ERT.
VIER-
RKE.

HOVEN.
5

ATNER.

M22
.B4
L42
1871
vol.5

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

INSTRUCTIVE AUSGABE

KLASSISCHER

KLAVIERWERKE.

UNTER MITWIRKUNG

VON

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

BEARBEITET UND HERAUSGEGEBEN VON

SIGMUND LEBERT.

Dritte Abtheilung.

SONATEN UND ANDERE WERKE FÜR DAS PIANOFORTE

VON

LUDWIG VAN BEETHOVEN.

FÜNFTER BAND.

In dieser Bearbeitung Eigenthum der Verlagshandlung für alle Länder.

Preis: Rthlr. 3. — oder fl. 5. —

STUTTGART.

VERLAG DER J. G. COTTA'SCHEN BUCHHANDLUNG.

1871.

BEETHOVEN'S

WERKE FÜR PIANOFORTE SOLO

VON OP. 53 AN

IN

KRITISCHER UND INSTRUCTIVER AUSGABE

MIT ERLÄUTERNDEN ANMERKUNGEN

FÜR LEHRENDE UND LERNENDE

VON

Dr. HANS VON BÜLOW.

ZWEITER THEIL.

In dieser Bearbeitung Eigenthum der Verlagshandlung für alle Länder.

Preis: Rthlr. 3. — oder fl. 5. —

net

STUTTGART.

VERLAG DER J. G. COTTA'SCHEN BUCHHANDLUNG.

1871.

G. SCHIRMER
NEW YORK.
701 BROADWAY.

Angefangen in München 1867, beendet in Florenz 1870.

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

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.	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

SONATE

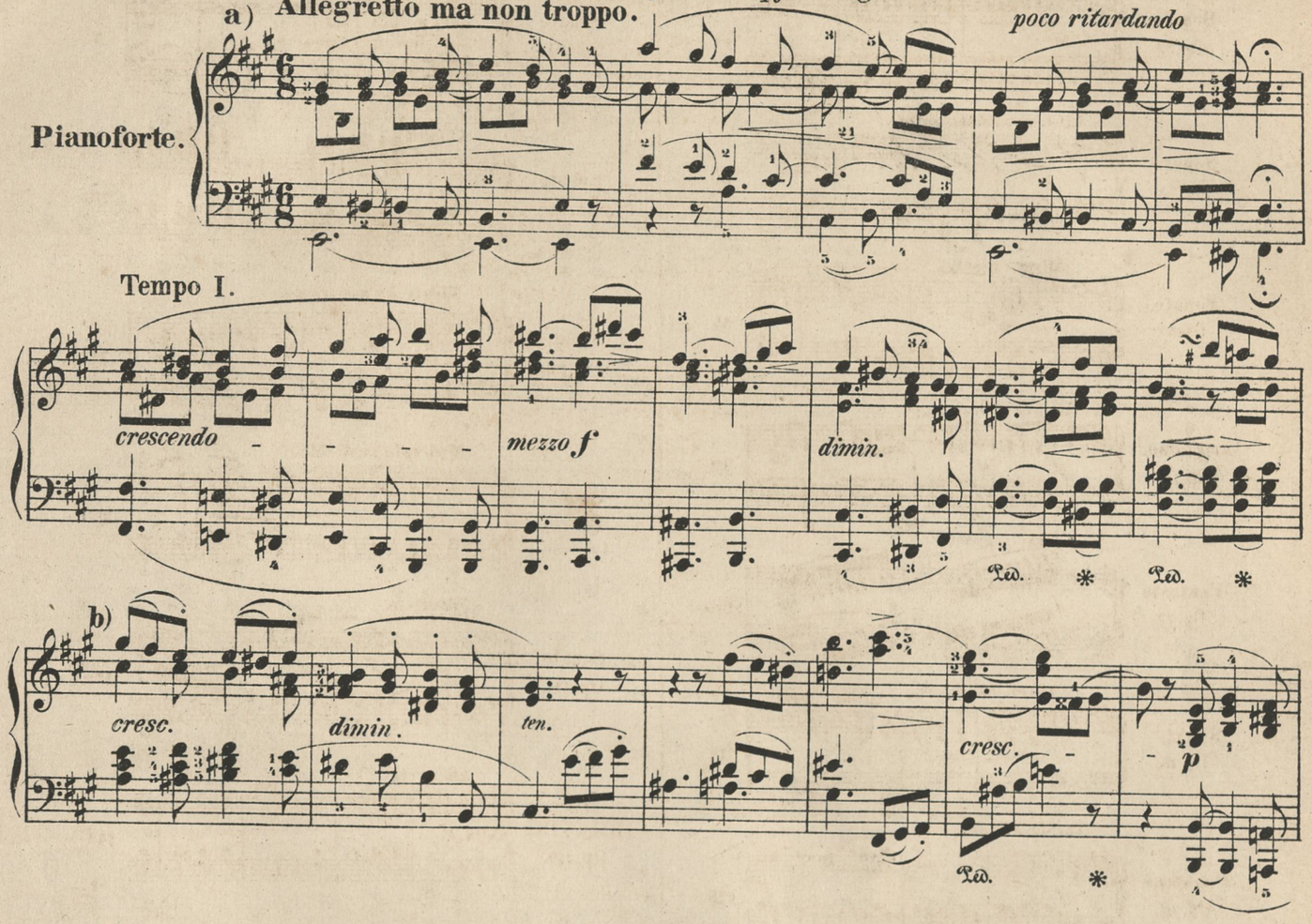
für das Pianoforte.

L. van BEETHOVEN.

Op. 101.

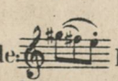
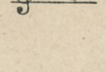
Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung. M.M. ♩.= 69-76.

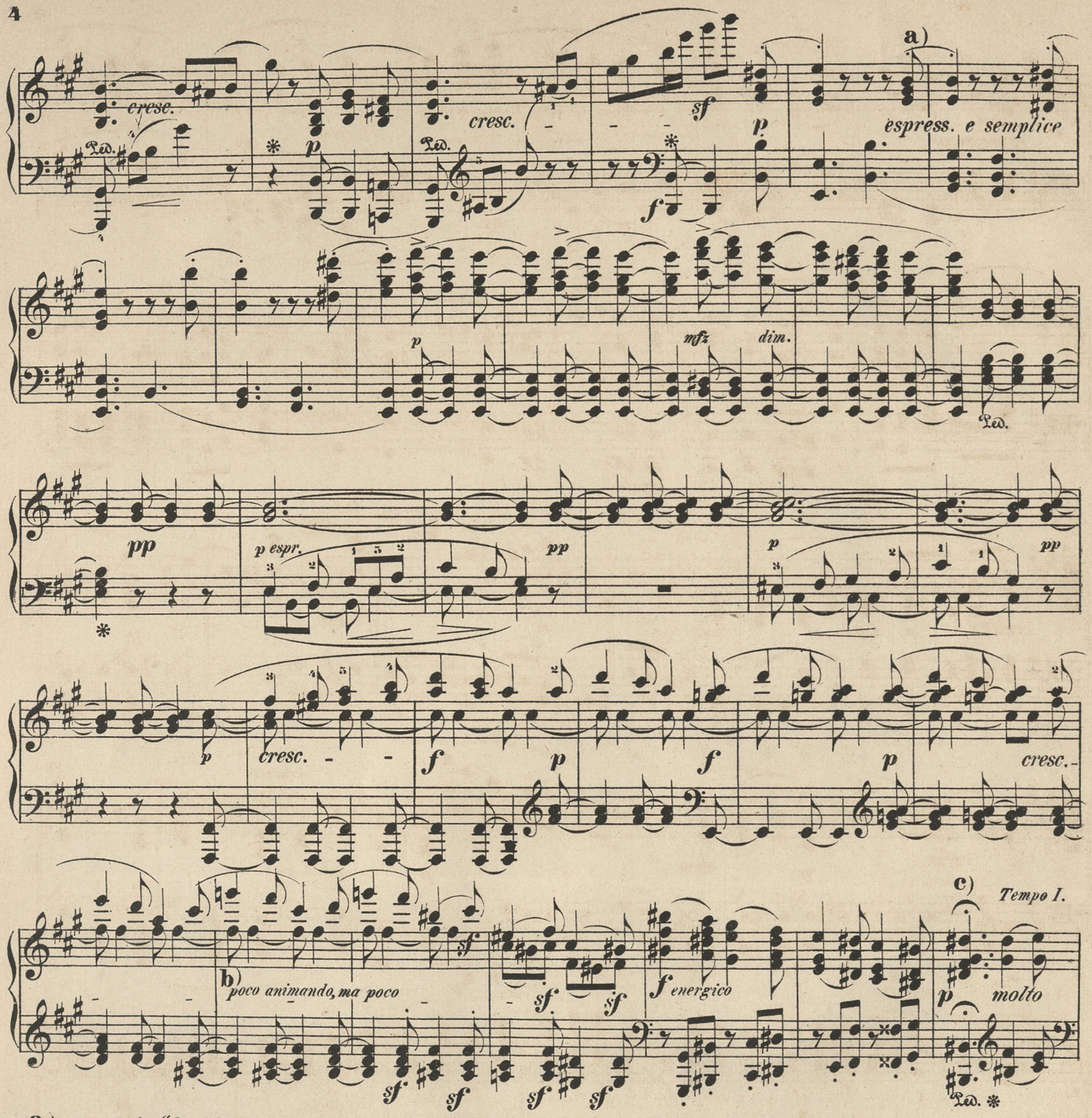
a) **Allegretto ma non troppo.**

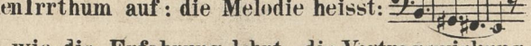


a) Ueber die zweifache Tempobezeichnung in deutscher und italiänischer Sprache vergleiche man das Verfahren des Autors bei Op. 81. und 90. Bei Op. 106 kehrt er zur ausschliesslichen Benutzung der italiänischen, gewissermaassen „internationalen" Terminologie zurück, vermuthlich infolge der gemachten Erfahrung, im Ringen nach Verständlichung seiner Vortragswünsche nur noch unverständlicher geworden zu sein. Der Herausgeber findet gerade bei diesem Stücke den Pleonasmus nichts weniger als überflüssig: die deutschen und italiänischen Vorschriften erklären sich gegenseitig und erleichtern dem nachdenkenden Spieler das Richtige zu treffen, indem er durch sie vor den Extremen geschäftiger Eile und empfindsamen Dehnens gleichmässig bewahrt werden kann. Unsere Metronombezeichnung 69-76 ist deshalb so elastisch gehalten, weil die Gesangsfähigkeit des benutzten Instrumentes zur minutiöseren Tempobestimmung stets in Betracht zu kommen hat.

Man gestatte uns die Einschaltung eines Beispiels (zur Rechtfertigung unserer Ansicht von der Relativität des Tempo): das Finale der fünften Sinfonie wird bei geringerer Quantität der Ausführenden in kleinerem Lokale ein rascheres Zeitmaass erheischen, als bei der Aufführung auf einem Musikfeste mit grossen Massen in grossen Räumen.

b) Die doppelte Ligaturenverwendung könnte manchen Leser verwirren; die Erklärung ist einfach folgende:  heisst: *gis* soll mit *fis* zusammen im gewöhnlichen *legato* gespielt werden, *fis* mit *e* zusammen in jener minder gebundenen Weise, welche man mit *portamento* zu benennen und durch Punkte mit einem Bogen darüber zu verdeutlichen pflegt. Es liesse sich demnach auch folgender*) Modus für die Bezeichnung wählen, der jedoch ebenfalls missverstanden werden könnte, während die Originalschreibweise, von den Bogeninstrumenten entlehnt, allen Violinisten geläufig ist: *) 

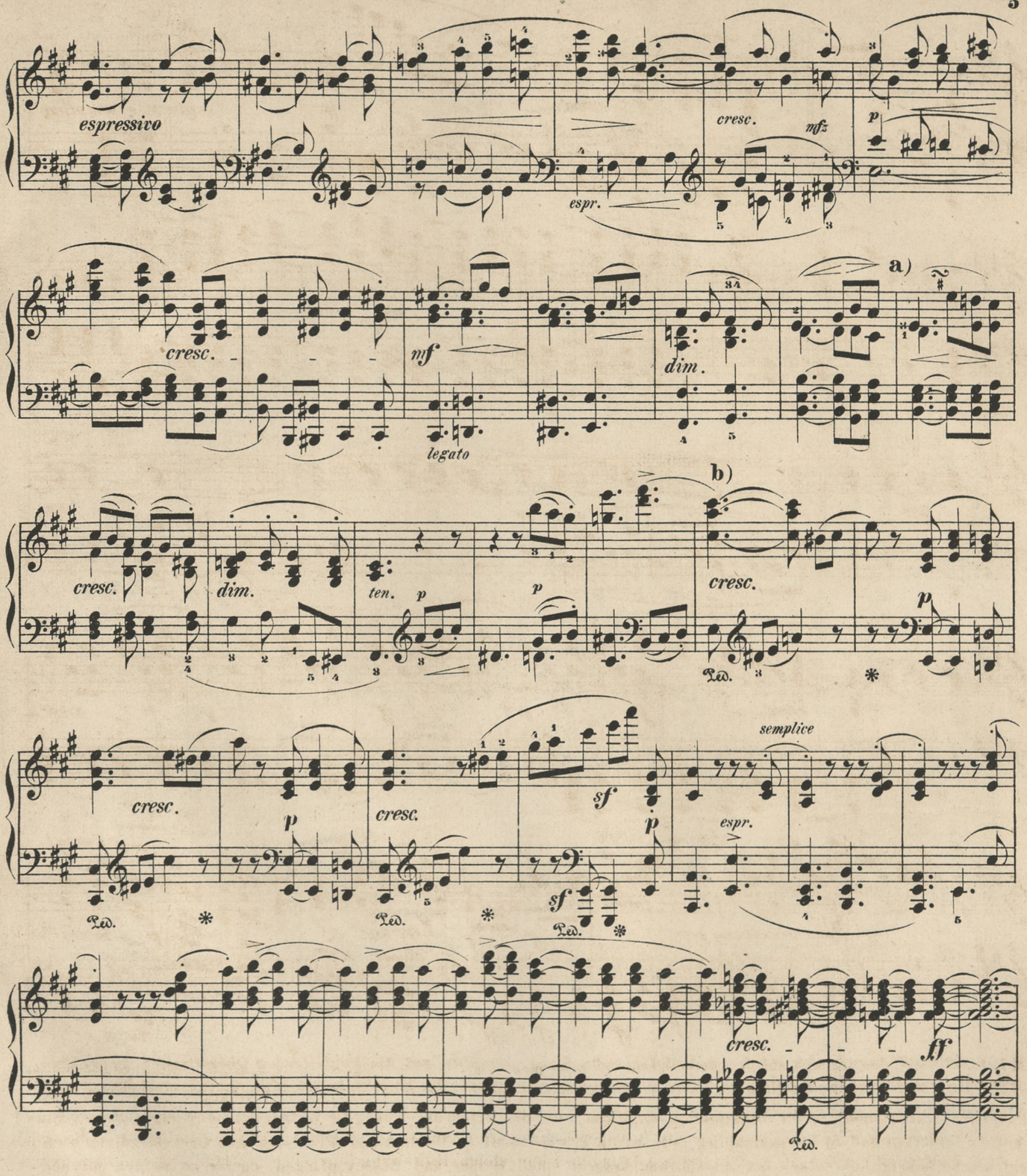


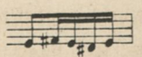
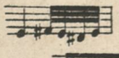
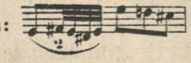
a) *„espressivo“* bezieht sich auf den melodieführenden Bass, *„semplice“* auf die begleitenden Oberstimmen. In der Phrasirung des ersteren weist das Original einen ersichtlichen Irrthum auf: die Melodie heisst:  nicht aber:

Derartige Qui-pro-quo's in der Declamation vermögen, wie die Erfahrung lehrt, die Vortragswirkung eines ganzen Stückes zu verderben und es ist unglaublich, wie wenig gewissenhaft in Deutschland Pianisten und Orchesterdirigenten auf solche höhere Correktheit der Ausführung bedacht sind. Geiger und Bläser pflegen, da sie zu keinem polyphonen Empfinden und Denken genöthigt sind, sich seltner mit derartiger Schuld zu belasten.

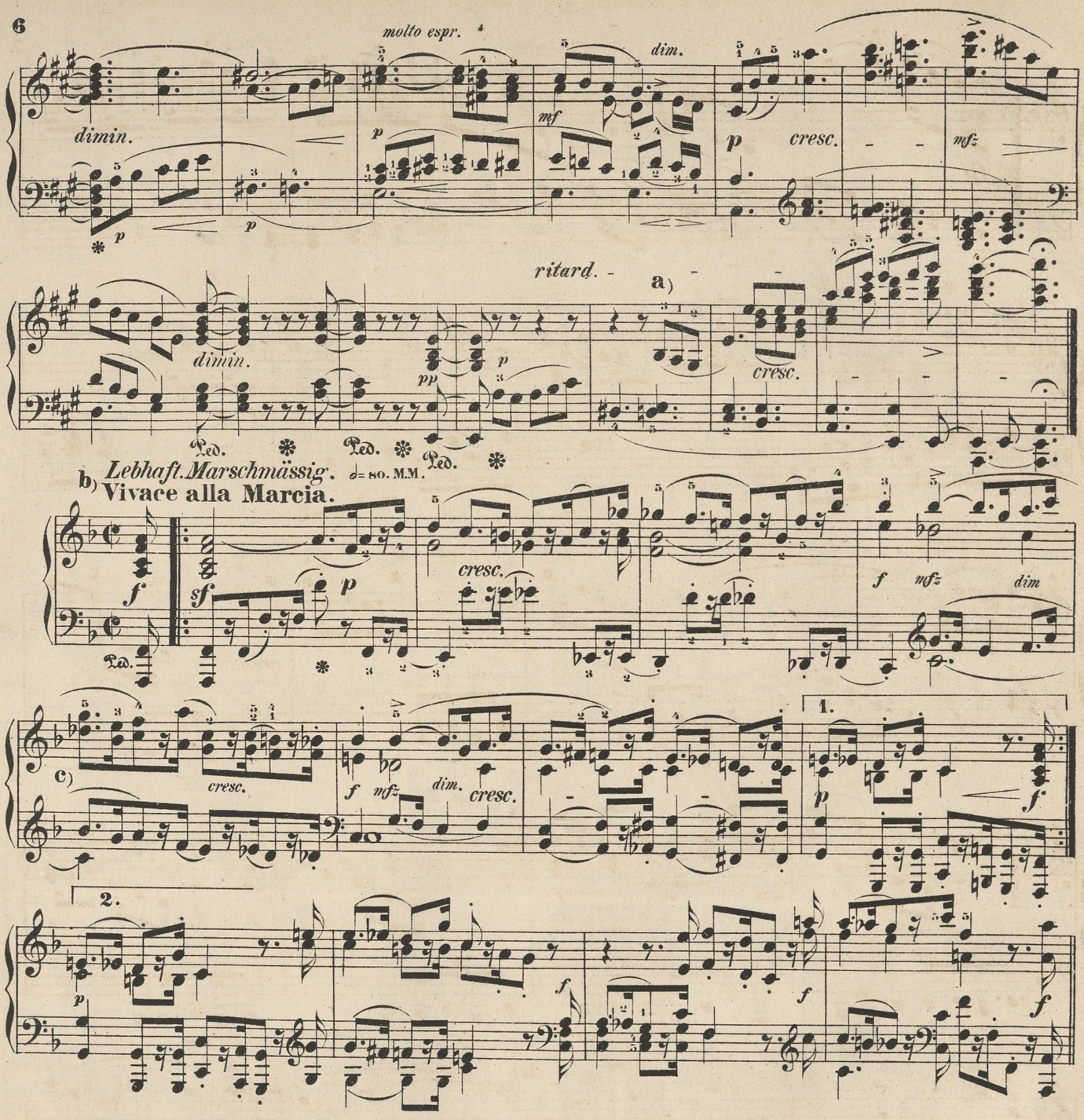
b) Eine unbedeutende Belebung des Zeitmaasses, zu welchem die thematische Arbeit der Verkürzung des Motivs fast unwiderstehlich hinleitet, dürfte auch für den Fall, dass sich der Spieler im Vorangehenden klangselig verträumt haben möchte, angemessen sein.

c) Die Fermate werde $1\frac{1}{2}$, auch $2\frac{1}{2}$ Takte ausgehalten. Das Gesetz vom gleichmässigen Weiterpulsiren des Rhythmus in einem und demselben Tonstücke muss unter allen Umständen aufrecht gewahrt bleiben. Der Zuhörer darf nach der Fermate keinen Augenblick im Zweifel bleiben, wo die Arsis, wo die Thesis ihre Stelle hat.



a) Ein feinfühlender Spieler wird bemerken, dass der Doppelschlag in der Ausführung  schleppend, in der anderen:  zu heftig klingt, und desshalb das dreitheilige Metrum in der ersten Takthälfte durch ein zweitheiliges ersetzen:  ohne natürlich den Takt zu verkürzen.

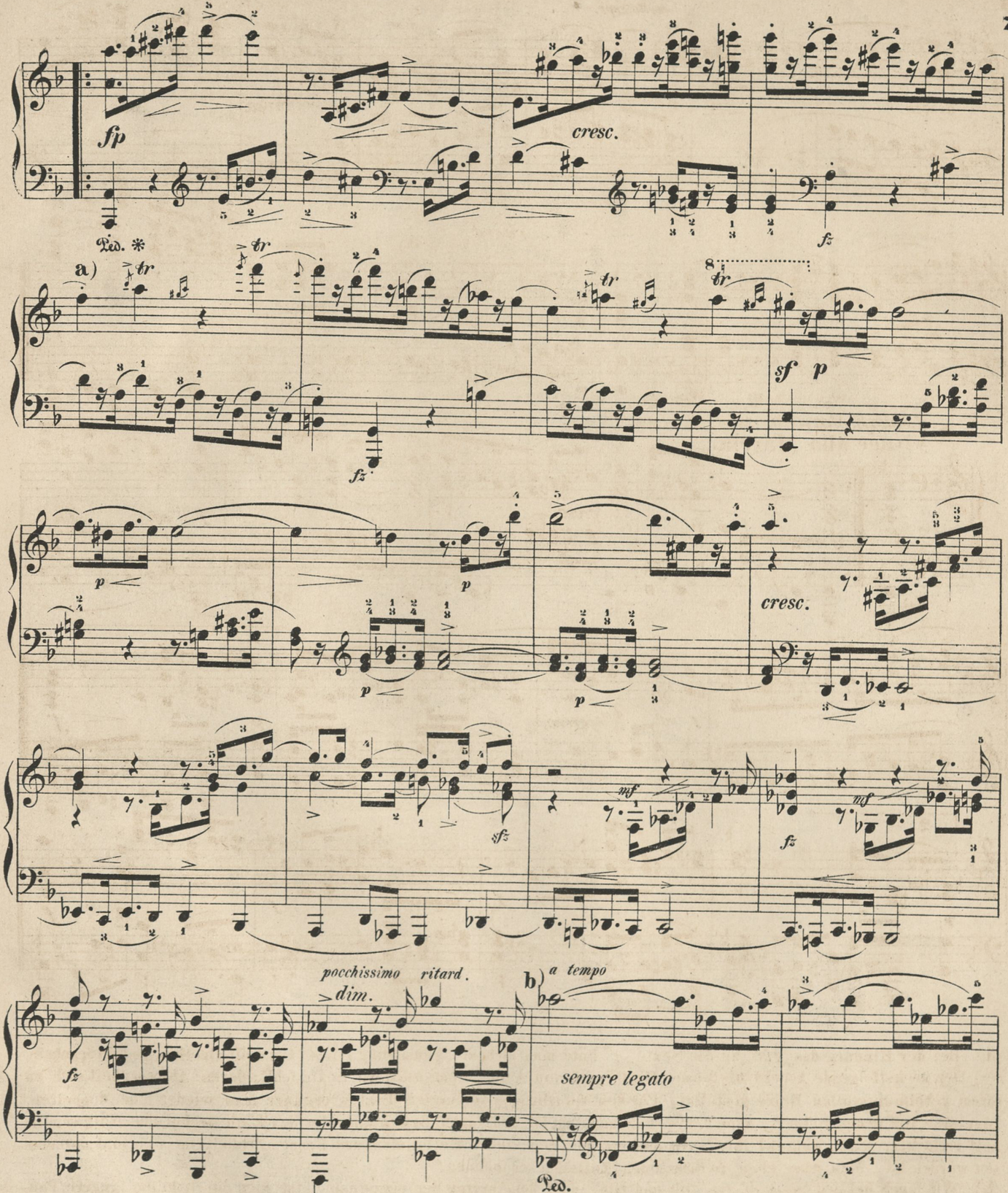
b) Die älteren Ausgaben haben  wo doch der Schritt der Oberstimme (vgl. die analoge Stelle Takt 18-19) richtig bleibt, die neue Härtelsche Ausgabe bringt die uns unbegreifliche Verbesserung in 



a) Bei der Bindung des „*gis*“ an die Sexte „*e*“ hüte man sich, die Täuschung eines Cis moll-Dreiklangs hervorzubringen. Der nächstfolgende Accord bleibt der Sextaccord von A dur, wenn auch die Sexte fehlt, deren Abwesenheit sich zu einem geheimnissvollen Reize gestaltet. Für den Vortrag des vorletzten Taktes ergänze man wieder jene doppelten Ligaturen, von denen Seite 2 Anm. b. die Rede gewesen ist, und deren Bedeutung hier durch die technische Nothwendigkeit recht klar wird, während ihre Aufzeichnung bei den vielen Hülfslinien (aus Bequemlichkeit) im Original unterlassen worden ist. Man muss eben „zwischen den Zeilen lesen können.“

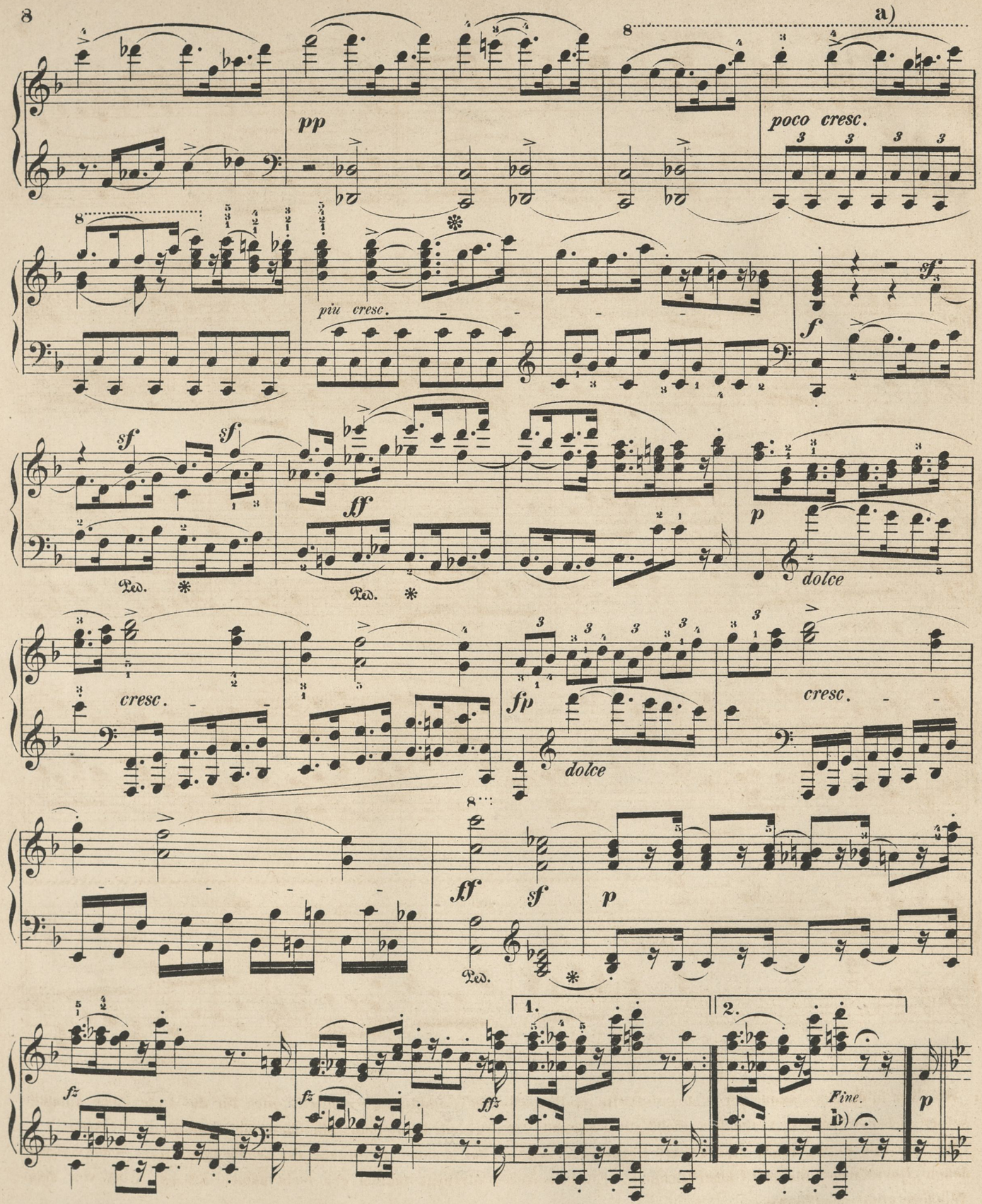
b) Wie auch bei den Sonaten Op. 109 und 110, darf der Vortrag der einzelnen Sätze hier durch keine längere Pause unterbrochen werden, wenn nicht der gerade in ihrem Contraste erkennbare psychologische Zusammenhang getrübt werden soll. Die Vorschrift „*marschmässig*“ gilt, wie Herr v. Lenz richtig bemerkt, für das Erforderniss straffer und markiger Energie, namentlich bezüglich der rhythmischen Wiedergabe.

c) Für die eigenmächtige Correctur des vierten Achtels *a* der ersten Mittelstimme zu einem nachschlagenden Sechzehntheile im Verein mit den übrigen Stimmen trägt der Herausgeber ohne Befangenheit alle Verantwortung, desgleichen für die durchgehenden Modificationen in der Phrasirung, welche in allen bisherigen Ausgaben von sinnentstellenden Nachlässigkeiten strotzte.



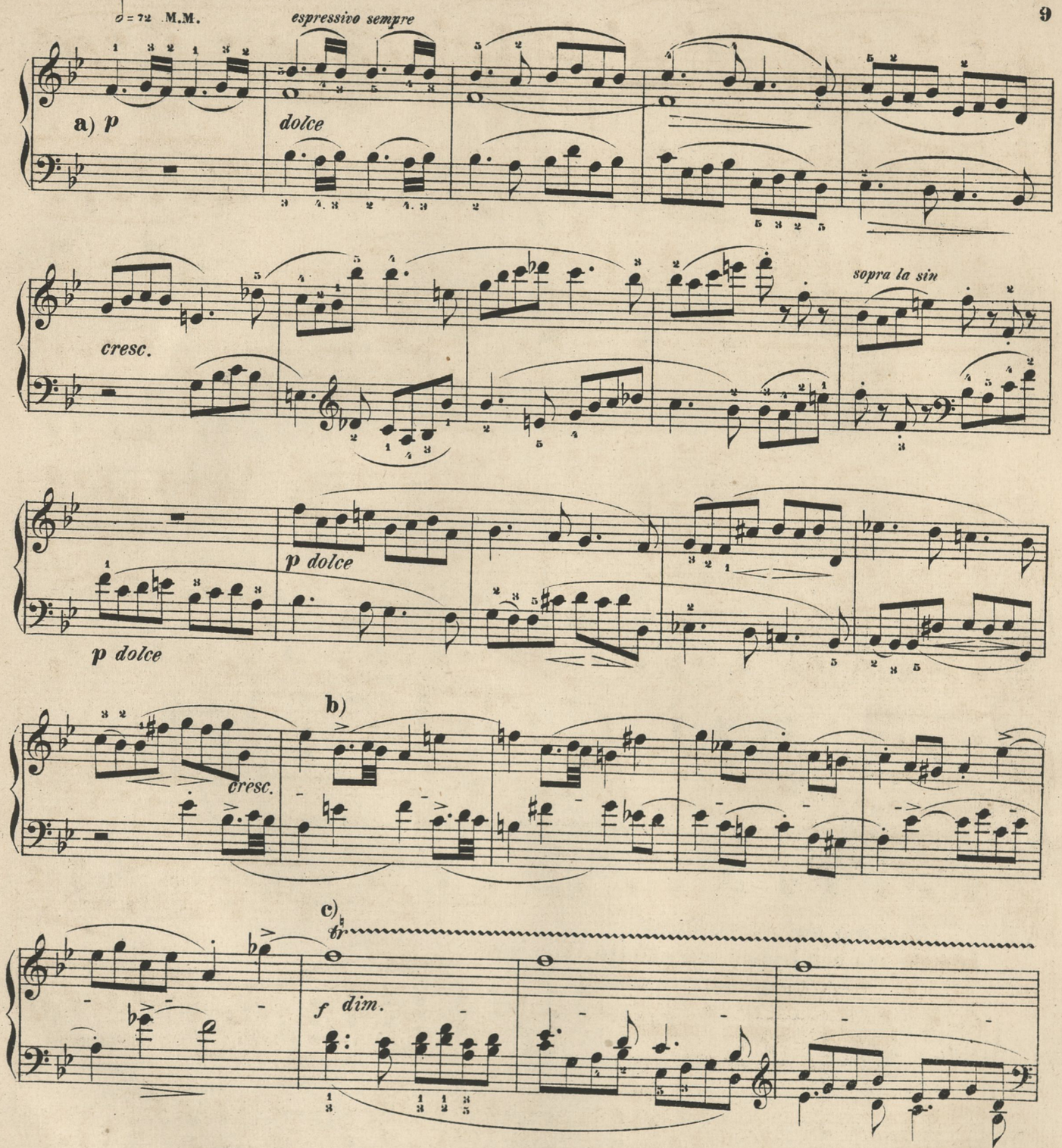
a) Die Triller in diesem, wie dem übernächsten Takte müssen mit dem Nebentone begonnen werden, wenn man nicht vorzieht, sie in Schneller zu verwandeln.

b) Die Vorschrift des Componisten, den Orgelpunkt „*Des*“ während vier Takte durch Aufheben der Dämpfung für das Ohr nachklingen zu lassen, führt allerdings den Nachtheil einer Verwischung der canonführenden Stimmen mit sich: es ist hier aber, wie häufig sonst, das Nebensächliche der Hauptsache zu opfern. Als solche gilt hier die sinnliche Klangwirkung.



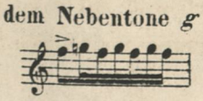
a) Die dritte Achteltriole der Begleitung darf nicht mit dem Sechzehntheile der Oberstimme zusammen fallen. Bei dieser Gelegenheit sei zu einer genauen Beobachtung der Unterschiede zwischen punktirten und von einer Sechzehntelpause begleiteten Achteln angeregt.

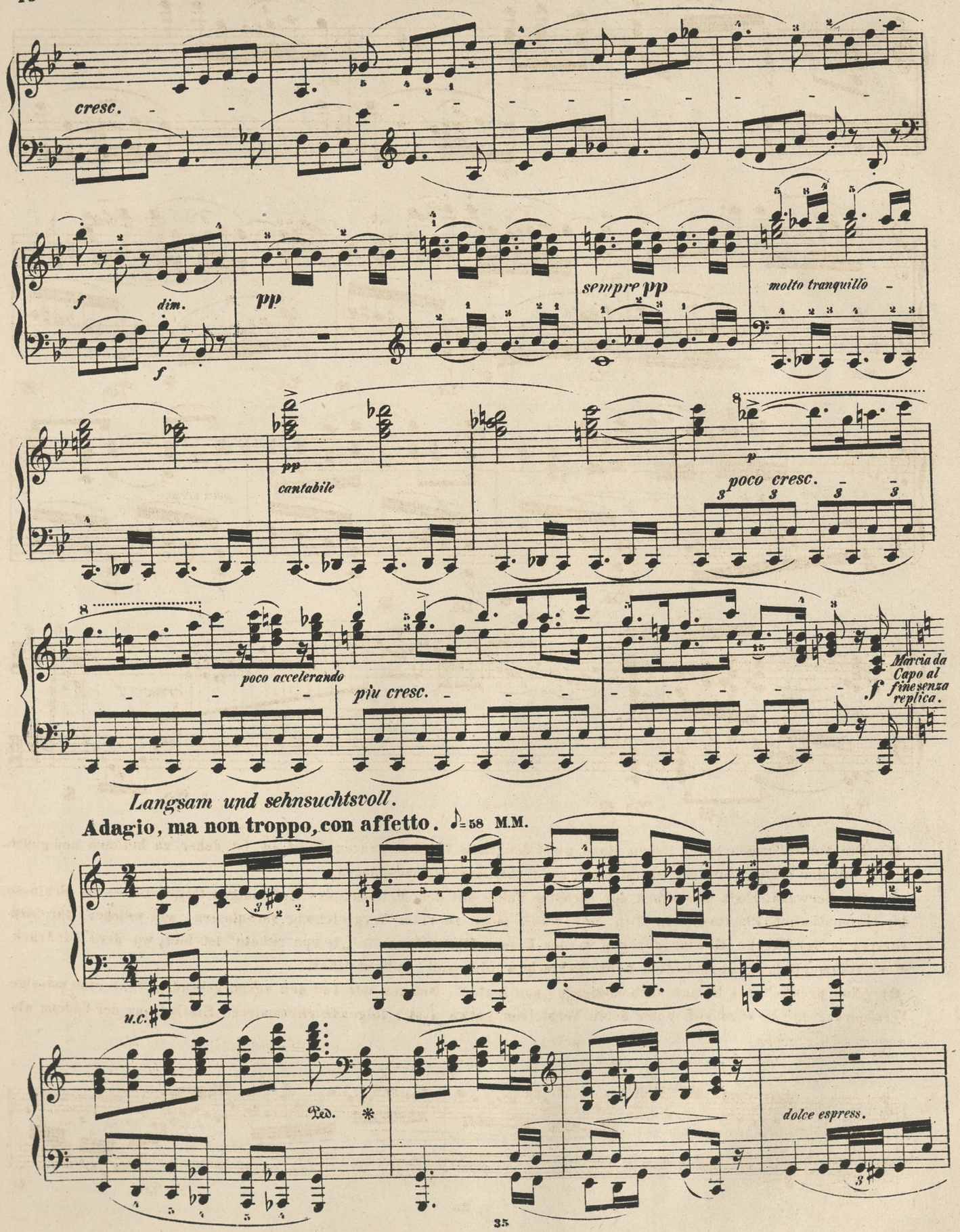
b) Die Fermate durfte wohl jedenfalls nur am Schlusse (nach der zweiten Wiederholung) zu gelten haben.

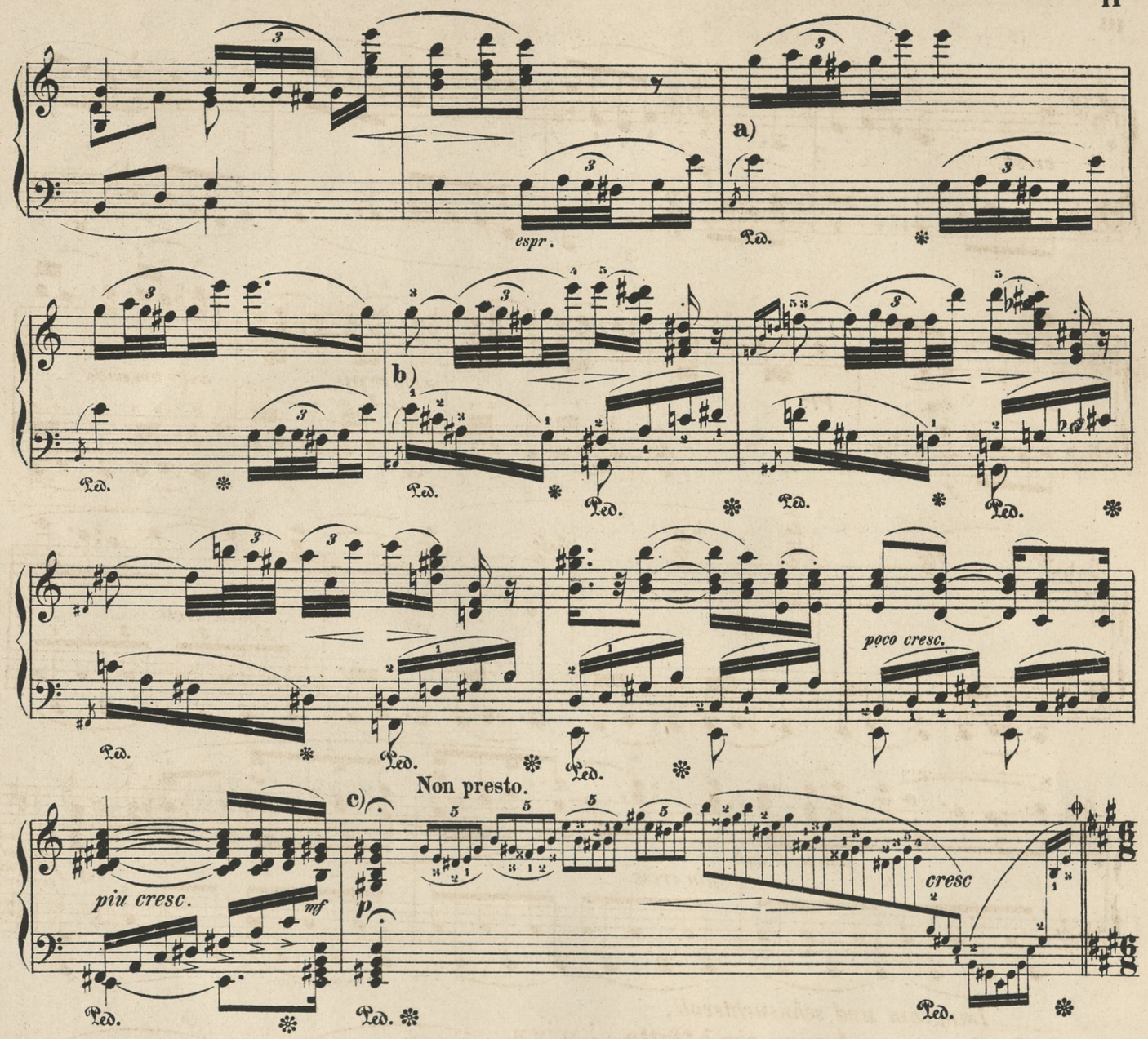


a) Wer in diesem Canon nur eine geistvolle „mathematische" Combination erblickt, sich für die melodische Anmuth seiner liebenswürdigen Arabesken nicht zu erwärmen vermag, wird gut thun, ihn überhaupt ungespielt zu lassen

b) Die vom Herausgeber hinzugefügte Phrasirung mildert, bei genauer Befolgung, die sogenannten Härten der verschiedenen „Querstände" bis zur Unmerklichkeit. Ein besonderes Vortragsstudium erheischt namentlich der Takt vor dem Wiedereintritt des Thema.

c) Der Herausgeber beginnt auch hier den Triller mit dem Nebentone *g*, wobei er sich das vorhergehende *ges* enharmonisch in *fis* verwechselt denkt. Die Ausführung:  hätte etwas Trockenes,

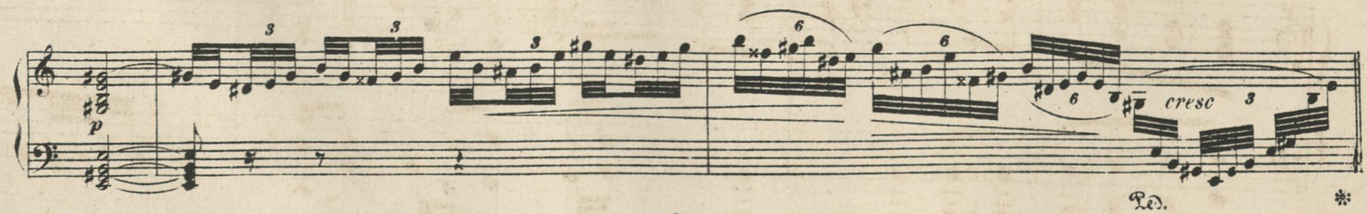

cresc.
f
dim.
f
pp
sempre pp
molto tranquillo
pp
cantabile
p
poco cresc.
poco accelerando
più cresc.
f
Marcia da Capo al fine senza replica.
Langsam und sehnsuchtsvoll.
Adagio, ma non troppo, con affetto.
♪= 58 M.M.
u.c.
Ped.
*
dolce espress.



a) Die Vorschlagsnote in der linken Hand giebt den Bass für den ganzen Takt an, ist daher zu betonen und gleichzeitig mit der ersten Note der Oberstimme, nicht aber vorher anzuschlagen.

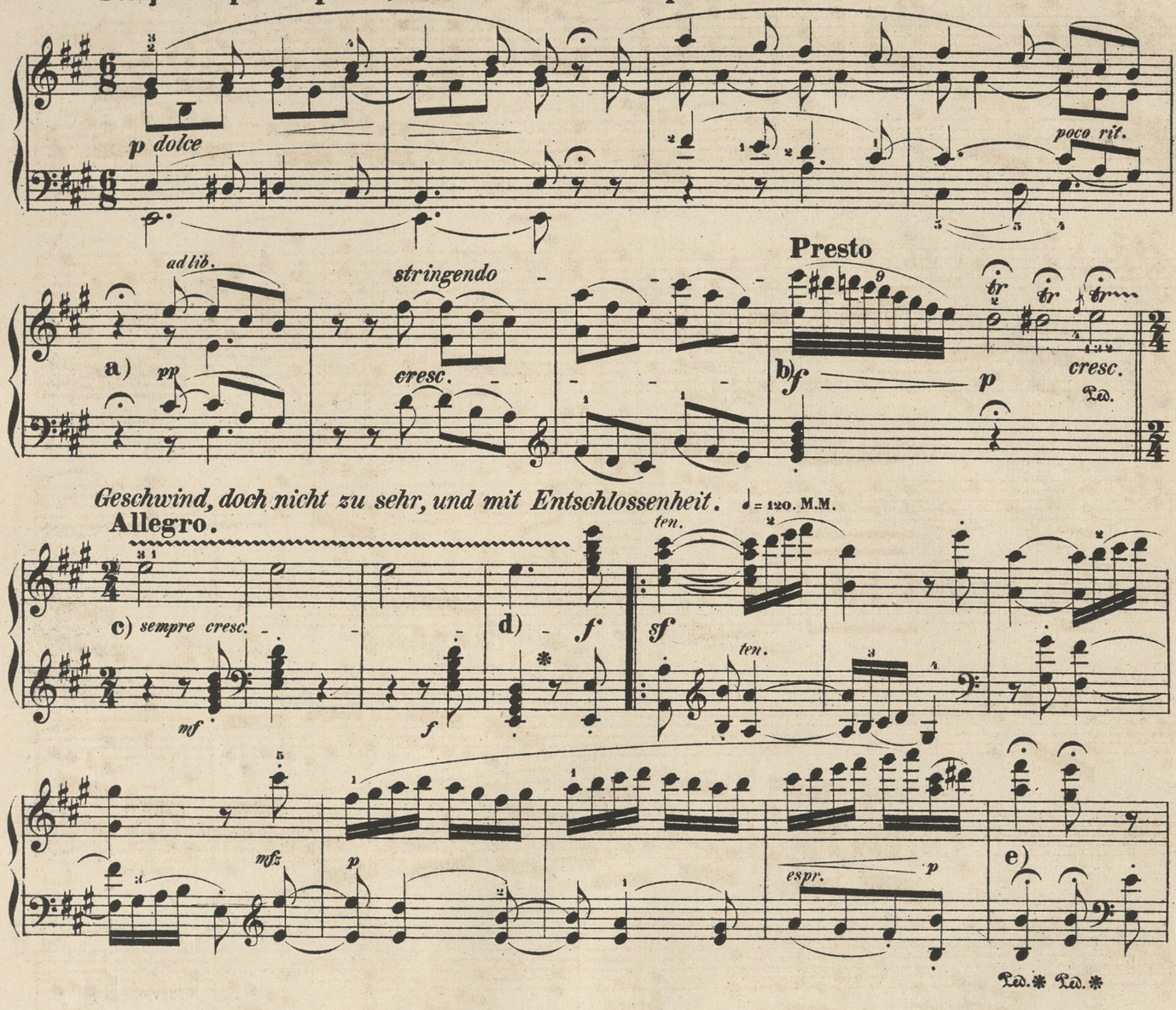
b) Die Verwandtschaft dieses und der nächsten Takte mit den Melismen des tiefsinnigen Orgelpunktes am Schlusse der chromatischen Phantasie von Joh. Seb. Bach möge zu einer Vergleichung veranlassen, aus welcher für den Vortrag beider Werke Gewinn gezogen werden kann. Ein maassvolles „tempo rubato" ist hier, wo der Eindruck einer träumerischen Improvisation hervorgebracht werden soll, wohl statthaft.

c) „Non presto" das besagt auch zugleich „non lento." Nehmen wir für den vorhergehenden Takt eine mässige Verzögerung an, so wird sich unter deren Verbleiben (etwa ♪=54) folgende rhythmische Eintheilung der Cadenz als angemessen ergeben.



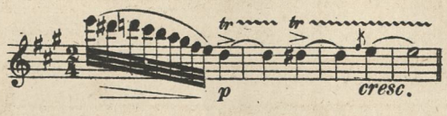
12 *Zeitmaass des ersten Stückes.*

Tempo del primo pezzo; tutto il Cembalo ma piano. ♩ = 72.



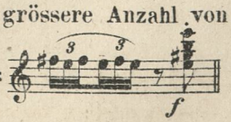
a) Dieser Takt werde einschliesslich der Dauer der Fermate als ein $\frac{9}{8}$ Takt aufgefasst.

b) Diese Uebergangsfermate spielt der Herausgeber unter Vorausnahme der Viertelbewegung des Finale in folgender rhythmischer Gliederung:

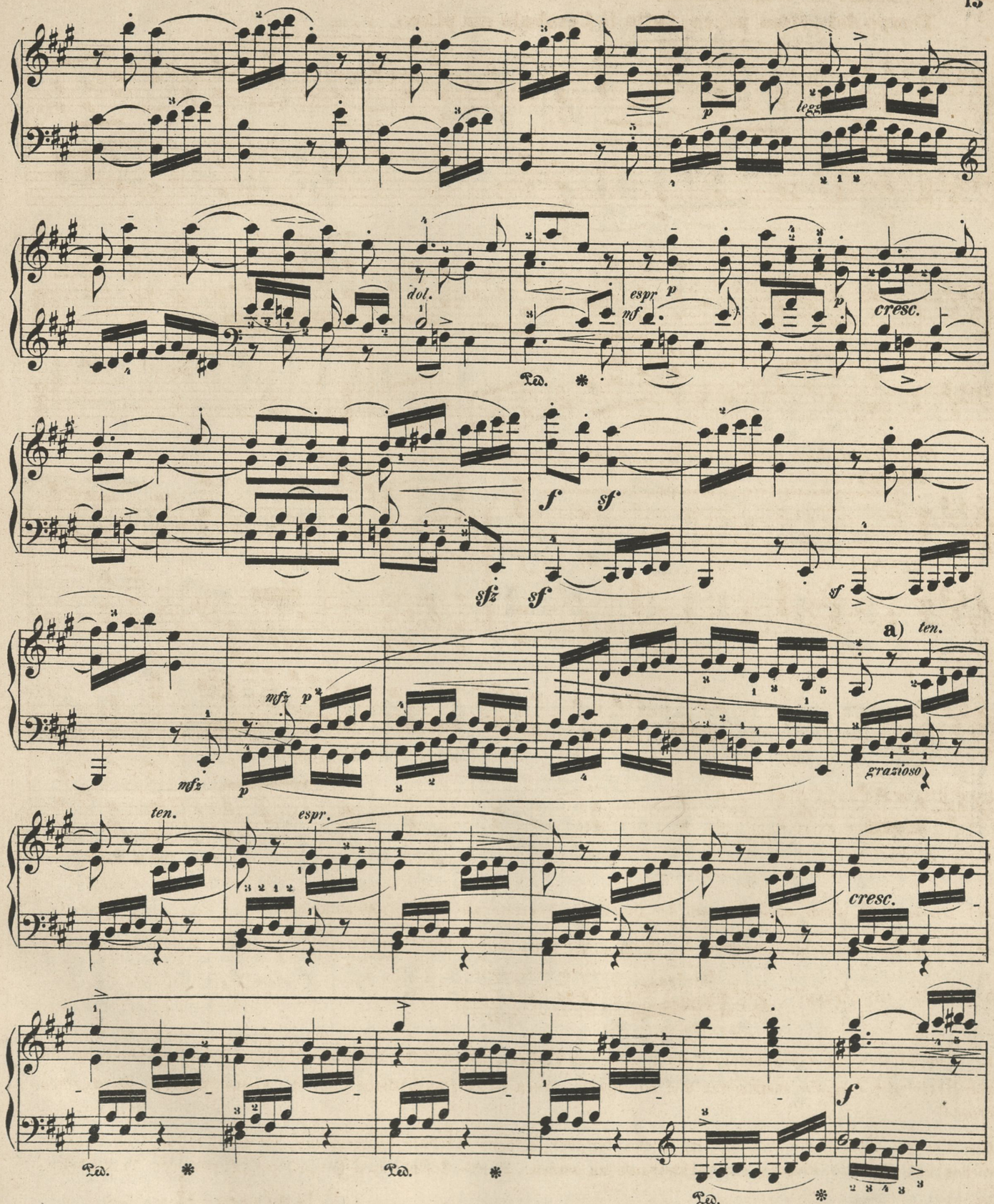


c) Die älteren Ausgaben bringen ein ♮ über dem Triller. Diese durch nichts erklärliche Wunderlichkeit hat die neue Härtelsche Ausgabe ausgemerzt und mit Recht. Wozu im entschiedendsten A dur die kleine None des Dominantenaccords!

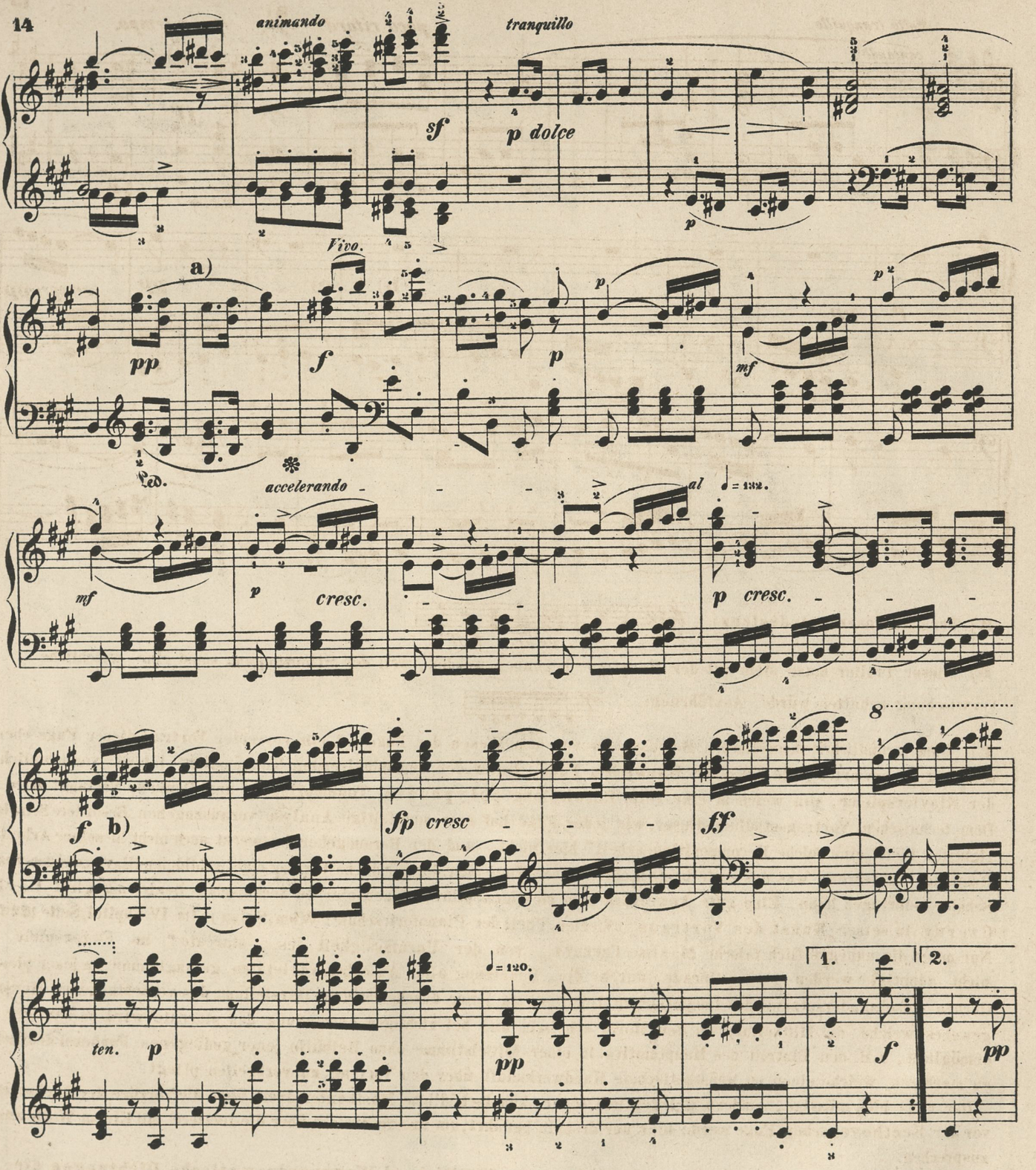
d) Um den Eintritt des Auftakts im Thema mit der nöthigen Energie zu markiren, ist der Triller früher abzubrechen und statt des Punktes eine Achtelpause zu setzen. Da das Zeitmaass keine grössere Anzahl von Trillerbewegungen gestattet, als höchstens Sechzehnteltriolen, so wäre die Ausführung folgende:



e) Fermatendauer: doppelter (eventuell auch vierfacher) Werth der gehaltenen Note. Es bleibt dies dem Geschmacke des Spielers überlassen; eine längere Spannung des Hörers erscheint hier gar nicht unangemessen.

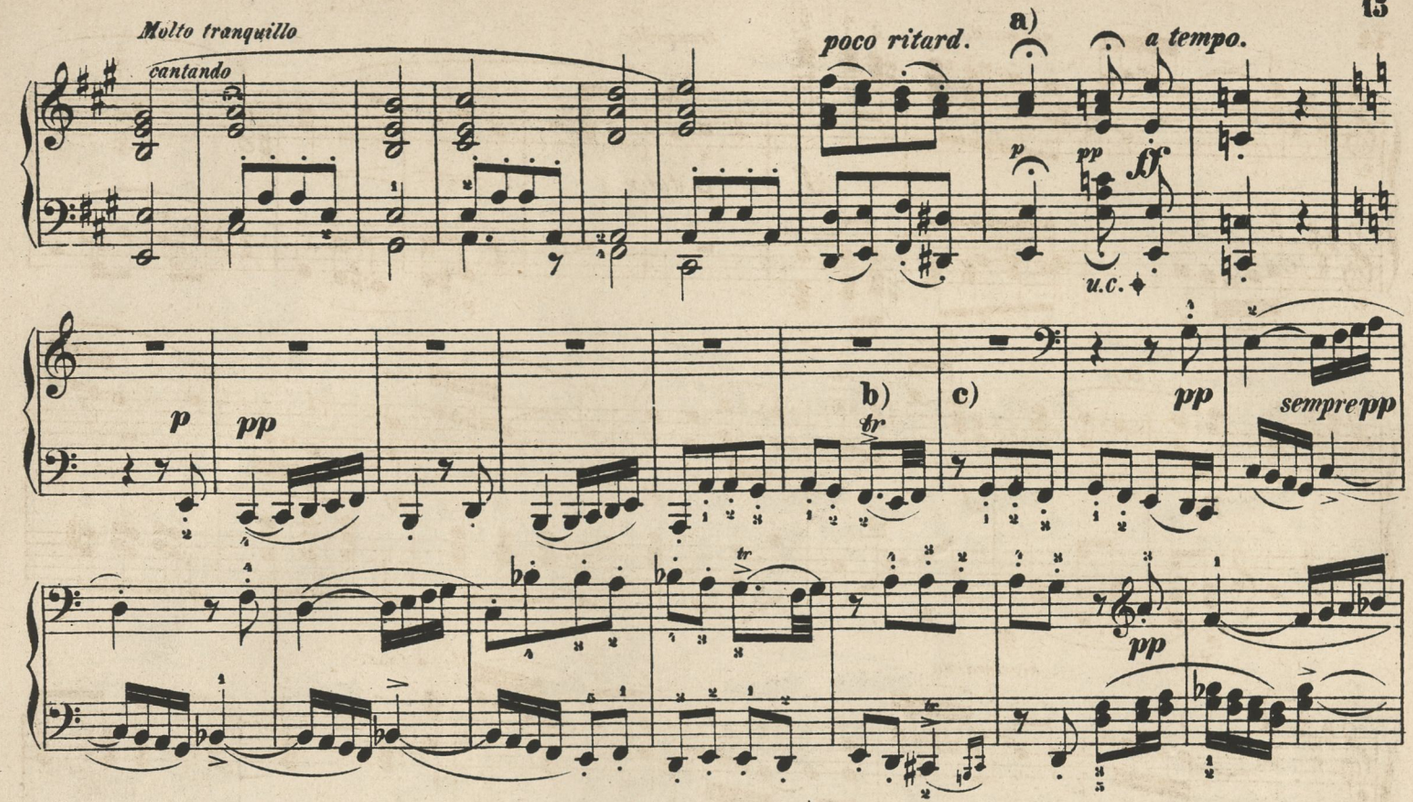


a) Auch in den spezifisch humoristischen, oder doch heiteren Allegrosätzen der Beethovenschen Werke letzter Periode finden sich lyrische Gesangsstellen, welche einen beinahe glühenden, leidenschaftlich schwungvollen Vortrag erheischen. Die hier beginnende Steigerung durch 16 Takte hindurch muss mit jener Wärme gespielt werden, wie dieselbe leider nicht von deutschen, wohl aber von Violinisten belgischer oder französischer Schule erlernt werden kann.

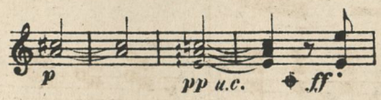


a) Zu Gunsten eines besseren Legato in der rechten Hand ist die Mittelstimme der rechten Hand in die linke vertheilt worden.

b) Aus Gründen der Spielbarkeit haben wir die erste Figur in zwei Theile zerlegt. Vorzuziehen wäre freilich die für die Fingersetzung schwierigere Eintheilung  , da ein Absetzen nach dem Accord ziemlich unmerkbar auszuführen ist.



a) Fermatendauer mindestens:



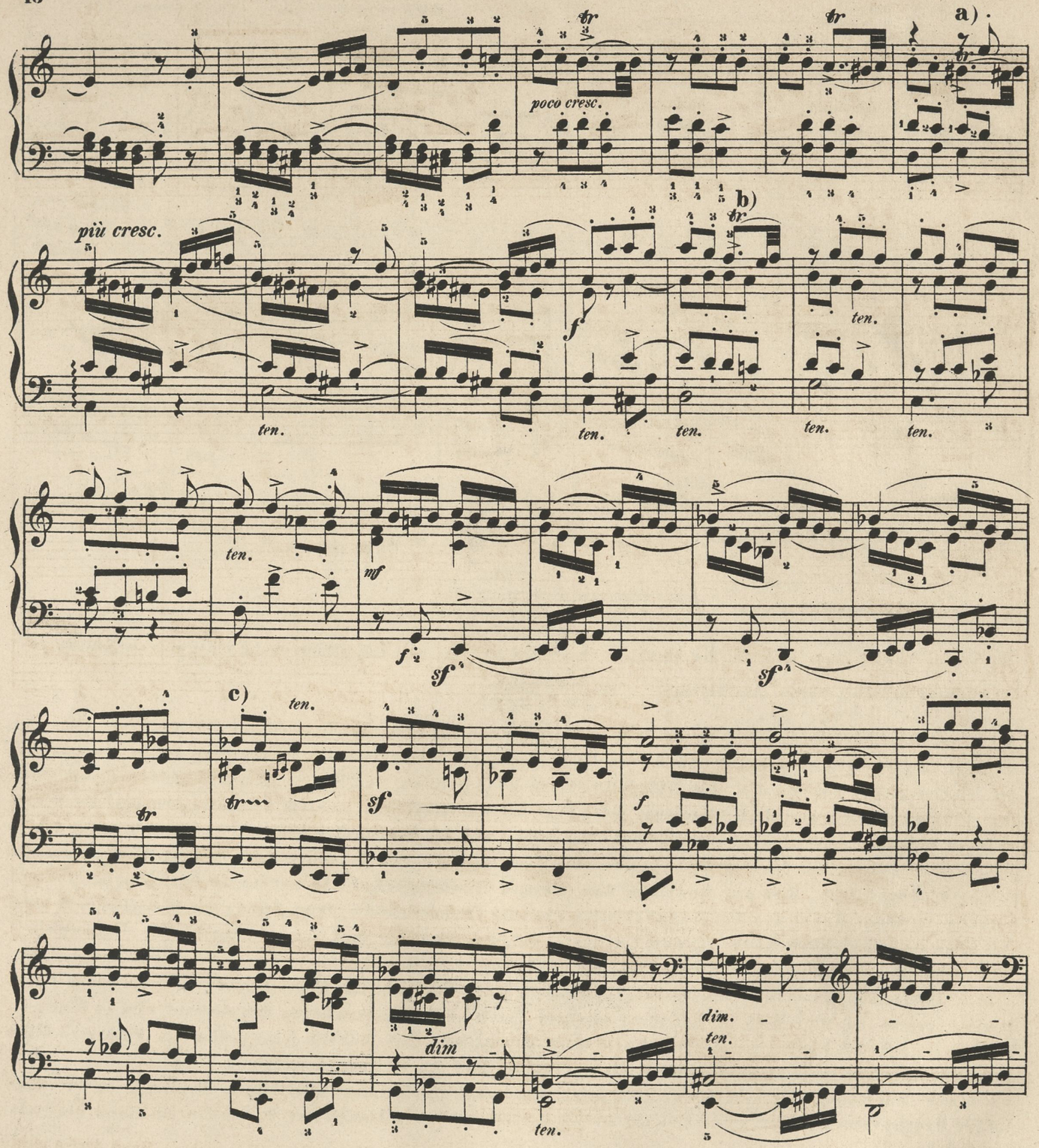
b) Dieser Triller muss stets mit der Hauptnote begonnen werden, weil der Stimmengang sonst eine weichliche Verwischung erhalten würde. Ausführung:

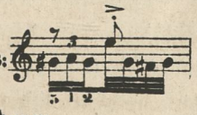


c) Ohne gründliches theoretisches Bewusstsein von dem Wesen der Fuge ist ein correcter Vortrag dieser Fuge ebenso wenig zu erwarten, wie bei einer Bachschen Fuge. Unter den reproduzirenden Tonkünstlern ist es vornehmlich der Klavierspieler, von welchem eine reife Entwicklung polyphonen Tonempfindens und Denkens verlangt wird. Dem technischen Vortragsstudium dieser, wie jeder, Fuge hat eine sorgfältige Analyse vorauszugehen. Besondere Schwierigkeiten bietet eine solche „Decompositionsarbeit" hier nicht und der Herausgeber bezweckt auch nicht in seiner Arbeit Dasjenige zu lehren, was das erste beste Lehrbuch der Fuge oder der mündliche Vortrag eines gebildeten Klaviermeisters dem Schüler beibringen kann. Eine gute Anweisung zum richtigen Klavierfugenspiel in technischer Beziehung giebt Carl Czerny in seiner „Kunst des Vortrags" (Vierter Theil der Pianoforteschule: Wien, Spina) im IV Capitel, Seite 122 ff. Nur möge die unbegreiflich falsche Maxime Czerny's „ von der Unzulässigkeit des „ staccato " im Fugenspiele nicht adoptirt werden. Gerade durch die Benutzung aller Anschlagsvarietäten gelangt man zu jener plastischen Auseinandersetzung des thematischen Inhaltes, zu jener durchsichtigen Darstellung des verschlungenen Kunstgewebes, welche die Mittheilung an den Hörer erheischt und bei richtiger Anwendung des „staccato" wird es häufiger ermöglicht, z.B. den Eintritt des Hauptmotivs in einer Mittelstimme ohne Beihülfe jener „gediegenen Paukerei" deutlich zu markiren, welche einen so unästhetischen Handwerksduft über den Vortrag zu verbreiten pflegt.

Der nicht blos müssige, sondern gelegentlich sogar kunstschädliche Musikantenstreit über die Vorzüge der Bachschen vor der Beethovenschen Fuge werde hier nur deshalb berührt, um unsere Ansicht über die letztere mit Einem Worte auszusprechen.

Für Beethoven ist die Fugenform Dasselbe, was für Richard Wagners dramatische Dichtungen die Musik überhaupt: nicht Zweck, sondern letztes und höchstes Mittel der Ausdrucks-Steigerung. Daher der leidenschaftliche, gewissermaassen elektrische Charakter der Beethovenschen Fuge, welche mit jener objectiven, „reineren", klassischen Formschönheit der Bachschen Selbstzweck-Fuge gar nicht concurriren will. (Die Erfassung dieses Charakters steigert natürlich die technische Aufgabe des Spielers noch um ein Bedeutendes, während sie anderseits diese Schwierigkeiten durch Beschäftigung des „seelischen" Interesses bei volständiger Hingebung erleichtern hilft.) Bei den Schlussfugen in den Sonaten 106 und 110 (wo der Dichter sich noch in einem neuen Glanze zeigt) werden wir Gelegenheit haben, mancherlei Ergänzendes zu diesen allgemeinen Bemerkungen hinzuzufügen.



a) Ausführung des Trillers:  Die Elision des Nebentons „a“ auf dem vierten Achtel ist nicht nur aus technischen Rücksichten rathsam.

b) Ausführung: 

c) Ausführung wie bei a.)

a) b) c) d)

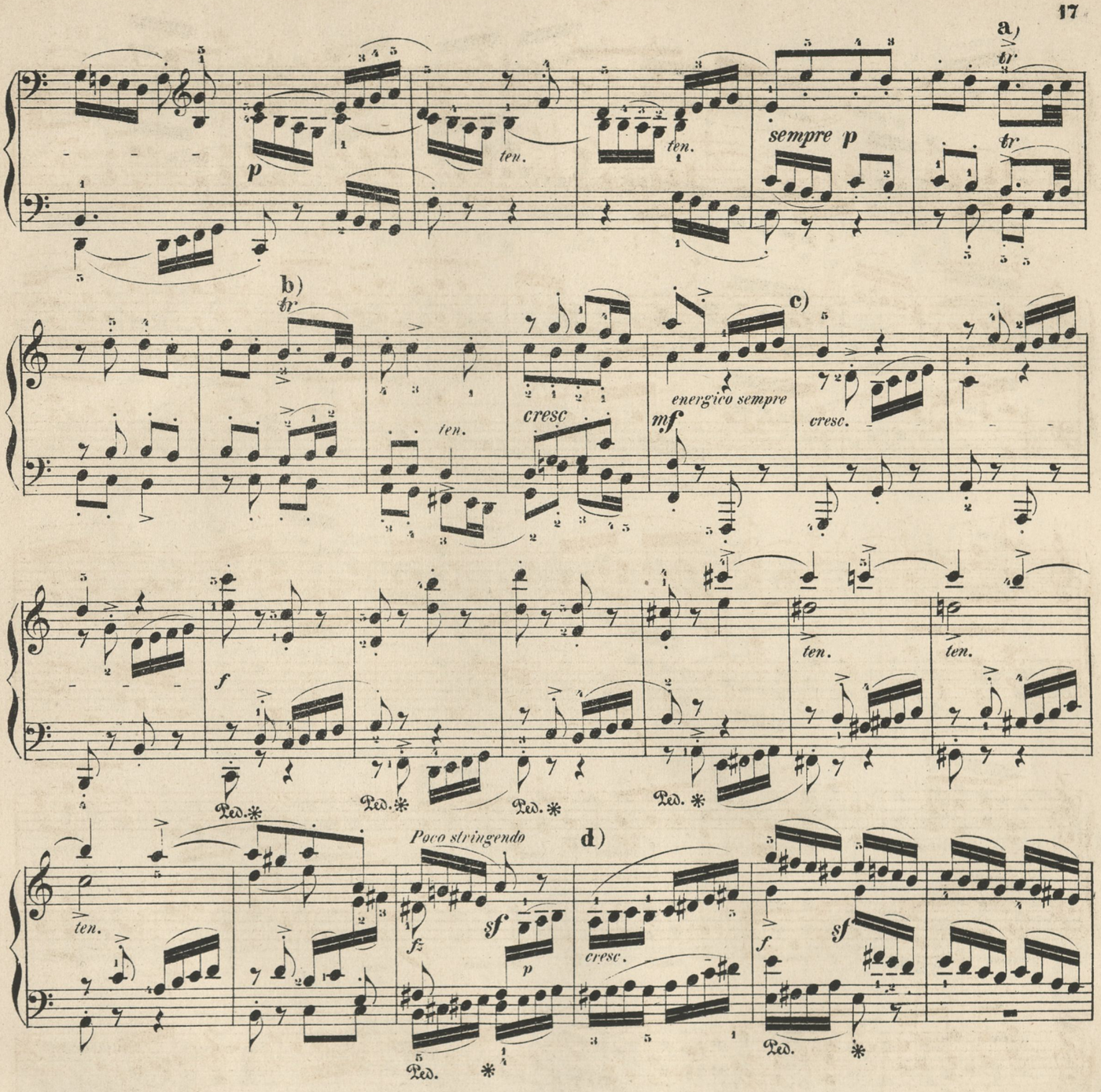
sempre p

ten. ten. ten. ten. ten. ten. ten.

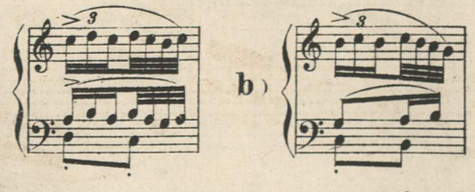
cresc energico sempre mf cresc. f

Poco stringendo fz sf p cresc. f sf

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

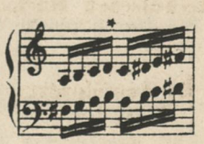


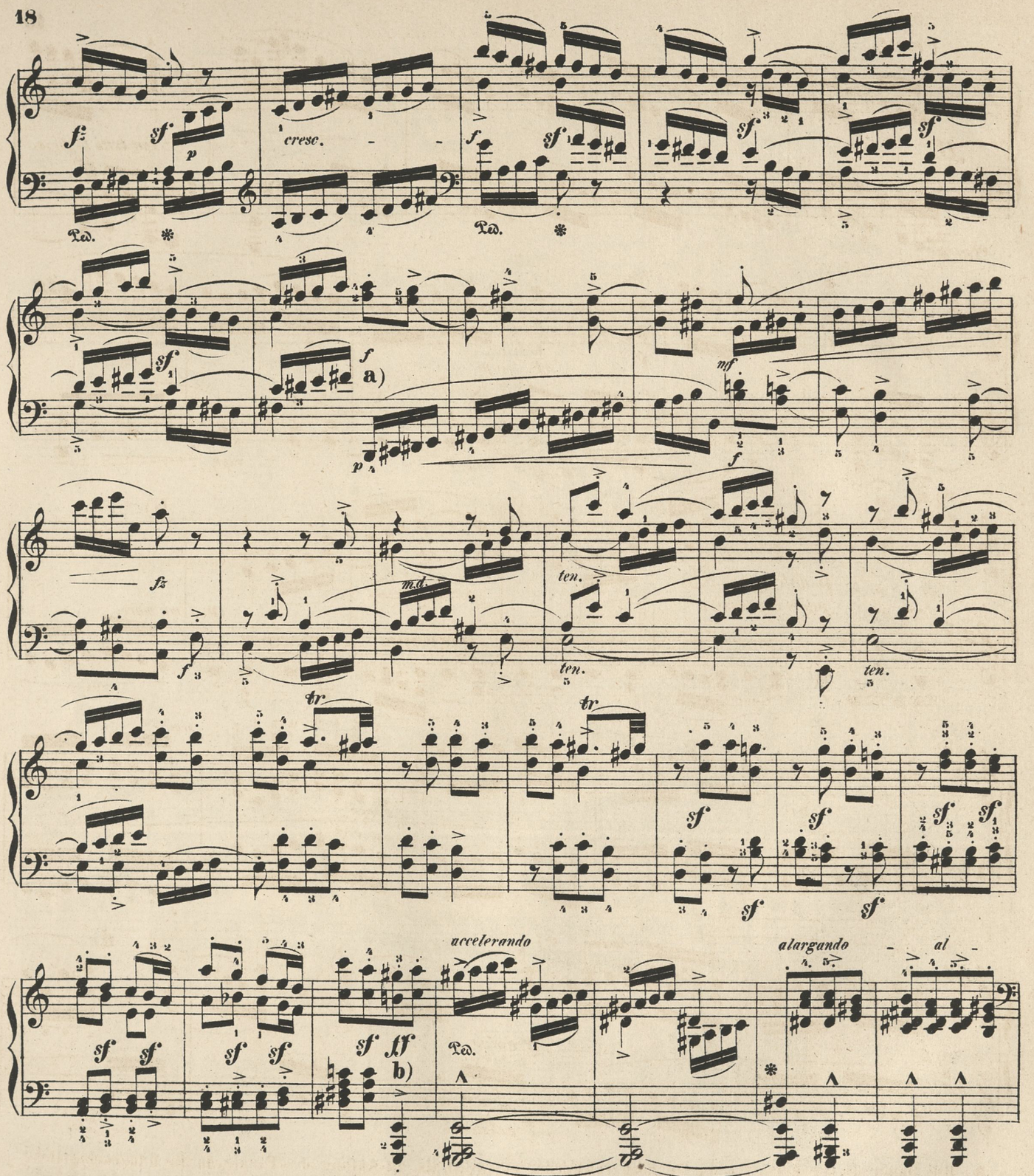
a) Ausführung: b)



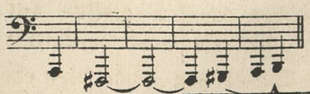
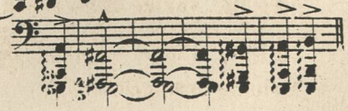
c) Die Viertelnoten am Anfang jeden Taktes, abwechselnd in der Ober-und Unterstimme der rechten Hand, dürfen nicht als Achtel behandelt werden. Desshalb der gewissermaassen „unklaviermässige“ Fingersatz, der übrigens bei polyphonen Stücken durch den Clementi-Czernyschen „klaviermässigen“ ohne Nachtheil für charakteristische Wiedergabe nicht ersetzt werden kann.

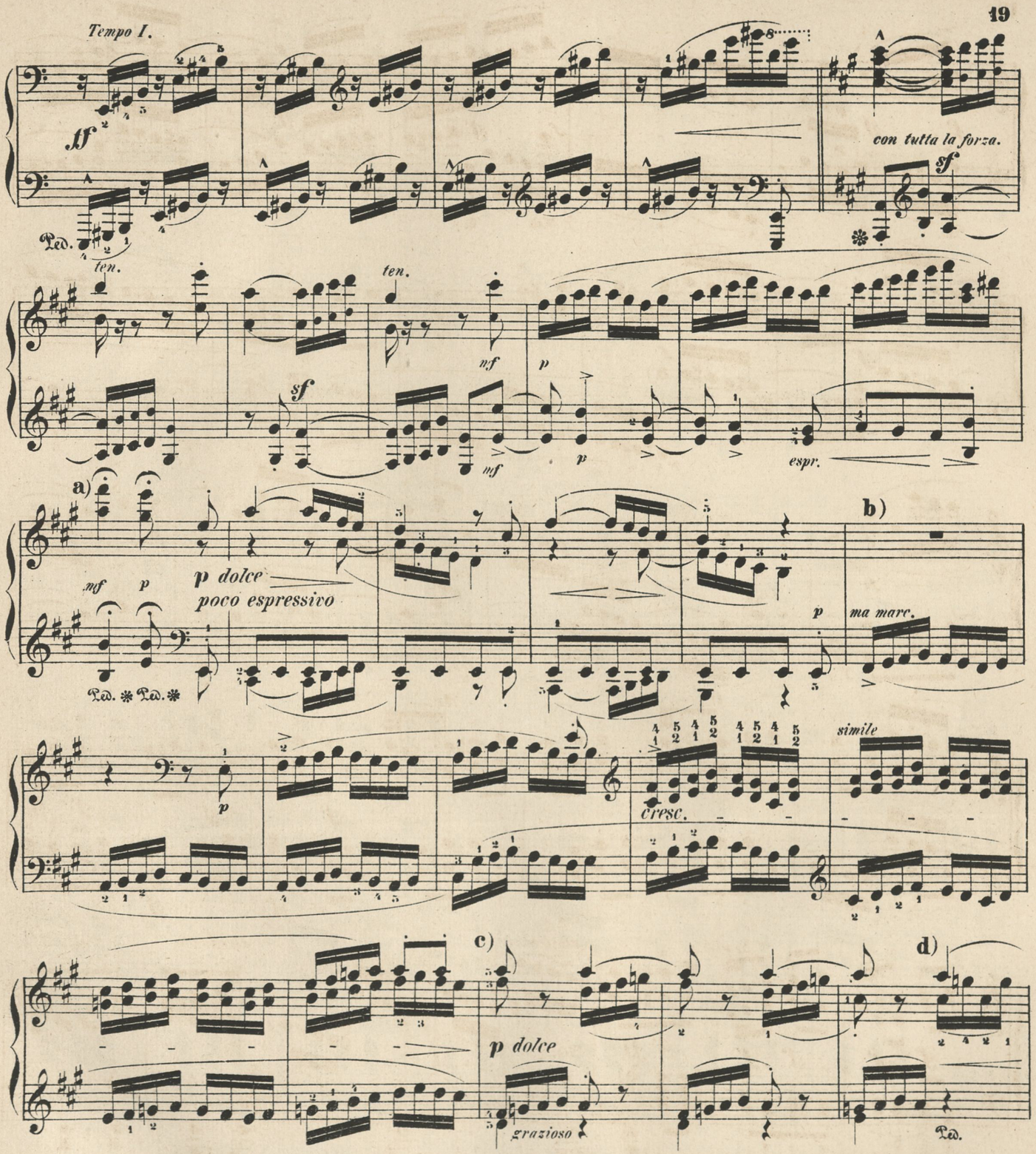
d) Der Herausgeber lässt dahingestellt, ob hier nicht ein Schreibfehler obgewaltet haben und eine andere der übrigen Durchführungsweise des Motivs entsprechendere Lesart beabsichtigt gewesen sein sollte, nämlich:





a) Die zweite Hälfte des Taktes ist im oberen System ganz offenbar ebenso gedacht worden, wie zwei Takte später im unteren Systeme.

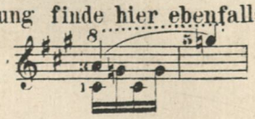
b) Die doppelte Vergrösserung des Thema im Basse über dem Halteton  wird bei weitem wirksamer hervortreten, wenn man sie mit dem Herausgeber in moderner Weise so spielt:  was unschwerer auszuführen ist, als es den Anschein hat.

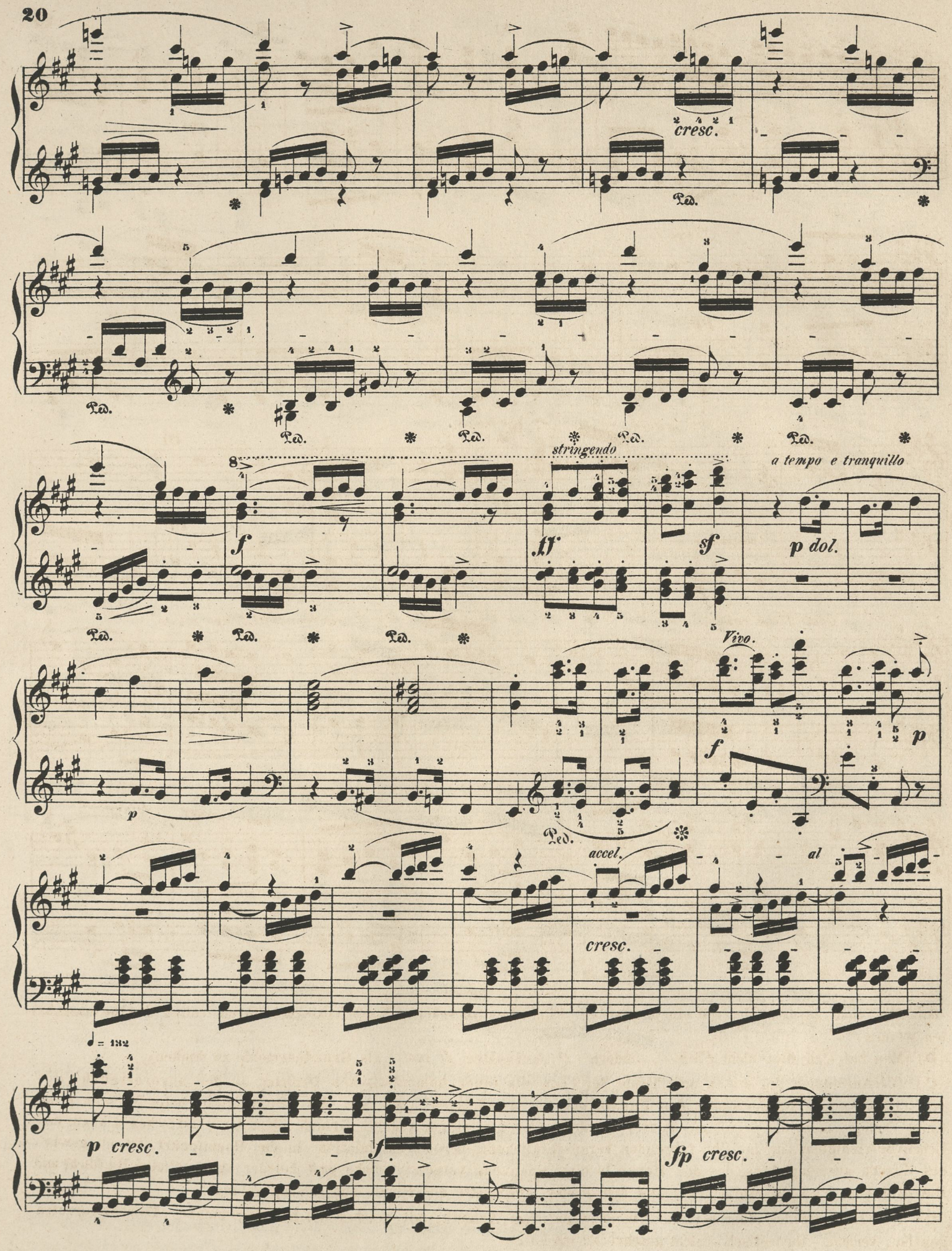


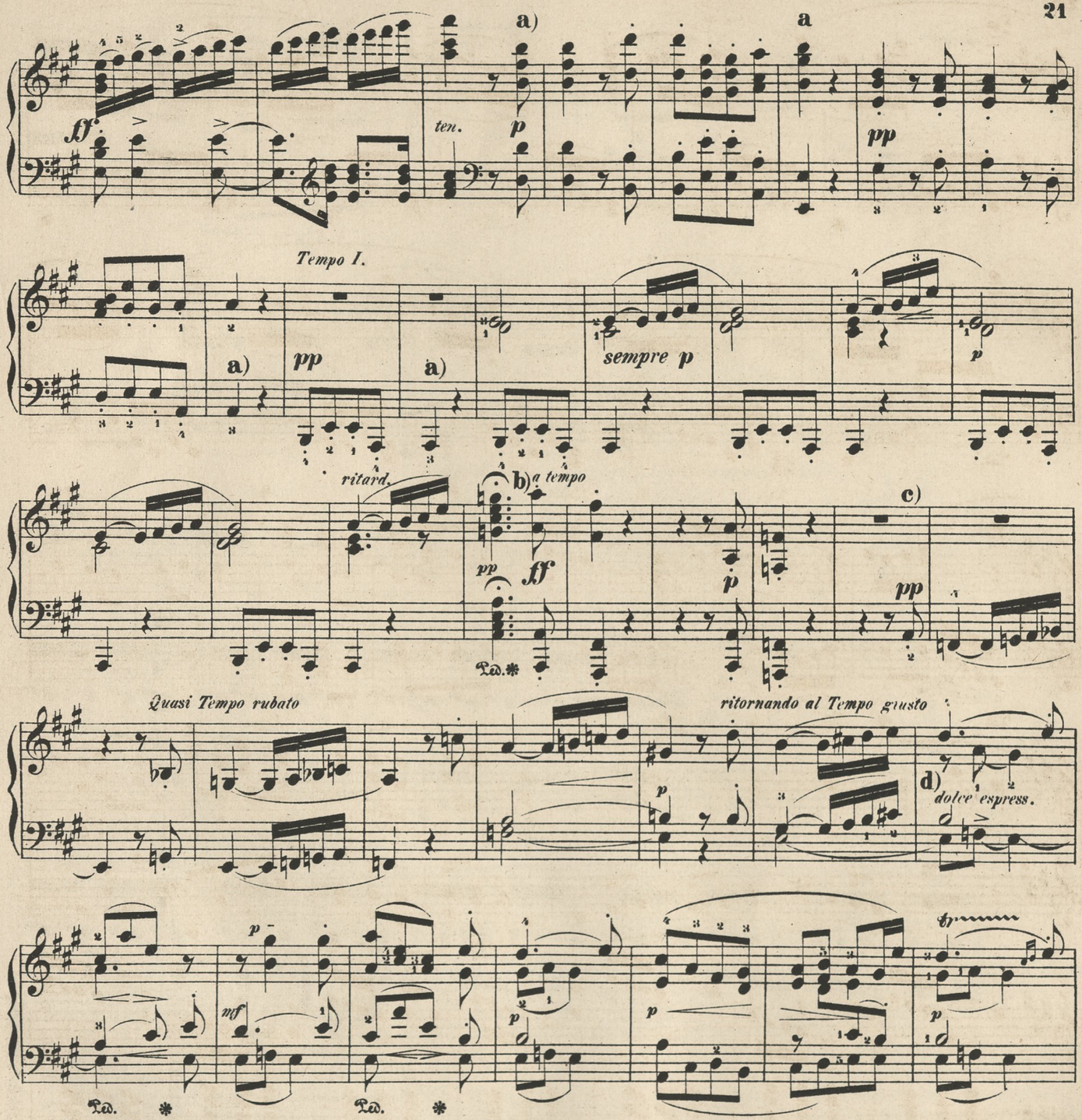
a) Die Dauer dieser Fermaten dürfte noch reichlicher ausfallen, als zu Anfang des Finale, da die leidenschaftliche Steigerung dieses fugirten Satzes den Eintritt eines längeren Ruhepunkts für Spieler und Hörer gleichmässig wünschenswerth erscheinen lässt.

b) Dieses gangartige Motiv darf niemals trocken und ausdruckslos gespielt werden: somit möge ein unbedeutendes An- und Abschwellen das jedesmalige Auf- und Absteigen der Figur begleiten. Freilich hat man sich vor einer Uebertreibung dieser leicht zur Sentimentalität oder Unruhe ausartenden Schattirungen zu hüten.

c) Die vorige Bemerkung finde hier ebenfalls „cum grano salis“ ihre Anwendung.

d) Die Fingersetzung:  erheischt zwar geübtere Finger, wird jedoch eine innigere Bindung der Melodie ermöglichen.


cresc.
Ped.
stringendo
a tempo e tranquillo
f
ff
sf
p dol.
Vivo.
p
accel.
al
cresc.
♩= 132
p cresc.
fp cresc.



a) Alle nicht ausdrücklich mit einem Staccato-Pünktchen versehenen Noten müssen in ihrem vollen Werthe ausgehalten werden.

b) Man hat sich hier nicht *Fis moll*, sondern *D dur* (später *D moll*) als Grundharmonie zu denken.

c) Die Auffassung der ersten acht Takte der Coda als einer humoristischen Drohung an den unvorbereiteten Hörer, er habe einer Wiederholung des Fugato sich zu gewärtigen, (wie sie der Herausgeber beim Vortrag praktizirt) möge nicht als frivol missdeutet werden. Auch aus einem anderen Grunde, dem der plastischen d.h. zur endlichen Befriedigung für das Ohr führenden Veranschaulichung der Rückmodulation in die Haupttonart, ist ein gewisses Zögern anzuempfehlen, das den Hörer in eine Spannung versetzt, welche erst bei der anheimelnden Rückkehr und Durchführung der Cantabile-Phrase aus dem ersten Abschnitte des Finale zur Lösung gelangt.

d) Das Erforderniss einer beinahe überschwänglichen Anmuth, mit welcher die hier beginnende Episode vorzutragen ist, -vermag – theoretisch – nicht gelehrt zu werden.

a) Zu einer Quintole reicht die Zeit nicht aus. Der Herausgeber schlägt vor, entweder  oder  welche letztere Version desshalb vorzuziehen wäre, damit die Verzierung mit der Hauptnote anfange.

b) Die Bassfigur ist nur als eine klaviergerechte Umschreibung des orchestralen Tremolo  anzusehen

c) Eine richtige Ausführung des vorangehenden *Ritardando* bis zum fast völligen Stocken der Bewegung wird durch eine Vergleichung mit den *morendo* = Schlüssen mancher Beethovenschen Orchestersätze wesentlich gefördert werden. Am meisten Analogie bietet der Schluss des Rondo der vierten Sinfonie (B dur)

SONATE

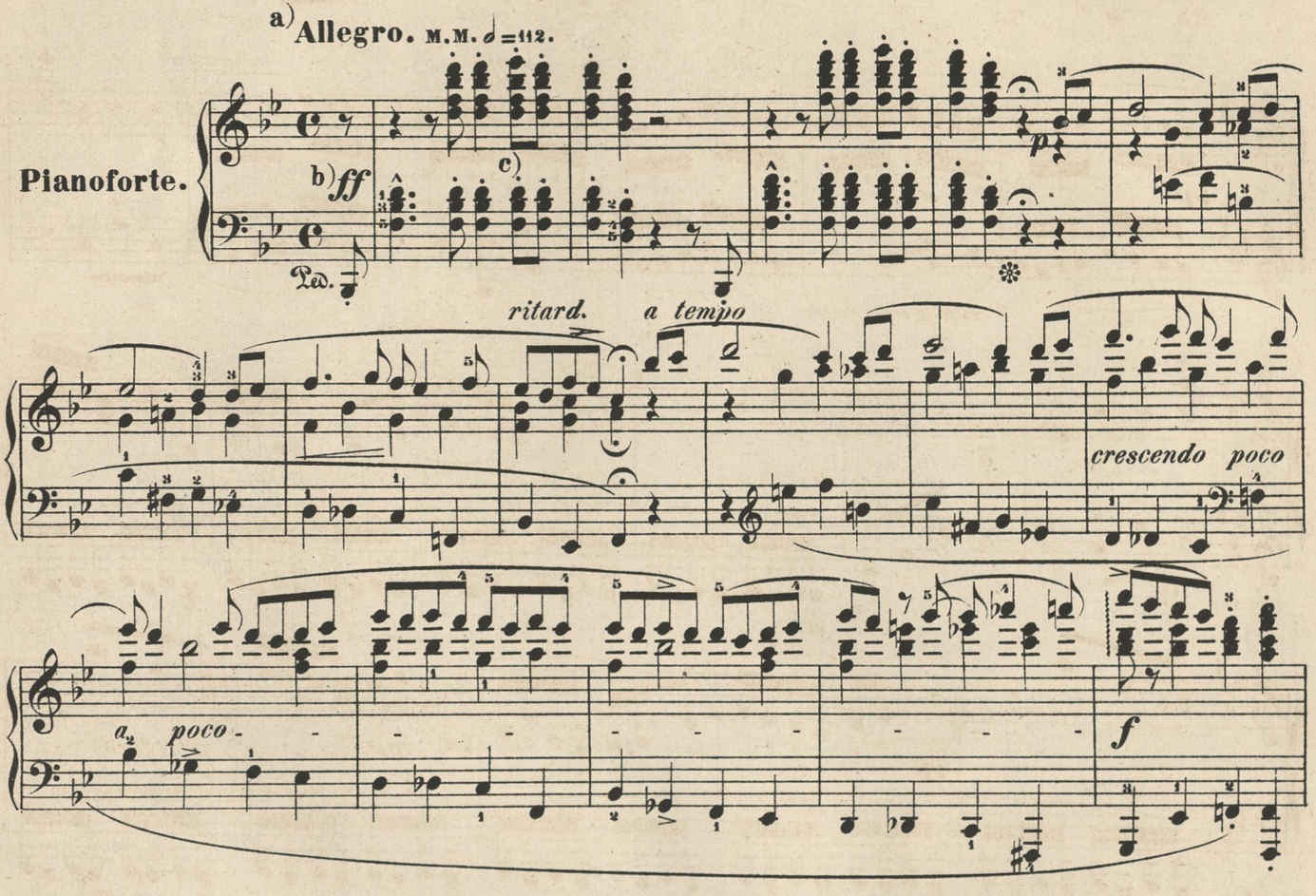
für das Pianoforte

(Grosse Sonate für das Hammer-Klavier)

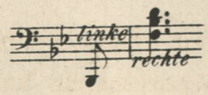
von

L. van BEETHOVEN.

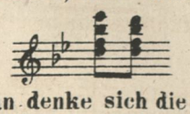
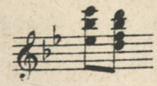
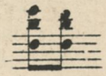
Op. 106.



a) Mit der wesentlich auf den Charakter des Hauptmotivs treffenden Metronomisirung befindet sich der Herausgeber in einem erheblichen Widerspruche gegen die Angabe Carl Czerny's (Kunst des Vortrags, IV. Theil der Pianoforteschule Op. 500) der in seiner Eigenschaft als erster und zeitgenössischer Interpret der späteren Klavierwerke Beethovens als eine, freilich nicht durchgängig unfehlbare, Autorität consultirt zu werden verdient. Das Czernysche Tempo 𝅗𝅥 = 138, das zu der wuchtigen Energie des Thema so wenig stimmt und selbst für die einer grösseren Beschleunigung fähigen Abschnitte dieses Satzes zu rasch gegriffen erscheint, findet vielleicht in der Klanglosigkeit der damaligen Wiener Klaviere eine Art Rechtfertigung. Auf einem heutigen Conzertflügel erster Qualität und ein solcher, (gewissermaassen ein Orchestersurrogat) wird zu angemessener Ausführung dieser Sonate erfordert, würde das Czernysche Tempo verwirrend und verwischend wirken.

b) Spieler, welchen der schwierige Sprung der linken Hand unter kräftigster Betonung des Auftakt = Achtels und Vermeidung jeder hier unangemessenen Zögerung nicht gelingen sollte, werden wohlthun, beide Hände mit einander abwechseln zu lassen, also entweder 

oder umgekehrt.

c) Der Griff:  ist unbequem zu spielen, eine Verdoppelung der Oberstimme in der unteren Octave jedoch unzulässig. Man denke sich die Stelle orchestrirt: Geigen und Flöten würden $\overline{\overline{\overline{es}}}$ $\overline{\overline{\overline{d}}}$ zuertheilt erhalten; $\overline{\overline{\overline{d}}}$ ist aber jedenfalls für Naturtrompete gedacht und deren Charakter vollkommen entsprechend. Desshalb möge für Hände von geringerem Spannungsvermögen nicht die Änderung  statthaben, sondern mit Auslassung des f etwa folgende: 

sf a) sf p f sf p f sf

Ped. Ped. Ped.

p f sf p cresc. -

Ped.

sf poco accelerando sf sf sf sf sf sf dimin.

Ped.

ri - tar - dan - do a tempo

p f ff

Ped. Ped.

crescendo -

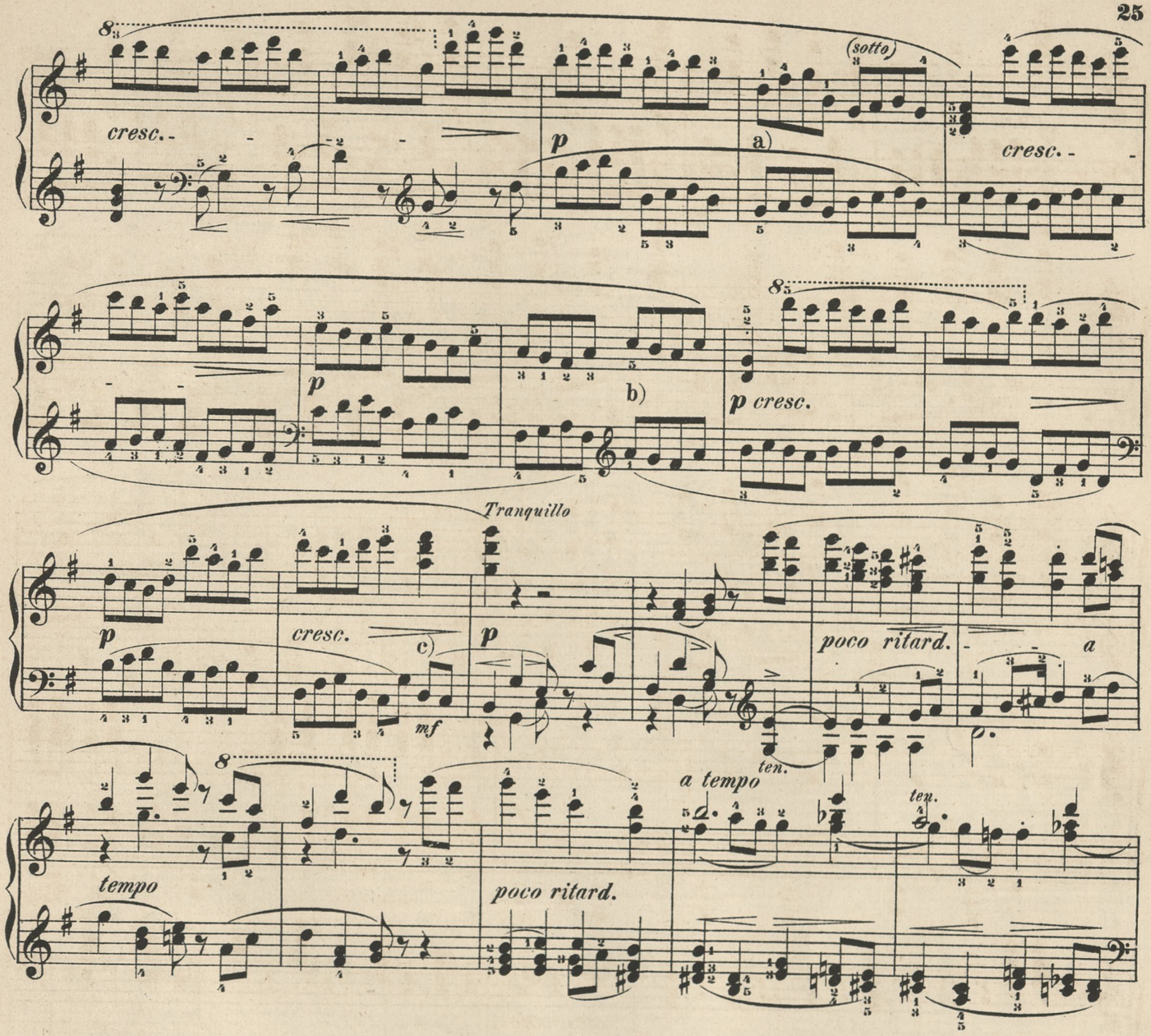
p

b) (sopra)

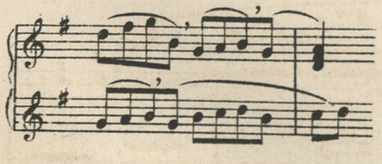
f diminuendo - p cresc. - p

a) forte und piano müssen äusserst genau mit einander alterniren, ohne Vorbereitung durch „diminuendo" u.s.w. Dieselbe Präzision finde in dem vom Autor vorgeschriebenen Pedalgebrauche statt.

b) Die Zeichen „sopra" und „sotto" sollen dem Spieler andeuten, dass bei Kreuzung der Hände die rechte Hand „über" oder „unter" der linken zu spielen habe.

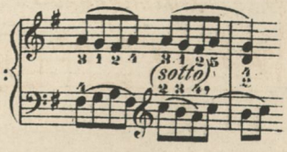


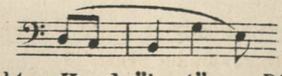
a) Das vorgeschriebene Legato wäre vollkommen correkt nur auf einem Klaviere mit zwei Manualen auszuführen, da eine und dieselbe Taste, wenn sie zu erneutem Erklingen gelangen soll, eines wenn auch noch so unmerklichen Absetzens des betreffenden Fingers bedarf. Bei solcher Collision zwischen der technischen Forderung und der mechanischen Möglichkeit müssen Compromisse statthaben: ein solches wäre für den gegenwärtigen Fall folgendes:

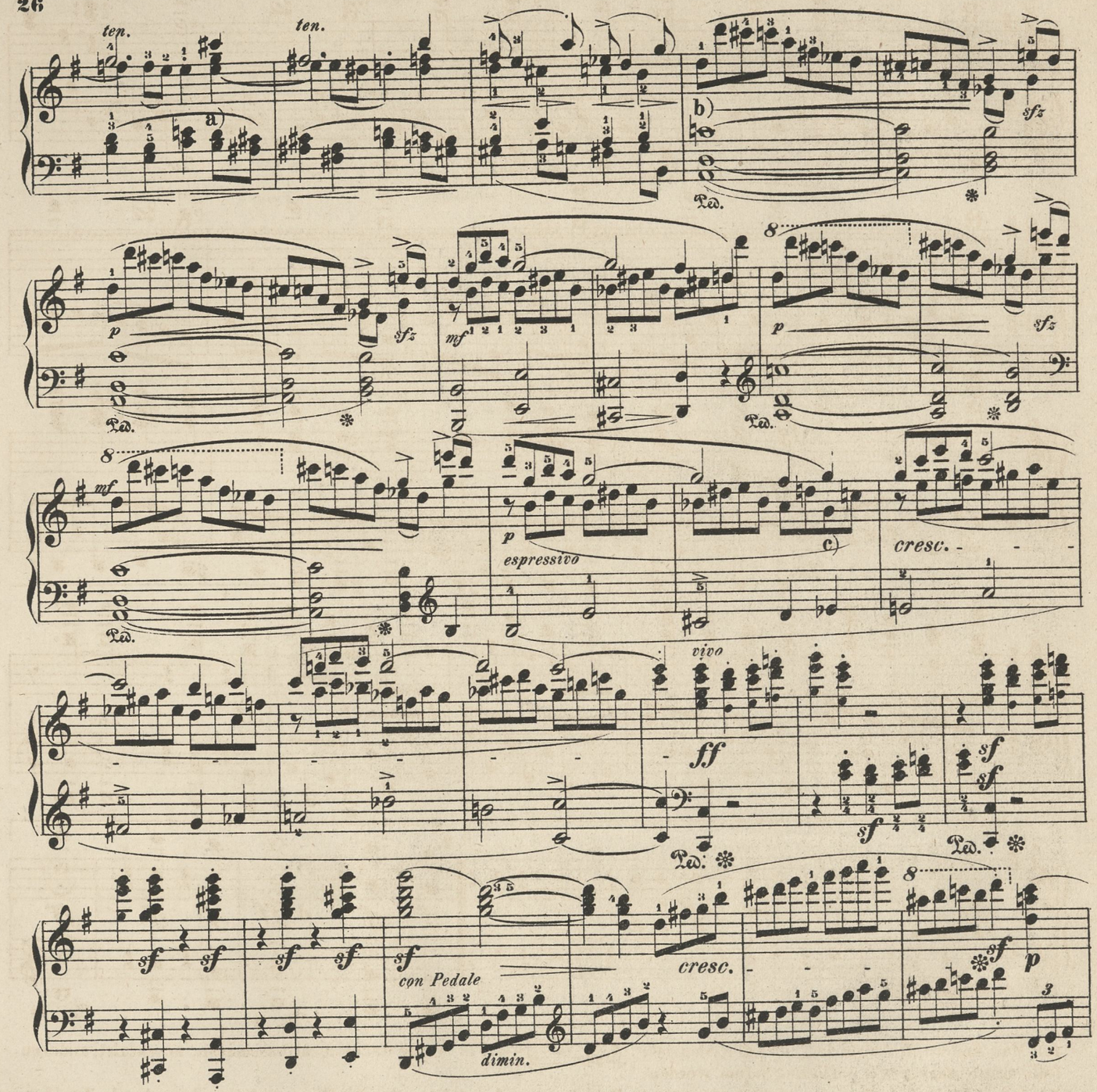


Das Komma am Ende des Bogens zeigt an, wo ein Absetzen statuirt werden kann, welches in der Unterstimme dem Hörer natürlich weniger auffallen wird, als in der Oberstimme.

b) Das bei a) besprochene Compromiss wird sich hier in der Praxis folgendermaassen gestalten:



c) Der Eintritt des zweiten Thema's:  muss mit grosser Deutlichkeit hervorgehoben werden und auch weiterhin die Begleitung der rechten Hand übertönen. Die Bewegung dürfte hierbei wohl eine unwesentliche Abnahme vertragen.

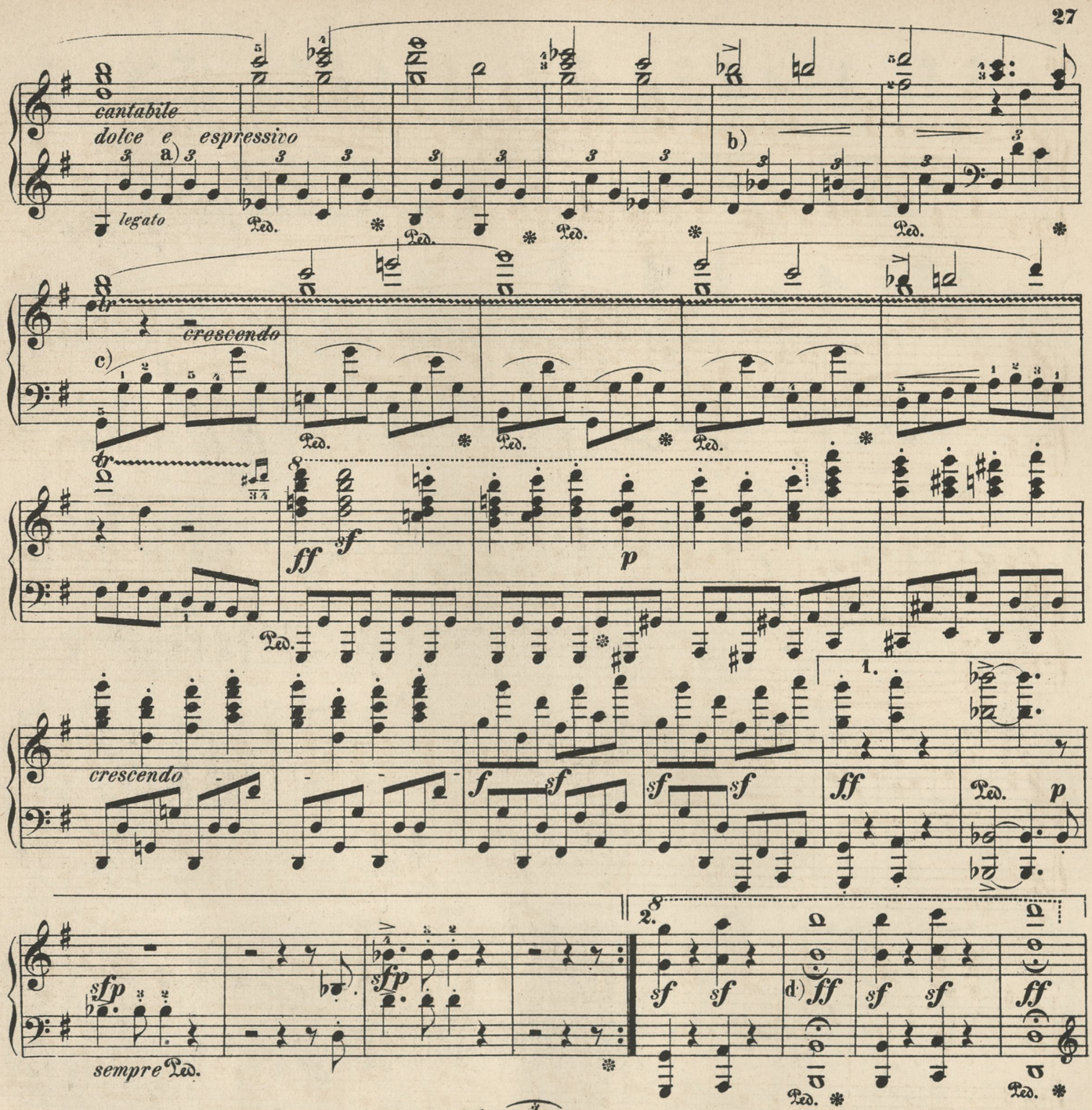


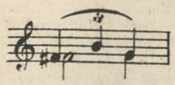
a) Alle bisherigen Ausgaben (einschliesslich der neuen Leipziger) haben im vierten Viertel der Oberstimme des unteren Systems „dis“ (statt d) wie auf dem gleichen Takttheile des folgenden Taktes „cis“ (statt c.) Diese gänzlich unmotivirte Kakophonie beruht offenbar auf einem Versehen im Originalmanuscripte. Man vergleiche hiermit die analoge Stelle im dritten Abschnitte, wo durchgängig die kleine Terz angewendet ist.

b) Technisch ausgebildetere Spieler können sich des feinerfühligen Fingersatzes „à la Chopin“ bedienen:



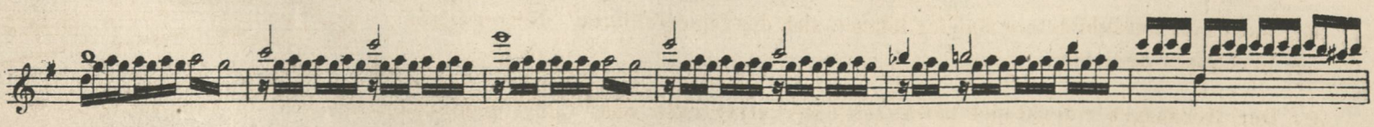
c) Der Herausgeber denkt sich dieses „es“ (wie zwei Takte später „as“) dem enharmonischen Verwandlungsprozesse unterworfen, (somit „dis“ und „gis“) durch welche Auffassung die ganze Periode, statt der Zerlegung in drei Parallelphrasen einen langathmigeren, schwungvolleren Charakter empfängt.



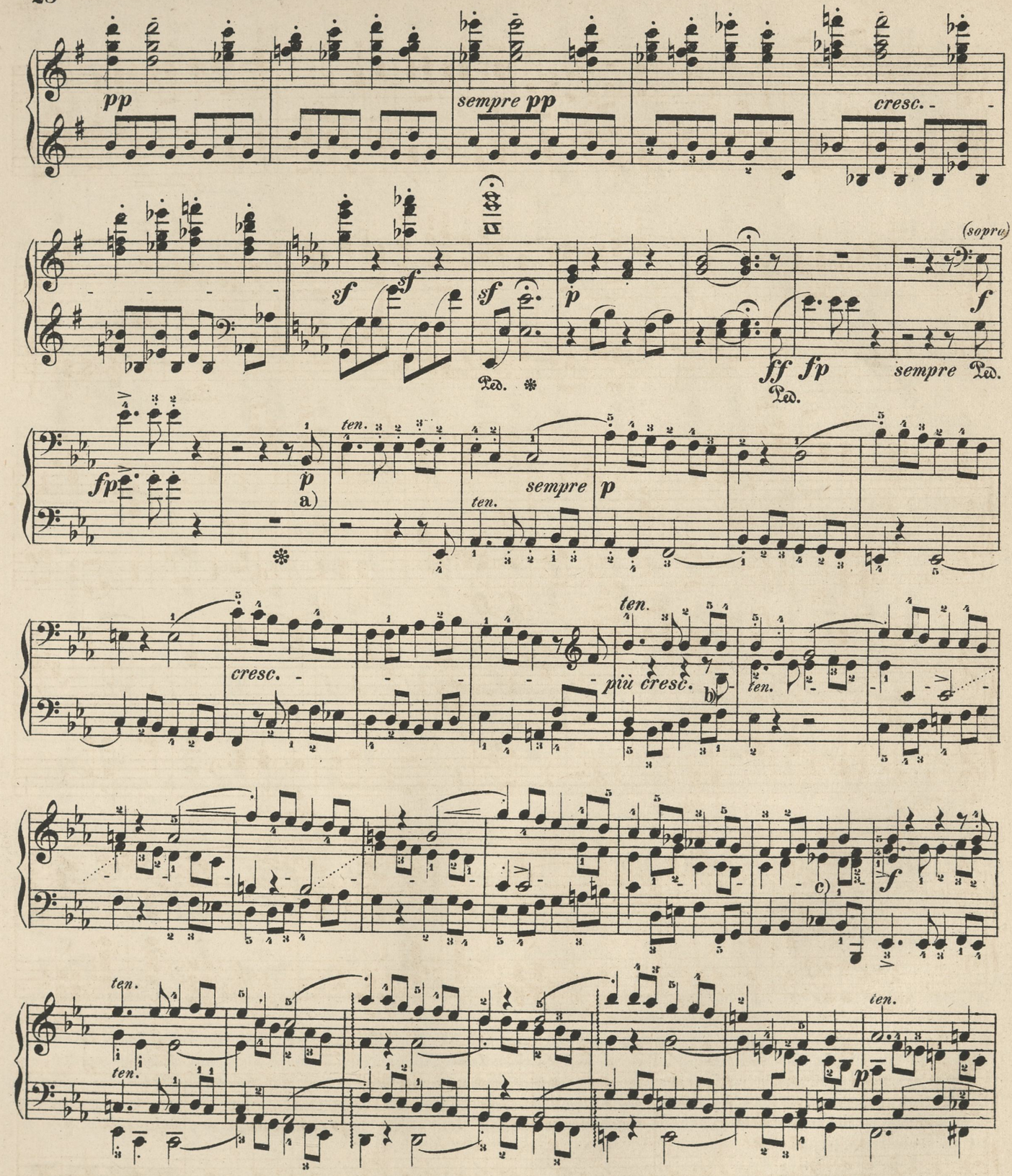
a) Man ändere „fis“ nicht in „f“ um; der Sinn ist:  Fis werde daher nicht bassmässig accentuirt; anderenfalls müsste auch „g“ als Auflösung betont werden.

b) Das „b“ ist eigentlich ein „ais“, wenigstens in Beziehung auf das folgende „h.“ Wenn auch vorübergehende Zweideutigkeit zu den Reizen der Enharmonik zählt, so darf ein eigentliches „G moll“ hier dennoch nicht angenommen werden.

c) Die Ausführung ähnlicher Trillerketten in einer den deutlichen u. fliessenden Vortrag der Melodie befördernden Weise hat der Herausgeber im Finale der Sonate Op. 53 im Texte selbst (Seite 22) dargestellt. Schon in der Hummelschen Klavierschule ist die bisher nicht genügend beachtete Anweisung dazu enthalten, welche auch in den Sonaten Op. 109 u. 111 zu verwerthen ist.

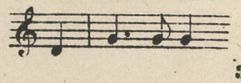


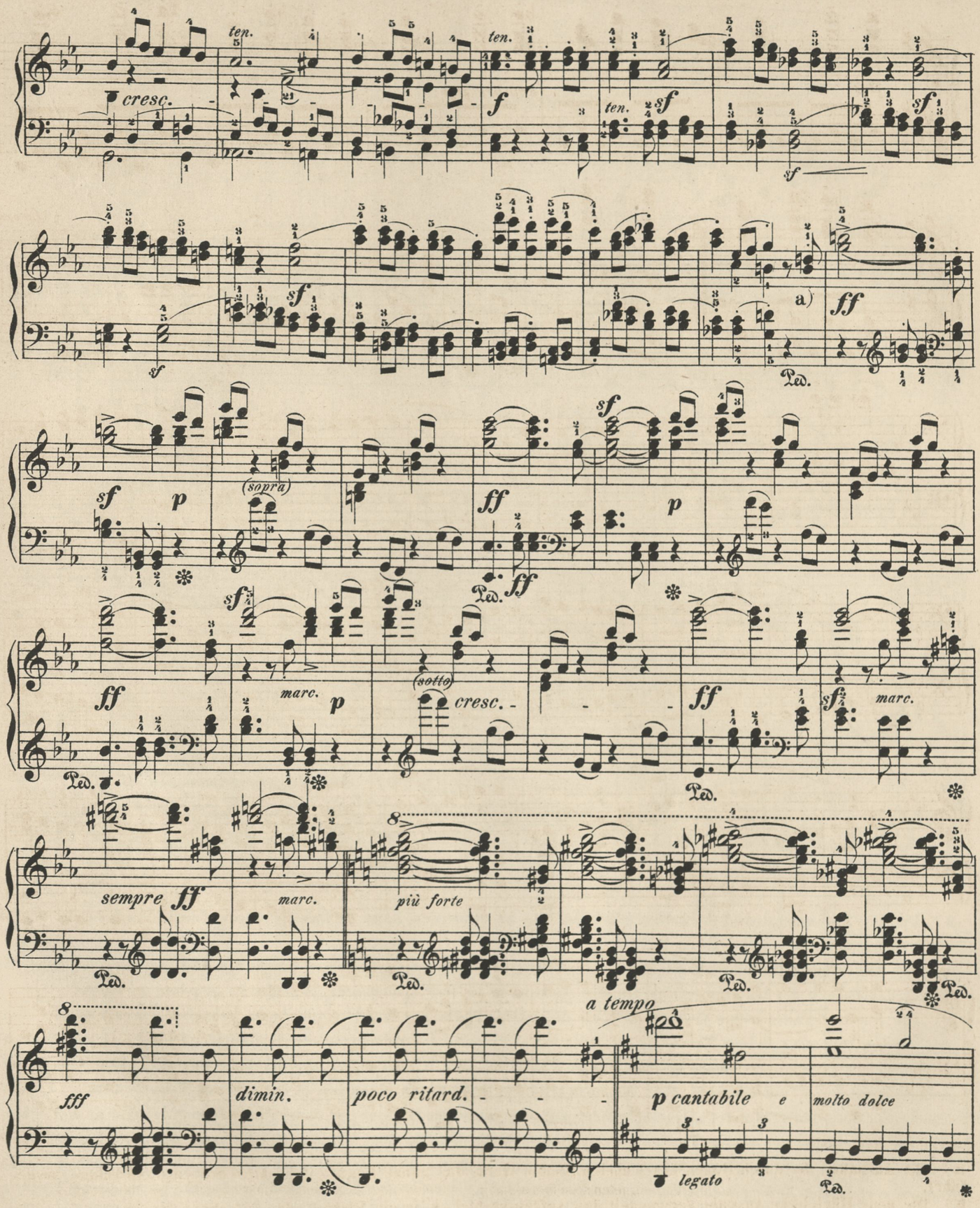
d) Diese wie die folgenden Fermaten halte man drei volle Takte aus, damit sich weitere Reihen viertaktiger Perioden ergeben.



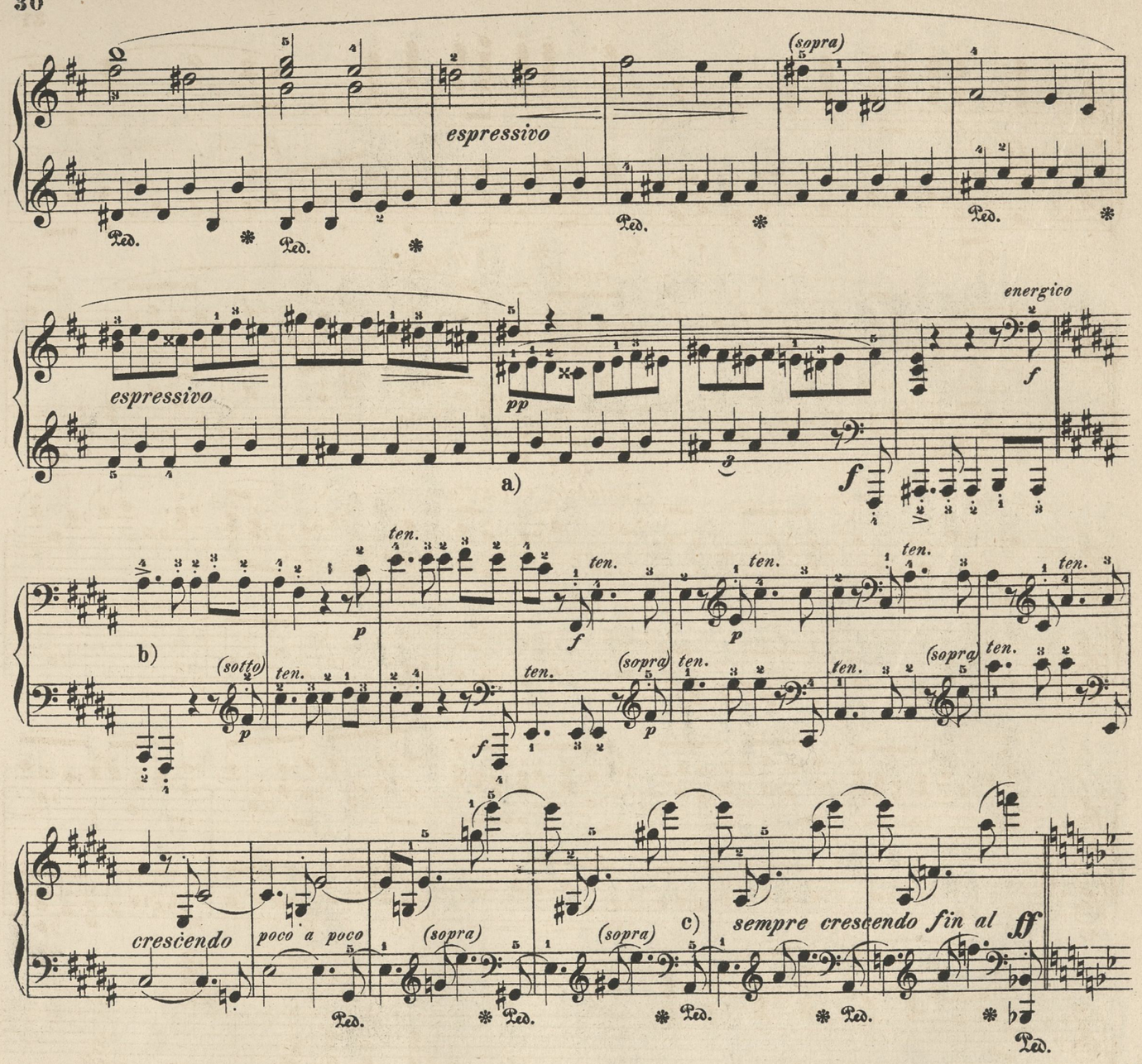
a) Mit Ausnahme der durch Bogen bezeichneten Stellen werde das ganze Fugato in leichtem Staccato-Anschlage ausgeführt.

b) Die neue Härtelsche Ausgabe verwandelt das Auftaktsachtel „b“ in ein Viertel: eine offenbare Irrung.

c) Die wesentlichste Stimme heisst  alle anderen Noten müssen in Betonung zurücktreten.



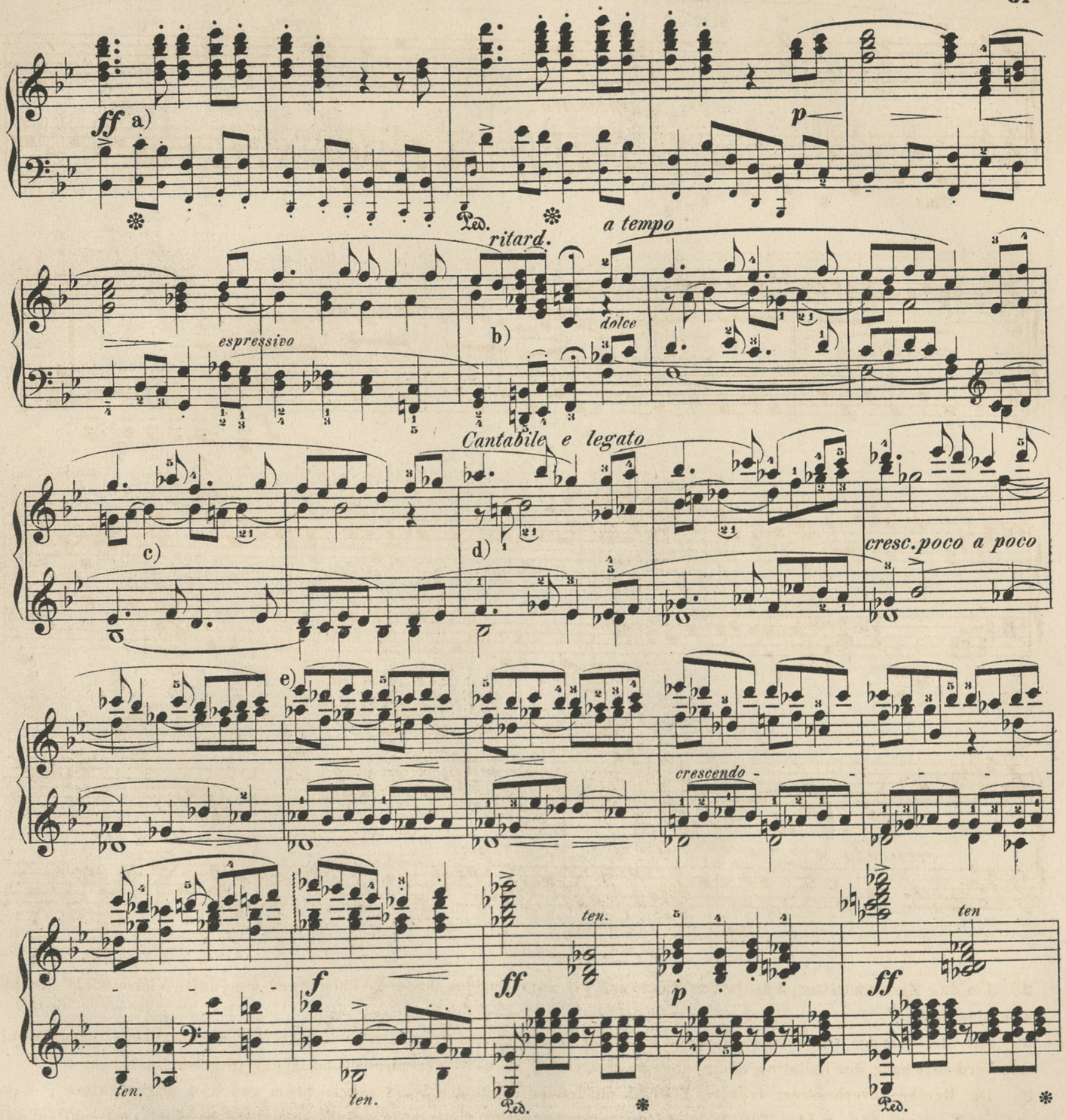
a) Da das fortissimo erst an dieser Stelle einzutreten hat, so hüte sich der Spieler, bei der vorhergehenden Steigerung allzu sehr „ins Feuer“ zu gerathen.



a) Um das Zusammenstossen der beiden Hände auf fis zu vermeiden, kann die linke Hand die fünfte Vierteltriole recht wohl auslassen.

b) Mit dieser neuen Darstellung des ganz unverändert gebliebenen Originaltextes glaubt der Herausgeber ebensowohl eine Verdeutlichung der Imitationenfolge als eine Anweisung zu weit bequemerer Ausführung gegeben zu haben.

c) Die Beethovenverbesserer früherer Zeit, als die letzten Werke des Meisters gleichsam geächtet waren, hatten das „ais“ in den folgenden beiden Takten in „a“ umgewandelt, somit die enharmonische Genialität zu einer chromatischen Trivialität erniedrigt. „Ais“ muss bis zum letzten Takte vor dem Wiedereintritt des Hauptthemas als Leitton von H dur gedacht werden; „f“ zunächst als „eis“. Demnach tritt das Hauptthema eigentlich in der ideellen Tonart (zum Unterschiede von der Schrift-Tonart) „Ais dur“ wieder auf. Die ganze modulatorische Conzeption erinnert lebhaft an den Übergang im Mittelsatze des ersten Theiles der vierten Sinfonie. Dort bedient sich der Meister noch des „gefälligeren“ Quartsextaccordes zur Auflösung, eines Accords, den er in seiner späteren Periode als einen für den Ausdruck seiner aufs Höchste verfeinerten Tonempfindung ungeeigneten so selten als möglich verwendet. In diesem letzteren Punkte ist wiederum Hector Berlioz als derjenige Componist zu bezeichnen, der Beethoven am tiefsten nachempfunden und nachgedichtet hat. Der Herausgeber bringt das bei der Sonate Op. 54. (Seite 42) Gesagte in Rückerinnerung.

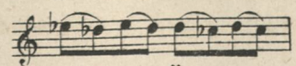


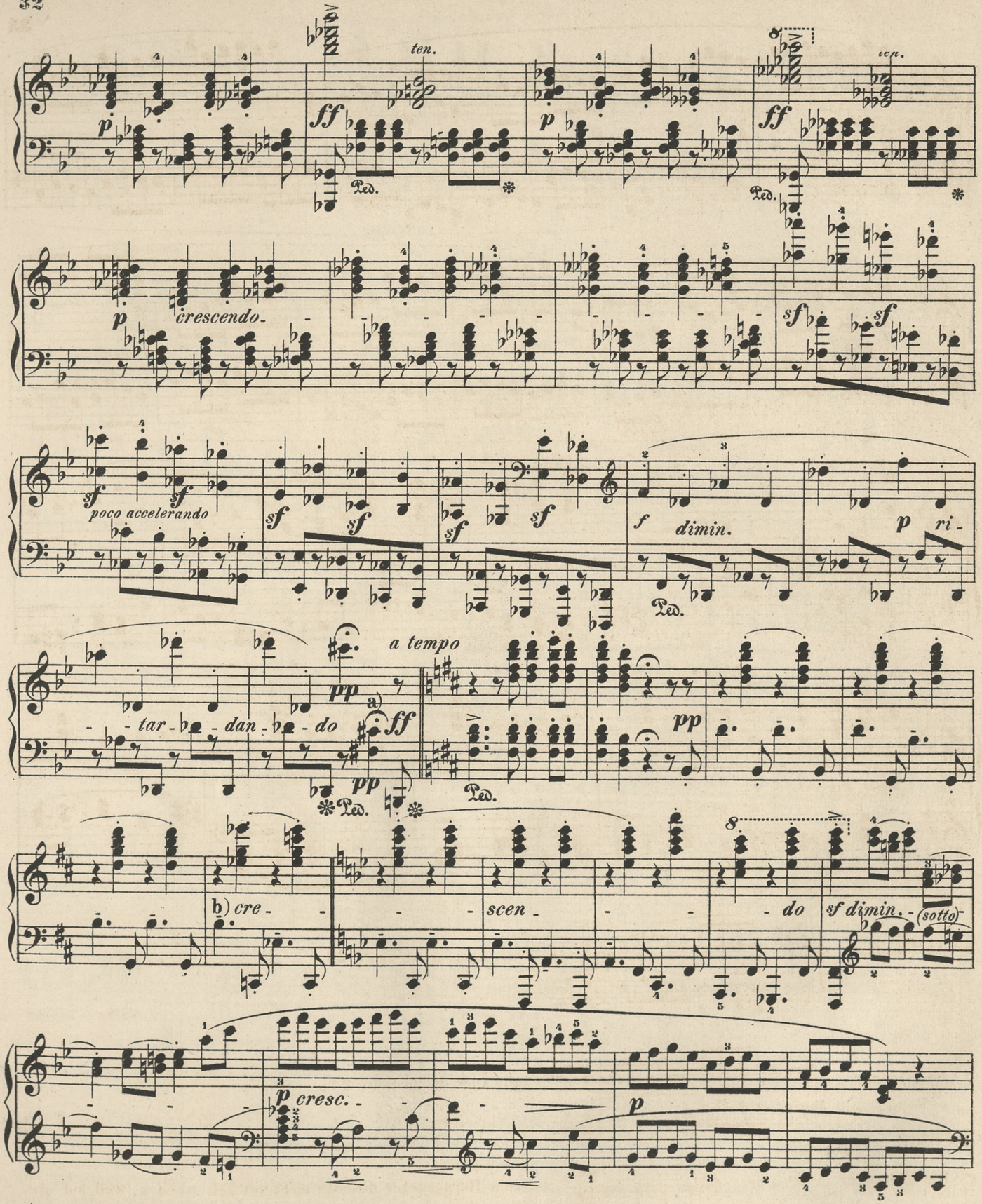
a) Die vom Herausgeber hinzugefügte Octavenverdoppelung im Basse ist nothwendig, damit der triumphirende Charakter des Hauptmotivs zur gehörigen Wirkung gelange.

b) Das „ritardando" und die Fermate dürfen nicht übertrieben werden.

c) Das „as" der Oberstimme verleiht dem Grundton noch keinen Dominanten-Charakter. In der Tonsprache der Klassiker wird die Sexte mit der kleinen, nicht der grossen Septime figurirt.

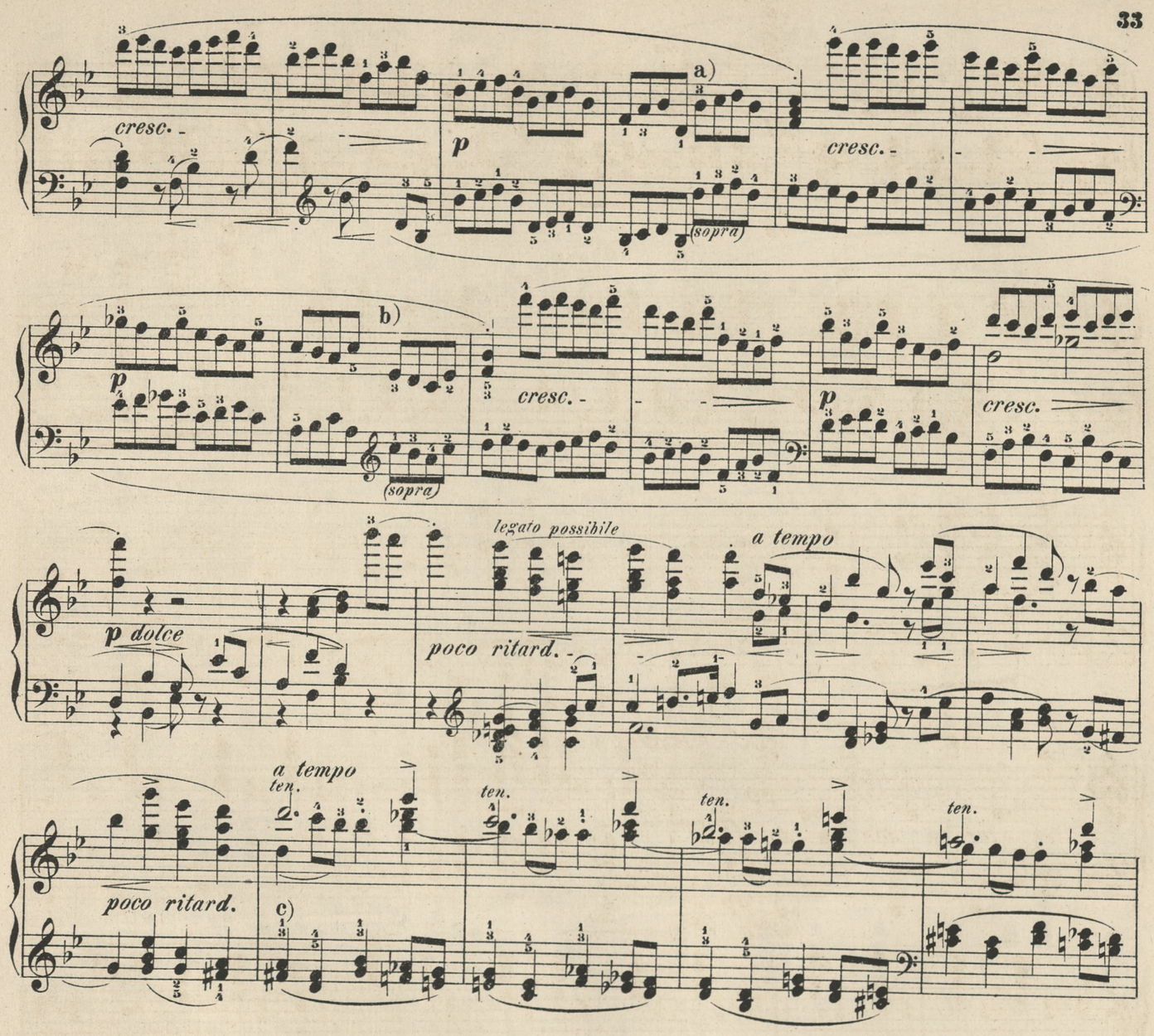
d) Die neue Leipziger Ausgabe verwandelt das „a" der Mittelstimme in ein unbegreifliches „as." Um eine genauere Bindung der Oberstimme zu ermöglichen, möge die linke Hand diese Wechselnote (ebenso im folgenden Takte das zweite Achtel c) der rechten in discreter Weise abnehmen.

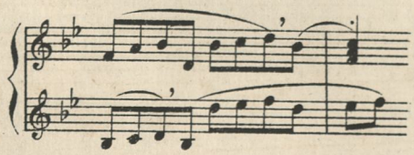
e) Vor der tändelnden Ausführung  wird um so ausdrücklicher gewarnt, als der Vortrag dieser Steigerung ein sehr innig- leidenschaftliches Gepräge tragen muss.

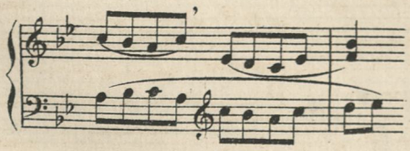


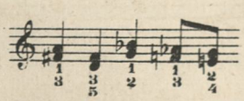
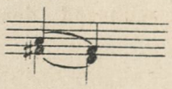
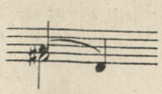
a) Diese Fermate beansprucht eine aussergewöhnlich lange Dauer (etwa anderthalb Takte mindestens).

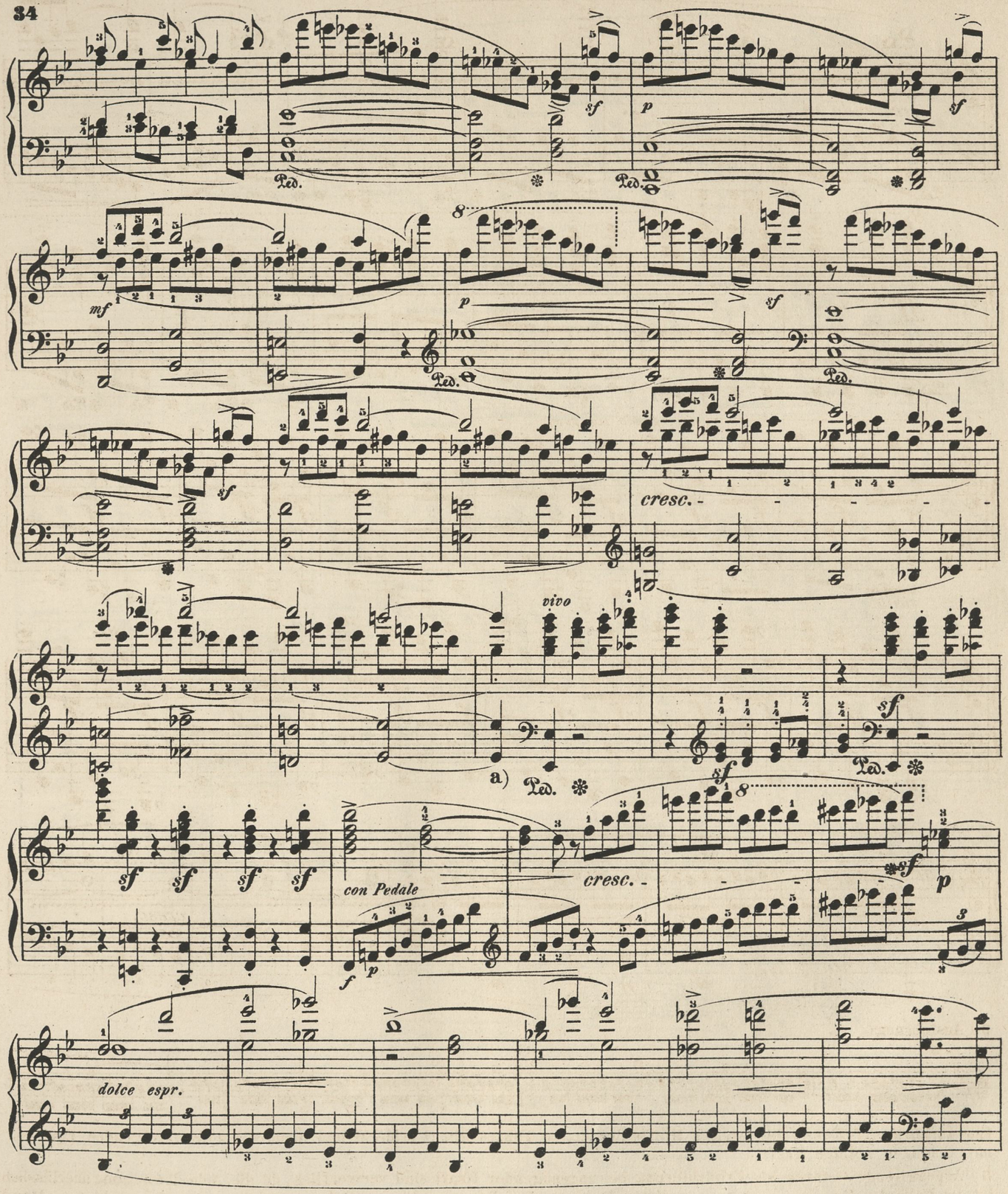
b) Einige ältere Ausgaben haben zur Aufhebung der vorübergehenden Kakophonie das „h“ in „c“ verbessert. Dieses Intervall ist aber thematisch incorrekt. Der Herausgeber zieht es vor, das „c“ in der Oberstimme während der Dauer des „h“ auszulassen.

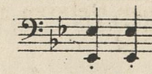


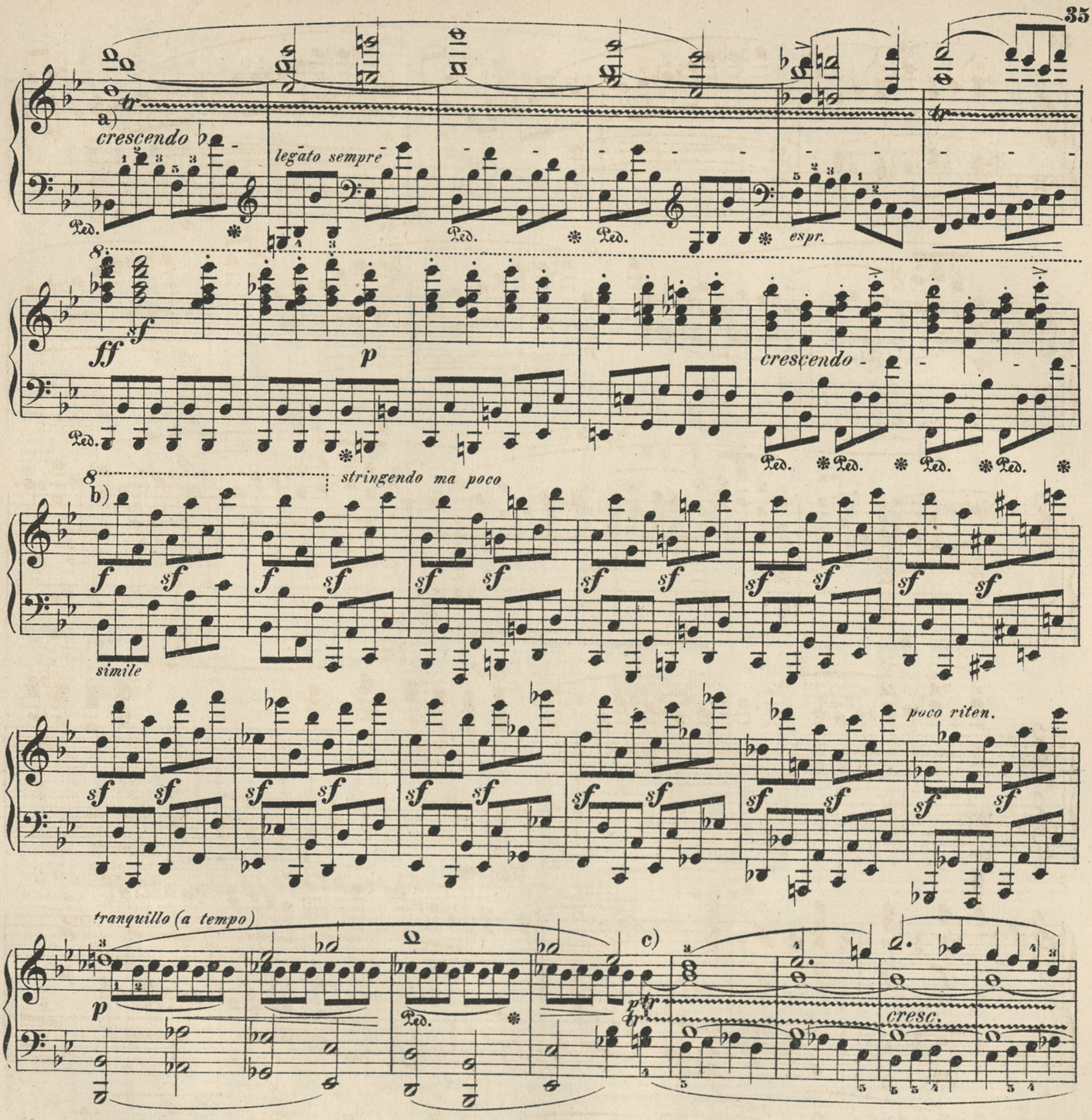
a) Ausführung:  vgl. Anm. a zu Seite 24.

b) Ausführung:  vgl. Anm. b zu Seite 24.

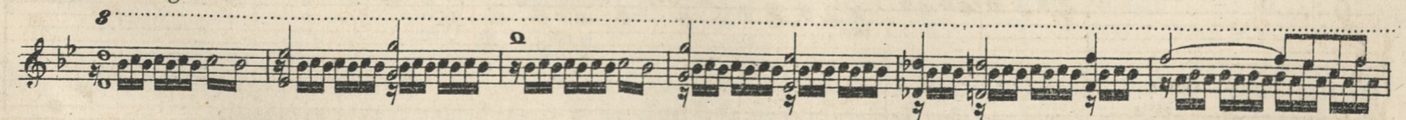
c) Die bequemere Applicatur:  ist vom Herausgeber deshalb nicht gewählt worden, weil bei gebundenen Terzengängen der zweite Anschlag derselben Taste mit dem gleichen Finger häufig versagt und alsdann anstatt:  folgende Version erscheint: 



a) Das doppelte „es“ im Basse:  wäre eine vom Autor — man vergleiche die Parallelstelle im ersten Abschnitte — sicher nicht intendirte Derbheit, welche die Wirkung des charakteristischen Schlages auf dem zweiten Viertel wesentlich beeinträchtigt. (Vgl. die Härtelsche Ausgabe.)



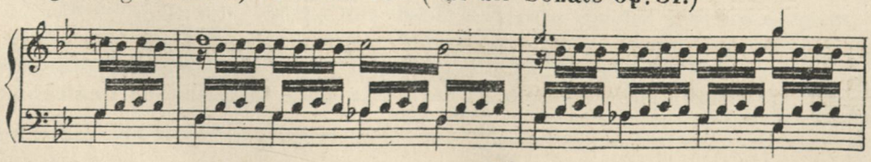
a) Ausführung:



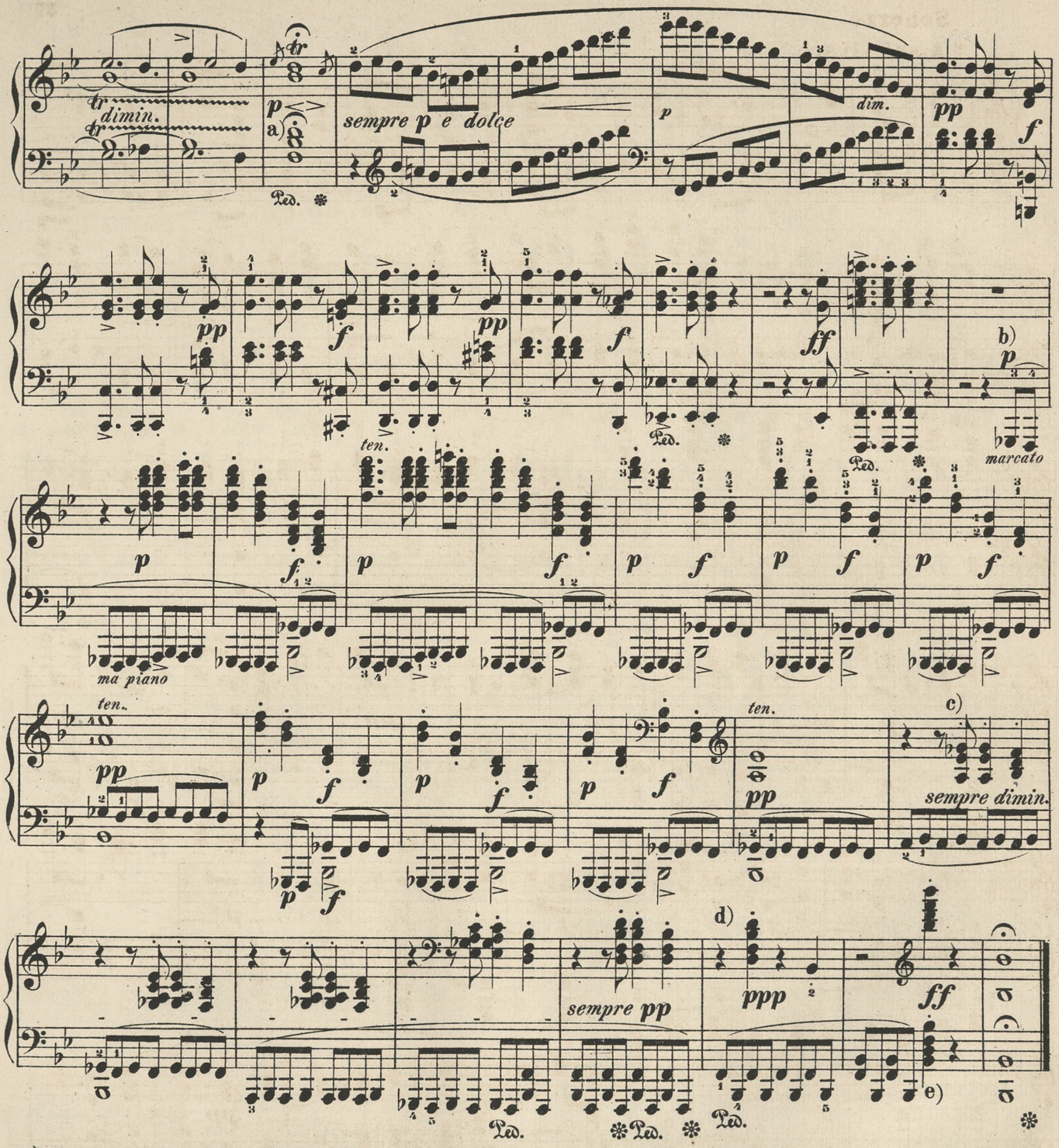
Ein wirklicher Triller in der zweiten Hälfte des letzten Taktes klingt schlecht und lähmt die zu den folgenden Fortissimo-Schlägen nöthige Kraft.

b) Arpeggirende Octaven als Erleichterung bei ungenügender Kraft sind verwerflich, da die Achtelbewegung unerlässlich ist. Im Falle der Ermüdung spiele man lieber in beiden Händen geschlossene Octaven und lasse von der rechten Hand die Achtel nachschlagen. Vgl. Anm. d) zu Seite 162 (bei der Sonate Op. 81.)

c) Ausführung:



u. s. w.

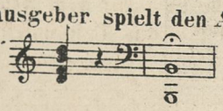


a) Der Triller hat wie allerwärts mit dem melodischen Nebentone anzufangen: die Fermate gelte zwei volle Takte und das dynamische Ab- und Zunehmen des Trillers werde gleichmässig in diese beiden Takte vertheilt.

b) Nach Belieben können diese Piano-Stellen mit Verschiebung gespielt werden, welche natürlich bei den jähen „Forte“-schlägen sofort ausser Gebrauch zu setzen ist.

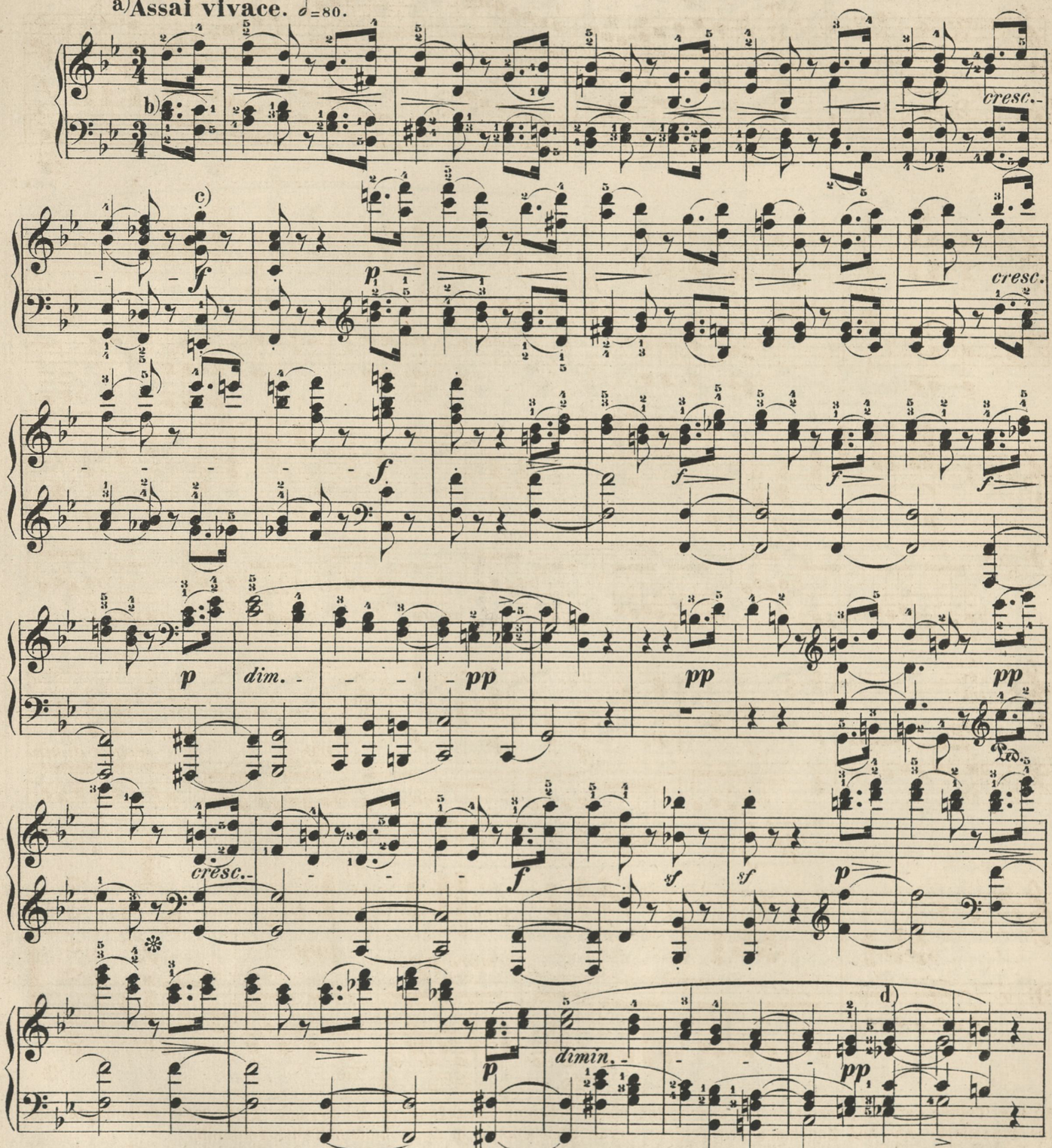
c) Ein Zögern oder Verschleppen des Tempo als Unterstützung des „ diminuendo“ ist vollkommen unzulässig.

d)  Letzter Nachhall des Thema in der Vergrösserung: 

e) Der Herausgeber spielt den Accord in der linken Hand um eine Octave höher, wodurch eine grössere Sonorität erreicht wird. Auch:  erscheint statthaft wegen der darin liegenden thematischen Beziehung. S. die Anm. d)

Scherzo.

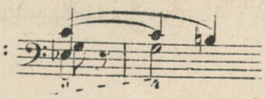
a) **Assai vivace.** ♩=80.

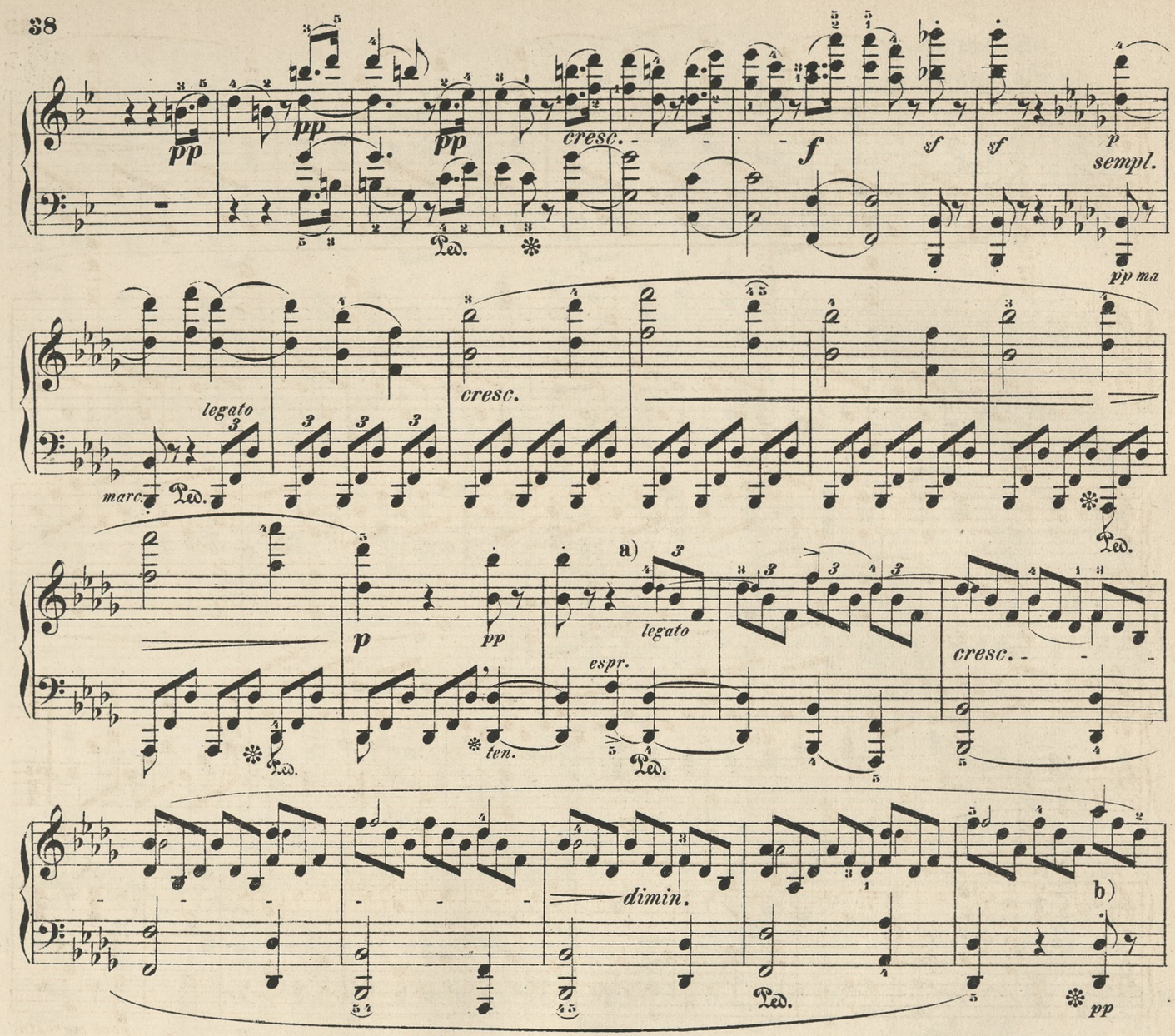


a) Die Metronomisirung ♩= 80 rührt vom Autor selbst her, wie Czerny beglaubigt. Nach des Herausgebers Ansicht büsst das Stück durch eine geringere Bewegung etwa ♩= 66 nichts von seiner Lebhaftigkeit ein, während der Vortrag an Deutlichkeit erheblich gewinnt.

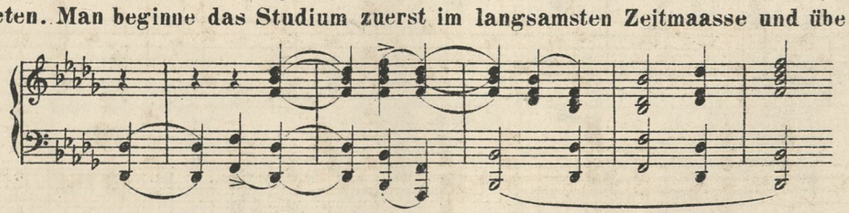
b) Der vorgeschriebene Fingerwechsel ist aus rhythmischen Gründen nothwendig: die erste Schwierigkeit lohnt sich reichlich durch die unfehlbare Sicherheit, welche der damit vertraute Spieler dauernd erreicht.

c) Diese beiden Schläge sind durch ihre thematische Bedeutung wichtig. Der Spieler mache sich vor dem Studium des Stückes mit ihrer vollständigen Rolle bekannt, also auch mit ihrem geisterhaften Hineinflüstern in das Trio und ihrem Poltern in der Coda.

d) Man achte in der linken Hand auf möglichst deutliches Hervortreten des Bassschrittes: 

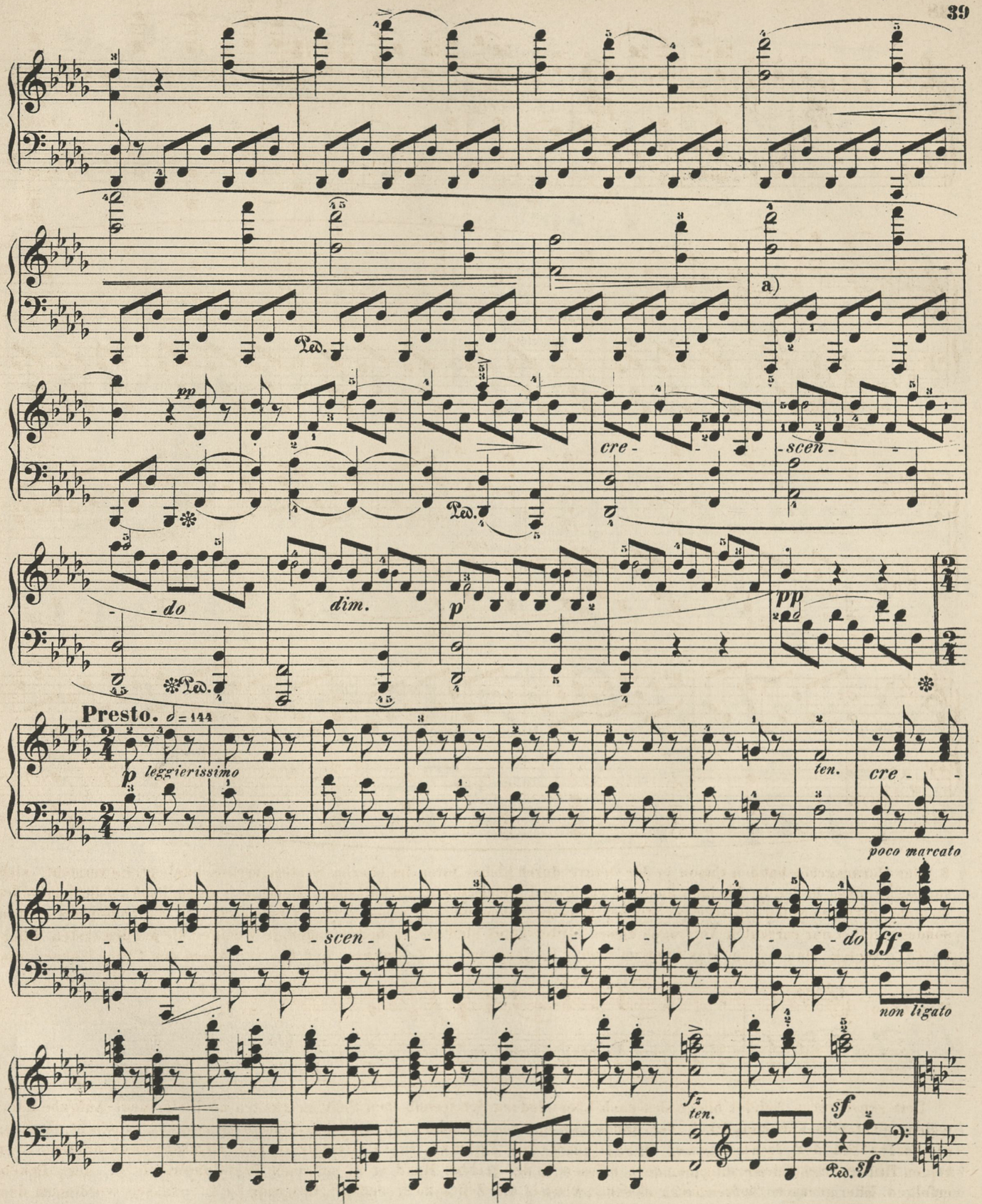


a) Der Herausgeber hat den Canon in der Octave durch kleine Noten im oberen System veranschaulicht. Es versteht sich von selbst, dass in der, im Übrigen äusserst ruhig und gleichmässig zu haltenden, Bewegung sämmtliche auf die Schritte der Melodie treffende Noten ein weniger stärker hervorgehoben werden müssen. Die Schwierigkeiten, nicht blos eines schönen, sondern selbst nur correkten Vortrages dieses Mittelsatzes sind um so bedeutender, je weniger sie auf den ersten Blick zu Tage treten. Man beginne das Studium zuerst im langsamsten Zeitmaasse und übe vor Allem den Canon ohne die

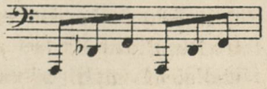
Figuration:  u. s. w.

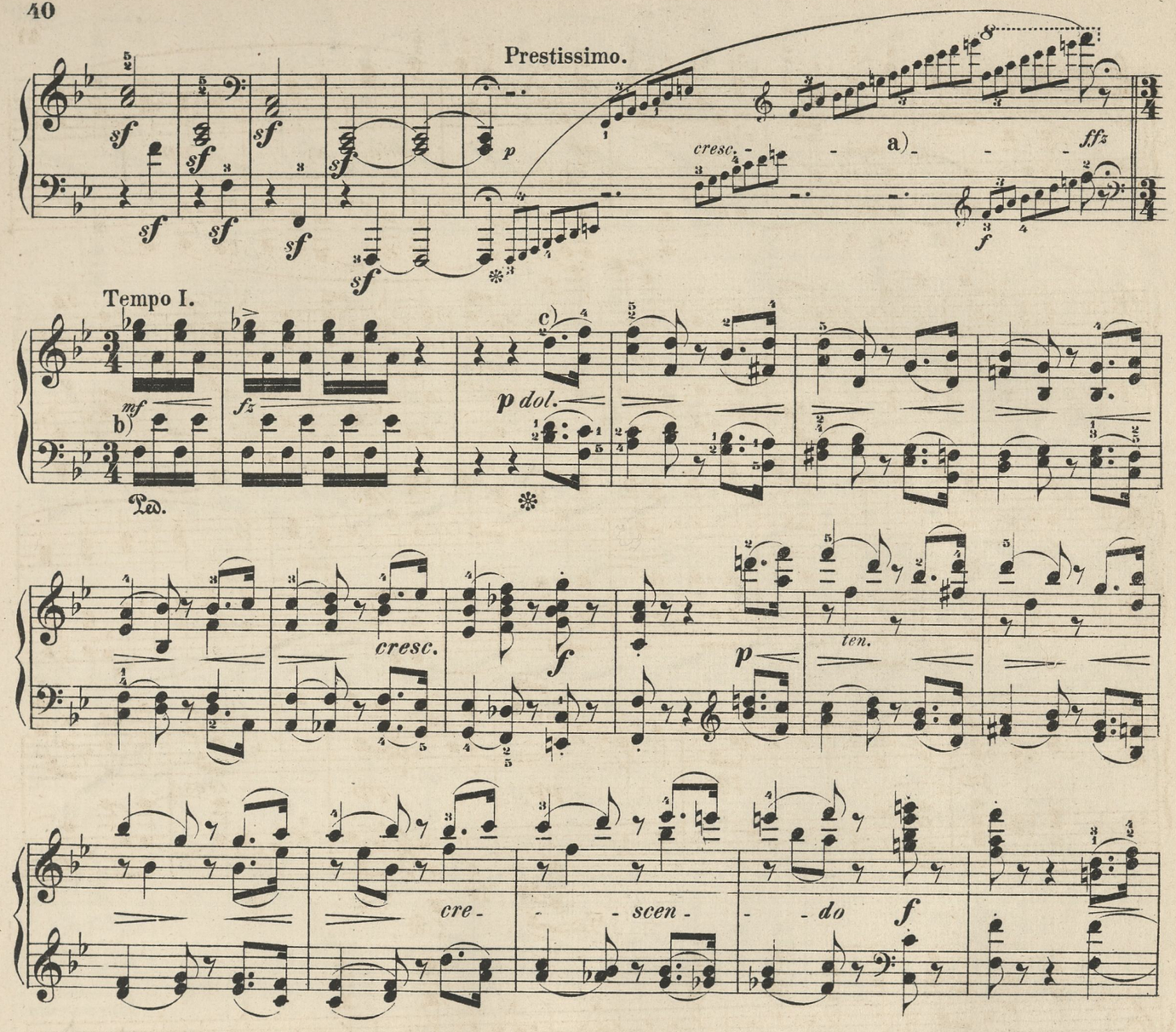
Dem sensitiveren Spieler bietet sich nach Überwindung der technischen Schwierigkeiten noch eine neue Aufgabe dar, welche nicht blos Unabhängigkeit der Hände von einander, sondern auch grosse Selbstbeherrschung erheischt, nämlich: die Imitation der dynamischen Schattirung des Themas. Die Crescendos und Diminuendos dürfen in beiden Händen nicht gleichzeitig, sondern müssen in der rechten Hand stets um einen Takt später, als in der linken erfolgen. Eine genauere Aufzeichnung dieser „zwischen den Zeilen zu lesenden" Forderung ist unterlassen worden, um den Text nicht zu verworren zu machen.

b) Die Pianissimoschläge (vergl. Anm. c zu Seite 36) müssen sehr leicht und kurz „quasi pizzicato" gespielt werden, vielleicht mit Benutzung der Verschiebung, die übrigens für den ganzen Zwischensatz brauchbar erscheint. Die Beschaffenheit des vorhandenen Instrumentes gibt für solche Tonfärbungsfragen den Ausschlag.



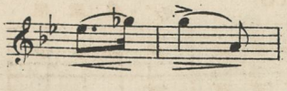
a) Wem diese Spannung im Legato ohne Zurückhalten der Bewegung unmöglich fällt, spiele:



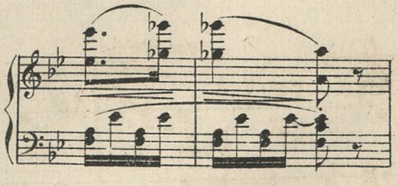


a) So zweckmässig das im Originale vorgeschriebene Alterniren der Hände in Ausführung dieser Passage anfänglich ist, so unbequem gestaltet es sich am Schlusse, wesshalb der Herausgeber hier vorzieht, die rechte Hand ununterbrochen der Schlussnote zulaufen zu lassen.

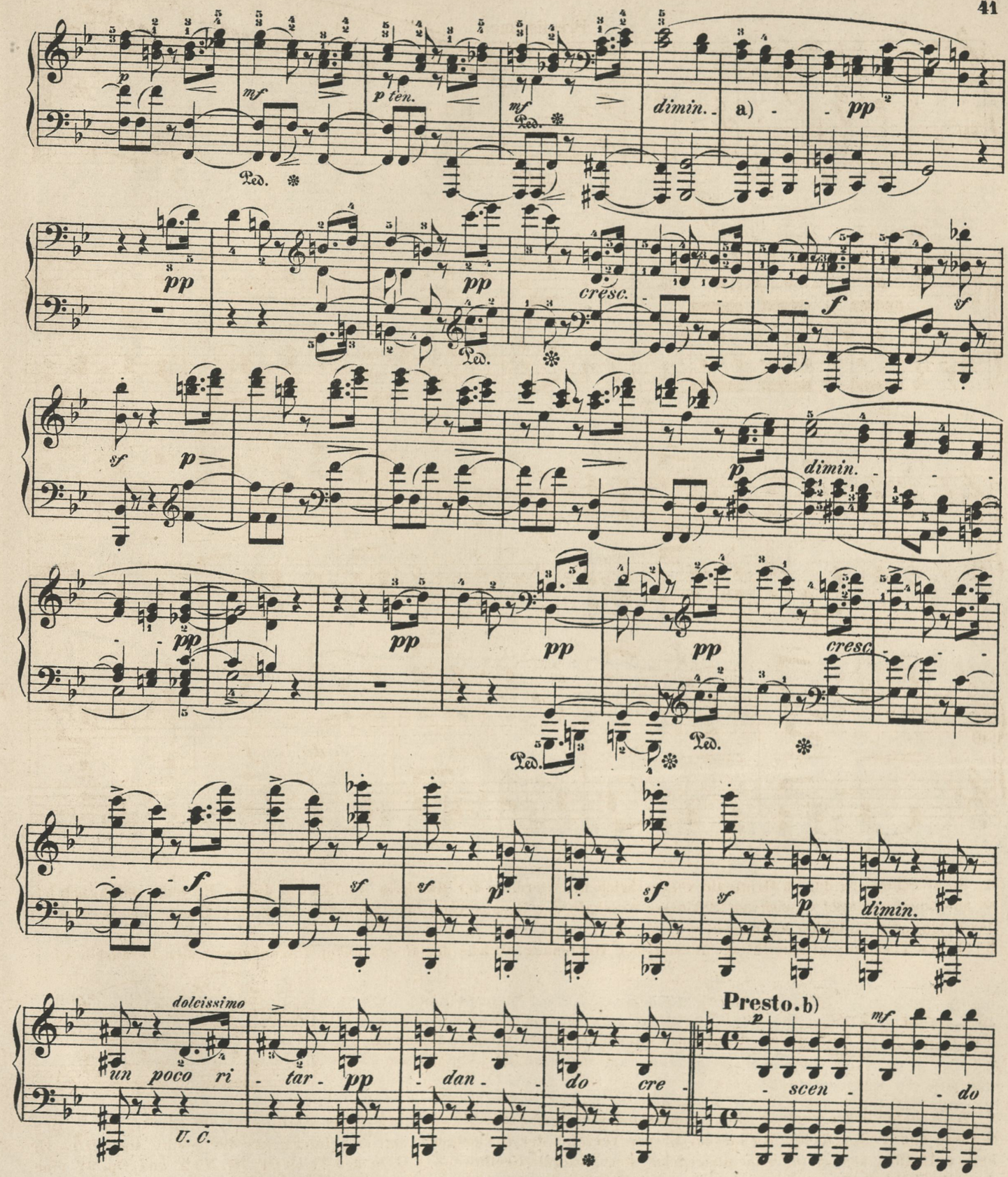
b) Dieses Tremolo hat eine latente thematische Beziehung, welche der Herausgeber folgendermaassen heraushört:



und demgemäss die nachfolgende Variante verantwortet:

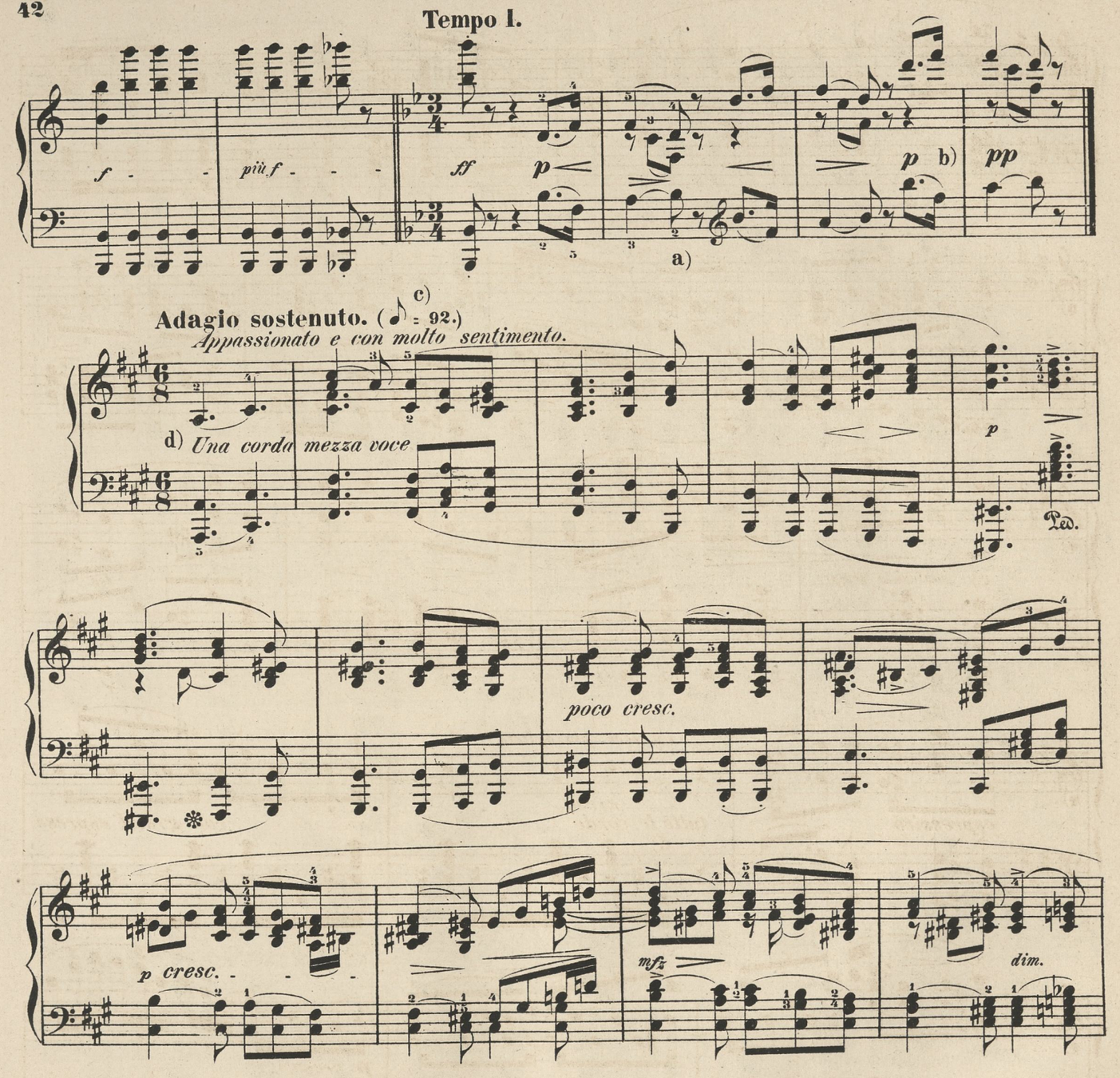


c) Beim öffentlichen Vortrag dieser Sonate möchte es erspriesslich sein, an dieser Stelle eine Wiederholung des Scherzo und Trio eintreten zu lassen. Ebenso verfährt der Herausgeber mit dem Intermezzo der Sonate Op. 110. Es kann auffallen, dass gerade die ausgedehntesten Scherzi Beethoven's z.B. in den Trio's Op. 70. Nº 2. und Op. 97 eine doppelte Wiederholung aufweisen, während die so beträchtlich kürzeren Scherzi anderer Werke, denen bei Mittheilung an die Hörer ein „Da Capo" so wohl zu Statten kommen würde, dieser Vorschrift entbehren. Wenn man eine auf Befriedigung des Hörers zielende Wirkung in's Auge fasst, wird man diese Licenz des Herausgebers um so weniger missbilligen, als z.B. im vorliegenden Falle die Befürchtung einer „Länge" nicht Platz greifen kann.



a) „Variatio delectat." Man corrigire diesen, allerdings etwas „widerhaarigen," Bassgang nicht gemäss der gefälligeren Version im ersten Theile. Auch Beethoven's Launen sind stets zu respektiren, und seine Abweichungen bei Wiederholungen nicht als lediglich zufällige oder willkürliche zu betrachten. Das Scherzo nimmt hier bei seiner Rückkehr überhaupt einen „dämonischeren" Charakter an, welcher sich in der Coda gipfelt und auf Erkenntniss des ästhetischen Zusammenhanges der einzelnen Theile dieser Sonate leitet.

b) Presto: d. h. in den beiden ersten Takten noch „molto accelerando," dann erst Presto.

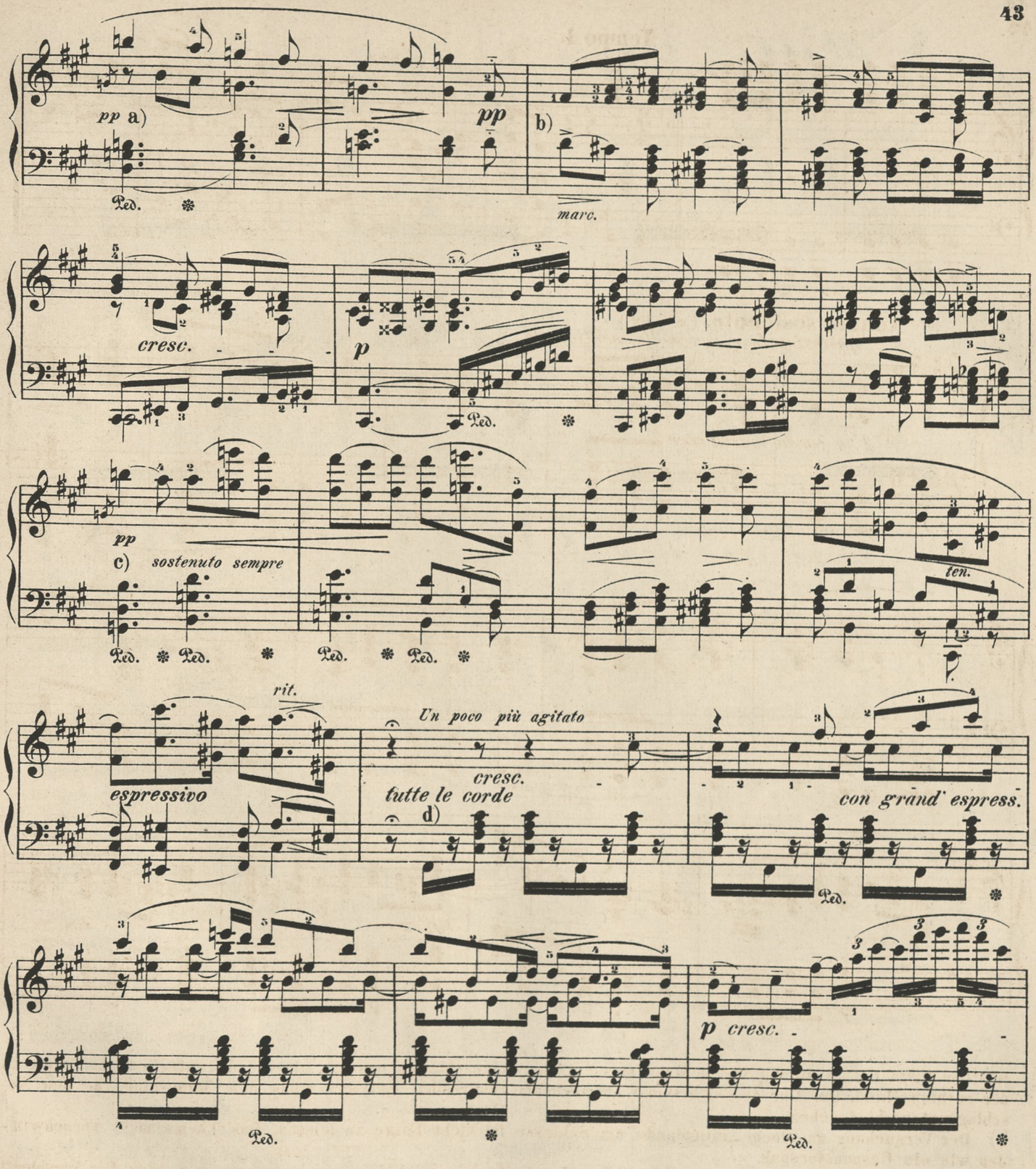


a) Der Grundton „b“ in der linken Hand muss stärker angeschlagen werden, als die darunterliegende Quinte in der rechten Hand. Das Ohr des sich selbst aufmerksam zuhörenden Spielers muss den Maassstab für den Anschlagsunterschied geben.

b) Der Versuchung zu einem „ritardando“ am Schlusse ist nicht Folge zu leisten. Das Thema muss verschwinden wie ein Gespensterspuk.

c) Bei Klavieren von grosser Klangfülle kann das Zeitmaass noch langsamer genommen werden. Die Vorschrift „appassionato e con molto sentimento“ ist durchgängig zu beobachten: ihre richtige Befolgung kann nur praktisch (mündlich) gelehrt werden. Zu fast keinem Tonstücke des Meisters wird eine so andächtige, ehrfurchtsvolle Hingebung erfordert, um seiner schmerzreichen Erhabenheit gerecht zu werden. Hier hört das Klavierspielen auf: wer auf seinem Instrumente nicht seelenvoll zu „sprechen“ vermag, begnüge sich mit dem Lesen.

d) Welche Bedeutsamkeit der Componist diesem Einleitungstakte zuertheilt wissen wollte – in dem sogenannten Zwischensatze, in der Mitte, wie vor der Coda tritt seine thematische Wichtigkeit hervor – erhellt aus der bekannten Thatsache, dass er ihn erst nach Aushändigung des Manuscriptes durch seinen Schüler Ries einschalten liess, gewiss nicht blos zur Vermittlung des Überganges vom Scherzo in das Adagio. Sehr geistvoll spricht sich Herr von Lenz in seinem kritischen Kataloge der Beethovenschen Werke Theil IV S. 41 - 44 hierüber aus.

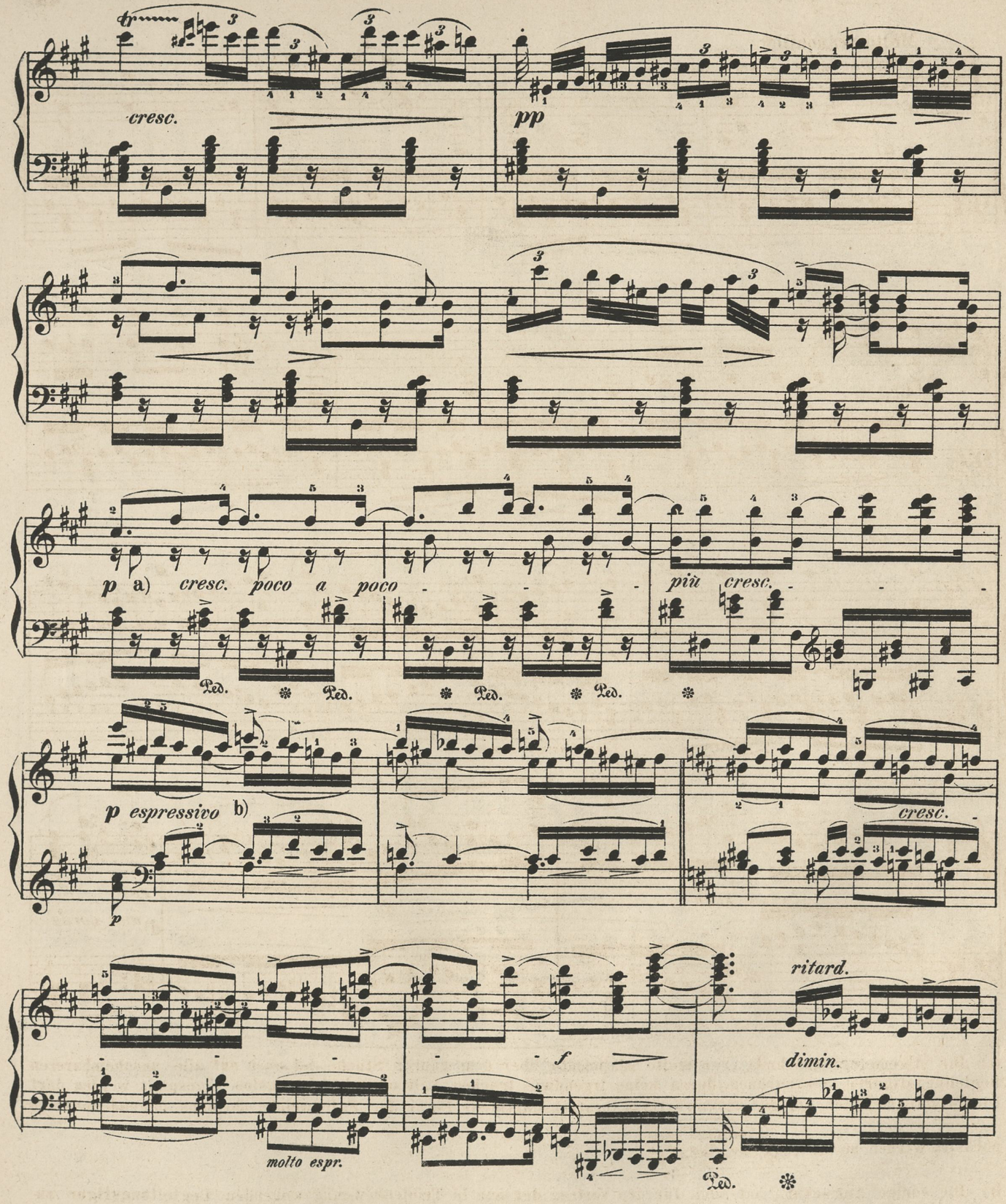


a) Das „d" des Basses ist nicht als Grundton eines Quartsextaccordes aufzufassen, sondern als eine Verschleierung des für das Halbdunkel der Empfindung allzu entschiedenen Dreiklanges von G dur. Man vergleiche hiermit den Eintritt des Themas im Adagio des Streichquartetts Op. 127. Die Bassführung in Beethovens späteren Werken ist überhaupt nie vom Standpunkte der Harmonik, sondern vom contrapunktischen (dem der Melodie) ins Auge zu fassen.

b) Ebenso ist das d nicht als Durdreiklangsbasis, sondern als Vorhalt vor cis aufzufassen.

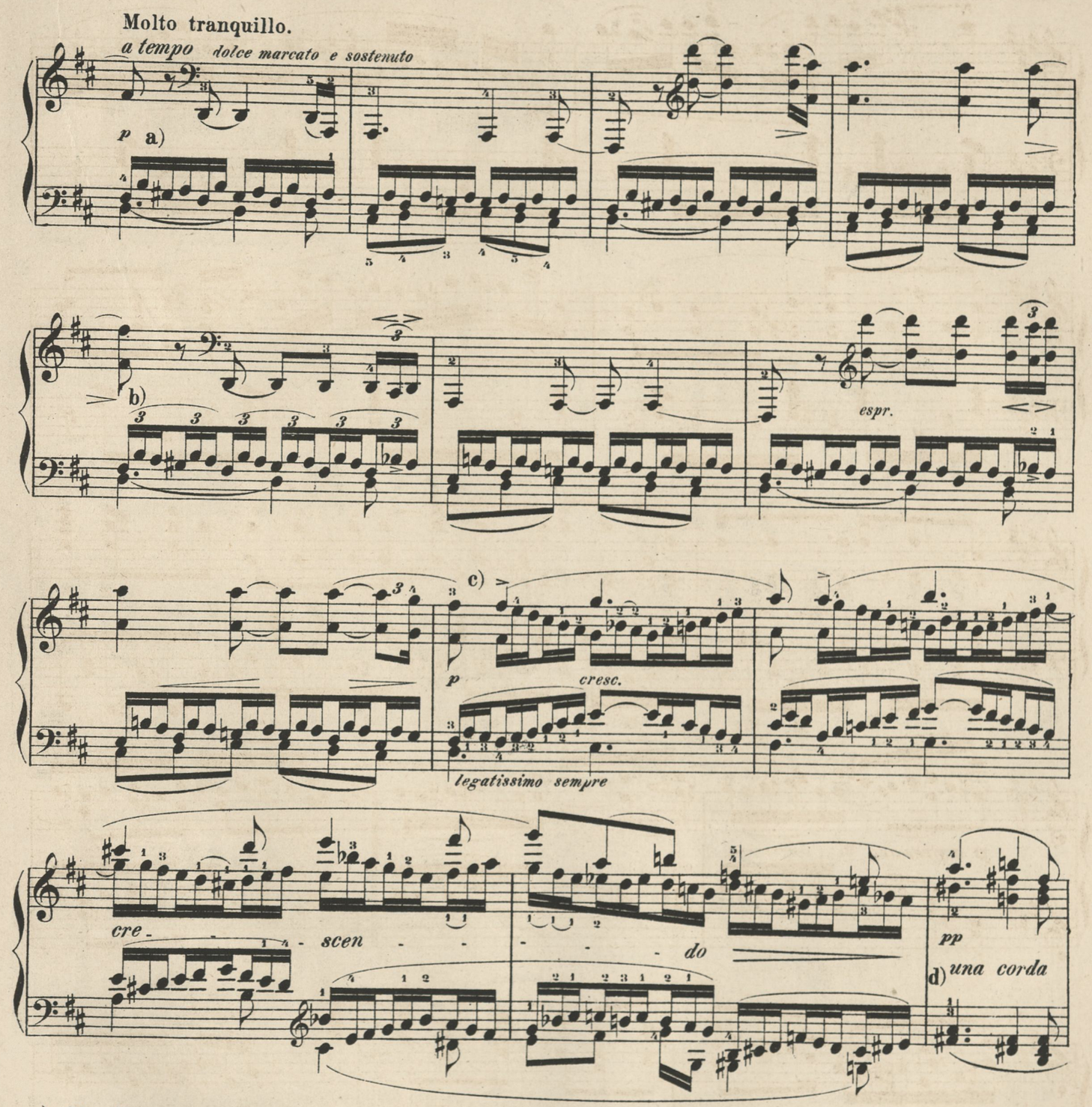
c) Ein Arpeggiren dieser Accorde in der Dezimenlage ist nach Kräften zu vermeiden: Die Klangfärbung muss dem Charakter eines Pianissimo von Posaunen entsprechen.

d) Das Staccato der Begleitung darf nicht übertrieben, die ausführende Hand nicht zu hoch aufgehoben werden.



a) Zu diesem „Crescendo“ kann eine unbedeutende Belebung des Tempo hinzutreten. Bei dem plötzlichen „piano“ muss jedoch wieder ruhige Gleichmässigkeit herrschen.

b) Die Mittelstimmen und ihre Imitationen der Oberstimme müssen noch ausdrucksvoller vorgetragen werden als diese selbst.



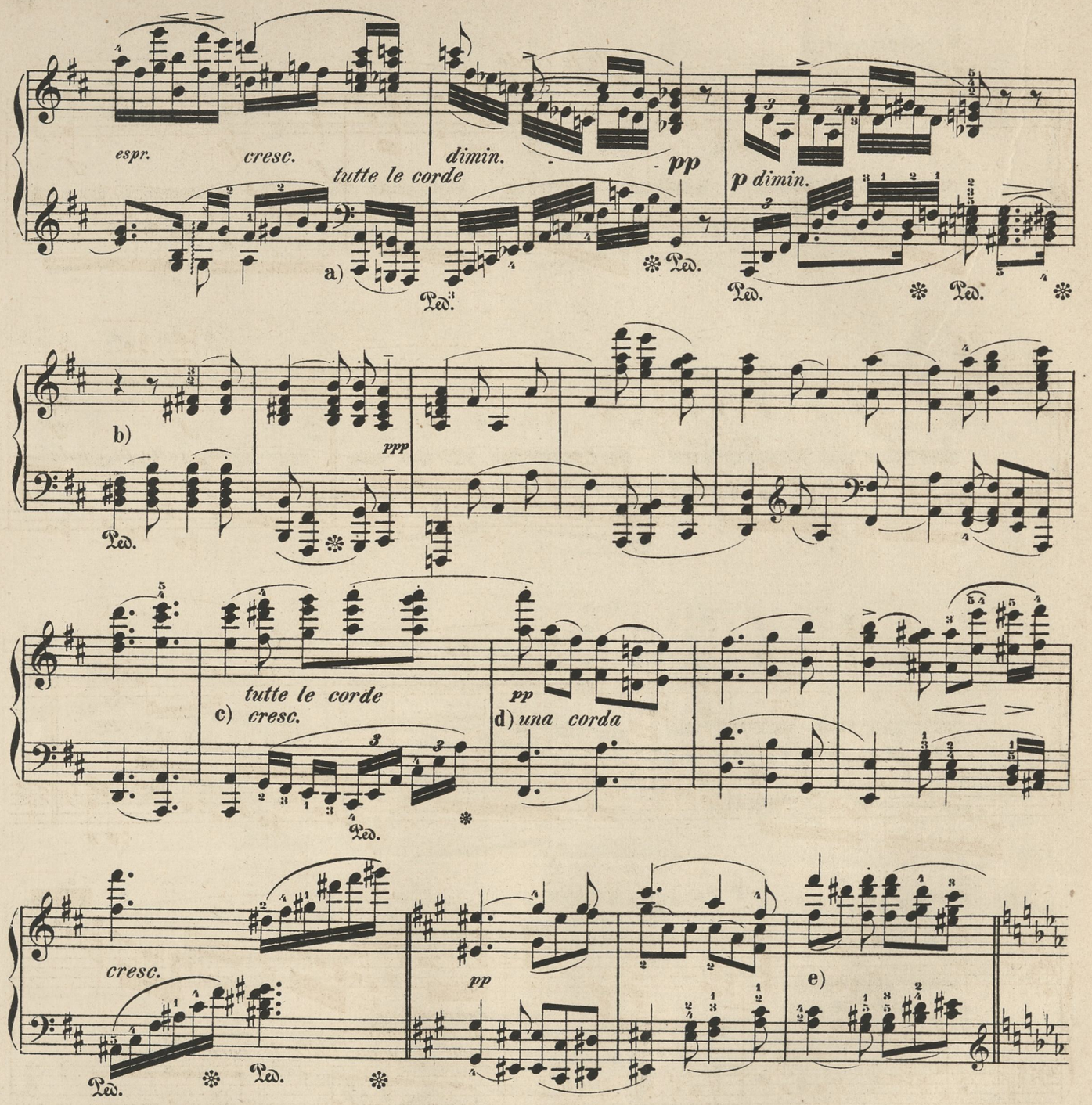
a) Die allgemeine Vorschrift „con molto sentimento“ über dem ganzen Stücke ist auch auf alle unscheinbareren Begleitungsfiguren auszudehnen, deren keine irgendwie trocken, kalt oder bedeutungslos abgespielt werden darf. Dies ist namentlich bei der gegenwärtigen (bratschenartigen) Figur der Fall, welche übrigens folgendermaassen phrasirt werden muss:



b) Die vorige Anmerkung hat auch für den Vortrag der nun in Triolenbewgung wogenden Begleitungsfigur zu gelten: dieselbe muss ausdrucksvoll „gesungen“ werden.

c) Unbeschadet des durch beinahe vier Takte auszudehnenden Crescendo hat in den einzelnen Figuren beim Aufsteigen jederzeit ein Anschwellen, beim Absteigen ein Abnehmen stattzufinden und zwar in beiden Händen niemals gleichzeitig, sondern dem Charakter der Imitation gemäss, abwechselnd.

d) Der Eintritt des Gebrauches der Verschiebung hat sehr exact nach des Autors Vorschrift zu erfolgen: die betreffenden Stellen müssen „wie aus einer anderen Welt“ herüberklingen.

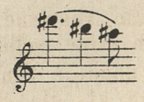


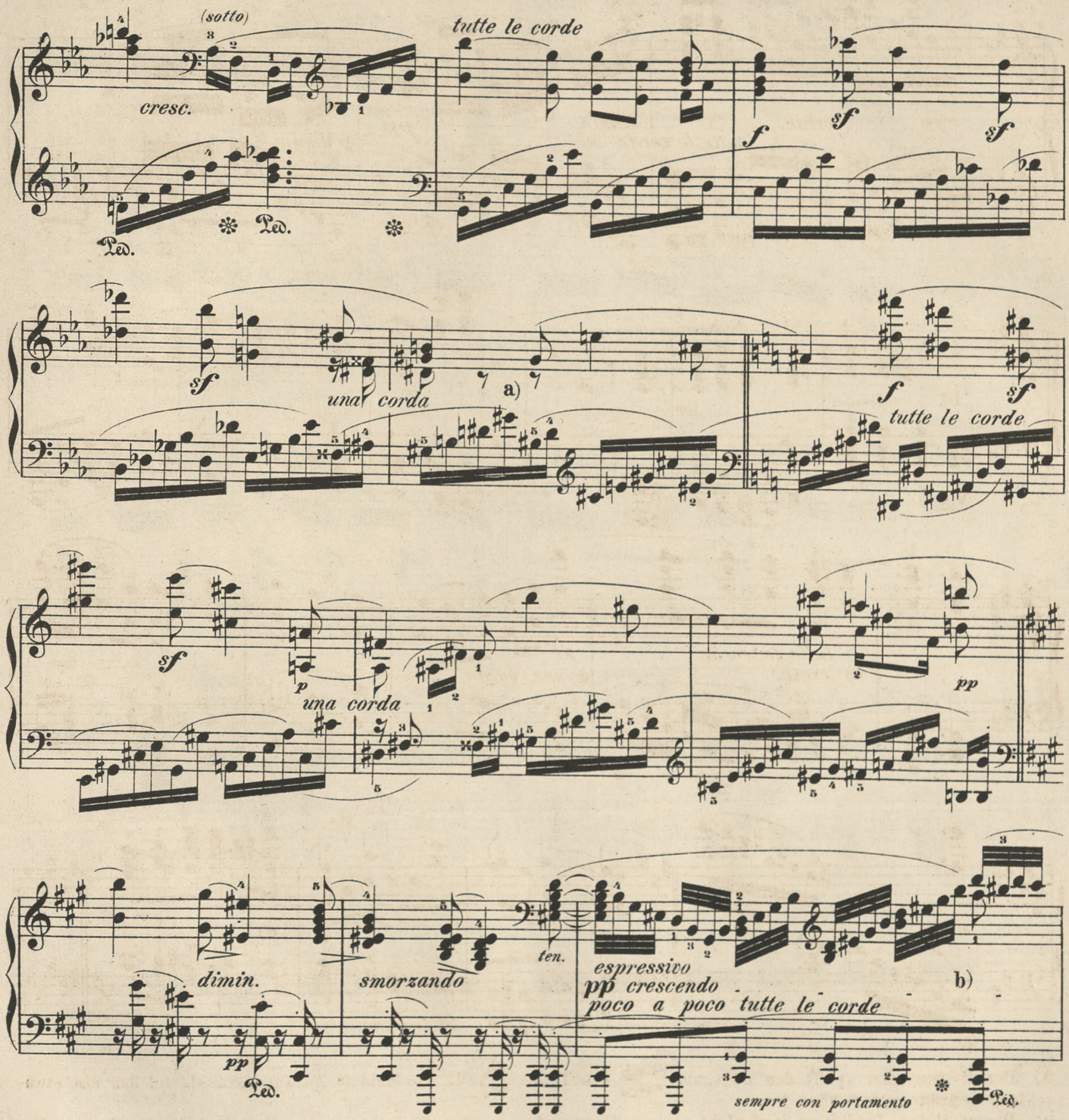
a) Der Herausgeber spielt den Bassgang  als Triole  , da die beiden Zweiunddreissigstel ihm ein etwas eckiges Gepräge geben können.

b) Dieser H-dur-Dreiklang darf nicht als ein Dominantenaccord aufgefasst werden. Es ist sogar ein längeres Verweilen auf demselben zu empfehlen. Der im nächsten Takte folgende E-moll-Sextaccord muss — so natürlich die Succession ist — beinahe fremdartig klingen. Das zauberische Licht des H-dur muss mit einem Male verlöschen: durch richtigen Pedalgebrauch ist der beabsichtigte Eindruck schon zu verwirklichen.

c) Der Herausgeber spielt diesen Bassgang in Octaven, natürlich sehr gebunden und weich, so weit es das vorgeschriebene Anschwellen gestattet.

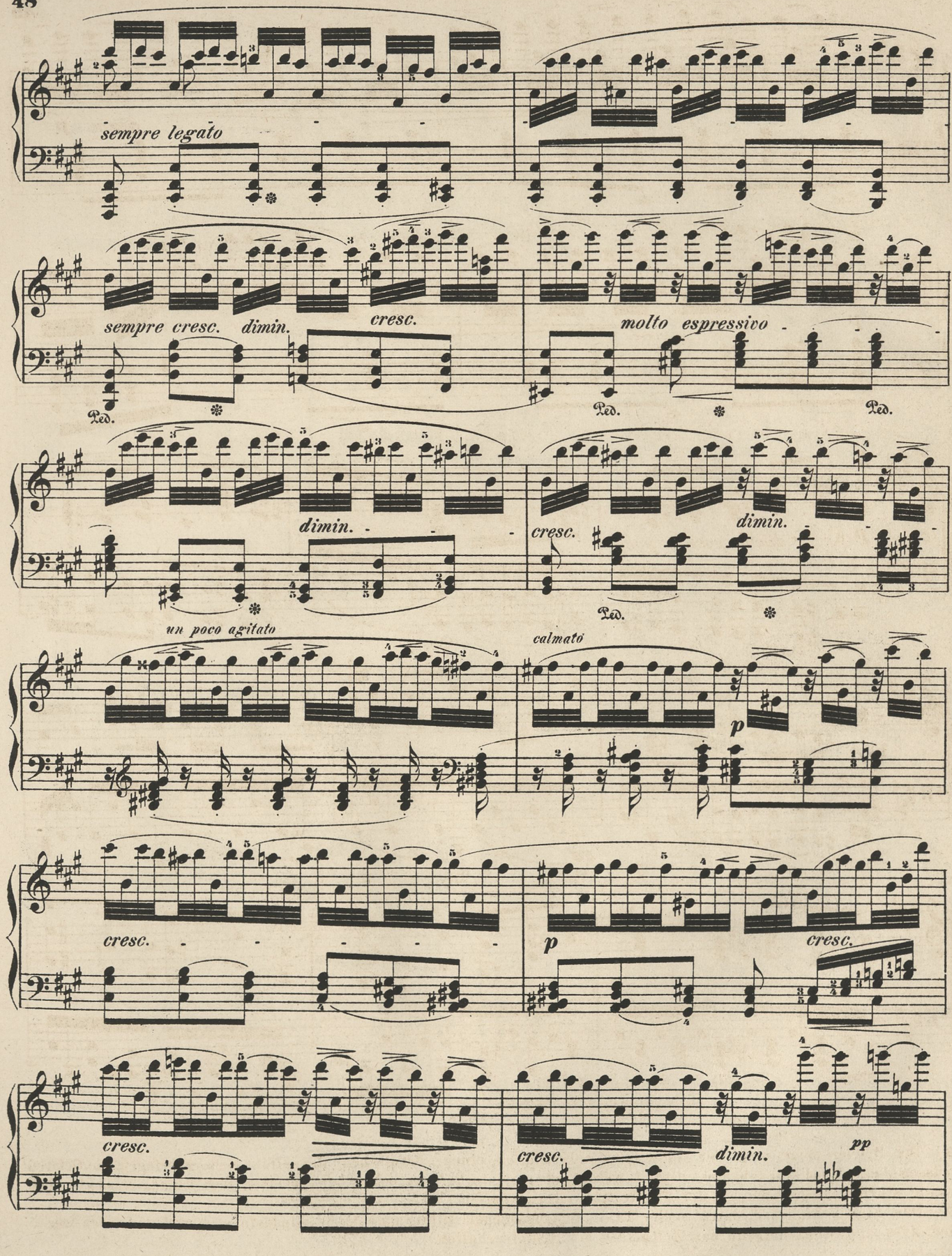
d) Hier tritt zum ersten Male wieder der Einleitungstakt des Stückes auf — vier Takte später auch in der rechten Hand; — bei aller Zartheit des Anschlages hebe man ihn um so merklicher hervor, als das Thema in der Gegenstimme die Aufmerksamkeit des Ohres in höherem Grade erregen wird.

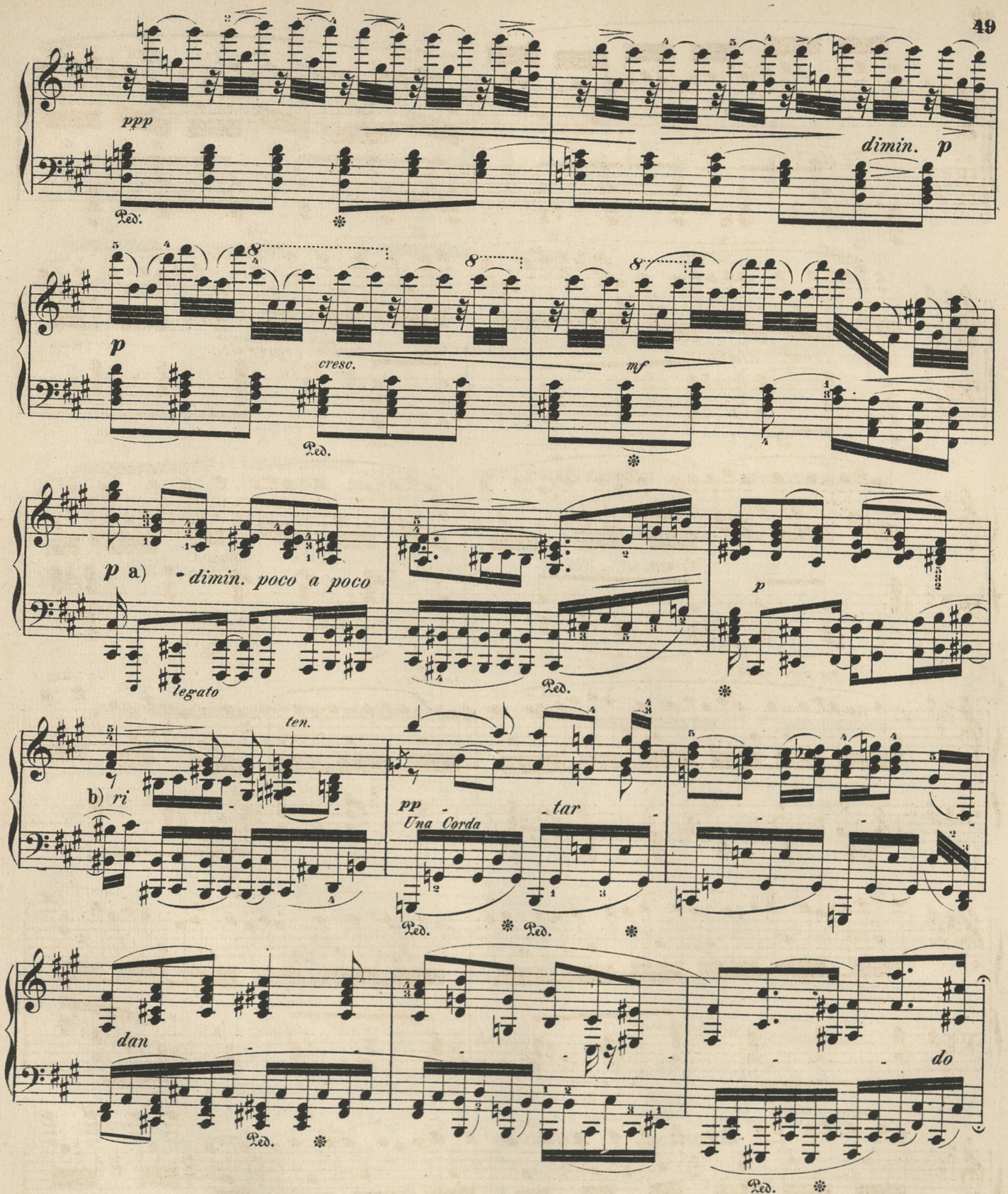
e) Der eigentliche melodische Umriss ist, von der rhythmischen Umschreibung gelöst: 



a) So angemessen die jetzt beginnende Reihe von „Querständen" dem angstvollen Charakter dieser Überleitung in die Variation des Hauptmotivs ist, so sehr muss der Spieler darauf bedacht sein, ihre Herbheit durch verschiedene Anschlagsfärbungen zu mildern.

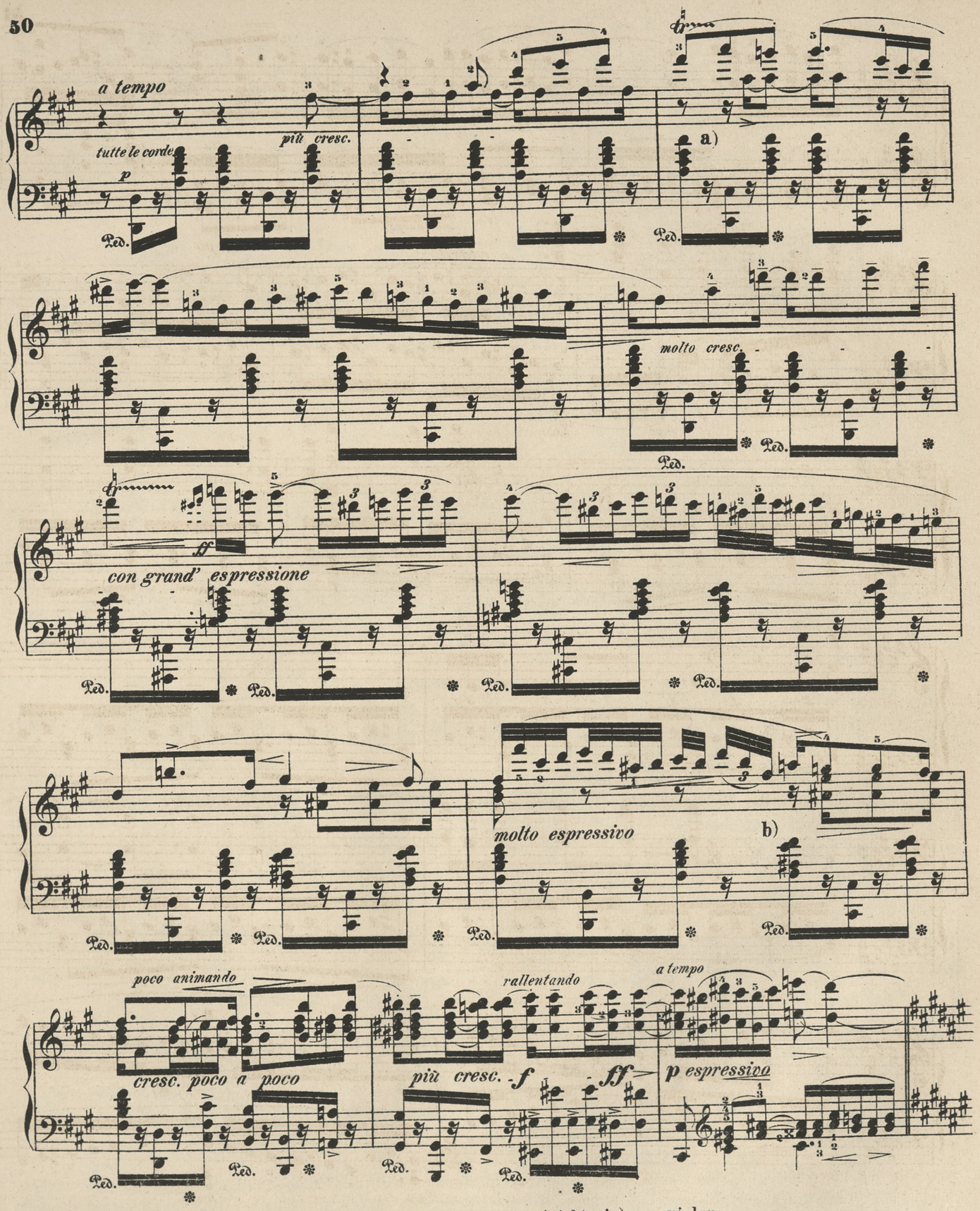
b) Eine vollendete Ausführung dieser wahrhaft überirdisch schönen Metamorphose des Themas ist nur denkbar nach einem vollständigen Hineinleben in das kleinste Detail. Der Spieler vergleiche zuvörderst die Variation Takt für Takt mit der ersten Fassung des Themas. Bevor man diese unvergleichlich seelenvollen Arabesken sich nicht bis zum Auswendigkönnen, ohne irgendwelchen Gedächtnissfehler, assimilirt hat, ist an eine bewusstvoll correkte (d. h. hier: schöne) Reproduction nicht zu denken. Als nützliche Nebenstudie werden die Variationen im Adagio der neunten Sinfonie (Klavierübertragung von Franz Liszt) empfohlen, welche insofern leichter verständlich sind, als sie eine weniger „ascetische" Erhabenheit athmen.


sempre legato
sempre cresc.
dimin.
cresc.
molto espressivo
Ped.
Ped.
Ped.
dimin.
cresc.
dimin.
Ped.
un poco agitato
calmato
p
cresc.
p
cresc.
cresc.
cresc.
dimin.
pp



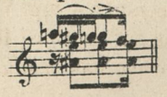
a) Der Spieler möge nicht der Versuchung anheimfallen, einen „heroischen" Basseffekt hervorzubringen. Die Octaven müssen klangvoll und sehr gehalten gespielt werden, aber geisterhaft zu schleichen scheinen. Der Daumen muss ein klein wenig stärker anschlagen, als der fünfte und vierte Finger.

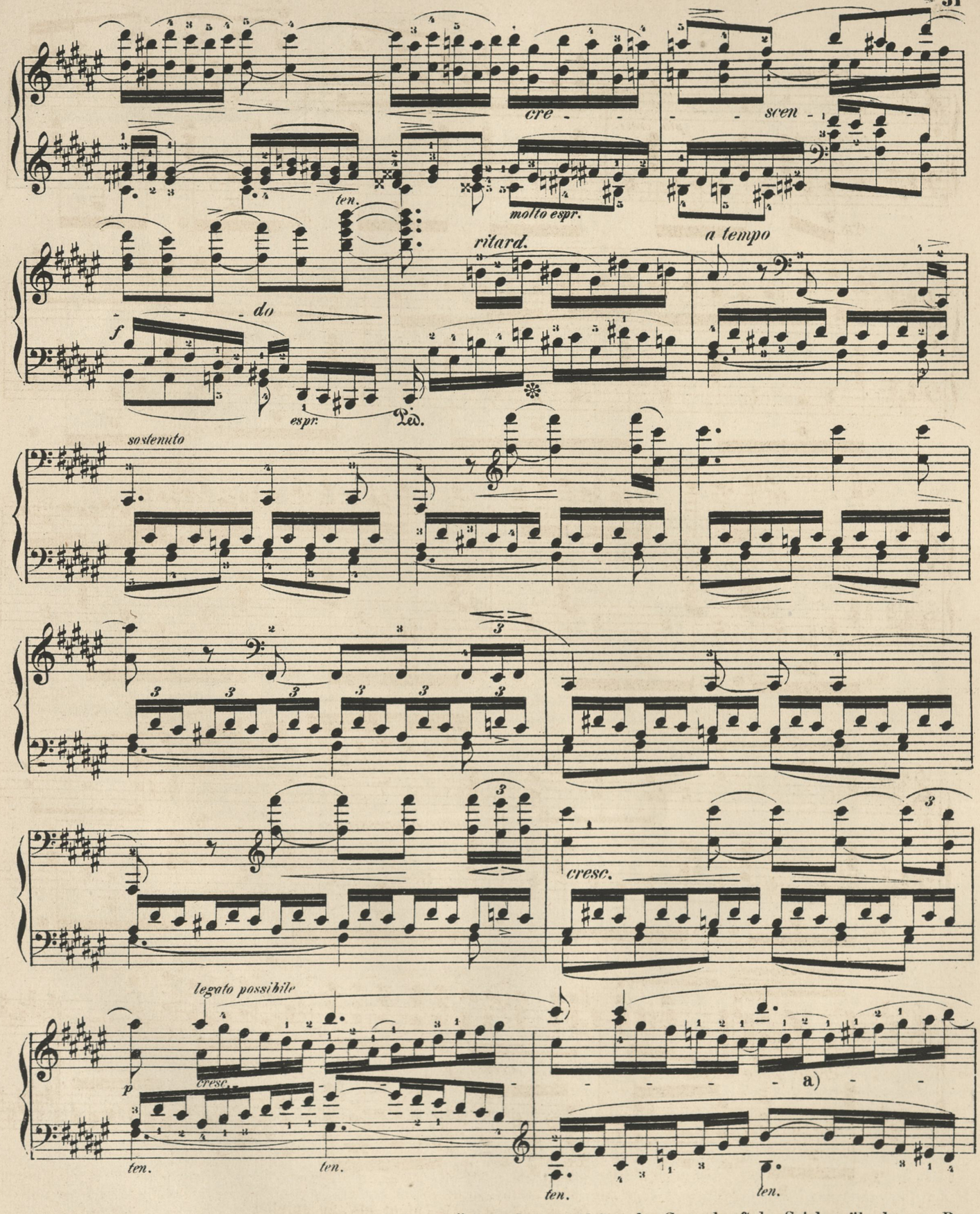
b) Das hier beginnende, durch sechs Takte fortzuführende Ritardando kann mindestens so weit getrieben werden, dass die Sechzehntheile das Zeitmaass der Achtel erhalten.



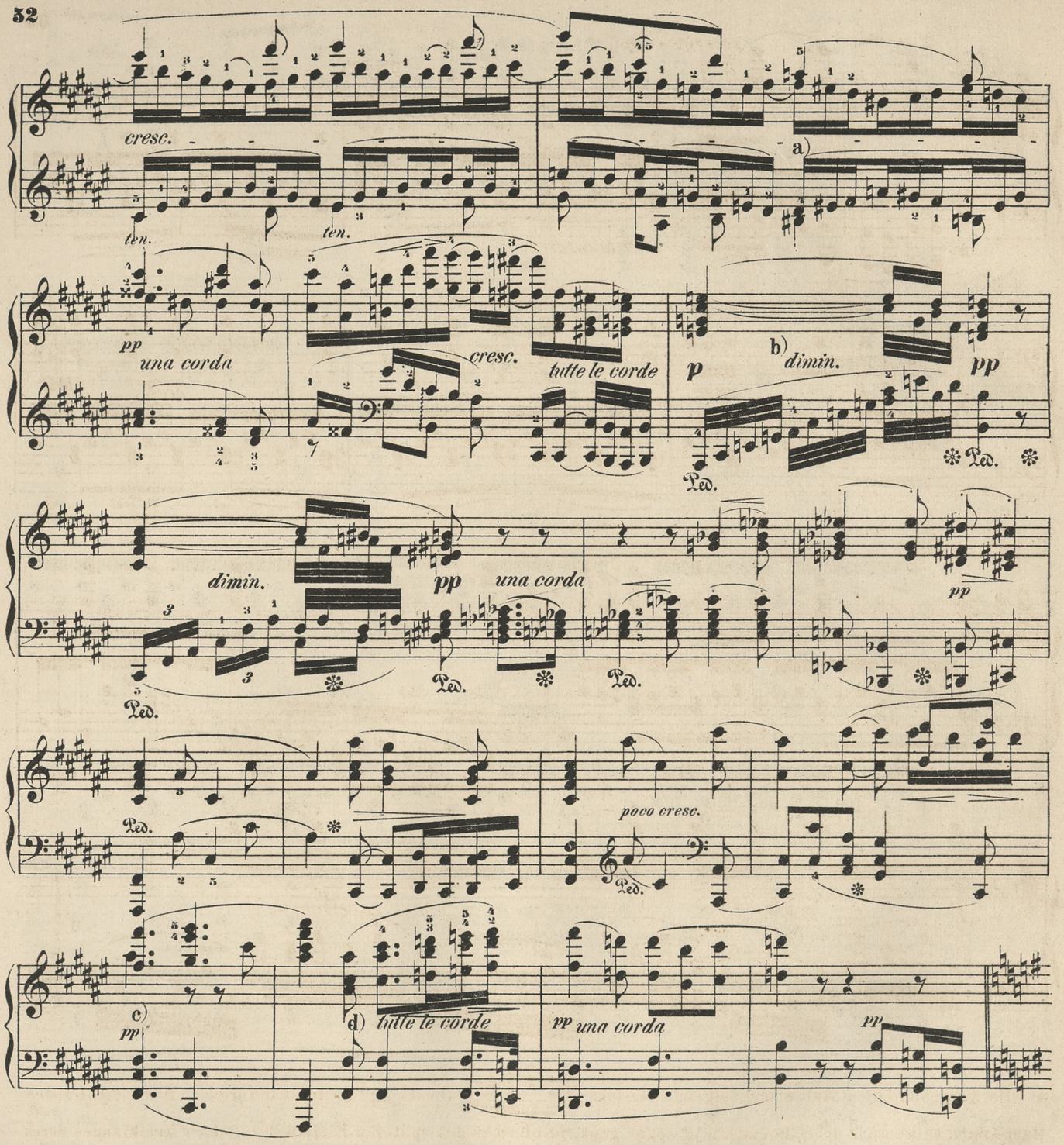
a) Der Triller ist lebendig und mit dem Nachschlage e fis (nicht eis) zu spielen.

b) Der Herausgeber spielt nach Analogie von Takt 35 chromatisch:





a) Modificationen des Fingersatzes zum Vortheil eines grösseren Legato bleiben der Spannkraft des Spielers überlassen. Der Herausgeber hat denselben auf mittlere Hände berechnet, welche sich jedoch eine besondere Geschicklichkeit im Ausgleitenlassen des Daumens erworben haben müssen.

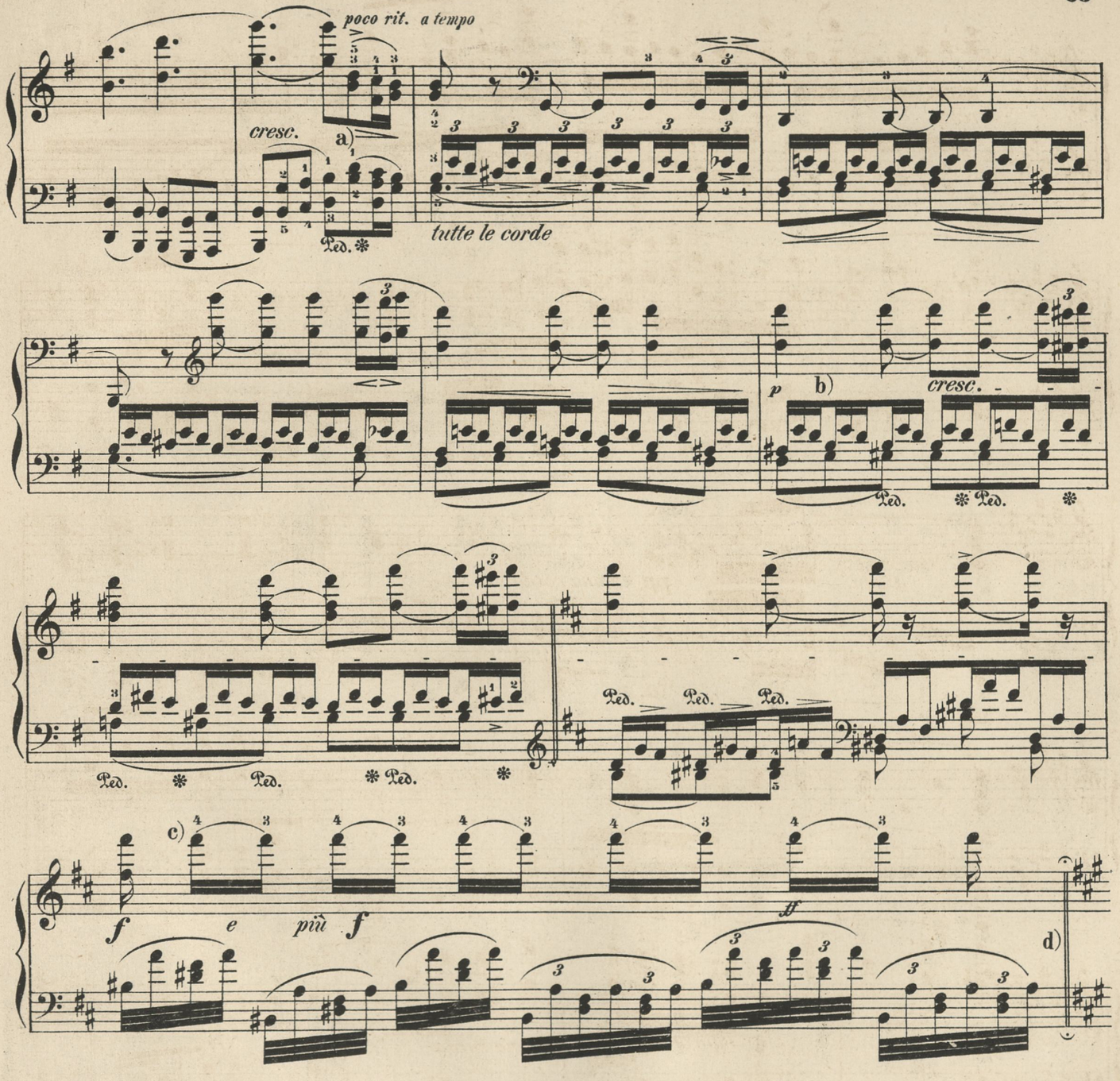


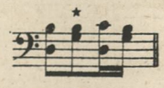
a) Bei der Parallelstelle im ersten Theile ist für die zweite Takthälfte vor dem Eintritte des plötzlichen „piano“ ein „diminuendo“ vorgeschrieben; hier soll das „crescendo“ ausgedehnt werden. Die Beethovensche Nüanzirung ist in Kleinigkeiten niemals eine stereotypische, mechanische. Zudem hat dieser „Seitensatz“ bei seiner Wiederholung in Fis-dur einen enthusiastischeren Charakter als das erste Mal in D-dur.

b) Hier fehlen in allen früheren Ausgaben die nöthigen Bindungen.

c) Das Tempo kann für diesen Takt, unter vorangegangenem Zögern, äusserst langsam genommen werden, gleichsam als wollte der Componist das Stück mit diesen beiden Accorden schliessen. Die neue Leipziger Ausgabe bringt auf dem sechsten Achtel anstatt „cis“ ein irrthümliches „ais.“

d) Der Uebergang nach H-moll muss mit einiger Heftigkeit gespielt werden, der Wiedereintritt des Motivs aus dem mehrfach besprochenen Einleitungstakte dagegen sehr ruhig und würdevoll.

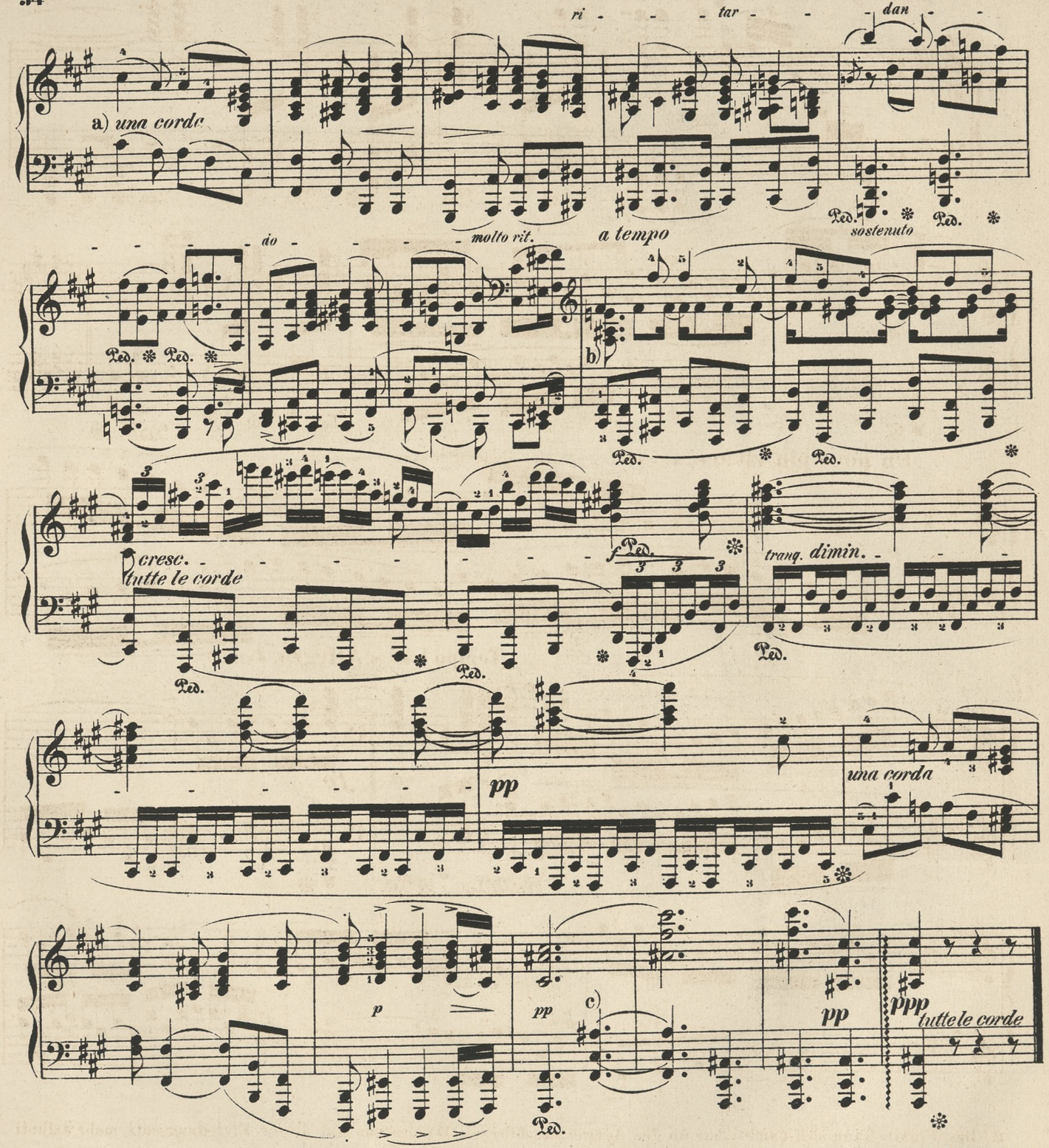


a) Alle Ausgaben haben statt obiger folgende Version:  Dieses „g“ halten wir für einen Schreibfehler des Manuscripts; es ist ganz unbeethovenisch, ja sogar grob, insofern es den späteren Eintritt des G-dur-Dreiklanges durch Anticipation der Tonica glanz- und farblos macht.

b) Die nachfolgende Steigerung muss mit dem möglichsten Aufwande von Kraft und Klangfülle ausgeführt werden; eventuell ist eine unbedeutende Beschleunigung der Bewegung als Hülfsmittel hierzu gestattet.

c) Der vom Autor selbst vorgeschriebene Fingerwechsel ist nicht als ein blos imaginäres Mittel zur Verwirklichung einer ästhetischen Intention aufzufassen. Der Ton „fis“ soll leise, aber merklich nach der Bindung aufs neue angeschlagen werden. Die Ausführung dieser Manier, deren technischer Ausdruck die „Bebung“ heisst, war allerdings weit bequemer auf den Klavieren des vorigen Jahrhunderts auszuführen, welche ausserdem noch den Vorzug einer doppelten Verschiebung vor unseren heutigen Flügeln voraus hatten, (die Scala: „una corda_ due corde_ tre corde“_ auf welche Beethoven gerade in diesem Stücke zählt— muss heute durch dynamische Vortragsmittel ersetzt werden) jedoch unmöglich ist sie für Spieler von „psychischem“ Anschlage keineswegs. Etwas schwieriger begegnet uns diese Vorschrift im Finale der Sonate Op. 110.

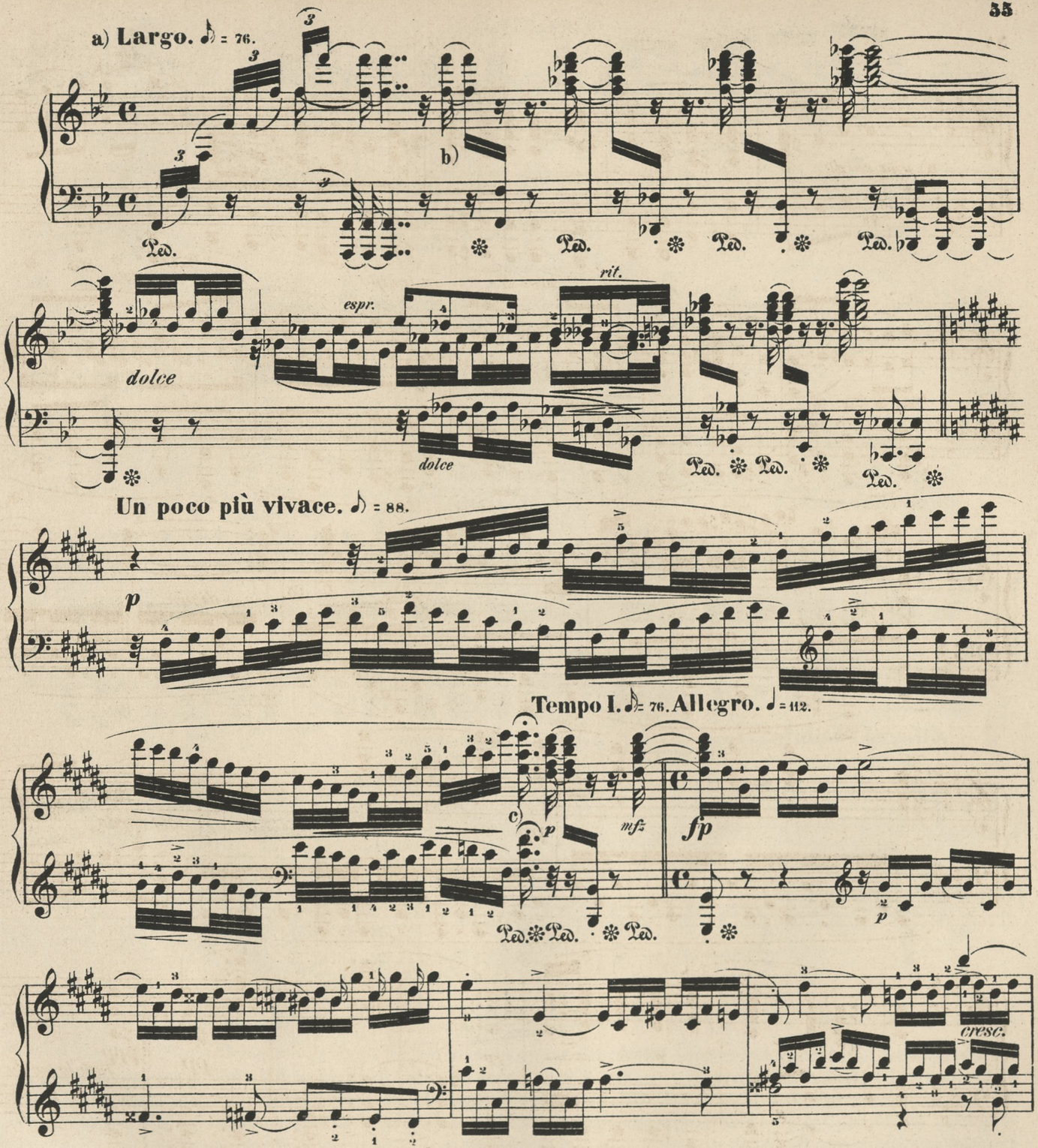
d) Eine kurze Pause erscheint dem Herausgeber absolut nothwendig, wenn der folgende Scheidegruss des Hauptmotivs sich eines wirkungsvollen Eintrittes erfreuen soll.



a) Die Nothwendigkeit eines grundverschiedenen Vortrags des Themas an dieser Stelle liegt auf der Hand. Hier führt nicht mehr ein herzzerreissender Schmerz das Wort, sondern gleichsam todtenstarre, thränenlose Ergebung. Man gebrauche so wenig dynamische Schattirungen als möglich und begnüge sich mit einer langathmigen Ausführung des vorgeschriebenen „Ritardando."

b) Dagegen muss der nun folgende Epilog mit höchstem Ausdrucke gespielt werden.

c) Wenn die linke Hand die Dezime nicht gleichzeitig anzuschlagen vermag, so übernehme die rechte Hand das erste Mal die Oberstimme „ais". Ein unfreiwilliges Arpeggiren ist im Uebrigen nach Kräften zu vermeiden: es würde hier einen würdelosen Eindruck hervorbringen und diese verschiedenen Schlussaccorde müssen dem Zauber des ganzen Adagio eine möglichst dauernde Nachwirkung verleihen.



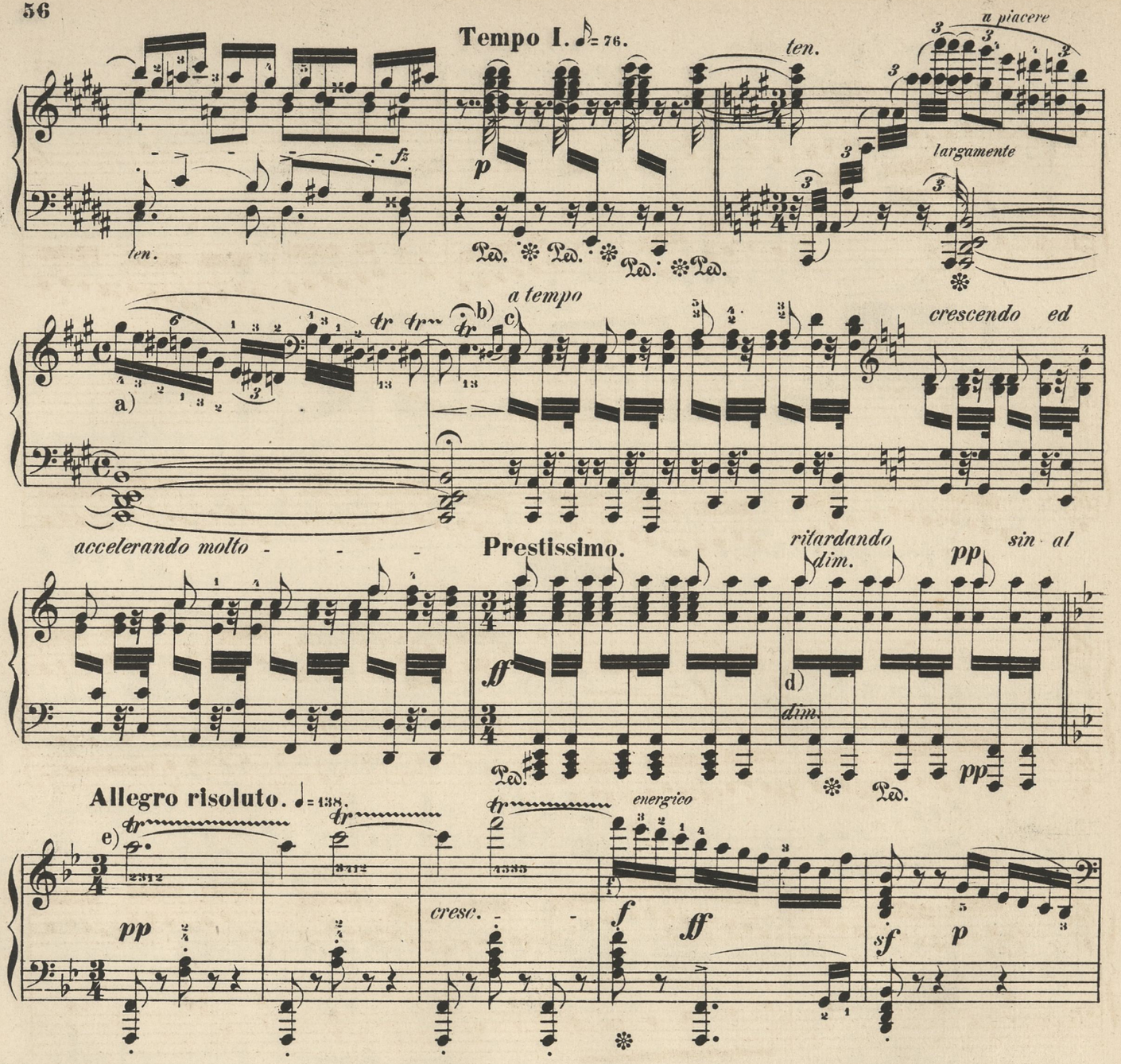
a) Das Finale kann sich unmittelbar an das Adagio anschliessen. Wenigstens hat dieser Einleitungssatz mehr ästhetische Beziehung zum Vorangehenden als zum Nachfolgenden.

b) Eine neue, anschaulichere Darstellung des Textes- mit präziserer rhythmischer Eintheilung-schien dem Herausgeber nothwendig, um der erfahrungsmässigen Rathlosigkeit der meisten Spieler und den aus ihr hervorgehenden widersinnigen Willkürlichkeiten abzuhelfen.

c) Die Dauer der Fermate dürfte aus folgender Notation sich am natürlichsten ergeben:



Das letzte Sechzehntel kommt dem vorgeschriebenen Zweiunddreissigstel-Auftakt des Tempo primo gleich.



a) Sextolen sind vorgeschrieben: demnach hat man  zu spielen, also sich eine Achteltriole zu denken, eine rhythmische Fortsetzung der zweiten Hälfte des vorigen Taktes.

b) Die Dauer des Trillers hängt von dem Anschwellen und Abnehmen der Kraft ab, welche der Spieler zu seiner Ausführung verwenden will. Der Herausgeber hält eine ziemlich lange Dauer für zulässig, wie denn überhaupt die ganze Einleitung mit ihren An- und Absätzen sehr frei und phantastisch vorgetragen werden kann, wohlgemerkt: unter steter Bewahrung prägnanter Rhythmik.

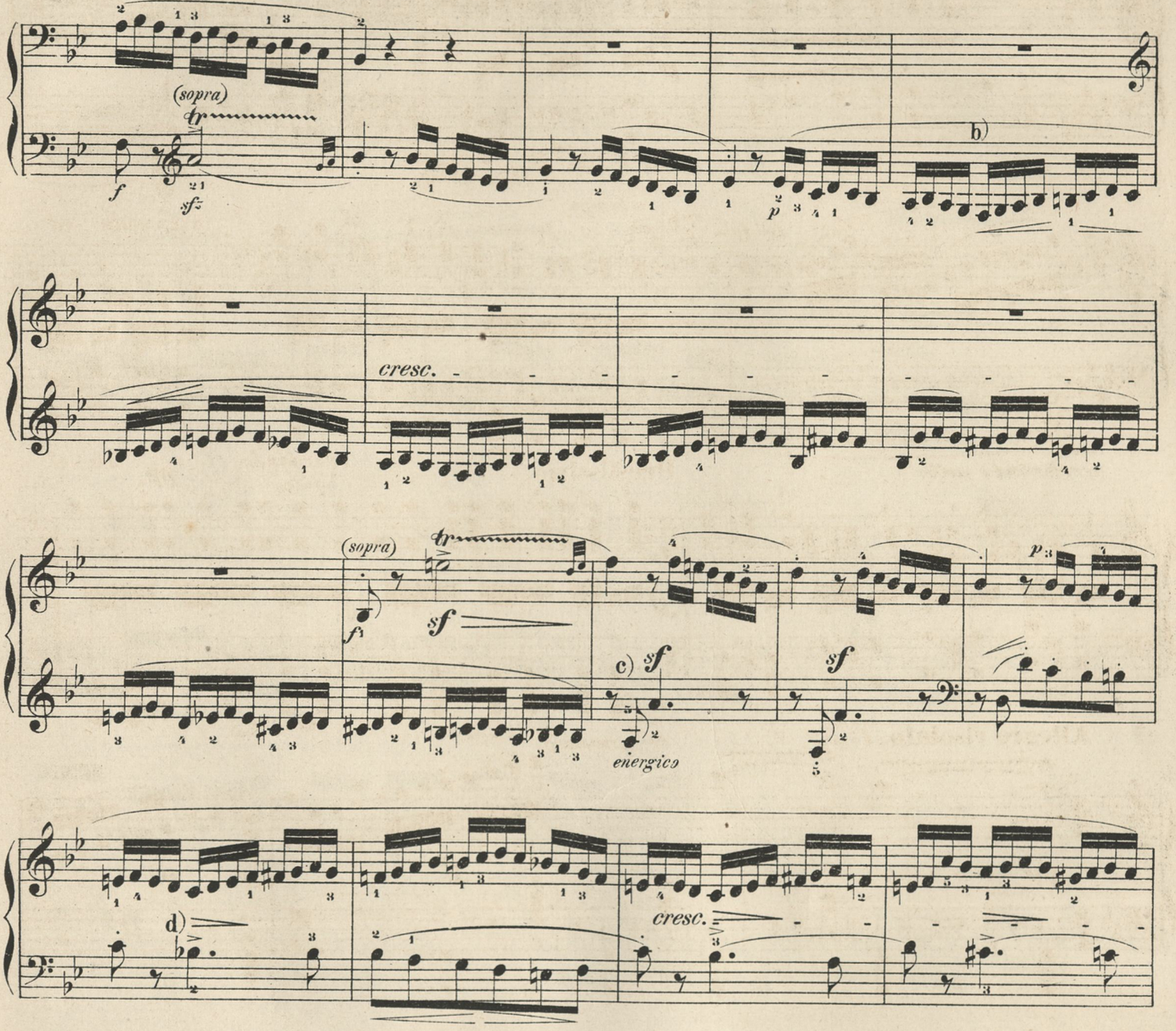
c) Die Czernysche Vorübung:  ist Spielern von schwerfälligem rhythmischen Fassungsvermögen anzuempfehlen.

d) Das Ritardando bezweckt nur die Abdämpfung der Prestissimo-Bewegung zu dem Zeitmaasse des Allegro risoluto.

e) Diese Triller müssen mit der Hauptnote begonnen und ohne Nachschlag ausgeführt werden; letzterer ist überhaupt bei Beethoven nur zulässig, wo er ausdrücklich vorgeschrieben ist. Da aus der Dissonanz des Nebentons nicht hinweggesprungen werden kann, so ist der Hauptton am Schlusse (statt Nachschlag) zu wiederholen, wodurch eine Quintole oder Septole entstehen wird, deren glatte Ausführung besonderes Studium erheischt.

f) Das erste Sechzehntel ist als eine angebundene Note zu betrachten, welche am besten durch eine Sechzehntel-Pause ersetzt wird, um dem folgenden Laufe frischere Energie zu verleihen.

a) *Fuga a tre voci, con alcune licenze.*

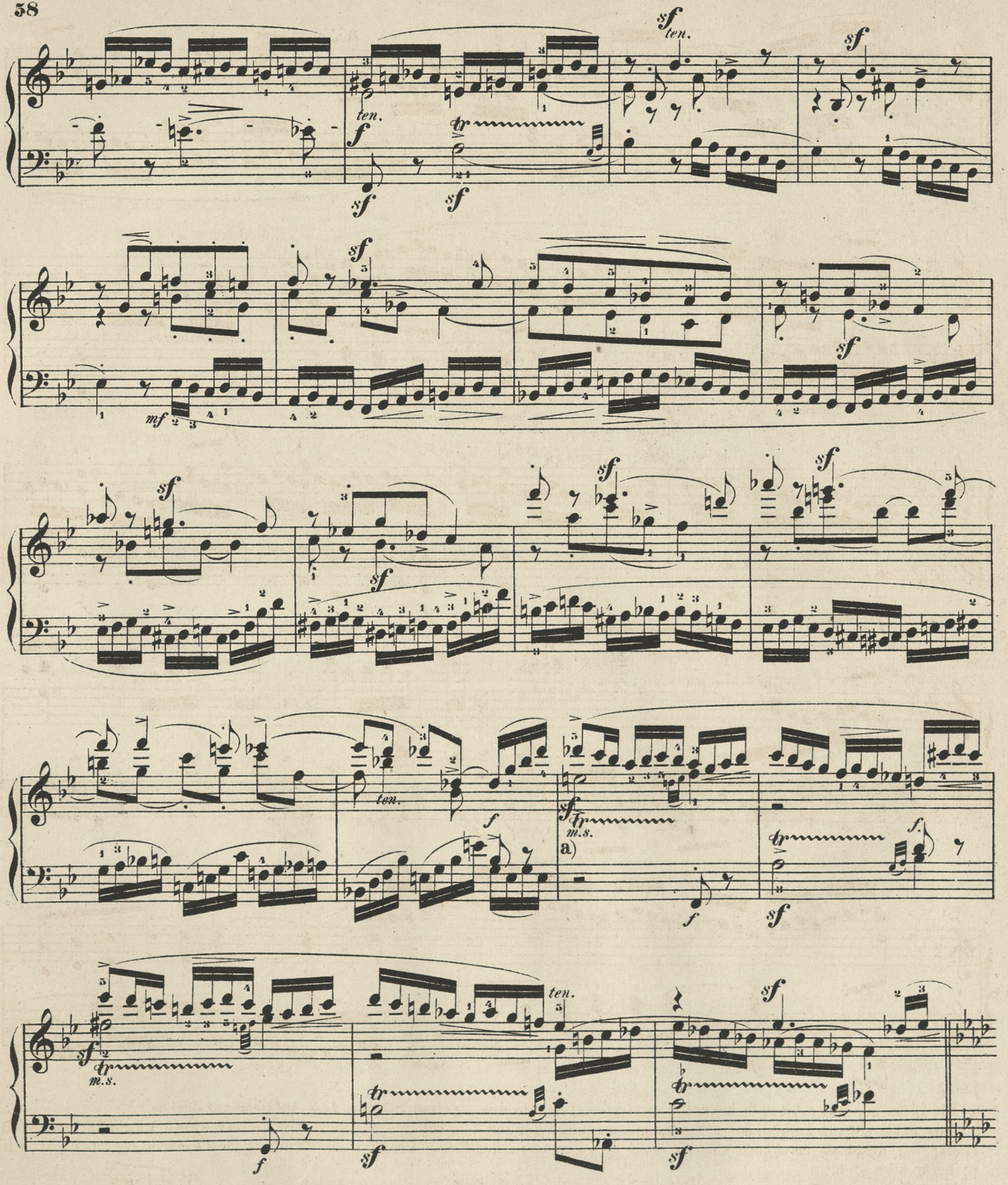


a) Die Zeiten, wo dieses Finale als „non plus ultra“ technischer Schwierigkeit galt und „klassische“ Klaviervirtuosen durch seinen Vortrag in Conzerten sich einen ephemeren Ruf gründen konnten, sind glücklich überwunden. Dennoch ist die dem Spieler zuertheilte Aufgabe —einer plastisch schönen, also zunächst vollkommen verständlichen Reproduction— trotz aller technischen Errungenschaften, welche dieselbe erleichtert haben, nicht eben „spielend“ zu bewältigen. Abgesehen von der Nothwendigkeit, das Stück zunächst wissenschaftlich als „Fuge“ zu analysiren, ist es räthlich, nicht blos den Part jeder einzelnen Hand, sondern auch jede einzelne Stimme (die Fuge ist dreistimmig) separat zu üben. Sehr wichtig ist vor Allem ein charakteristischer Vortrag sowohl des Hauptthemas, als der verschiedenen Gegenthemen. Was das erstere anlangt, so möge die vom Herausgeber das Original ergänzende Nüanzirung für jede Wiederkehr consequent adoptirt werden. Durch ein scharf accentuirtes Abstossen der ersten Viertel im 2. 3. u. 4. Takte und jedesmaligen Pianoeintritt des darauf folgenden ausgesponnenen Ganges wird für deutliches Wiedererkennen desselben das Wesentlichste gewonnen sein.

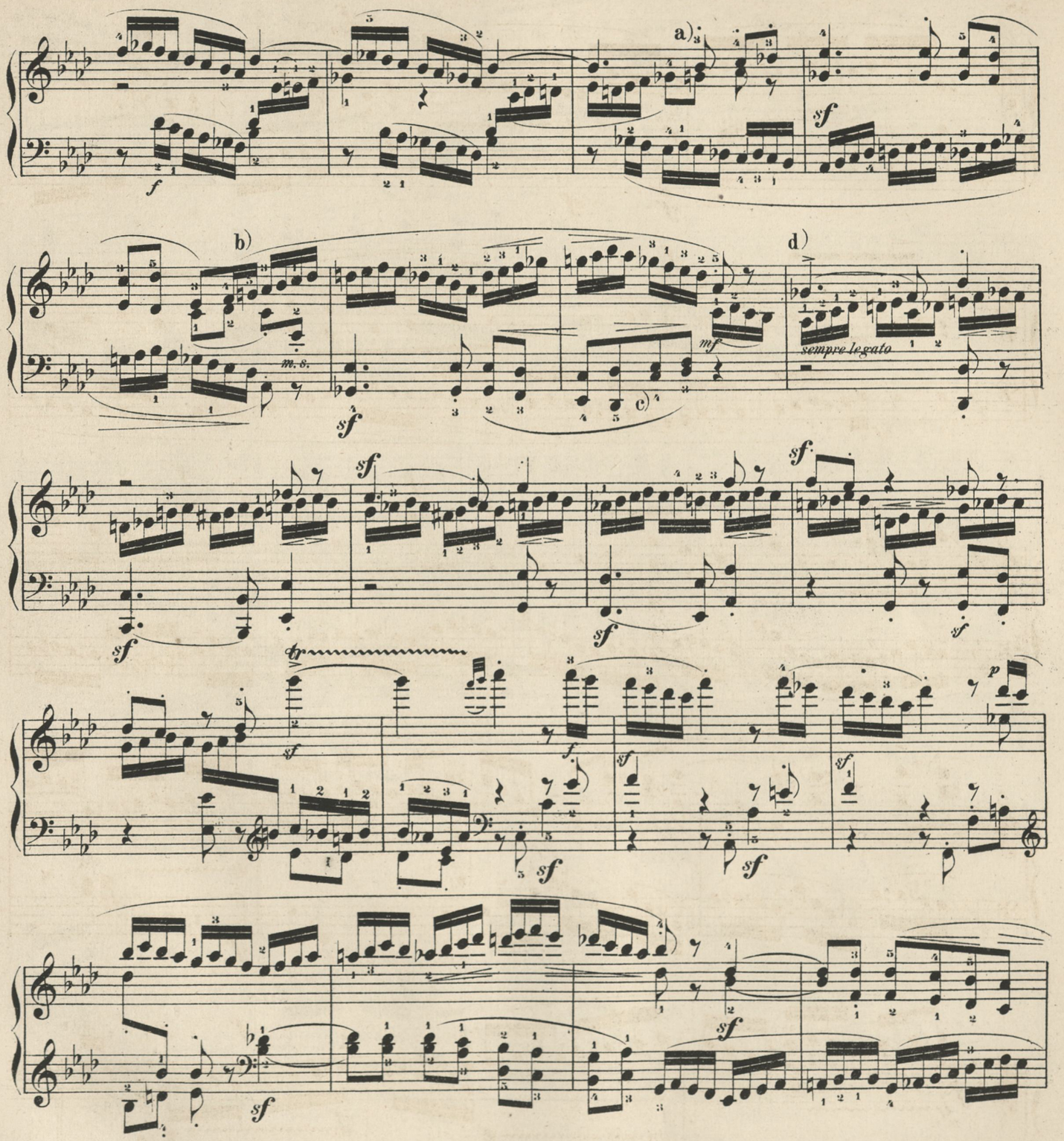
b) Diese Figur muss jedesmal mit melodisch einschmeichelndem Ausdrucke gespielt werden. Nur am Spieler liegt es, wenn das Werk den Eindruck trockner Verstandesarbeit und empfindungsbaarer Geistreichigkeit hervorbringt.

c) Die ungewöhnliche Fingersetzung bezweckt den Zwang des Abstossens des ersten Achtels.

d) Das Gegenthema muss von hier ab sehr sangbar, beinahe „überschwänglich“ gespielt werden.



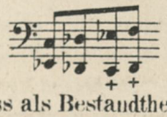
a) Dieser Sprung der linken Hand nach dem Triller (im dritten Takte darauf kehrt er wieder) ist durch mehrfache Uebung schon zu erlernen; man vermeine nicht durch Abkürzung des Trillers, oder durch Hinweglassung des thematisch nothwendigen Nachschlags die Schwierigkeit zu vermindern. Eine Vorbereitung schafft keine Erleichterung; durch Verdoppelung der Bassnote in der oberen Octave kann die Erlangung der Sicherheit beim ersten Studium befördert werden.



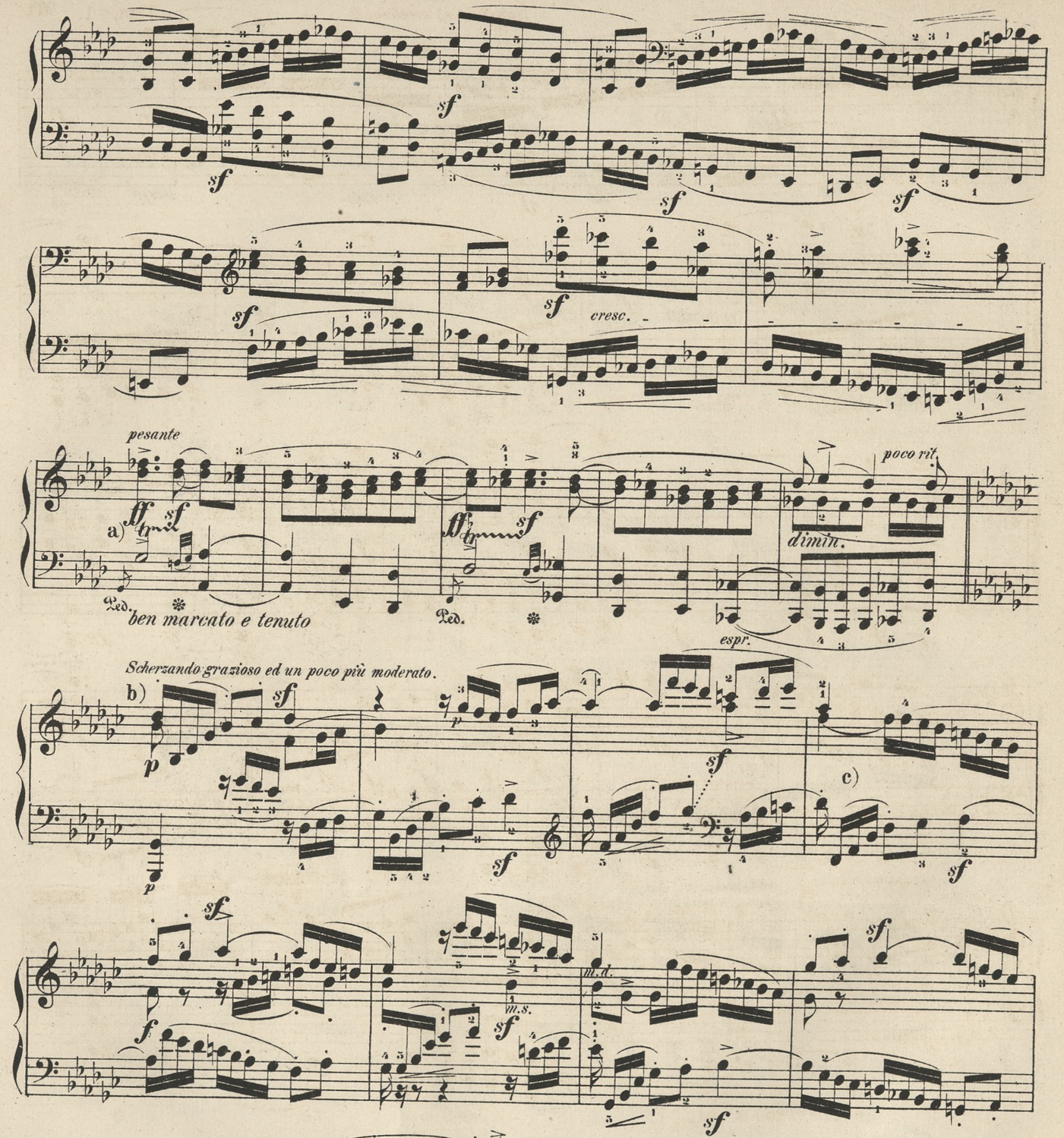
a) Die Leipziger Ausgabe entbehrt auf dem vierten Achtel in der zweiten Stimme des Auflösungszeichens.

b) Das achte Sechzehntheil der Oberstimme muss wiederum g, nicht ges heissen, wie die erwähnte Ausgabe bringt, deren Fehler wir deshalb erwähnen müssen, weil sie so ausserordentlichen Credit geniesst, dass eine Verbreitung der „Errata" zu befürchten steht.

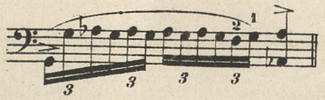
c) Wer Dezimen ungebrochen spielen kann, mag folgende thematisch genauere Version wählen:



d) Das Motiv in der Oberstimme, dessen Nachahmung im Basse äusserst energisch zu spielen ist, muss als Bestandtheil der letzten Takte des Gegenthemas in rhythmischer Verschiebung erkannt werden. (Vgl. Takt 22—24 des Allegro.) Ueberhaupt beginnt der Componist jetzt seine rhythmischen Variationen beinahe systematisch einzuführen. Der Spieler darf sich jedoch durch die äussere Grenze des Taktstrichs nicht von der ursprünglichen Accentuirung abbringen lassen; mit anderen Worten: die rhetorischen (thematischen) Accente dürfen gegen die grammatischen nicht in Schatten treten.

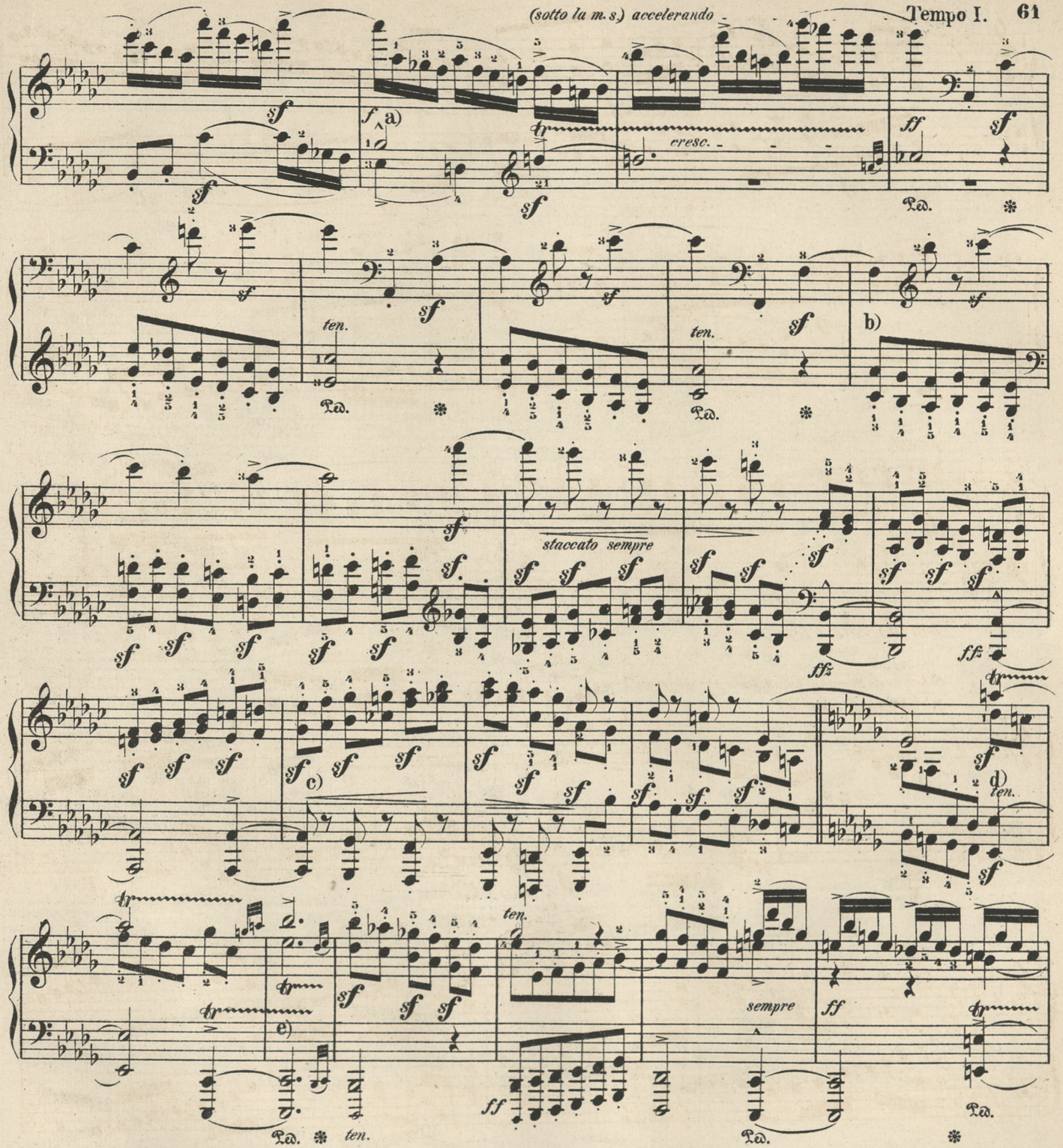


a) Ausführung dieses Trillers:



b) Der „wohlthuende“ Contrast dieser kleinen lyrischen Episode, welche später nochmals und zwar einen Ganzton höher zurückkehrt, muss vom Spieler durch ein behaglicheres Tempo und zierlicheren Vortrag hervorgehoben werden.

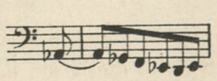
c) Sicher ist im ersten Viertel das Zeichen „8va“ unter dem zweiten bis vierten Sechzehntheile des Originalmanuscripts übersehen worden. Noch corrupter klingt die analoge Stelle 3 Takte später, wie alle bisherigen Ausgaben sie aufweisen. Der Herausgeber hat beide der ganz unverkennbaren Absicht des Autors entsprechend verbessert.



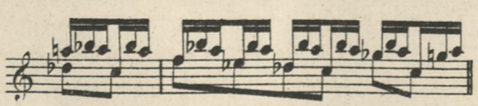
a) Der Eintritt des Themas in der Vergrösserung muss mit grösster Energie ausgeführt werden, so dass selbst ein unkundiger Laie dasselbe wiedererkennt.

b) Alle Achtel sind sehr markig, fast cyklopenhaft zu „hämmern".

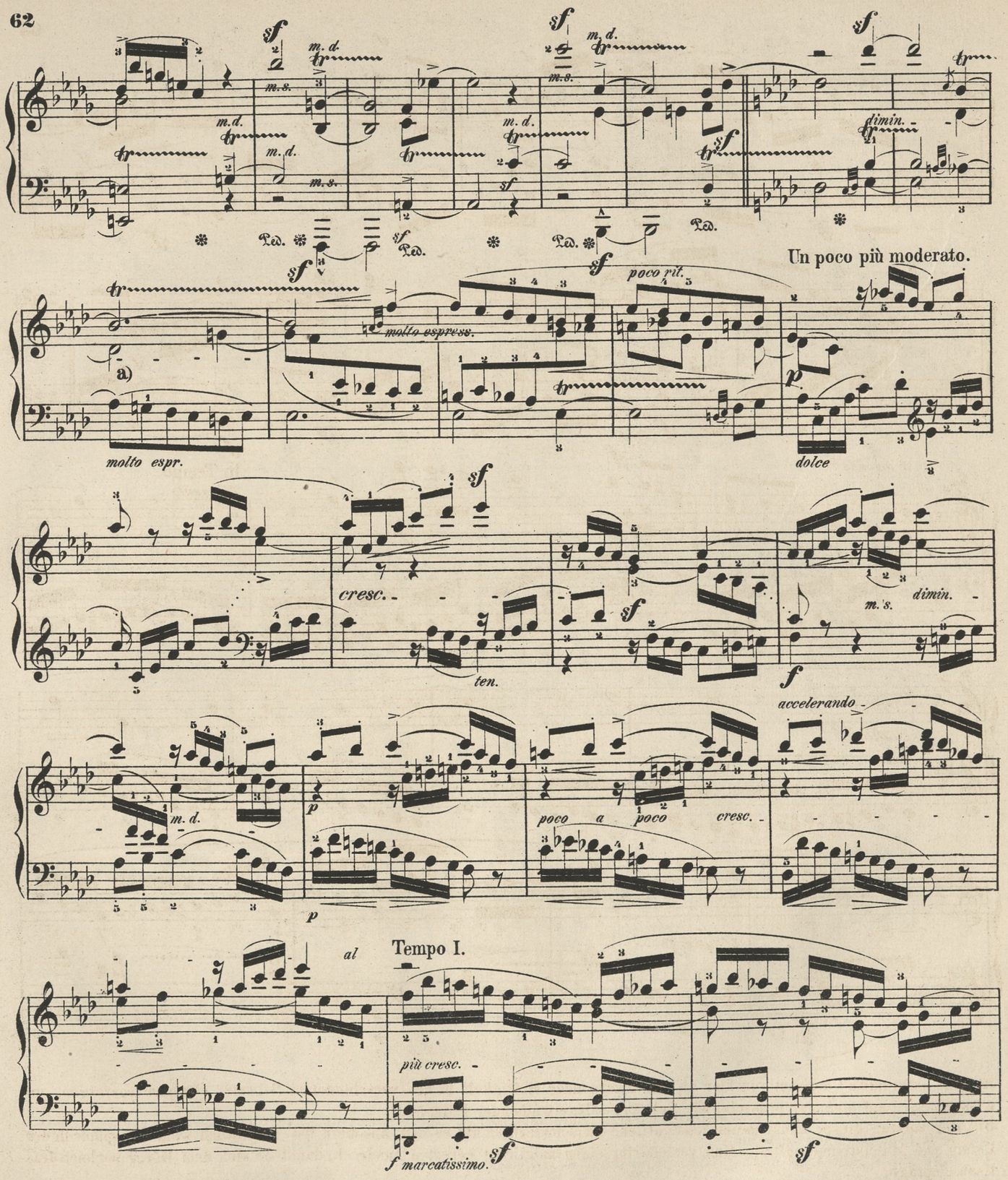
c) Der Spieler lasse sich auch die Augmentation im Gegenmotive nicht entgehen:



d) Ausführung des Trillers:

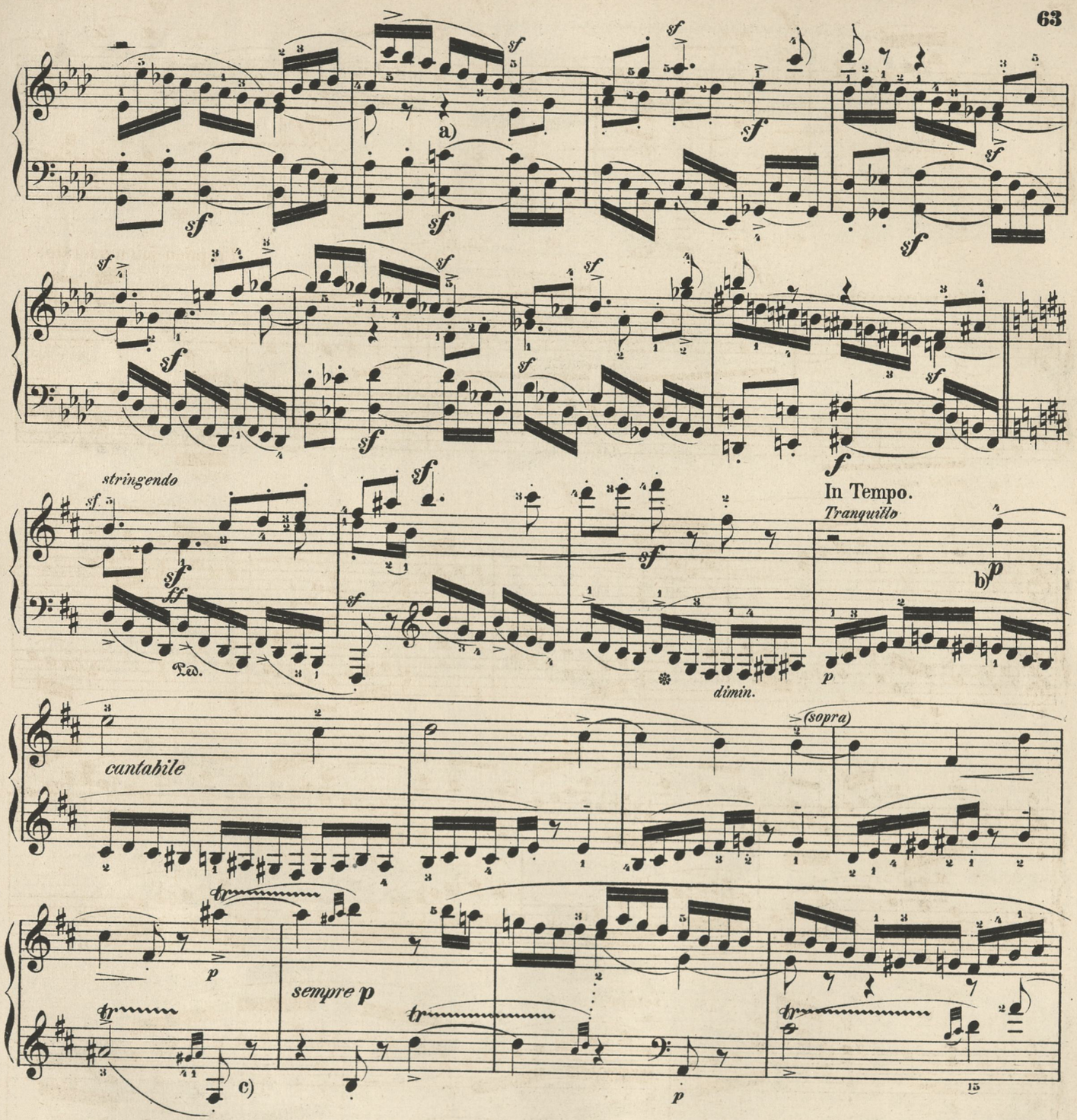


e) Die Kraft des Spielers darf hier nicht erlahmen, sie muss sich bei den nachfolgenden Trillern sogar noch steigern und es kann selbst (je nach der Sonorität des Instrumentes) das Tempo unmerklich breiter genommen werden.



a) Dieser Übergang von vier Takten in die Wiederholung der vorhin als „lyrisch" bezeichneten Episode ist ohne leidenschaftliche Accente, doch mit fast schwärmerischem Ausdrucke zu spielen.

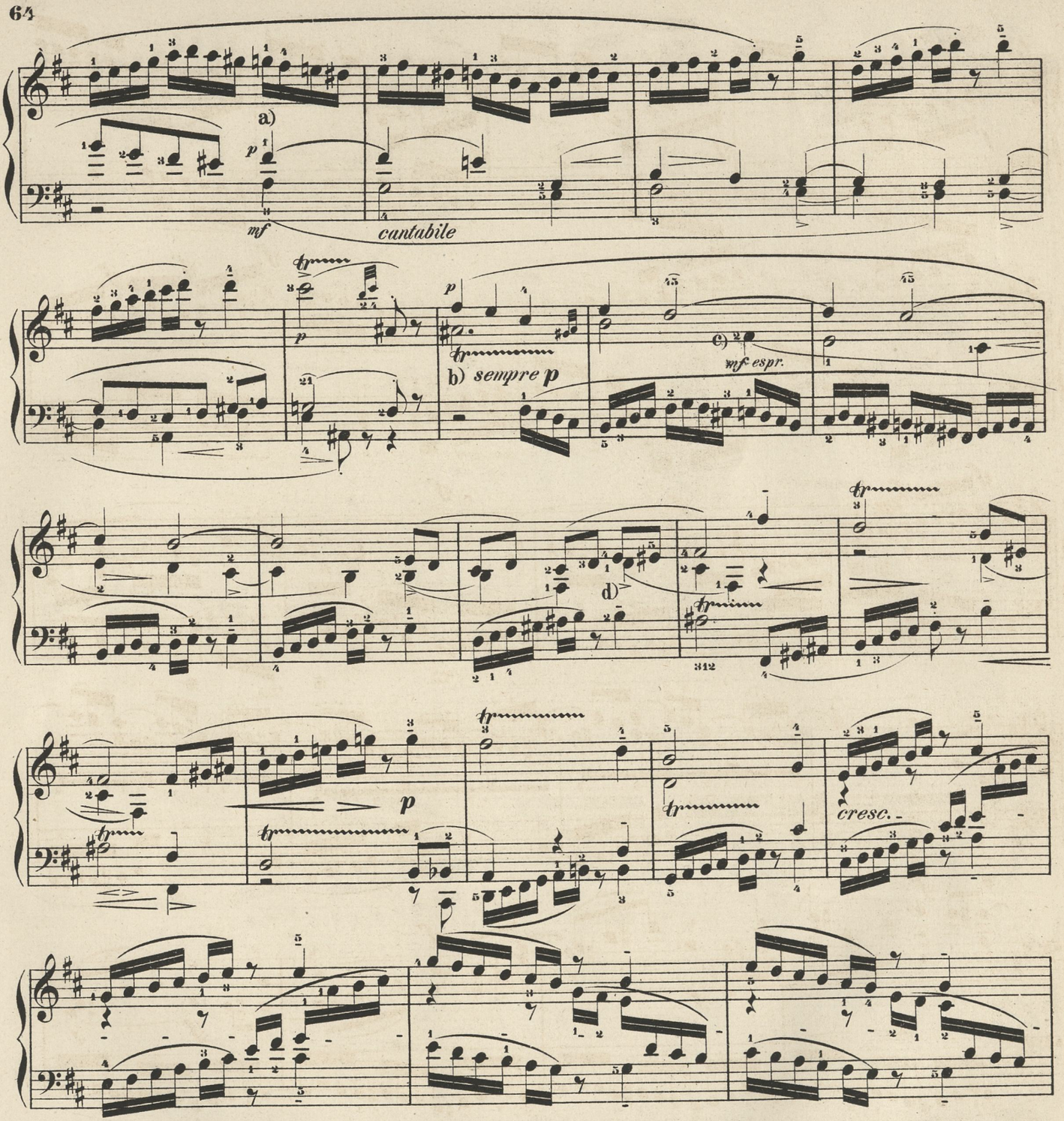
b) Dieser Dialog muss ebenso deutlich als anmuthig vorgetragen werden. Zuvörderst werde jede der drei Stimmen ohne Rücksicht auf die vorgeschriebene Vertheilung in die beiden Hände einzeln durchstudirt, sodann der Part jeder Hand zum Behufe glatter technischer Ausführung. Das Erstere ist hauptsächlich desshalb nöthig, damit in jenem Bestreben „glatter Ausführung" das Nebensächliche (die Begleitstimmenbruchstücke) nicht mit dem Hauptsächlichen (dem Motivischen) in unterschiedsloser Gleichförmigkeit zu Gehör komme.



a) Die „sforzato's" müssen von hier an mit wachsender Heftigkeit in den verschiedenen Stimmen einander verfolgen, gewissermassen auf einander prasseln, wie Schwertschläge wüthender Kämpfer.

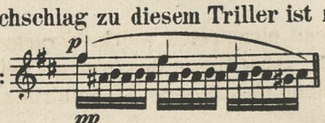
b) Der Vortrag dieser melancholischen Cantilene ist schwieriger als es den Anschein hat, namentlich wenn sie später in der Unter- und Mittelstimme auftritt. Man verleihe ihr einen möglichst beredten Ausdruck, damit sie sich dem Hörer sogleich drastisch einpräge.

c) Von hier ab spiele man, zur Orientirung über die von Beethoven verwendete künstliche Form des „Canon cancrizans" bis sechs Takte zurück Note für Note in stufenweise rückgängiger Bewegung. Für den ästhetischen Eindruck ist dieses „Kunststück" des Componisten natürlich ohne Bedeutung, d. h. eine plastisch veranschaulichende Wiedergabe desselben an den Hörer ist ein Ding der Unmöglichkeit. Übrigens bedarf die so ungemein stimmungsvolle H moll-Episode durchaus nicht der Erkenntniss dieser rückgängigen Erscheinung des Themas, um zur Würdigung ihres Kunstwerthes zu gelangen. Der Spieler vergleiche zu seiner Belehrung die von Mozart im Finale seiner grossen C dur-Sinfonie gemachte Anwendung des nämlichen Kunstgriffes.



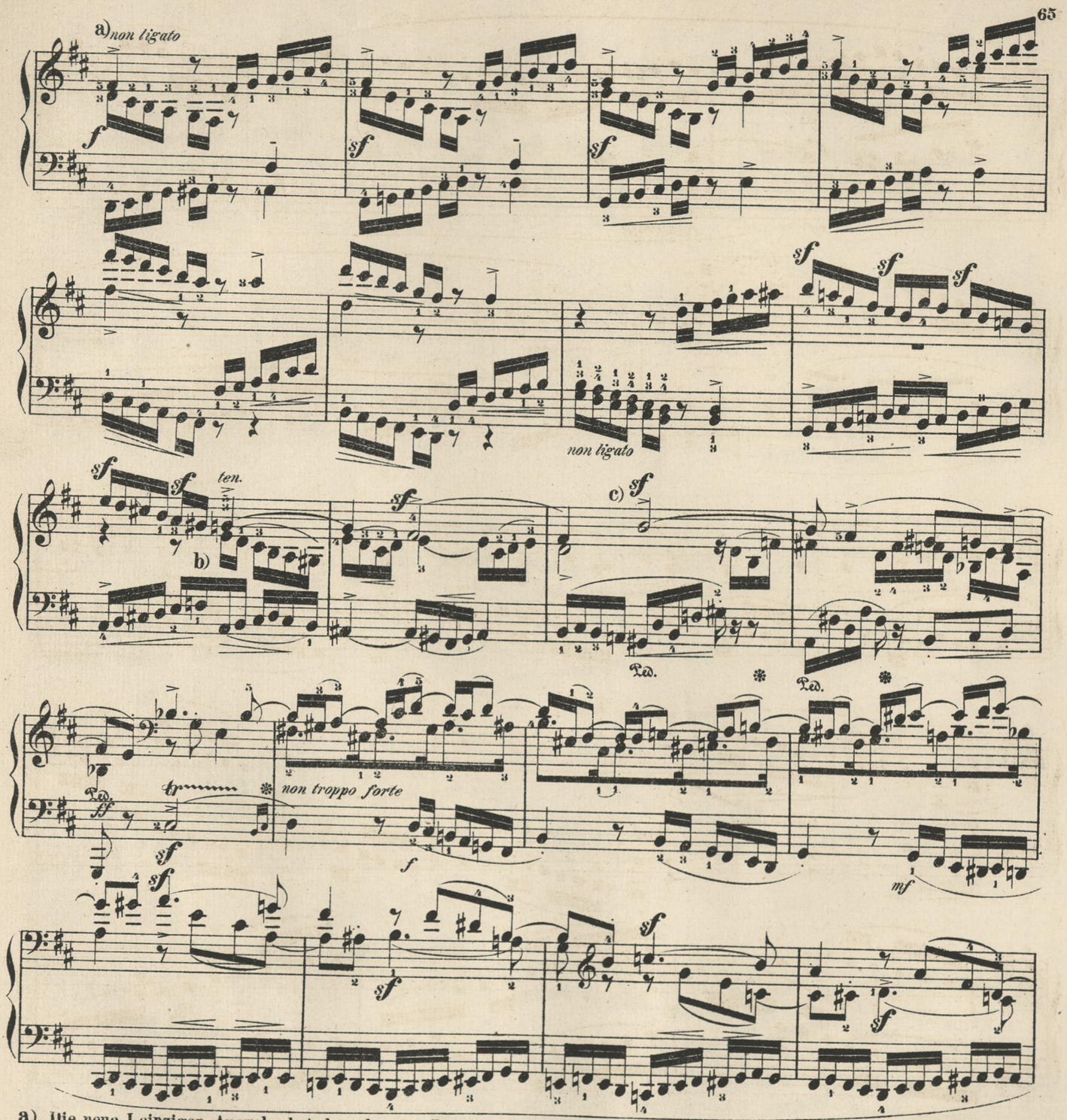
a) Beide Stimmen in der linken Hand sind von melodischer Bedeutung; es verdient jedoch die Unterstimme als Trägerin der zuerst in der Oberstimme erschienenen Cantilene den Vorzug. Sie werde demnach mezzoforte gespielt, während die darüber liegenden Melismen, welche aus diesem Grunde von selbst mehr ins Gehör fallen, nur piano schattirt werden dürfen.

b) Der Nachschlag zu diesem Triller ist melodisch nothwendig, die früheren Ausgaben enthalten ihn jedoch nicht.

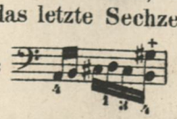
Ausführung: 

c) Die zweite (untere) Stimme der rechten Hand ist die Trägerin der eigentlichen Melodie und muss desshalb stärker hervortreten als die erste (obere). Vergl. Anm. a)

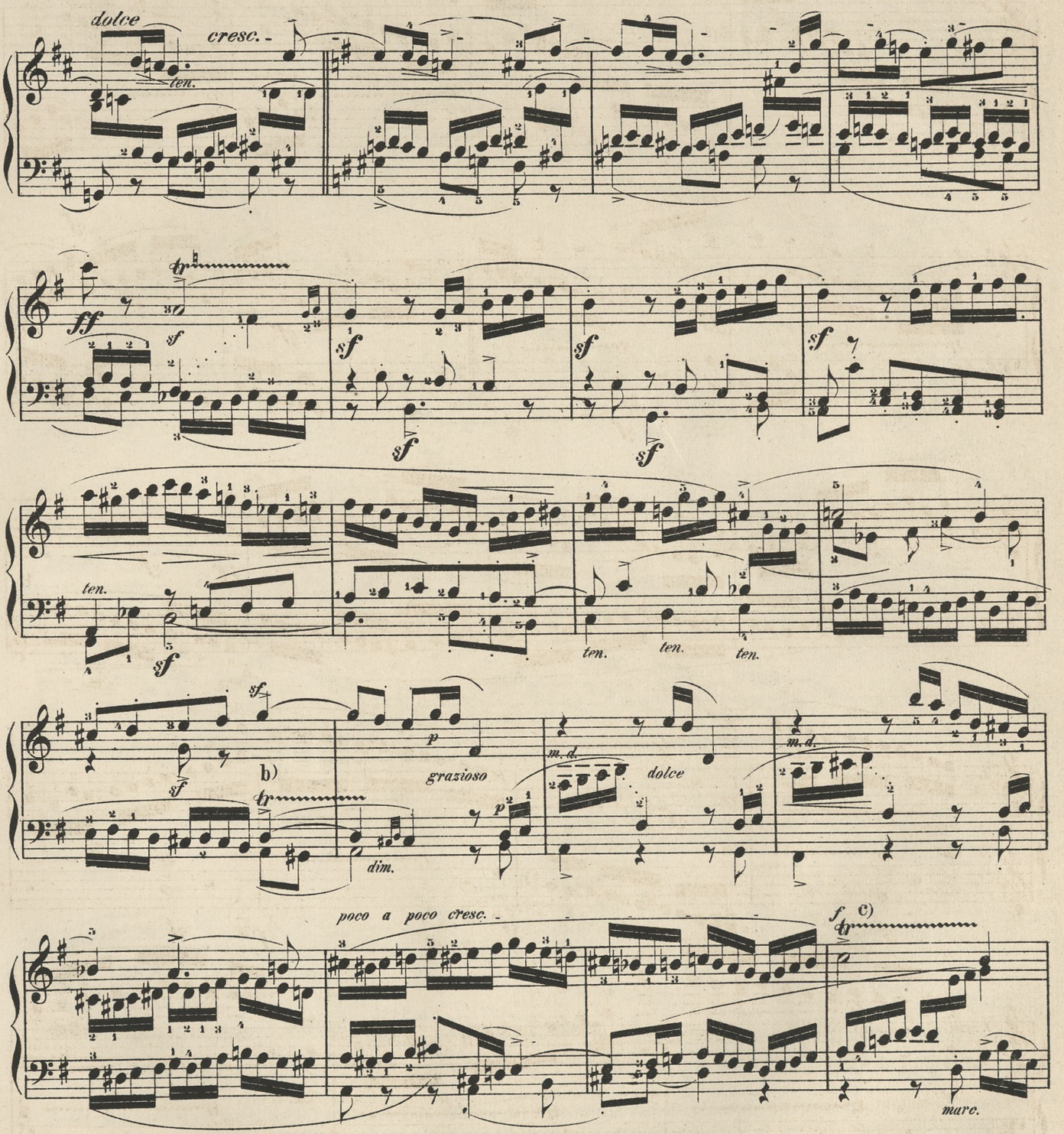
d) Das dritte Viertel ist stets als Auftakt vor dem Triller zu behandeln, und desshalb relativ stärker zu betonen als der Beginn des Trillers, dessen Schluss ohne Zusammenhang mit dem Nächstfolgenden gewissermaassen erlöschen muss. Diese Bemerkung bezieht sich auf alle Stimmen in den weiteren sechs Takten.



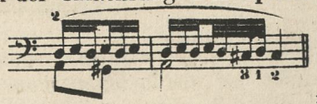
a) Die neue Leipziger Ausgabe hat „ben legato." Dagegen steht in der ältesten Ausgabe (Wien-Artaria-1819) die Vorschrift „non ligato" sogar zweimal in Ober- und Unterstimme ganz unzweideutig zu lesen. Dieser älteren Lesart dürfte denn wohl unbedingt der Vorzug ertheilt werden, schon desshalb, weil der trotzig energische Charakter dieser Episode durch ein „ungebundenes" Spiel weit eindringlicher zu Gehör kommt.

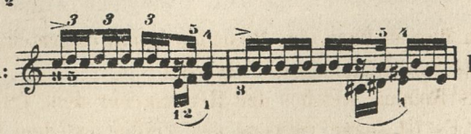
b) An dieser Stelle hat nach des Herausgebers Überzeugung das Legato-Spiel aufs Neue einzutreten, welche Vorschrift in der ersten Ausgabe allerdings fehlt. Unmöglich scheint es anzunehmen, dass bis zum Abschlusse des ersten Theils jenes „non ligato" weiter zu gelten habe. Wenn die rechte Hand das letzte Sechzehntel „gis" ohne unzulässige Accentuirung nicht auszuführen im Stande ist, so nehme es die linke Hand ab: 

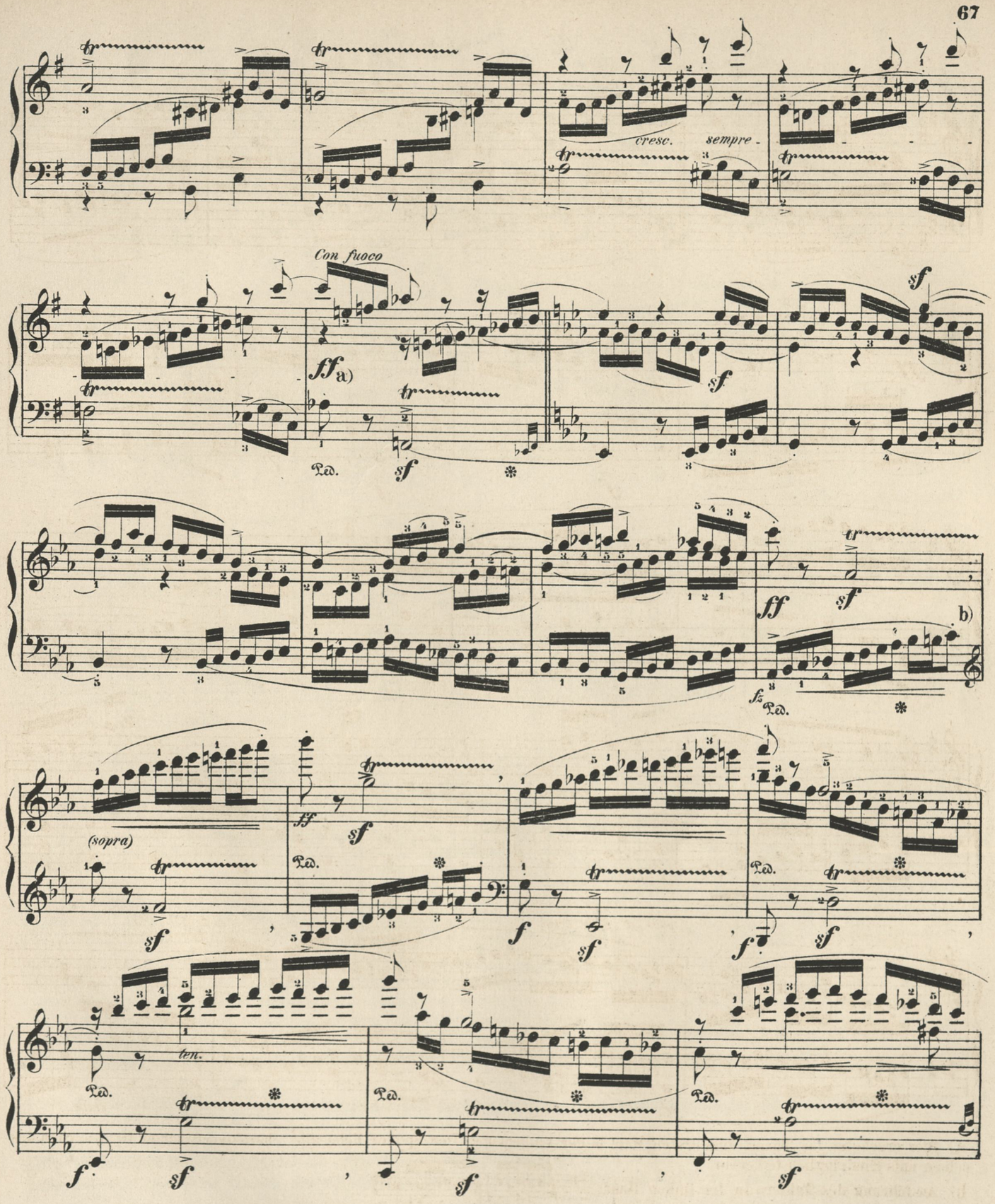
c) Diese Überleitungstakte zu dem triumphirenden Eintritte des Themas in D dur sind mit enthusiastischem Ausdrucke vorzutragen.



a) Hier erscheint das Thema zum ersten Male in der Umkehrung. Der Spieler hebe alle charakteristischen Kennzeichen desselben aufs Eindringlichste hervor.

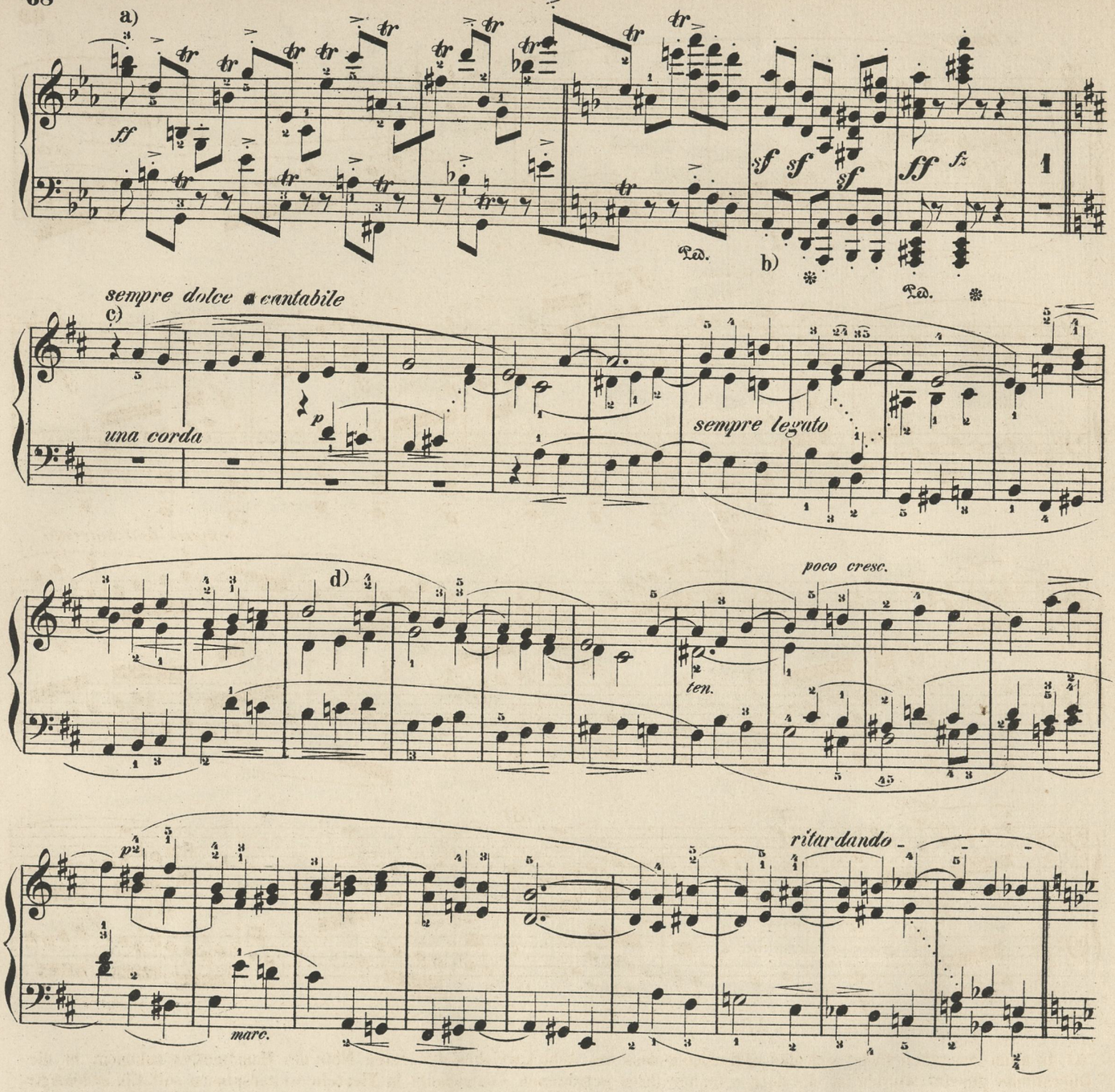
b) Ausführung des Trillers in der linken Hand: 

c) Es ist vollkommen genügend, die Triller folgendermaassen auszuführen:  Die Unterbrechung wird bei dem raschen Tempo kaum bemerkt und befördert die Deutlichkeit des Abschlusses in der Mittelstimme.



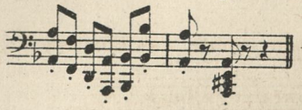
a) Von hier ab kann eine Beschleunigung eintreten, in soweit dieselbe keine Verwischung der sich nun fortwährend häufenden rhythmischen Schläge zur Folge hat.

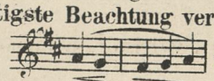
b) Das Komma, welches der Herausgeber dem Triller angefügt hat, soll seine Isolirung von den darauf folgenden Läufen anzeigen. Es ist sogar rathsam, den Triller auf dem letzten Achtel abzubrechen.



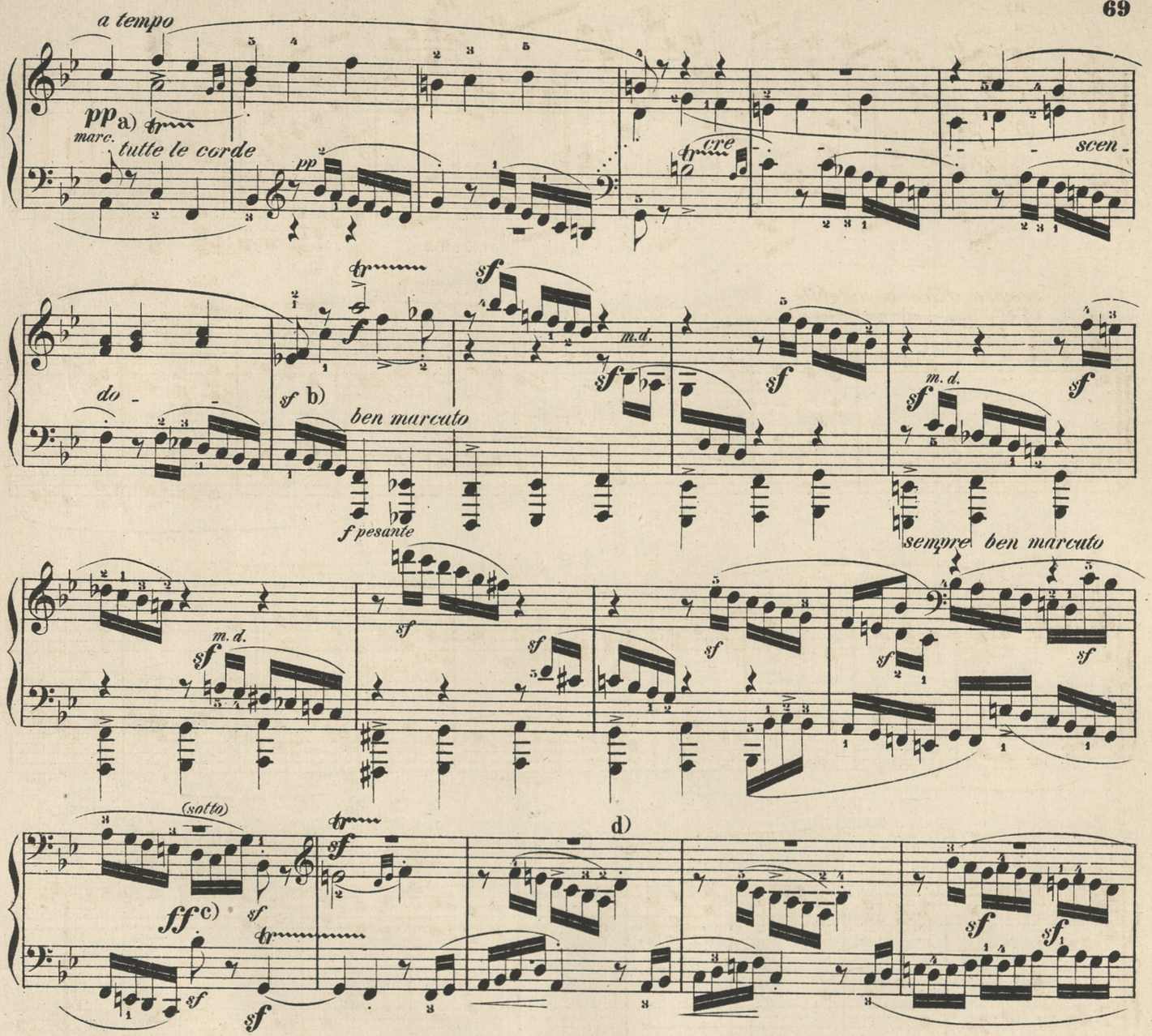
a) Diese kurzen Triller, in welchen man stets die dreifache Verkleinerung des Themas erkennen möge, werden auf den Werth des Schnellers" (Pralltrillers „~") zu reduziren sein, demnach, in Noten ausgedrückt, nur Sechzehntheiltriolen repräsentiren.

b) Diese beiden letzten Takte spielt der Herausgeber in der linken Hand folgendermaassen:



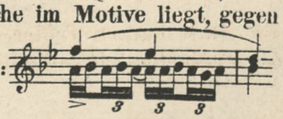
c) Dieses tiefsinnige Intermezzo ist weder so leicht zu verstehen, noch vorzutragen, als Oberflächlichkeit anzunehmen pflegt. Sorgfältigste Beachtung verdient vor Allem die richtige Declamation, sodann jeder Eintritt des nur scheinbar unbedeutenden Motives  in den verschiedenen Stimmen. Sehr deutlich werde die Engführung in den Takten 10-12 markirt; auch die Mittelstimme in Takt 21 u. 22 beansprucht hervorgehoben zu werden.

d) Die neue Ausgabe (wie auch manche früheren) setzt in beiden äusseren Stimmen cis für c. Nach des Herausgebers Ansicht ist dies ein Fehler. Die Tonart G dur soll sicher nicht so urplötzlich verlassen werden (nachdem sie im vorhergehenden Takte so bestimmt aufgetreten) sondern durch E moll nach A dur hinleiten. Die erste Artariasche Ausgabe enthält weder ein Quadrat noch ein Kreuz; letzteres wäre beim Niederschreiben jedoch unwillkürlich hinzugefügt worden, wenn der Componist diese grundlose Wunderlichkeit beabsichtigt hätte.

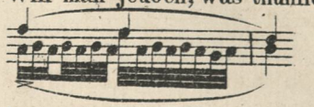


a) In allen Ausgaben findet sich das „Quiproquo," dass das Achtel, welches der ersten Note des Hauptmotivs zukommt, in die Oberstimme gesetzt worden ist, die doch offenbar ihren getragenen Contrapunkt in Vierteln weiterspinnen soll. Ein anderes Erratum im vierten Takte hat der Herausgeber ebenfalls zu corrigiren sich bemüssigt gesehen: die Oberstimme geht nach h, denn die Mittelstimme kann nicht in die Octave springen: sie vertauscht nur das Intervall der Quarte, welche im Motive liegt, gegen das der Terz.

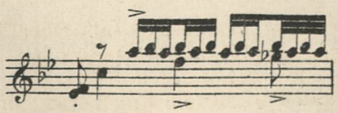
Die Ausführung des Trillers in der rechten Hand muss sehr behaglich geschehen; es genügt folgende:



Will man jedoch, was thunlich ist, die Rückkehr des Tempo primo noch verzögern, so können mehr Noten gespielt werden:



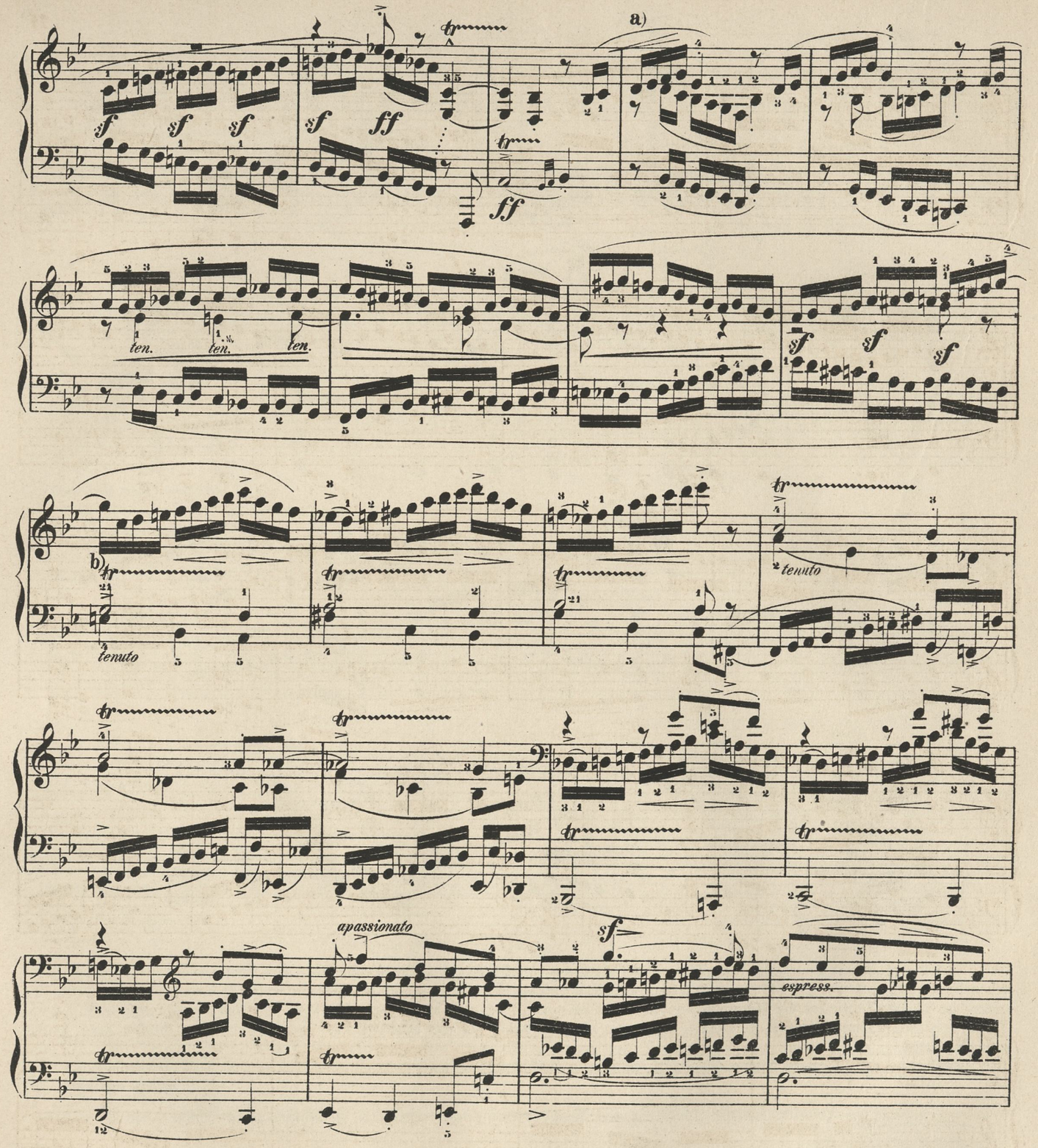
b) Ausführung des Trillers:



Der Contrapunkt im Basse muss sehr gewichtig „gedonnert" werden.

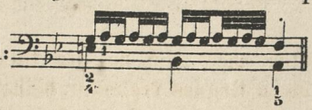
c) Die Verdeutlichung dieser interessanten Engführung des Themas in gerader und Gegen-Bewegung zugleich muss sofort bei dem ersten Achtel in das Gehör fallen.

d) Die erste Ausgabe hat die Note c statt d, was harmonisch richtiger ist, aber nicht contrapunktisch. (thematisch)

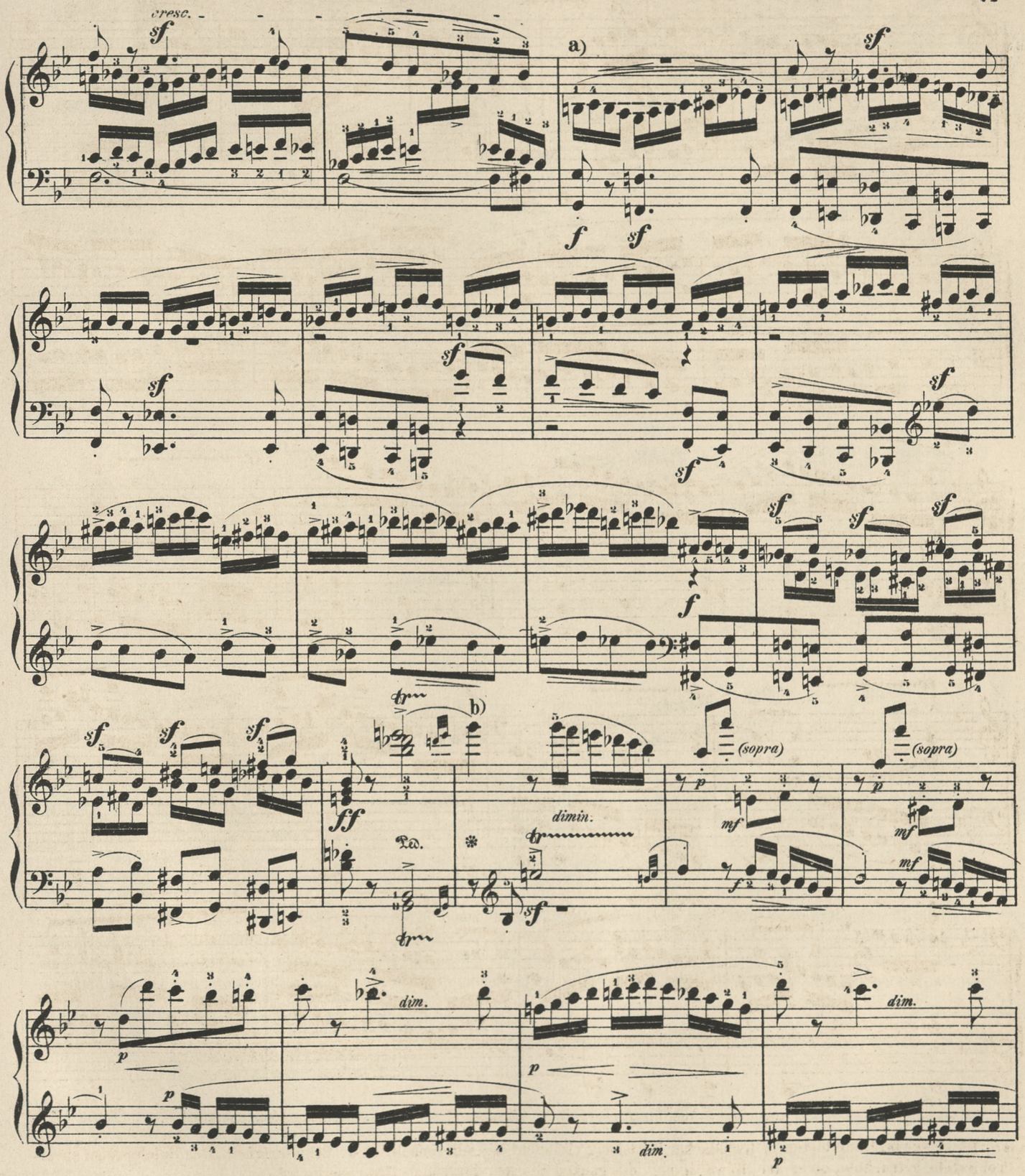


a) Diese sechs Takte bieten in technischer Beziehung vielleicht die allererheblichste Schwierigkeit. Der Spieler kann sie als Probirstein betrachten, ob er der „Bewältigung" des ganzen Stückes überhaupt fähig sein wird.

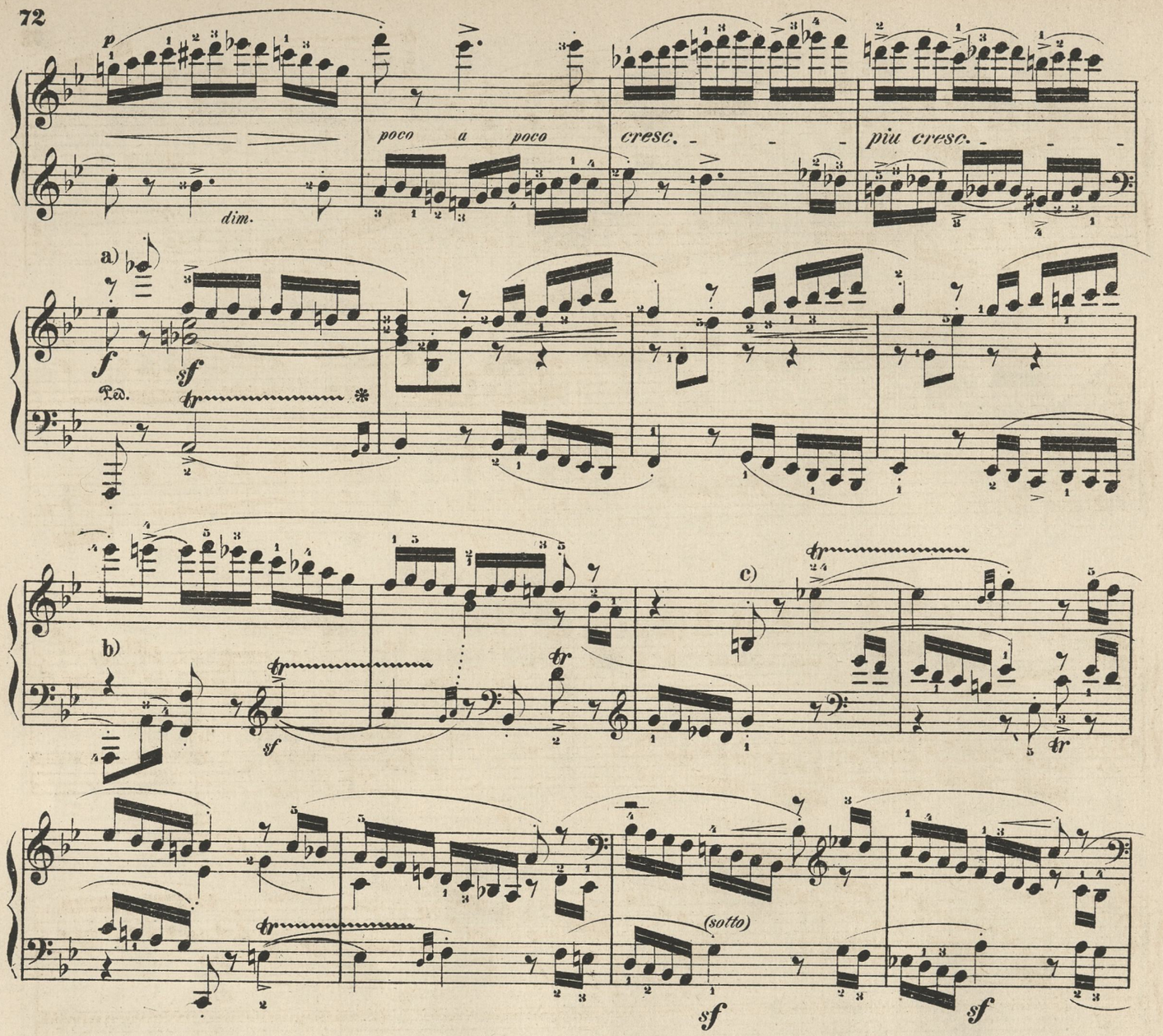
b) Ausführung des Trillers in der linken Hand:



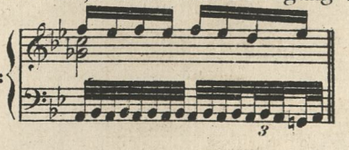
c) Der Herausgeber giebt das sechste Achtel dieses und der beiden folgenden Takte durch Überspringen mit der linken Hand.



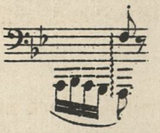
a) Wie schon bei den vorangehenden fünf Takten, muss auch bei den folgenden elf das melodische Element im Vortrage dermaassen prävaliren, dass der Zuhörer nur einen Erguss freiester, blühendster Phantasie zu geniessen glaubt.
b) Von hier ab beginnt die sogenannte Stretta: der Spieler kann das Zeitmaass noch mehr beleben; diese Belebung ist gewissermaassen nothwendig, damit der zuerst nur zweistimmige Satz nicht den Eindruck der Dürftigkeit mache.



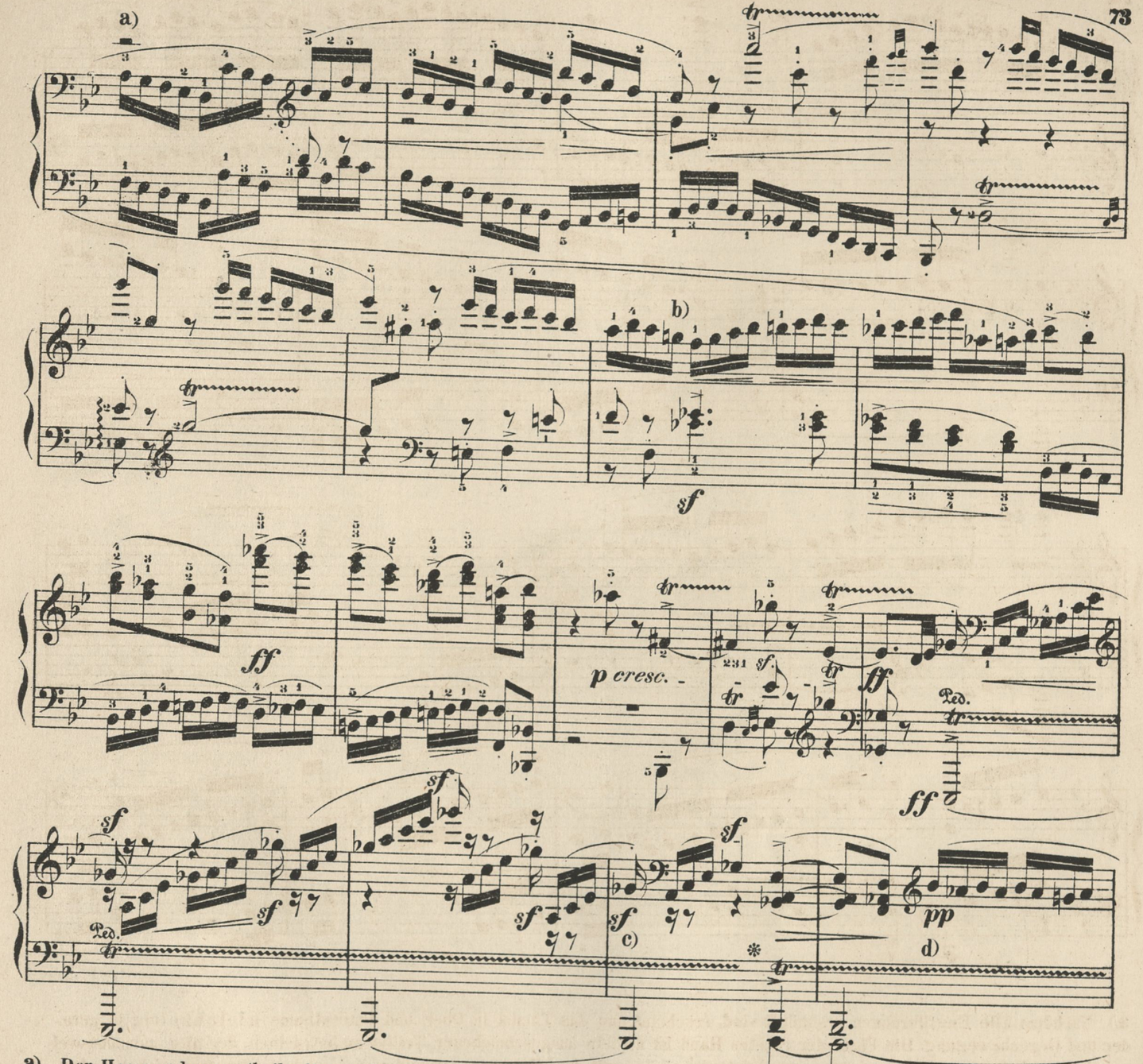
a) Nachdem alle Engführungen erschöpft sind, erscheint nun das Thema in Ober- und Unterstimme gleichzeitig in gerader und Gegenbewegung. Die Figur der rechten Hand ist als ein ausgeschriebener Triller zu betrachten, der hier ausnahmsweise mit dem Nebentone beginnen muss um Quintenparallelen mit dem Basse zu vermeiden. Vor solchen hüte man sich bei Ausführung des Nachschlages. Da die linke Hand durch keine Füllstimmen belastet ist, wird sie die Bewegung von Zweiunddreissigtheilen ermöglichen können und der Zusammenklang sich so darstellen:



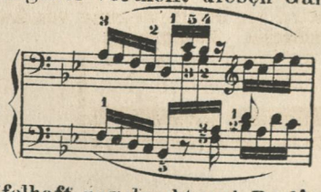
b) Die durch Rücksicht auf bequemere Ausführung alterirte Intention des Componisten ist offenbar folgende gewesen, wie sie bei einiger Virtuosität schon zu Gehör gebracht werden kann:



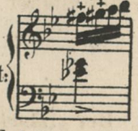
c) Der „falsche" Dezimensprung (aufwärts) (verminderte Undezime) muss, als eine humoristische Wendung, ebenso schroff markirt werden, wie sechzehn Takte später als gleichartige Äusserung der verminderte Dezimensprung (abwärts) zaghaft zu spielen ist:



a) Der Herausgeber vertheilt diesen Gang, um einen hemmenden Zusammenstoss zu vermeiden, folgendermaassen unter die beiden Hände:

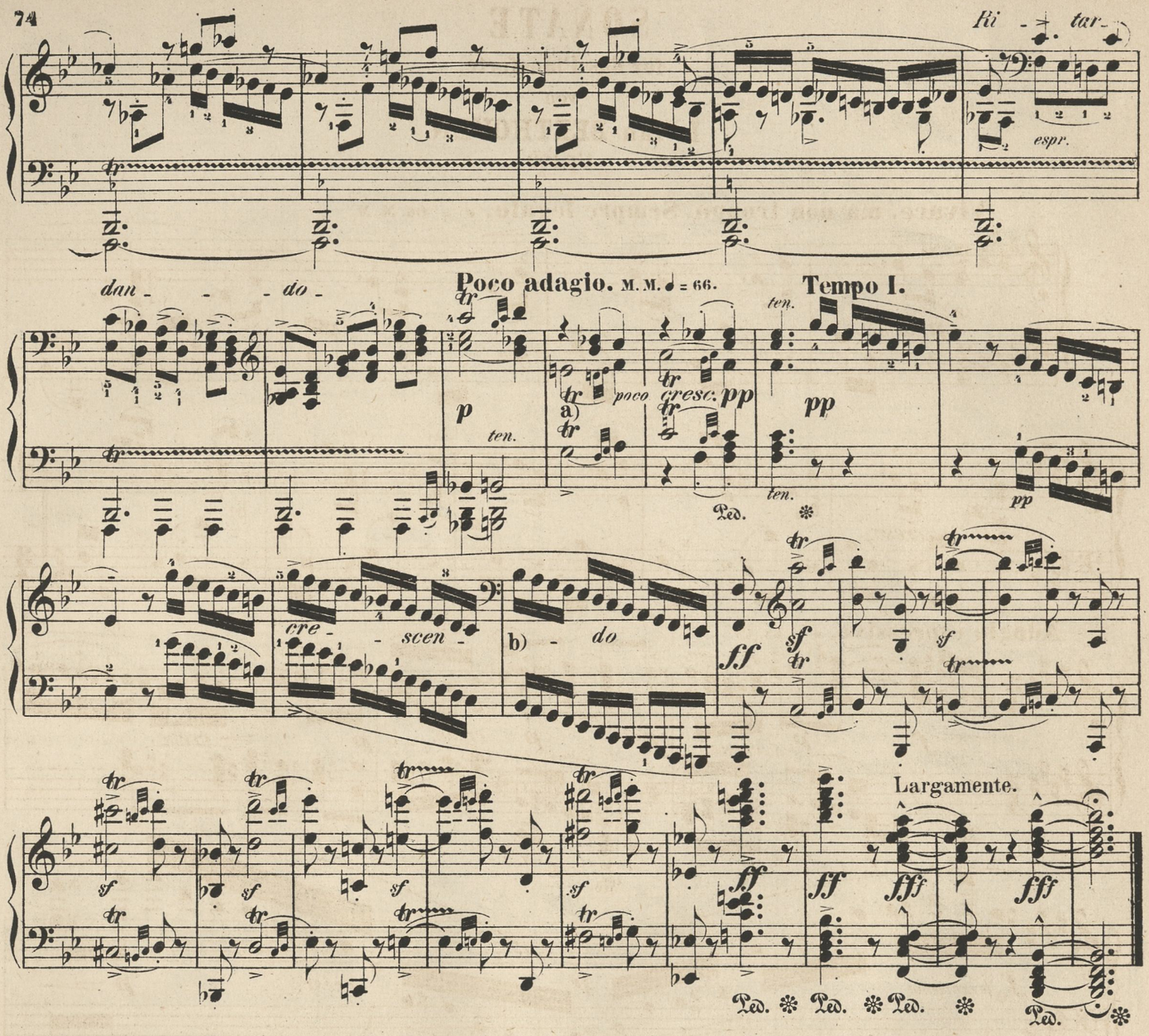


b) So unzweifelhaft regelrecht und Bach'scher Tradition gemäss diese Gegenbewegung ist, so abscheulich ist ihr akustischer Effekt auf dem Klaviere. Der Herausgeber glaubt keine Sünde gegen Beethoven's Geist zu begehen, wenn er eine Milderung vorschlägt, welche auf dem Papiere freilich „falsch" aussieht, jedoch nicht falsch klingt, wenn man enharmonisch berichtigt:

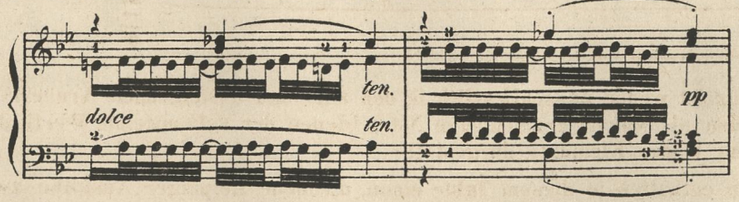


c) Die Fortschreitung des Basses geht von der Unterdominante Es auf die Tonica B. Die Oberdominante F unter letzterer ist als Eintritt einer neuen Stimme zu betrachten, als ein zweiter Orgelpunkt zum ersten auf B. Der Triller selbst hat, je nach der Harmonie der bewegten Oberstimmen, bald den Halbton „ces", bald den Ganzton „c" anzuwenden, eine Angabe, welche die früheren Ausgaben vermissen lassen.

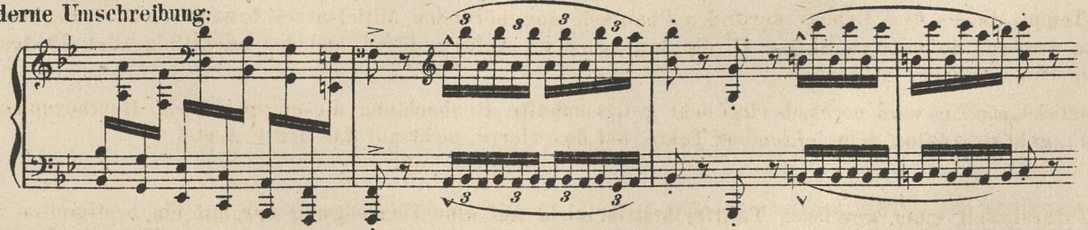
d) Die Sechzehntheile der Oberstimme sind als ein ausgeschriebener Triller anzusehen. Vgl. die Anm. a) zu Seite 71



a) Ausführung der Triller, die an dieser Stelle durchaus nicht „brillant" wirken sollen:



b) Um den Schlusstakten den erforderlichen Glanz zu verleihen, empfehlen wir die von Franz Liszt beim Vortrage angewendete moderne Umschreibung:



NB. In der linken Hand dürfen keine Octaven gespielt werden, weil das charakteristische Intervall des Hauptmotivs, die „Dezime" nicht verwischt werden darf.

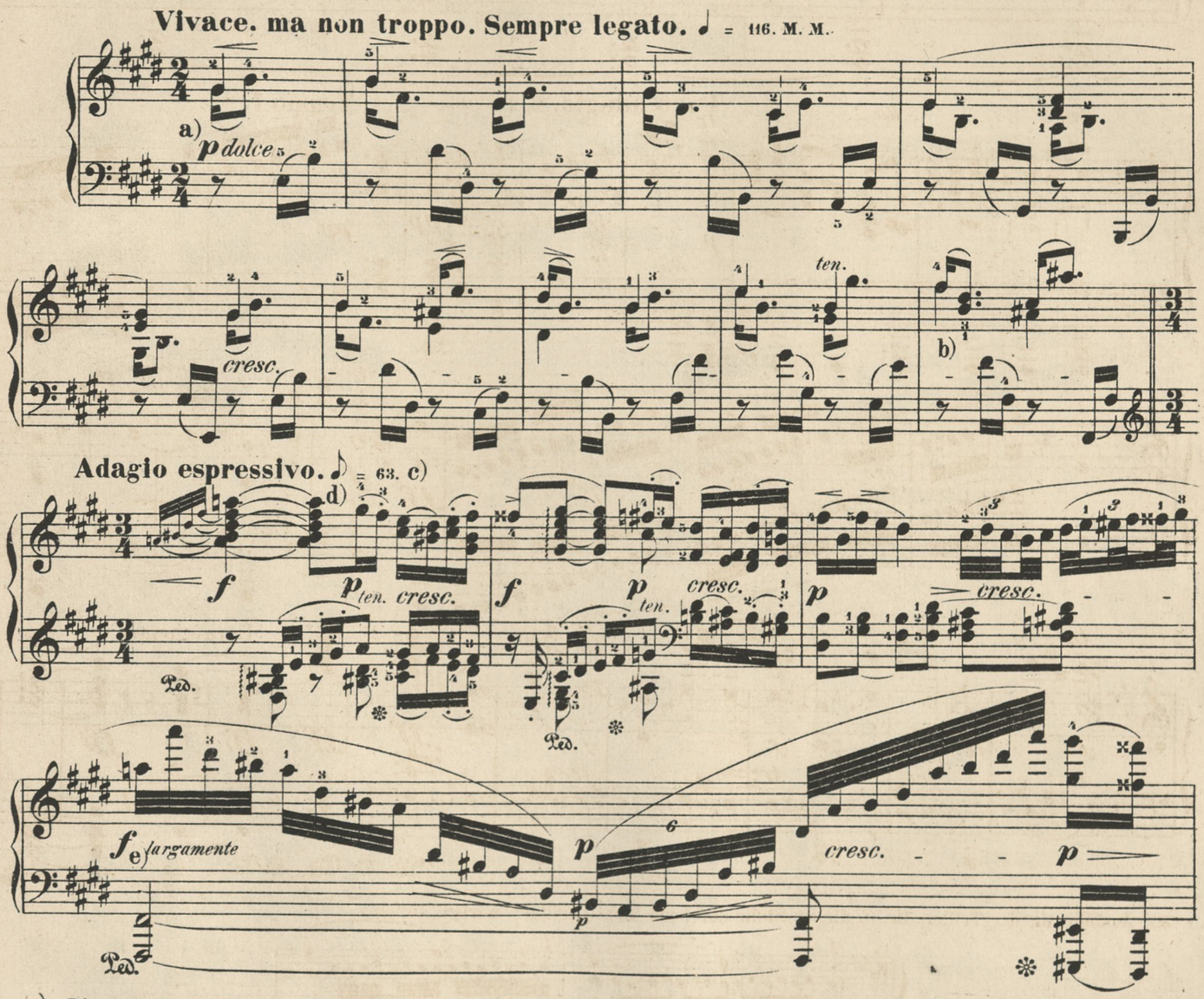
SONATE

für das Pianoforte

von

L. van BEETHOVEN.

Op. 109.



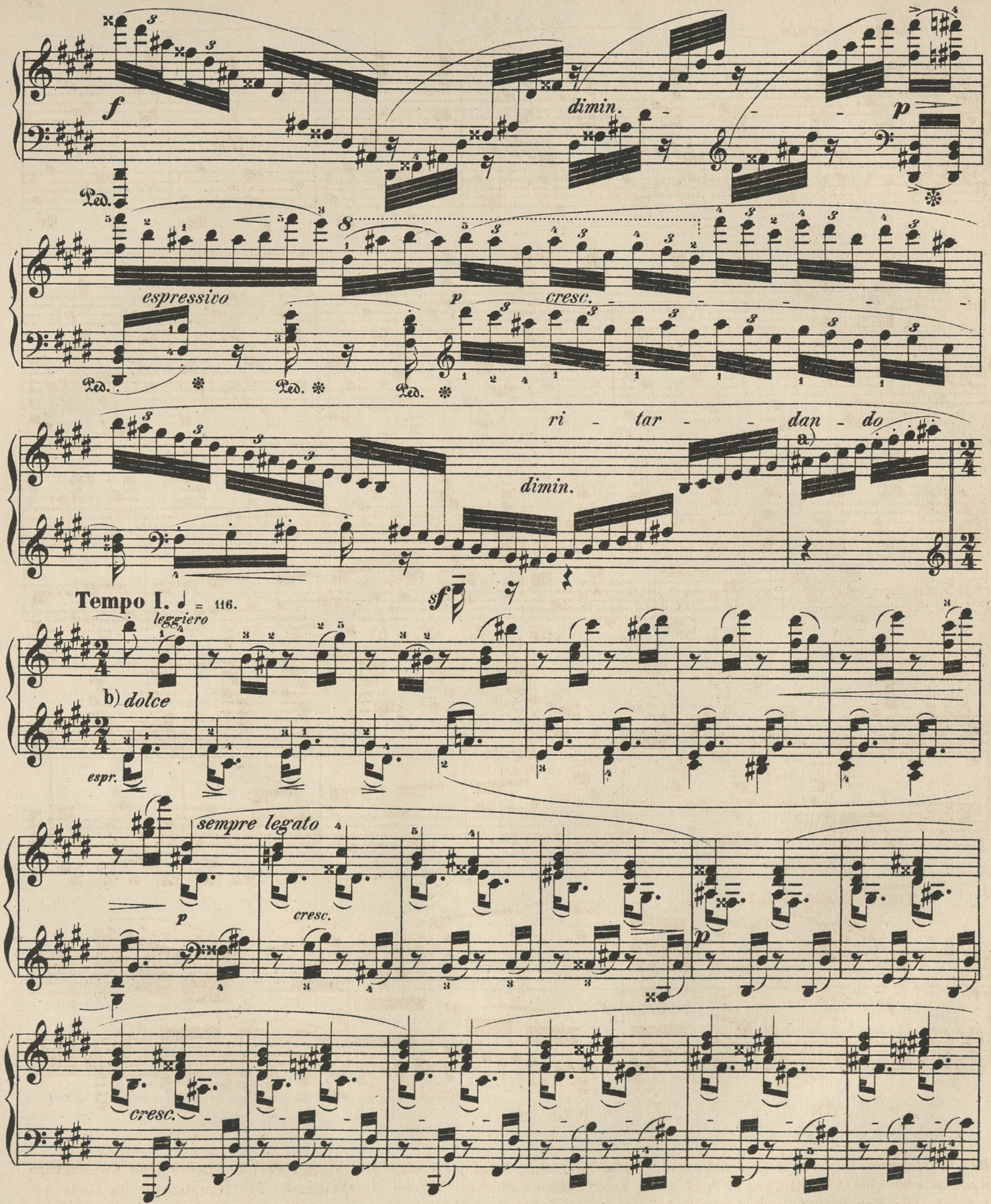
a) Die melodische Essenz ist weder ausschliesslich in den auf- und absteigenden Arabesken (die stets ausdrucksvoll zu schattiren sind) noch in den als Viertel bezeichneten Noten (denen der zukommende Werth durchgängig einzuräumen ist) sondern in der Vereinigung beider Elemente dargestellt

b) Die älteren Ausgaben enthalten in diesem Takte einen, die neue Leipziger Ausgabe zwei Irrthümer in der Stimmführung.

c) Das Tempo dieses dem Gebiete der freien Phantasie angehörenden Mittelsatzes braucht nicht streng metronomisch fortgeführt zu werden. So müssen sich z. B. die Arpeggien zu Anfang dieses und des nächstfolgenden Taktes sehr behaglich (klangschwelgerisch) ausbreiten.

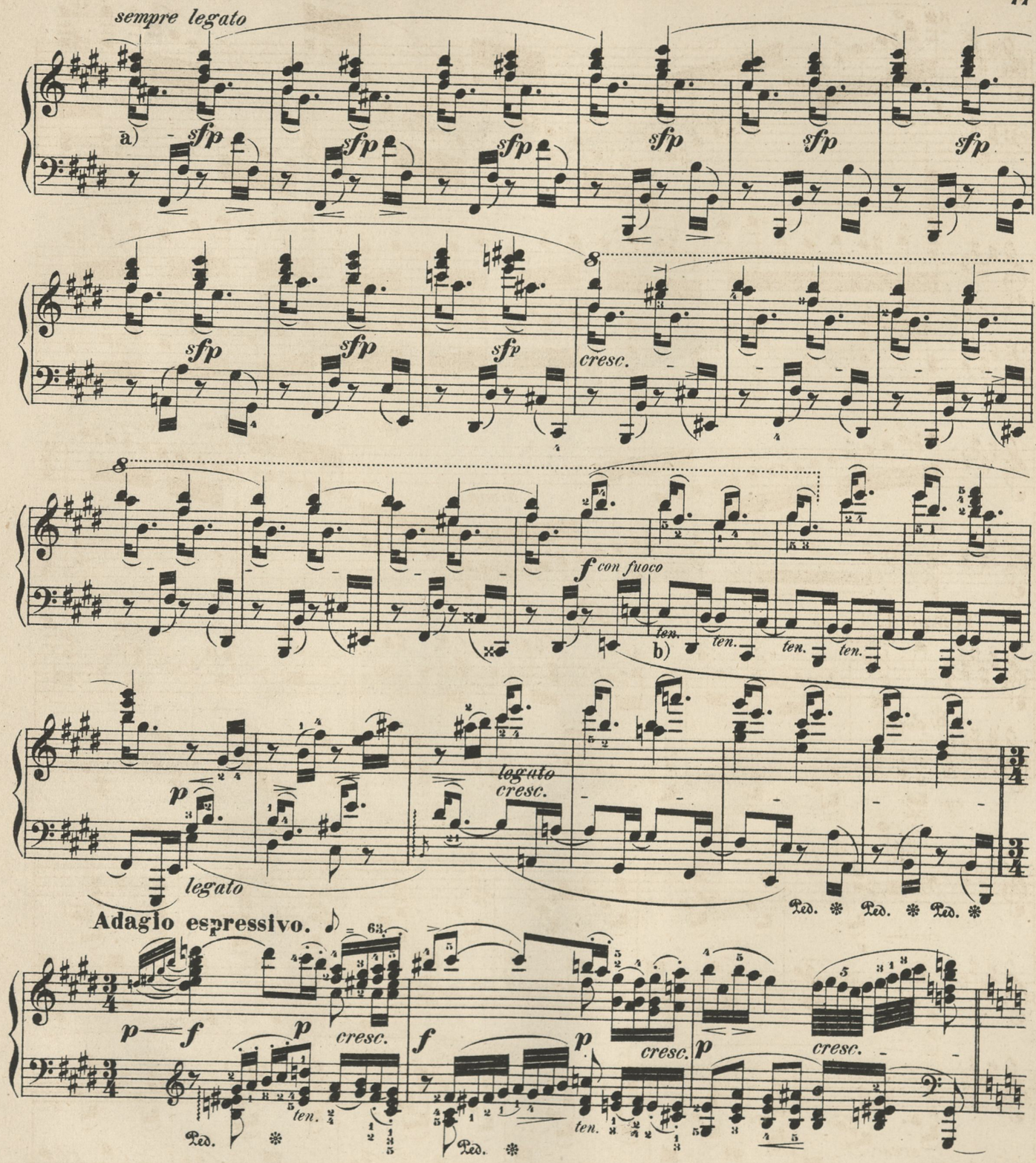
d) Das plötzliche „*piano*" – es wird nochmals eine sehr gewissenhafte Beobachtung dieser spezifisch Beethovenischen Nüance empfohlen – gehört, analog dem folgenden Takte, auf das vierte, nicht auf das dritte Achtel.

e) Die Zulässigkeit einer gewissen Taktfreiheit ist nicht auf eine Vermengung der auf ein bestimmtes Achtel treffenden Notenquantität auszudehnen. Das rhythmisch so bestimmt eingetheilte Accelerando der Passage in diesem Takte muss mit grösster Genauigkeit ausgeführt werden; wohl darf jedoch das erste Achtel etwas breiter gespielt werden.



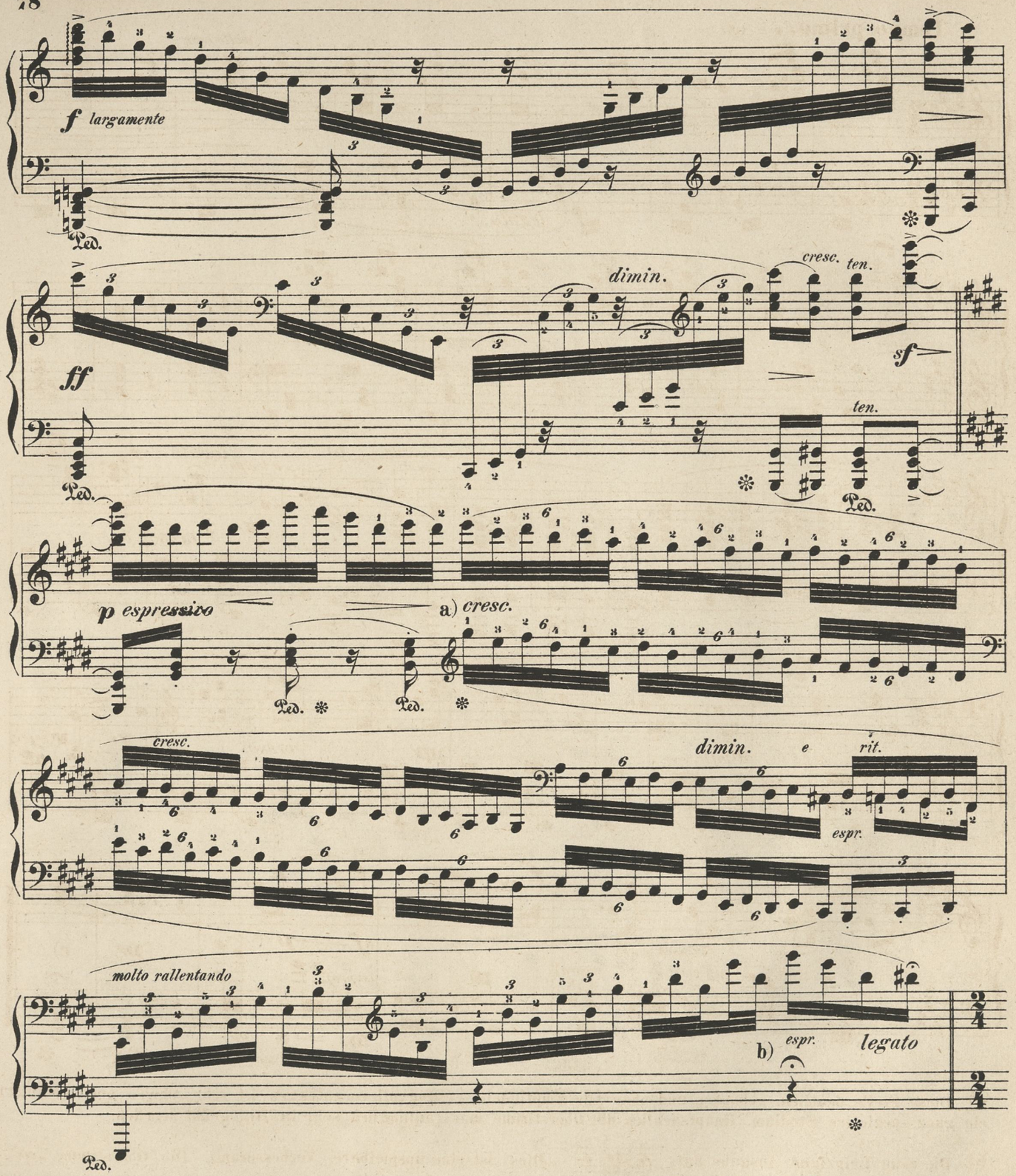
a) Dass alle Ausgaben hier Sechzehntheile bringen, beruht offenbar auf einem Schreibfehler im Originalmanuscripte.

b) Es versteht sich von selbst, dass die linke Hand als Trägerin der Melodie die erste Rolle zu spielen hat.



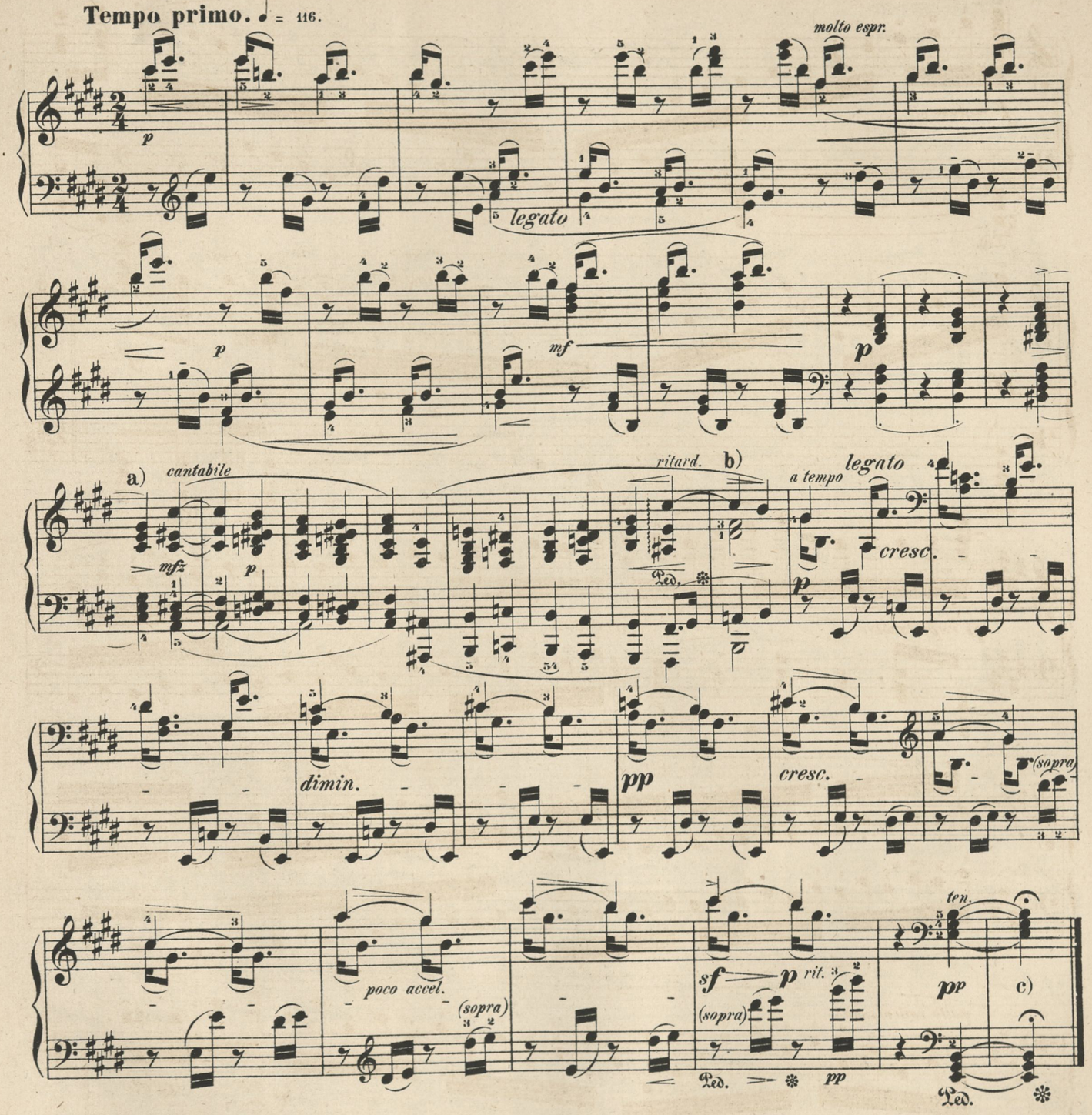
a) Während bisher der Periodenbau ein viertaktiger war, folgt jetzt eine dreitaktige Periode, dieser eine zweitaktige, dann wieder eine viertaktige, hierauf zwei zweitaktige und endlich zwei eintaktige, bis das Hauptmotiv im Forte erscheint. Die Erkenntniss und Assimilirung dieser syntaktischen Verhältnisse ist unerlässlich, wenn der Spieler einen plastischen Vortrag erzielen will.

b) Auf die gebundene Bassnote und ihre aus dieser Bindung entstehende charakteristische Vorhaltsgeltung muss ein grosses Gewicht gelegt werden.

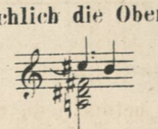


a) Man verwandle die 32stel = Sextolen in 16tel = Triolen und betone jede dieser letzteren als eine melodische Scala:  sonst würde die Figur leicht in eine triviale Spielerei ausarten.

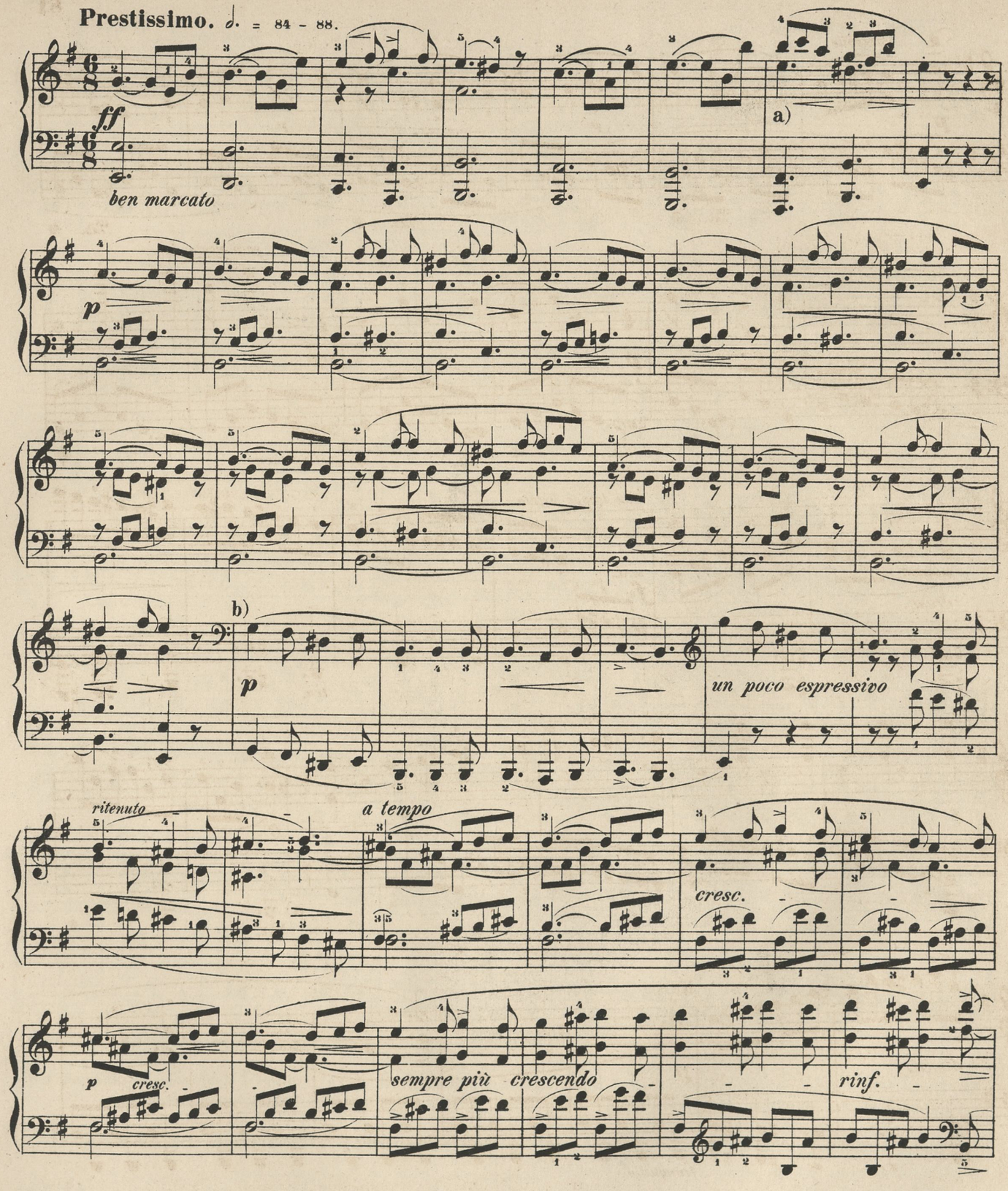
b) Die Änderung in der rhythmischen Eintheilung, welche sich der Herausgeber hier gestattet hat, ist in Ansehung des Textes selbst eine nur scheinbare. Seinen Erfahrungen als Lehrer gemäss hält er diese neue äussere Darstellung für geeignet, sinnwidrige Auffassungen von Seiten des Spielers zu beschränken.



a) Diese Stelle deutlich, gebunden und ohne alle Empfindelei gesangvoll vorzutragen, ist sehr schwer und verlangt ein ganz spezielles Studium. Hauptsächlich die Oberstimme muss anfänglich sehr kräftig geübt werden.

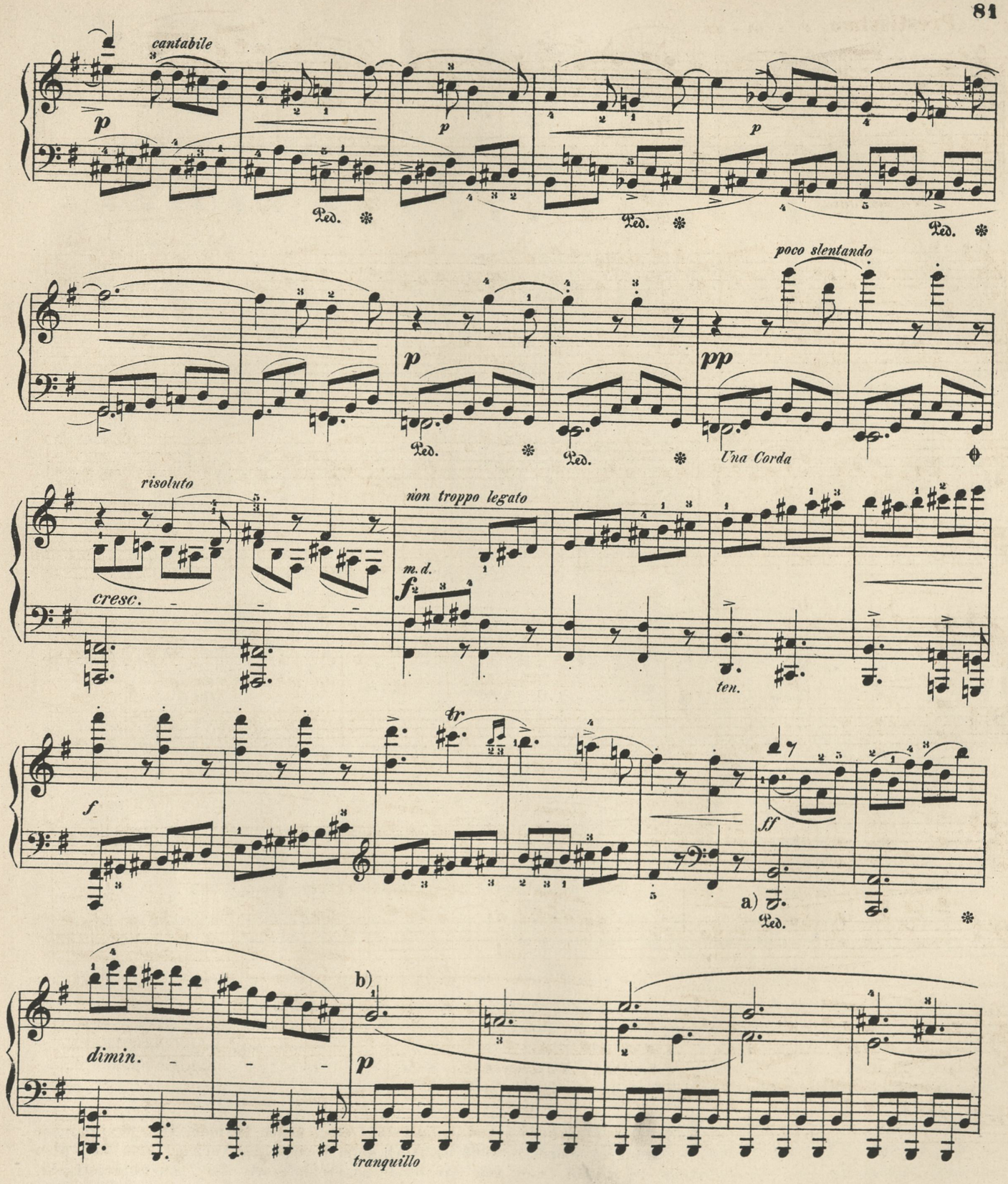
b) Die neue Leipziger Ausgabe hat:  Dies ist eine unspielbare Verbesserung. Die Oberstimme „*cis*" muss ausgehalten werden, damit der Gesang nicht abbricht; das Pedal ist hierfür nicht anzuwenden, wegen des Wechsels der Harmonie, der Griff selbst ohne Arpeggiren nicht möglich. Es ist aber auch keine Nothwendigkeit vorhanden das vorhergehende „*ais*," welches der Daumen der rechten Hand beim Arpeggiren verlässt, nach „*a*" aufzulösen, da dieser Ton in der oberen Gegenstimme der linken Hand weit sprechender hervortritt.

c) Man gehe ohne viel Zögern sofort zum nächsten Satze über. Diese Sonate verlangt wie Op. 101 und 110 eine ununterbrochene Aufeinanderfolge ihrer einzelnen Theile.



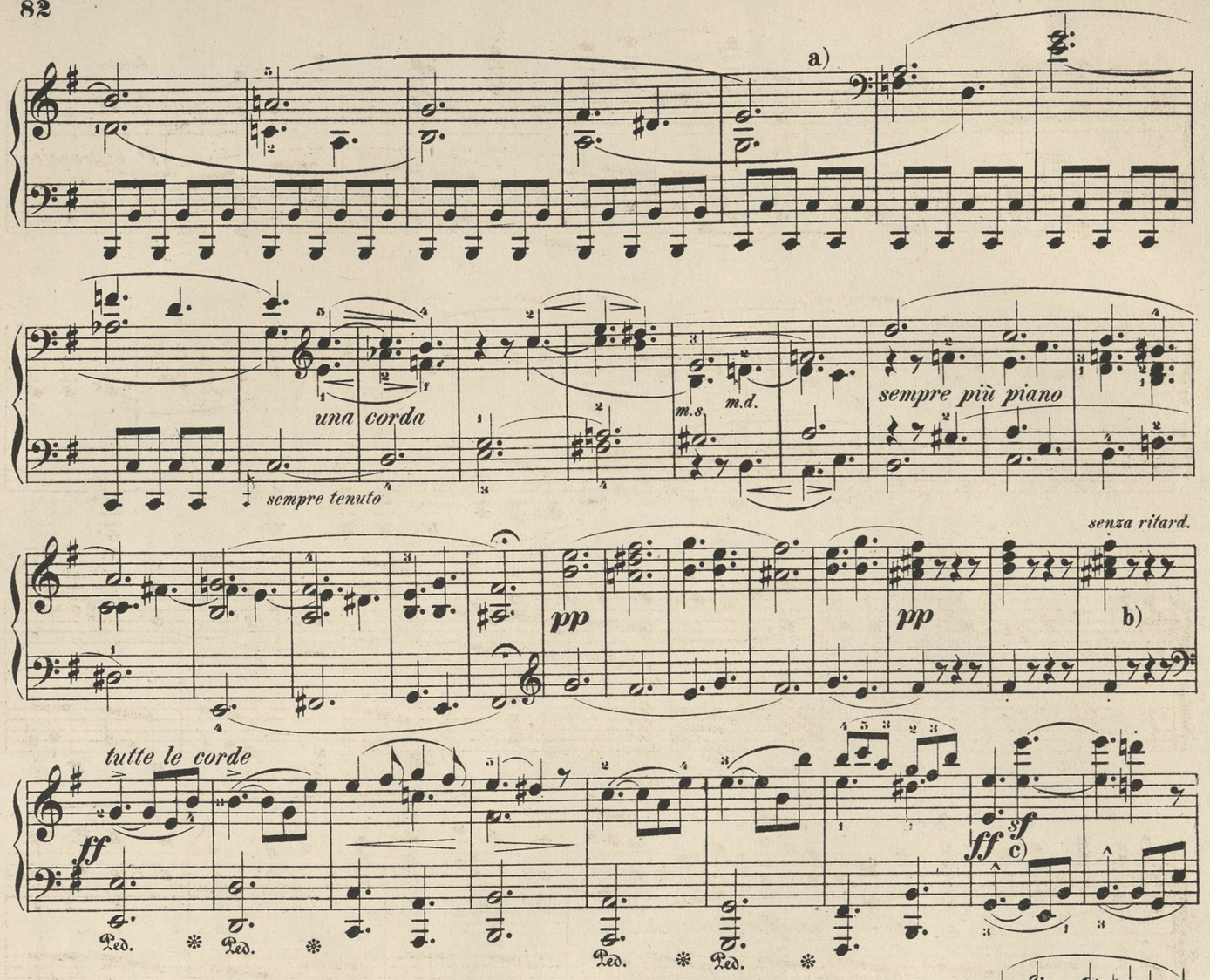
a) Unter allen denkbaren Fingersetzungen ist die obige noch die bequemste.

b) Dieses Seitenmotiv darf nicht mit der für das Hauptthema erforderlichen leidenschaftlichen Hast gespielt werden. Ohne wesentliche Mässigung des Tempo muss es doch wie eine beschwichtigend mahnende Stimme aufgefasst werden. Ferner wird vor Verkürzung der Auftaktsachtel gewarnt.

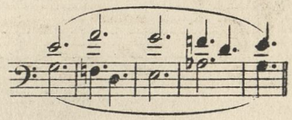


a) Dieses Bassmotiv, das nämliche, welches gleich zu Anfang des Satzes auftritt, trägt, wie man sieht, ganz allein die Kosten des nachfolgenden sogenannten Durchführungssatzes und ist demnach mit gleicher Wichtigkeit zu behandeln.

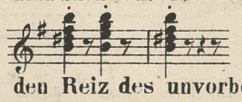
b) Trotzdem hier mit möglichst geringer Schattirung „*molto semplice*“ zu spielen ist, muss das canonische Element für das Ohr sehr deutlich hervortreten.



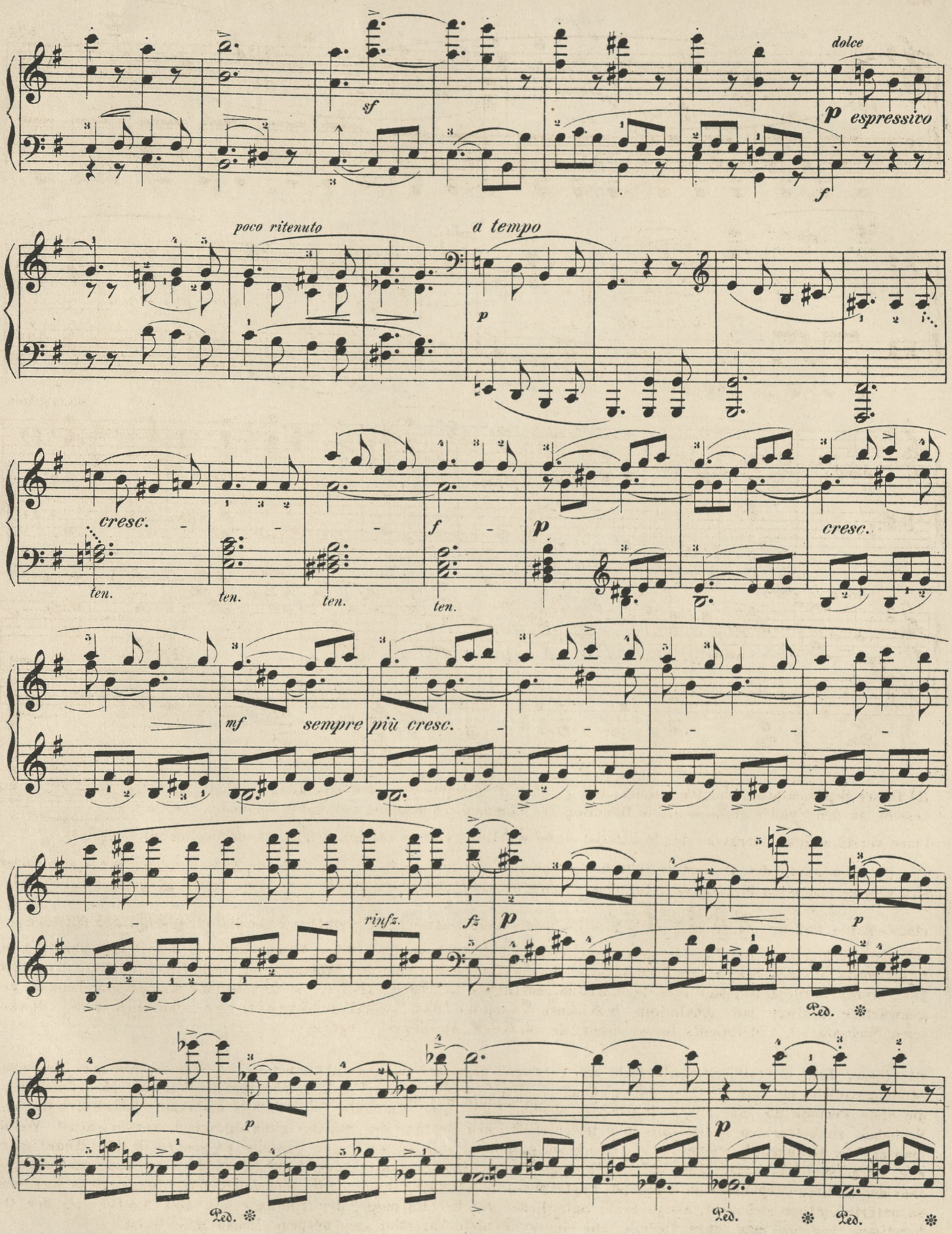
a) Dieser Septimensprung der Oberstimme von *e* nach *a* abwärts ist jedenfalls als eine Concession an den Spieler anzusehen. Die Intention des Componisten war unzweifelhaft folgende:

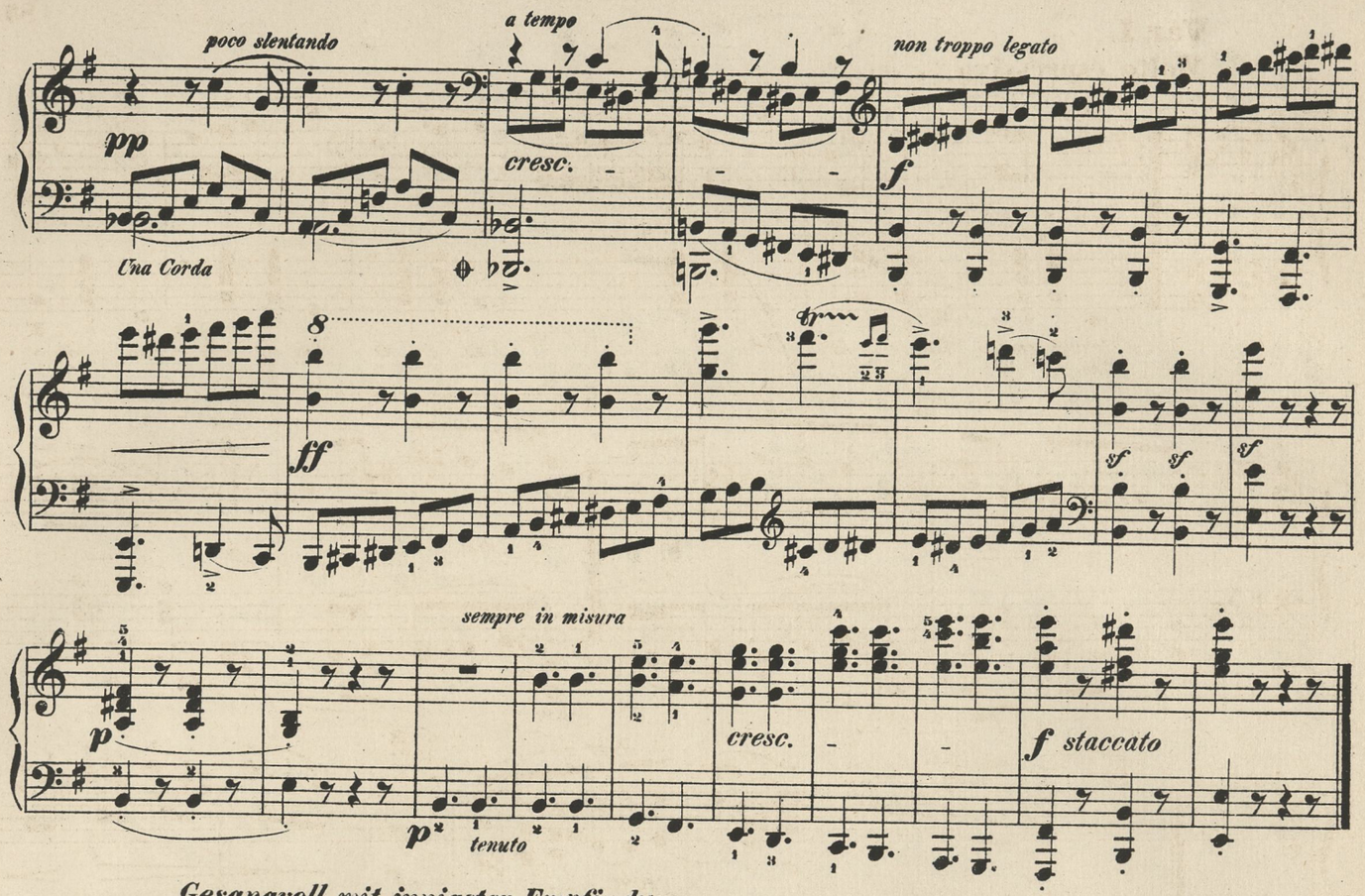


Unter verständigem Gebrauche des Pedals ist diese wohlklingendere Version schon zu ermöglichen.

b) Die Dominante der Dominante tritt in die Function der letzteren ein. Das fehlende Zwischenglied muss der Hörer sich gewissermaassen hinzudenken. In seiner früheren Schaffensperiode würde der Autor vielleicht noch zwei Takte eingeschaltet haben:  Es bedarf keiner Auseinandersetzung, dass diese Einschaltung mit ihrer prosaischen Nüchternheit den Reiz des unvorbereiteten und deshalb so drastischen Wiedereintritts des leidenschaftlichen Hauptmotivs auf der Tonica zerstören müsste. Da die Tonsprache eine der Wortsprache vollkommen analoge Syntax hat – worüber zur Zeit leider noch kein wissenschaftliches Lehrbuch existirt, – so könnte man dementsprechend die gegenwärtige Analogie mit „Anakoluth" bezeichnen (Anakoluth, wörtlich: Nichtfolge – nämlich eines erwarteten Nachsatzes). Andererseits liesse sich auch von einer „Aposiopesis" reden.

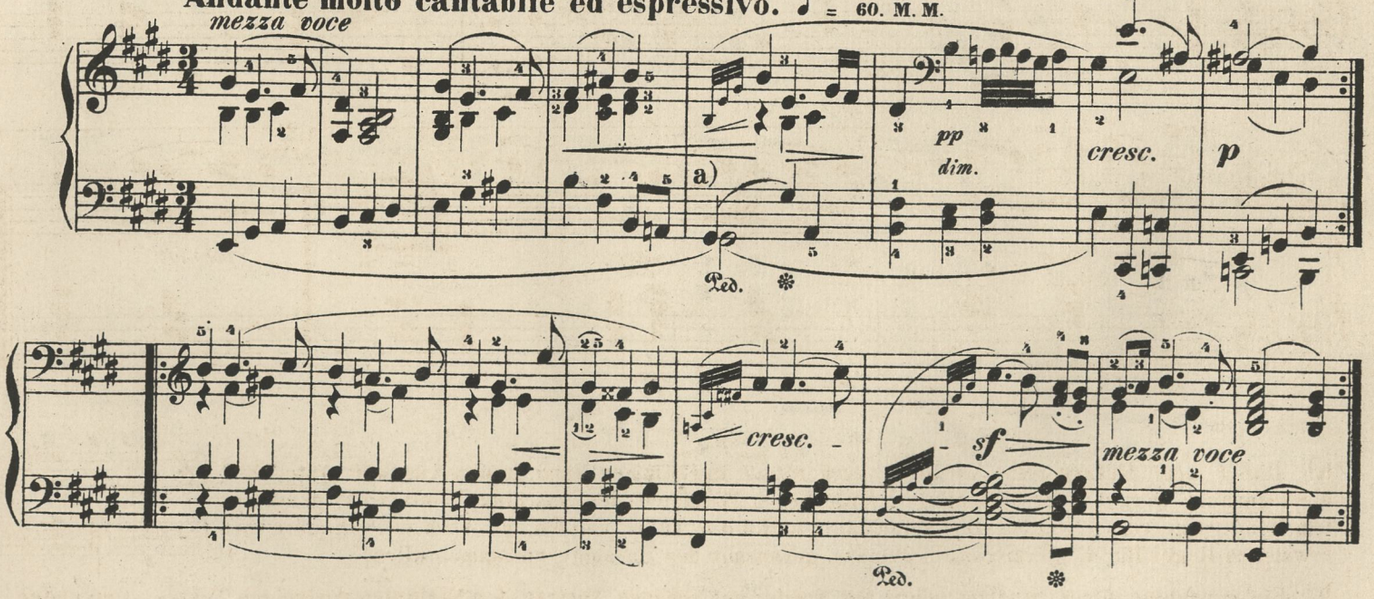
c) Dieser Takt ist zugleich Schlusstakt der vorangehenden und Anfangstakt einer neuen Periode. Die rhythmische Stellung, welche er in der letzteren Beziehung einnimmt, verdient natürlich beim Vortrag den Vorzug. Man hat also die erste Periode als eine nur 7-taktige zu spielen. Diese neue Anomalie ist ebenfalls als eine charakteristische Schönheit zu betrachten, welche aus dem leidenschaftlichen Gepräge des Stückes ganz organisch hervorwächst. Wenn man aus der Grammatik wiederum ein Gleichniss entlehnen will, so wird man dasselbe passender in der Redefigur der „Attraction" als in der „Elision" (Auslassung) finden. Der Schlusstakt der ersten Periode wird von dem Anfangstakt der zweiten (Repetition im doppelten Contrapunkt der Octave) „angezogen" und damit verschlungen, was hier um so natürlicher vor sich geht, als ja beide Satzglieder auf der Harmonie der Tonika ruhen. Bei Ausführung der Oberstimme beachte man, dass dieselbe nur eine synkopirte Variation des ursprünglichen Basses ist.


dolce
sf
p espressivo
f
poco ritenuto
a tempo
p
cresc.
ten.
ten.
ten.
f
ten.
p
cresc.
mf
sempre più cresc.
rinfz.
fz
p
p
Ped.
p
Ped.
p
Ped.
Ped.



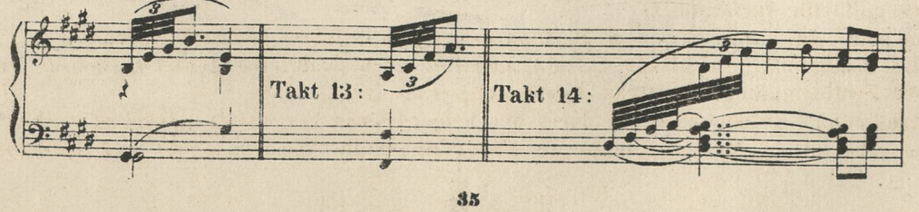
Gesangvoll mit innigster Empfindung.

Andante molto cantabile ed espressivo. ♩ = 60. M. M.



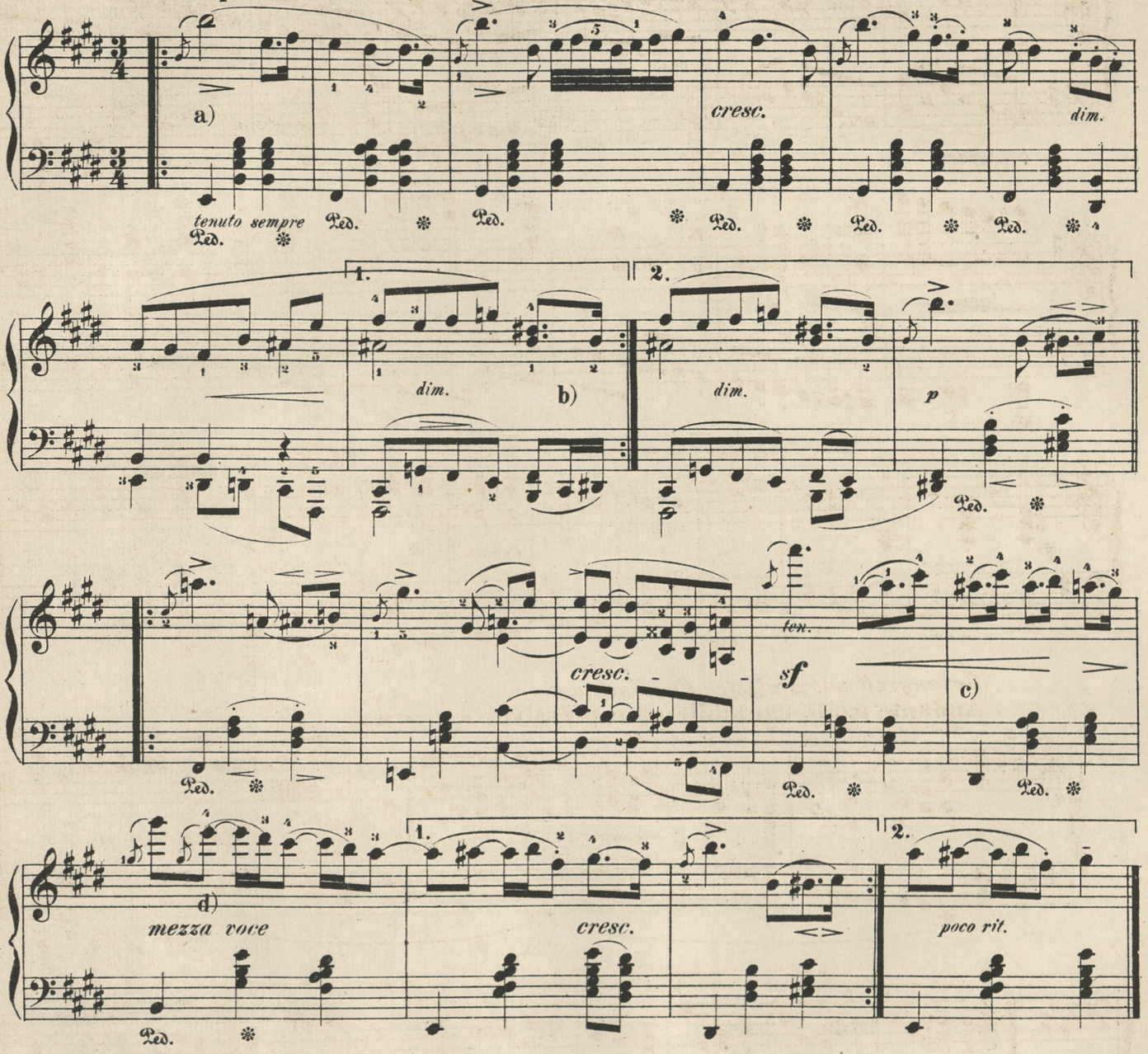
a) Die ausgeschriebenen Arpeggien sind wie alle anderen Verzierungen der ausnahmslosen, leider vielfach in Vergessenheit gerathenen Regel unterworfen, dass ihre Anfangsnote auf den nämlichen Takttheil zu treffen hat, welchem die der Verzierung folgende Hauptnote in der Notation angehört.

Demnach:

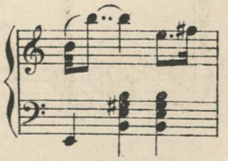


Var. I.

Molto espressivo. ♩ = 58.



a) Dieser neue Gesang (eine Variation nach altem Herkommen kann wenigstens der erste Theil nicht genannt werden) muss bei aller erforderlichen Weichheit des Anschlages mit grossem und breitem Tone vorgetragen werden. Die „Vorschläge" im 1. u. 5. Takte müssen, wie auch weiterhin, der eben erwähnten Regel für die Verzierungen gemäss, genau mit der Bassnote zusammenfallen:



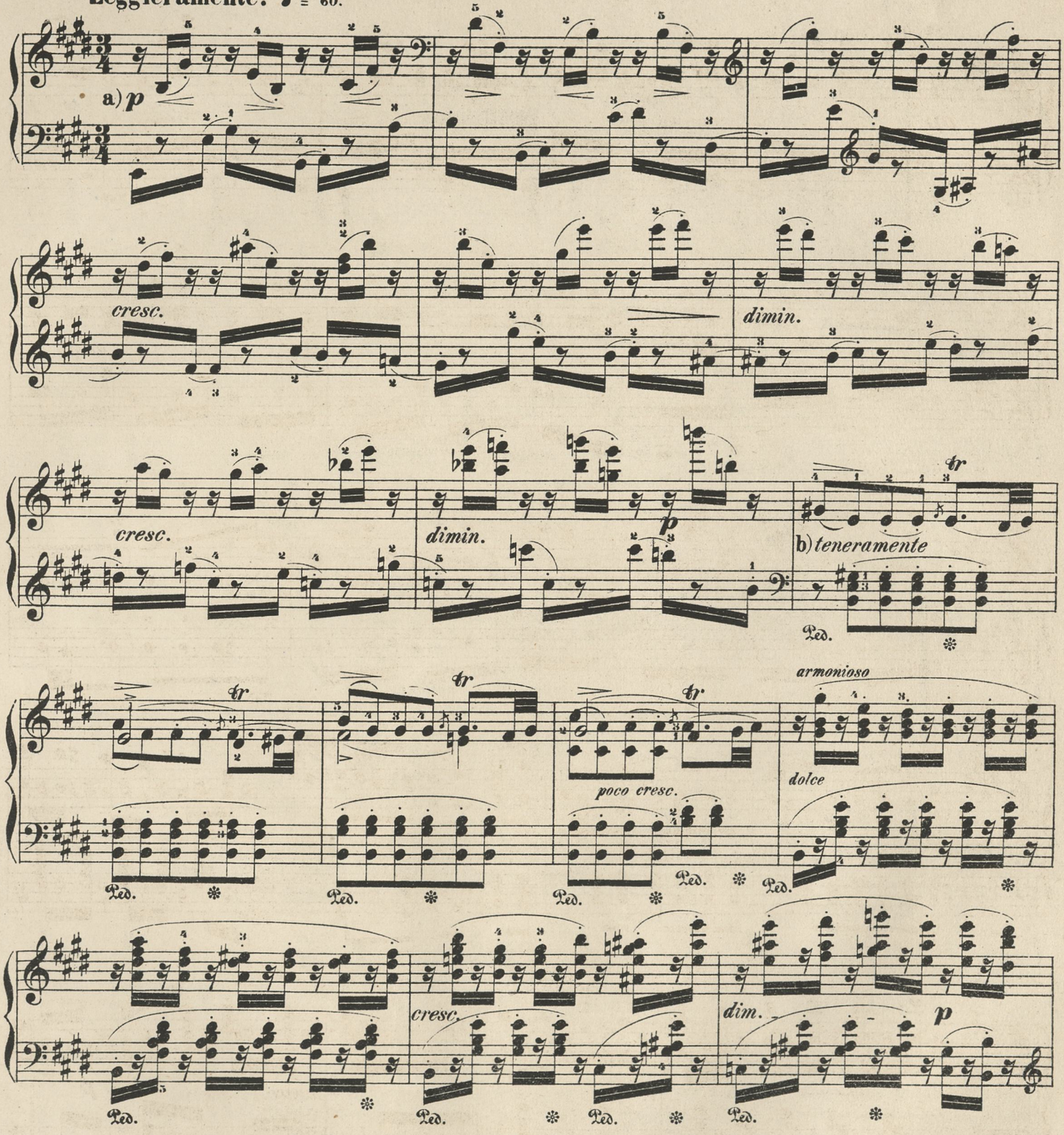
b) Ein ganz besonderes Studium möge der Spieler auf schönen Vortrag der Varianten desjenigen Taktes verwenden, welcher entweder behufs Wiederholung des Abschnittes zurück- oder in den nächsten Abschnitt überleitet. Die Repetition ist hier psychologisch nothwendig und nicht aus traditioneller Gewohnheit mechanisch hervorgegangen. Kleine Tempofreiheiten, z. B. ein gewisses Zögern, wenn sämmtliche Stimmen zugleich harmonisch wechseln, sind mehr als blos zulässig. Ein Gleiches gelte für Variation IV.

c) Die Oberstimme muss die vorgeschriebene Bindung sehr exact ausführen, demnach trochäisch – ⏑, nicht jambisch ⏑ –, deklamiren, d. h. das Sechzehntheil nicht als Auftakt zum folgenden punktirten Achtel auffassen. Naturalistischen Musikfreunden wird dieser Zwang anfänglich etwas widerhaarig erscheinen.

d) Auch diese Phrasirung, welche übrigens durch den beigegebenen Fingersatz genügend verdeutlicht ist, wird Dilettanten einige Mühe verursachen. Man vergleiche zu dieser Stelle die Anmerkung a) auf Seite 108 (Fantasie Op. 77.) des ersten Bandes.

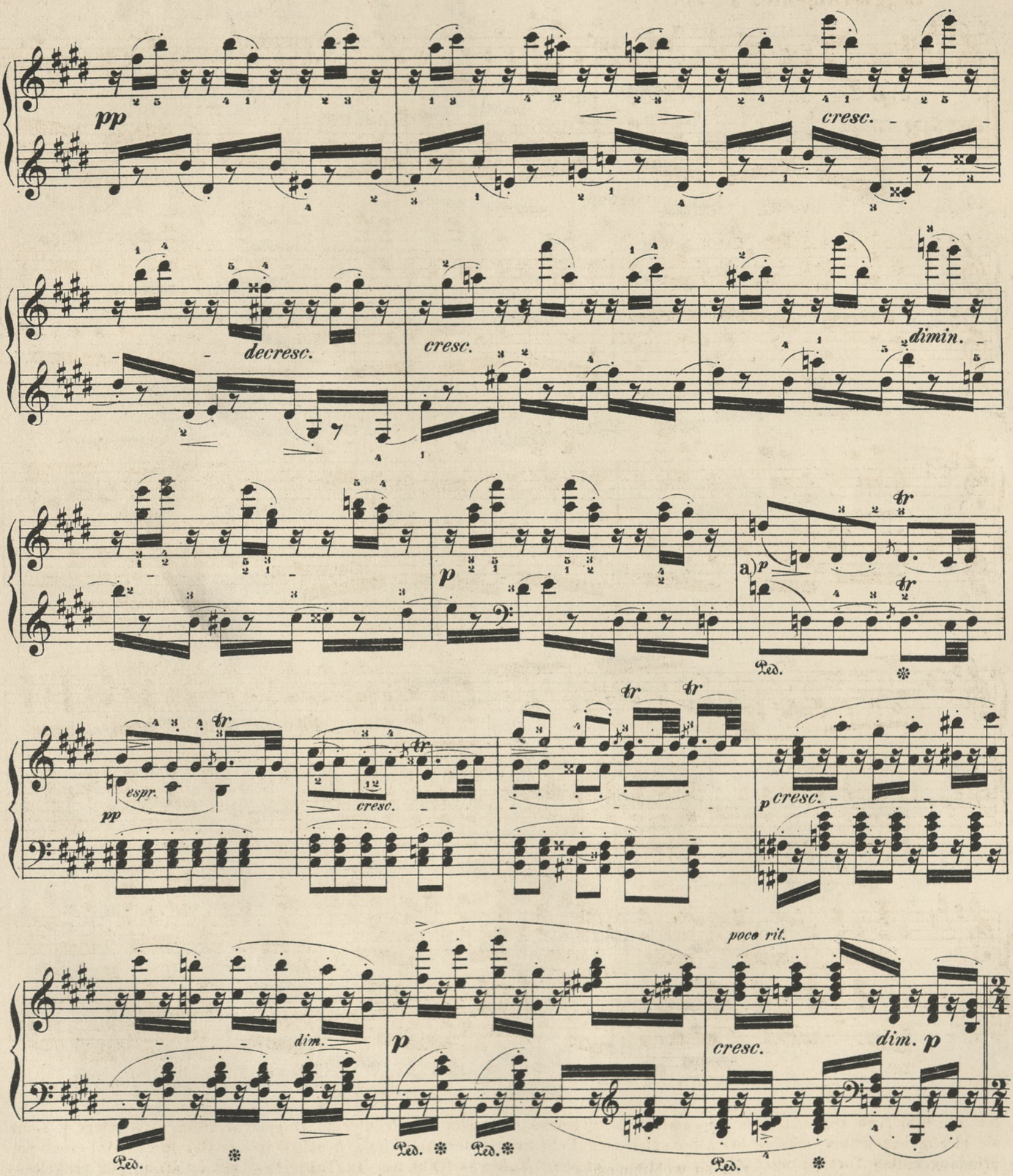
Var. II.

Leggieramente. ♩ = 60.



a) Die sehr treu reproduzirten Lineamente des Themas im ersten Theile dieser „Doppelvariation," wie Herr v. Lenz sie richtig bezeichnet, müssen bei aller spielenden Leichtigkeit des Anschlags deutlich in das Ohr fallen. Auf einen empfindungsvollen Vortrag wird die Nebenstudie, diese 8 Takte ¾ Takt als 12 Takte ⅔ Takt zu üben, von erspriesslichem Einflusse sein.

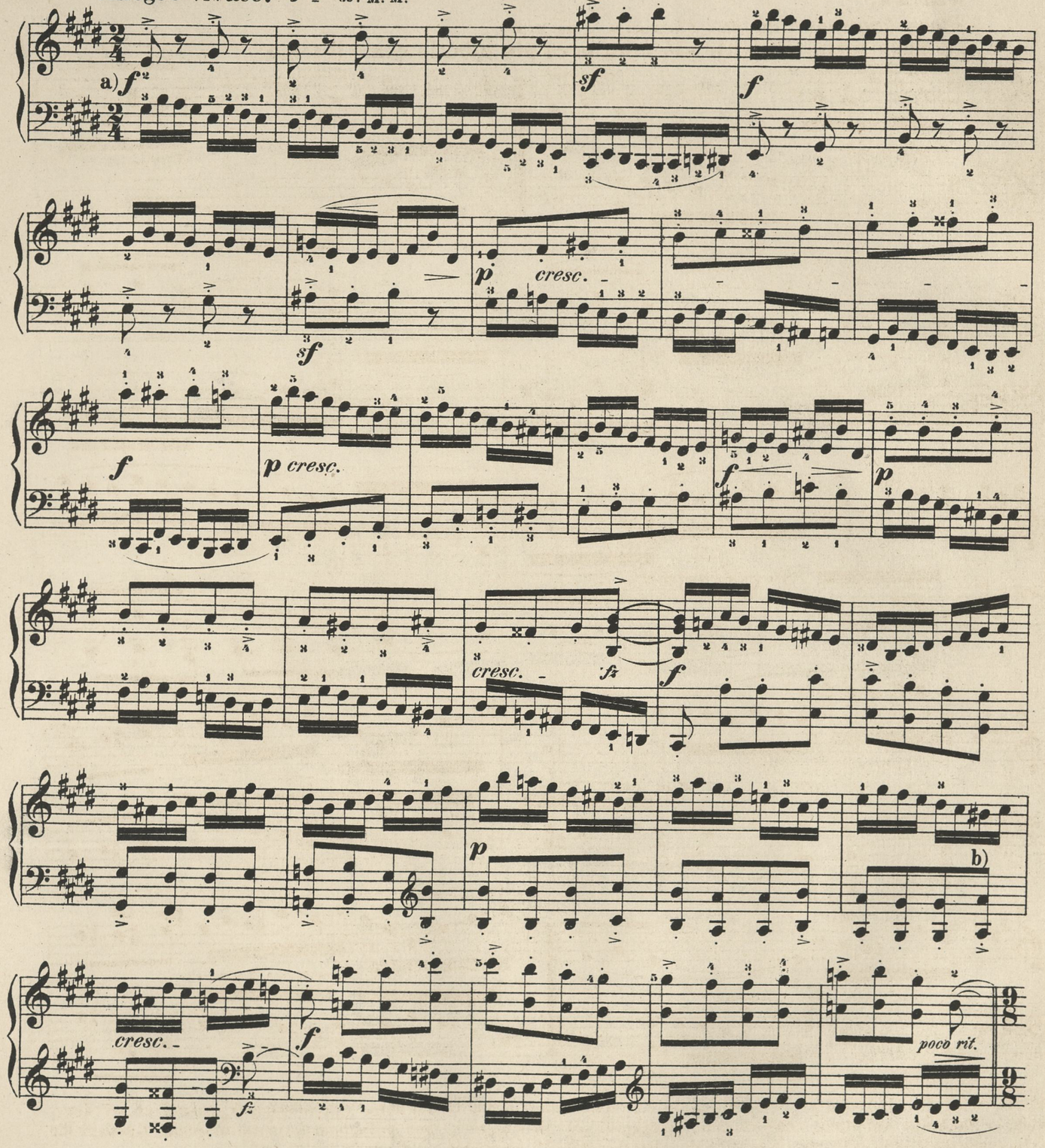
b) Die unendlich kleinen, aber für einen warm pulsirenden Vortrag unendlich wichtigen Detailschattirungen, welche die folgenden vier Takte erheischen, ergeben sich für den intelligenten Spieler von selbst, wenn er sich die Mühe nimmt, sich alle einzelne Melismen vorzusingen. Nur sei bemerkt, dass eine ruhende Stimme, wenn sie unter der bewegteren liegt, aus Gründen der Akustik stets ein wenig stärker hervorgehoben werden muss.



a) Die zu Grunde liegende „latente“ Harmonie ist der D dur = Dreiklang und der richtige Vortrag des Taktes hängt von dem Herausempfinden dieser Harmonie ab.

Var. III.

Allegro vivace. ♩ = 69. M. M.



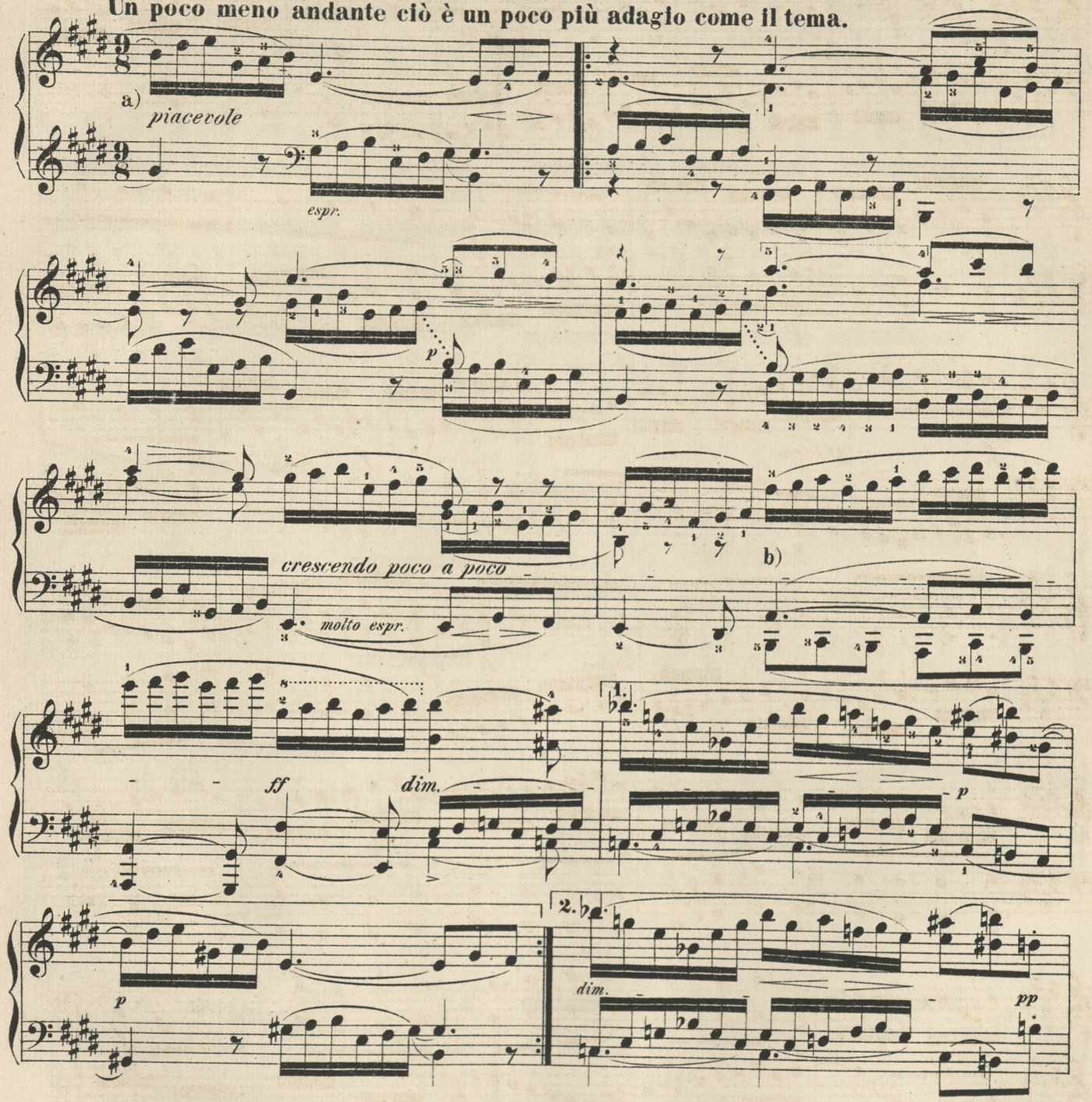
a) Dieses launige Intermezzo, von so wohlthuendem Contraste für die Folge und damit für die Architektonik des Ganzen, darf nicht zum „Virtuosenstückchen" degradirt und somit nicht in grösserer Geschwindigkeit gespielt werden, als ein deutlicher Vortrag der Sechzehntheile im „non legato" (aber natürlich auch „non staccato") verstattet.

b) Das erste Mal, als die Melodie in der Oberstimme stand, hatte sie statt „*a*" ein unzweideutiges „*ais.*" Es ist kein Grund vorhanden, die eine Version nach der andern zu corrigiren. In den Bass verlegt, übernimmt die Melodie ebenauch die Functionen eines Basses und demgemäss klingt „*a*" hier kräftiger und entschiedener.

Var. IV.

Etwas langsamer, als das Thema. ♩ = 50. M. M.

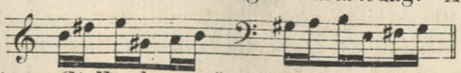
Un poco meno andante ciò è un poco più adagio come il tema.



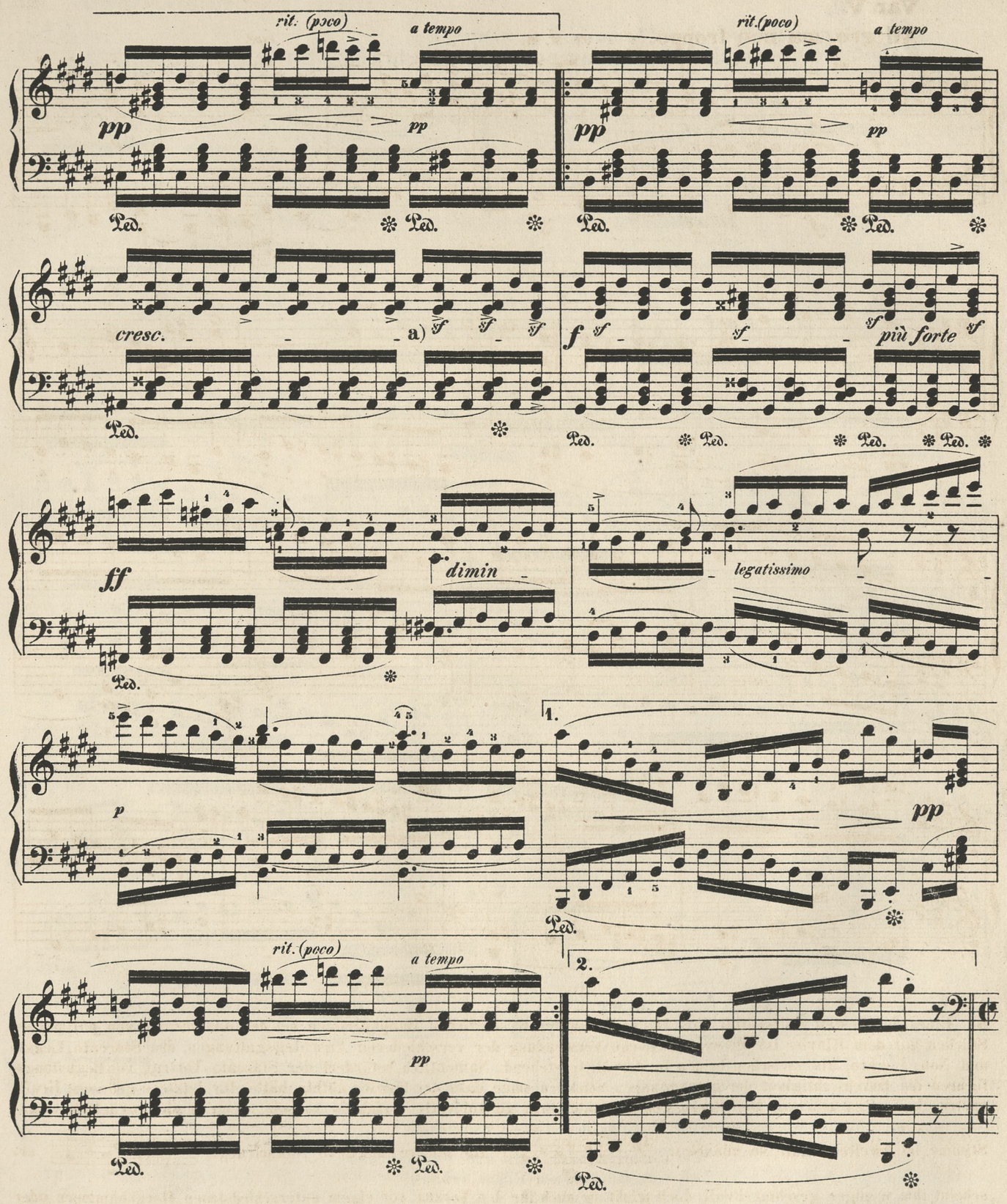
a) Es wird dem Herausgeber wohl nicht als eine Verirrung in das Gebiet der „Programmmusik" ausgelegt werden, wenn er als beste Anleitung zum schönen Vortrage dieses Meisterstücks von polyphonem (imitatorischen) Gesange die Erinnerung an Göthe's Worte im ersten Monolog des „Faust" empfiehlt:

Wie Himmelskräfte auf- und niedersteigen
Und sich die gold'nen Eimer reichen!

Die Detailschattirungen ergeben sich aus einer seelenvollen Auffassung des Hauptmotivs von selbst. Bei Ausführung der wunderbaren Begleitung hüte man sich vor triolenmässiger Phrasirung. Also stets:



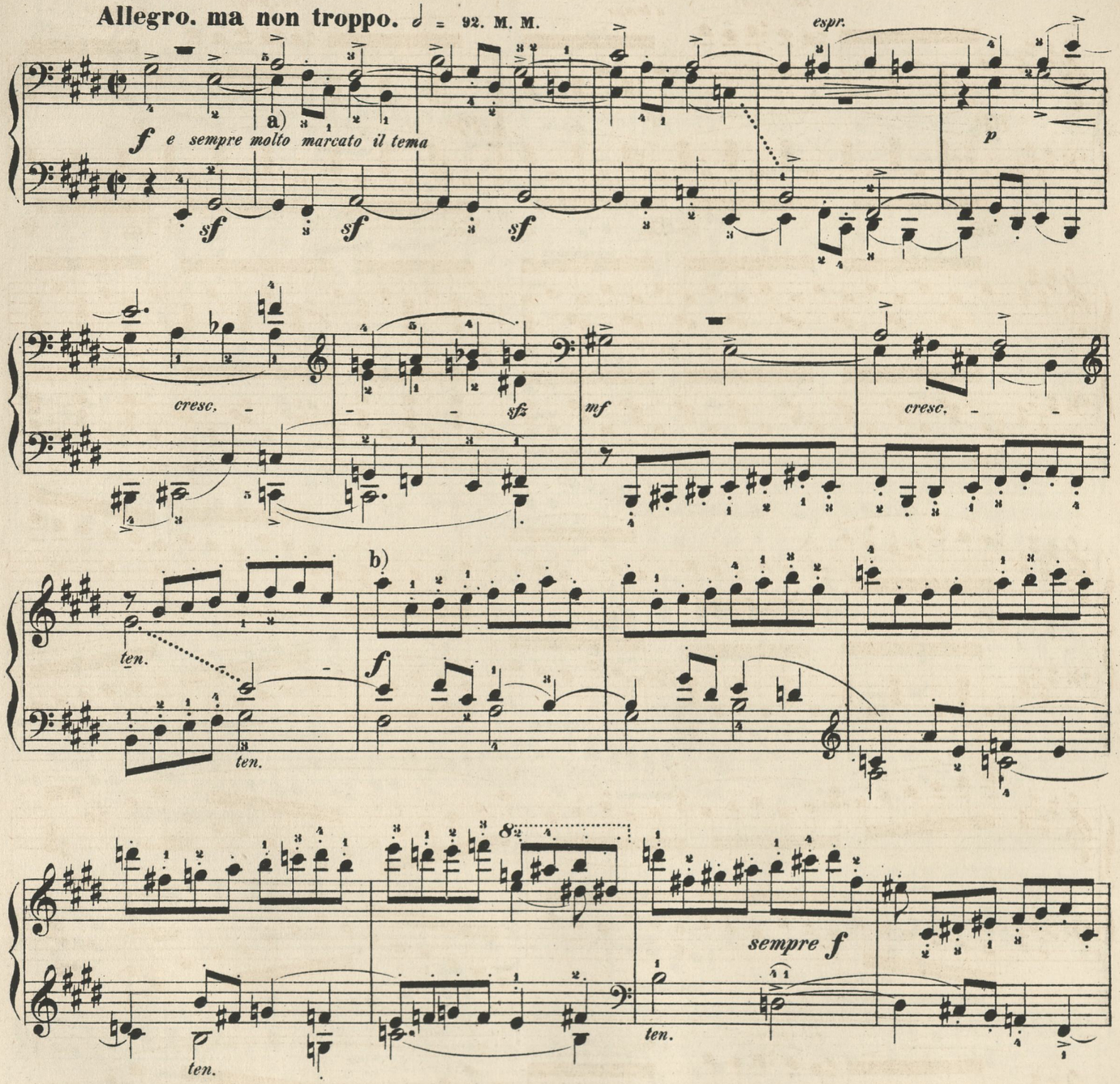
b) Die neue Leipziger Ausgabe setzt an Stelle des „*h*" im Basse ein „*dis*," welches unschön wirkt, es müsste denn an das vorausgehende Achtel der Melodie angebunden werden.

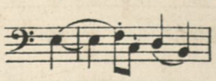


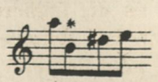
a) Das „sforzato“ auf den grammatisch accentuirten Sechzehntheilen, wie es die früheren Ausgaben theilweise und schwankend, die Leipziger Gesammtausgabe mit grösster Bestimmtheit setzt, hat keinen Sinn, da es nicht auf die volle Harmonie fällt und z. B. im folgenden Takte ganz neutrale Töne trifft, also nur eine leere und zugleich schroffe Wirkung hervorbringt.

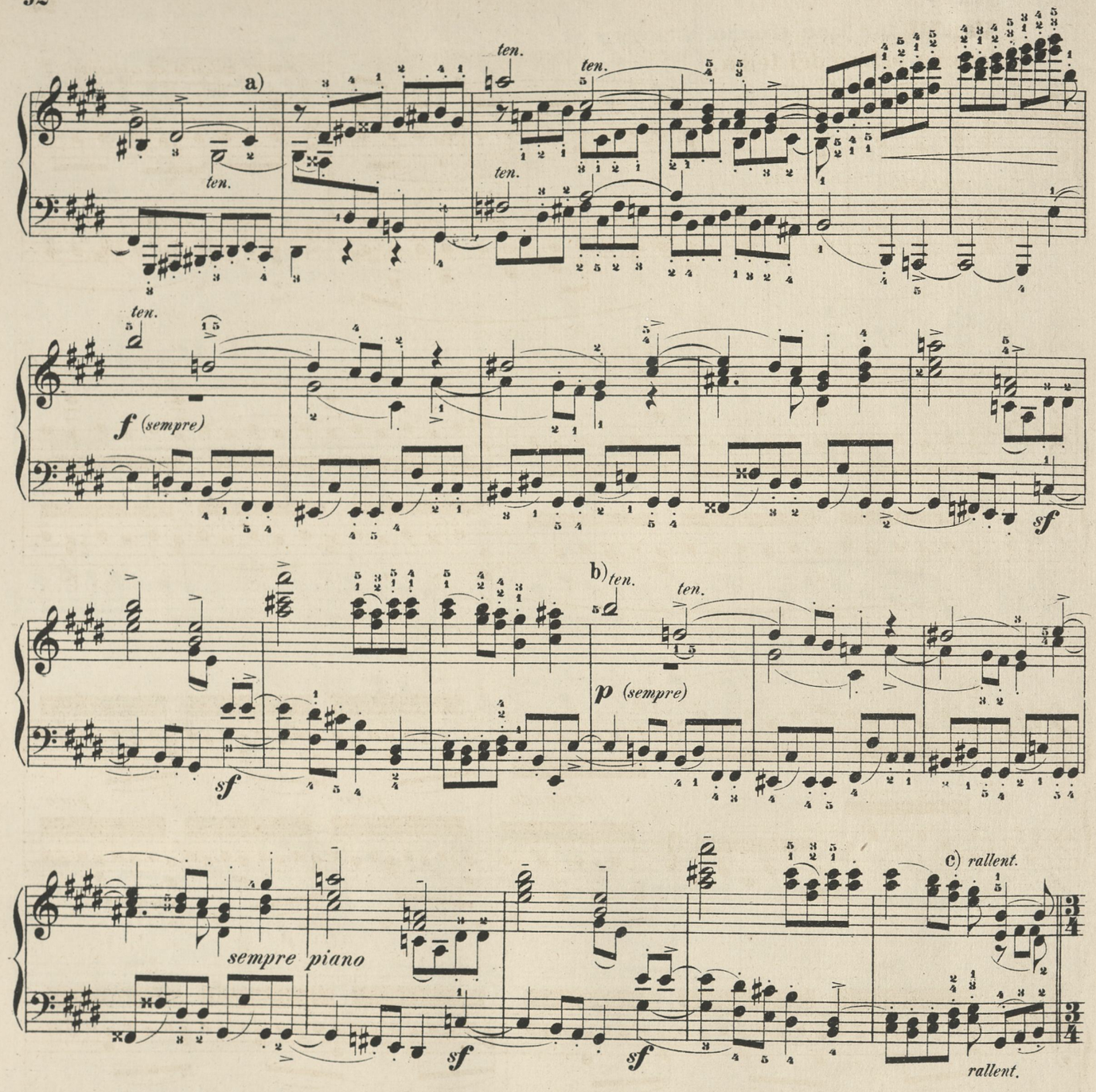
Var. V.

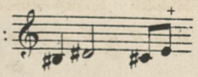
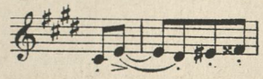
Allegro. ma non troppo. ♩ = 92. M. M.



a) Eines der besten Hülfsmittel zum Hervorheben der wesentlichen Hauptstimmen bei der Ausführung von polyphonen Stücken auf dem Klavier ist die systematische Verwendung der verschiedenen Anschlagsgattungen, des Staccato, Legato und Non-Legato, als zwischen beiden in der Mitte stehend. Namentlich befördert der Staccato-Vortrag von Begleitungsfiguren die Durchsichtigkeit der getragenere Stimmen, ohne dass der Spieler nöthig hätte, für letztere grössere Kraftanstrengungen zu machen. Der Herausgeber glaubt nicht zu subjectiv verfahren zu sein, wenn er die zurücktretende Stimme im zweiten Takte so nüancirt:  Die andere mögliche Nüancirung:  erscheint ihm weniger geschmackvoll, doch giebt er auch ihr den Vorzug vor einem unterschiedslosen Herabhämmern oder Hin- und Herschleichen der Töne.

b) Die neue Ausgabe hat:  ein Erratum, das nicht erst bewiesen zu werden braucht, da die Note „ *h* “ weder melodisch noch harmonisch gerechtfertigt ist.



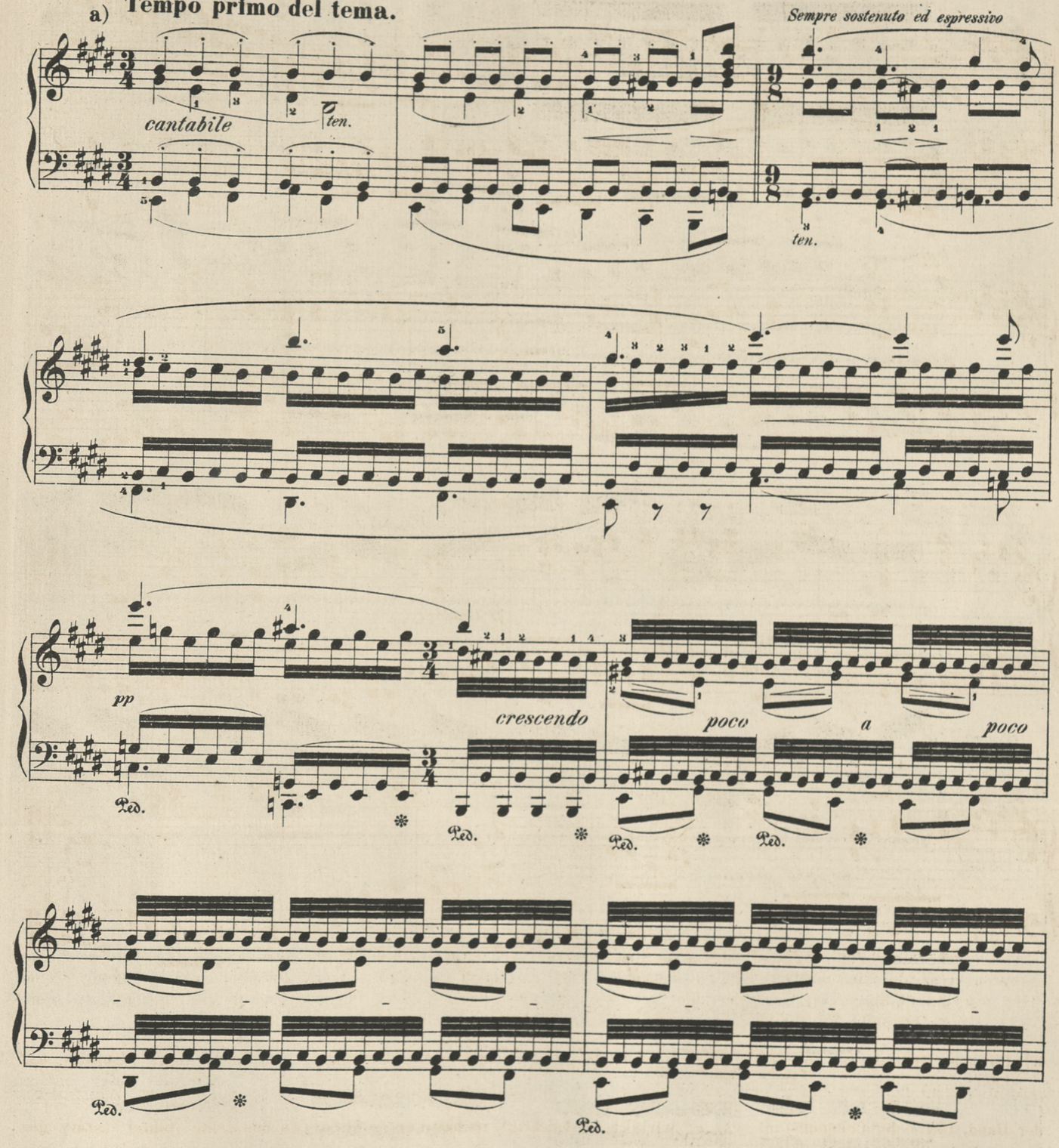
a) Die neue Ausgabe hat:  Die Lahmheit dieser unnützen Gegenbewegung zum Basse liegt ebenfalls auf der Hand. Hätte der Componist dieses „*e*“ wirklich beabsichtigt, so hätte er es sicher an das erste Achtel (statt der Pause) des nächstfolgenden Taktes vorhaltsweise vor „*dis*“ angebunden: 

b) Diese Wiederholung des zweiten Theiles im ununterbrochenen „*piano*“ gibt eine ästhetisch nothwendige Vorbereitung für die Schlussvariation.

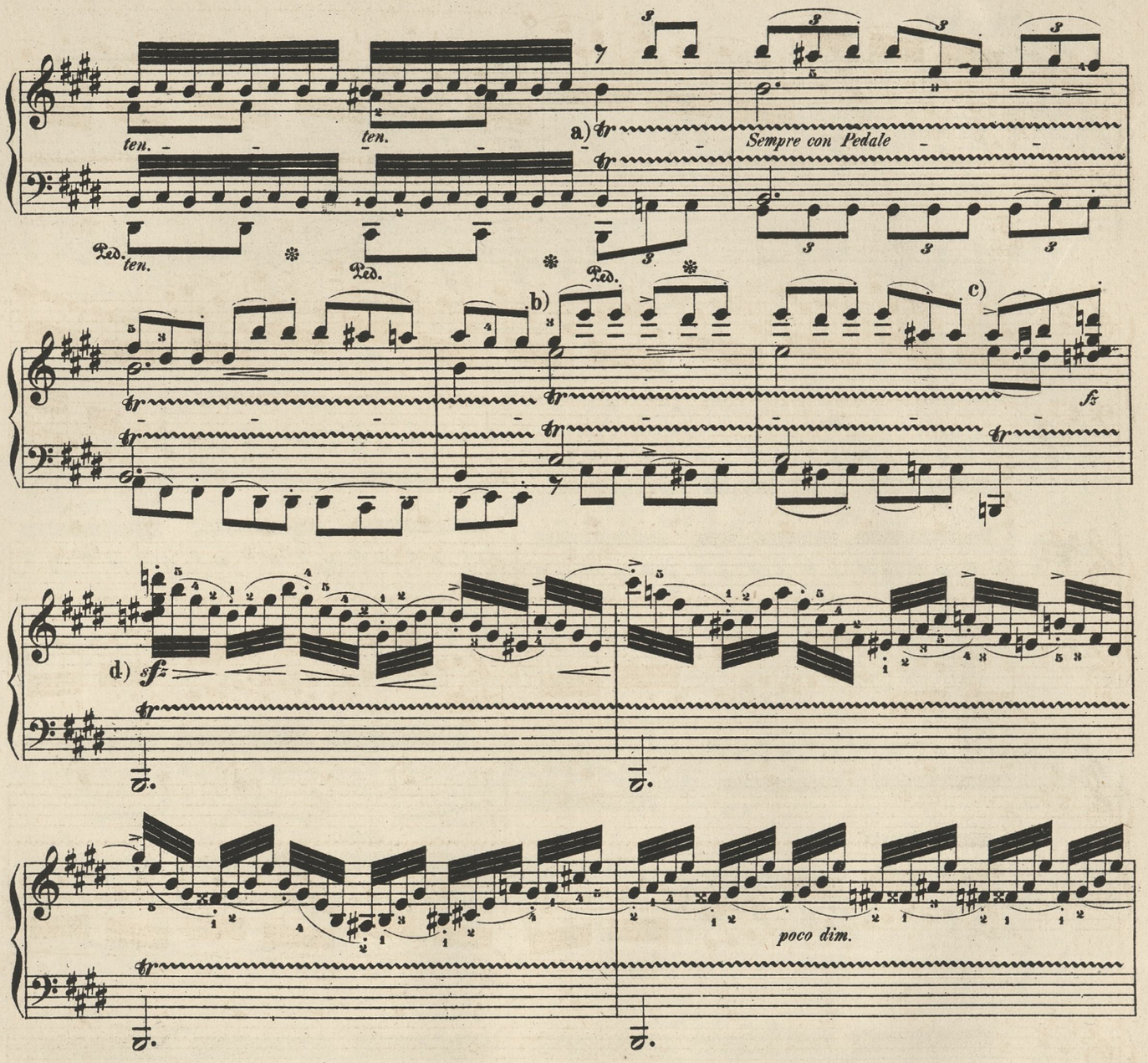
c) Ein „rallentando“ ist unerlässlich. Der Herausgeber glaubt durch das am Schlusse jeder der ersten drei Variationen vorgeschriebene „*poco rit.*“ eine allzu überraschende Auffälligkeit desselben an dieser Stelle verhindert zu haben.

Var. VI.

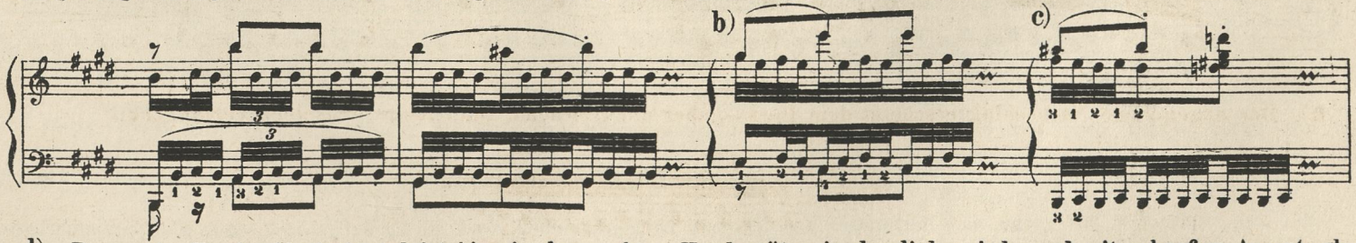
a) **Tempo primo del tema.**



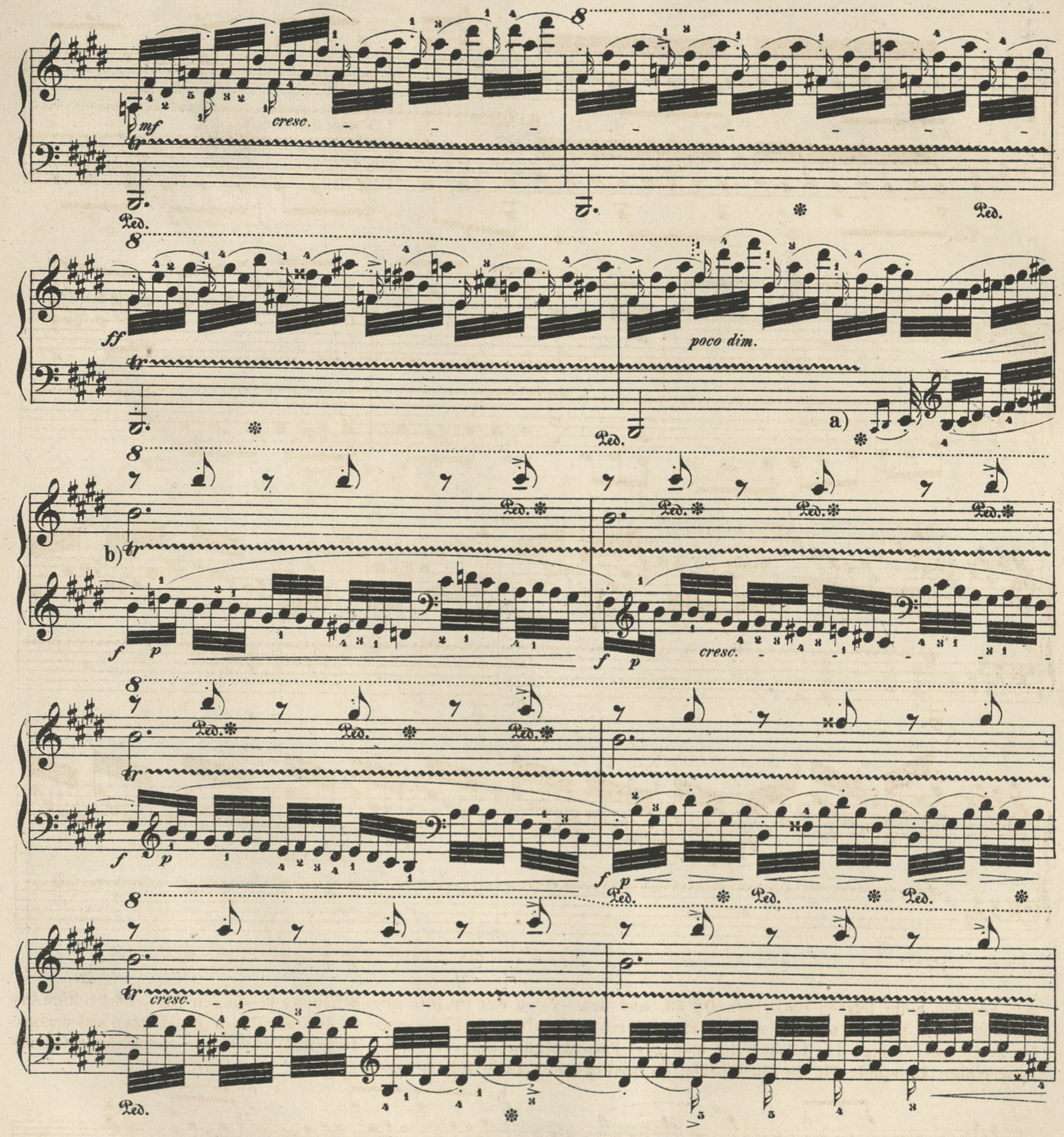
a) Der Componist hat zwar das Zeitmaass des Themas vorgeschrieben, doch ist zu befürchten, dass die beabsichtigte Steigerung durch eine allzueilfertige Ausführung der Triller an Glanz und Würde einbüssen könnte; eine Reduction der Geschwindigkeit der Bewegung von ♩ = 60 auf etwa ♩ = 56 möchte daher am Platze sein, zudem die Beibehaltung eines festen Tempo, welche beim Übergange aus vier- in dreitheilige Bewegung und umgekehrt ihre eigenen Schwierigkeiten hat, hier ein unabweisbares Erforderniss bildet.



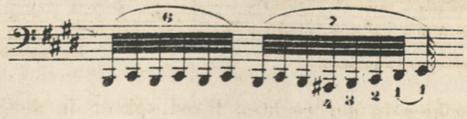
a) Aus den beim letzten Satze von Op. 53. und dem ersten von Op. 106. gegebenen Anweisungen für gleichzeitige Ausführung einer Melodie und deren Begleitung durch eine trillernde Füllstimme in der nämlichen Hand kann sich der Spieler zwar das Nöthige für Lösung der hier gestellten Aufgabe zurecht legen; doch wollen wir zur nochmaligen Orientirung einige Beispiele für die Ausführung im vorliegenden Falle folgen lassen:

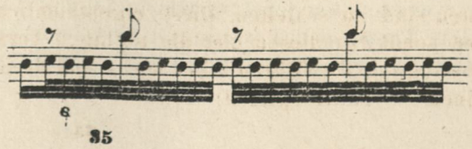


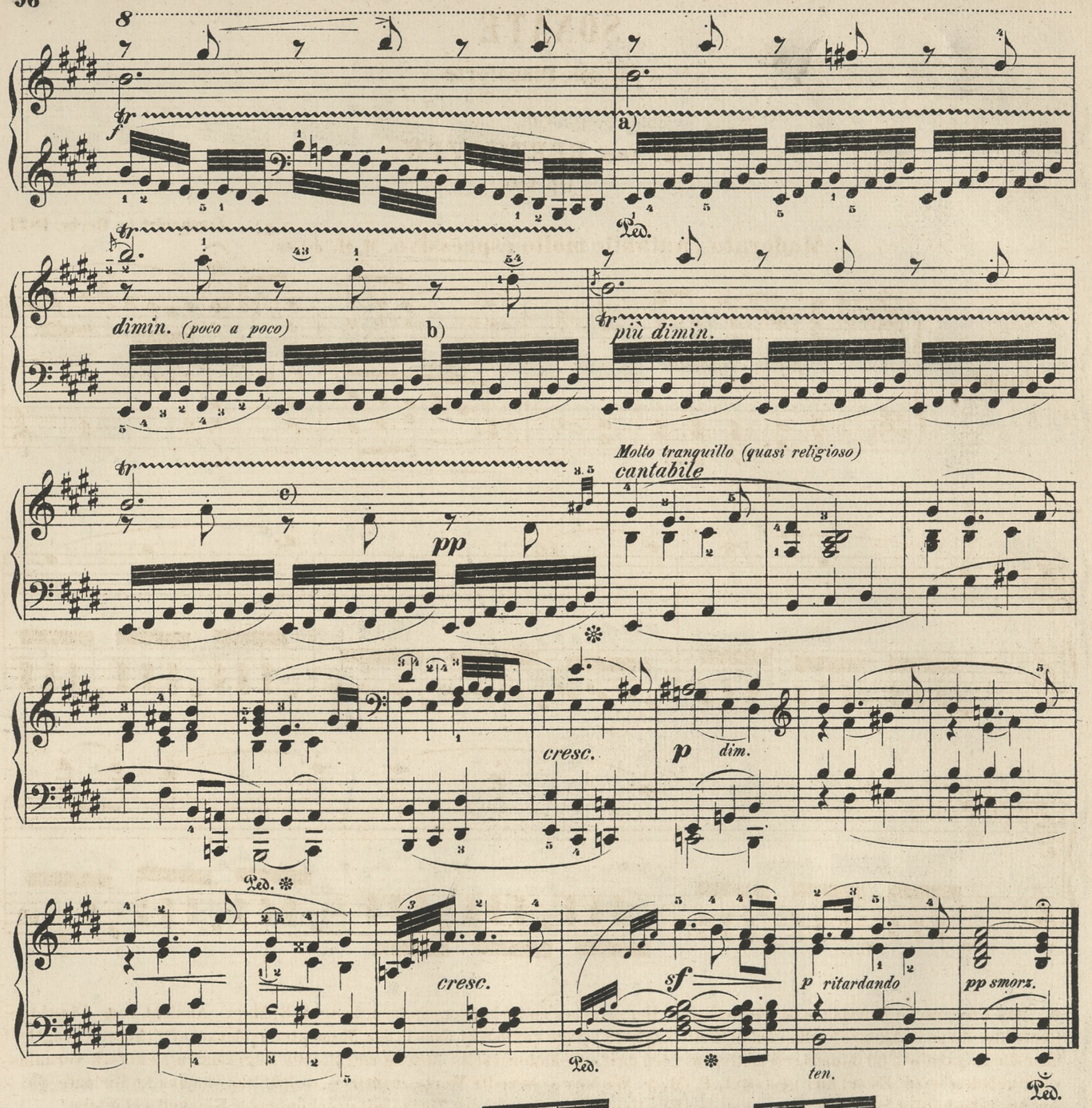
d) Das erste Zweiunddreissigstel ist hier in der rechten Hand, später in der linken, jedesmal mit scharfem Accente abzustossen, die übrigen Noten sind zu schleifen. Diese eigenthümliche Figur spielt im ersten Satze von Op. 110. eine bedeutende Rolle und können somit für diesen hier die nöthigen Vorstudien gemacht werden. Die linke Hand muss consequent die frühere Trillerbewegung fortführen, also sechs und dreissig Noten auf den Takt bringen, gewissermaassen Zweiunddreissigstel in einem $^{9}/_{8}$ Takte spielen.

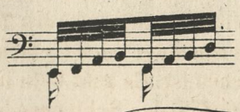
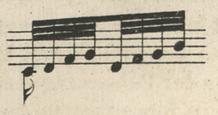


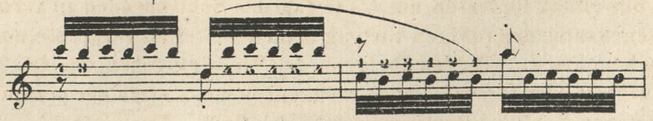
a) Der angegebene Nachschlag erscheint dem Herausgeber unzureichend. Man möge denselben verlängern:



b) Ausführung der Triller in der rechten Hand:  u. s. w.



a) Die Bassfigur ist nicht so zu verstehen:  sondern: 

b) Das Herabgleiten des Trillers werde folgendermaassen ausgeführt:  , in möglichstem Legato.

c) Der Herausgeber ist der Version Franz Liszt's gefolgt, welcher die in einigen Ausgaben vorhandene Lücke, (das Abbrechen der Melodie auf *a*) durch die Töne *fis* und *dis* auf dem vierten und sechsten Achtel – analog den drei vorhergehenden Takten – ergänzt hat. Die letzten Noten vor dem Wiedereintritt des Themas, namentlich der Nachschlag des Trillers müssen etwas verzögert werden, um jener so wunderbar beruhigenden Rückkehr auch den Schein einer gewissen Absichtlichkeit zu benehmen. Das Thema selbst werde mit noch einfacherem Ausdrucke gespielt als bei Beginn des ganzen Satzes, gleichsam wie ein Refrain, wie ein recapitulirender Epilog, wie eine Erinnerung. Die letzten Takte dürfen nur „hingehaucht" werden.

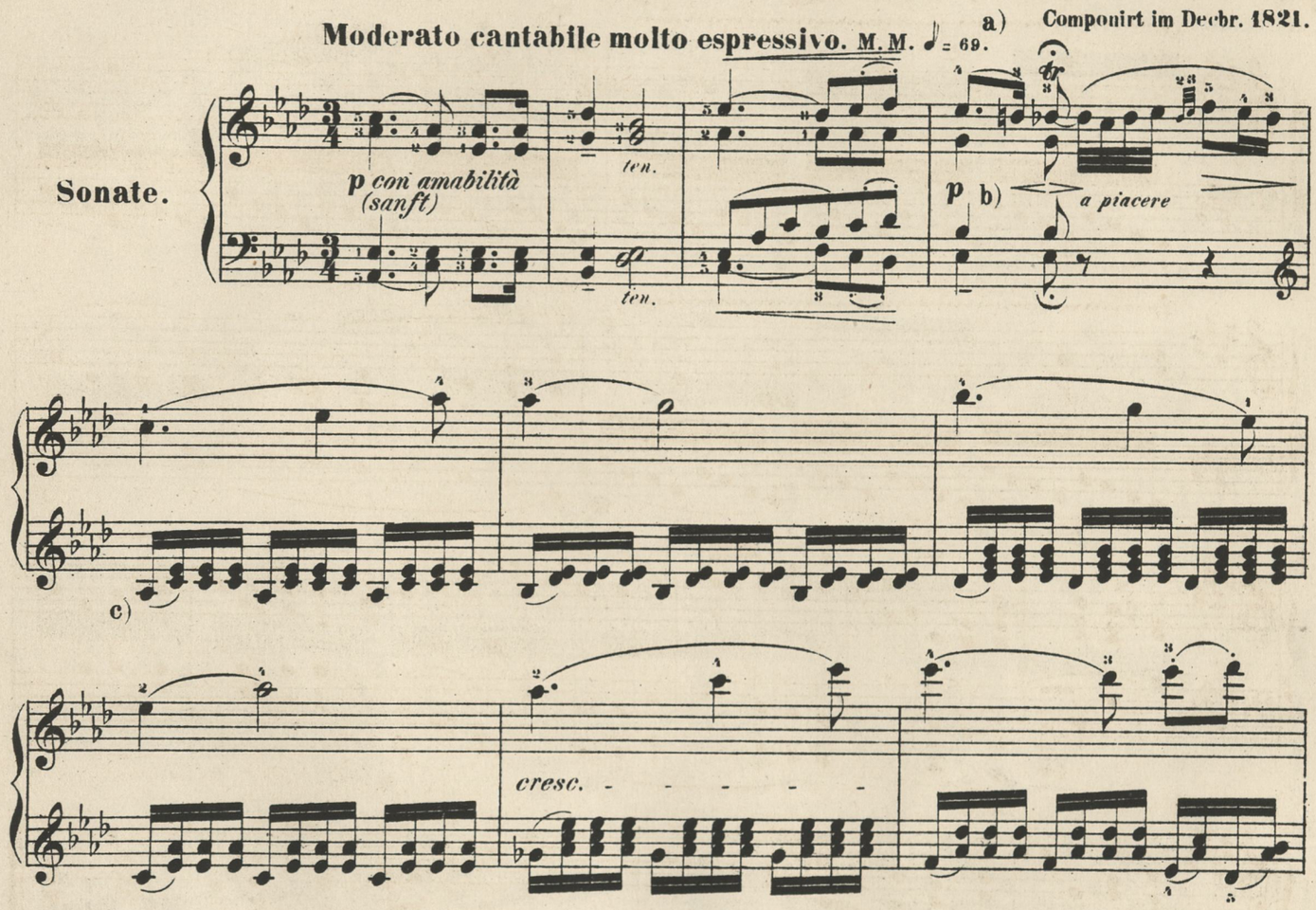
SONATE

für das Pianoforte

von

L. van BEETHOVEN.

Op. 110.

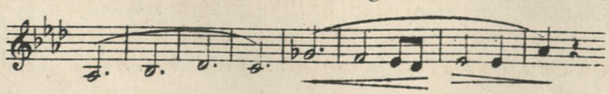


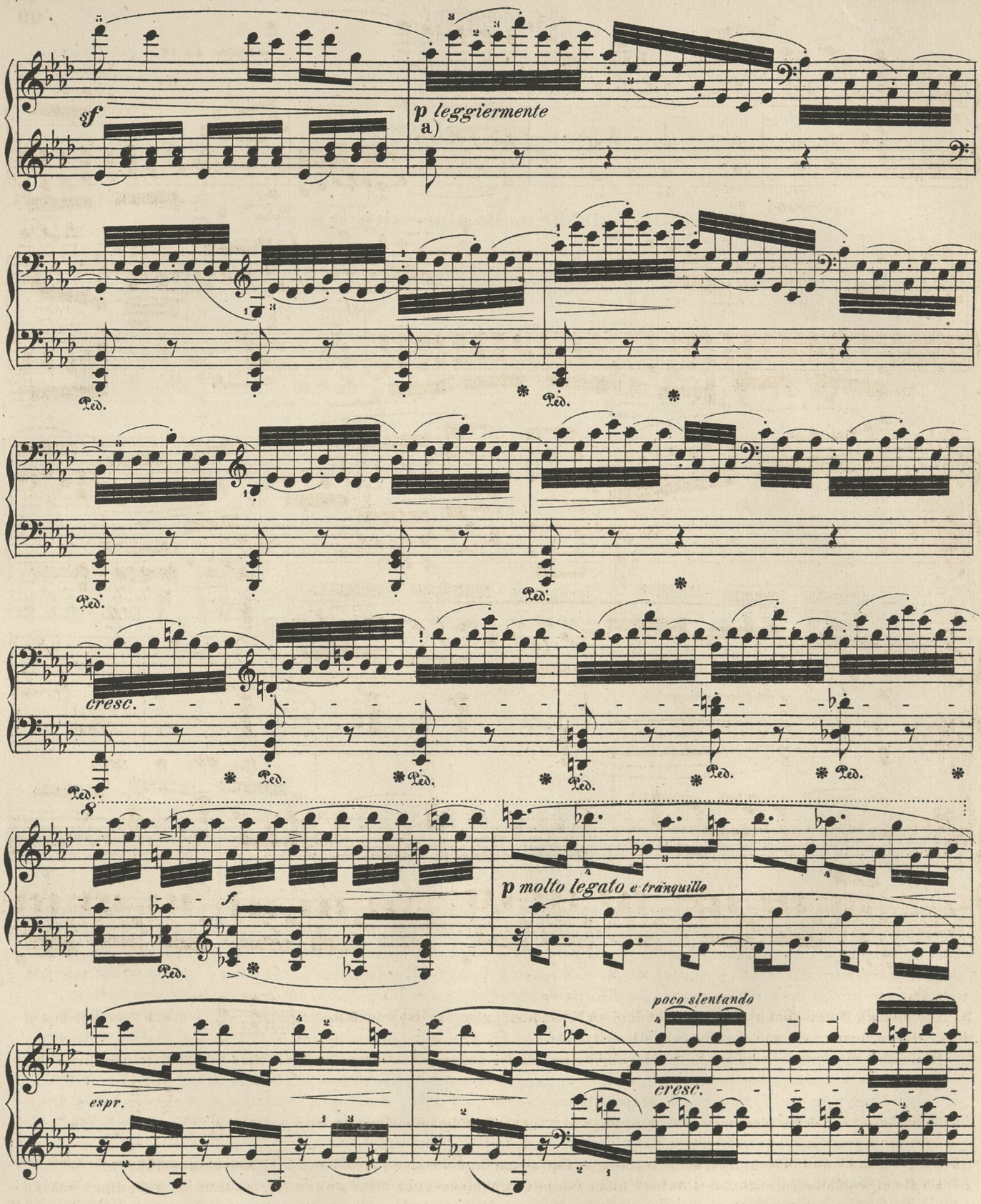
a) Das Czernysche Zeitmaass: ♩ = 76 will dem Herausgeber zu lebhaft erscheinen, da er A. B. Marx's Ansicht vom Adagio — Charakter dieses „Allegro" vollkommen theilt, zugleich jedoch zugesteht, dass in den Momenten leidenschaftlicherer Erregtheit über die Angabe ♩ = 69 hinausgeschritten werden darf, wie andererseits auch zu merklichen Zögerungen mehrfach Veranlassung geboten wird. Es sei hier gestattet, C. M. v. Webers beredte Worte zu citiren, welche das von uns im Verlaufe dieser Ausgabe häufig berührte Thema von der Elastizität (Relativität) des Tempo mit erschöpfender Klarheit erläutern:

„Der Takt (das Tempo) soll kein tyrannisch hemmender oder treibender Mühlenhammer sein, sondern dem Musikstücke das, was der Pulsschlag dem Menschenleben ist. Es gibt kein langsames Tempo, in dem nicht Stellen vorkämen, die eine raschere Bewegung forderten, um das Gefühl des Schleppenden zu verhüten, wie es kein Presto gibt, das nicht ebenso im Gegensatze den ruhigen Vortrag mancher Stellen verlangte, um nicht durch Uebereilen die Mittel zum Ausdrucke zu benehmen. — Beides übrigens, das Vorwärtsgehen, wie das Zurückhalten, darf nie das Gefühl des Rückenden, Stossweisen oder Gewaltsamen erzeugen; es muss stets nur perioden- und phrasenweise geschehen."
(S. die Vorrede zur neuen Berliner Partiturausgabe der Oper „Euryanthe".)

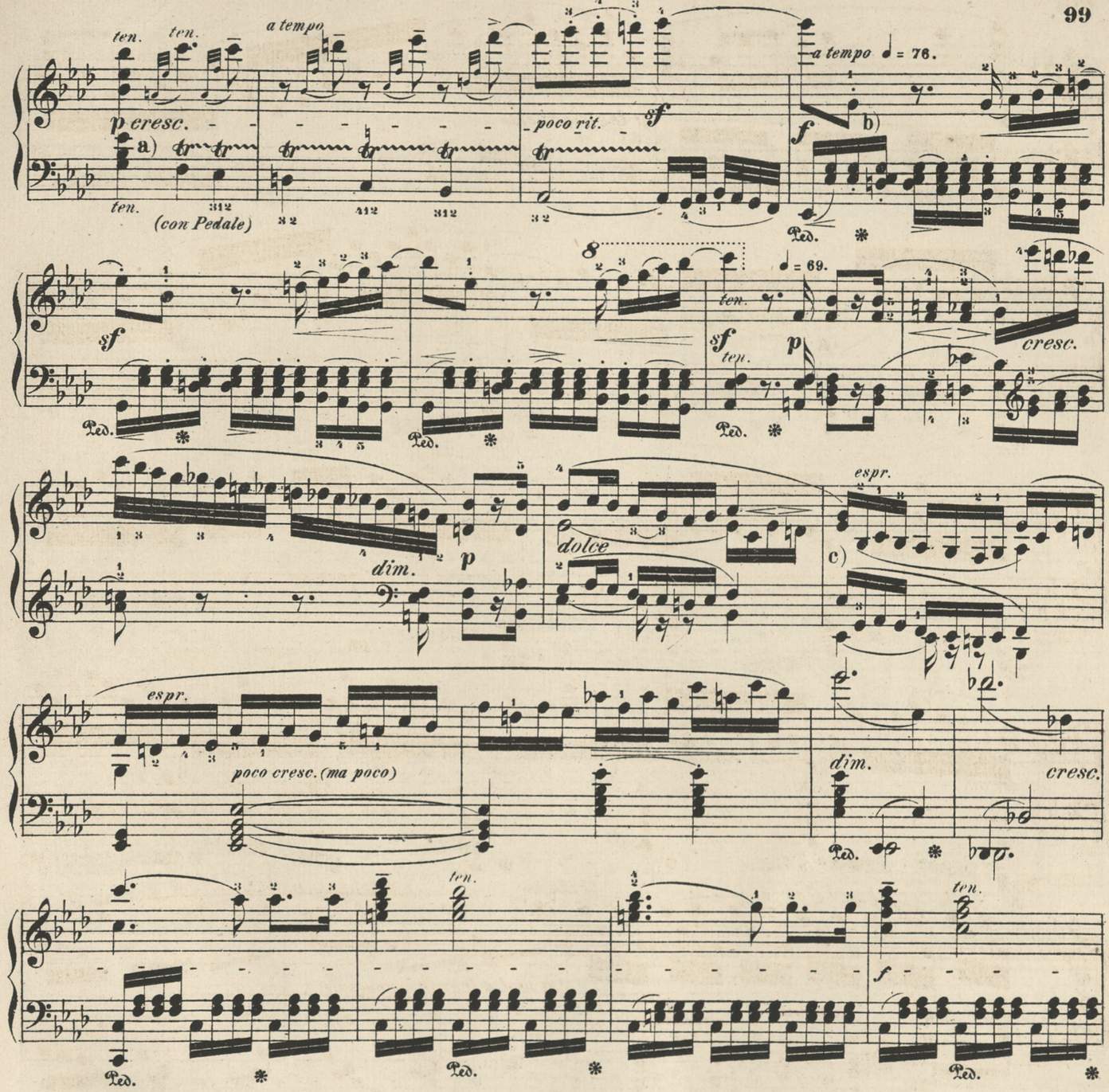
b) Der Fermatentakt muss ziemlich frei gespielt oder vielmehr gesungen, jedenfalls der Triller hinlänglich ausgedehnt werden, um die Gradationen <<>>, die sich auf seine Dauer beziehen, ohne Hast zur Darstellung zu bringen.

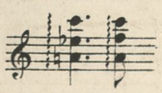
c) Eine, freilich nicht aufdringliche Betonung der Bassschritte am Anfange jeden Taktes, resp. jeder neuen Harmonie, wird empfohlen.

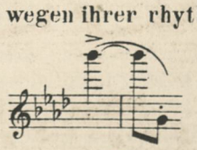




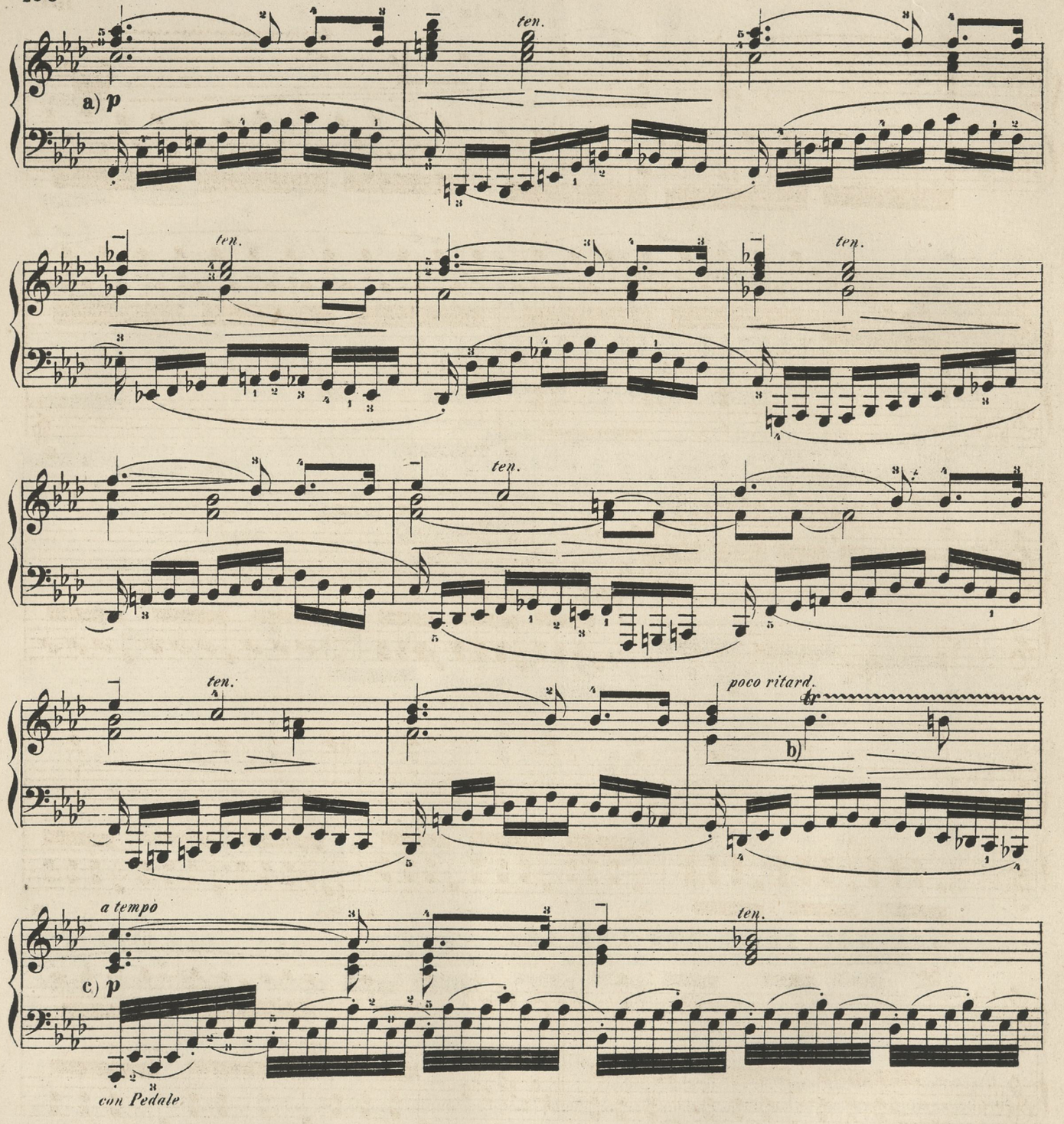
a) Dieser eigenthümlichen Spielfigur ist man bereits auf den letzten Seiten der Sonate Op. 109 begegnet; vgl. das an jener Stelle über die Ausführungserfordernisse Gesagte.



a) Die kleinen Noten sind nicht als Vorschläge zu behandeln; „gemeint" ist jedenfalls:  u.s.w. nur mit besonderer Hervorhebung der gesangführenden Oberstimme.

b) Hier laden die ausdrucksvollen Bässe, deren Vortrag ein besonderes Studium erfordert, schon wegen ihrer rhythmischen Unabhängigkeit von der Oberstimme, unverkennbar zum Vorwärtsgehen ein. Der grosse Sprung:  ist nach unserer Ansicht melodisch (überschwänglich) aufzufassen, und desshalb möglichst gleitweise auszuführen.

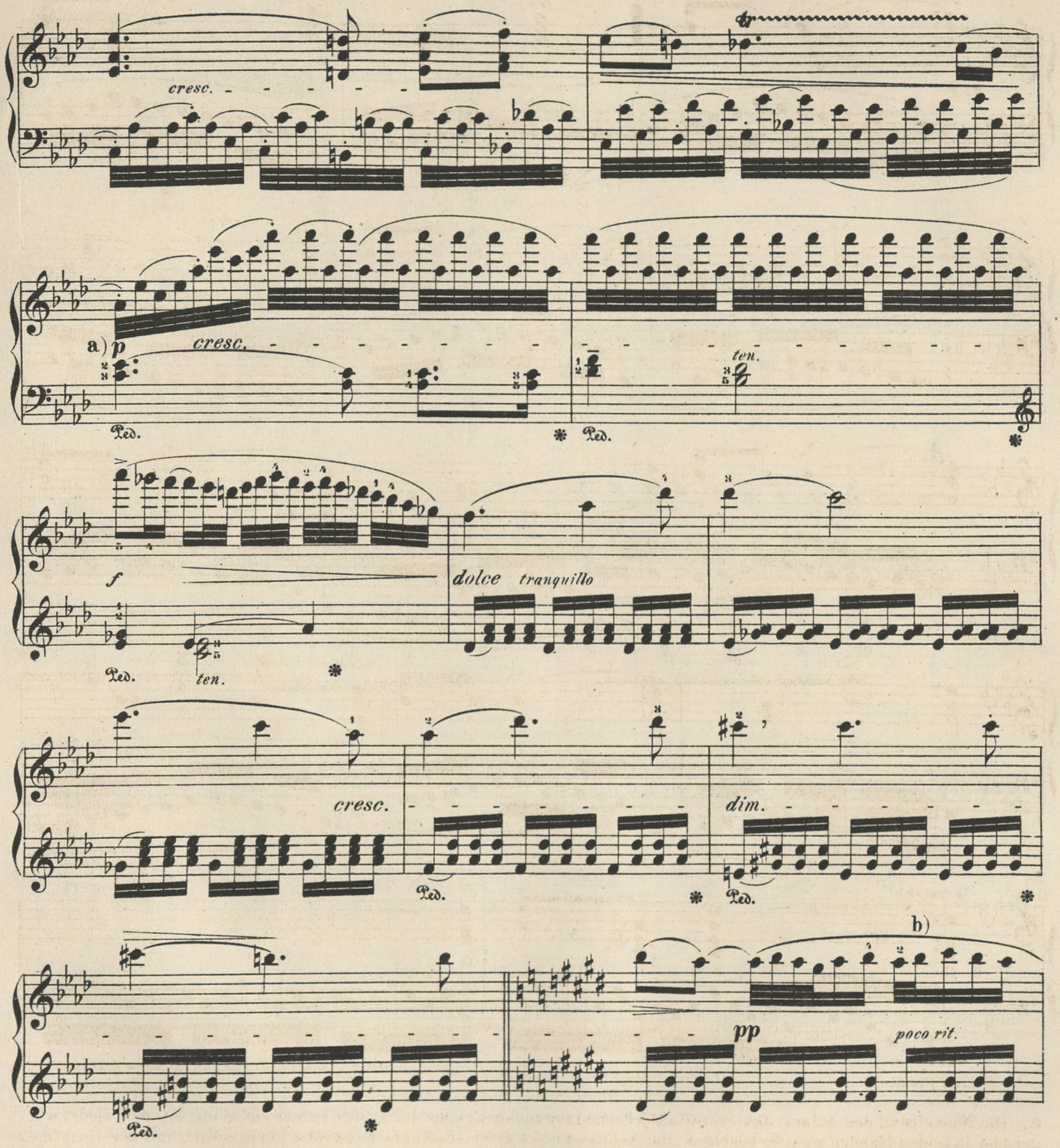
c) Ob die eigentliche Intention des Autors nicht folgende gewesen sein mag, wollen wir zwar nicht unbedingt behaupten, aber doch der Erwägung vorlegen: 



a) Die Nüanzirung des Autors: Der erste Takt jedesmal regungslos piano, der zweite immer ein wenig auf- und niederwogend ist in beiden Händen wohl zu beachten. Das schliesst einen gewissen Tonfarbenwechsel in dem Vortrage der Hauptmelodie keineswegs aus. Der Spieler stütze seine Phantasie auf die Varietät der Orchesterblasinstrumente.

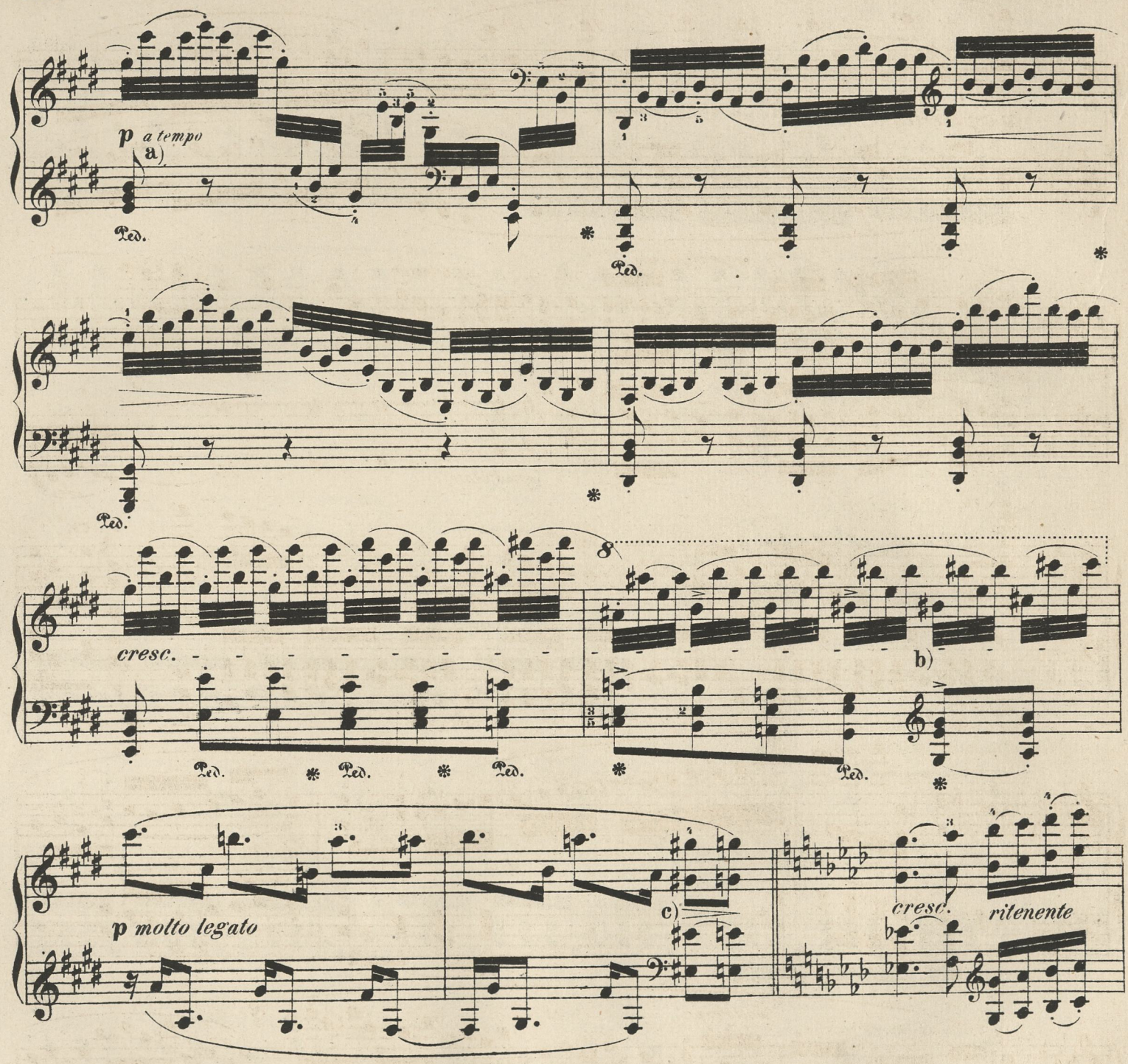
b) Die Triller haben hier beide Male mit der Hauptnote anzufangen, schon desshalb weil die Nebennote für b und h (dasselbe c) Monotonie erzeugen würde. Um ferner einer gefährlichen Collision der Gegenbewegung mit dem Basse auszuweichen, reduzire man den zweiten Triller auf eine Quintole:  ; die Sechzehntelpause, welche übrigens nicht auffällig sein darf, wird der Deutlichkeit des Folgenden zu Statten kommen.

c) Die glatte Ausführung der Spielfigur in der linken Hand verlangt einige Uebung, um somehr als die Rückkehr des ersten Motivs nur ätherisch „triumphiren" darf.



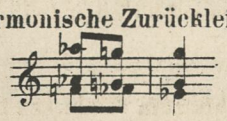
a) Der Eintritt des Hauptmotivs im Basse ist ziemlich enthusiastisch vorzutragen, der nächste Takt darf sogar beschleunigt werden, wogegen im dritten qualitativ und quantitativ bedeutend nachzulassen ist.

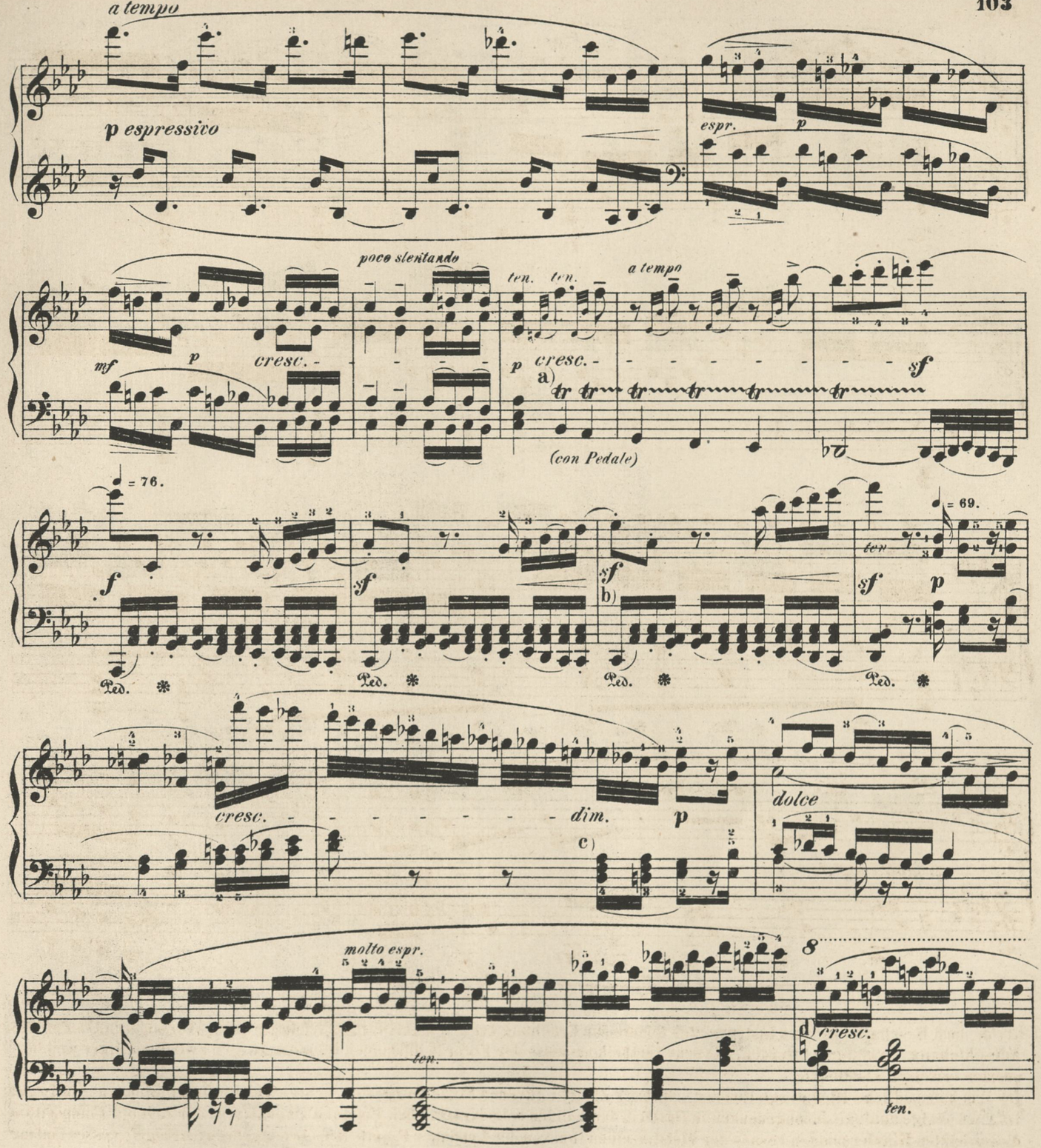
b)  : Die erste Hälfte dieser Figur darf nicht buchstäblich, mathematisch genommen werden; man spiele sie gleich einer Triole oder das Ganze als Quintole. Eine ähnliche Freiheit (um jede Eckigkeit zu vermeiden) darf, ja muss sich der Spieler erlauben: im ersten Takte des Adagios der Sonata quasi Fantasia Op. 27 № 1 Es dur, sowie im zweiten Takte des zweiten Satzes des C moll-Klavierconzertes Op. 38.



a) Je nach Beschaffenheit des Instrumentes könnte zur Erhöhung der geheimnissvollen Wirkung dieses verkappten „Fes dur" die Verschiebung verwendet werden. Die neue Vertheilungsweise der Figur in die beiden Hände wird sich zweckmässiger weil bequemer erweisen als die alte.

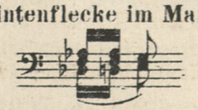
b) Das befremdliche Hinuntergleiten der schwungvoll aufsteigenden Figur im fünften Achtel, wie die Originalausgabe aufweist, ist — wie einige analoge Incongruenzen in Op. 111 — durch einen rein äusserlichen Umstand zu erklären. Zur Zeit der Composition dieser letzten Klaviersonaten besass der Meister einen ihm von der Londoner Fabrik Broadwood gelieferten Flügel, dessen Umfang sich vom Contra-C bis nur zum $\overline{\overline{c}}$ erstreckte, also den Zuwachs nach der Tiefe gegenüber den Wiener Klavieren durch eine ebenso beträchtliche Einbusse nach der Höhe compensirte. Nun ist zwar nicht zu leugnen, dass dem urschöpferischen Meister jede Beschränkung des ihm zu Gebote stehenden Darstellungsmaterials sich zur Quelle neuer eigenthümlicher Schönheiten und Feinheiten verwandelte: bisweilen begegnen uns jedoch Fälle, in denen jene — neuerdings in Folge bereicherter Mechanik hinweggefallene — Schranke trübend und entstellend auf die dichterische Absicht influirt hat. Die richtige Unterscheidung solcher Fälle ist eben die Aufgabe kritischer Pietät.

c) Diese beiden Achtel, in denen sich die enharmonische Zurückleitung nach der Grundtonart vollzieht, würden in anderer Schreibweise dem Auge des Lesers klarer erscheinen:  Doch hat man eben nicht zu vergessen, dass die ganze vorhergehende Episode sich eigentlich in Fes dur, nicht in E dur bewegt, welche letztere Tonart nur als bequemeres Darstellungsmittel gewählt worden ist.

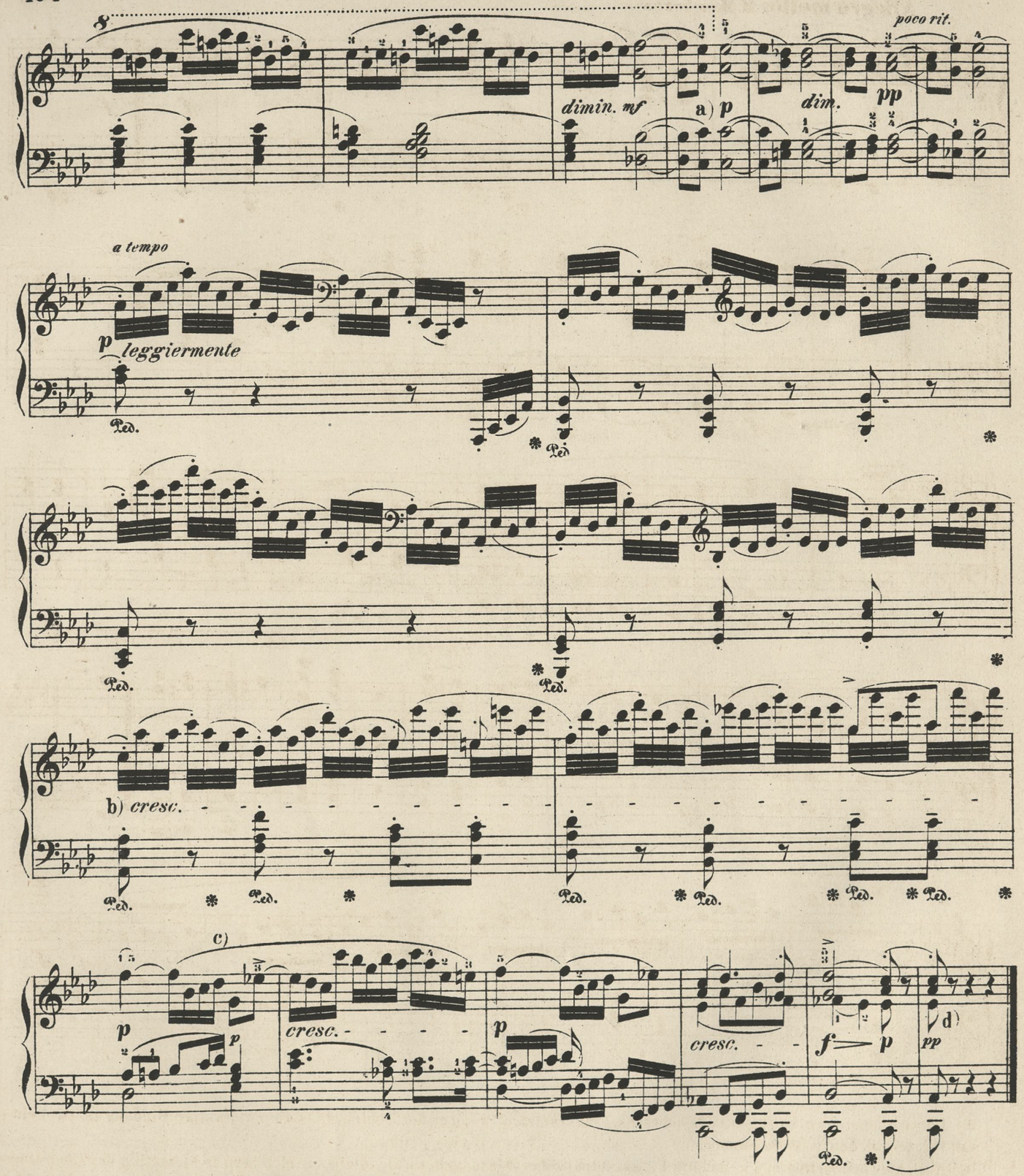


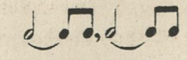
a) vergl. Anm. a) von Seite 99 Das piano auf dem zweiten Viertel, wie es einige Ausgaben im Widerspruch zur analogen Stelle im ersten Theile aufweisen, ist entschieden falsch d. h. unbeethovenisch.

b) Die neue Leipziger Ausgabe enthält im ersten Sechzehntheile einen offenbaren Irrthum, den wir uns nur aus einem zufälligen Tintenflecke im Manuscripte erklären können.

c)  Die Unterstimme der linken Hand ist zu schleifen und stärker zu betonen als die im Anschlage sehr leicht zu haltenden Oberstimmen.

d) Die Vorschrift crescendo ist drei volle Takte hindurch (bis zum dimin.) zu beachten; überdiess ist noch jede einzelne Figur — ohne Uebertreibung — in stetem Auf- und Abwogen darzustellen.

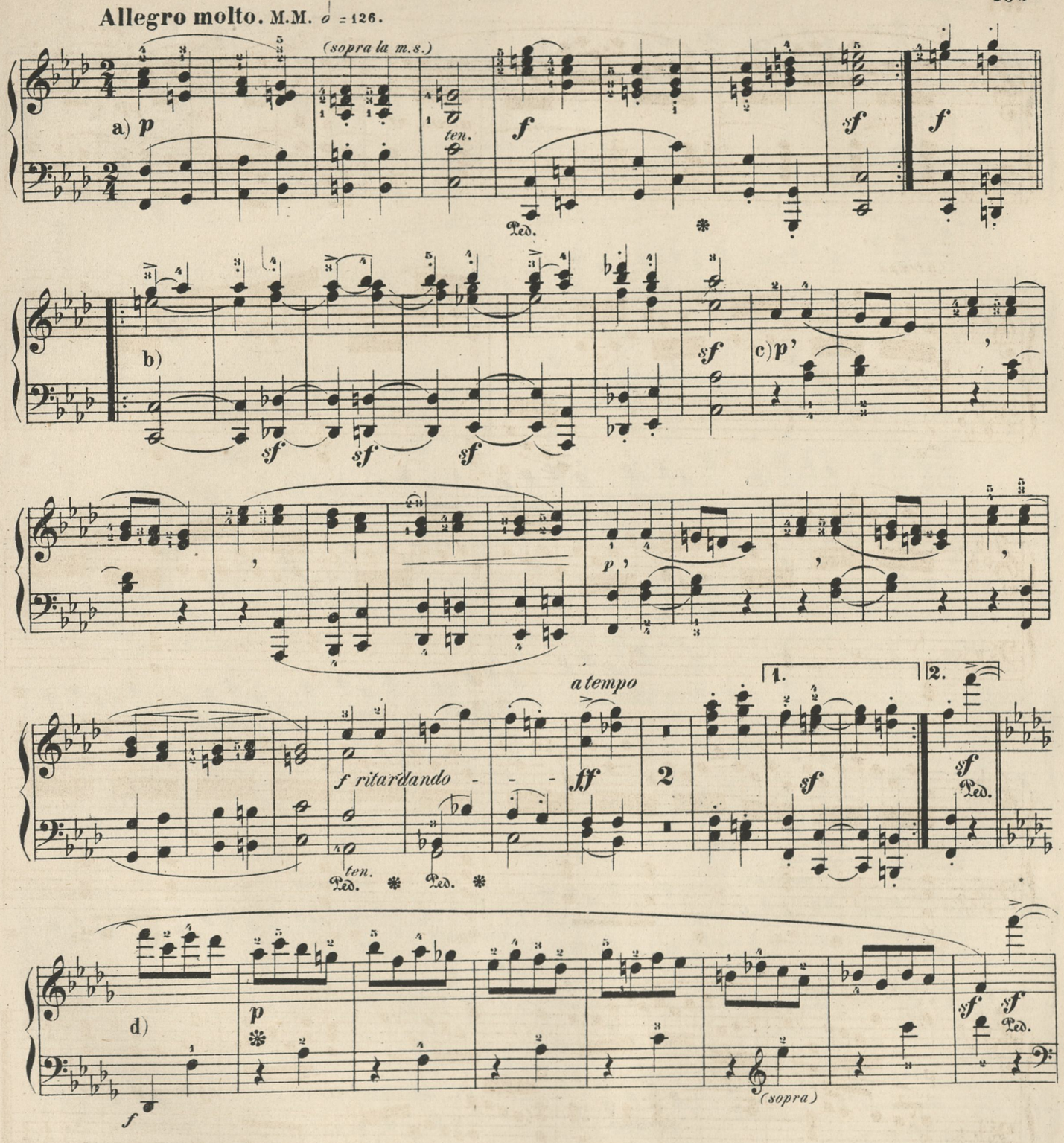


a) Vor jeder halben Note ist ein wenig abzusetzen, damit die Gruppe  sich als zusammengehörig ergebe.

b) In diesem, wie dem folgenden Takte haben die früheren Ausgaben abweichende Figurationen, für die kein fasslicher Grund aufzufinden ist.

c) Die rechte Hand nehme im achten 16tel der Linken des ab, um eine engere Bindung zu ermöglichen.

d) Der nächste Satz folge unmittelbar. Dass die ununterbrochene Succession, der wir schon bei Op. 101 und 109 das Wort geredet, in der Absicht des Dichtes gelegen haben mag, dafür spricht schon der Umstand, dass der zweite Satz mit der Schlussnote des ersten — in der Oberstimme — anbeginnt.

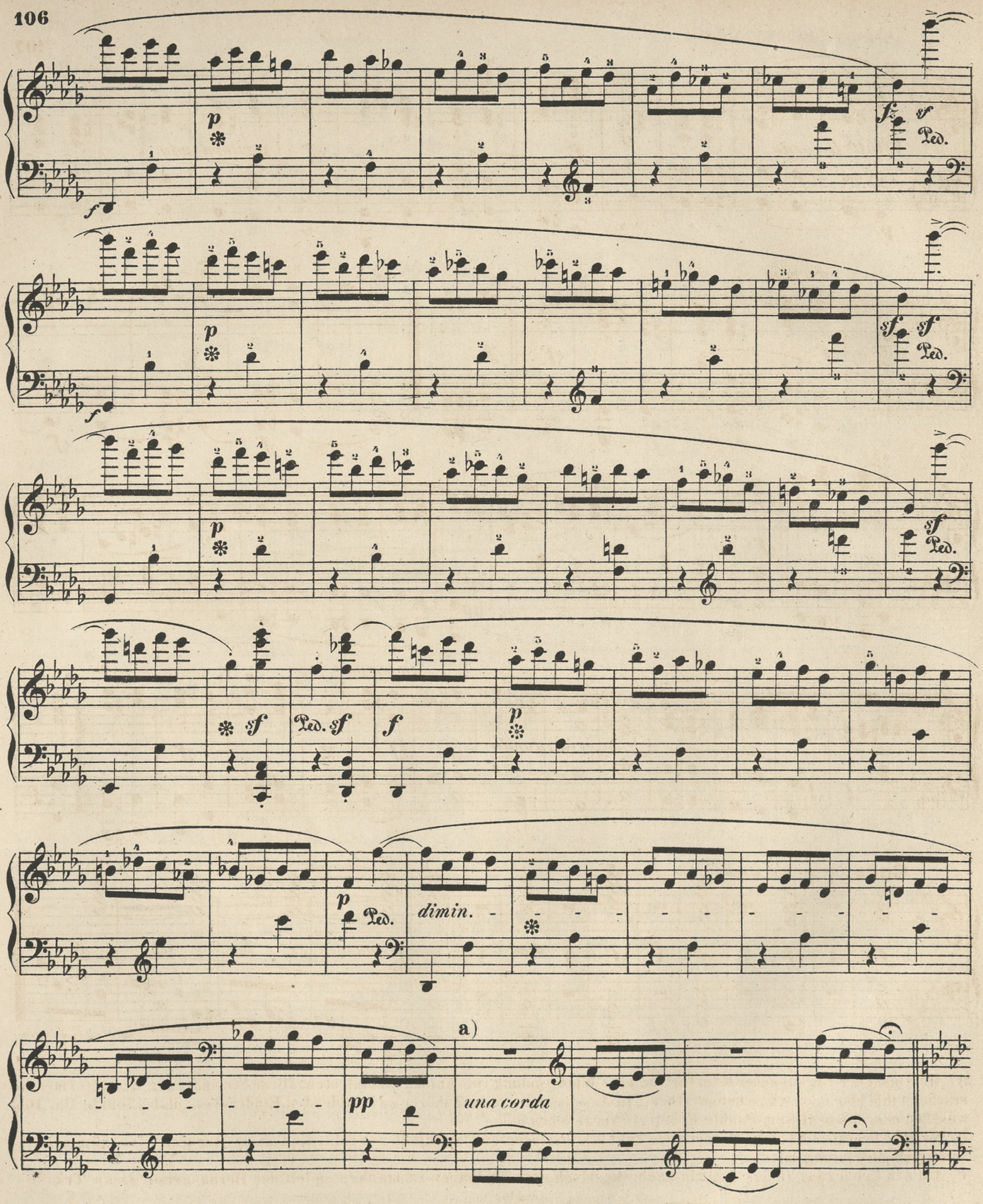


a) Durch eine andere, so zu sagen bequemere, Fingersetzung wäre zu befürchten, dass die zweitaktige Bindung in zwei eintaktige zerstückelt werden könnte.

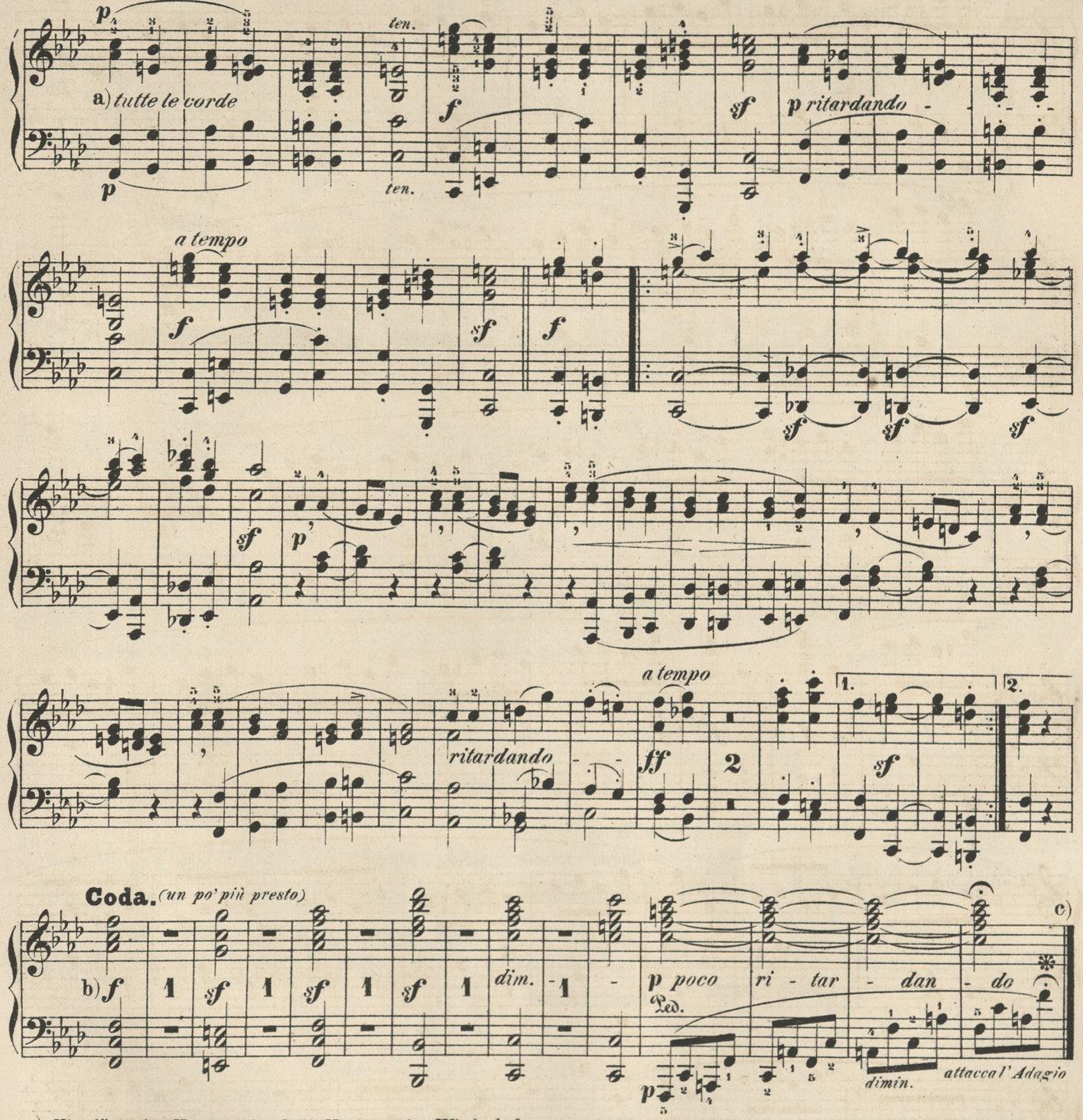
b) Auch hier beobachte man genau die Fingersetzung des Herausgebers, die allein zur richtigen Deklamation der Oberstimme leitet. Die Accente im dritten und fünften Takte, welche wir nach Analogie des ersten (vom Repetitionszeichen angerechnet — der Periode nach des zweiten) hinzugefügt, sind unerlässlich, wenn die Synkopen des Basses nicht ohne verständliches Gegengewicht bleiben sollen.

c) Eine langathmige Ausführung wird empfohlen, um eine Trivialisirung des populären „Einfalls" zu verhüten. Zu gleichem Zwecke dient das „crescendo" vor dem F moll (piano subito.)

d) Unsere Fingersetzung, mit möglichster Umgehung der Daumenverwendung, wird ein „schlankeres" Legato befördern. Die linke Hand hat gewissermassen zu „tropfen"; im Uebrigen fällt die schöne Darstellung mit der sklavisch-correkten (Beobachtung der Notenwerthe, der dynamischen Schattirung) vollkommen zusammen.



a) Zur Vermeidung einer die Bewegung störenden Lücke wird man wohl daran thun, die erste Note „f“ noch der rechten Hand anzuvertrauen. Diese vier Takte müssen schattenhaft vorübergleiten, jede Spur von Zögerung muss vermieden werden und nur die letzte Note „d̄ēs“ (und zwar 1 oder 2 Takte lang) ausgehalten werden.

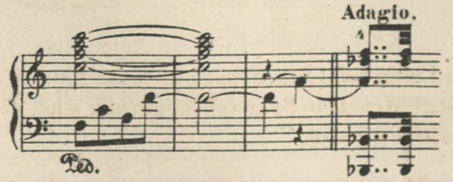


a) Hier lässt der Herausgeber beim Vortrag eine Wiederholung von Anfang an eintreten. Diese Verlängerung des Intermezzos erscheint ihm hier noch wünschenswerther — in Ansehung des beim Zuhörer zu erzielenden Eindruckes — als bei Sonate Op. 106, woselbst man das in diesem Punkte Erörterte vergleichen möge.

b) Wohl zu beachten ist, dass der schwere Takt (als Periodentheil) auf die Pause fällt, die Cadenz-Accorde also sämmtlich Synkopen-Bedeutung haben.

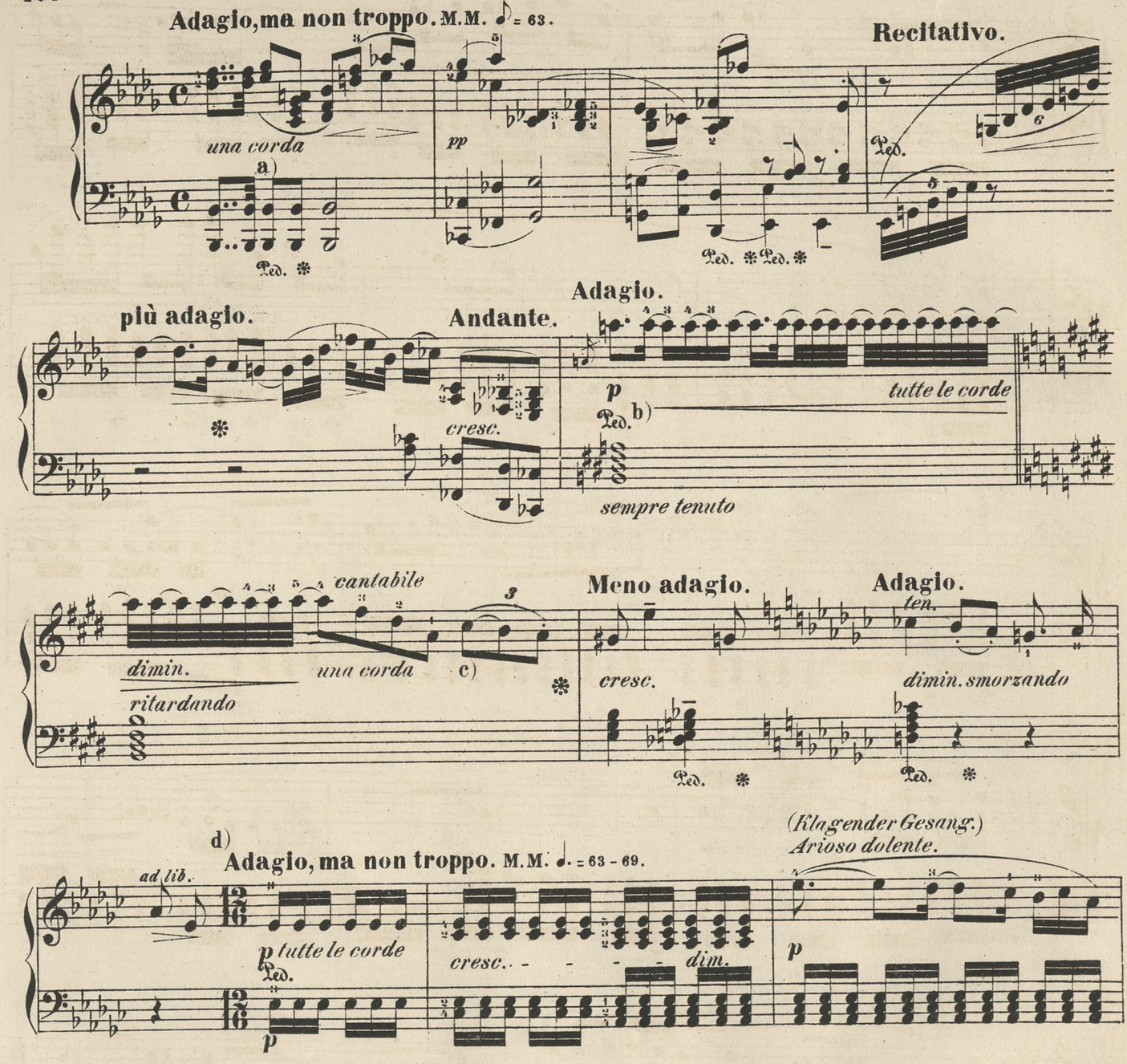
c) Um den Uebergang in das Adagio auch akustisch noch fühlbarer zu machen, spielt der Herausgeber diese Transi-

tion folgendermaassen:



u. s. w.

Das $\overline{\text{f}}$ übernimmt die Rechte durch stummes Ablösen.

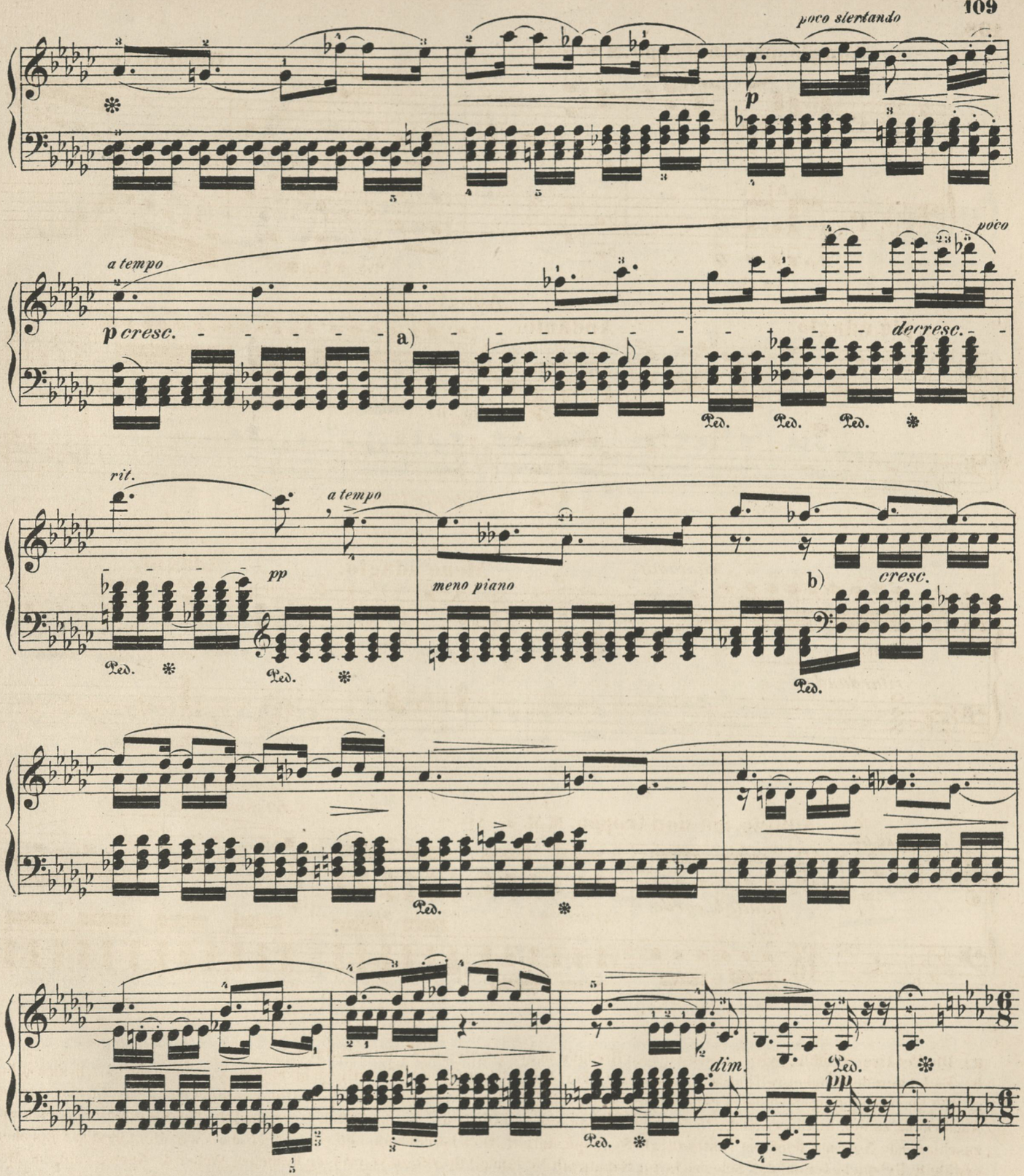


a) Die Pedalverwendung wird die schwierige Bindung in der rechten Hand unterstützen.

b) Es ist geradezu unbegreiflich, wie die corrupte Textdarstellung, welche sämmtliche bisherige Ausgaben enthalten, sich so lange Zeit hindurch unangefochten zu conserviren vermocht hat. Das nervöse Ausdrucksmittel der „Bebung" — vgl. hierüber unsere Anmerkung zu der analogen Stelle in der Coda des Adagio von Op. 106 — hat nur dann einen praktischen Sinn, wenn die neu anzuschlagende Note auf leichtem Takttheil, als Synkope, eintritt. Dies ist dermaassen ersichtlich, dass wir nicht erst auf das ebenerwähnte Beispiel oder auf das Scherzo in der Sonate mit Violoncell Op. 69 zu verweisen brauchen. Woher die Verwirrung im Manuscripte entstanden, ist sehr einfach zu erklären: Aus dem räumlich weitläufigen Wechsel der Vorzeichnung. Beiläufig: Andante d. h. — molto meno Adagio.

c) Ueber die doppelte Bindung vgl. Anm. b) zu Seite 1 von Op. 101.

d) Adagio: Der Bewegung nach, nicht eigentlich im Charakter; dasselbe gilt vom folgenden Allegro. Jenes athmet Leidenschaft, letzteres Beschwichtigung. Man beherzige hierbei aber die Erläuterung, welche Richard Wagner (Bericht über Gründung einer Musikschule in München) von jenem durch ihn so treffend charakterisirten Beethovenschem Momente „Das tief und zart Leidenschaftliche" gibt. Für unsere Ansicht spricht ausserdem, dass der Tondichter für das Adagio tutte le corde vorschreibt, bei der Wiederholung des Gegensatzes (G dur) una corda. Demgemäss hüte man sich vor excentrischen pianissimo's und gebe allen angezeigten Tonanschwellungen ungeschwächte Bedeutung.

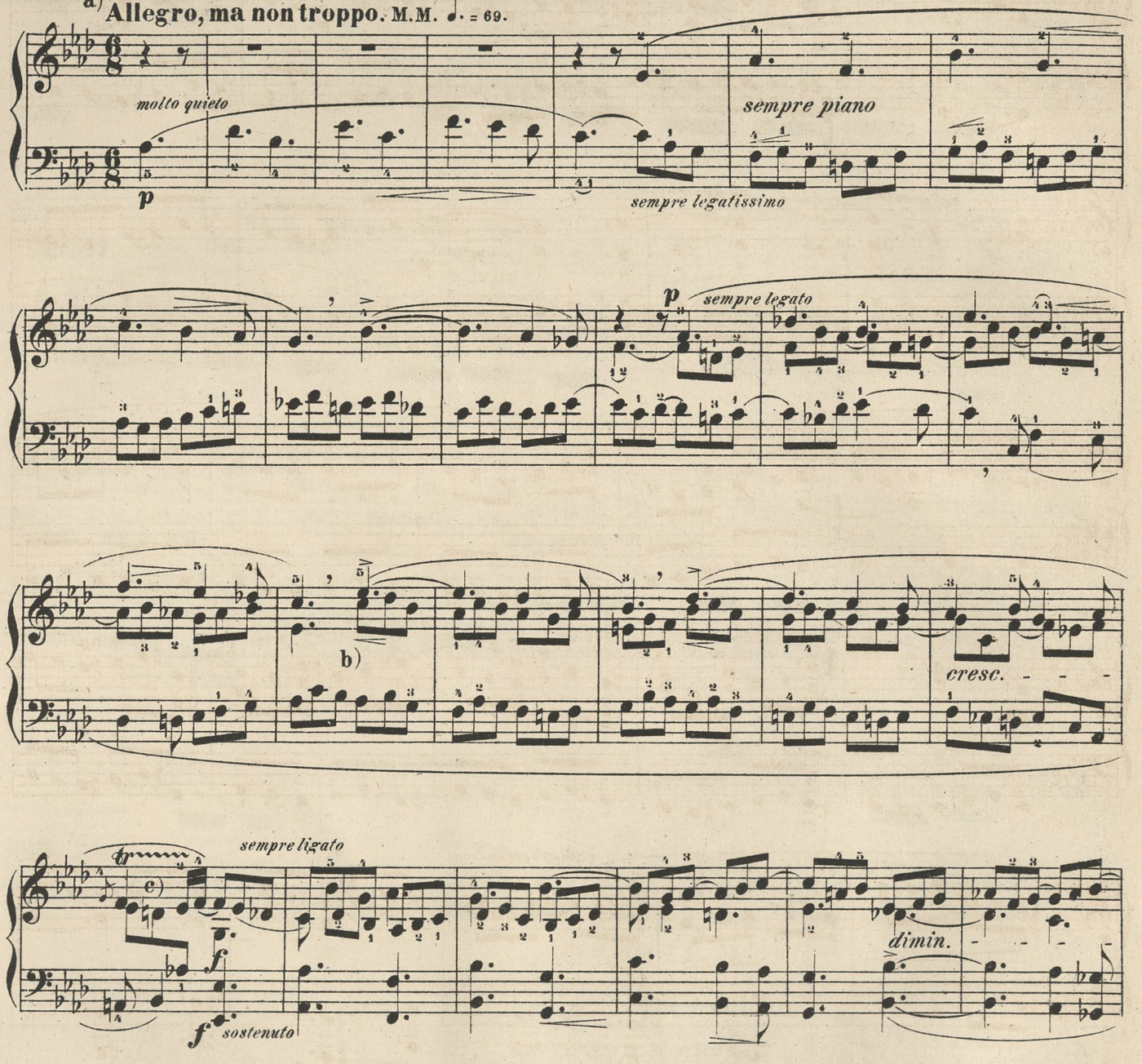


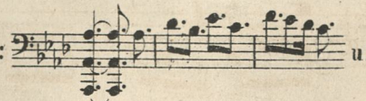
a) Eine ganz besondere Aufmerksamkeit von Seiten des Spielers beansprucht die Führung des Basses, so wie die Darstellung aller, so ätherisch feinen und sensitiven Schwebungen der Mittelstimmen. Betreffs des ersten Punktes vgl. man unsere Anmerkung zum Adagio von Op. 106.

b) Die bewegte Unterstimme der rechten Hand möge ja nicht „geklopft", sondern unbeschadet aller Mitbetheiligung an den dyna - mischen Gradationen viel leiser und leichter gehalten werden, als die gesangführende Oberstimme. Eine vortreffliche Vorübung zu je - ner künstlerischen Ungleichheit der Fingerthätigkeit derselben Hand bietet das Intermezzo in der berühmten Cis moll-Sonate Op. 27 № 2, welches wir ausser von Franz Liszt und Alexander Dreyschock noch von jedem Virtuosen verpfuschen gehört haben.

Fuga.

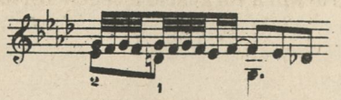
a) **Allegro, ma non troppo.** M.M. ♩. = 69.

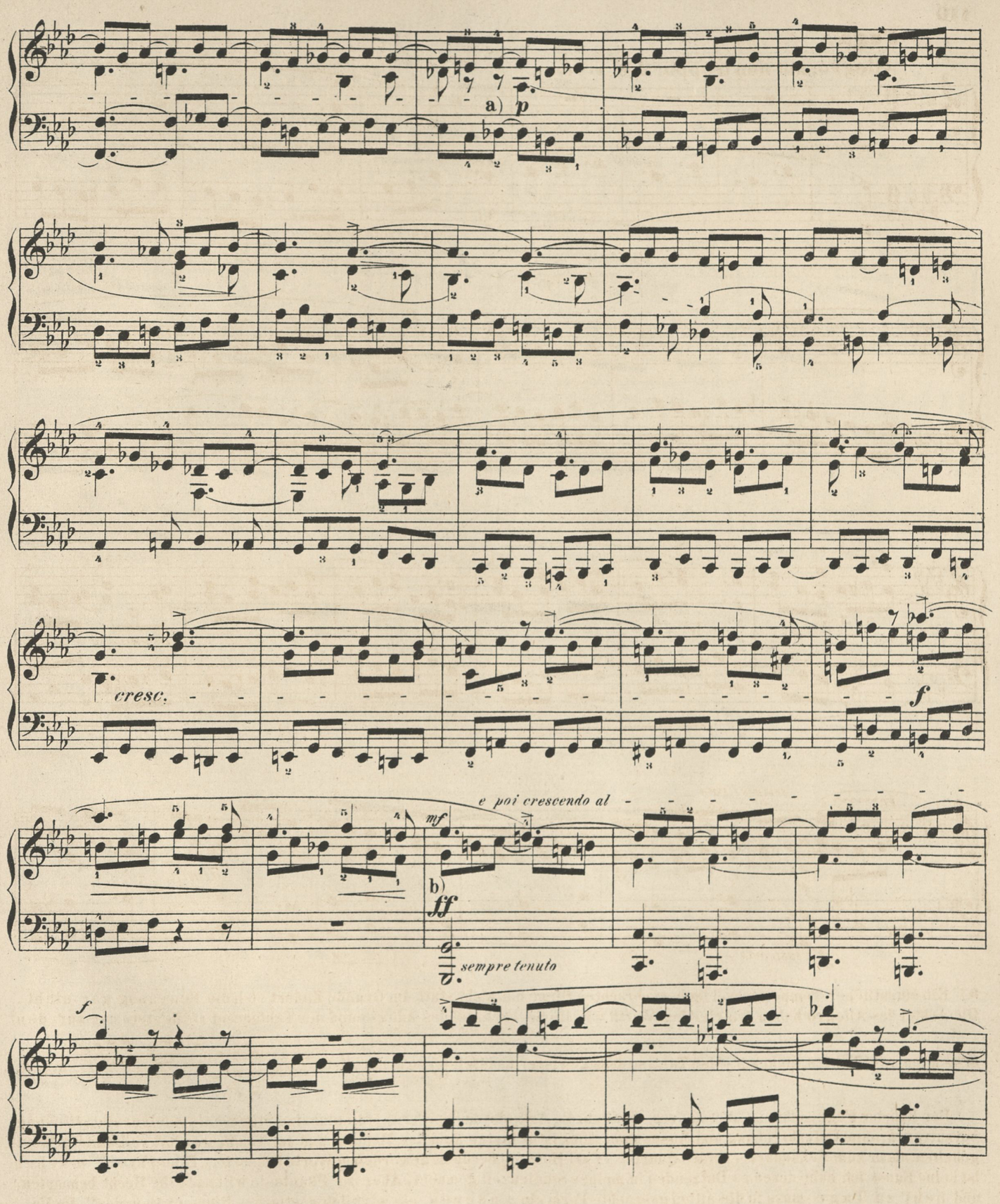


a) Ein eigentlicher Tempowechsel im hergebrachten Sinne hat nicht statt. Im Grunde ändert sich die Bewegung gar nicht. Die Achtel des Allegro haben den gleichen Werth wie die Sechzehntel des Adagio und der Taktaccent fällt stets nur auf den ersten von zwei Takten, nicht auf jeden Takt, so dass gewissermaassen $\frac{12}{16}$ zu denken ist:  u.s.w.

Der Bau der Fuge selbst ist überaus verständlich; die Aufgabe des Spielers, jede einzelne Stimme als seelenvollen Gesang vorzutragen, ohne Unterbrechung und Ausnahme. Alles ist reinstes Gold der Melodie und der Tondichter hat vollständig Wort gehalten, als er zum Sekundarius seines Quartetts Carl Holz die berühmt gewordenen Worte äusserte: „Eine Fuge zu machen ist keine Kunst, ich habe deren zu Dutzenden in meiner Studienzeit gemacht. Aber die Phantasie will auch ihr Recht behaupten, und heut' zu Tage muss in die althergebrachte Form ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommen." Im Uebrigen bitten wir, unsere Anmerkungen zu den Fugen in Op. 101 und 106 nachzusehen.

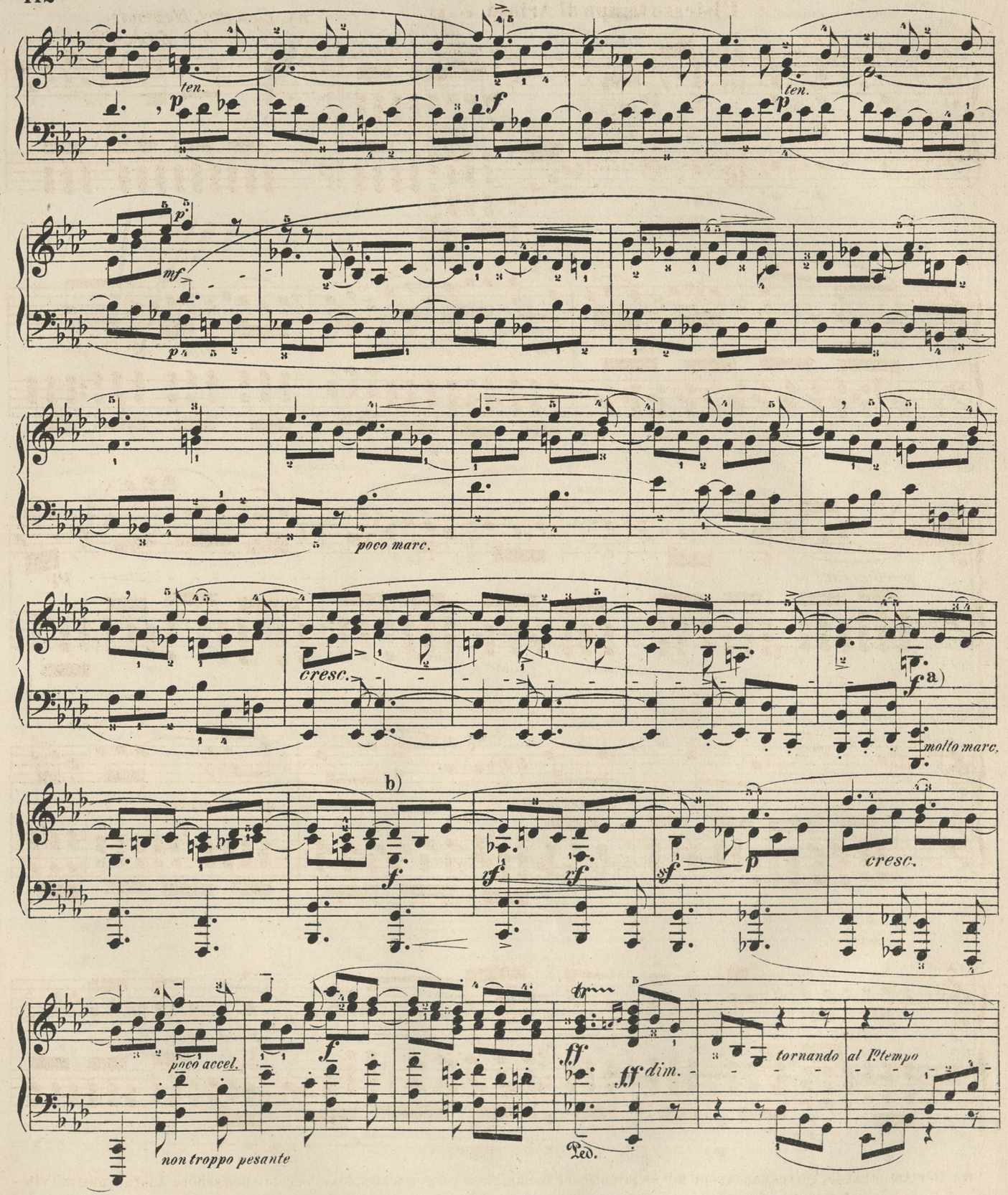
b) Der Herausgeber spielt bis zu dieser Stelle (also die vierzehn ersten Takte) mit Verschiebung.

c) Ausführung des Trillers:  Der Nachschlag darf wegen der Synkopirung der letzten Note nicht schneller gespielt werden.



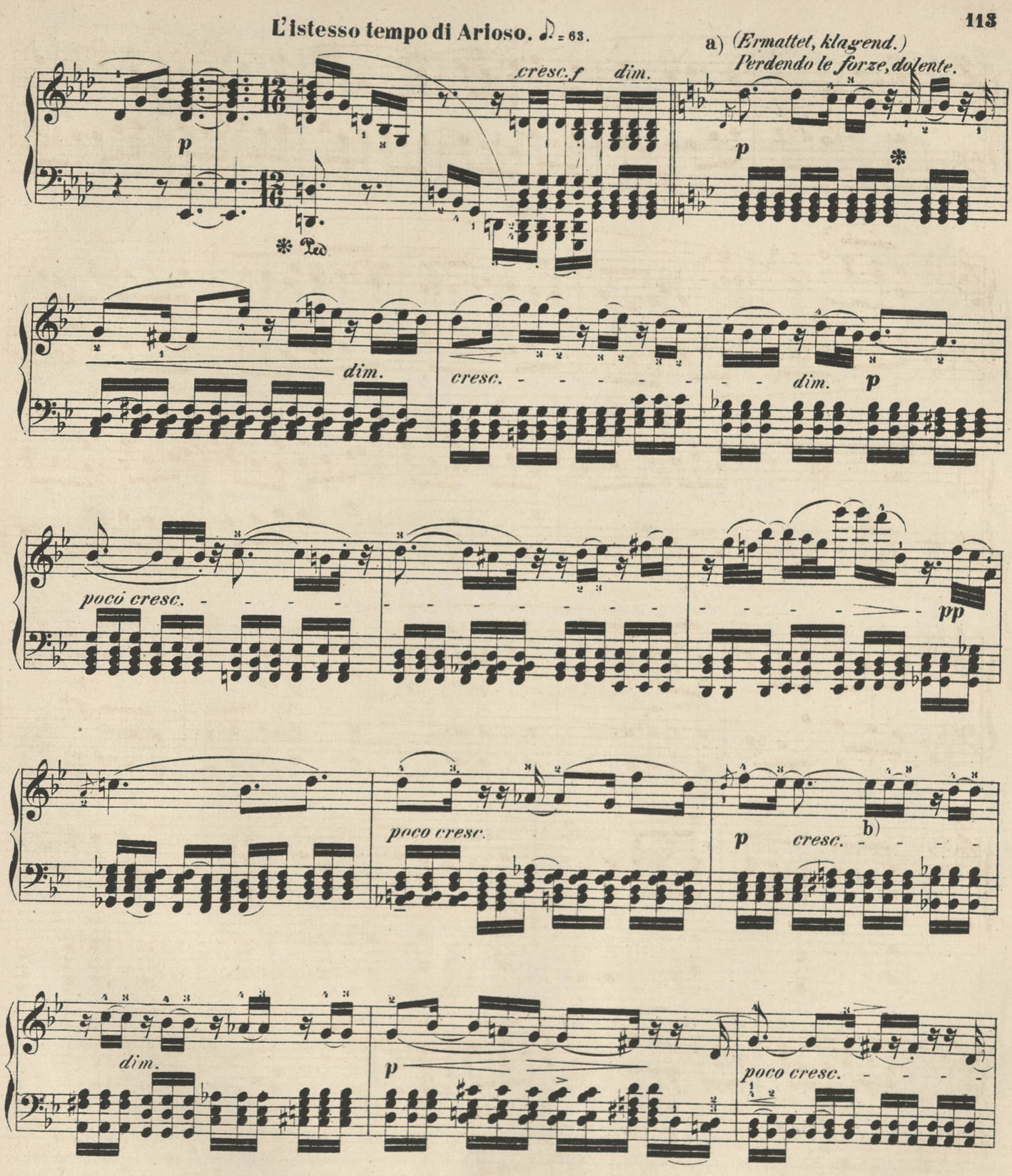
a) Oberstimme natürlich dem Thema im „Alt" durchsichtig untergeordnet.

b) Die Bässe haben hier indiscret störend einzutreten; ihrem ausdrücklich vorgeschriebenen fortissimo dürfen sich die Oberstimmen keineswegs urplötzlich anschliessen.



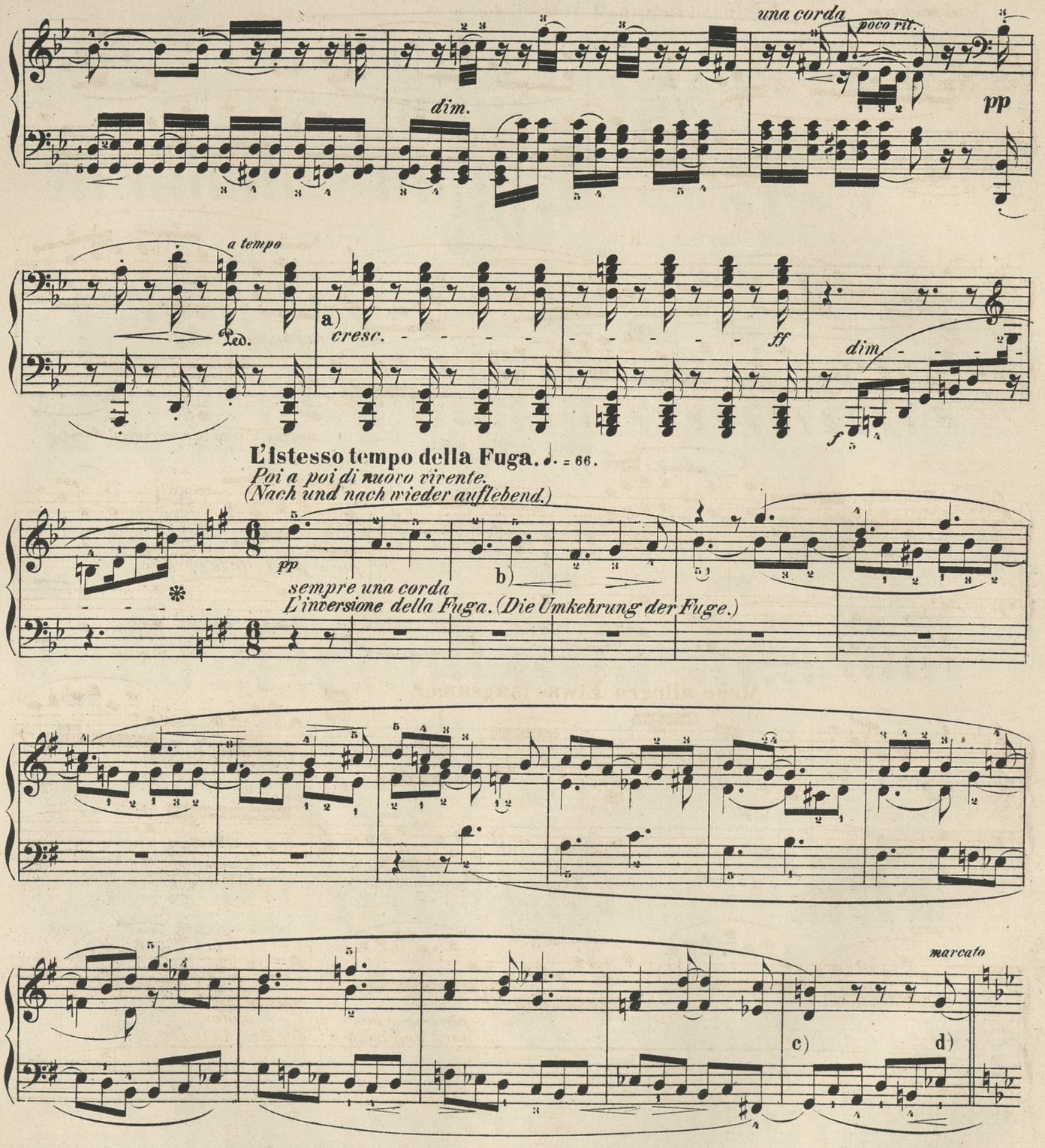
a) Wenn ein Oktavengang im Basse melodische Bedeutung hat, spiele man die obere Stimme (Daumen) stärker. Violoncelle müssen im Orchester stärker besetzt sein als Contrabässe.

b) Die Engführung zwischen Bass und Alt ist sehr merklich hervorzuheben.



a) Der Autor hat die Vortragsnüancen mit so minutiöser Genauigkeit vorgezeichnet, dass correkte und schöne Ausführung mit einander zusammenfallen. Die Anschlagsmodalitäten selbst, namentlich in Betreff der „sanglots entrecoupés" — wir finden keinen deutschen Ausdruck dafür — müssen freilich in dem psychischen Tastgefühl der Fingerspitzen des Spielers ruhen. Das Zeitmaass der Bewegung werde niemals verschleppt: überall muss die innigste, freilich auch zugleich zarteste Aufregung walten.

b) Der dritte Finger muss hier noch deutlicher anschlagen als bei den „Bebungen" in der Einleitung, freilich stets viel leiser als der vierte.

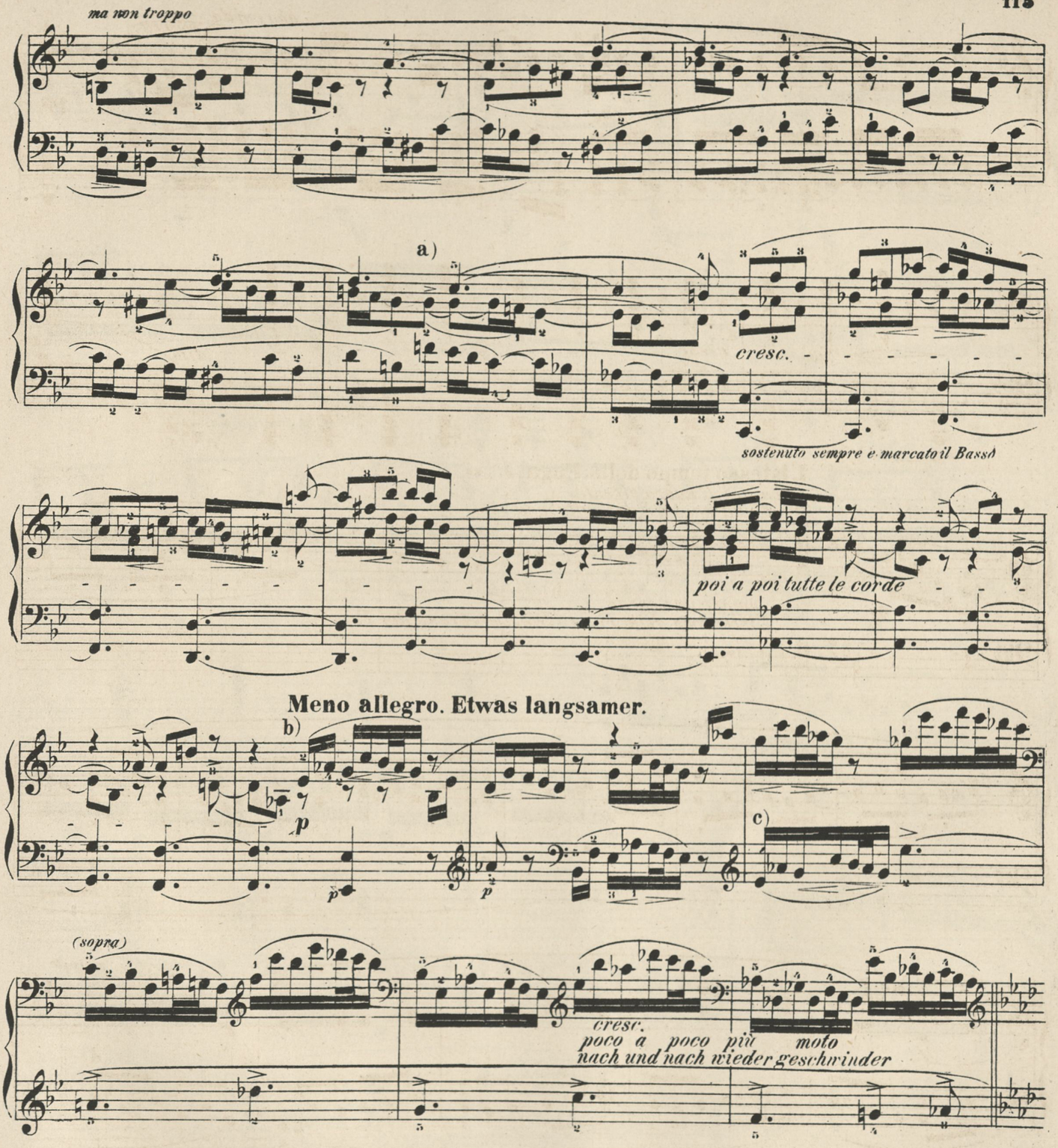


a) Das crescendo ist bis zum *ff* auszudehnen, unter fortwährender Beibehaltung des Verschiebungspedals; eine Beschleunigung der „Herzschläge" — gleichsam eines aus Fieberträumen Erwachenden — ist durchaus unzulässig.

b) Durch Beibehaltung der gleichen Nüance in der zweiten Hälfte des Themas <> wird dasselbe auch in der künstlichen Form der Umkehrung dem unbefangenen Hörer erkenntlich werden. Im Uebrigen spiele man die ersten 25 Takte so einfach, schlicht und ruhig als nur möglich.

c) Die gleiche Sorgfalt wende man der Verkleinerung des Motivs 1: 3 zu.

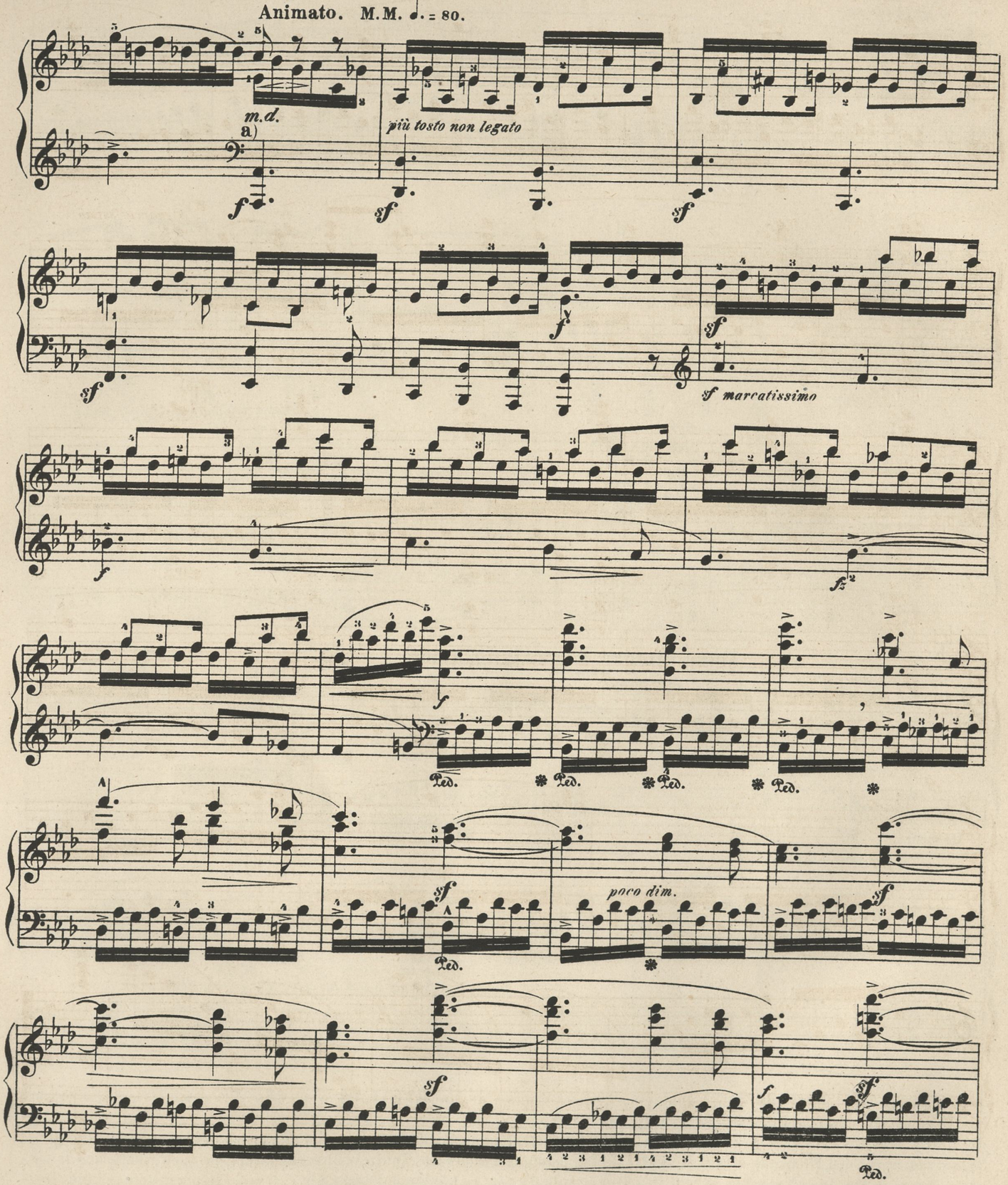
d) Das vergrösserte Thema muss etwas stärker als die übrigen Stimmen vorgetragen werden, damit die Verbindung der Schritte durch die Klangdauer vernehmlich werde.



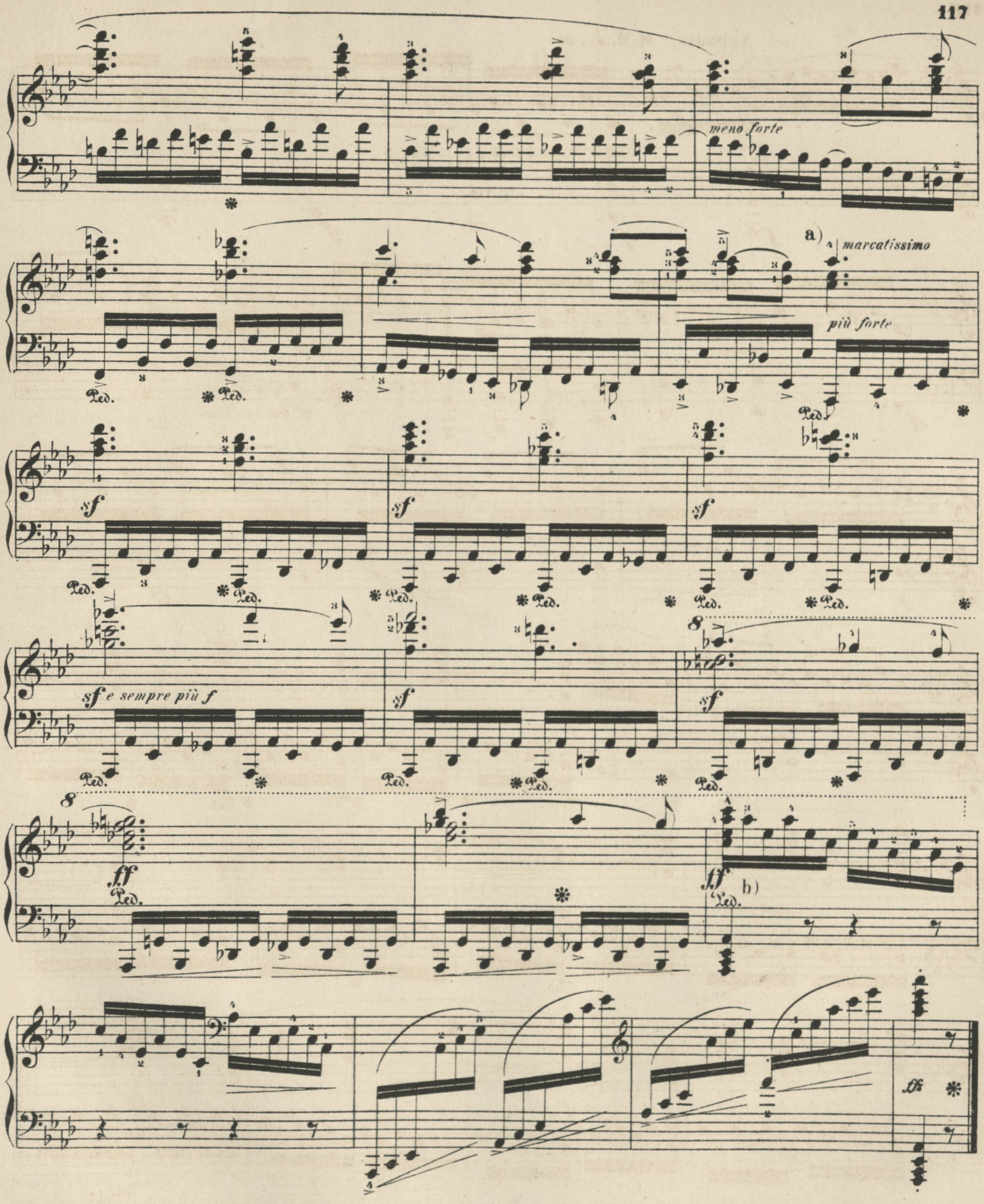
a) Möglicherweise dürfte das dritte Achtel der zweiten Stimme $\overline{as}$ (darauf $\overline{g}$) heissen; es wäre dies symmetrischer, käme auch der Befestigung, der Tonalität (C moll) zu Gute.

b) „Meno allegro." Dies ist so zu verstehen: Die jetzt auftretenden Sechzehntheile sind eigentlich nur beschleunigte Achtel. Damit der Hörer den Eindruck dieser Beschleunigung empfange, muss das Taktmaass vergrössert, die vorgeschriebene Bewegung demnach vermindert werden. Würde das Tempo beibehalten, so könnte das nicht der Fall sein. Man würde dann die Bewegung zwar verdoppelt empfinden, jedoch als eine mechanische, gewicht- und demnach ausdruckslose. Man spiele übrigens zunächst 2×3, nicht 3×2 Sechzehntel.

c) Diese neue Darstellung des Textes ist anschaulicher für Erkenntniss der thematischen Bedeutung (Umkehrung mit übermässigen Intervallen) und bequemer für das technische Lesen.



a) Von hier ab bis zum Schlusse spiele man mit stets wachsender Kraft und glänzendstem Feuer unter möglichster Hervorhebung aller Melismen, sowohl in der Hauptstimme als in der Figuration.



a) Dieses $\overline{\overline{as}}$ ist zugleich Schlussnote der vorigen und Anfang der neuen Periode. Seine Betonung hat sich nach der letzteren Qualität zu richten. Wir haben ein ähnliches Beispiel von Elision oder richtiger Attraction bereits im Intermezzo der Sonate Op. 109 besprochen.

b) Die Schlusspassage muss streng im Takte ausgeführt werden, wenn ihre triumphirende Glanzwirkung keine Beeinträchtigung erleiden soll.

SONATE

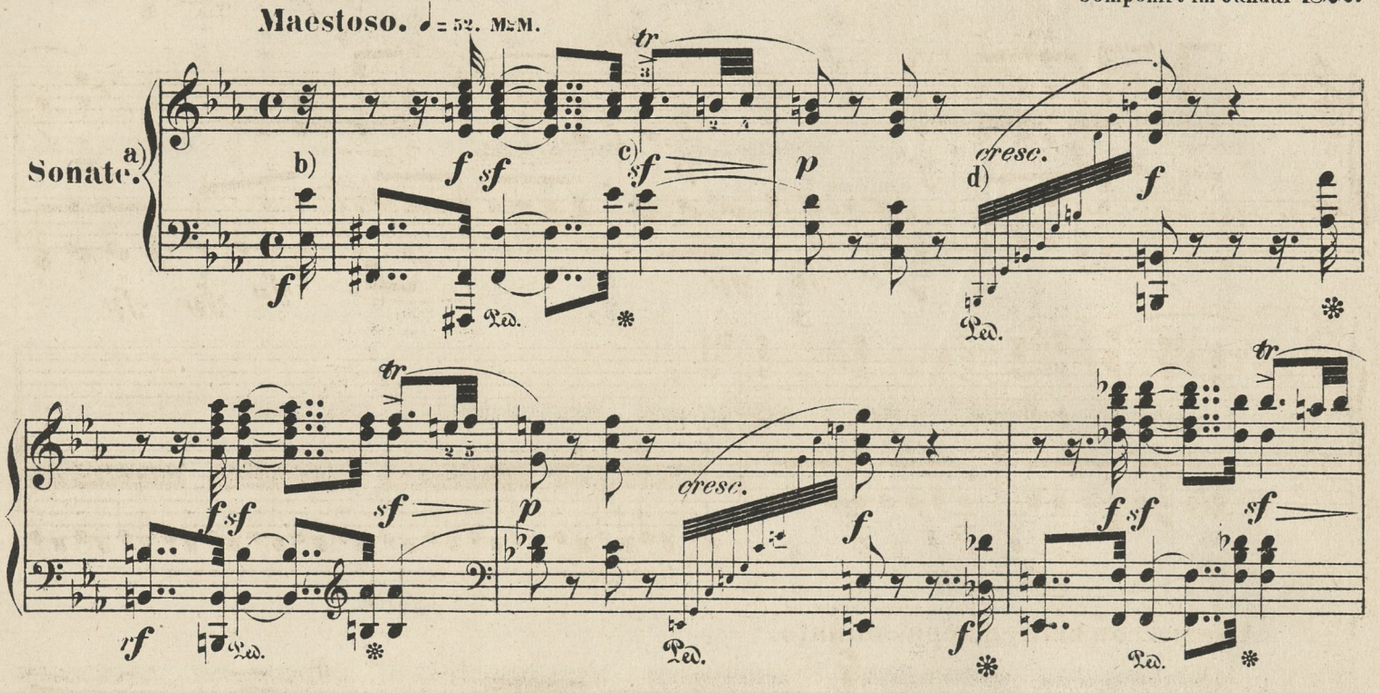
für das Pianoforte

von

L. van BEETHOVEN

Op. 111.

Componirt im Januar 1822.

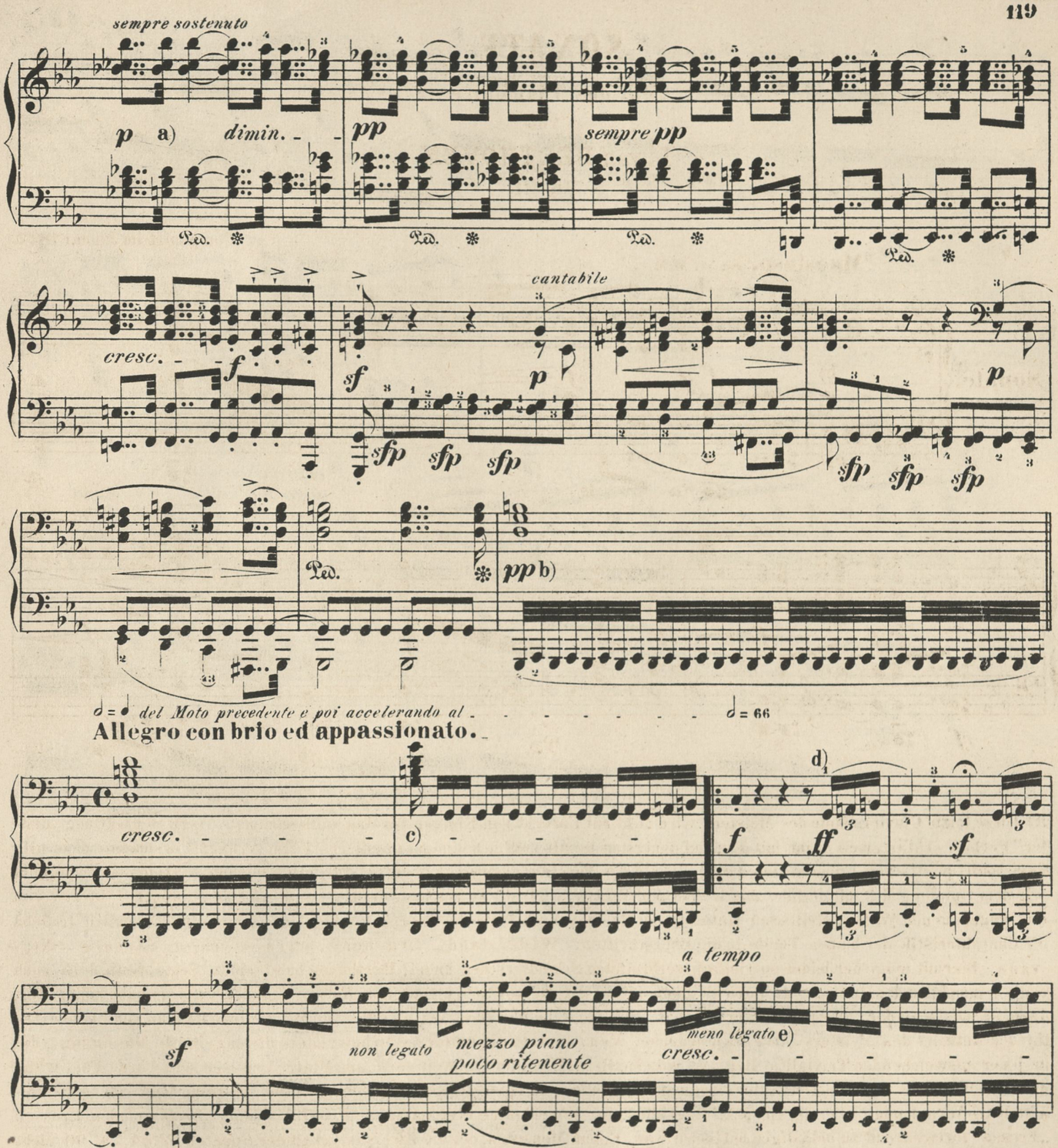


a) Diese letzte Claviersonate des Meisters wird nicht mit Unrecht von Einigen für das vollkommenste Werk der Gattung „dritter" Periode erklärt, weil in ihr mit dem tiefsinnigsten Inhalt zugleich eine so plastische Form verknüpft erscheint, dass alle ästhetisch-poetischen Erläuterungen zum Behufe des Verständnisses für überflüssig gelten können. Dennoch empfehlen wir dem Spieler, sich mit der überaus trefflichen Analyse vertraut zu machen, die Herr v. Lenz in seinem des Öfteren von uns angezogenen Werke: Kritischer Katalog der Beethovenschen Werke dargeboten hat. Derselbe resümirt ziemlich treffend die Charakteristik der beiden Theile in die Überschriften: Widerstand – Ergebung, oder noch besser: Sansara – Nirvana. Hiermit möge der leider so vielfach verbreiteten Schindlerschen Fabel: Beethoven habe seinen (Sch.'s) Rath, doch noch einen triumphirenden dritten Satz hinzu zu componiren, mit der nicht eben sublimen Antwort abgefertigt: er habe keine Zeit dazu, er müsse an der „Neunten" weiterarbeiten. Man verstehe uns recht: wir zweifeln nicht im Mindesten an der Authentizität der Antwort des Meisters. Aber man bedenke, wem sie ertheilt wurde; man bewundere die engelhafte Mässigung, die in jener ausweichenden Trivialität liegt, da wo eine Real-Erwiderung weit mehr am Platze gewesen sein würde. Fast wäre man versucht, dem grossen Tondichter zu seinem furchtbaren Leiden Glück zu wünschen, da ihm dasselbe wenigstens die unmittelbare Vernehmung aller der Respektlosigkeiten und Albernheiten erspart hat, mit welcher jener Strohkopf den grossen „Freund" fortwährend zu belästigen beflissen war. Einem Menschen, der die Zweisätzigkeit der Sonaten 53, 54, 78, 90 nicht begriffen hatte, konnte Beethoven nur mit Argumenten ad hominem nicht ad rem erwiedern, um sich seiner Behelligungen zu erwehren. Bei Beethoven heisst Sonate: Instrumentaldichtung. Im technischen Sinne bezeichnet man mit „Sonate" diejenige Form, wie sie bei den ersten Allegro's zur Anwendung zu kommen pflegt – also im Gegensatze zu den kleineren Tanz- und Lied-formen. Op. 111 – der Spieler sei davon überzeugt – ist kein Torso, sondern der vollendetste musikalisch-plastische Organismus.

b) Die Auftaktsnote muss mit ganz der nämlichen Energie wie die darauf folgende ruhende Note – jedoch ohne die geringste Vermehrung ihres Werths, der ganze Einleitungssatz streng metronomgemäss vorgetragen werden. Das Intervall der verminderten Septime ist das melodische Blut, welches den rhythmischen Muskel beseelen muss.

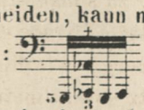
c) Der Triller hat überall mit der Hauptnote zu beginnen, damit der Rhythmus zu vollständiger Geltung gelange.

d) Die Arpeggien so rasch als möglich, bei grösster Deutlichkeit und in zunehmender Stärke.



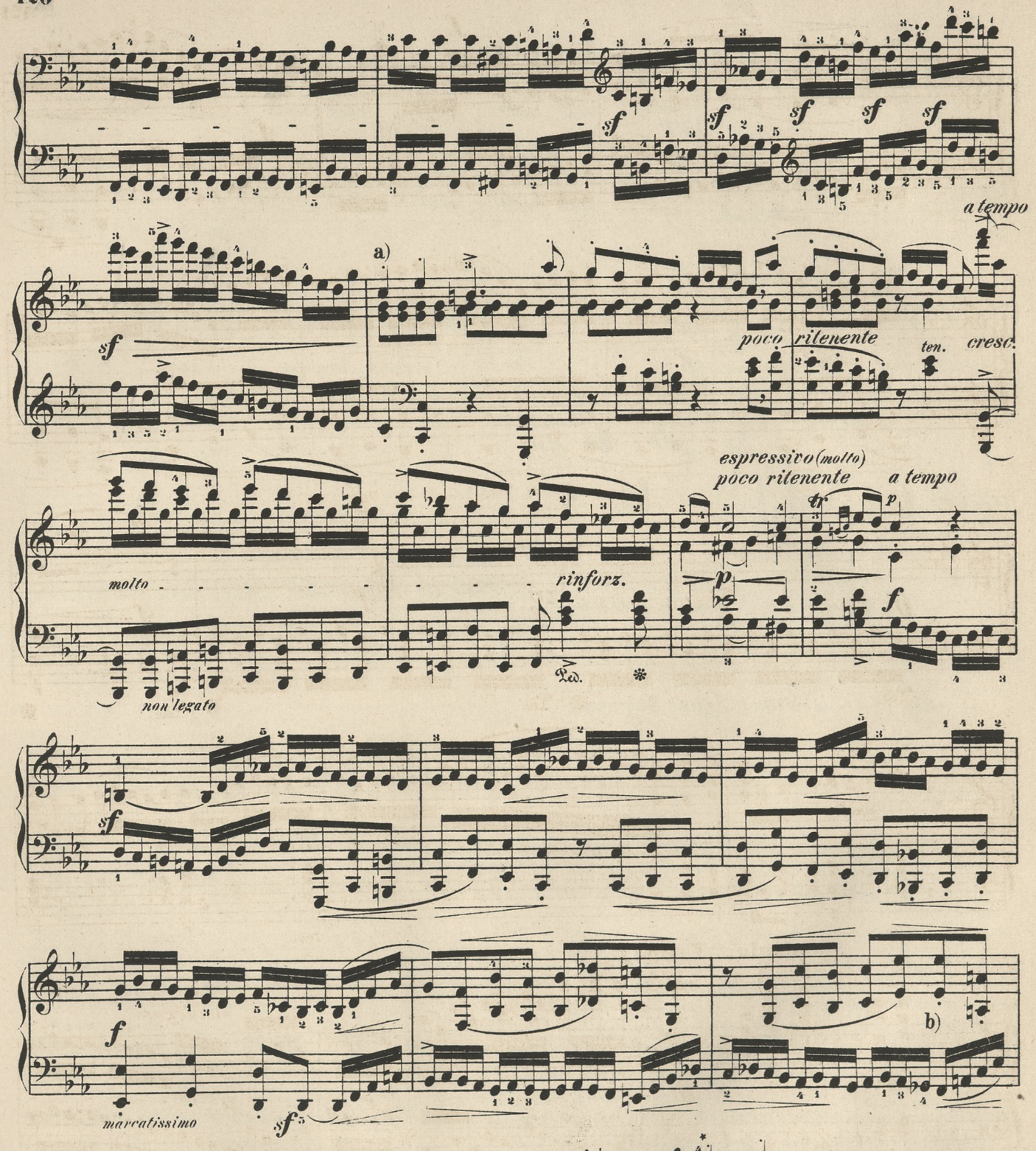
a) In diesem wie den nächstfolgenden drei Takten betone man ein klein wenig das ruhende zweite Viertel, vielleicht mit Benutzung des Pedals.

b) Das Tremolo des Basses ohne Accente, jedoch in genauester, klarster Darstellung der Bewegungsquantität.

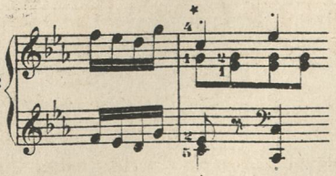
c) Um in der rechten Hand eine ängstliche Hast zu vermeiden, kann man entweder das zweite Sechzehntheil auslassen, oder wie der Herausgeber, selbiges der Linken übergeben:  was leichter ist, als es scheint.

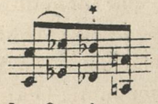
d) So bedeutsam die drei Motivnoten sind, so wuchtige Energie sie in der Ausführung erheischen, so erklärt sich der Herausgeber dennoch gegen jedes absichtliche Verzögern. Die ziemlich lange auszuhaltende Fermate, wie die vom Componisten vorgeschriebenen Ritardando's im Nachsatze genügen zur Befriedigung des nach möglichst bedeutsamer Hervorhebung des Vordersatzes verlangenden Gefühls.

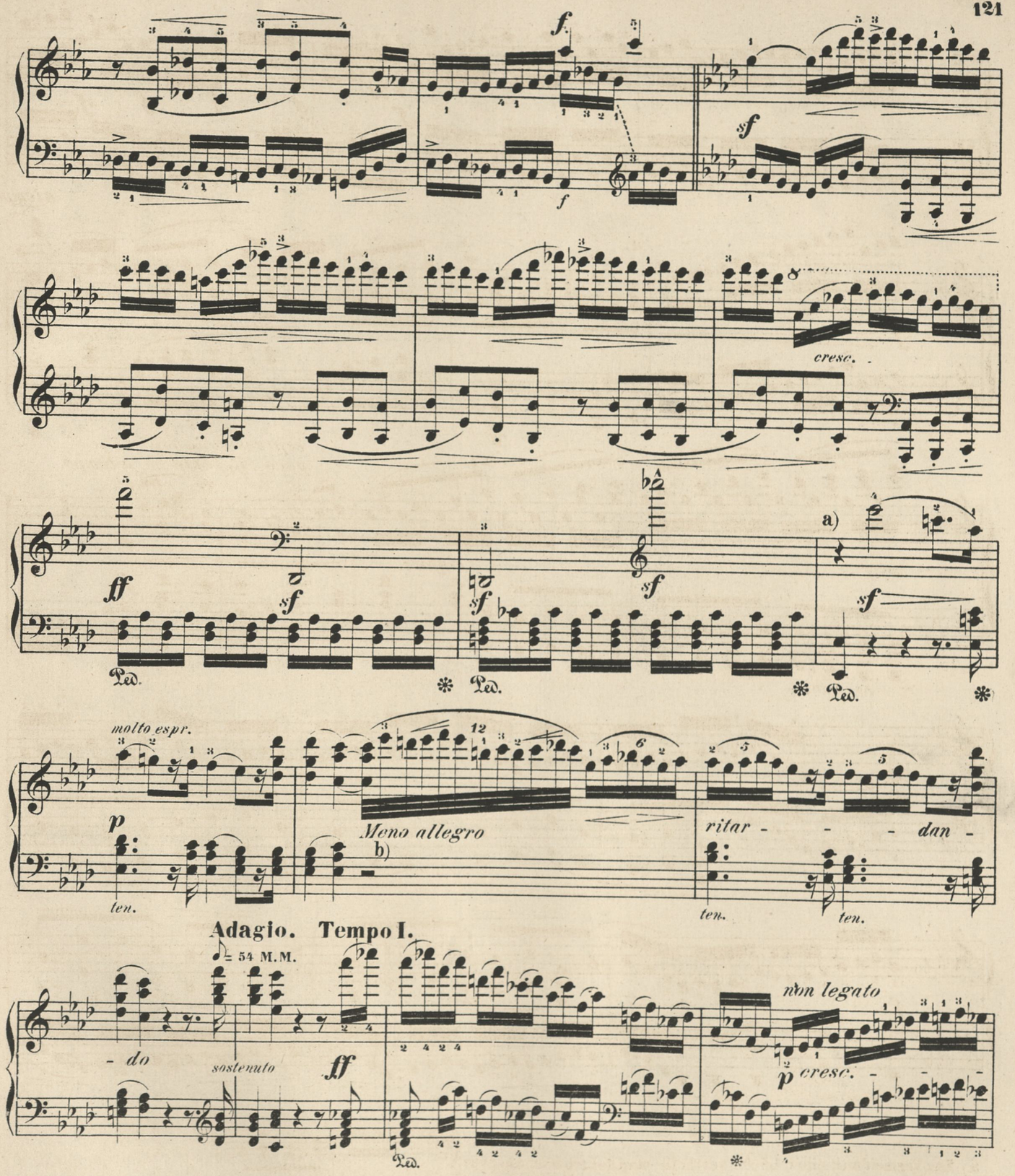
e) Der Vortrag des Figurenspiels muss unserer Ansicht nach in diesem Satze fast durchgängig sich im non legato (jedoch nicht staccato) bewegen.



a) Zur Vermeidung einer Lücke vertheile man folgendermaassen:

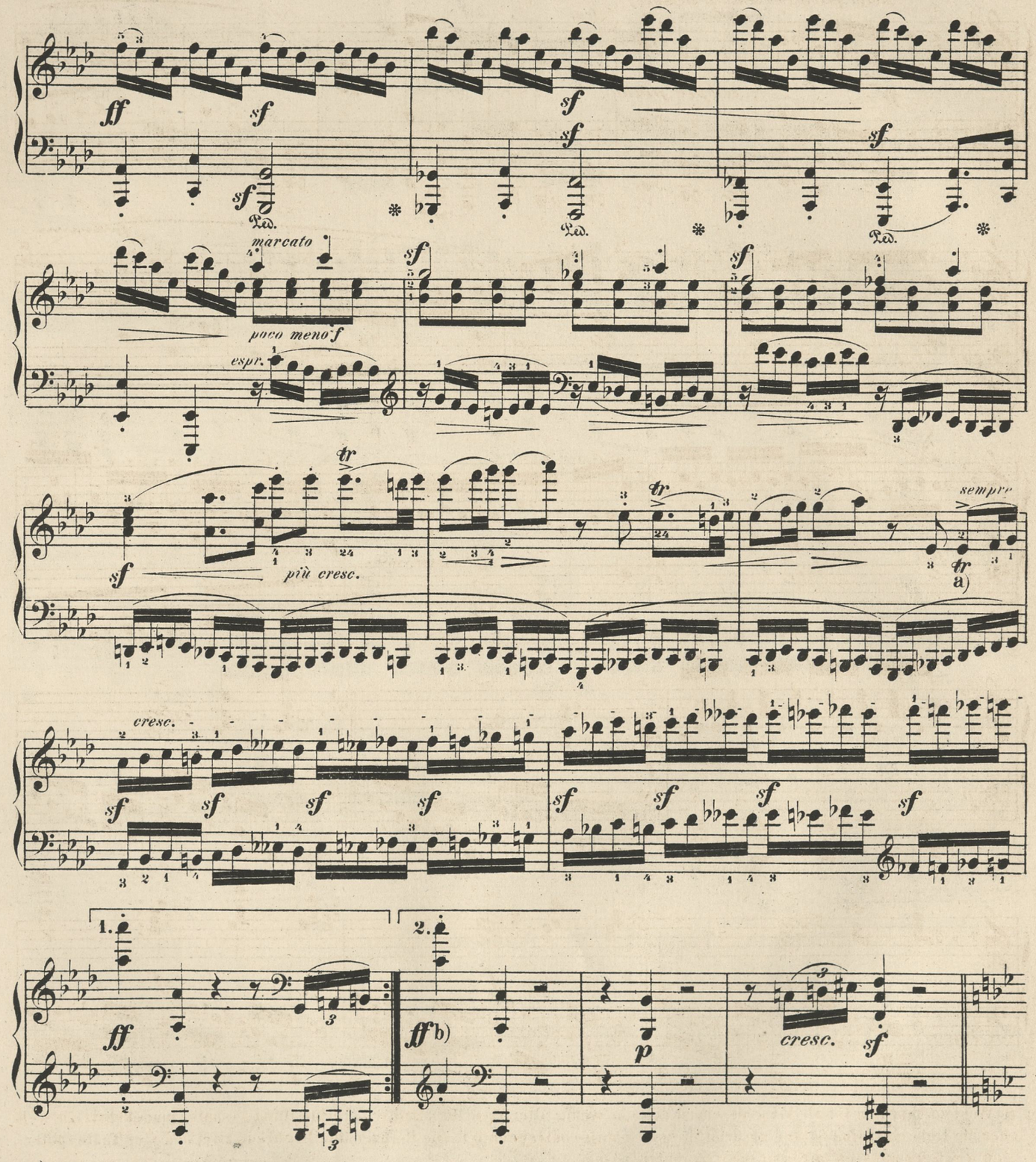


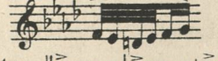
b) Hier liegt kein Erratum vor, wie Einige vermeinen;  würde weichlich klingen und zwar, dem Intervalle nach, der vorangehenden wie der folgenden Figur paralleler laufen, harmonisch-melodisch jedoch sogar unrichtig sein.



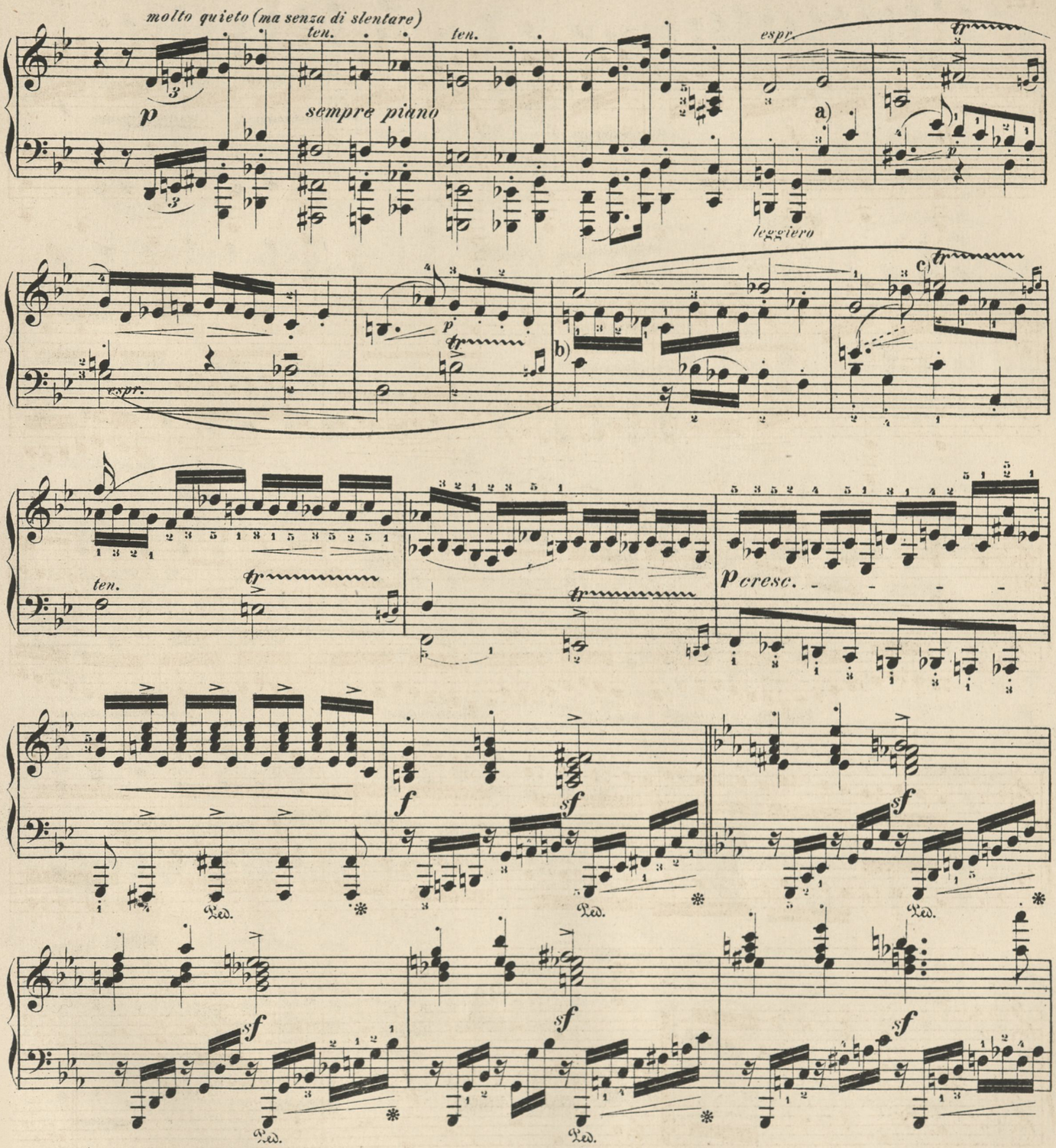
a) Der Eintritt des „As dur" muss eine überaus strahlende, sonnige Wirkung hervorbringen, die Ornamentik in den weiteren Takten ist sehr empfindungsvoll – bis in die kleinsten Bestandtheile – vorzutragen, kurz die ganze kurze Episode darf sich merklich ausbreiten, so dass der Hörer vom Contraste einen nachhaltigen Eindruck empfängt.

b) Bei aller statthaften Vortragsfreiheit muss das Verhältniss der Notenwerthe zu einander stets gewahrt bleiben, die zwölf Noten des dritten Viertels dürfen kein grösseres Zeitquantum beanspruchen als die sechs Noten des vierten Viertels.



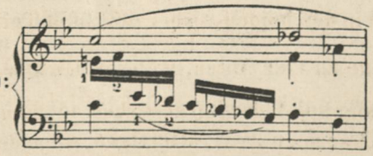
a) Während in den beiden vorhergehenden Trillern mit der Hauptnote zu beginnen ist, begnüge man sich hier mit einem Doppelschlage zu vier Noten, welcher leichter zur Scala der linken Hand einzutheilen ist:  Den darauf folgenden Gang spielt der Herausgeber mit dem modernen, der Phrase adäquatoren Fingersatze: ‖ 2 3 4, 1 | 2 3 4, 1 | 2 3 4, 1 | 2 3 4, 1 ‖

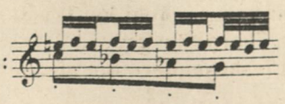
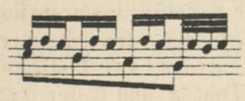
b) Es ist vollkommen zu rechtfertigen, wenn der Spieler die Bewegung am Schlusse des ersten Theils um ein Merkliches beschleunigt haben sollte: nur sei er bedacht, das ursprüngliche Zeitmaass – sowohl bei Wiederholung des ersten, als auch namentlich bei Beginn des zweiten, dessen vorwiegend reflectirender Charakter grosse Gemessenheit erheischt – unmittelbar wieder eintreten zu lassen. Eine grosse Taktfestigkeit verlangen insbesondere die abgebrochenen rhythmischen Interjectionen auf dem zweiten Viertel (Takt 2 und 3 der 2da volta.)

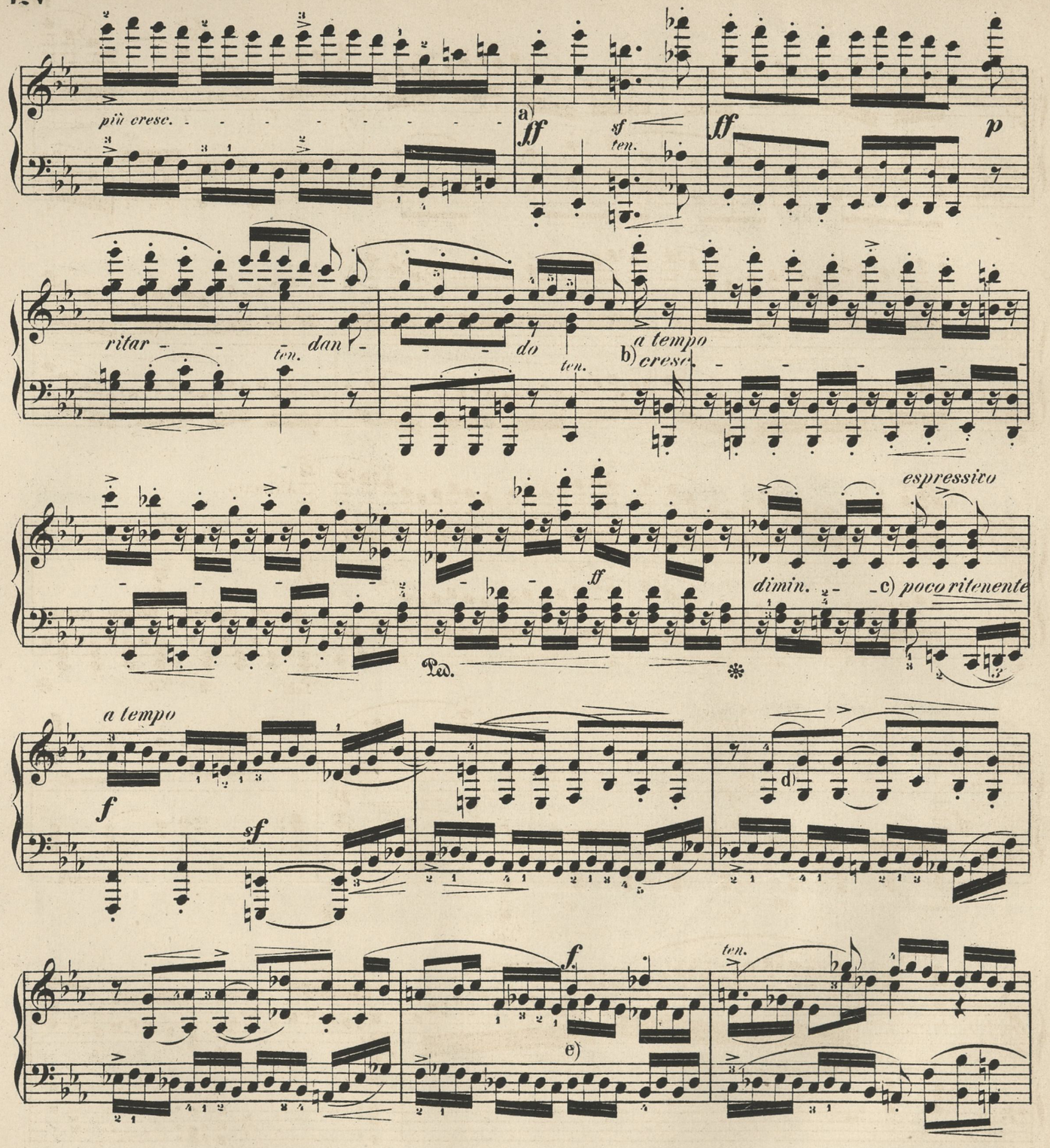


a) Wohl zu beachten ist die Vergrösserung des ein wenig alterirten Hauptmotivs – rechte Hand – (später umgekehrt) zu welcher die linke dasselbe in der ursprünglichen Gestalt contrapunktirt. Die Sechzehntheilfiguren – zwei und vier Takte später – sind gewissermaassen parauthesenartig aufzufassen.

b) Durch folgende Vertheilung wird sich ein glatterer Fluss erzielen lassen:



c) Ausführung des Trillers:  oder auch: 



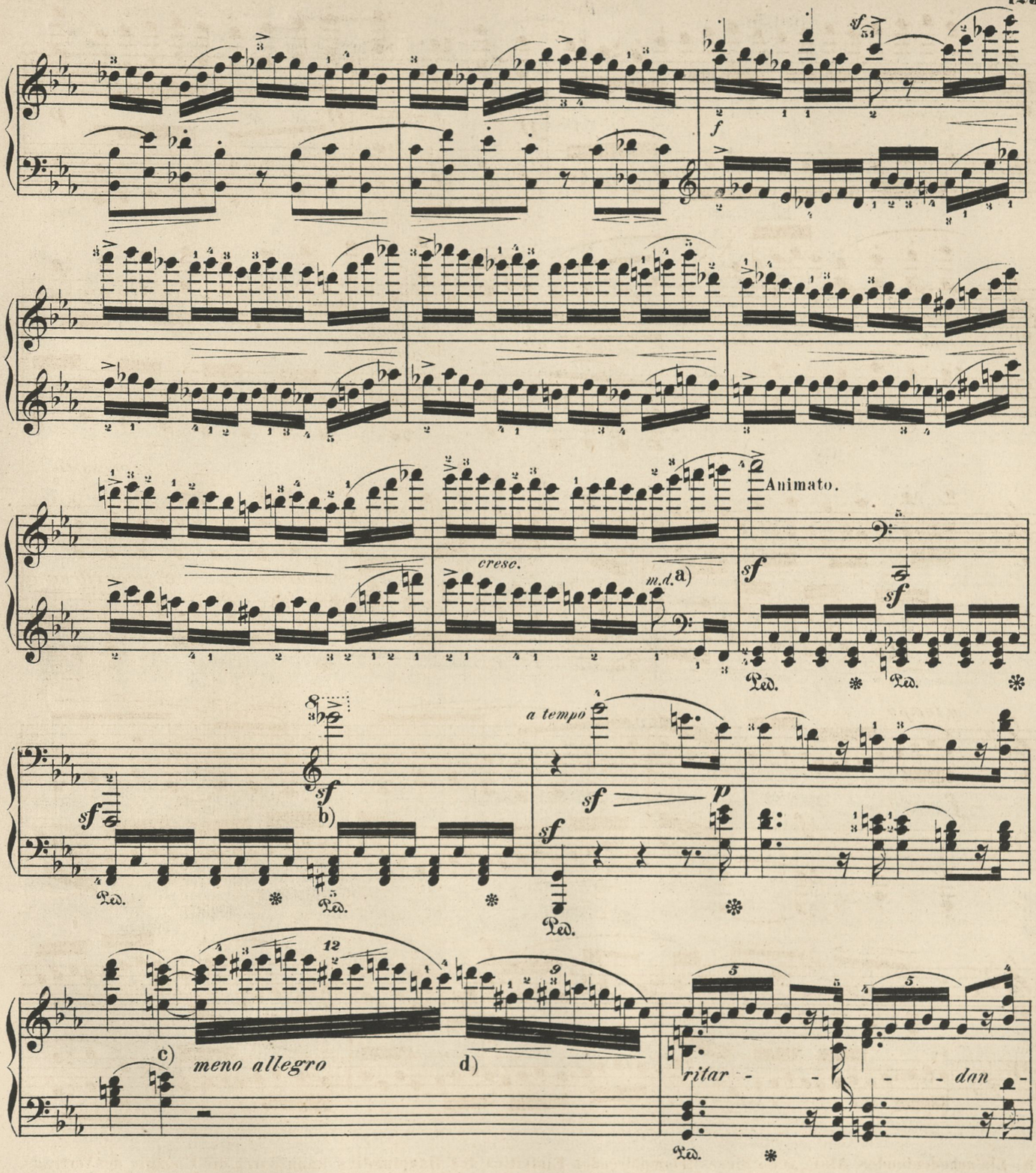
a) Ein unbedeutendes Alargando dieses triumphirenden Eintrittes des Hauptmotivs kann durch die Energie des Vortrags, namentlich bei Benutzung der in kleinen Noten angedeuteten Octavenverdoppelung gerechtfertigt werden.

b) „crescendo" das heisst: piano anfangen, damit die Steigerung in der vorgeschriebenen Weise ausgeführt werden kann. Die linke Hand muss leichter gespielt werden, als die rechte.

c) Man beachte hier, wie an allen anderen betreffenden Stellen den Unterschied zwischen „ritenente" und „ritardando" Ersteres besagt: das Zeitmaass gleichmässig zurückhalten; letzteres: die Bewegung allmälig verringern.

d) Nicht um Quintenparalleln, sondern um unnöthige Kakophonieen, d.h. leere und zugleich scharfe Zusammenklänge zu vermeiden, hat der Tondichter den Parallelismus in der Oberstimme aufgegeben.

e) Der Eintritt des Motivs in B moll, ebenso vier Takte später in Des dur ist bedeutsam hervorzuheben.



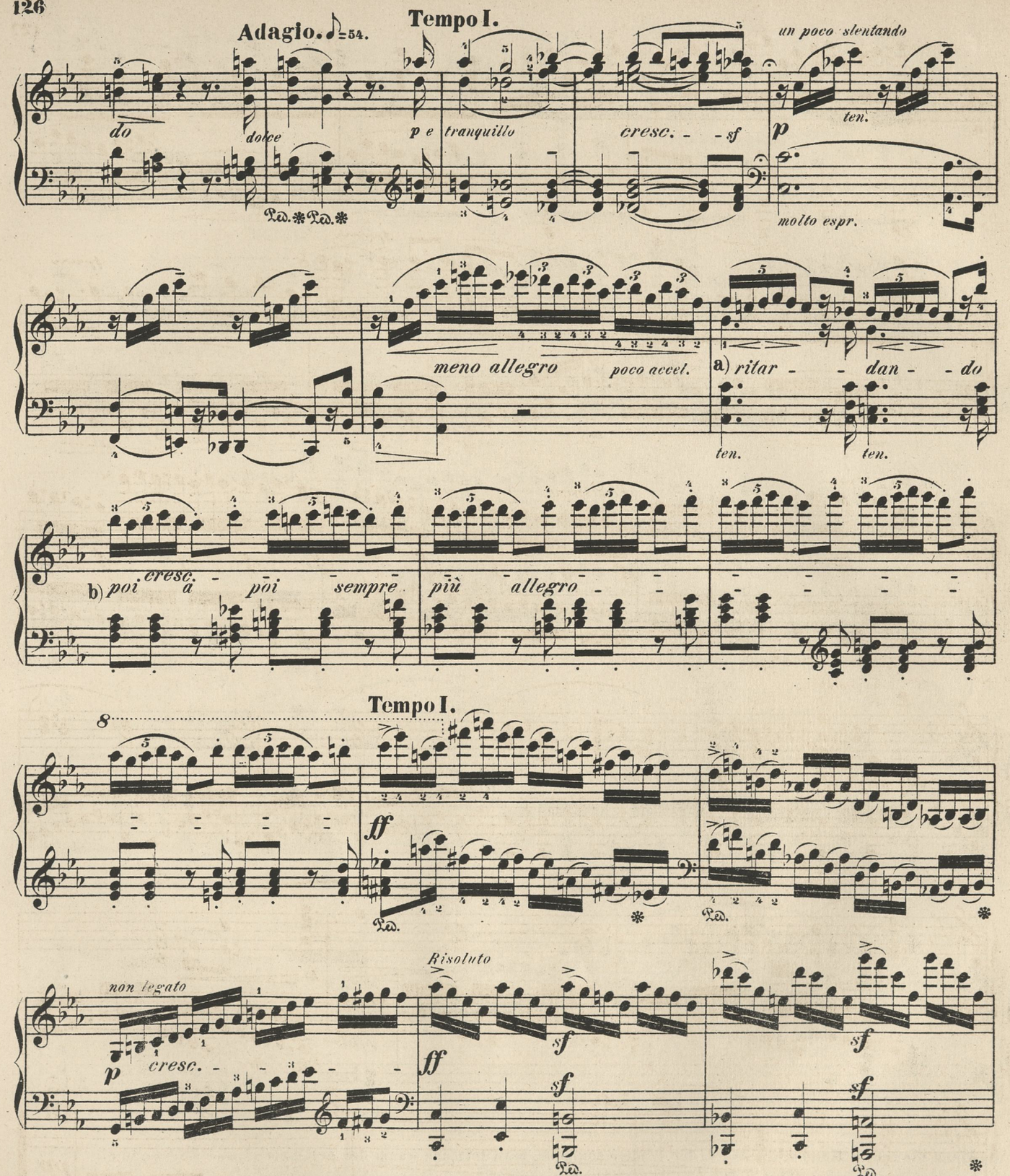
a) Wenn die rechte Hand nicht das $\overline{\overline{c}}$ der Linken abnimmt, wird letztere kaum die Zeit haben, ohne Zögern in die Tiefe herabzugleiten. Also:



b) Die Correktur des $\overline{\overline{c}}$ in $\overline{\overline{\overline{es}}}$ – analog der Stelle im ersten Theile verantwortet der Herausgeber, sich hierbei auf das bei Op. 110 Seite 102 Anm. b) Gesagte berufend. Für den Vortrag der darauf folgenden Episode in C dur vgl. man Anm. a) und b) zu Seite 121 des vorliegenden Werkes.

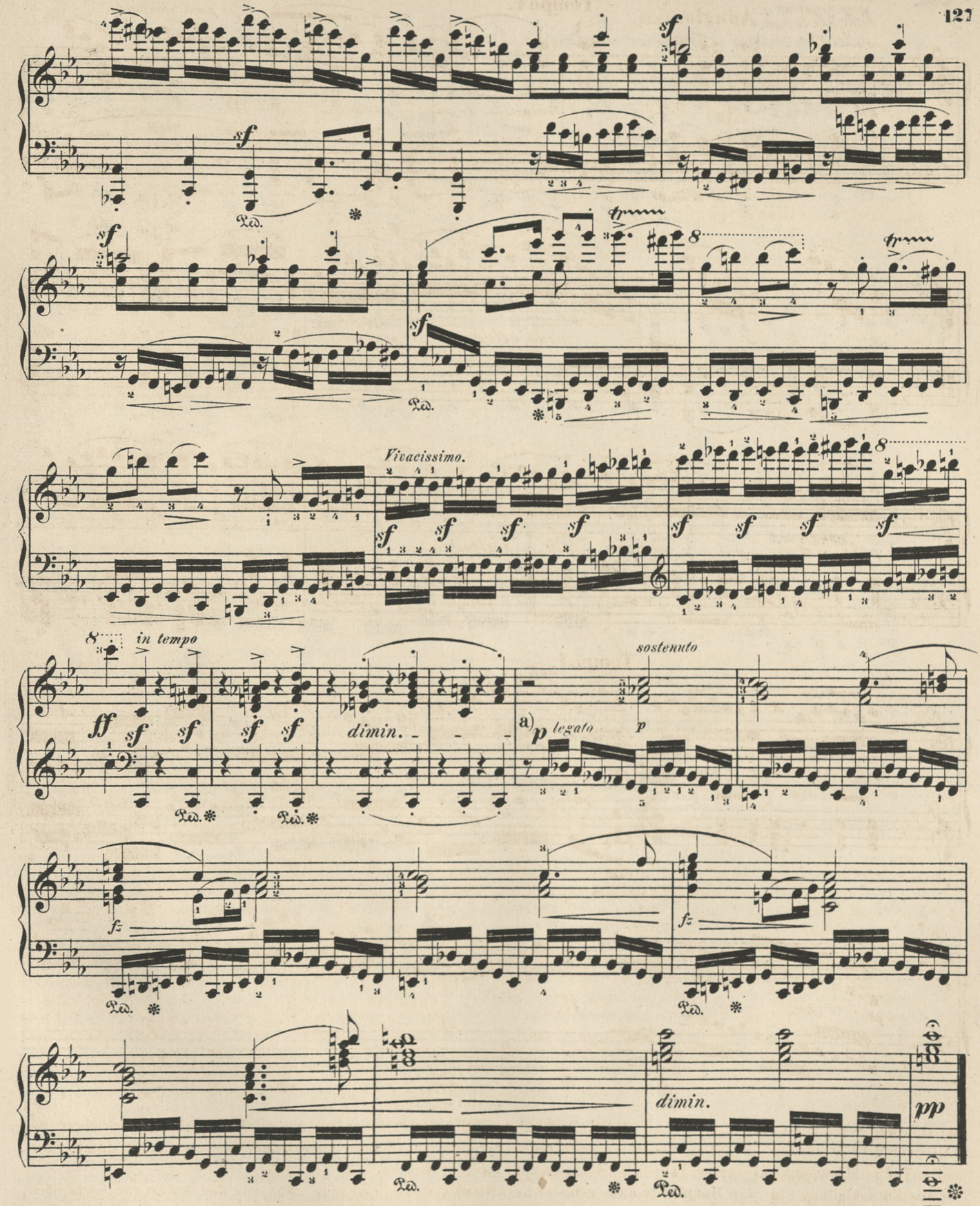
c) „Meno allegro" darf je nach der Klangausgiebigkeit des Flügels ziemlich weit ausgedehnt werden.

d) Diese 9 Noten sind zu zerlegen in 5 (2 u. 3) und 4.



a) Die fünf Noten der Quintole mögen so gleichmässig als möglich gespielt werden: bedarf der Spieler jedoch einer detaillirteren Eintheilung, so ist es besser die erste Hälfte derselben als Triole vorzutragen wie umgekehrt, damit derselbe Ton nicht zweimal als guter Takttheil (Sechzehntheil) gehört werde.

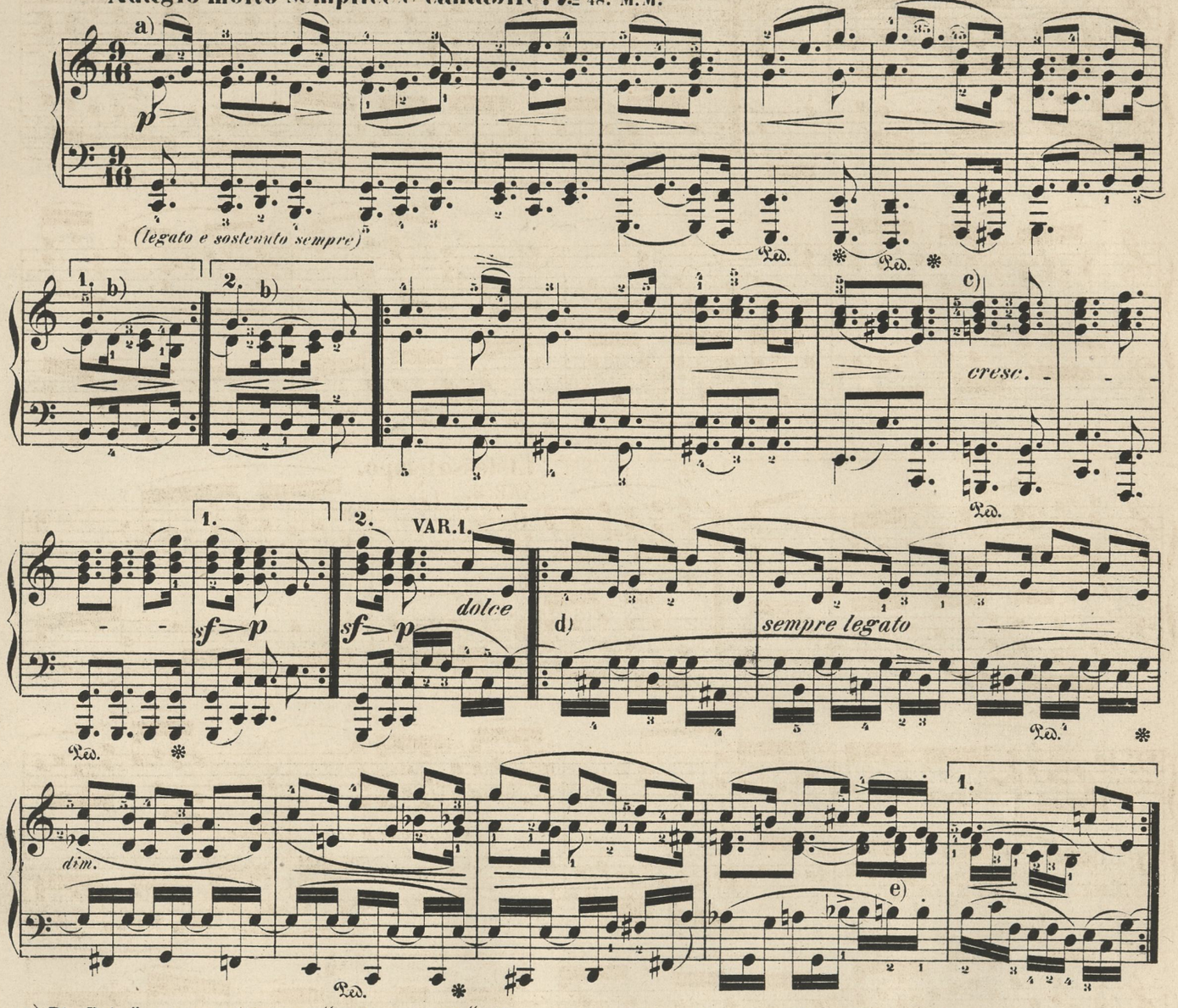
b) Die Zurückleitung in das Hauptzeitmaass muss sehr allmälig vor sich gehen, ganz, wie der Autor vorgeschrieben, durch vier Takte ausgedehnt werden. Hieraus ergibt sich ein Rückschluss auf das vorhergehende Ritardando, das demzufolge beinahe schleppend (sehr ermattet) auszuführen ist.



a) Der Herausgeber spielt die Coda unter strenger Einhaltung des Zeitmaasses. Der überaus einheitliche Charakter des Tonstückes verbietet jedes schmachtende Zurückhalten der Bewegung. Die Kraft des „Widerstandes" – vgl. Anm. a) zu Seite 118 – erlahmt nicht, sie erlischt, und somit wird die richtige Stimmung für den nachfolgenden Satz, der unserer Ansicht nach sich unmittelbar anzuschliessen hat, gewonnen.

ARIETTA.

Adagio molto semplice e cantabile. ♩= 48. M.M.



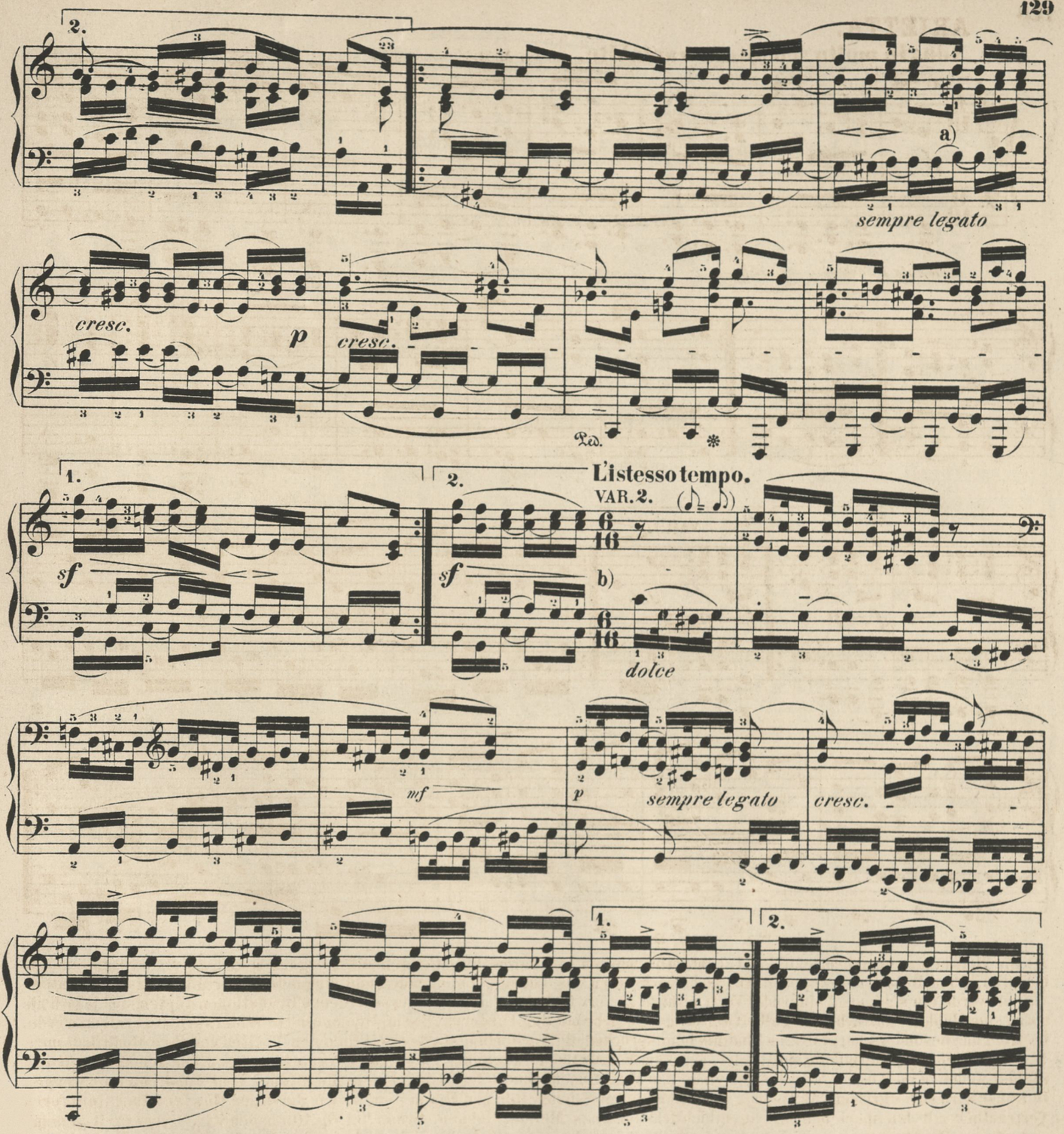
a) Die Beiwörter „semplicemente“ und „cantabile“ müssen sich fortwährend gegenseitig ergänzen und gewissermaassen controlliren. Ohne Detailnüanzen, ohne An- und Abschwellen des Tones bei steigenden und sinkenden charakteristischen Intervallen würde ein seelenvoll singender Vortrag nicht zu verwirklichen sein: diese verschiedenen Gradationen dürfen sich jedoch nie bis zu einer leidenschaftlichen Erregtheit versteigen, welche mit der Forderung: semplicemente“ in Widerspruch gerathen würde.

b) Ein ganz besonders sorgfältiges Studium beanspruchen die Verbindungstakte zwischen den Theilen und ihre Modifikationen, je nachdem eine Wiederholung stattfindet, oder zum Folgenden übergegangen wird. Man vernachlässige diese scheinbare Kleinigkeit weder beim Thema, noch bei den einzelnen Variationen: das tiefere Eingehen in die hierbei vom Tondichter verwendete Kunst wird sich durch die Auffindung unnachahmlicher Schönheiten und Feinheiten, so wie durch den Gewinn einer innigeren Vertrautheit mit den speciellen Styleigenthümlichkeiten des Meisters lohnen. Schon bei Op. 109 haben wir Gelegenheit genommen, diesen Punkt zu premiren. Es sei übrigens noch auf eine wesentliche Verschiedenheit zwischen diesen beiden Variationendichtungen aufmerksam gemacht, die sich auf die metrische Differenz der Themen gründet. Das Thema von Op. 109, mit der Thesis, dem Niederschlage beginnend, verlangt ein möglichst glattes Zurück- oder Weiter-Gleiten der Verbindungsphrase: Hier dagegen muss dieselbe vom Auftakte (der Arsis) durch ein geringes Aufheben der Hand getrennt werden, sie darf demnach den Charakter einer Parenthese annehmen. Wird dies vernachlässigt, so klingt z. B. das e (Auftakt zum zweiten Theile) gerade zu falsch; man hört es noch als Terz des vorhergehenden C dur-Dreiklanges, nicht jedoch wie es beabsichtigt ist, als Dominante des nachfolgenden A moll.

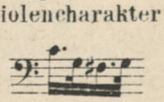
c) Das durch drei Takte hindurch zu steigernde crescendo darf sich schon bis zu einem ziemlich glänzenden forte gipfeln.

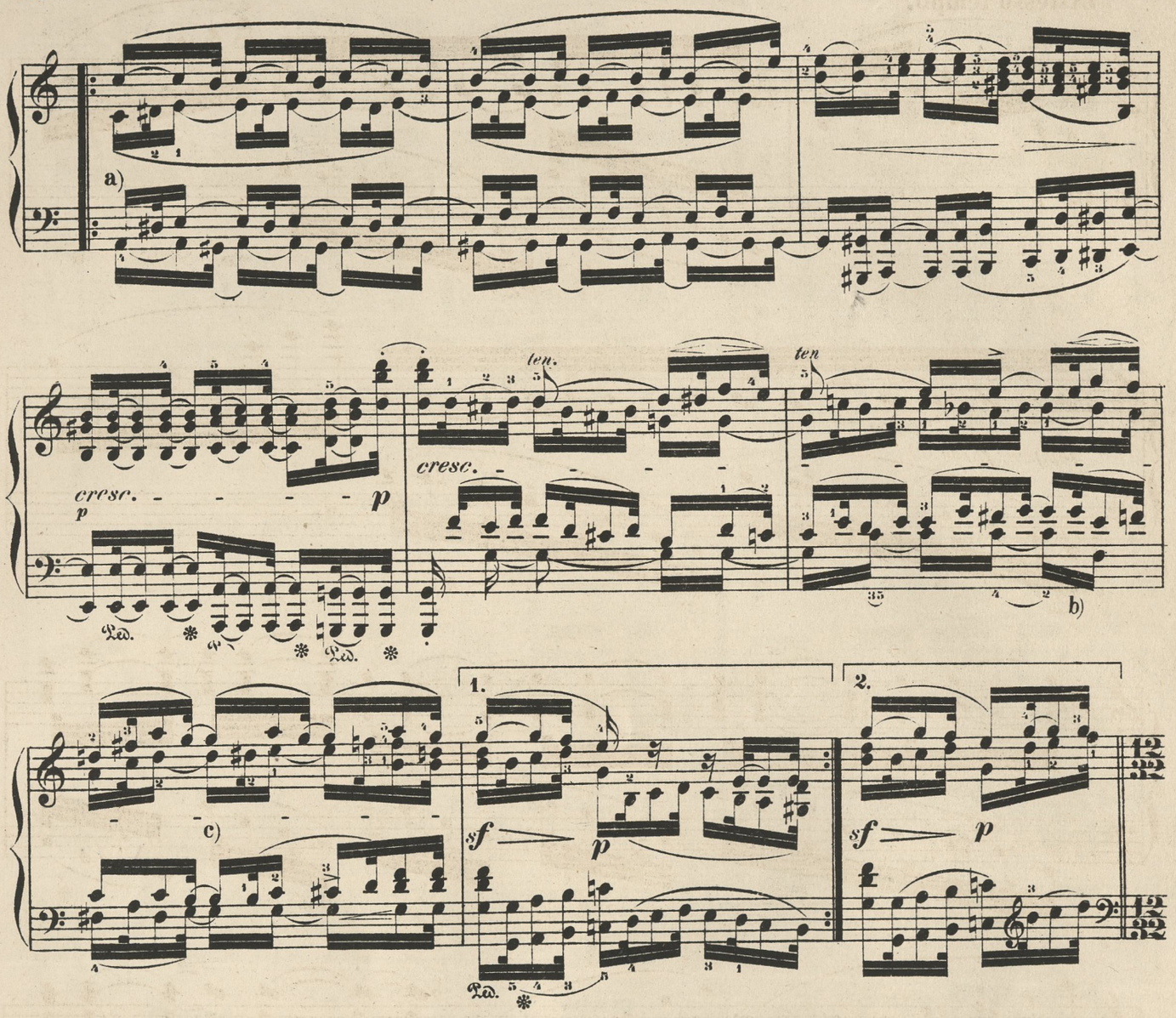
d) Im Parte der linken Hand spiele man nicht zweistimmig, indem man die Bassnoten von der Füllstimme zu merklich losindividualisirt, d. h. ihnen grössere Betonung und Dauer verleiht. Der duftig ätherische Charakter der Variation würde hierdurch eine wesentliche Trübung erleiden. Es ist eine Violoncellstimme, wie man ihrer in den letzen Streichquartetten des Meisters so häufig begegnet.

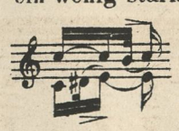
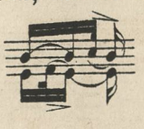
e) Hände von geringerer Spannungskraft mögen das untere d in den beiden letzten Sechzehntheilen der linken Hand abgeben, in welchem Falle natürlich die Fingersetzung entsprechend abzuändern ist.

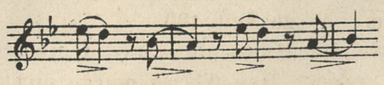


a) Der Herausgeber wagt nicht zu entscheiden, ob in der rechten Hand nicht das dritte an das vierte, das sechste an das siebente Sechzehntheil anzubinden sei. Dagegen übernimmt er volle Verantwortung für die anologe Correctur der linken Hand im nächstfolgenden Takte, wo ein Wiederanschlagen der Bassnote ein offenbarer Stylverstoss sein würde.

b) $\frac{6}{16}$ Takt ist eigentlich eine falsche Bezeichnung, wenn man diese Taktart als analog mit $\frac{6}{4}$ und $\frac{6}{8}$ annimmt, da wir 6 als Produkt von 2 mal 3, nicht von 3 mal 2 anzusehen gewohnt sind. Hier ist aber das Letztere der Fall. Im Übrigen hüte man sich vor Missverständnissen, zu denen die Unterlassung der Punktirung derjenigen Sechzehntheile Anlass geben könnte, welche nicht als Zweiunddreissigstel-Triolen zu gelten haben. Diese absichtliche Unterlassung bezweckt augenscheinlich nur leichtere Übersichtlichkeit des Textes und wir haben desshalb nicht für nöthig erachtet, zu Gunsten genauerer mathematischer Eintheilung Punktirungen und Triolenbögen hinzu zu fügen. Der Triolencharakter werde übrigens stets aufs deutlichste gewahrt, und man hüte sich desshalb, folgendermaassen zu spielen: 



a) Gebietet auch der Gesammtcharakter dieses Satzes Enthaltsamkeit von allzuleidenschaftlichen dynamischen Nüanzen, so muss doch andererseits glatte Nüchternheit im Vortrage der einzelnen Melismen vermieden werden. Der gesangsmässige Ausdruck wird jederzeit den „Aufschlag" ein wenig stärker accentuiren, als den Niederschlag, ohne Rücksicht auf das Steigen oder Fallen der Tonfolge. Also:  ganz wie: 

Wer das Glück gehabt hat, Beethoven's Coriolanouverture unter Richard Wagners Direktion zu hören, wird sich erinnern, zu welcher eindrucksvollen Wirkung der in der Regel sonst mechanisch abgeleierte Mittelsatz durch den von ihm eingeführten lebensvollen Vortrag der Phrase:  zu gelangen vermochte.

b) Die Note g dürfte besser der rechten Hand zuertheilt werden, welche auch bereits die vorhergehenden Terzen der Mittelstimmen übernehmen könnte.

c) Man hüte sich vor einem Wiederanschlagen der im Auftakt eingeführten Töne auf dem „guten" Takttheile. Die Beethovenschen Synkopen erheischen eine um so gewissenhaftere Beobachtung, je seltener er sie absichtlich systematisch, wie etwa Robert Schuman verwendet und je sorgfältiger er stets beflissen ist, das jeweilig gestörte Gleichgewicht der Taktaccente durch eine bald darauf erfolgende Herstellung desselben für den Hörer fasslich zu machen.

(VAR. 3.)

L'istesso tempo.

a) *f*

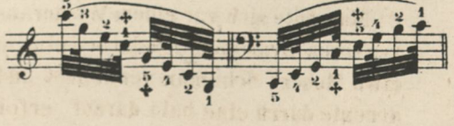
sempre forte

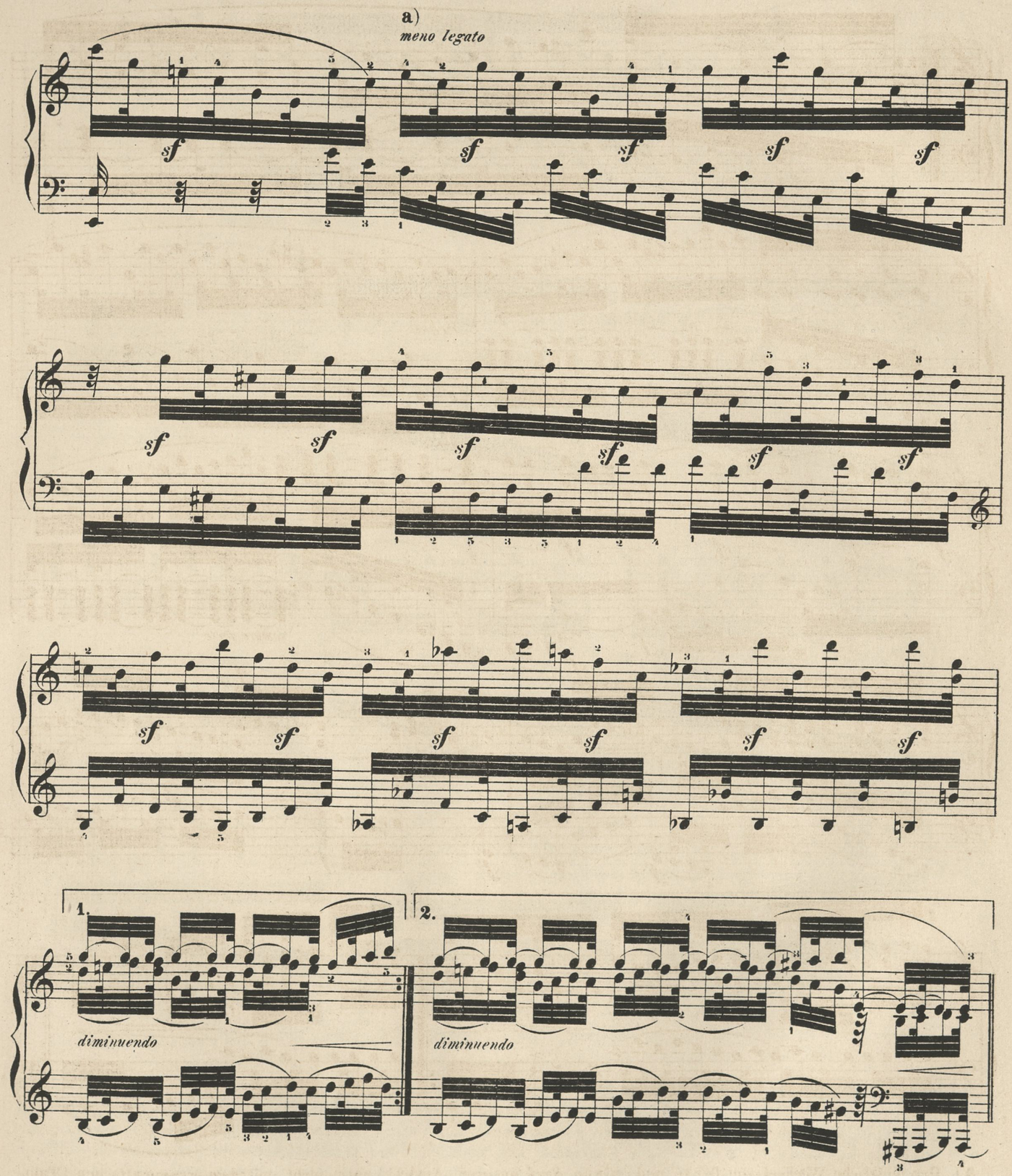
fz

Ped.

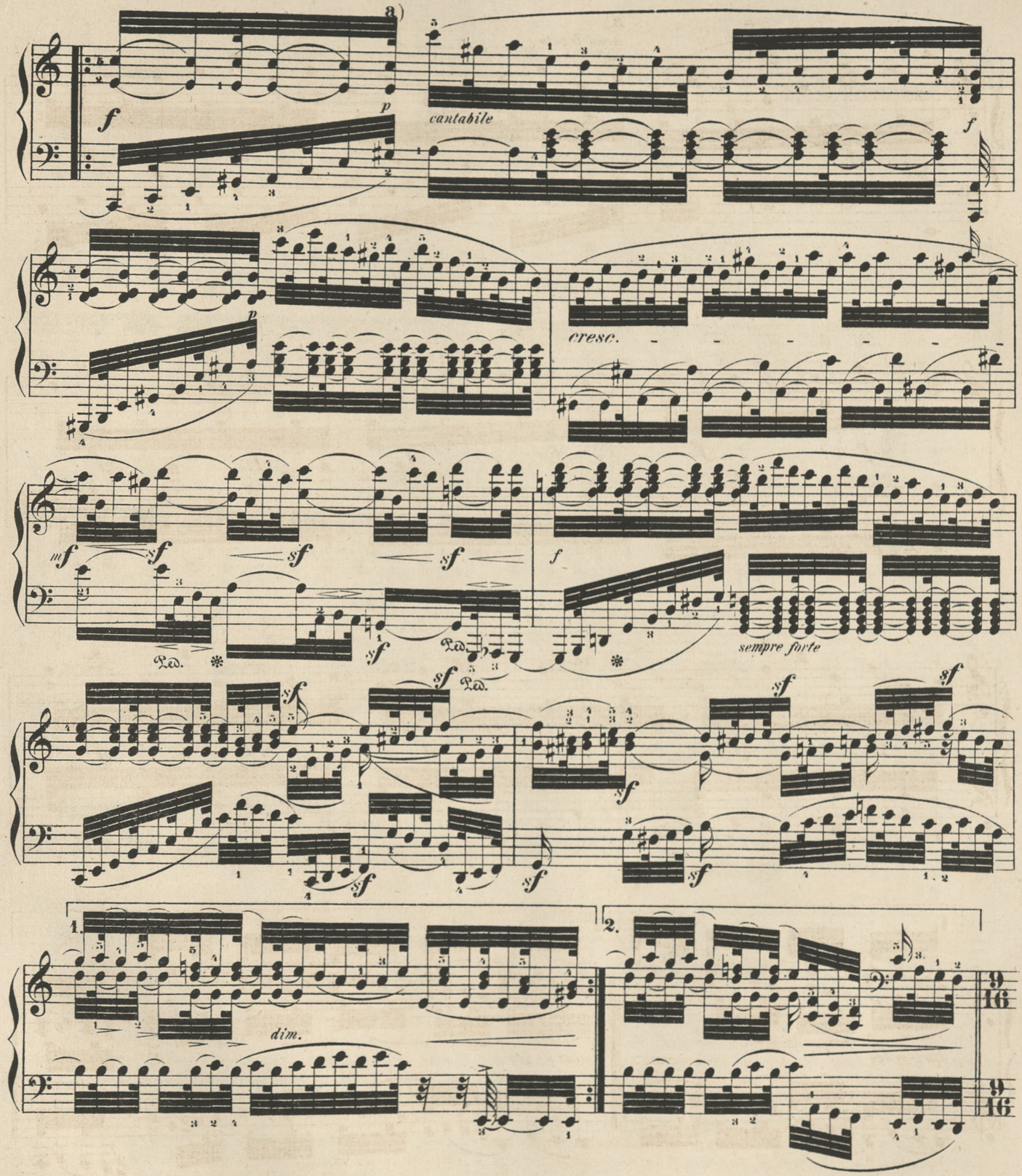
a) $\frac{12}{32}$ d. h. 3 mal $\frac{4}{32}$ vgl. Anm. b) zu Seite 129.

Man hüte sich, ausgenommen da, wo die Harmonie während eines Takt-Dritttheiles wechselt, die Accente zu häufen, etwa sechs statt dreier Accente zu geben. Das Thema würde nicht allein hierdurch entstellt werden, sondern ausserdem noch die Bewegung einen so hastigen Charakter annehmen, dass der nicht mathematisch nachzählende Hörer den Eindruck von „l'istesso tempo" gänzlich verlieren müsste. Aus diesem Grunde haben wir auch eine scheinbar umständlichere Fingersetzung beigefügt, weil die moderne und bequemere zur Häufung der Accente unwillkürlich verführt.

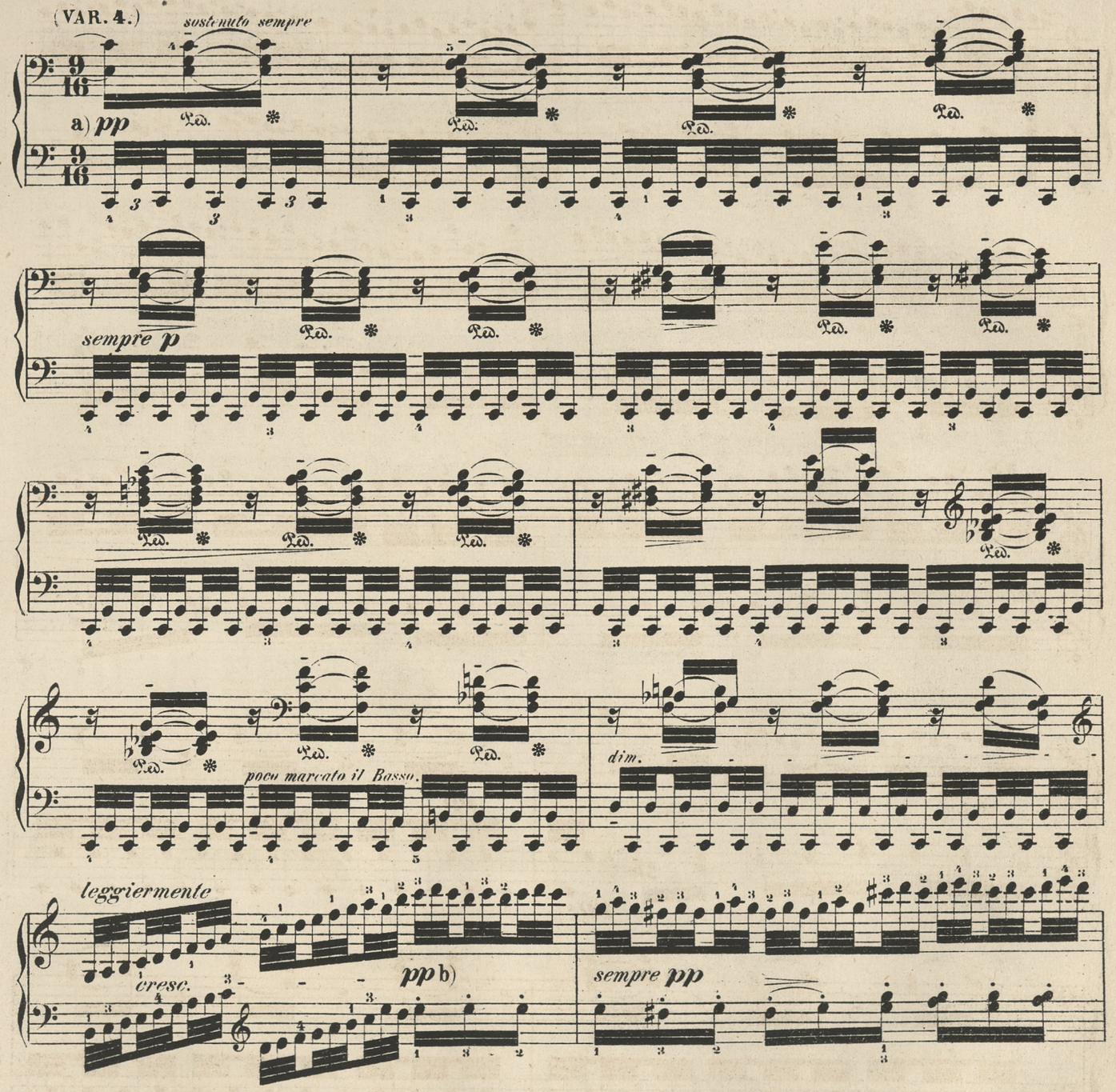




a) Die Bindungsbögen hören hier in den Originalausgaben auf. Es begreift sich, dass ein inniges Legato mit den vorgeschriebenen sforzato's auf den „schlechten" Takttheilen nicht vereinbar ist. Anderseits ist jedoch ein Hämmern und Stossen als unschön zu vermeiden: wir haben deshalb „meno legato" hinzugefügt.

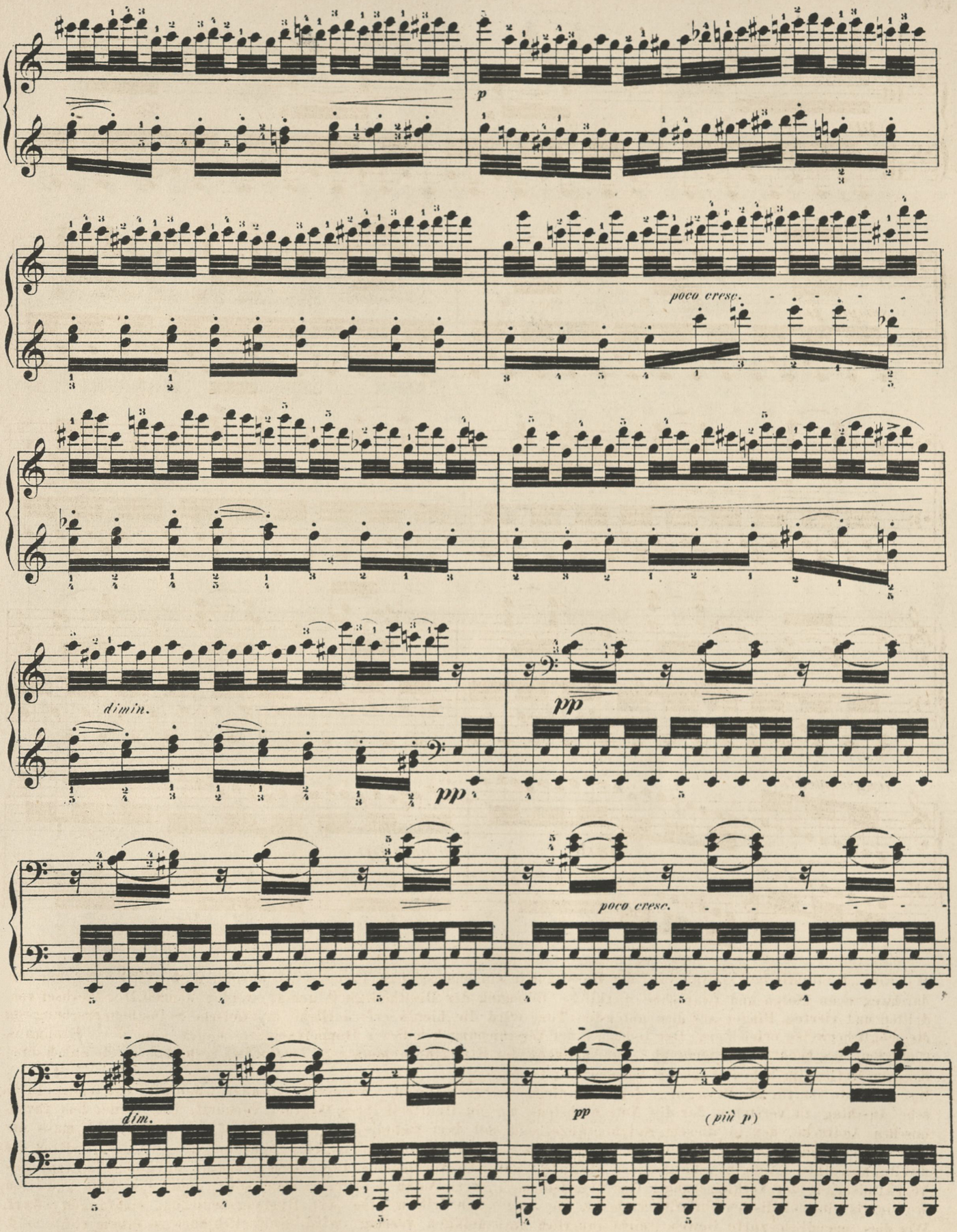


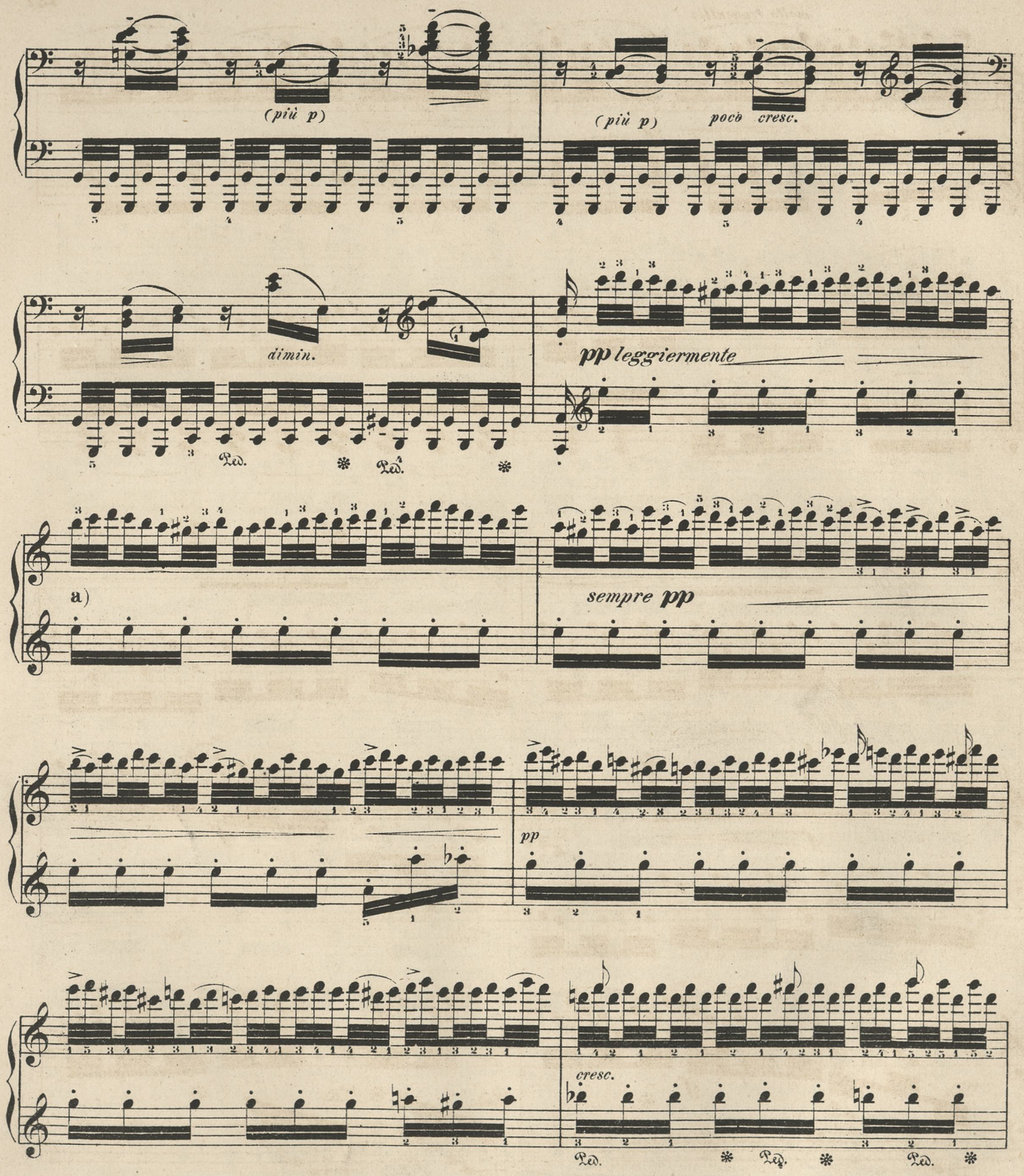
a) Der plötzliche Wechsel von forte und piano darf unserer Ansicht nach nicht mit dem grammatischen Taktheilaccent zusammentreffen, wenn Unklarheit und Eckigkeit vermieden werden sollen. Durch die Anticipation auf dem vorhergehenden Auftakts-Vierundsechszigstel wird der beabsichtigte Contrast in keiner Weise verwischt. Dergleichen unwesentliche Modifikationen erscheinen uns weniger pietätslos als die Handhabung der Leipziger Gewandhaus-Theorie (oder vielmehr Praxis,) die Beethovensche Eigenheit des „piano subito“ durch ein wohlgefälliges „diminuendo“ zu mildern.



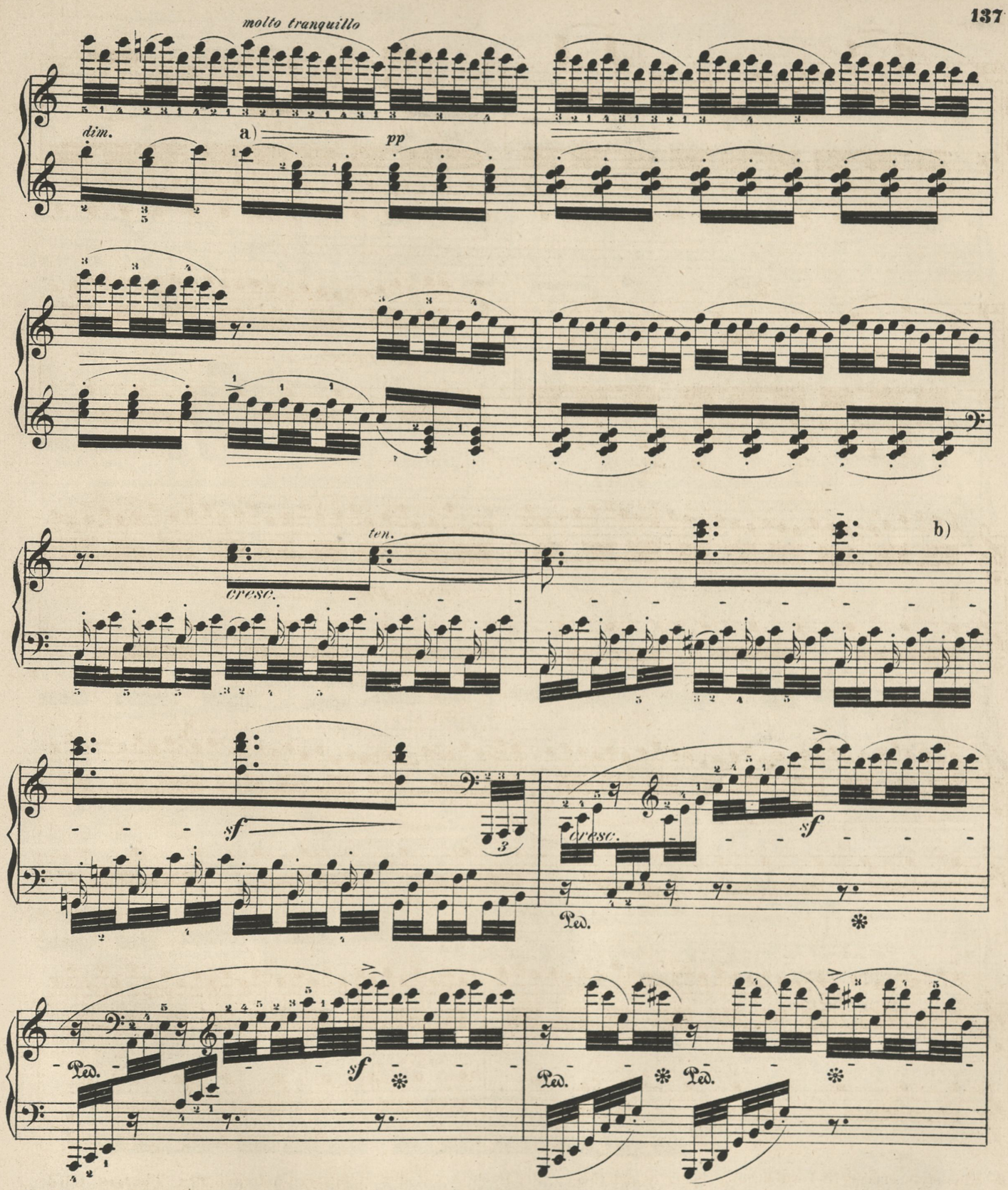
a) Eine „dilettantische" Verwandlung der Bassfigur in ein unmessbares Tremolo ist absolut verwerflich. Es müssen durchweg neun Noten und zwar ohne merkliche Betonung der Dreitheiligkeit gehört werden können. Der Wechsel vom dritten und vierten Finger auf dem untersten Tone wird die hierzu erforderliche rhythmische Selbstbeherrschungsstudie möglicherweise erleichtern. Der Gebrauch der Verschiebung bei dieser Doppelvariation hängt von der Klangausgiebigkeit des benutzten Flügels ab. Zur Variirung der Klangfarbe könnte „Una Corda" (resp. due corde) auch erst bei dem Reflex im hohen Register Verwendung finden.

b) Staccato ist für die Bewegung der Unterstimme vorgeschrieben; darunter ist aber jedenfalls nur jener elastische Anschlag zu verstehen, der die Note höchstens um ein Dritttheil ihres Werthes verkürzt. Um ferner dem rhythmischen Andrucke, der in diesem Sylphentanze eng mit dem melodischen verknüpft ist, gerecht zu werden, muss die erste Sechzehntheiltriole stets einen Haupt-, die letzte einen (auftaktsmässigen) Nebenaccent erhalten, endlich die zweite, accentlose Note in eine gewisse legato-ähnliche Verbindung zur ersten gebracht werden. Ein analoges Verhältniss, — in der Verkleinerung — findet zwischen je drei Noten der Oberstimme statt, nur dass hier zuweilen, wo sie als ein melodischer Vorhalt erscheint, die zweite zur dritten eine Art Bindungsbeziehung empfangen darf. Wer dies unendlich zarte Gewebe nicht innerlich nachzusingen vermag wird schwerlich auch zu einem richtigen, d. h. schönen Vortrage mit den Fingern gelangen.


p
poco cresc.
dimin.
pp
pp
poco cresc.
dim.
pp
(più p)

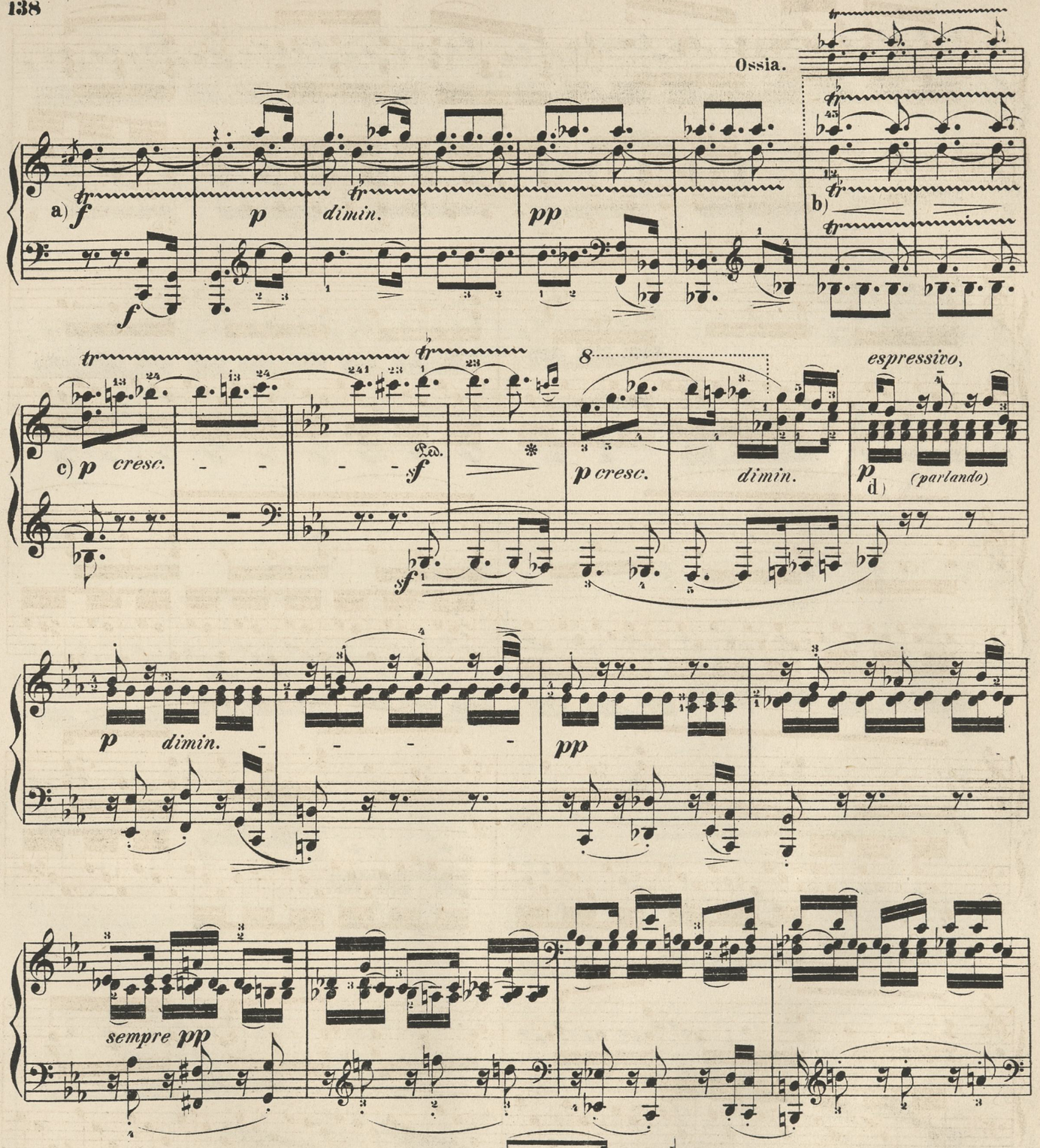


a) Eine stets erneuerte Vergleichung dieser wunderbaren Ornamentik mit den einfachen Contouren des Themas wird die sicherste Anleitung zum richtigen Vortrage bieten. Beim Studium möge jede noch so unscheinbare melodische Inflexion und Oscillation äusserst wichtig genommen und mit übertriebenem Ausdrucke geübt werden. Nach der bis zu untrüglichem „Auswendigkönnen" geförderten Assimilisation ist jene Methode allerdings auf das geringste Maass zu reduziren: Der melodische Inhalt des Details muss bis zum Nebelhaft-Ätherischen vergeistigt werden, im sogenannten „jeu perlé" ausgeführt werden.



a) Die erste Note dieser Gruppe von neun Tönen (sie darf nicht in Untergruppen von je drei zerlegt werden,) mag man ein wenig markiren und diese Betonung mit einem unbedeutenden Ritenuto verbinden, welches letztere wiederum durch ein entsprechendes Beschleunigen des Restes zu neutralisiren ist, um die erforderliche Gleichmässigkeit der Hauptbewegung aufrecht zu erhalten.

b) Dem Sinne nach müsste das letzte punktirte Achtel an das erste des nachfolgenden Taktes angebunden werden. Doch da der Pedalgebrauch nicht statthaft ist wegen des Harmoniewechsels so lässt sich das Wiederanschlagen der Töne als eine durch die anti-vokale Natur des Klaviers gebotene Nothwendigkeit rechtfertigen.



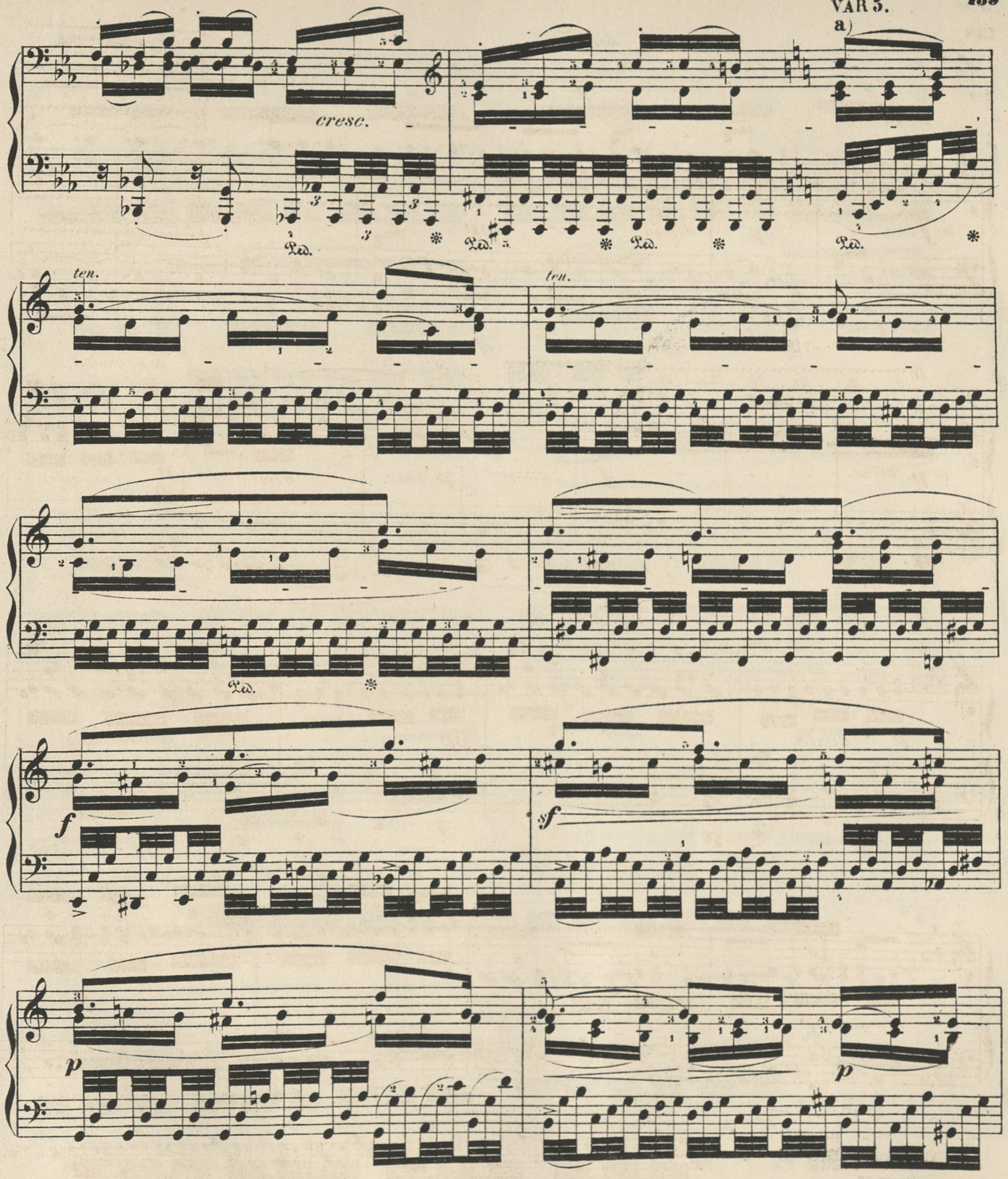
a) Ausführung des Trillers: u.s.w.

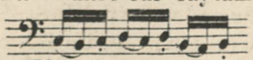
b) etc.

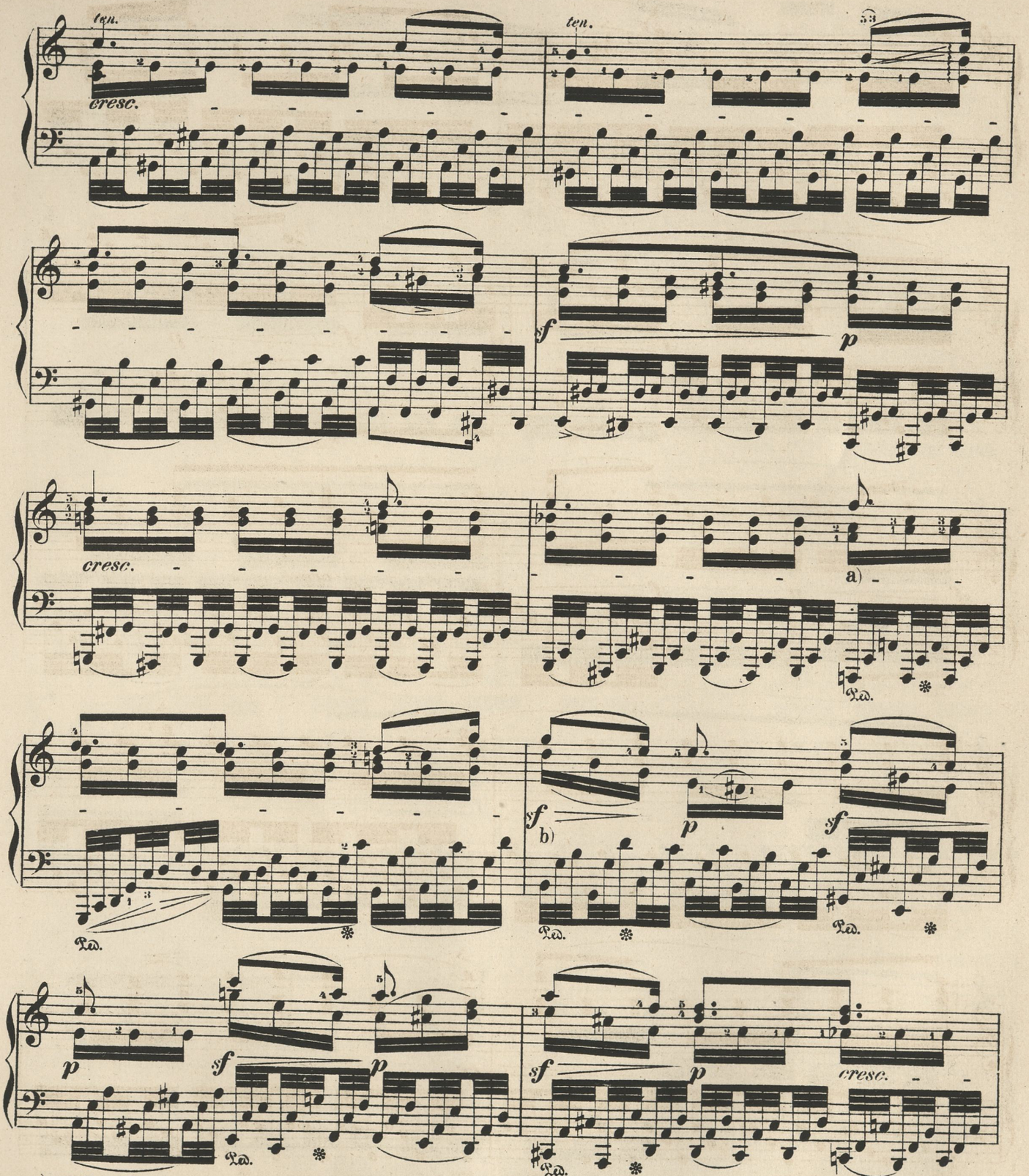
u. s. w. Durch Beginn mit den Nebentönen würde die Illusion eines Quartsextenakkordes entstehen.

c) Das Trillerzeichen auf den Mittelstimmen im ersten Drittel dieses Takts, wie es die Leipziger Ausgabe enthält, ist falsch; nur die Oberstimme darf die Bewegung fortsetzen, wie es die Rücksicht auf den piano-Eintritt des nunmehr sich steigernden Kettentrillers verlangt, bei welchem letzteren jeder neue Einzeltriller ebensowohl mit der Hauptnote anzufangen als zu endigen hat.

d) Dieser Dialog muss „frei" gesprochen werden. Vom sechsten Takte ab ist auf die rhythmische Verkürzung in der rechten Hand (scheinbarer 5/16 Takt) zu achten.

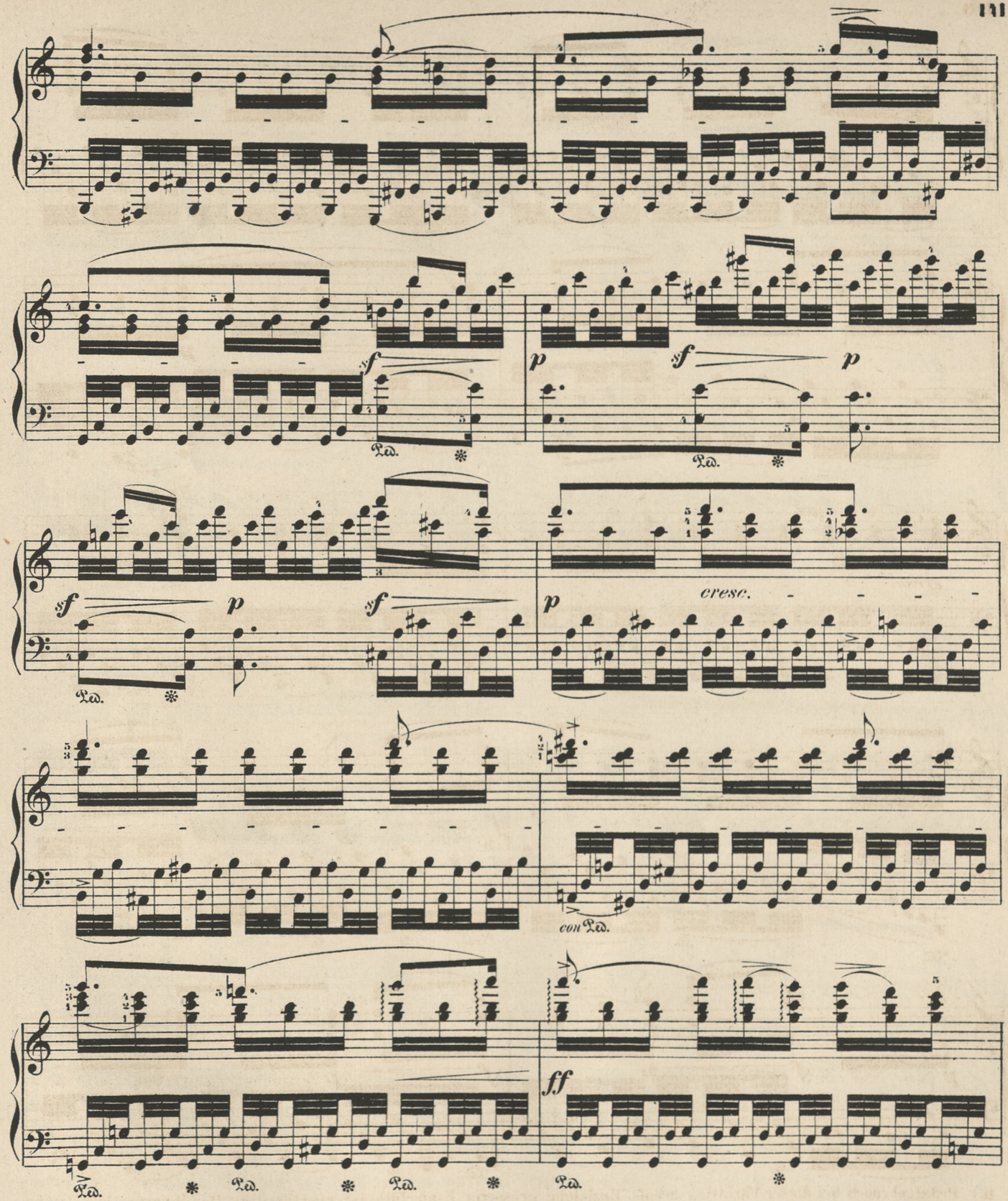


a) So unstatthaft es ist, dieser Variation einen triumphirenden, brillanten Charakter sei es durch Beschleunigung der Bewegung oder durch leidenschaftlichen Vortrag zu verleihen, so unabweislich ist die Forderung eines volltönenden, „pastosen" Anschlags in Ausführung der Gesangsmelodie. Die darunter liegende Mittelstimme werde ebenfalls ausdrucksvoll und sehr gebunden gespielt. Nur der Bass darf für rhythmische Belebung durch jene Anmerk. b) zu Seite 134 erwähnte Vortragweise Sorge tragen:  Nähme jedoch die Mittelstimme an dieser Auffassung Theil, so läge die Gefahr einer der breiten Phrasirung widersprechenden Zerstückelung nahe.

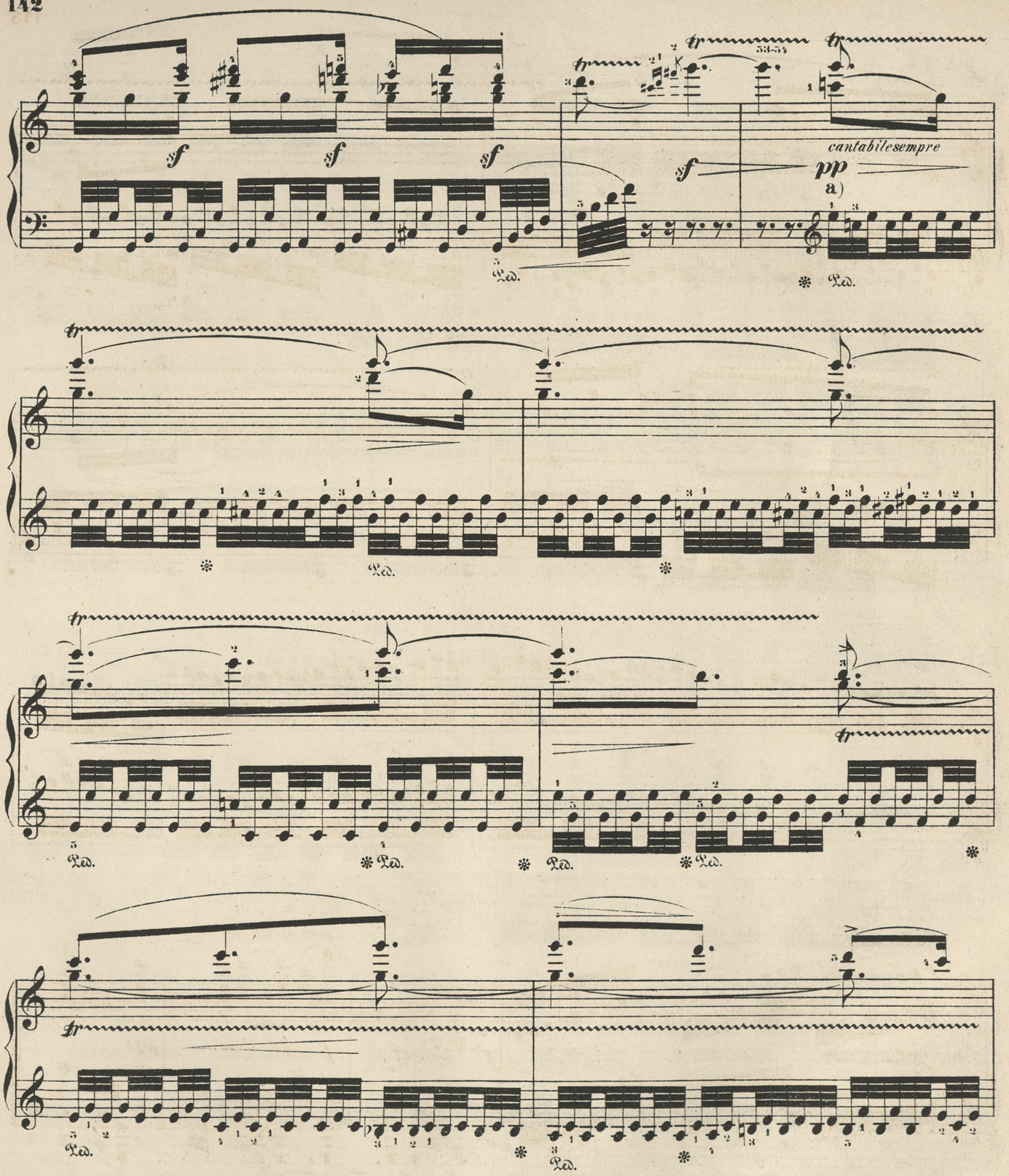


a) Pedalgebrauch bei dieser Variation behufs Erzielung grösserer Klangfülle ist unerlässlich. Der Herausgeber hat ihn bei den wichtigsten Stellen, wo er die Klarheit nicht beeinträchtigt, vorgeschrieben, ohne ihn im Übrigen auszuschliessen. Die richtige Verwendung hängt von der musikalischen Gehörbildung des Spielers ab, dem wir für diesen Zweck Louis Köhlers neue Spezialstudien (Leipzig – R. Seitz.) anempfehlen.

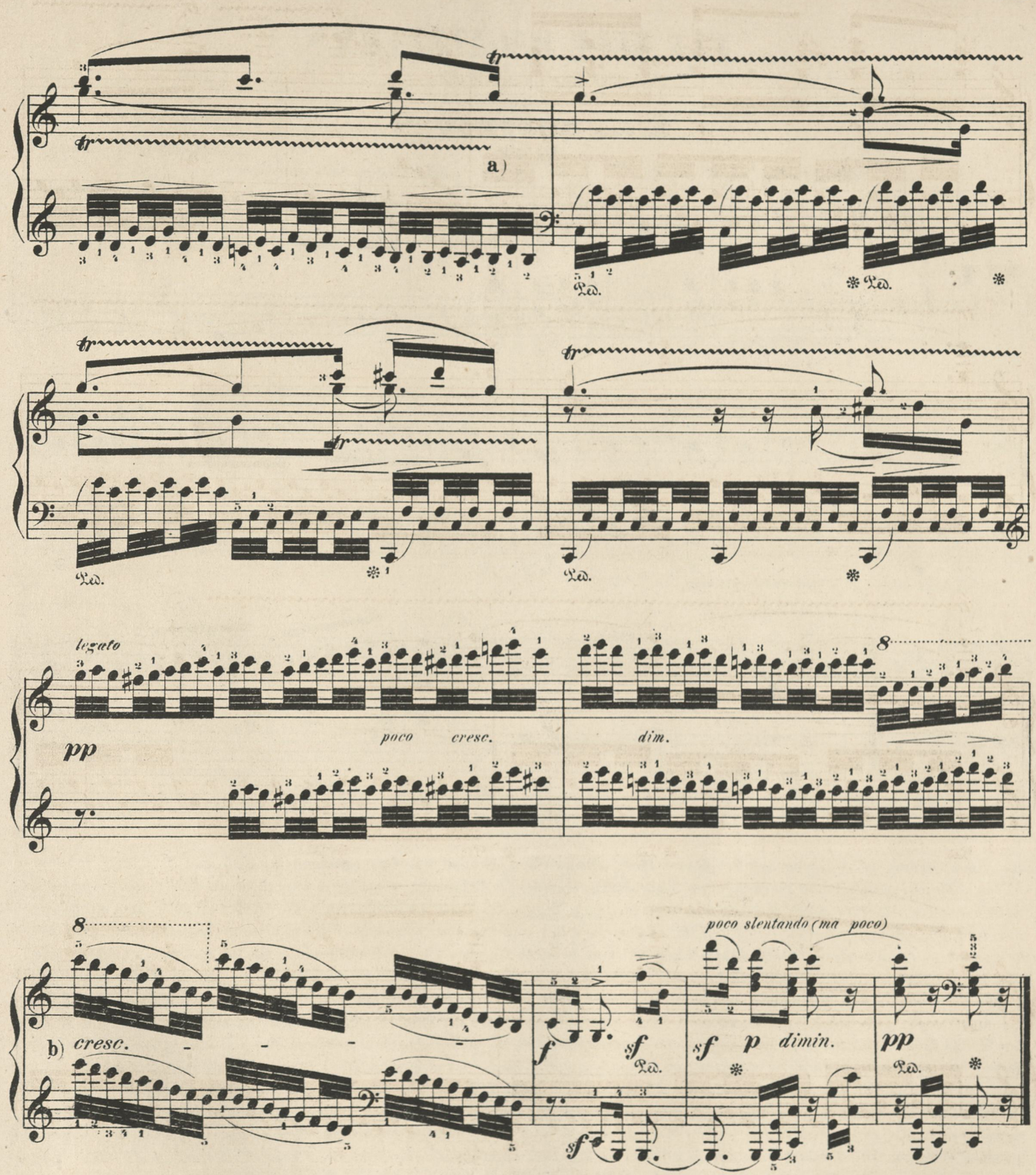
b) Hier tritt wiederum der schon in Anm. d) zu S. 138 erwähnte $^{6}/_{16}$ Takt ein, zu dessen Gunsten der Spieler die bisherigen Taktaccente gänzlich fallen zu lassen hat. Die Arpeggien in der linken Hand stellen sich in der Praxis bei einiger Übung (in metronomischer Strenge abzuhalten) viel leichter heraus, als es anfangs erscheinen mag.



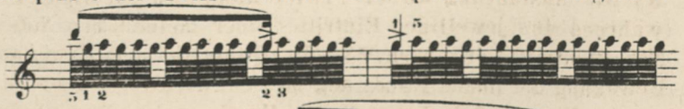
a) Das Arpeggiren, das wir beim Vortrage der Klavierklassiker sonst grundsätzlich ausschliessen, erscheint uns hier, auch für Hände grösserer Spannungsfähigkeit nothwendig, um der Oberstimme zu ihrem vollen Rechte auf nachdrücklichste Hervorhebung zu verhelfen. Der Spieler hüte sich natürlich vor einem die Reinheit der Harmonie trübenden Anticipiren. Der höchste Ton darf ohne Nachtheil sich verspäten.



a) Die Ausführung dieser Triller kann sich der Spieler nach unserer bei Op. 53, 106, 109 gegebenen Anleitung (während des jeweiligen Eintrittes einer melodischen Note pausirt der Triller seinen kleinsten Bruchtheil, welcher den Nebenton trifft) ergänzen. Was die Quantität der Bewegung anlangt, so erscheinen je 64steltriolen die doppelte Bewegung der linken Hand angemessen; doch vermögen sich polyrhythmisch gebildete Hände mit einfachen 64steln (also vier Noten auf drei der linken Hand) zu begnügen. Letzteres erscheint dann namentlich rathsam, wenn die Gefahr einer Verschleppung des Tempo im esteren Falle drohen würde. Für Ausführung der linken Hand gilt in noch höherem Grade das in Anm. a) zu Seite 134 Gesagte.



a) Das Zusammentreffen der melodischen Note mit der Hauptnote des Trillers könnte dem Spieler eine Verlegenheit bereiten, der wir mit folgender Verdeutlichung begegnen:



b) Zu dieser „Sextentonleiter" hat sich der Spieler ein ideales (latentes) Mitklingen der beiden Anfangsnoten des Hauptmotivs zu denken:



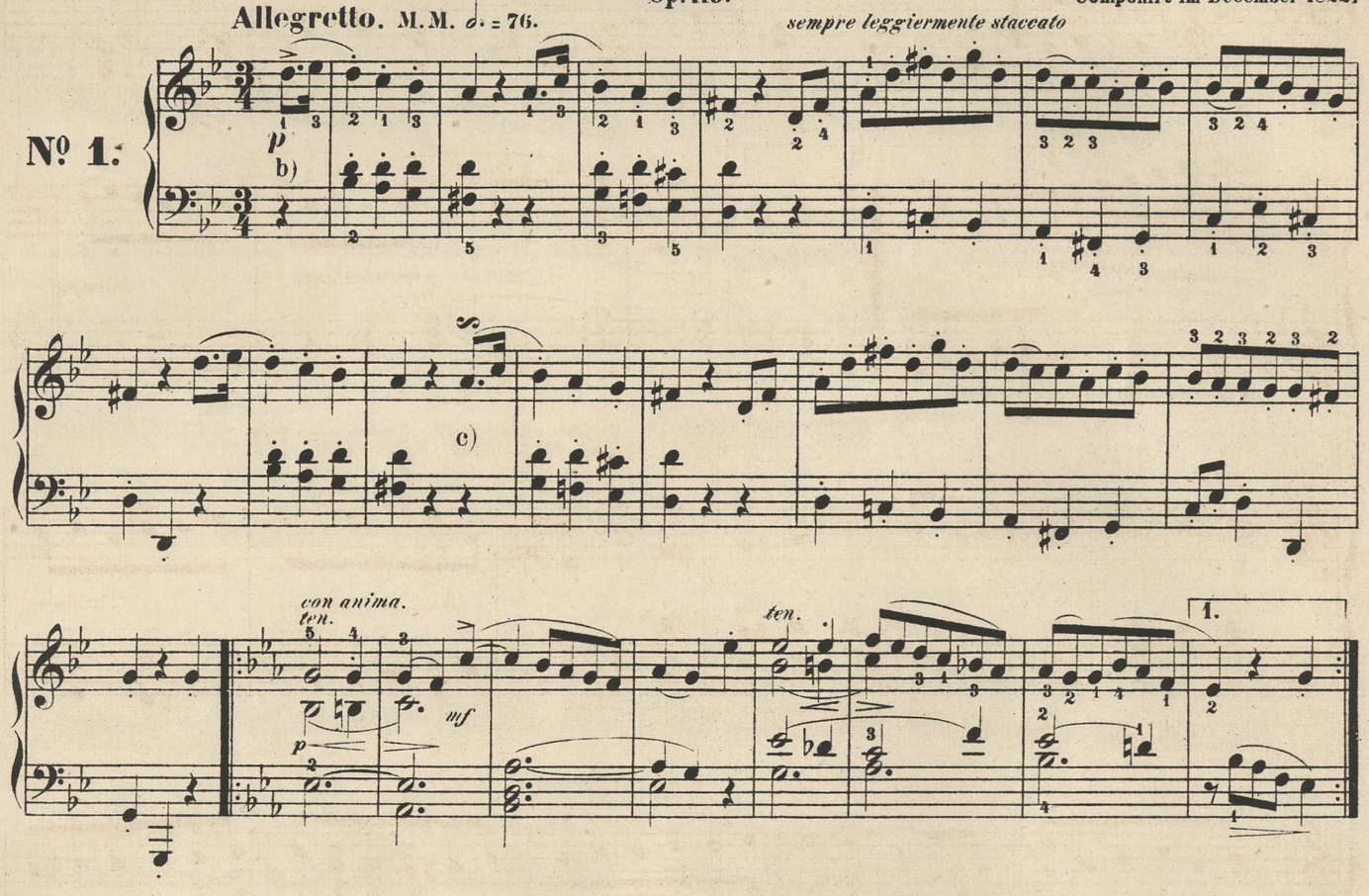
ELF NEUE BAGATELLEN [a]

für das Pianoforte
von

L. van BEETHOVEN.

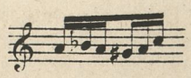
Op. 119.

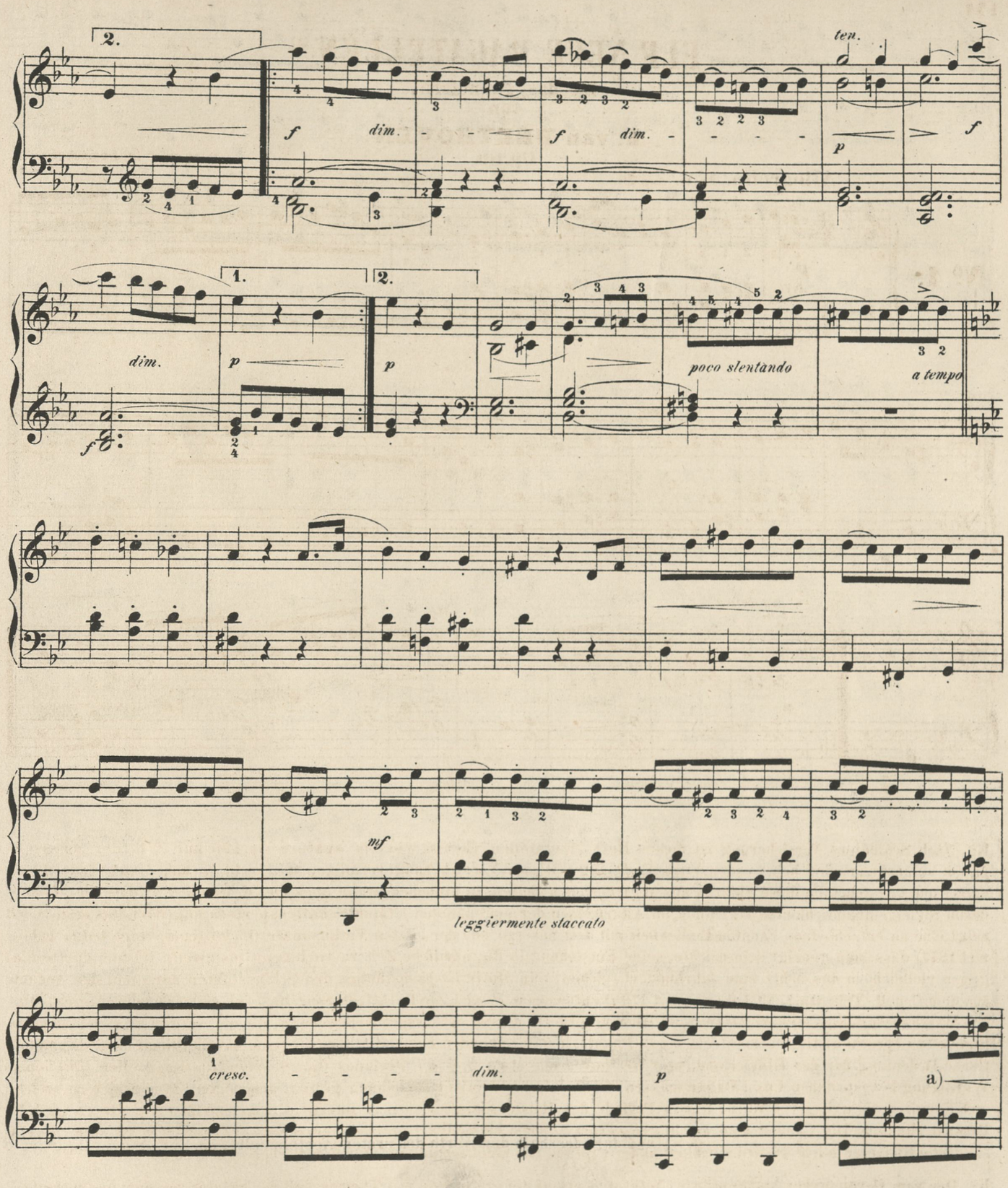
Componirt im December 1822.



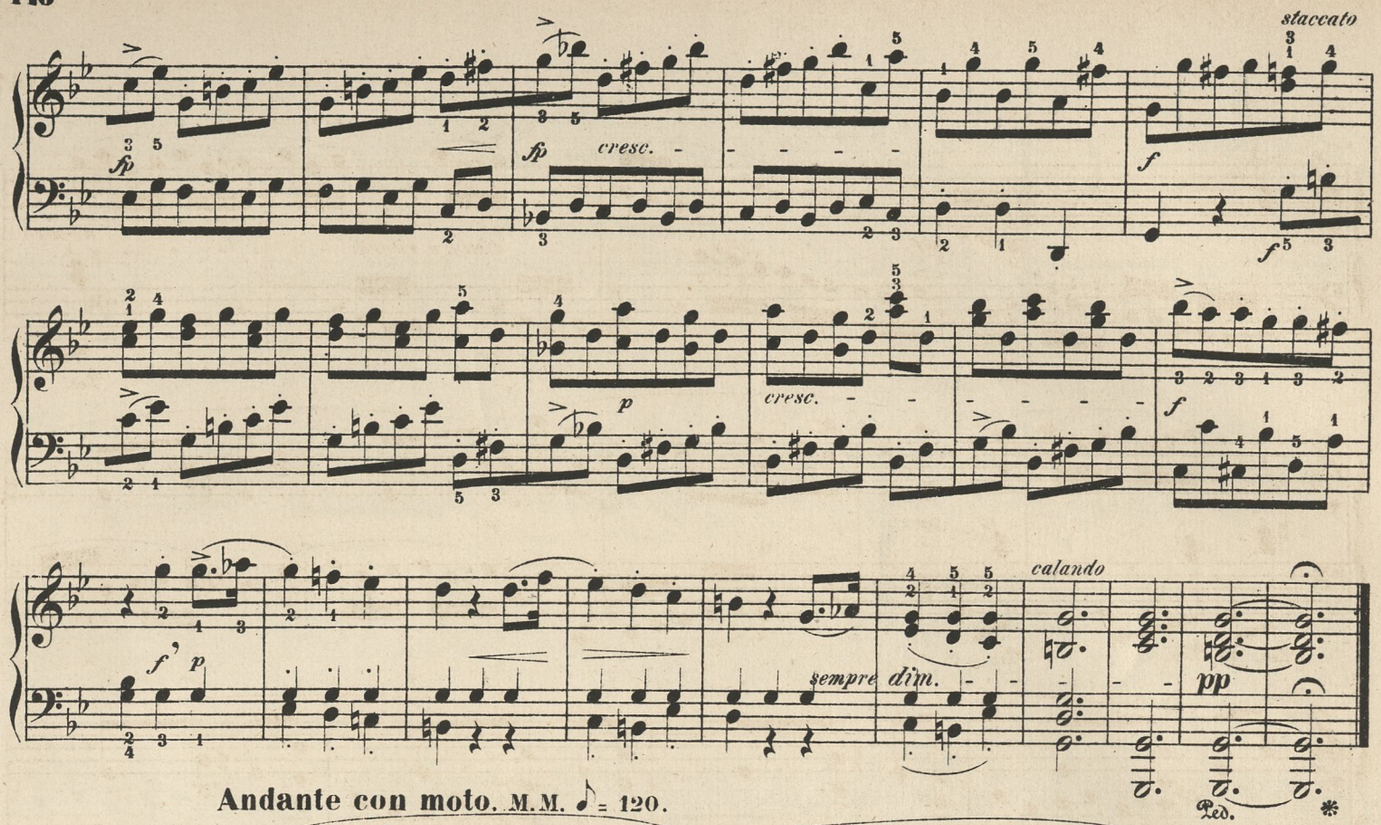
a) Nach Schindlers Versicherung ist dieses Heft „Bagatellen" ebenso wie das spätere Op. 126 zur Zeit der grossen Missa solennis geschrieben worden, etwa Ende 1822. Dieser Versicherung vermögen wir nicht so unbedingt Glauben beizumessen: uns scheinen diese Skizzen aus verschiedenen Zeiten zu stammen, wenn auch die Mehrzahl, wie dies die besonderen Styleigenthümlichkeiten verrathen, im Allgemeinen der sogenannten letzten Schaffensperiode angehört. Das erste Stück zeigt eine so entschiedene Familienähnlichkeit mit dem Scherzo aus der letzten Violinsonate Op. 96 (componirt 1812, publizirt 1817) dass man geneigt sein möchte, seine Entstehung in die nämliche Zeit zu verlegen. Das zweite (C dur) dürfte hingegen vielleicht in das achtzehnte Jahrhundert reichen: sein Motiv ist buchstäblich den Schlusstakten der Coda des Andante aus dem C moll-Trio Op. 1. Nº 3 (componirt 1795) entnommen. Soviel zur Rechtfertigung unserer abweichenden Ansicht. Was den Werth dieser „Bagatellen" anlangt, so muss zuvörderst denen widersprochen werden, die es wagen, von „schlafendem Homer" zu sprechen: die Stücke strotzen von Phantasie und reizenden Feinheiten. Doch haben sie allerdings nicht die ästhetische Bedeutung für den Klaviertondichter Beethoven wie etwa z. B. die Preludes Op. 28 — ebenfalls Bagatellen — für Chopin's Würdigung beanspruchen. Unschätzbar müssen sie aber in instructiver Beziehung gelten: denjenigen Klavierspielern, welche ambitionniren, die grösseren Werke letzter Periode des Meisters angemessen zu interpretiren, empfehlen wir sie zu gründlichstem Studium. Die Lösung mancher in grösserem Rahmen räthselhaft erscheinenden Satz-Eigenheit wird sich durch eine beim Kleineren leichtere Gründlichkeit in der Prüfung und Beobachtung erfolgreich vorbereiten lassen.

b) Der vom Herausgeber hinzugefügte Noth-Accent auf die erste Note des Themas soll den Spieler vor dem uns unrhythmischen Deutschen angebornen Fehler, alle Auftakte fallen zu lassen und damit das charakteristischeste Moment einer Phrase zu verwischen, möglichst bewahren.

c) Der Mordent ist in eine Doppeltriole aufzulösen: 

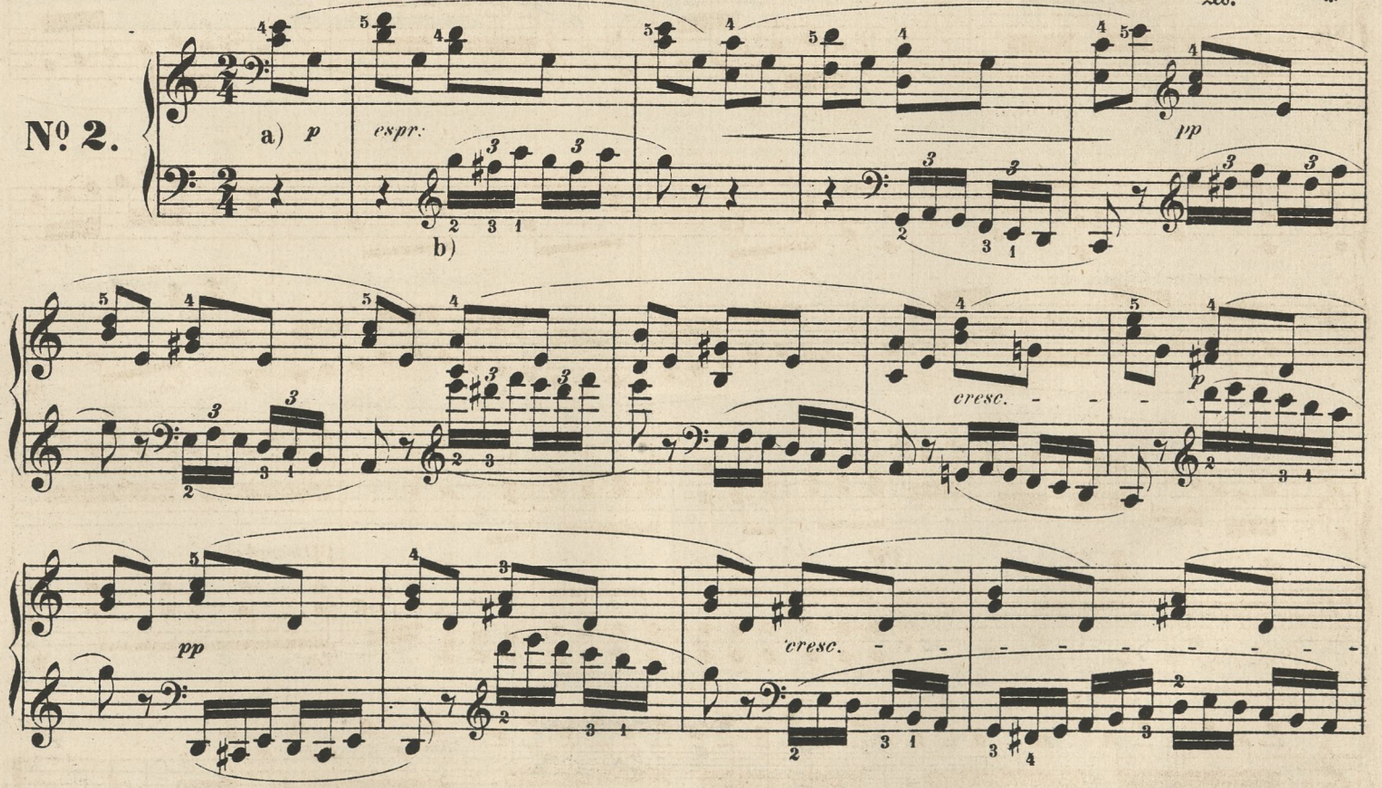


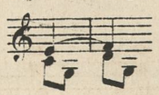
a) Da das Original fast gar keine Nüanzen-Bezeichnung enthält, und es sicherlich nicht die Absicht des Tondichters gewesen ist, den Spieler zu einem schatten- und lichtlosen Vortrage zu veranlassen, so hat es sich der Herausgeber gestattet, durch seinen persönlichen Auffassungsmodus die nöthige Ergänzung zu liefern, welcher er, wie schon des Öfteren versichert worden ist, keine objective Unfehlbarkeit beimisst.



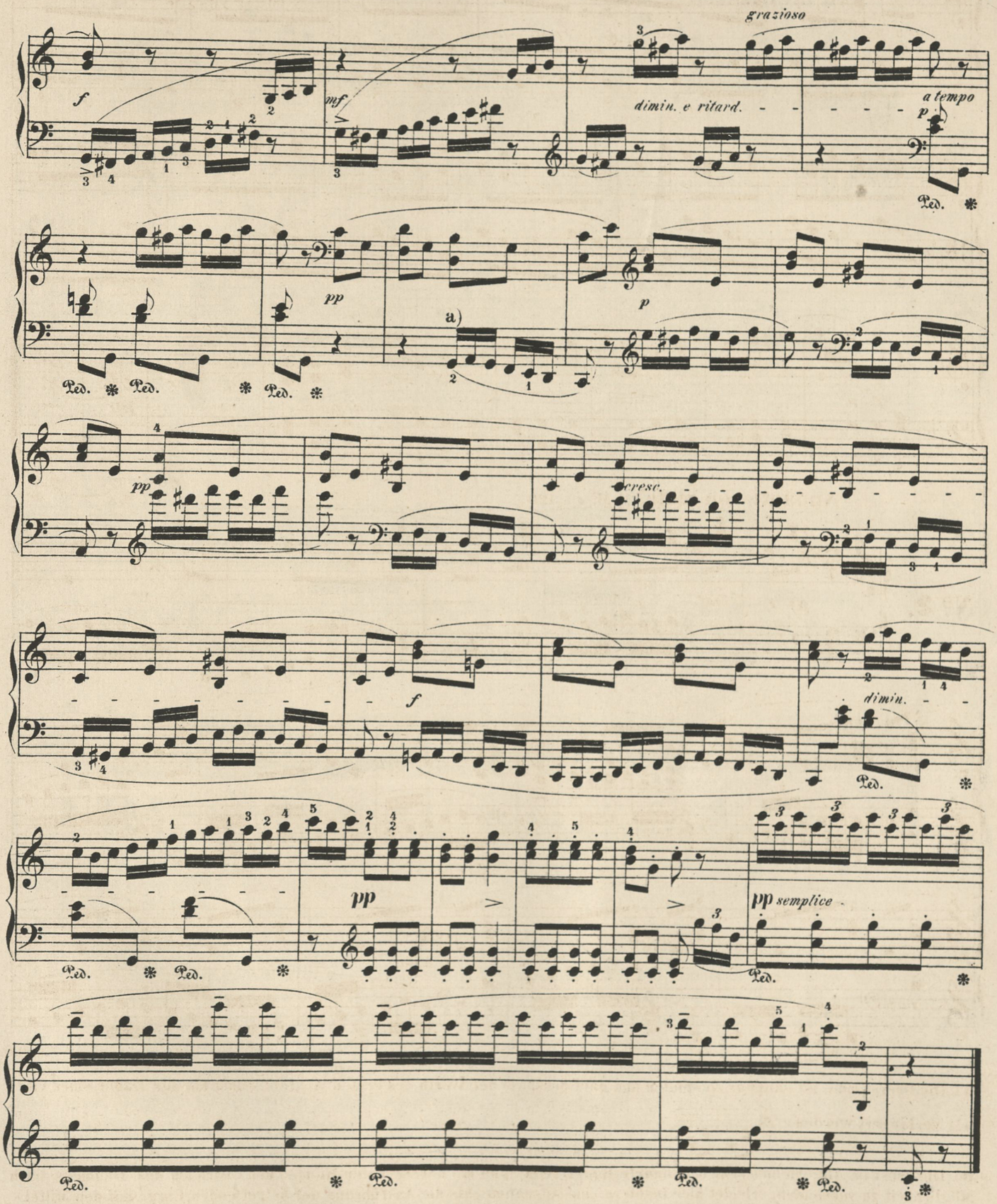
Andante con moto. M.M. ♪ = 120.

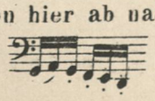
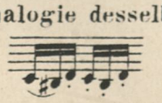
№ 2.



a) Die Oberstimme ist sangbar zu spielen und darf desshalb der Werth des ersten Achtels selbst bis zur Dauer eines Viertels verlängert werden: 

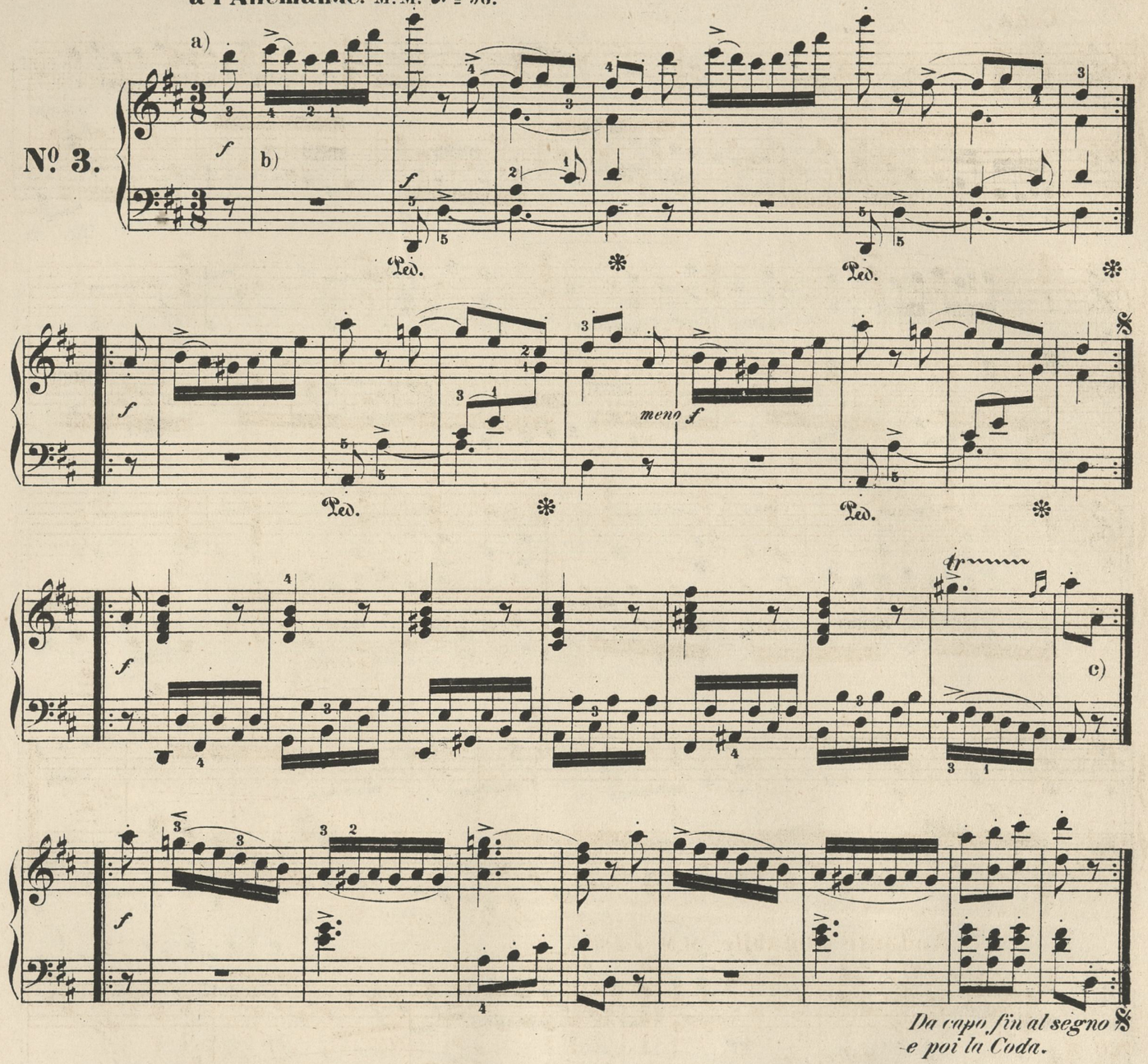
b) Die sonst im Allgemeinen sehr begründete Regel, beim Spiel mit überkreuzten Händen den Gebrauch des Daumens nach Möglichkeit zu vermeiden, erleidet hier insofern eine Ausnahme, als die Ausführung der betreffenden Figur mit den Mittelfingern rhythmische Unsicherheit erzeugen könnte.



a). Um Abwechselung in den Vortrag zu bringen — was bei der Kürze des Stückes übrigens nicht gerade Noth thut, kann die Figur von hier ab nach Analogie desselben Motivs in Op. 1 № 3 (vgl. Anm. a.) zu Seite 1) folgendermaassen phrasirt werden:  und 

à l'Allemande. M.M. ♩. = 96.

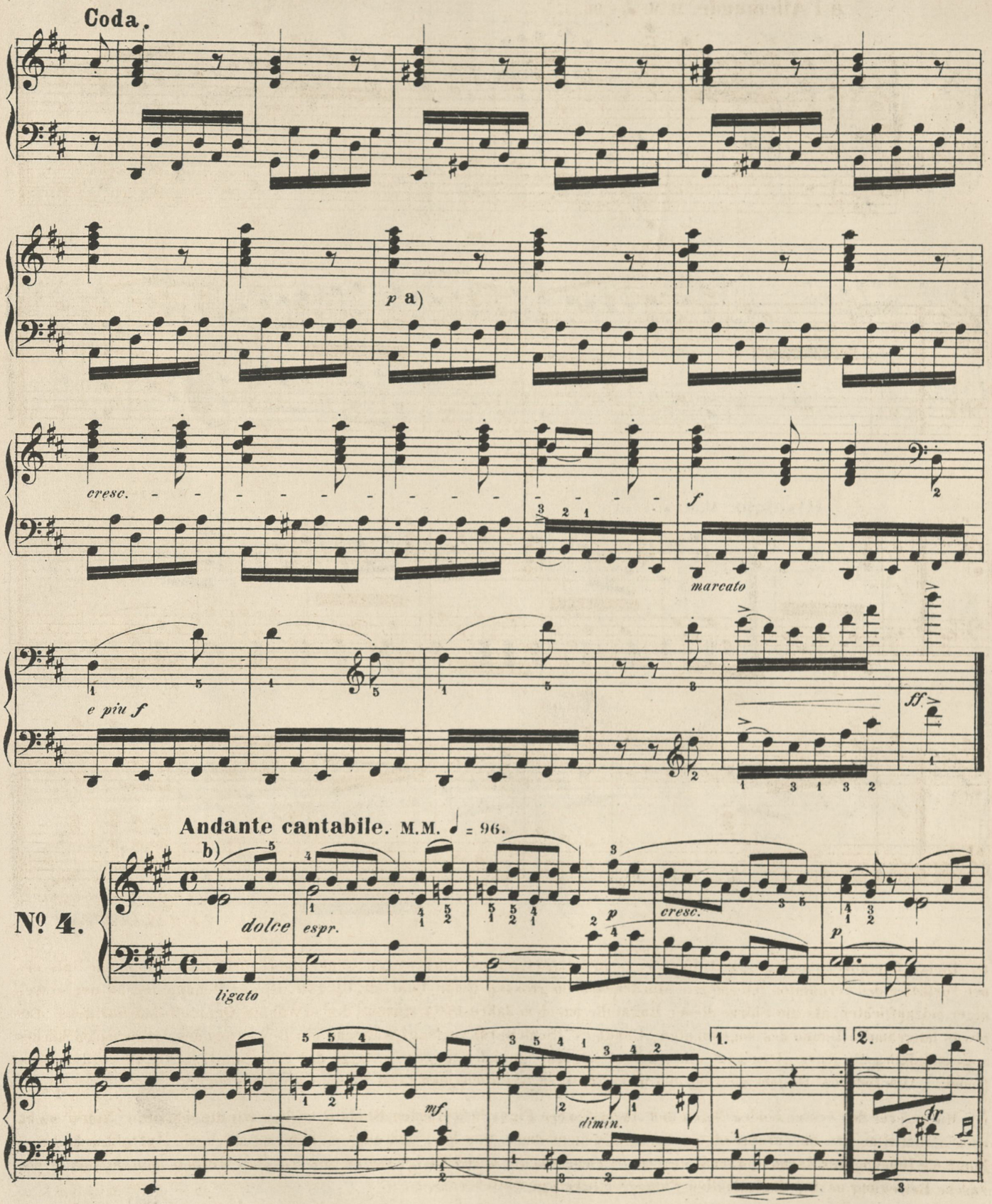
Nº 3.



a) Einige Beethoven-Ausleger, z. B. Herr v. Lenz betrachten dies Stück wegen seiner Überschrift „à l'Allemande" als einen Vorläufer des berühmten Intermezzo alla tedesca im grossen B dur-Quartett, Op. 130. Dieser Behauptung ist um so weniger beizupflichten, als die Skizze dieser Bagatelle aus dem Jahre 1804 stammt, der erwähnte Quartettsatz übrigens das etwas langsamere Tempo des sogenannten „Ländlers" (Schleifers) verlangt, während die Bewegung des vorliegenden Stückes augenscheinlich die jenes „P r e s t o alla tedesca" ist, wie sie sich dem ersten Satze der Sonatine G dur Op. 79 vorgezeichnet findet. „Alla Tedesca" bezieht sich auf den walzerartigen Rhythmus und lässt Tempovarietäten zu.

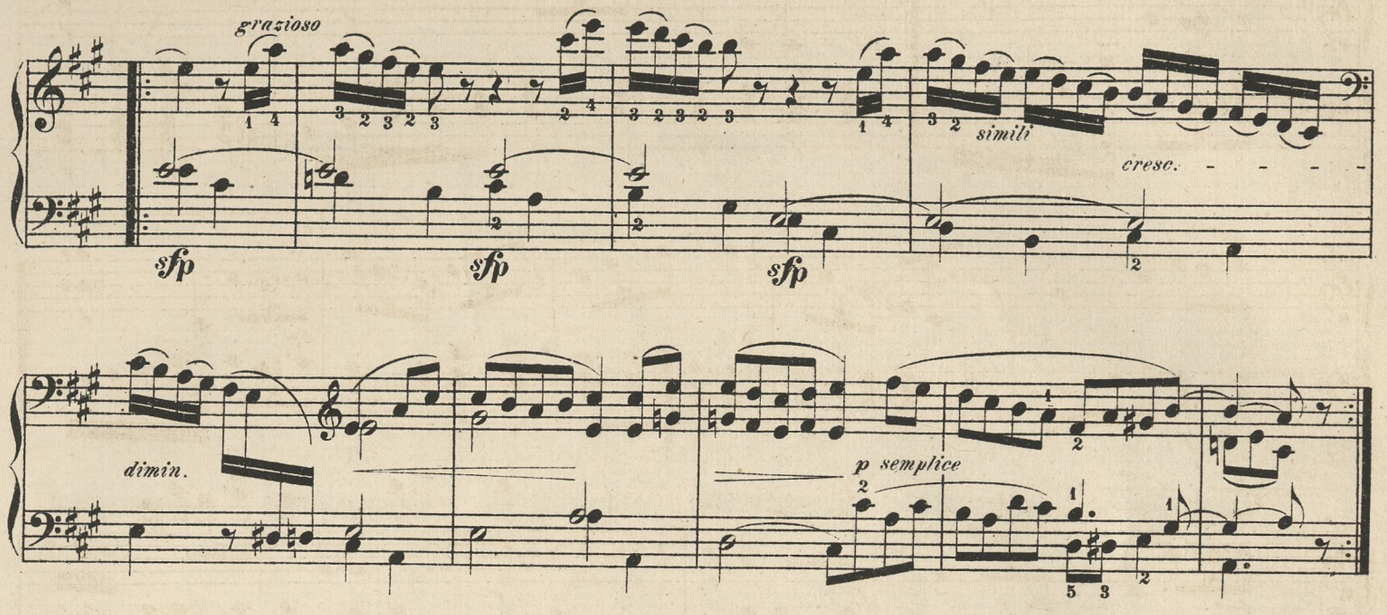
b) Mit unserer den ersten beiden Noten der thematischen Figur beigefügten Bindung wollen wir die übrigen Noten nicht eben als im Staccato auszuführende ersteren entgegensetzen. Das kurz und sehr markirt zu spielende Auftaktsachtel verlangt die Bindung der darauf folgenden ersten Sechzehntheile, deren übrige *non legato* gespielt werden mögen, soweit die rasche Bewegung es der individuellen Fingerfertigkeit gestattet.

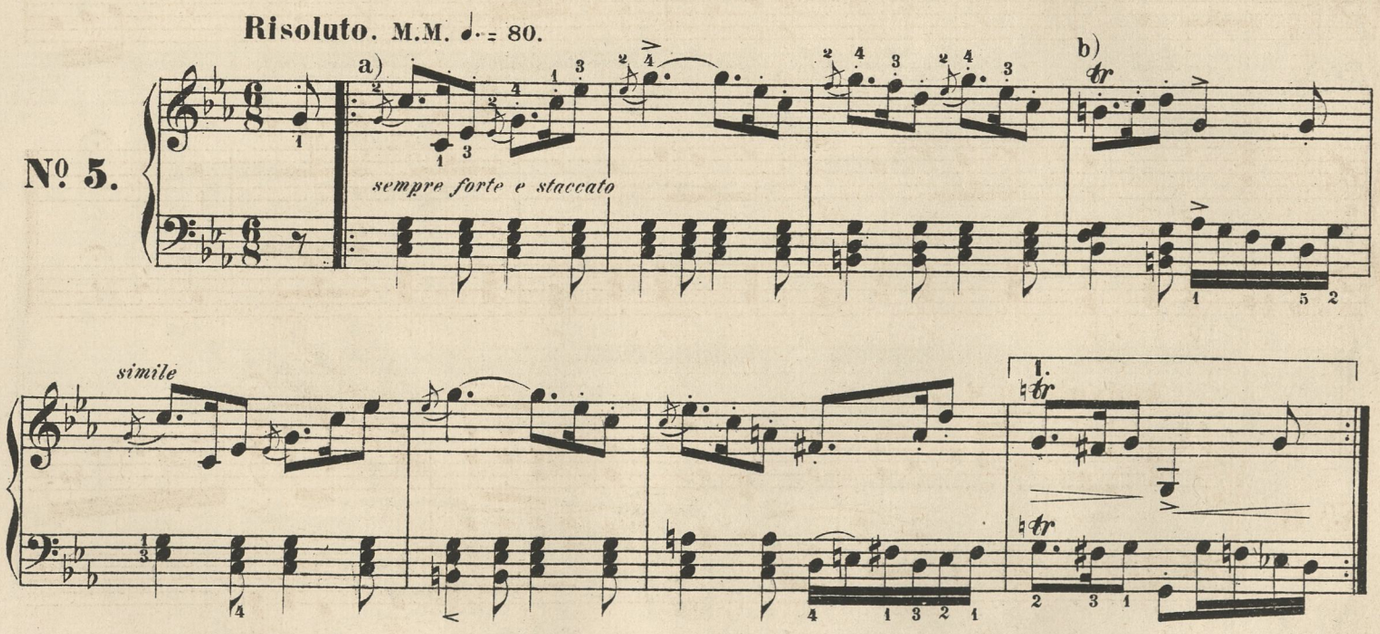
c) Bei der Repetition dieses wie bei der des folgenden Theiles empfiehlt der Herausgeber *piano* anstatt *forte* zu spielen, eine, wenn man will, wohlfeile, hier aber passend anzubringende Abwechselung.



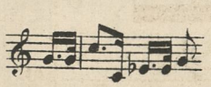
a) Der Spieler achte auf verständliche Wiedergabe der folgenden Periodengruppe. Die erste hat vier Takte, hierauf folgen zwei von je zwei Takten: die Cadenz wird „strettirt."

b) Dieses Stück gehört zu den wenigen, welche ganz streng nach dem Metronom gespielt werden müssen, dabei natürlich sehr zart und duftig. Es ist das Ideal eines musikalischen Albumblattes.

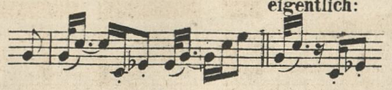




a) Grundbedingung zu correkter Ausführung dieses Stückes ist strenge Beobachtung der alten, leider vielfach in Vergessenheit gerathenen Vorschrift, alle Verzierungen (Vorschläge, Pralltriller, Schleifer u.s.w.) zu den auf den bezüglichen Takttheil treffenden anderen Stimmen einzutheilen, sie niemals den vorhergehenden Noten anzuheften. Demnach spiele man nicht:

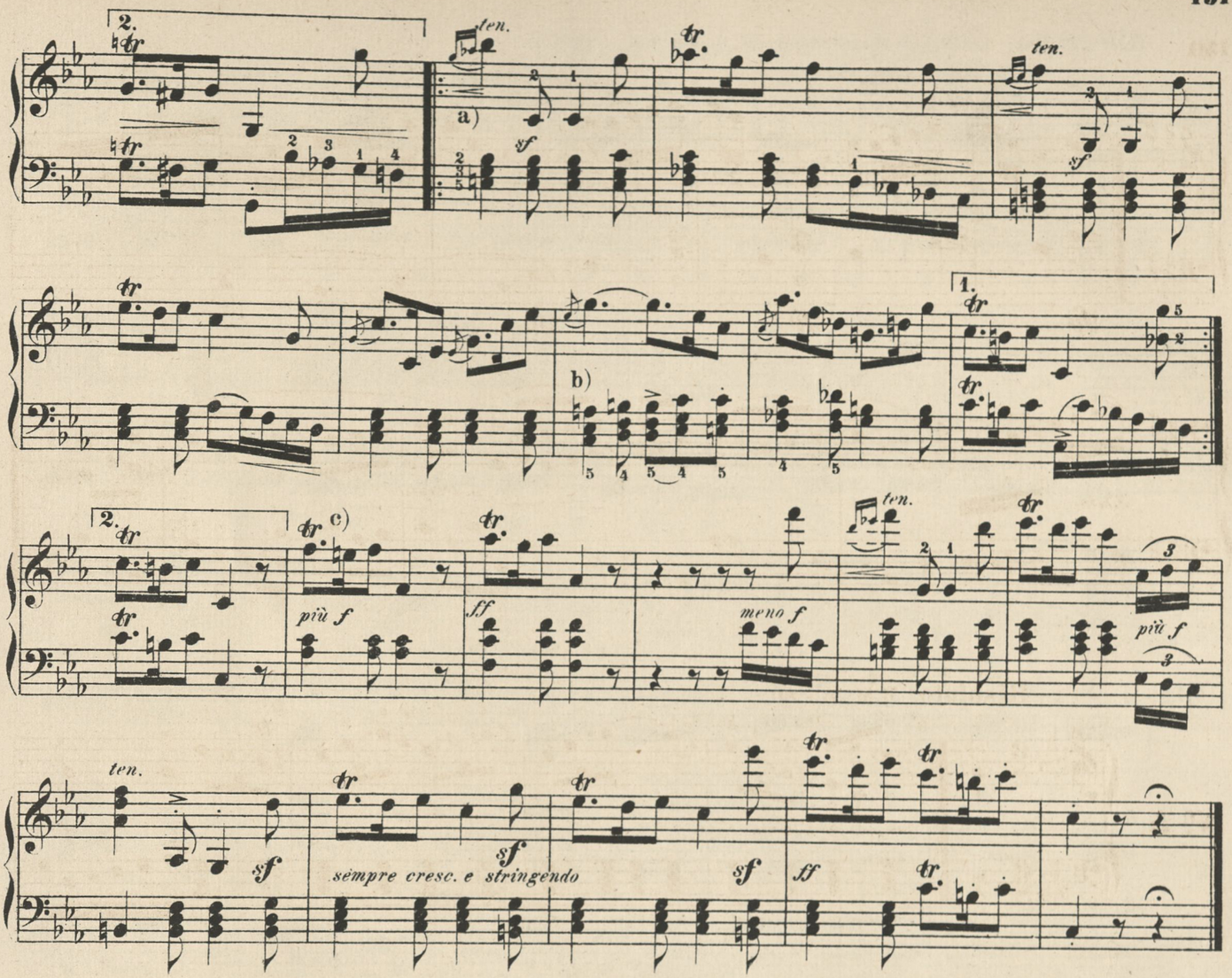


u. s. w. sondern eigentlich:



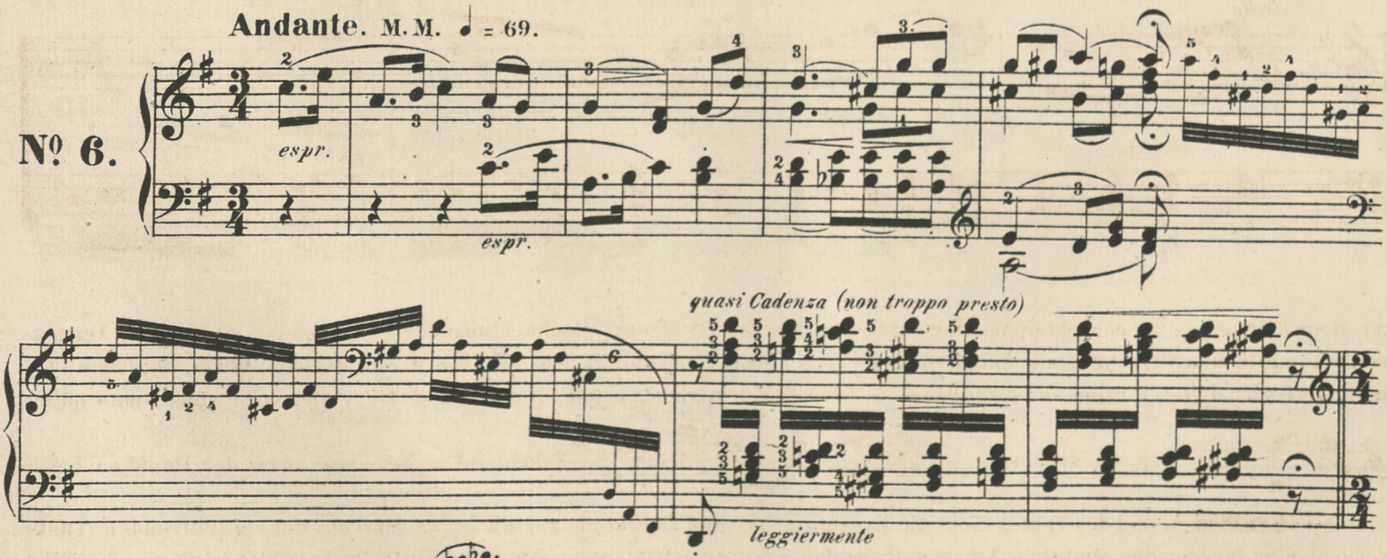
. Ferner ist zu bemerken, dass der Punkt nach dem ersten und vierten Achtel des Taktes nicht die Bedeutung hat, den Finger bis zur nächsten Note auf der betreffenden Taste verweilen zu lassen: das punktirte Achtel soll nur durch den Accent als ein schwerer Takttheil charakterisirt werden und muss desshalb beinahe ebenso scharf abgestossen werden, als ob statt des Punktes eine Sechzehntelpause gesetzt wäre. Die meisten der älteren „Giguen", welcher Gattung dieser punktirte Rhythmus im $\frac{6}{8}$ Takte eigenthümlich ist, verlangen eine ähnliche Ausführung. Man vergleiche übrigens den ersten Satz der siebenten Sinfonie. In der Begleitung ist das trochäische Metrum – ⏑ – ⏑ streng festzuhalten.

b) Dieser Triller  ist einfach als Schneller zu behandeln:  und verlangt nur die erste Note einen Accent.



Andante. M.M. ♩ = 69.

№ 6.

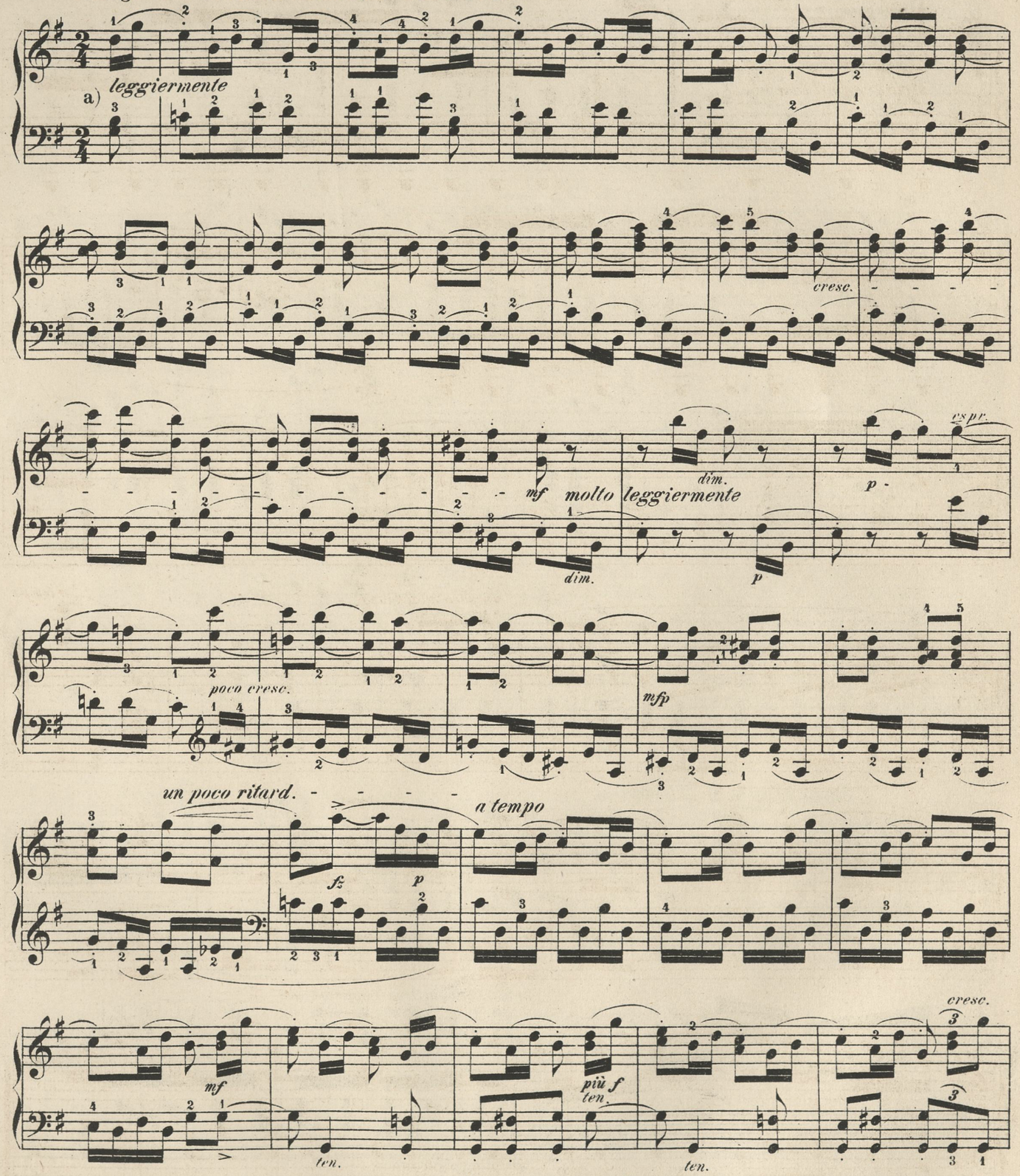


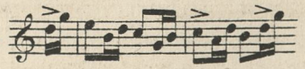
a) Ausführung dieses Schleifers:  nicht mit Accentuirung der ersten, sondern der dritten Note.

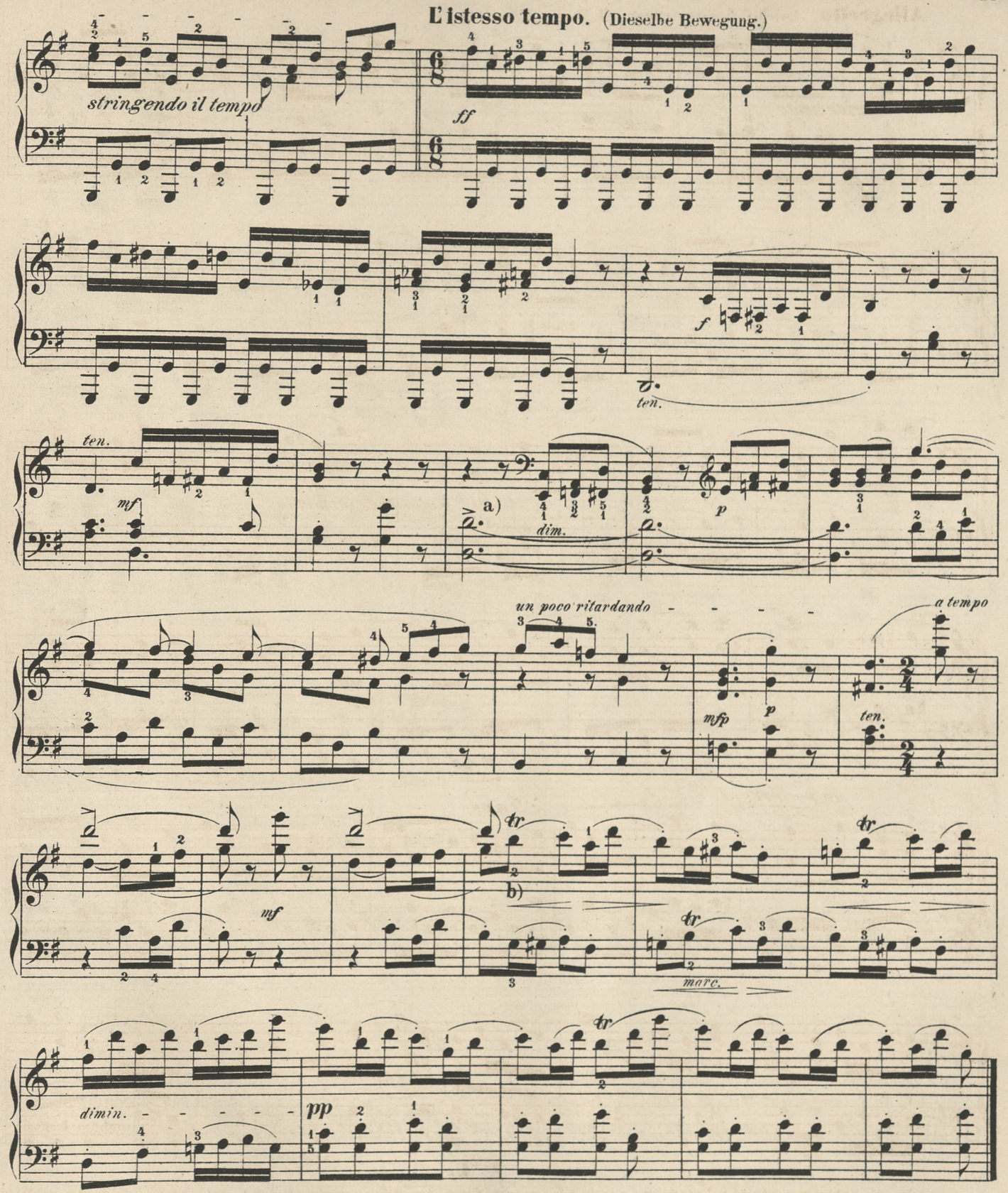
b) Der Fingersatz in der linken Hand ist wohl zu beachten.

c) Gestattet es die Fertigkeit des Spielers, so kann hier und da der „Schneller" verdoppelt werden, z. B. 

Allegretto. Leichtlich vorzutragen. M.M. ♩ = 92.

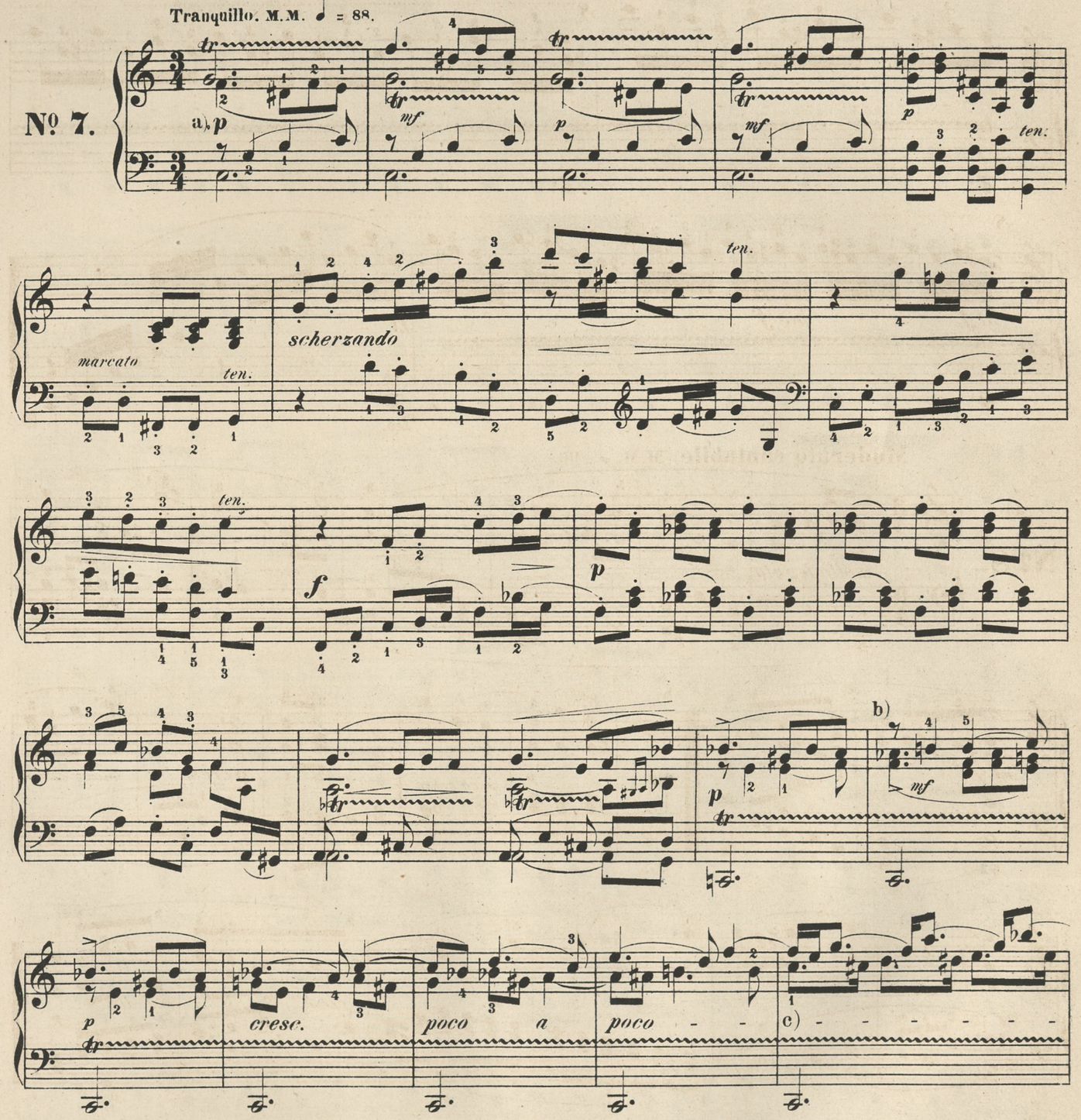


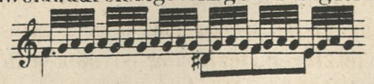
a) Der Herausgeber accentuirt folgendermaassen:  wodurch der Gefahr, rhythmisch unverständlich oder monoton zu werden, vorgebeugt werden kann. Ein Nichtmarkiren des ersten Auftaktes würde die ganze Phrase in das Triviale herabziehen, eine unterschiedslose Fortsetzung dieses Accentes den Zuhörer über Stellung von Arsis und Thesis verwirren.



a) Eine kleine Schwierigkeit, der nicht ausgewichen werden kann, die desshalb überwunden werden muss, bietet die linke Hand, deren Grundton d im letzten Achtel dieses Taktes, um nicht mit der Melodie der rechten Hand zu collidiren, loszulassen, sofort darauf aber aufs Neue stumm anzuschlagen ist.

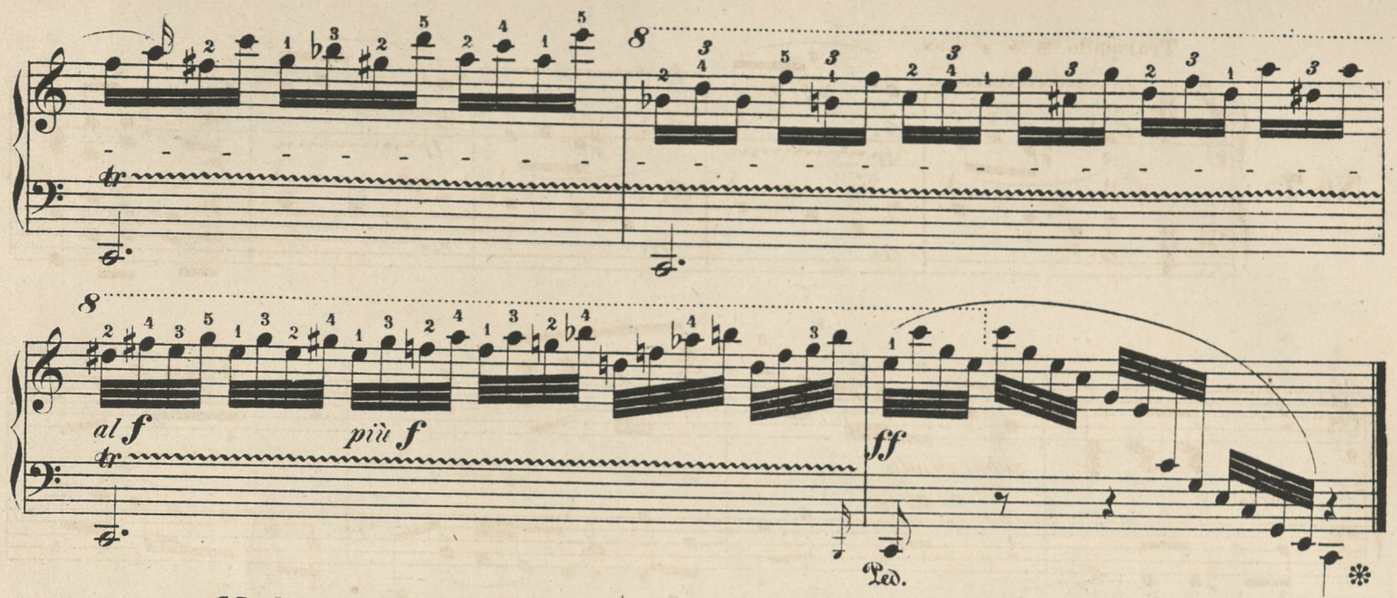
b) Dieser Triller verlangt einen Nachschlag (wie die späteren), ist also als Quintole zu spielen.



a) Über das Tempo dieses Stückes – im Original fehlt die nähere Bezeichnung desselben – haben die beiden letzten Takte zu entscheiden, da sie die rascheste Bewegung enthalten. Letztere – Zweiunddreissigstel – geben zugleich das Maass der Triller-bewegung. Demnach, wie bereits des Öfteren erörtert worden ist:  d. h. unhörbare Unterbrechung des Trillers beim Eintritt jeder neuen Note der melodieführenden Stimme.

b) Die Unterstimmen – das Motiv – sind stärker zu spielen, als die begleitende Oberstimme.

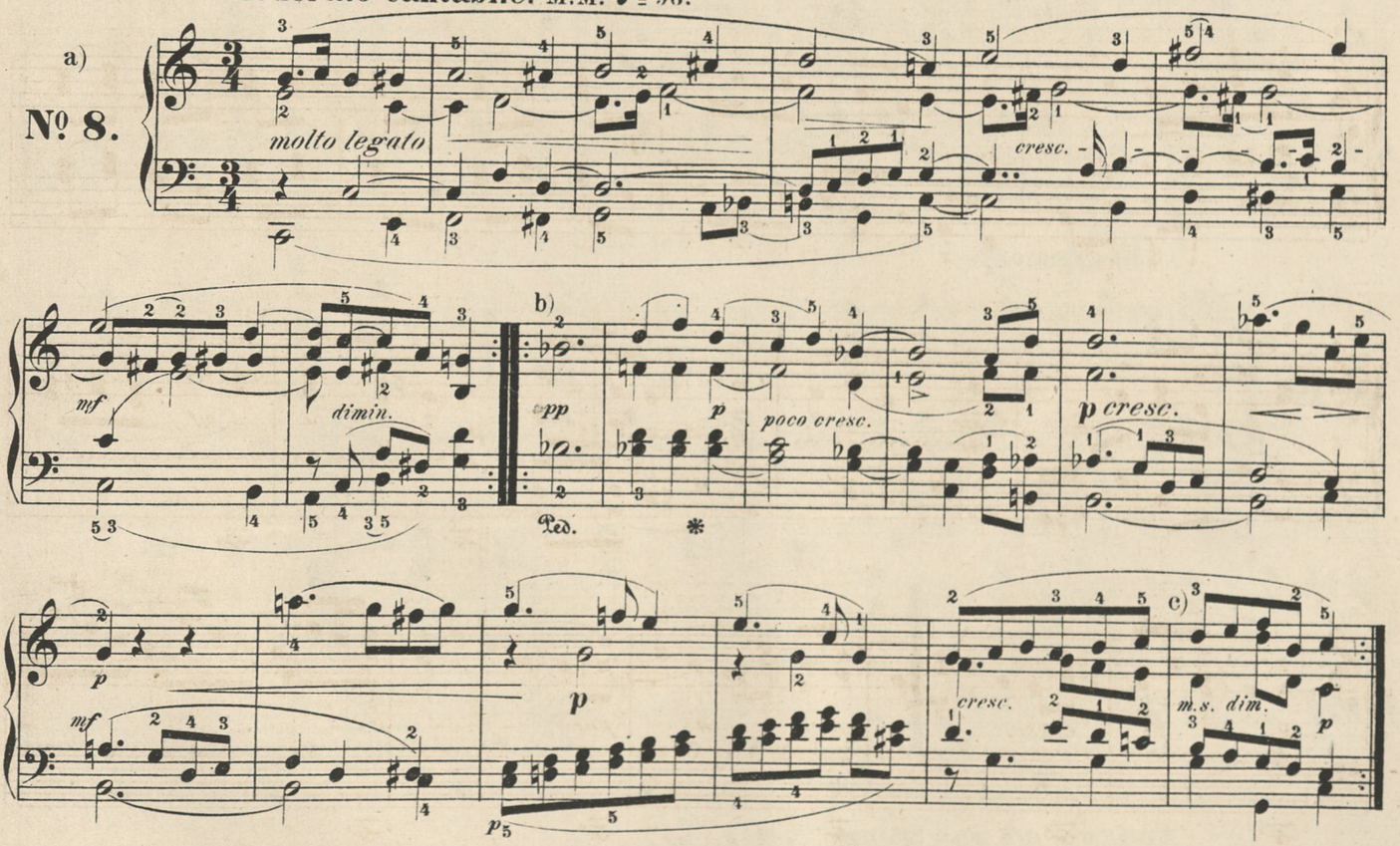
c) Die Verkleinerung des Themas muss vorbereitet werden, die verdoppelte Bewegung würde ohne ein *accelerando* in den vorhergehenden Takten unschön und holprig klingen. Der improvisationsartige Charakter des ganzen Orgelpunktes rechtfertigt die Anwendung des sogenannten *tempo rubato*, indem es zugleich dessen Modus anzeigt. Es versteht sich, dass die Sechzehntheile selbst im Grundtempo des Stückes auszuführen sind: das *accelerando* soll nur den Übergang aus der Achtelbewegung insinuiren helfen.



Moderato cantabile. M.M. ♩ = 96.

a)

№ 8.



a) An dieser sehr merkwürdigen und interessanten Skizze – mehr für Streichinstrumente als für Klavier gedacht – ist für Erkenntniss der Eigenthümlichkeiten des Styles der letzten Quartette viel zu lernen. Man studiere die überaus sensitive Stimmenführung im einzelnsten Detail und suche schliesslich im Zusammenspiel den Gesetzen des Wohlklangs möglichst Rechnung zu tragen. In letzterer Beziehung ist namentlich im viert- und drittletzten Takte darauf zu achten, dass die aufsteigende Terzenscala der linken Hand sich durch so glatten Fluss auszeichne, dass die stellenweisen Härten im Zusammentreffen mit der Oberstimme möglichst spurlos vorübergleiten.

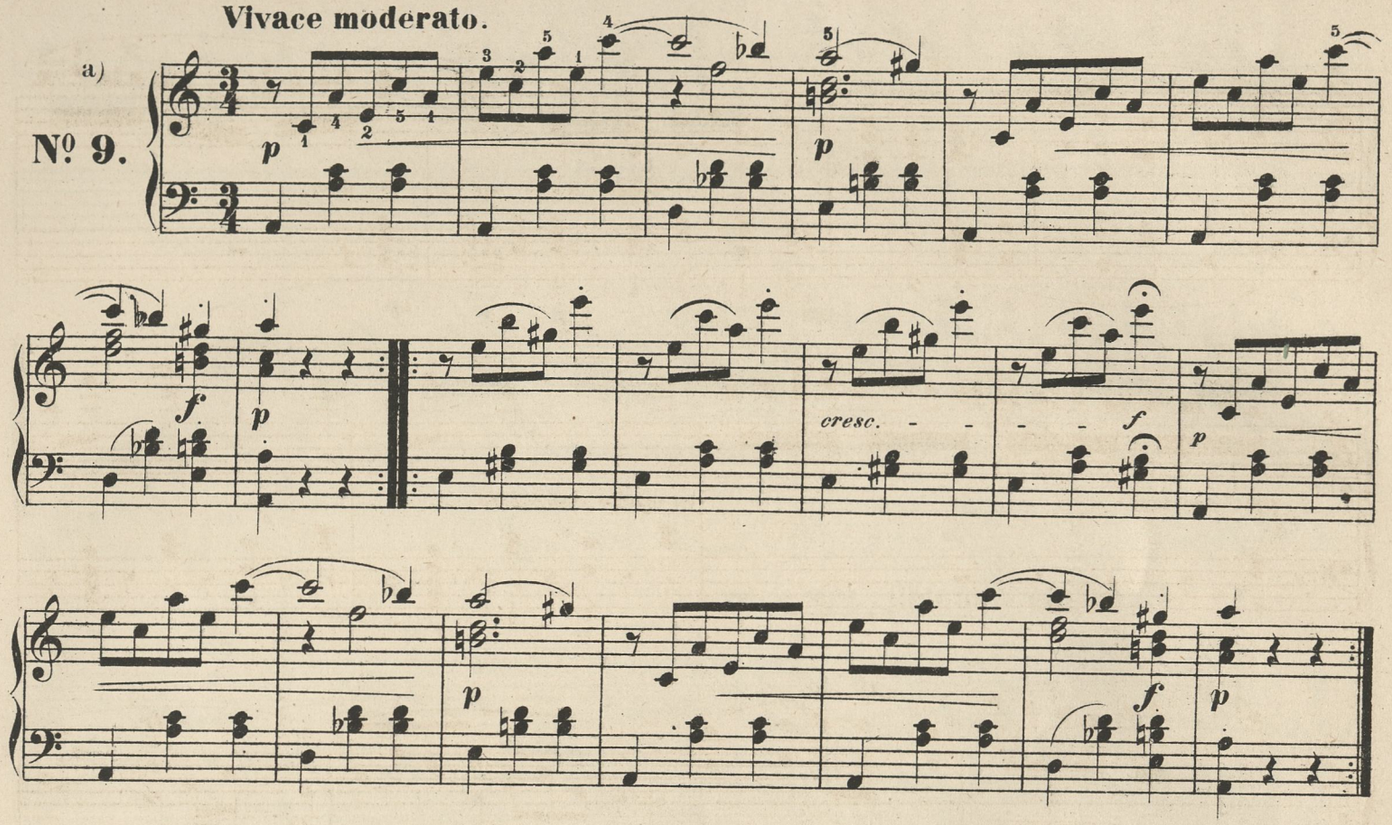
b) Das unerwartete Auftreten von B dur muss eine geisterhaft verklärte Färbung erhalten: *pianissimo* mit Aufhebung der Dämpfung.

c) Das eingestrichene d übernehme die linke Hand, wie wir ihr schon im drittletzten Takte die Fortsetzung des Terzenganges zugetheilt haben.

Vivace moderato.

a)

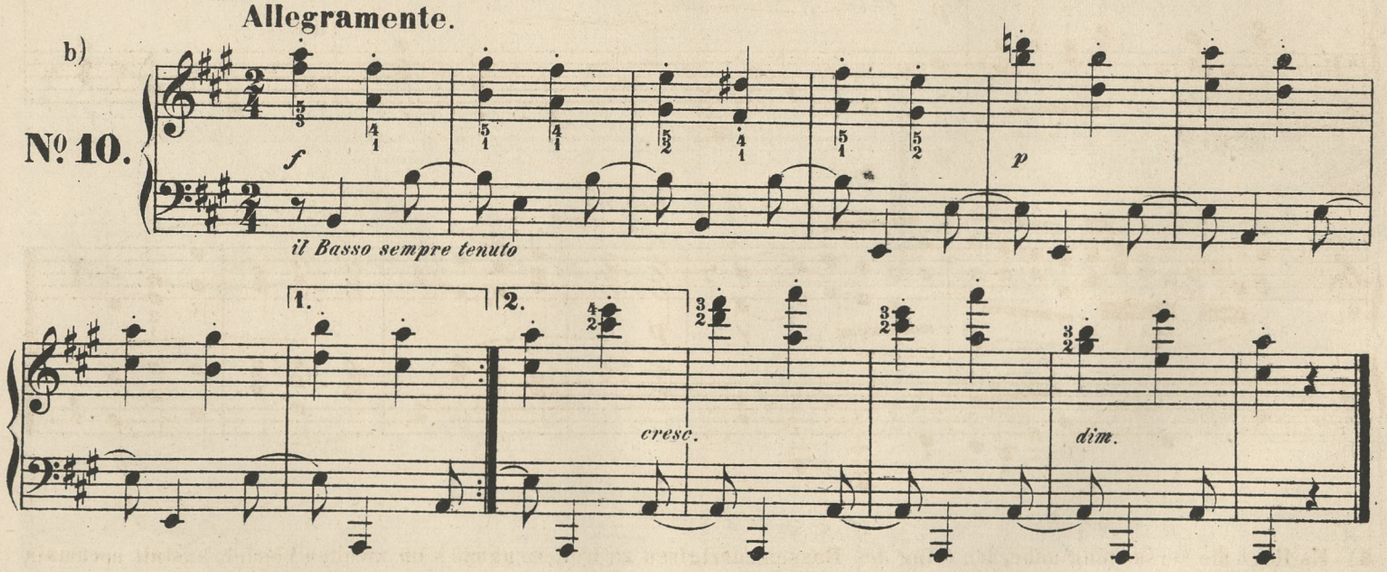
№ 9.



Allegramente.

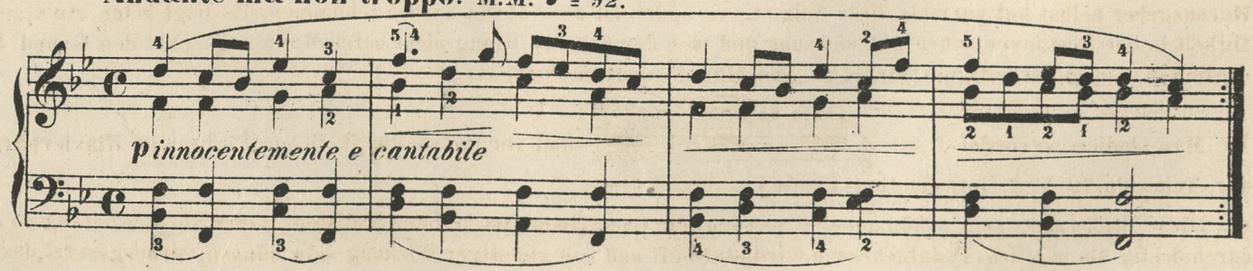
b)

№ 10.



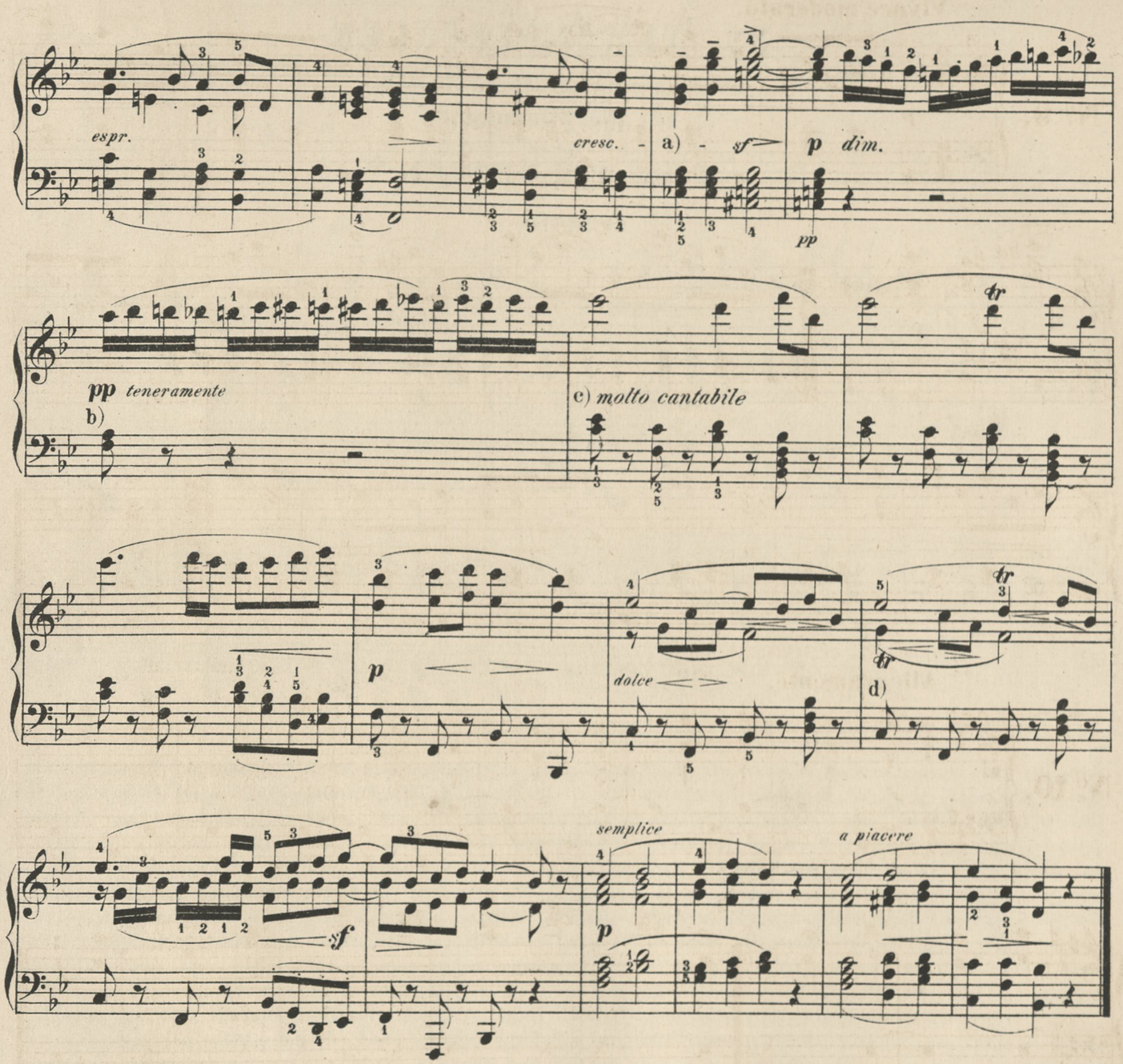
Andante ma non troppo. M.M. ♩ = 92.

№ 11.

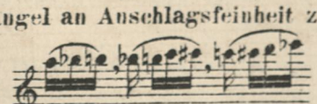


a) Für diesen kleinen Walzer scheint uns eine Metronomisirung überflüssig zu sein.

b) Tempo nach Belieben.



a) Es liegt die Versuchung nahe, den Gang des Basses corrigiren zu wollen: nämlich im zweiten Viertel, anstatt nochmals es, d nehmen zu wollen, ebenso die andere, im nächsten Takte nur c anzuschlagen und die übrigen Töne anzubinden. Der Herausgeber selbst hat vormals diese Neigung verspürt, ist aber davon zurückgekommen. Es liegt keine etwaige Flüchtigkeit in der Beethovenischen Aufzeichnung und wen der äussere Klang nicht befriedigen sollte, hat den Grund davon lediglich in seinem derzeitigen Mangel an Anschlagsfeinheit zu suchen.

b) Man studiere zuvörderst so:  und vergleiche die ähnlichen Figuren im Klavierpart des Es dur-Trio's Op. 70 Nº 2 (Introduction-Finale.)

c) Diese Stelle muss sehr schön gespielt werden: die Oberstimme im hellsten (vollsten) *piano*, die Begleitung so leicht und durchsichtig als möglich. Pedalgebrauch wird statthaft und von günstiger Wirkung sein können, vorausgesetzt, dass man die Achtel des Basses nicht zu Vierteln verwandelt.

d) Nachschläge zu den beiden Trillern scheinen uns nothwendig zu sein: der zur Unterstimme darf chromatisch (fis), der zur Oberstimme muss natürlich diatonisch (e) sein.

XVII.

33 VERÄNDERUNGEN

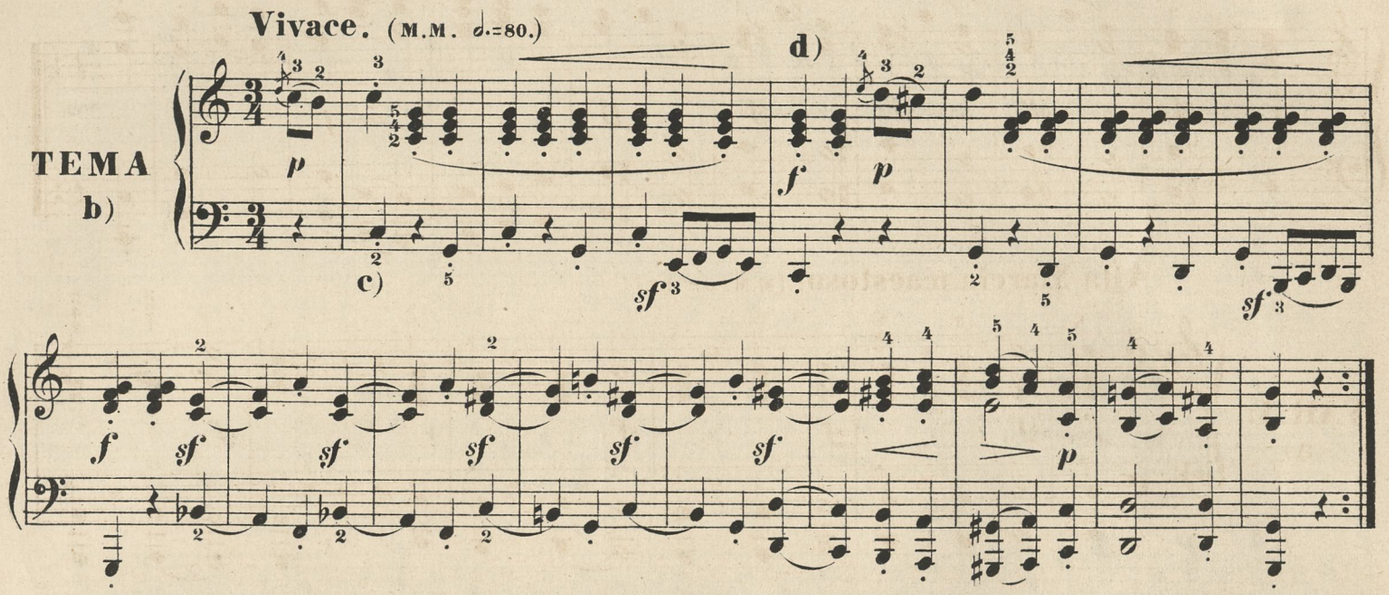
über einen Walzer von A. Diabelli

für das Pianoforte

von

L. van BEETHOVEN.[a)]

Op. 120.

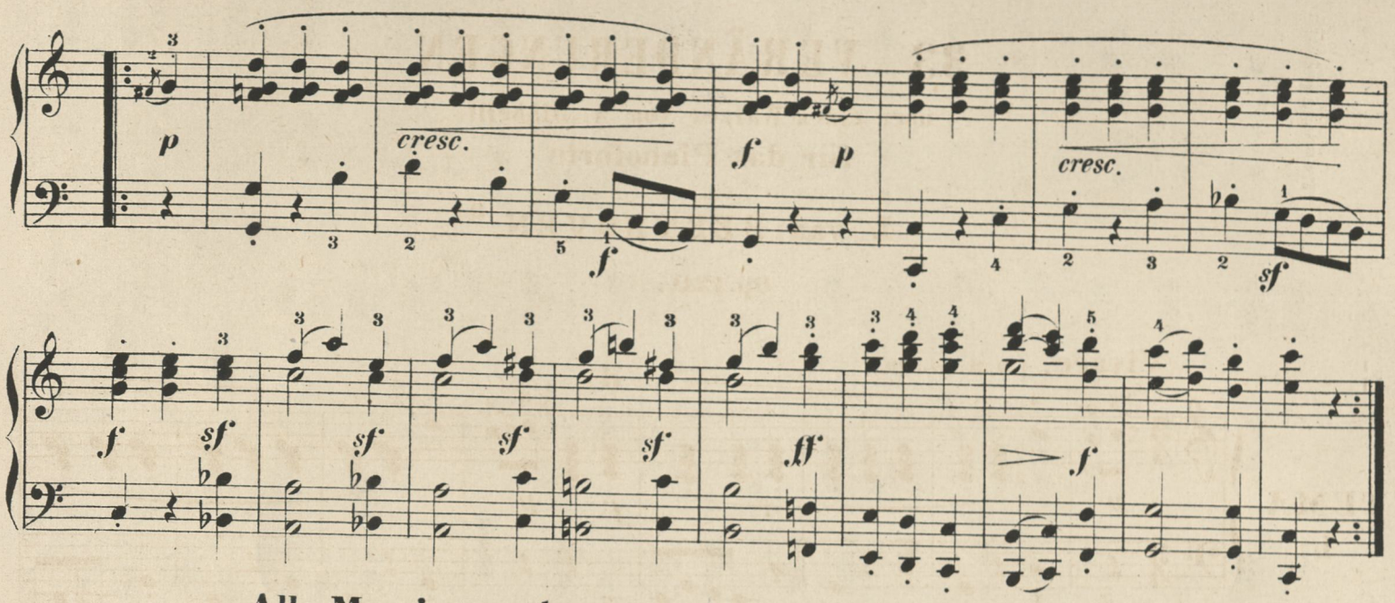


a) Der Herausgeber erblickt in dieser riesigen Tonschöpfung gewissermaassen den Mikrokosmos des Beethovenschen Genius überhaupt, ja sogar ein Abbild der ganzen Tonwelt im Auszuge. Alle Evolutionen des musikalischen Denkens und der Klangfantasie – vom erhabensten Tiefsinn bis zum verwegensten Humor – in unvergleichbar reichster Mannigfaltigkeit, gelangen in diesem Werke zur beredtesten Erscheinung. Unerschöpflich ist das Studium desselben, unaufzehrbar die in seinem Inhalte dem musikalischen Hirne ganzer Generationen gebotene Nahrung. Ein glänzenderes Zeugniss von der Nichtabnahme, ja der höchsten Steigerung seiner Schaffenskraft im Beginne des Alters hat nie ein Autor der Welt gegeben Die Nichtbeachtung, in welcher es während etlicher Jahrzehnte nach seiner Veröffentlichung zu verstauben begann, erklärt sich einestheils durch die Trägheit der mitlebenden Künstler, anderntheils durch die relativ tiefe Bildungsstufe, auf der sie standen. Um dieser inne zu werden, nehme man die gleichzeitig erschienenen 50 Veränderungen, welche Herr Diabelli über seinen Walzer von den berühmtesten Tonsetzern Deutschlands componiren liess – zum Vortheil irgend eines Wohlthätigkeitszweckes – in die Hand: der kaum glaubliche Abgrund, den man gewahrt, giebt erst das richtige Maass von der einsamen Höhe, auf welcher Beethoven stand. Nun freilich findet man schon einen ähnlichen Abstand zwischen Beethovens Sonate Op. 106. und Hummels Op. 81. mit welchem (nicht blos in technischer Hinsicht sehr schätzenswerthen) Werke der letztgenannte Künstler bekanntlich im Wettstreit ihm gegenüber zu treten dachte und zwar mit Siegesbewusstsein.

b) Es scheint uns unnöthig, aus missverstandener Pietät gegen Beethoven das Diabellische Thema zu verhöhnen, wie es mehrere Commentatoren gethan haben. Der Walzer ist trotz seiner Rosalien an und für sich ein ganz hübsches, geschmackvolles Stückchen, in seiner melodischen – ich möchte sagen – Neutralität vor der Gefahr des Veraltetwerdens geschützt. Er verlangt übrigens ein ziemlich frisches Tempo.

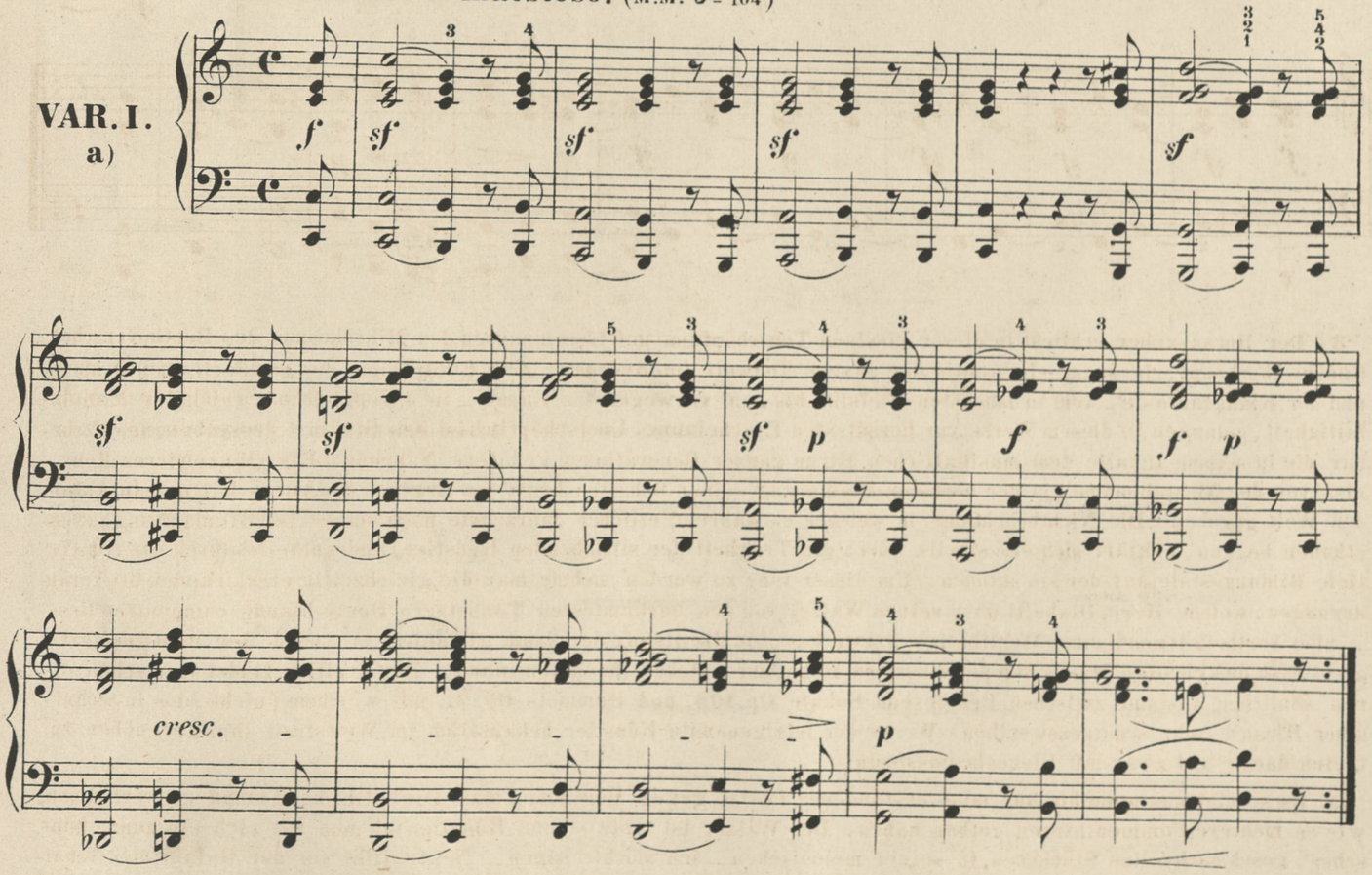
c) Der Spieler wolle unsere Fingersetzung nicht ungeprüft verwerfen: es kommt ein ganz anderes *staccato* dabei heraus, wenn man diese Quarte mit dem zweiten und fünften Finger spielt, als wenn man den Daumen und den Mittelfinger dazu verwendet.

d) Man beachte das unbedingte *staccato* dieser beiden Schläge, während die vorhergehenden acht „…“ vorgetragen werden sollen, welcher Unterschied, wie die Folge zeigt, systematisch durchgeführt ist.

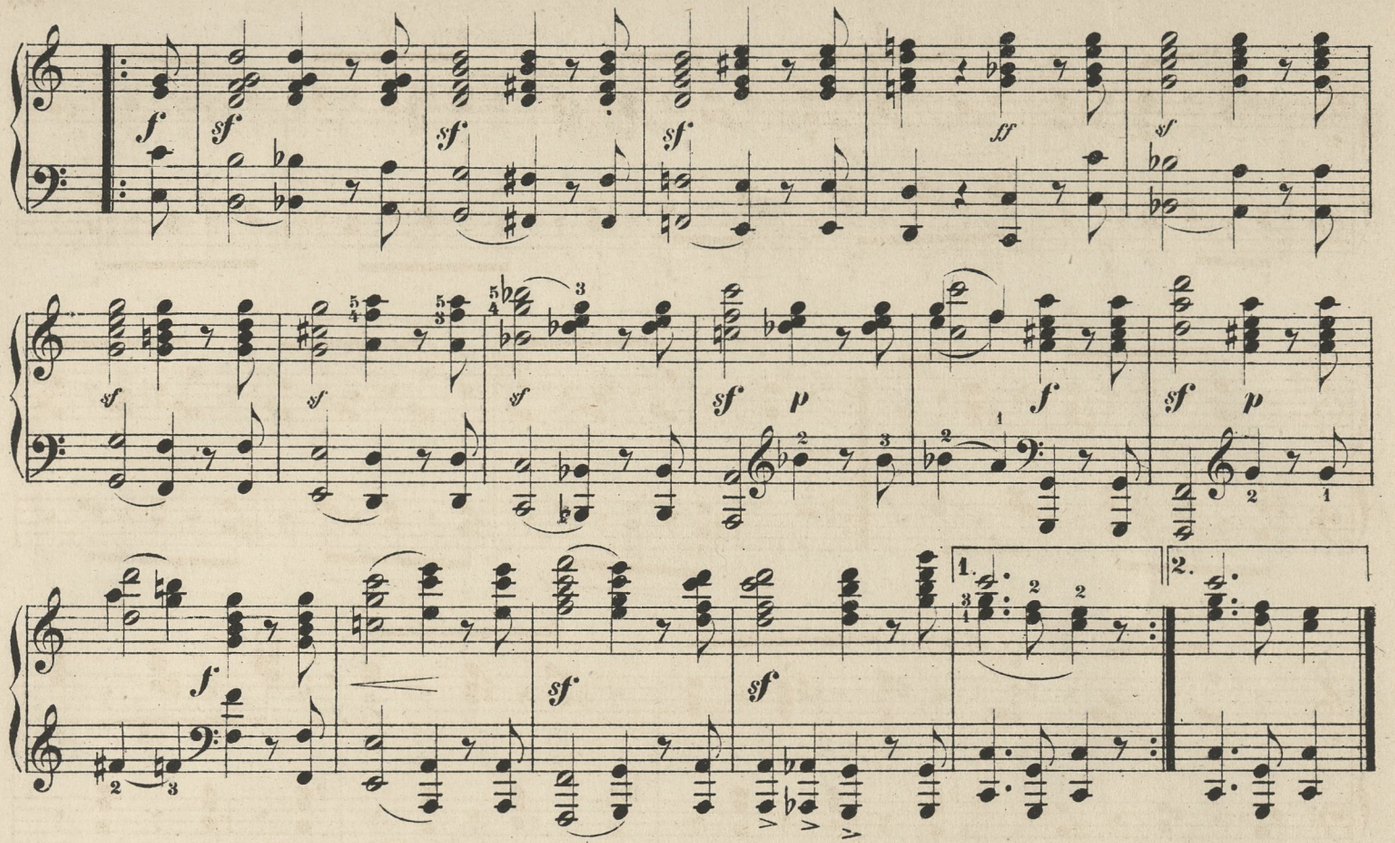


Alla Marcia maestoso. (M.M. ♩ = 104)

VAR. I.
a)

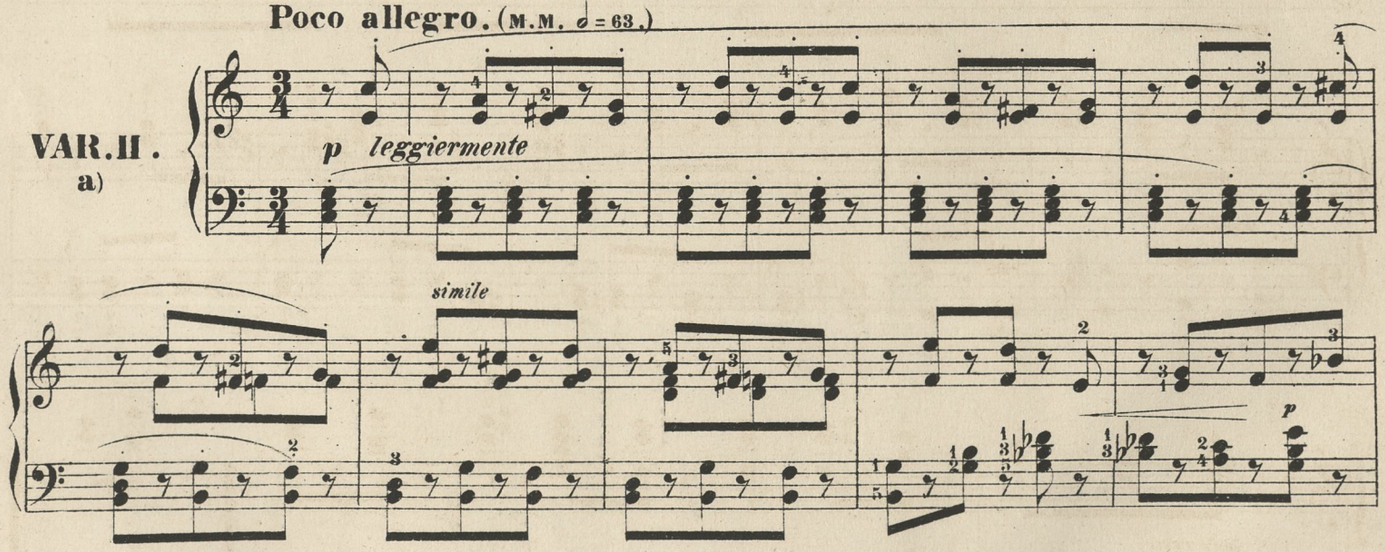


a) Das Metrum ⏑ – ⏑ (Amphibrachys) werde mit eindringlichster Schärfe durchgeführt; die Bindung der Länge (halbe Note) an die folgende Kürze (Viertel) wie wir sie hinzugefügt haben, ergiebt sich von selbst aus der Nothwendigkeit einer deutlichen Darstellung dieses Metrums. Dass der Auftakt d.h. die erste Kürze eine markigere Betonung verlangt, als die letzte Kürze, trotzdem jene nur den Dauerwerth eines Achtels beträgt, ist eine natürliche Folge des Verhältnisses zwischen Hebung und Senkung.

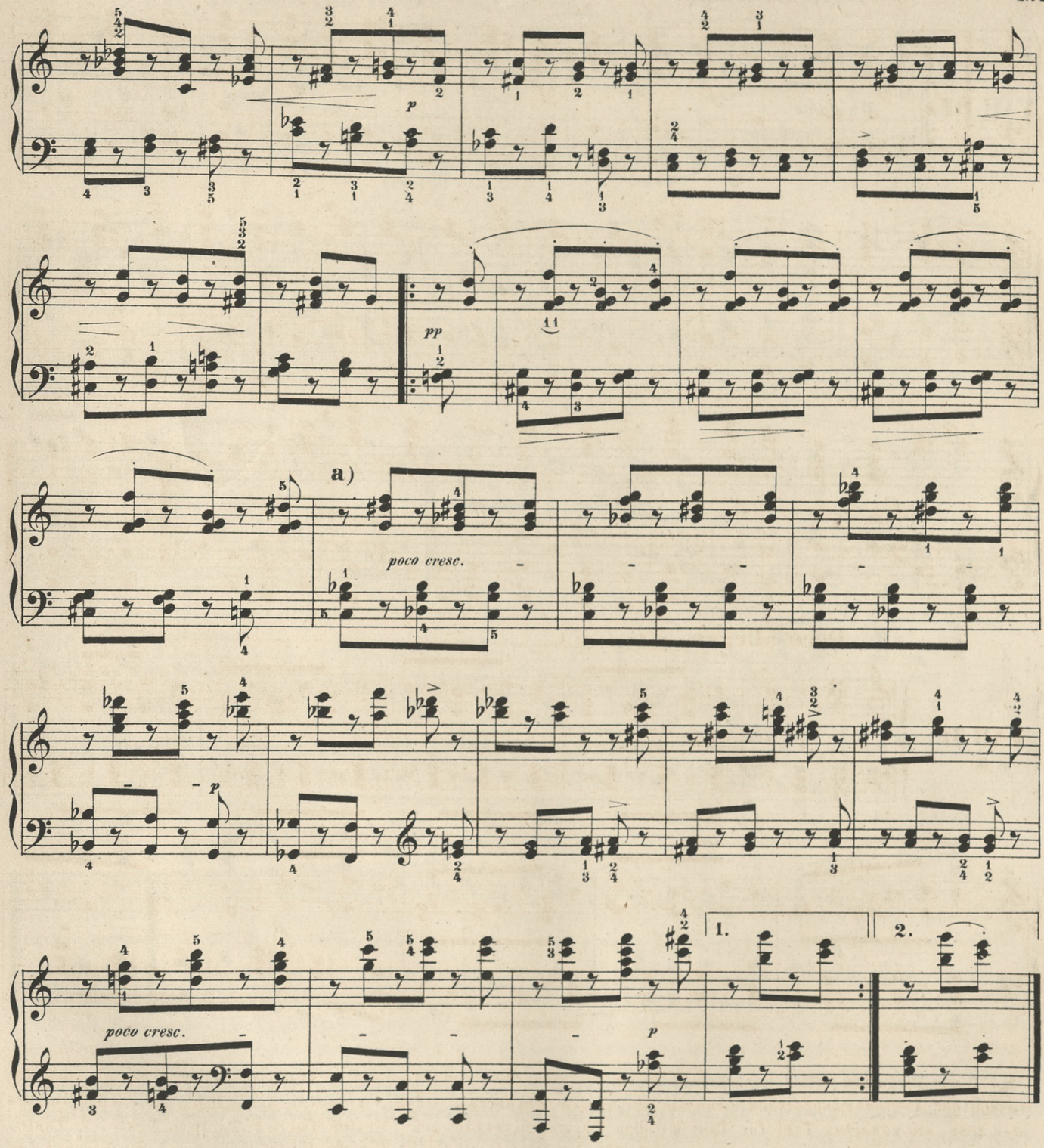


Poco allegro. (M.M. ♩ = 63.)

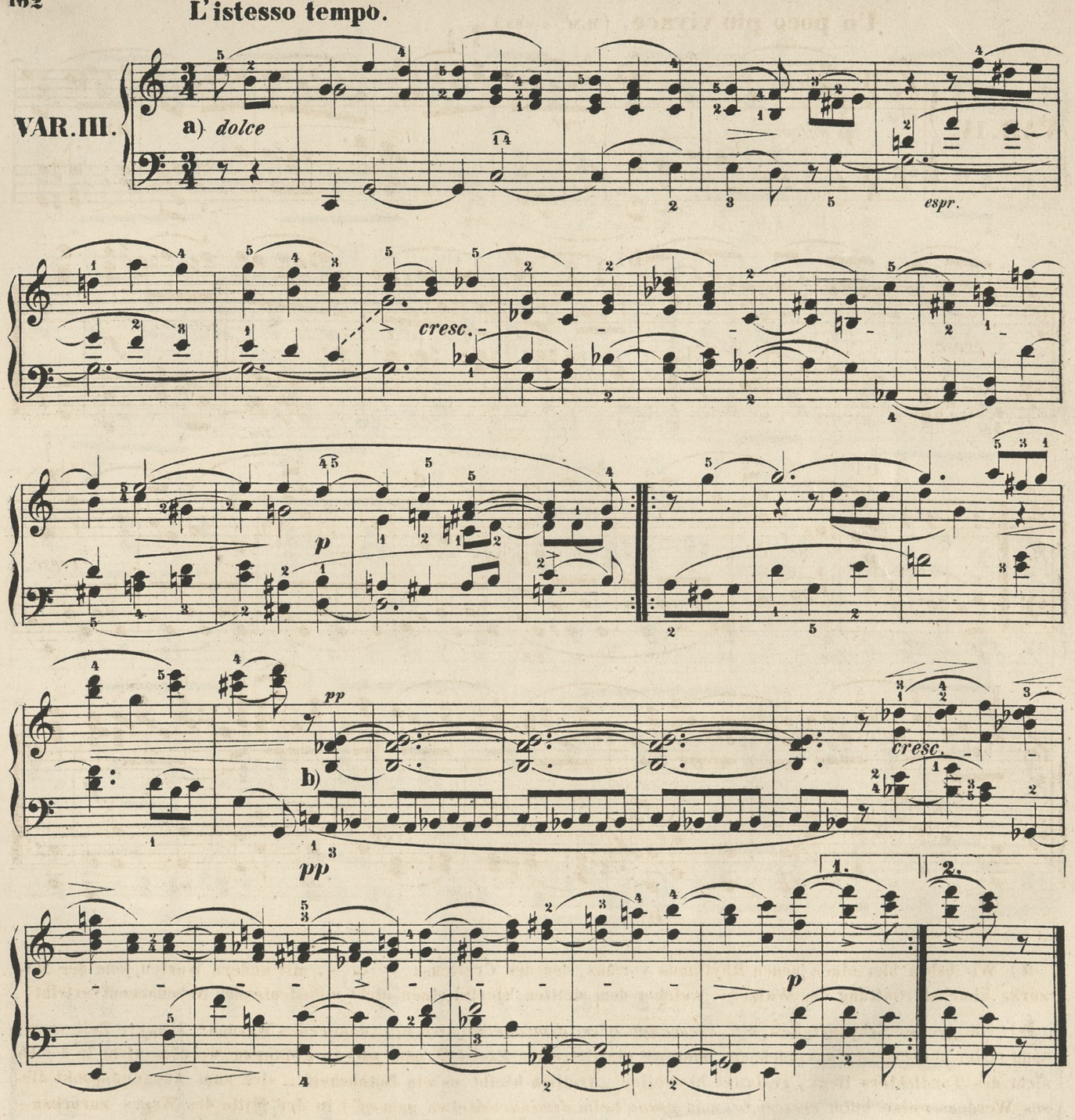
VAR. II.
a)



a) Diese Variation selbst nur correkt zu spielen, ist schwieriger als es den Anschein hat; ohne ein genaues Erfassen der Periodengruppirung, ohne die sorgsamste Phrasirung ist dies geradezu unmöglich. Man wird am besten thun, sie zunächst Takt für Takt mit dem Thema zu vergleichen (Erster Theil: 4 Takte, 4 Takte, 2 Takte, 2 Takte, 4 Takte) und sodann jede einzelne Periode, unter gewissenhafter Beobachtung, sogar Accentuirung der Auftakte, separat und streng nach dem Metronom zu üben. Spieler, die noch nicht der (relativ seltenen) Vertheilung der schweren Takttheile an die rechte und der leichten an die linke Hand mächtig geworden sind, finden hierfür eine höchst vortreffliche Vorstudie in Mendelsohns Op. 7: Sieben Charakterstücke № 7. Nach Ueberwindung der rein technischen Schwierigkeiten, welche sich im zweiten Theile merklich steigern, wenn die Hände sich in Darstellung des Rhythmus fortwährend ablösen, hat das Studium des Vortrags zu beginnen, welcher sich auf möglichst gesangliche Ausführung der Oberstimme und auf ein gleichmässig wogendes Schweben des Anschlages zu richten hat: ····· Vgl. übrigens für letzteren die zweite Variation im letzten Satze von Op. 109.

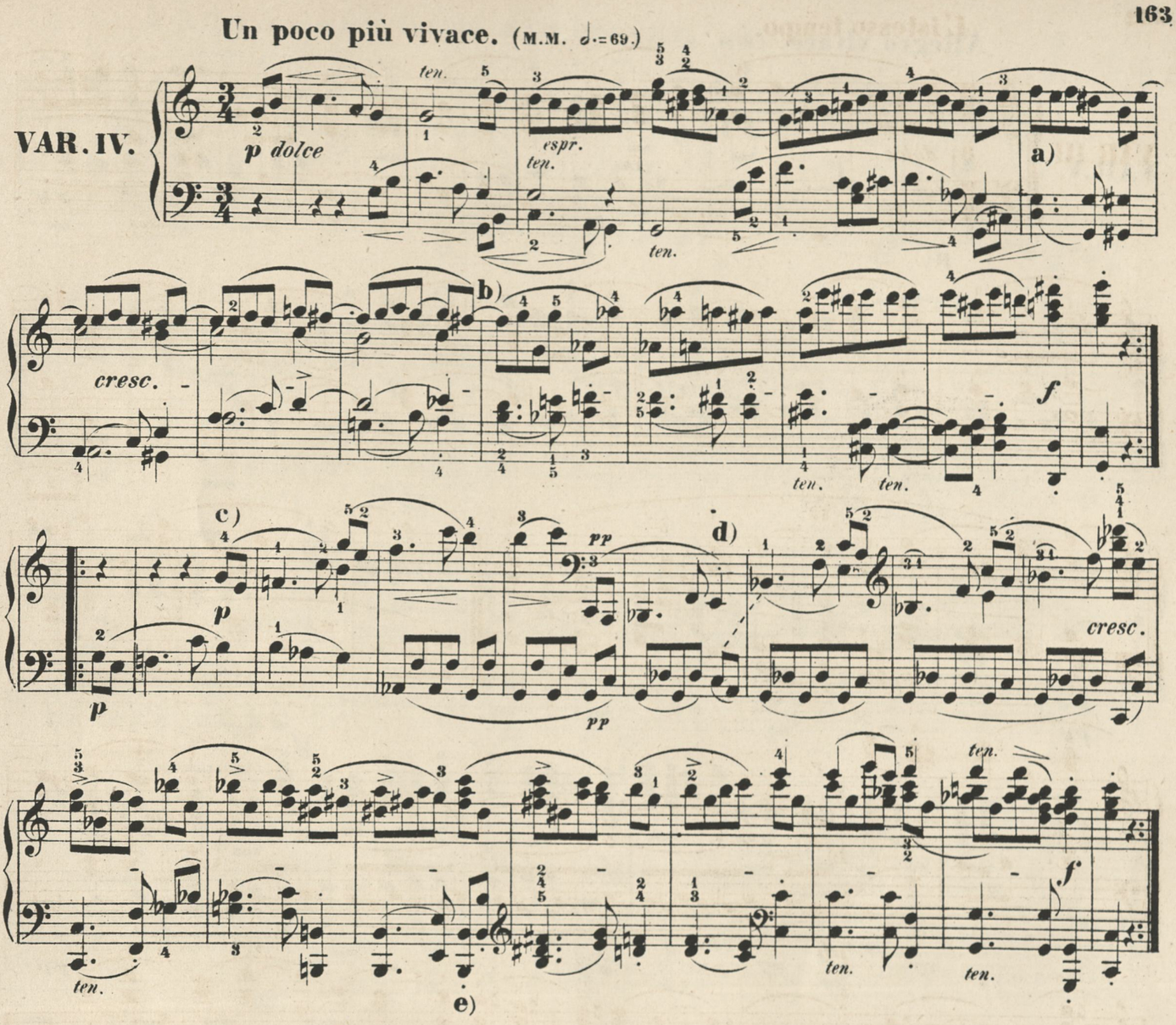


a) Ein völlig gleichmässig unterschiedsloses Abspielen dieser Variation will des Herausgebers Geschmacke nicht zusagen: er hat desshalb Nüanzirungsvorschriften hinzugefügt, zu denen ihm in anderen Variationen vom Autor Analogieen dargeboten waren. Der in den Geist des Werkes vorgedrungene Spieler wird im Stande sein, sich dieselben individuell zu variiren. So kann z.B. die erste viertaktige Periode des zweiten Theils *crescendo* gespielt werden, in diesem Falle müsste dann die nächstfolgende Periode gleimässig *piano* gespielt werden und müssten die späteren zweitaktigen Perioden dieselbe wechselnde Schattirung gleichsam in der Verkleinerung reproduziren, gemäss eines in abstracto schwer zu formulirenden, leicht aber nachzuempfindenden Gesetzes logischer Tonfarben-Succession.



a) „*Dolce*“; man übersetze dies mit Rich. Wagners schön erfundenem Ausdrucke: „tief und zart leidenschaftlich“. Schon in der ersten Variation hat der Tondichter in einem heroischen Marsche der materiellen Welt des Themas den Rücken gekehrt; die zweite spielt bereits in der Aetherregion und mit der dritten werden wir in noch höhere Sphären versetzt. Es ist kaum möglich, die Nüanzen innigen Ausdrucks, welche der Vortrag dieser Variation erheischt, im Einzelnen zu Papier zu bringen. Der Spieler hat die Verpflichtung zu „singen“ und zwar in jeder einzelnen Stimme. Es versteht sich von selbst, dass bei Imitationen, wie die in der zweiten viertaktigen Periode beginnenden, auch die Imitation der nämlichen Schattirung genau festgehalten werde.

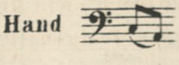
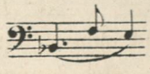
b) Diese geheimnissvolle Phrase muss im gleichförmigsten *piano*, streng im Takte und ohne jeden Taktaccent gelispelt werden, das darauf folgende *crescendo*, ohne an das Gebiet des *ff* zu streifen, sich dennoch in steter langathmiger Steigerung ausdehnen, bis die plötzliche Beschwichtigung eintritt.

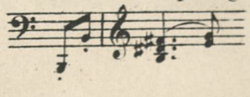


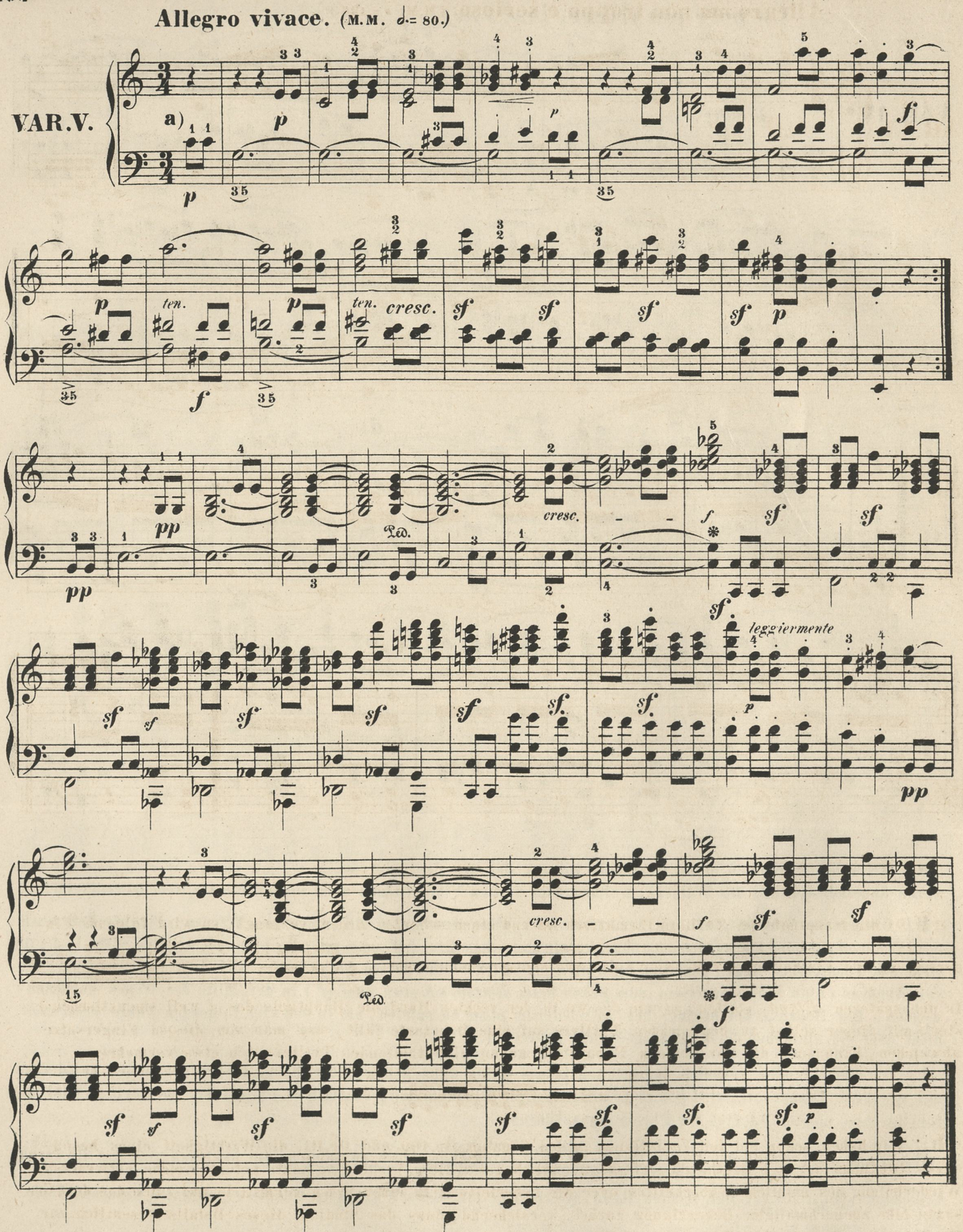
a) Wir haben hier einen neuen Rhythmus vor uns, den des Creticus: — ⏑ —, mit andern Worten, jene der Mazurka ähnelnde Gattung des Walzers, welcher dem dritten Viertel einen nicht unbedeutenden Nebenaccent verleiht.

b) Die grosse Schwierigkeit, ein *crescendo* oder *diminuendo*, also ein „dauerndes Werden" längere Zeit wachsend (oder abnehmend) auszudehnen, ohne an ein extremes Ziel (*ff* oder *pp*) zu gelangen, wo dies nicht in der Absicht des Tondichters liegt, gestattet bisweilen — freilich bleibt es ein Nothbehelf — sich zum Ausgangspunkt dieses Werdens (also beim *crescendo* zum *piano* beim *diminuendo* etwa zum *mf*) in der Mitte des Weges zurückzuwenden. Der Herausgeber beginnt bei a) wiederum *piano* zu spielen, um in den vier folgenden Takte *crescendo* nicht über ein einfaches *forte* hinausgedrängt zu werden.

c) Die übereinander gebauten Imitationen lassen keine ganz genaue Bezeichnung der Bindungsbögen zu; der von uns gegebene Fingersatz wird jedoch ermöglichen, die Bindung der jedesmaligen Phrase bis zum dritten Taktviertel, d.i. dem vierten Viertel der Phrase auszuführen.

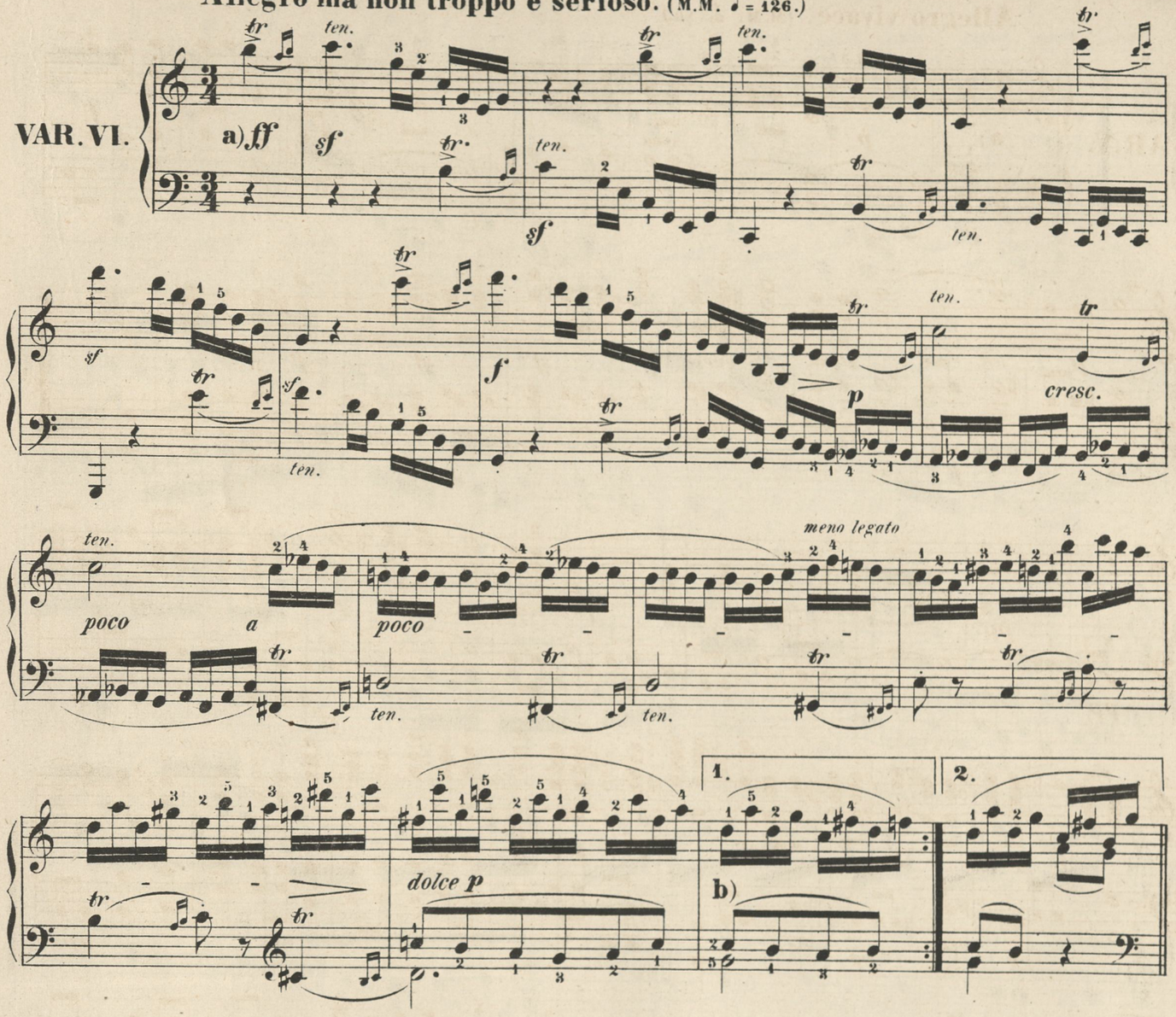
d) Diese zwei Noten der linken Hand  sind thematisch zu spielen; sie beziehen sich auf die darauf folgenden:  der rechten Hand, welche das auf besagte Noten treffende *e* natürlich unterzuordnen hat.

e) Wer diesen Octavensprung nicht mit behender Leichtigkeit auszuführen im Stande ist, reduzire ihn dann lieber auf: 

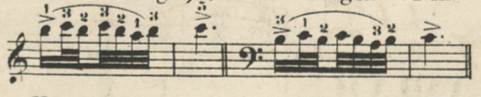


a) In der Ausführung dieser *staccati* wäre der Fingerwechsel bei Wiederanschlagung derselben Taste nicht am Platze.

Allegro ma non troppo e serioso. (M.M. ♩ = 126.)



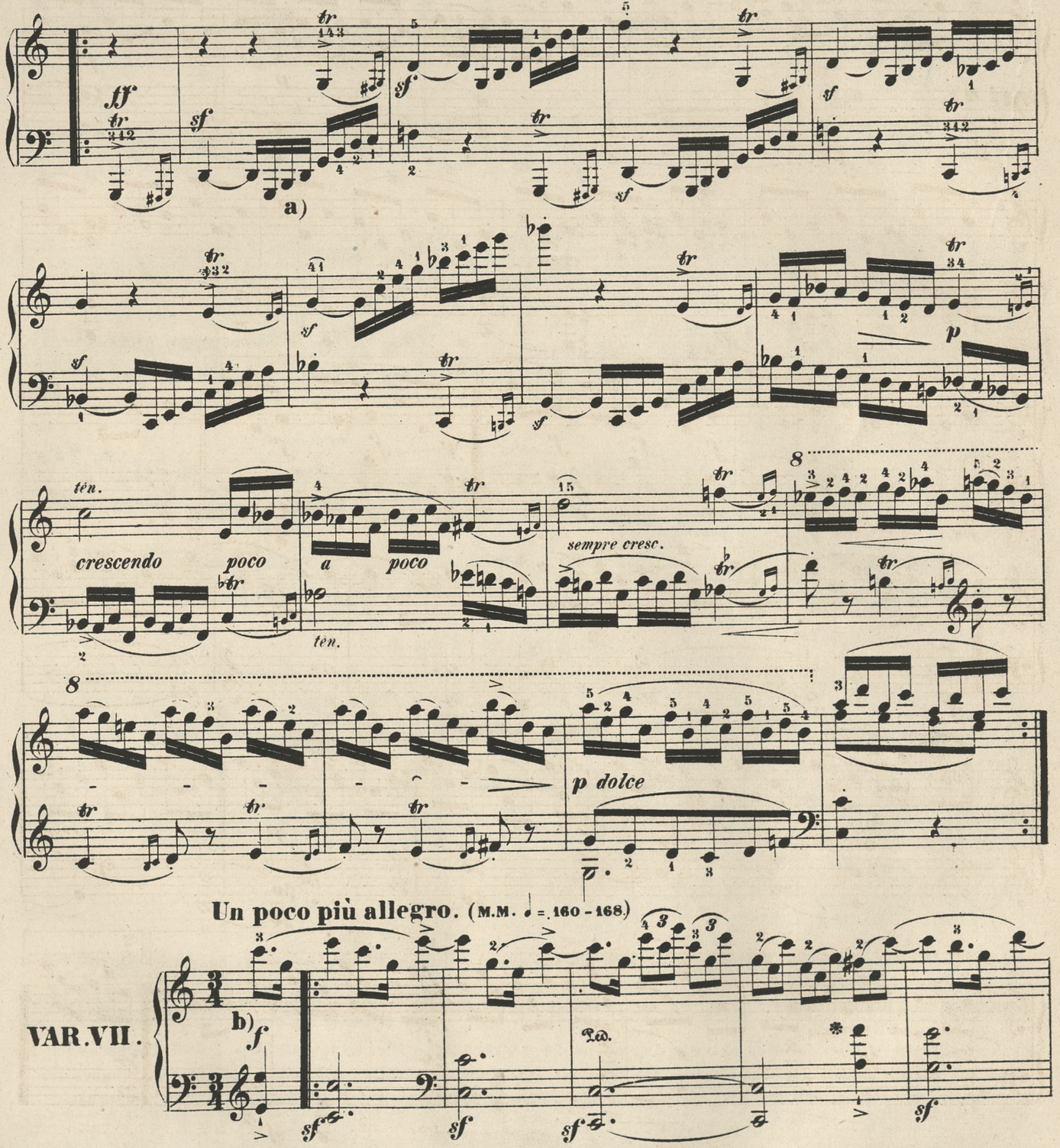
a) Da die Hauptnote des Trillers thematisch ist und einen scharfen Accent verlangt, so wird folgende Fingersetzung und Eintheilung der Bewegung die zweckentsprechenste sein:



In den späteren *Piano*-stellen, so wie da, wo in der rechten Hand die Hauptnote des (weil thematischen) stets mit dieser selbst zu beginnenden Trillers auf eine Obertaste fällt, mag man von diesem Fingersatze abweichen, kann auch die zur übrigen Figuration genau einzutheilenden Trillernoten etwa vermehren,

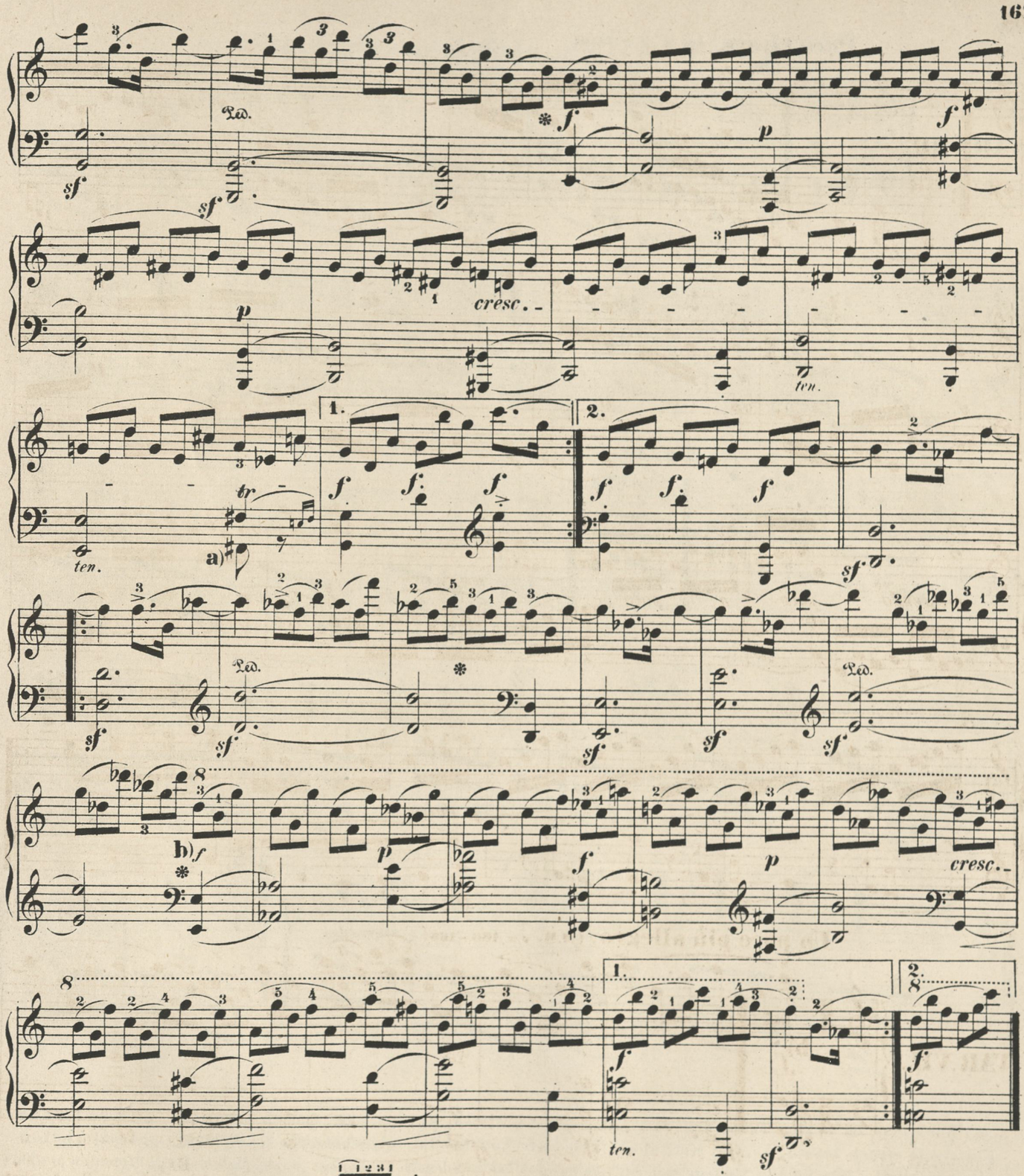
z.B. 

b) Wir haben schon bei den Variationen in den Sonaten Op.109. und Op.111. die Wichtigkeit eines besonderen Studiums der bei Beethoven stets so unendlich geistvollen Verbindungstakte betont, welche entweder die Wiederholung des nämlichen Abschnittes oder die Ueberleitung in einen neuen vermitteln und rufen das dort Gesagte hier zur nochmaligen Beherzigung zurück, versichernd, dass das Studium dieses Details wesentlich zur Erhöhung des ästhetischen Genusses am Kunstwerke beitragen wird.

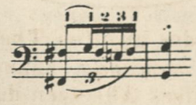


a) Unbeschadet des *ff*, in welchem auch diese ersten acht Takte des zweiten Theils gespielt werden sollen, hat man für die kühn aufsteigende Figur jedesmal ein schwungvolles *crescendo* anzuwenden. Der ganze Dialog muss ebenso heftig, als straff und markig ausgeführt werden. Ein präzises Absetzen der letzten Note des Motivs, eine genaue Beachtung der darauf folgenden Viertelpause ist unbedingt nothwendig, um den imitatorischen Charakter zur vollen Geltung zu bringen. Besondere Sorgfalt verwende man auf zarte und „gefällige" Wiedergabe des plötzlichen *piano* in den beiden letzten Takten. Das nämliche gilt natürlich auch betreffs des ersten Theils.

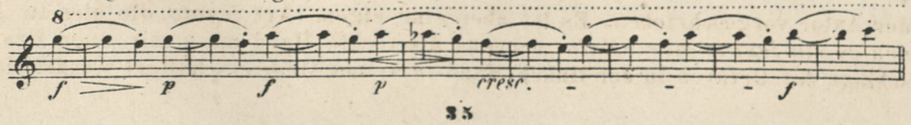
b) *Legato* hat der Autor vorgeschrieben. Es ist aber eine eigene Art *legato*, die hier in Anwendung zu bringen ist: wir würden es ein *legato martellato* nennen; die rechte Hand muss mit einer Kraft spielen, welche durch die Keulenschläge der Octaven in der linken Hand in keiner Weise erschüttert werden darf.

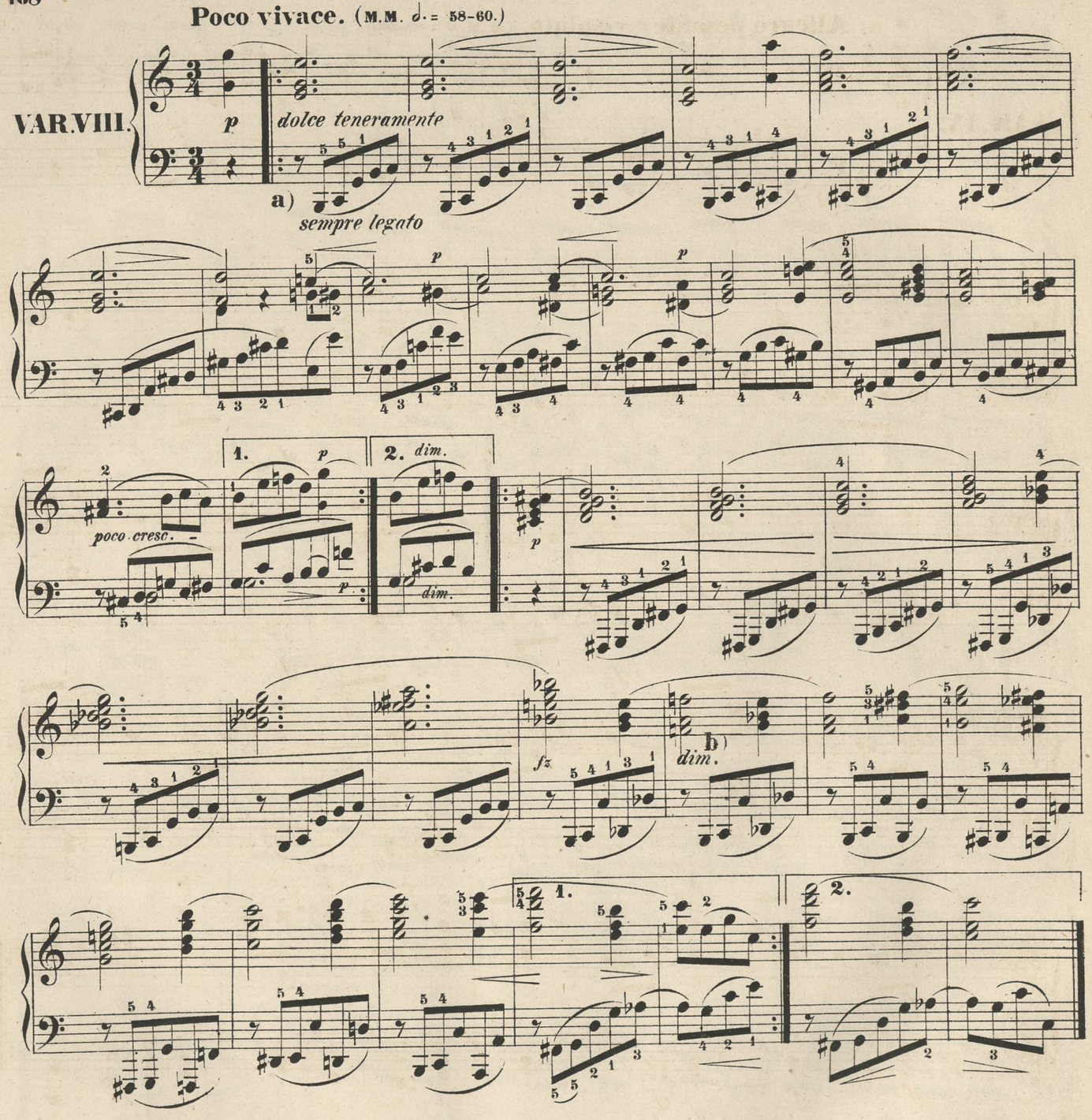


a) Ausführung des Trillers:



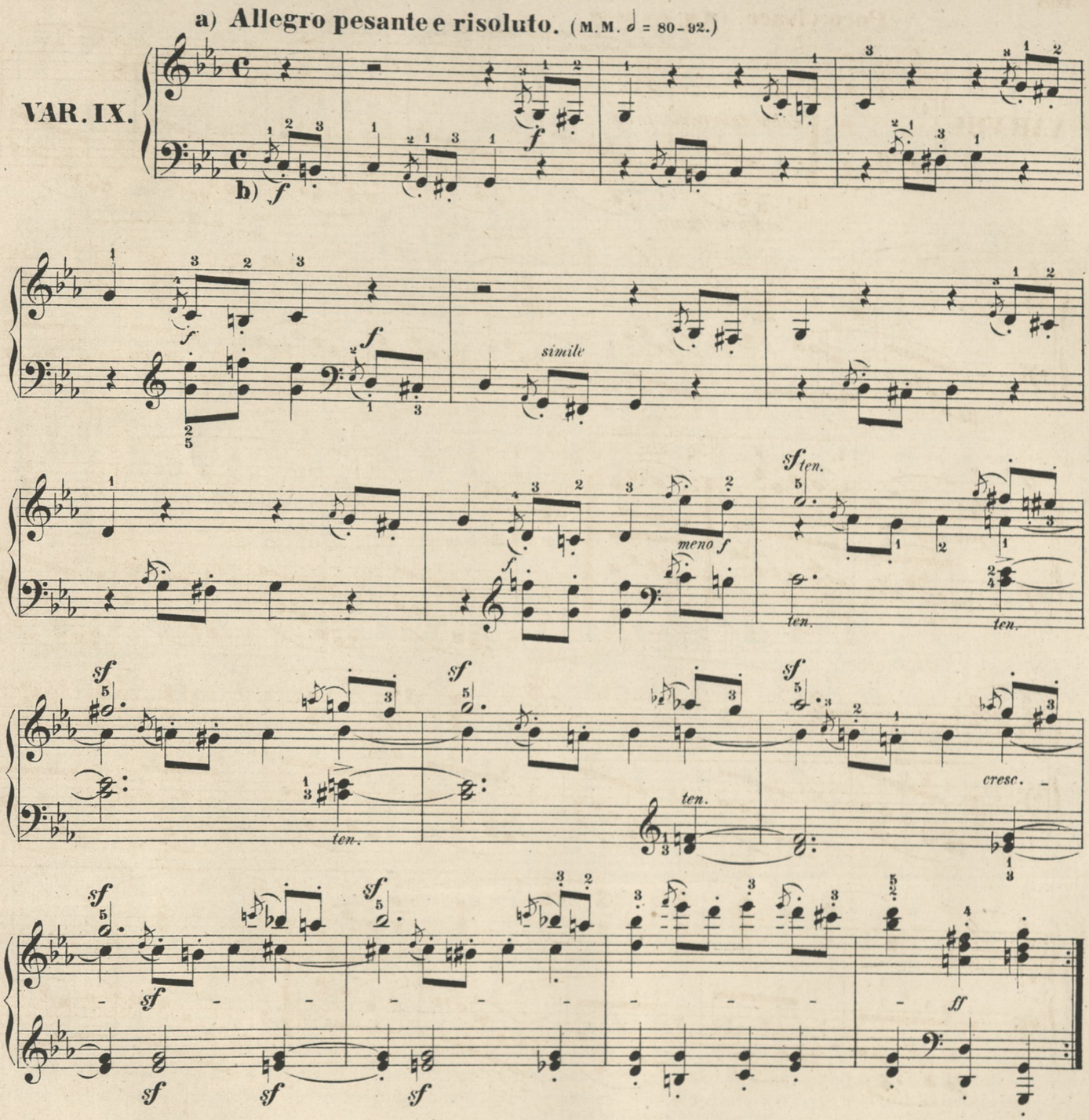
b) Die melodische Vorhaltssuccession in der Oberstimme muss durch mässiges Verweilen auf den betreffenden Tönen sich ungefähr zu folgendem Bilde gestalten:





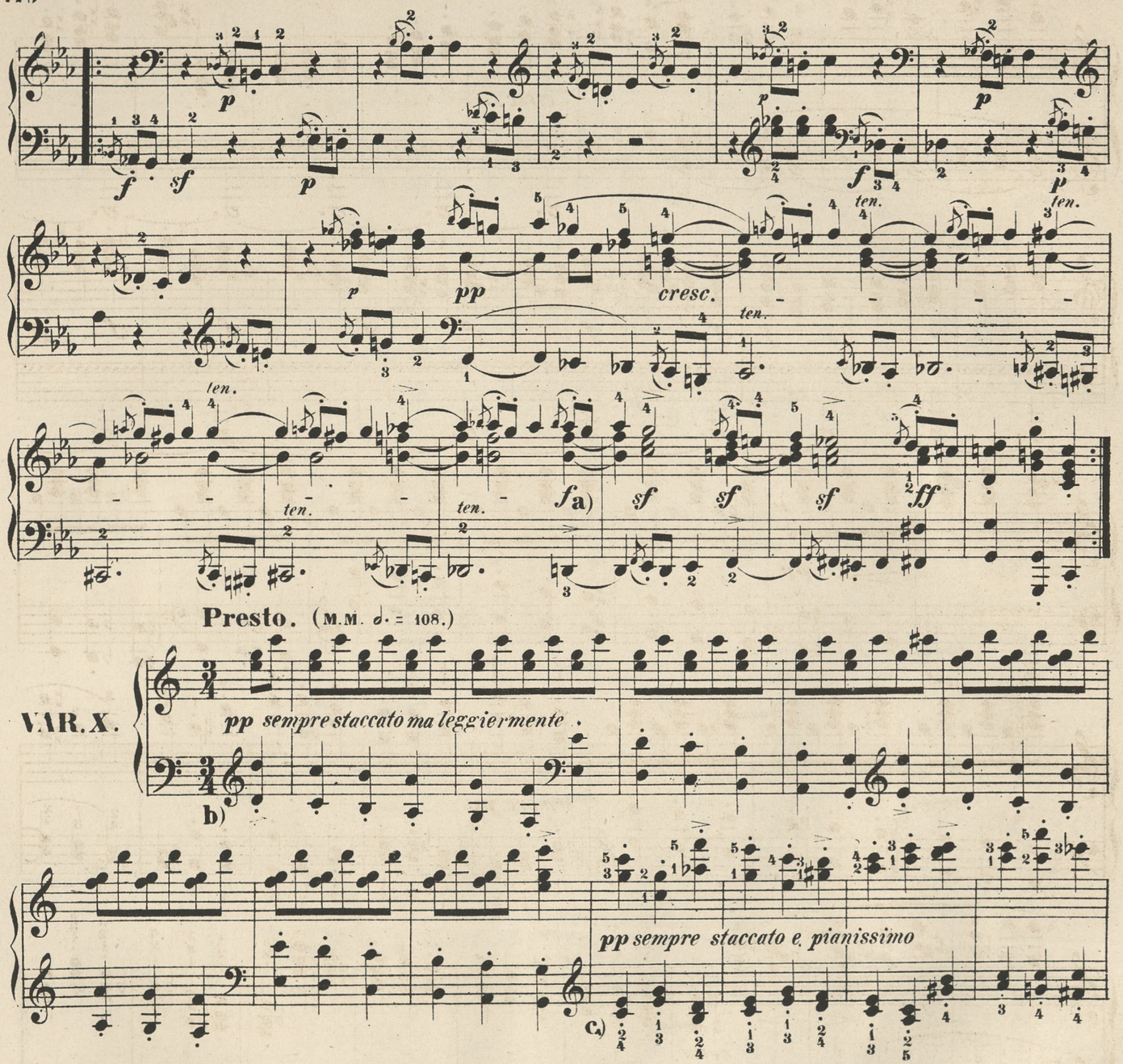
a) Wir haben im ersten Takte den vom Autor selbst notirten, praktisch jedoch absolut unmöglichen Fingersatz stehen lassen, weil er trotz dieser Unbeholfenheit die Intention betreffs des Vortrags charakteristisch veranschaulicht. Der Spieler bediene sich des vom zweiten Takte ab dem Herausgeber nach vielen Experimenten bewährt erschienenen. Die Bassfigur selbst möge glatt, aber niemals gleichgültig gespielt werden; und stets dort, wo wie in Takt 4 auf dem dritten Viertel eine neue Harmonie erscheint, diese mit einem schwachen Accente hervorheben.

b) Das *diminuendo* darf nicht zu zeitig begonnen werden, selbst wenn man den Schluss im äussersten *pianissimo* spielen will. Die Wiederholung des zweiten Theiles muss durch ein kurzes *crescendo* in der linken Hand *(1ma volta)* eingeleitet werden, damit sie nicht den Eindruck einer mechanischen, sondern den einer organisch gerechtfertigten mache.



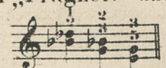
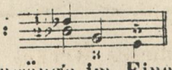
a) Eine genaue Tempobestimmung ist nicht gut möglich, da sie von der Fingerkraft und Energie des Staccato-Anschlags des einzelnen Spielers abhängig ist. Ist eine solche nur im schwächerem Grade vorhanden, so muss dieser Uebelstand durch eine lebhaftere Bewegung ausgeglichen werden.

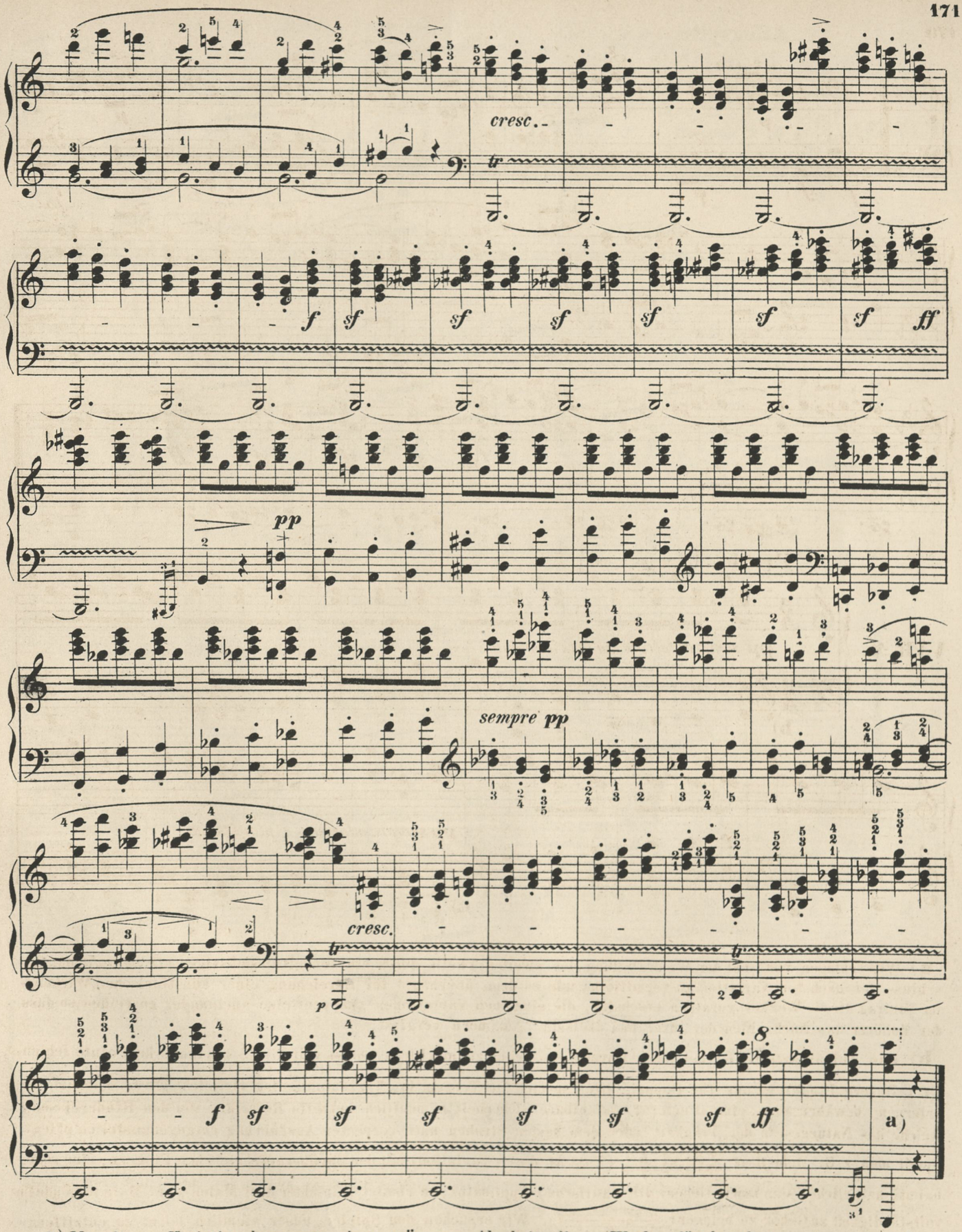
b) Der Herausgeber bittet, die scheinbaren Chikanen seiner Fingersetzung zu beachten. Die Erfahrung hat ihn gelehrt, dass wie dieselbe Tonfolge im *Staccato* einen anderen Fingersatz als im *legato* verlangt, ähnliche Modificationen wiederum in derselben Anschlagsgattung angewendet werden müssen, je nachdem das *staccato* im *forte* oder *piano* gespielt werden soll. Man vergleiche den Wechsel der dynamischen Nüancen im zweiten Theile dieser Variation.



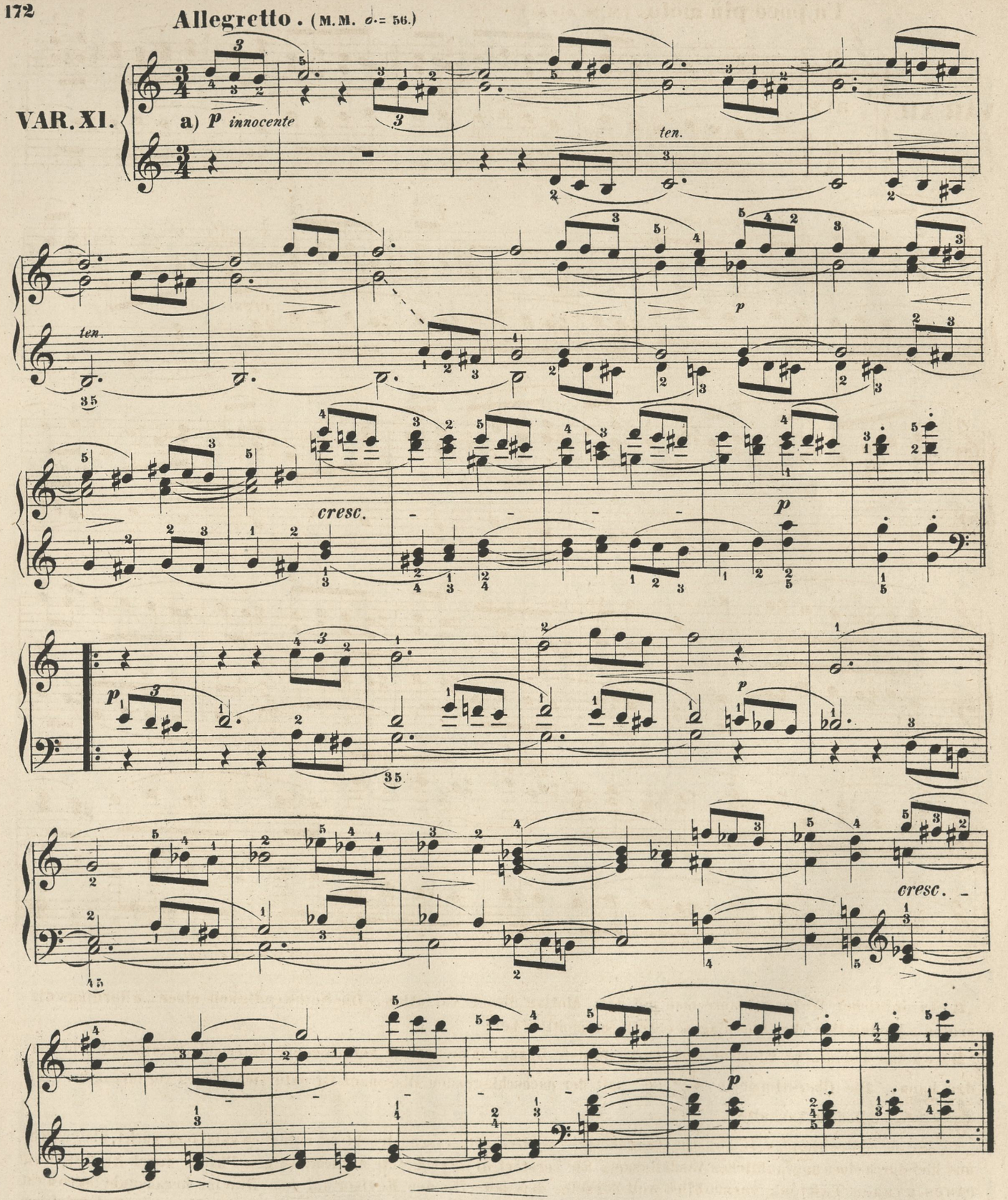
a) Wir schlagen vor, bei der Wiederholung des zweiten Theils durch ein verhältnissmässiges *stringendo* den Anschluss der nächsten Variation zu vermitteln, wie es denn überhaupt für Erreichung einer künstlerischen Wirkung im Vortrag dieses Werkes gerathen erscheint, die einzelnen Variationen gruppenweise aneinander zu reihen, so dass der Zuhörer das Nachzählen der „drei und dreissig" Nummern vergisst.

b) Das Auftaktsviertel ist bei jeder Phrase ein wenig zu markiren sonst würde die rhythmische Pointe fehlen.

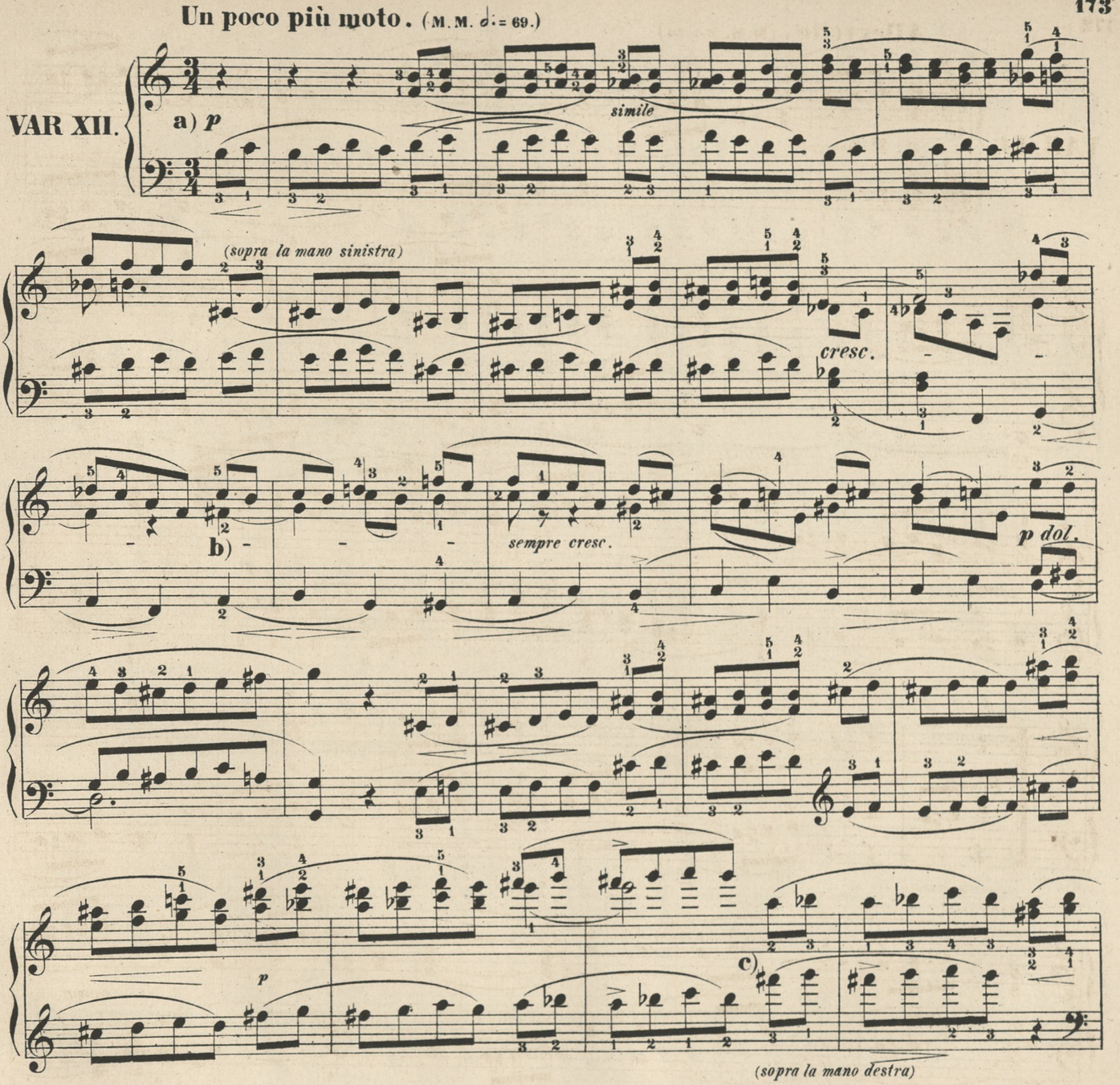
c) Unsere Fingersetzung für Doppelgriffe (speciell für Terzen in Terzenfolge) ist vielleicht etwas mühsam zu erlernen, bewährt aber, einmal erlernt, unfehlbare Sicherheit namentlich betreffs Befreiung von den Hindernissen, welche das Naturgesetz der „Trägheit" auch dem besten Streben nach correcter Ausführung entgegenzustellen pflegt. Spielt man z.B. linke Hand  (Takt 41 dieser Variation) mit den darübergeschriebenen Fingern, eine sogenannte natürliche (sagen wir lieber: dilettantische) Applicatur, so riskirt man unter drei Malen zwei Male folgende Unvollständigkeit zu Gehör zu bringen:  Wir ersuchen den Spieler, unser ziemlich leicht zu entzifferndes Princip einmal für die Terzengänge im Finale der Cismoll-Sonate Op. 27. № 2. oder der Es dur Sonate Op. 31. № 3. Allegretto in Anwendung zu bringen, wo Gelegenheit geboten ist, die Untauglichkeit einer anderen Fingersetzung einleuchten zu sehen.



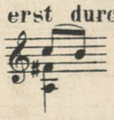
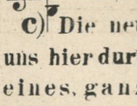
a) Mit dieser Variation kann man einen grösseren Abschnitt dieses Werkes für beendigt ansehen und vielleicht ein paar Takte pausiren, bevor man den Vortrag der folgenden beginnt.



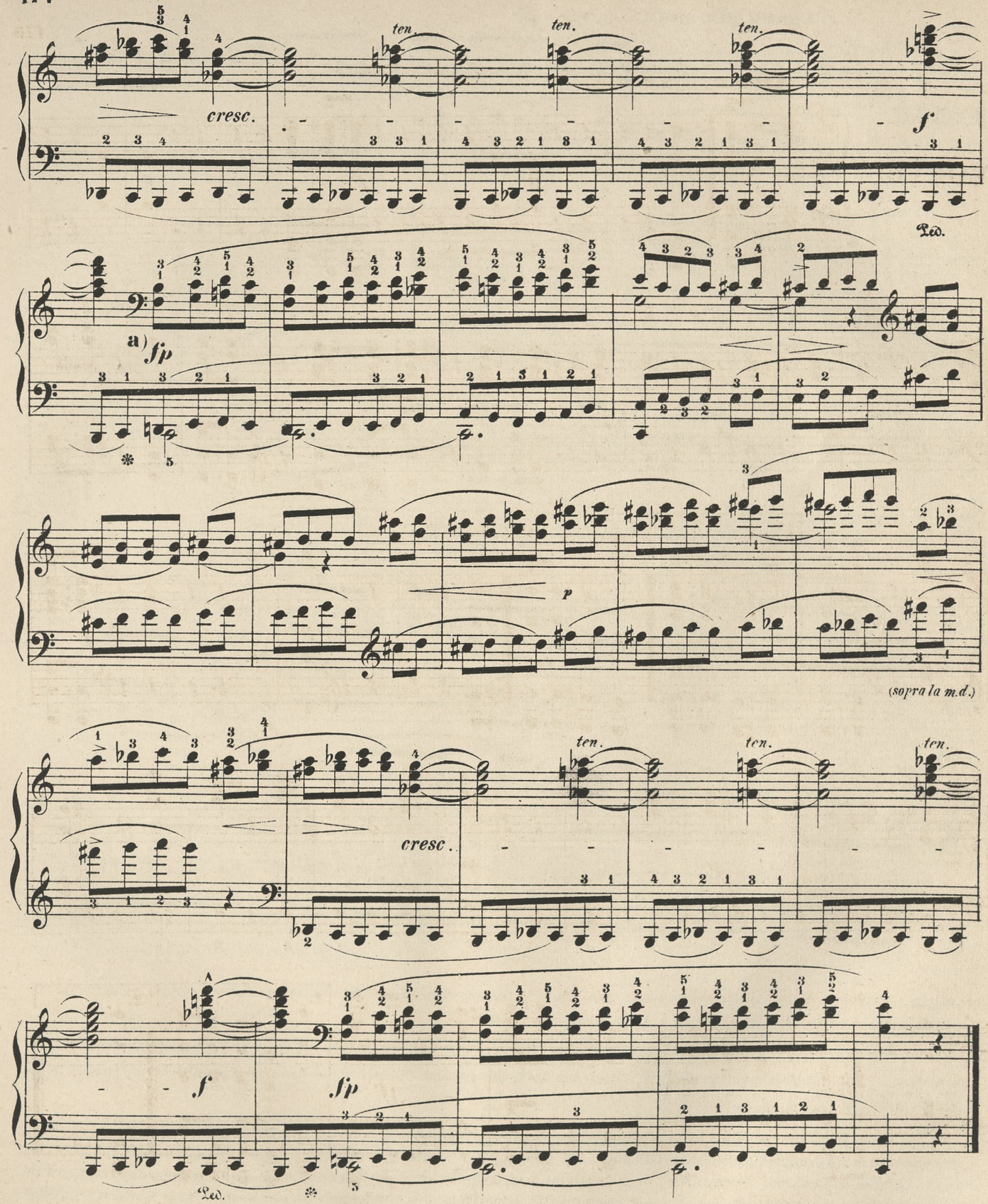
a) Bei aller Einfachheit und Zartheit, mit welcher dieses „blumige“ Stück zu spielen ist, muss man sich dennoch hüten, in Ausdruckslosigkeit zu verfallen. Die erste Triole darf desshalb nicht vertändelt oder trocken gespielt werden. Unsere Bezeichnung > wird den richtigen Wink zur Vermeidung besagter Nüchternheit geben; nur dehne man dieselbe nicht auf alle Mittelstimmen aus, damit keine, in ihrer Art ebenfalls monotone, Manierirtheit entstehe.



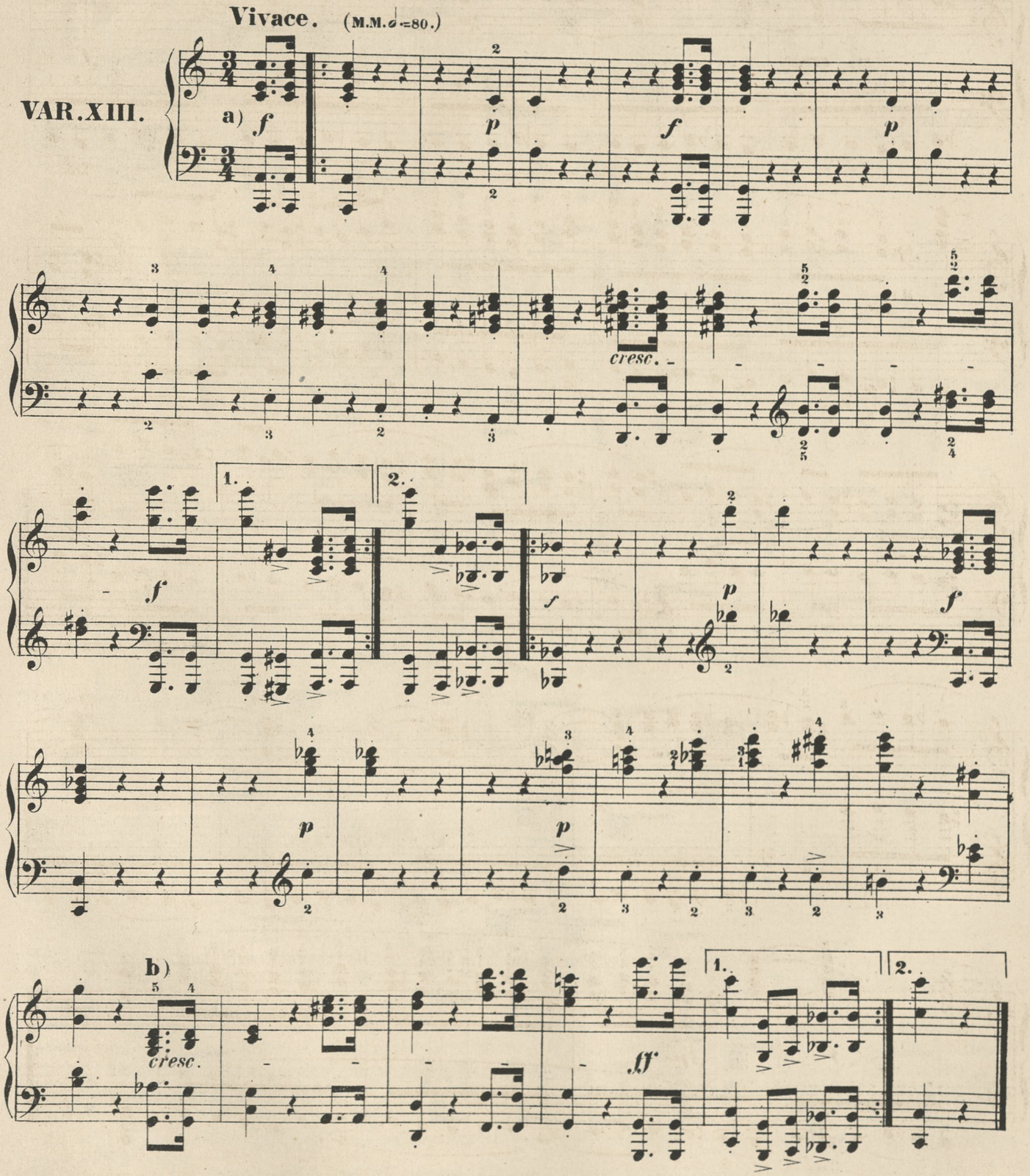
a) In ähnlicher Weise verfahre man mit dem Motive dieser Variation. Die Nothwendigkeit einer — allerdings discreten — Modulation des Anschlages erhellt namentlich bei:

b) wo das melodische Element erst durch feinste Bezugnahme auf die verschiedene Harmonie veranschaulicht werden kann. Die Oberstimme in  mit der nachschlagenden Dissonanz ist natürlich anders vorzutragen als:  mit dem Vorhalte.

c) Die neue Breitkopf u. Härtelsche Ausgabe (die wohlfeile Peters'sche druckt es natürlich sklavisch nach) überrascht uns hier durch einen unglaublichen Vandalismus. Sie zerstört die Symmetrie der achttaktigen Phrase durch Auslassung eines ganzen Taktes, vermuthlich weil derselbe dem betreffenden Revisor auf dem Klavier herauszubringen nicht glücken wollte, oder weil er ihn für eine unnütze Wiederholung des vorhergehenden ansah. Man könnte dergleichen „Streiche" hingehen lassen, d.h. stillschweigend verbessern, wenn die fast unumschränkte Autorität, welche die mit genannter Firma verbündeten Leipziger Musiker („die Bewahrer des hohen Rechten", wie sie sich selbst tituliren) auf die gesammte Musikwelt ausüben, es nicht zur Pflicht machte, das autoritätsglaubensselige deutsche Publikum mit einer gewissen Schroffheit aufzuklären

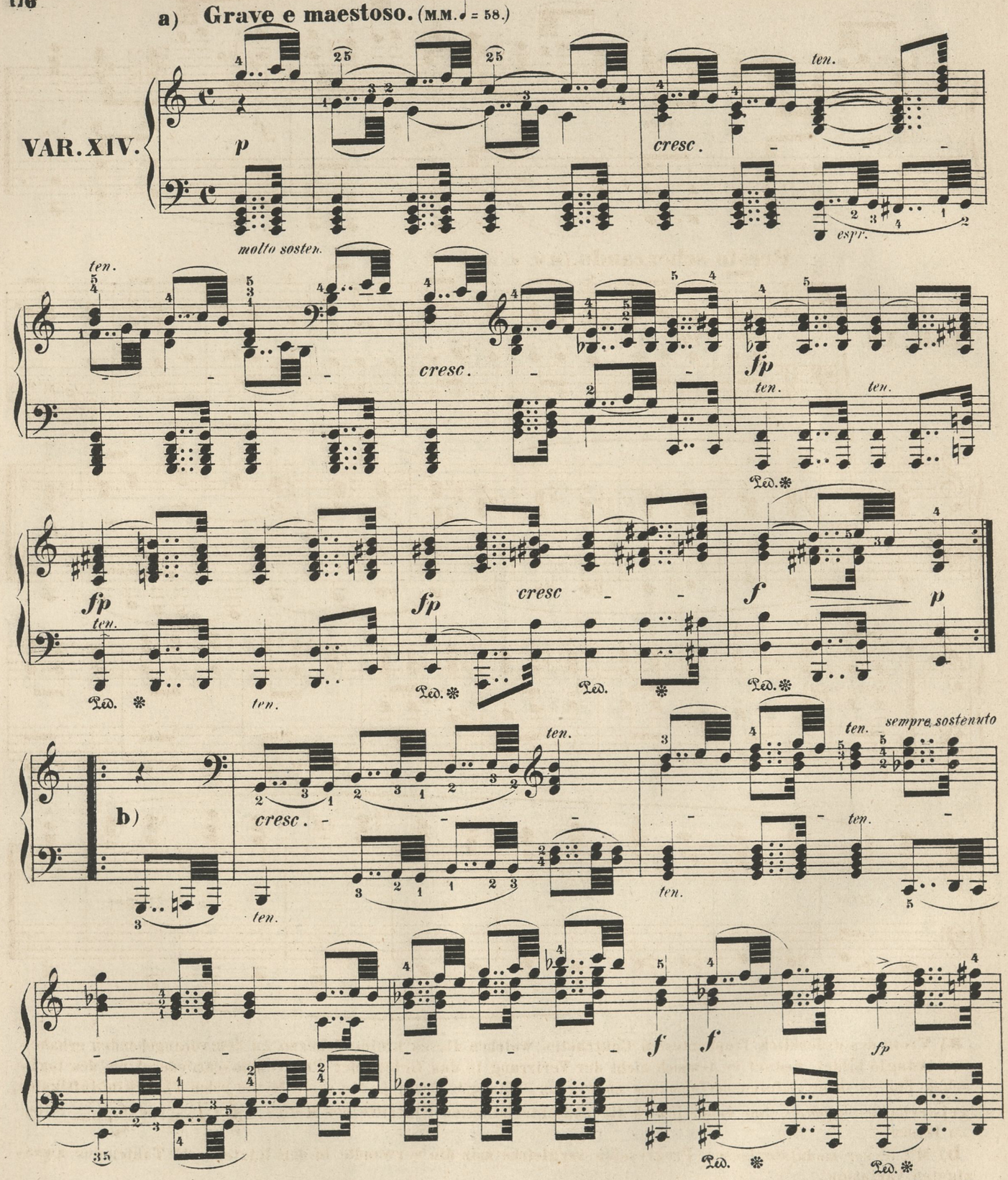


a) Die linke Hand spiele ihre Stimme recht deutlich und nicht zu leise, um die Verschmelzung mit den Quarten der rechten Hand zu Sextakkorden so wohl-und vollklingend als möglich zu gestalten.



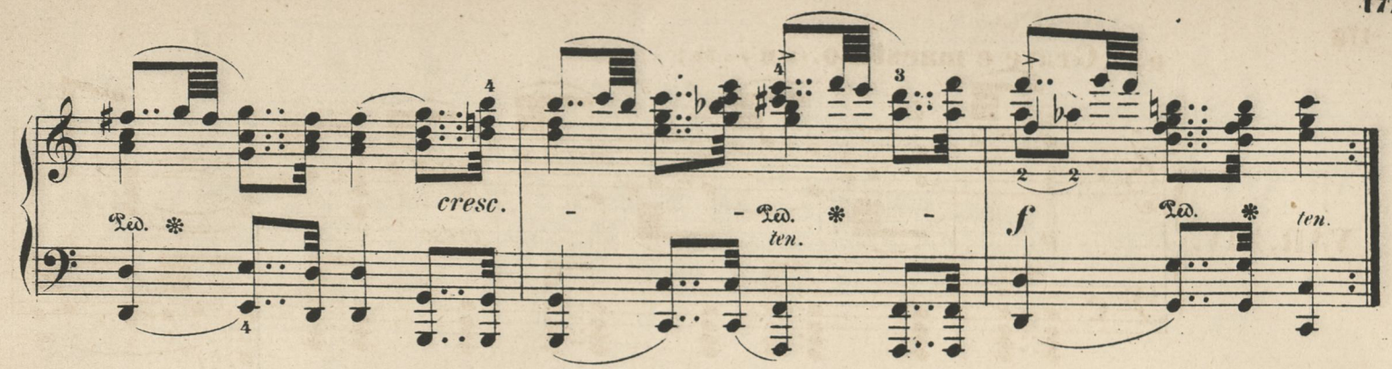
a) Recht treffend nennt Herr von Lenz diese Variation „sprechende Pausen“. Sie ist streng im Tempo und zwar dem des Themas auszuführen.

b) Wir haben hier nichts verändert, sondern den Akkord anders in die Hände vertheilt, um der charakteristischen kleinen None mehr zu ihrem Rechte zu verhelfen.



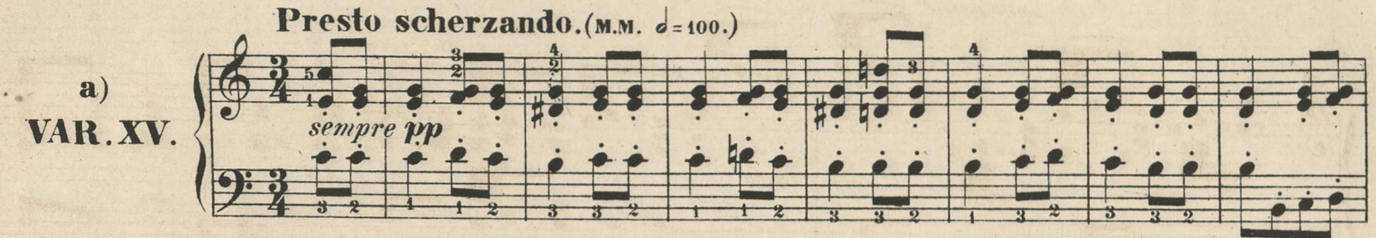
a) Das Zeitmaass kann vielleicht noch langsamer genommen werden, als wir es hier notirt haben; es hängt dies von der Ausgiebigkeit des Flügels ab, welche übrigens durch verständigen Pedalgebrauch häufig unterstützt werden kann. Keinesfalls dürfen die 64 stel leichtsinnig gespielt werden, denn sie haben melodische Bedeutung.

b) Um diesen wunderbaren Satz mit jener, ich möchte sagen, hohenpriesterlichen Feierlichkeit zu spielen, in welcher er erdacht ist, möge die Phantasie des Spielers sich die erhabenen Wölbungen eines gothischen Domes vor das innere Auge wachrufen.

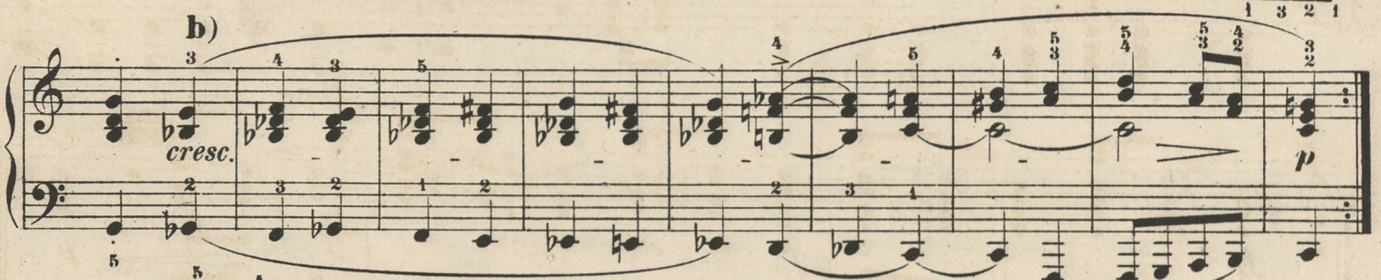


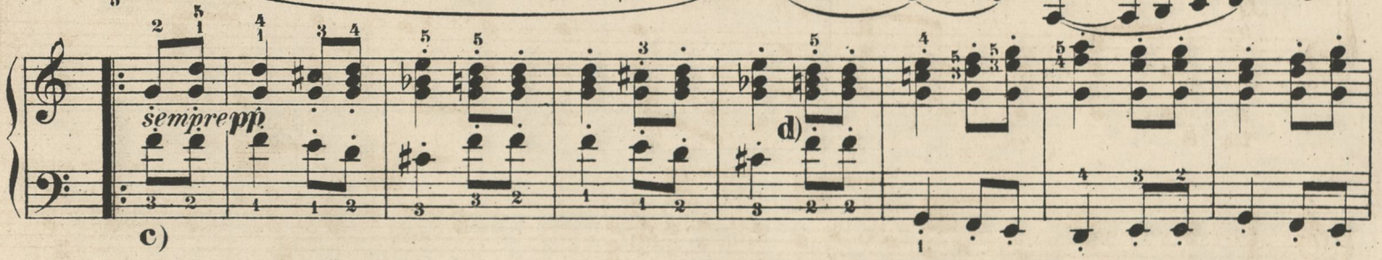
Presto scherzando. (M.M. ♩ = 100.)

a)
VAR. XV.

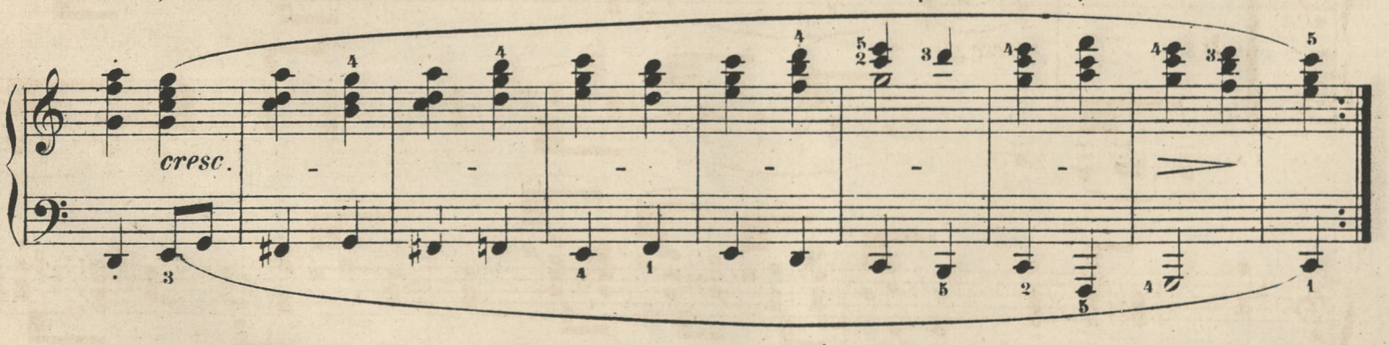


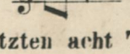
b)





c)

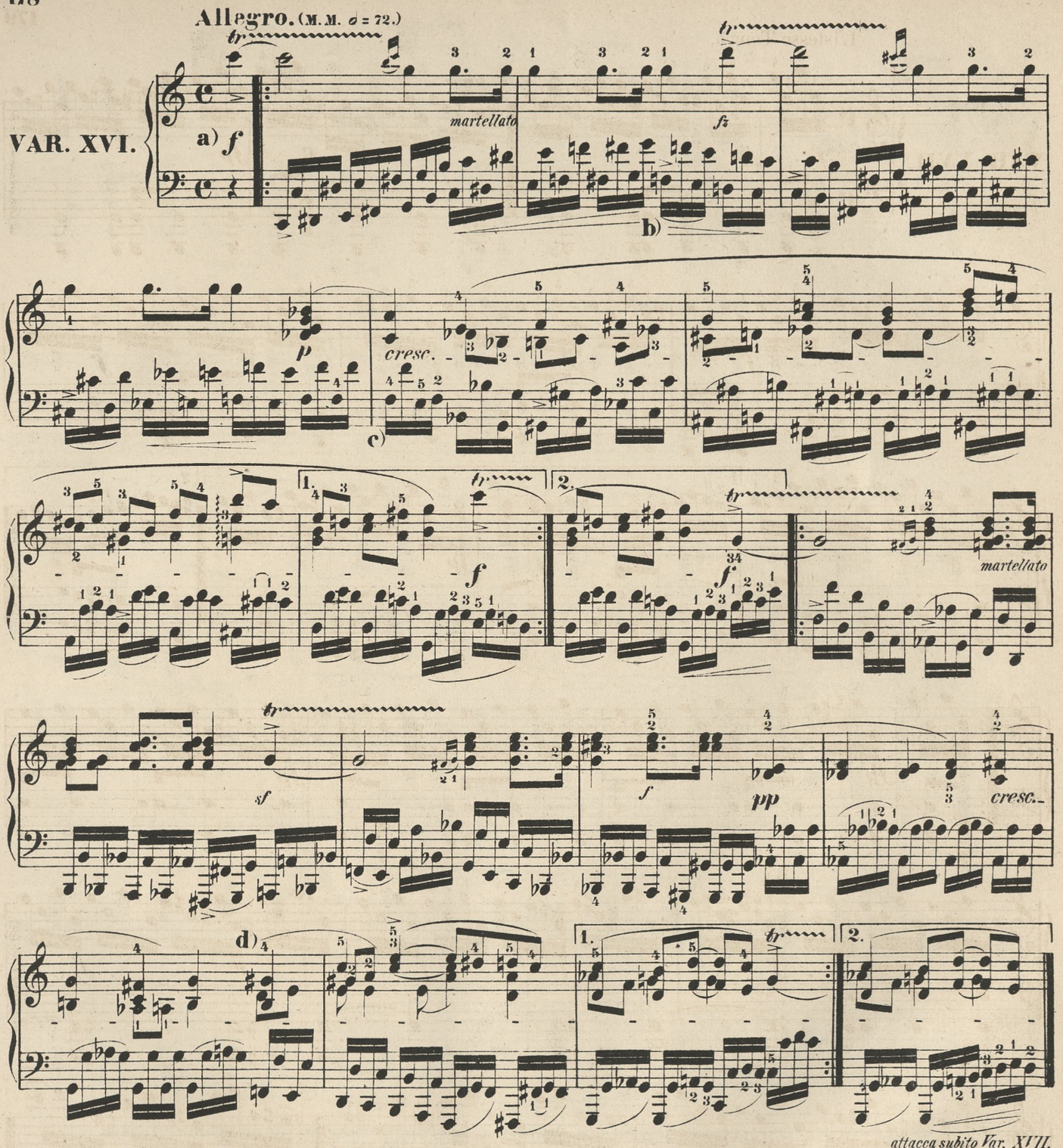


a) Trotz des erdenklich frappantesten Contrastes, welchen dieses kleine Scherzo zu dem vorangehenden erhabenen Adagio bildet, bedarf es dennoch nicht der Verirrung in das Gebiet der Programm-schmiederei, um des logischen Fadens ihrer Aufeinanderfolge inne zu werden. Man spiele nur ja die erste Hälfte jeden Theiles im luftigsten, geisterhaftesten *piano*, ohne dabei jedoch die charakteristischen Eintritte des Motivs  und  fallen zu lassen.

b) Mit dieser modulatorischen Progression vergleiche man die verwandte in den letzten acht Takten der zwanzigsten Variation.

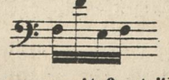
c) Die Breitkopf u. Härtelsche Ausgabe bringt eine sehr überflüssige Verbesserung: *e f* statt *f f*, welche ältere Lesart jedenfalls die richtigere ist.

d) Um durch den grossen Sprung der linken Hand in das *g* nicht zu einer unschönen Hastigkeit verleitet zu werden, kann man diese beiden Achtel der rechten Hand übertragen.

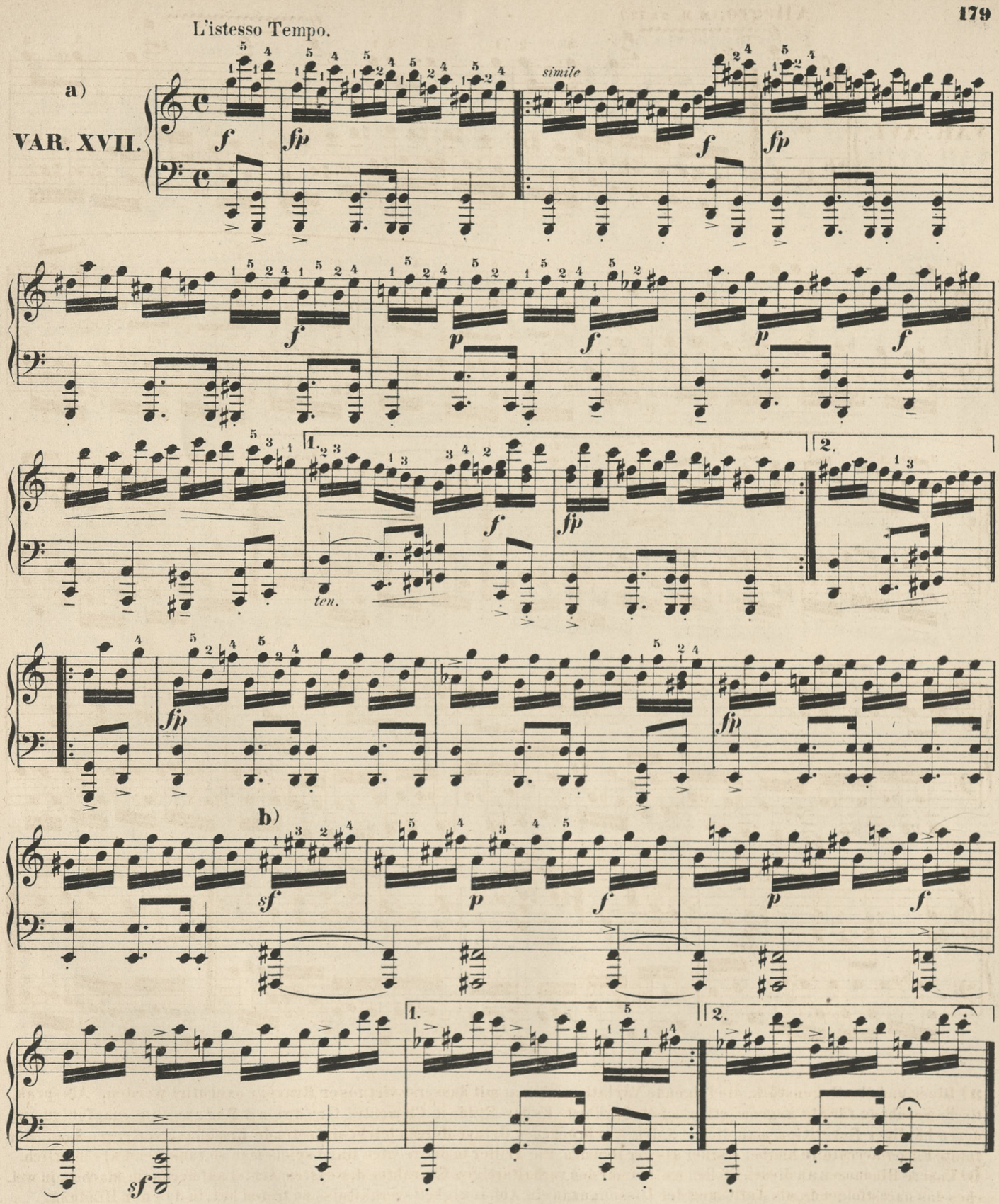


a) Diese, und ihr Gegenstück, die folgende Variation müssen mit äusserst virtuoser Bravour executirt werden. Als praktische Vorübung für die gegenwärtige sei die berühmte Es dur-Etüde in Clementi's Gradus ad Parnassum empfohlen, an deren häufiger Repetition man die bei solchen gebrochenen Octavenfolgen leicht eintretende Ermüdung verlernen kann. Der fünfte Finger accentuire hierbei stärker als der Daumen. Die Triller in der rechten Hand spiele man so rauschend als möglich.

b) Unsere Bindungen an diesen Stellen wollen auf den vorhaltartigen Charakter der ersten Achtel aufmerksam machen, in welches das nächstfolgende, als Auflösung der Dissonanz, in ein Abhängigkeitsverhältniss zu treten hat, in das der Bindung.

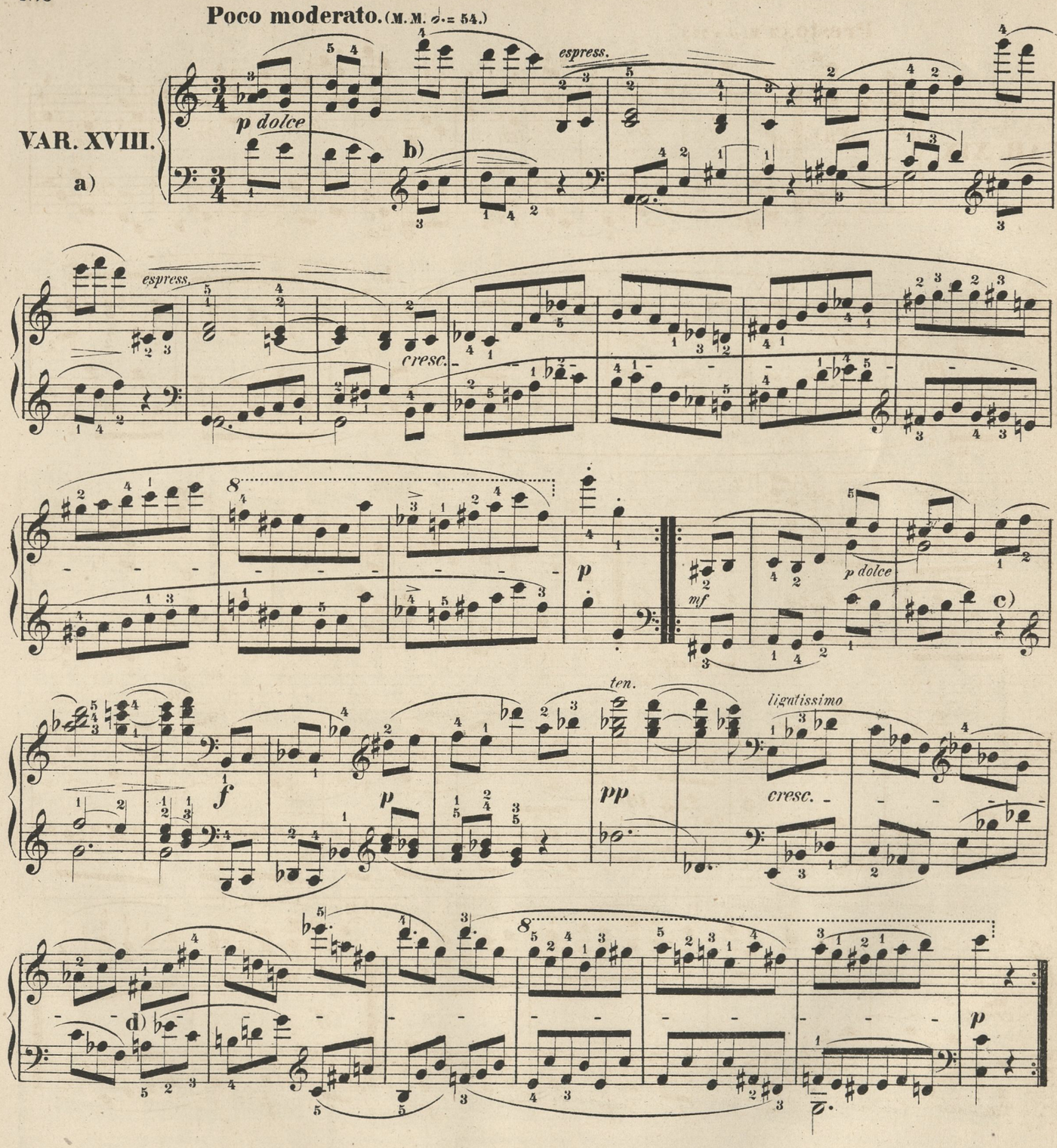
c) Es wird kein Verstoss gegen den Beethovenschen Geist sein, wenn wir statt des unbequemen:  vorschlagen  zu spielen.

d) Die hier beginnende melodische Phrase spiele man mit fast überschwänglichem Feuer, ebenso vorher die analoge Stelle am Schlusse des ersten Theiles.



a) Das Tempo dieser Variation kann sich im Verlaufe noch so weit steigern, als es keine Undeutlichkeit in der Figuration hervorbringen dürfte. Letztere ist mit höchster Lebendigkeit zu spielen und insofern nicht eben *legato*.

b) Das erste von je vier Sechzehnteln kann als harmonischer Ton mit dem Daumen festgehalten werden um die Klangfülle zu vermehren; doch müsste dann in diesem Falle die Accentuirung desselben ziemlich gemässigt werden.

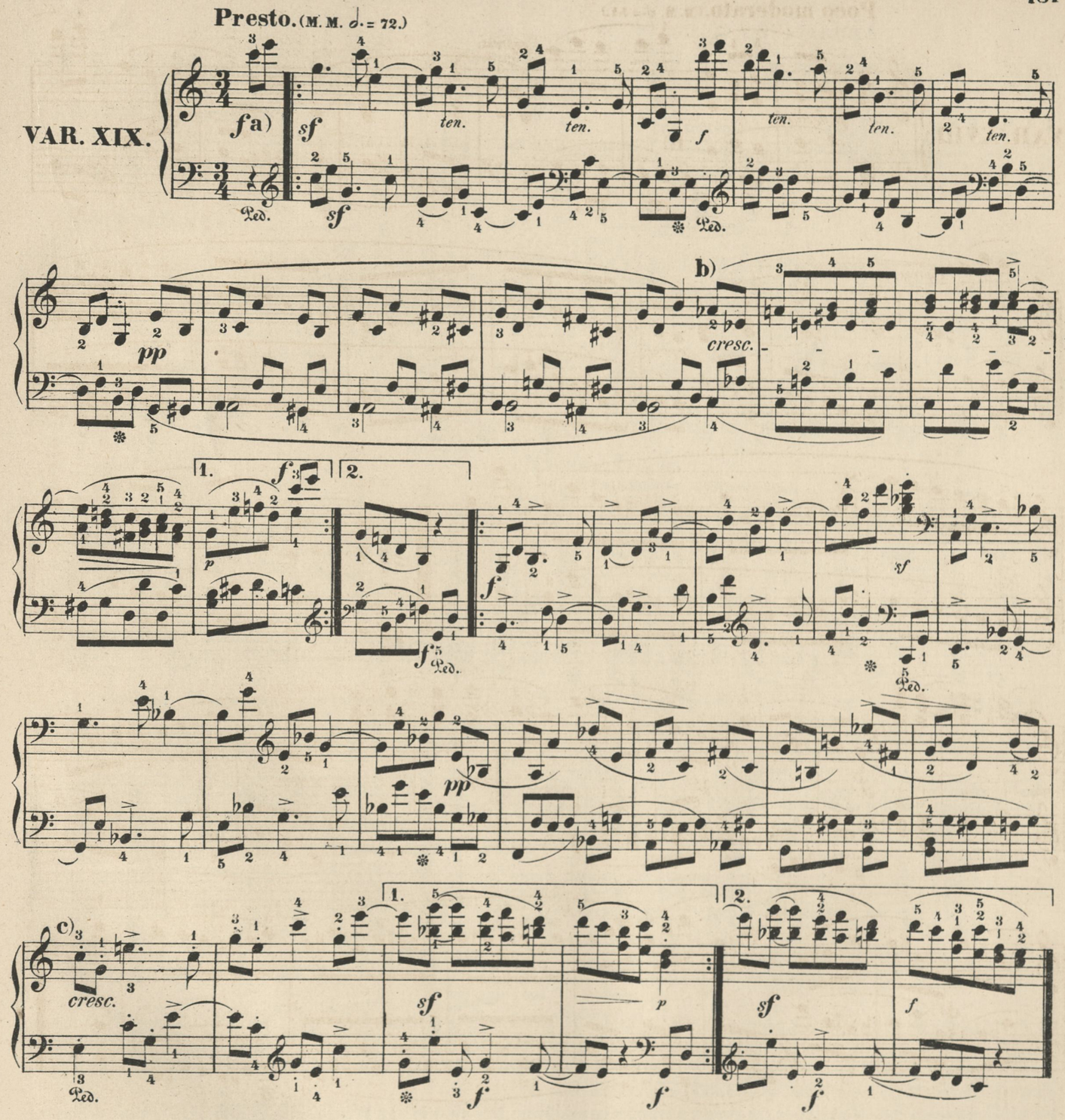


a) Unserer Ansicht nach darf diese Variation etwas frei, sogar phantastisch (gleichsam improvisirt) gespielt werden. Takt 3 und 4, desgl. 7 und 8 können ein wenig gedehnt werden, der darauf folgende achttaktige melodiöse Unisonogang kann gegen das Ende zu ein wenig beschleunigt werden.

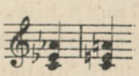
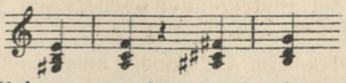
b) Die aufsteigende Stimme darf sich der absteigenden überordnen, die Linke hier also als Imitation des ersten Taktes etwas stärker anschlagen als die Rechte; ebenso in Takt 6.

c) Man beachte den interessanten Contrast im Aufbau des zweiten Theiles mit dem ersten. Hatten dort die zweite und vierte Phrase (vgl. Anm. a) einen antwortenden Charakter, so haben sie hier einen entschieden fragenden. Auch dieses lässt sich durch ein gewisses Zurückhalten im Tempo wiedergeben.

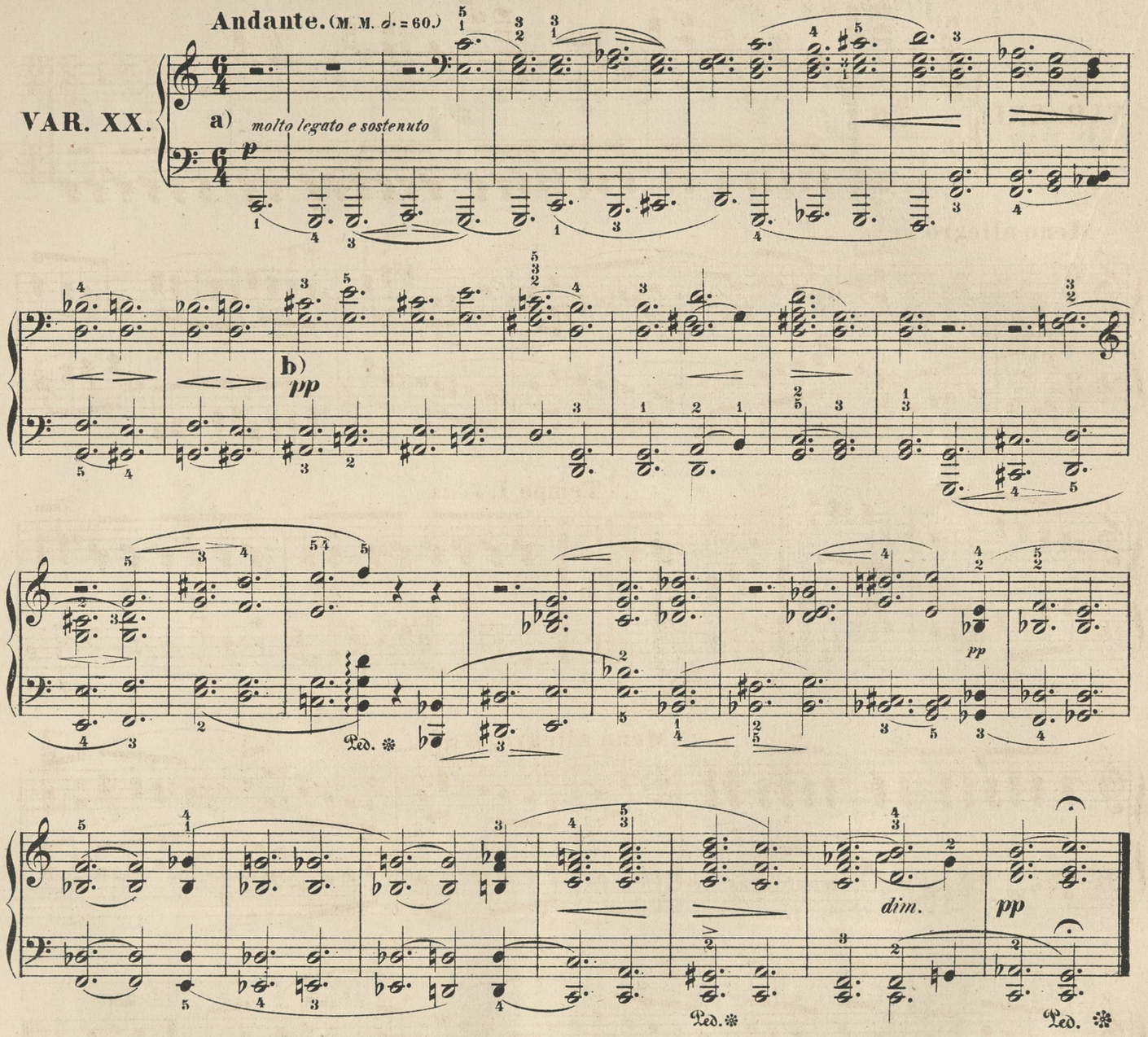
d) Die Breitkopf'sche Ausgabe bringt als Verbesserung des älteren, richtigen *a♮* den muthwilligen Druckfehler *as* auf dem vierten Achtel der Unterstimme.



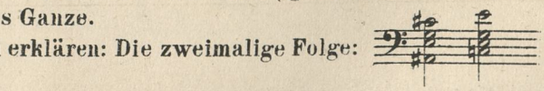
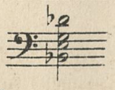
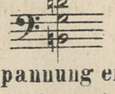
a) Der canonische Dialog der beiden Stimmen ist so eindringlich als möglich hervorzuheben und desshalb, soweit es das *„Presto"* gestattet, *non legato* zu spielen.

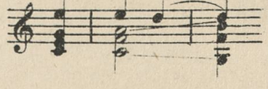
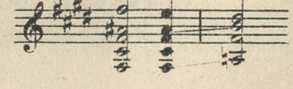
b) Die in der neueren Musik (Berlioz, Liszt — auch schon Schubert) mehrfach verwendete Folge:  ist eigentlich nur eine Diatonisirung der neutralen chromatischen Folge von Dursextaccorden, wie sie kurz vorher in  aufgetreten waren. Die Unterstimme wird zum Halteton und um dies dem Gefühle verständlicher zu machen, zugleich um die Herbigkeit und Leere der Succession zweier reiner Quarten zu mildern, ist es nur nöthig, denselben stärker anschwellen zu lassen.

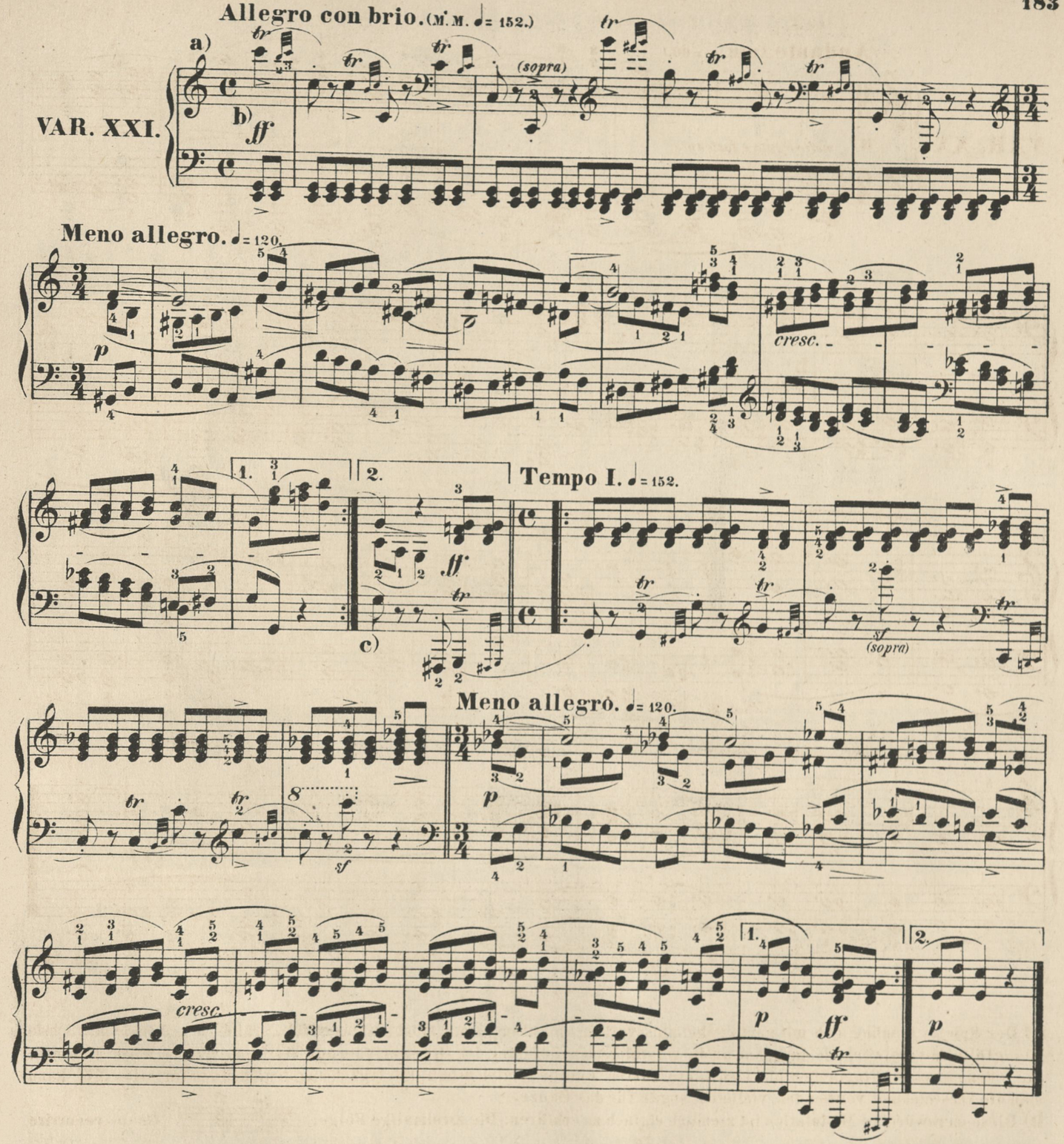
c) Das *staccato* ist hier ausdrücklich vom Componisten vorgeschrieben. Die mit dessen Ausführung verbundene Schwierigkeit muss bemeistert werden, ohne das Tempo zurückzuhalten.



a) Der Spieler bemühe sich mit zart-geheimnissvollem Anschlage —wir möchten das Stück „Orakel" benennen,— möglichste Klangfülle zu verbinden, so dass eine an die verschleierten Register der Orgel erinnernde Wirkung erreicht wird. Man drücke jeden einzelnen Finger fest und tief in die Tasten. Für die letzten acht Takte (vgl. den ersten Theil von Variation XV) kann man die Verschiebung verwenden, vielleicht sogar für das Ganze.

b) Diese merkwürdige Modulation ist ziemlich einfach zu erklären: Die zweimalige Folge:  (man recurrire nicht etwa an enharmonische Verwechslung: ) weist auf ein elidirtes (verschwiegenes) Mittelglied hin, nämlich auf das den Querstand rechtfertigende:  das wir im dritten Takte, allerdings in der Umkehrung als Quartsextakkord zur Auflösung der dissonirenden Spannung empfangen. Wir benutzen diesen Anlass, die dazu berufenen Theoretiker zu ersuchen, sich des von ihnen bisher so befremdlicherweise vernachlässigten Kapitels „über die gegenseitige Vertauschung der Dissonanzauflösungen zu Gunsten melodisch ausdrucksvollerer Fortschreitung der einzelnen Stimmen" einmal gründlich annehmen zu wollen. Zur Erläuterung des von uns Gemeinten mögen zwei sehr einfache Beispiele, die uns eben einfallen, dienen.

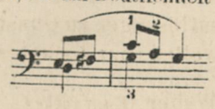
Weber (Euryanthe)  Wagner (Tannhäuser) 



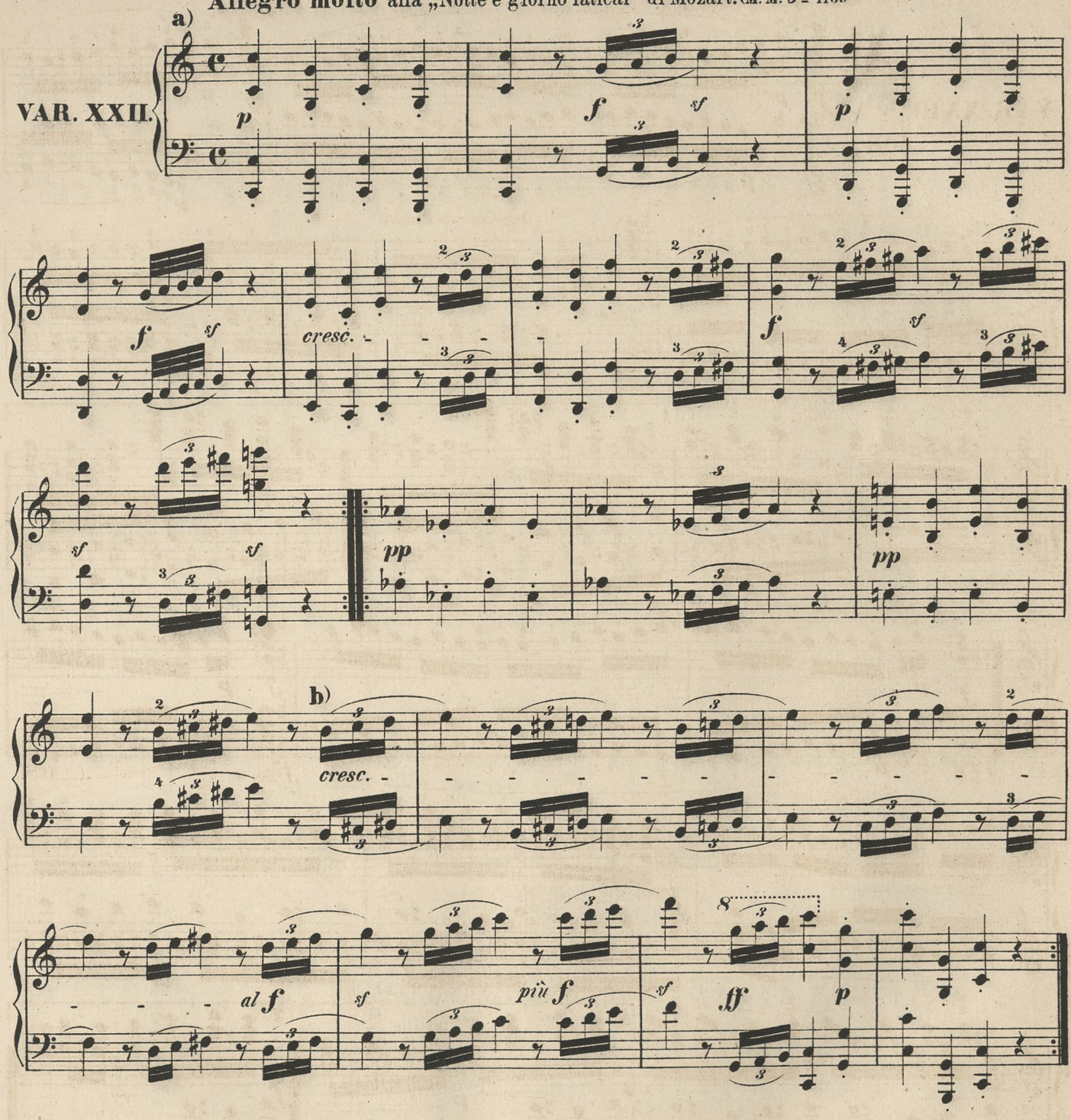
a) Der humoristische Contrast in Charakter, Rhythmus und Bewegung von Vordersatz und Nachsatz jedes der beiden Theile muss mit den grellsten Farben aufgetragen werden; ersterer (der Vordersatz) in taumelndem Ungestüm, letzterer (ohne in ein extremes *piano* zu gerathen) jedesmal in den vier ersten Takten mit einer fast weinerlichen Sentimentalität, hauptsächlich was die fallende Sekunde *f e* und *c h* anlangt, ausgeführt werden.

b) Die Triller sind so prallend als möglich zu spielen: auf die Quantität der Noten kommt es weniger an, als auf Deutlichkeit des Accentes auf die Hauptnote (man beginne nur ja nicht mit dem Nebentone) und des Nachschlages.

c) Vielleicht ist es gerathener, bei der *seconda volta* die Imitation der linken Hand anzuvertrauen:



Allegro molto alla „Notte e giorno faticar" di Mozart. (M. M. 𝅗𝅥 = 116.)



a) Bis zu Wagners „Meistersingern" hat die gesammte Tonkunst kein ähnlich geniales Spezimen drastischen Humors aufzuweisen. Es will Einen dünken, als ob der grosse Meister den „Pariser" Styl Meyerbeer's vorausgeahnt und ein blitzendes Epigramm auf die Geschichte der Oper von Mozart bis Meyerbeer dichten gewollt habe. Don Juan bez. Leporello wird hier zum Robert der Teufel bez. Bertram.

b) Nach den jähen Sprüngen in die und aus den entferntesten Tonarten gibt uns der Meister in den folgenden Takten ein höchst originelles Beispiel successiver, in den kleinsten Schritten vorbereiteter Modulation. Man beachte namentlich das allmälige Verschwinden der Erhöhungszeichen:  Vergl. hiermit die Ueberleitungstakte der vorletzten zur letzten Variation.

Allegro assai. (M. M. 𝅗𝅥 = 76.)

VAR. XXIII.

a)

leggiermente staccato

cresc.

sempre cresc.

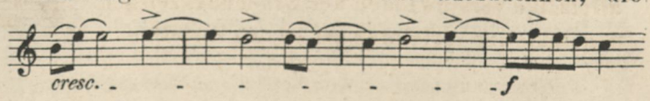
sempre cresc.

b)

cresc.

a) Diese Variation ist im engsten Anschluss an die vorhergehende und mit höchster Virtuosität vorzutragen. Sie beendigt gewissermaassen den zweiten grösseren Abschnitt des ganzen Werkes.

b) Das hier beginnende *crescendo* ist möglichst sparsam und doch schwungvoll bis zum letzten Takte auszudehnen, die Melodie in der Oberstimme möglichst eindringlich hervorzuheben:

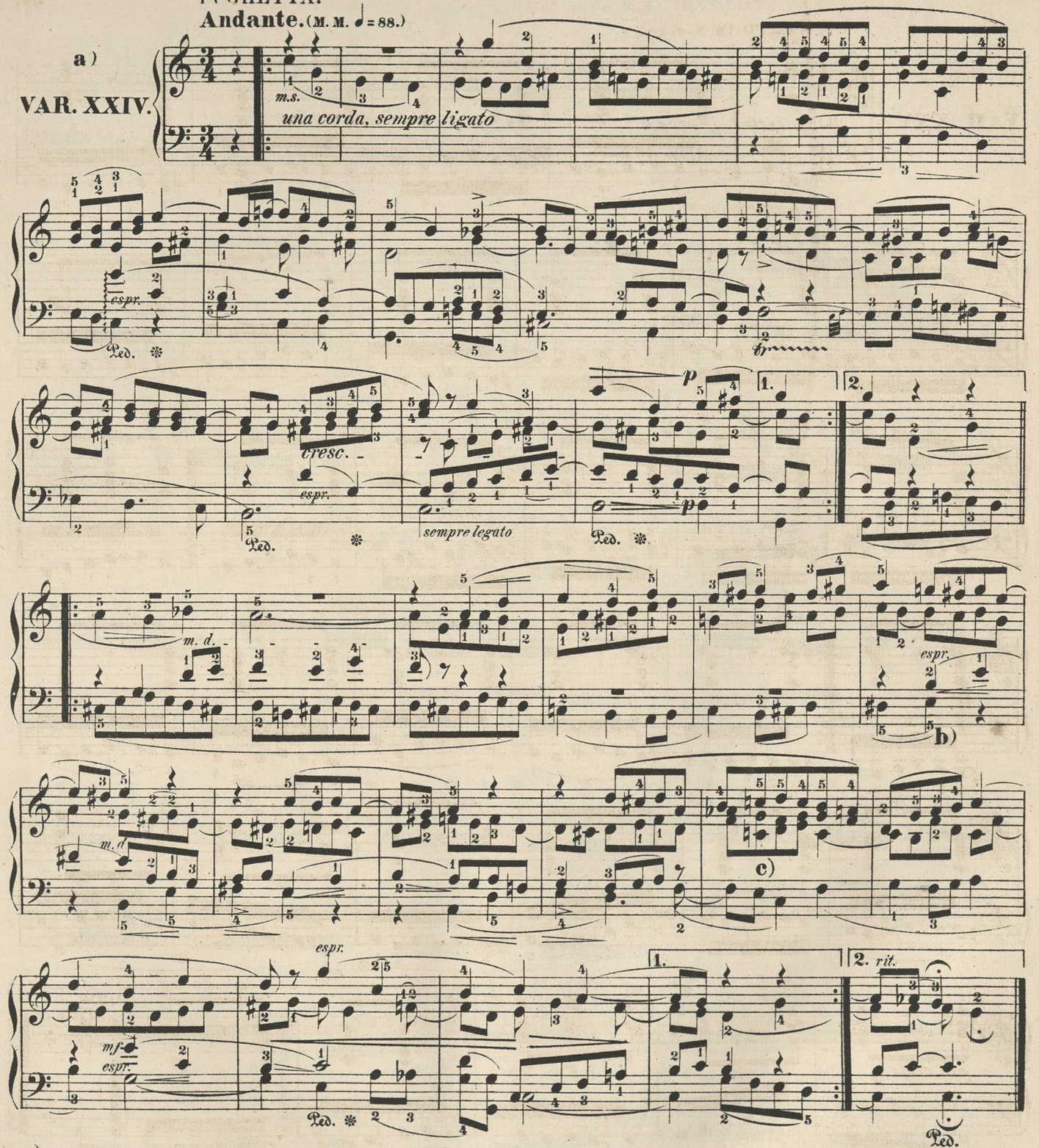


FUGHETTA.

Andante. (M. M. ♩ = 88.)

a)

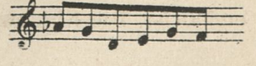
VAR. XXIV.

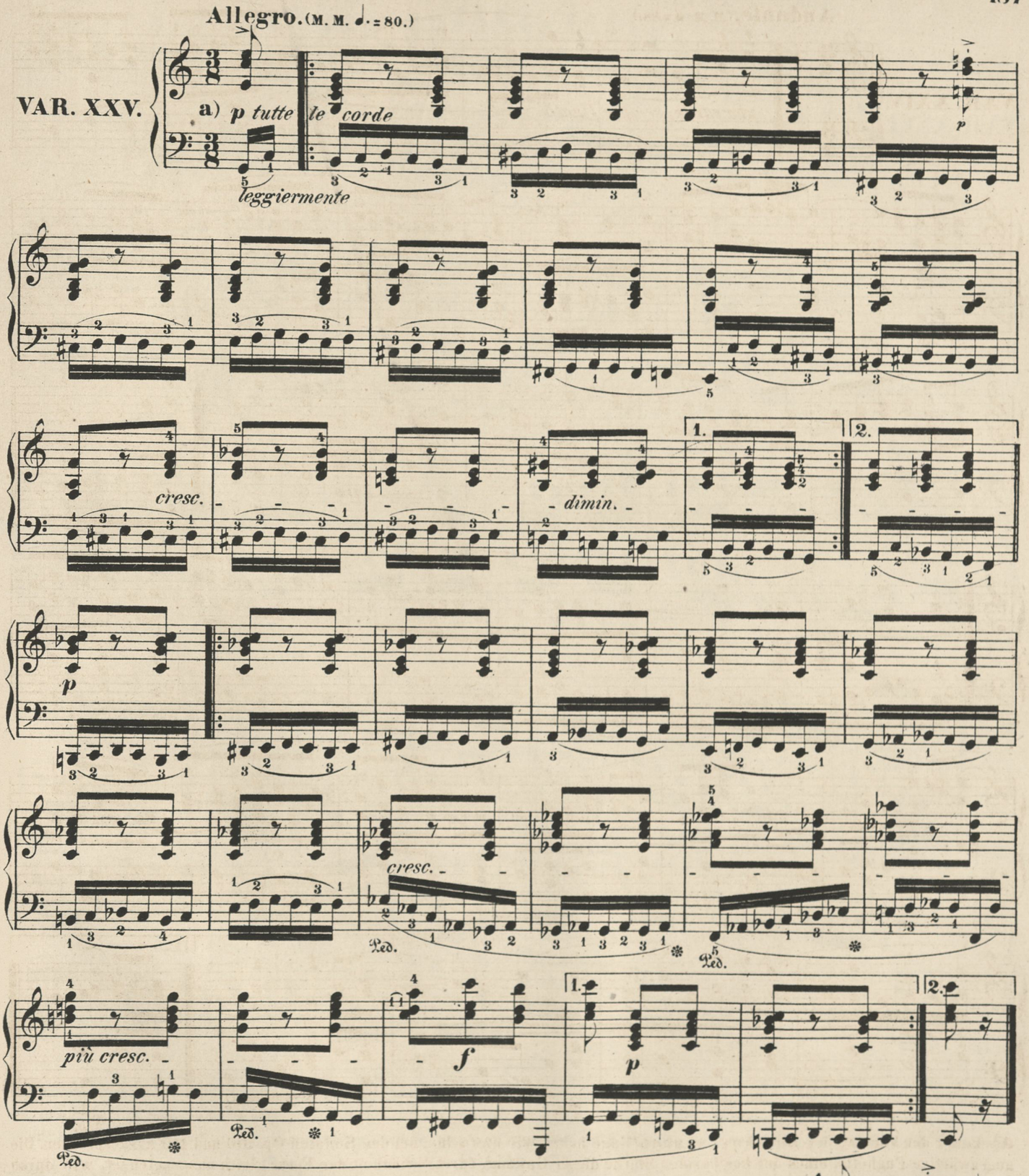


a) Ueber den Vortrag der Beethovenschen Fuge haben wir uns schon bei den Sonaten Op. 106 und 110 ausgesprochen. Die gegenwärtige Fughette, eines der kostbarsten Stücke dieser Gattung, durch Schönheit der Form gleich ausgezeichnet, wie durch seelenvollen Gesang in jeder einzelnen Stimme, verlangt ein um so detaillirteres Studium, als bei klarstem Hervorheben aller thematischen Melismen stets der glatteste Fluss, die lieblichste Anmuth gewahrt, somit jede schroffe Accentuirung vermieden sein will. Das Klavier muss auch hier wiederum — wie bei Var. XX — zur Orgel werden und deren sanfteste Register nachzuahmen suchen.

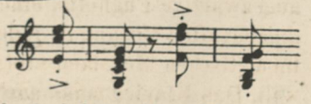
b) Die von hier ab eintretende Engführung des wesentlichsten Fragmentes des Themas in der Umkehrung wird einem ganz besonders ausdrucksvollem Vortrage empfohlen.

c) Die Octavenparallele von Sopran und Tenor ist nur auf dem Papiere vorhanden. Der Alt schreitet so:

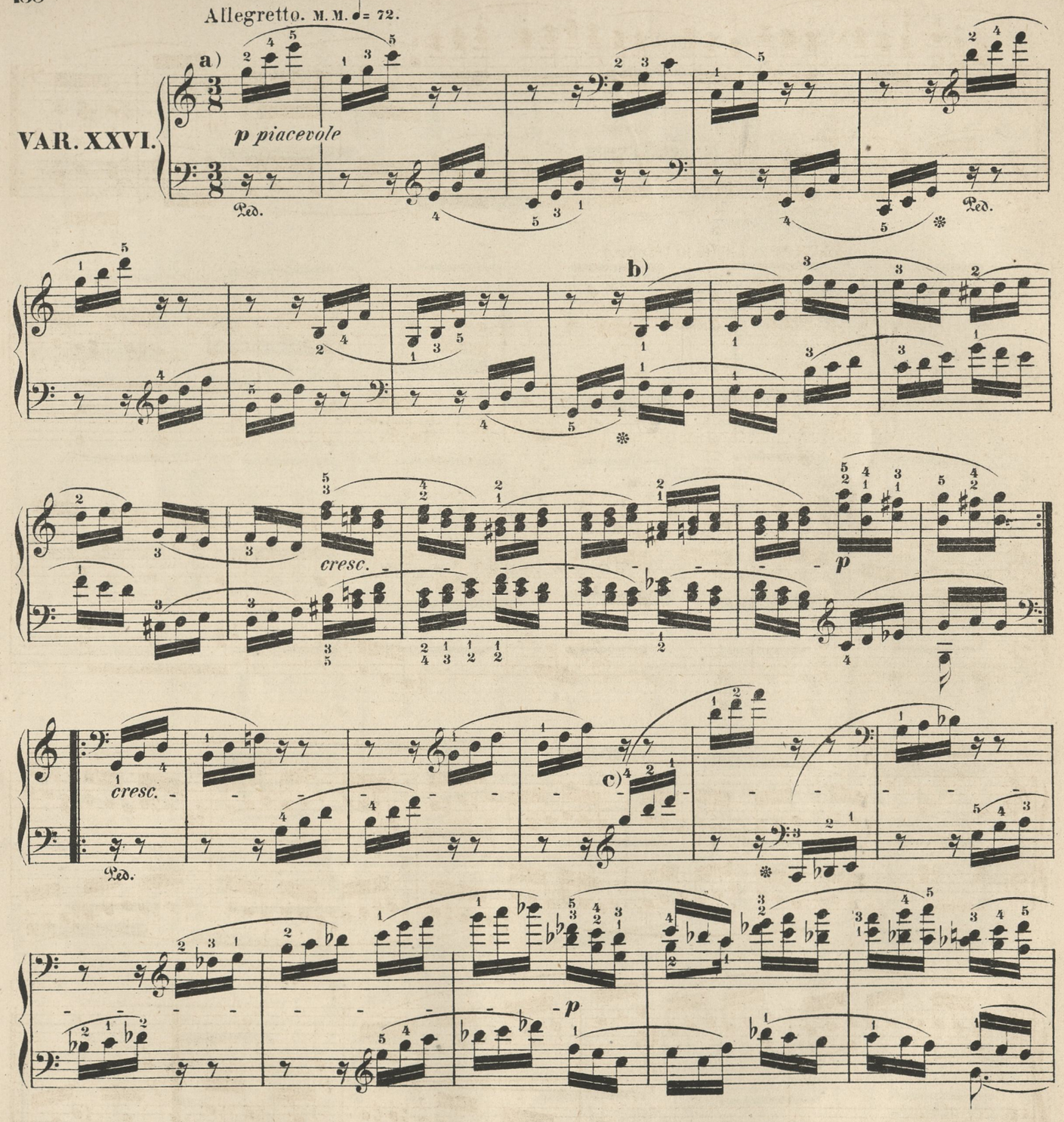




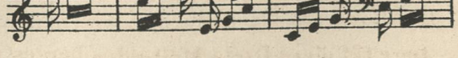
a) Der rhythmische Accent, welchen das Auftaktsachtel verlangt, werde sehr discret gegeben:



Ueberhaupt denke man sich die rechte Hand „auf den Zehen" schleichend. Der Herausgeber bedient sich in dieser Variation noch der Verschiebung, welche er natürlich beim *crescendo* im zweiten Theile ausser Function setzt. Die linke Hand spiele mit metronommässiger Gleichförmigkeit und so gebunden, als mit einem unbedeutenden Markiren der ersten Wechselnote vereinbar ist. Die Klangwirkung dieser Variation, vollendet gespielt, ist geradezu eine zauberische.

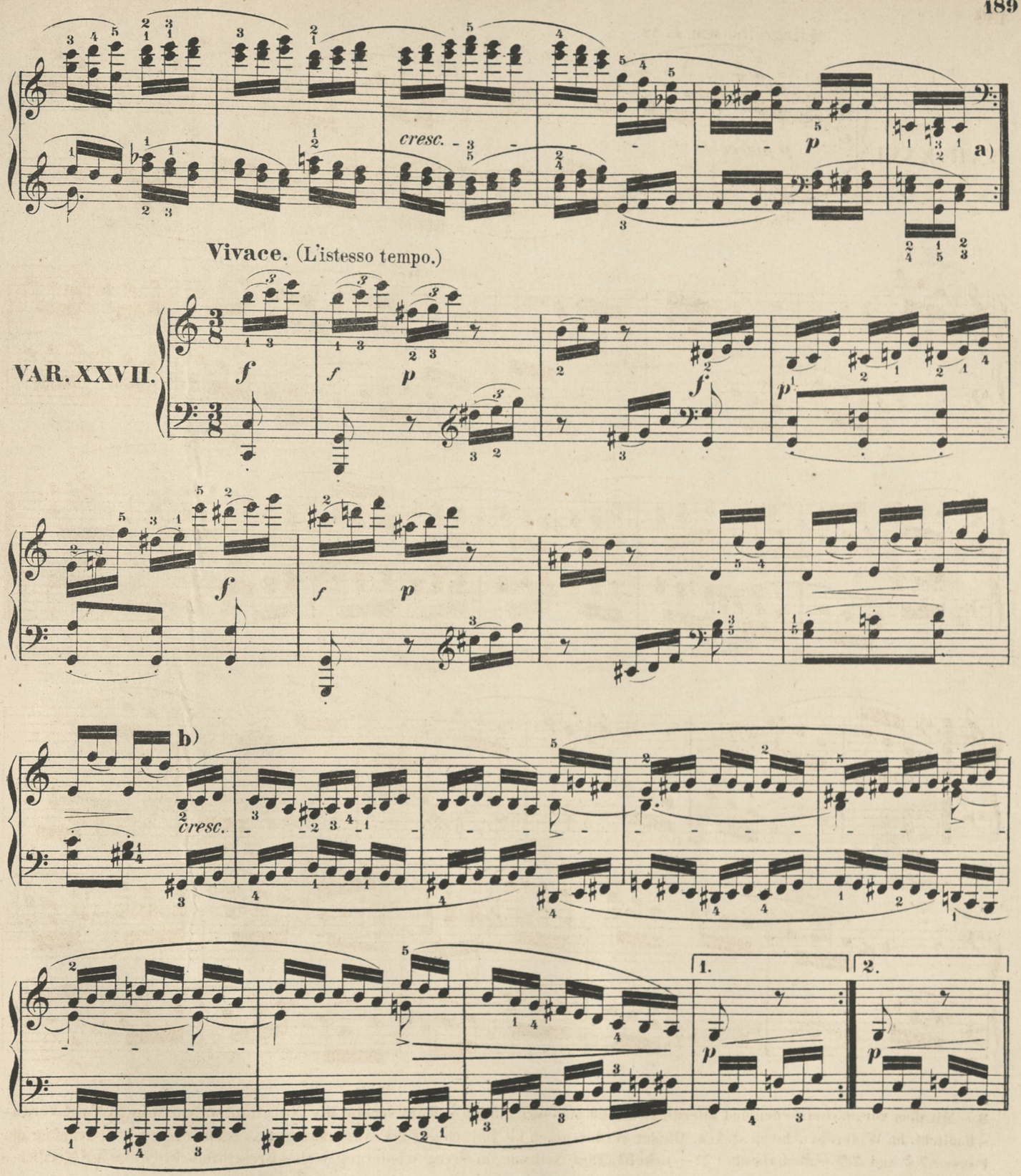


a) Mit dem vorgeschriebenen und allerdings allein maassgebenden $\frac{3}{8}$ Takt scheint die Notation, welche den $\frac{6}{16}$ Takt veranschaulicht, im Widerspruche zu stehen. Dieser Widerspruch ist jedoch nur ein scheinbarer, was schon aus der Aufzeichnung der Pausen 𝄾 𝄽 und 𝄽 𝄾 —niemals aber 𝄾·— erhellt. Eine Notirung im streng wiedergegebenen Dreiachteltakte hätte ihr Missliches gehabt und auch Undeutlichkeiten herbeigeführt. Man beachte das folgende Beispiel:

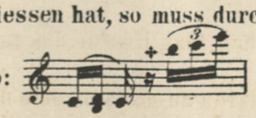


b) Es erscheint gerechtfertigt, nochmals daran zu mahnen, sich durch den Anblick der Figur nicht zu Triolen verleiten zu lassen. Beim Studium möge man desshalb das fünfte Sechzehntheil jeden Taktes in beiden Händen etwas markiren.

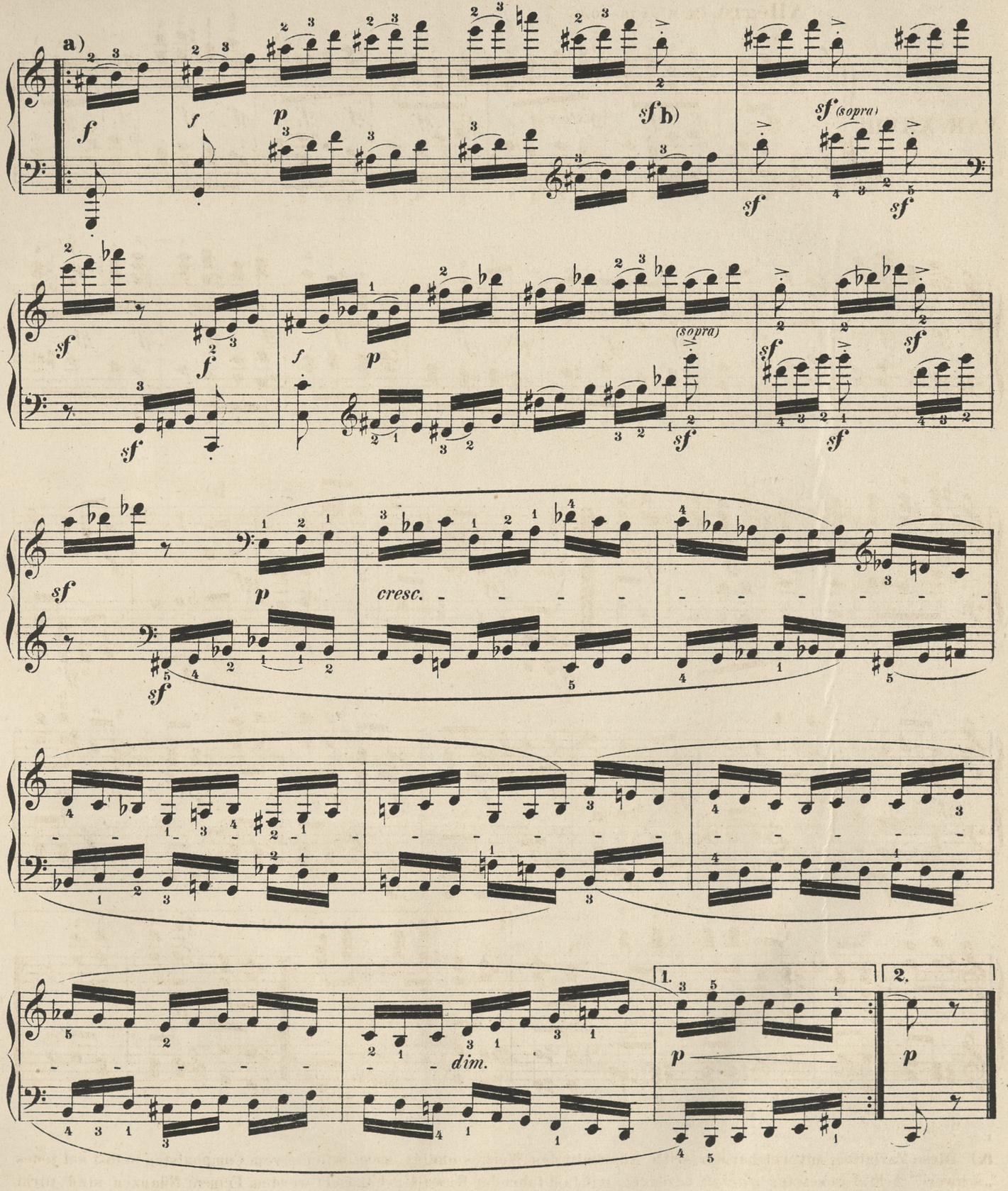
c) Diese Stelle haben wir anders in die Hände vertheilt, als im Originale steht. Es ist uns kein Pianist bekannt, der zu einem glatten Ablösen der sich kreuzenden Hände die hinreichende Langarmigkeit besässe.



a) Da die folgende Variation sich unmittelbar anzuschliessen hat, so muss durch Hinzufügung einer Sechzehntelpause die Integrität eines Dreiachteltaktes hergestellt werden. Also:

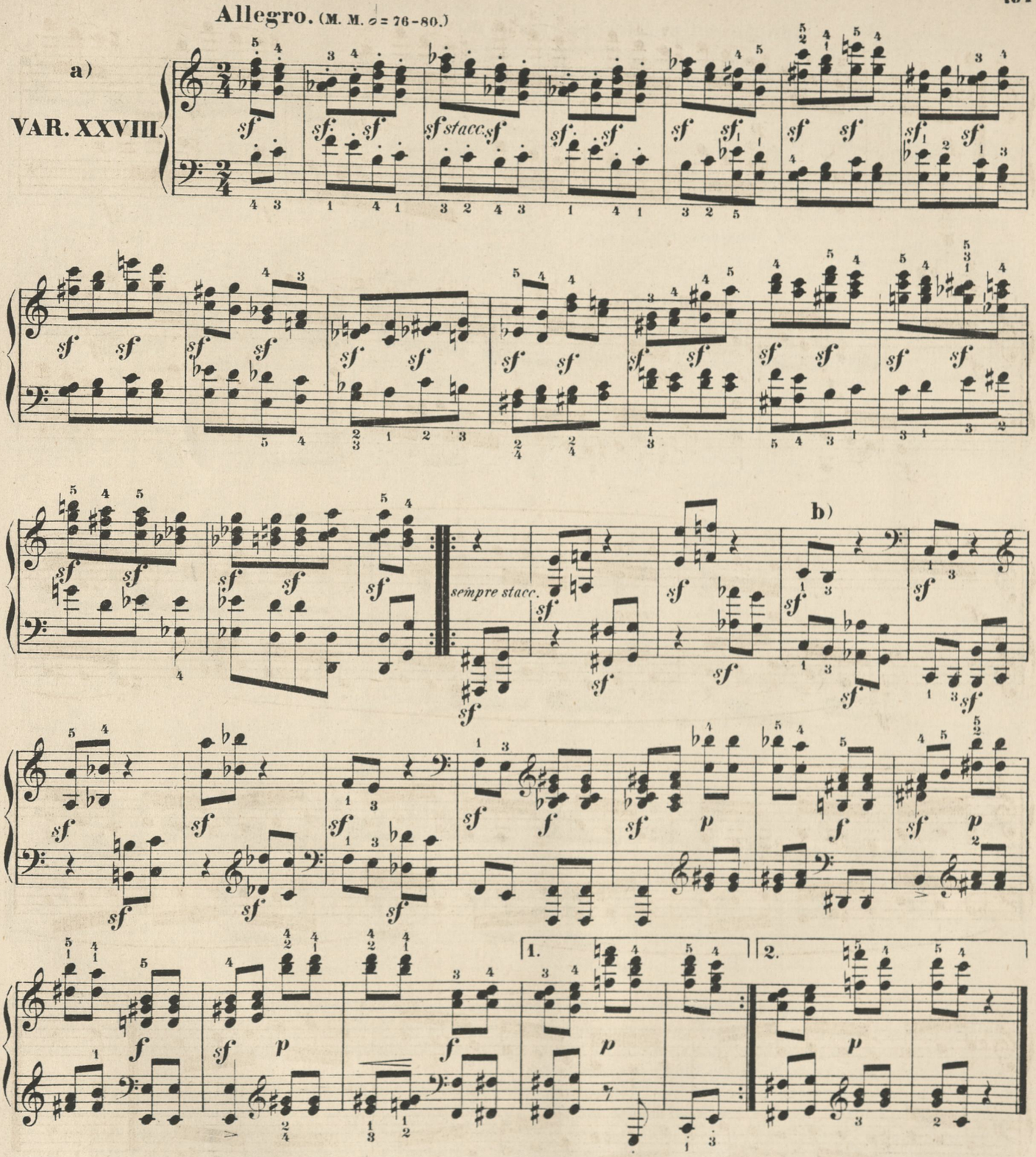


b) Diese Gänge sind möglichst glatt und accentlos in einem allgemeinen *crescendo* zu spielen: nur den Anfang jeder neuen Bindung (zugleich neuen Phrase und neuen Harmonie) betone man ein klein wenig durch Hervorhebung des Haltetons in der Mittelstimme.



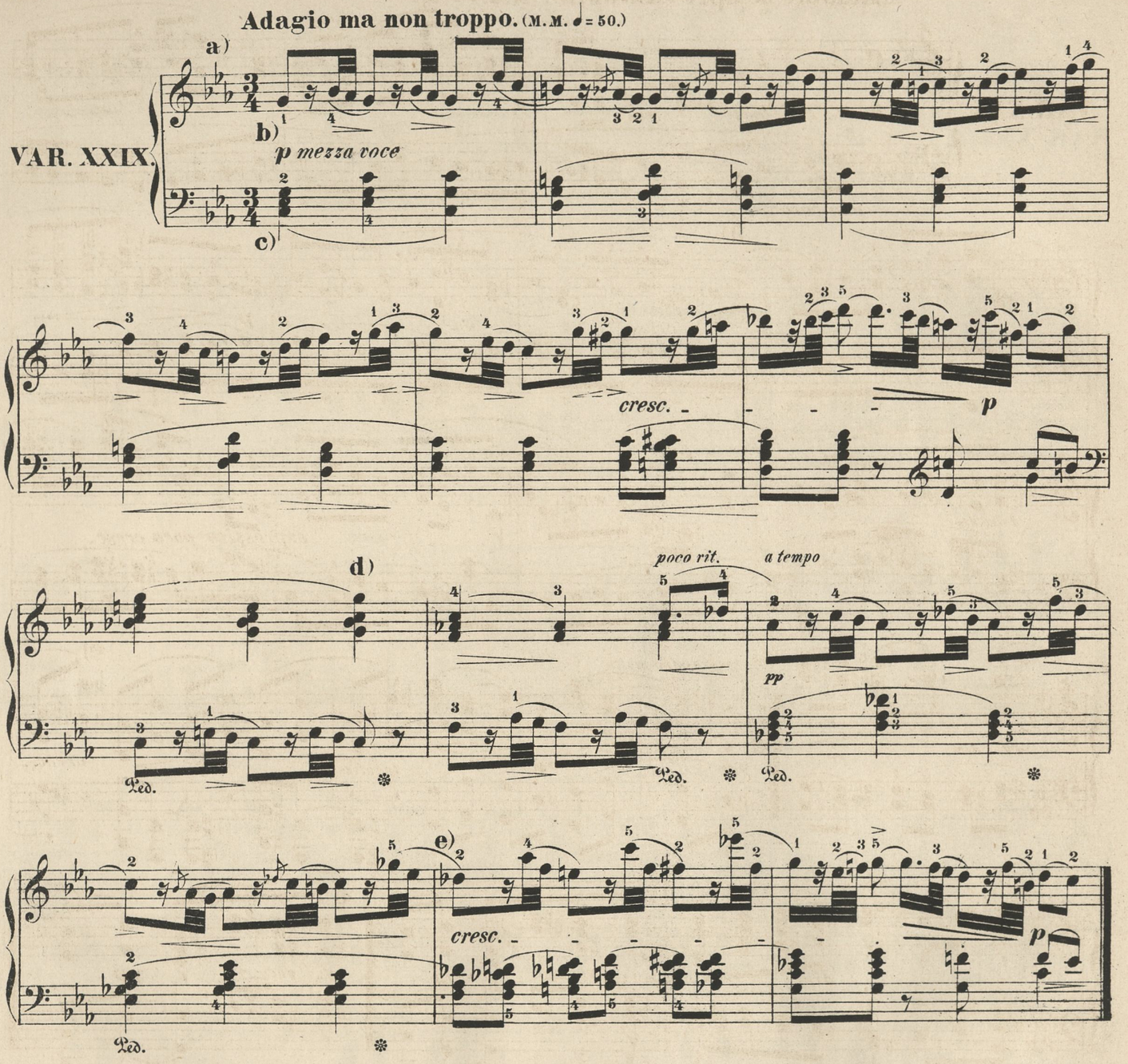
a) Vom zweiten Theile ab mag man, je nach dem Grade der Fingergeläufigkeit, die sich der Spieler angeeignet, bis zum Schlusse eine sich unmerklich steigernde Beschleunigung eintreten lassen.

b) Diese, wie die späteren imitatorischen *sforzati* spiele man so heftig als möglich.



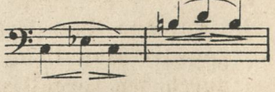
a) Diese Variation, mit welcher der dritte Abschnitt des Werkes endigt, muss, wie die vom Componisten selbst auf jedes „schwere" Achtel gesetzten *sforzati* bezeugen, mit fast tobender Gewalt gehämmert werden. Feinere Nüanzen sind nicht am Platze, wenigstens nicht im ersten Theile. Im zweiten —letzte Hälfte— werden dafür die alternirenden *piano's* eine um so wohlthuendere Wirkung üben.

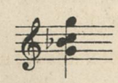
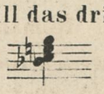
b) Aus Gründen der Spielbarkeit (praktischer Deutlichkeit) haben wir die ersten zwei Octaven der rechten Hand (desgleichen drei Takte später) beiden Händen gemeinschaftlich zugetheilt.



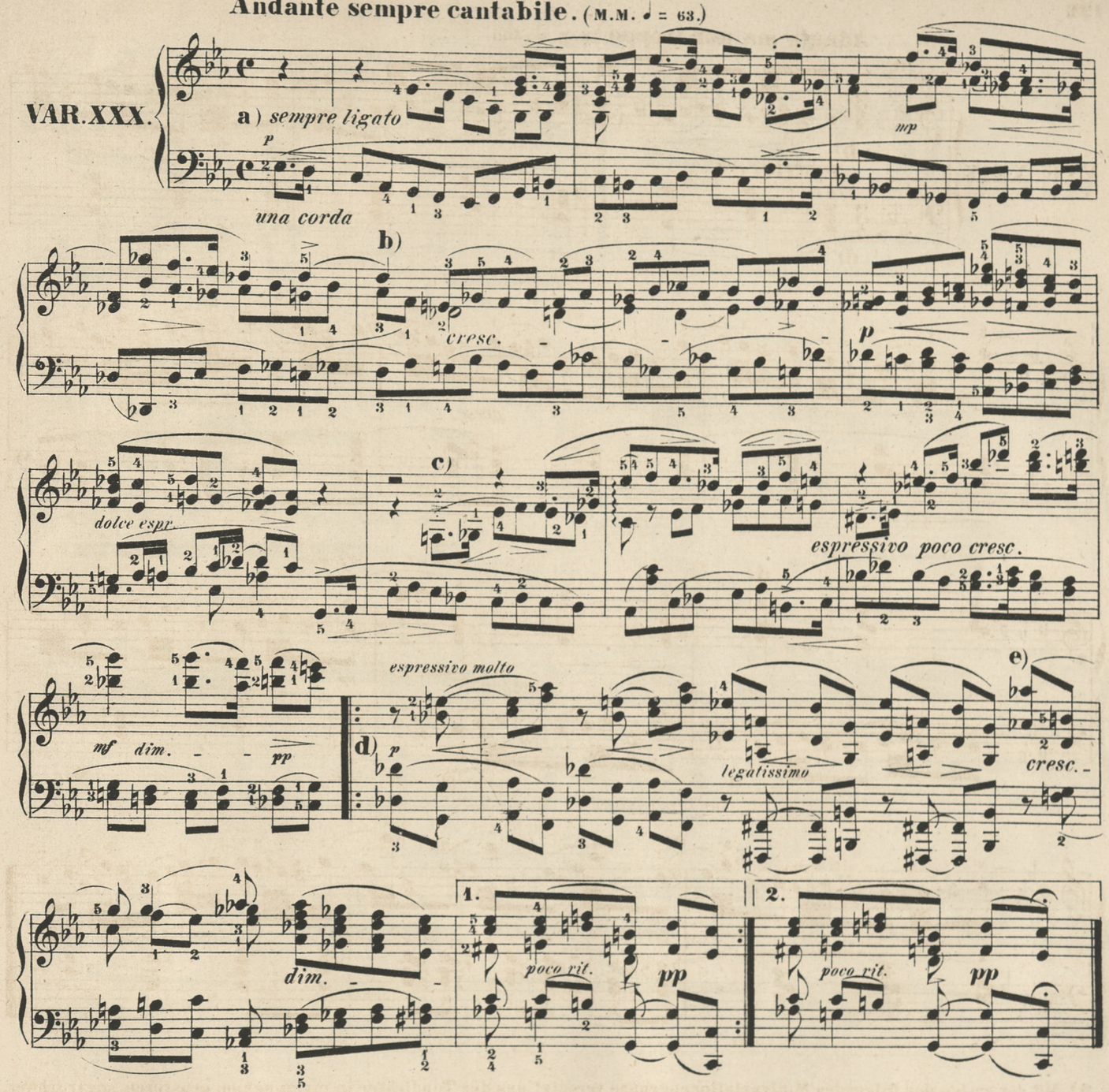
a) Mit der ersten der folgenden Mollvariationengruppe versetzt uns der Tondichter in einen neuen, ernsteren, sogar schwermüthigen Empfindungskreis. Es beginnt gewissermaassen das Adagio dieser Variationen-Sonate, aus welchem wir durch die grosse Doppelfuge Var. XXXII in die ursprüngliche heitere Sphäre der Tondichtung zurückbefreit werden, deren Gesammtcharakter in dem graziösen Menuetto Finale besiegelt wird.

b) Trotz des vorgeschriebenen *„mezza voce"* beanspruchen die abgebrochenen Melismen der Oberstimme eine ziemlich mannichfaltige Nüancirung. Wem unsere Bezeichnung derselben zu ausführlich und gesucht erscheinen sollte, den ersuchen wir zu unserer Rechtfertigung die noch weit spitzfindigere Schattirung zu studieren, deren sich der Meister in der fünften Variation (Adagio) des Finale der letzten Violinsonate Op. 96 (G dur) — vornehmlich in deren zweiter Hälfte (im H dur) — bedient hat. Letztere hat uns als analoge Norm vorgeschwebt.

c) Man beachte die Imitationen von Unter- und Oberstimme der Begleitung in der linken Hand. 

d) Dem Herausgeber will das dritte Viertel  etwas nüchtern und leer erscheinen. Er schlägt vor, dafür zu spielen:
entweder  oder 

e) Das Aufflackern in diesem Takte, das Erlöschen im nächstfolgenden darf ziemlich leidenschaftlich interpretirt werden.



a) Auch in dieser Variation ist der Auftakt Hauptperson. Vom richtigen Vortrag seines ersten Auftretens — der wenn auch z.B. im freundlichen Des dur des dritten Taktes etwas eindringlicher, dennoch stets in den nämlichen Ondulationen wie Anfangs darzustellen ist, hängt die Verbreitung des angemessenen Stimmungscolorits über das Ganze, somit die ästhetische Wirkung ab.

b) In diesem und dem folgenden Takte beschleunige man die Bewegung ein klein wenig, um trockene Steifheit zu vermeiden: bei der entschiedenen Wendung in die Unterterz-tonart (As dur) leite man geschickt in das ursprüngliche ruhige Tempo zurück.

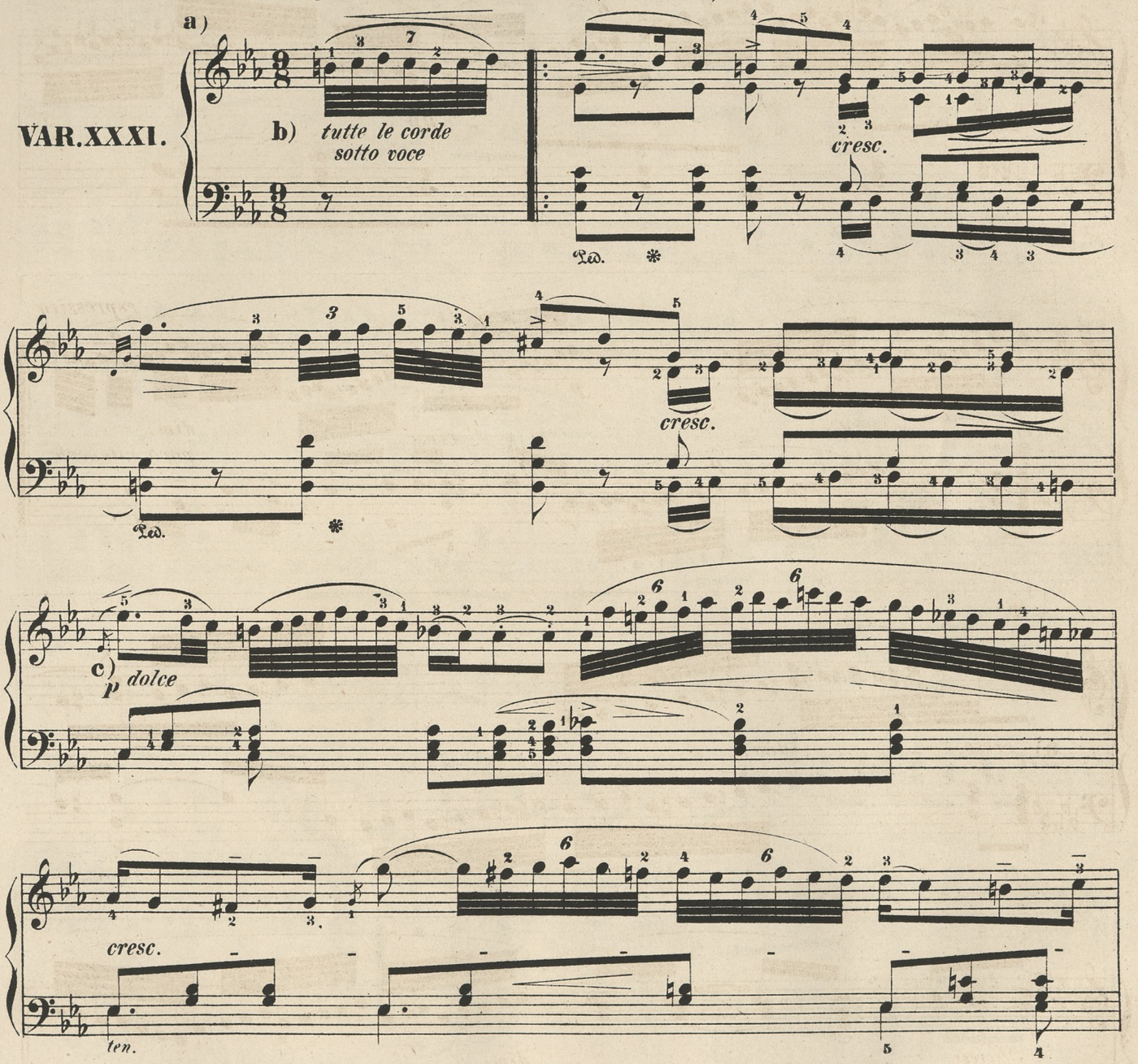
c) Aus Rücksichten des Wohlklangs sowohl, wie der harmonisch-melodischen Verständlichkeit der Imitation, arpeggire man linke und rechte Hand gegen einander im zweiten Viertel und desgleichen im vierten Viertel die durch den Vorhalt von unten gebildete scheinbare Secunde *es f*.

d) In diesen vier Takten können wir den Ur-Keim der ganzen Schumannischen Romantik erblicken.

e) Eine technische Erleichterung dieser etwas mühsam zu erlernenden (sehr wesentlichen) Bindung würde die Uebernahme des *d* im letzten Achtel seitens der linken Hand gewähren: es macht aber nicht mehr dieselbe Wirkung.

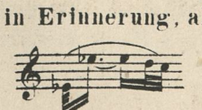
Largo, molto espressivo. (M.M. ♪ = 72)

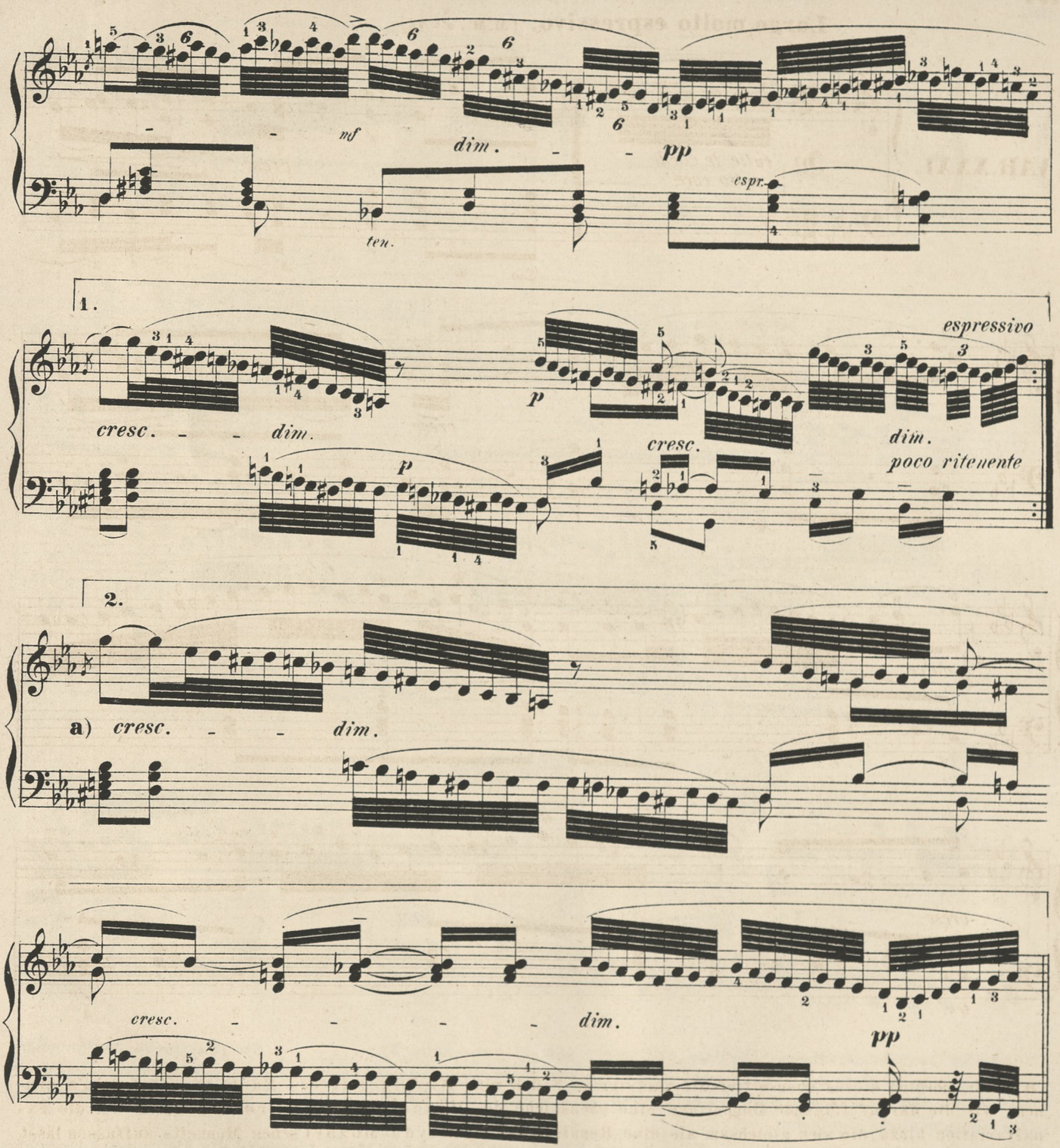
VAR. XXXI.



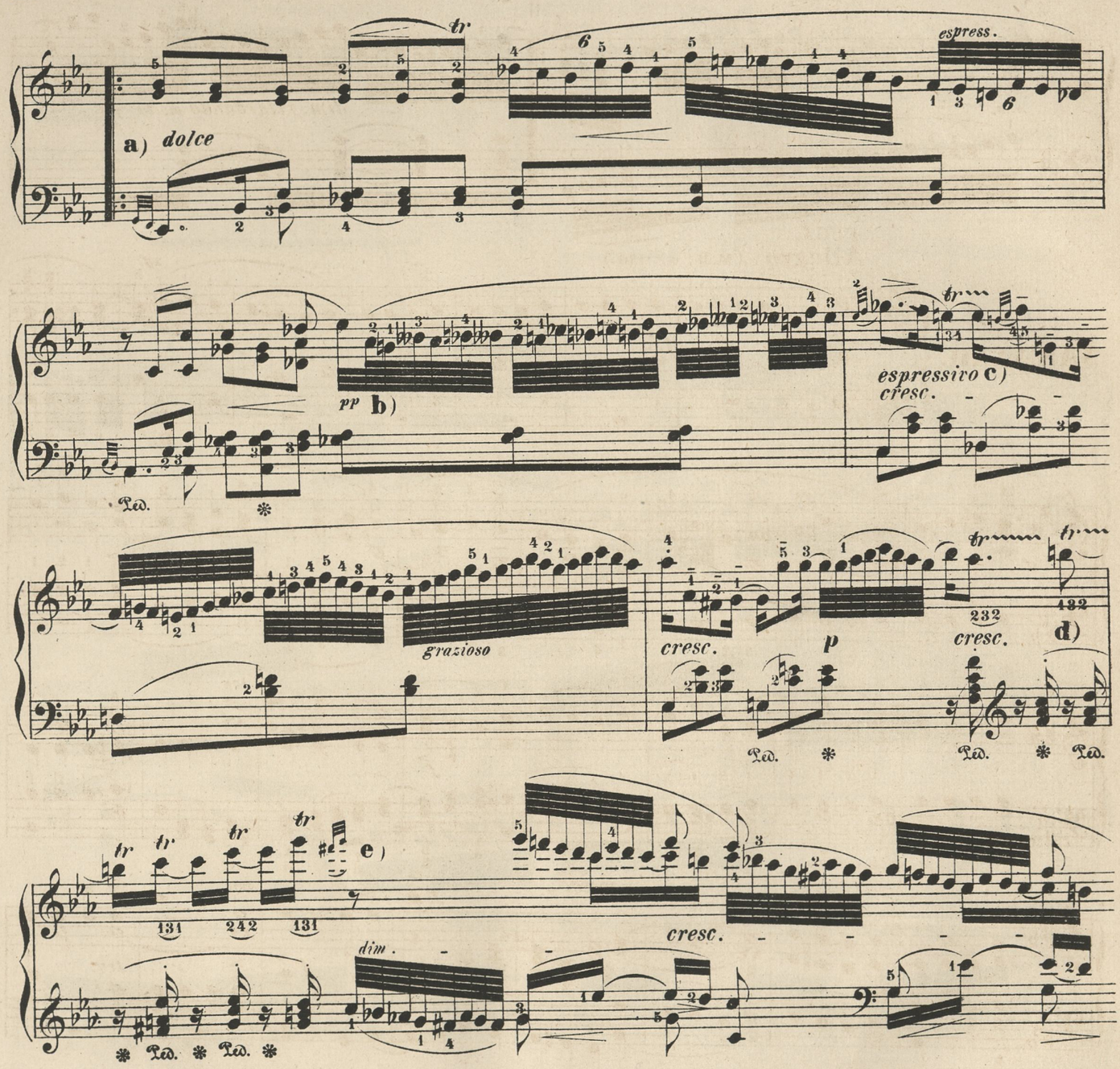
a) Wir möchten dieses ebenso tief- als zartsinnige Stück eine Wiedergeburt des Bach'schen Adagio's nennen, wie die darauf folgende Doppelfuge eine ebensolche des Händel'schen Allegro's. Nehmen wir die Finalvariation hinzu, die sich gleichsam als eine Renaissance des Haydn-Mozart'schen Menuetts auffassen lässt, so besitzen wir in diesen drei Variationen ein Compendium der Geschichte der Musik überhaupt. Hierauf rechtfertigt sich denn wohl unsere Behauptung, dass Beethoven's Op. 120. ein Bild des ganzen Musik-Universums wiederspiegelt, wie es nur der einzige Riesengeist dieses grössten aller Tondichter in sich zu conzentriren und zugleich mit dem individuellsten Genie-Stempel auszustatten gewachsen war.

b) Die Einleitungs-septole werde ziemlich frei, jedoch unter merklicher Eintheilung in 4 und 3 Noten gespielt (also nicht nach Art der Septole bei der Wiederholung, wo mit der Triole begonnen werden soll).

c) Wir bringen nochmals die alte Regel in Erinnerung, alle Ornamente (Vorschläge wie Schleifer) in den Takt einzutheilen, niemals zu anticipiren. Also: 

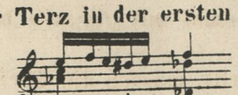


a) Es ist den Revisoren der Leipziger Gesammtausgabe nachzurühmen, dass sie an diesem Ueberleitungstakte in den zweiten Theil (ebenso am Schlusse desselben folgende Seite) keine Prokrustiade verübt haben. Vermuthlich waren sie ihrer vormaligen Beschäftigung mit der Es moll-Etude von Moscheles in Op. 70. eingedenk, wo ähnliche Fälle vorkommen, nämlich dem ganzen Takte aus melodischen oder modulatorischen Rücksichten Fraktionen eines anderen hinzugefügt sind. Der Spieler lasse sich also nicht beirren: er hat einen vollkommenen $\frac{12}{8}$ Takt vor sich.



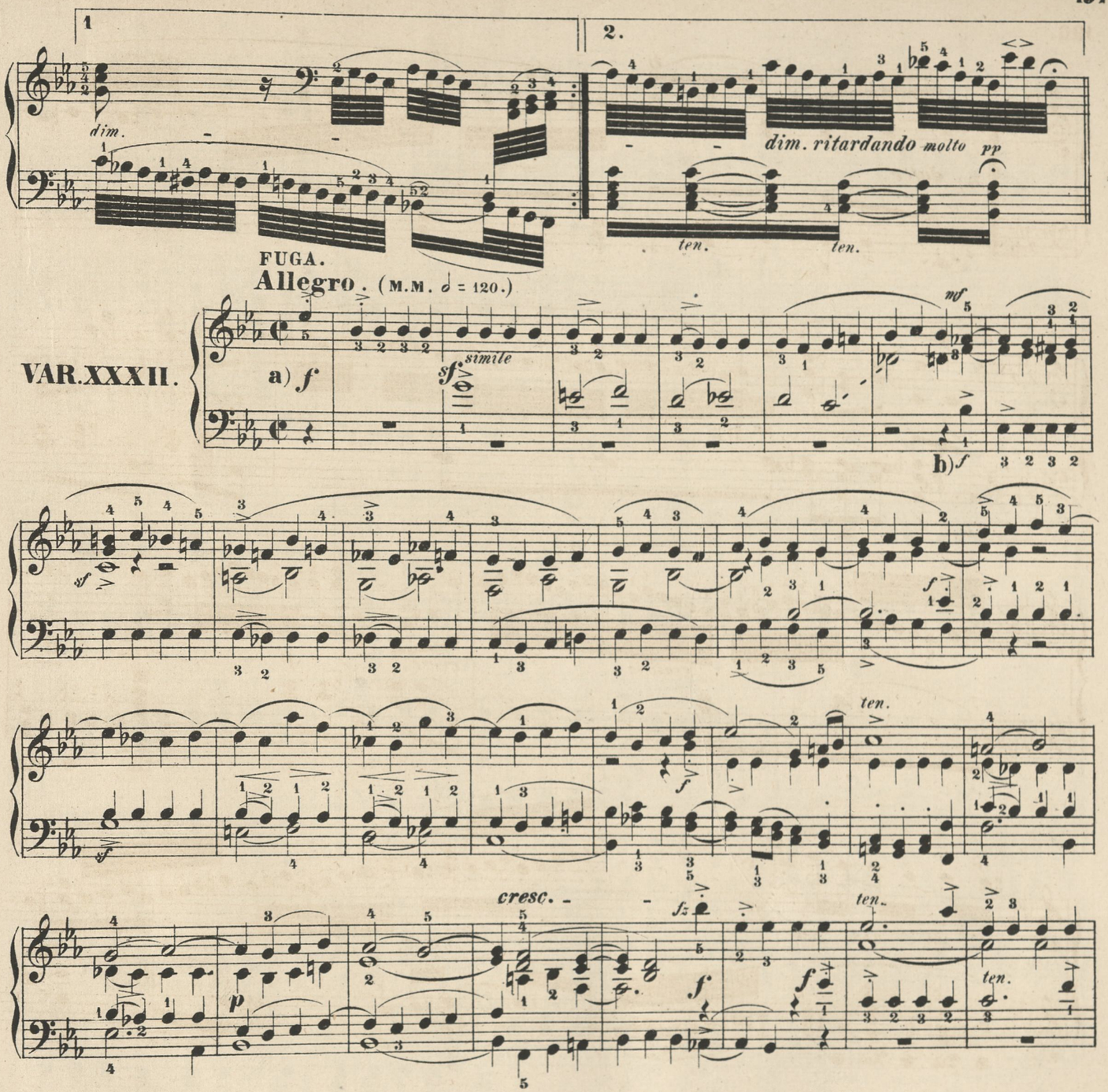
a) Für Ausführung dieses Schleifers vgl. unsere Anm. c) zu Seite 38. Die praktische Nothwendigkeit der betreffenden Regel kann nicht klarer bis zur äussersten Evidenz nachgewiesen werden, als gerade an dieser Stelle. Würde man den Schleifer anticipiren, so brächte man in die einleitenden 64stel des vorhergehenden Taktes eine gräuliche Confusion.

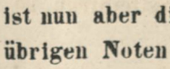
b) Man vergleiche für diese von Chopin und Liszt vielfach verwerthete Arabeske die ähnlichen Verzierungen im Trio Op. 70. № 2. und hüte sich, gegen deren „Unklassizität" in der neueren Klaviermusik ferner zu eifern, wenn man dies früher gethan haben sollte.

c) Die Figuration der Terz in der ersten Umkehrung des übermässigen Dreiklanges vollzieht sich mit der grossen (untern) Secunde:  wäre unrein.

d) Die melodische Fortschreitung in den Trillern ist eine synkopirte. Wir haben Bindebögen hinzugefügt, um von einem Accentuiren der schweren („guten") Sechszehntheile abzuhalten.

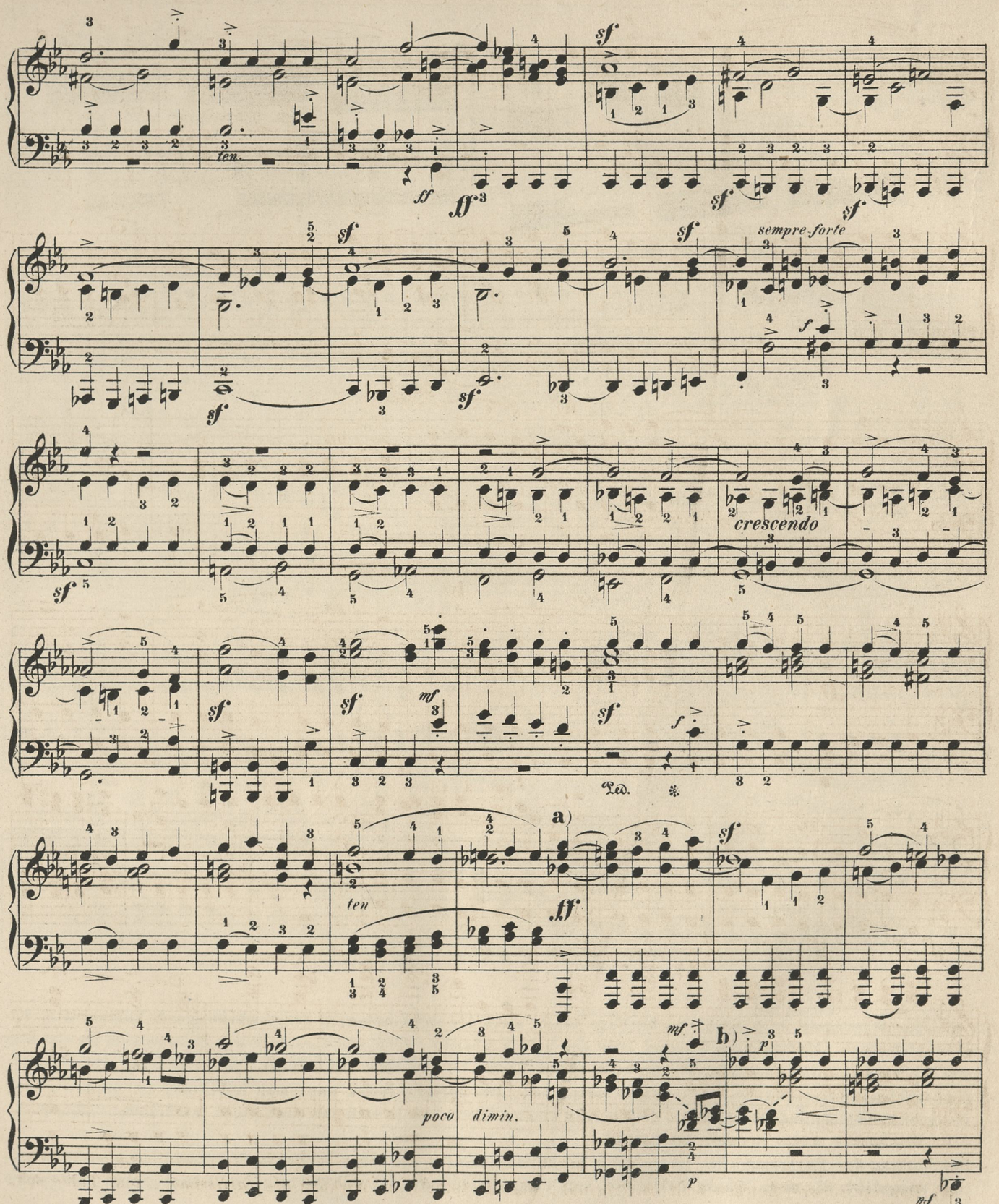
e) Augenscheinlich fehlte hier im Original das durch Analogie mit dem ersten Theile als vom Autor beabsichtigt erkennbare *„diminuendo"* Das darauf folgende nochmalige *cresc.* würde sonst jeden Sinnes entbehren.



a) Das Wichtigste beim Studium jeder Fuge bleibt stets der von vornherein genau abzuwägende Vortrag der charakteristischen Intervalle des Themas oder der beiden Themen, wenn, wie dies hier der Fall, es sich um eine Doppelfuge handelt. Das Charakteristische beim ersten Thema ist nun aber die fallende Quarte  die sich bei der (tonalen) Beantwortung in die Quinte verwandelt. Die übrigen Noten kann man unbedeutender nehmen; nur die gebundenen Secundenschritte im dritten und vierten Takte spiele man mit dem sogen. „natürlichen" Ausdrucke, d. h. *diminuendo*, da die Secunde herabsteigt.

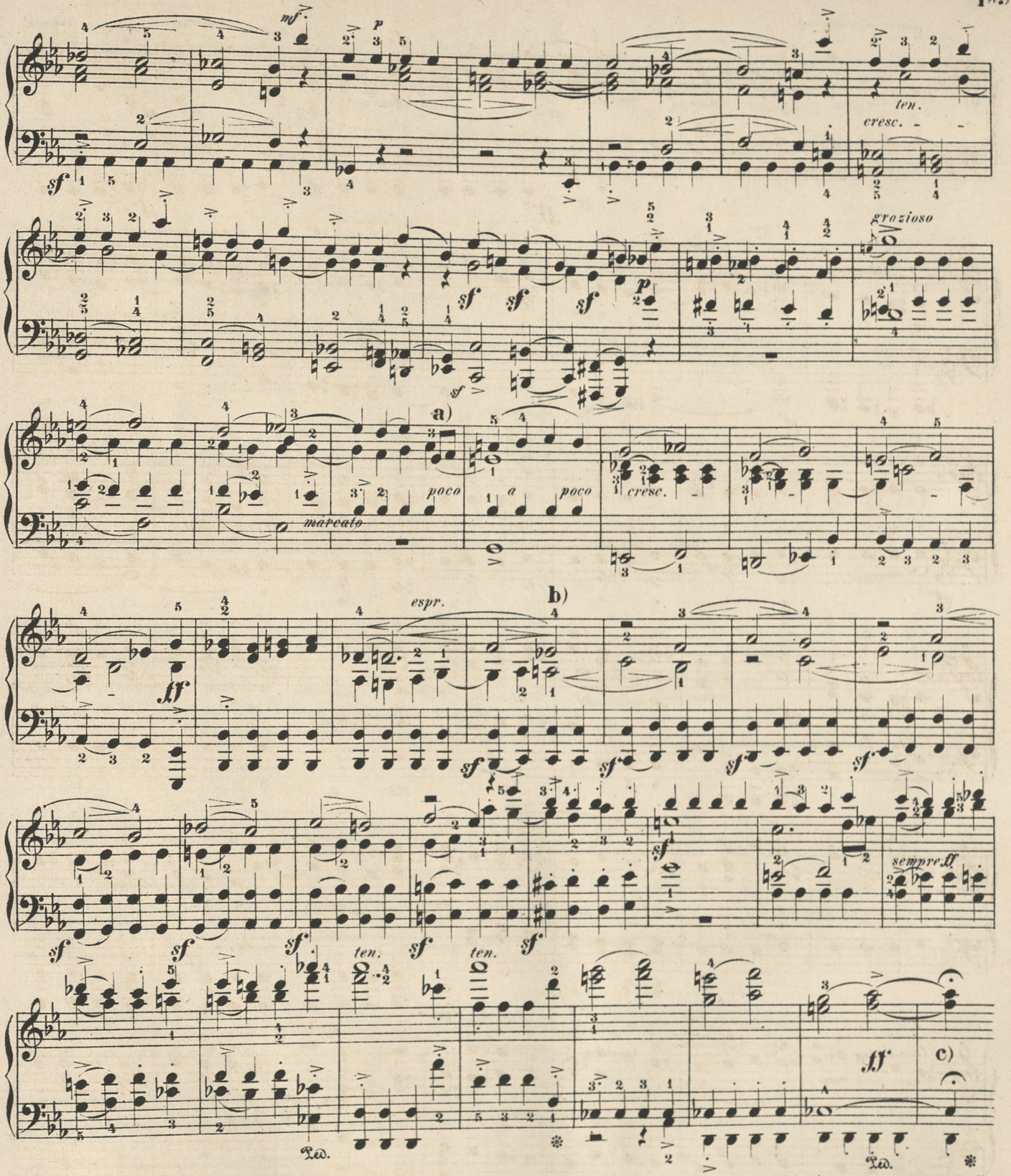
Der Vortrag des Contrasubjekts ist ziemlich leicht, da dasselbe aus einer breiteren Notengattung besteht, in welcher namentlich die erste „Ganze Taktnote", vom Componisten jedesmal mit *sforzato* bezeichnet, accentuirt werden muss.

b) Sobald das Thema in einer Mittelstimme oder im Basse auftritt, müssen die übrigen Stimmen aus akustischen Rücksichten ein wenig zurücktreten. Versäumt man diese Vorsicht, so könnte man leicht in der Bemühung, plastisch und deutlich zu bleiben, zu einem unschönen Gehämmer und Geklapper verführt werden. Gegenwärtige Fuge verträgt übrigens mehr als irgend welche andere, einen beinahe derben („Hähdelschen") Vortrag.



a) Der Spieler möge die hier eintretende Umkehrung von Subjekt und Contrasubjekt zuerst im Detail (einzeln) studieren.

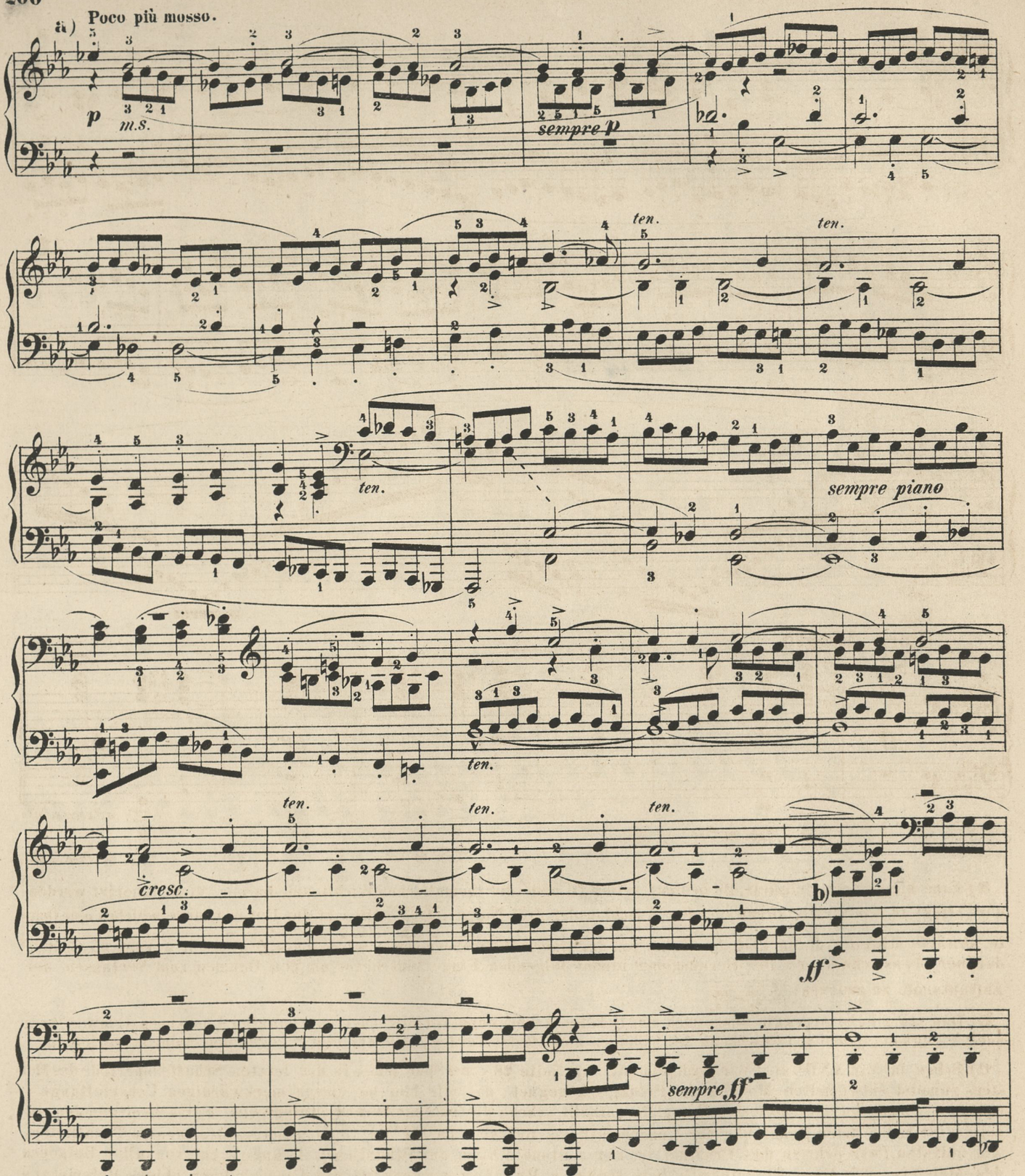
b) Man lasse sich niemals die lyrischeren Episoden in einer Fuge entgehen, wie denn z.B. die folgende achttaktige Phrase sehr gefühlvoll zu spielen ist.



a) Das *crescendo* Zeichen fehlt im Original. Für die ästhetische Wirkung des *fortissimo* – fünf Takte später – bedarf es aber dieser Vermittlung.

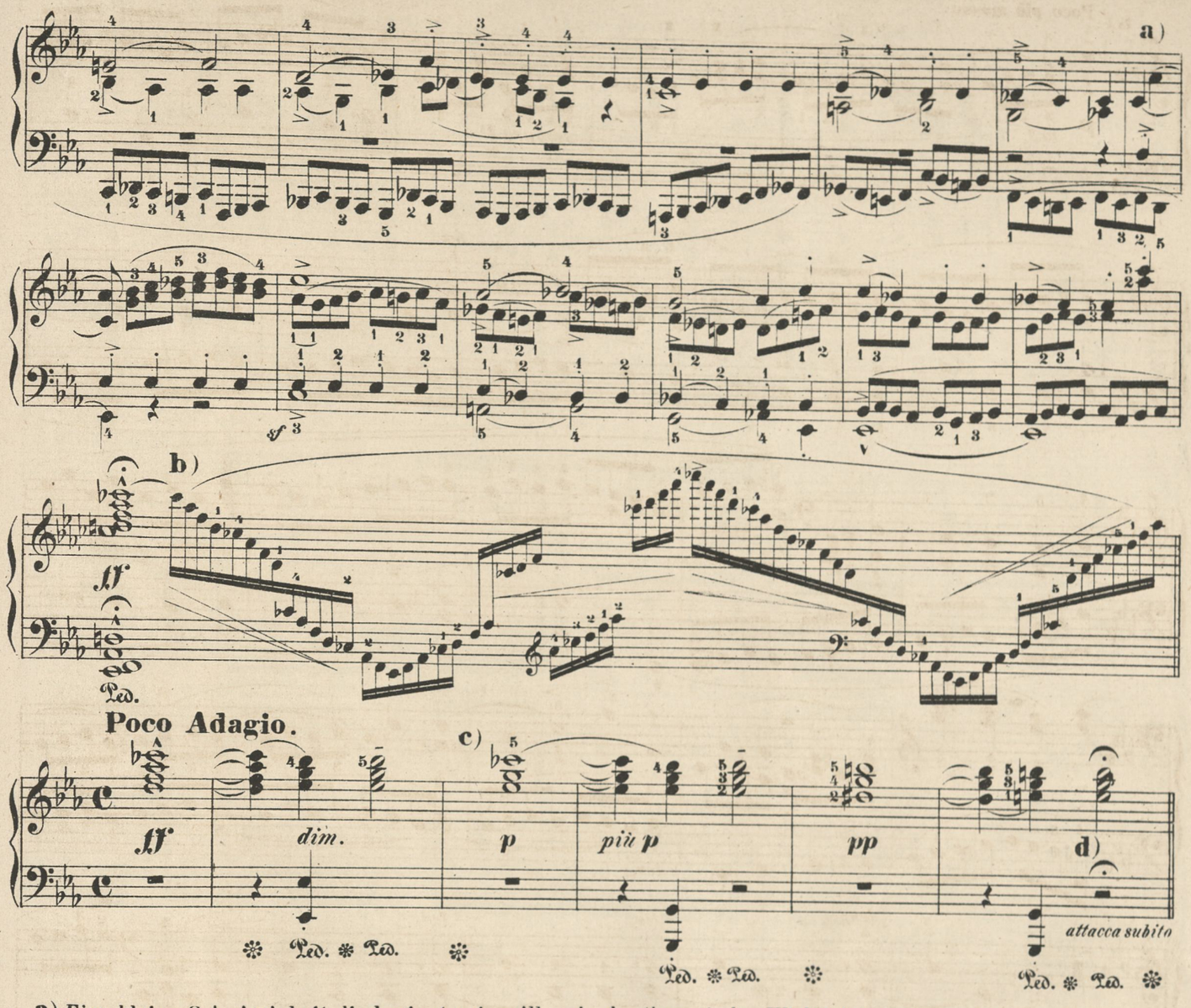
b) Die canonische Fortschreitung der beiden Oberstimmen ist mit möglichst gesangvollem Ausdrucke zu spielen.

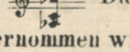
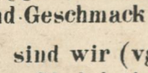
c) Der Bass *d* darf keinen Theil an der Fermate der übrigen drei Stimmen nehmen. Der Herausgeber zum wenigsten ist empfindlich für die Härte, welche in dem darauf folgenden *es* der Oberstimme gegen den drei Octaven tiefer liegenden Leitton gebildet würde.



a) Eine unbeschadet der Deutlichkeit in der Achtelbewegung hier einzuführende Belebung des Tempo's will uns rathsam erscheinen. Dieser Epilog, in welchem das rhythmisch so neu und interessant metamorphosirte Hauptsubjekt wiederum streng fugenartig verarbeitet wird, hat eben den Charakter einer „Stretta" und wird durch ein lebhafteres Zeitmaass der motivische Zusammenhang für den Hörer deutlicher.

b) Man beachte die rhythmische Zurückverwandlung des Themas: hier tritt dasselbe bereits auf dem ersten Viertel ein (im Anfange der Stretta begann es mit dem zweiten) um dann vier Takte später in der Oberstimme seinen ursprünglichen Auftaktscharakter wieder anzunehmen.



a) Eine kleine Schwierigkeit, die besiegt sein will und – der thematischen Wichtigkeit halber – nicht ignorirt werden darf, liegt in dem richtig abzuwägenden Anschlag der drei Noten:  Das „*as*“ der Unterstimme, welches eine Quarte abwärts schreitet, die im nächsten Takte von der linken Hand übernommen wird, muss *ff* gespielt werden, die Sexte $\frac{as}{c}$ darüber etwas schwächer. Der Herausgeber nimmt folgenden Fingertausch vor, um den Daumen zum Verlassen der Auftaktsnote zu zwingen: 

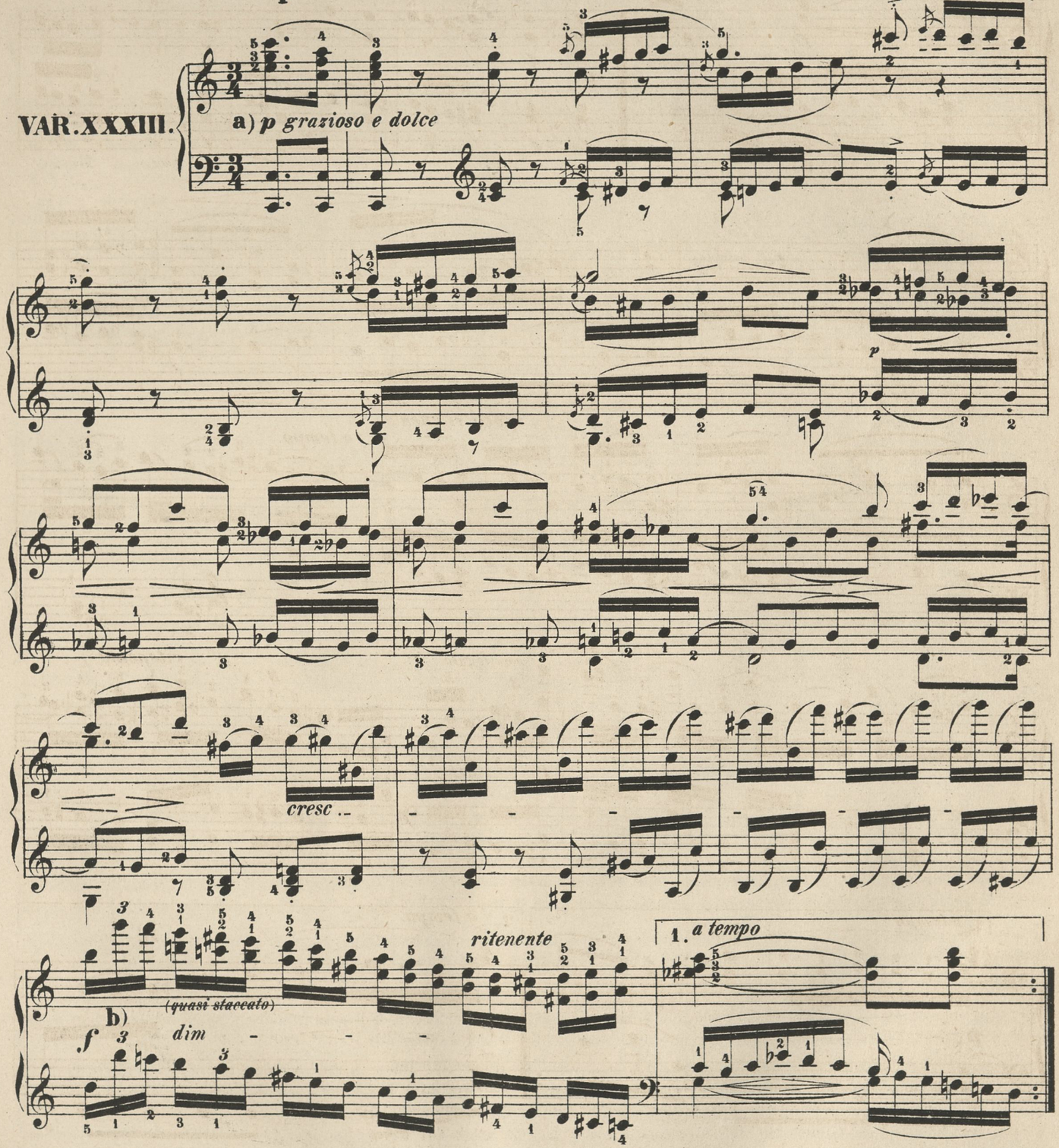
b) Das stürmische Arpeggio eines nach möglichster Ausbreitung verlangenden sogenannten „Undezimenaccordes“ kann nach Fähigkeit, Laune und Geschmack des Spielers amplifizirt werden, ohne die Pietät gegen den Autor zu verletzen.

c) Schon in Var. XXII sind wir (vgl. Anm. b, zu Seite 28 einer Spur jenes in der letzten Schaffensperiode des Meisters zumeist entwickelten Modulations-Prinzips begegnet, das wir hier bei diesen merkwürdigen Ueberleitungstakten in einem der frappantesten Beispiele enthüllt sehen: die successive und stufenweise Fortschreitung der einzelnen Stimmen unter Benutzung der Enharmonik als Brücke auch für die von einander entferntesten Tonalitäten. Am naivsten (wir nehmen das Prädikat im guten Sinne d.h. in unwillkürlichem Drange) hat von allen Epigonen des Meisters auch diese Eigenthümlichkeit Hektor Berlioz nachgeahmt und demnach kann obiges Beispiel zur Erklärung mancher harmonischen „Bizarrerien“ des französischen Instrumentaldichters dienen. Bezüglich der technischen Ausführung müssen wir noch bemerken, dass jedesmal diejenige Stimme, welche stufenweise hinauf- oder herabsteigt, stärker als die übrigen zu spielen ist, also im ersten Taktpaare die Oberstimme, im anderen die Unterstimme.

d) Die Fermate empfange (wie gewöhnlich) den doppelten Werth der ruhenden Töne. Ihre zweite Hälfte repräsentirt dann die ersten beiden Viertel des ersten Takts vom nächstfolgenden Mennett-tempo, auf deren drittem das Thema einsetzt.

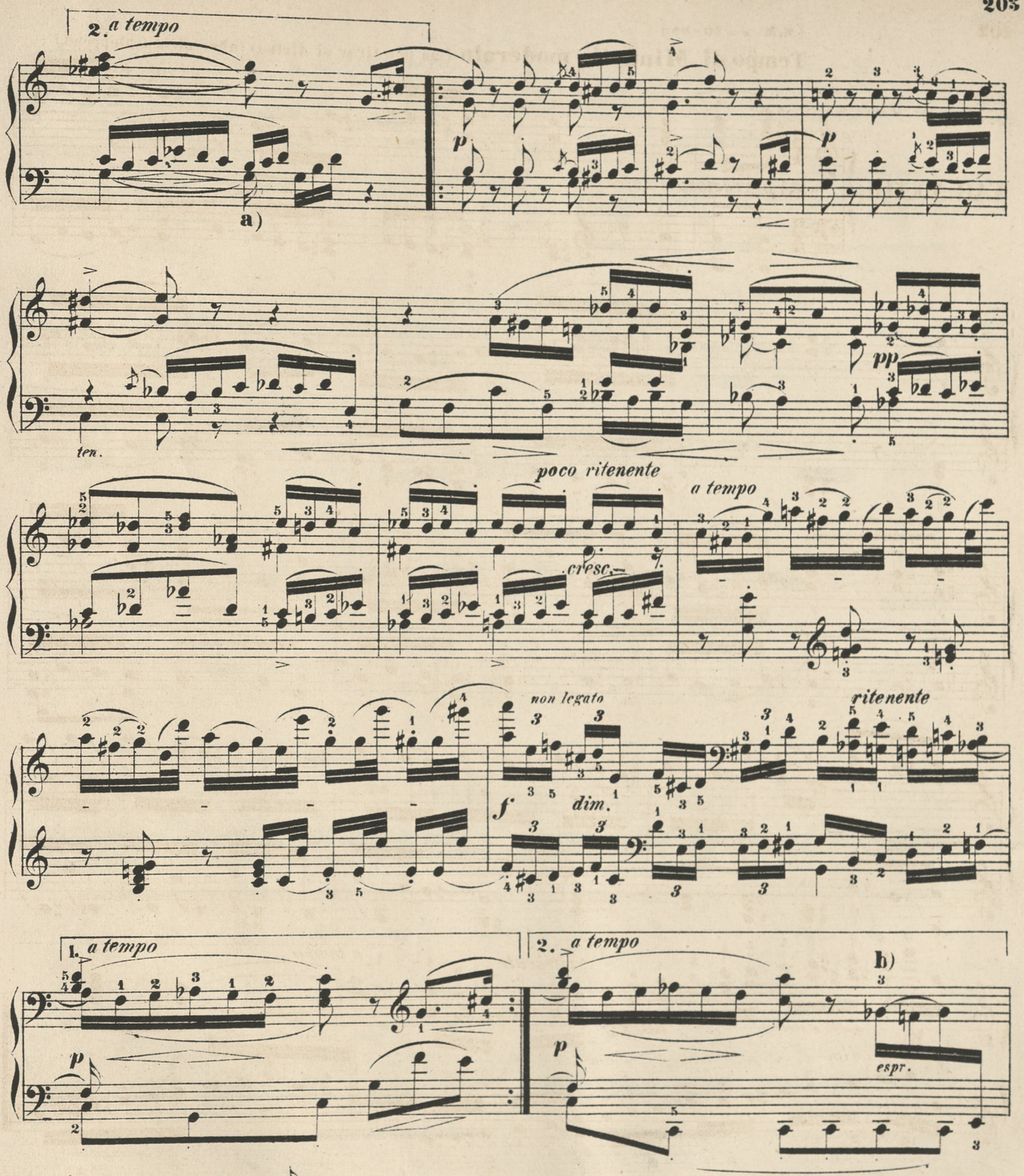
(M.M. ♩ = 80-88.)

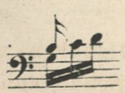
Tempo di Minuetto moderato (ma non tirar si dietro.) (aber nicht schleppend.)



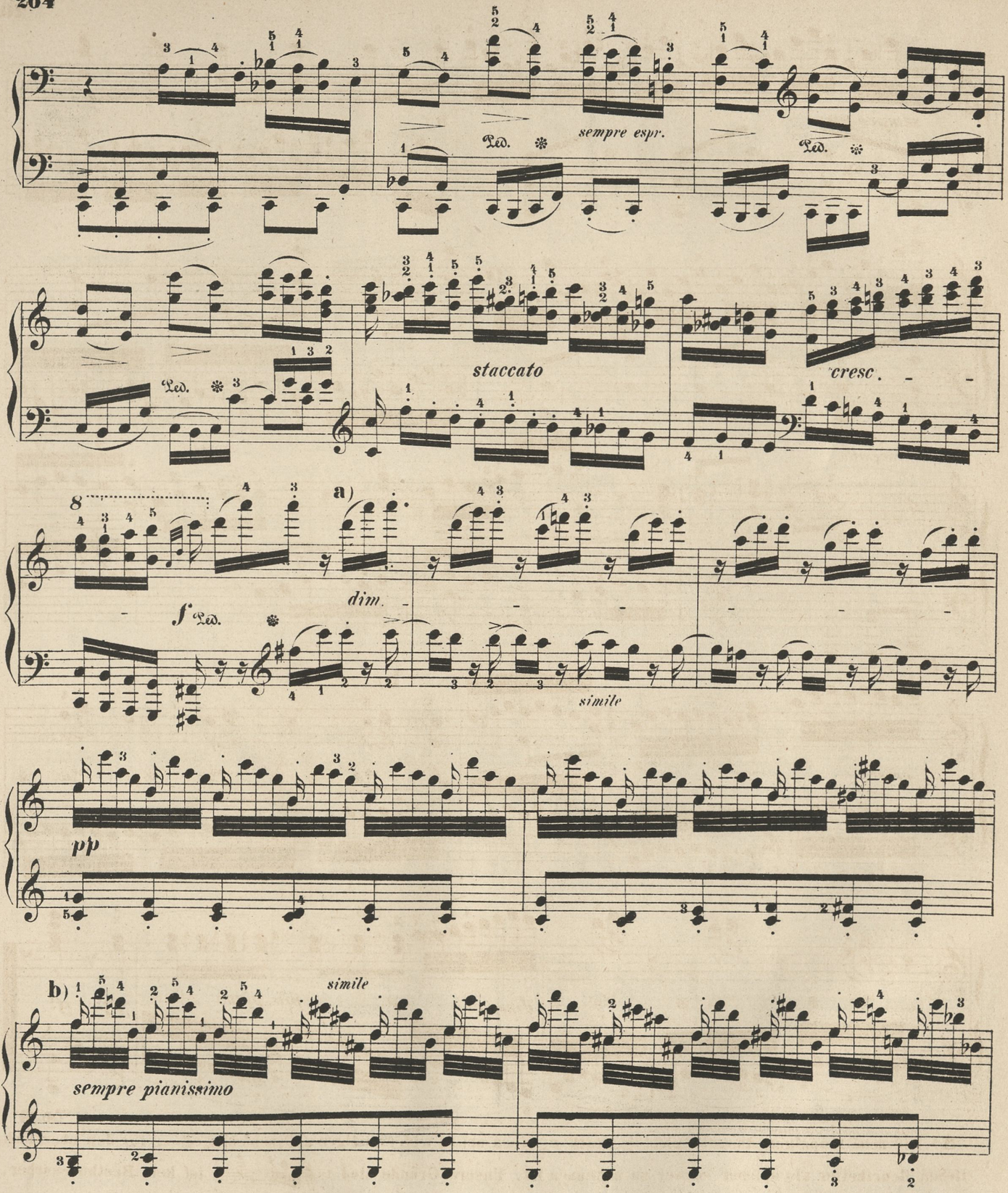
a) Die Schlüssvariation (Schumann würde sie „Abschied vom Zuhörer" betitelt haben) muss mit der raffinirtesten Eleganz, ohne jedwedes *rubato* im Zeitmaasse, noch affektirte dynamische Schattirung gespielt werden. Sie wird sich bei genauerem Studium als eine der schwierigsten von allen erkennen lassen.

b) An diesen Triolen in Terzsextgängen, die nur im letzten Viertel, um ein jähes Hineinstolpern in den Halbschluss zu verhüten, vom Autor mit *ritenente* (vgl. Sonate Op 111, Erster Satz, über diesen von Beethoven im Gegensatze zu *ritardando* gebrauchten Ausdruck) versehen sind, wird man die Norm für das richtige Zeitmaass des ganzen Stückes finden, unsere Metronomisirung ♩ = 80 desshalb nicht für zu langsam erachten.



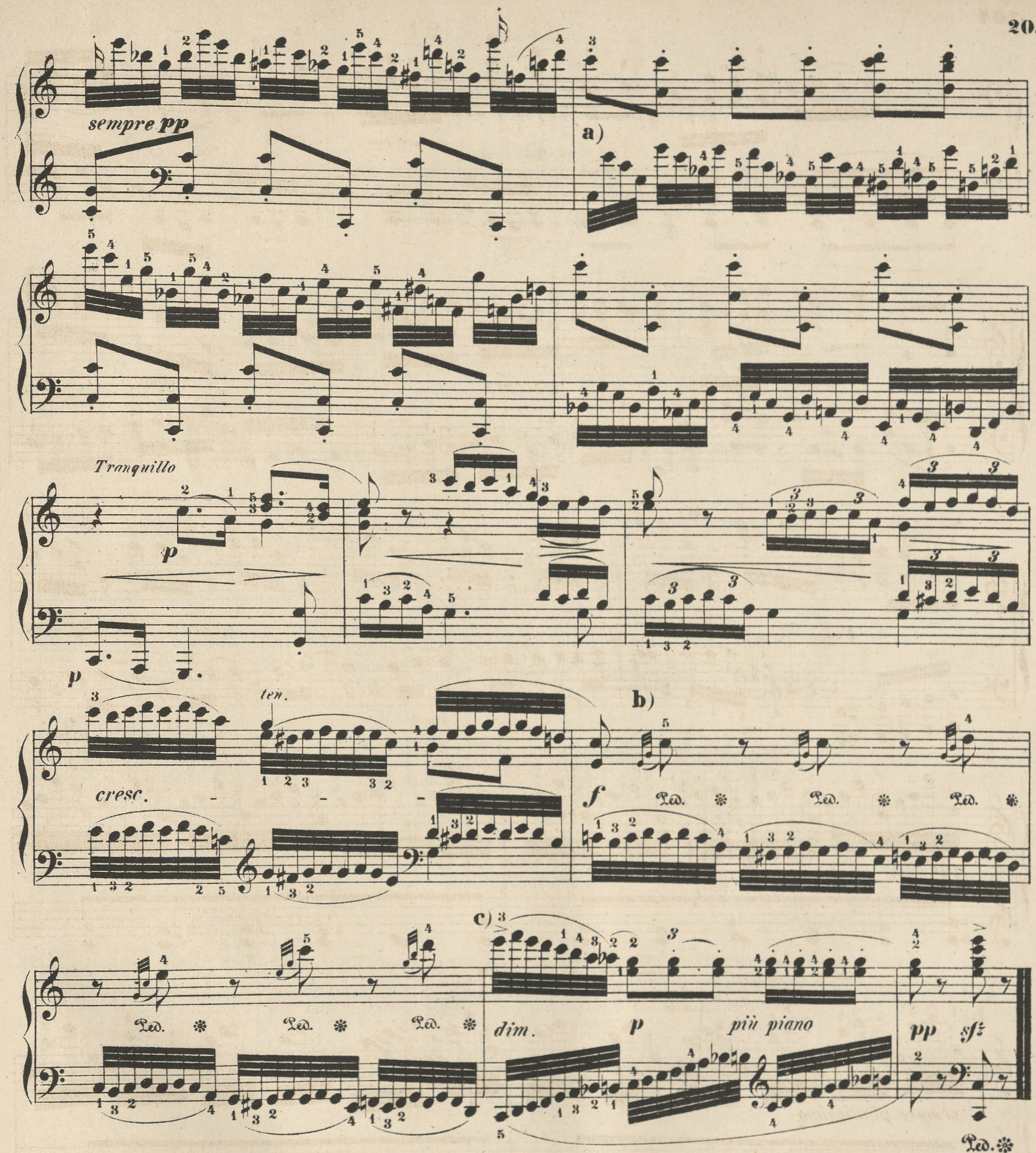
a) Im Original steht:  was ein offenbarer Schreibfehler ist. Der Bass fängt erst im nächsten Achtel seine Bewegung an, *c d* gehört in den Tenor.

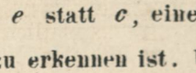
b) Der Spieler hüte sich, die schwelgerische Behaglichkeit dieser ersten Episode der Coda mit einem „philiströsen" Colorite auszustatten — durch den so häufig das feinere Ohr im Vortrage ähnlicher Stellen in des Meisters früheren Werken verletzt wird.



a) Eilen und Schleppen ist gleichmässig zu vermeiden. Der Zuhörer muss durch das längere Verstummen der schweren Takttheile in eine Spannung gerathen, deren Lösung durch die Wiedereinlenkung in das Fahrwasser des bekannten Rhythmus gerade desshalb einen erhöhten Reiz gewinnt.

b) Eine Erleichterung dieser in der erforderlichen Glätte und feinen Klarheit sehr schwierigen Figur ist nicht möglich.



a) Die neue Leipziger Ausgabe giebt *e* statt *c*, einen um so widerwärtigeren Druckfehler, als er für den oberflächlichen Beurtheiler als solcher schwer zu erkennen ist. Unsere Gründe sind 1)  ist kein Beethovenscher, vielleicht ein Weberscher Melismus. 2) Das *e* des nächstfolgenden Taktes wirkt melodisch nicht mehr, wenn derselbe Ton hier bereits gehört worden ist.

b) Von den in Vorschlags-Manier notirten Accordarpeggien muss die unterste Note genau mit dem fünften Zweiunddreissigstel des Basses jedesmal zusammentreffen.

c) Jede Spur eines *ritardando* – etwa zur Unterstützung des *diminuendo* – müssten wir als eine Geschmacklosigkeit bezeichnen, nur geeignet, das Sprüchwort „Ende gut, Alles gut" in der Umkehrung zu bewähren.

SECHS BAGATELLEN [a]

für das Pianoforte

von

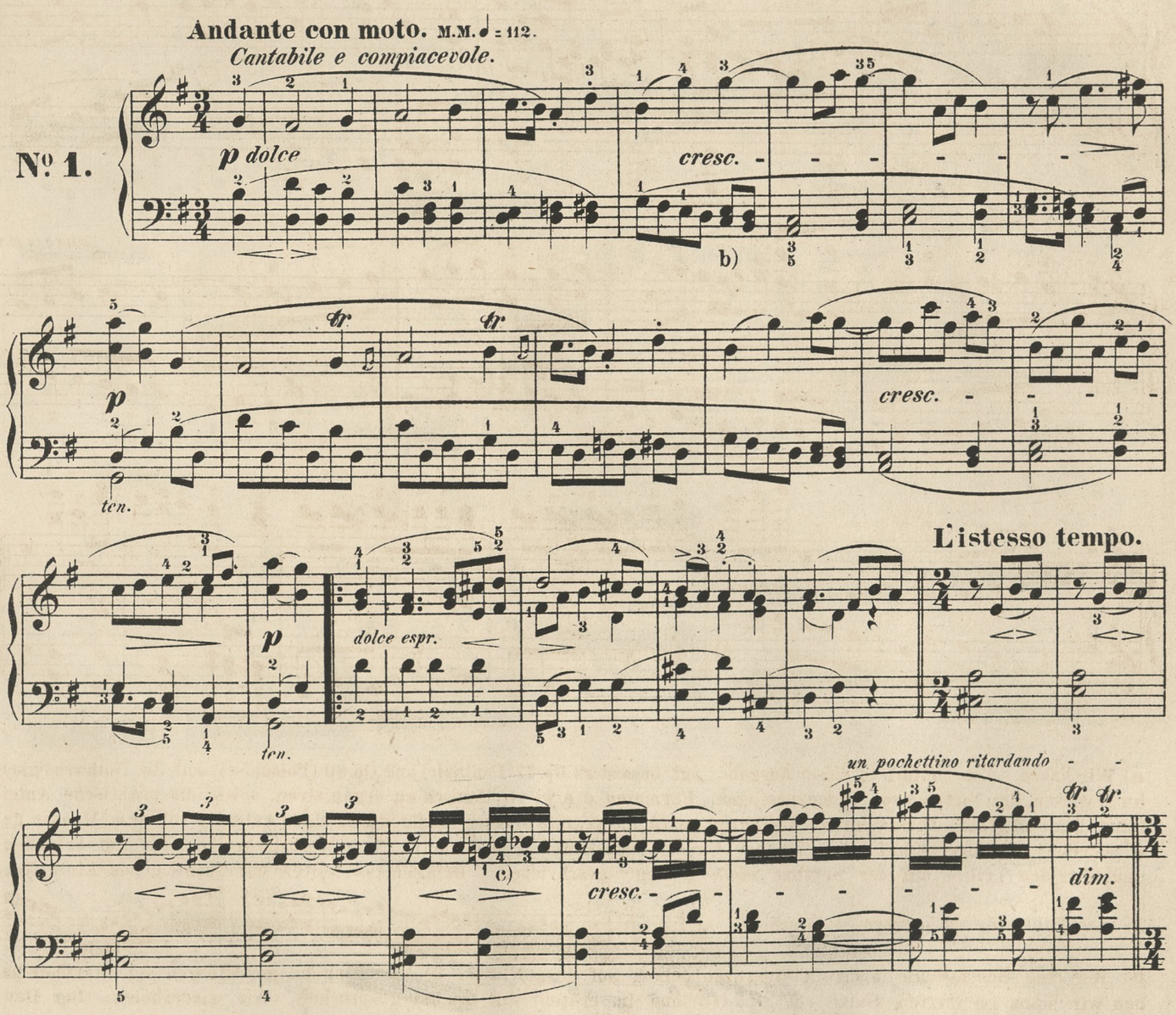
L. van BEETHOVEN.

Op. 126.

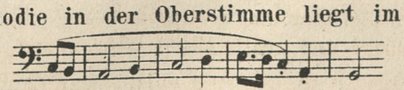
Andante con moto. M.M. ♩ = 112.

Cantabile e compiacevole.

№ 1.

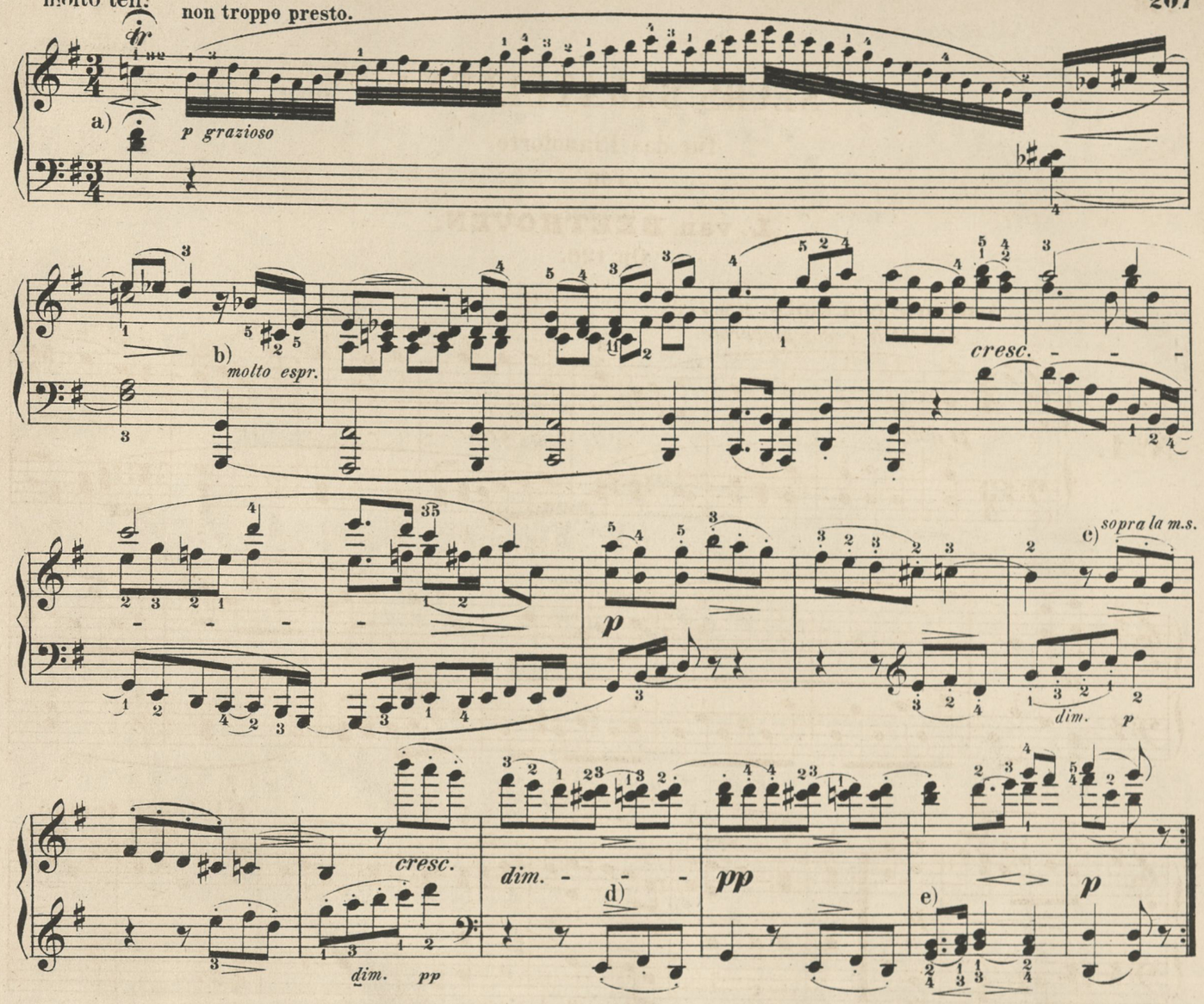


a) Bezüglich dieses letzten Heftes „Bagatellen“ glaubt der Herausgeber, auf Grund der darin ersichtlichen charakteristischen Styleigenthümlichkeiten, versichern zu können, dass sie sämmtlich aus der spätesten Schaffensperiode des Meisters stammen, was bei dem vorhergehenden Hefte Op. 119, wie an Ort und Stelle nachgewiesen worden ist, in Abrede gestellt werden musste.

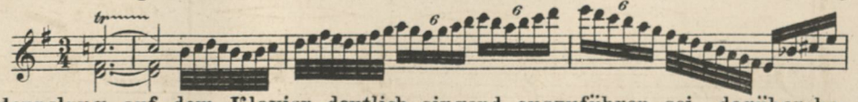
b) Die Antwort (der Nachsatz) auf den Vordersatz der Melodie in der Oberstimme liegt im Basse, und werde desshalb gebührend vor den übrigen Stimmen hervorgehoben: 

c) Die neue Leipziger Ausgabe bringt das Quiproquo:  , dessen Irrigkeit schon aus Gründen der musikalischen Rechtschreibung einleuchtet.

molto ten. non troppo presto.



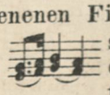
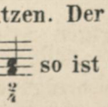
a) Wir haben schon vielfach in dieser Ausgabe – vgl. besonders Op. 77 (Fantasie) und Op. 89 (Polonaise) – auf die Nothwendigkeit hingewiesen, den Vortrag von Cadenzpassagen, Fermaten u. s. w. rhythmisch zu organisiren, sowie die praktische Anleitung dazu gegeben. Dieses unsres Verfahren wird an gegenwärtiger Stelle durch den Autor in vollstem Maasse gerechtfertigt. Beethoven hat schon bei der Cadenz selbst den $\frac{3}{4}$ Takt aufs Neue vorzuschreiben für gut befunden, und über den Triller auf der Septime *„molto tenuto“* geschrieben. Demgemäss halten wir nachfolgende Eintheilung in vier Takte für vollkommen entsprechend:

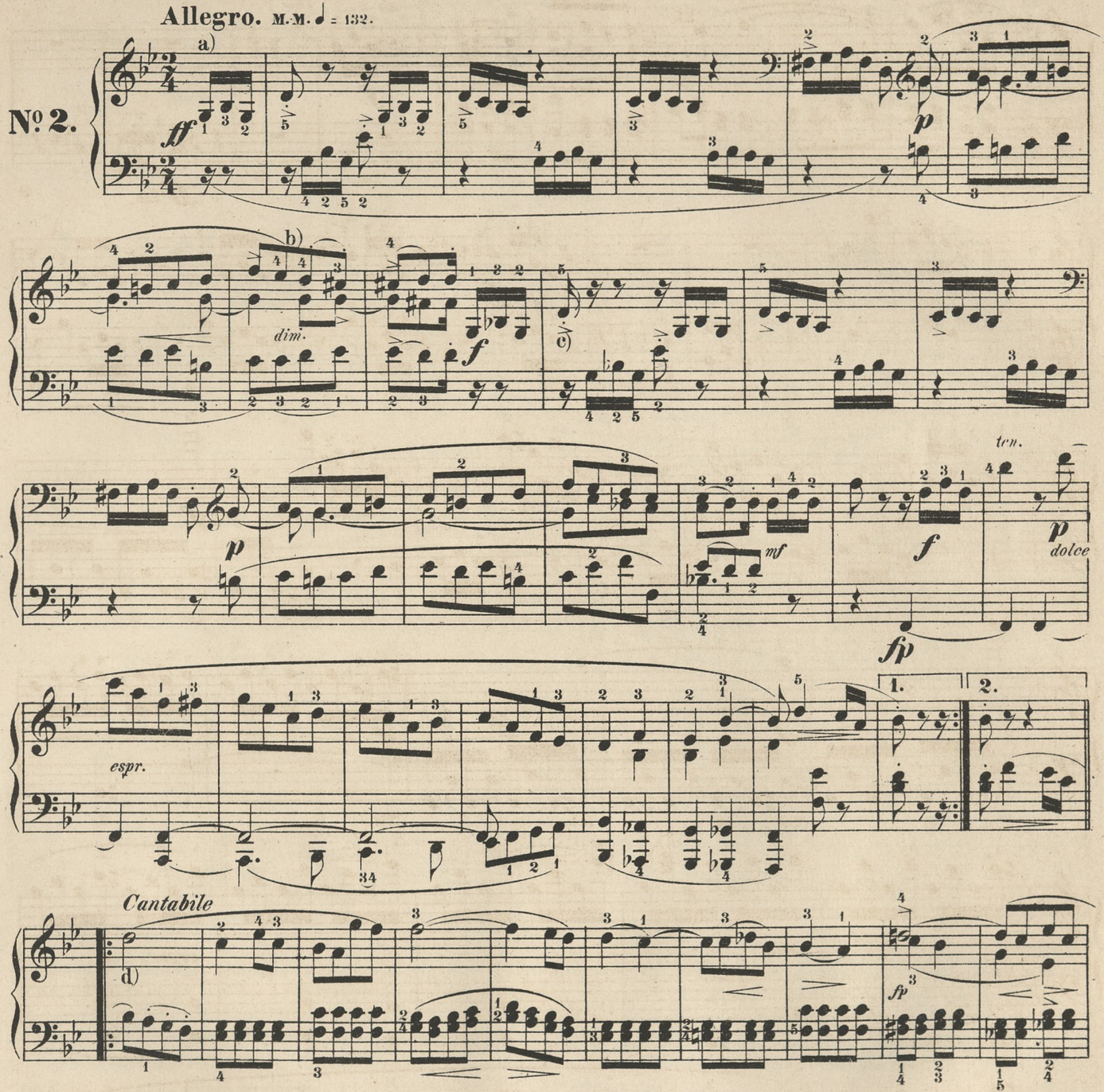


b) Wie eine Bassmelodie in der Octavenverdoppelung auf dem Klavier deutlich singend auszuführen sei, darüber haben wir schon im letzten Satze von Op. 110 und im ersten von Op. 111 gesprochen. Wir wiederholen: Der Daumen drücke die Tasten fester und tiefer als der fünfte Finger.

c) Bei richtiger Anschlagsschattirung – die beginnende Hand spiele dem Sinn der Phrase gemäss stets stärker als die endigende – kann die kleine Härte im Zusammenstosse von c und h bis zur Unmerklichkeit verschwinden.

d) Man beachte die für melodische Verständlichkeit wesentliche – übrigens diskrete – Accentuirung des vierten Achtels in diesem, wie dem folgenden Takte.

e) Wir gestatten uns hier eine Gelegenheit zur präventiven Vertheidigung unserer dem oberflächlichen Leser bisher wohl des Häufigen gesucht und „chikanös“ erschienenen Fingersetzung zu benutzen. Der Componist hat für folgende Phrase eine getheilte Bedingung vorgeschrieben:  spiele ich nun diese Stelle naturalistisch so:  so ist es nicht möglich, die vorgeschriebene Trennung zu beobachten. Um sie correkt und sicher auszuführen, gibt es keinen anderen Weg als den von uns im Texte angezeigten.

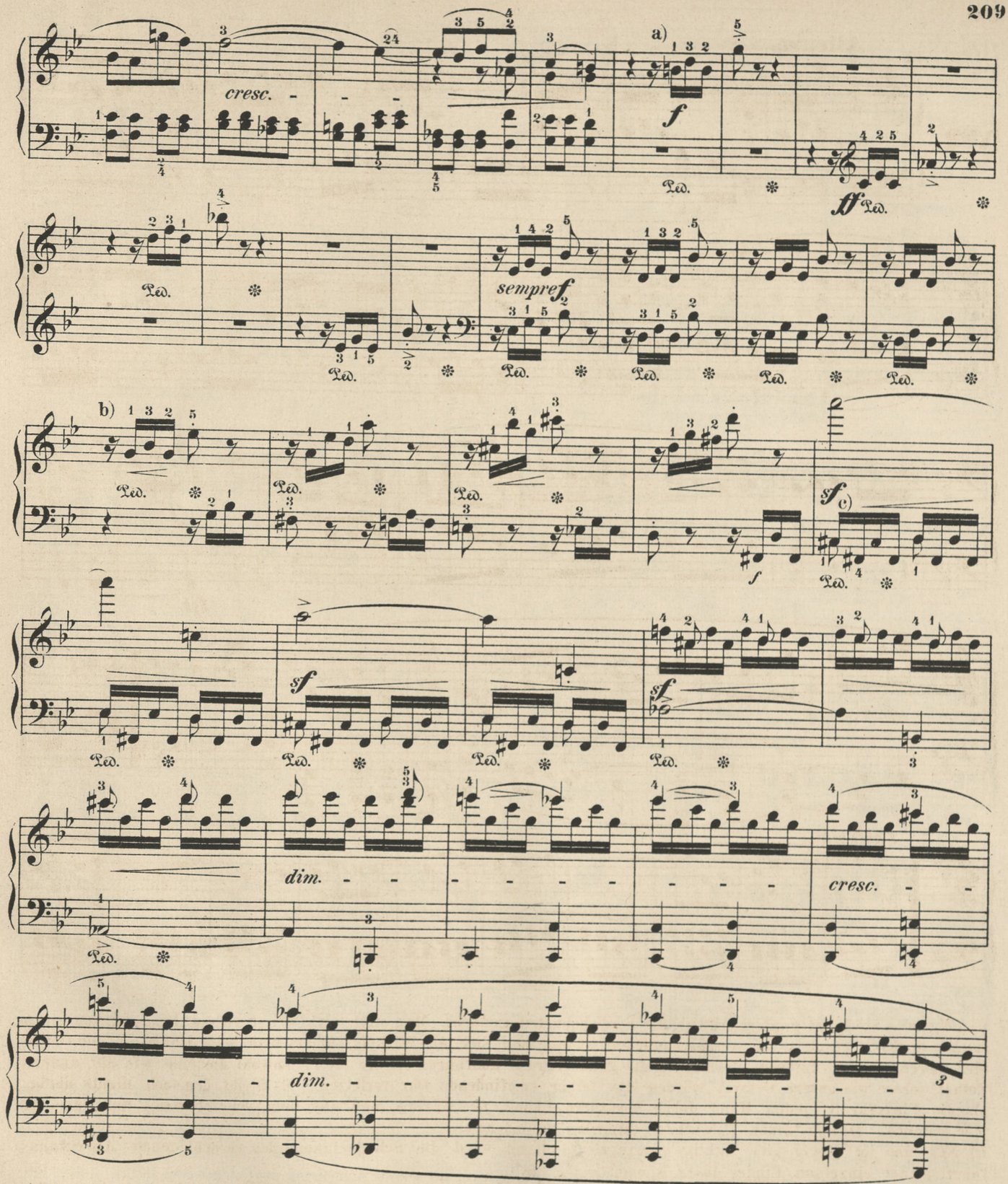


a) Folgendes Stück ist ganz ersichtlich für Streichquartett gedacht. Man stelle sich den furiosen Eingang von einem solchen *unisono* gespielt vor; veranschaulichen könnte man sich die Wirkung, indem man beide Hände in der Octave (der oberen oder der unteren) gleichzeitig die ganze Phrase ausführen liesse. Aber sowohl die eine wie die andere Zuthat (obere wie untere Octave) würden das feiner empfindende Ohr verletzen. Es bleibt demnach nichts übrig, als die Fingerkraft jeder Hand durch besondere Übung zu stärken und aus dem scheinbaren (auf dem Papier nämlich) Dialog einen fliessenden Monolog zu machen.

b) Nur eine im Fugenspiel tüchtig einexerzierte Hand wird die Schwierigkeit der verschiedenen Anschlagsfunction der einzelnen Finger lösen können.

c) Dass hier die Schlussnote der rechten Hand als Sechzehntheil, sonst immer als Achtel bezeichnet ist, hat nichts Massgebendes für die Ausführung: in beiden Fällen bleibt es eine scharf abzustossende Note: gewissermaassen ein Achtel dem Charakter nach, ein Sechzehntheil betreffs des Dauerwerthes.

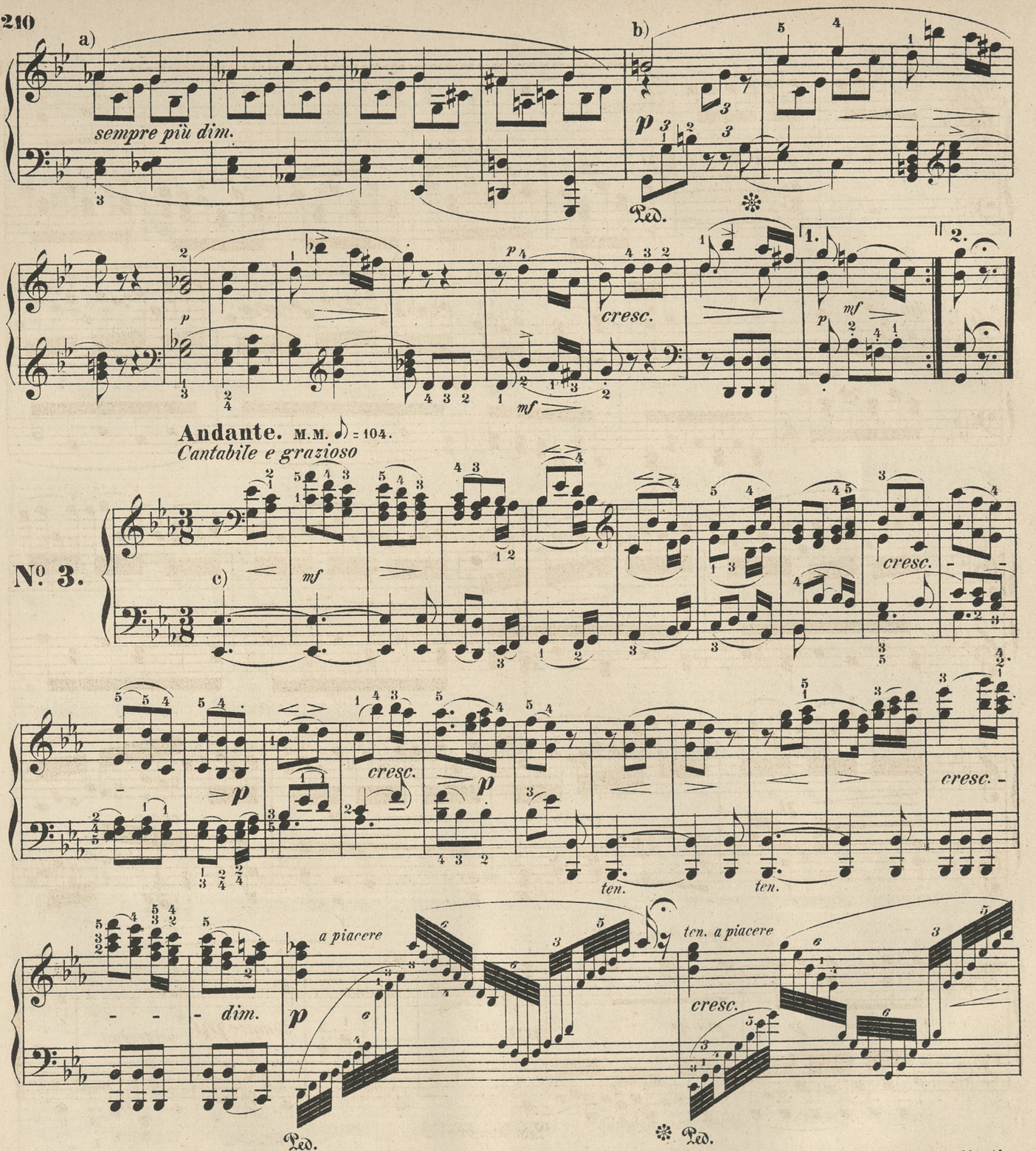
d) Diese schöne Melodie spiele man recht langathmig, wir möchten sagen, recht „schlank" d. h. man accentuire nicht taktweise, sondern höchstens in Gruppen von je vier Takten. Es wäre sogar eine Belebung der Tempos zu empfehlen, vorausgesetzt, dass keine Unruhe oder Hast sich hinzugesellt.



a) Um das Allzuaphoristische, „Zerpflückte“ in der Wirkung dieser Interjectionen zu vermeiden, haben wir Pedalgebrauch vorgezeichnet.

b) Ein *stringendo* versteht sich bei der leidenschaftlichen Erregtheit der fast dramatischen Entwickelung dieser Episode von selbst.

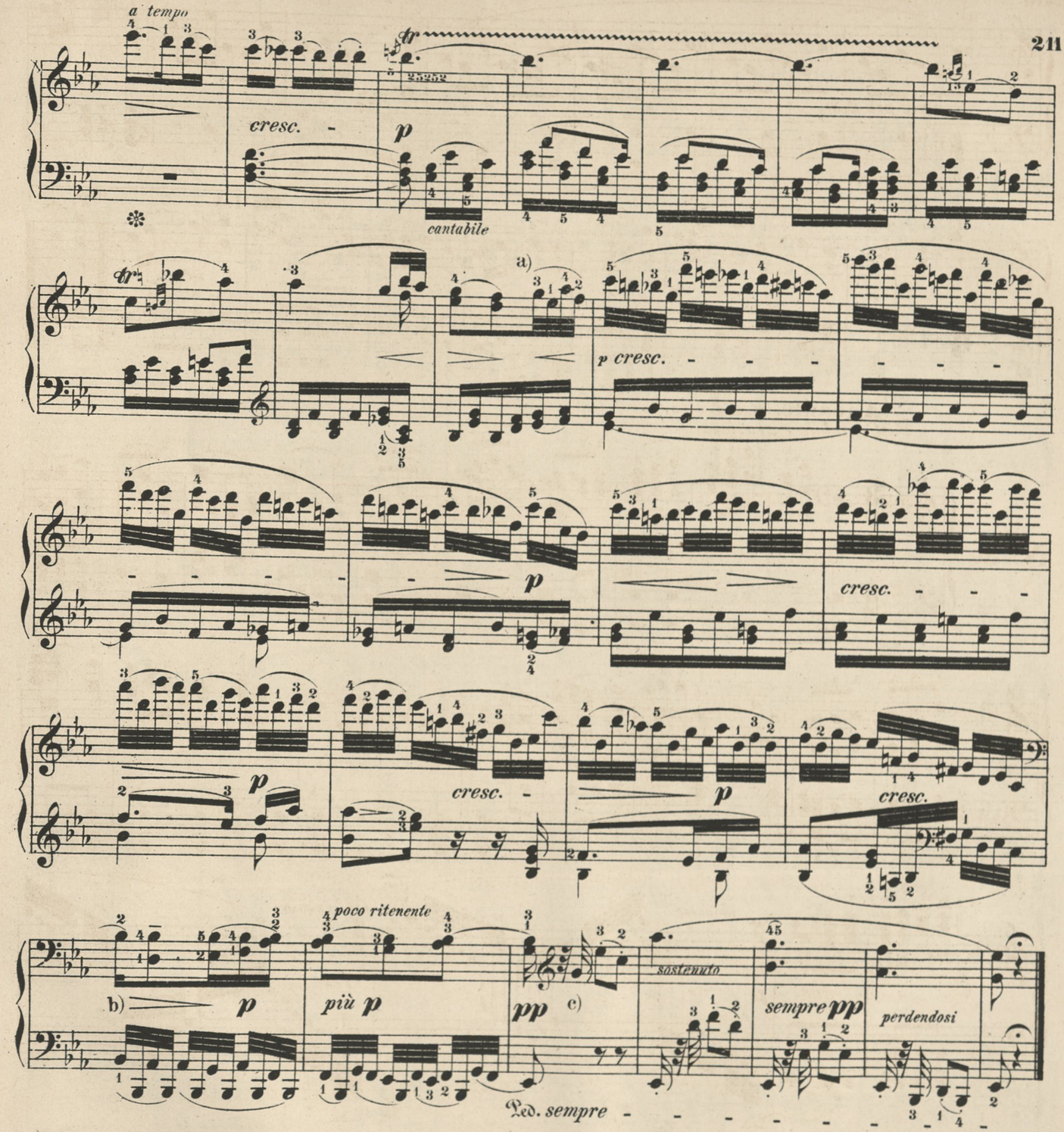
c) Die Mittelstimme:  in den folgenden acht Takten ist als Hauptsache zu betrachten.



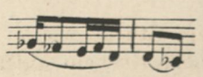
a) Die dynamische Ermattung kann von einem Nachlassen der Bewegung begleitet sein, wie vorher qualitative und quantitative Steigerung mit einander verbunden waren.

b) Der Eintritt des *G dur* möge von einer kaum merklichen Pause eingeleitet werden, schon um den Querstand von kleiner und grosser Terz dem Ohre zu entziehen.

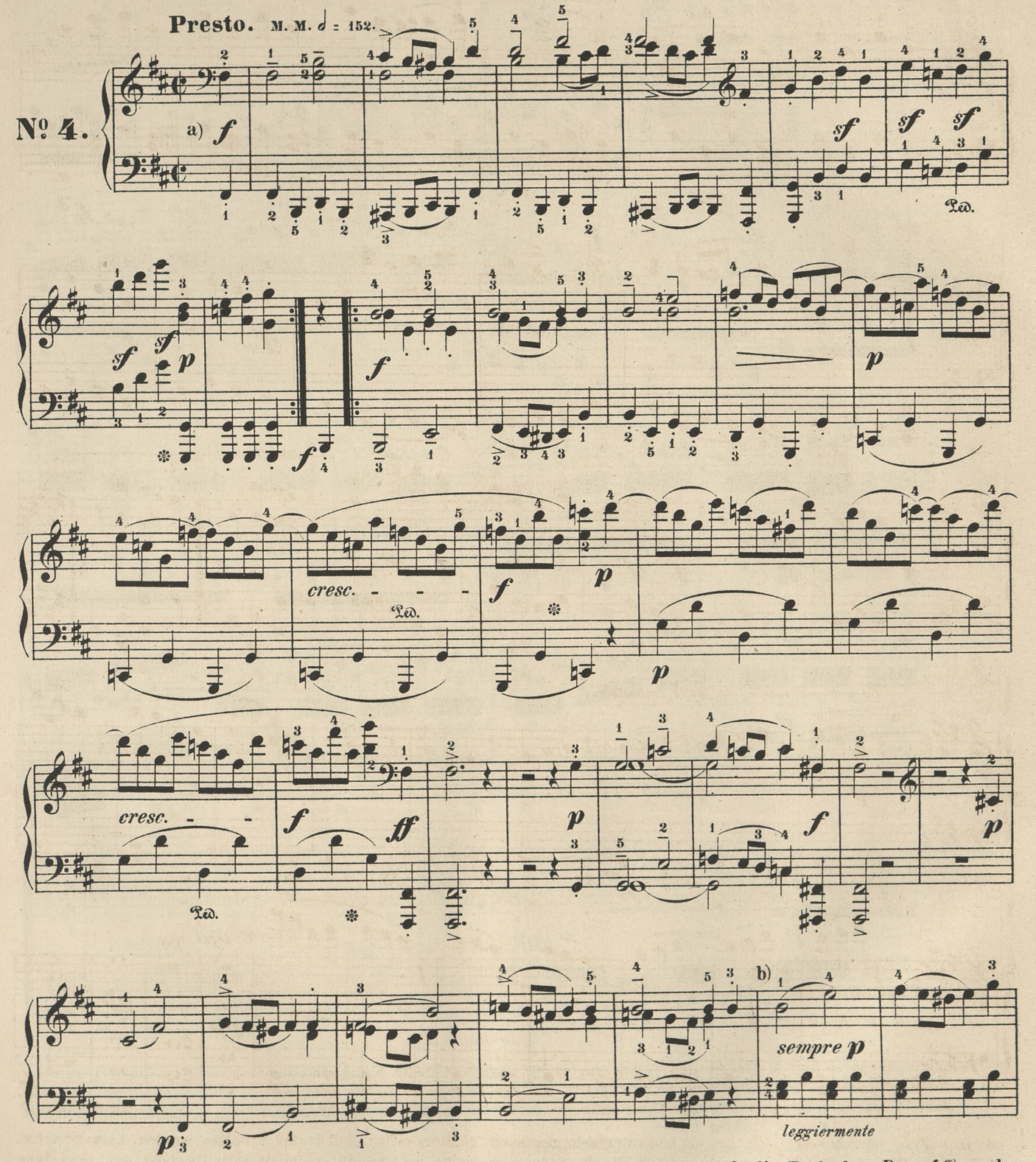
c) Der unverkennbare Stempel religiöser Weihe, der diesem Stücke wie so manchem der langsamen Sätze in den letzten Quartetten aufgeprägt ist, darf zu keiner nüchtern-asketischen Auffassung verleiten. Im Gegentheile: die glühendste Innigkeit (nicht blos Innerlichkeit) des Ausdrucks hat sich der Reproduction dieses religiösen Charakters zu Diensten zu stellen. Weit entfernt, aus diesem Umstande extravagante Folgerungen ziehen zu wollen, lässt es sich beim Eindringen in den Geist des Meisters doch nicht ignoriren, dass Beethoven Katholik war, während Mendelssohn und Schumann (letzterer weit weniger exclusiv) der protestantischen Confession angehörten.



a) Der Herausgeber hält von hier ab das Tempo ein wenig zurück, um die Figuration mannichfaltiger nüanciren zu können. Dieselbe erinnert – natürlich nur *en miniature* – an jene erhabene Variation im Adagio der Sonate Op. 106 und verlangt auch hier gleiches Vermeiden indifferenter Tändelei wie überspannter Accenthäufung: *ondeggiando* würde ein passender Ausdruck für den Vortrag sein.

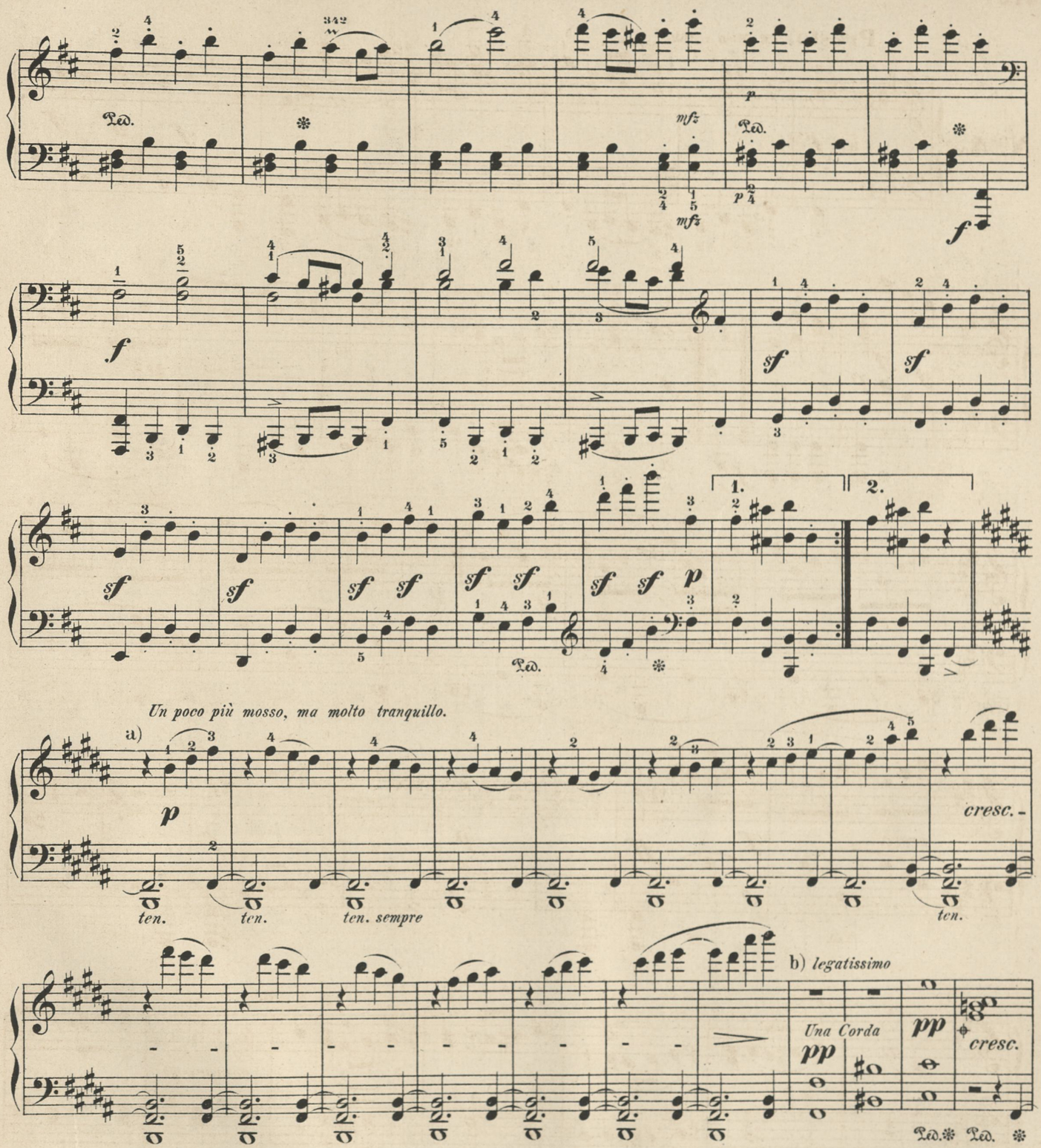
b) Der Bass ist Träger der Melodie: 

c) In dem Anschlag dieser Achtel versuche man eine ähnliche Wirkung auf dem Klaviere hervorzubringen, als durch die *„sons harmoniques“* (Flageolettöne) auf der Pedalharfe erzielt wird. Auf einem Erard'schen oder Bechsteinschen Flügel ist dieses Experiment unbestreitbar möglich. Der Autor hat für die letzten fünf Takte ununterbrochen Aufhebung der Dämpfung vorgeschrieben: die verwandten Harmonieen sollen ätherisch in einander verschwimmen und das abstrakt-musikalische Interesse sich dem dynamisch-poetischen Eindrucke unterordnen. Einem ähnlichen Beispiele von solcher Intention sind wir bereits im zweiten Satze (zweiter Repetitionstheil) der Sonate Op. 101 begegnet.



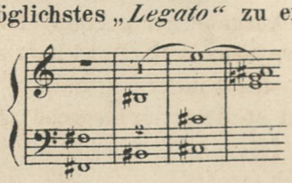
a) Es nimmt eigentlich Wunder, dass dieses brillante Scherzo (dem Rhythmus nach die Bachsche „*Bourrée*") von den Klaviervirtuosen für den Conzertvortrag bisher noch nicht benutzt worden ist. Die Schwierigkeiten einer correkten und wirkungsvollen Ausführung sind im Verhältniss zur „Dankbarkeit" der Aufgabe nur gering. Man achte darauf, alle Viertel, die nicht mit Bindebögen versehen sind, namentlich im *forte* sehr scharf und kurz abzustossen, auch die mit *sforzato* bezeichneten, soweit es hier der stärker auszuübende Druck des Fingers gestattet.

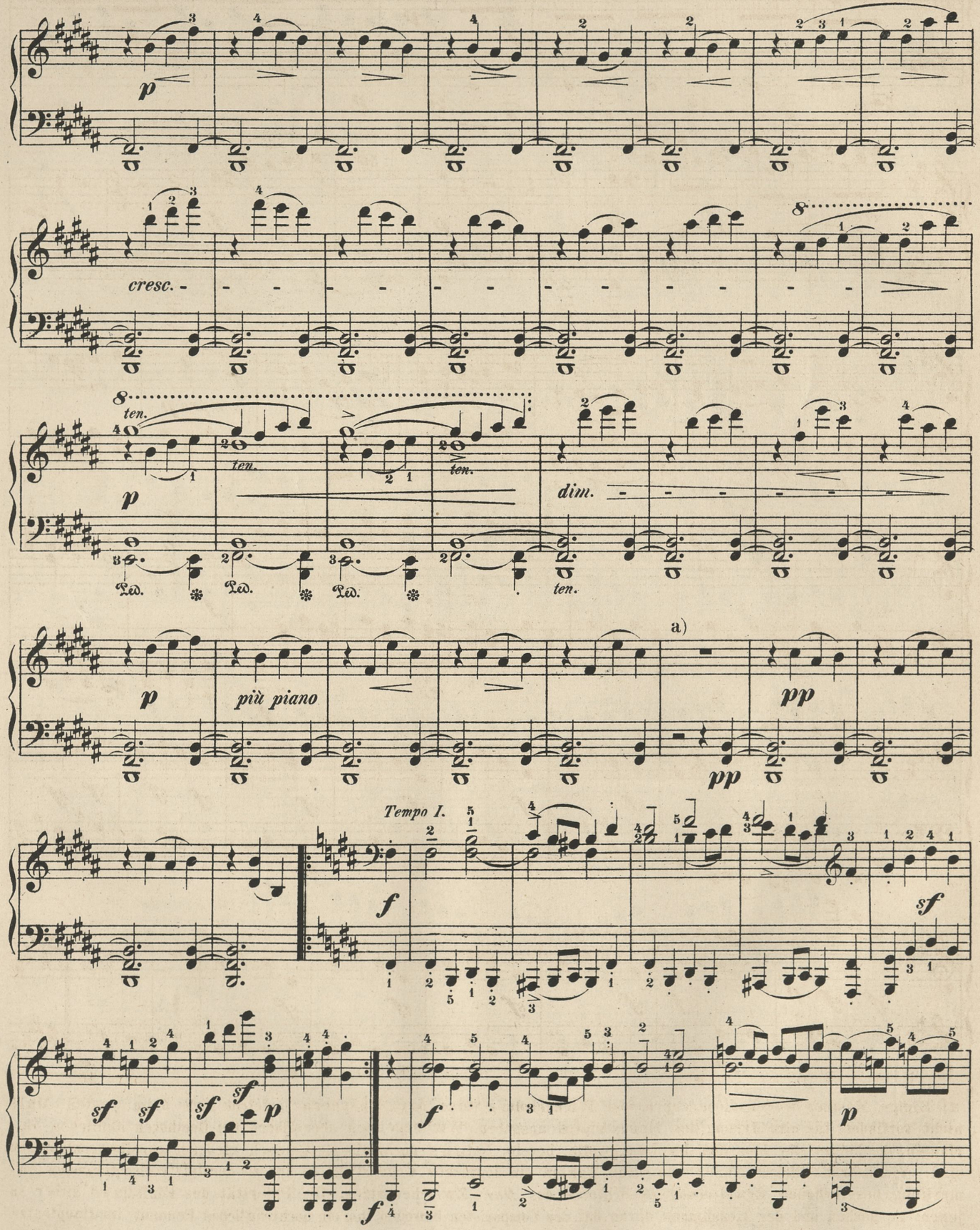
b) Die nächsten acht Takte müssen etwas beschleunigt werden, wenn sie nicht steif oder schleppend klingen sollen; beim *forte*-Eintritt kehre man in die ursprüngliche Bewegung zurück.



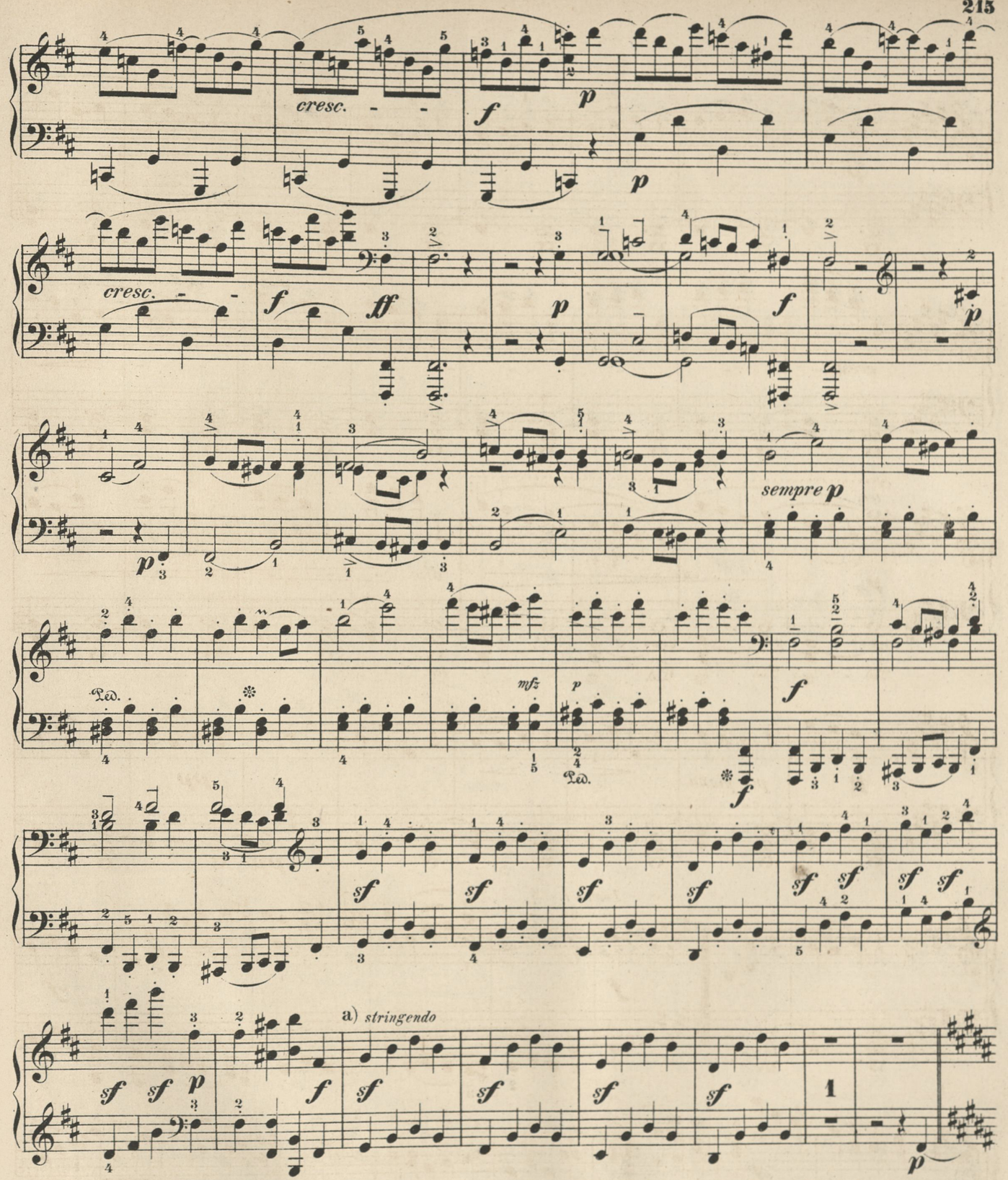
a) Das „*Trio*“ oder besser „*Alternativo*“ muss in einem gewissen dämmerhaften Halbdunkel gehalten werden, beinahe schattenhaft am Ohre des Zuhörers vorübergleiten. Insbesondere vermeide man es, die symmetrischen Umrisse der einzelnen Perioden irgendwie zu markiren.

b) Um ein möglichstes „*Legato*“ zu erreichen, vertheilt sich der Herausgeber diese Stelle folgendermaassen in die beiden Hände:

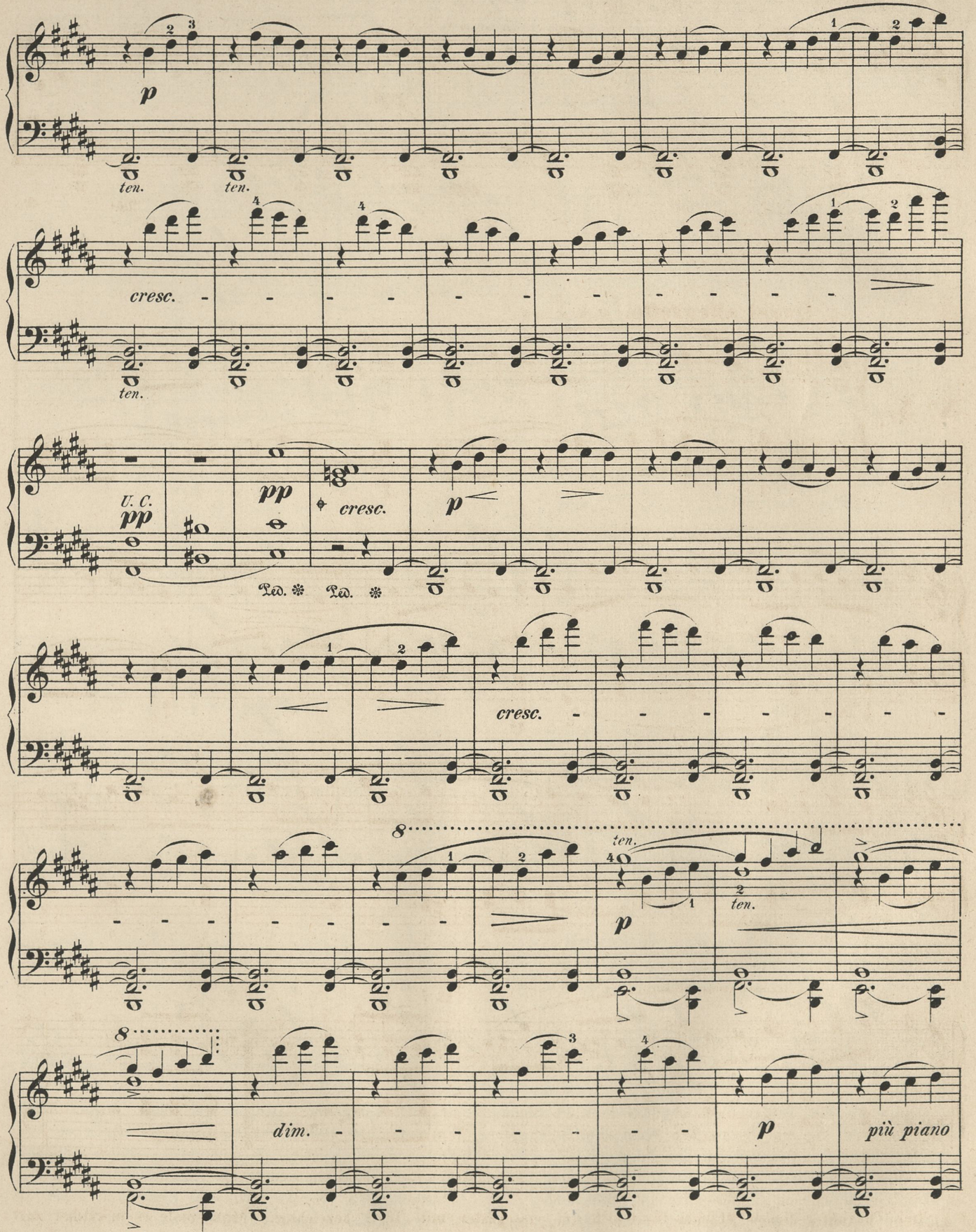


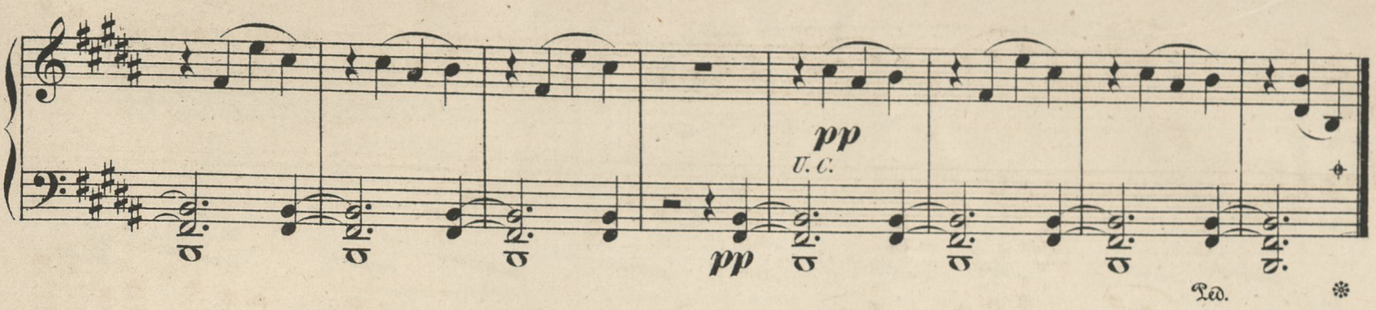


a) Das *ritardando,* zu welchem sich der Spieler am Schlusse berufen fühlen möchte. ist, wie an den intercalirten Verlängerungstakten ersichtlich, vom Autor bereits in den Text selbst hinein componirt worden.



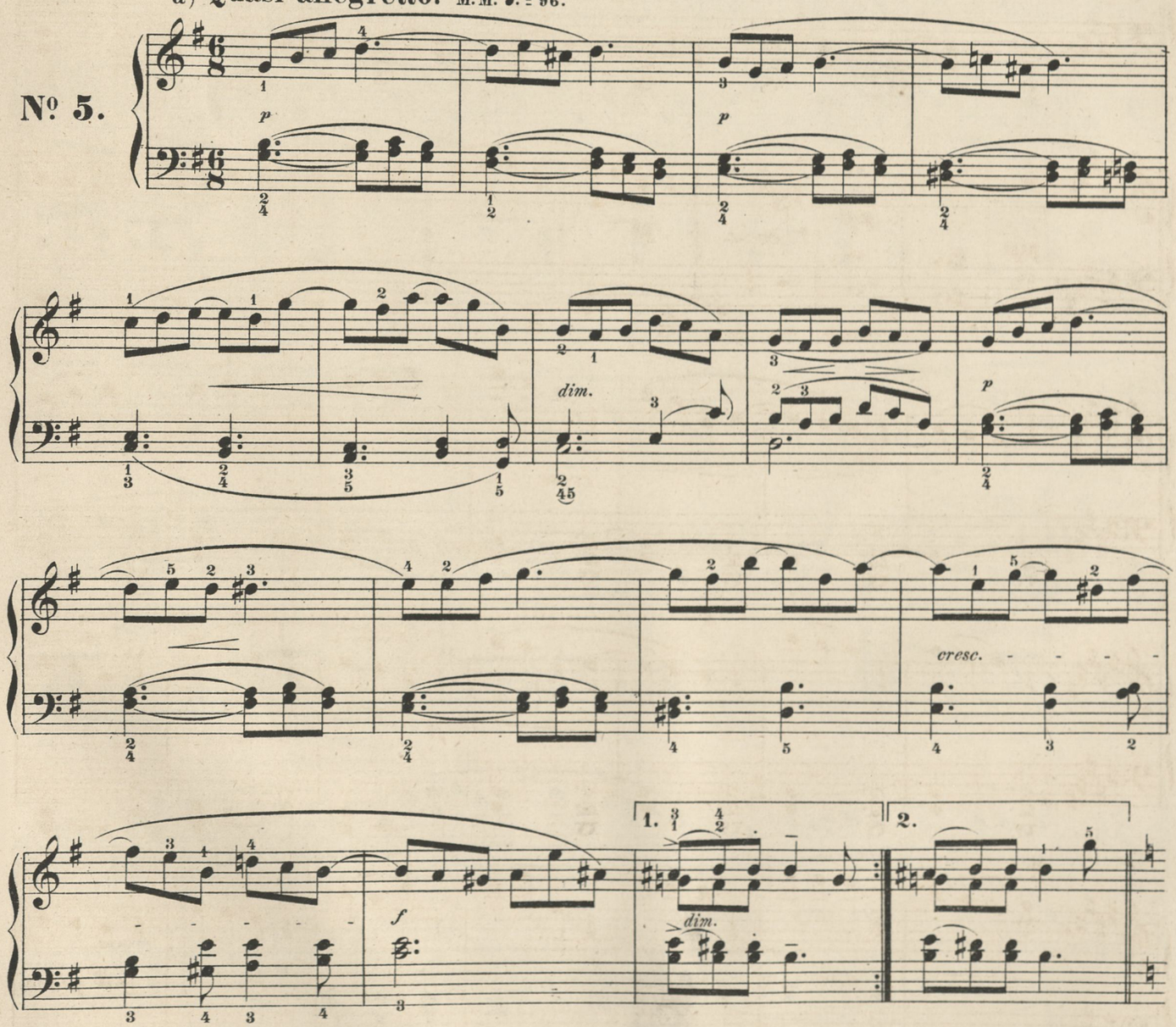
a) Einige Musiker wollen diese capricciöse Wiederholung (eine Art „Epiphora“) welche sich beim ersten Male nicht vorfindet, für eine Irrung des Manuscriptes ausgeben. Wir begegnen aber öfters bei Beethoven ähnlichen Varianten, die keinesfalls blos aus der Langeweile, bereits Notirtes nochmals mechanisch niederzuschreiben, entstanden sind. Vielmehr ist dieser Annex von sechs Takten ein logisches Gegenstück zu der in der letztvorhergehenden Anmerkung besprochenen Erweiterung am Schlusse des *Dur*-Zwischensatzes. Die Priorität des Einfalls ist sicher in jenem zu suchen und der Geschmack daran hat den Componisten bewogen, ihm ein nachträgliches Pendant im Hauptsatze zu geben.


p
ten.
ten.
cresc.
ten.
U. C.
pp
pp
cresc.
p
Ped. Ped.
cresc.
8
ten.
p
ten.
8
dim.
p
più piano

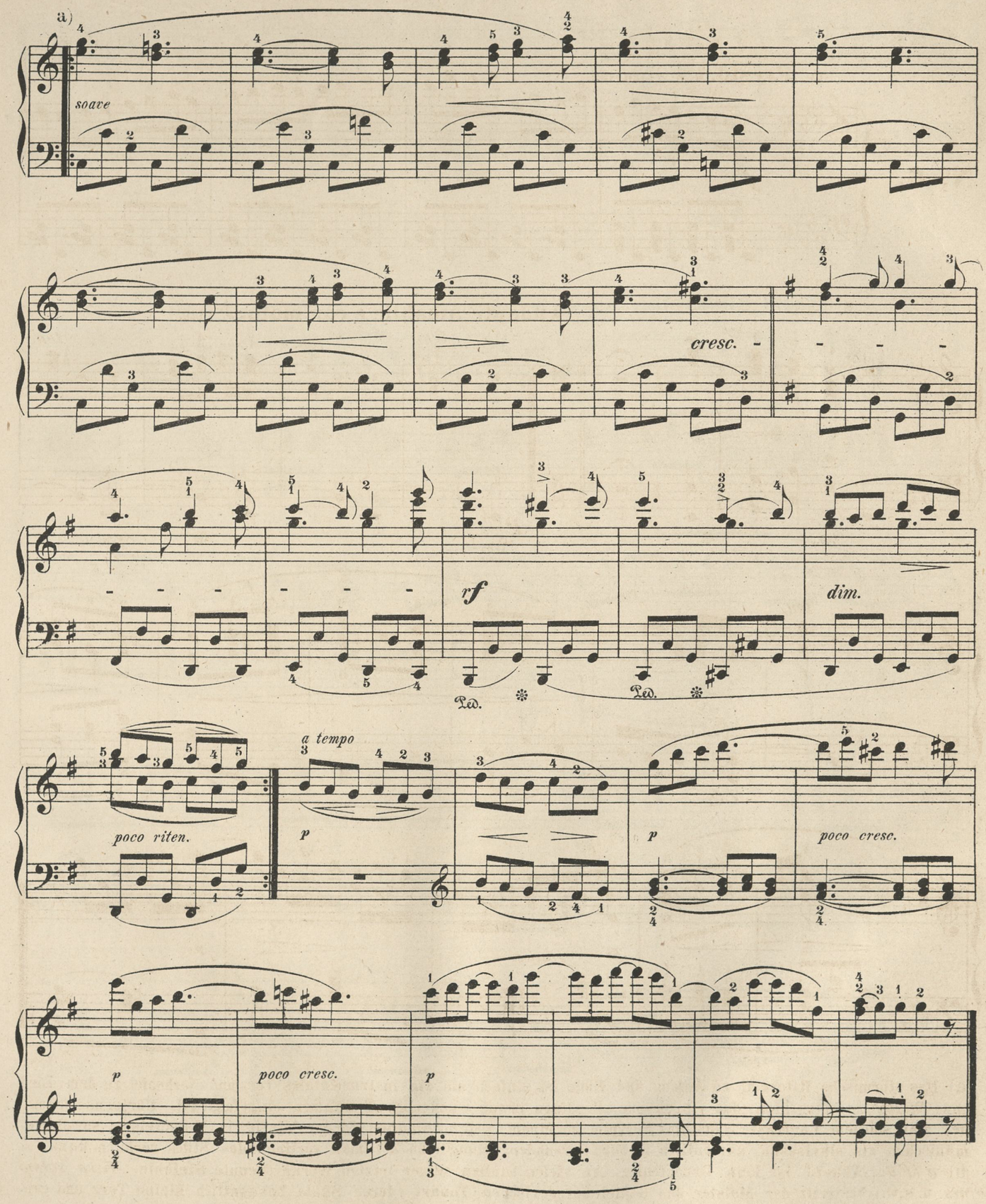


a) **Quasi allegretto.** M. M. ♩. = 96.

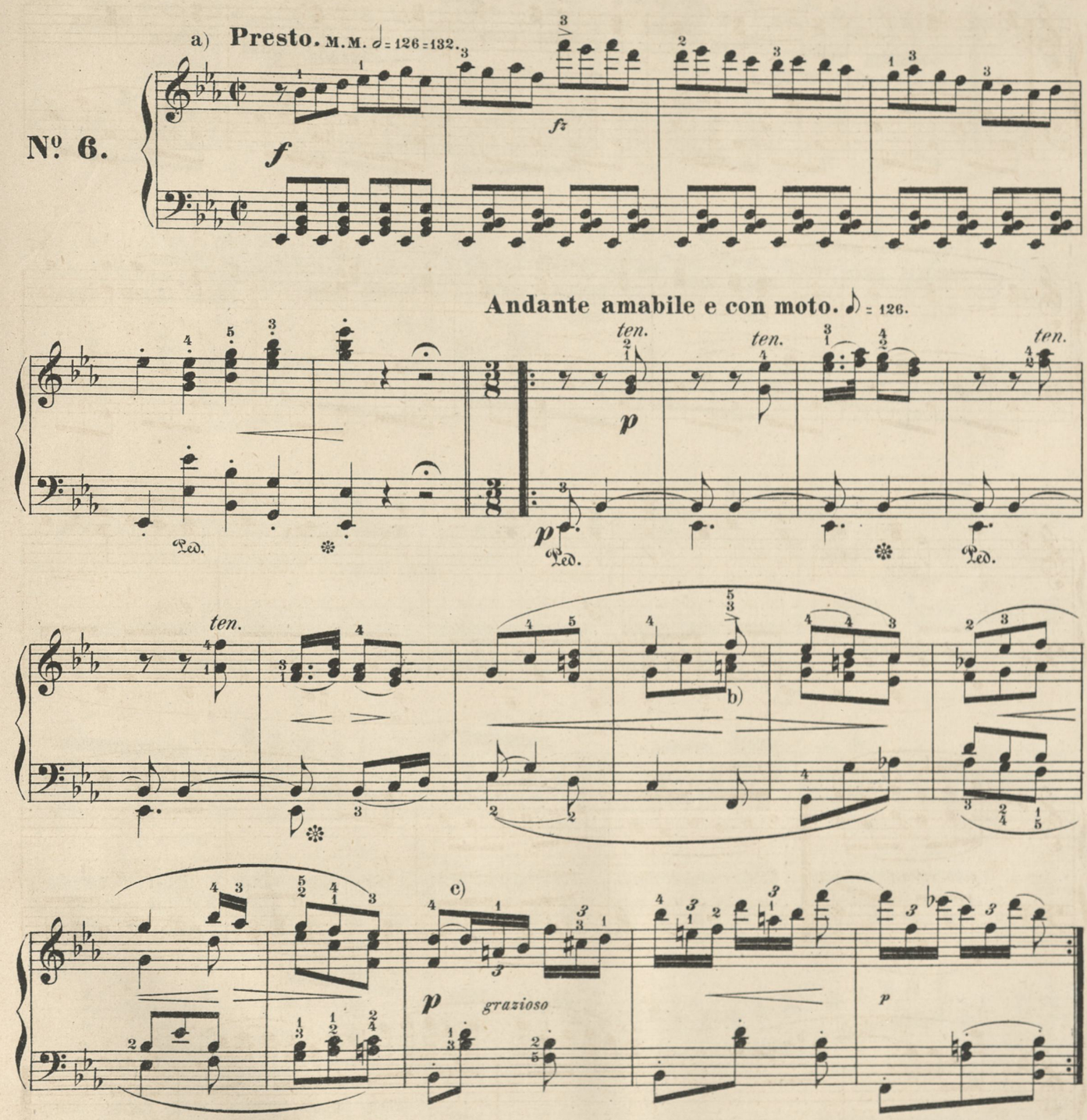
№ 5.



a) Der Charakter dieses Stückes lässt sich am passendsten mit „Idyll" bezeichnen. Man spiele es möglichst zart und ruhig.



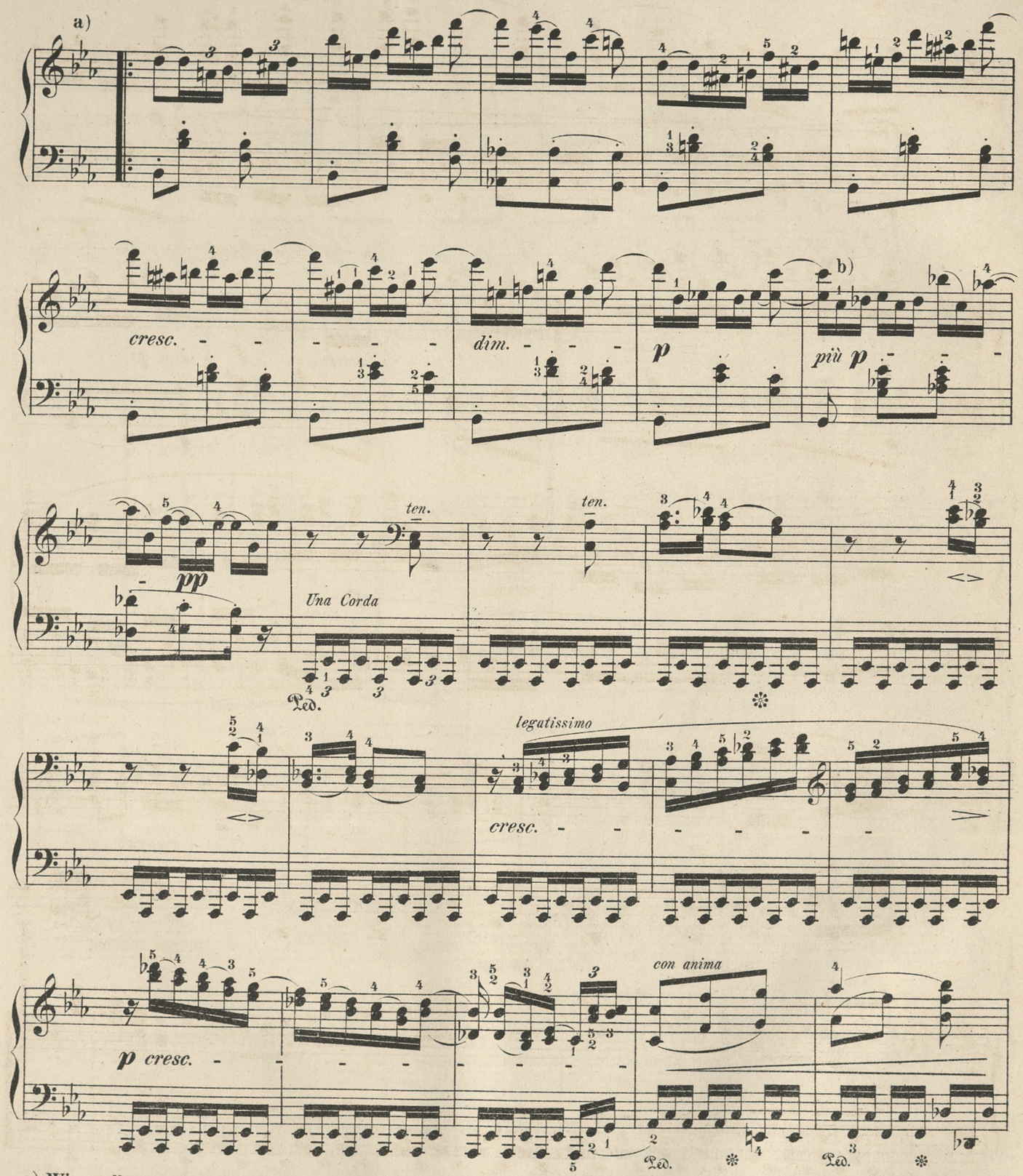
a) Ein verständig überlegter Pedalgebrauch dürfte der Wirkung dieser Episode in der Unterdominante zum Vortheil gereichen.



a) Das stürmische Ritornell zu Anfang und Ende ist einfach als ein instrumentales Vor- und Nachspiel zu dem „Lied ohne Worte“ zu betrachten, das von diesem allerdings etwas wunderlichen Rahmen eingefasst ist. Übrigens begegnet man solchem Contraste (lustiges Vorspiel zu einem melancholischen Liede) häufig in Volksweisen, sowohl romanischen als slavischen, namentlich in der „Serenadengattung“, zu der man vorliegendes Stück rechnen kann.

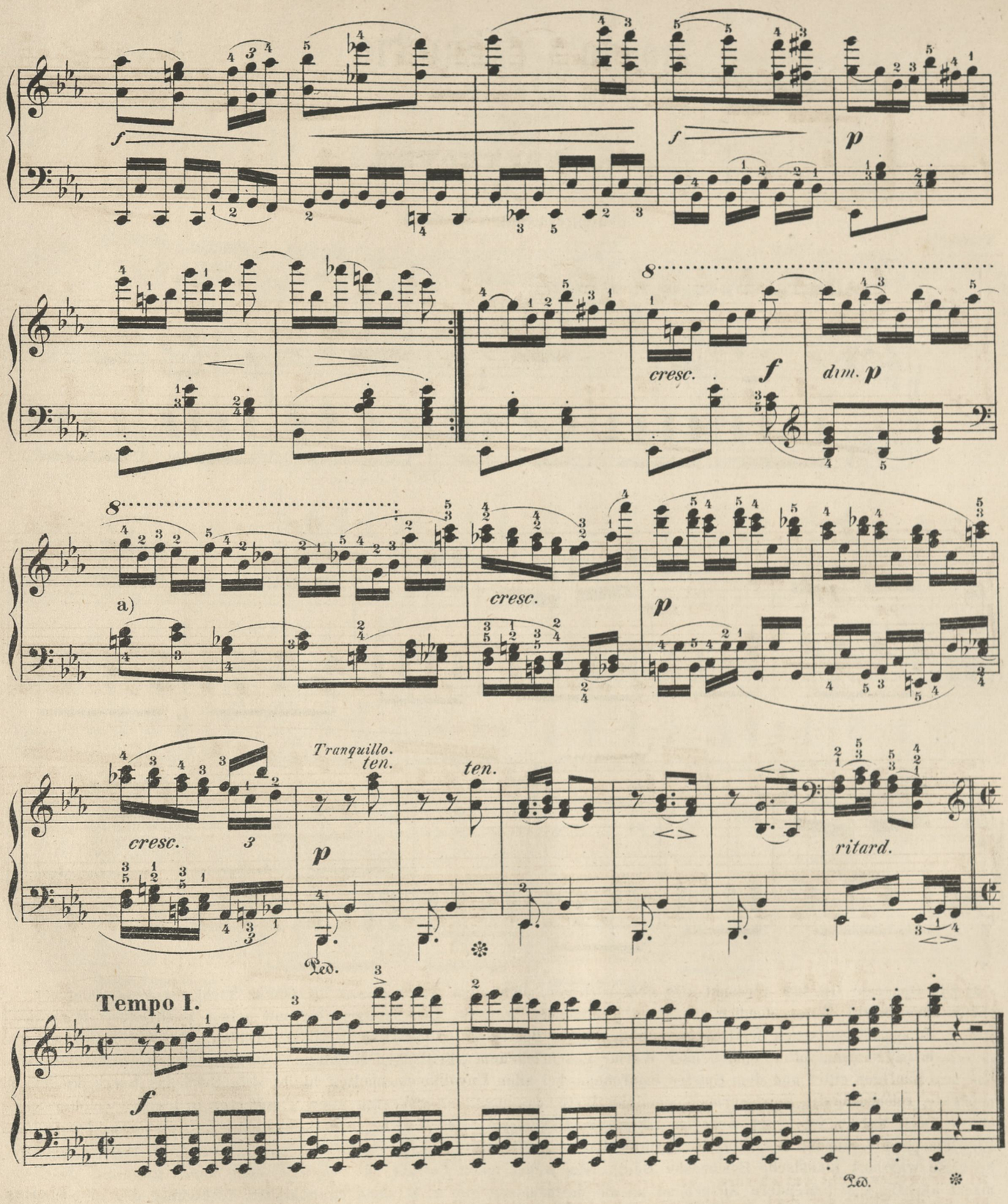
b) *a* (*F dur*-Akkord) ist kein Druckfehler. An vielen Stellen seiner letzten Werke (neunte Sinfonie, *Missa solennis* u. s. w.) bestreift der Meister das Gebiet der dorischen Tonart (deren Skala bekanntlich kleine Terz und grosse Sexte vereinigt.)

c) Dieses Ritornell trage man spielender d. h. flüssiger und etwas lebhafter vor.



a) Wir wollen nicht entscheiden, ob diese folgenden drei Takte nicht nach Wiederholung des ersten Theiles nur an die Stelle der drei vorhergehenden zu treten hätten. Derselbe Fall präsentirt sich im zweiten Theile. Es ist möglich, dass der Autor im Manuscripte die Bezeichnung mit I^{mo} und II^{da} volta _ in der sonst üblichen Weise_ vergessen haben könnte. Der Herausgeber neigt sich zu dieser Ansicht, wagt aber nicht ihr unbestreitbare Gültigkeit beizulegen.

b) Der herrschende dreitaktige Rhytmus wird hier durch eine nur zweitaktige Periode unterbrochen. Sie ist geeignet, in das langsamere Tempo des *Canto* zurückzulenken.



a) Das vom Componisten vorgeschriebene *piano (crescendo* soll erst im dritten, also dem Schlusstakte der stets dreitaktigen Phrase eintreten) schliesst natürlich feinere Ausdrucksschattirungen nicht aus. Um eine schöne Declamation dieser Melodie zu erlernen, empfehlen wir dem Spieler das Studium des berühmten Liederkreises Op. 98 „an die ferne Geliebte." mit welchem diese letzte Bagatelle eine wesentliche Stimmungsverwandtschaft zeigt.

RONDO A CAPRICCIO

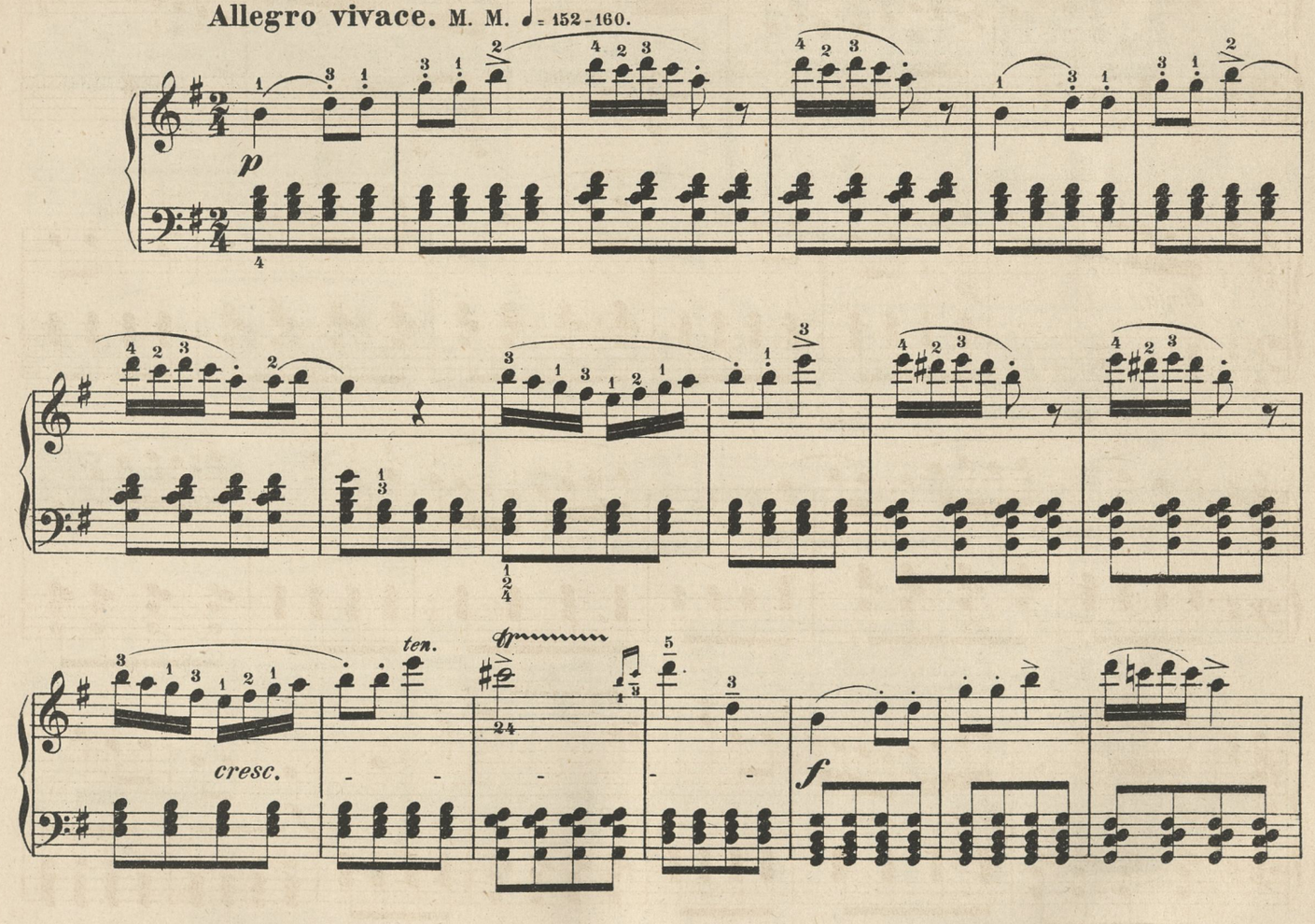
für das Pianoforte

von

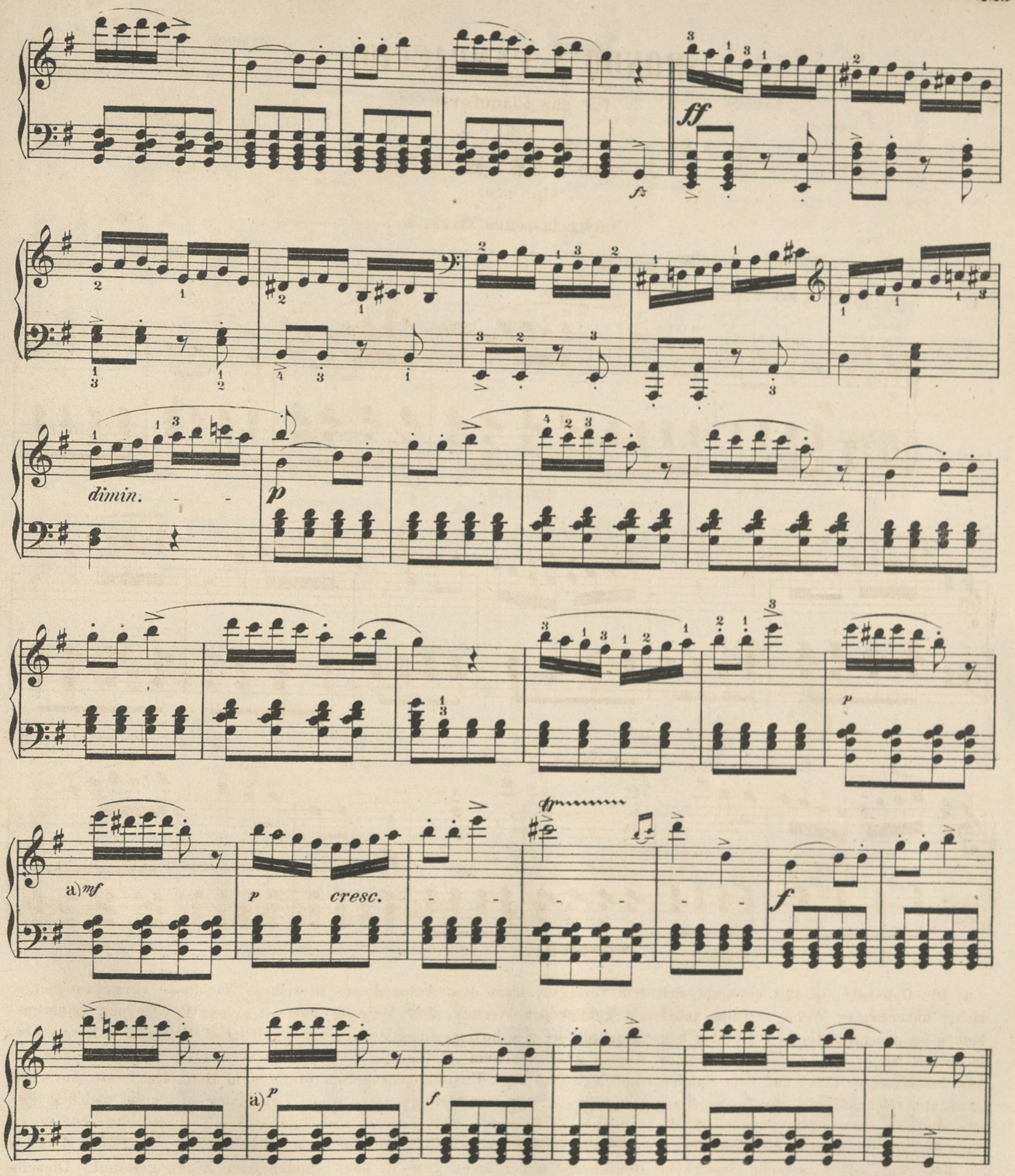
L. van BEETHOVEN.

Op. 129.

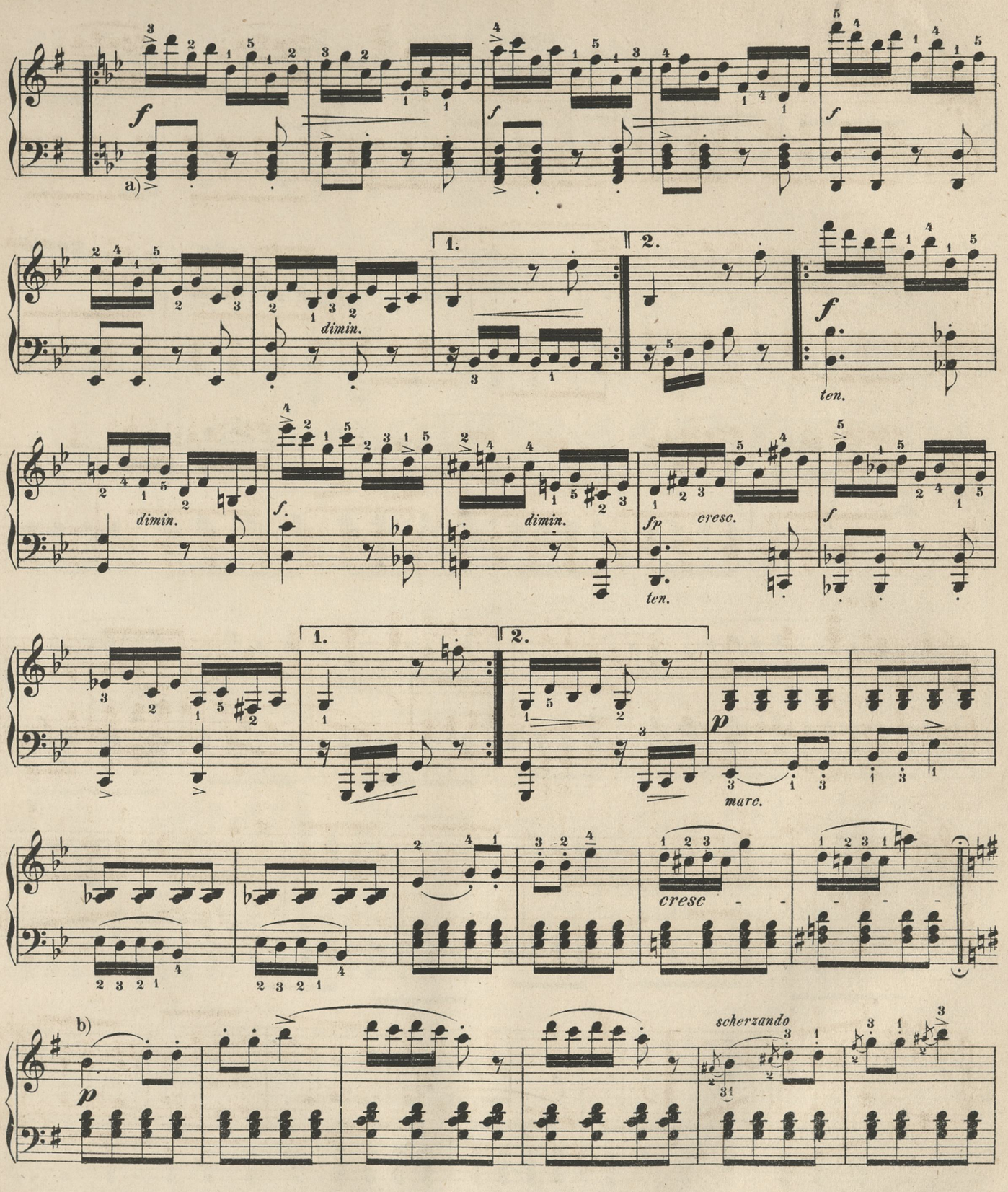
(Nachgelassenes Werk.) a)



a) Die Opuszahl Op. 129 verdankt sich dem Verleger, nicht dem Autor dieses in seinem Nachlasse vorgefundenen, bisher unverdienter Weise ziemlich unbekannt gebliebenen Werkes. Der Verleger hat mit seiner Bezifferung übrigens keinen so anachronistischen Irrthum begangen, als die Beethoven-Glossatoren, unbegreiflicher Weise auch Herr v. Lenz in seinem mit so geistvoller, eingehender Wärme geschriebenem „kritischen Kataloge" einreden wollen. Letzterer, von uns des Häufigen citirt und dem Spieler empfohlen– bei allen Unvollkommenheiten bleibt sein Buch das beste, das scharfsinnigste, reichhaltigste, gewissermaassen objectivste, das über den grössten aller Tondichter in irgend welcher Sprache verfasst worden ist– sagt mehr als lakonisch-drakonisch: 449 Takte, aus frühester Zeit und ohne Interesse. Eine Blasphemie, würdig des Kalmucken Oulibicheff und höchstens mit der Annahme zu entschuldigen, Herr v. Lenz habe diese wahrhaft klassische Humoreske Beethovens weder lesen gewollt, noch spielen oder hören gekonnt. Dieselbe macht allerdings bedeutendere Ansprüche an die mechanische und z. B. auch rhythmische Ausbildung des sich damit befassenden Spielers. als bei oberflächlichem Durchblättern den Anschein gewinnen mag. Nicht blos übrigens aus diesem äusserlichen Grunde, sondern aus einer Menge charakteristischer Züge, die wir im Verlaufe dem Spieler jedesmal an Ort und Stelle signalisiren werden, sind wir veranlasst, dieses *Rondo* für ein *Parergon* der letzten Schaffensperiode zu halten und haben es desshalb auch in unsere instructive Ausgabe aufgenommen.

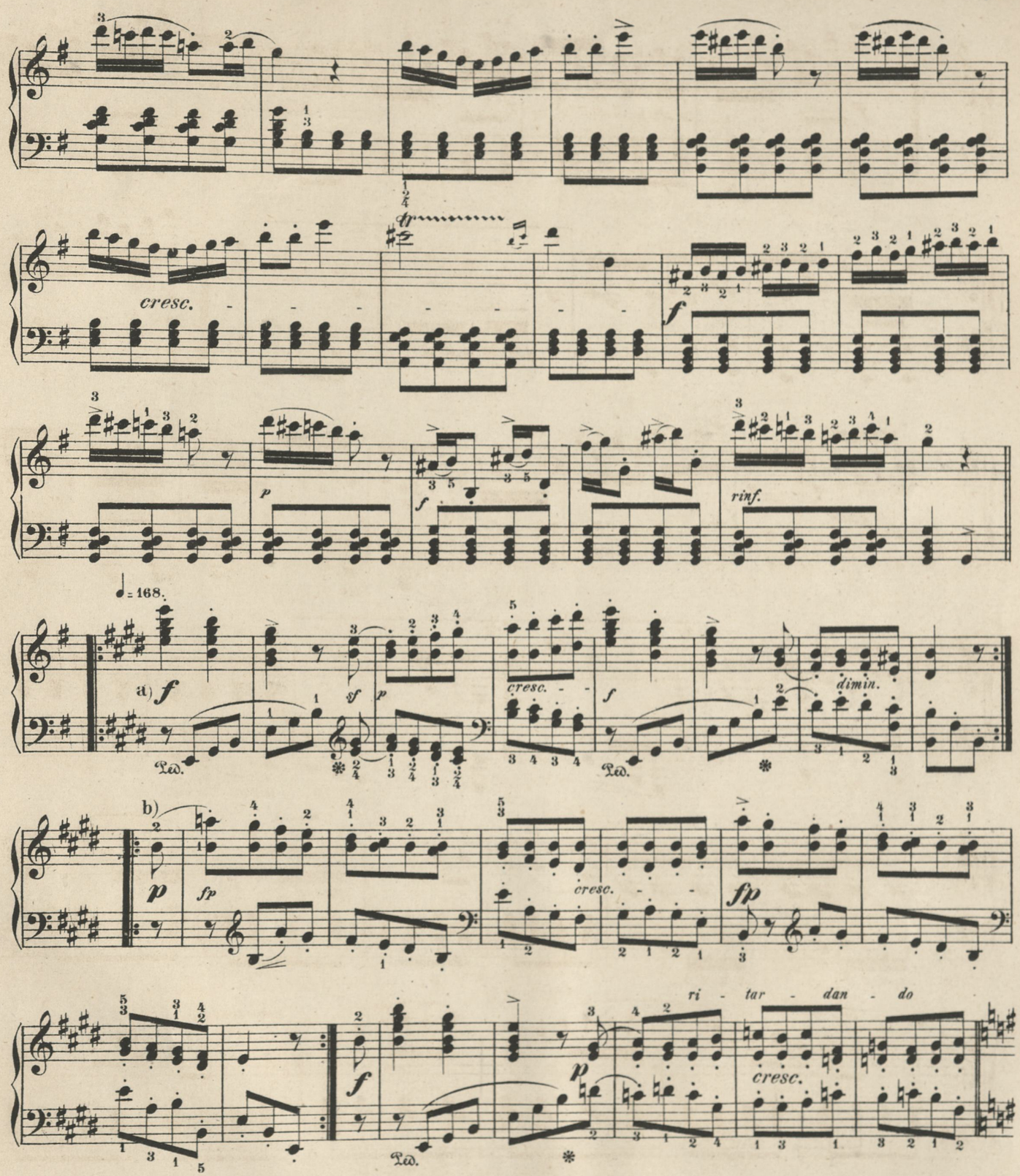


a) Die von uns angedeuteten Modifikationen des Anschlages bei Wiederholung derselben Phrase kann der Spieler nach Geschmacksgutdünken auch umkehren. Unsere Absicht bei dergleichen ist nur die, den Spieler zur Vermeidung trockner Einförmigkeit, zum Nüanzenwechsel anzuregen.



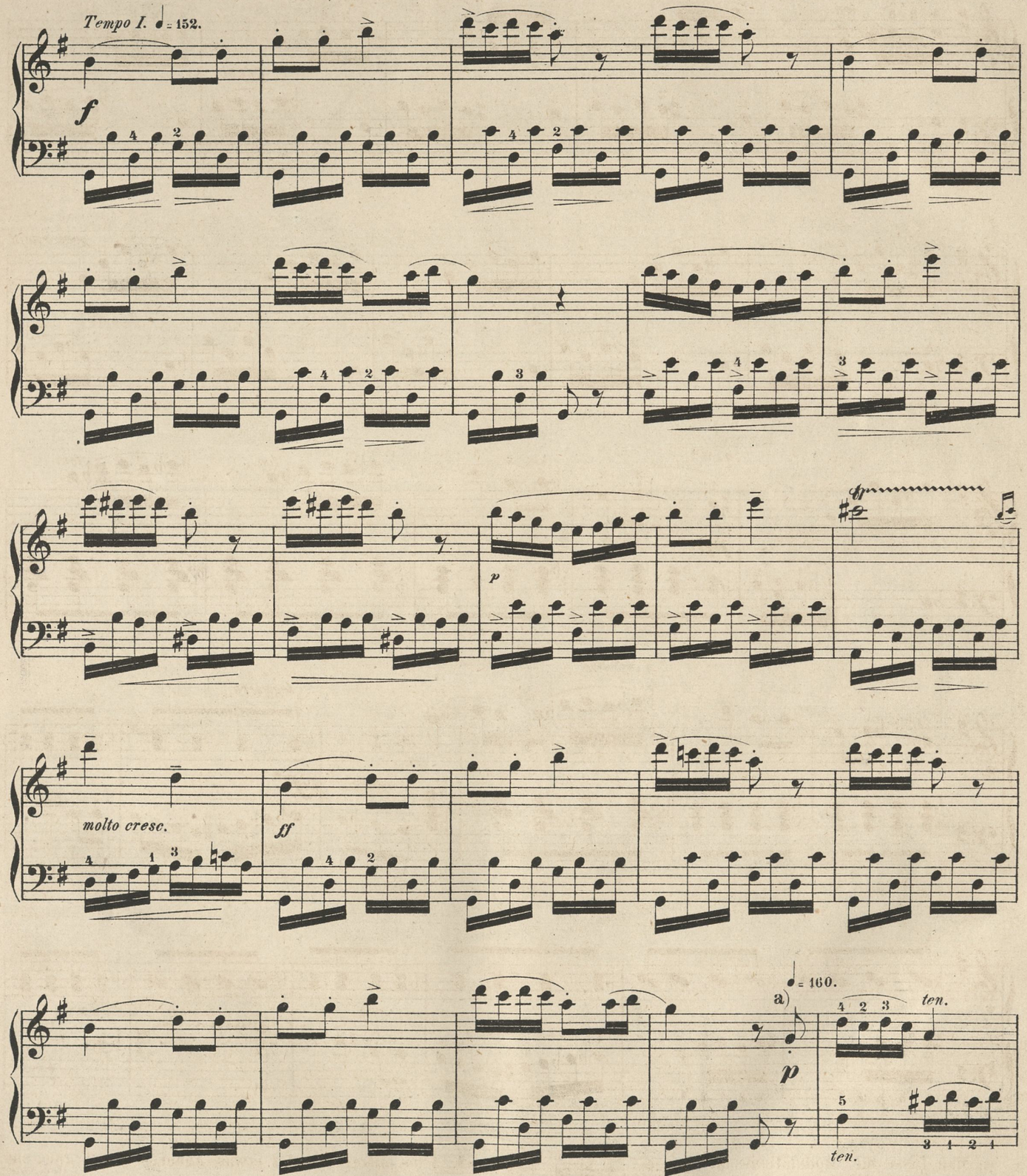
a) Ein so energischer Rhythmus in der Begleitung dürfte sicher nicht zu den Styleigenthümlichkeiten der ersten Schaffensperiode Beethovens gezählt werden können.

b) Durch eine kurze Pause (von der Dauer eines Viertels) wird die Wiederkehr des Themas zierlicher und pikanter eingeleitet, als durch ein *ritardando* in den Übergangstakten. Zugleich erscheint sie uns dem humoristischen Charakter des Stückes entsprechender.

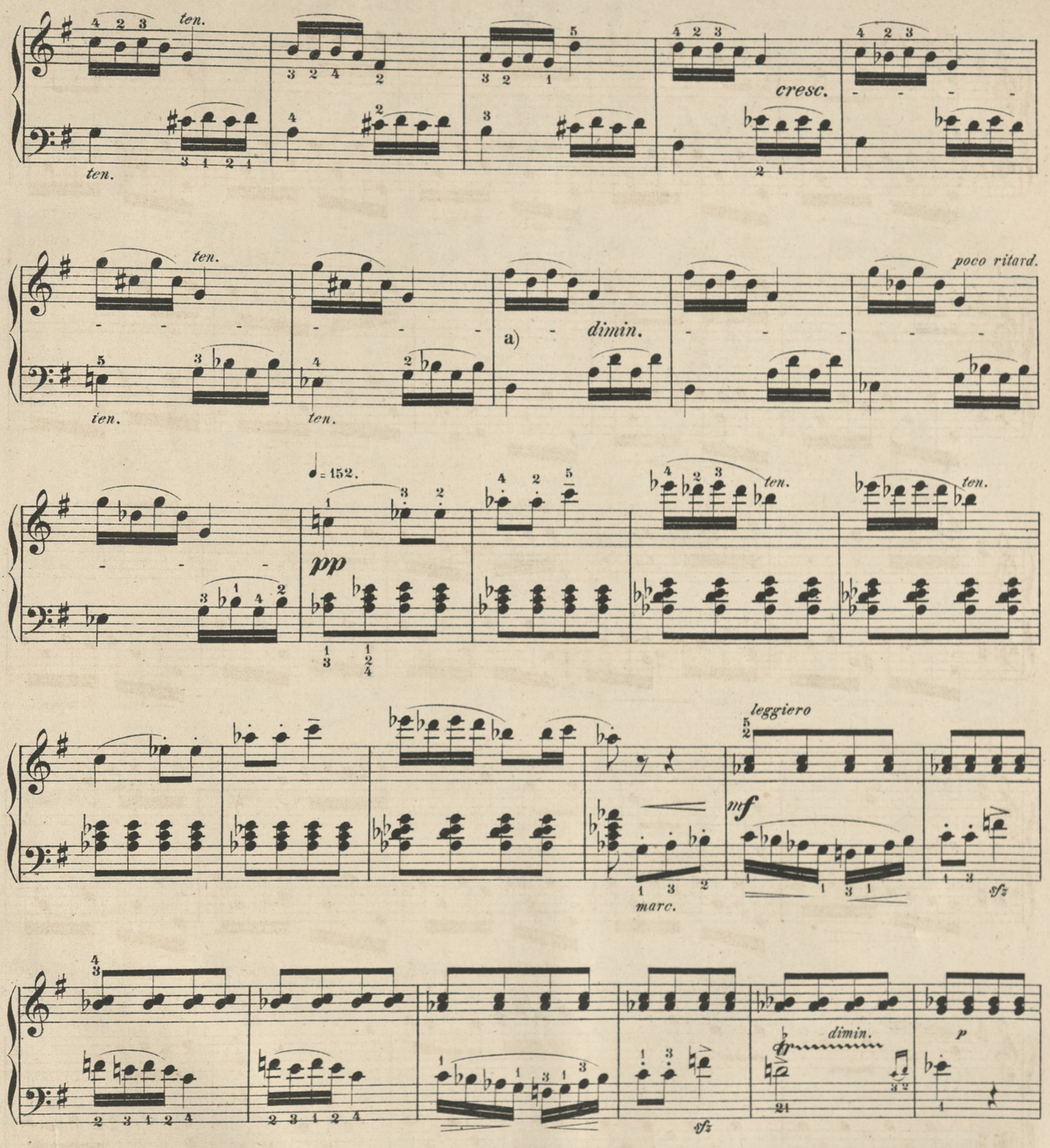


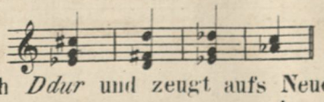
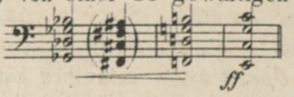
a) Die Wahl des Durmodus der parallelen Molltonart (oder der kleinen Unterterz) für diesen Zwischensatz gilt uns als ein neuer Beweis für die Annahme, eine Arbeit späterer Zeit vor uns zu haben. In einer früheren Schaffensepoche würde der Autor sicher *Esdur* statt *Edur* genommen haben. Die entfernteren Tonartsverwandtschaften hat Beethoven erst in späterer Zeit cultivirt, z. B. in den ersten Sätzen von Op. 97 und Op. 106.

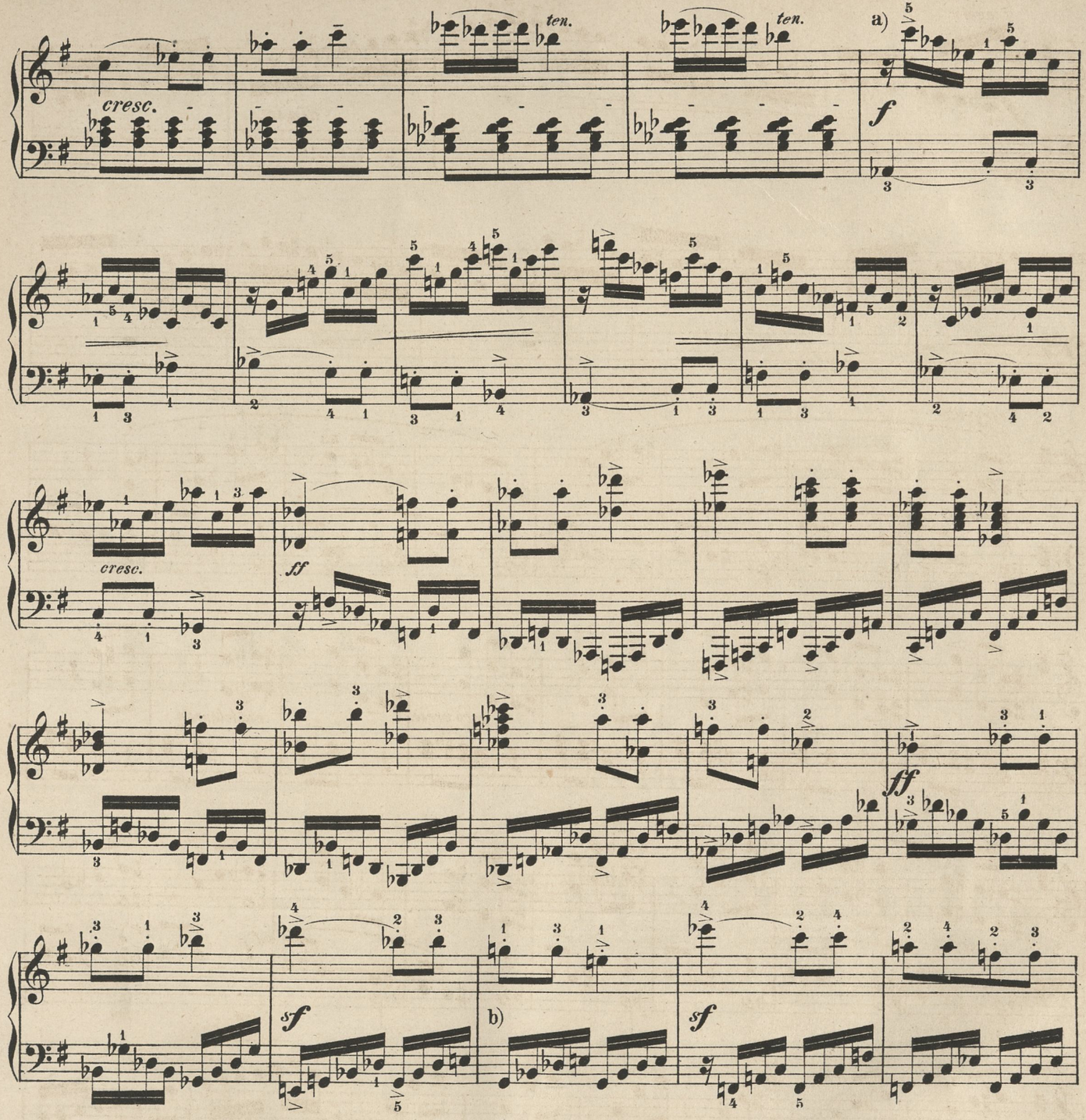
b) Dieser Gruss an Mendelssohns Zukunft muss mit grösstmöglichster Elastizität des Anschlags gespielt werden.



a) Der Spieler rufe sich hier die bekannte Veranlassung zu dieser Humoreske ins Gedächtniss zurück. Auf dem Originale stand von des Meisters Hand die Überschrift: Die Wuth über den verlornen Groschen, ausgetobt in einer Caprice. An dieser Stelle glaubt man fast die Papiere von dem Tische weg durcheinanderfliegen zu sehen, unter denen nach dem verlorenen Gegenstande hastig gesucht wird. Gewiss, der allmächtige Genius dieses Meisters hätte auch eine *Opera buffa* schreiben können, wenn er dazu äussere und innere Veranlassung gefunden.

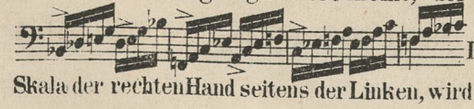


a) Man fasse die Modulationsschritte:  ins Auge. Das ist etwas Anderes als die gäng und gäbe umgekehrte Folge aus *As dur* nach *Ddur* und zeugt aufs Neue für unsere chronologische Ansicht. Es fällt uns hierbei ein analoges Exempel aus der *Cdur* Messe Op. 86. bei, wo Beethoven in ähnlicher Weise (durch Umkehrung einer verbrauchten Folge) eine neue modulatorische Progression entdeckt hat, von einer so gewaltigen Kühnheit, dass kein Componist seitdem – bis heute – eine Nachbildung derselben gewagt hat. 

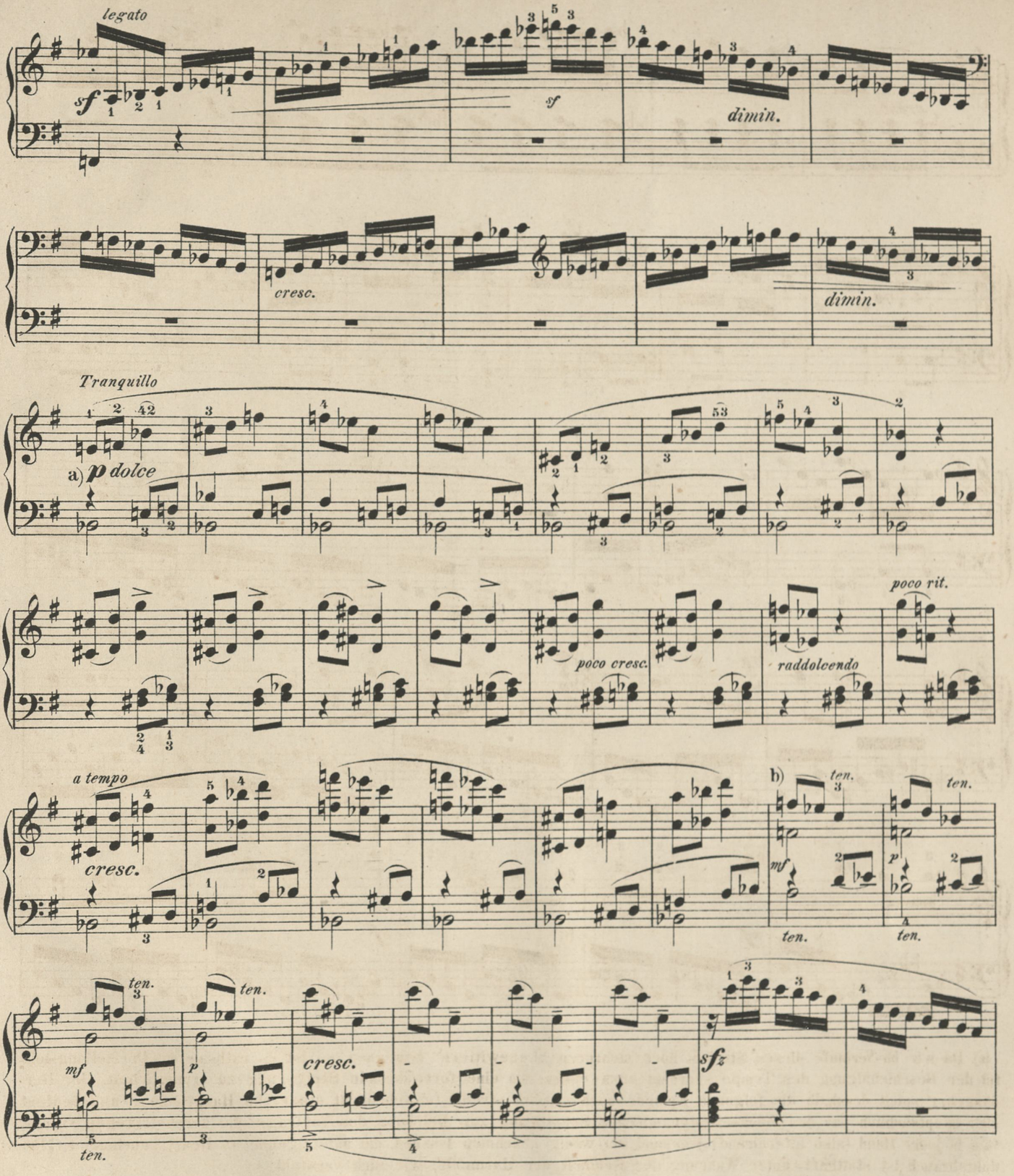


a) Da wir im Verlaufe dieses Stückes noch mehreren „Ungewittern" begegnen, so ist es rathsam, das Darstellungsmittel der Beschleunigung des Tempo sparsam anzuwenden, um eine fortwährende Steigerung zu ermöglichen. Der Herausgeber spielt desshalb die folgende Episode noch ziemlich streng (obwohl nicht starr) im Haupttempo, und bedient sich hauptsächlich nur des Wechsels dynamischer Schattirung zur Belebung des Vortrags: die herabsteigende Figuration in jeder Hand (also alternirend) jedesmal ein wenig abnehmen lassend, die aufsteigende an Kraft zunehmend. Pedalgebrauch ist statthaft – unter Wahrung der Reinheit der Harmonie, wie sich versteht.

b) In Anbetracht, dass, wenn das Rondo zu Lebzeiten des Autors veröffentlicht worden wäre, derselbe das Manuscript sicher noch einmal vorher einer Revision unterzogen haben würde, schlagen wir folgende Änderung des Basses vor, welche geeignet erscheint, der Figuration die im vorliegenden Text hier innewohnende Lahmheit zu benehmen:

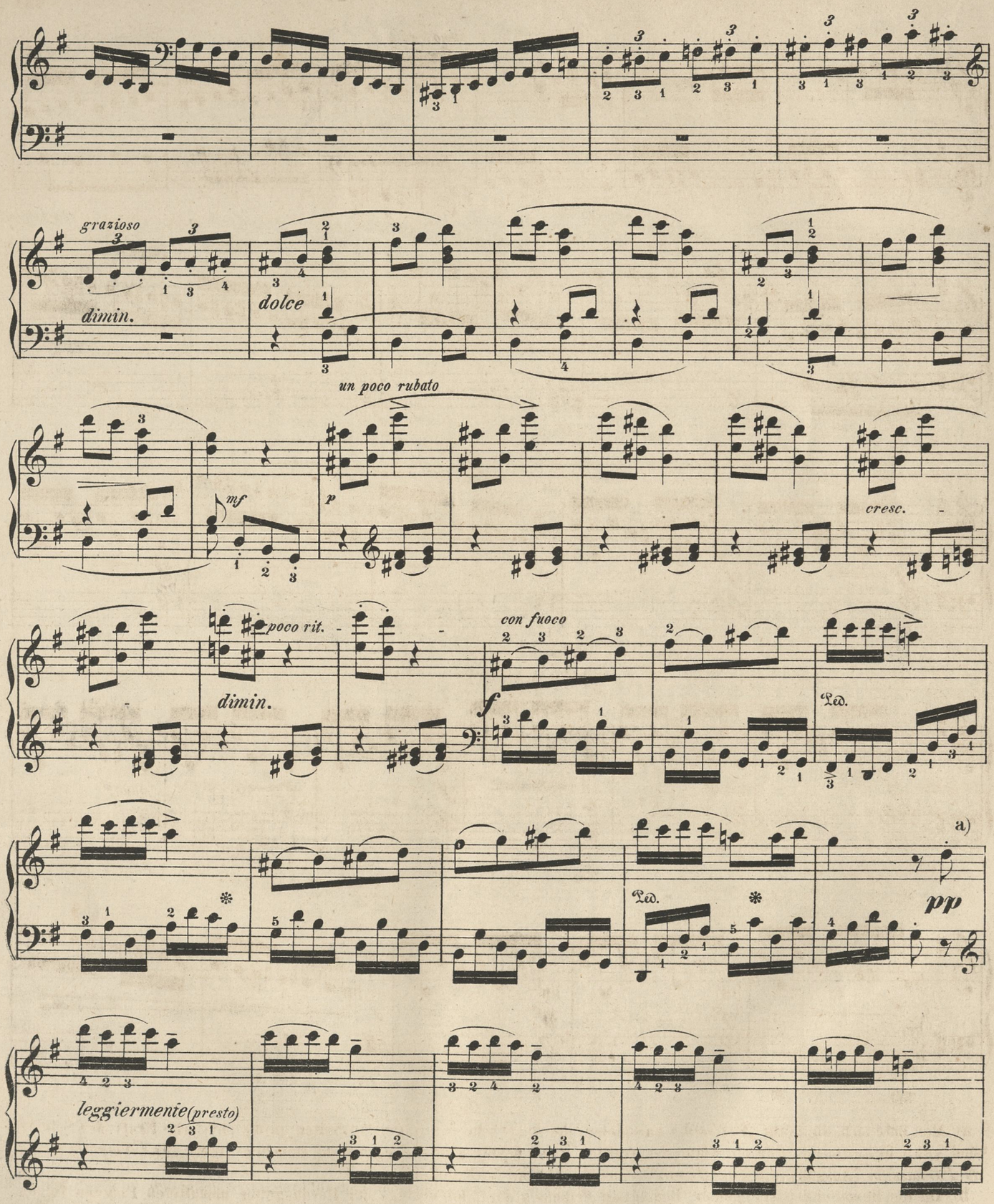


Durch die in den letzten drei Noten verdeutlichte Uebernahme des Anfanges der langen Skala der rechten Hand seitens der Linken, wird ersterer der den Fluss derselben beeinträchtigende Duodezimensprung erspart.

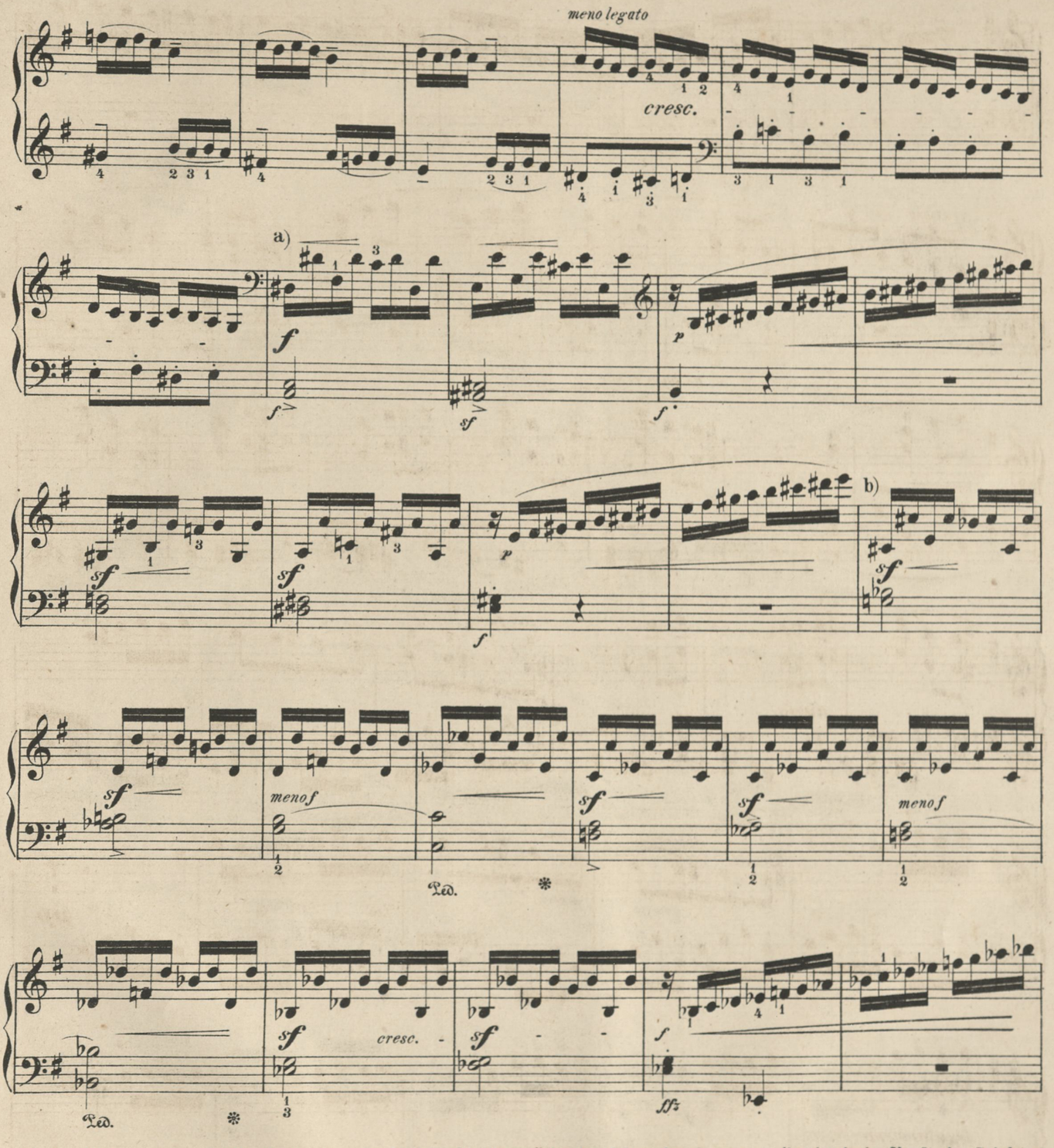


a) Die Selbständigkeit der einzelnen Stimmen in diesen melodischen und rhythmischen Imitationen, welche auch sonst harten Dissonanzen wie z. B. im 9ten und 10ten Takte Wohlklang verleiht, muss jedem Beethovenkenner aufs Neue überzeugen, dass er keine Jugendarbeit vor sich hat.

b) Man trenne jedesmal die beiden Achtel von dem darauf folgenden Viertel, jedoch natürlich ohne auffällige Absichtlichkeit.

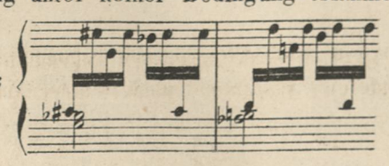


a) Bei zartestem Anschlage muss diese Stelle doch mit einer kobold-artigen Geschäftigkeit und Behendigkeit gespielt werden, die dem Charakter des vom Componisten – vgl. Anm. a) zu Seite 6 verkündeten „Austobens“ auch in ihrer Art entspricht.

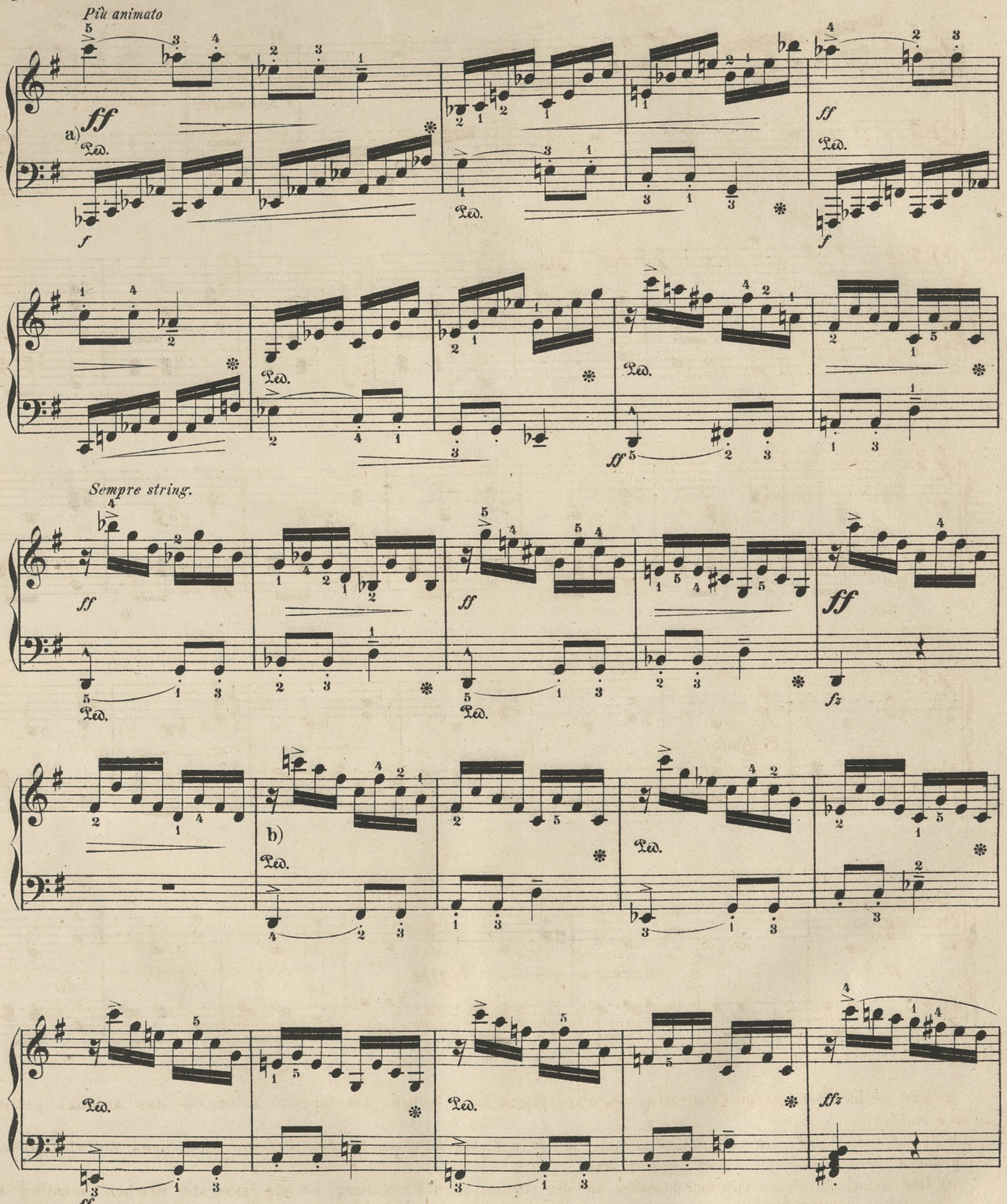


a) Man hüte sich, zu zeitig *fortissimo* zu spielen: die Ansprüche der folgenden Seiten an die physische Kraft des Spielers sind sehr bedeutend. Für die Figur der rechten Hand möchte eine Repetition so mancher Studie aus *Clementi's Gradus ad Parnassum* (Ausgabe von *Carl Tausig*) eine zuträgliche Vorbereitung sein.

b) Da die Bewegung unter keiner Bedingung erlahmen darf, so schlägt der Herausgeber ermatteten Fingern folgende Erleichterung vor:

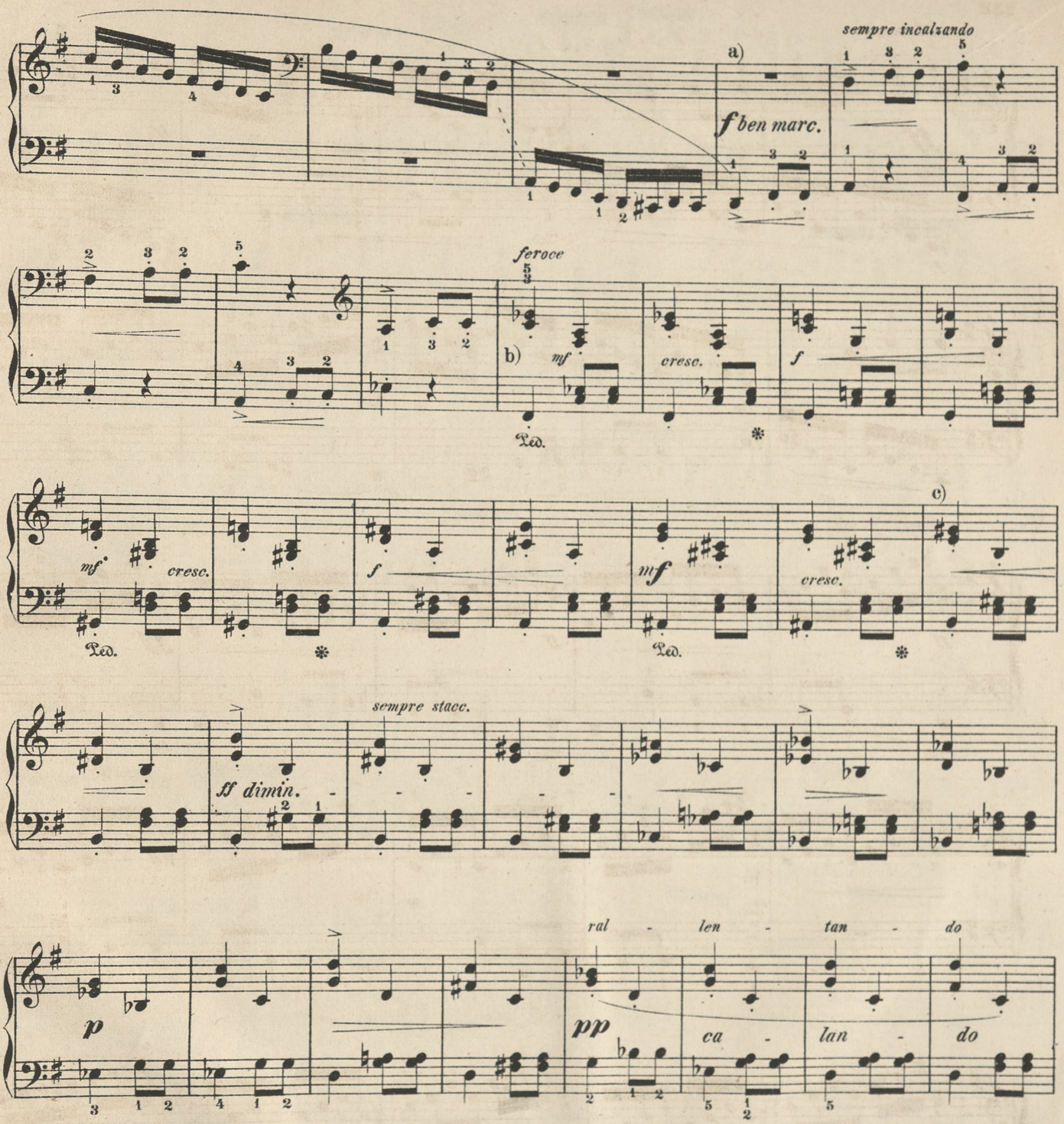


natürlich muss aber die aushelfende Linke ihre fragmentarische Betheiligung an der Figur mit leichtestem Anschlage ausführen.



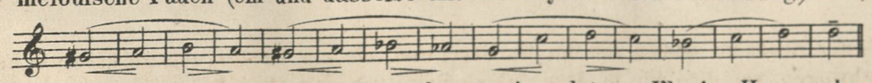
a) An diesem Punkte ist mit grösster Kraft zu spielen und um die Erregtheit nie zur Erstarrung zu bringen, beobachte man stets jenes dynamische Auf- und Abwogen, von dem wir in Anm. a) zu Seite 8 gesprochen haben.

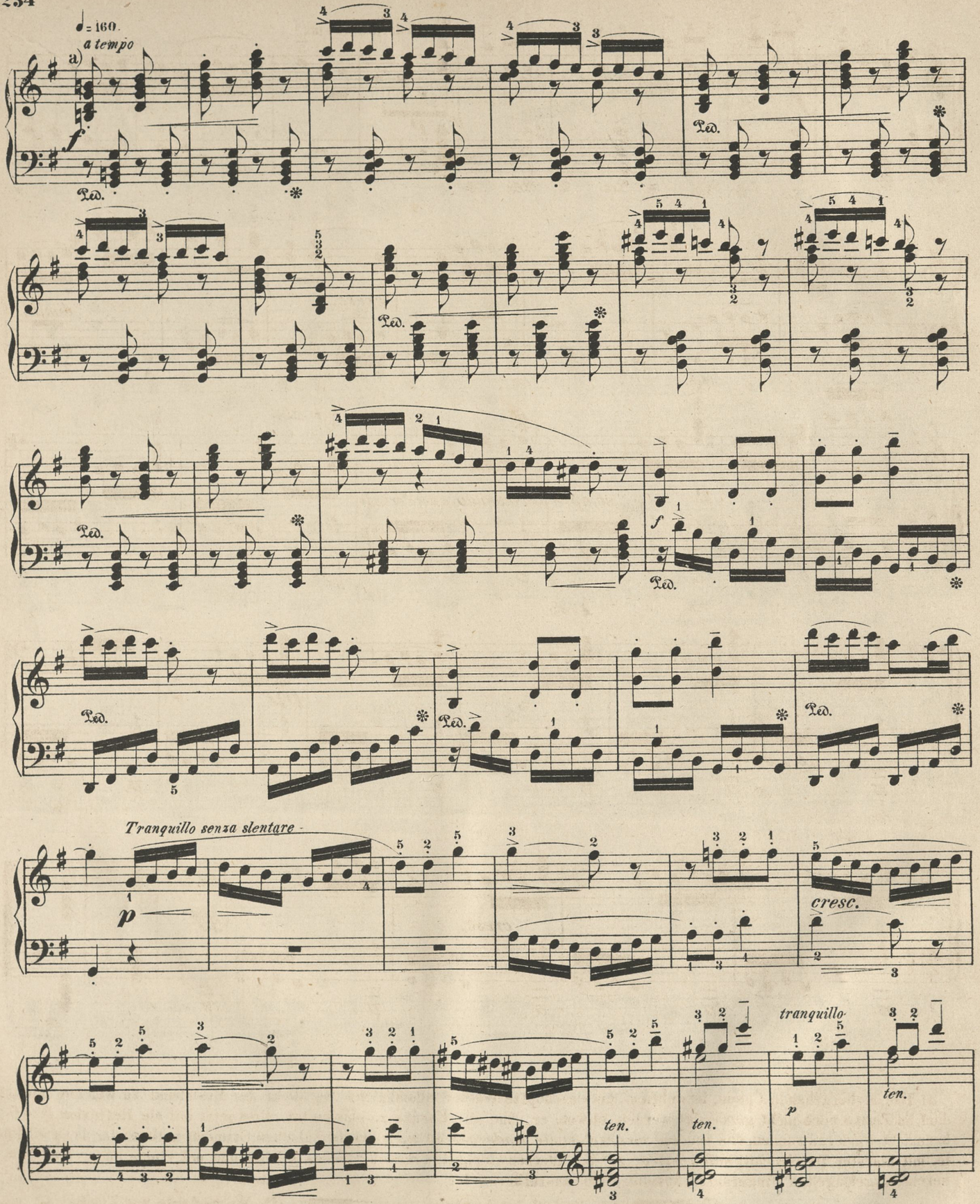
b) Der Herausgeber verstärkt die Bässe in der linken Hand in dieser Art:



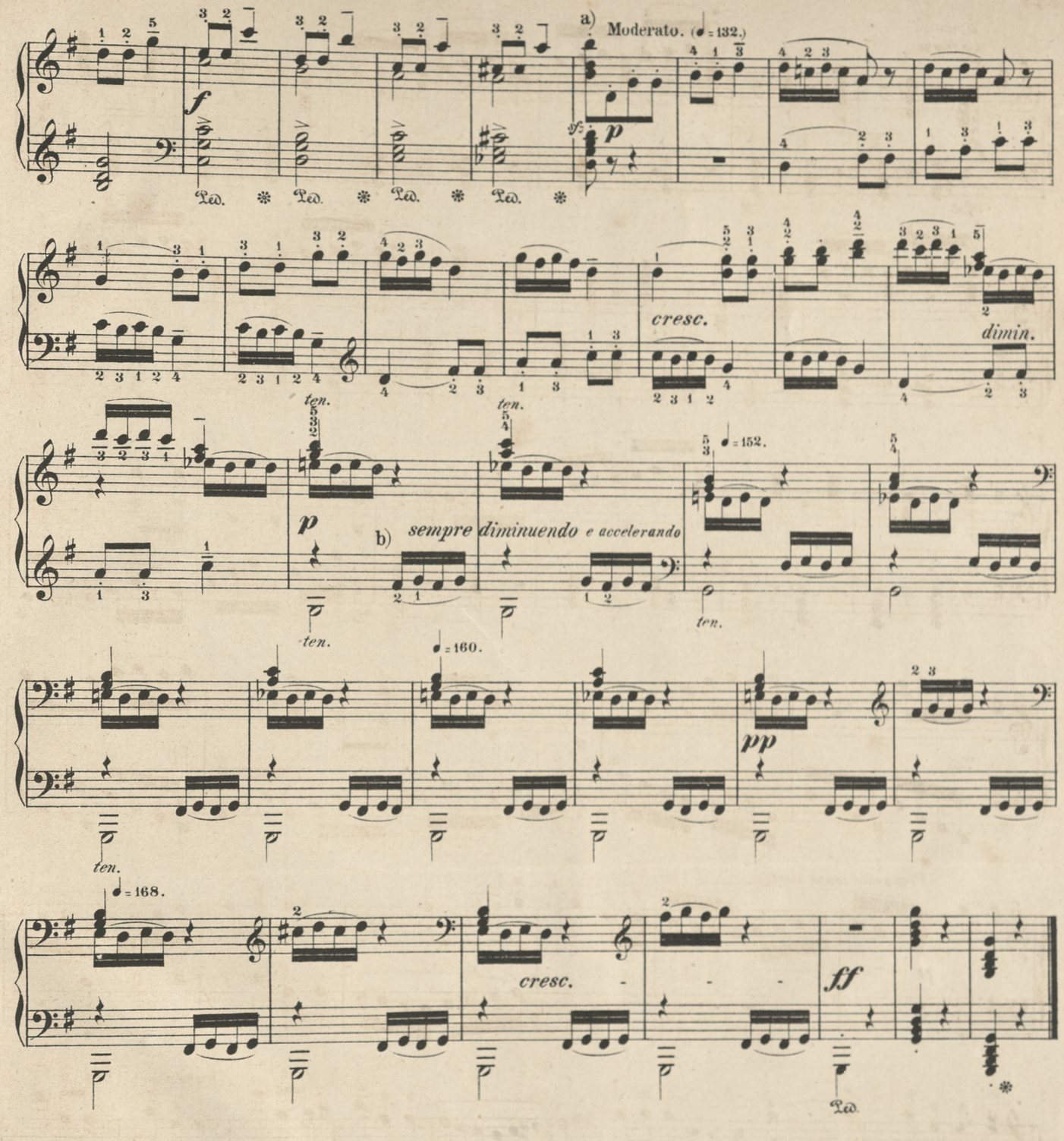
a) Für die hier beginnende Culmination des Paroxysmus muss beinahe das doppelte Zeitmaass des Anfangs genommen werden.

b) Nicht sowohl auf rein materielle Stärke, sondern auf eine gewisse Art des *Staccato*-Anschlages, die wir „funkensprühend" nennen möchten, kommt es hier an.

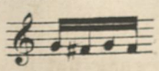
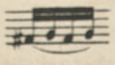
c) Der melodische Faden (ein und dasselbe mit der rhythmischen Phrasirung) ist mit äusserster Klarheit kenntlich zu machen:  Entschiedener als in dieser Modulation konnte der Meister die Zeit der Entstehung seiner letzten Klavier-Humoreske nicht verrathen.



a) Für die natürlich gegen das Vorhergehende bedeutend zu mässigende Bewegung hat jetzt wiederum höchste Kraft (mit Leichtigkeit verbunden – die Akkorde sind mit emporgehobener Hand zu werfen) einzutreten.



a) Der vorhergehende Canon, in welchem das erschöpfte Wüthen allmälig der Rückkehr der Besinnung zu weichen anfängt, darf im Tempo noch nicht gemässigt werden, obwohl er ohne alle Unruhe zu spielen ist. Erst jetzt hat die Reflexion ihre Obermacht wiedergewonnen; das von uns vorgezeichnete *moderato* ist auch aus technischen Gründen nothwendig, da diese Stelle, mit klarster Durchsichtigkeit gespielt, zu den allerschwierigsten dieses Stückes gehört und mit einem anderen als unserem „ausgeklügelten" Fingersatze absolut nicht auszuführen ist.

b) Man verwechsle nicht:  (g Vorhalt des Leittons beim Dominantakkord) mit:  (fis Wechselnote zur Tonika beim Dreiklang.) Das ist ebenfalls eine Feinheit letzter Periode.

LEB
KLA
WE

BEETH

L.E.W