstlerisch durchgebildeteren Dilettanten Rechnung trugen und nicht entfernt an eine so allgemeine Verbreitung des Klavierspiels dachten, wie sie unserer Zeit eigen ist: so ist dagegen von einem beträchtlichen Theile der heutigen Klavierspieler zwar die technische Befähigung zur Ausführung jener Werke, aber nicht diejenige natürliche Begabung und künstlerische Bildung zu erwarten, dass sie im Stande wären, den Vortrag derselben aus eigener, selbständiger Auffassung in einer bis auf das Einzelne hinaus wohl durchdachten und gefühlten, die Intentionen des Componisten zum vollen Ausdruck bringenden Weise zu gestalten. Diese grosse Klasse von Musiktreibenden wird sich gewiss zumal jene älteren Werke, deren Styl und Geist unserer Zeit fremder geworden ist, näher gelegt, das Verständniss für dieselben und den Genuss daran erleichtert und erhöht finden, sie wird sich in Folge dessen um so lieber mit denselben beschäftigen und um so mehr der hieraus entspringenden Förderung ihrer Geistes- und Herzensbildung theilhaftig werden, wenn ihr eine genauere Anleitung zu einem dem Styl und Geist derselben angemessenen Vortrage geboten wird. Zu diesem Behufe setzen wir in unserer instructiven Ausgabe, wie wir die Bindung und Trennung der einzelnen Noten und Figuren genauer angeben, so auch den ursprünglichen dynamischen Zeichen eine mehr ins Detail gehende Bestimmung der allmähligen Hebungen und Senkungen der Tonstärke, sowie der einzelnen mässigeren oder schärferen Accente bei, wie sie sich aus der melodischen, harmonischen und rhythmischen Gestaltung der Tonstücke ergibt, steigern wohl auch hin und wieder ein vom Componisten angegebenes Forte zum Fortissimo, ein Piano zum Pianissimo, oder vertauschen (namentlich in den älteren Werken, welche auf Instrumente mit geringerer Schallkraft, als wir sie heut zu Tage besitzen, berechnet sind), dann und wann ein Forte mit mezzo forte, und dergleichen, tragen auch je zuweilen einen ursprünglich nicht angegebenen Wechsel zwischen Forte und Piano ein, wo ein solcher angemessen erscheint und die Bezeichnungsweise des Originals die Annahme zulässt, dass er im Sinne des Componisten gelegen habe oder doch demselben nicht entgegenstehe. Jedoch glauben wir bei den neueren Meistern, von Beethoven an, welche den

Vortragszeichen schon mehr Aufmerksamkeit geschenkt haben, dem Original die Rücksicht schuldig zu sein, dass wir die von uns beigefügten Bezeichnungen in kleinerer, beziehungsweise schwächerer Schrift ausdrücken.

Auch in Bezug auf die Vortragsbezeichnung, sowohl hinsichtlich der Phrasirung, als hinsichtlich der Dynamik, gilt übrigens die frühere Bemerkung, dass wir durchaus nicht den Anspruch erheben, darin das einzig Richtige getroffen zu haben: in vielen Fällen können verschiedene Vortragsweisen zulässig und vielleicht gleich gut sein; dass jedoch eine abgerundete und charakteristische Ausführung weit sicherer erreicht wird, wenn jene Punkte planmässig geregelt sind, als wenn ihre Behandlung dem augenblicklichen Einfall, zumal eines weniger gereiften Spielers, überlassen bleibt, wird kaum Jemand bestreiten wollen. Immerhin aber hoffen wir, dass man bei unserer Redaction in den fraglichen Beziehungen den Styl und Charakter der verschiedenen Werke gewahrt und eine übertriebene, raffinirte Zuspitzung des Vortrags vermieden finden werde. Doch bemerken wir ausdrücklich, dass wir unserer Vortragsbezeichnung im Ganzen einen ziemlich scharfen, prägnanten Ausdruck geben: die Erfahrung lehrt zur Genüge, wie sehr es bei der Mehrzahl der Klavierspieler Bedürfniss ist, gerade in den Werken der Klassiker einer farblosen Verschwommenheit des Vortrags entgegenzuarbeiten und auf ein möglichst plastisches Heraustreten von Licht und Schatten hinzuwirken — eine Vortragsweise, welche (abgesehen davon, dass sie durch unsre heutigen, klangreicheren und mehr forttönenden Instrumente entschiedener erfordert und unterstützt wird) zumal bei minder begabten Schülern leichter das Gefühl für den geistigen Inhalt der klassischen Werke weckt, während sich die etwaigen Schroffheiten derselben allmählig von selbst wieder abschleifen oder unschwer abschleifen lassen. Andererseits können wir freilich auch nicht gemeint sein, mit unseren Zeichen Alles, was zu einem schönen Vortrage gehört, erschöpft zu haben, da ja doch Vieles, was in dynamischer Hinsicht erforderlich ist, als nach den allgemeinen Accentuationsregeln selbstverständlich oder als allzusehr ins Kleine gehend, unangedeutet bleiben muss, und da ja selbst die allereingehendsten Vortragsbezeichnungen die innere Auffassung und lebenswarme, geisterfüllte Reproduction des Stoffes zwar anzubahnen und hervorzulocken, aber nicht unmittelbar ins Leben zu rufen vermögen.

Zur genaueren Bezeichnung der Zeitmasse sind in unserer Ausgabe den ursprünglichen Tempo-Angaben Bestimmungen nach Mälzl's Metronom beigefügt. Wir hätten wohl in manchen Fällen, namentlich bei den älteren Meistern, deren Tempobegriffe von den heutigen in mehrfacher Hinsicht etwas abweichen (sofern sie sich weniger in Extremen bewegten, also die schnellen Zeitmasse nicht eben so schnell, aber auch die langsamen vielfach nicht eben so langsam, wie die neueren Componisten, verstanden), uns veranlasst sehen können, die Wortbezeichnungen der Tempi mehr nach unseren jetzigen Begriffen einzurichten. Allein es ist hiebei zu erwägen, dass einzelne Modificationen in diesem Punkte consequenterweise zu durchgreifenden Aenderungen führen müssten, wenn nicht die richtige Einsicht in das Verhältniss der verschiedenen Zeitmasse zu einander darunter leiden soll; es ist ferner zu erwägen, dass es doch in der Natur der Sache liegt und ja schon vielfach zur Gewohnheit geworden ist, die Bedeutung der Tempobezeichnungen einer bestimmten Zeitperiode oder einzelner Componisten, wie sie in der That mit deren eigenthümlichem Styl eng zusammenhängt, so auch von deren eigenem Standpunkt aus zu beurtheilen, also z. B. ein Allegro bei Bach oder Händel, ja selbst bei Haydn oder Mozart, nicht wie ein modernes Allegro aufzufassen. Und diese Erwägungen liessen es uns angemessener erscheinen, überall die Originalbezeichnungen für die Tempi stehen zu lassen, unsere Auffassung derselben aber durch metronomische Bestimmung darzulegen.

Weiter geben wir in unserer Ausgabe, zur Erleichterung und Regelung der technischen Ausführung, einen Fingersatz nach streng kunstgerechten Principien und vielfacher praktischer Erfahrung, und zwar in einer Vollständigkeit, wie sie für die verschiedenen Stufen der Ausbildung, welche bei den Spielern der verschiedenen Werke vorauszusetzen sind, nur irgend wünschenswerth sein kann.

Durch die im Bisherigen auseinandergesetzte Bearbeitungsweise, welche alles für die praktische Ausführung Dienliche soweit möglich in den allgemein verständlichen musikalischen Zeichen und Kunstausdrücken beibringt und sich daher nicht viel auf umständliche Erörterungen in besonderen Anmerkungen einlässt, hoffen wir zu den Werken der Klassiker des Klavierspiels gleichsam einen praktischen Commentar zu liefern, welcher einerseits den Selbstlernenden, der auf mündlichen Unterricht verzichten muss, schriftlich über die Erfordernisse einer guten Ausführung unterrichtet, andererseits dem Lehrer eine Menge Zeit und Mühe erspart, die dieser sonst auf Fingersatzschreiben, auf Erklärungen und Angaben bezüglich des Vortrags u. s. w. verwenden müsste, und die er nun dem Unterricht in anderer Weise zu Gute kommen lassen kann — einen Commentar, welcher aber endlich auch dem ausgebildeten, selbständigen Klavierspieler in vieler Hinsicht den Weg ebnen und seine Aufgabe erleichtern wird.

Wir wünschen jedoch unserer Ausgabe noch einen besonderen Werth dadurch zu verleihen, dass sie auch

einen wissenschaftlichen Commentar gibt, welcher dem geistigen Verständniss der betreffenden Werke durch Erörterungen und Erklärungen geschichtlichen, analytischen und ästhetischen Inhalts in theils allgemeinerer, theils specieller Beziehung auf dieselben zu Hülfe zu kommen sucht. Was wir in dieser Hinsicht bieten wollen, ist: eine den Werken jedes einzelnen Meisters beigegebene historische Einleitung über die Entwicklung der Klaviermusik bis zu dem betreffenden Componisten herab, sodann die wesentlichsten biographischen Notizen über den letzteren und eine Darlegung seiner Stellung zu der vorausgegangenen geschichtlichen Entwicklung, unter Umständen auch historische Notizen über die einzelnen Compositionen; ferner eine Analyse der letzteren in Betracht ihrer formalen Bildung, theils durch Bezeichnung ihrer Hauptbestandtheile („Hauptsatz, Seitensatz" u. s. w.) im Notentexte selbst, theils durch darauf bezügliche Erklärungen in der allgemeinen Einleitung; endlich Andeutungen über den Charakter jedes einzelnen Werks und seiner verschiedenen Sätze. Wir hoffen, dass diese wissenschaftliche Beigabe manchem Klavierspieler und Lehrer eine Anregung und ein Führer zu tieferem Eindringen in die Gestaltung und den Inhalt unserer klassischen Klavierwerke sein und hiedurch befruchtend wirken werde nicht bloss für eine sinngemässe Ausführung derselben, sondern überhaupt für Verbreitung einer gediegeneren musikalischen Bildung.

Was nun die Compositionen betrifft, welche in unsere Ausgabe aufgenommen werden sollen, so erstreckt sich der Plan vorläufig auf eine Auswahl zweihändiger Sonaten und anderer Klavierwerke von Joseph Haydn, sowie zwei- und vierhändiger Sonaten und sonstiger Compositionen von Mozart, ferner auf eine kleinere Auswahl zweihändiger Sonaten und ähnlicher Stücke von Clementi und Dussek, auf sämmtliche zweihändige Sonaten und eine Auswahl aus den übrigen Klaviercompositionen von Beethoven, auf eine Auswahl zwei- und vierhändiger Compositionen von Hummel, auf die zweihändigen Sonaten nebst einer Auswahl sonstiger Klavierwerke von C. M. v. Weber, und endlich auf eine Auswahl von Sonaten und anderen Compositionen zu zwei und vier Händen von Franz Schubert. Unter Umständen wird später auch eine Auswahl aus den Werken der Altmeister Sebastian Bach, Händel, Emanuel Bach u. s. w. nachfolgen.

In der Redaction wird der unterzeichnete Herausgeber in umfassender Weise unterstützt durch Herrn Professor Dr. Faisst, Director des Stuttgarter Conservatoriums für Musik, welcher überdies die Ausarbeitung der wissenschaftlichen Beigabe ganz übernommen hat. An der Bearbeitung der Werke von Haydn und Mozart bezüglich der Phrasirung und der dynamischen Zeichen ist ausserdem Herr Kapellmeister Ignaz Lachner in Frankfurt a. M. mitbetheiligt. Für die Beethoven'schen Werke aber von Op. 53 an ist Herr Dr. Hans v. Bülow, und ebenso für die Werke von Weber und Schubert Herr Dr. Franz v. Liszt gewonnen worden, und zwar diese beiden Meister in der Weise, dass sie die Redaction der betreffenden Tonschöpfungen, abgesehen von dem Inhalte der wissenschaftlichen Einleitung dazu, durchaus nach eigenem, selbständigem Ermessen besorgen.

Nach dieser Darlegung des Planes und der Principien, welche unsrer instructiven Ausgabe im Ganzen zu Grunde liegen, ist uns noch übrig, unser besonderes Verfahren in Betreff der Beethoven'schen Werke, welche hier folgen, zu erläutern.

Die vorliegende Ausgabe umfasst, mit Ausschluss der vierhändigen Compositionen Beethoven's, sämmtliche von ihm in seinen Meisterjahren herausgegebenen (also sämmtliche mit Opuszahlen versehenen) Sonaten, ferner alle mit Opuszahlen versehenen Variationen, Rondo's und andern kleineren Werke, endlich eine Auswahl der theils an sich, theils für Zwecke des Elementarklavierunterrichts werthvollsten Compositionen (hauptsächlich Variationen) ohne Opuszahl. Dieser Inhalt ist in der Weise auf 5 Bände vertheilt, dass der erste die 10 ersten Sonaten, von op. 2 bis op. 14 einschliesslich, der zweite die 10 nächsten Sonaten, von op. 22 bis op. 49, der dritte die Variationen, Rondo's u. s. w. bis op. 51 und ohne Opuszahl, der vierte und fünfte endlich die Sonaten und übrigen Klaviercompositionen von op. 53 an, und zwar der vierte bis op. 90, der fünfte bis op. 129, enthält. Die wissenschaftliche Einleitung in Beethoven's Klavierwerke kann erst später veröffentlicht werden.

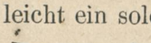
Die erwähnte Anordnung unsrer Ausgabe wurde veranlasst durch die im Interesse der Bearbeitung für vortheilhaft befundene Uebertragung der späteren (in unseren zwei letzten Bänden enthaltenen) Beethoven'schen Werke an Herrn Dr. v. Bülow.

Während uns nun über die Grundsätze für die Behandlung eben dieser letzteren Werke, wofür unsrem geschätzten Mitarbeiter vollkommen freie Hand gelassen war, keine Aeusserung zusteht, haben wir uns darüber auszusprechen, wie wir unsre Aufgabe bezüglich der in den drei ersten Bänden gegebenen Werke aufgefasst haben und zu lösen bestrebt waren, und ergänzen hiefür die früheren, diese instructive Ausgabe im Allgemeinen betreffenden Bemerkungen mit Folgendem.

So viel vollständiger und genauer auch in den Beethoven'schen Werken gegenüber den Haydn'schen und Mozart'schen die Bezeichnung des Vortrags hinsichtlich der

Phrasirung, der Tonstärke u. s. w. vom Componisten selbst notirt und in den bisherigen Ausgaben wiedergegeben ist, so blieb unsrer Bearbeitung doch immer noch sehr viel zu thun übrig.

Dem aufmerksamen Beobachter kann es, was zuvörderst die Phrasirung, die Verbindung oder Trennung der aufeinander folgenden Töne und Tongruppen, betrifft, nicht entgehen, dass auch bei Beethoven Vieles nicht so erschöpfend und pünktlich ausgedrückt ist, wie es selbst der vollständig auf der Höhe seiner Aufgabe stehende Spieler wünschen möchte. Vor allem ist die Stellung und Ausdehnung der Bindebögen in sehr zahlreichen Fällen eine keineswegs zuverlässige. Gar oft sind dieselben — sei es durch Schuld des Notenstechers und Correctors, sei es durch Schuld des dem Stich zu Grunde gelegten Manuscripts, nicht selten gewiss auch in Folge eiliger Schreibweise des Componisten, der sich um solche ihm mehr oder weniger selbstverständlich erscheinende Dinge nicht sonderlich kümmern mochte — so gesetzt, dass Anfang und Ende der dadurch umfassten Notengruppe zweideutig oder geradezu unrichtig bezeichnet sind, gar oft sind mehrere Takte oder mehrere sonst unter sich ähnliche Tonfiguren unmittelbar nacheinander mit verschiedenen Bögen versehen, ohne dass der Meister zwischen diesen Bögen eine Scheidung beabsichtigt hätte, gar oft erstreckt sich ein solches Bindezeichen nur über eine gewisse Gruppe von Tönen, die etwa zugleich durch gemeinschaftliche Achtel- oder Sechzehntelbalken verbunden sind, ohne dass damit, wie man es strenge genommen aufzufassen hätte, gemeint sein kann, die dem Bogen vorangehende oder nachfolgende Note oder Figur von der Bindung auszuschliessen — und was dergleichen Fälle mehr sind. Nicht selten erweist sich die Ungenauigkeit oder Unrichtigkeit solcher bisheriger Phrasirungsangaben schon durch ihre Verschiedenheit von den bei Wiederholung der gleichen oder einer ähnlichen Stelle gesetzten Bezeichnungen, welche letzteren vielleicht evident die richtigen, manchmal aber wohl auch nur halb richtig und erst durch Combination mit den ersteren richtig zu stellen sind. Meistens jedoch ist man ganz auf das eigene Urtheil angewiesen, um die den Intentionen des Componisten entsprechende Deutung zu finden. Noch mehr trifft dies Letztere zu bei den unzähligen Stellen, Tongruppen und einzelnen Tönen, welchen von Haus aus jegliche Bezeichnung, ob sie *legato, staccato* oder halb *staccato* zu spielen seien, mangelt, bei denen aber natürlich gleichwohl die Wahl der einen oder andern Art von Ausführung nichts weniger als gleichgültig, und sehr häufig auch keineswegs für jeden Spieler selbstverständlich ist. Wir haben es nun als unsre Aufgabe betrachtet, in allen diesen und ähnlichen Punkten die Vortragsweise möglichst genau zu bestimmen und dadurch eine sinngemässe, die verschiedenen Partien der Composition einander charakteristisch gegenüberstellende Ausführung anzubahnen. Dass wir hiebei auch das sogenannte *legatissimo* hin und wieder angewendet und durch Noten oder Striche von längerer Geltung ausgedrückt haben, wo es sich darum handelt, eine melodische Stimme aus einer Figuration heraustreten zu lassen oder einer Begleitungsfigur mehr Klangfülle zu verleihen u. dgl., wird kaum einer Rechtfertigung bedürfen, da ja eine solche Spielweise längst als eine unter Umständen empfehlenswerthe anerkannt ist. Eher könnte es in einigen andern Fällen scheinen, als haben wir unsre Interpretationsbefugniss überschritten und durch Umänderung von ⌒ oder ···· in ⌒ Bestimmungen gegeben, welche dem entschieden ausgesprochenen Willen des Componisten widersprechen. Doch dürfte dieses Verfahren ebenfalls begründet erscheinen, wenn man bedenkt, dass die Verschiedenheit der Spielart, beziehungsweise des Tons unsrer heutigen Instrumente gegenüber von Beethoven's Zeit mitunter das vorgeschriebene vollständige *legato* unausführbar macht oder ein eigentliches *staccato* zu spitz und scharf werden lässt. Uebrigens hielten wir es für angezeigt, in den Beethoven'schen Werken auch bei den Fermaten, wo sie über Noten stehen, anzugeben, ob von ihnen aus unmittelbar oder erst nach einer kürzeren oder längeren Pause zum Folgenden fortzugehen ist, sowie diejenigen Fälle zu bemerken, in welchen der Uebergang vom Schluss eines Satzes in den Anfang des nächsten ohne Unterbrechung des Taktes erfolgen soll.

Was nun weiter die Bezeichnung der Tonstärke betrifft, so handelte es sich hier wieder vor allem um richtige und unzweideutige Stellung der vom Componisten selbst gesetzten Zeichen, und hatten wir dabei abermals neben sorgfältigster Berücksichtigung der Originaltreue wesentlich die Sinngemässheit derselben ins Auge zu fassen. Wie leicht ein solches Zeichen, zumal ein *sf*, ein  oder in Notenschrift und Notenstich nach Anfang oder Ende oder nach seiner ganzen Ausdehnung um etwas von seiner genauen Stellung abweicht, zu weit nach rechts oder links reicht, weiss Jeder, der solche Dinge genau beobachtet — und doch können solche Verrückungen selbst den Geübten empfindlich in der richtigen Auffassung stören. Unzweifelhaft ist ferner, dass sehr häufig ein dynamisches Zeichen, namentlich eben wieder ein *sf*, sich nur auf die eine oder andere Hand, ja sogar nur auf eine einzelne Stimme dieses oder jenes Systems beziehen kann, während es doch vom Componisten, Copisten oder Stecher in einer Weise zwischen beide Systeme gesetzt ist, als ob dasselbe für Alles, was zusammen angeschlagen wird,

gleichermassen gültig wäre. Wir haben uns in allen solchen Punkten der gewissenhaftesten Erwägung der Intentionen des Componisten beflissen und darauf gehalten, dass unsre Feststellungen sich im Stich auf's pünktlichste wiedergegeben finden. Und zwar ist von uns der Grundsatz beobachtet, dass alle diejenigen Tonstärkezeichen, welche nur für eine einzelne Hand oder einen einzelnen Ton gelten sollen, über dem Obersystem, beziehungsweise unter dem Untersystem stehen oder in irgend einer andern unzweideutigen Weise (nöthigenfalls durch eine erläuternde Anmerkung) ihre Zugehörigkeit zu bestimmten Noten erkennen lassen, während solche Zeichen, die in der Mitte zwischen den beiden Systemen angebracht sind, sich auf beide gemeinsam beziehen.

Hieran schliesst sich ein Verfahren an, das sich uns bei Beethoven in viel höherem Grade, als bei Haydn und Mozart, als unerlässlich herausstellte, nämlich die Bezeichnung der verschiedenen Stärkegrade für mehrere gleichzeitige Partien der Composition. Stimmen verschiedener Art, wie melodieführende, obligat contrapunctirende, rein begleitende (welch letztere unter sich wieder zum Theil von grösserer, zum Theil von geringerer Bedeutung sind), in ihrem richtigen Verhältniss zu einander aufzufassen, ist gerade bei Beethoven für den Schüler, ja selbst für fertige Spieler, durchaus nicht immer eine so ganz leichte Sache, auch nicht etwa durch eine allgemeine kurze Anleitung geschwind zu erlernen, sondern setzt oft ein eingehendes Verständniss und ein feines Gefühl voraus, und hat doch für einen sinnvollen, eindringlichen, sogar für einen auch nur verständlichen Vortrag die höchste Bedeutung. Wenn wir daher jene verschiedenen anzuwendenden Stärkegrade zu mehreren gleichzeitigen Stimmen beigesetzt oder in Anmerkungen vorgeschrieben haben, so kann diess unsres Erachtens nur dazu dienen, zu einer von dem Componisten als selbstverständlich vorausgesetzten Vortragsweise möglichst anzuleiten und dadurch sowohl dem etwaigen Lehrer die Zeit und Mühe vielfacher Auseinandersetzungen zu ersparen, als die Aufmerksamkeit und Urtheilskraft des Spielers für solche Unterscheidungen auch bei anderen, nicht mit ebenso speciellen Bezeichnungen versehenen Tonstücken zu wecken und zu schärfen.

Des Weiteren kommen nun hiezu noch die eben bei Beethoven vielfach ohne ausdrückliche Andeutung von Seiten des Meisters erforderlichen feineren Nuancirungen innerhalb einer gewissen Tonstärke, sowie jezuweilen diess und jenes Andere, was er zu notiren für überflüssig fand oder wohl auch hin und wieder übersah, und was wir soviel als thunlich zu ergänzen hatten, um unser Möglichstes zur Erzielung des rechten Ausdrucks im Vortrage zu thun. Nur äusserst selten dagegen kamen wir in den Fall, dynamische Zeichen, welche den bisherigen Ausgaben nach als original erscheinen, aus inneren Gründen geradezu ändern zu müssen. Uebrigens haben wir natürlich auch betreffs aller von uns ergänzten Bezeichnungen der Tonstärke den oben angeführten Grundsatz hinsichtlich ihrer Stellung zu den Noten befolgt.

Was uns ausserdem noch anzugeben oblag, das waren die in Beethoven'schen Werken unstreitig viel häufiger, als in solchen von Haydn und Mozart, bedingten Temponuancirungen, vor allem kleine *ritardando* und *ritenuto*, aber auch dann und wann *accelerando*, ja Gegeneinanderstellung ganzer Partien in theils bewegterem, theils ruhigerem Zeitmass — Nuancirungen, wie sie zu charakteristischer Wiedergabe der Intentionen des Meisters oft unerlässlich sind, bei denen man sich aber doch ja vor allen im modernen Spiel so beliebten Uebertreibungen hüten und die Bedingung wohl im Auge behalten wolle, dass die Klarheit der Taktverhältnisse nicht gestört und die Einheit des Tempo's nicht wesentlich alterirt werden darf.

Ob wir recht gethan haben, in unsrer Bearbeitung auch die gesteigerten Anforderungen der Neuzeit an die Klangwirkung zu berücksichtigen und Angaben über den Gebrauch der Pedale (sowohl des Pedals zur Aufhebung der Dämpfung, als auch zuweilen der Verschiebung) einzutragen, wird sich — wie überhaupt unsre ganze Bearbeitungsweise — nur nach der praktischen Behandlung der Sache beurtheilen lassen. Das bescheidene und vorsichtige Mass, womit wir die Anwendung jener Mittel vorgezeichnet haben, sollte jedenfalls vielmehr dazu beitragen, dem neuerdings so gewöhnlichen Missbrauch derselben, zumal des sogenannten Forte-Pedals, entgegenzuwirken, als dass dadurch den Compositionen des Meisters ein Eintrag geschehen dürfte.

Endlich haben wir einer in unserer Ausgabe bisweilen angewandten Massnahme zu erwähnen, welche sich auf Aenderungen im Notentext selbst bezieht. Es sind diess theils Modificationen, welche wir zu beliebiger Benützung beigeschrieben haben an solchen Stellen, wo Beethoven offenbar nur durch den geringeren Umfang der Instrumente jener Zeit veranlasst wurde, auf eine höhere oder tiefere Tonlage zu verzichten, ohne dass dieser Verzicht eine Consequenz für die weitere Entwicklung des Tonstücks nach sich gezogen hätte. Theils aber sind es Aenderungen von mitunter stärkerer Art, die wir — gleichfalls unter unversehrter Belassung des Originaltextes — anzumerken oder beizufügen uns erlaubt haben, um Compositionen, welche vorzugsweise für Spieler in den ersten Lehrjahren geeignet sind, auch solchen Händen, welche noch keine Oktave spannen können, zugänglich zu machen und

für dieselben in technisch-pädagogischer Hinsicht möglichst vortheilhaft zu gestalten. Wir hoffen dadurch vielen Schülern einen Lernstoff zuzuführen, den sie sonst in dem für dessen Auffassung angemessensten Alter entweder nur sehr unbefriedigend und mit Schaden für ihre Technik sich aneignen könnten oder ganz entbehren müssten, während er doch vermöge seines inneren Werths ihre Bildung in ganz anderer Weise fördern muss, als so Vieles, wozu oft in Ermanglung von Besserem gegriffen wird.

Es ist schon in den Erörterungen über die in unserer instructiven Ausgabe im Allgemeinen beobachteten Grundsätze bemerkt, dass wir bei den neueren Meistern, von Beethoven an, aus Rücksicht auf Erkennbarkeit der unserer Bearbeitung zu Grunde liegenden Originalfassung, die von uns beigefügten Vortragszeichen in kleinerer, beziehungsweise schwächerer Schrift ausdrücken wollten. Wir haben dieses Verfahren in den von uns bearbeiteten drei ersten Bänden von Beethoven's Werken nicht bloss in Beziehung auf die Vortragszeichen im engern Sinn, sondern hinsichtlich aller von uns herrührenden Aenderungen und Zuthaten durchgeführt. Mit Ausnahme der von uns getrennt von der Originalfassung beigegebenen und als solche bezeichneten Umarbeitungen für kleinere Hände, sowie der auf die Form der Tonstücke bezüglichen Notizen, ist Alles, was in und bei dem Notentexte selbst (also ausserhalb der zu unterst einer Seite beigefügten Anmerkungen) in gewöhnlicher, grösserer und stärkerer Schrift gestochen ist — seien es nun Noten und was dazu gehört, oder Bögen, Stosszeichen, Worte, Buchstaben und andere Bezeichnungen irgend welcher Art — Original; sämmtliche unserer Bearbeitung angehörenden Aenderungen und Zusätze (soweit sie nicht in einzelnen Fällen durch eine Anmerkung, unter Angabe der Originalfassung, ausdrücklich als solche erklärt sind) unterscheiden sich vom Original durch kleinere, schwächere Schrift. An den wenigen Stellen, wo wir glaubten, einzelne, den bisherigen Ausgaben nach als Original erscheinende Bezeichnungen für ungehörig erklären zu müssen, oder wo einzelne Originalnoten von kleineren Händen weggelassen werden sollen, haben wir dieselben in [] oder () gesetzt. Bei den Bindebögen war eine ähnliche Ungültigkeitserklärung weder thunlich noch nöthig: man hat sich also, wo zweierlei Schleifzeichen über einander stehen, einfach an die schwächeren, feineren zu halten (falls man überhaupt unsere Auslegung acceptiren will); wo aber mehrere Bögen am Ende eines Takts oder über, beziehungsweise unter einer Note zusammenreichen, hat das Original getrennte Bögen, während wir eine ununterbrochen fortgesetzte Bindung verlangen. Uebrigens war es allerdings nicht wohl ausführbar, alle auch noch so kleinen Verlängerungen von Originalbögen in einer solchen Weise erkennbar zu machen. Ebenso konnten kleine Verlängerungen, Verkürzungen, Vor- und Zurückstellungen von originalen *Crescendo*'s, *Diminuendo*'s und ähnlichen Bestimmungen, sowie Versetzungen von *sf* u. s. w. aus der Mitte weg auf ein einzelnes System u. dgl. nicht immer ausdrücklich als Sache der Redaction angedeutet werden. Auch dafür, dass die verschiedenartigen grossgestochenen Stosszeichen · und ' den ursprünglichen durchweg entsprechen, können wir nicht einstehen: wenn gleich Beethoven zwischen diesen Zeichen notorisch mit Absicht unterschieden hat, so sind diese Unterschiede in den bisherigen Ausgaben mit so wenig Zuverlässigkeit wiedergegeben oder gar völlig übersehen, dass wir uns bei der Frage, wo das scharfe Stosszeichen statt des gewöhnlichen zu setzen sei, fast ganz auf unser eigenes Urtheil angewiesen sahen, und somit aus einem grossen Zeichen jener Art in unserer Ausgabe zwar jedenfalls auf ein originales Stosszeichen, aber nicht unbedingt auf ein scharfes zu schliessen ist. Zusammenbalkungen ferner von Achteln, Sechzehnteln und kürzeren Noten, welche wir manchmal vom Original abweichend angeordnet haben, mussten gleichwohl wie originale gestochen werden, nicht bloss, wo unsere Aenderung eine rein äusserliche, nur die Uebersichtlichkeit erleichternde ist, sondern auch, wo wir z. B. bei Cadenzen durch theilweise Trennung der ursprünglich ununterbrochenen Balken eine klare Auffassung und Darstellung der Rhythmisirung herbeiführen wollten. Auch liess sich Einzelnes, was wir von der Originalschrift unterschieden wissen wollten, im Stich doch nicht recht deutlich als blosse Zuthat der Bearbeitung darstellen — so die von uns bisweilen zugesetzten Viertelstriche an Achtelnoten. Die Herstellung des Notenstichs durch eine grössere Anzahl von Stechern war überdiess ein Hinderniss, für die grosse, starke Schrift einerseits und die kleine, schwache andererseits, soweit es sich um kleinere Zeichen, namentlich Stosspunkte, handelt, durch alle Numern der Ausgabe einerlei genau bestimmte Grösse und Stärke durchzuführen. Doch wird, wem es um genaue Unterscheidung der originalen und der redactionellen Partien in unserer Ausgabe zu thun ist, in jedem Werke bald die Schriftweise für beide herausfinden, und es sei hierüber nur noch für solche Numern, welche nicht bei allen Zeichen Gelegenheit zur Vergleichung bieten, bemerkt, dass die ursprünglichen >, sowie die Angaben des Componisten über Aufheben und Fallenlassen der Dämpfung (d. h. — wie wir es wiedergegeben haben — über Treten und Aufheben des Pedals) sich überall durch beträchtliche Grösse auszeichnen, dass dagegen die als *tenuto*-Zeichen angewendeten wagrechten Striche – sämmtlich von uns beigefügt sind. Eine gewisse Ausnahme von unsrem Grundsatz in

Anwendung verschiedener Schriftgattungen für originale und redactionelle Bezeichnungen macht der Fingersatz: bei der ausserordentlichen Seltenheit, in welcher sich Angaben des Componisten selbst über diesen Punkt vorfinden, und bei der Schwierigkeit, welche zu kleine Ziffern für das Lesen bieten, mussten wir für den von uns gegebenen Fingersatz (der in den meisten Werken der einzige ist, welcher überhaupt vorkommt) Zahlen gewöhnlicher, leicht in die Augen fallender Grösse wählen, haben aber die wenigen ursprünglich Beethoven'schen Fingersätze durch ganz auffällig grössere Ziffern bemerklich gemacht.

Wenn wir hiernach in unsrer Ausgabe so viel, als uns ohne Verwirrung möglich erschien, die Treue gegen das Original und die Erkennbarkeit desselben gewahrt haben, so dürfte damit vor allem der Pietät gegen den grossen Meister, welcher der Klaviercomposition und dem Klavierspiel ganz neue Gebiete erschlossen hat, die gebührende Rechnung getragen sein. Es ist dadurch aber auch solchen gereifteren Spielern, welche sich unsre Bearbeitung zu Nutze machen wollen, ohne ihr unbedingte Folge zu leisten, die Möglichkeit gegeben, davon zu acceptiren, was ihnen gutdünkt, im Uebrigen aber sich an das Original zu halten. Endlich werden strebsame Kunstjünger eben in jener gemeinsamen, aber unterschiedenen Darstellung der Originalfassung und unsrer Interpretation auch für andere ihrem Studium gestellte Aufgaben eine lehrreiche Anleitung finden, wie man nicht bloss das vom Componisten Niedergeschriebene gewissenhaft zu beachten, sondern daneben zugleich auf's sorgfältigste so zu sagen zwischen den Zeilen zu lesen hat, um seine Intentionen gehörig aufzufassen und zum Ausdruck zu bringen. Wer freilich die Beethoven'schen Originalien bis auf alle Kleinigkeiten hinaus, die wir nach dem Obigen nicht immer auf's genaueste wiedergeben konnten, kennen lernen will, wird sich hiefür an die bisherigen Ausgaben halten müssen, vor Allem an die neue von Breitkopf und Härtel, welche in Bezug auf Originaltreue jedenfalls unter den Gesammtausgaben den ersten Rang einnimmt und unbestreitbar grosse Verdienste anzusprechen hat.

Da die Anordnung der Beethoven'schen Werke in vorliegender Ausgabe nicht, wie die der Haydn'schen und Mozart'schen, nach dem Grad ihrer Schwierigkeit getroffen ist, so dürfte es Manchem erwünscht sein, über die ungefähre Reihenfolge, in welcher sie am zweckmässigsten allmählig zu studiren sind, Fingerzeige zu erhalten. Wir geben nachstehend unsere Ansicht hierüber, indem wir die sämmtlichen Werke unter 3 Hauptgrade der Schwierigkeit bringen.

Erster (unterster) Grad: 1) Sonate op. 49, Nr. 2; 2) Sonate op. 49, Nr. 1; 3) Variationen über „Nel cor più non mi sento"; 4) Variationen über ein Schweizerlied; 5) leichte Variationen in G dur, $\frac{2}{4}$-Takt (Band III, Nr. 3); 6) Rondo op. 51, Nr. 1; 7) Sonatine op. 79; 8) und 9) zwei Sonaten op. 14; 10) Sonate op. 2, Nr. 1; 11) Rondo op. 51, Nr. 2.

Zweiter Grad: 1) Sonate op. 10, Nr. 1; 2) Sonate op. 13; 3) Sonate op. 10, Nr. 3; 4) Bagatellen op. 33; 5) Sonate op. 10, Nr. 2; 6) Sonate op. 28; 7) Sonate op. 2, Nr. 3; 8) Sonate op. 26; 9) Sonate op. 31, Nr. 3; 10) Variationen op. 34; 11) Sonate op. 22; 12) Andante in F dur (Band III, Nr. 10); 13) Sonate op. 7.

Dritter Grad: 1) Sonate op. 27, Nr. 2; 2) Sonate op. 27, Nr. 1; 3) Sonate op. 31, Nr. 2; 4) Sonate op. 2, Nr. 2; 5) Sonate op. 54; 6) Sonate op. 78; 7) Sonate op. 90; 8) Sonate op. 81 *a*; 9) Sonate op. 31, Nr. 1; 10) 32 Variationen in C moll (Band III, Nr. 6); 11) Variationen op. 35; 12) Sonate op. 53; 13) Sonate op. 57; 14) Sonate op. 101; 15) Sonate op. 111; 16) Sonate op. 110; 17) Sonate op. 109; 18) Sonate op. 106 — und zwischen diese sechs letztgenannten Sonaten hinein die übrigen Werke des vierten und fünften Bandes.

Möge nun unser Unternehmen sich in den weitesten Kreisen freundlicher Aufnahme und Zustimmung zu erfreuen haben! Möge es das Seinige dazu beitragen, den Klassikern des Klavierspiels in immer höherem Masse eine sorgsame, hingebende Pflege bei Künstlern, Kunstjüngern und Kunstfreunden zu bereiten, und damit der wahren Kunst überhaupt mehr und mehr Boden zu gewinnen, mehr und mehr Herzen zu öffnen!

Stuttgart, im October 1871.

SIGMUND LEBERT.

Inhaltsverzeichniss

ERSTER BAND.

		Pag.
Sonate Op. 2. Nº 1.	Allegro.	3
Sonate Op. 2. Nº 2.	Allegro vivace.	20
Sonate Op. 2. Nº 3.	Allegro con brio.	40
Sonate Op. 7.	Allegro molto e con brio.	66
Sonate Op. 10. Nº 1.	Allegro molto e con brio.	90
Sonate Op. 10. Nº 2.	Allegro.	104
Sonate Op. 10. Nº 3.	Presto.	118
Sonate Op. 13.	Grave.	138
Sonate Op. 14. Nº 1.	Allegro.	156
Sonate Op. 14. Nº 2.	Allegro.	168

ZWEITER BAND.

		Pag.
Sonate Op. 22.	Allegro con brio.	2
Sonate Op. 26.	Andante con Variazioni.	27
Sonate Op. 27. Nº 1.	Andante.	44
Sonate Op. 27. Nº 2.	Adagio sostenuto.	60
Sonate Op. 28.	Allegro.	74
Sonate Op. 31. Nº 1.	Allegro vivace.	96
Sonate Op. 31. Nº 2.	Largo. Allegro.	122
Sonate Op. 31. Nº 3.	Allegro.	144
Leichte Sonate Op. 49. Nº 1.	Andante.	166
Leichte Sonate Op. 49. Nº 2.	Allegro ma non troppo.	174

DRITTER BAND.

		Pag.
6 Var. über *Nel cor più.*		2
6 leichte Var. *über ein Schweizerlied.*	Andante con moto.	12
6 leichte Var.	Andante quasi Allegretto.	20
6 Var. Op. 34.	Adagio.	32
15 Var. *mit Fuge.* Op. 35.	Allegretto vivace.	44
32 Var.	Allegretto.	66
7 Bagatel. Op. 33.	Andante grazioso. Nº 1. *p*	82
Rondo Op. 51. Nº 1.	Moderato e grazioso.	102
Rondo Op. 51. Nº 2.	Andante cantabile e grazioso.	108
Andante	Andante grazioso con moto.	120

VIERTER BAND.

Allegro con brio.
Sonate Op. 53. 3

In tempo d'un Menuetto.
Sonate Op. 54. 39

Allegro assai.
Sonate Op. 57. 54

Allegro risoluto.
6 Variationen Op. 76. 92

Allegro.
Fantasie Op. 77. 100

Adagio cantabile.
Sonate Op. 78. 115

Presto alla tedesca.
Sonatine Op. 79. 129

Adagio.
Sonate Op. 81. a. 142

Alla Polacca, vivace.
Polonaise Op. 89. 163

Mit Lebhaftigkeit.
Sonate Op 90. 173

FÜNFTER BAND.

Allegretto ma non troppo.
Sonate Op. 101. 3

Allegro.
Sonate Op. 106. 23

Vivace ma non troppo.
Sonate Op. 109. 75

Moderato cantabile.
Sonate Op. 110. 97

Maestoso.
Sonate Op. 111. 118

Allegretto.
11 neue Bagatellen Op. 119. 144

Vivace.
33 Veränderungen über einen Walzer v. Diabelli. Op. 120. 158

Andante con moto.
6 Bagatellen Op. 126. 206

Allegro vivace.
Rondo a Capriccio Op. 129. 222

Abkürzungen: HS. bedeutet Hauptsatz, SS. Seitensatz, SchlS. Schlusssatz, DS. Durchführungssatz, RG. Rückgang, ÜG. Übergang, MS. Mittelsatz.

DREI SONATEN

von

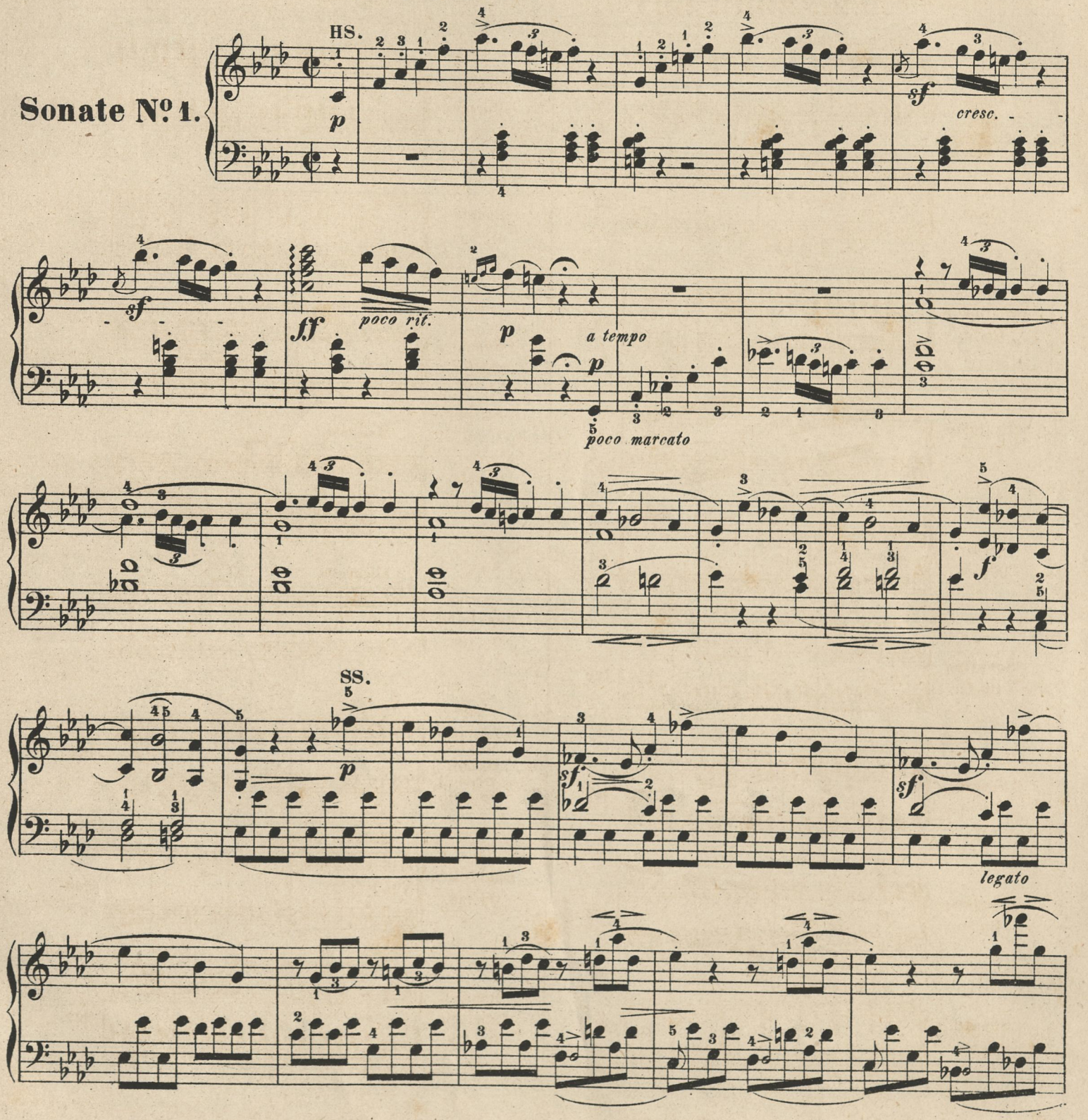
L. van BEETHOVEN.

Jesoph Haydn gewidmet.

Op. 2. No 1.

Allegro. M. M. ♩ = 112.

Sonate No 1.



Stich und Druck der Röder'schen Officin in Leipzig.

f *sf* *sf*

p *sf* *f* *sf* *sf* *p* *sf*

poco più tranquillo ♩ = 104.

Schl.

con espressione

p *sf* *sf* *mf*

Tempo primo.

DS.

poco rit. *ff* *p* *p*

fp

legato

sf *sf*

fp *sf*

legato *sf* *poco marcato* *sf*

sf *sf* *sf* *sf*

sf *cresc.* *p* *sf* *cresc.*

a) *decresc.* *pp*

a) leichter:

pp

cresc.

HS.

f

sf

sf

sf

sf

ff

poco rit.

a tempo

p

p

poco marc.

cresc. un poco

SS.

p

sf

sf

cresc.

ff

sf

sf

sf

p

pp

ff

sf

sf

sf

p

Schls.

poco più tranquillo

con espress.

sf

sf

mf

Tempo I.

ff

ff

sf

sf

sf

ff

Adagio. ♪ = 88.

HS.
cantabile

dolce *p*

cresc.

a)

b)

c)

sf

d)

pp

p

sf

e)

SS.

f)

mf

m.d.

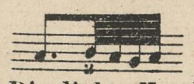
ten.

g)

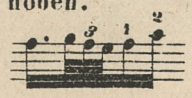
m.d.

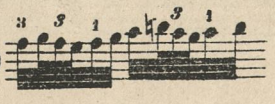
ten.

ten.

a) 

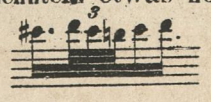
b) Die linke Hand zurücktretend, dabei aber die gehaltenen Bassnoten gegenüber den Sechszehnteln etwas hervorgehoben.

c) 

d) 

e)

f)

g) 

sf

sf sf cresc.

sf sf

p dim. pp

cresc. sfp a)

sfp RG.

sfp pp

sfp

HS.

p

a)

pp

legato

sf

a)

mf

dim.

sf

sf

pp

a)

Coda.

cresc.

sf *sf* *sf* *sf*

p *cresc.* *f* *pp*

fp *sf* *p*

p *sfp*

a) b)

pp *sf* *pp* *pp*

a) b)

Menuetto.

Allegretto. ♩. = 63.

p *f*

p *sf* *p*

cresc. *p* *sf* *pp* *ff*

sf *sf* *sf* *sf* *p* *pp* *poco rit.* *pp*

a) b) c) oder leichter:

Trio.

a tempo

p

cresc.

p

mf

ff

ou

poco rit.

pp

a tempo

cresc.

dim.

Men. D. C.

Prestissimo. 𝅗𝅥 = 104.

HS.

SS.

Ped.

a) *Piano* und *Forte* sind bei diesem Thema einander immer scharf abgegränzt, ohne allmähligen Übergang, entgegen zu stellen.

b) c)

Schl S. I.

p

mf

p

cresc.

dim.

p

pp

p

mf

p

cresc.

Schl S. II.

ff

ff

dim.

p

pp

1.

dimin.

p

2.

ÜG.

ff

sempre piano e dolce

MS.

a)

b)

cresc.

c)

d)

sf

mf

p

a) Die linke Hand muss mit dieser Begleitung hinter der Melodie zurücktreten.

b) c) d)

RG.

a)

a)

HS.

SS.

a) Die linke Hand hier und bei der Wiederholung als melodieführend etwas hervorzuheben.

Schls I.

p *mf*

p *cresc.* *dim.* *p* *pp*

p *mf*

p *cresc.* *dim.* *p* *pp*

Schls. II.

f *ff*

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

Abkürzungen: HS. bedeutet Hauptsatz, ZwS. Zwischensatz, SS. Seitensatz, SchlS. Schlusssatz, ÜG. Übergang, DS. Durchführungssatz.

DREI SONATEN

von

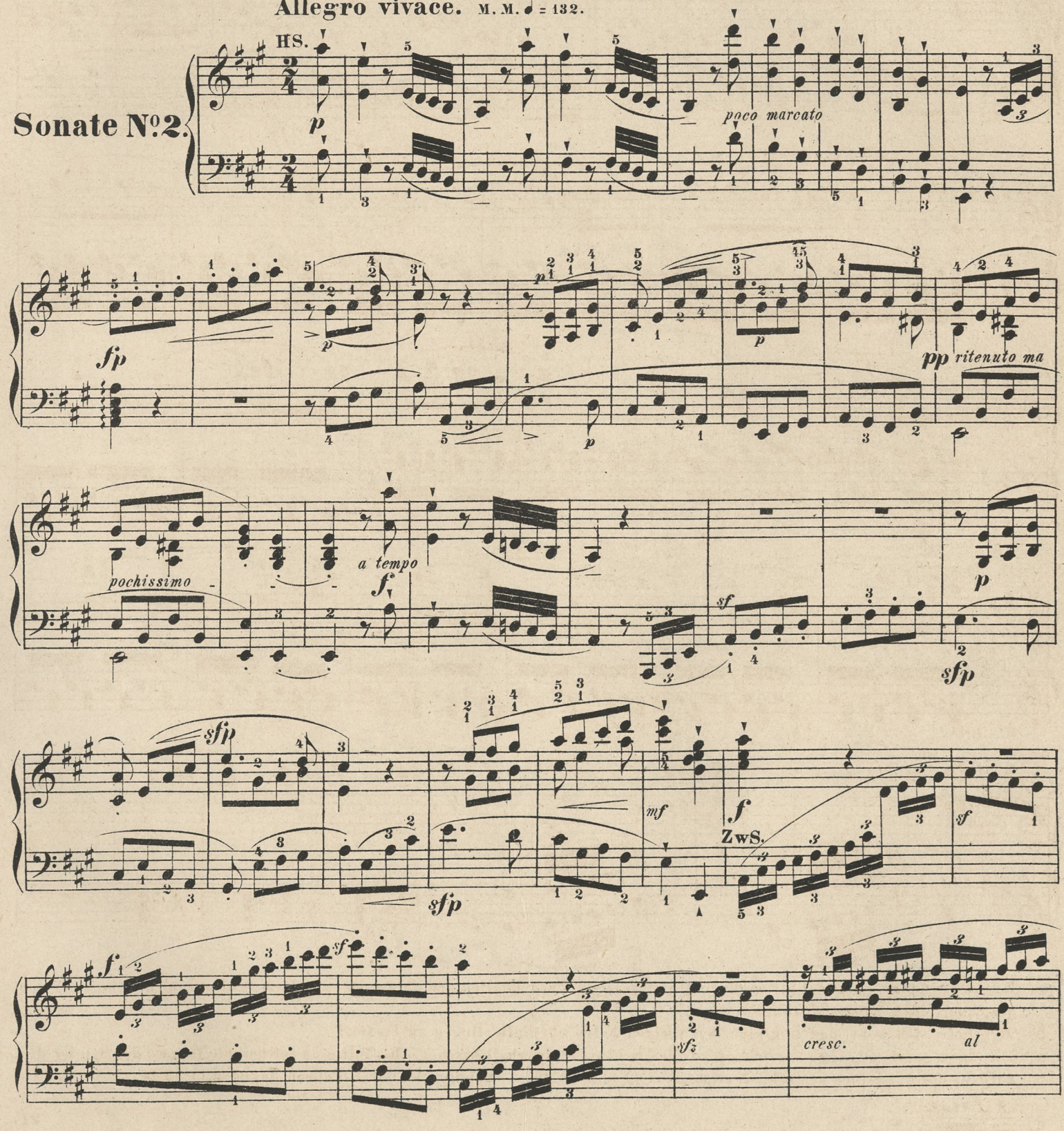
L. van BEETHOVEN.

Joseph Haydn gewidmet.

Op. 2. Nº 2.

Sonate Nº 2.

Allegro vivace. M. M. ♩ = 132.



ff poco dim. p

a) rallentando

p a tempo p mf fp

SS. p espressivo sf , c) cresc.

sf p cresc. poco

d) sf - a - poco - e con pas - si - one -

sff p sff p dim.

a) Das *rallentando* erfordert hier ein recht allmähliges Zurückhalten und darf auch an seinem Schlusse nicht sehr stark vom ursprünglichen Zeitmass abweichen.

b) Man hüte sich wohl, das h gleich den vorigen Noten ebenfalls liegen zu lassen!

c) Mit einem solchen Comma bezeichnen wir den Schluss eines rhythmischen Abschnitts an solchen Stellen, wo der Spieler die Aufgabe hat denselben bemerklich zu machen, ohne dass der Componist ihn durch Pausen angedeutet hätte.

d)

m.g. m.g. m.g.

ff Ped. Ped.

sf sf sf

Schl S.

sf sf sf m.g. m.d.

sf

cresc. al

ff

sf

poco dim. p m.d.

pp

sf

poco rit. 1. 2. ÜG.

pp pp

DS.

f a tempo

ff

m.g.

ff

f

Ped.

ff marcato

m.g.

Ped.

ff

Ped.

ff

f

Ped.

f

rit.

a tempo

fp

ff

Ped.

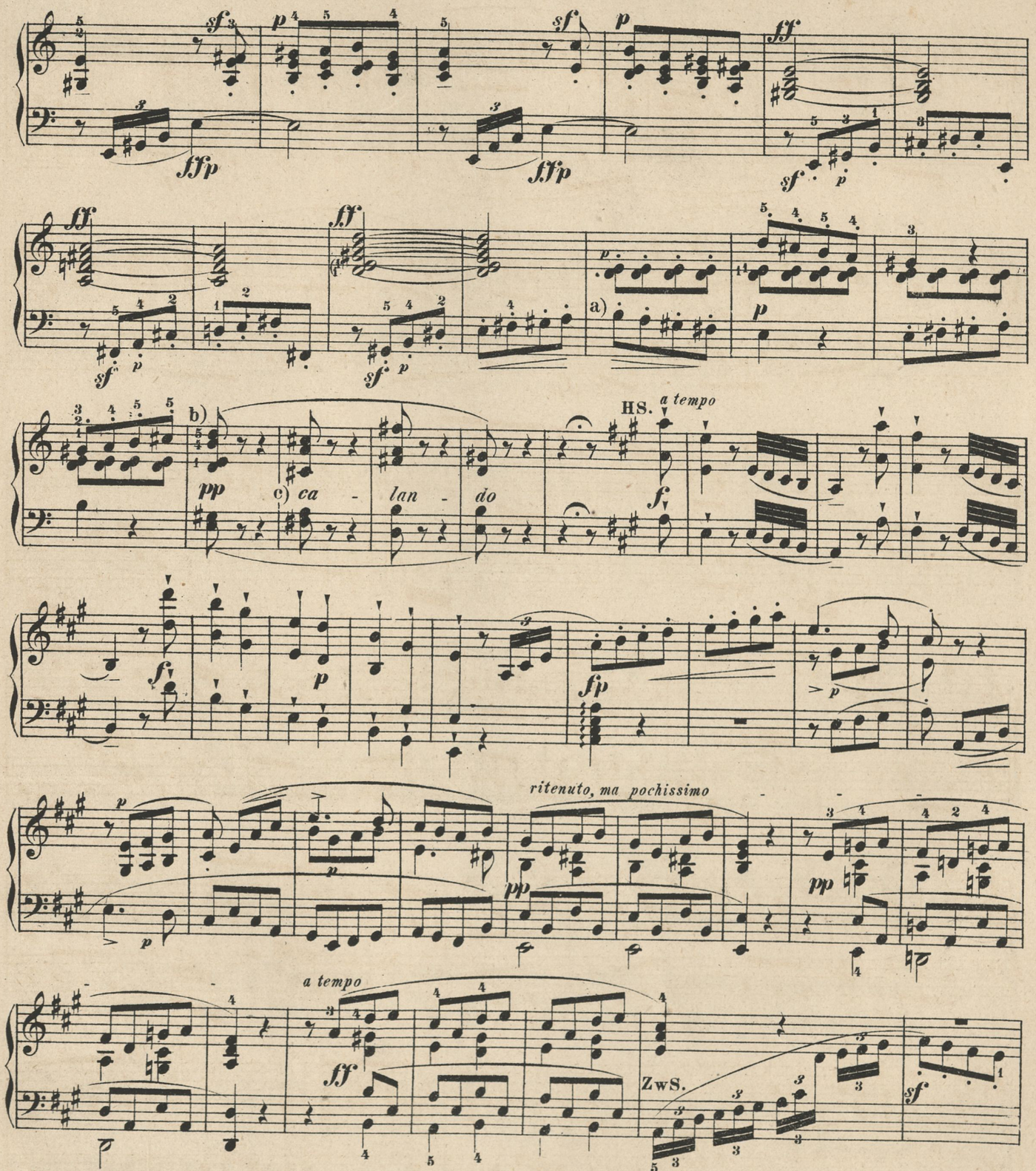
p

pp

p

pp

a) Diese Vorschläge müssen möglichst gleichzeitig und gleich stark mit den Hauptnoten angespielt werden, damit sie erscheinen als das, was sie sein sollen, nämlich als Fortsetzung der zwei Achtel vorher in der linken Hand eingetretenen Motiv-Nachahmung.



a) Das hier abwechselnd mit der Oberstimme der rechten Hand auftretende Motiv muss gegenüber der in den Achteln d und e bestehenden blossen Begleitung etwas hervorgehoben werden.

b) Solche durch Pausen getrennte, aber durch einen Bogen verbundene Noten müssen recht völlig, ja sogar etwas über ihre eigentliche Geltungszeit gehalten und dabei sehr weich angeschlagen und aufgehoben werden.

c) *calando* bedeutet hier vorzugsweise ein Nachlassen im Tempo.

sf *sf* *cresc.* *al*

sff *poco dim.* *p*

ritardando *a tempo* *p* *mf* *fp*

SS. *p* *espressivo* *sf*

cresc. *sf* *p* *cresc.*

sf *poco* *sf* *poco* *sf*

a) Das e ja nicht länger liegen zu lassen!

e - - con - passione - *sf* *ff* *p* *ff*

pp a) *ff* Ped. Schl.S.

sf Ped. *sf* *sf*

sf *m.d.* *cresc.* *al*

ff *sf* *sf* *sf* *poco dim.* *p*

pp *poco rit.* *pp*

a) Wie im ersten Theil auszuführen.

Largo appassionato. ♪ = 76.

tenuto sempre

HS.

ten. *ten.* *ten.*

p *ten.* *ten.* *ten.*

staccato sempre

sf *p* *sf* *p*

a)

mf b) *tr* *p* c) *mf*

mf *tr* *p*

tenuto

staccato

sf *p* *sf* *p* *sf* *cresc.* *sf*

SS.

sf *sf* *sf* *f*

d) *ff* *p* *p*

e) *cresc.*

f)

g) *mp* *p* *mf*

cantabile

p

h)

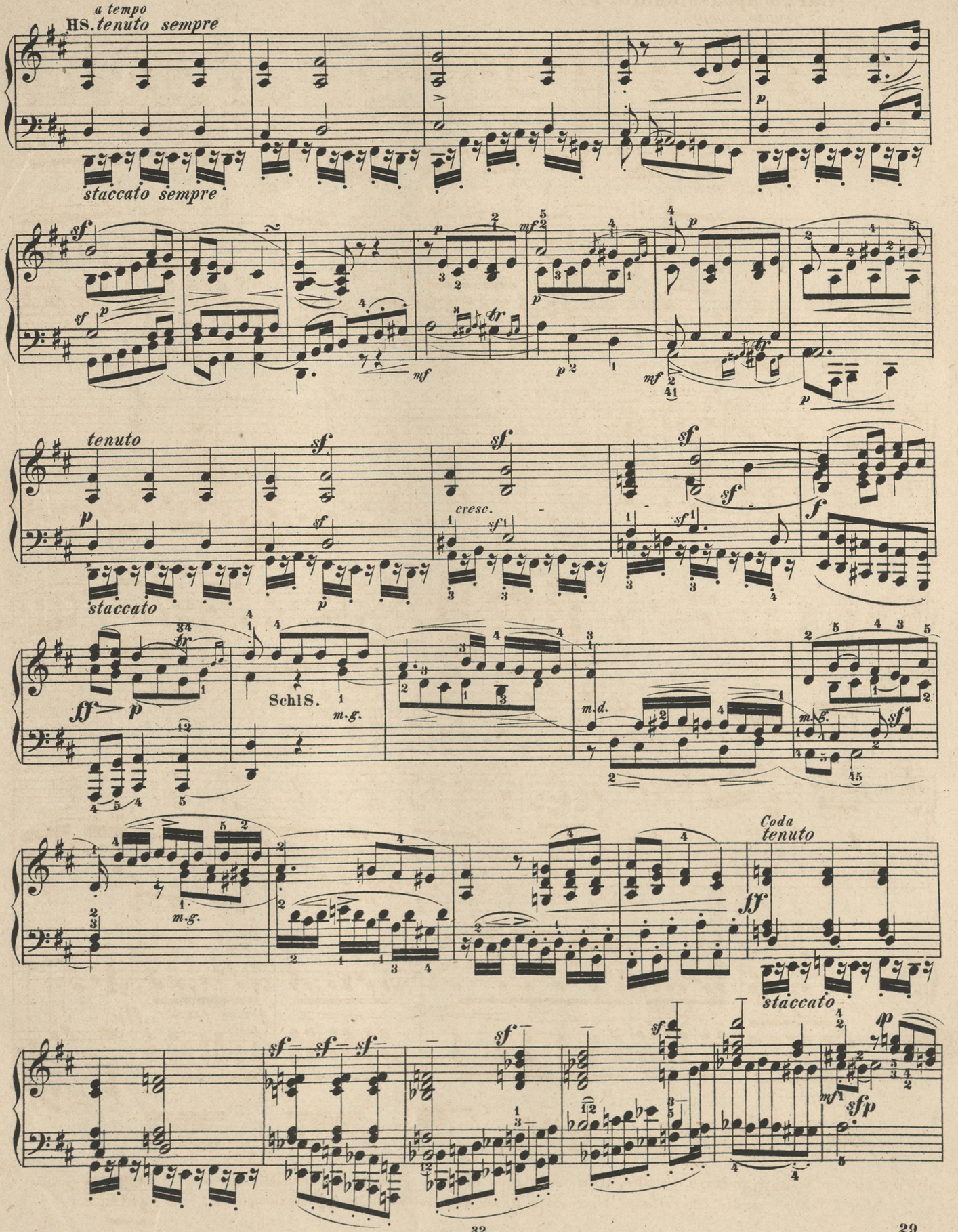
rit.un pochettino

f *cresc.* *fffp*

a) b) c) d) e) f)

g) Von hier an 3 Takte hindurch die Oberstimme der linken Hand als Melodie hervorzuheben, nachher 5 Takte lang die Oberstimme der rechten Hand, und Beides sehr *legato* zu spielen.

h)


a tempo
HS. tenuto sempre
staccato sempre
tenuto
staccato
cresc.
SchlS.
m.g.
m.d.
Coda
tenuto
staccato

tenuto

ten. *ten.* *ten.* *ten.* *ten.*

ten. *ten.* *ten.* *ten.* *ten.*

pp

sfp *sfp*

staccato

sf cresc. *dim.* *m.d.*

p *p* *pp* *poco rit.*

Scherzo.

Allegretto. ♩.= 58.

p leggiero *p* *p* *p* *p*

cresc. *sim.* *f* *p* *cresc.*

f *ff* *p*

rallentando

a tempo

Trio.

Scherzo D.C.

Rondo.

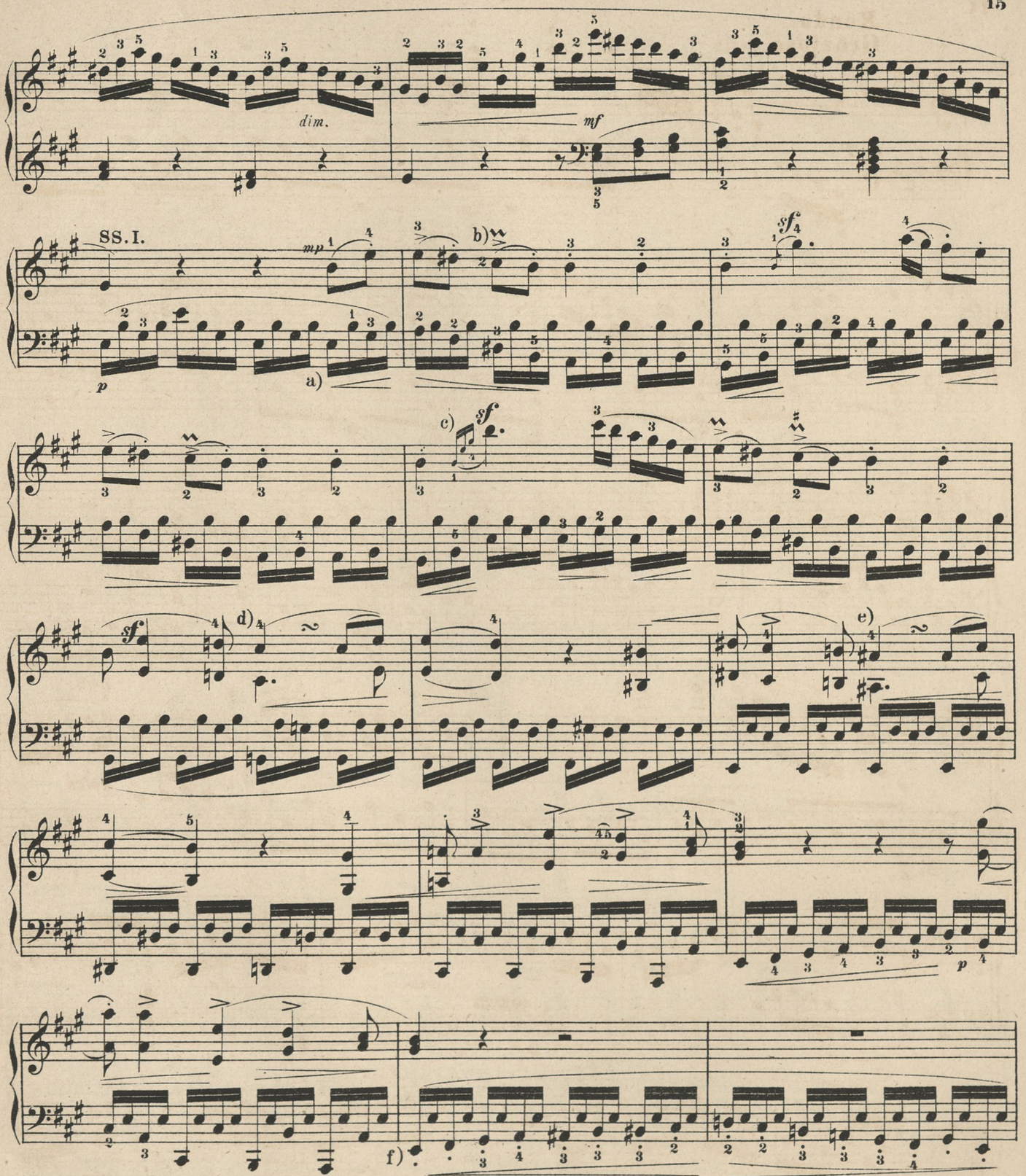
Grazioso. ♩ = 112.

HS.

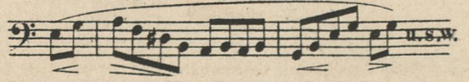
a) Das mit den drei Achteln beginnende Motiv ist in jeder Stimme mit dem bezeichneten Ausdruck hervorzuheben und das Uebrige untergeordnet zu halten.

b)

32



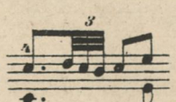
a) Neben der eigentlichen Melodiestimme muss hier, wiewohl allerdings nur in zweiter Linie, auch die melodische Führung der den wirklichen Bass bildenden Noten

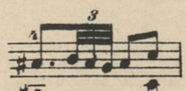


ausdrucksvoll heraustreten.

b)

c)

d) 

e) 

f) Die hier vom Componisten gesetzten Punkte bedeuten, dass die betreffenden Noten etwas hervorgehoben werden sollen.

HS.

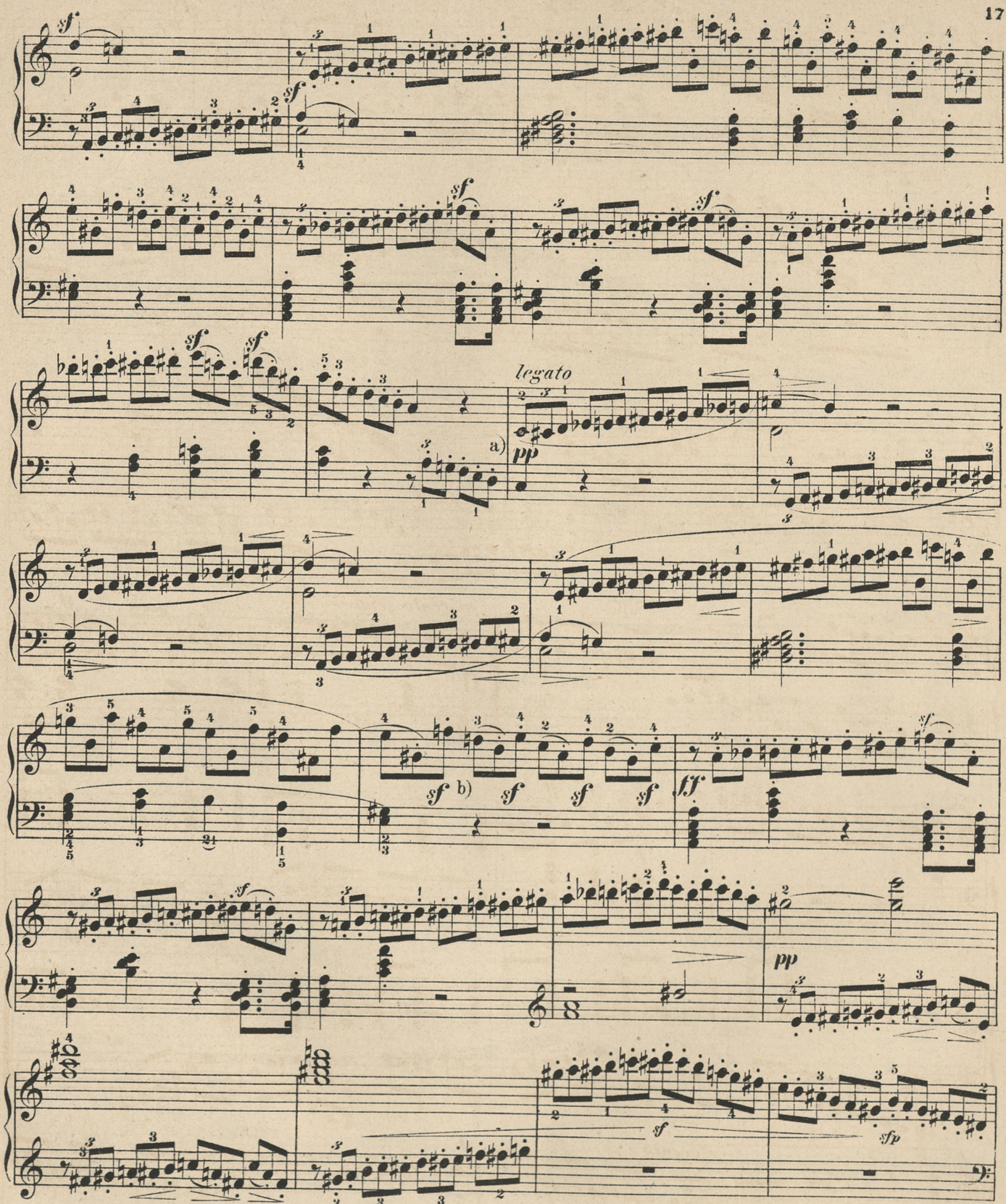
Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

SS.II.

staccato sempre

staccato

1. 2.



a) Plötzliches *pianissimo*, ohne vorheriges *diminuendo*.

b) Man hüte sich hier, die auf die *sf* folgenden Achtel ebenfalls stärker zu spielen: der Takt muss bis zu Ende noch *pianissimo* gehalten werden, mit Ausnahme der mit *sf* bezeichneten einzelnen Noten, welche jedoch ebendesshalb auch nicht allzu stark, sondern nur etwa *mf* anzuspielen sind.

sf sf sf sf dim.

HS.

p p Ped.

sf

sf p Ped.

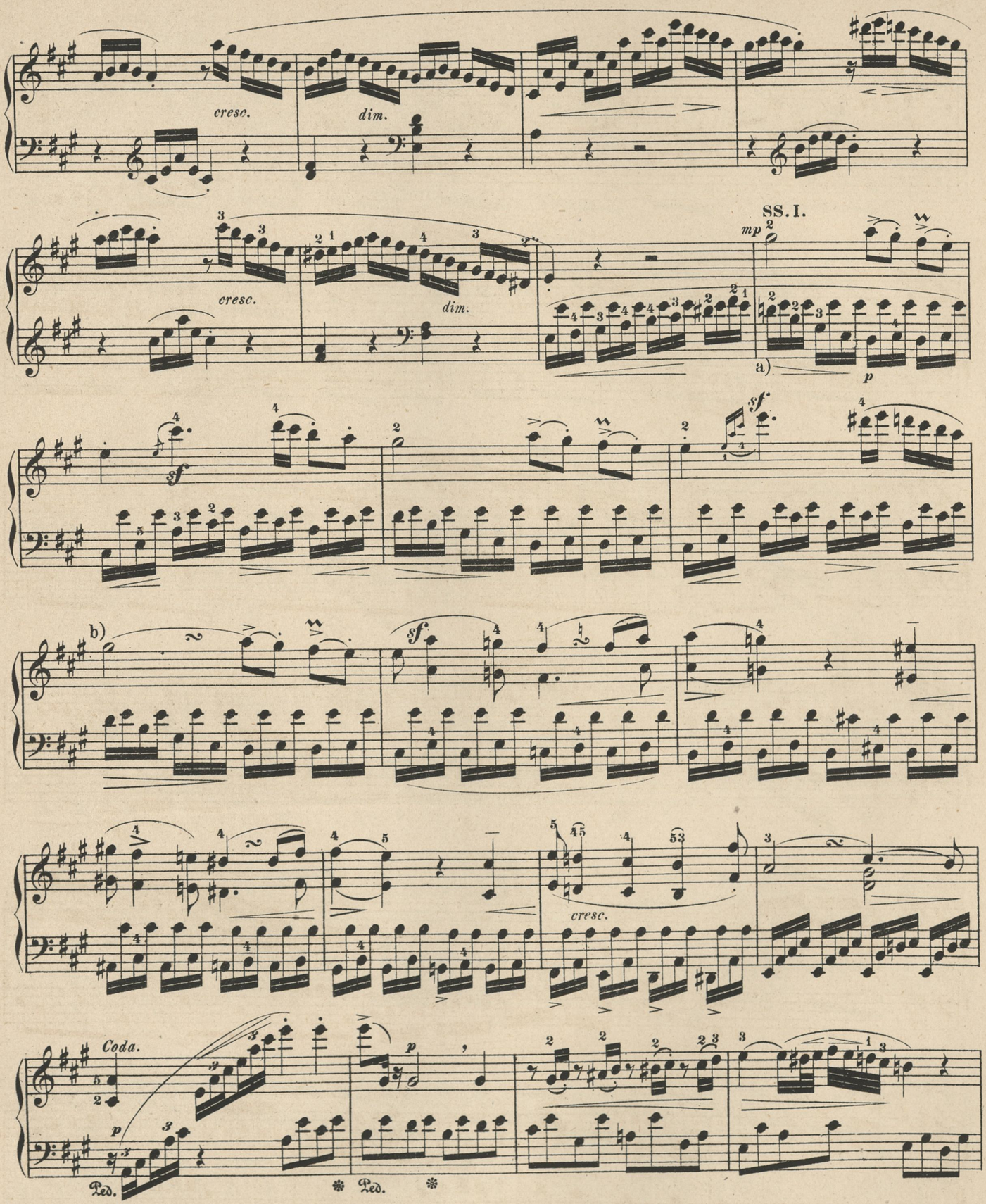
sf sf

sf p

ZwS.

mp dolce

p Ped.



a) Wie Seite 33, a).

b)

a) Dieses G, das vom Componisten nicht mit *sf* bezeichnet ist, weicher hervorzuheben, als das vorige.

b)

sf sf sf sf sf sf sf sf

sfp sf decresc.

p Ped. Ped.

sfp

tr sf f poco rit. p p

32 39

Abkürzungen: HS. bedeutet Hauptsatz, ZwS. Zwischensatz, SS. Seitensatz, SchlS. Schlusssatz, DS. Durchführungssatz.

DREI SONATEN

von

L. van BEETHOVEN.

Joseph Haydn gewidmet.

Op. 2. No 3.

Sonate No 3.

Allegro con brio. M. M. ♩ = 144.

HS.

ZwS. I.

Ped. ten.

a)

ZwS. II.

a) b)

a) b)

c) Buchstäblich genommen müsste diese Stelle folgendermassen ausgeführt werden:

Ohne Zweifel aber hat sie Beethoven so verstanden: , indem er einen Ton der Verzierung (cis, e, gis) in Noten ausschrieb und nun aber die durch das darüber gesetzte Zeichen angedeutete vollständige Verzierung nur der Zeit nach auf die betreffende Note, den Tönen nach hingegen auf die vorangehende und nachfolgende Hauptnote bezog.

SS.

dolce

a)

b)

dim. *p*

c)

tr *sf* *f* Ped. *ten.*

ten. *ten.* *ten.* *ten.* *ten.* *ten.*

f Ped. *ten.* *ten.* *ten.* *ten.* *ten.*

sf *sf* *sf* *sf* *ff*

a) Die Unterstimme der linken Hand muss während der Ausführung dieses Motivs durchweg in den Hintergrund treten, auch wo bei dem untern System <> angezeigt ist, was sich eben auf den Tenor bezieht.

b) c)

ff ff ff f f

SchlS. a) f p tr pp mp tr pp f tr tr

ff sf

ff

1. 2. DS. ff p

tr pp mp tr pp f

ff Ped. sf

a)

a) *Calando*, eigentlich blos so viel als *diminuendo*, bedeutet hier, wie gewöhnlich, zugleich ein Abnehmen der Bewegung, das aber sehr allmählig eintreten muss und auch gegen seinen Schluss hin keinen hohen Grad erreichen darf.

b) Ein solches Komma deutet an, dass der Spieler einen rhythmischen Einschnitt fühlen lassen muss, was hier dadurch zu geschehen hat, dass man die letzte Note vor dem Einschnitt schwächer nimmt und bei dem nachherigen Wiederanfang des Motivs wieder stärker einsetzt.

p

ff sf sf sf sf sf sf sf

HS.

p

p cresc. f

sf sf

(ZwS.I.)

tr tr

f. ff

a) Wie Seite 41, c). b) Wie Seite 42, a).

dim.

sf

f

Ped.

f

Ped.

sf

sf

ff

ff

ff

ff

32

Schl.S.

Coda.

cresc.

in tempo

poco stringendo

rit.

a) Man lasse auch hier die Finger liegen, wie in den sechs vorhergehenden Takten.

Tempo primo.

poco accelerando- - - - poco ritard.

a)

rapidamente

in tempo

b)

cresc.

poco stringendo

al

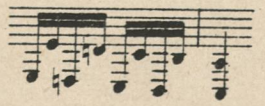
- ♩ = 160.

1

cresc.

c)

a) Den Triller in 32 teln von oben herunter zu schlagen. b Wie Seite 44 b).

c) Hätte Beethoven den Umfang unserer heutigen Claviere zur Verfügung gehabt, so hätte er diese Stelle ohne Zweifel so geschrieben:  man kann sie daher füglich in solcher Weise ausführen.

Adagio. ♪ = 54.

HS.

p

cresc.

p

p

animato un pochettino. ♪ = 60.

SS.

simili

p

p

il basso un poco marcato

mp

p

mp

p

p

p

mp

cresc.

ff

p

mp

ff

p

mp

ff

p

mp

(f)

f

dimin.

p

mp

sf

pp e poco rit.

Tempo primo.

HS.

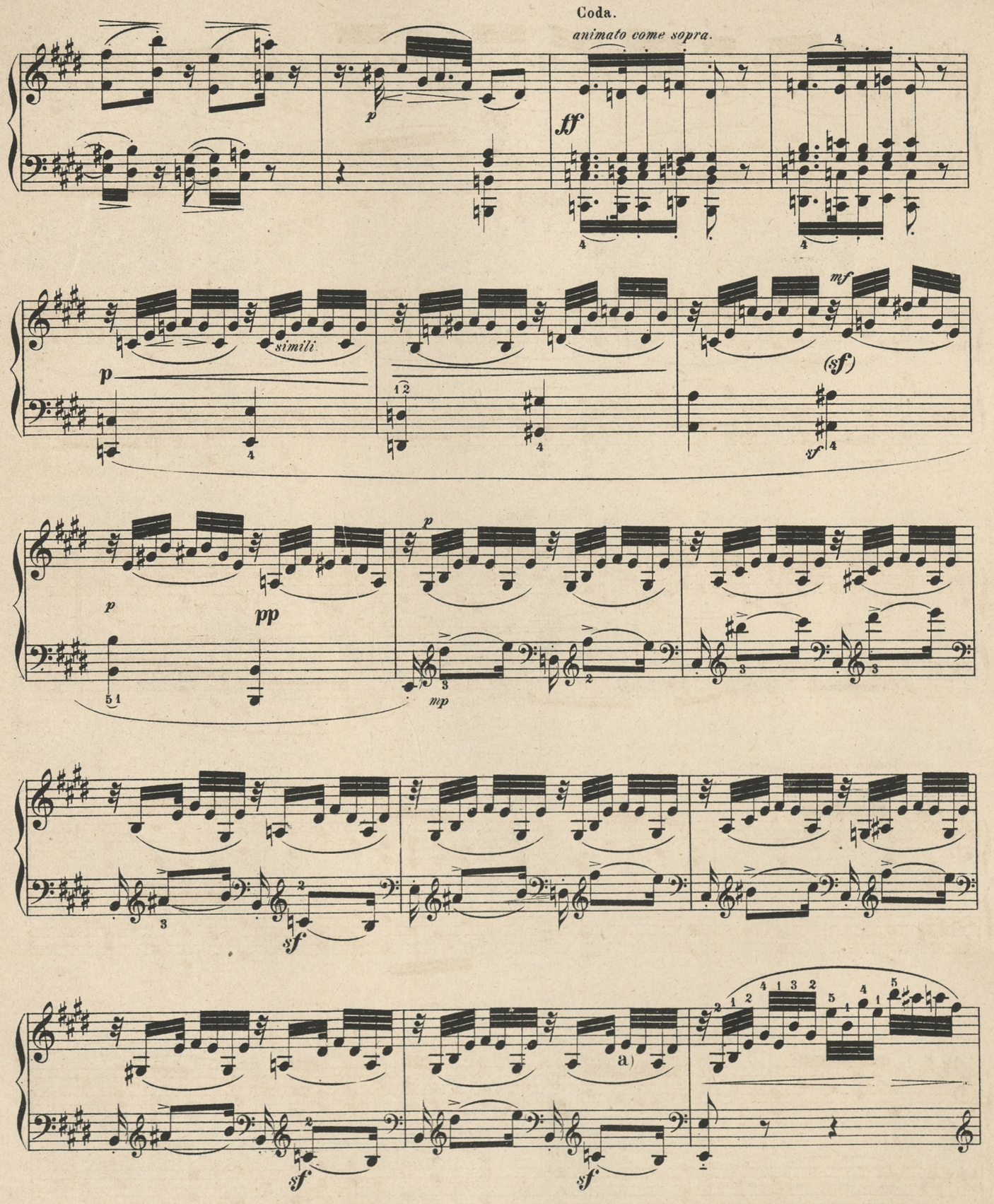
p

cresc.

p

Coda.

animato come sopra.



a) Die neue Ausgabe von Breitkopf und Härtel gibt als erstes und zweites Zweiunddreissigstel des letzten Achtels in diesem Takte fis und e, andere Ausgaben haben fis und dis; es kann jedoch kaum einem Zweifel unterliegen, dass Beethoven e dis gewollt hat, wie oben gesetzt ist.

Tempo primo.

p

cresc.

ff

ff

p

a)

mf

p

b)

c)

sf *poco rit.*

d)

sf

f

a tempo

sfpp

pp

Scherzo.

Allegro. ♩. = 76.

p

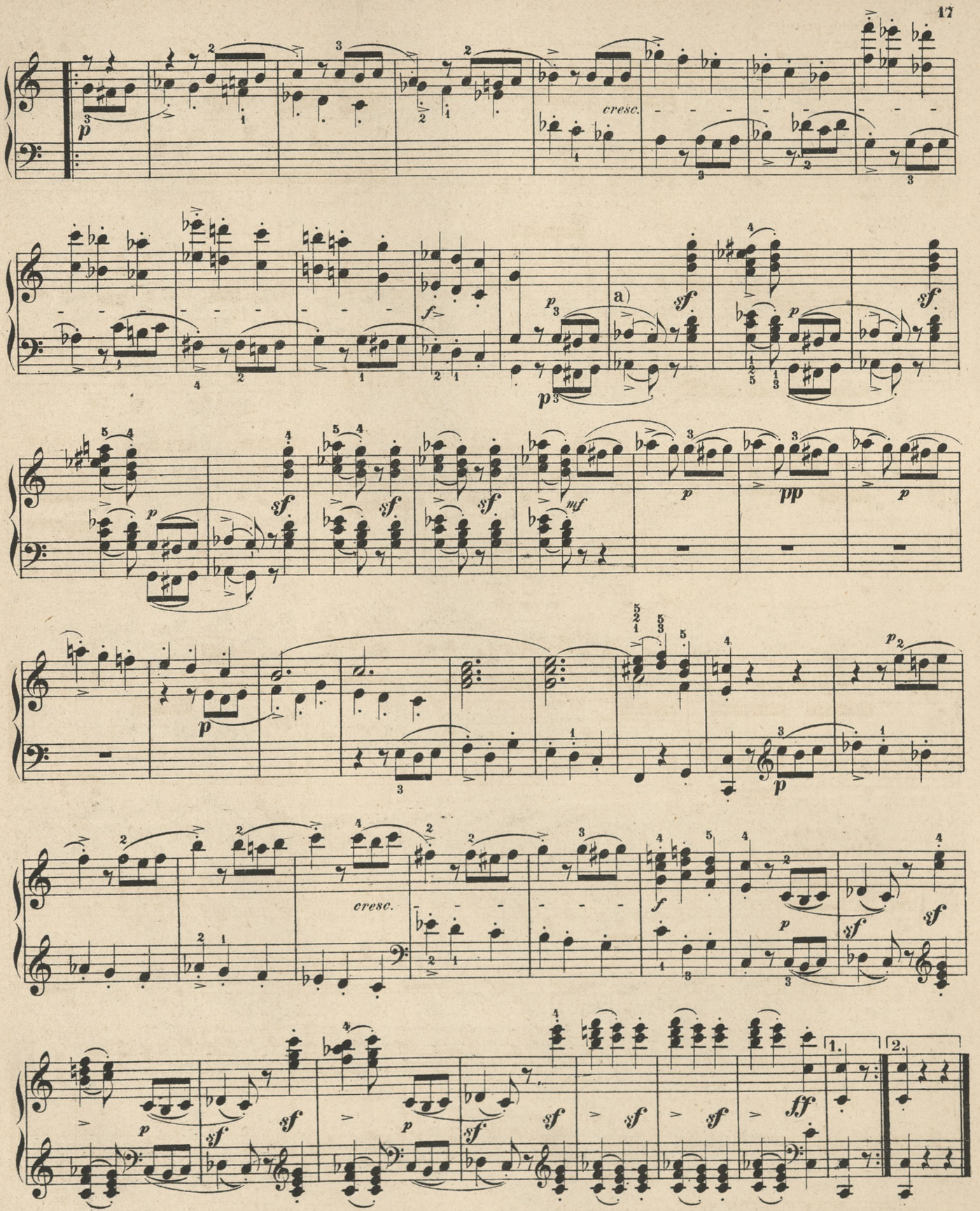
p

f

ff

a) b) Die linke Hand muss mit diesem Motiv etwas heraustreten.

c) d) leichter:



a) Man beachte wohl, dass alle hier von uns innerhalb des *piano* angegebenen > weit nicht eben so stark zu nehmen sind, wie die von Beethoven vorgeschriebenen *sf*.

Trio.

Poco meno mosso. 𝅗𝅥. = 66.

ten. *ten.* *p* *ten.* *ten.* *ten.* *ten.* *ten.*

1. 2. *p* *mf* *sempre legato* *sf* *ten. e marc.* *sf* *ten.* *p*

mf *sf* *sf* *p* *mf* *sf* *ten.* *sf* *ten.*

sf *sf* *cresc.* *f* *mf*

sf *sf* *p* *mf* *sf* *sf*

p *mf* *sf* *sf* *cresc.*

sf *sf* *ff*

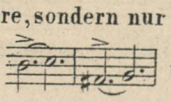
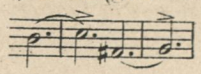
Scherzo D.C. e poi la Coda.

Coda.

a)

Allegro assai. ♩. = 112.

HS.

a) Die rhythmische Gestaltung des hier (oder vielmehr schon drei Achtel früher) beginnenden achttaktigen Abschnitts (und ebenso die des nachfolgenden Abschnitts) ist so zu verstehen, dass dieser Takt nicht selbst der betontere, sondern nur ein unbetonter Vortakt (gleichsam Auftakt) zu dem nächsten schweren Takt ist, also, in $\frac{6}{4}$-Takt umgesetzt, nicht  u. s. w., sondern  — was durch den Vortrag fühlbar werden muss, natürlich aber ohne alle Plumpheit in der Accentuirung.

tr

cresc.

f

SS.I.

p

sf

sf

sf

sf

cresc.

p

sf

sf

sf

sf

cresc.

p

cre - - -

scen - - -

do - - - poco - - - a - - - poco - - - f dimin.

p sf p sf

(fp) p p

pp HS. p

cresc. f

a) p cresc. ff p cresc.

a) Plötzliches *piano*.

f sempre f dim. pp SS.II. dolce pp p sf p sf dolce pp

a) Dieses *sf* gilt nur für das c im Bass, nicht auch für die höheren Stimmen der linken Hand; ebenso bei den späteren ähnlichen Stellen.

a tempo

HS.

pp *p* *cresc.* *f* *p*

p p

fp

tr

cresc. ff

SS. I.

sf sf sf sf

p

cresc.

p

sf sf sf sf

p p

sf sf sf sf

p p cresc. p

cre - - - scen - - - do - - - poco - - - a - - - poco - - - f

dim. p

sf p sf

p

sf p pcrescendo - -

HS. (Coda.)

a) tr

ff - al - - sf dim. p

a) u. s. w., Schluss:

cresc.

Tempo primo.

a) u.s.w.

b) Mit der Nebennote beginnen und dieselbe in Sechszehnteln mit der Hauptnote abwechseln lassen. c) Schluss:

d) *Calando* steht hier (wo *rallentando* erst später folgt) offenbar in seinem ursprünglichen Sinne blos zur Bezeichnung des Abnehmens der Tonstärke, womit sich übrigens vom dritten Takt an auch ein leichtes Nachlassen der Bewegung verbinden darf — wie andererseits dem folgenden *rallentando* ebenfalls noch ein allmähliges Schwächerwerden angemessen ist.

e) Das ursprüngliche Zeitmass noch gesteigert.

Abkürzungen: HS. bedeutet Hauptsatz, SS. Seitensatz, SchlS. Schlusssatz, DS. Durchführungssatz, ÜG. Uebergang, RG. Rückgang.

SONATE

von

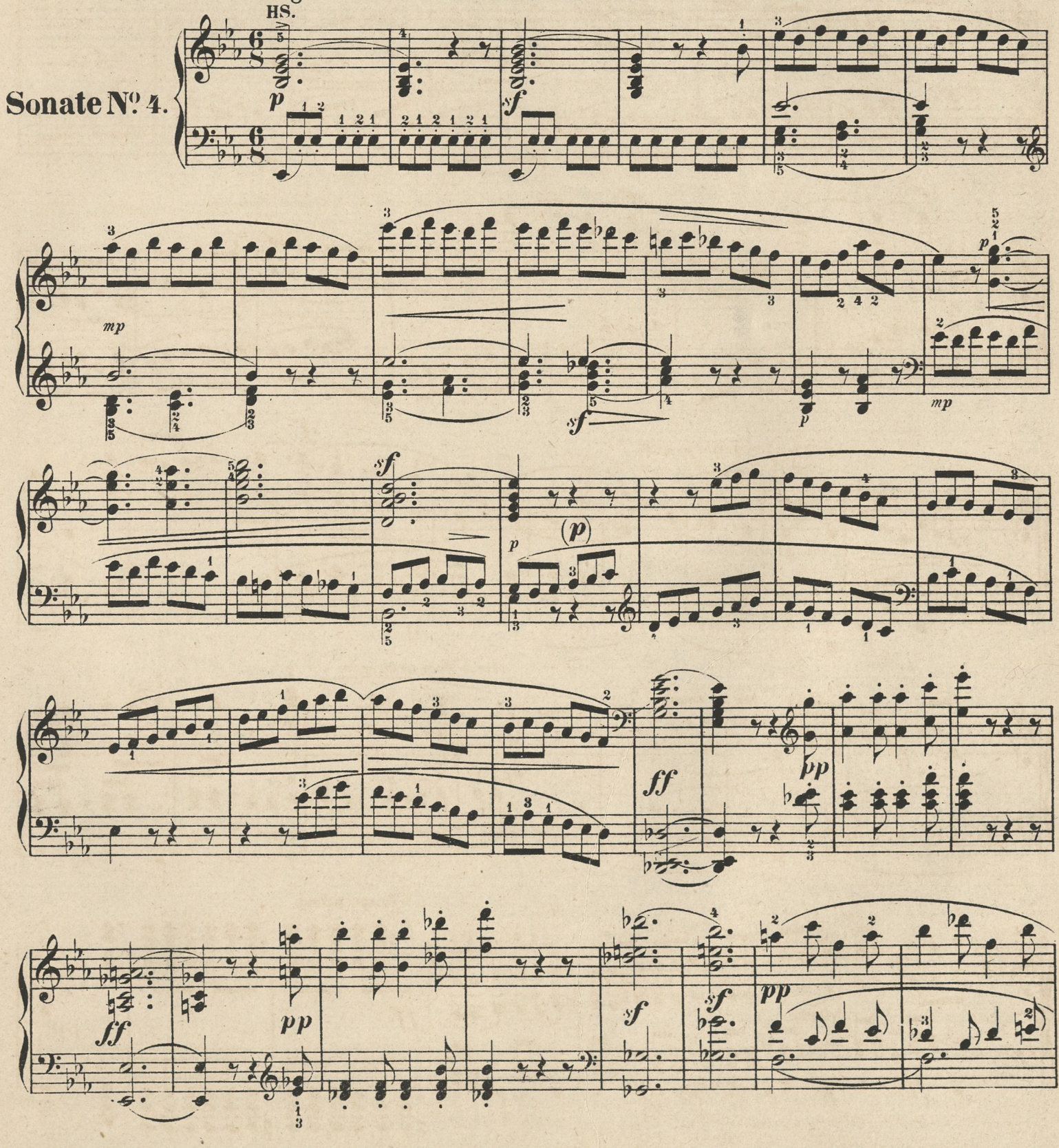
L. van BEETHOVEN.

Der Gräfin Babette von Keglevics gewidmet.

Op. 7.

Allegro molto e con brio. M. M. ♩. = 126.

Sonate No. 4.



SS.I.

sf *p* *sf* *sf* *sf* *p*

poco più tranquillo ♩. = 116.

SS.II.

p espressivo

sf

poco a poco stringendo

mp

p

al

cresc.

Tempo primo:

ff

pp

a)

b)

Schl S.I.

a) Kleinere Hände, für welche dieser Fingersatz unausführbar ist, müssen hier und bei ähnlichen Stellen in diesem Satze mit den gleichen Fingern $\frac{5}{1}$ möglichst legato von einer Taste auf die andere gleiten.

b) Den Pralltriller mit dem Schlage beginnen und die erste und 3te Note scharf accentuiren.

sf sf sf

Schls. II.

sf sf sf sf sf ff

DS.

ff ff

fp

sfp sf

sf sf cre - sf - sf scen - sf - sf - do

fsf sf ff p decresc.

pp p ff ff p p poco ritard. pp HS. a tempo ff

ff dim. p mp

sf p mp

f sf ff sf sf sf sf sf

a) Wie Seite 68, b).

dimin.

p

SS. I.

sf

sf

sf

sf

poco più tranquillo

SS. II.

p espressivo

sf

poco a poco stringendo

mp

Tempo primo.

cresc.

ff

pp

fsf

sf

sf

sf

f

ff

sf

sf

p

cresc.

Schl S. I.

ff

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

Schl S. II.

sf

sf

sf

Coda.

sf

sf

sf

ff

ff

a)

ff *ff* *p* *dim.*

poco più tranquillo

espress. *p*

poco a poco stringendo

cresc. *f* *ff*

Tempo primo.

sf *sf* *sf* *sf* *pp*

pp *poco rit.* *a tempo* *cresc.* *f*

ff *ff* *ff*

a) Die rechte Hand unter die linke zu stellen.

Largo, con gran espressione. ♪ = 92.

HS.

p *sf* a) *ten.* b) *sf* *p* *sf* *p* c) *fp* *f* *pp* *sf* *cresc.* *sf*

sf *sf* *pp* *ff* d) *ff*

pp *pp* *ten.* ÜG. *ten.* SS. *sempre tenuto* *p* *sempre staccato*

sf *cresc.* *sf* *sf* *p*

a) Das a und noch mehr das as etwas hervorzuheben. b)

c) Diese Vorschlagsnoten sind noch auf die Dauer des ersten Achtels zu nehmen, so dass mit dem zweiten Achtel die Hauptnote f eintritt.

d) Diese und die späteren ähnlichen Pausen halte man ja recht vollständig.

tenuto

staccato

RG.

ten.

HS.
Tempo primo.

poco ritard.

a) Der über den Noten des untern Systems stehende Fingersatz deutet an, wie sich die unteren Noten des oberen Systems durch die linke Hand übernehmen lassen.

cresc.

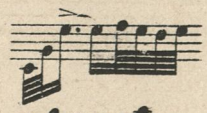
Coda.

marcato il canto

un poco riten.

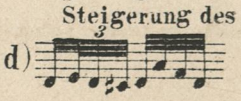
Schls.

a)



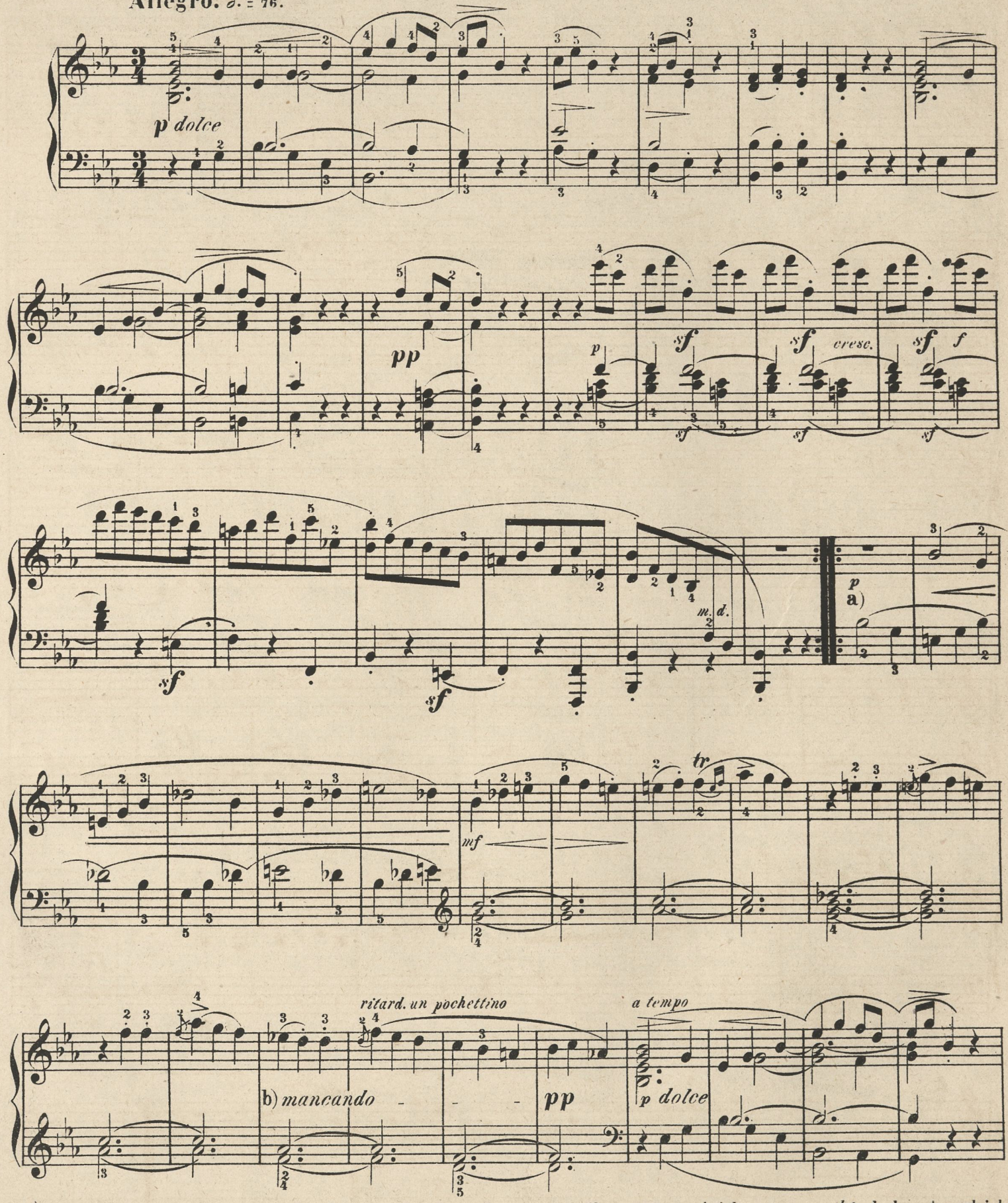
c)

d)



b) Von hier an fünf Takte hindurch muss die in der Oberstimme der linken Hand liegende Seitensatzmelodie gehörig heraustreten, unbeschadet der auch für die übrigen Stimmen erforderlichen allmählichen Steigerung des Stärkegrads.

Allegro. ♩. = 76.



a) Die hier einander kanonisch nachahmenden Stimmen müssen innerhalb des vorgeschriebenen *crescendo's* doch auch zugleich so nüancirt werden, wie bei dem früheren Auftreten dieses Motivs angegeben ist, nämlich beim Absteigen der Melodie etwas ab=, beim Aufsteigen zunehmend.

b) *mancando* bezeichnet an sich blos ein Abnehmen der Tonstärke, womit aber hier, wie auch sonst öfters, auch ein Nachlassen im Zeitmass zu verbinden ist.

pp

p

decresc.

pp

1

cresc.

f

cresc.

ff

sf

sf

sf

sf

sf

f

1.

2.

Minore. *Un pochettino più sostenuto.* ♩. = 66.

pp sempre legato

ffp

ffp

p

decresc.

pp

p

ffp

ffp

f

p

ffp

ffp

sf

sf

ff

pp

ppp

Allegro D.C.

Rondo.

Poco Allegretto e grazioso. ♩ = 60.

HS.

p *cresc.* *cresc.* *p* *sf* *poco rit.* *sf* *p* *sf* *cresc.*

ÜG. *m. g.* *m. g.*

mf *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *mp*

a) Den Triller mit der Hauptnote beginnen. b)

a) b) wie a.

c) Diese Pralltriller müssen je zu Anfang des betreffenden Achtels eintreten und dabei die erste Note derselben, sowie die Hauptnote selbst accentuirt werden.

cresc.

cresc.

sf

ÜG. SS. II.

p sf ff

sf sf sf

sf sf sf sf

1. 2.

sf sf

ff sf sf sf

1. 2. RG. m.d. decresc.

a) Es wird sich empfehlen, das *p* vorerst nur wie ein *mezzo piano* zu nehmen, um die sodann drei Takte hindurch dauernde Abnahme der Tonstärke desto consequenter einhalten zu können.

HS.

a)

ritardando

pp *a tempo*

p

sf

poco rit.

f *p* *a tempo*

sf *cresc.*

ÜG.

m.g.

mf *p* *f*

m.g.

mf *p* *f*

m.g.

p

sf

mf *p* *f*

mp

a) Diese und die folgenden Nüancen sind zwar auch hier zu beobachten, aber in sehr bescheidenem Masse, wie es dem *pianissimo* entspricht, das bis zum nächsten *p* im Allgemeinen einzuhalten ist.

mp f sf f fp pp SS.I. p sf

mf p f p f p dim.

a)

pp poco rit. a tempo

HS.

p

fp

sf p sf

Coda.

sf sf f poco rit.

f b) pp

a)

pp pp

ffp ffp

f

a) Wie Seite 86 a.)

b) Den Ton lange ausklingen lassen und dann nach ganz kurzem Abheben fortfahren.

p crescendo

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

sf dim. p crescendo sf sf

Ped. ✻ Ped. ✻

sf sf sf sf sf f

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

p

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

decrescendo

pp

✻ Ped. ✻

 Abkürzungen: HS. bedeutet Hauptsatz, ZwS. Zwischensatz, SS. Seitensatz, SchlS. Schlusssatz, MS. Mittelsatz, RG. Rückgang, DS. Durchführungssatz.

DREI SONATEN

von

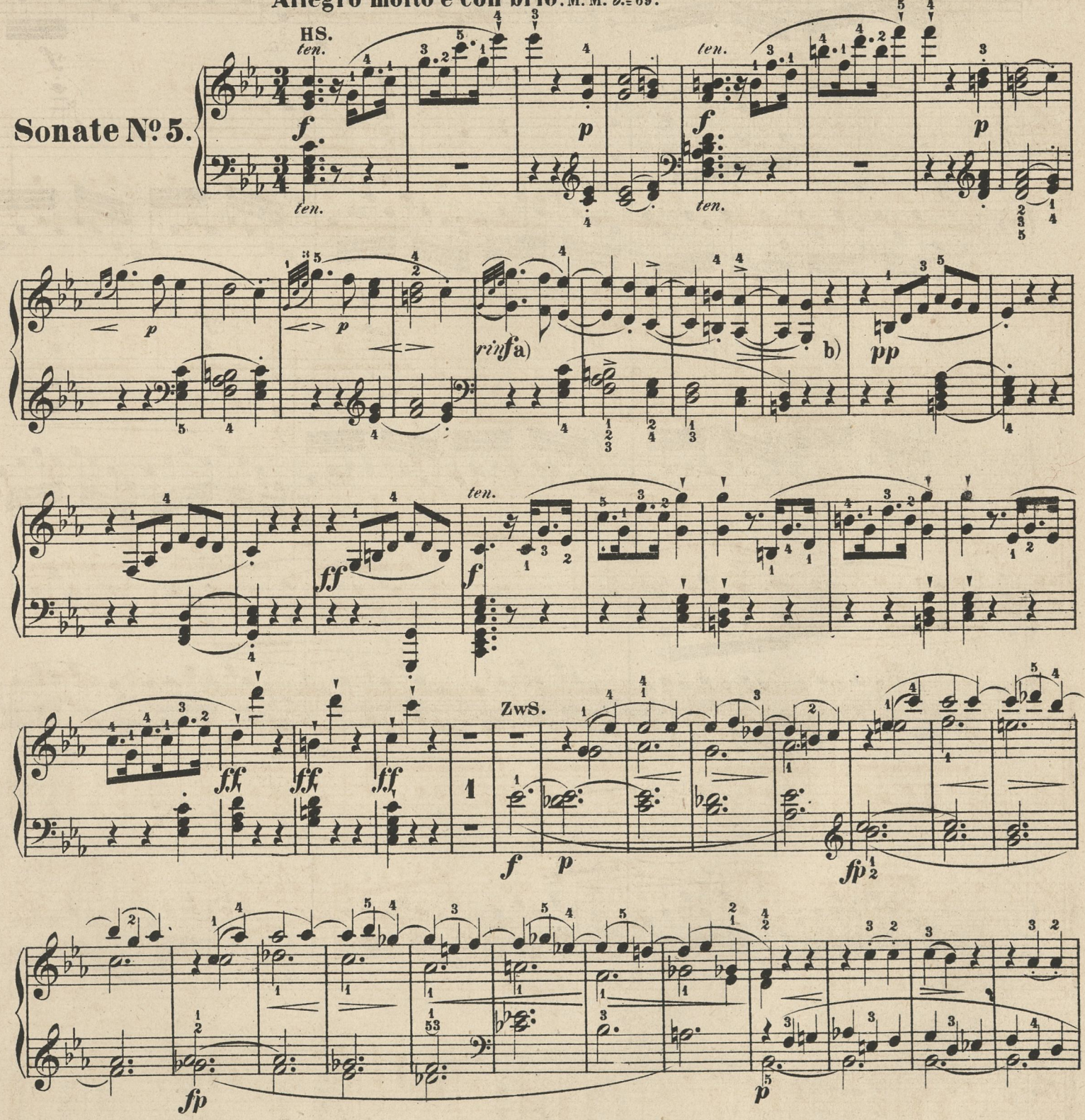
L. van BEETHOVEN.

Der Gräfin von Browne gewidmet.

Op. 10. № 1.

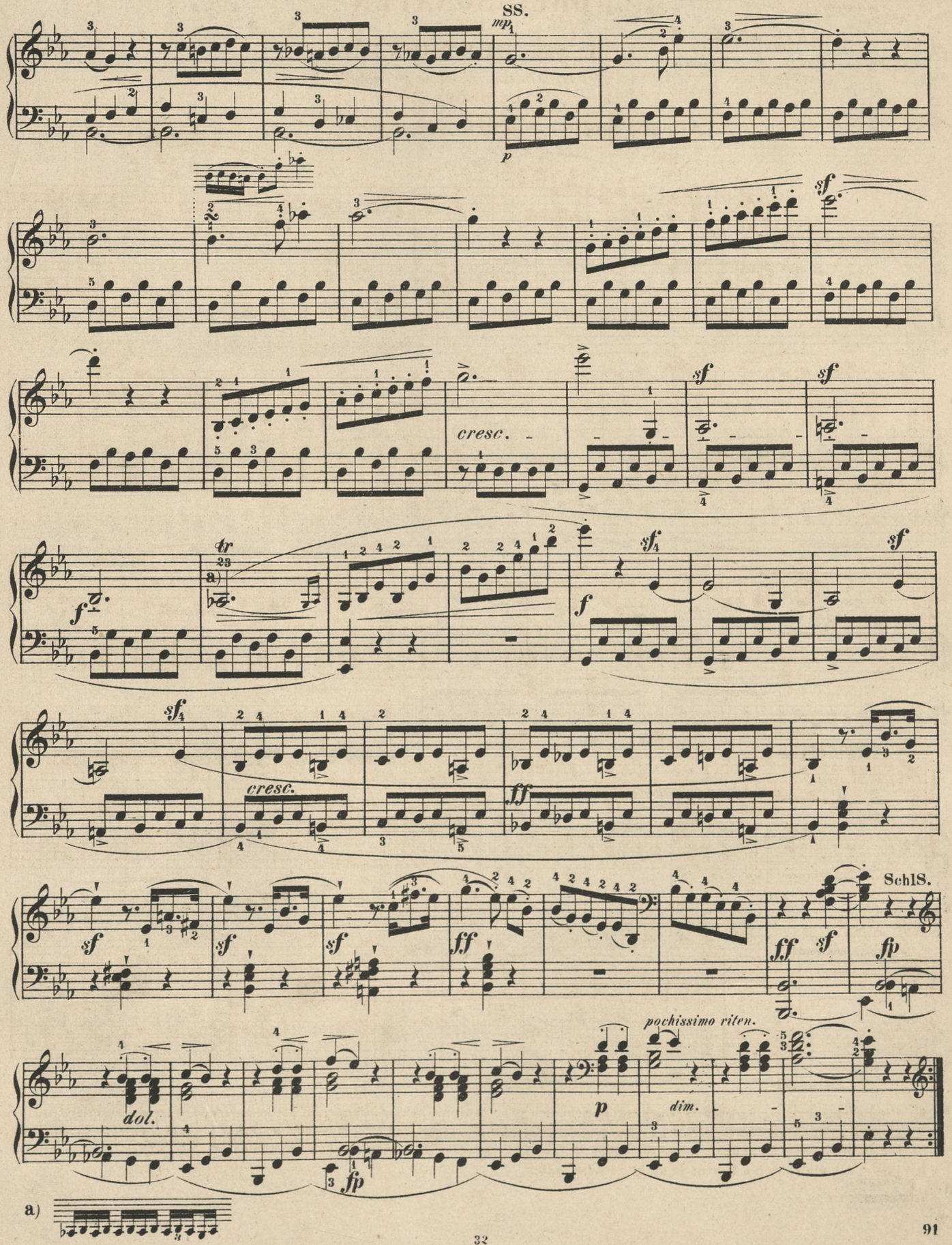
Sonate № 5.

Allegro molto e con brio. M. M. 𝅗𝅥. = 69.



a) Die Bezeichnung *rinforzando* (verstärkend) bezieht sich zwar zunächst, wie *sforzando*, auf die betreffende einzelne Note, häufig aber daneben auch auf Weiteres: so hier, wo das punktirte Viertel *sforzando* (und zwar wesentlich stärker als in den entsprechenden Takten vorher) anzuschlagen, aber auch die ganze vier Takte lange Stelle so ziemlich *forte* zu spielen ist.

b) Diese, wie die späteren Pausen ja nicht zu kurz halten.


SS.
mp
p
sf
cresc.
sf
sf
tr
23
a)
f
sf
f
sf
sf
cresc.
ff
sf
sf
sf
ff
SchlS.
ff
sf
fp
pochissimo riten.
dol.
fp
p
dim.
a)

a tempo

MS. ten.

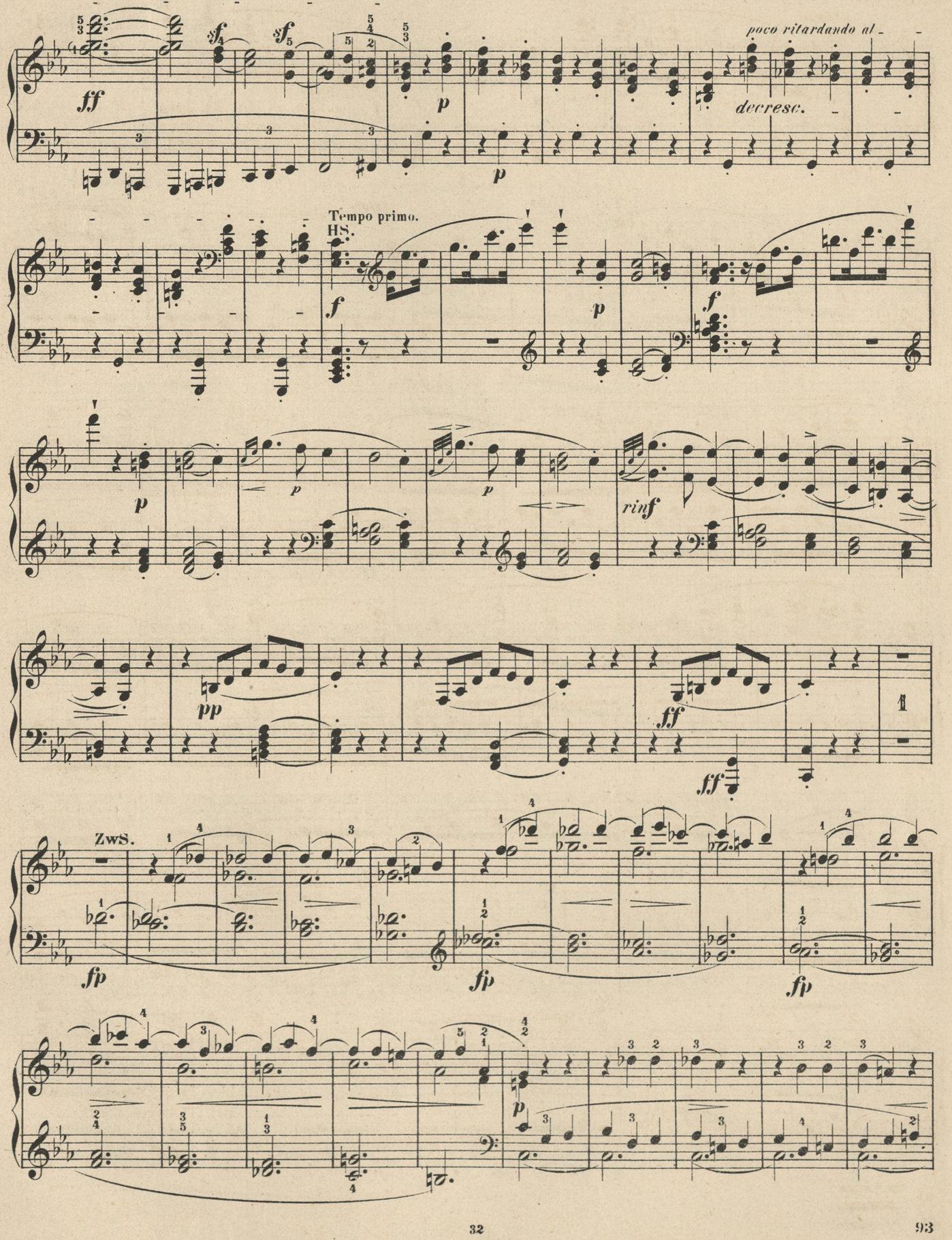
ten.

cantab.

poco accelerando

a)

a)


poco ritardando al
decresc.
Tempo primo.
HS.
rinf
ZwS.

SS.

mp

p

sf

sf

a)

f

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

2 cresc.

cresc.

a)

94

(ff)

ff

sf

sf

sf

ff

sf

ff

Schls.

fp

pochissimo riten.

a tempo

fp

p

dim.

ff

Adagio molto. ♪= 69.

HS.

a)

b)

p

cresc.

f

p

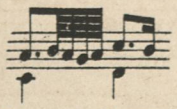
c)

d)

tr

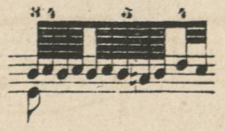
p

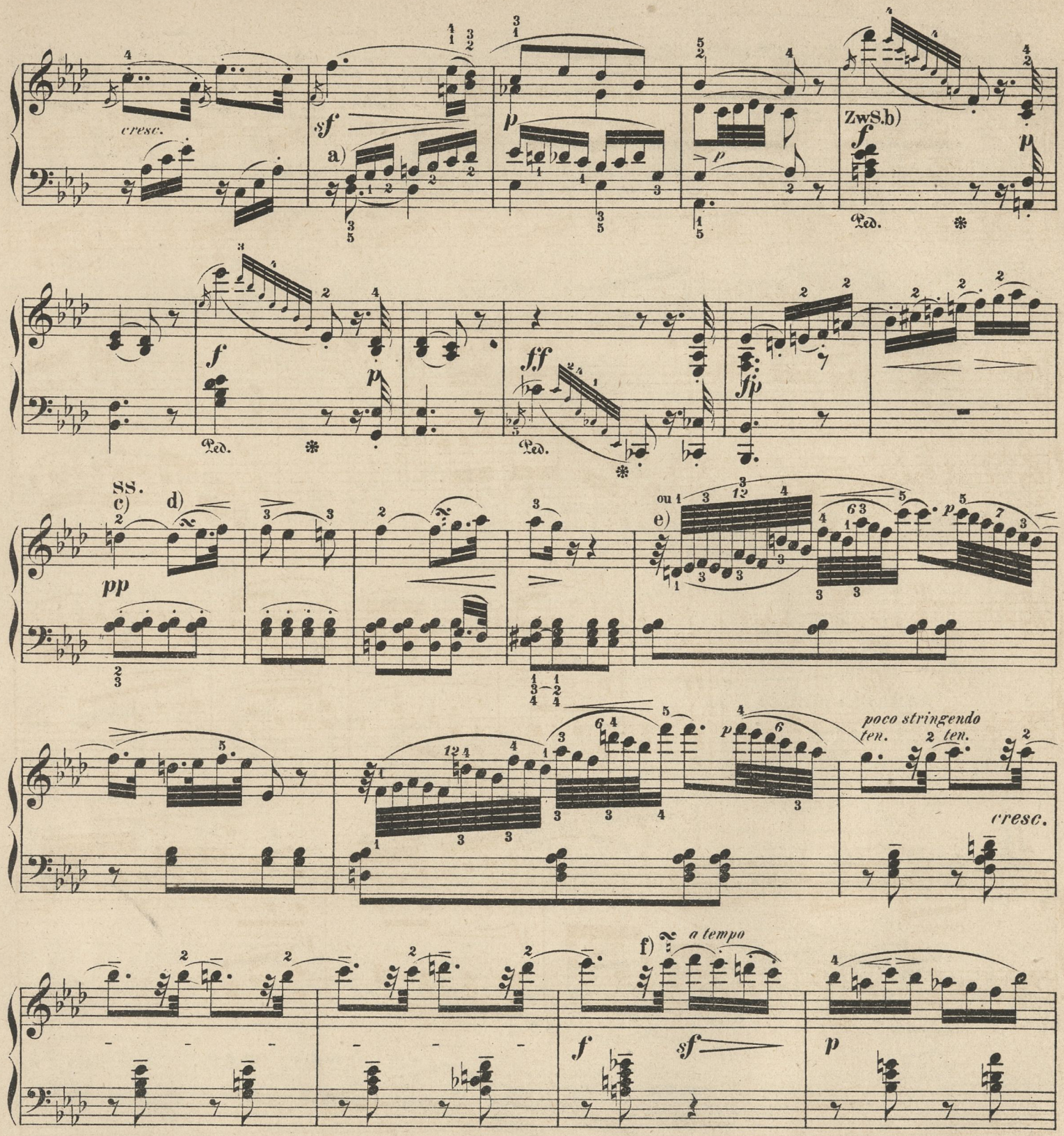
p

a) 

b) Die melodieführende Stimme ist schön hervorzuheben; namentlich aber muss im dritten Takte die Unterstimme der rechten Hand und die Oberstimme der linken Hand untergeordnet gehalten werden.

c) Das *Arpeggio* in successivem Eintritt sämmtlicher Töne, vom untersten Bass- bis zum obersten Discantton, auszuführen, jedoch rasch, und in der Tonstärke wachsend, so dass der letzte Ton am stärksten angeschlagen wird.

d) 



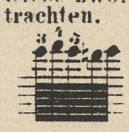
a) In diesen drei Takten muss der Tenor, beim dritten auch der Alt, als melodische Stimme hervortreten, wiewohl dem Sopran untergeordnet.

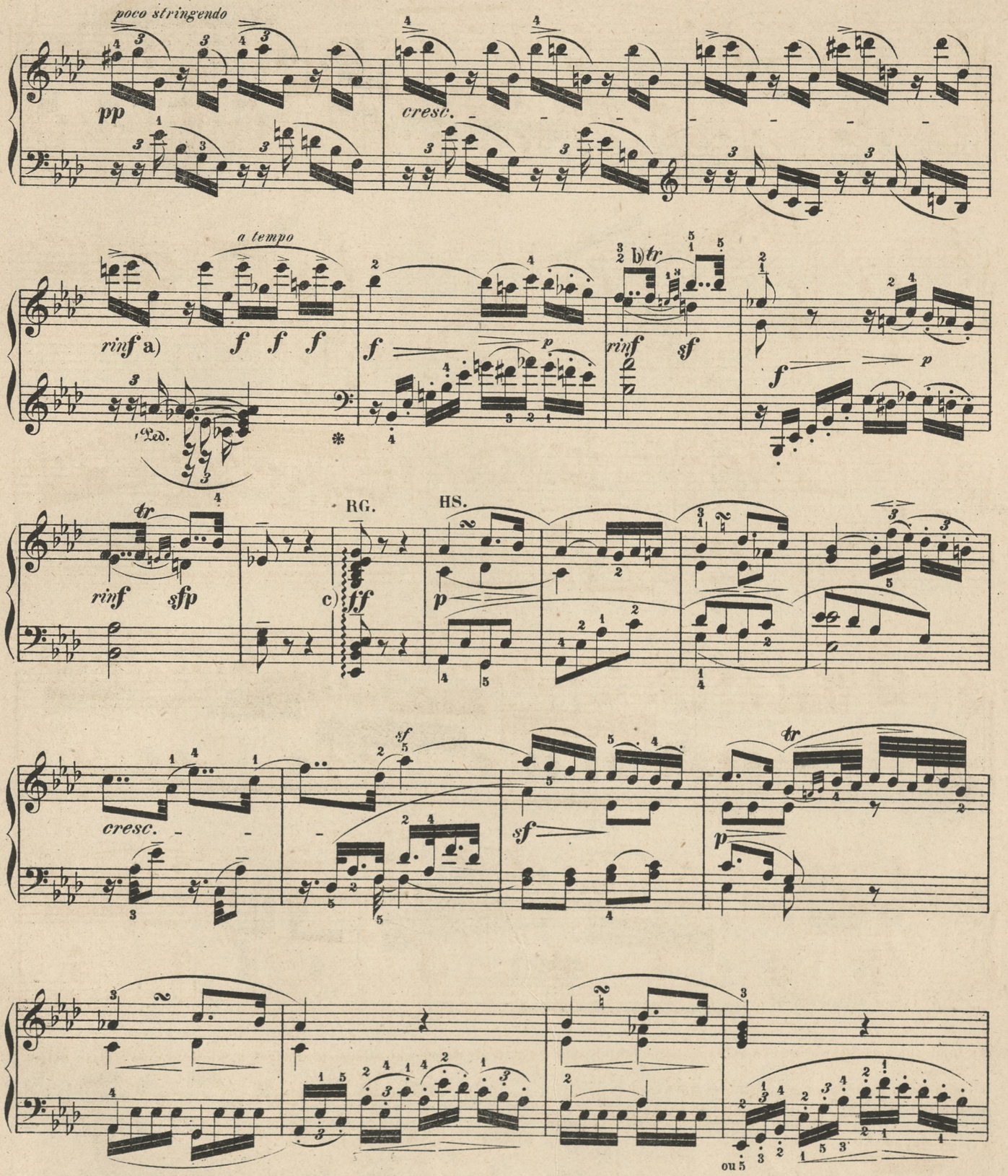
b) Man theile diese, sowie die späteren Nachschlagsnoten, auf das dritte Sechszehntel des Taktes ein.

c) Die Melodie etwas herauszuheben, aber sehr zart.

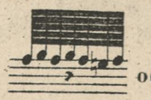
d)

e) Diese zwölf, beziehungsweise sechs 64tel, wie auch die späteren, sind als vierfache, beziehungsweise doppelte 64tel-Triolen zu betrachten.

f) 



a) *rinforzando* bedeutet hier und im Folgenden einfach einen höheren Stärkegrad im Ganzen.

b)  oder leichter

c) Wie Seite 95, d)

cresc.

f dim.

a)

p

p

ff zwS.

p

Ped. *

ff

p

Ped. *

ff

Ped. *

sfp sfp sfp

ss.

b)

pp

a tempo

f sf

p

poco stringendo

ten. ten.

cresc.

poco stringendo

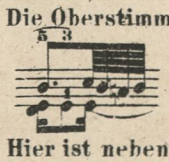
pp

cresc.

a) Wie Seite 96, a)

b) Wie Seite 96, c)

a) Die Oberstimme am meisten hervorzuheben, weniger den Bass, am wenigsten die Mittelstimmen.

b) 

c) Hier ist neben der Discantmelodie, jedoch dieser untergeordnet, auch die Oberstimme der linken Hand herauszuheben; die Unterstimme der rechten Hand ist am schwächsten zu halten, ausgenommen den mit Nachdruck zu spielenden Gang es e f im nächsten Takt.

d) In diesem Takte muss die mittlere Stimme der rechten Hand als Hauptmelodie heraustreten.

Finale.

Prestissimo. ♩ = 100..

p HS.

cresc.

a)

p

b)

cresc.

poco

sf

f

c)

ritardando

sf

ff

SS.

a tempo, ma un poco sostenuto. ♩ = 80.

p

sf

d)

stringendo

ffp

(fp)

f

mf

a) oder leichter:

b) oder leichter:

c) Die von Beethoven diesen Discantnoten beigesetzten Punkte bedeuten (wie dies auch sonst mitunter, namentlich bei älteren Componisten, der Fall ist) nicht sowohl *staccato* als vielmehr *sforzando.*

d) Die rechte Hand muss zugleich mit der linken beginnen und zugleich mit ihr auf dem höchsten Tone eintreffen.

Tempo primo.
SchlS. I.

cresc.

mf *marc.*

ff

f

ff

SchlS. II.

ff *sf* *p* *ff*

sf *p* *ff*

DS.

p *p* *sf*

cresc. *dim.* *cresc.*

ff

HS.

sf *p* *cresc.*

a) Nicht retardiren. b) Sehr lange zu halten.

cresc.

poco ritardando

a tempo, ma un poco sostenuto.

SS.

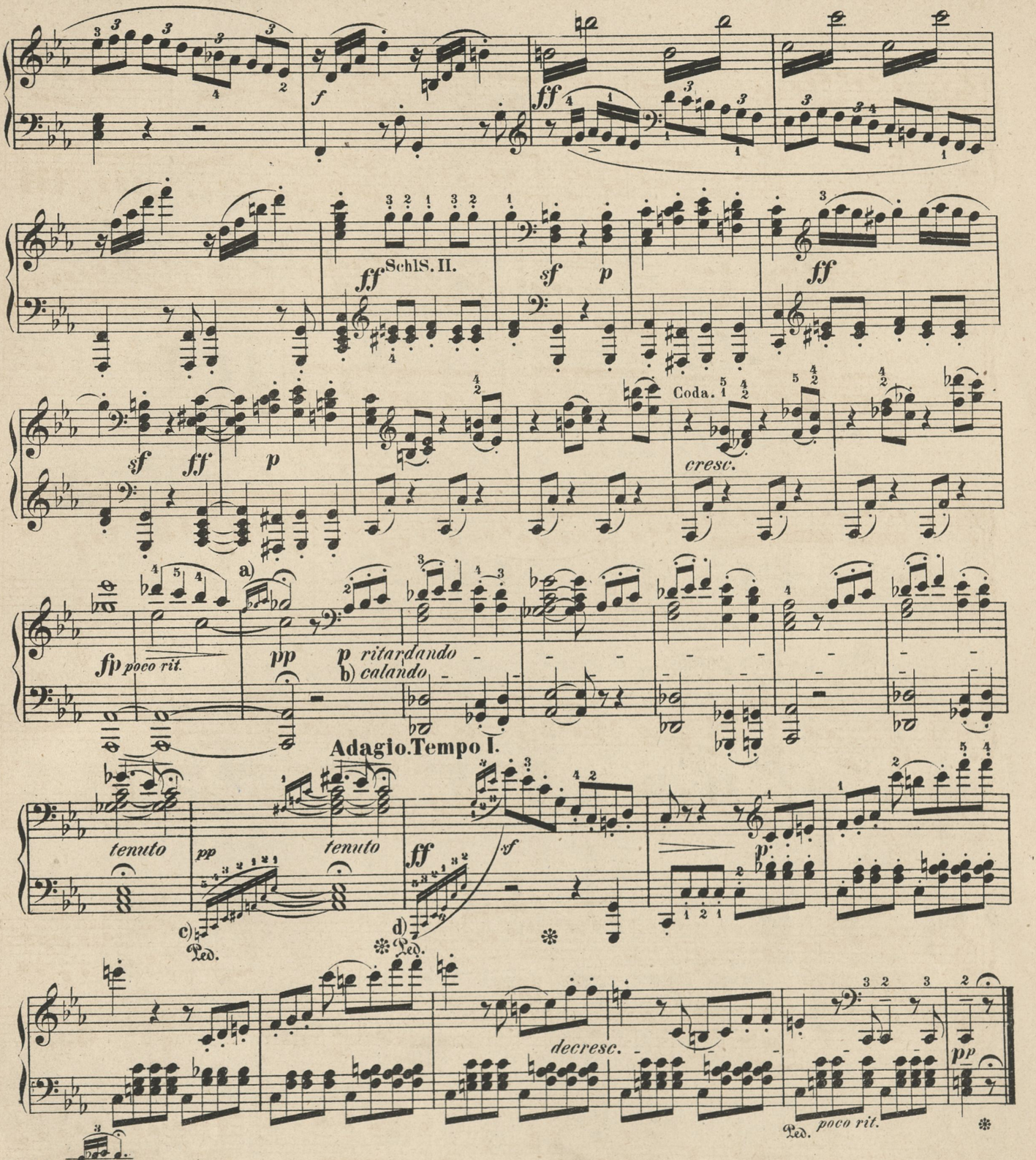
stringendo

sin' al

Tempo primo.

Schl S. I.

cresc.



a)

b) Sowohl das *calando* (was hier rein in seiner eigentlichen Bedeutung gleich *decrescendo* steht,) als namentlich das *ritardando* muss hier sehr behutsam begonnen werden, so dass Beides ganz allmählig einen immer höhern Grad erreicht bis zu dem mit *pp* und *Adagio* bezeichneten Takte.

c) Diese Vorschlagsnoten sind mässig schnell zu spielen, ohne dem nachfolgenden punktirten Viertel etwas von seiner Dauer zu nehmen, welche noch länger sein muss, als bei demfrüheren *ges*.

d) Auch diese Vorschlagsnoten sind als Auftakt zu nehmen, so dass das Achtel *g* seinen vollen Werth behält.

2 Abkürzungen: HS. bedeutet Hauptsatz, ZwS. Zwischensatz, SS. Seitensatz, SchlS. Schlusssatz, DS. Durchführungssatz, RG. Rückgang.

DREI SONATEN

von

L. van BEETHOVEN.

Der Gräfin von Browne gewidmet.

Op. 10. Nº 2.

Sonate Nº 6.

Allegro. M. M. ♩ = 108.

HS.

p

a) *tr* b)

p

ZwS.

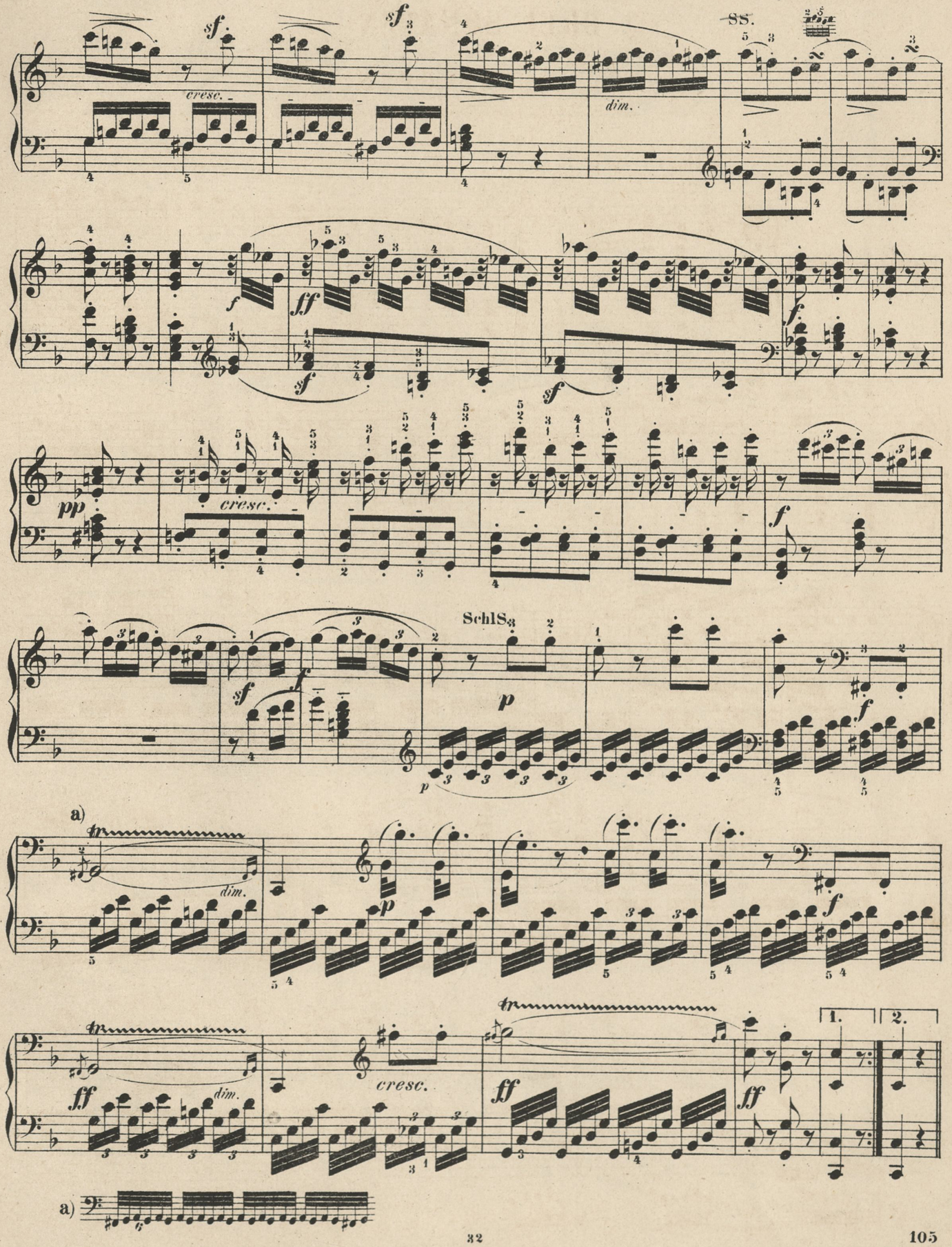
f *sf* *p*

sf *ff*

sf *p*

sf *sf* *sf*

a) oder leichter: b)


2nd Schwarz.
88.
sf
cresc.
dim.
f
ff
pp
Schl
a)
1.
2.

DS.

p

poco/ marcato il basso

f

fp

p

fp

cresc.

p

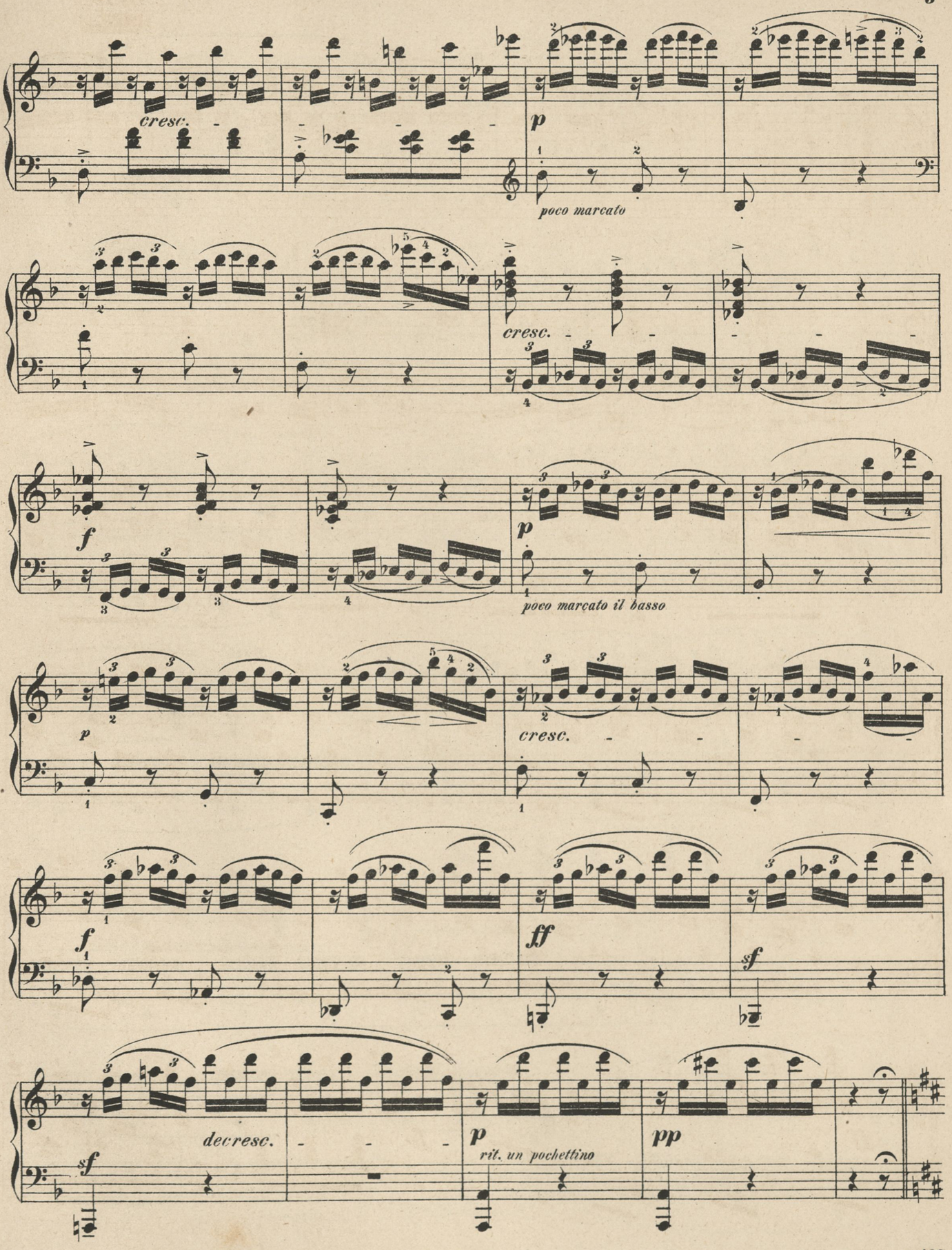
fp

cresc.

ff

p

fp


cresc.
p
poco marcato
cresc.
f
p
poco marcato il basso
p
cresc.
f
ff
sf
decresc.
sf
p
rit. un pochettino
pp

a tempo

HS.

p

tr

p

pp

pp

rit. ma pochissimo

a tempo

p

tr

p

ZwS.

sf

sf

p

f *p* *sf* *sf* *sf* *cresc.* *sf*

SS. *dim.* *f* *ff* *sf* *f* *pp* *cresc.* *f*

Schls.

Allegretto. ♩. = 69.

a) Nur ein leises *crescendo!* b) c) Den Triller mit der Hauptnote beginnen.

Trio.

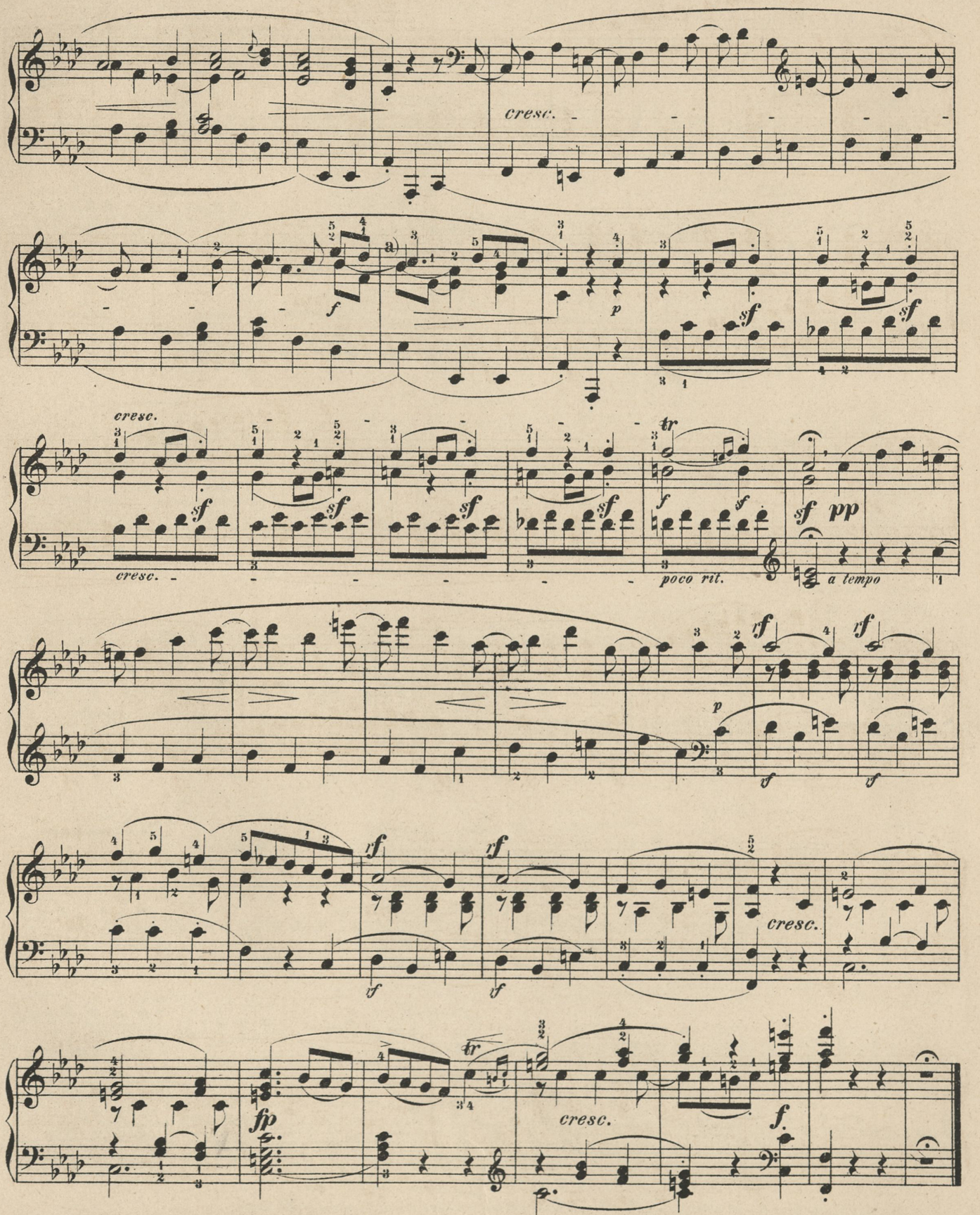
a) Den Triller mit der Hauptnote beginnen.

cresc.

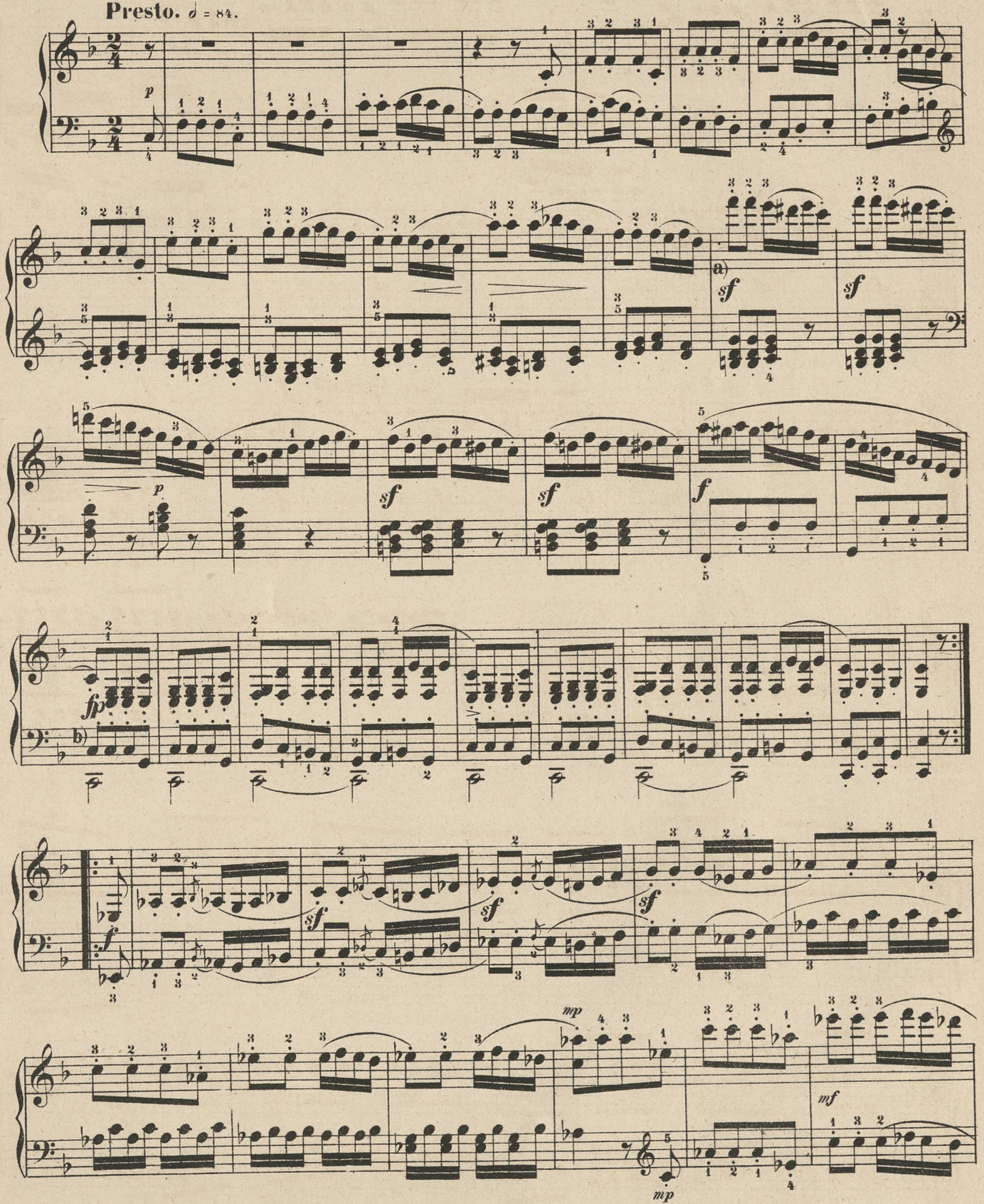
pochissimo rit. a tempo

RG.

HS.

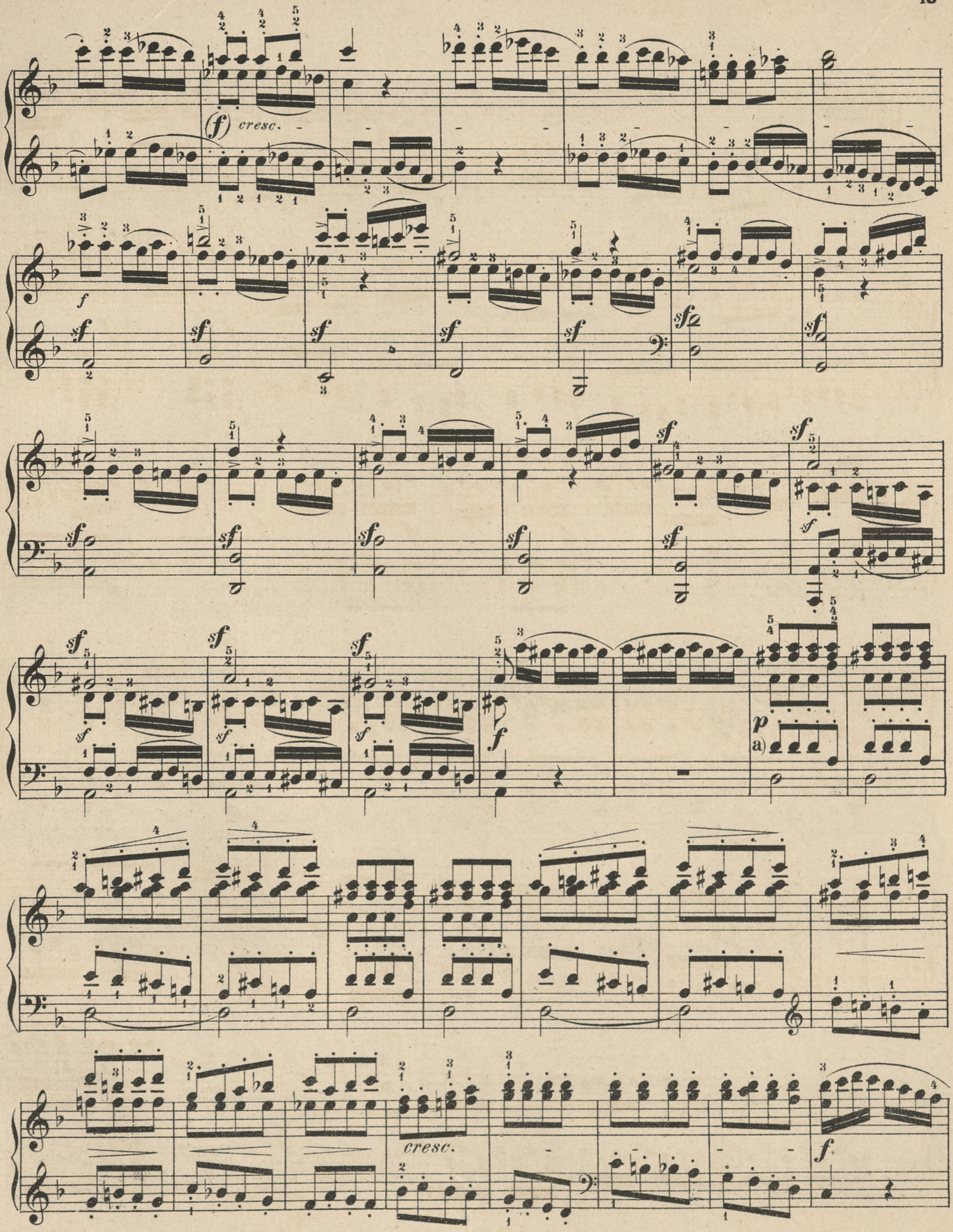


a) Man versäume nicht, das b möglichst zu halten und gebunden in's as überzuführen, ohne es am Anfang des Takts neu anzuschlagen.

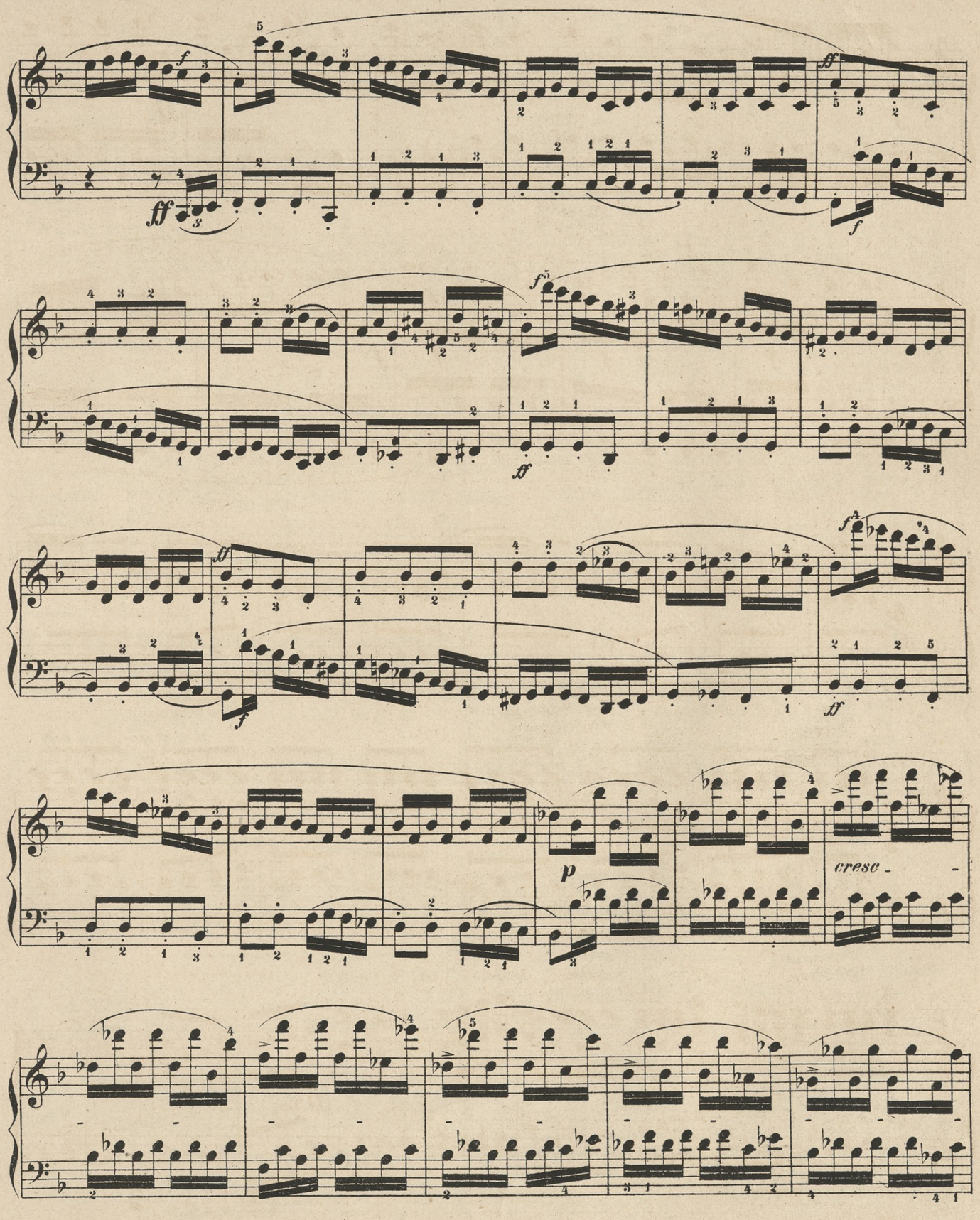


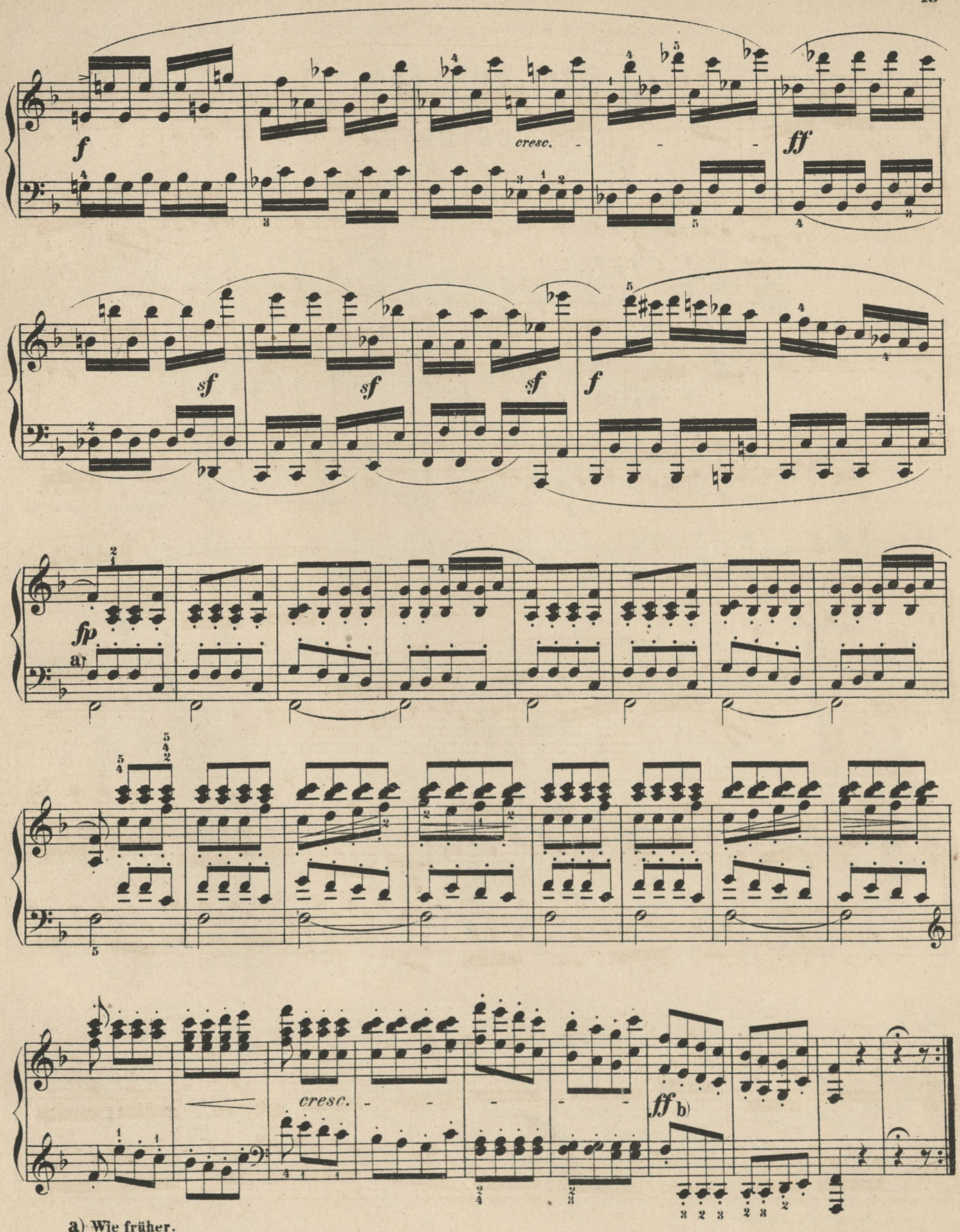
a) Man trage hier die *sf* nicht zu stark auf und lasse gleich nachher wieder *piano* eintreten.

b) In diesen acht Takten muss der Tenor, welcher das Motiv hat, etwas hervortreten, jedoch ja nicht derb.



a) Wie Seite 114, b).


f
ff
ff
f
ff
f
ff
f
ff
p
cresc -



a) Wie früher.

b) Bis zum Ende ohne Retardiren.

Abkürzungen: HS. bedeutet: Hauptsatz, SS. Seitensatz, SchlS. Schlusssatz, RG. Rückgang, ÜG. Uebergang, DS. Durchführungssatz.

DREI SONATEN

von

L. van BEETHOVEN.

Der Gräfin von Browne gewidmet.

Op. 10. Nº 3.

Sonate Nº 7.

Presto. M. M. ♩ = 132.

HS.

p *sf* *p* a)

f *sf*

p *cresc.*

b)

b) c) *poco sostenuto* ♩ = 120.

SS. *mp*

ff *ff* *ff* *p*

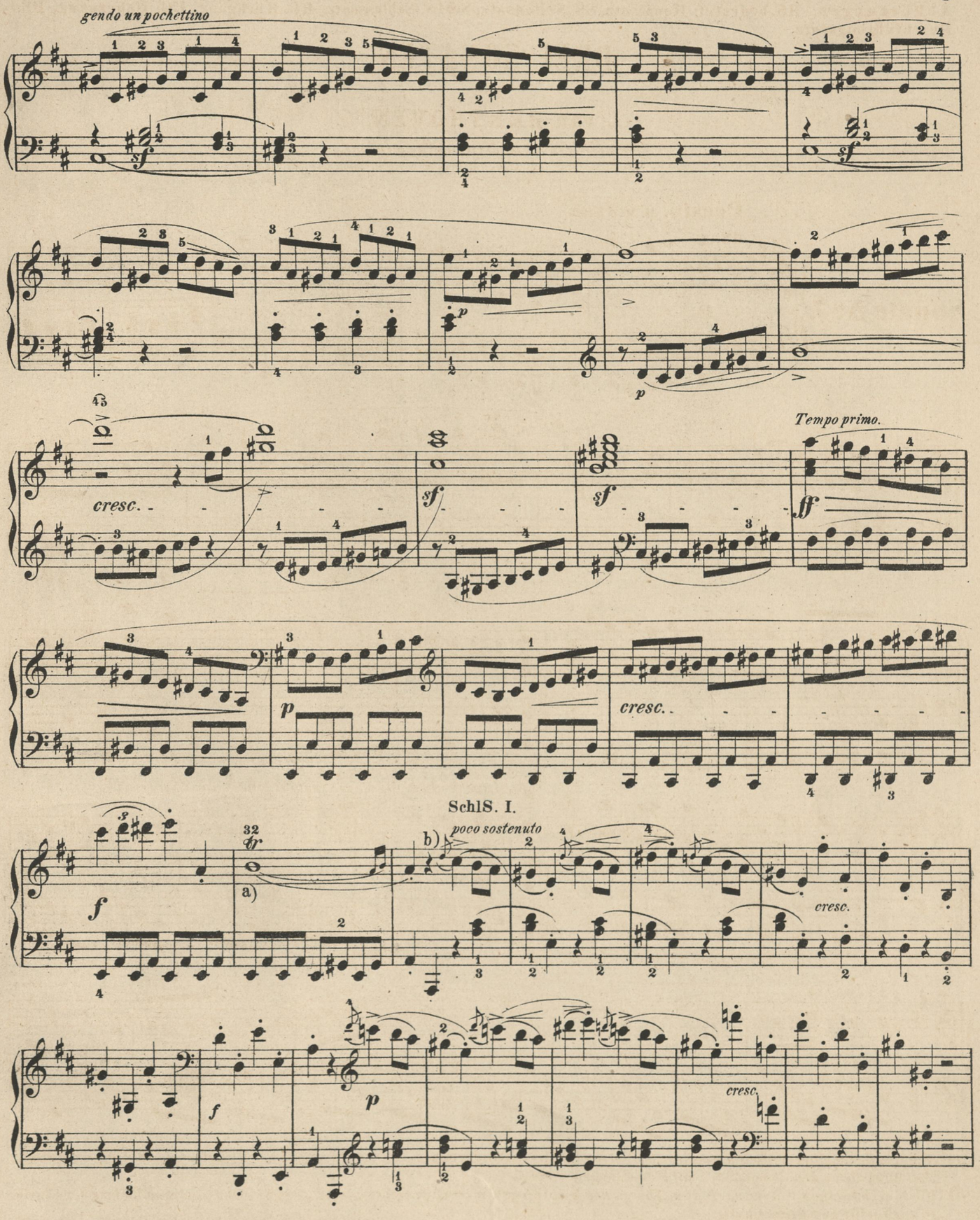
poco rit. *a tempo* *p*

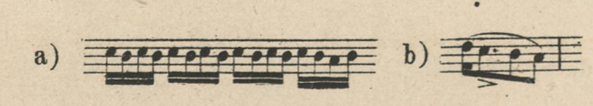
strin-

a) Mit dem Comma bezeichnen wir ein von Seiten des Spielers erforderliches Absetzen und frisches Einsetzen an Stellen, wo ein solches nicht durch den Componisten mit Pausen angedeutet ist.

b) Die hier in kleinen Noten zugefügten Töne hätte Beethoven sicherlich selbst gesetzt, wenn er den heutigen Umfang der Claviere zur Verfügung gehabt hätte.

c) Die angedeuteten Temponüancirungen dürfen, wie aus den metronomischen Bestimmungen zu entnehmen ist, ja nicht zu stark aufgetragen werden, sondern nur so, dass sie dem Hörer kaum bemerkbar sind.


gendo un pochettino
cresc.
Tempo primo.
poco sostenuto
cresc.
Schl S. I.


a)
b)

cresc.

stringendo at cresc.

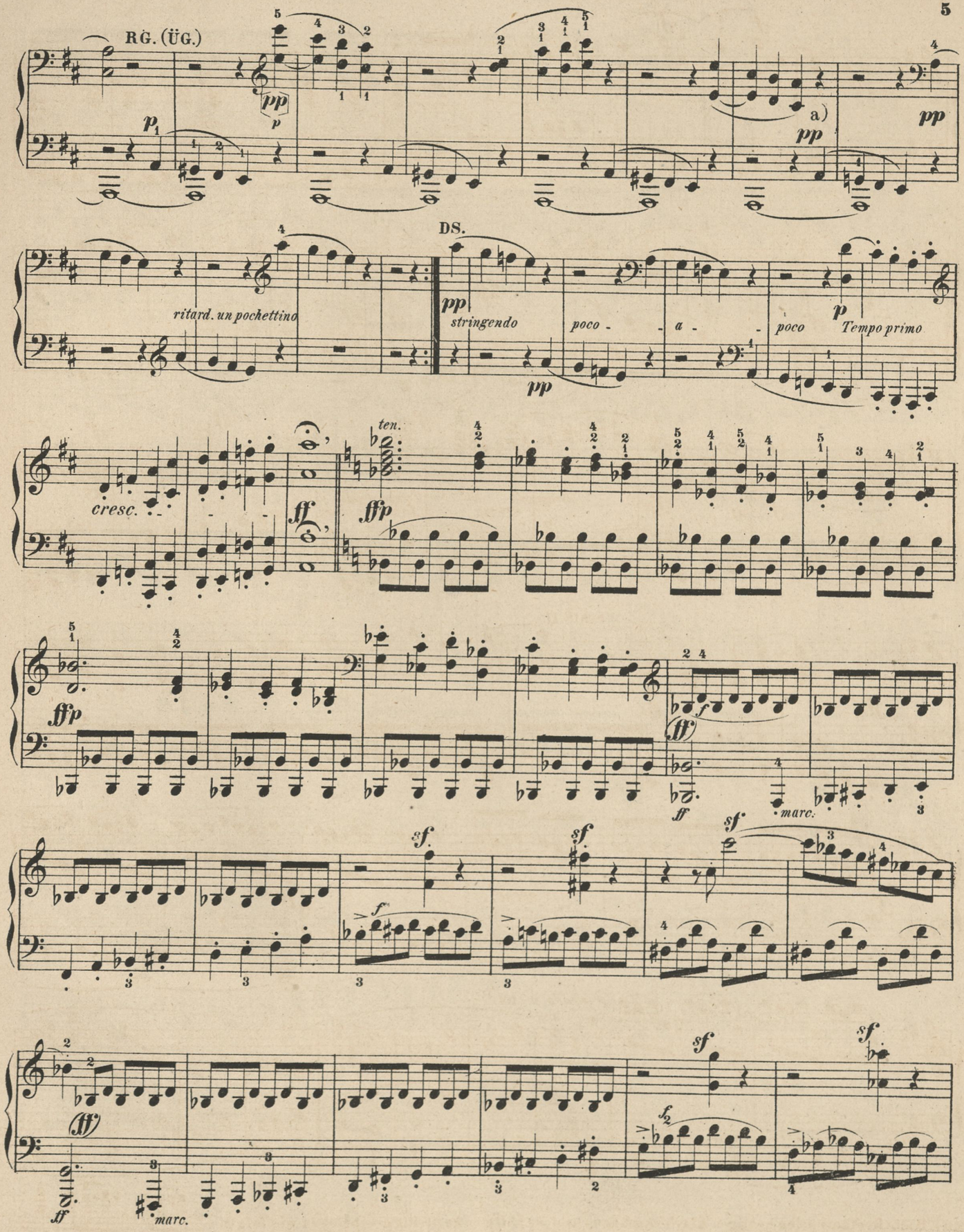
Tempo primo. fe sempre cresc.

cresc.

tranquillo ♩ = 112.

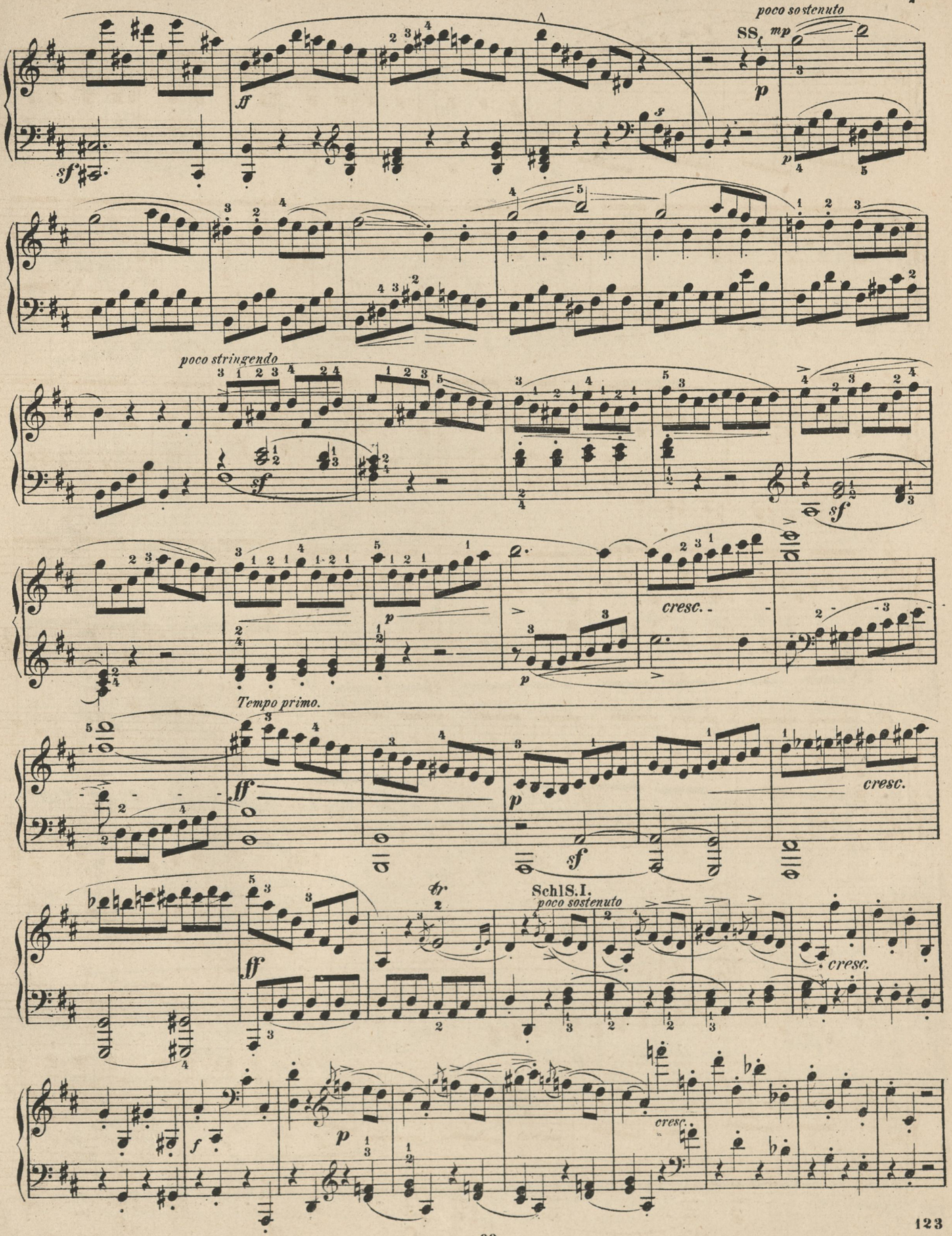
a) Hätte Beethoven den heutigen Klavierumfang gehabt, so hätte er unstreitig geschrieben wie folgt:

b) *pianissimo,* aber doch nicht accentlos!



a) wie vorige Seite b).

sf ff marc. sf sf sf ff sf sf sf


poco sostenuto
SS.
mp
p
sf
ff
s
poco stringendo
sf
cresc.
Tempo primo.
ff
p
sf
cresc.
Schl S. I.
poco sostenuto
tr
cresc.
f
p
cresc.

p sf sf pp cresc. mf sf

sf sf p sf mf sf sf p sf

stringendo al Tempo primo.

mf sfp cresc. sf sf sf sf ff

a)

SchlS. II.

fp fp mp

cresc. ff sf

tranquillo ♩=108.

pp cresc. stringendo Coda. sin. al

b)

a) Wie Seite 118 b).

b) Man halte ja nicht etwa auch in der linken Hand die unteren Anfangsnoten als Ganze: *e* muss hier deutlich in's *a* übergehen, *d* in's *g* u.s.w.

124

tempo del poco sostenuto 𝅗𝅥 = 120.

f *pp* *pp* *sf* *pp* *pp* *sf*

stringendo - - - - - *sin'* - - - - - *al*

p *sf* *cresc.*

Tempo primo *p* *f* *cresc.* *ff* *ff* *f* *f*

a) Die beiden *ff* beziehen sich hauptsächlich auf die erste Note, während das Uebrige einfach *forte* zu nehmen ist; die nachfolgenden *f* aber sollen nicht heissen, dass die Schlussakkorde weniger stark zu spielen seien, als jene *ff*, sondern bedeuten eine jedesmal erneute Kraft des Anschlags, welche genauer ebenfalls mit *ff* auszudrücken gewesen wäre.

Largo e mesto. ♪= 56.

HS.

a) *p*

cresc. *sf* *cresc.*

b)

pp *pp*

rf *p*

c)

rf *p* *rf* *p* *pp*

d)

cresc.

f *p* *p*

rf cresc.

ten. *ten.*

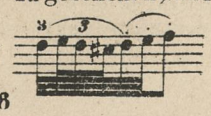
f *p* *f* *sf* *ff* *ff*

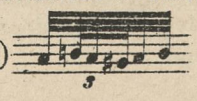
e)

sf *ffp* *ffp* *ffp* *p* *pp* *cresc.*

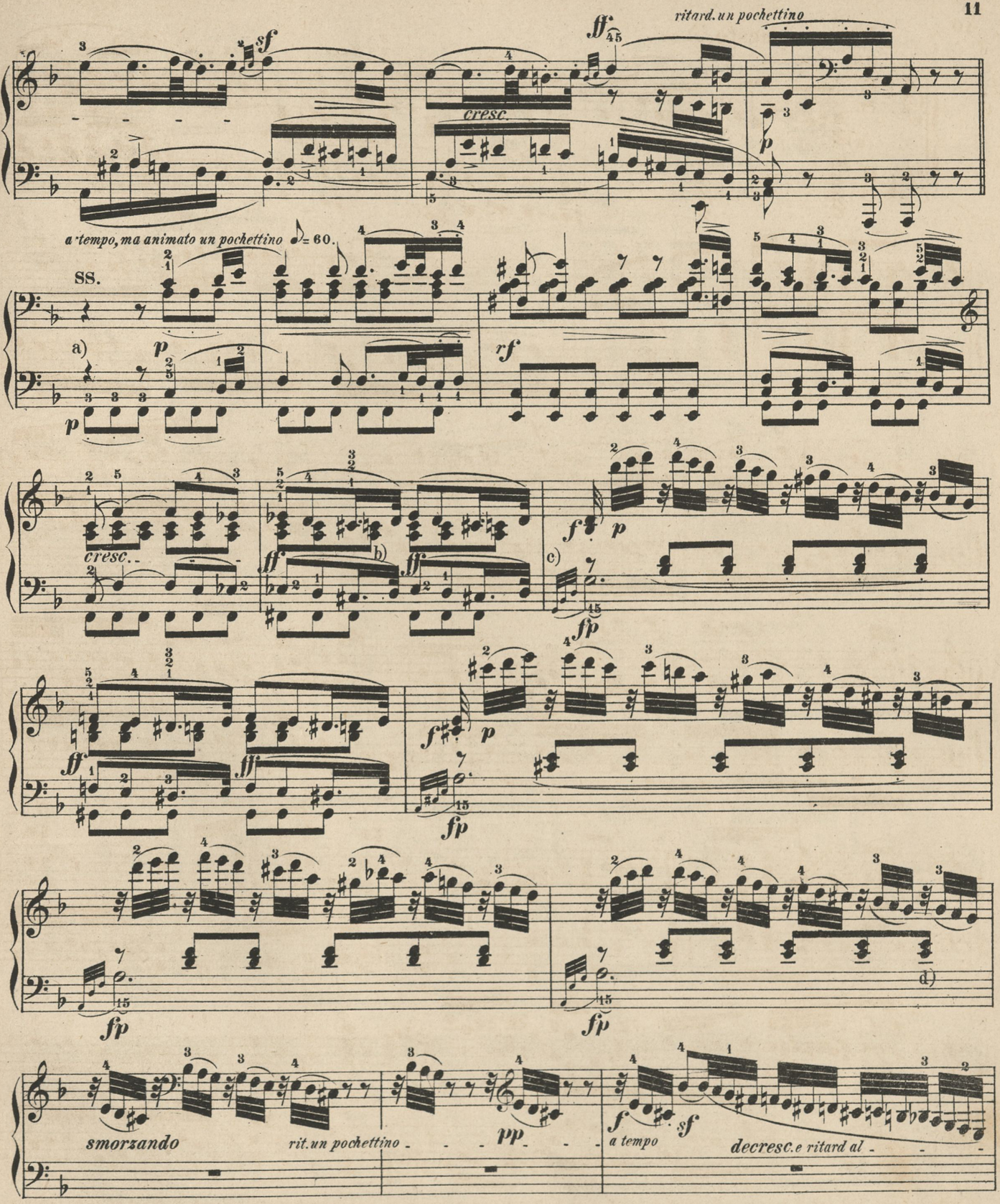
a) Ueberall wo die Melodie eine so vollstimmige Unterlage hat, ist ganz besonders dafür zu sorgen, dass erstere nicht von der letzteren erdrückt werde, sondern als Hauptstimme heraustrete.

b) Das Arpeggiren hat in allmähligem, jedoch ziemlich raschem Aufsteigen von der tiefsten Note des Basses bis zur höchsten des Discants zu geschehen, welch letztere besonders nachdrücklich anzuschlagen ist.

c) 

d) 

e) Die punktirten Viertel gehörig auszuhalten.



a) Die Begleitungsstimmen sind hier immer um einen Grad schwächer (*pp* statt *p* u. s. f.) zu halten als die Oberstimme u. deren Octavenverdopplung.

b) Das *c* auf dem 3ten und 6ten Achtel dieses Taktes, wie auch die entsprechenden *d* im zweitfolgenden Takte stehen in der neuen Ausgabe von Breitkopf und Härtel nicht, rühren aber ohne Zweifel doch von Beethoven selbst her.

c) Der Vorschlag beginnt mit dem Schlag und ist möglichst schnell aber deutlich auszuführen.

d) Diese beiden Noten können nur als 32tel gehalten werden.

Tempo primo.

HS.

decresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

ten.

ten.

cresc.

a) Die Melodie (in diesem Takt im Alt, hierauf 1½ Takt lang in der Oberstimme und dann im letzten halben Takt in der zweitobersten Stimme) etwas heraustreten lassen.

b)

c) In diesen zwei Takten muss die unterste Stimme, und in den fünf darauffolgenden die linke Hand überhaupt, ein wenig mehr heraustreten, als das Uebrige.

poco a poco più agitato

cre - scen - do - al

Tempo primo, ma animato un pochettino.

dimin.

dimin.e poco rit.

SchlS.

Tempo I.

cresc.

ritard.

Menuetto.

Allegro. ♩.= 69.

p dolce

sf

mf

sf

sf

a)

p

b)

fp

p

ff sf

p

cresc.

sf

p

pp

pp

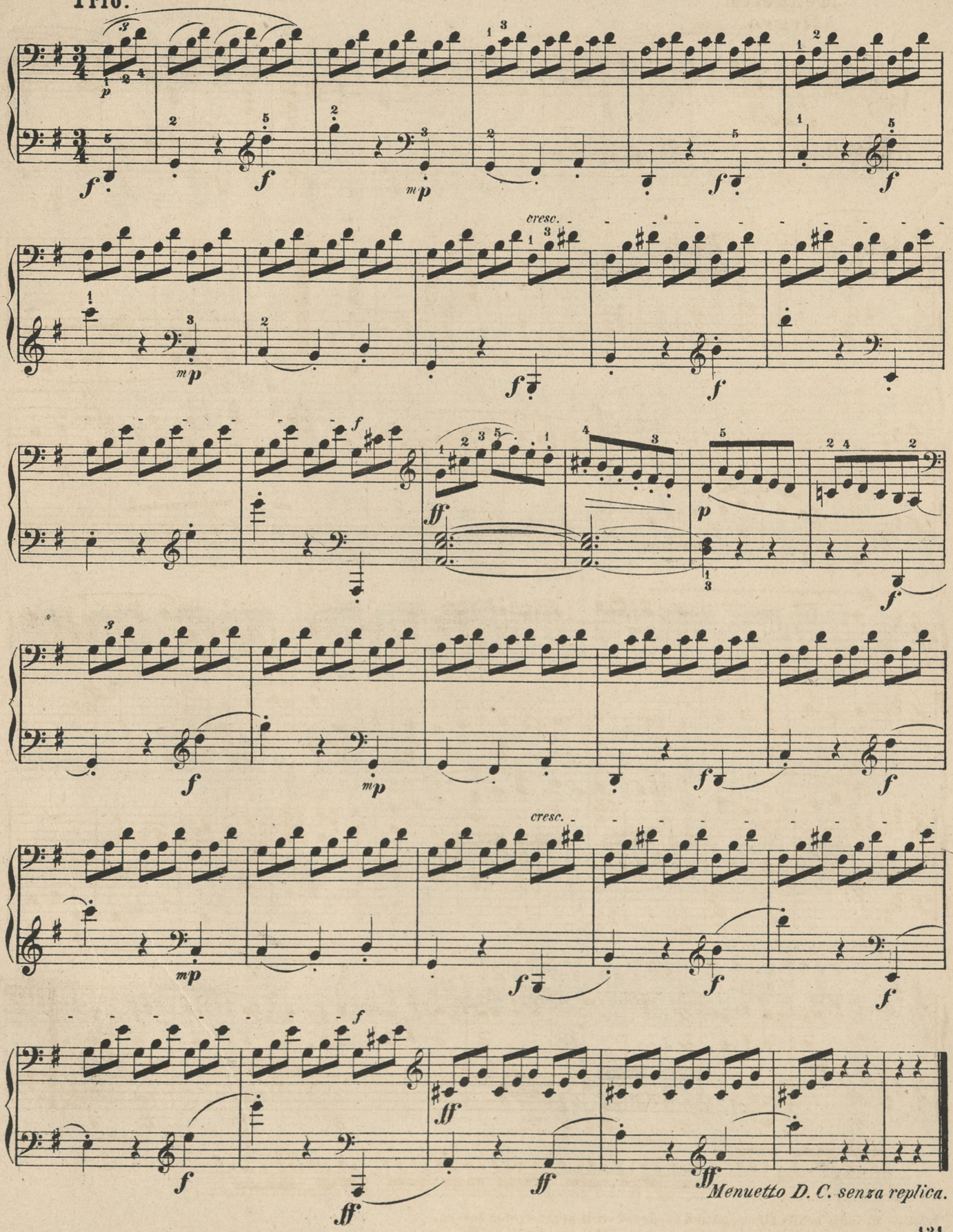
ritenuto un pochettino

pp

a)

b) Die Melodie schön fliessend und ausdrucksvoll heraustreten lassen.

Trio.



Menuetto D. C. senza replica.

Rondo.

Allegro. ♩=126.

HS.

p *cresc.* *f* *ritard.* *p* *a* *pp*

tempo *cresc.* *p* a) *ff* *p*

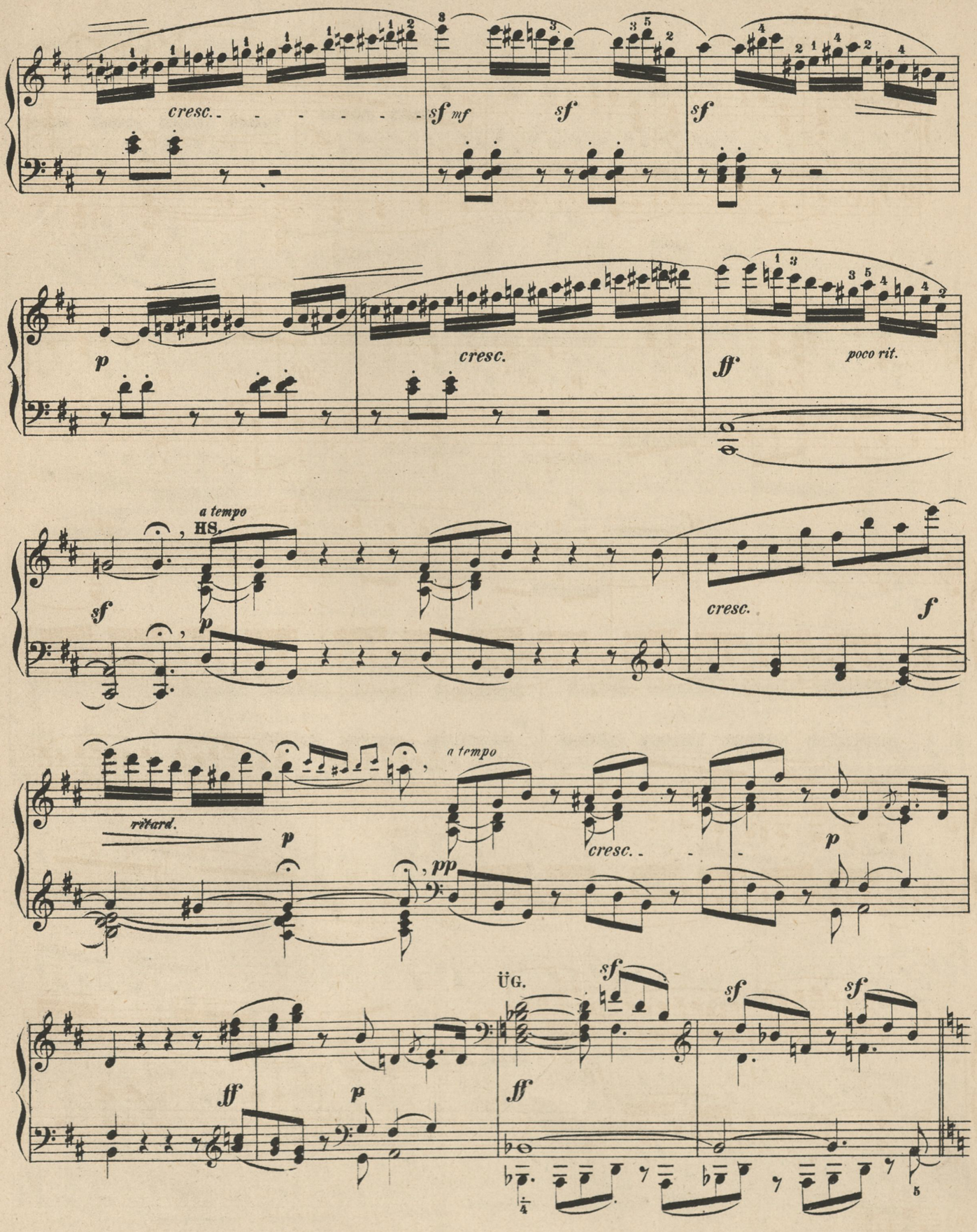
sf *sf*

cresc. *sf* *marc. il canto*

f *fp* SS. I. *p*

sf

a)


cresc.
sf mf
sf
sf
p
cresc.
ff
poco rit.
a tempo
HS.
sf
p
cresc.
f
ritard.
p
a tempo
pp
cresc.
p
ÜG.
sf
sf
sf
ff
p
ff

SS.II.

sf *f* *con fuoco* *f*

sf

sf *sf*

ff *ff*

decresc. *p* *poco rit. e dim.* *pp* *pp*

Tempo I.
RG.

cresc. *rit.* *sf* *sf*

a tempo *p*

cresc. *poco rit.* *sfp*

a tempo
HS.
mp
cresc.
ritard.
tempo
cresc.
ff
sf
fp
poco marc.
pp

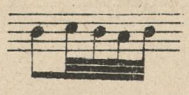
pp cresc. sf sf sf sf

p cresc. pp sf

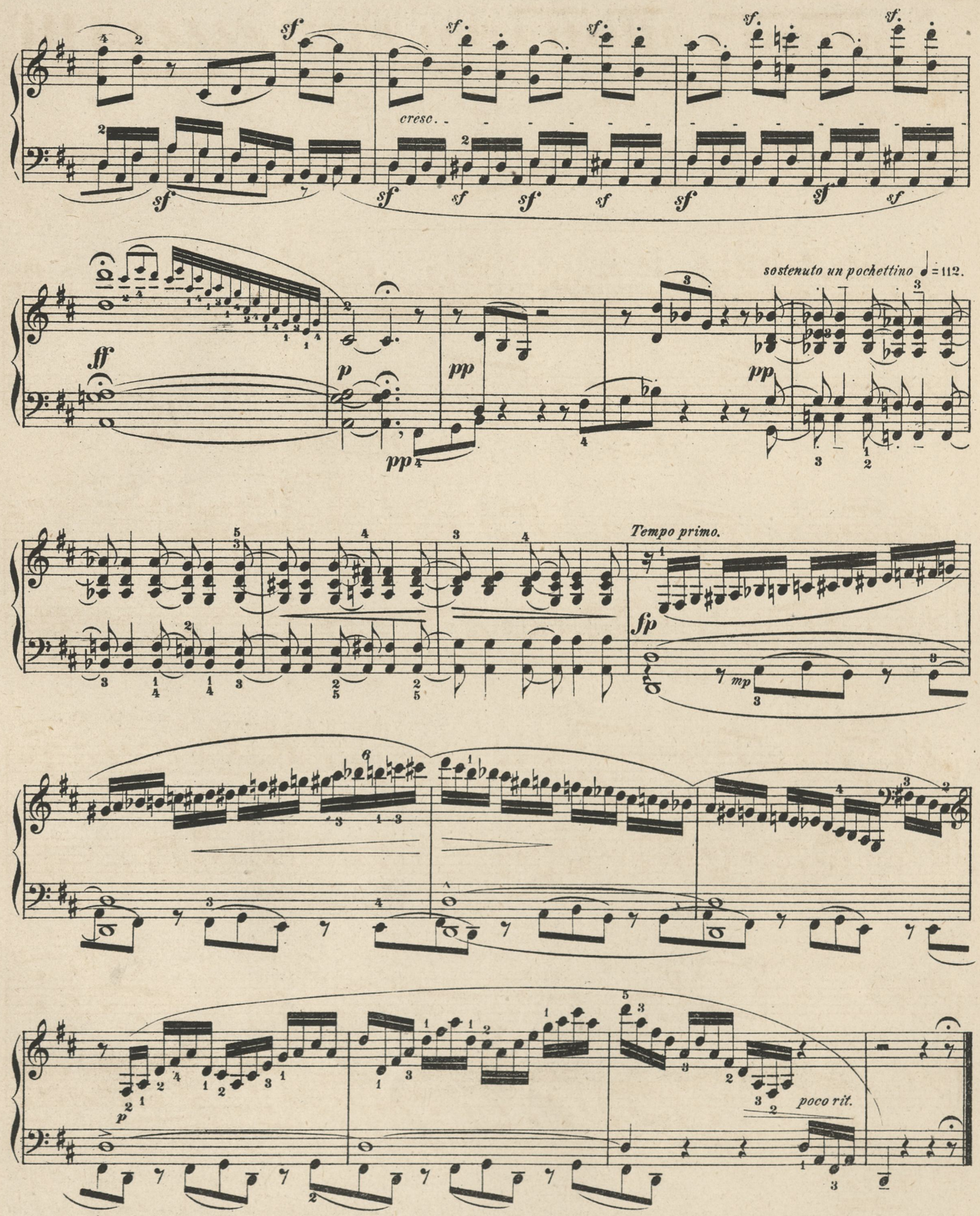
pp cresc. f ritard. p a pp

tempo cresc. p ff marc. a)

Coda. f sf sf sf sf b)

a) 

b) Das Ineinandergreifen der Motivimitationen zwischen der linken und rechten Hand muss so heraustreten, wie es hier durch die Achtelzeichen angedeutet ist.


cresc.
sostenuto un pochettino ♩= 112.
Tempo primo.
poco rit.

Abkürzungen: Intr. bedeutet Introduction, HS. Hauptsatz, SS. Seitensatz, SchlS. Schlusssatz, RG. Rückgang, ÜG. Übergang, DS. Durchführungssatz.

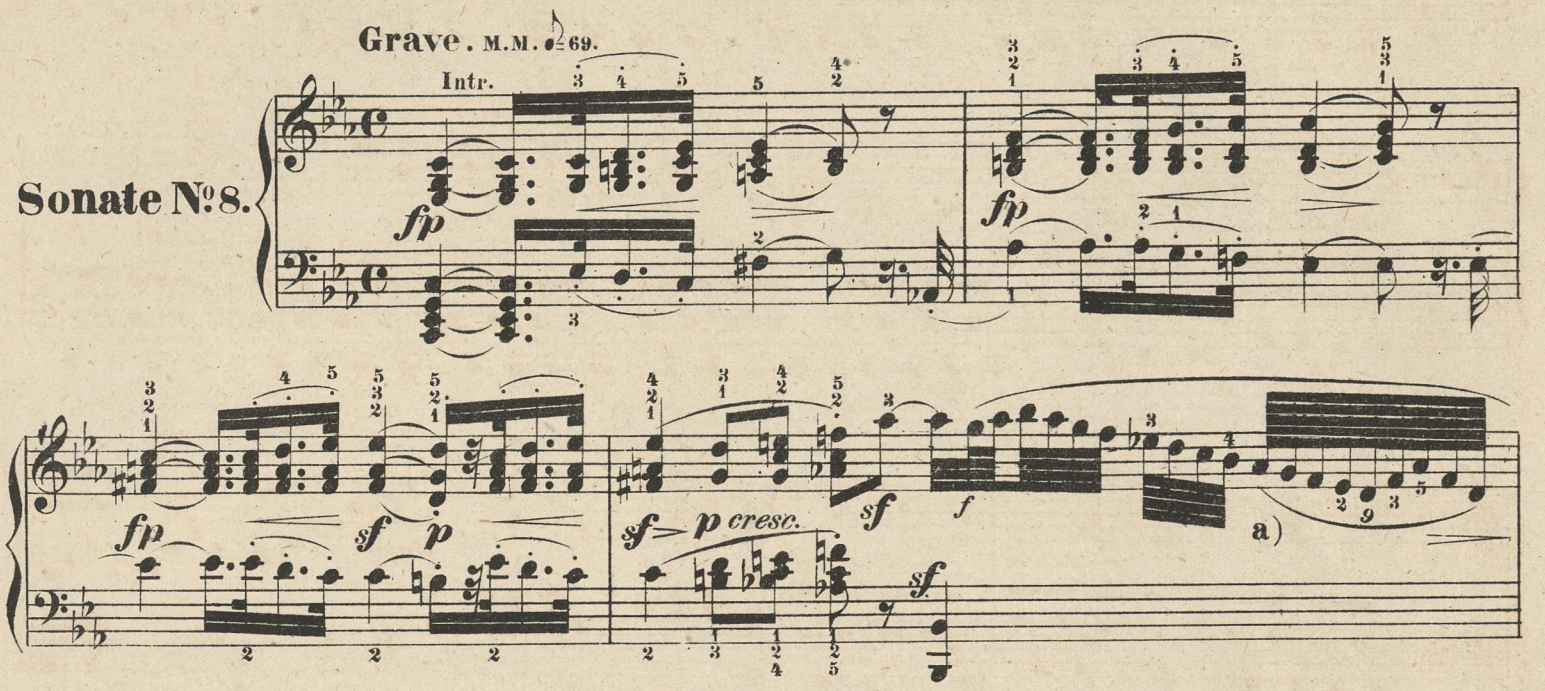
SONATE PATHÉTIQUE

von

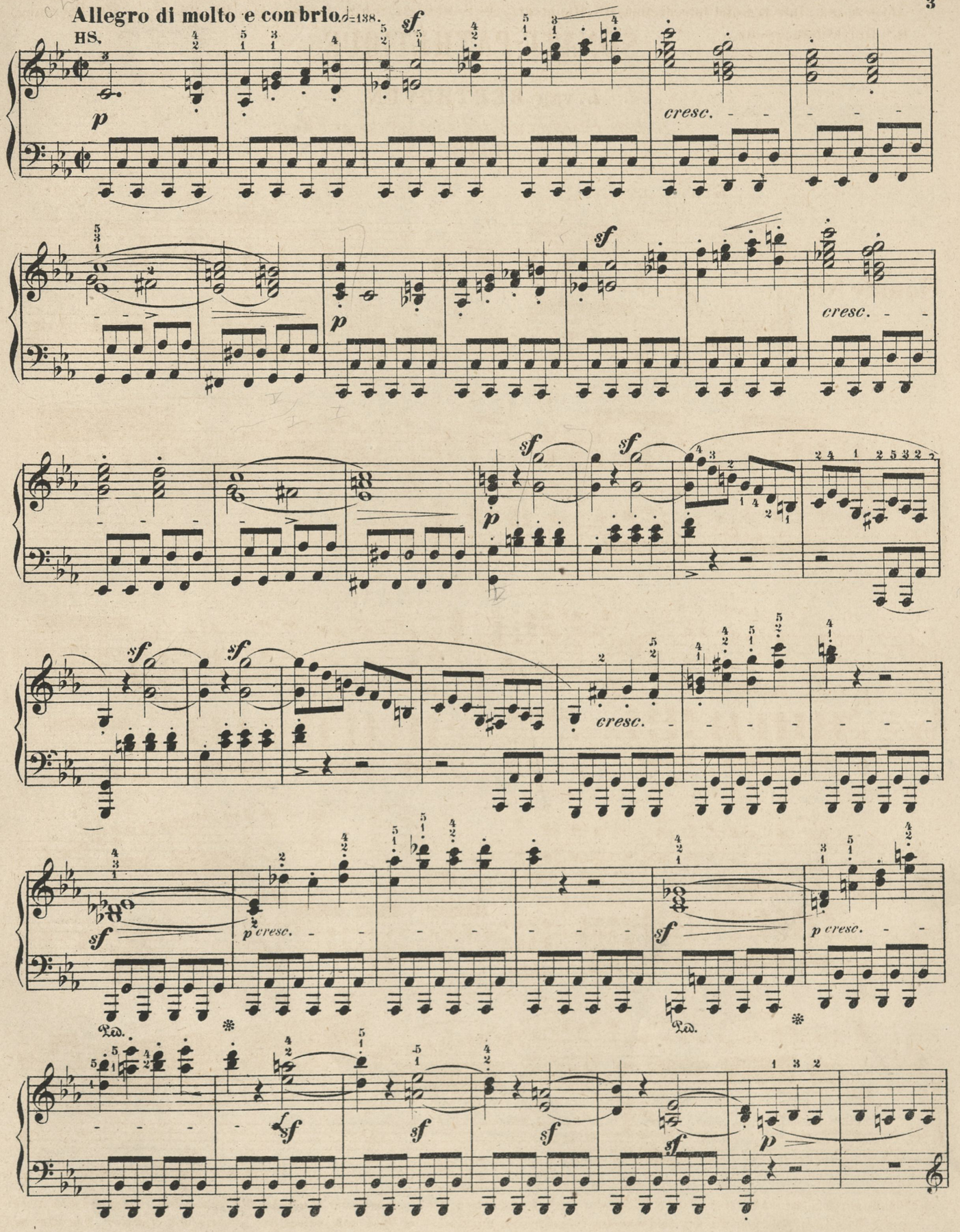
L. van BEETHOVEN.

Dem Fürsten Carl von Lichnowsky gewidmet.

Op. 13.



a) Von diesen Nonolen sind die vier ersten Noten als regelmässige 128tel, die folgenden aber als Quintolen anzusehen. Uebrigens ist diese ganze Passage, wie auch die am Schlusse der Introduction, möglichst im Takt und, zumal die letztere, mit grosser Energie zu spielen.


Allegro di molto e con brio. ♩=138.
HS.
p
sf
cresc.
p cresc.
Ped.

SS.

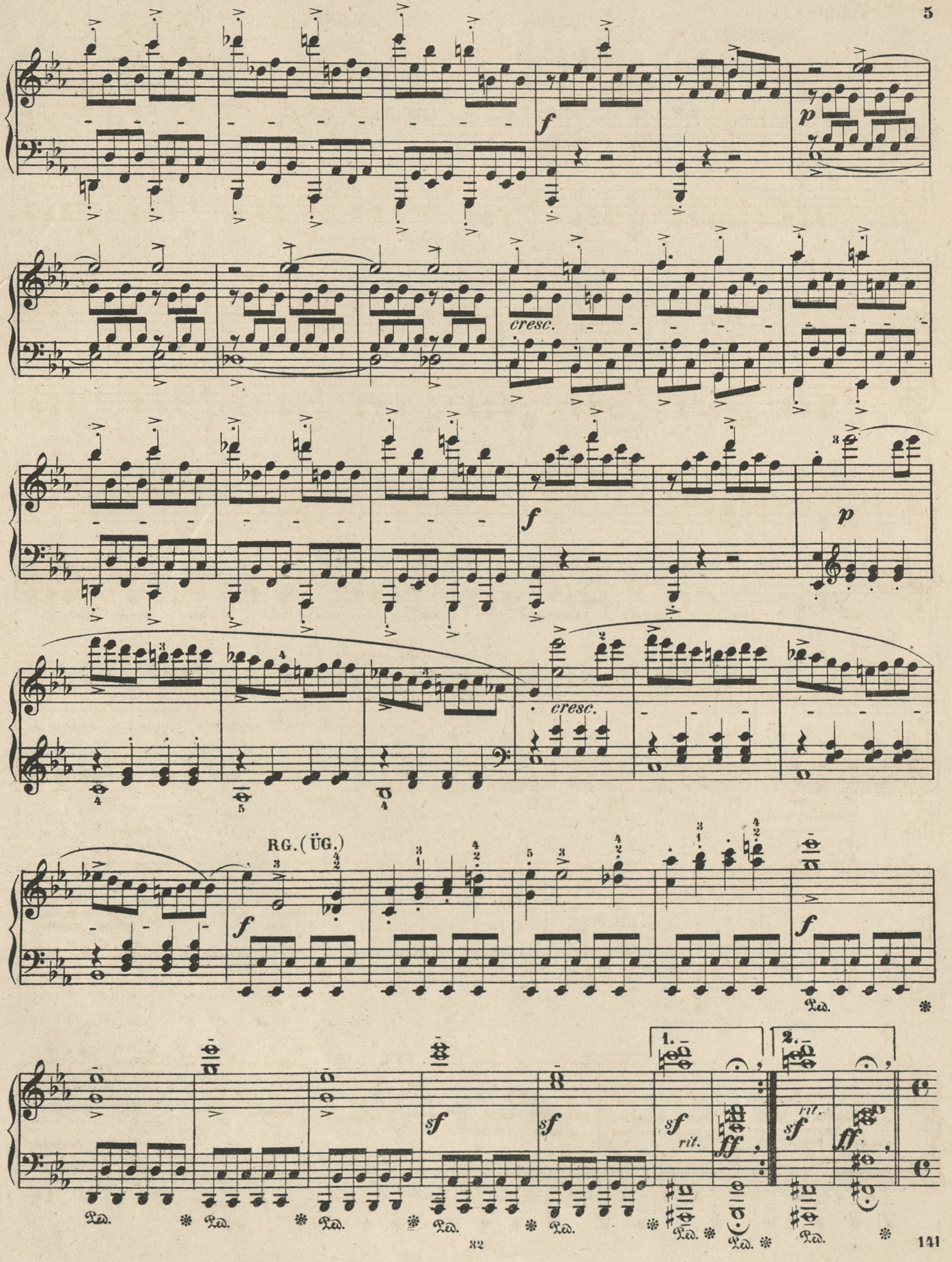
sf *sf* *p* *sf* *sf* *p* *sf* *sf*

sf *sf* *p* *sf* *sf* *p* *sf* *sf*

sf *sf* *sf* *sf*

decresc. *rit. ma pochissimo* *pp* *a tempo* Schlß I. *p*

cresc.


f
p
cresc.
f
p
cresc.
RG.(ÜG.)
f
f
Ped.
sf
sf
sf
rit.
1.
2.
sf
rit.
ff
Ped.

Tempo I.

DS.

fp *fp* *fp* *p* *decresc.* *rit.* *pp*

attacca subito Allegro molto e con brio.

Allegro molto e con brio.

p cresc. *f* *p* *cresc.*

f *p* *cresc.*

marcato il basso

f *dimin.*

p *pp*

cresc.

sf *tr*

pp cresc.

sf tr sf tr sf tr sf tr

f fp

BS.

p sf cresc.

cresc. cresc.

SS.

sf *sf* *p*

sf *sf* *p*

sf *sf* *p*

decresc.

rit.ma pochissimo

pp

a tempo

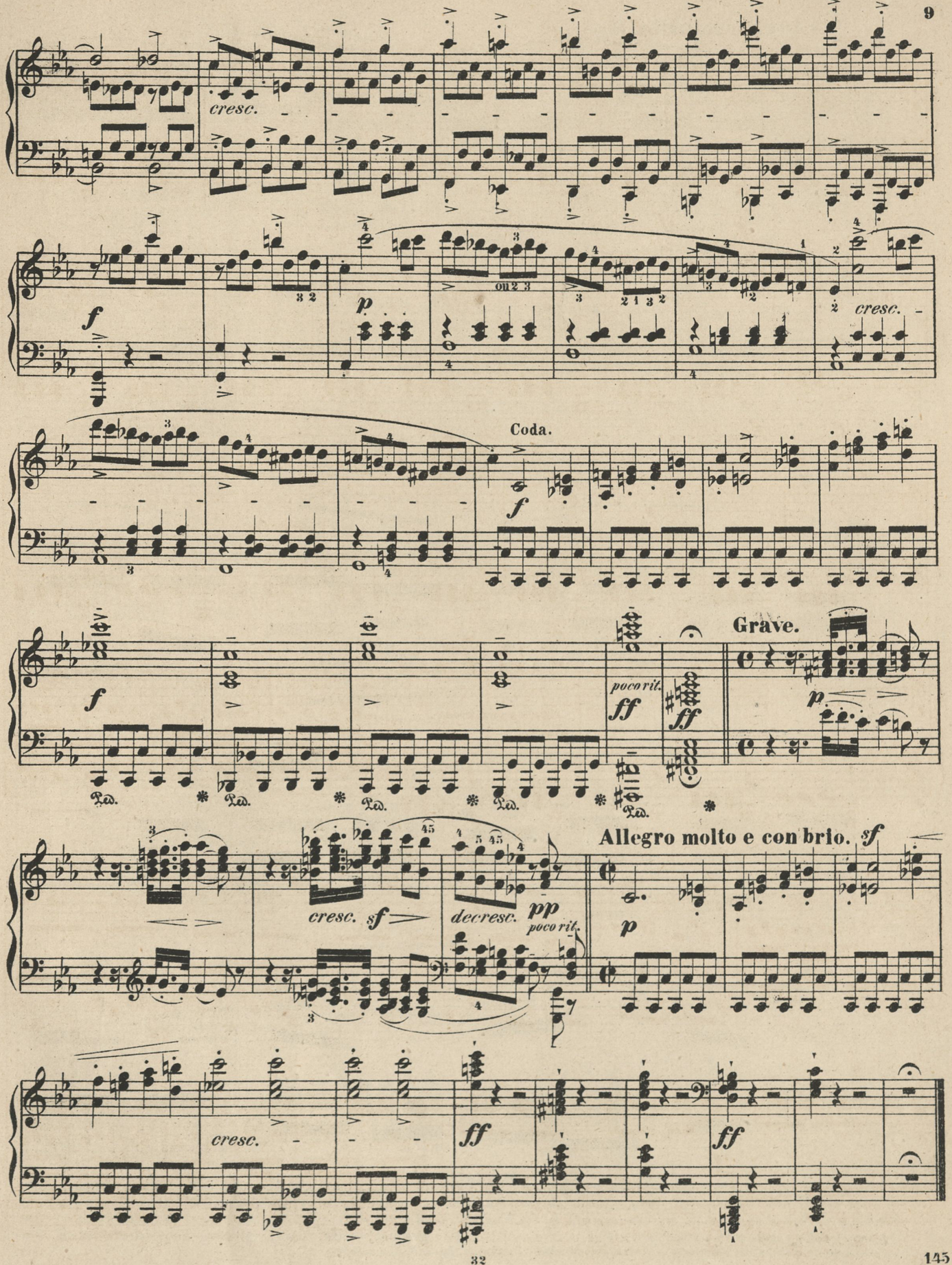
SchlS.I.

p

cresc.

f

p


cresc.
f
p
cresc.
Coda.
f
f
poco rit.
ff
ff
Grave.
p
Allegro molto e con brio.
sf
cresc.
sf
decresc.
pp
poco rit.
p
cresc.
ff
ff

Adagio cantabile. ♪= 60.

HS.

a) *mp* *pp* *p* *p*

mf *p* *mp* *p* *mp*

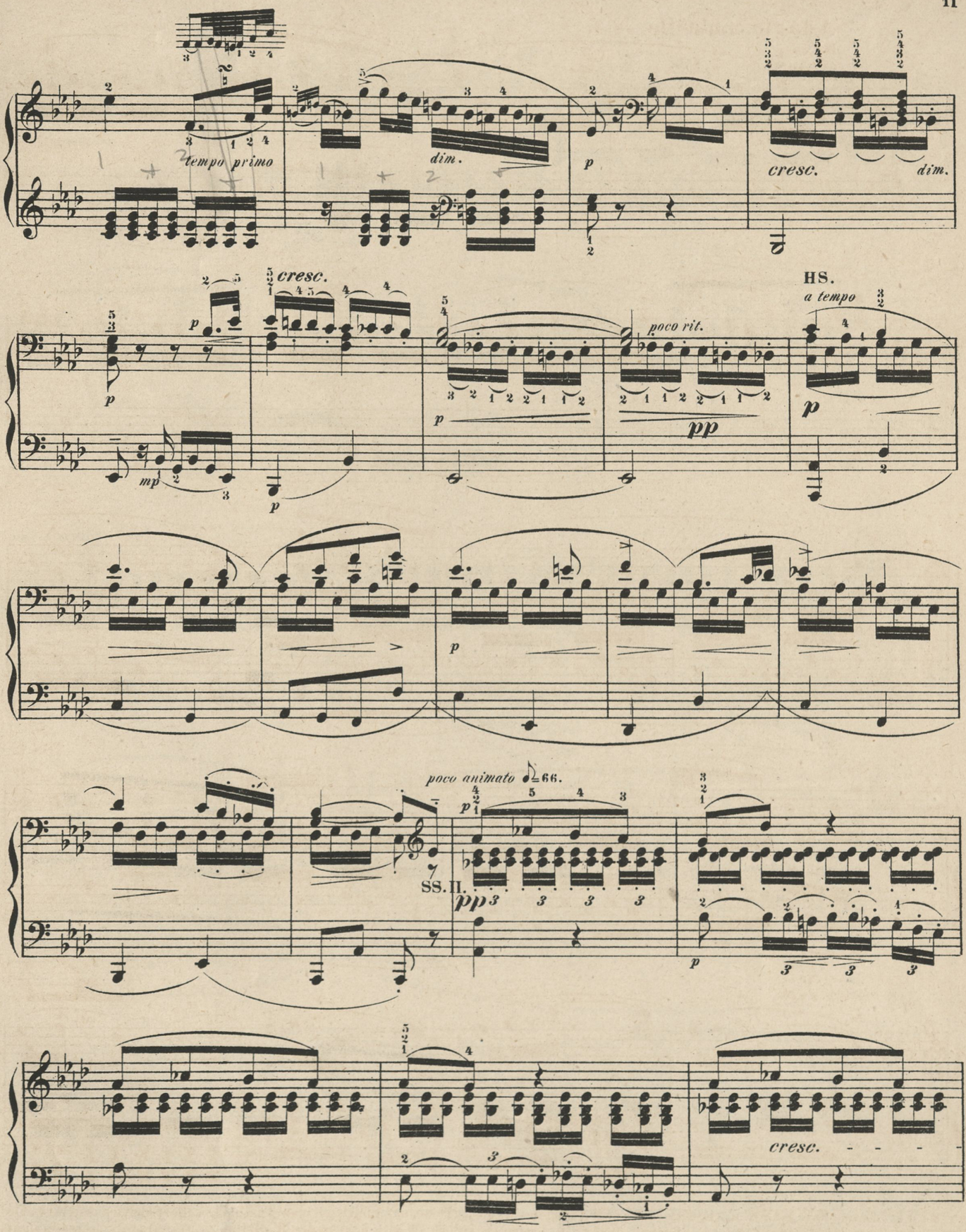
SS. I.

poco

animato ♪= 66.

cresc. *f*

a) Für diesen Satz ist vor allem, gegenüber dem Unfug des Harpeggirens, auf gleichzeitiges Anschlagen aller Stimmen zu dringen. Dabei muss die Melodie vor der Begleitung gehörig heraustreten, jedoch schön weich; in der Begleitung selbst aber ist wieder zu unterscheiden zwischen dem Bass, in welchem namentlich die längern Noten etwas stärker zu nehmen sind, und den figurirten Mittelstimmen, welche, zumal wo sie verdoppelt sind, mit grosser Discretion gespielt werden müssen. Bei den gemeinschaftlichen Vortragszeichen müssen alle Stimmen in entsprechendem Verhältniss zu- und abnehmen.


tempo primo
dim.
p
cresc.
dim.
cresc.
p
mp
p
poco rit.
pp
HS.
a tempo
p
p
poco animato ♩=66.
p
SS. II.
pp
p
cresc.

sf sf sf f sf fp décresc.

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

pp p p

rf p rf p cresc. Tempo primo.

mp mp

H S.

mp pp p p

riten. pochiss. *a tempo* *p* *mf* *pp* *mp* *pp* *mp*

p *ten.* *ten.*

riten.un pochettino sin' al fine. **Schls.** *pp*

a)

b) *rf* *rf* *rf* *poco ritard* *pp*

a)

b) Den Vorschlag mit den Begleitungsnoten zusammen anschlagen, aber möglichst kurz, und mit dem Accent auf der Hauptnote.

Rondo.

Allegro. ♩ = 92.

HS.

p

p

a)

cresc.

dim.

mf

cresc.

b)

dim.

f

ff

ÜG.

fp

p

SS.I.

fp

p

dolce

cresc.

a)

b)

p sf sf

Schls.

mf p

p

cresc. f

RG.

p

mp p cresc.

sf sf sf

ff sf p

HS.

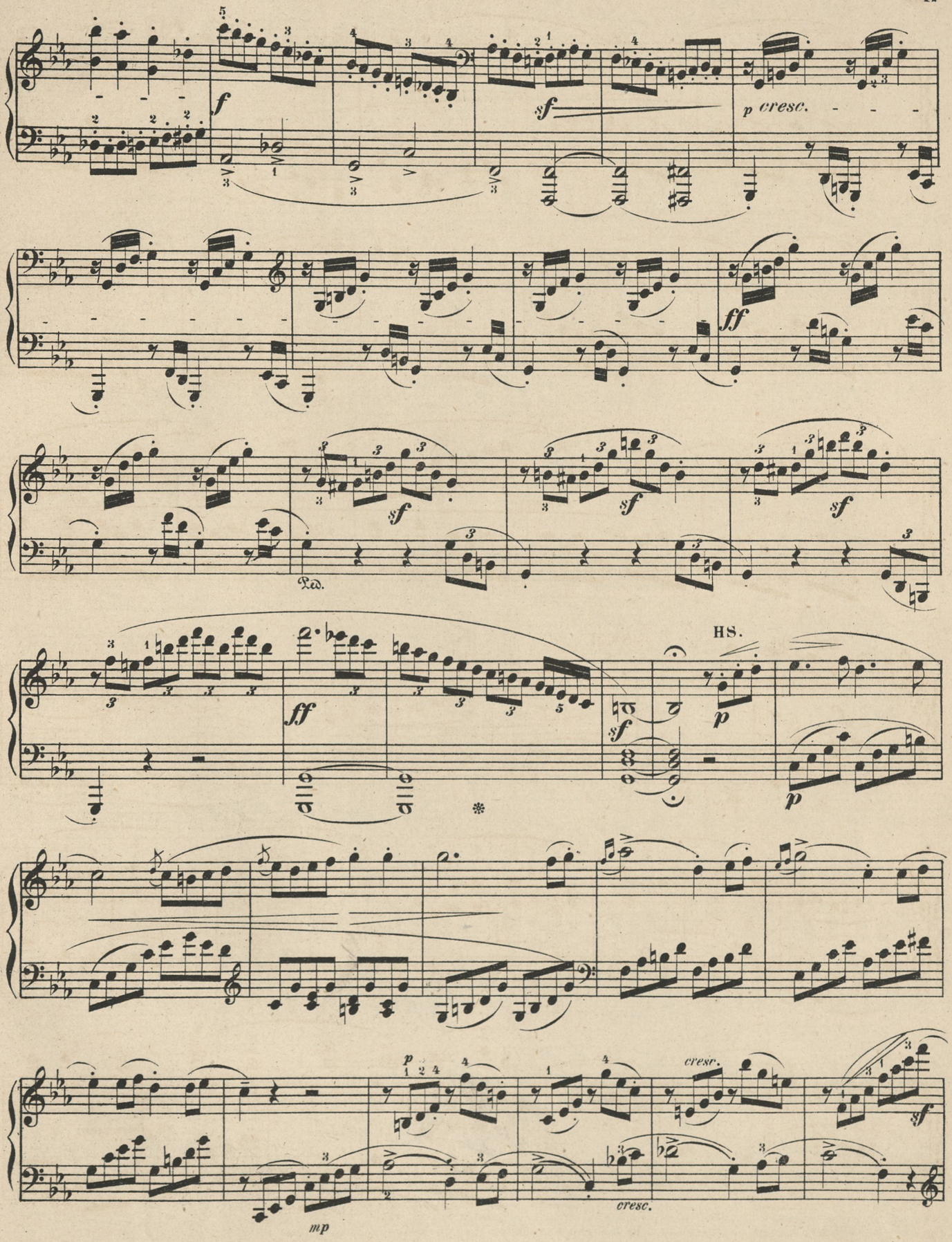
p

cresc. *dim.* *mf* *cresc.* *dim.*

tr *f* *ff* *p* *p*

SS. II.

cresc.


f
sf
p cresc.
ff
sf
sf
sf
Ped.
HS.
ff
sf
p
p
mp
p
cresc.
cresc.
sf

SS.I.

p dolce

cresc.

mf

mf

SchlS.

p

p

p

b)

a) *ca* -

a tempo

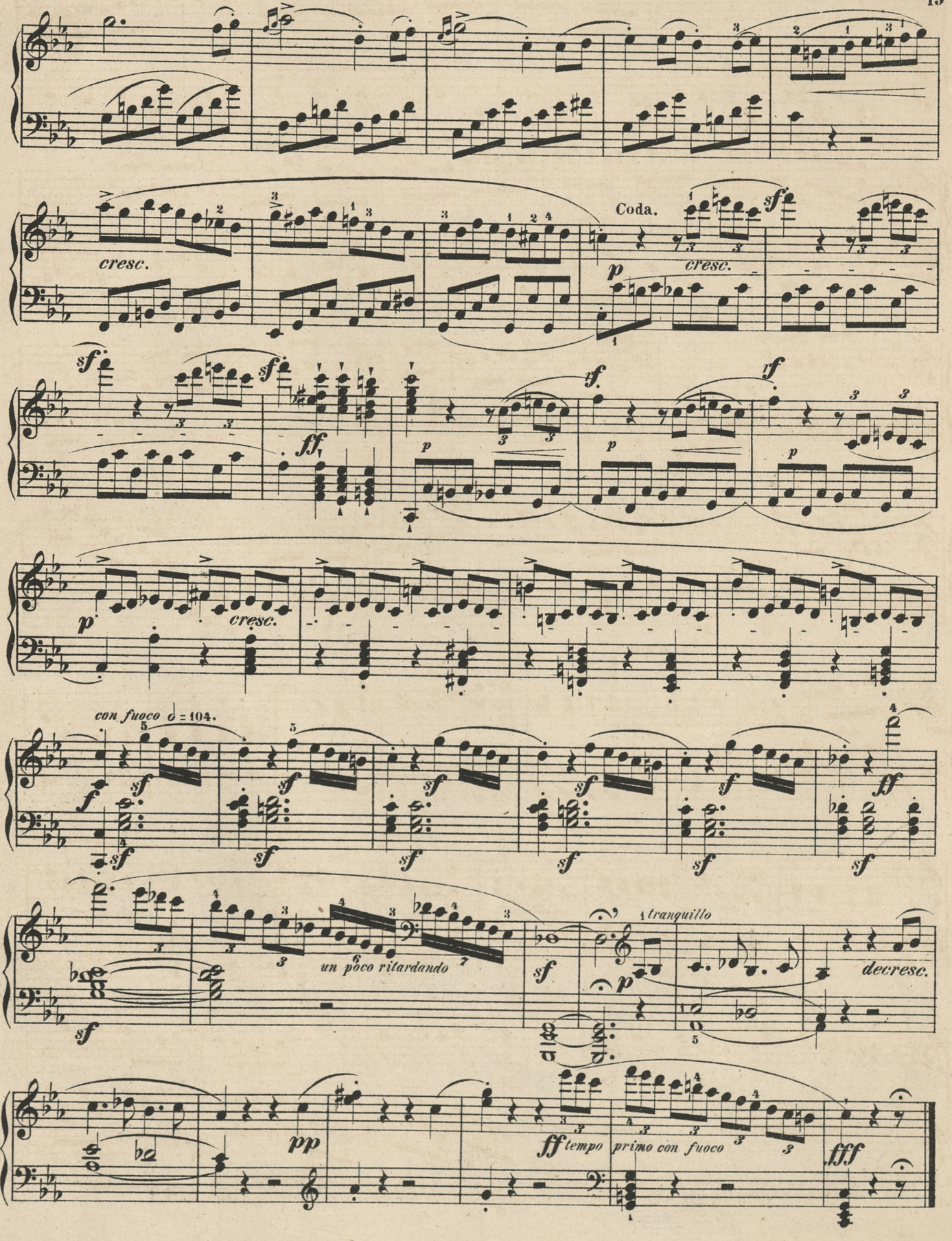
HS.

p

- *lan* - - - *do*

a) *calando* bedeutet hier, wie gewöhnlich, eine Abnahme sowohl in der Stärke des Tons als in der Schnelligkeit der Bewegung.

b) Mit einem solchen Komma bezeichnen wir rhythmische Einschnitte, welche der Spieler hervortreten lassen muss.


cresc.
Coda.
cresc.
cresc.
con fuoco ♩= 104.
un poco ritardando
tranquillo
decresc.
tempo
primo con fuoco

 Abkürzungen: HS. bedeutet Hauptsatz, SS. Seitensatz, SchlS. Schlusssatz, RG. Rückgang, ÜG. Übergang, MS. Mittelsatz.

ZWEI SONATEN

von

L. van BEETHOVEN.

Der Baronin von Braun gewidmet.

Op. 14. Nº 1.

Sonate Nº 9.

Allegro. M. M. ♩ = 138.

a) *mp* HS. *p* *cresc.* b) c) d) *p* *f* *p* SS. *f* *f* *p* e)

a) *mp (mezzo piano,* ziemlich schwach) bedeutet einen zwischen *p* und *mf* stehenden Stärkegrad.

b)

c) Ein starkes Viertel lang zu halten.

d) *forte* und *piano* scharf von einander abzugrenzen und die ersten Noten des *piano* nur sanft hervorzuheben.

e) Dieser Vorschlag ist noch während der Geltung des zweiten Viertels auszuführen, so dass das e des 3ten Viertels pünktlich auf den 3ten Schlag eintrifft:

a) b) Die Bögen über der Oberstimme hier und an der entsprechenden späteren Stelle sind ohne Zweifel unpünktlich gesetzt und sollten nur das zweite Viertel mit der folgenden Halben verbinden, wornach also, wie in der dritten Stimme mit dem *ais*, so in den beiden höhern Stimmen mit dem *fis* und *dis* frisch anzusetzen ist – was wir durch den unter dem Bogen über dem ersten Viertel gesetzten Punkt angedeutet haben.

MS.

fp

cresc.

p

cresc.

rf *dim.*

p

pp

RG.

cresc. molto

sf

dim.

p

poco marcato

a)

ritard. un pochettino

decresc.

HS.

a tempo

f

sf

p

a) Auch in diesem *decrescendo* muss die Oberstimme vor den Begleitungsnoten noch etwas hervortreten.

p mp p decresc.

pp cresc.

f f a) p f

p sf f p ss.

p p

a) Man hebe diese Tenorstimme so weit hervor, dass ihre Bildung aus dem Hauptmotiv bemerklich wird.

a) Schl S.

Coda.

a) Siehe Seite 157, b).

Allegretto. ♩. = 60.

p *cresc.* *sf* *p*

cresc. *sf* *mf* *sf* *sf*

p *mf* *sf* *sf* *p* *poco rit.*

a) *a tempo*

p *cresc.* *sf* *p*

cresc. *sf* *sf* *sf* *cresc.*

p *(cresc.)* *p* *cresc.*

a) Mit einem solchen Komma bezeichnen wir rhythmische Einschnitte, welche der Spieler hervortreten lassen muss, ohne dass sie in der Composition durch Pausen angedeutet wären.

sf *sf* *sf*

sf *sf*

p *pp* *cresc.*

Maggiore.

p dolce

m.d.

p *cresc.* *decresc.*

poco rit.

p decresc. *pp*

Allegretto da capo sin' al Maggiore e poi la Coda.

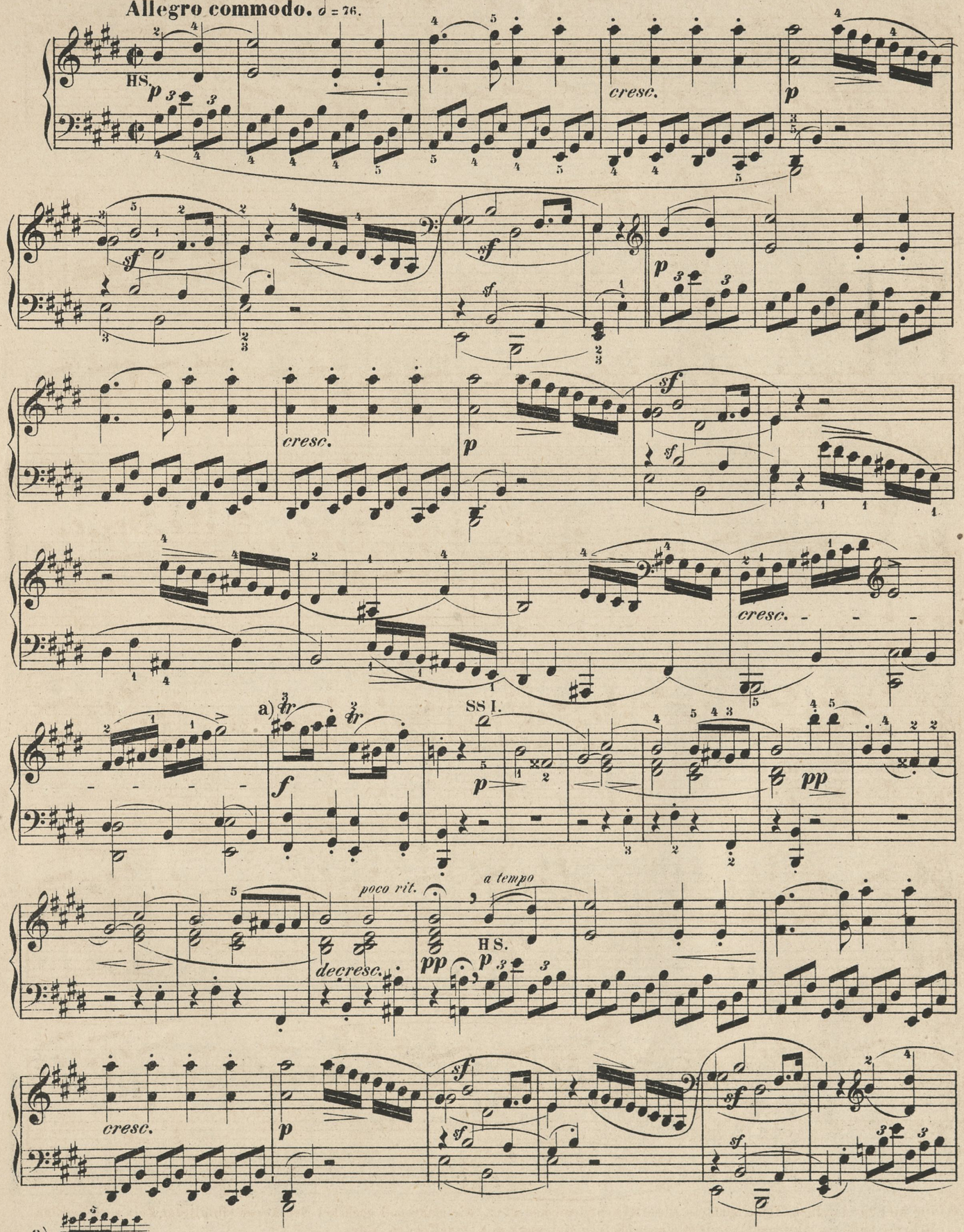
CODA.

p dolce

p decresc. *pp*

Rondo.

Allegro commodo. ♩ = 76.



a) 164

cresc.

f

sf

a)

SS II.

f sempre legato

b) p

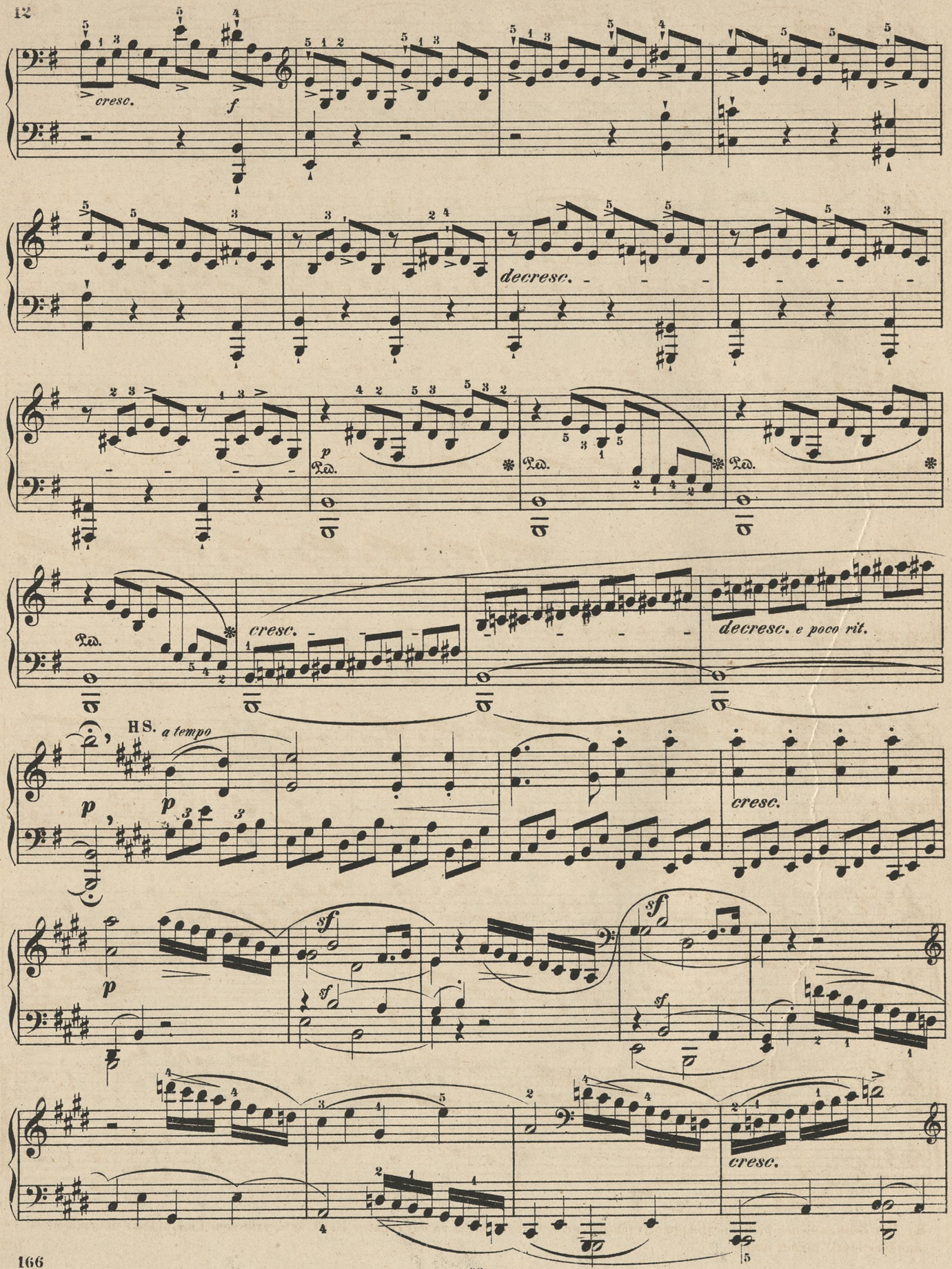
f

Ped.

p

a) Die hier zu einzelnen Triolenachteln gesetzten Striche bedeuten, wie manchmal noch bei Beethoven (in älterer Zeit noch gewöhnlicher), nicht ein Abstossen, sondern eine schärfere Betonung der betreffenden Noten.

b) Dieses plötzliche *piano* wohl zu beachten.


cresc.
f
decresc.
p
Ped.
cresc.
decresc. e poco rit.
HS.
a tempo
p
cresc.
sf
cresc.

SS.I.

HS.(Coda.)

a) Der Bass, welcher hier das Hauptmotiv (in der unmittelbar vorher in der rechten Hand aufgetretenen Umbildung) übernimmt, ist besonders stark vorzutragen.

Abkürzungen: HS. bedeutet Hauptsatz, SS. Seitensatz, SchlS. Schlusssatz, DS. Durchführungssatz, Anh. Anhang, Th. Thema, ZwS. Zwischensatz.

ZWEI SONATEN

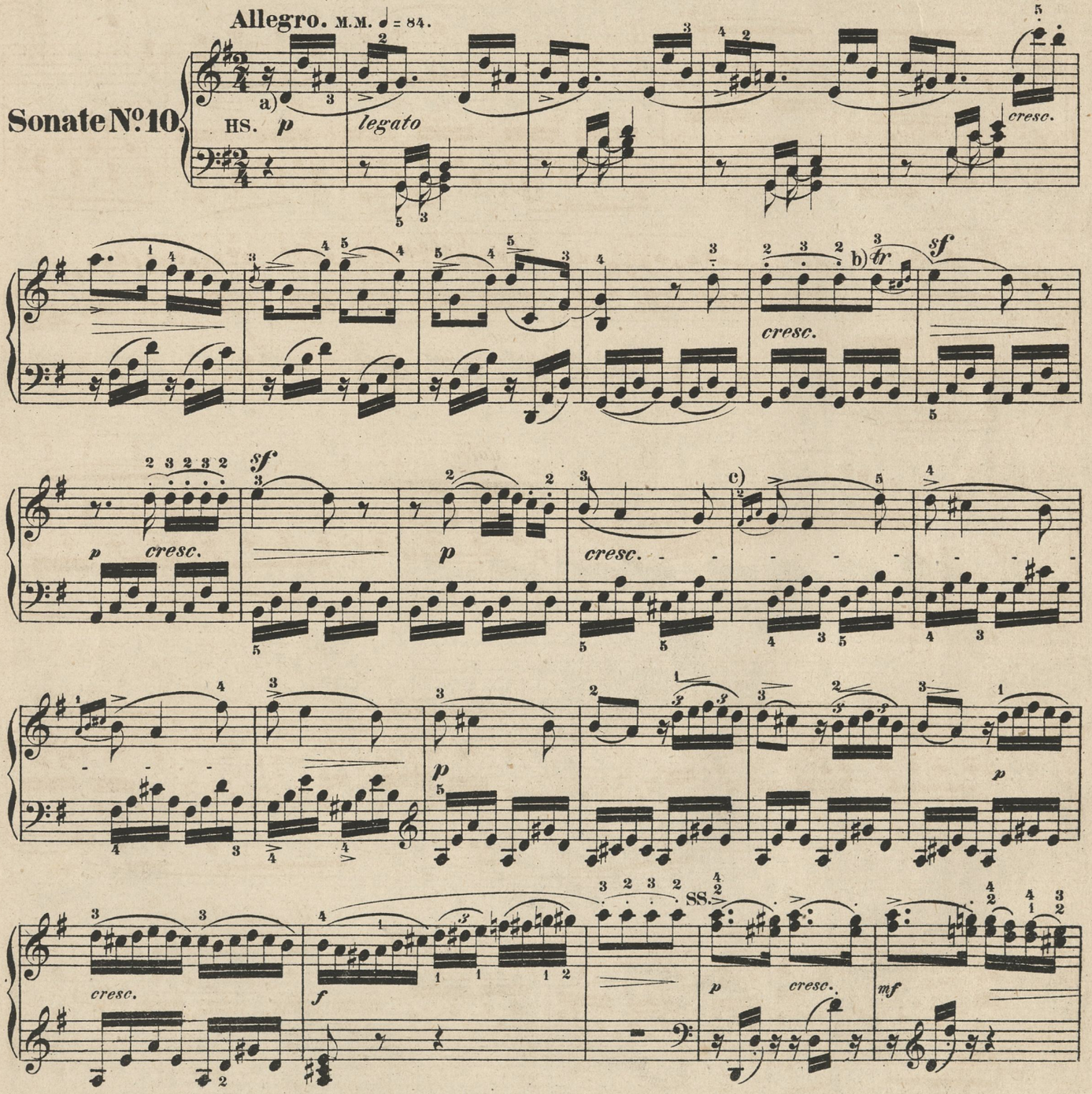
von

L. van BEETHOVEN.

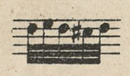
Der Baronin von Braun gewidmet.

Op. 14. Nº 2.

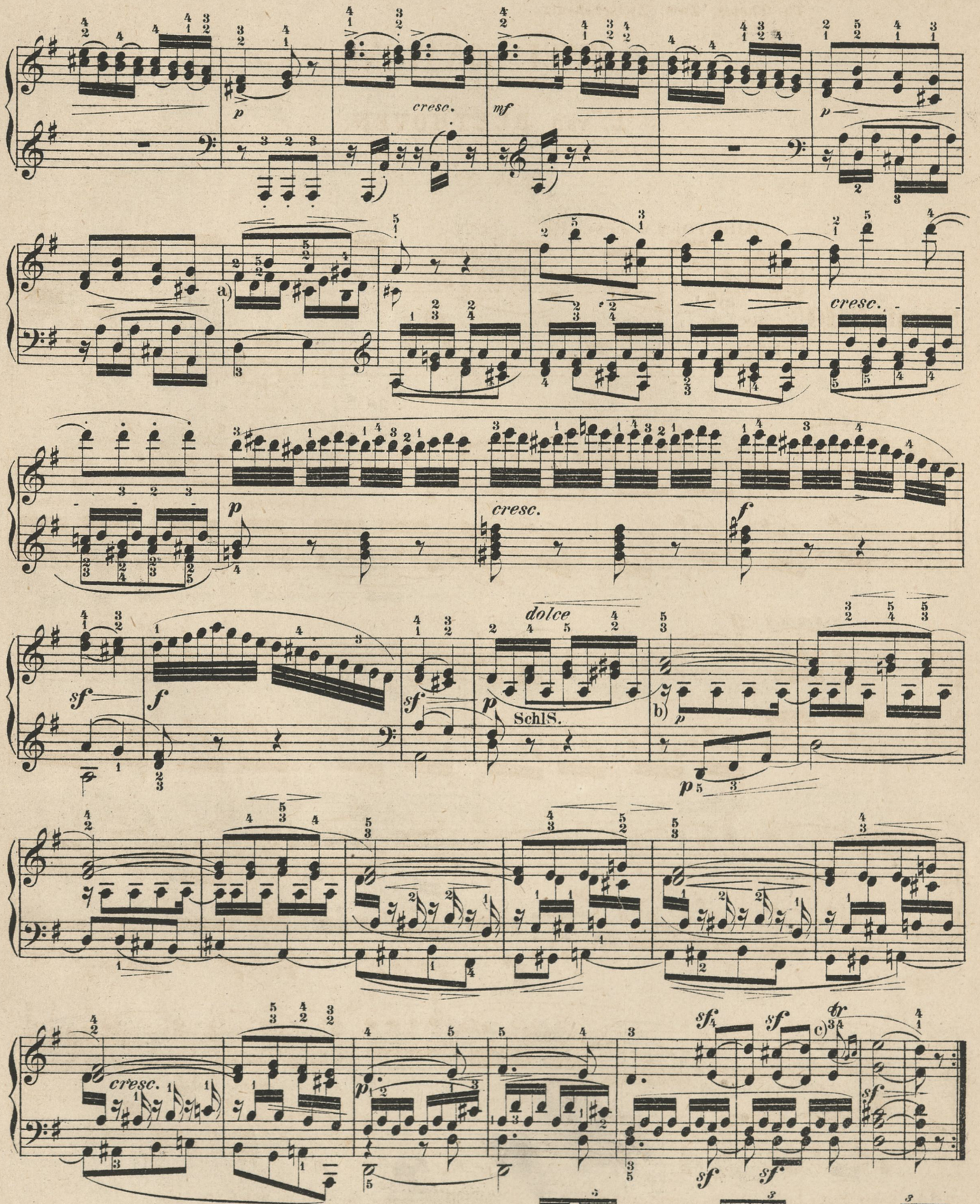
Sonate Nº 10.



a) Die ganze Figur leicht, aber so vorzutragen, dass durch die Accentuation ihre Stellung im Takte klar wird.

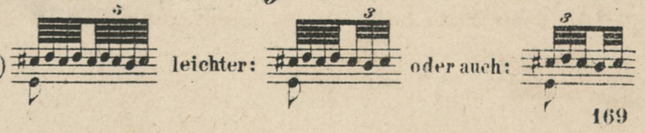
b) 

c)



a) Die Mittelstimme gehörig unterzuordnen.

b) Alle diese nachschlagenden Noten untergeordnet zu halten.

c)  leichter: oder auch:

DS.

p

pp

cresc.

f

p

decresc.

pp

f

marcato il basso

sf

sf

sf

sf

sempre f

poco ritenuto

a tempo

p

p

cresc.

cresc.

f

sf

sf

decresc.

pp

cresc.

poco a poco

poco rit. a tempo

f ff sf p HS. p

cresc.

cresc. tr sf p cresc. sf

pp cresc. p cresc.

p

cresc.

f

SS.

p *cresc.* *mf* *p* *cresc.*

mf *p* a)

cresc.

p *cresc.* *f*

SchlS.

sf *f* *sf* *p* *dolce*

a) Wie Seite 169, a.)

a)

p

cresc.

decresc.

Anh.

p

cresc.

rf

p

cresc.

f

sf

rallent. un pochettino

p

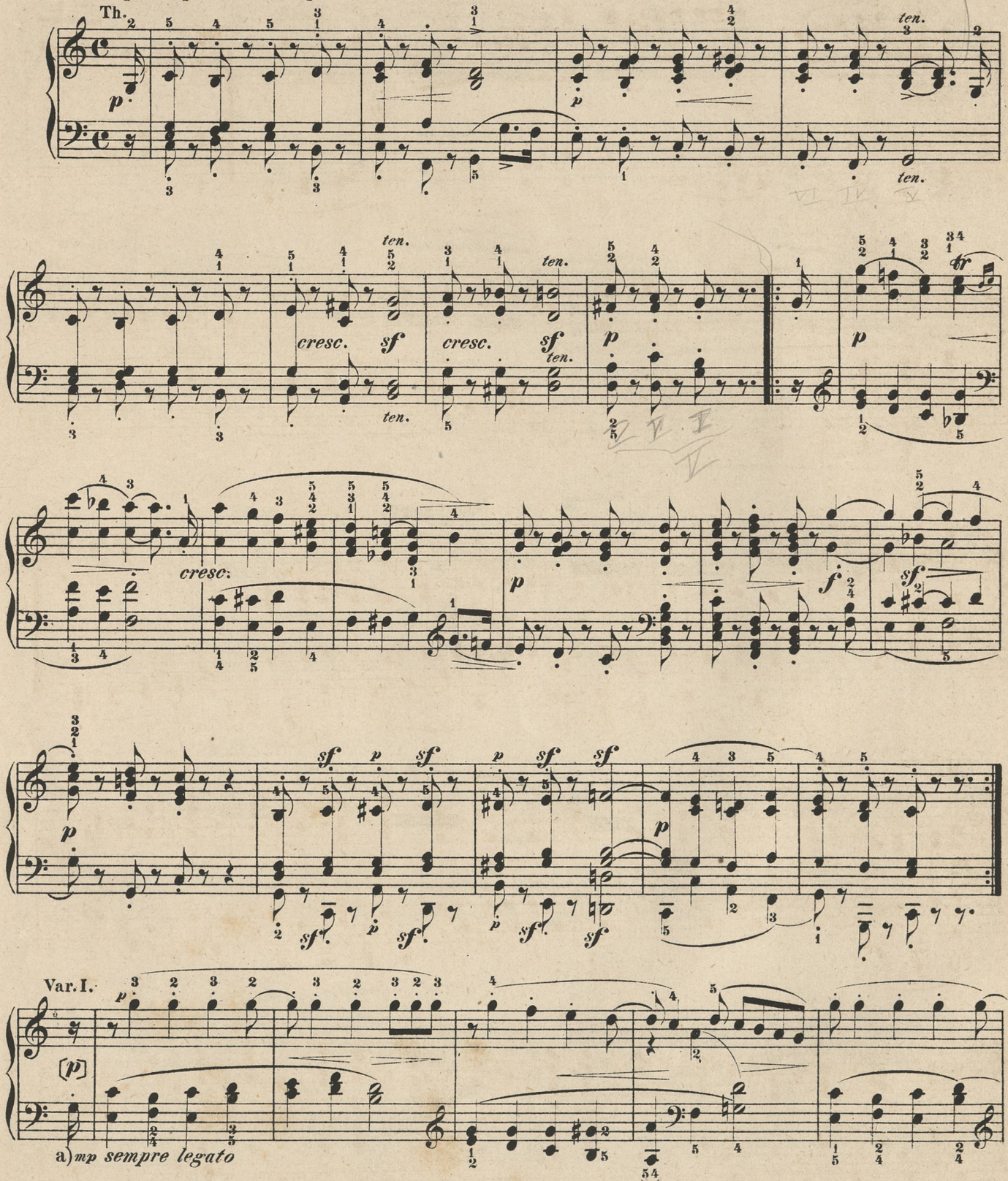
p

pp

a) Wie Seite 169, b.)

Andante. ♩ = 76.

La prima parte senza replica.



a) *mp (mezzo piano,* ziemlich schwach,) bedeutet einen zwischen *p* und *mf* stehenden Grad von Tonstärke. In dieser ganzen Variation (mit Ausnahme der 4 Schlusstakte) muss die Hauptmelodie, welche in der Mittelstimme (Takt 1 nach dem Repetitionszeichen in der höheren Mittelstimme) liegt, deutlich als solche heraustreten.

cresc.

cresc.

mp

cresc.

sf

mp

cresc.

1.

sf p sf p sf p sf ten.

p cresc.

ten.

mp

2.

Var. II.

cresc.

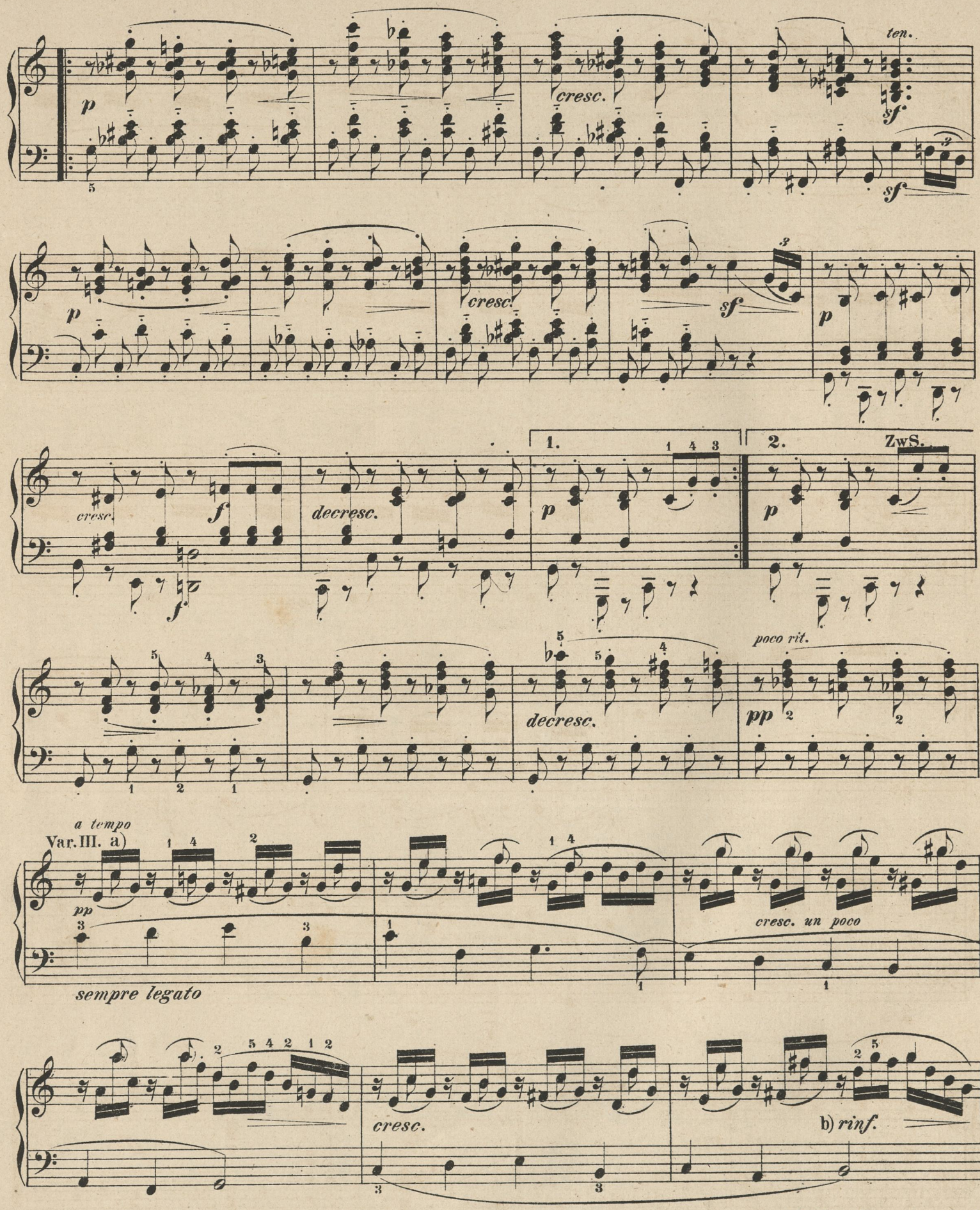
sf

ten.

cresc.

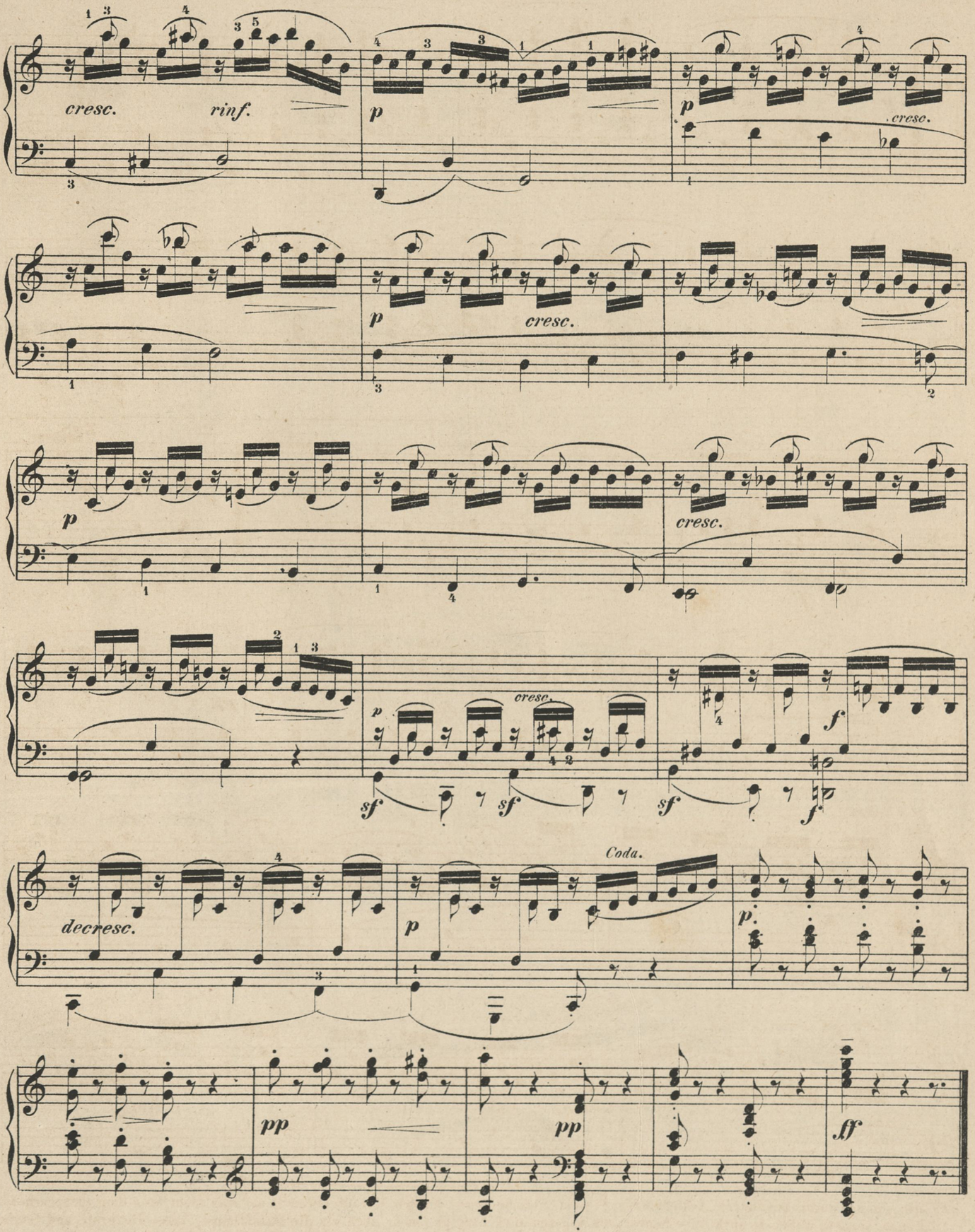
sf p

sf



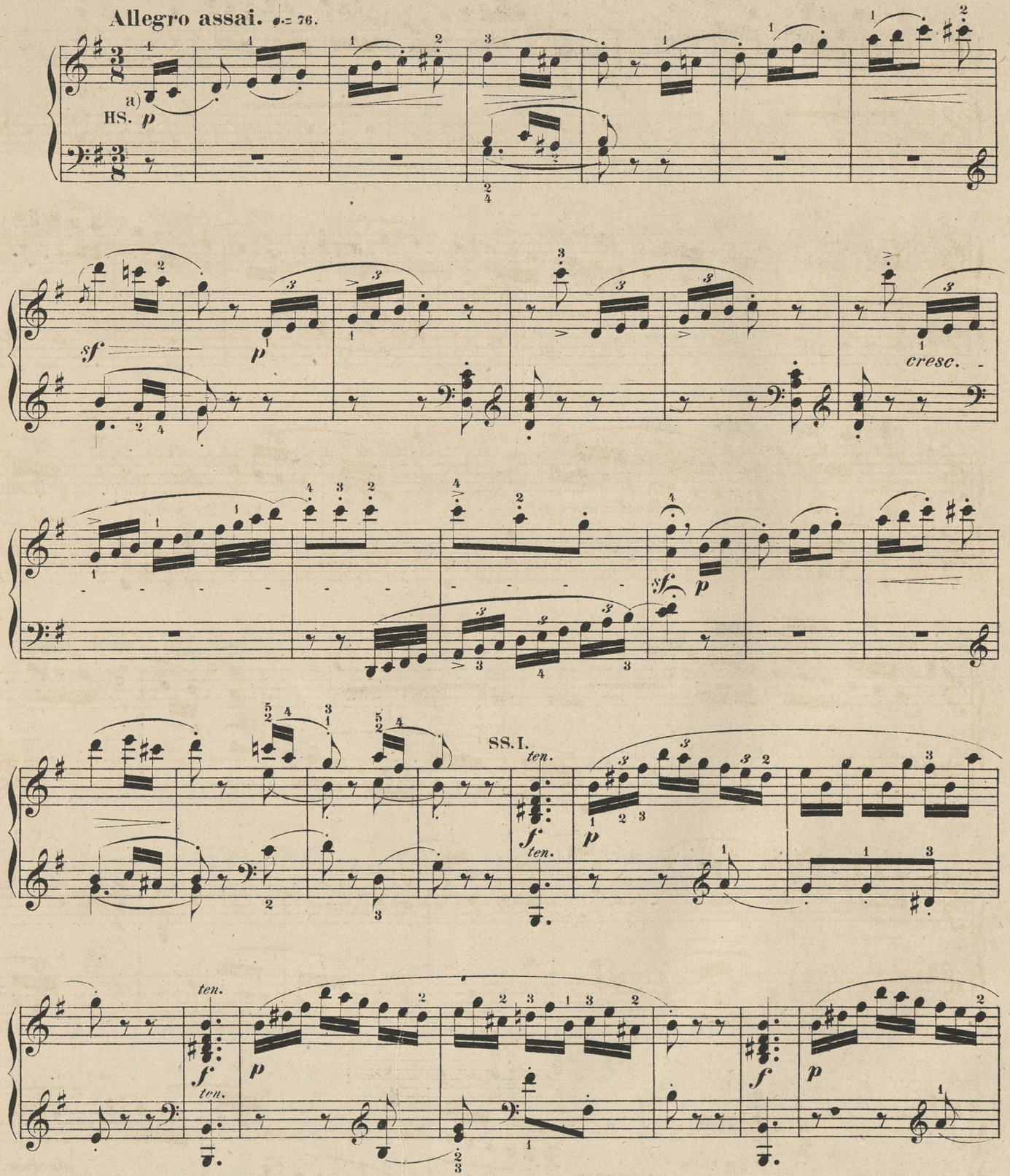
a) Die von uns durch besondere Achtel- oder Viertel-Striche bezeichneten Melodienoten lasse man nicht blos dem entsprechend liegen, sondern hebe sie auch leise hervor; am meisten zurücktreten (mehr noch, als die Bassstimme) muss die erste und letzte Note einer jeden solchen aus drei 16teln bestehenden Figur.

b) *rinforzando* bedeutet hier, wie öfters, ein stärkeres Hervorheben nicht blos einer einzelnen Note, sondern einer ganzen Stelle.

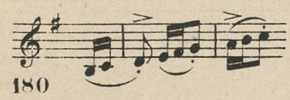
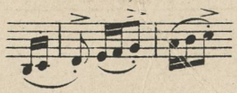
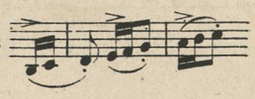

cresc.
rinf.
p
cresc.
p
cresc.
p
cresc.
p
cresc.
sf
sf
sf
f
f
Coda.
decresc.
p
p.
pp
pp
ff

Scherzo.

Allegro assai. ♩.= 76.



a) Man halte die drei Noten dieses Motivs durchgängig sauber und exact auseinander und lasse dabei immer die Taktstellung desselben durch richtige (aber ja nicht derbe) Accentuation herausfühlen, nämlich:

 und nicht:  auch nicht: 

f *p* *pp*

HS.

p

sf *p* *cresc.*

sf *p*

ÜG.

sf *p*

cresc.

sf

poco rit.

decresc.

a tempo, ma meno mosso un pochettino ♩.= 69.

cantabile

SS. II.

p

a)

sf *sf* *sf*

decresc.

pp

p

a) Diese blosse Begleitung muss gegen die Oberstimme zurücktreten; auch die späteren gehaltenen Noten sind zwar etwas herauszuheben, aber immer noch in Unterordnung unter die Melodie.

sf sf Tempo primo. RG. p

sf decresc. p

HS. p sf p

cresc.

sf p

p cresc.

sf sf

de - cre - scen - do

pp

pp cresc.

mf p

SchlS. legato

p cresc.

mf

sf

cresc. sf sf

sf p poco cresc. cresc.

ff p

mf

cresc.

p legato

sf sf cresc.

sf sf p poco cresc. cresc.

ff p

Anh. sf

sf sf

p dim. a) pp

a) Nicht retardiren.

LEB
KLA
WE

BEETH