ERT.
VIER
RKE.
HOVEN
ARNER

M22
.B4
L42
1871
vol.4

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.

VIERTER BAND.

In dieser Bearbeitung Eigenthum der Verlagshandlung für alle Länder.

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

STUTTGART.

VERLAG DER J. G. COTTA'SCHEN BUCHHANDLUNG.

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.

ERSTER THEIL.

In dieser Bearbeitung Eigenthum der Verlagshandlung für alle Länder.

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

STUTTGART.

VERLAG DER J. G. COTTA'SCHEN BUCHHANDLUNG.

1871.

G. SCHIRMER
NEW YORK.
701 BROADWAY.

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

Dem Meister

FRANZ LISZT

WIDMET DIESEN INTERPRETATIONSVERSUCH

ALS FRUCHT SEINER LEHRE

SEIN

DANKBARER SCHÜLER

Hans von Bülow.

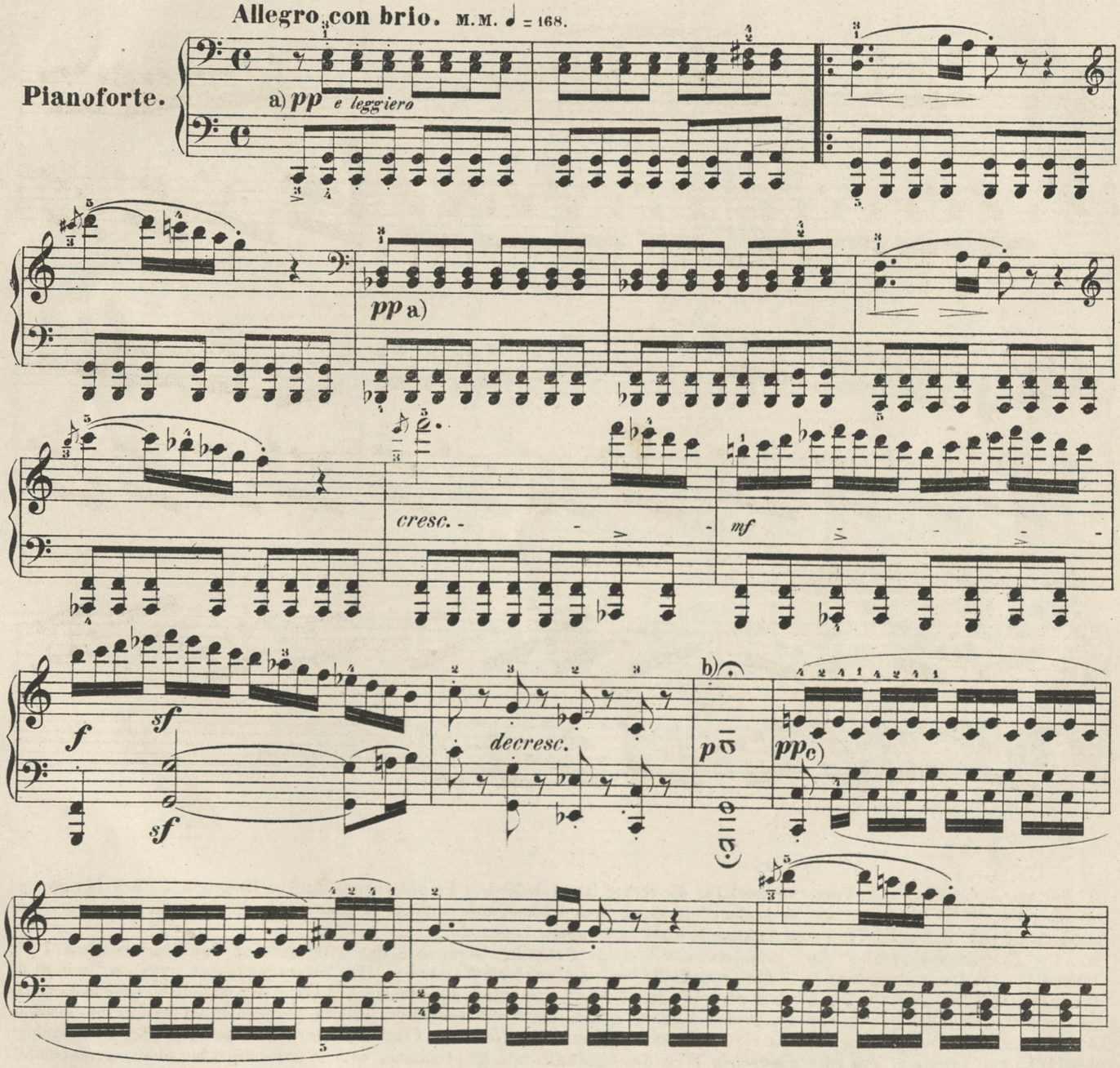
SONATE

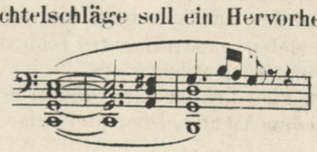
für das Pianoforte

von

L. van BEETHOVEN.

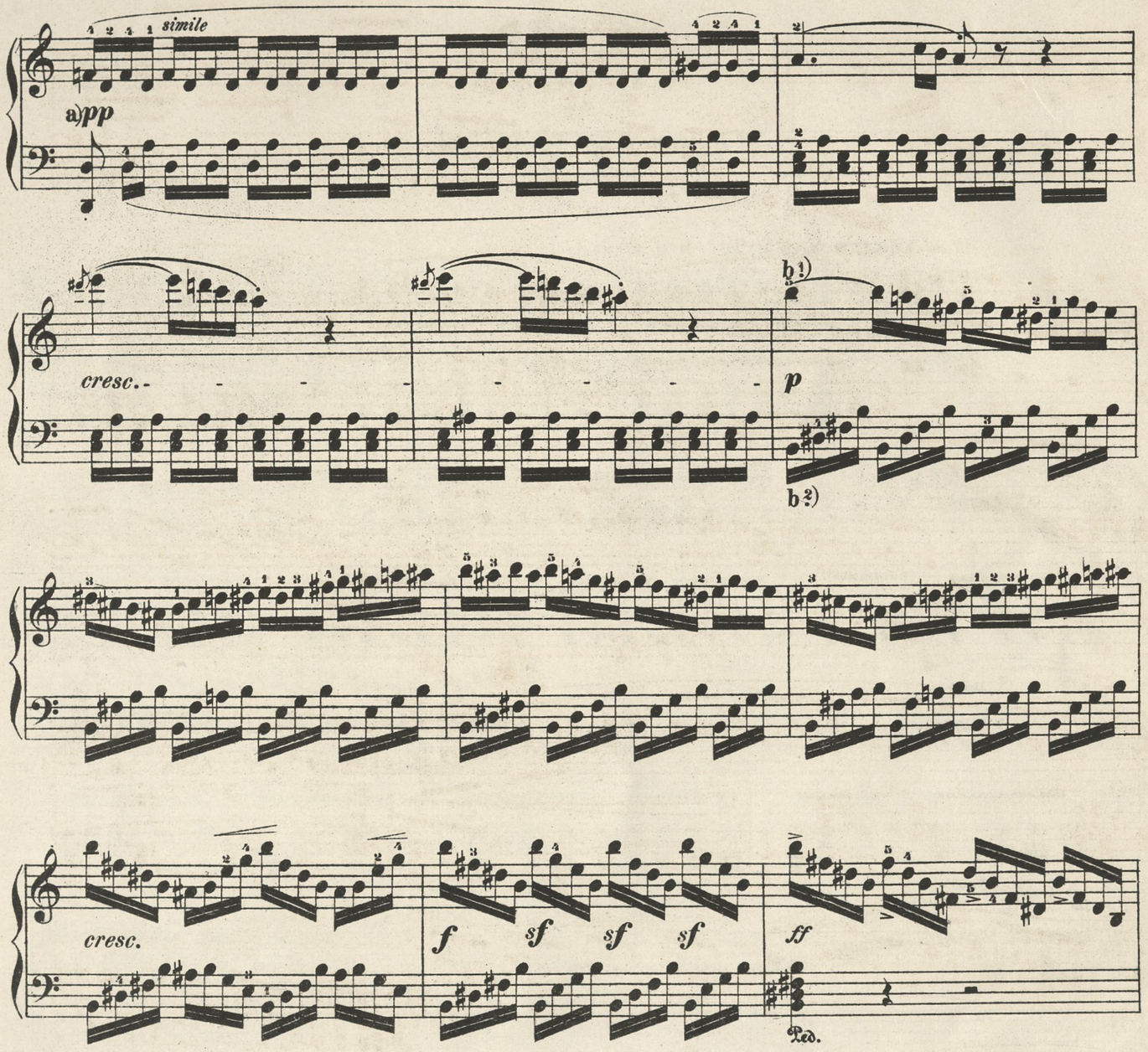
Op. 53.



a) Bei grösster Deutlichkeit und Gleichmässigkeit der Achtelschläge soll ein Hervorheben der metrischen Taktaccente in der Art vermieden werden, dass der melodische Inhalt:  gleichsam nur in Vibration erscheint.

b) Die Fermate hat zwei volle Takte zu gelten.

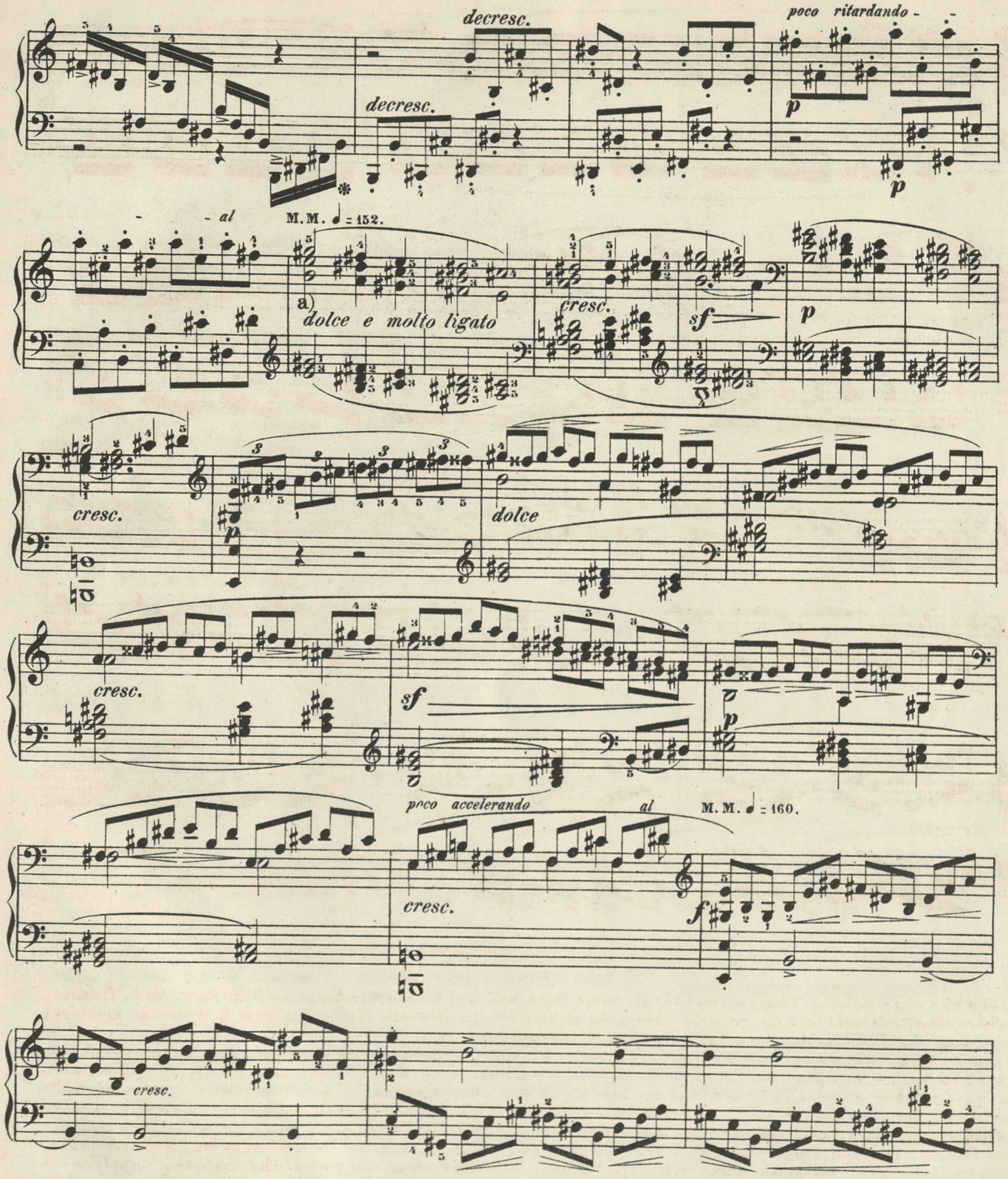
c) Siehe Anmerkung a) Seite 4.



a) Der hier vorgeschriebene Fingerwechsel für die rechte Hand befördert die unterbrechungslose Dichtigkeit des Tremolo, welches einestheils nicht über die Sechzehntelbewegung hinausgehen, anderentheils gemäss der unter a Seite 3 gegebenen Anmerkung eine Betonung der guten Takttheile nicht aufkommen lassen darf.

b 1) Der Eintritt des „piano“ darf keineswegs, wie einige Praktiker vermeinen, durch Vermittlung eines „decrescendo“ im letzten Viertel des vorangehenden Taktes vermittelt (technisch erleichtert) werden. Die Vortragsnüance: „cresc. p“ mit allen ihren erdenklichen Abstufungen ist dem Styl des Meisters so wesentlich eigenthümlich, dass eine willkürliche oder lückenhafte Ausführung derselben geradezu als ein grober Verstoss gegen den Beethovenschen Geist zu bezeichnen ist. Da eine kunstgemässe Ausführung derselben jedoch nicht nur eine vollkommene Herrschaft über die Finger, sondern auch die zur Fertigkeit ausgebildete Fähigkeit erheischt, den naturalistischen Trieb der musikalischen Empfindung, welche namentlich bei einem „crescendo“ längerer Dauer zum Abschluss durch ein „forte“ drängt, in bewusstvollem, also auch gedächtnissfestem Vorgefühle des weiteren Verlaufes zurückzudämmen, so wird dieser Punkt dem „denkenden“ Spieler zu einem ganz besonderem Spezialstudium empfohlen. Der Herausgeber wird des Häufigen noch hierauf zurückkommen, glaubt jedoch bei diesem Anlasse gleich erwähnen zu müssen, dass bereits in vielen, namentlich den leidenschaftlicheren Instrumentalcompositionen Mozart's die besprochene Vortragsvorschrift eine (wenn auch weniger als in Beethoven) hervorstechende Rolle spielt.

b 2) Die Bassnote „h“ ist in den ersten vier Takten nur Anfangs des ersten und des dritten Taktes zu markiren; im fünften Takte beide Male, im sechsten bei jedem Viertel. Die Spielweise wäre mit „non troppo legato“ zu bezeichnen.



a) Das zweite Hauptmotiv, (die „Cantilene") erfordert ein ruhigeres Zeitmaass als das erste, welches sich im 9ten Takte, bei der gefühlvollen Figuration in der Oberstimme, bis zu individuell freien Zögerungen erstrecken darf, natürlich „cum grano salis." Das Letztere gilt auch bezüglich des vorangehenden „Ritardando" und der Rückkehr zum ersten Zeitmaasse (auf Seite 6.)

M. M. ♩ = 168.

a!)

decresc. a?)

cresc.

f *fz* *cresc.*

ff

Ped.

simile

b)

sf *sf* *sf* *sf* *sf*

Ped.

p

fp

decresc.

pp

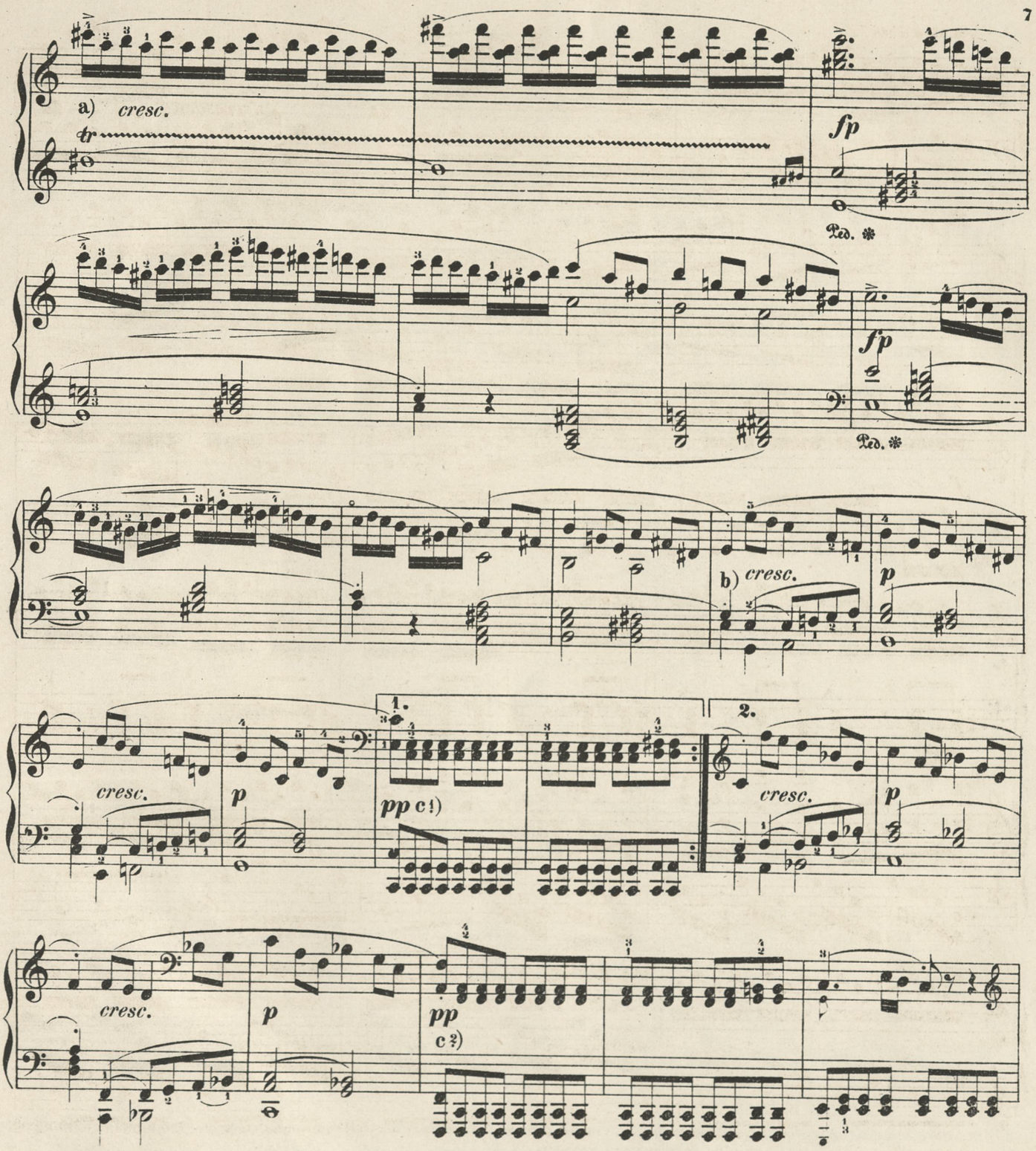
a!) Die nächstfolgenden vier Takte können nur bei verständnissvollem Einblicke in die ächt beethovensche thematische Arbeit — Prinzip der „Verkleinerung“ richtig gespielt werden:



etc.

a?) decrescendo heisst forte, crescendo heisst piano. Diese, populärer nicht zu formulirende, Regel habe der Spieler stets vor Augen. Einer der häufigsten und unerträglichsten Vortragsschlendriane besteht darin, die Bezeichnungen für ein dynamisches Werden mit denen für einen dynamischen Zustand zu verwechseln, und mit bequemer Anticipation des Kommenden beim Eintritte eines „crescendo“ zu pauken, eines „diminuendo“ zu säuseln.

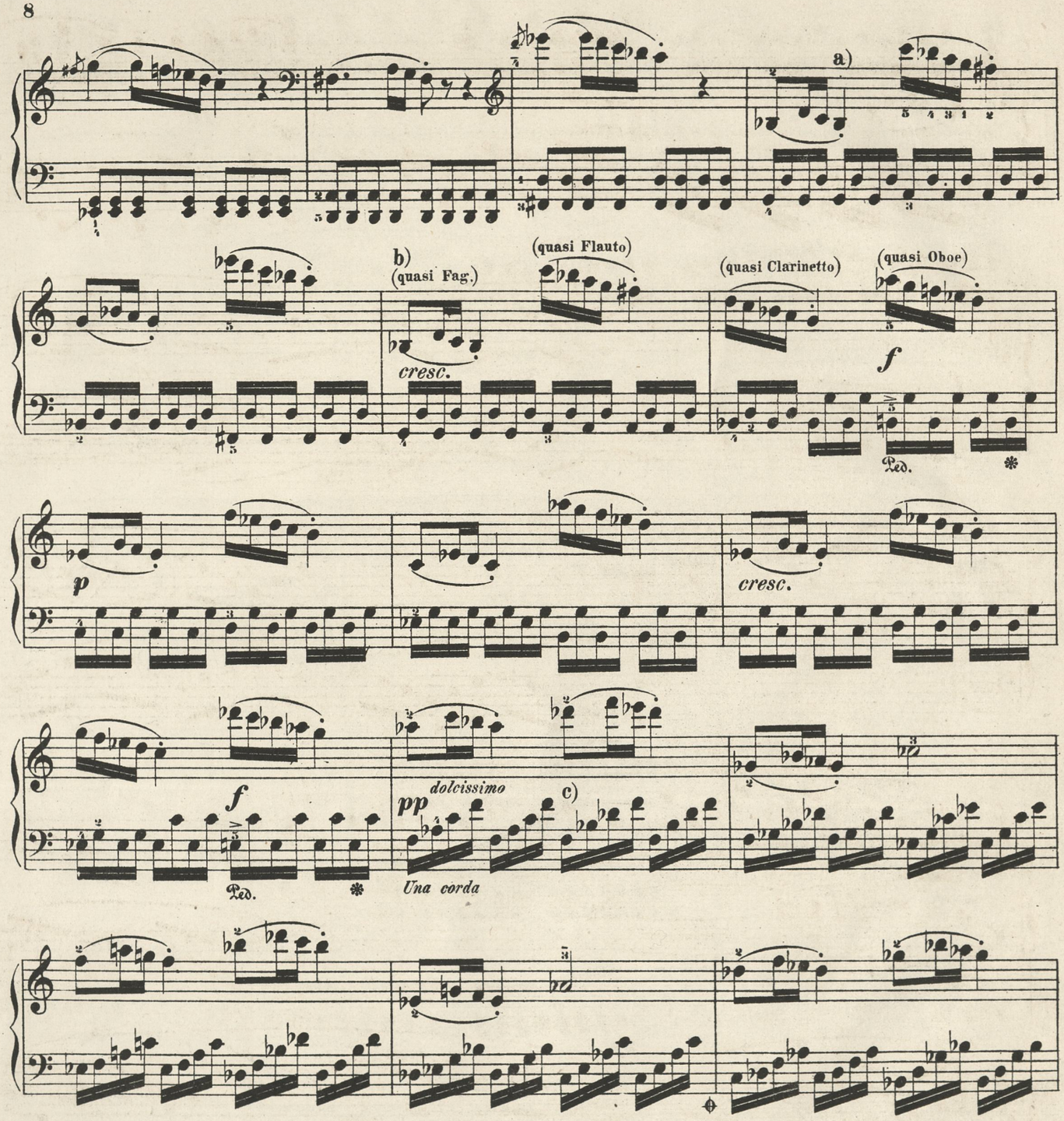
b) Das „sforzato“ auf dem ersten und fünften Achtel ist zwar sehr heftig zu geben, doch muss die Deutlichkeit des zweiten und sechsten Achtels gewahrt bleiben, was durch Leichtigkeit des Handgelenks erreicht werden kann.



a) Der Triller in der linken Hand hat mit dem Nebentone zu beginnen. Die Sechszehntelbewegung ist zwar hinreichend, doch wird eine Beschleunigung im zweiten Takte (zu Sechszehntel-Triolen) mit zunehmender Stärke einen glänzenderen Abschluss herbeiführen.

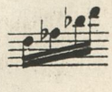
b) Crescendo — piano ist wohl zu beachten. Vergleiche Anmerkung b! zu Seite 4.

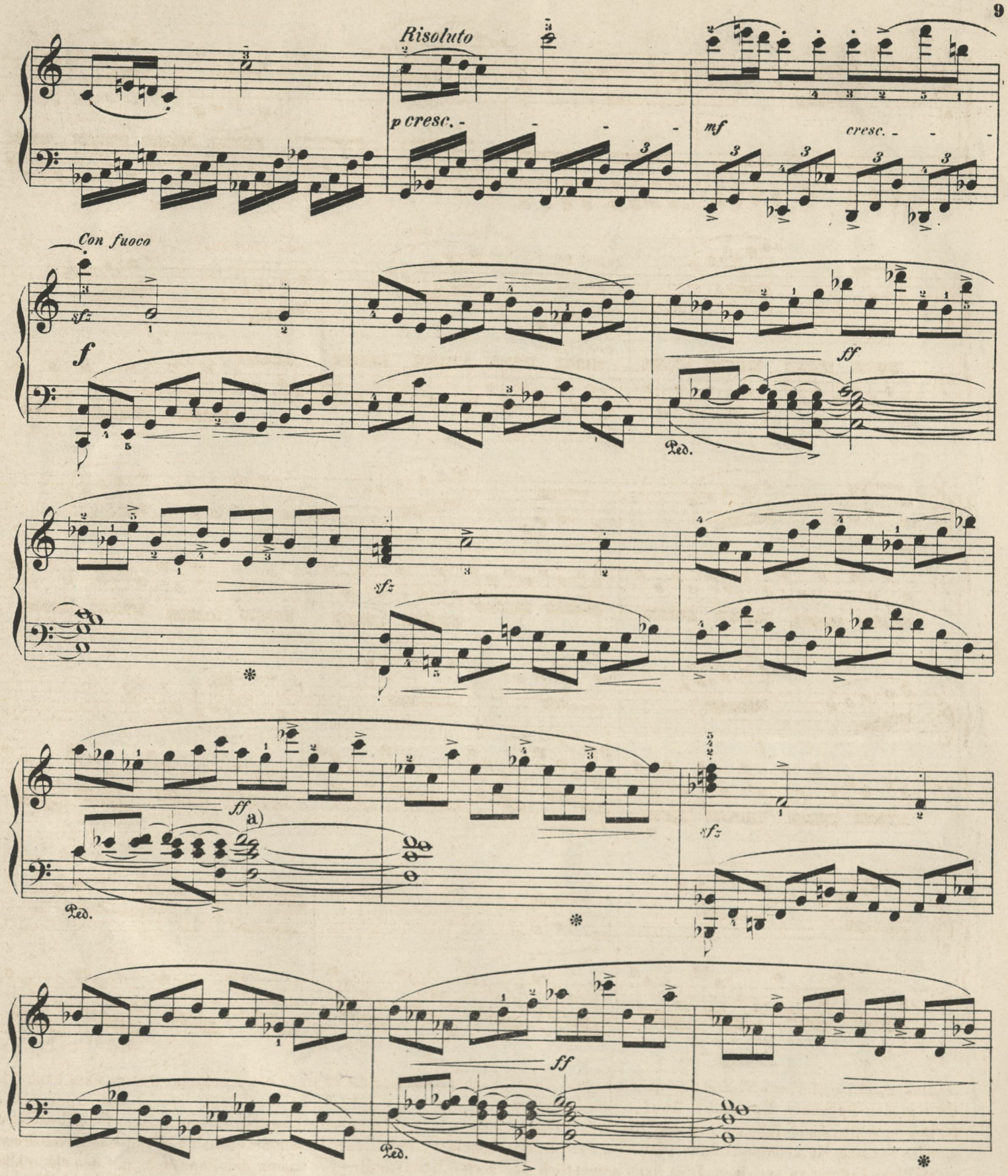
c! und c?) Sollte infolge individueller Empfindung durch die vorangehenden vier, resp. acht, Takte eine Verzögerung im Zeitmaasse eingetreten sein (absolut zu verwerfen wäre dieselbe keineswegs) so möge der Spieler die ersten beiden Takte des rückkehrenden Hauptmotivs zu einer geschickten d.h. unmerklichen Wiederbeschleunigung verwenden.



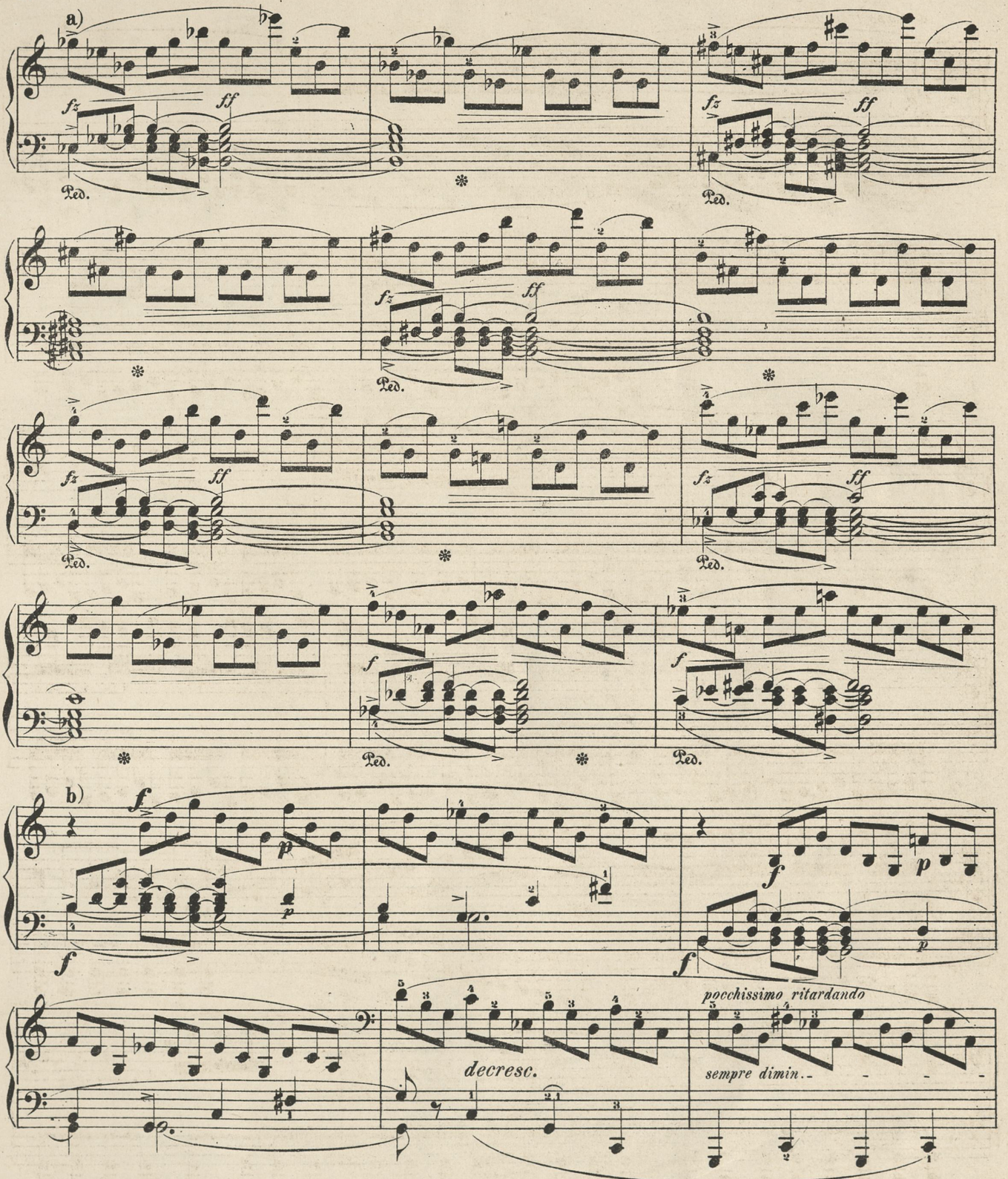
a) Das zweite und vierte Viertel, mit Staccato bezeichnet, beansprucht nur die Geltung eines Achtels. Demgemäss kann jede Hast in den Sprüngen der rechten Hand vermieden werden.

b) Der Anschlagsmodulationen auf dem heutigen Flügel giebt es mehr, als gemeinhin angenommen zu werden pflegt. Demgemäss vermag ein geübterer, feinerfühlender Spieler den einzelnen Imitationen in der nachfolgenden Episode ziemlich mannichfaltiges Colorit zu verleihen. Dies kann namentlich durch eine lebhafte Beschäftigung der Phantasie mit den eigenthümlichen Klangfarben der verschiedenen Holzblasinstrumente gefördert werden. Der Herausgeber beschränkt sich auf die obige Andeutung im Texte, deren Benutzung, Erweiterung und entsprechende Änderung der musikalischen Bildungsstufe des Spielers anheimgebend.

c) Man lasse sich nicht aus Gründen missverstandener Analogie zu der ganz unbeglaubigten Variante verleiten:  Dieser Sextaccord würde sehr matt und nüchtern klingen.



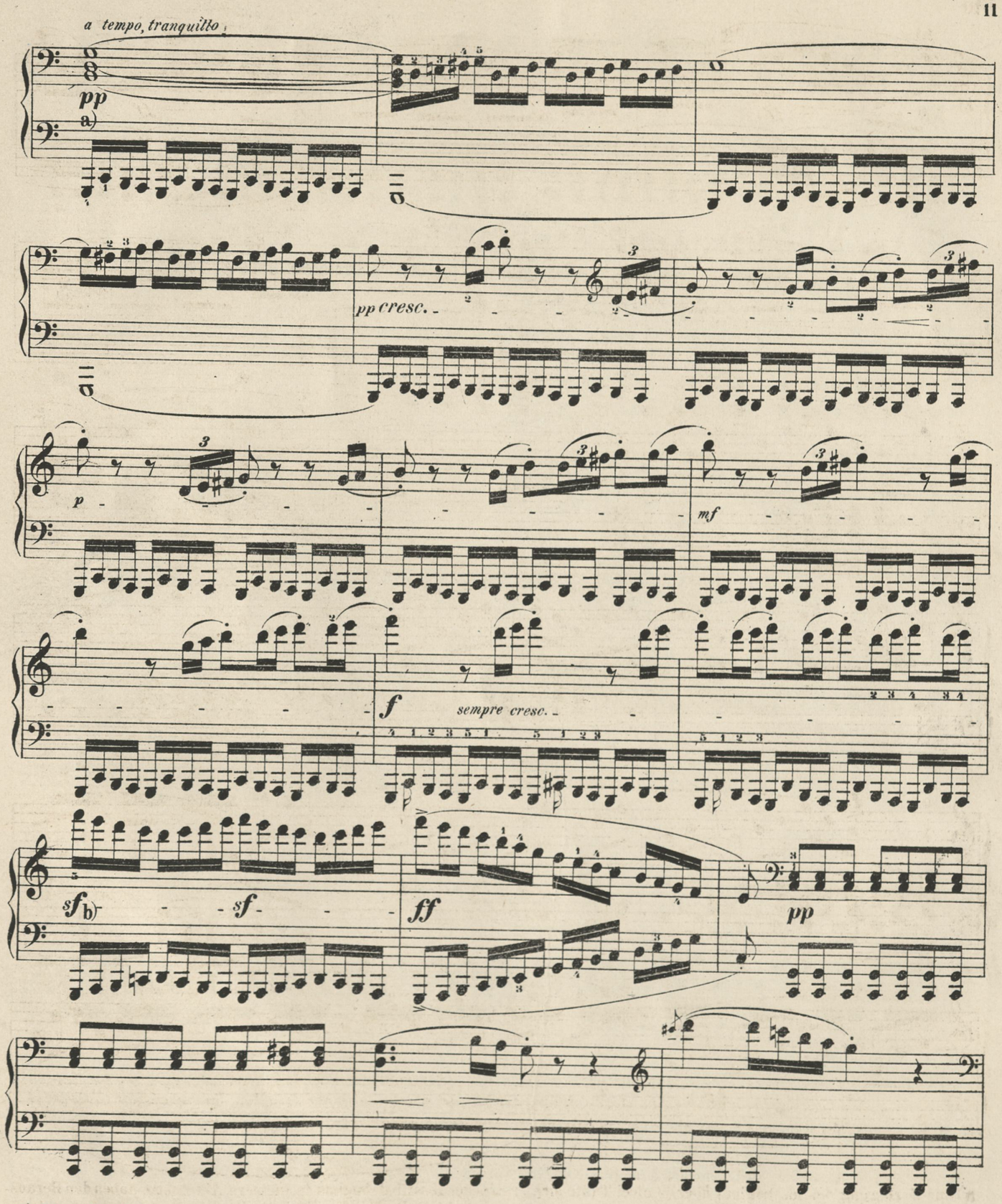
a) Eine Abänderung der Septime „es“ durch die None „ges“ im Sinne der vorhergehenden wie der nachfolgenden Parallel-Phrase ist unstatthaft. Beethoven liebt derartige Varianten und der Einwurf, als ob ihn hier der etwa nur bis zum f reichende Umfang des Klavieres zur Modifikation veranlasst hätte, wird im Verlaufe dieser Sonate vielfältig widerlegt.



a) Zur Zerlegung des im Original über je zwei Takte sich erstreckenden Bindebogens in kleinere Abschnitte haben den Herausgeber nicht sowohl technische Rücksichten veranlasst, als in erster Linie die Nothwendigkeit, die melodisch uninteressanten, nur dynamisch wirkungsvollen Gänge rhythmisch zu beleben.

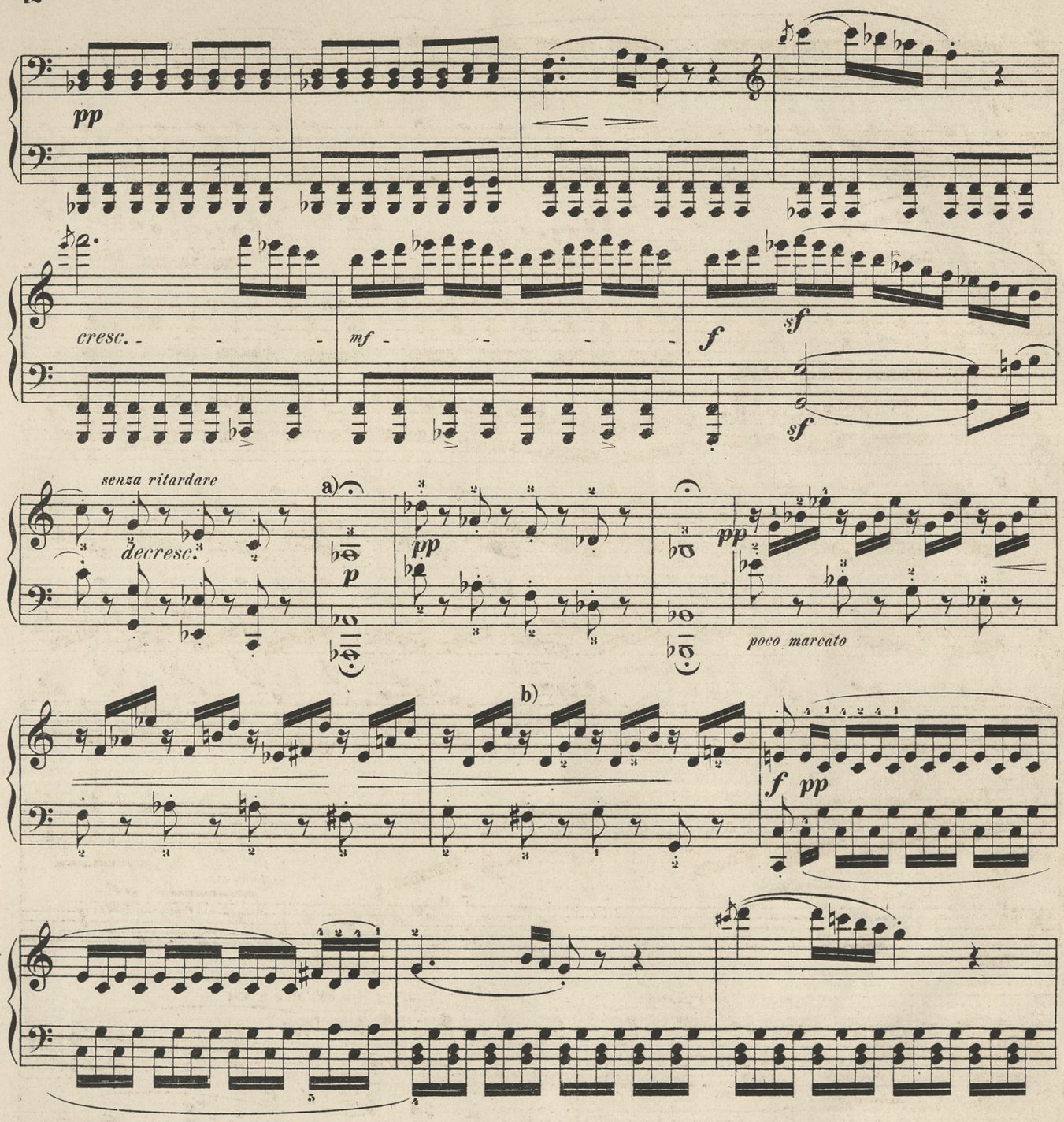
b) Der richtige Vortrag dieser Stelle ergiebt sich aus der Erkenntniss der leitenden Melodie:



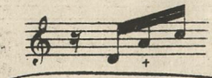


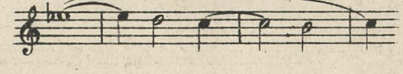
a) Die rollende Sechzehntelfigur ist in beiden Händen mit vernehmlichster Loslösung der einzelnen Finger von einander zu spielen, also gewissermaassen „non legato."

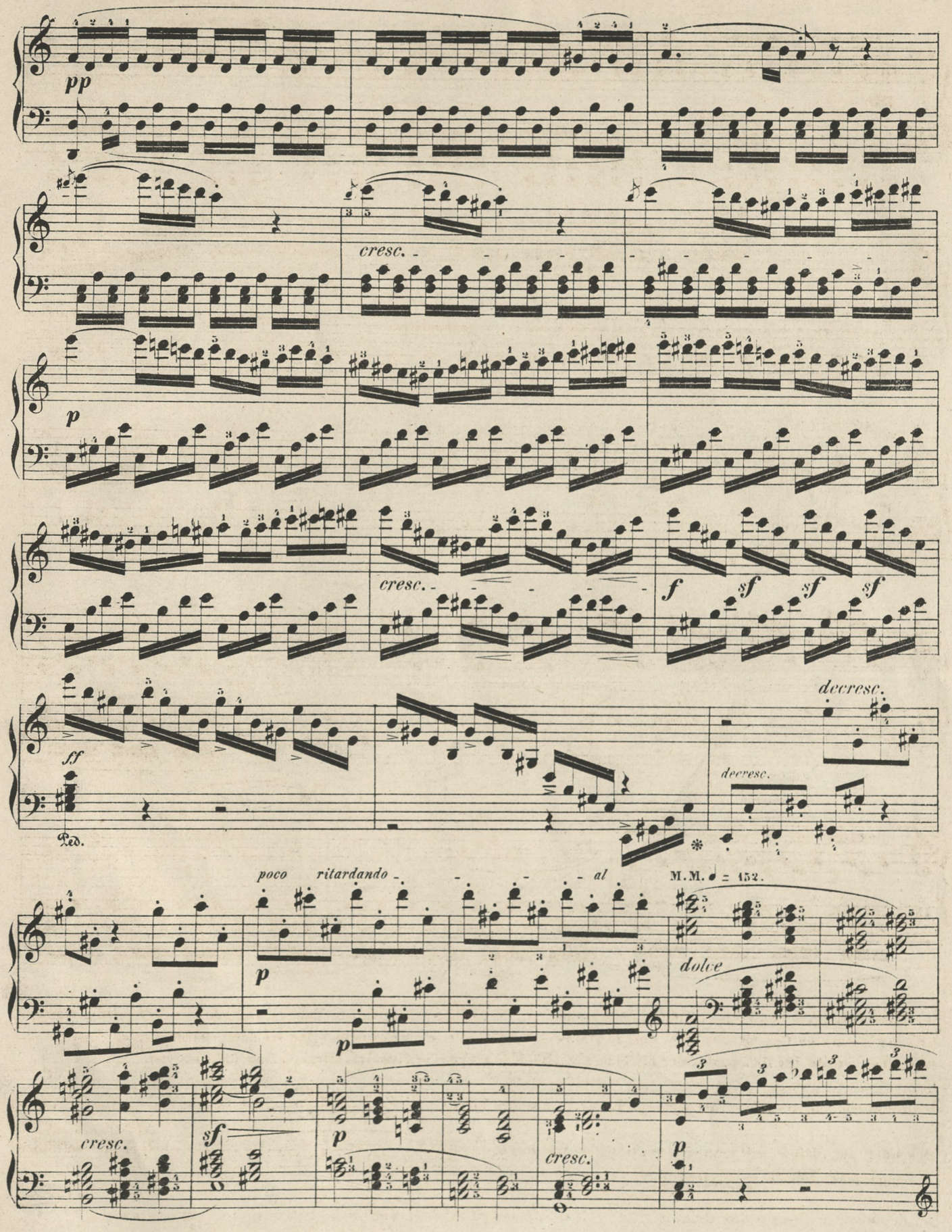
b) Der Spieler hüte sich vor verwischender Hast in diesem und dem folgenden Takte, damit bei Rückkehr des Hauptmotivs kein Zwang zur Mässigung des Tempo entstehe, in welchem Falle demselben die nöthige Frische ermangeln würde.

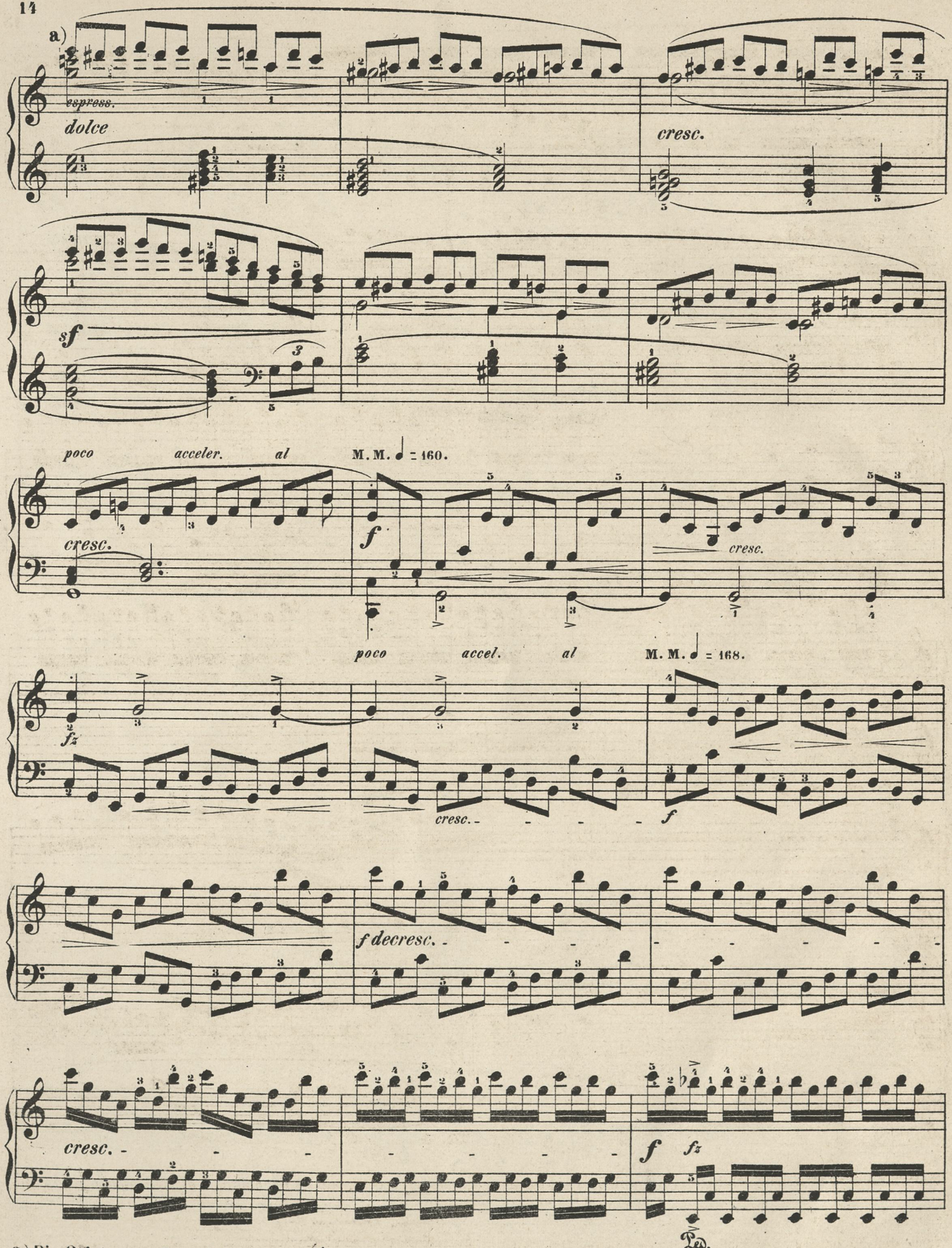


a) Beide Fermaten sind je zwei Takte lang auszuhalten. Wenn der vorhergehende Takt ritardando gespielt wird — was aus Gründen des guten Geschmacks nicht wohl zu statuiren ist (die Phrase würde einen, ihr fremden, sentimentalen Anstrich erhalten) so würde der Ruhepunkt, der als eine Art „Besinnungspause“ figurirt, kürzere Dauer erheischen.

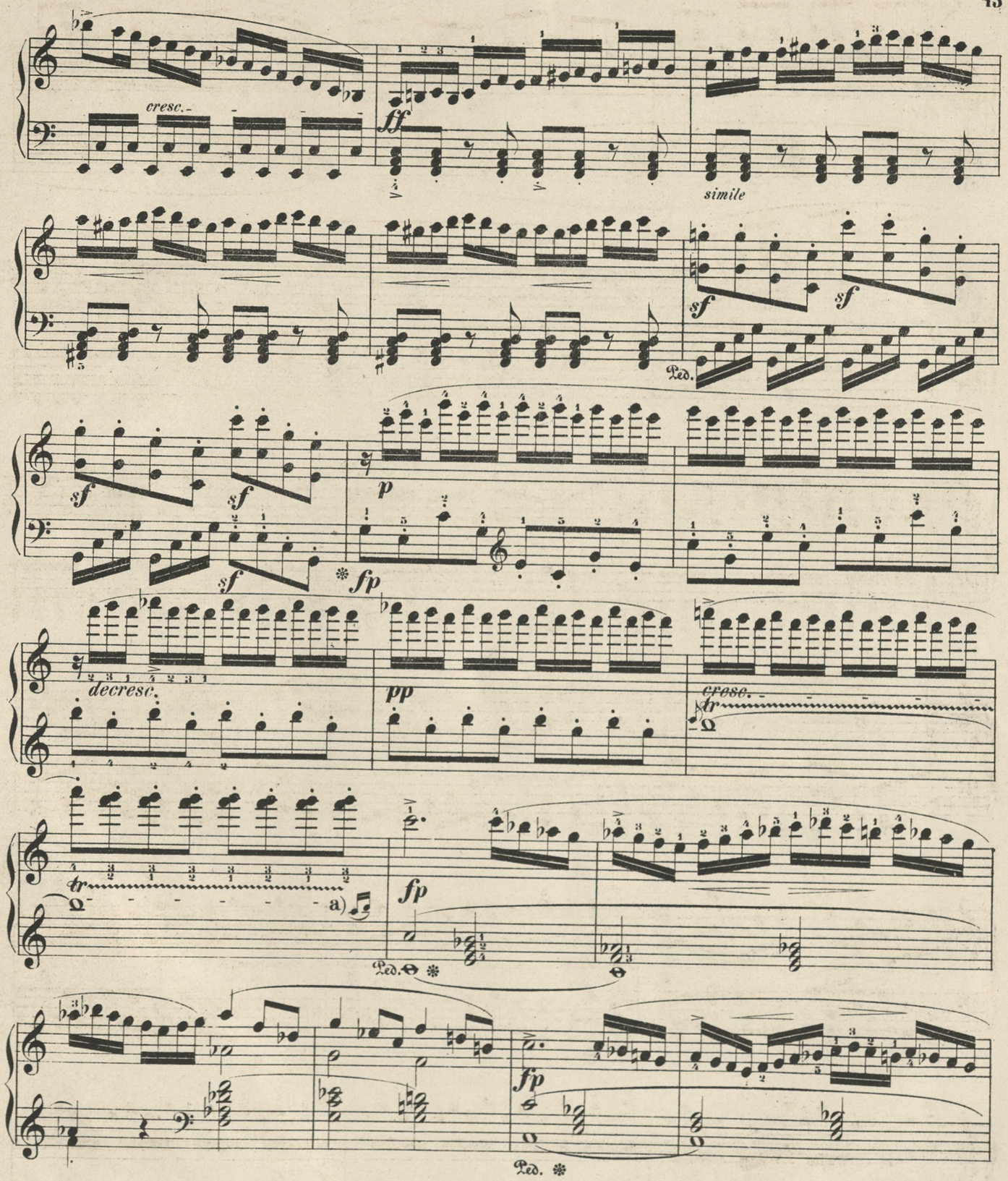
b) Die in einigen Ausgaben vorkommende Lesart — zweites Viertel —  ist falsch.

Den Gang der Melodie hat man sich vorzustellen, wie folgt:  jedoch eine auffällige Accentuation desselben zu meiden.

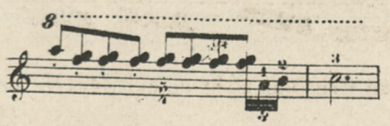

pp
cresc.
p
cresc.
f
sf
sf
sf
ff
decresc.
decresc.
Ped.
poco ritardando
al
M.M. ♩ = 152.
p
p
dolce
cresc.
sf
p
cresc.
p

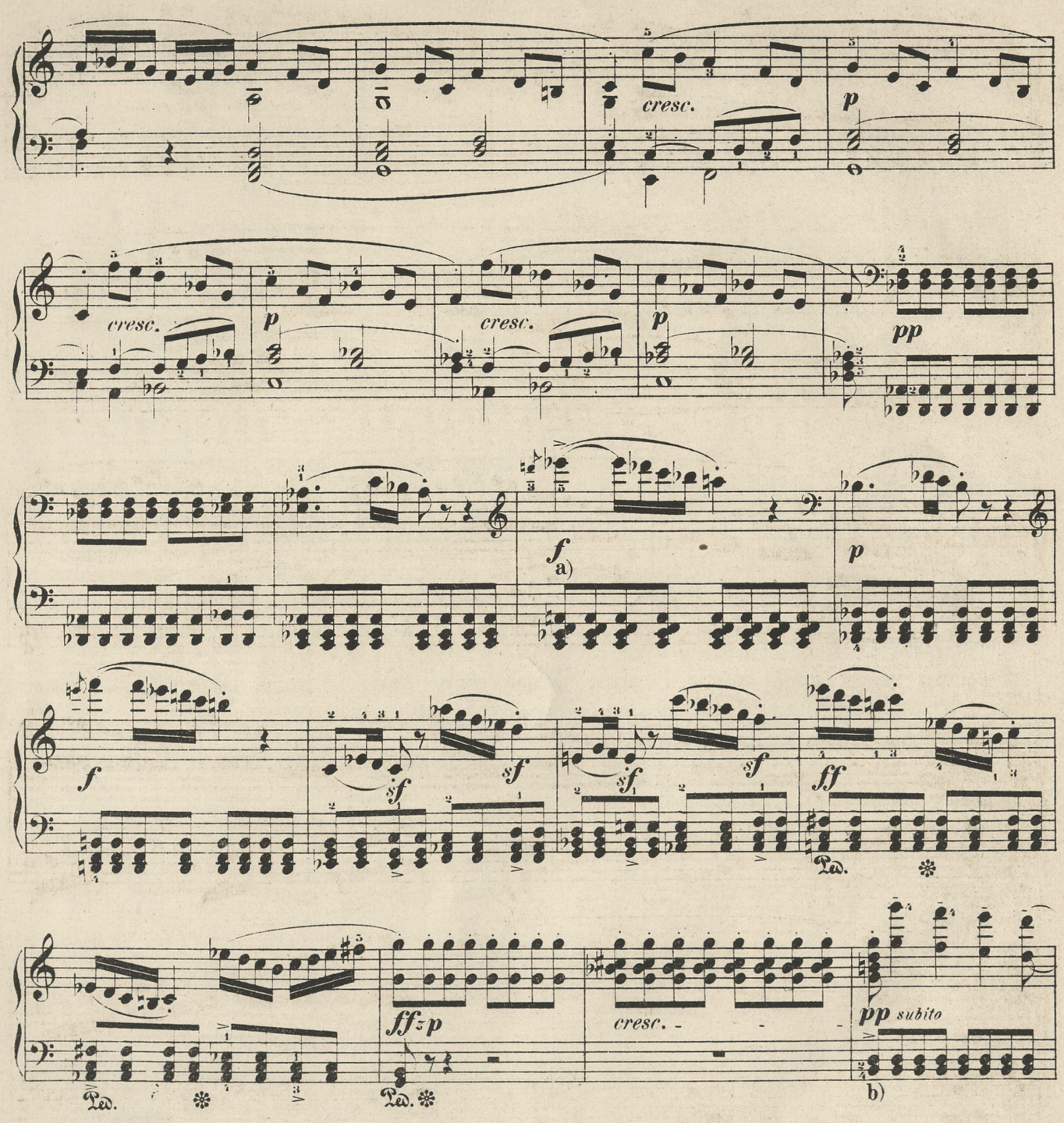


a) Die Quinte g, welche das Original nicht enthält, dürfte dennoch in der Absicht des Autors gelegen haben.



a) Wem die Sprungschwierigkeit in der linken Hand — eine noch so geringe Pause ist unzulässig — unüberwindlich sein sollte, führe den Nachschlag des Trillers mit der rechten Hand aus, wodurch die linke Hand früher frei wird.

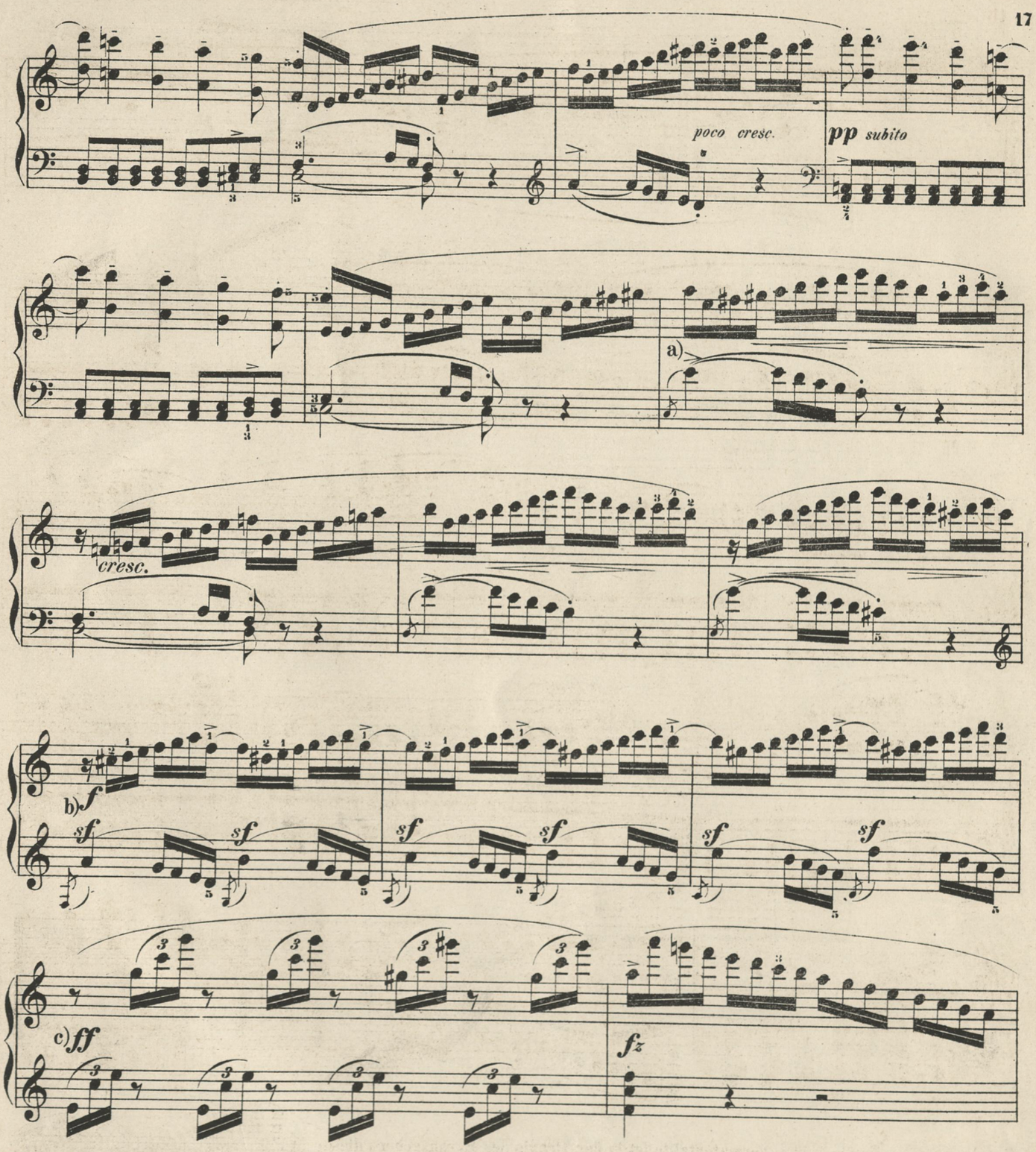




a) „Forte“ gilt für den ganzen Takt, also auch für das letzte Achtel der Begleitung. Die dilettantische Manier, ein weichliches „diminuendo“ vor dem „piano“ anzubringen wäre hier, wo der Componist jähe Contraste beabsichtigt, eine doppelt rügenswerthe Incorrektheit.

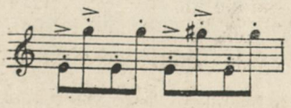
Im Übrigen sind (auch für die beiden vorhergehenden Seiten) die im ersten Theile des Satzes für alle Parallelphrasen gege - benen Anmerkungen nachzusehen.

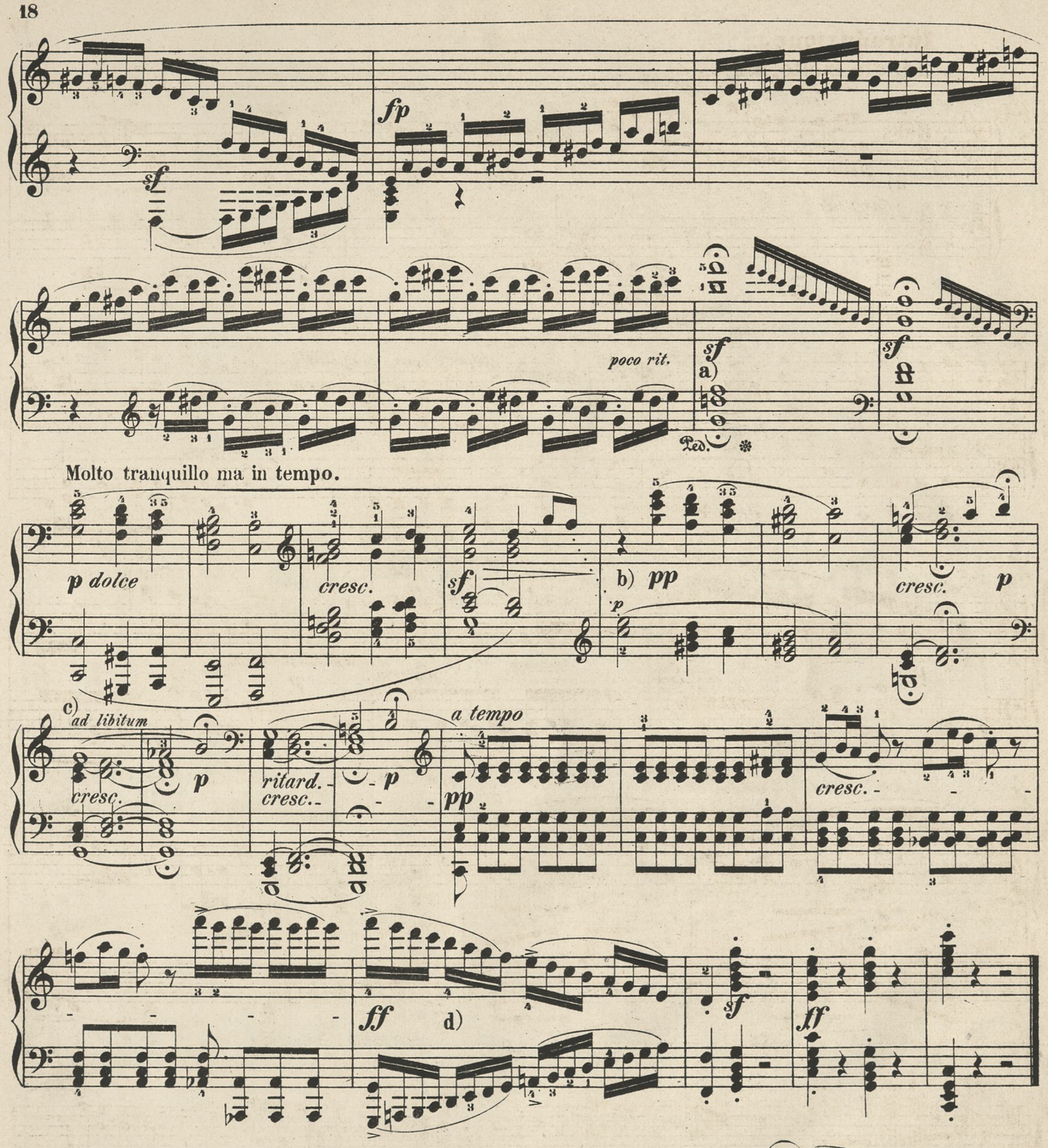
b) Das im Basse hier in neuer Gestalt auftretende Motiv muss in seinen melodischen Spitzen etwas stärker hervorgehoben werden, um durch den Contrapunkt der Oberstimme nicht zur Unhörbarkeit verdunkelt zu werden.



a) Die als Vorschlag geschriebene Bassnote muss genau mit dem ersten Sechzehntel der rechten Hand zusammentreffen. Gegen die aus falscher Behandlung der Vorschläge überhaupt entsprungene Sucht, zu anticipiren, wird sich der bei
b) vorgeschriebene Fingersatz als wirksame Präventivmassregel bewähren.

c) Der rhythmische Effekt dieser Stelle soll ungefähr folgender sein:





a) Die Ausführung der beiden Fermatentakte ist in der Praxis des Herausgebers diese:



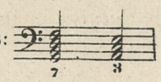
b) Die linke Hand spiele das Thema piano, die rechte pianissimo, gewissermaassen die erstere schattenhaft begleitend.

c) Eine mathematisch genaue Bezeichnung des Vortrags der vier folgenden Takte betreffs Zeiteintheilung ist nicht möglich. Der individuelle Geschmack tritt hier in sein volles Recht ein. Nur wird vor übertriebenem, wie auch vorzeitigem Ritardiren gewarnt. Bei diesem Anlasse sei auf den grammatisch begründeten, leider selten beachteten Unterschied zwischen:

ritardando: ein nach und nach zunehmendes Zögern
ritenuto: ein sofort eintretendes gleichmässiges Zurückhalten des Zeitmaasses

} hingewiesen.

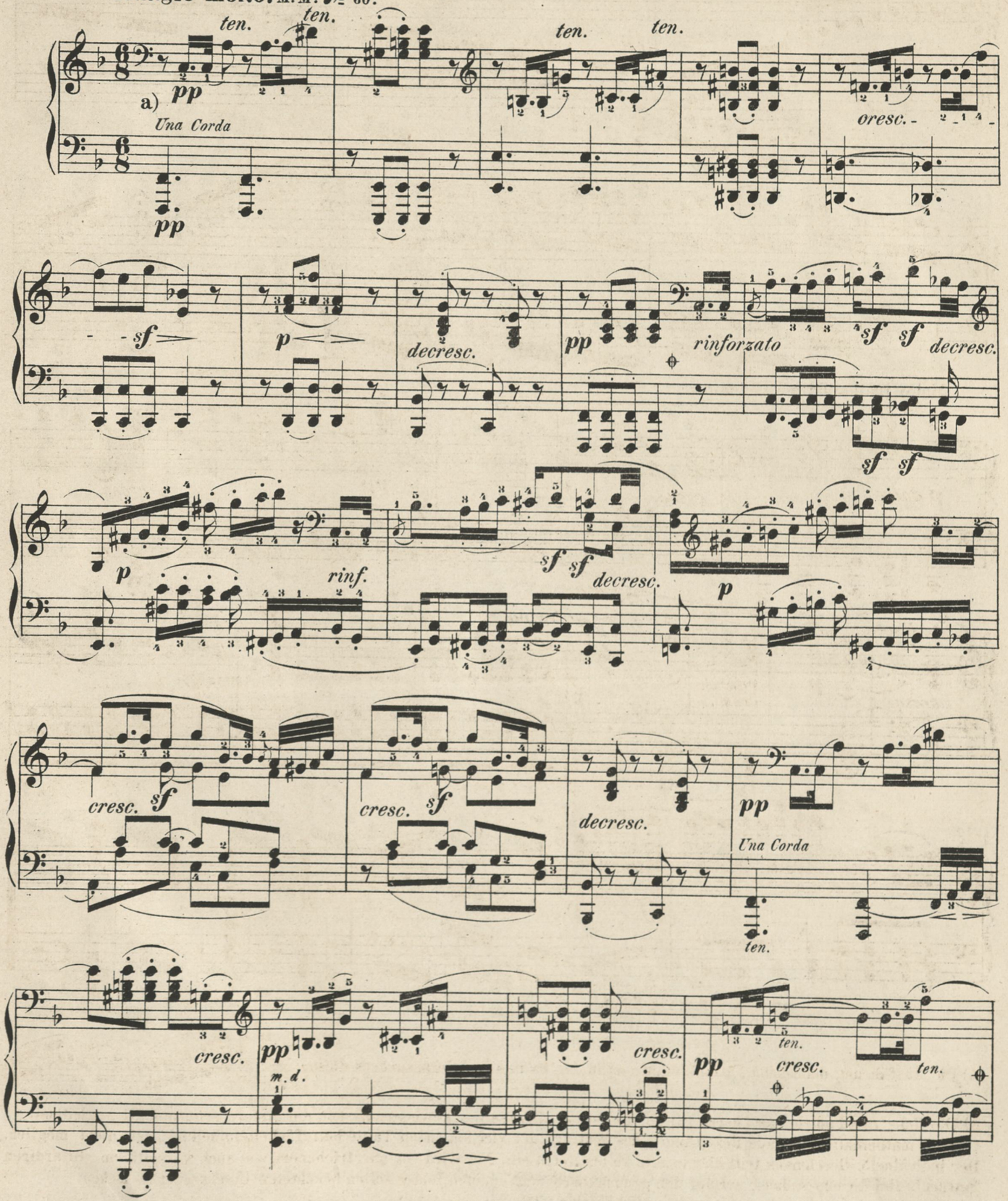
d) Dieser Takt werde mit vollem Bewusstsein des Harmonieenwechsels:



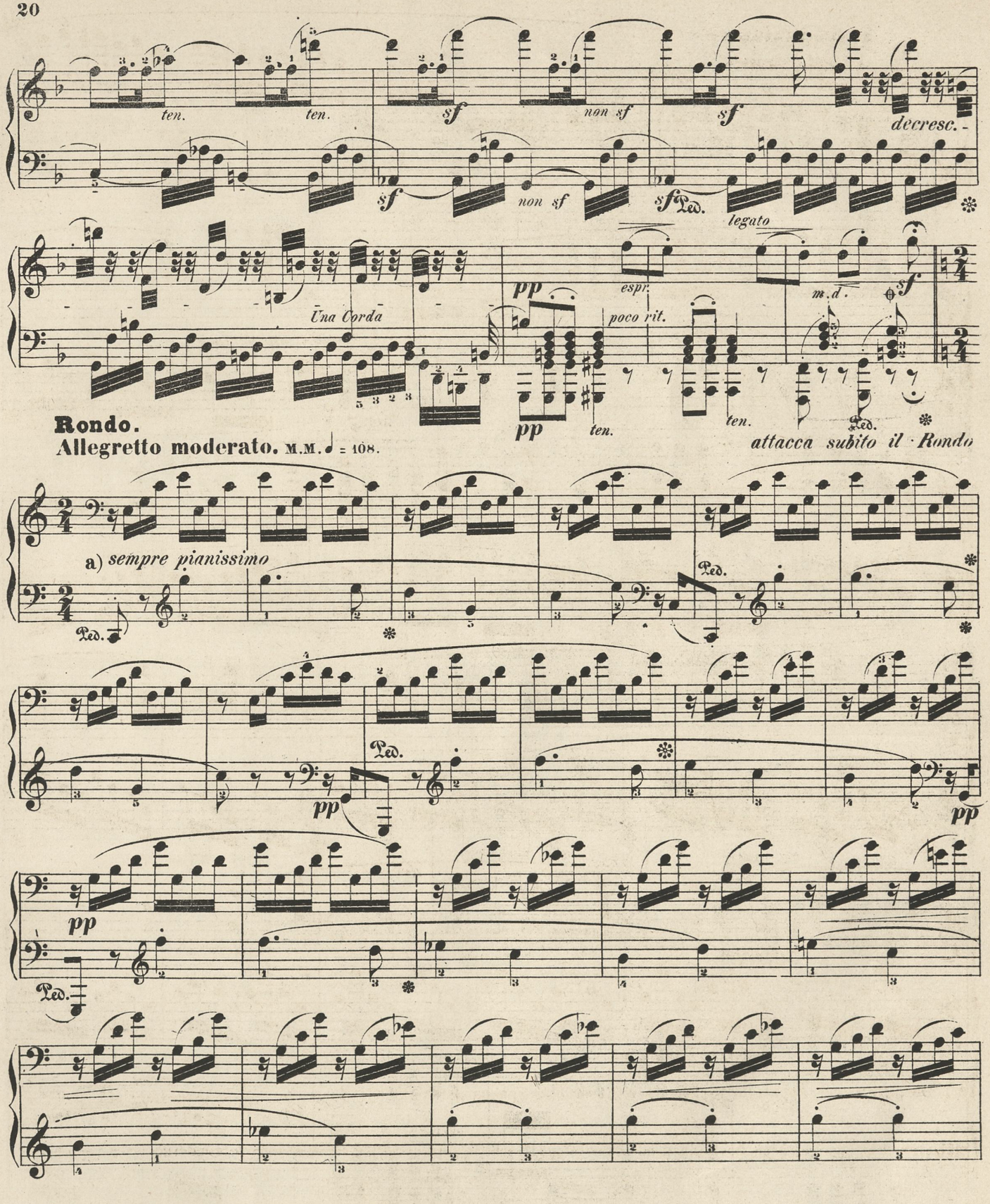
gespielt.

Introduzione.

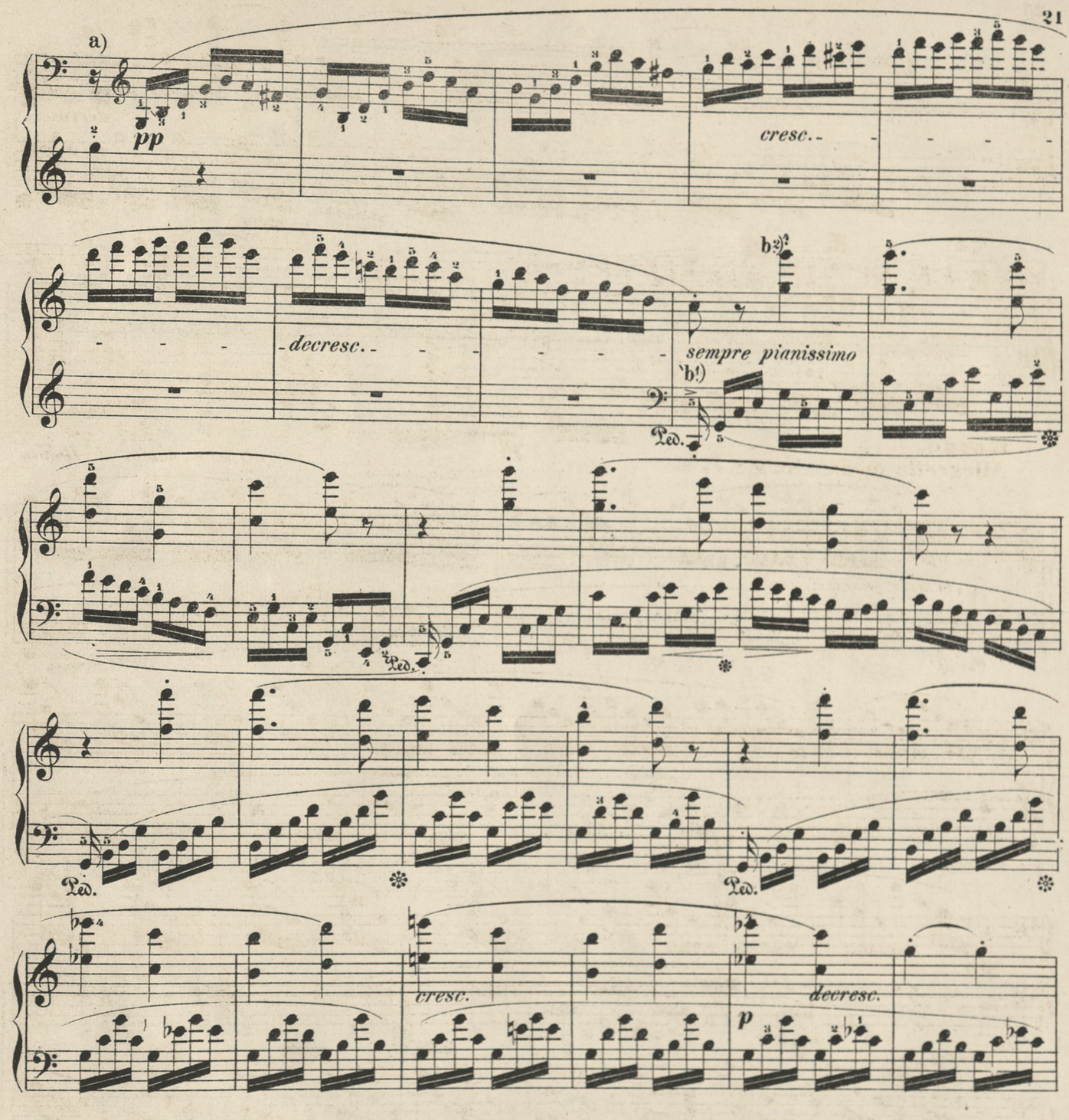
Adagio molto. M. M. ♪ = 60.



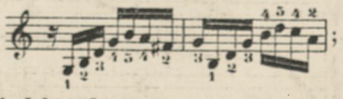
a) In den ersten acht Takten hüte man sich ebenso sehr vor dem Eilen und vor dem Abkürzen der Pausen als im darauf folgenden Gesange vor sentimentaler Verschleppung des Tempo.



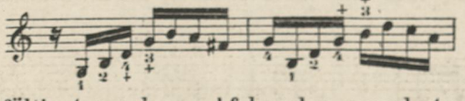
a) Das Hauptmotiv des Rondo schliesst die erste Bassnote in sich ein, ist als ein spezifisch klaviermässig empfundenes und erfundenes in seiner Ganzheit buchstäblich so aufzufassen, wie es im unteren System als Part der linken Hand aufgezeichnet ist. Von dieser präliminarischen Auffassung hängt die richtige Ausführung des Stückes überhaupt ab.



a) Die „glatteste“ Applicatur für Finger von grösserer Spannungsfähigkeit ist folgende:



Spieler, welche eine gewisse Gewandheit im „Übersetzen“ sich erworben haben, können auch folgendermaassen verfahren:



b!) Die erste Bassnote muss stets sorgfältigst von den nachfolgenden gesondert werden. Durch Anwendung eines und desselben (des fünften) Fingers wird diese Trennung am einfachsten erreicht.

b?) Nicht durch künstliches Fingertauschen im Ruhemomente sondern durch die entsprechende ruhige Haltung der ganzen Hand ist ein gebundenes Octavenspiel zu ermöglichen. Ausdauernde Übung ist natürlich Grundbedingung zur Erlangung der hierin erforderlichen Fertigkeit.

tr

cresc.

ff

Ped.

sf

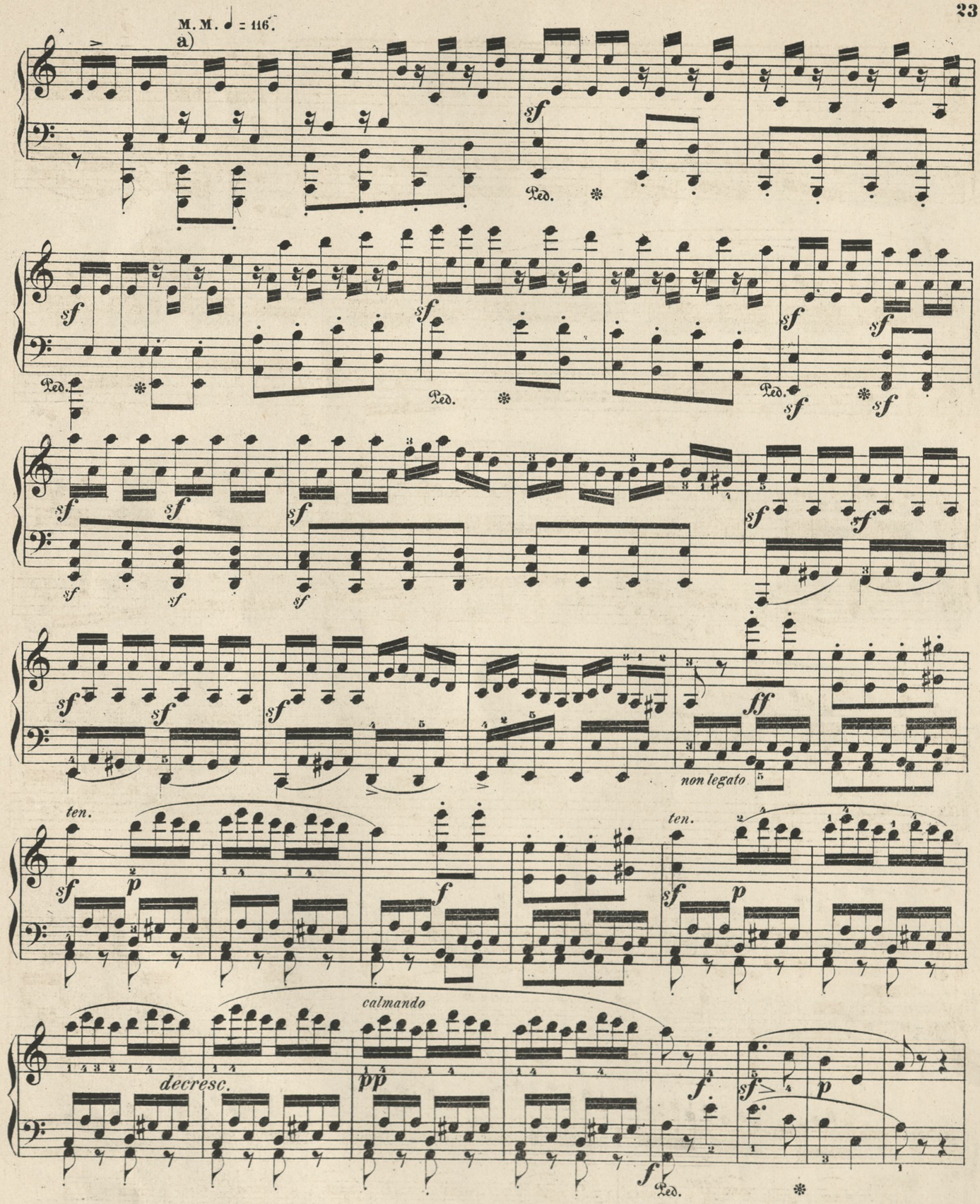
ff

Ped.

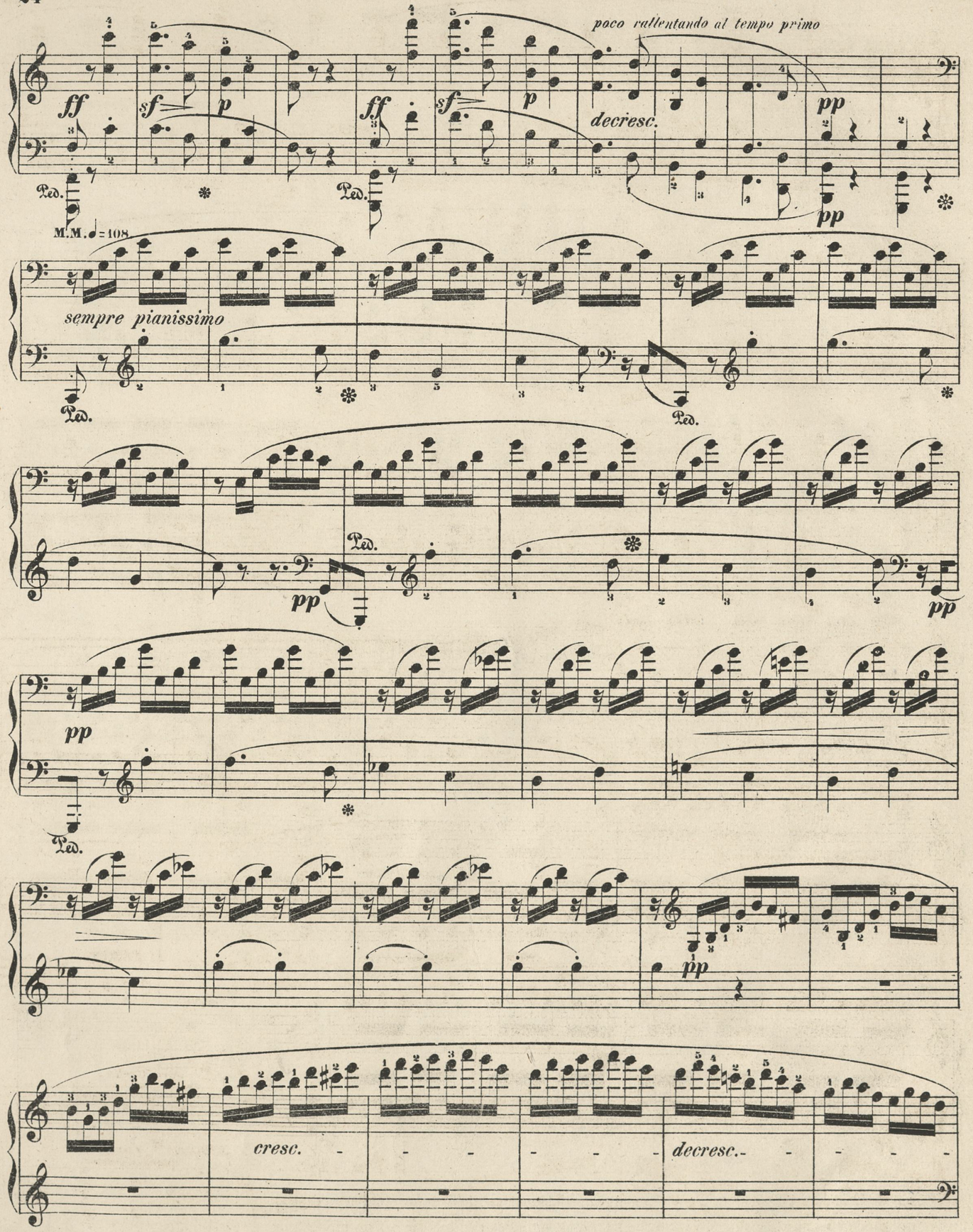
Poco più animando

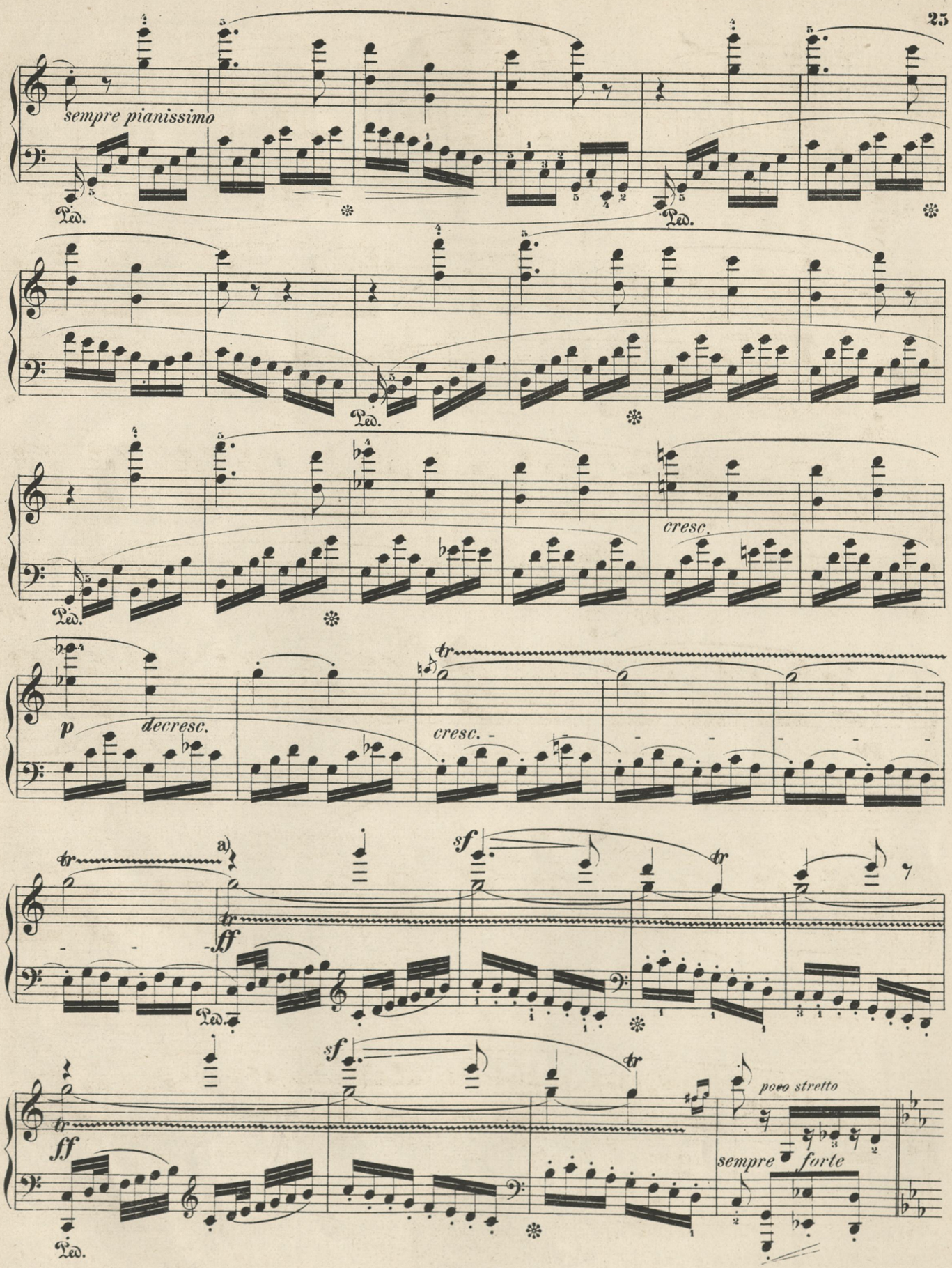
a) f

a) Nachfolgende Erleichterung wird kleineren Händen bei Ermüdung von der Trillerbewegung vielleicht willkommen sein.



a) Die ganze Episode in A moll ist mit ziemlicher Leidenschaftlichkeit zu spielen und besonders darauf zu achten, dass die aus dem Zusammenspiel der beiden Hände sich ergebende Triole als eine solche unverkennbar zur Geltung gelange. Ähnlich verhält es sich bezüglich der Tempobeschleunigung mit der G moll-Episode im Finale der dritten Sinfonie (eroica).


poco rallentando al tempo primo
ff
sf
p
ff
sf
p
decresc.
pp
pp
Ped.
Ped.
M.M. ♩= 108
sempre pianissimo
Ped.
Ped.
Ped.
pp
pp
pp
Ped.
pp
cresc.
decresc.



a) Vergleiche die Anweisung zur Ausführung der nämlichen Stelle auf Seite 22.

M.M. ♩ = 120.

fz

cresc.

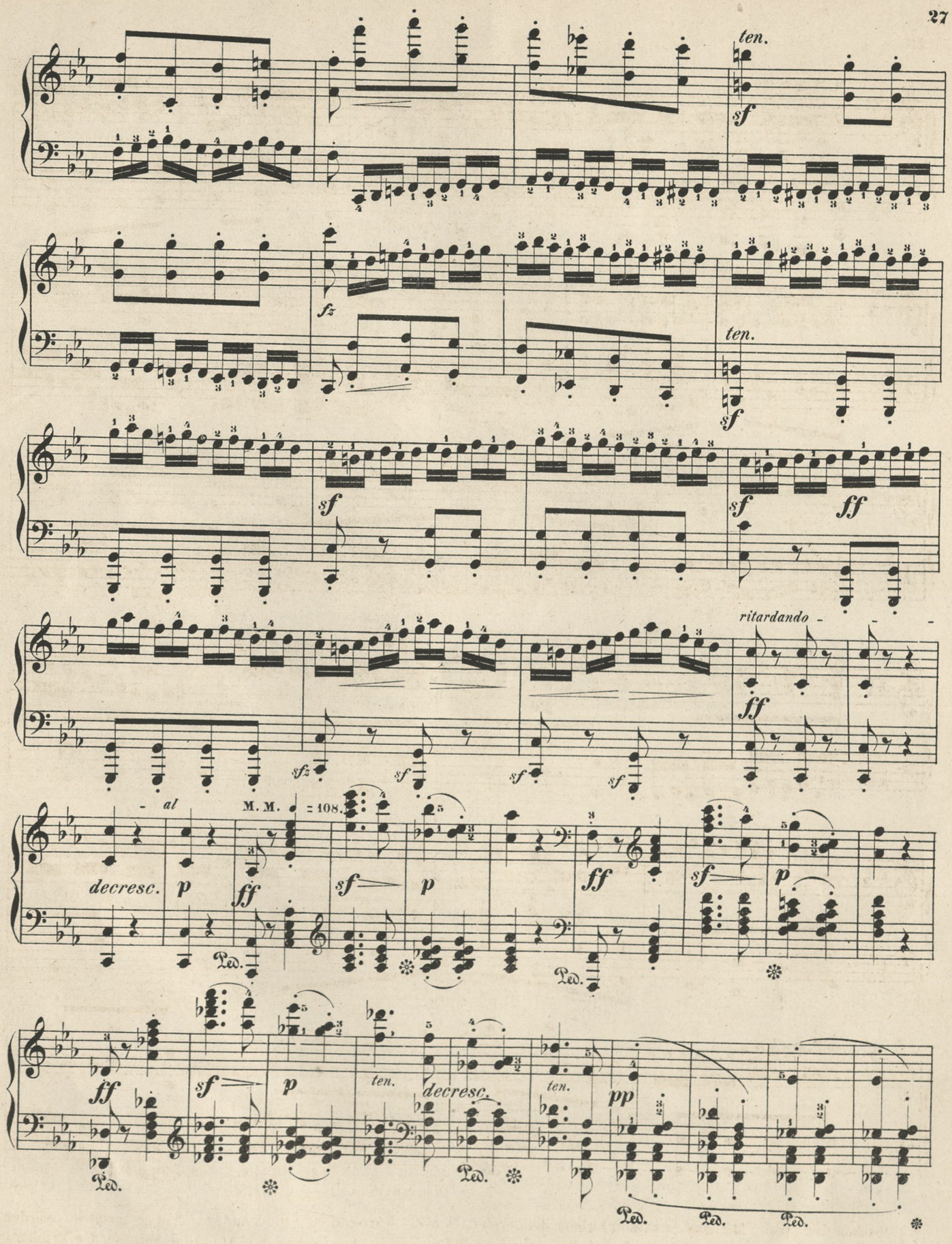
f a)

ff

ten.

sf

a) Obschon der zweite Mittelsatz (C moll) gleich dem ersten (A moll) durchgängig stark und sehr feurig gespielt werden muss, so schliesst dieses Erforderniss doch keineswegs jene Detailnüancen aus, welche das Auf- und Abrollen der Triolen - figur dem natürlichen Pulse der musikalischen Empfindung diktirt.


ten.
sf
fz
ten.
sf
sf
sf
ff
ritardando
ff
sfz
sf
sf
sf
- al
M. M. = 108.
decresc.
p
ff
sf
p
ff
sf
p
Ped.
Ped.
ff
sf
p
ten.
decresc.
ten.
pp
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

cresc. sf a) p b) cresc. sf

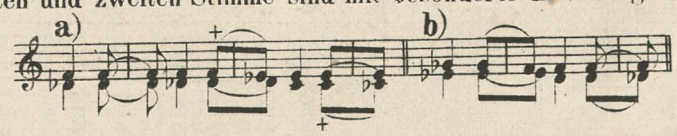
molto tranquillo ma senza slentare

sempre pianissimo c)

sempre ligato d) espressivo

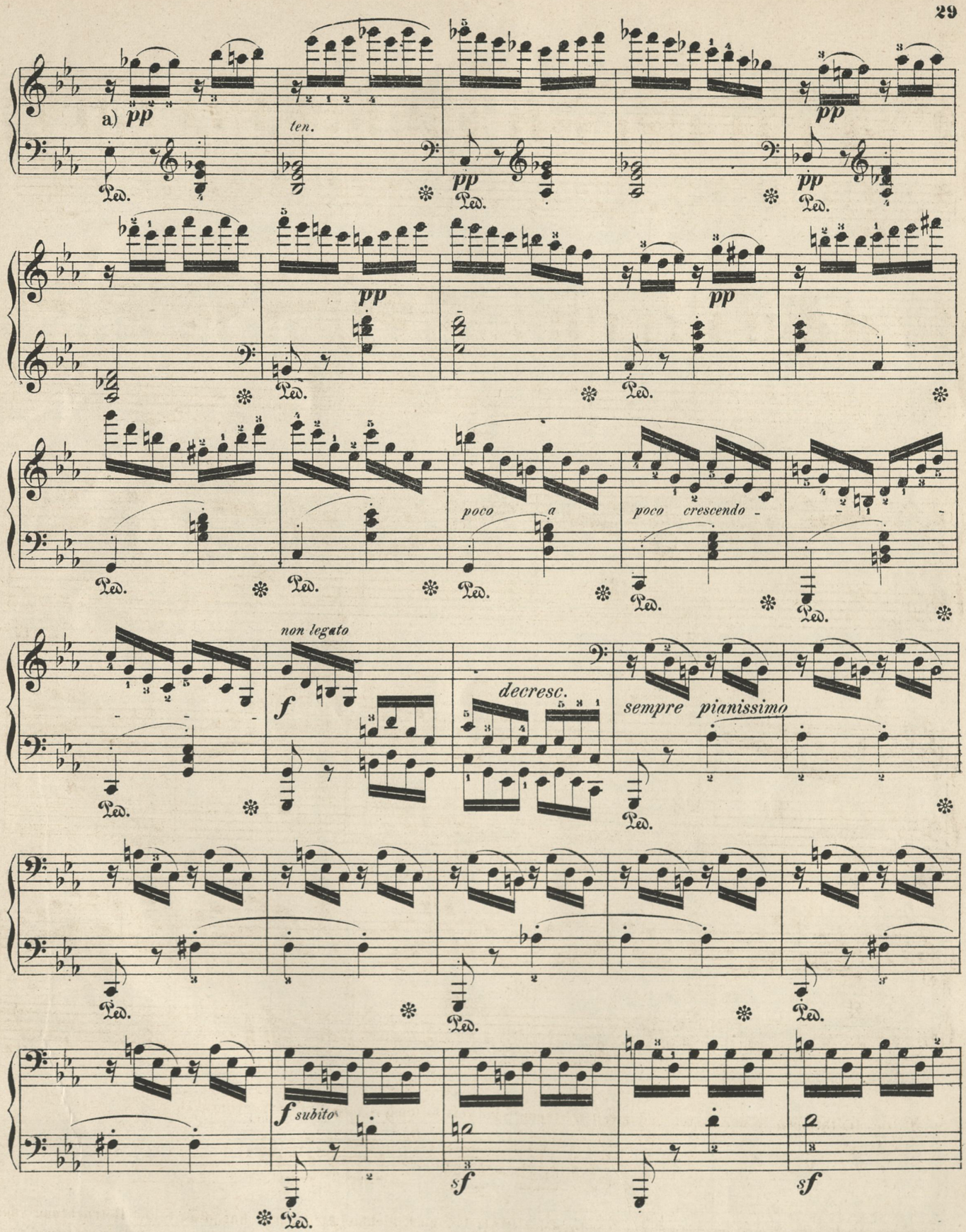
sempre pp

a, b) Die Imitationen in der ersten und zweiten Stimme sind mit besonderer Betonung hervorzuheben:

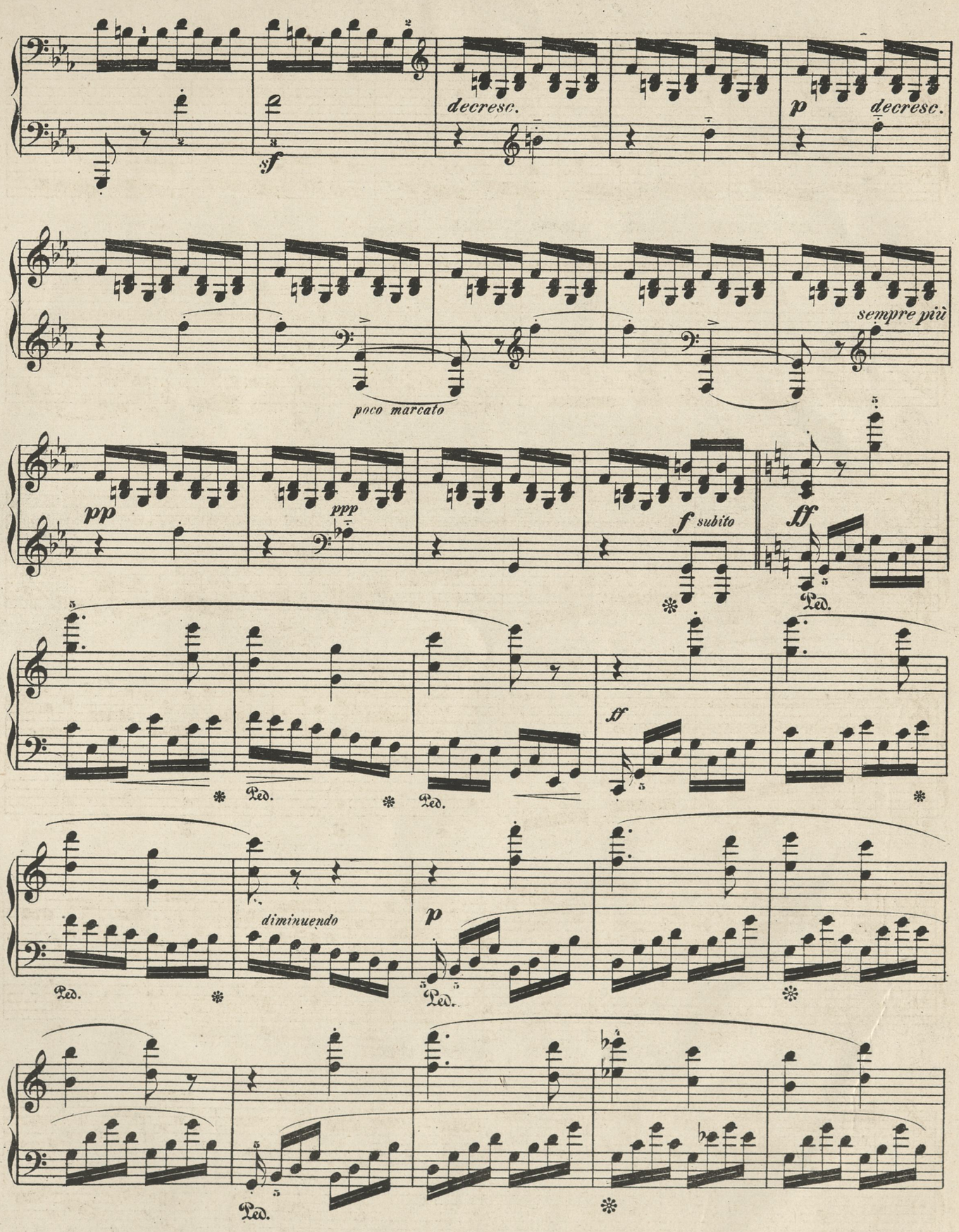


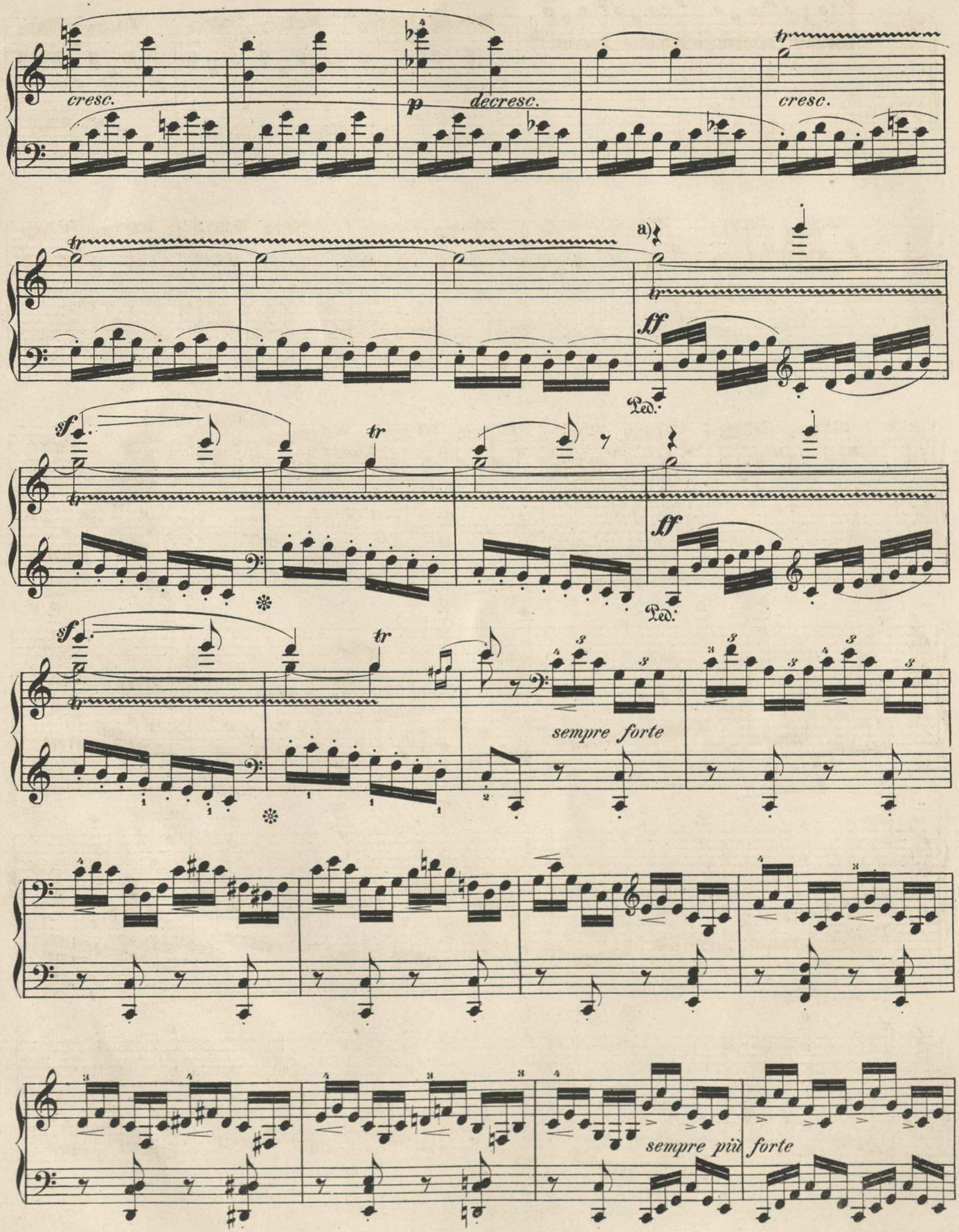
c) Wem die Anmerkung a zu Anfang des Rondo (Seite 20) bisher noch nicht eingeleuchtet hat, dürfte bei Betrachtung des Basses während der folgenden 27 Takte zur Einsicht ihrer Richtigkeit gelangen. Bei dieser Gelegenheit werde der Unterschied eines mit „staccato" bezeichneten Achtels von dem eines desgl. Viertels scharf ins Auge gefasst.

d) espressivo. Diese Vorschrift des Autors ist vom Herausgeber durch <> an der Gränze von je zwei Takten verdeutlicht worden.

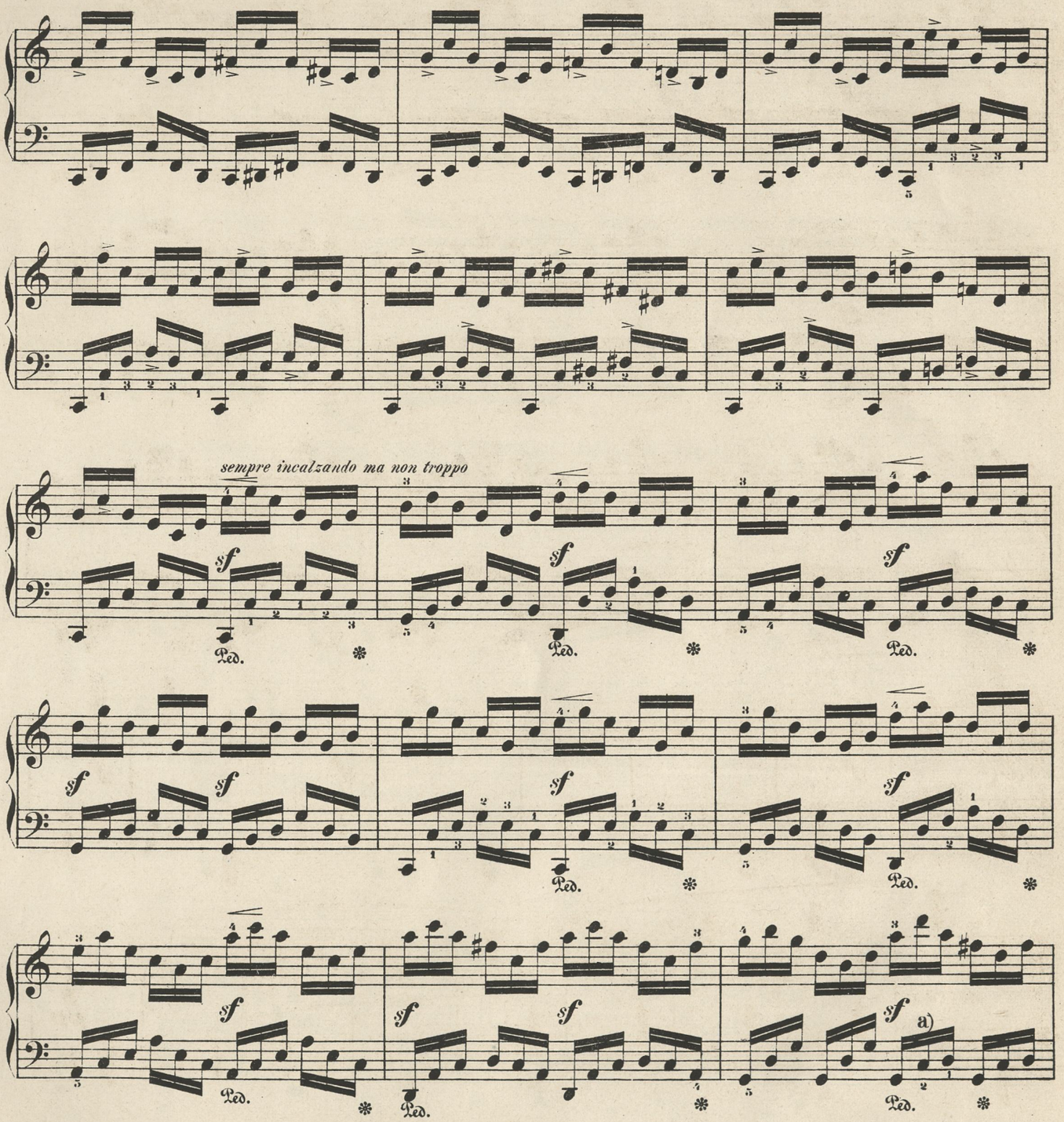


a) Mit den Legatobögen, die der Componist hier vorschreibt, ist eigentlich ein legatissimo gemeint, da, wie es sich von selbst versteht, alles Vorhergehende und Folgende ebenfalls gebunden gespielt werden muss.


decresc.
sf
p
decresc.
poco marcato
sempre più
pp
ppp
f subito
ff
Ped.
tf
diminuendo
p



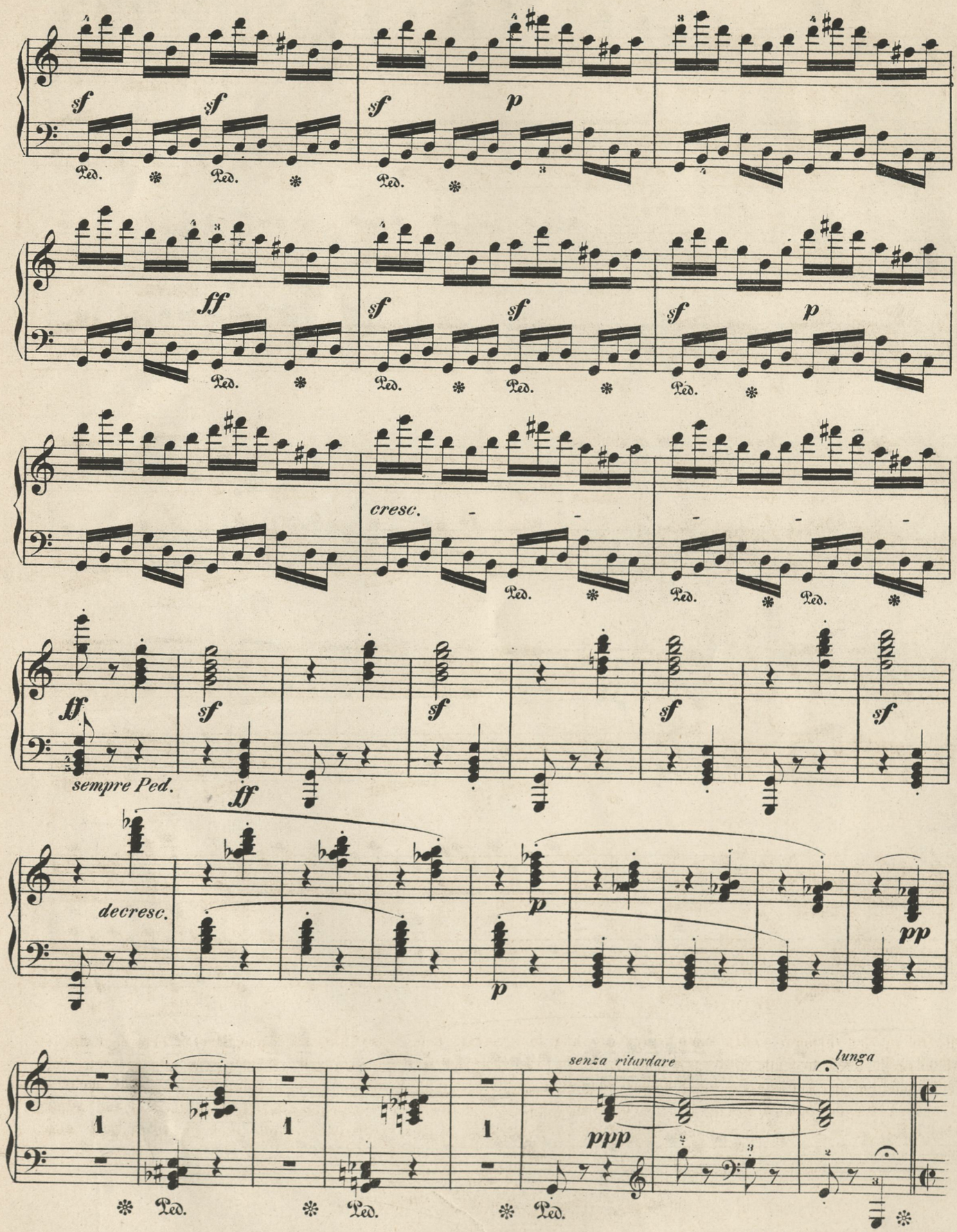
a) siehe Seite 22.

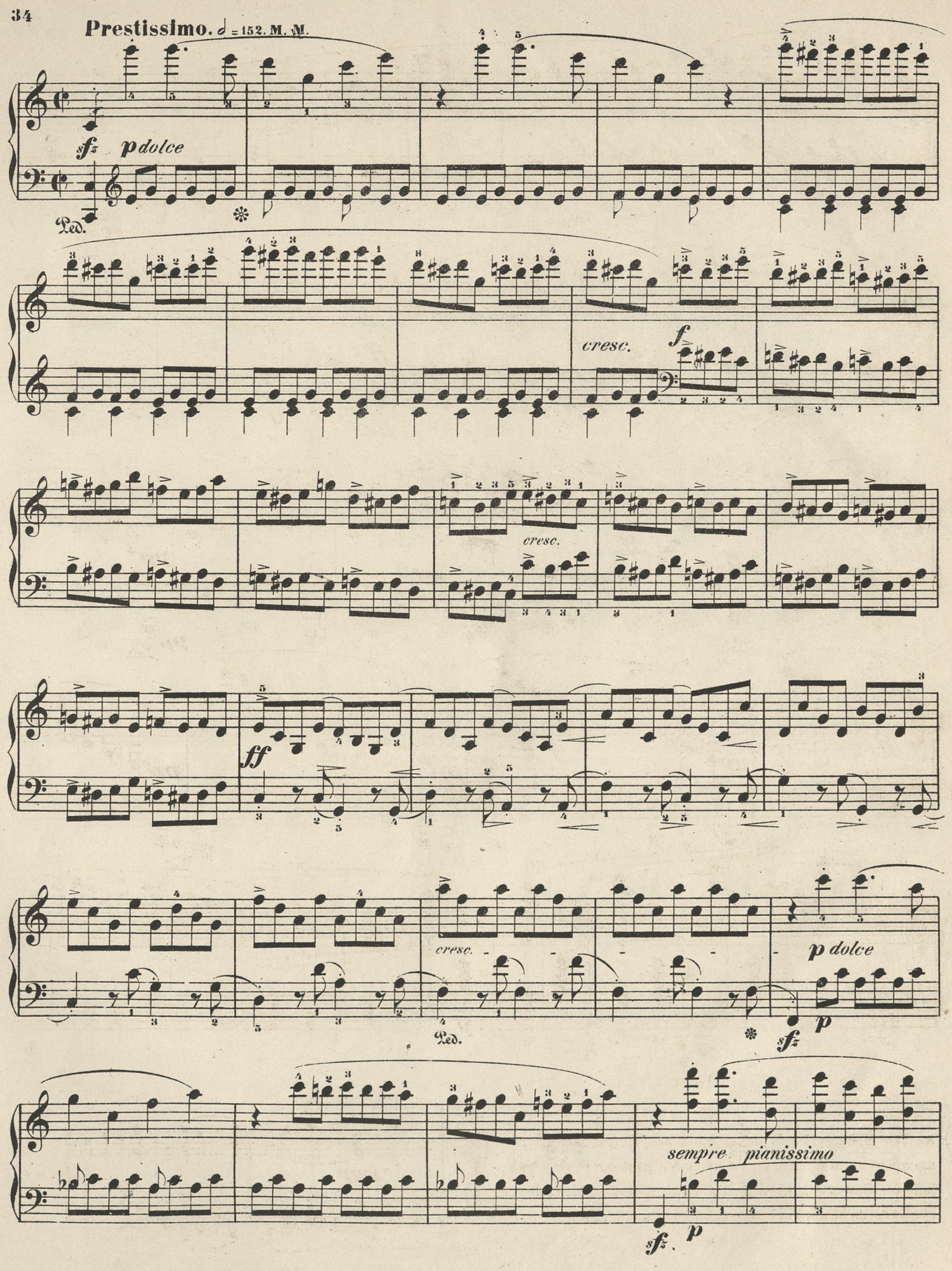


a) Die auf der vorhergehenden Seite beginnende, hier fortgesetzte, beinahe 30 Takte währende „Stretta“ erfordert eine so virtuose Technik, dass ein mittlerer Spieler vielleicht schon auf der Hälfte des Weges erlahmen wird. Da nun eine Verlangsamerung des Zeitmaasses unter keiner Bedingung zulässig ist, die Kraft der rechten Hand übrigens weit mehr in Anspruch genommen wird, als die der linken, deren Figuren „bequemer liegen“ so schlägt der Herausgeber vor, bei eintretender Verlegenheit, zu Ende zu kommen, die Sechzehntheiltriolen in einfache Sechzehntheile zu verwandeln, nach Analogie von:

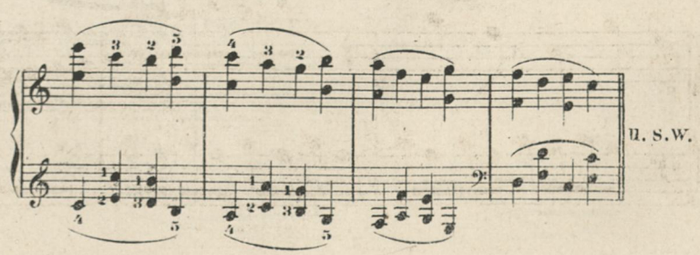


u. s. w.


sf
sf
sf
p
Ped.
ff
cresc.
sempre Ped.
decresc.
pp
senza ritardare
ppp
lunga
1
attacca subito il Prestissimo.

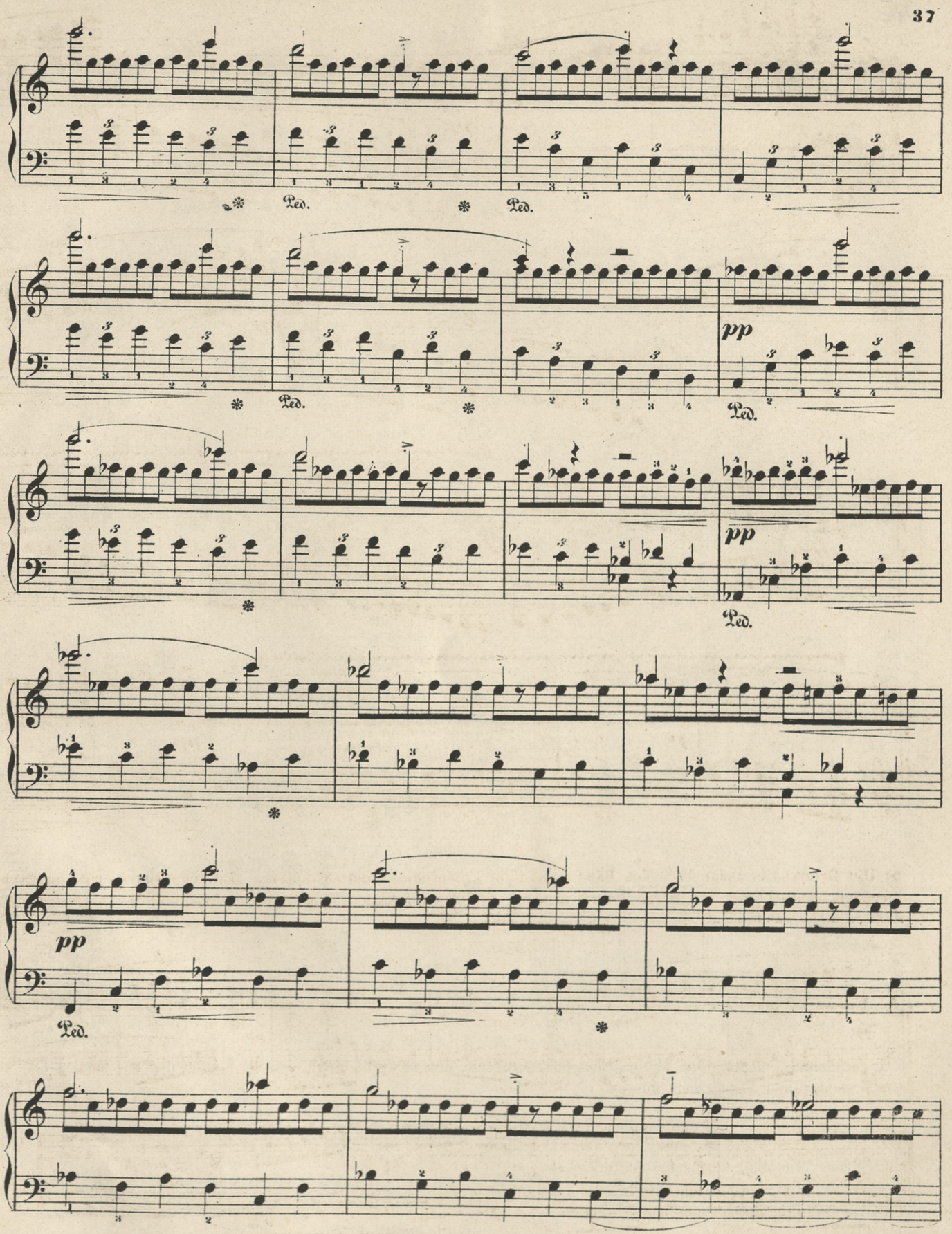

Prestissimo. ♩ = 152. M. M.
sfz
p dolce
Ped.
cresc.
f
cresc.
ff
cresc.
p dolce
Ped.
sfz
p
sempre pianissimo
sfz
p

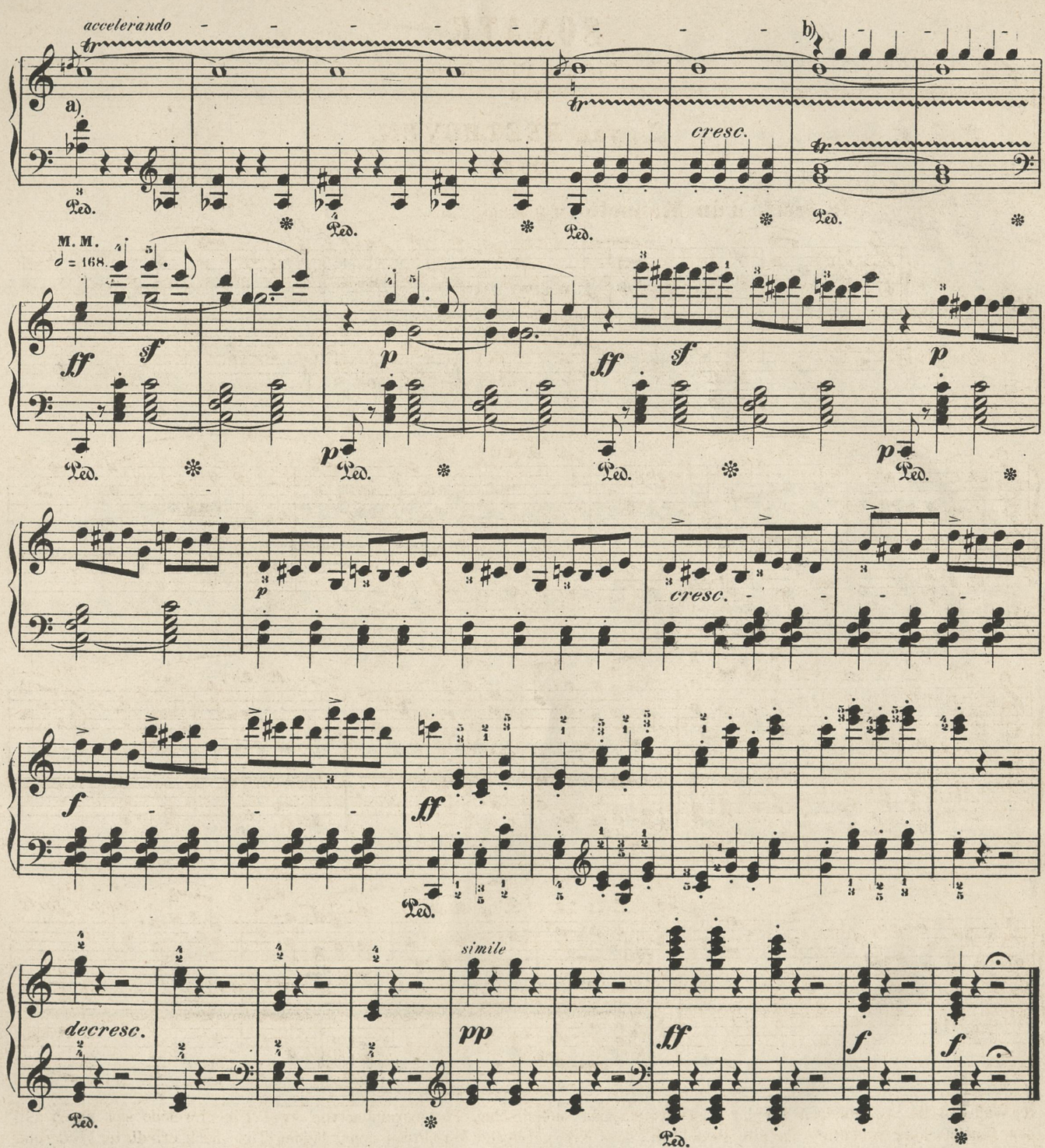
a) Die Schwierigkeit des gebundenen Octavenspiels zu umgehen – zu Fingervertauschungen gibt die Geschwindigkeit der Bewegung keine Zeit – gäbe es etwa folgendes, übrigens nicht sonderlich empfehlenswerthes Mittel:



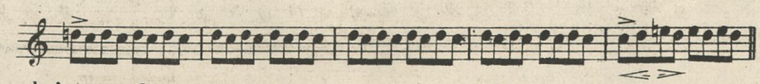
a) Die Octavenglissando's in beiden Händen und zwar „pianissimo" sind auf unseren heutigen Flügeln mit englischer Mechanik unausführbar. Der Herausgeber ändert die Stelle, wie folgt, und findet, dass die Wirkung der Absicht des Tondichters nicht zuwiderläuft.

u. s. w.

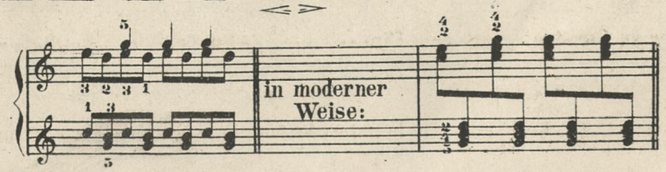

Ped.
Ped.
pp
Ped.
pp
Ped.
pp
Ped.



a) In Verbindung mit dem vom Herausgeber befürworteten accelerando wird sich die Ausführung der Triller auf Achtel beschränken können und müssen.



b) Folgender Vorschlag scheint uns der angemessenste zu sein, um in der Ausführung die grösste Lebhaftigkeit der Bewegung auch klanglich zu erzielen.

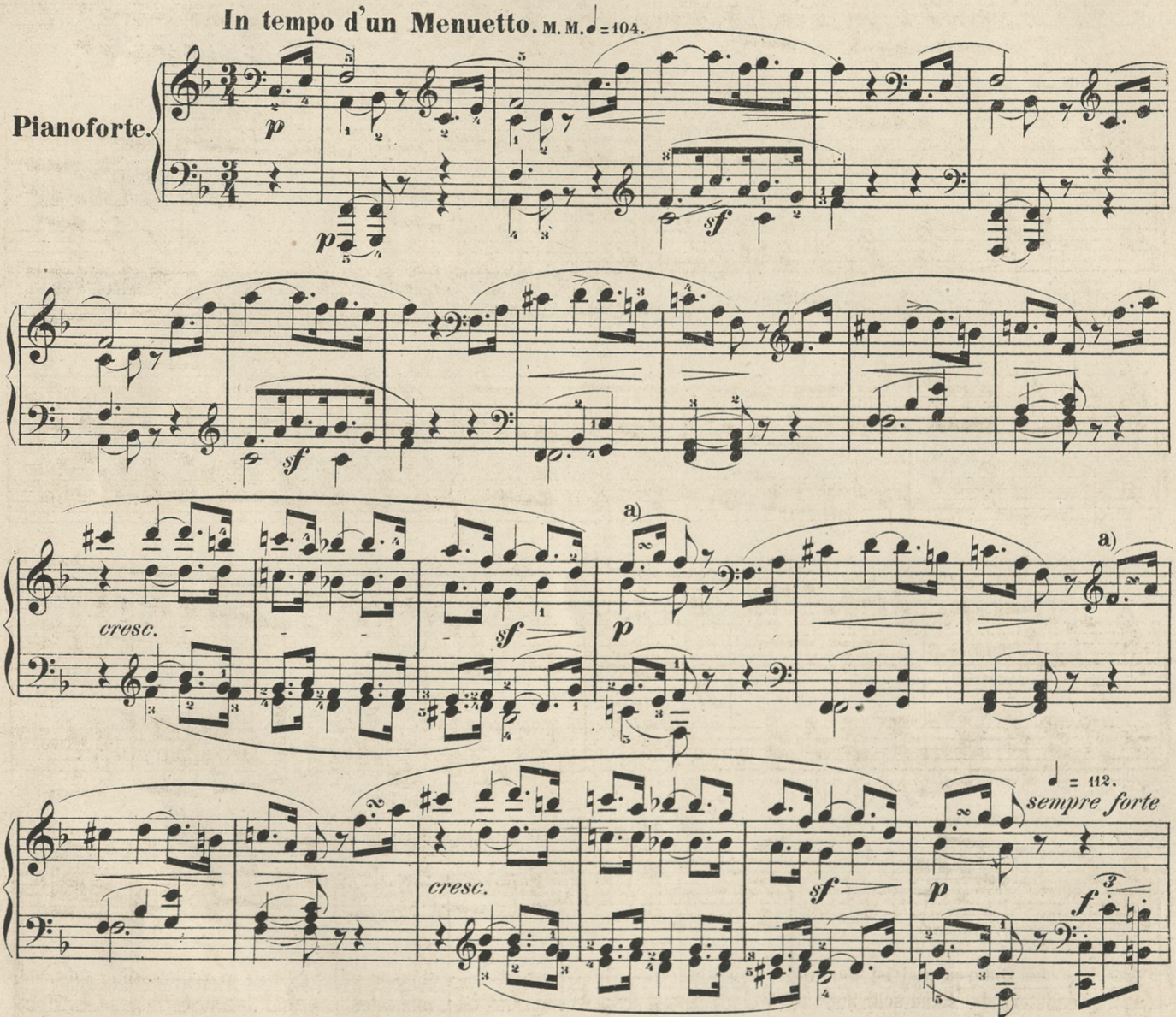


SONATE

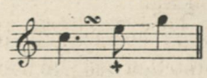
für das Pianoforte
von

L. van BEETHOVEN.

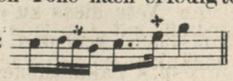
Op. 54.



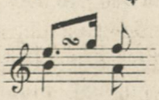
a) Während im Allgemeinen für die Ausführung jeder melodischen Fortschreitung von zwei Tönen, welche sich durch einen Doppelschlag vermittelt, die alte Regel gilt, dass das metrische Verhältniss jener beiden Töne nach erledigter Verzierung gleichsam in der Verkleinerung zu reproduziren sei z. B.



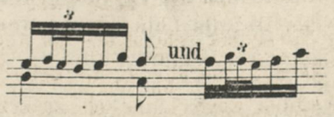
Ausführung:



gebietet der ruhige Charakter der melodischen Phrase:



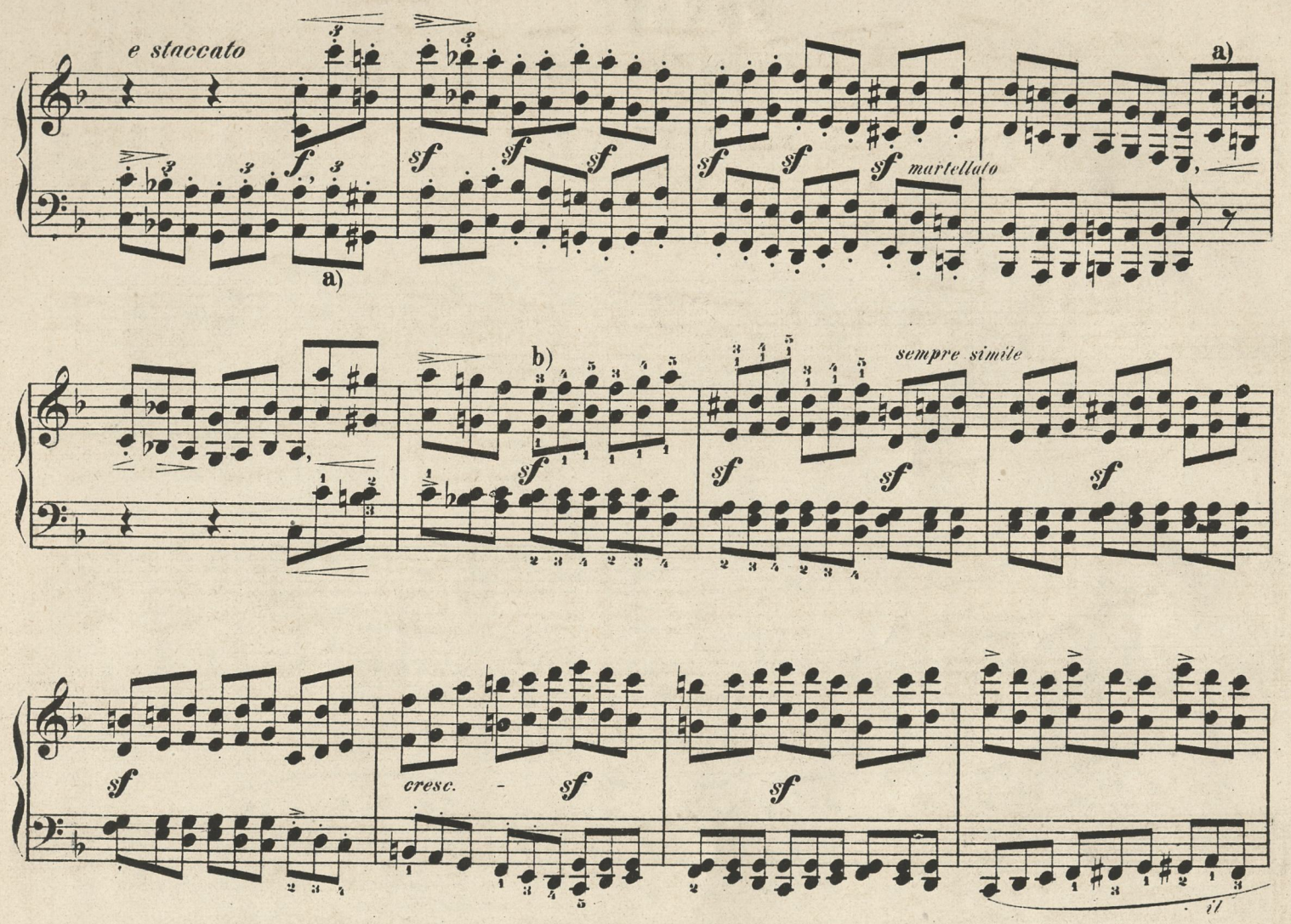
hier zu Gunsten glatteren Flusses eine Abweichung von dieser Regel, also:

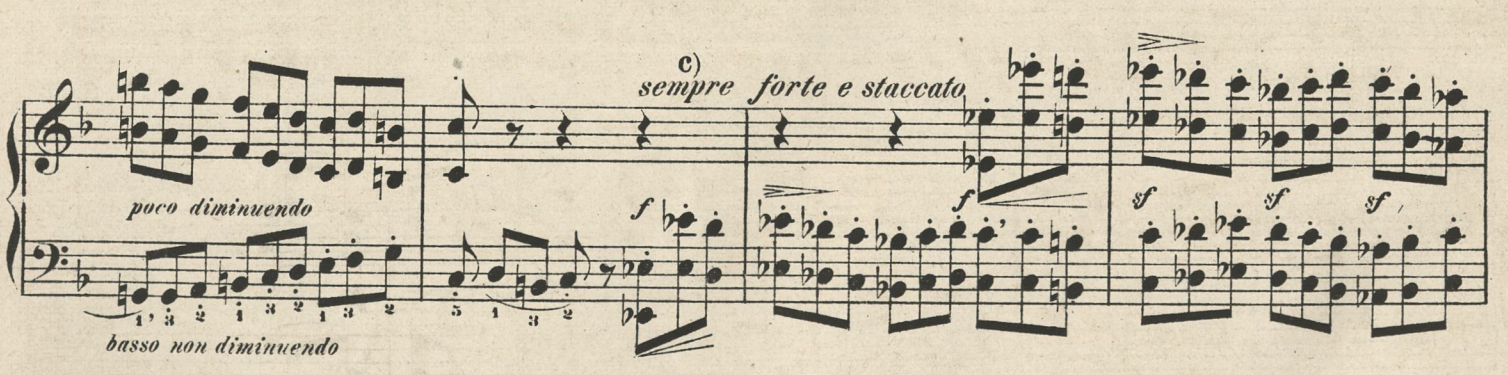


und

im Folgenden.

Man vergleiche hierzu die bei der Wiederholung des Hauptthemas eintretenden Variationen.

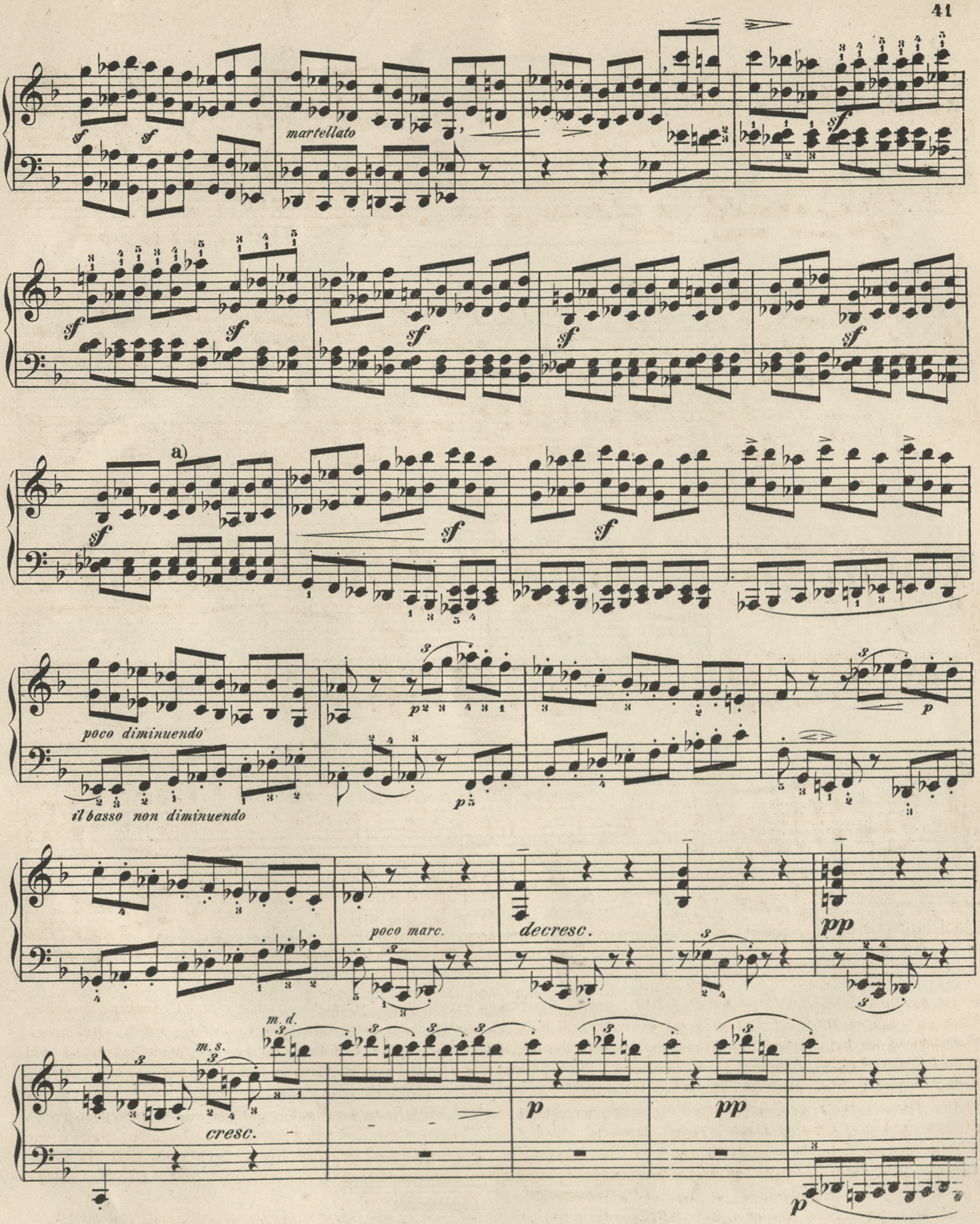




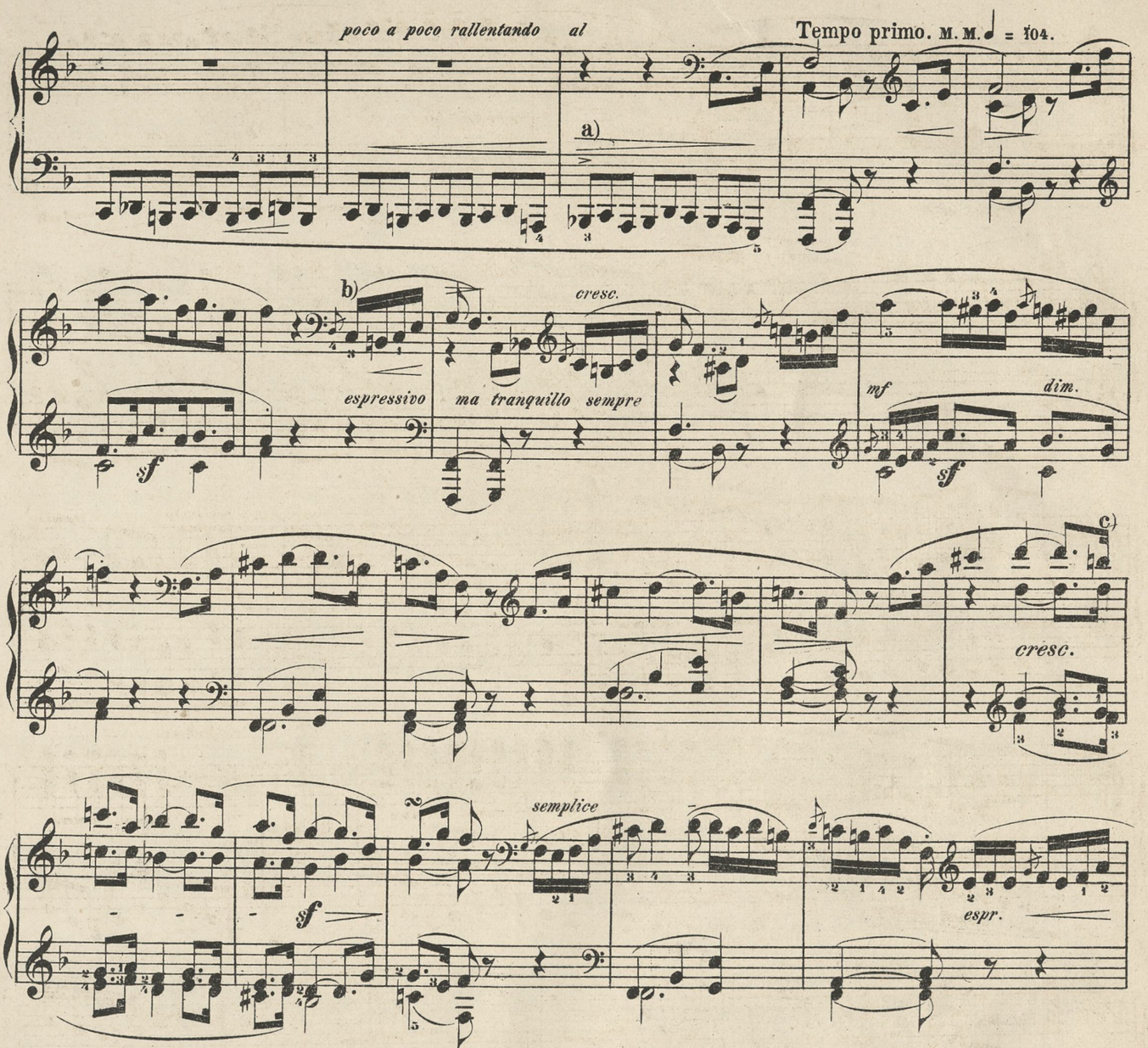
a) Im raschen Octavenspiel ist bei Repetition derselben Octave, wo also die rhythmische Stellung und Bedeutung derselben Töne sich ändert, die Hand sehr hoch zu werfen, damit beim Wiederanschlag derselben Tasten die Forderung präziser Deutlichkeit auf kein materielles Hinderniss stosse. Der Herausgeber hat (auch bei Stellen anderer Art) jedesmal durch ein gewöhnliches Komma (,) angezeigt, wo der Spieler die eben angeschlagene Taste rascher zu verlassen hat, als der Werth der betreffenden Note diess zu erheischen scheint.

b) Den rhetorischen Accenten, die mit einem *sfz* bezeichnet sind, zu liebe, kann der Spieler getrost alle betreffenden Stellen sich im $\frac{2}{4}$ resp. $\frac{6}{8}$ Takte ausgeschrieben vorstellen und darnach üben, was für die Überwindung der technischen Schwierigkeit eine grosse Erleichterung gewähren wird. Das Bewusstsein des Dreivierteltaktes und der Art und Weise, wie die zweitheiligen Abschnitte sich zur rhythmischen Bedeutung der ganzen grossen Periode verhalten, wird am besten erst nach Überwindung des Details (bis zur Auswendigerlernung) einzutreten haben.

c) Ob beim Staccato-Octavenspiel auf Obertasten der vierte (auch etwa dritte) Finger mit dem fünften für die äusseren Töne abzuwechseln habe, hängt von der individuellen Beschaffenheit der Hände des Spielers ab. Ein Dogma aus diesem Wechsel zu machen, ist verkehrt. Bei sehr rascher Bewegung und im „forte" ist sogar der ausschliessliche Gebrauch des fünften Fingers entschieden vorzuziehen. Anders freilich verhält es sich beim Legato-Octavenspiel, namentlich in langsamen Zeitmaasse und zarterem Vortrage.

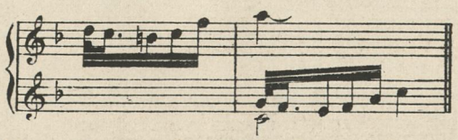


a) Das Original enthält im zweiten Viertel bereits die Octaventriole wie im dritten Viertel. Der Herausgeber hält diese Version für einen Druck- oder Schreibe-fehler und hat (vgl. die vorhergehende Parallelstelle in C dur) Sexten substituirt.

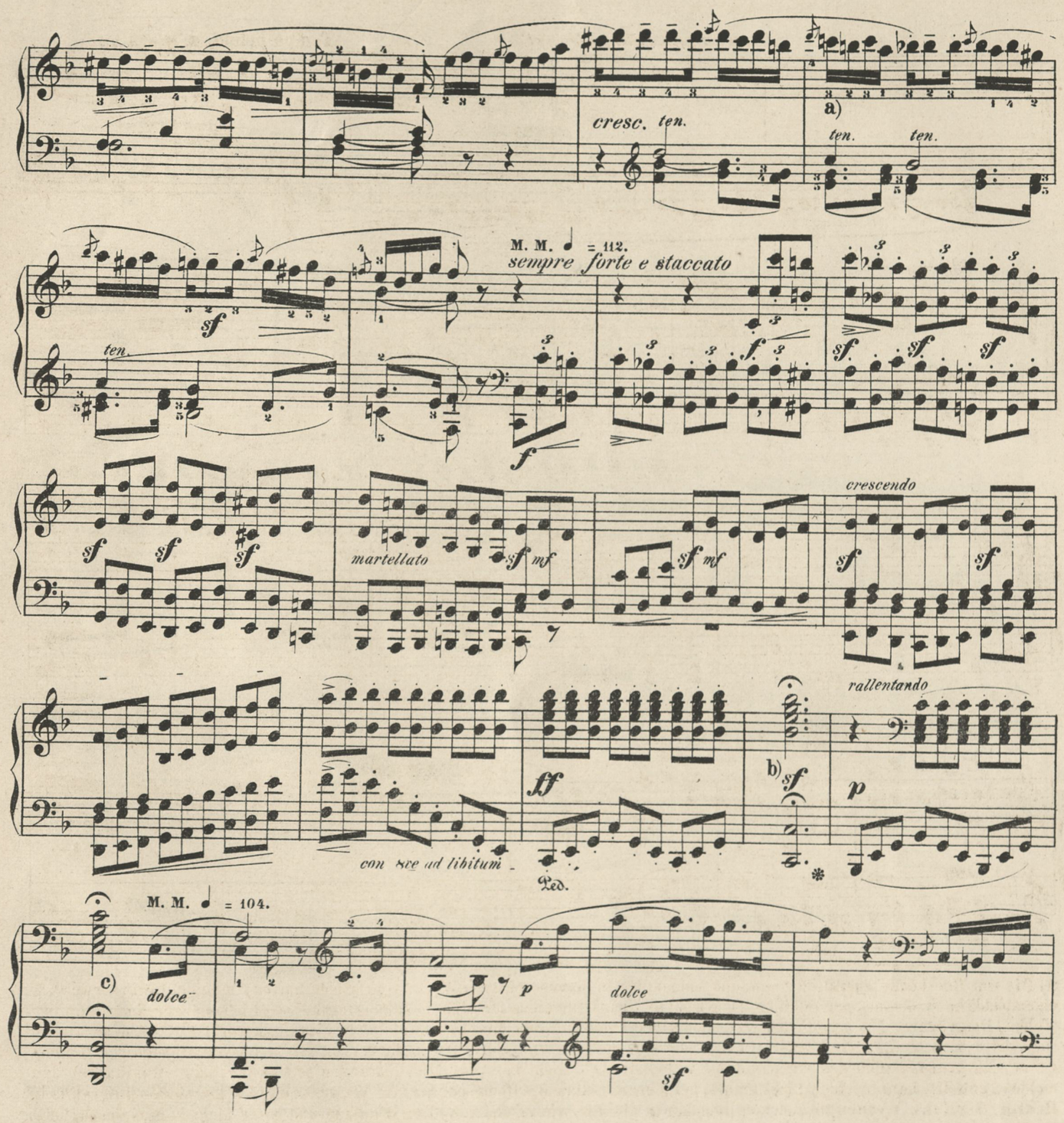


a) Die von Beethoven zuerst erkannte und namentlich in seinen späteren Werken so wunderbar und mannichfaltig verwerthete eigenthümliche Bedeutung der Septime im Basse (als Grundlage eines ideellen Sekundakkordes) wird besonderer Beachtung empfohlen. Das richtige Nachempfinden der melodischen Intention des Meisters kann nicht didaktisch gepredigt werden: es wird eben bei dem Appell an die poetische Phantasie des Spielers und Hörers sein Bewenden haben müssen. Obwohl der Herausgeber sich grundsätzlich des sogenannten „Ästhetisirens" – nicht blos, um Missdeutungen seitens trockner Musikanten zu meiden – enthält, kann er doch nicht umhin, bei diesem Anlasse auf die congeniale Verwerthung des genannten Intervalls in Hector Berlioz's Werken hinzudeuten, welcher in diesem, wie in vielen andern Punkten und zwar nicht in blos „äusserlicher" Weise, wie Unkenntniss vermeint, von Beethoven mehr gelernt hat, als die vaterländischen Epigonen des grossen Tonmeisters. Man vergleiche übrigens eine frappant ähnliche Stelle in den letzten Takten der Einleitung vom Finale der Sonate Op. 57. F moll.

b) Die Vorschläge dürfen nicht spitz und eckig ausgeführt werden, sondern müssen weich und glatt nach der Regel Ph. Em. Bach's in den Takt eingetheilt werden. Also:



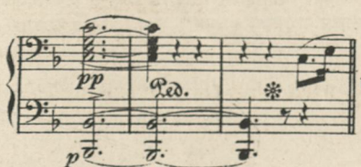
c) Bei ununterbrochenem Legato der linken Hand wird sich die Zertheilung des Bogens in der Oberstimme als Variante nicht unpassend ausnehmen.



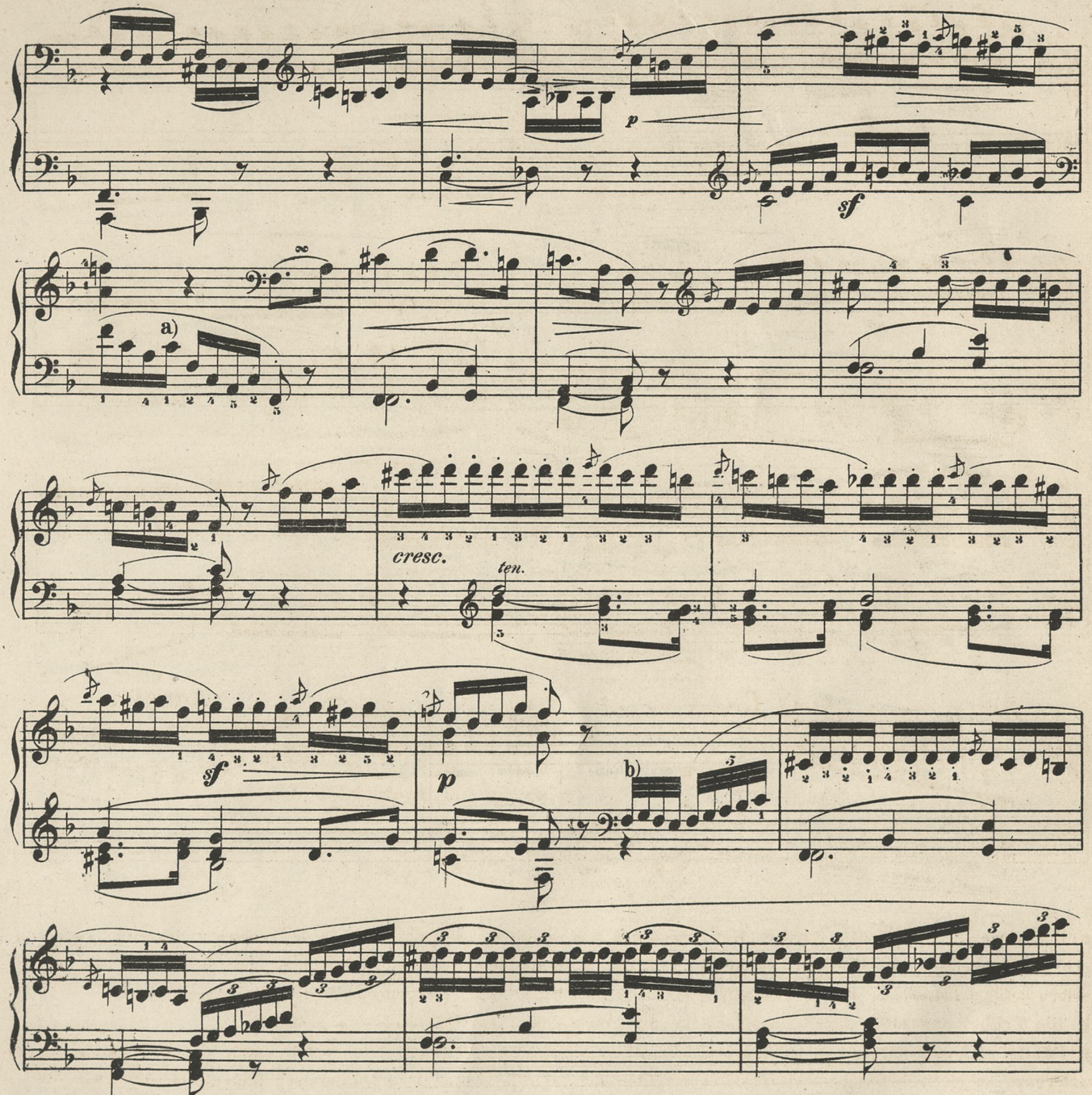
a) Die auf den ersten Blick vielleicht etwas befremdlich erscheinende Phrasirung der Unterstimmen ist ganz buchstäblich treu zu beobachten. Das Metrum ist trochäisch, nicht jambisch, d. h. die kurze Note darf nicht, wie es gemeiniglich geschieht, als Auftakt gespielt werden.

b) Die Fermate gilt zwei Takte.

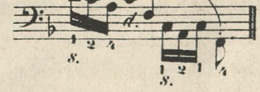
c) Der Herausgeber spielt die zweite Fermate folgendermaassen:



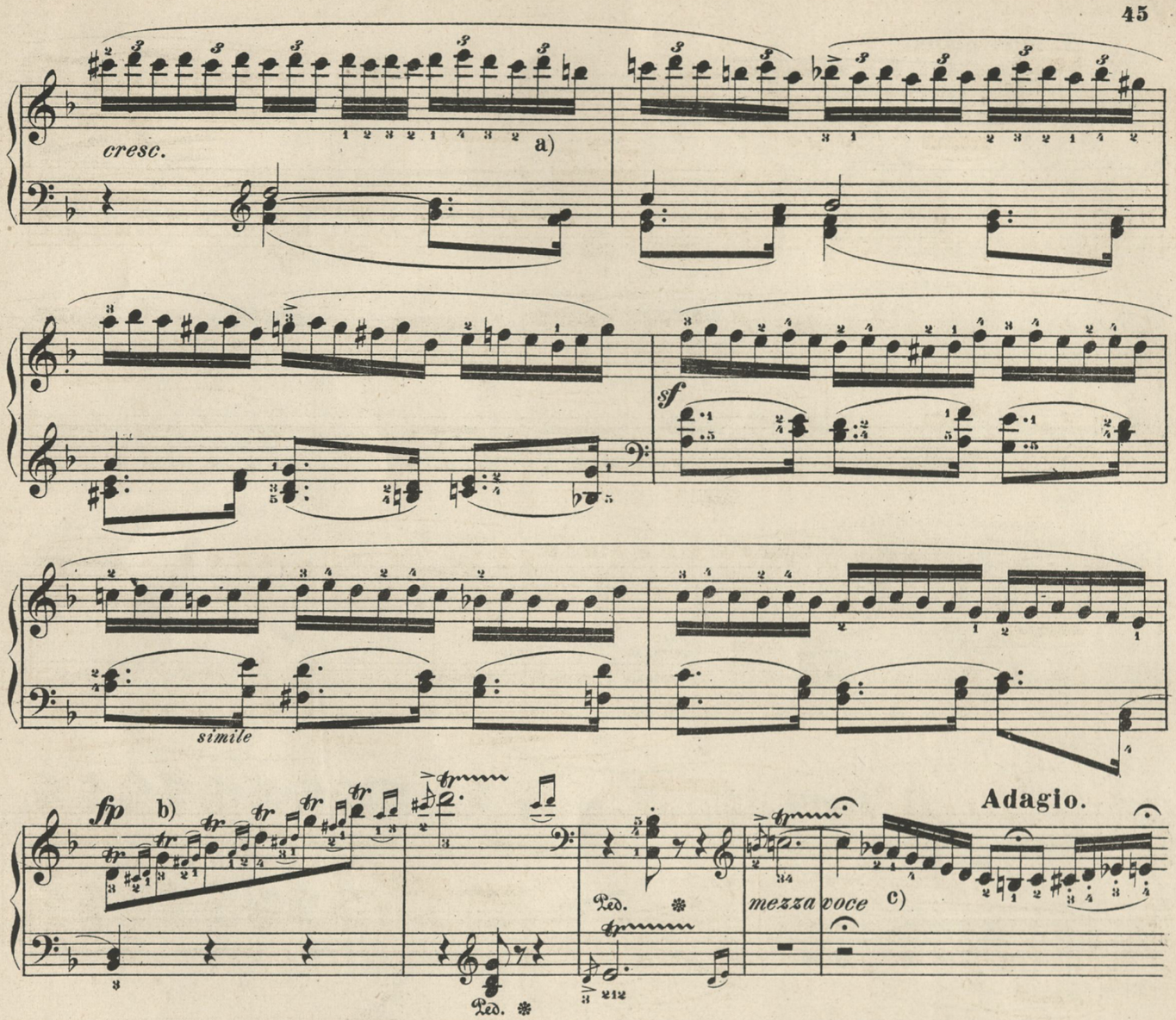
u. s. w.



a) Wem der vorgeschriebene Fingersatz – ein Untersetzen des Daumens auf „f" ist unstatthaft, weil die Bindung stocken würde – allzu ungewohnt erscheinen sollte, kann sich der Abwechslung beider Hände bedienen:



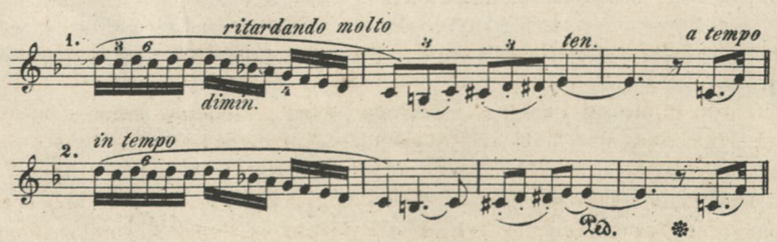
b) Die Noteneintheilung, wie sie der Autor aufgezeichnet, ist mit peinlichster rhythmischer Gewissenhaftigkeit einzuüben, bis sie „zur anderen Natur" geworden. Jeder Verstoss gegen den Buchstaben ist auch ein Verstoss wider den Geist und wer sich an ein dilettantisches Verfahren in diesem Punkte gewöhnt hat, wird gänzlich unfähig sein, namentlich die letzteren Werke Beethovens correkt wiederzugeben. Wie innig verwachsen die Aufzeichnung mit der melodischen Intention des Tondichters ist, offenbart sich vielleicht am unzweideutigsten an den Klavierfigurationen in den Trio's Op. 70 und 97. Über die richtige Ausführung der Quintole, insbesondere bei langsamerem Zeitmaasse, sei hier bemerkt, dass, wo der musikalische Sinn eine Zunahme der Bewegung erfordert, die Zerlegung in 2 und 3, wo eine Abnahme, in 3 und 2 entsprechend sein wird.

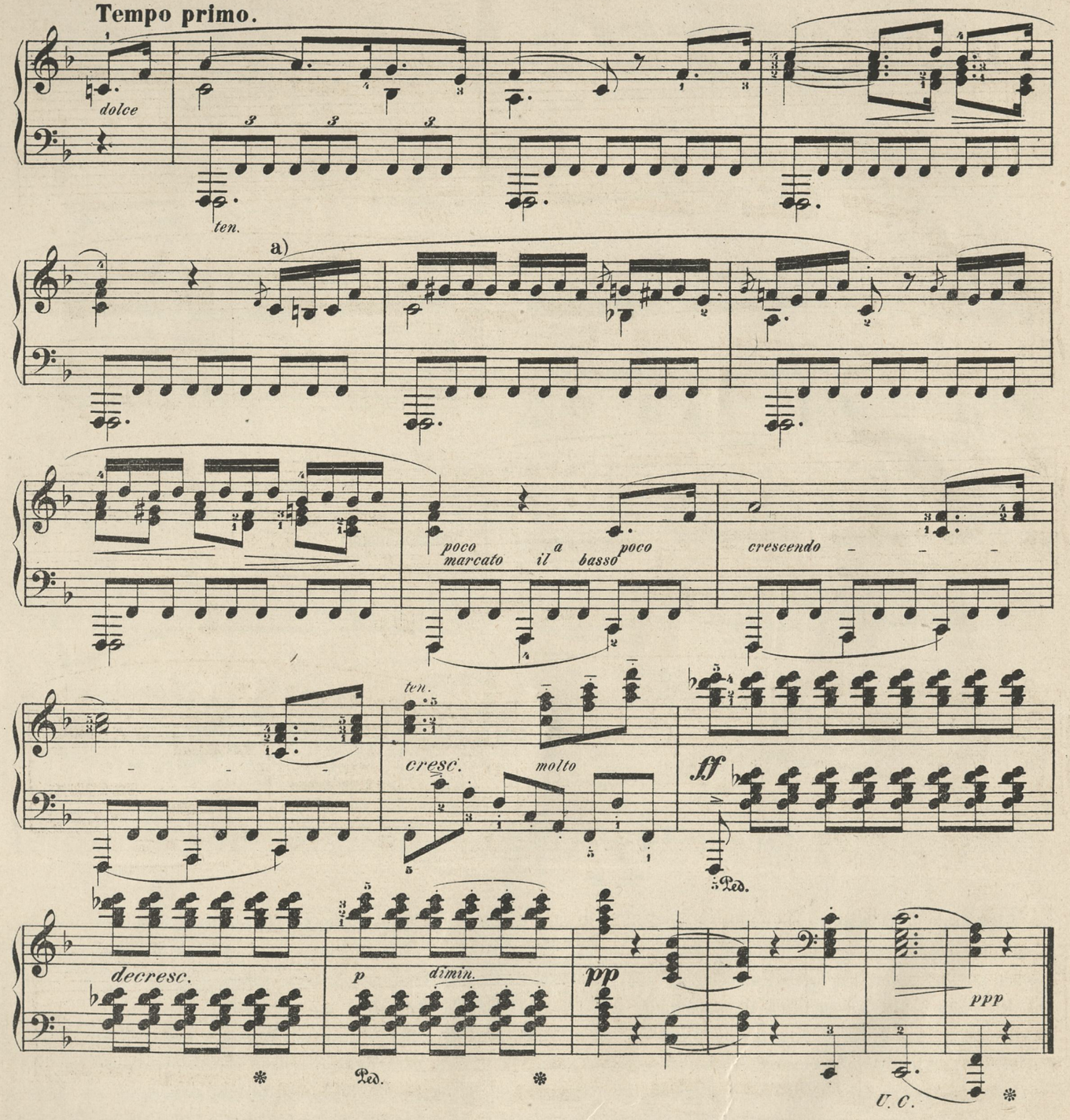


a) Das vierte Sechzehntheil der linken Hand kann mit dem sechsten der Doppeltriole in der rechten gleichzeitig angeschlagen werden. Vorzuziehen bleibt es freilich, wenn das Separatstudium der beiden Hände zu einer Unabhängigkeit derselben geführt hat, welche eine mathematisch genauere Wiedergabe des Werthsunterschieds ermöglicht.

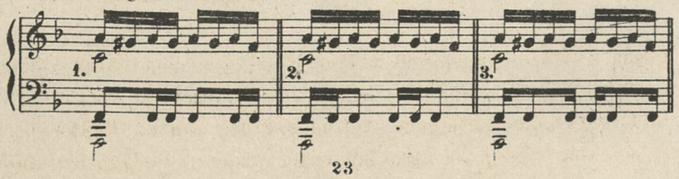
b) Die Triller sind auf einfache Doppelschläge mit Nachschlag (also Quintolen) zu reduziren.

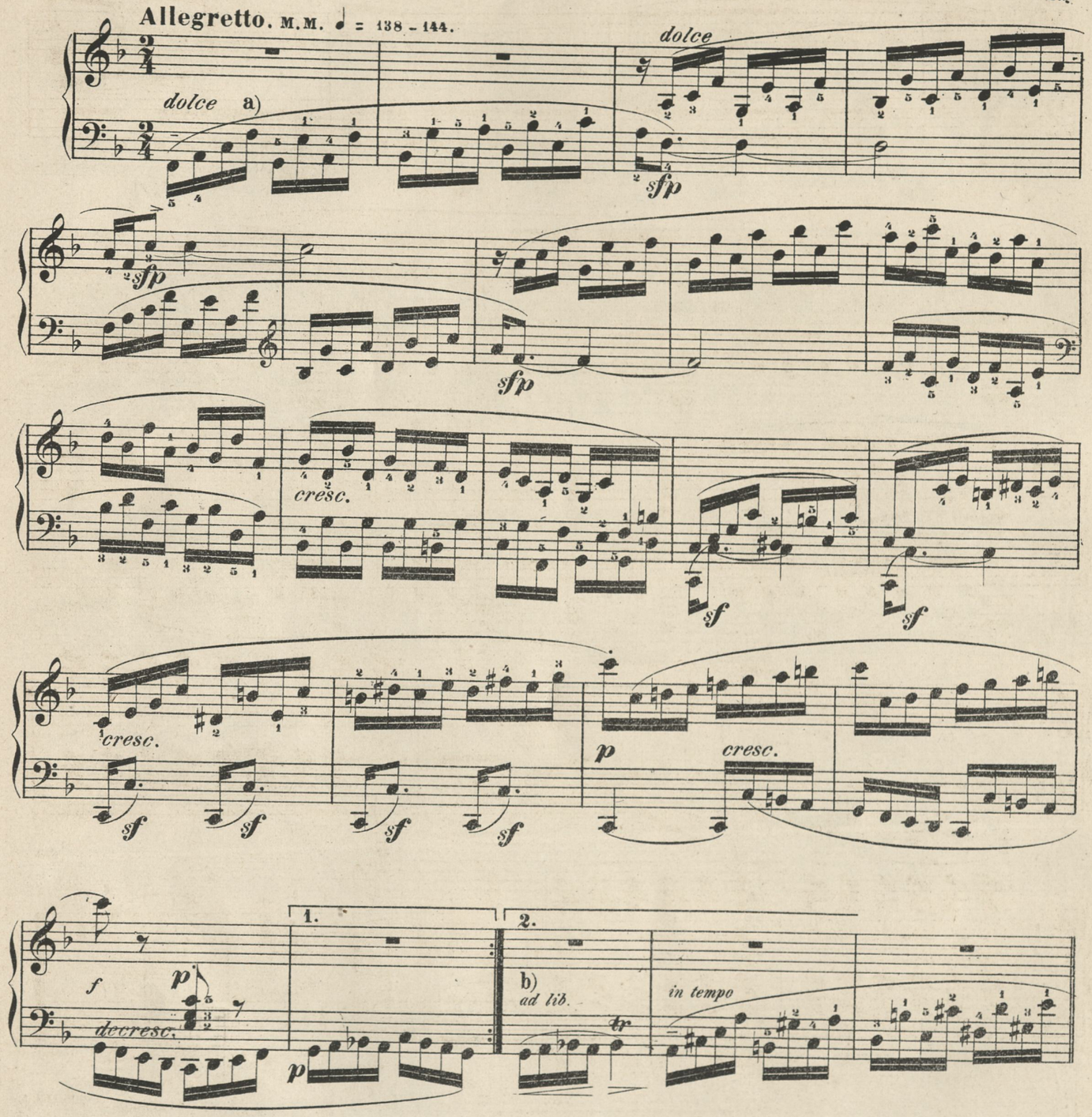
c) Die Aufzeichnung der Cadenz im Originaltexte ist so eigenthümlich ungenau, man könnte sagen bizarr, dass sie zu allerhand subjectiven Geschmacklosigkeiten verleiten kann. Wir lassen zwei Vortragsweisen folgen, von denen wir der ersteren, trotzdem sie mit der ersten Fermate des Originals im Widerspruch steht, den Vorzug geben.



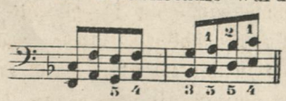


a) Wie jede Wahrheit nur dann erst zu gesicherter Geltung kommen kann, nachdem die mit ihr dissonirenden entgegengesetzten Irrthümer sich im Wechselkampfe aufgerieben, so ist für Erlernung gewisser mechanischer Fertigkeiten das Mittel anzuempfehlen, zuvörderst, aber wohlgemerkt mit gleichem Eifer, alle Möglichkeiten zu erschöpfen, „wie man eine Sache falsch machen kann." Ein Spieler, der nicht polyrhythmisch genug ist, um vier Noten in der rechten Hand zu dreien in der linken unabhängig von einander zu spielen, übe sich nach den folgenden Beispielen abwechselnd so lange, bis er unwillkürlich das übrig gebliebene „Richtige" trifft.



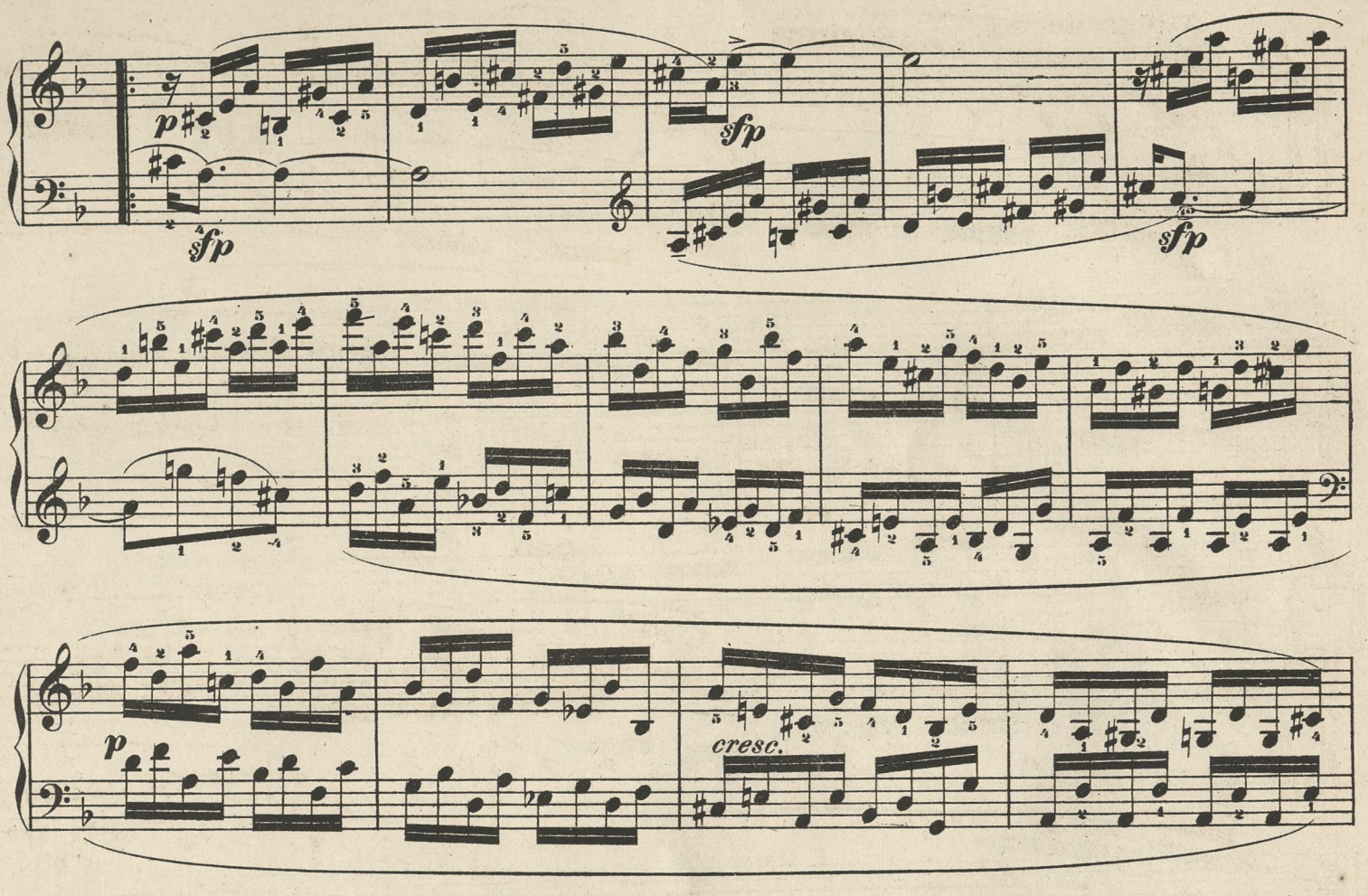


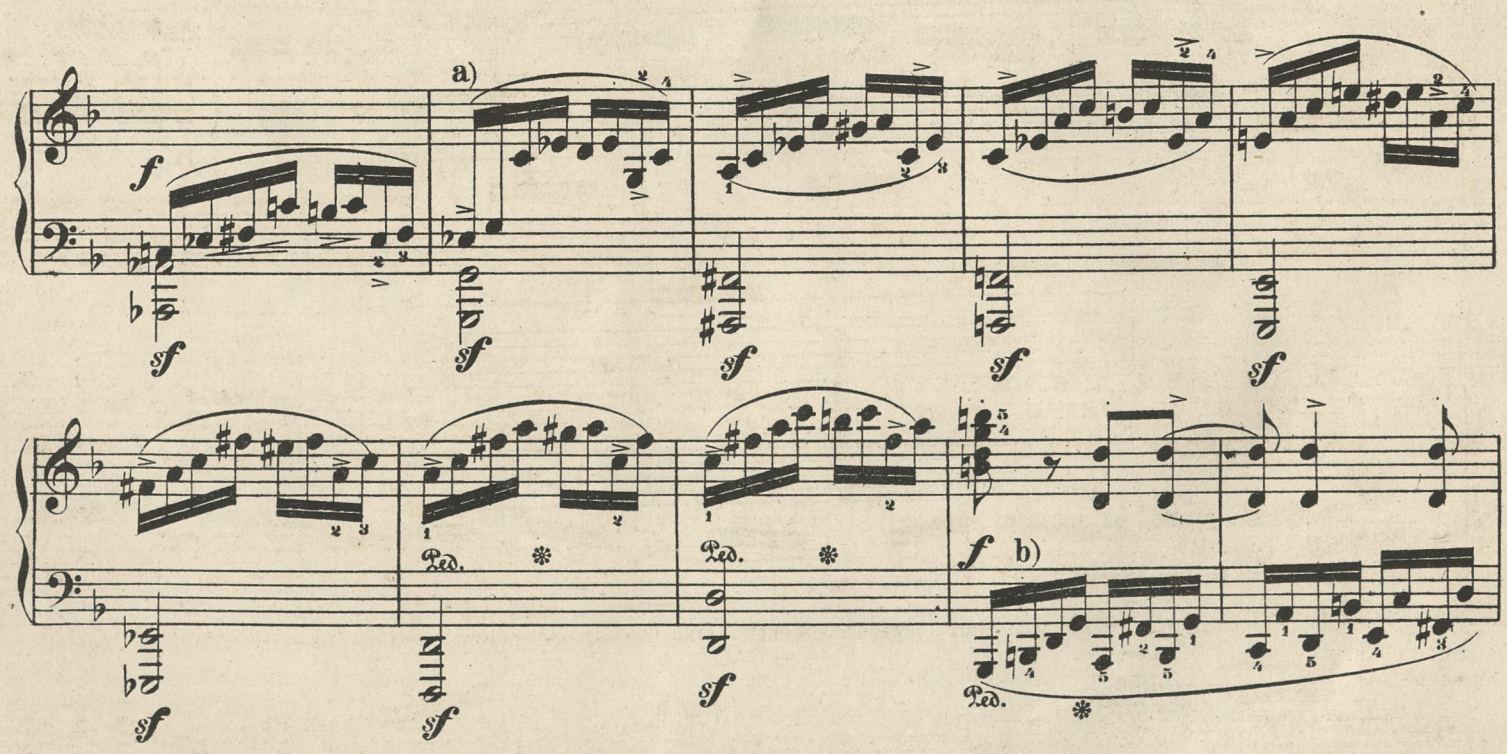
a) Als technische Nebenstudie würde vielleicht empfehlenswerth sein, die „gebrochenen" Sextengänge im Zusammenanschlag zu üben:



Doch hätte man sich zu hüten, in die Angewöhnung zu verfallen, die Unterstimme auszuhalten, während die Oberstimme nachschlägt.

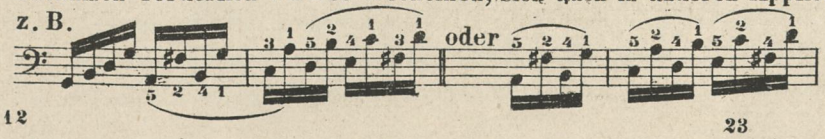
b) Im Allgemeinen gilt bei der genauen Bezeichnung, mit welcher Beethoven seine Werke ausgestattet hat, die Regel, Nachschläge bei Trillern nur dann anzubringen, wenn der Meister sie ausdrücklich vorgeschrieben hat. An dieser Stelle erscheint jedoch der Nachschlag Bedürfniss; die individuelle Auffassung des ganzen Taktes, in welchem ein gewisses Zurückhalten nicht unangemessen sein möchte, wird jedoch, wie bei vielen anderen Stellen, den Ausschlag geben müssen.

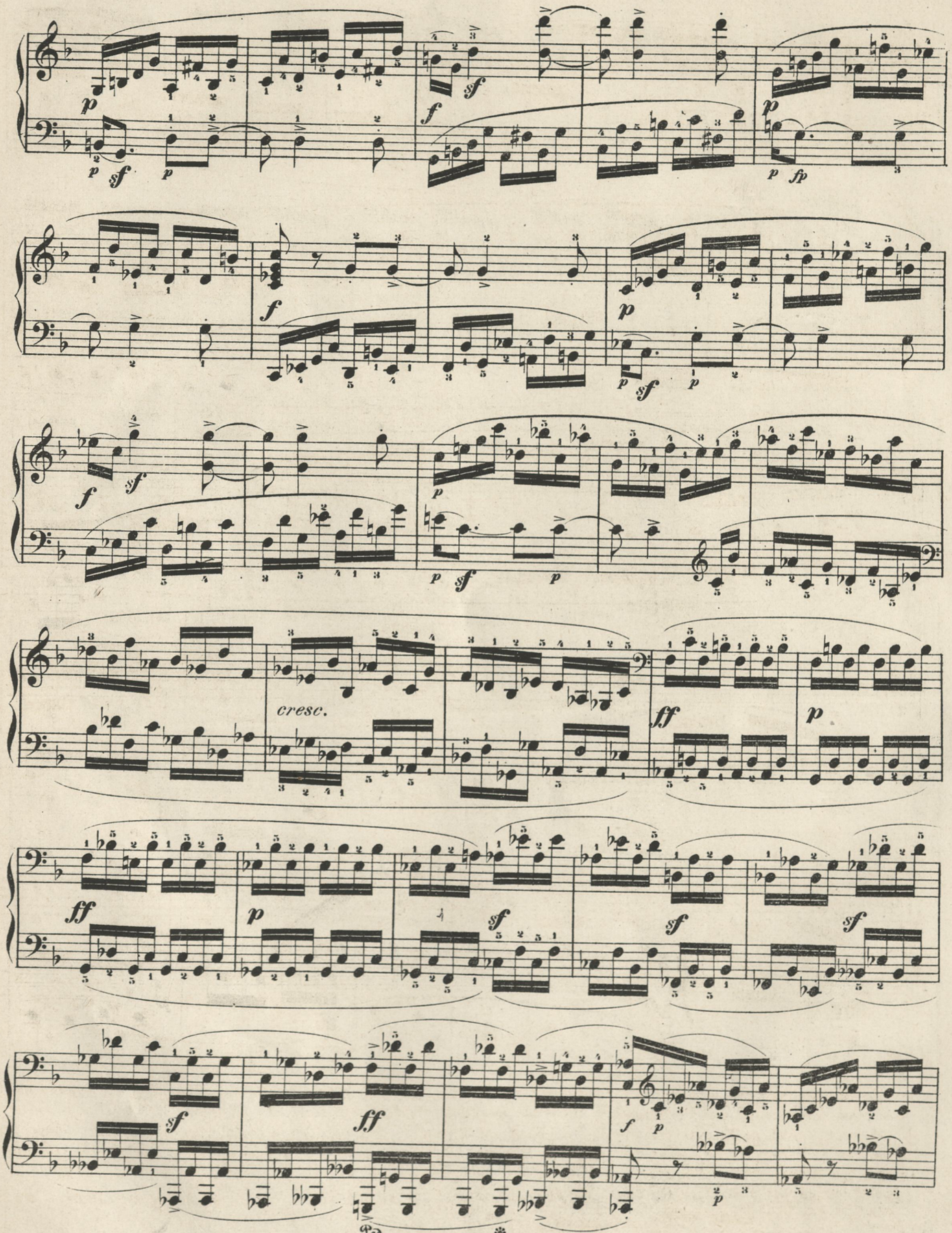


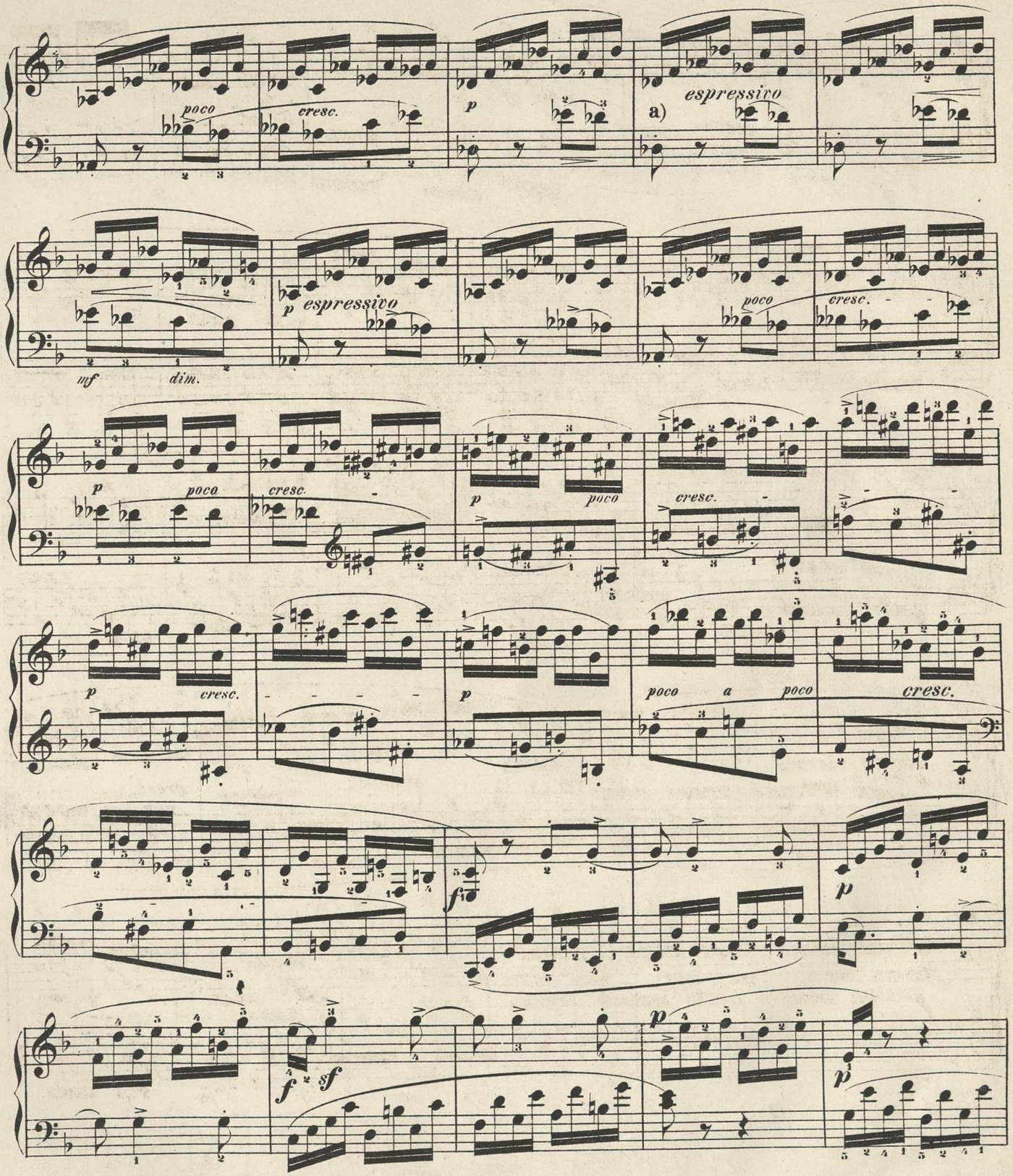


a) Die Accentuirung des vierten Achtels wird eine rhythmische Belebung bieten, welche dem Charakter der Figur nicht unangemessen erscheint und die Gleichförmigkeit der Bewegung vor dem Eindrucke der Eintönigkeit schützt.

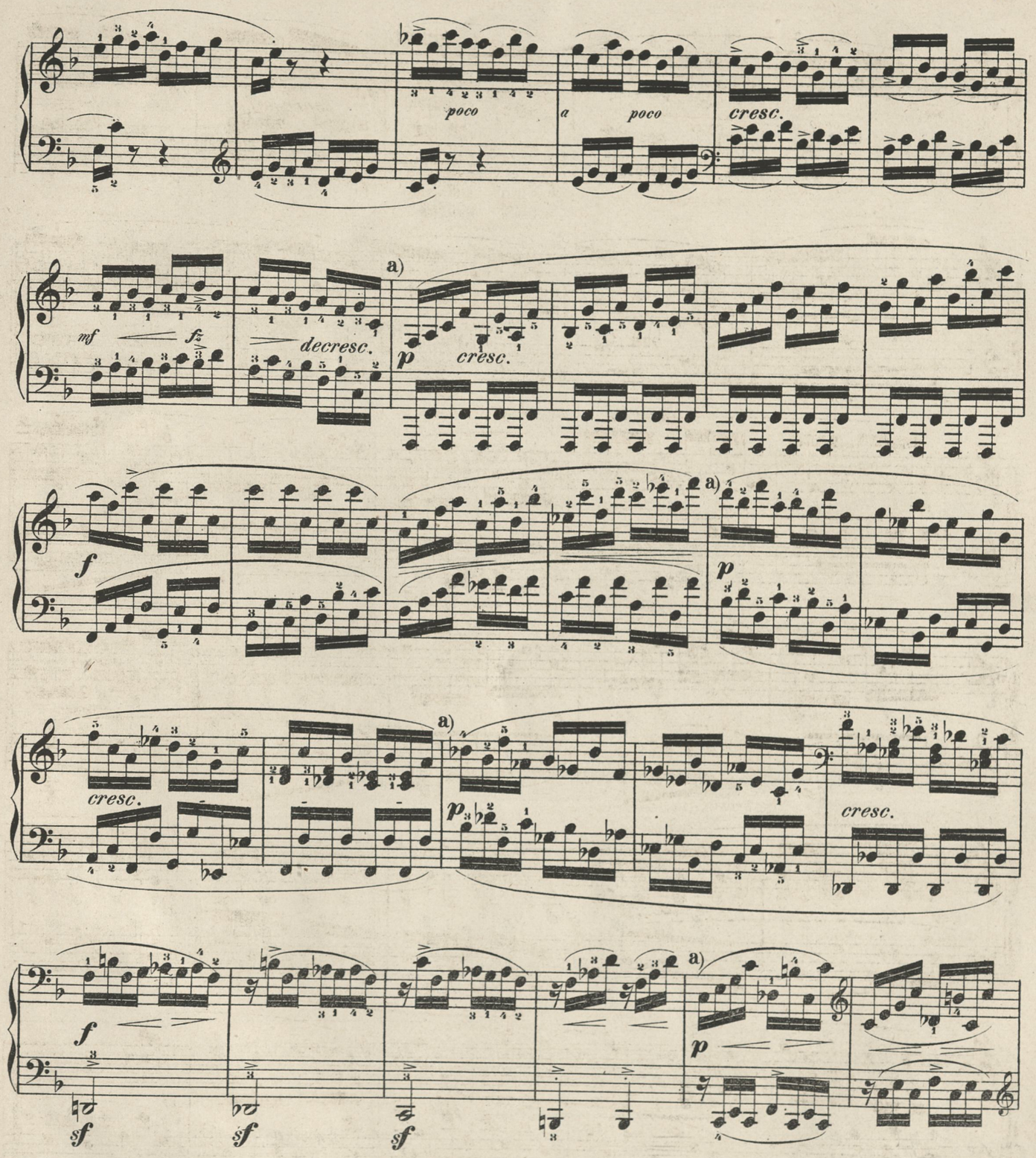
b) Die vorgeschriebene Fingersetzung ist in Beziehung auf den Unterschied der Ober- und Untertasten wohl die bequemste. Technisch förderlich wird es erscheinen, sich auch in anderen Applicaturen zu üben, welche von dieser Rücksicht abstrahiren.

z. B.  oder Ähnlich verfahre man mit der rechten Hand.

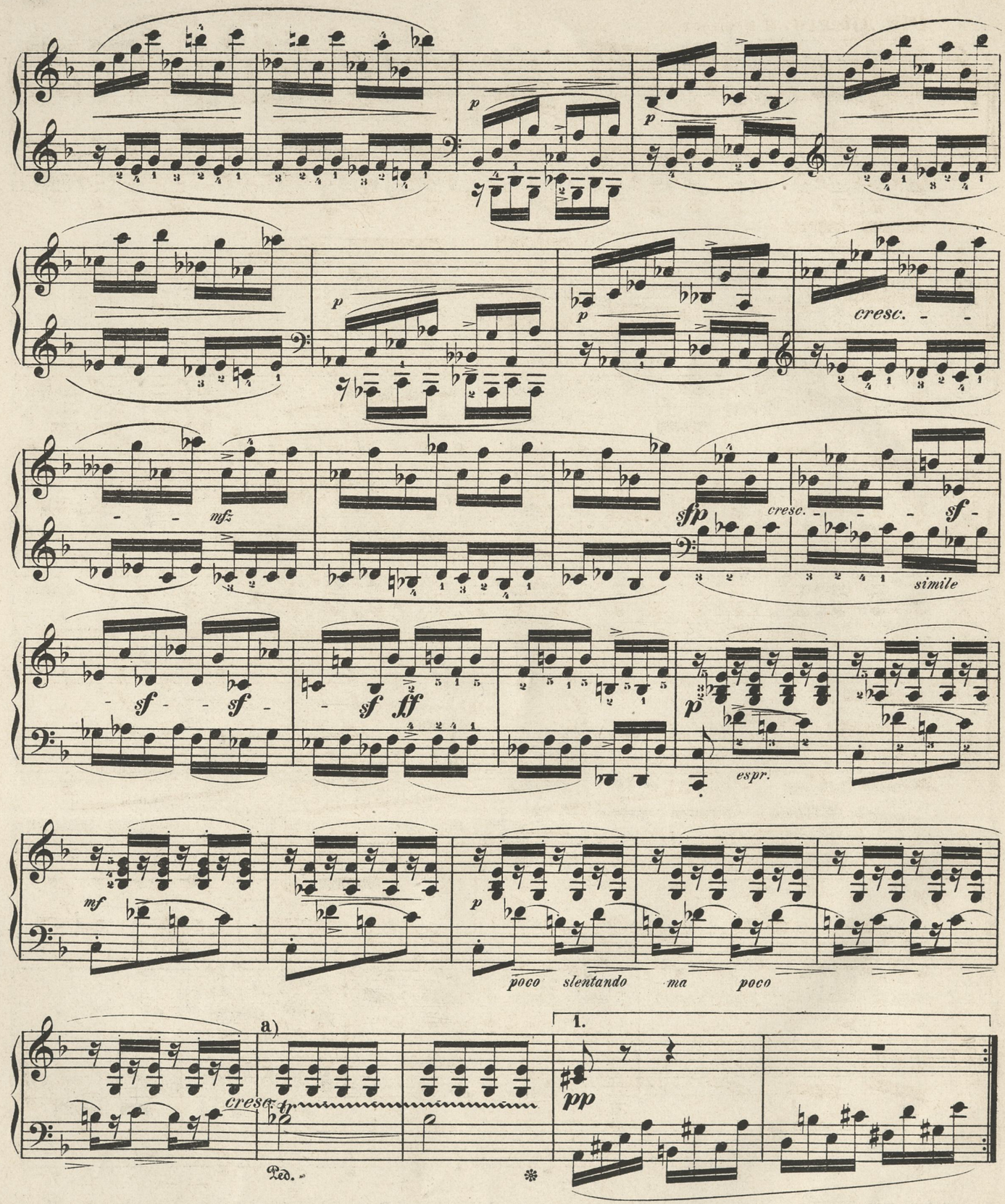

cresc.
Ped.
*



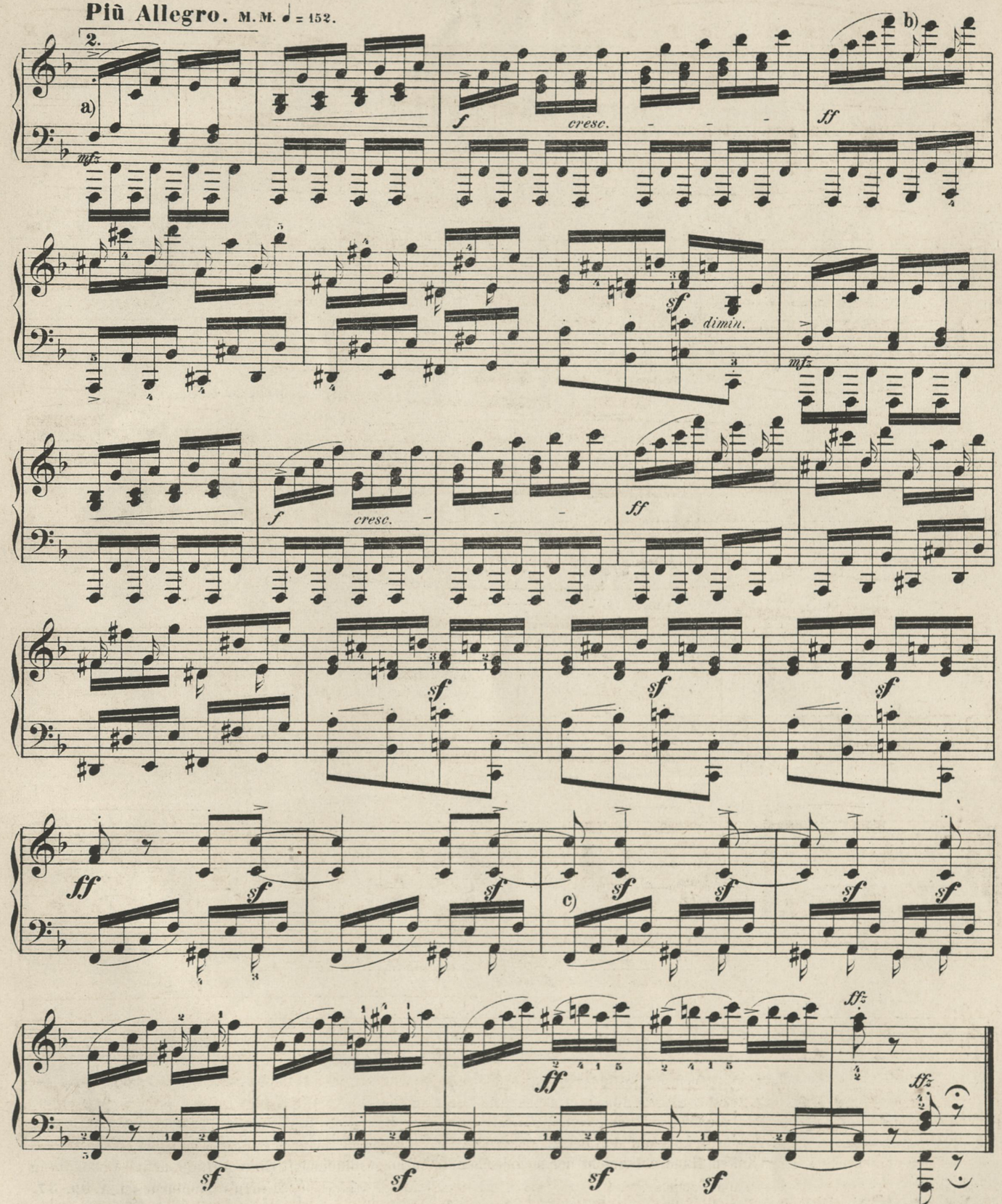
a) Die Vorschrift „espressivo“ des Autors darf weder zu einer sentimentalen Auffassung noch zu einem Tempo rubato verleiten. Das Klägliche in dem Intervalle der fallenden kleinen Sekunde ist vielmehr humoristisch zu nehmen und der ganze Satz in möglichst straffer Gleichmässigkeit der Bewegung zu halten.



a) Vor den mit a) bezeichneten vier Stellen ist eine unmerklich kurze Pause zu machen, welche auch für die Klarheit des plötzlichen Piano-Einsatzes förderlich sein wird. Die Darstellung auch der hastigsten Unruhe in Tönen darf nie bis zur Athemlosigkeit (für Spieler und Hörer) ausarten.



a) Vor der „ I^ma volta“ ist der Triller in der linken Hand mit einem Nachschlage (Anm. b. zu Seite 47) zu endigen und eine unmerklich kurze Pause vor dem pp Eintritte des A dur zu machen (Anm. a. S. 51.) Dagegen fällt beim zweiten Male, vor dem Übergange in das Più Allegro, der Nachschlag weg und sind ausserdem beide Takte wesentlich zu beschleunigen.



a) Die dynamischen Vortragszeichen sind zu Anfang der Stretta vom Tondichter vergessen worden. Jedenfalls ist eine zweimalige Gipfelung zum ff beabsichtigt.

b) Mit Ausnahme der durch Bogen bezeichneten Tonreihen ist Alles sehr „détachirt" zu spielen und namentlich darauf zu achten, dass Daumen und fünfter Finger jeder Hand gleichmässig stark anschlagen, die Sechzehntelbewegung niemals ungleich werde.

c) Es ist möglich, dass der Rhythmus dieses Taktes durch einen Schreibfehler dem Rhythmus des folgenden statt des vorhergehenden gleichgestaltet worden ist. Vgl. den drittletzten Takt vor dem Schlusse im Basse.

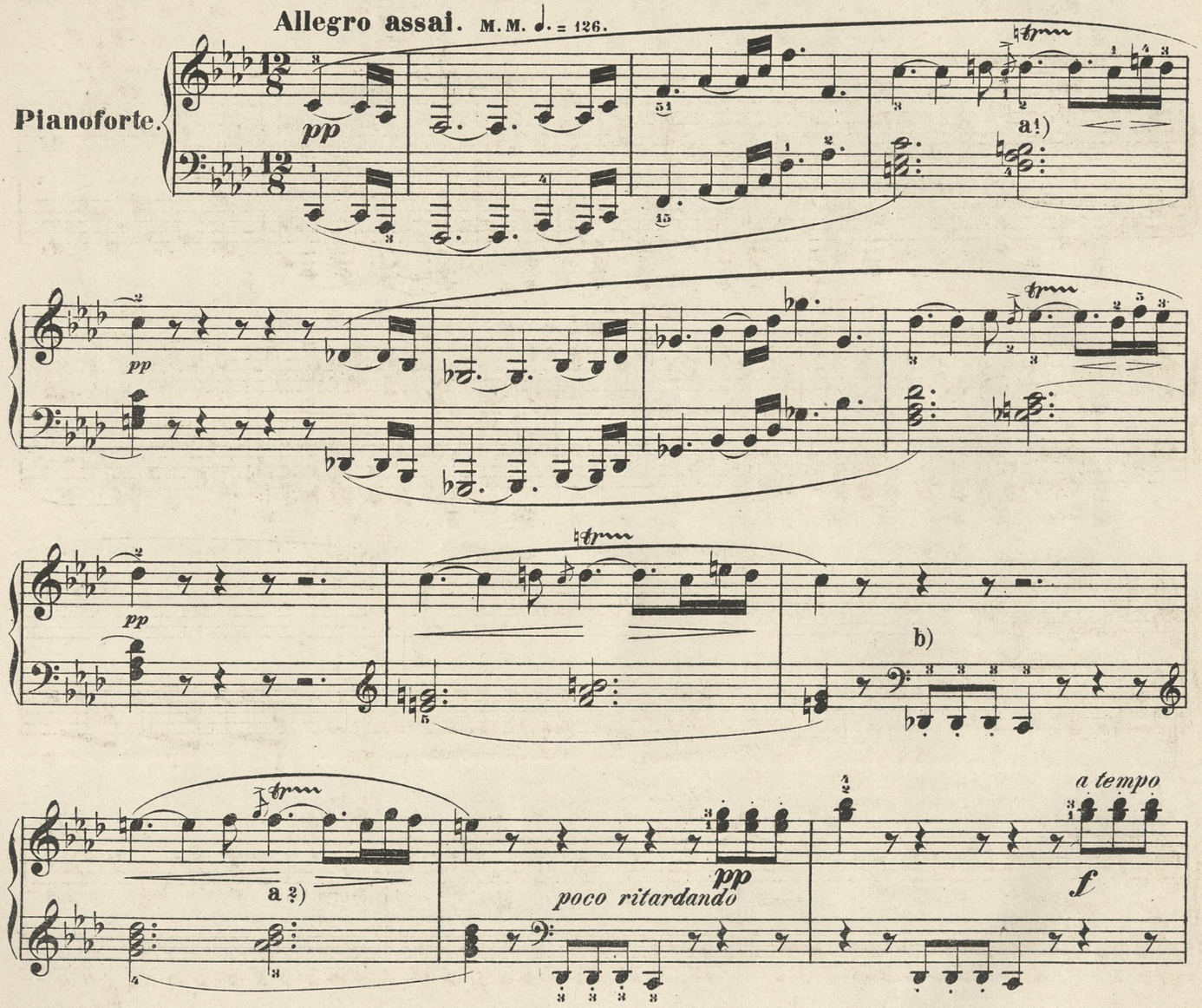
SONATE

für das Pianoforte

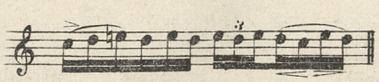
von

L. van BEETHOVEN.

Op. 57.

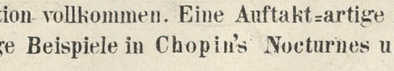


a !) Der Triller mit dem Vorschlage ist folgendermaassen auszuführen:

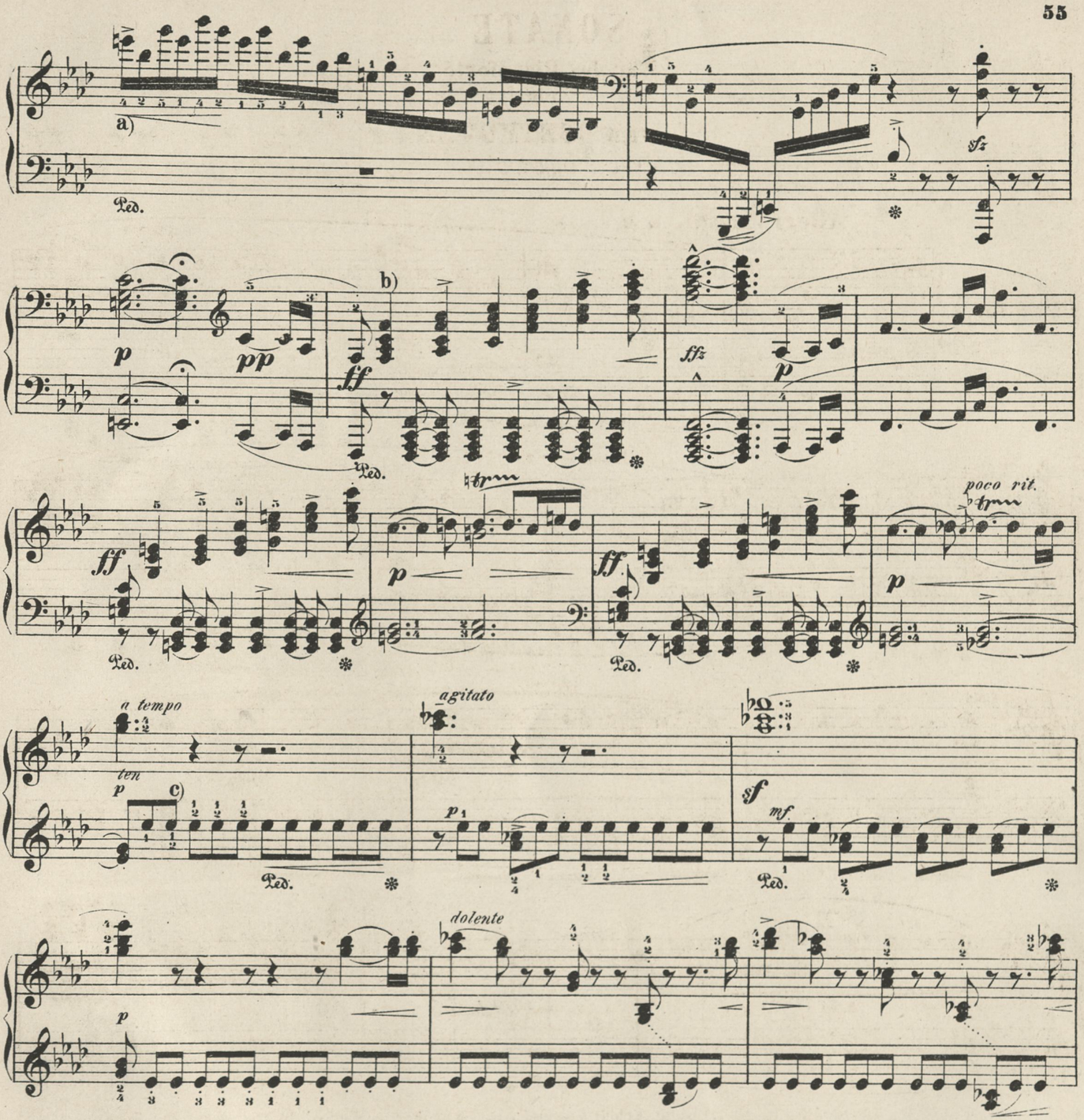


Auf die Hervorhebung des ausgeschriebenen Nachschlages, der thematische Bedeutung hat und nicht etwa durch Verlängerung des Trillers zu einer Beschleunigung gezwungen werden darf, ist sorgfältig zu achten. Bei Joh. Seb. Bach wird dieser mit einem „Schleifer" beginnende Triller durch das Zeichen „∿" angedeutet. Es müssen, wie dies bei allen Verzierungen überhaupt als ausnahmslose Regel gilt, die drei ersten Noten präcis auf den betreffenden Taktheil fallen: die dadurch entstehende momentane Dissonanz mit der oberen Stimme der linken Hand entspricht der melodischen Intention vollkommen. Eine Auftakt-artige Behandlung des Schleifers ist selbst bei modernen Compositionen unzulässig: vgl. unzählige Beispiele in Chopin's Nocturnes u. A. Op. 37. № 1, Op. 55 № 1.

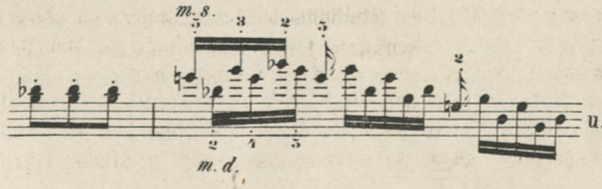
a ?) Die ohne Zusatz von unten (fälschlich Vorschlag genannt) beginnenden ähnlichen Triller sind durch das ganze Stück hindurch mit dem oberen Nebentone zu beginnen, der ein discretes marcato verlangt:



b) Um jede Verbindung der letzten Achtel-Triole mit der nächsten Viertelnote unmöglich zu machen, als welche wider den Geist des Motivs verstossen würde, ist die Benutzung desselben Fingers das sicherste Mittel.

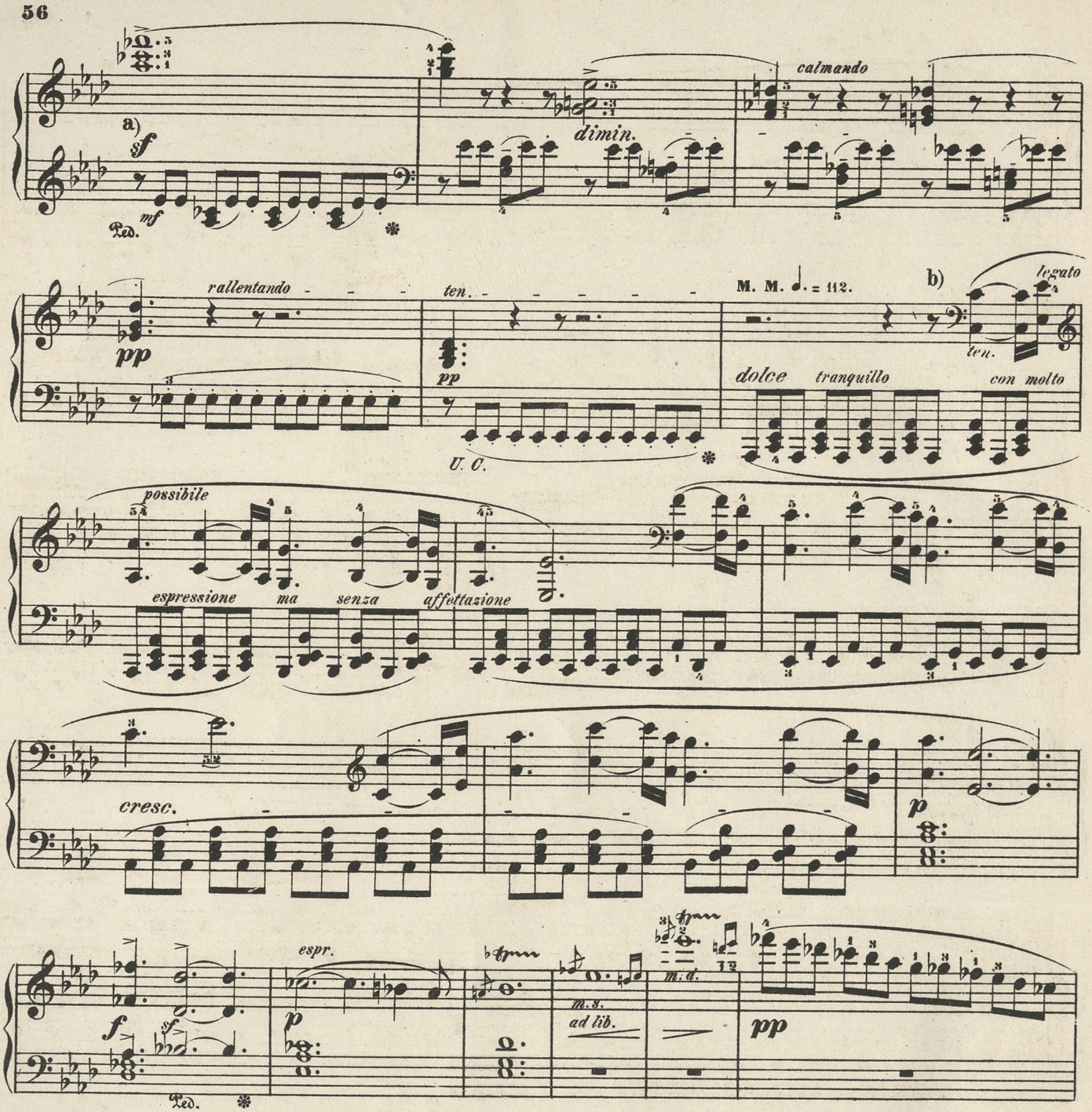


a) Wer diese schwierige Passage nicht mit der erforderlichen Kraft und „Virtuosität" ausführen kann, dem empfehlen wir deren Vertheilung in beide Hände, etwa:

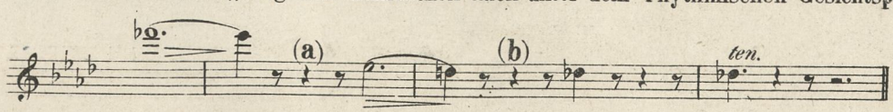


b) Die Ausführung der vorgeschriebenen Accentuation der vier Takttheile (abwechselnd in beiden Händen) ist absolut nothwendig, wenn durch die Synkopen keine **metrische** Verwirrung entstehen soll.

c) Durch Benutzung beider Finger (1 u. 2) auf derselben Taste wird deren präzises Ansprechen gesichert.

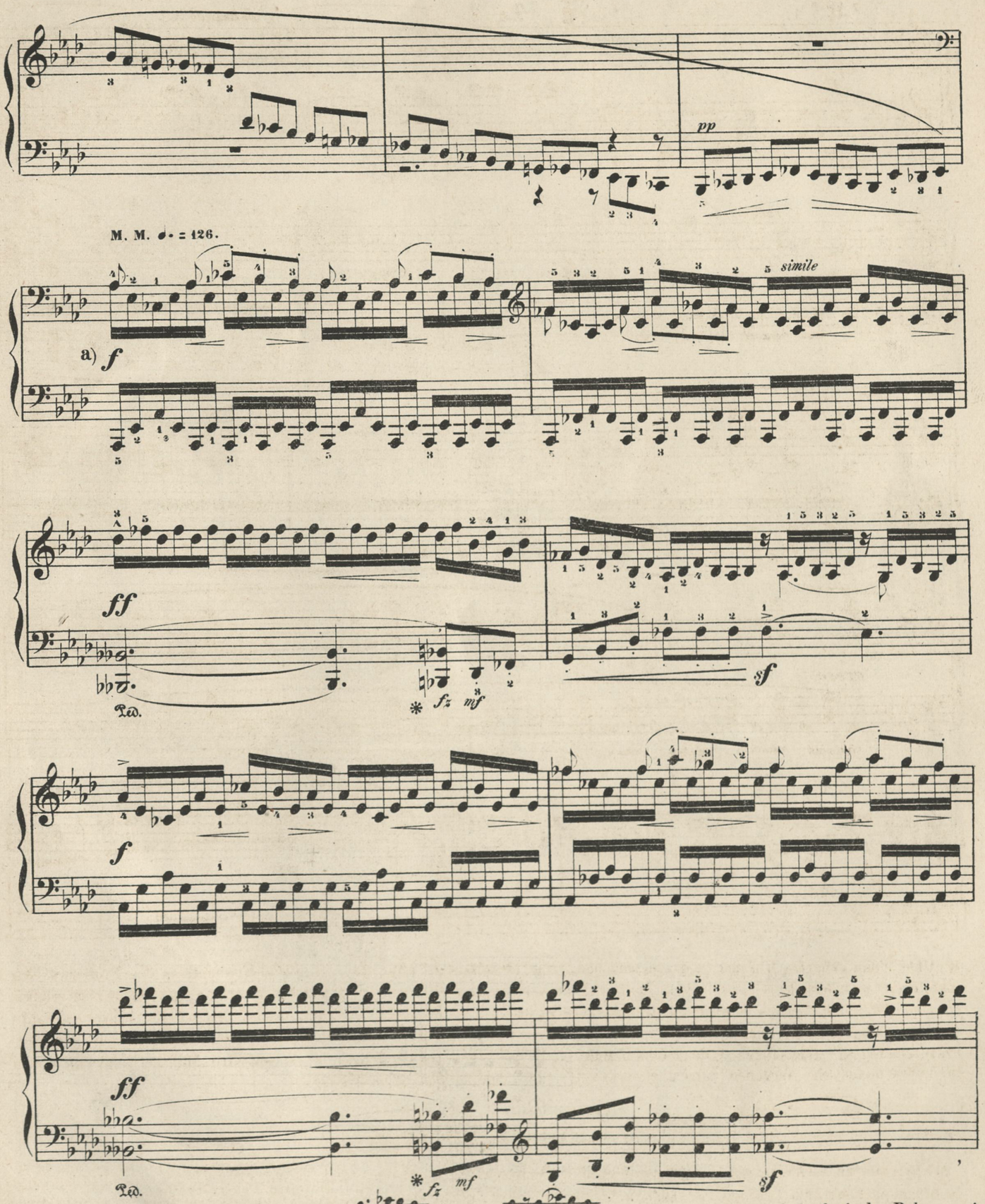


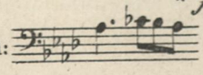
a) Ohne einen scharfen Einblick in die thematische Arbeit des Meisters, ohne eine gründliche Erkenntniss des Prozesses des Entstehens und Vergehens der einzelnen Motive ist ein verständnissvoller und verständlicher Vortrag seiner Werke nicht möglich. Da eine detaillirte Analyse diese instruktive Ausgabe zu einem „unpraktischen" Umfange anschwellen würde, ausserdem das mündliche Verfahren des Lehrenden während des Studiums weit fruchtbarer ist, als schriftliche Abhandlungen, so muss der Herausgeber sich mit zeitweiligen Andeutungen begnügen, deren Ausbeutung der Praxis überlassen wird. Man betrachte an dieser Stelle das melodische „Vergehen" namentlich auch unter dem rhythmischen Gesichtspunkte:

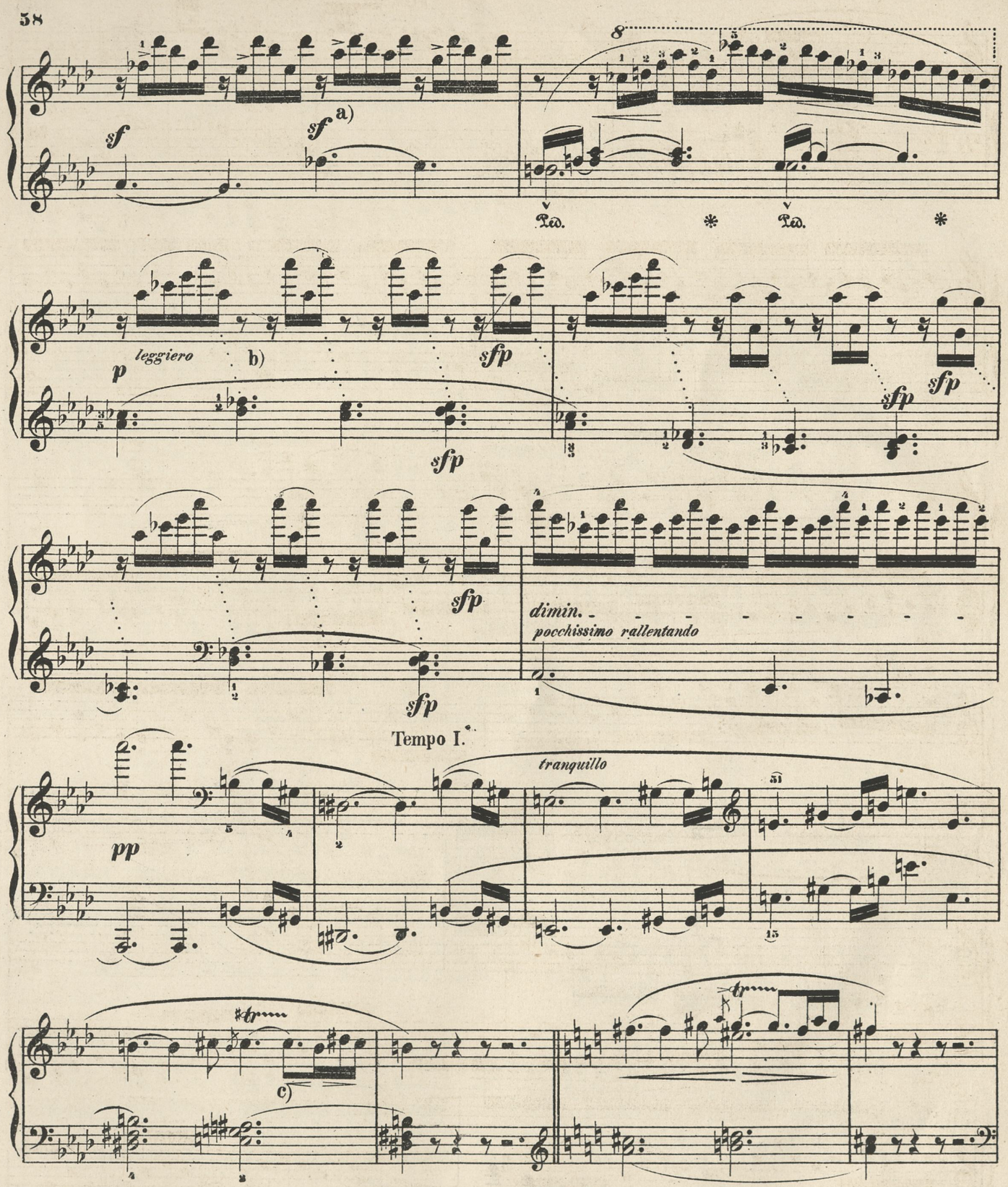


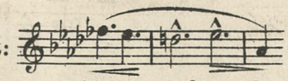
(a) Rhythmische Verkleinerung (b) melodisches Verschwinden der herabsteigenden Secunde.

b) Bei genauester rhythmischer Präzision, welche der richtige Vortrag dieses aus Umkehrung des ersten Motives entstandenen Gesanges verlangt, ist doch sehr darauf zu achten, dass die vermittelnden Sechzehntheile ohne eckige Schärfe gespielt werden, deren Vermeidung aber wiederum nie zur Undeutlichkeit führen darf.



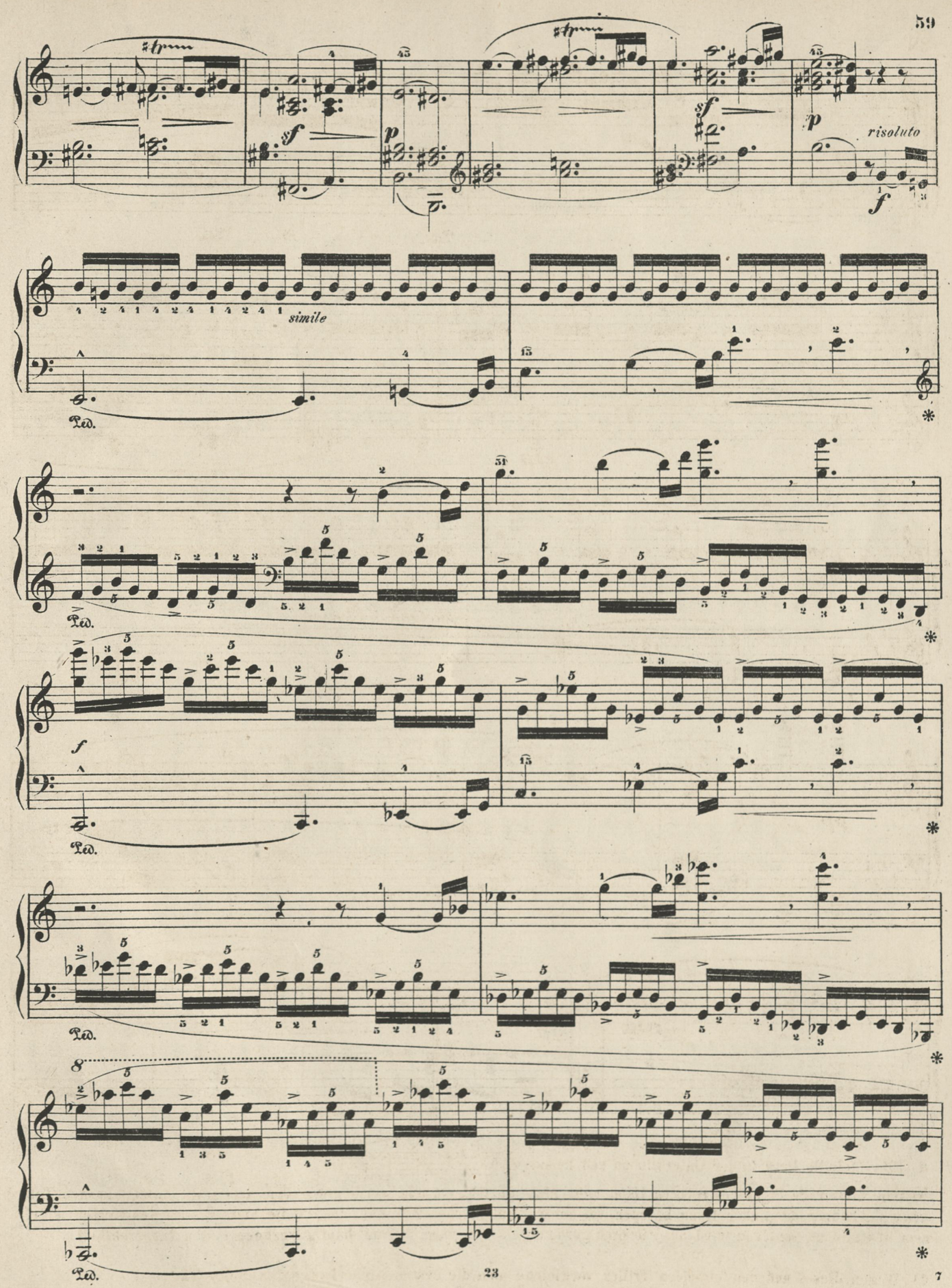
a) Die Melodie ist nicht einfach:  sondern  aufzufassen, damit der rhythmische Puls zu seinem vollen Rechte gelange.

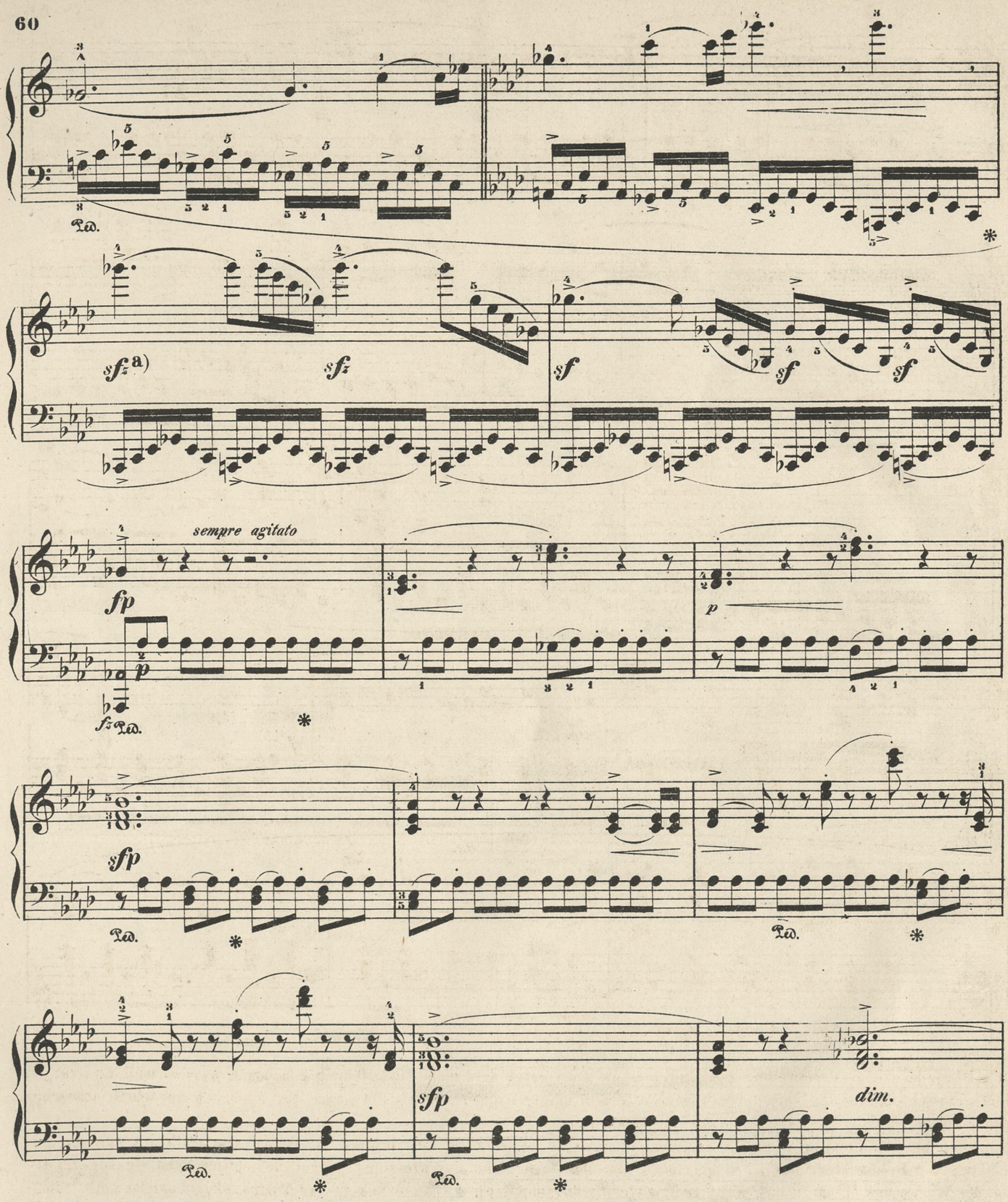


a) Die Melodie liegt in der Unterstimme und heisst: 

b) Die flatternde Figur der rechten Hand trete nicht zu früh ein und werde gewissermaassen als Auftakt zu dem folgenden Akkorde der linken Hand bezogen. Vor der naturalistischen Neigung, das zweite Viertel statt des vierten mit einem sforzato zu versehen wird ausdrücklich gewarnt, als vor einer überaus häufig vorkommenden Incorrektheit.

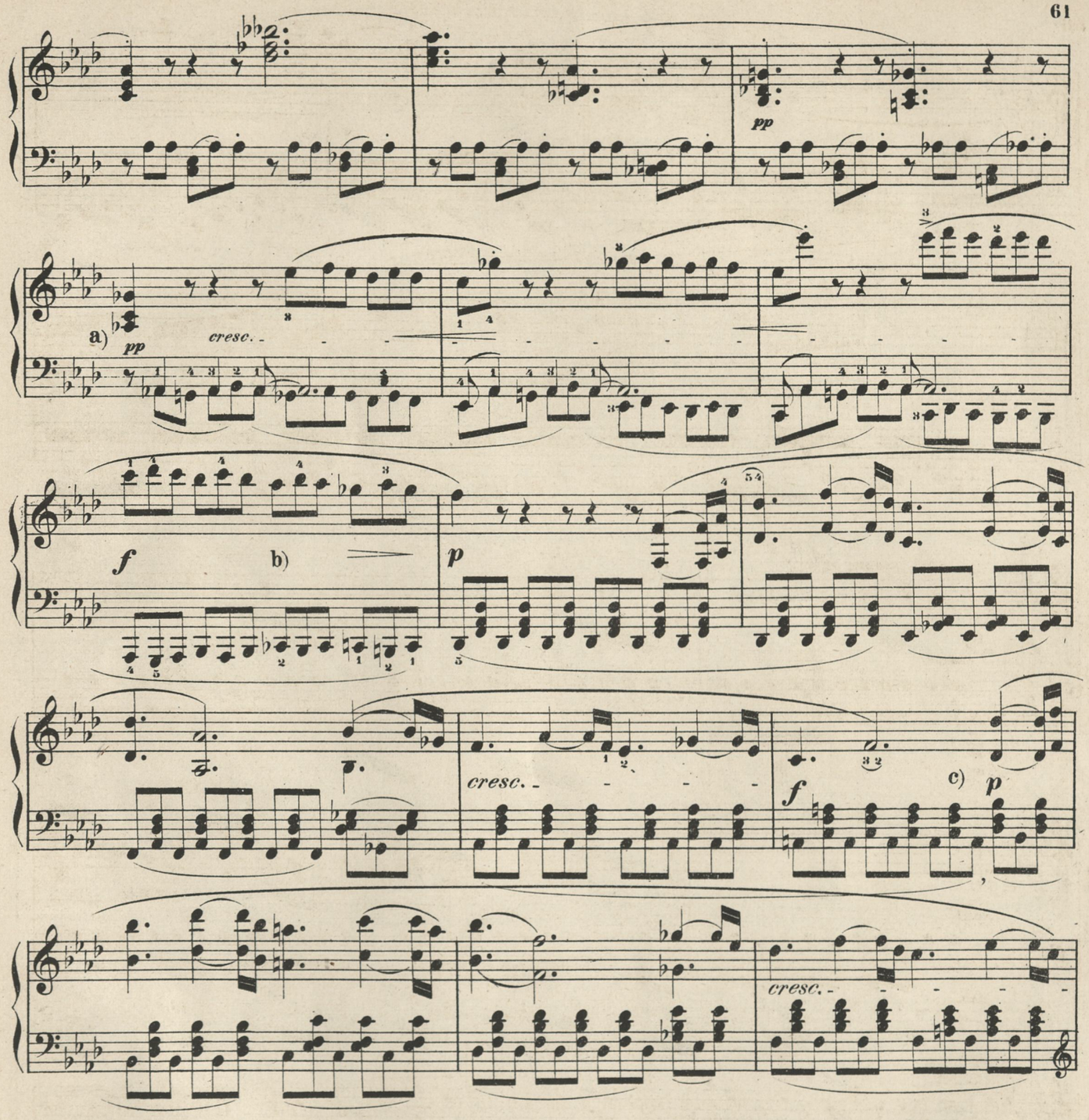
c) Wegen dieses und der folgenden Triller vergleiche man die ersten Anmerkungen zu Seite 54.


sf
p
sf
p
risoluto
f
simile
Ped.
Ped.
f
Ped.
Ped.
8
Ped.



a) In der linken Hand accentuire man das zweite und vierte Viertel: (eigentlich Hierdurch entsteht dem auf das erste und dritte treffenden „sforzato“ der rechten Hand eine rhythmische Polyphonie, wie sie dem leidenschaftlichen Charakter der ganzen Episode entspricht.

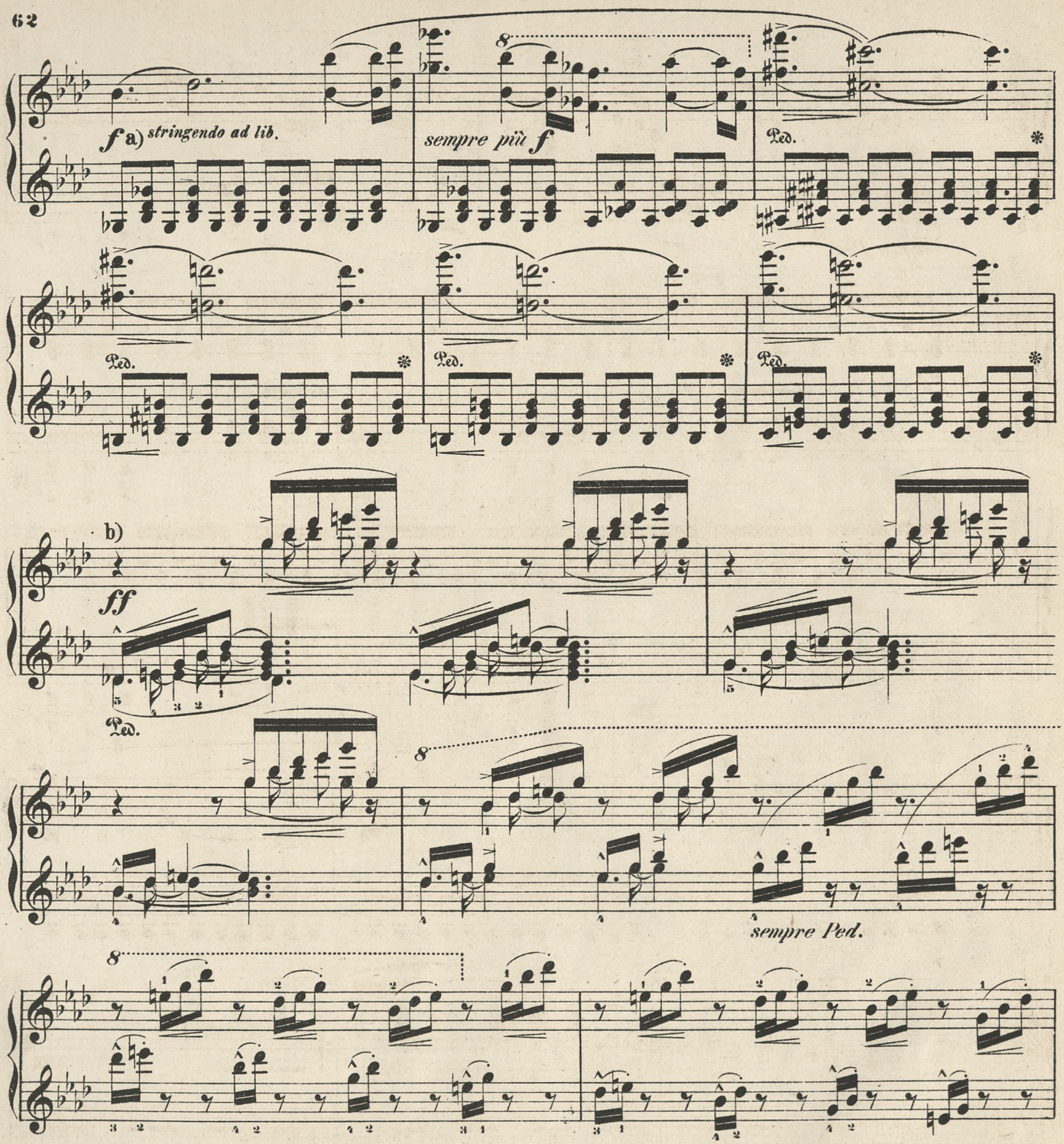
Unter: hat man sich übrigens eine latente Anspielung auf das Motiv: zu denken.



a) Die jedesmalige Bezeichnung des Haltetons „as“ als Viertel darf nicht buchstäblich genommen werden, weil die Deutlichkeit der Achtelbewegung darunter nothwendig leiden müsste, sondern ist als ein Luxus der Ausdrucksvorschrift anzusehen, um den Spieler zu möglichstem „vibrato“ zu veranlassen.

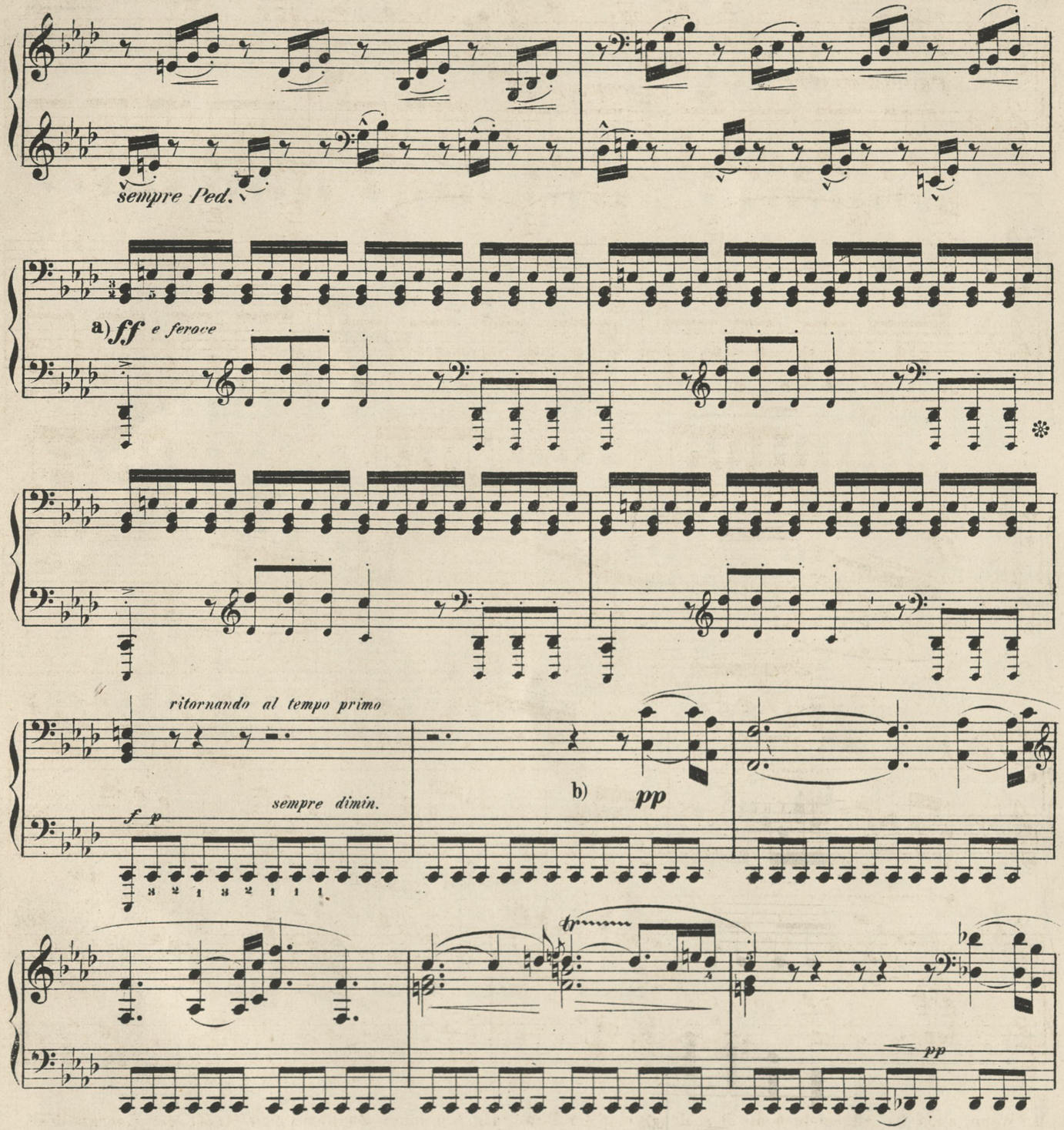
b) Hier hat der Componist zweifelsohne das „diminuendo“-Zeichen auf dem letzten Viertel vorzuschreiben vergessen. Eine „sklavische“ Beobachtung des jähen Wechsels von forte und piano, der wir sonst überall, namentlich beim ersten Studium der Werke des Meisters das Wort reden, wie wir überhaupt diesen Ausdruck in der Vortragskunst nur im guten Sinne anwenden, müsste den Zusammenhang mit dem folgenden Takte nothwendig zerreissen und zur Unverständlichkeit führen. Hingegen ist

c) der plötzliche Eintritt des piano auf dem viertem Viertel sehr buchstäblich auszuführen: eine unmerkliche Athempause, wie sie das „Komma“ beim Sprechen erheischt, ist natürlich in ähnlichen Fällen nicht blos statthaft, sondern unumgänglich nöthig.



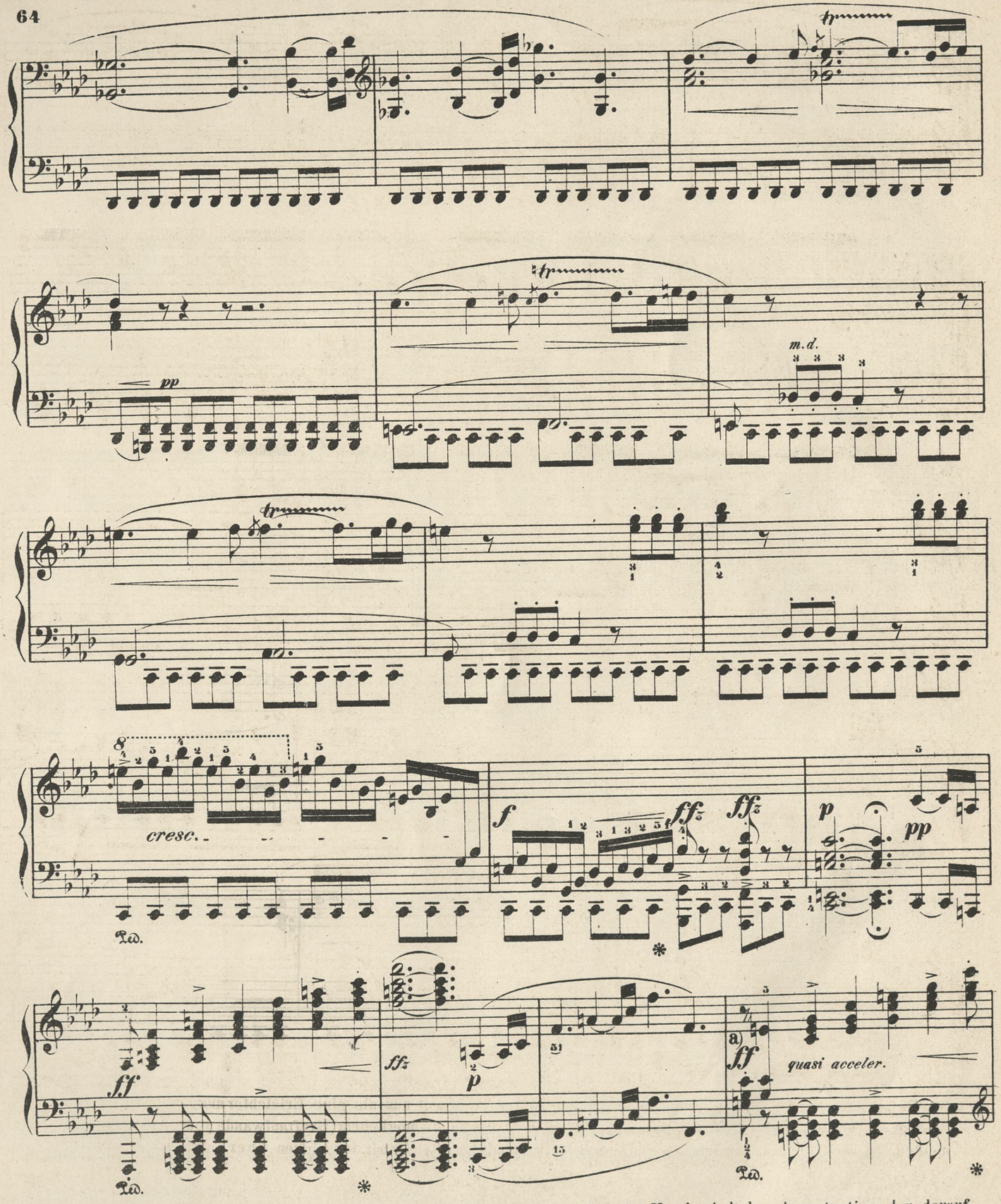
a) Wenn auch im Allgemeinen die Beschleunigung der Bewegung bei einer Zunahme von Kraft die Energie des Ausdrucks eher zu lähmen als zu fördern pflegt, so erscheint dem Herausgeber an dieser Stelle doch die gleichzeitige Anwendung beider Steigerungsmittel sehr wohl statthaft, die Wirkung einer „himmelstürmenden" Gipfelung ästhetisch gerechtfertigt.

b) Zur Darstellung dieses elementaren Gewitters gehört mehr Virtuosität als gemeinhin angenommen werden zu pflegt. Vor Allem verlangt das riesenschlangengleiche Auf- und Zurückbäumen des Bassganges: von  zu  und in die äusserste Tiefe zurück — die kräftigste Accentuation, so dass die Zeichnung der melodischen Umrisse in der erforderlichen Klarheit zu Tage komme.



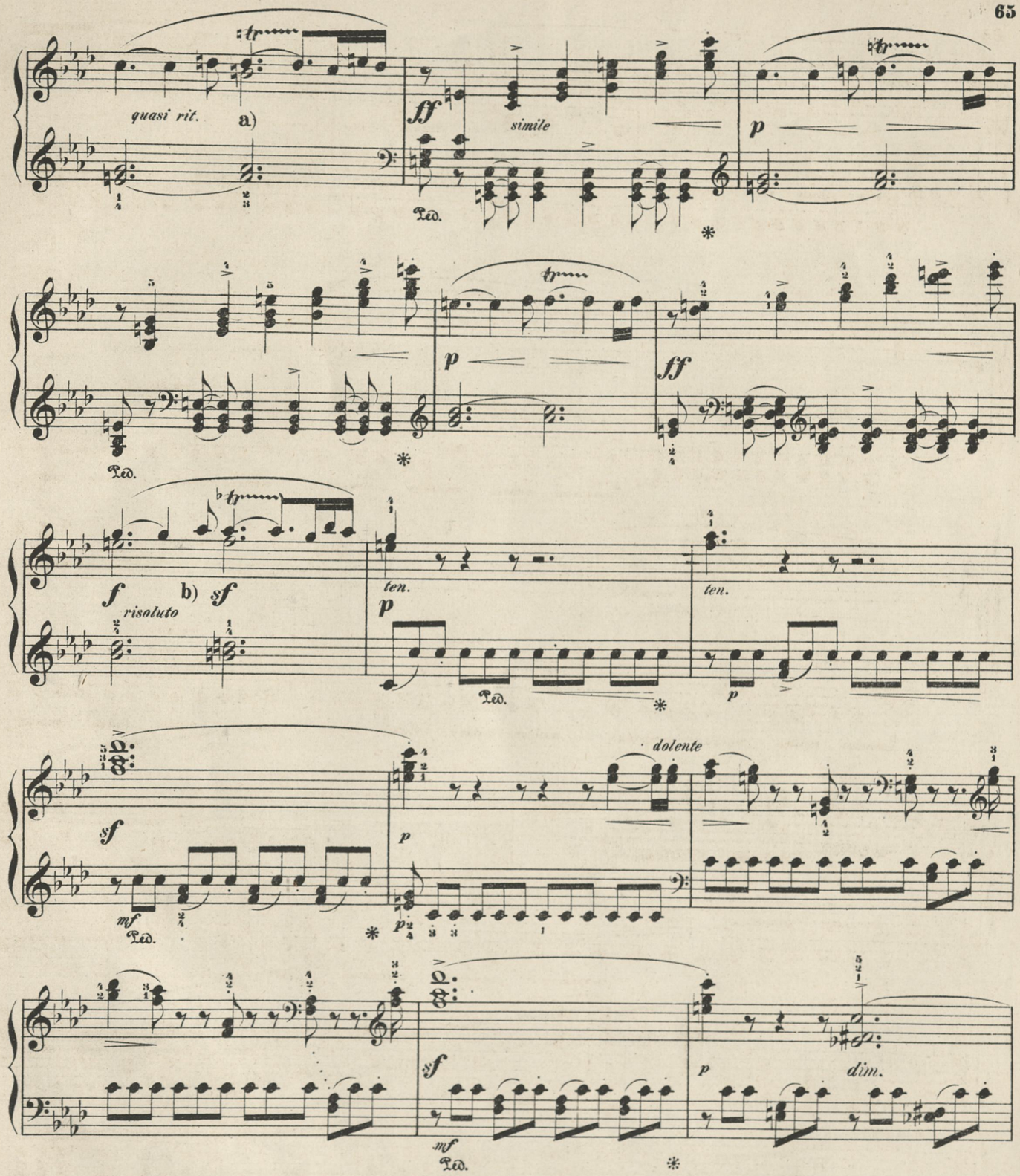
a) Die Octavenverdopplung in den vier folgenden Takten erscheint uns als eine Erleichterung, nämlich dann, wenn der Spieler die volle Schwierigkeit der Aufgabe erkannt hat, bei höchstmöglichem Kraftaufwande jede Anschlagshärte zu vermeiden. Je nach der individuellen Beschaffenheit der Arme wird der Spieler mit der Linken über oder unter der Rechten zu manipuliren haben.

b) Der Herausgeber spielt die Octaven beim Wiedereintritt des melodischen Hauptmotivs mit festgeschlossener Spannung und niedergebeugter Haltung der Handfläche ohne Ausnahme mit $\frac{5}{1}$, da die Benutzung des vierten Fingers auf den schwarzen Tasten leicht zu einem verfrühten Aufheben des Daumes verleitet.



a) Die Übertragung des ersten Achtelschlages aus der rechten in die linke Hand wird der Accentuation der darauf folgenden Synkope zu Gute kommen. Doch kann die Stelle auch wie auf Seite 55 gespielt werden.

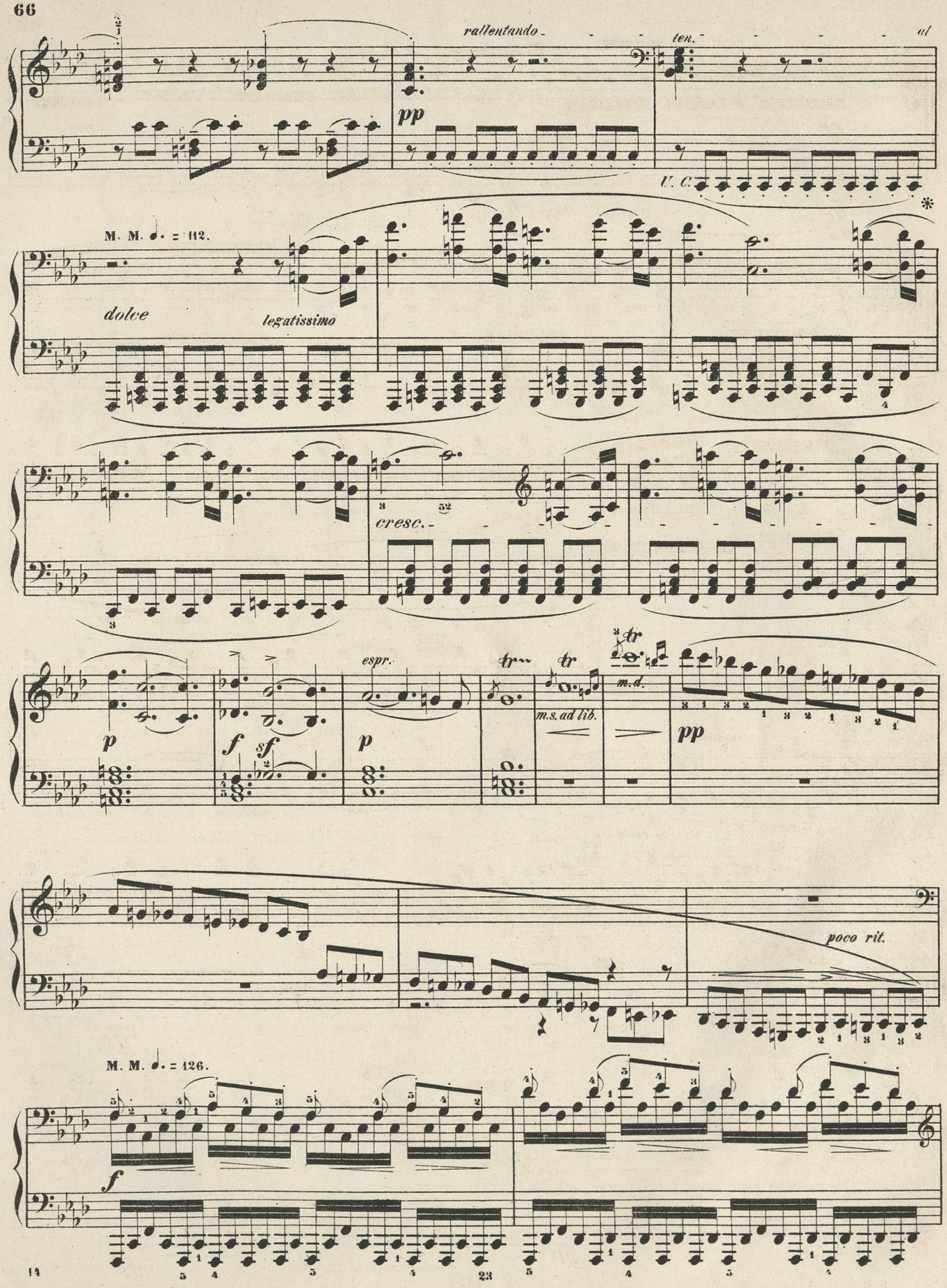
Die vom Herausgeber zugefügten Bezeichnungen „quasi acceler." und „quasi rit." dürfen natürlich zu keiner Übertreibung veranlassen.

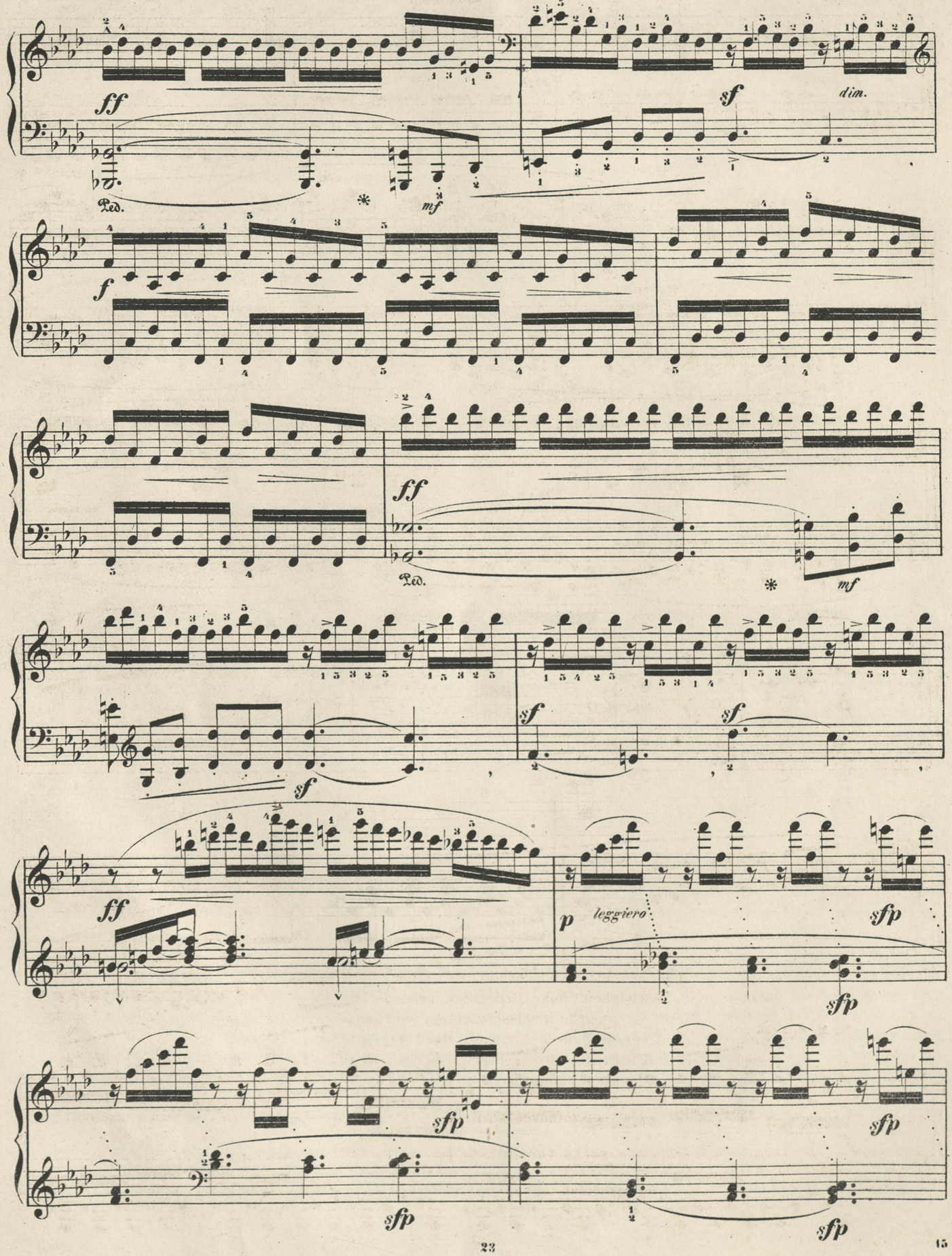


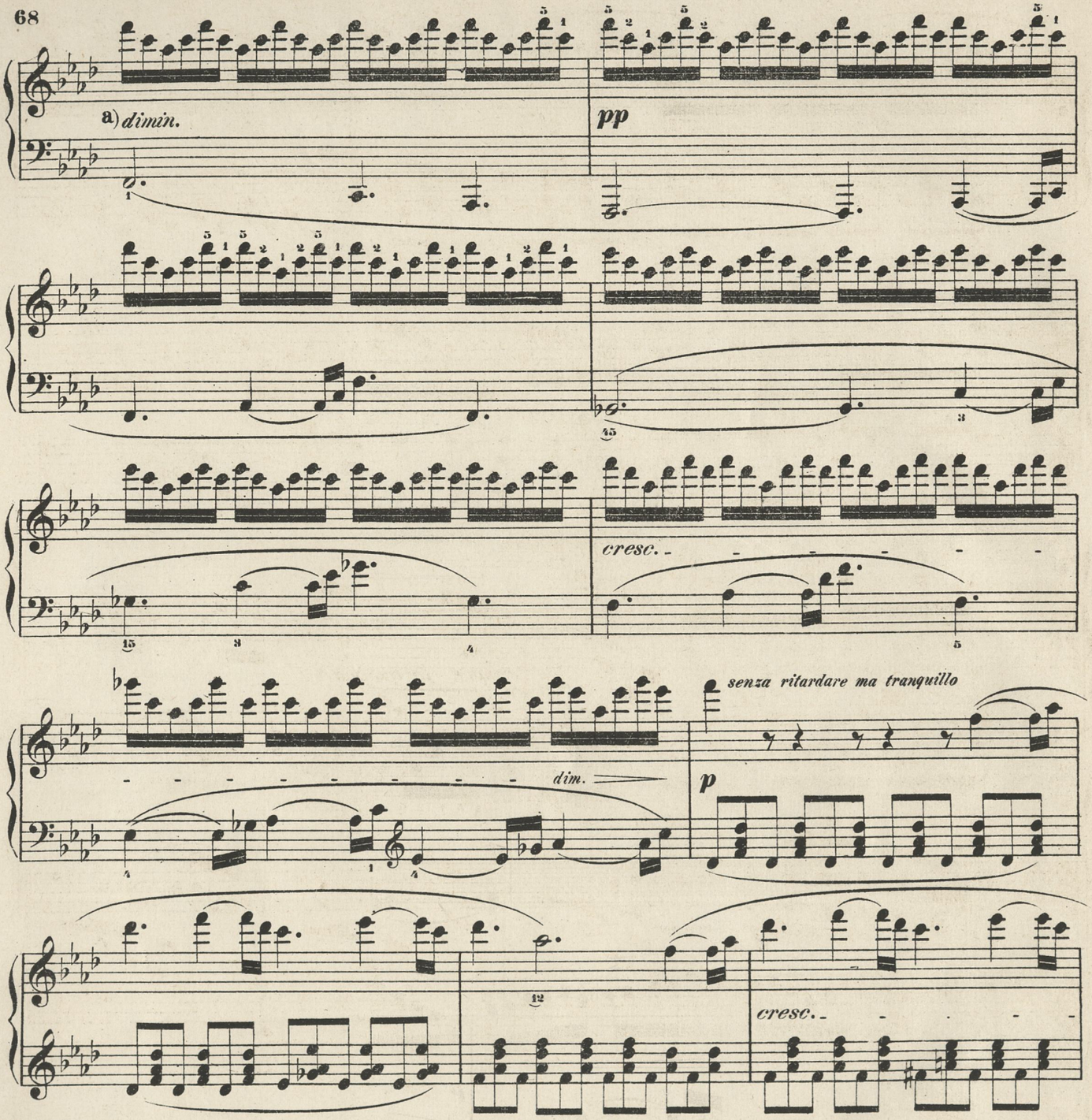
a) Es wird nochmals in Erinnerung gebracht, dass alle Triller mit dem oberen Nebentone zu beginnen sind, welcher mit der Veränderung den übrigen Stimmen auf den bezüglichen Takttheil aufs Genaueste zusammentreffen muss. Die demgemäss bei

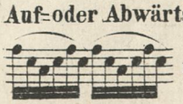
b) sich ergebende scharfe Dissonanz:  u.s.w. entspricht vollkommen der Absicht des Tondichters.

c) Man vergleiche die bei den Parallelstellen im ersten Theile gegebenen Anmerkungen.

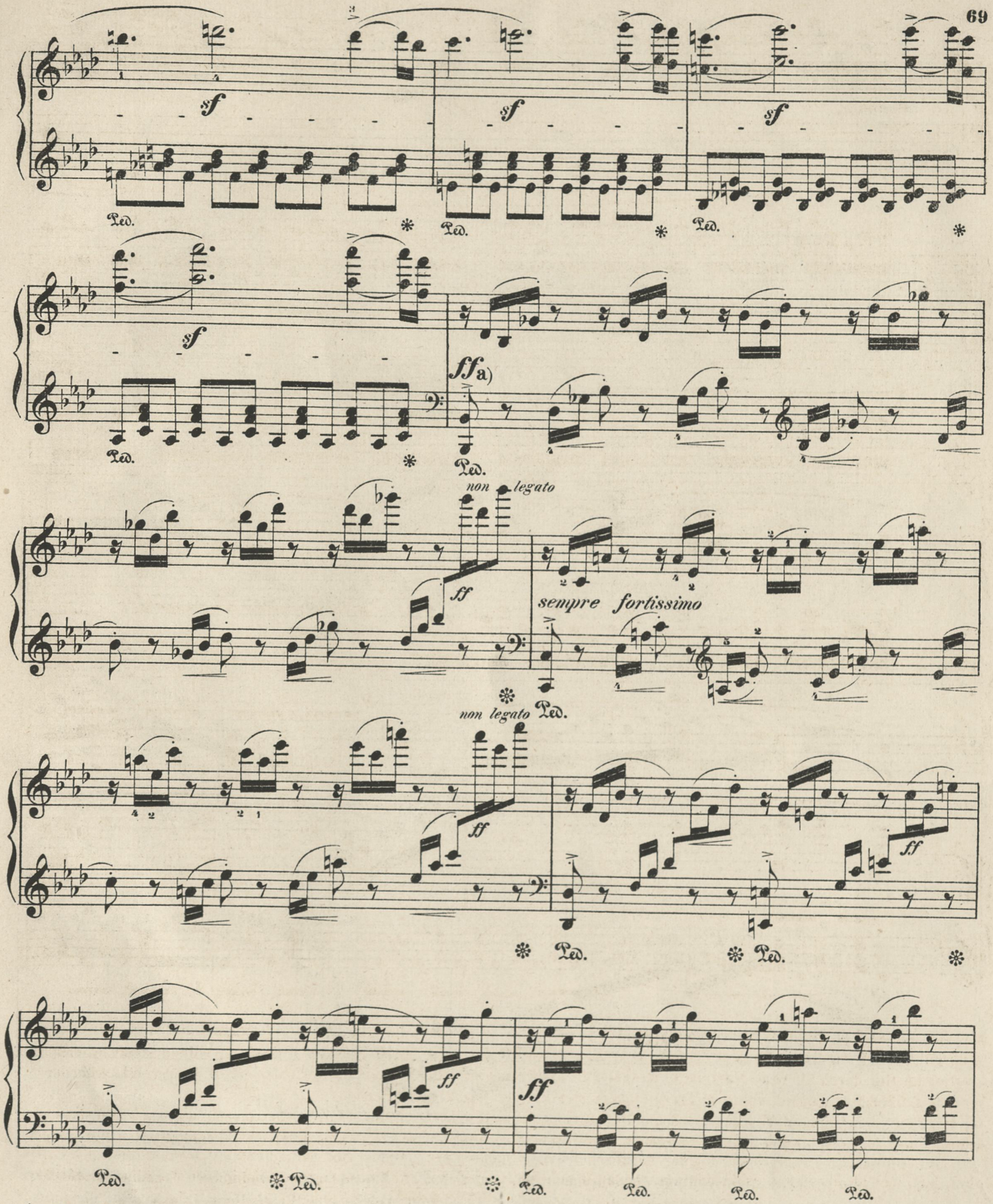

rallentando
ten.
pp
V. C.
M. M. ♩. = 112.
dolce
legatissimo
cresc.
espr.
tr
m.s. ad lib.
m.d.
p
f
sf
pp
poco rit.
M. M. ♩. = 126.
f


ff
Ped.
mf
sf
dim.
f
ff
Ped.
mf
sf
sf
ff
p
leggiero
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp

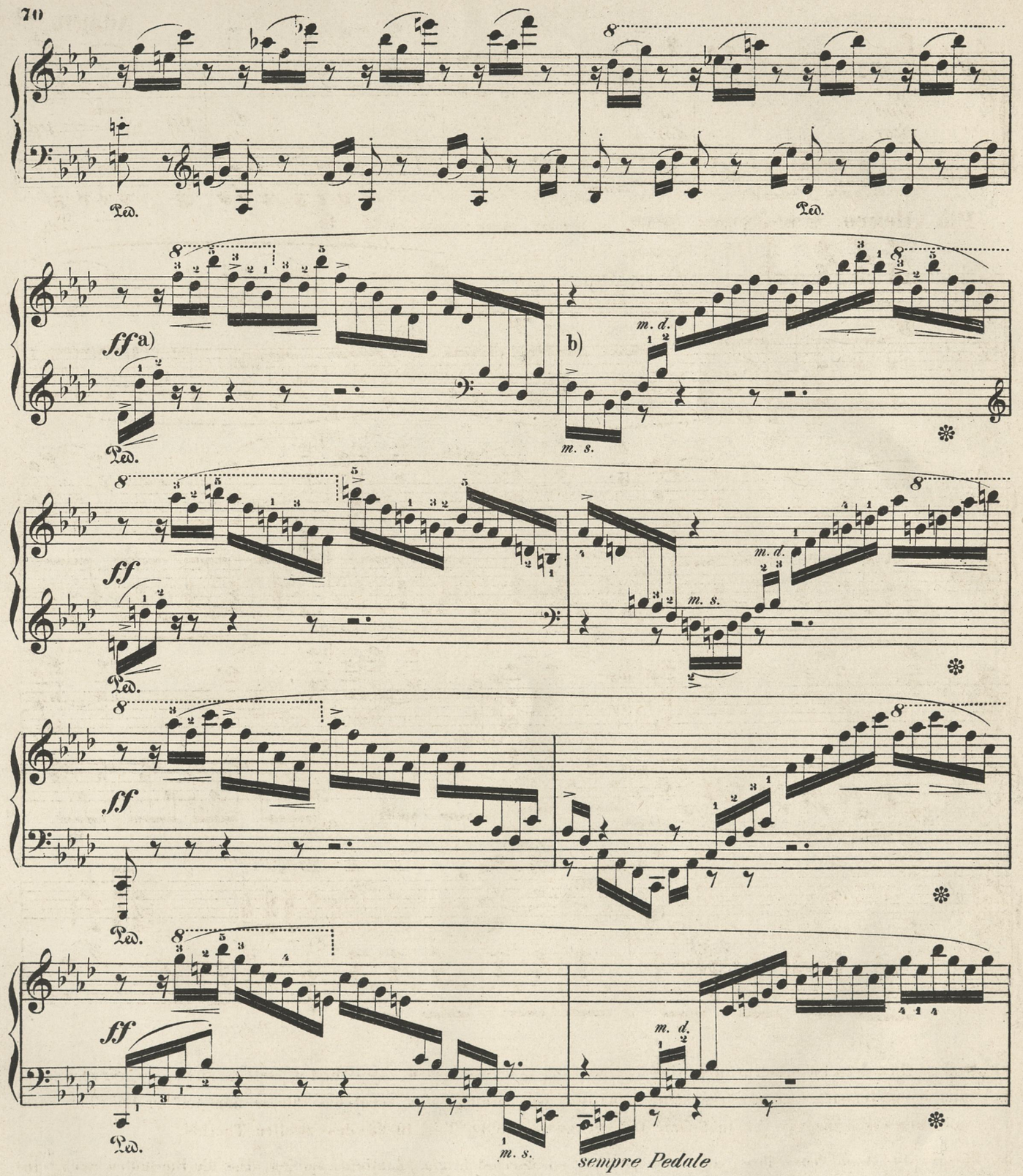


a) Auf die Gefahr hin, der Kleinigkeitskrämerei beschuldigt zu werden, im Studium des Vortrags der Werke unserer grossen Meister hat übrigens jede „Kleinigkeit" hohe Bedeutung, muss der Herausgeber dennoch seinen entschiedenen Zweifel an der durch die neue Härtelsche Ausgabe gewissermaassen sanctionirten Berichtigung d. h. Vereinfachung der Version früherer Ausgaben von der Tremolo-figur der rechten Hand aussprechen.
Gestützt auf die Autorität des unerreichsten Beethovenkenners der Welt, Franz Liszt, behaupten wir nach ihm, dass während der Ruhepunkte der melodieführenden Unterstimme die Begleitungsfigur sich zu vier Sechszehntheilen zu gruppiren hat, welche accentlos, ruhig und glatt auszuführen sind:  dass dagegen beim Auf- oder Abwärtsschreiten des Basses die Figur eine Gruppe von sechs thematisch bewegten Noten zu bilden hat:  u. s. w.

Die beim Niederschreiben vom Autor gebrauchten Abbreviaturen können die Unklarheit verschuldet haben.

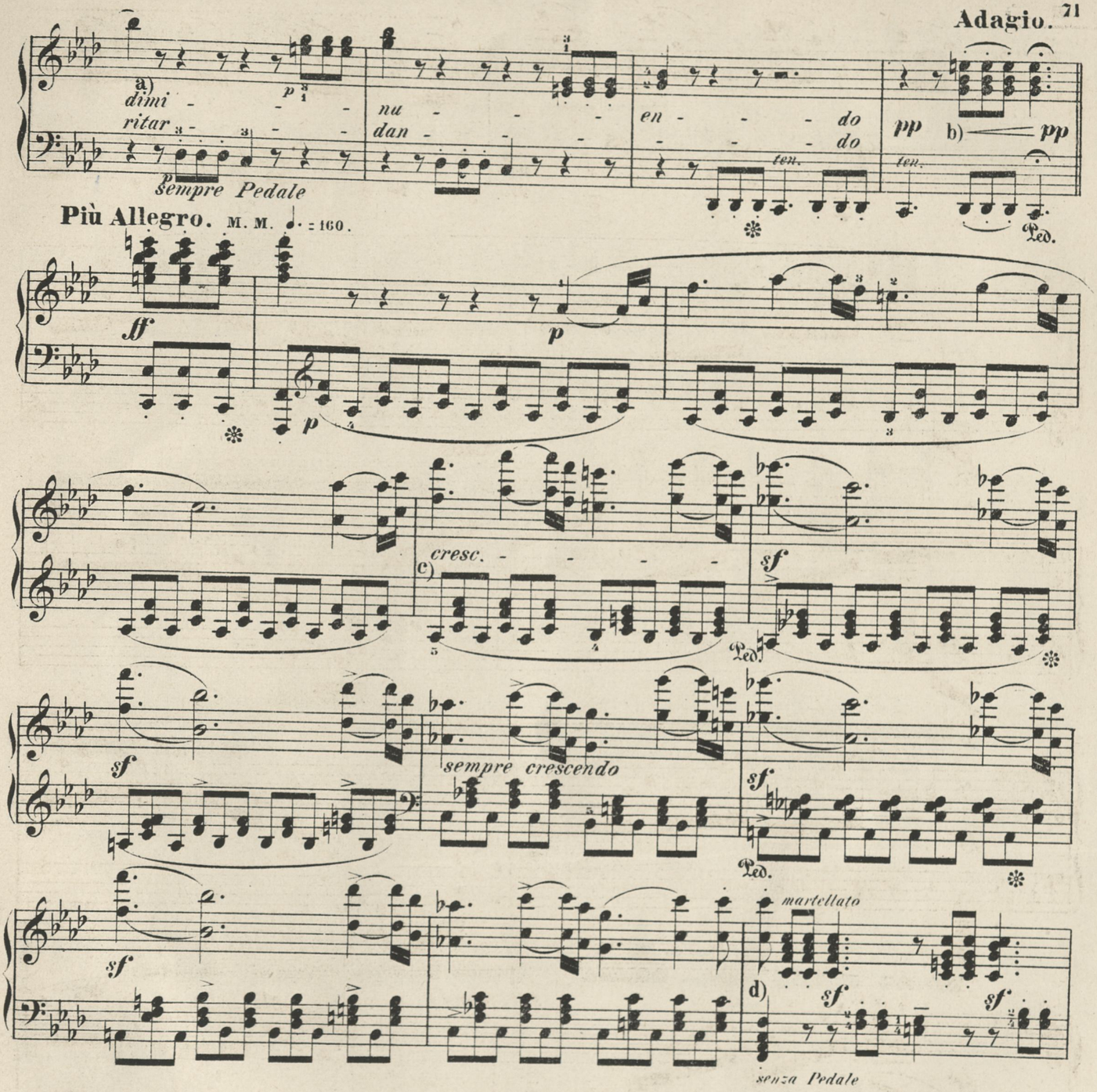


a) Diese Passagen müssen sehr schwungvoll und feurig gespielt werden und, trotzdem jede Hand die ihr zuertheilte Figur mit besonderem charakteristischem Ausdrucke darzustellen hat, müssen beide Hände mit so inniger Verwebung einander ablösen, dass nirgends auch der Schein einer Lücke entsteht.



a) So schwierig dieser Gang mit der vorgeschriebenen Applicatur (Daumen auf der Obertaste „b“ auszuführen ist, für Dilettanten alten Schlages, so verdient dieselbe, auch bei mangelhafter Ausführung, dennoch den Vorzug vor der nur scheinbaren Erleichterung, den Daumen auf die Dominante f zu setzen, welche eine Beweglichkeit erheischt, die nach der Anstrengung durch das Vorhergehende dem Spieler kaum mehr zugemuthet werden kann.

b) Eine wesentliche Erleichterung dagegen, namentlich für markige Accentuation, wird die Vertheilung eines Bruchstücks der Passage an die linke Hand gewähren.

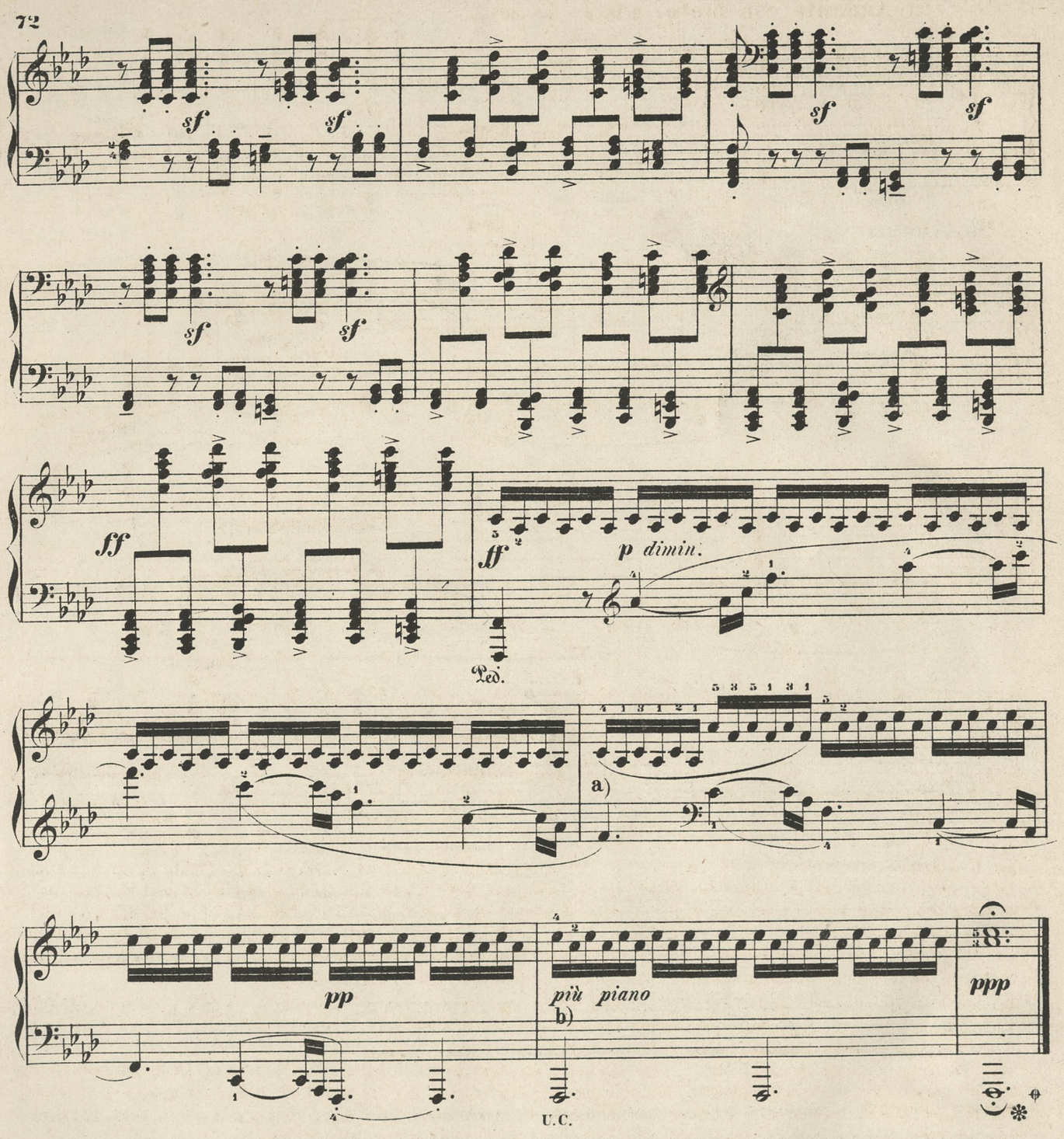


a) „Sempre Pedale" ist ausdrücklich vom Componisten vorgeschrieben. „Des" und „C" sollen sich also verschmelzen: die dadurch entstehende Unklarheit ist eine ästhetisch berechtigte. Man vergleiche hierzu den auf ersten Blick noch befremdlicher erscheinenden Fall in Sonate Op. 101. zweiter Satz Takt 19-22 des zweiten Theiles.

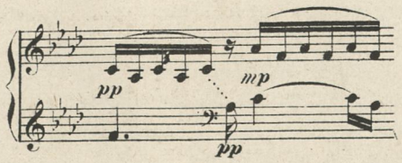
b) Die rechte Hand muss ihre vier Schläge mit so durchsichtiger Zartheit spielen, dass die Bassnoten auch ein ungeübteres Ohr am meisten' frappiren.

c) Mittel- und Unterstimme der Begleitung sind stets gleich stark zu halten.

d) Die beiden Hände müssen wie zwei Kämpfer in der Heftigkeit ihrer Schläge alterniren. Doch ist ein sforzando der linken Hand auf dem ersten und dritten Viertel in den beiden ersten Takten noch zu vermeiden, weil sie das rhythmische Interesse und dessen Steigerung im dritten Takte beeinträchtigen würde.

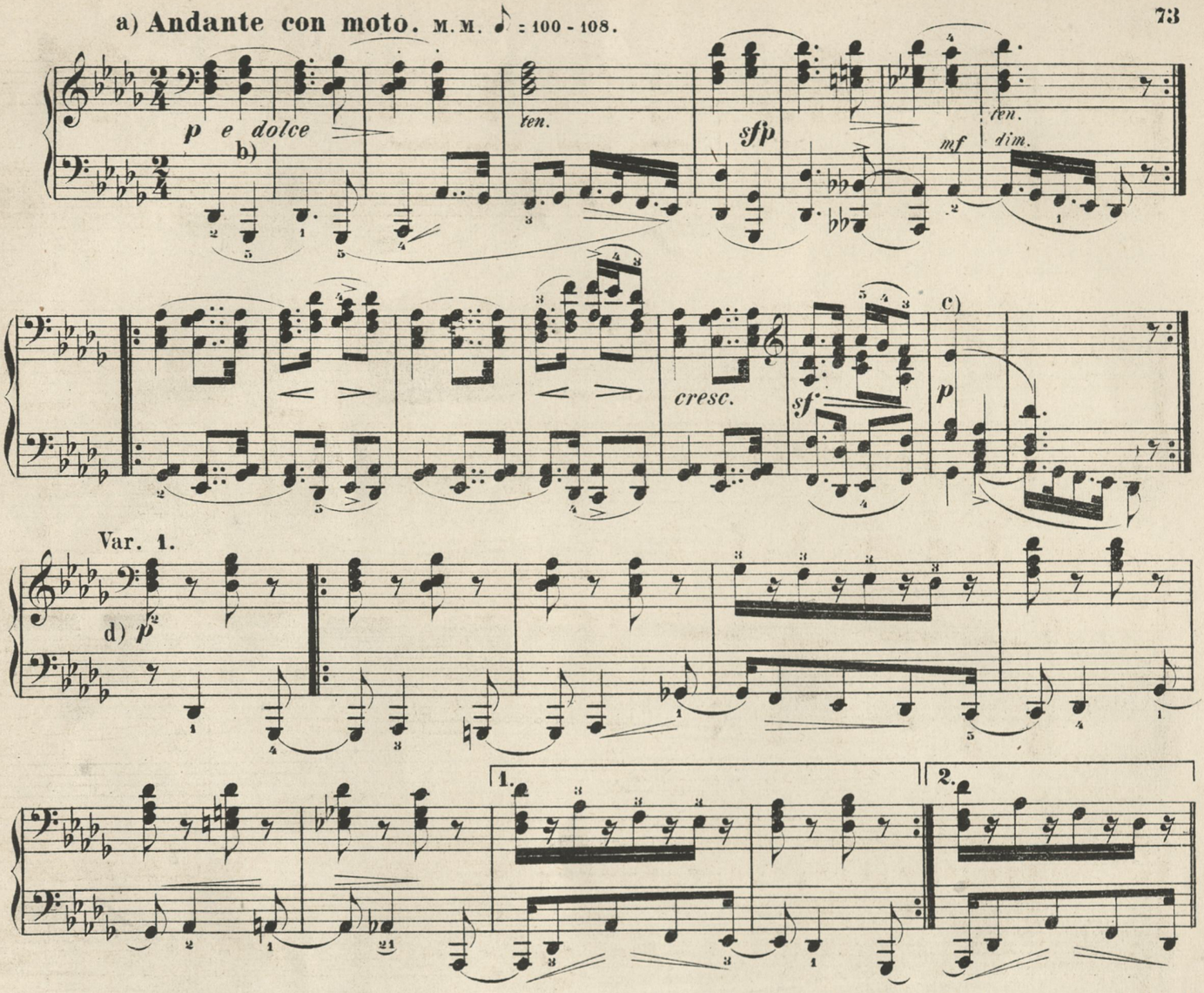


a) Die Schwierigkeit der Bindung der Begleitung während der Kreuzung beider Hände würde vielleicht durch folgende Vertheilung gehoben:



b) Man hüte sich vor einem pleonastischen „ritardando“ im vorletzten Takte. Der Nothwendigkeit eines solchen ist durch die Wandlung der Viertel in Halbe (im Basse) bereits vom Autor Genüge geschehen.

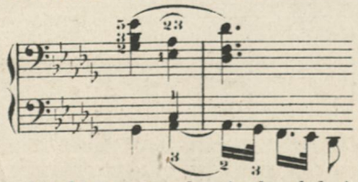
a) **Andante con moto.** M.M. ♪ = 100 - 108.



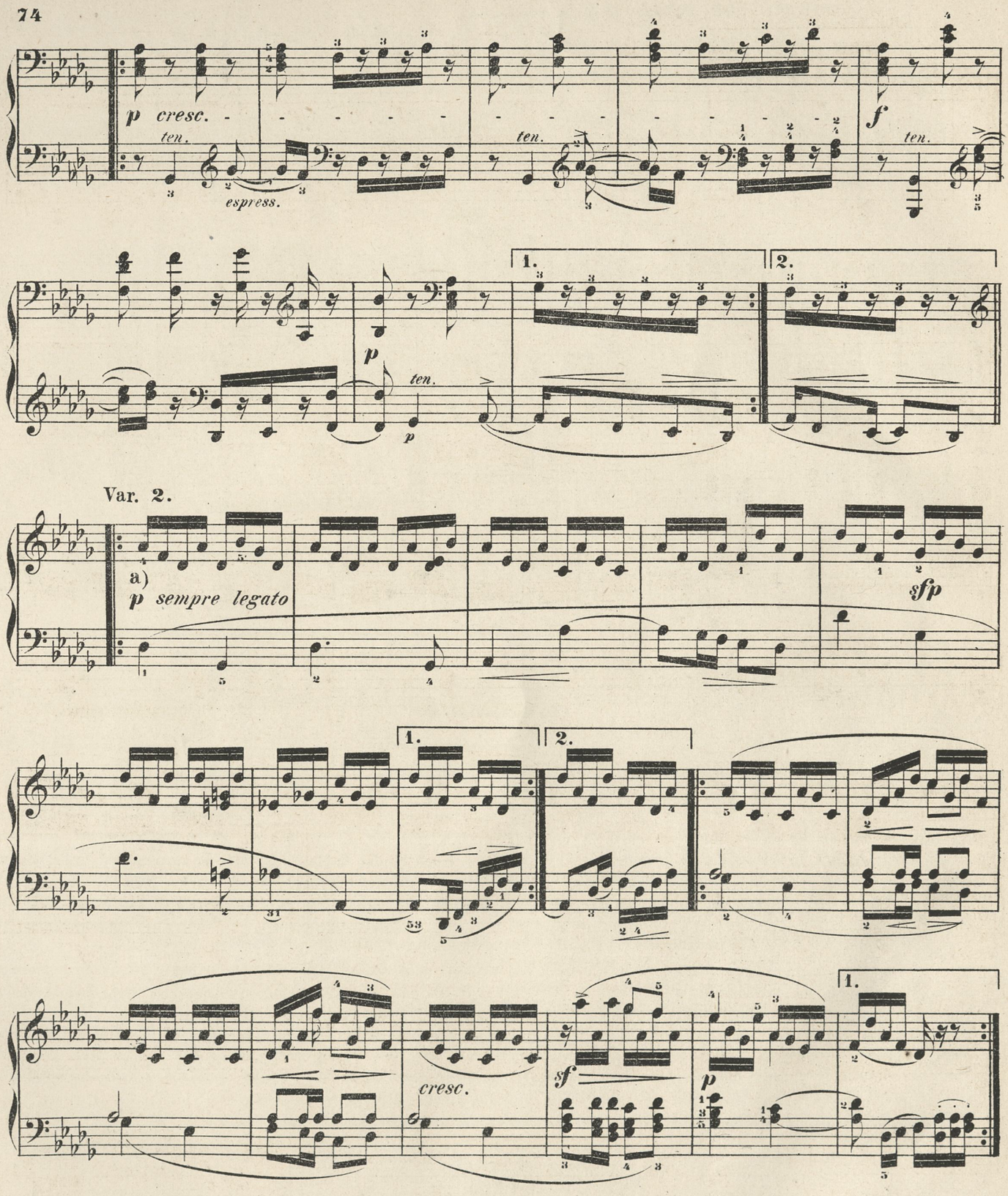
a) Gewöhnlich pflegt dieser Satz um eben so viel zu langsam gespielt zu werden als das Finale zu rasch. „Andante" heisst aber gehend, in Verbindung „con moto" sogar fliessend. Doch ist der Beisatz hier auch so zu verstehen, dass eine Starrheit der Bewegung während der Dauer des Stückes vermieden werde, etwa, dass vielleicht die zweite, jedenfalls die dritte Variation eine gewisse Beschleunigung erhalten könne. Jedwede Unruhe in den einzelnen Abschnitten würde dagegen den Charakter des Beschaulichen stören, der diesen Mittelsatz auszeichnet und eine edle Einfachheit des Vortrags verlangt, welche gleich weit von affektvoller Sentimentalität als von kühler Gleichgültigkeit fernbleiben muss.

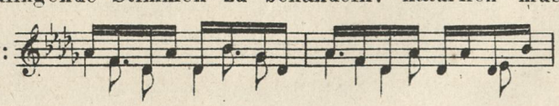
b) Die vom Herausgeber zugefügten Bindebogen haben weniger den Zweck, das sich von selbst verstehende Legatospiel zu bezeichnen, als die richtige Interpunktion im Vortrage der Melodie zu veranschaulichen. Es ist klar, dass das Achtel „b" im zweiten Takte ein stärkeres Hervorheben verdient, als das Viertel „b" im ersten, dass das „bb" im sechsten Takte eine ähnliche Geltung beansprucht — die Melodie wandert gewissermaassen in den Bass über. Im zweiten Theile werde grosse Sorgfalt auf correkte Nüancirung verwendet (bei der 2. und 3. Variation ist genau der nämliche Vortrag erforderlich) und der Periodenbau bewusstvoll zergliedert: der Vordersatz zerfällt in zwei Parallelsätze von je zwei Takten, der Nachsatz ist viertaktig und in Einem Athem zu spielen.

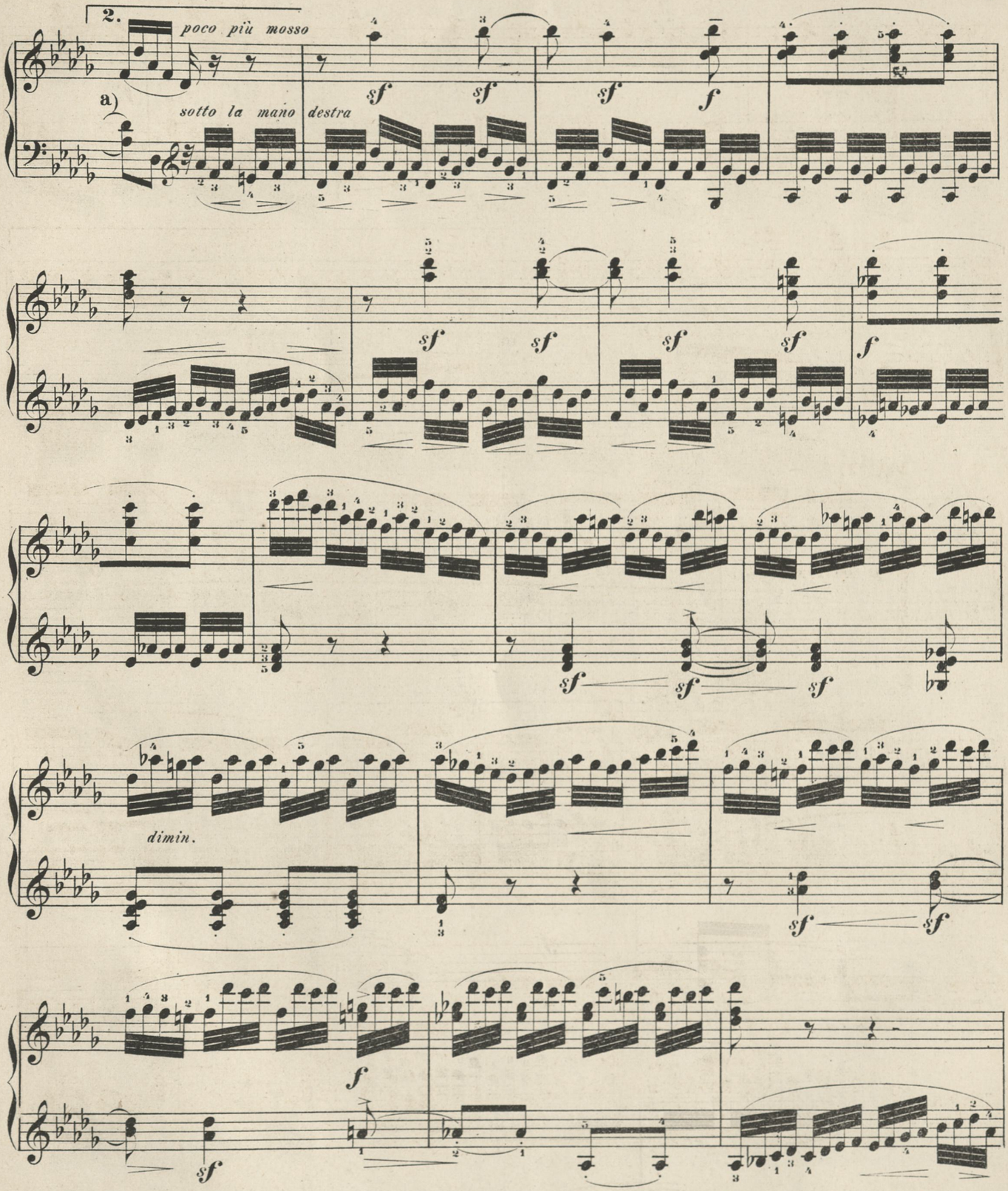
c) Um das Legato besser auszuführen, vertheile man die Stimmen folgendermaassen:



d) Die rechte Hand spiele ganz leblos, gleichsam mechanisch, dabei mit strenger Beobachtung des Zeitwerthes jeder Note, die linke dagegen sehr ausdrucksvoll und „legatissimo."
Vom Anschlage des Spielers hängt es ab, die wunderbare poetische Schönheit dieser Variation, ohne die unheimlichen Schroffheiten im Zusammenklange der Stimmen maskiren zu wollen, dennoch auch ziemlich wohlklingend zu gestalten.

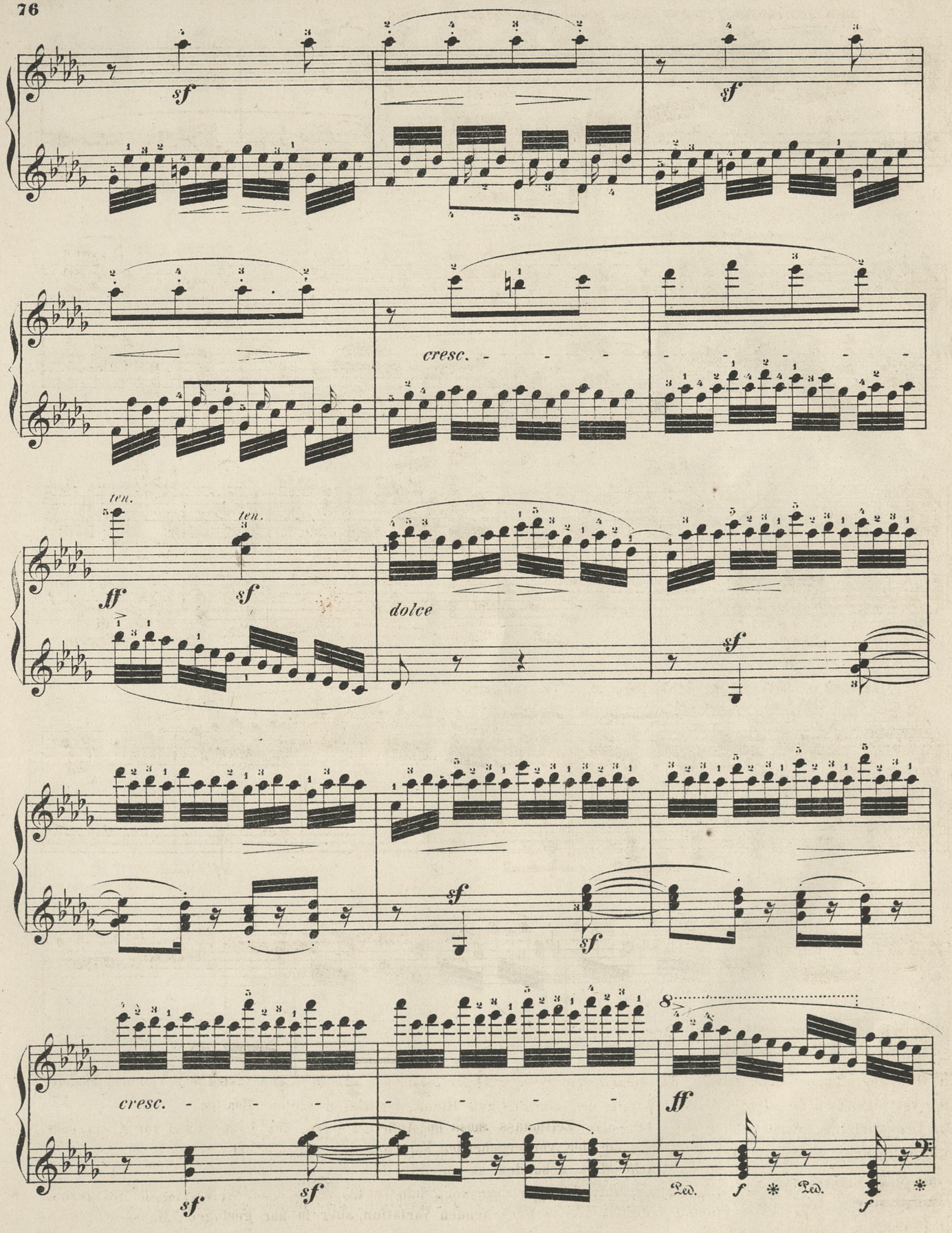


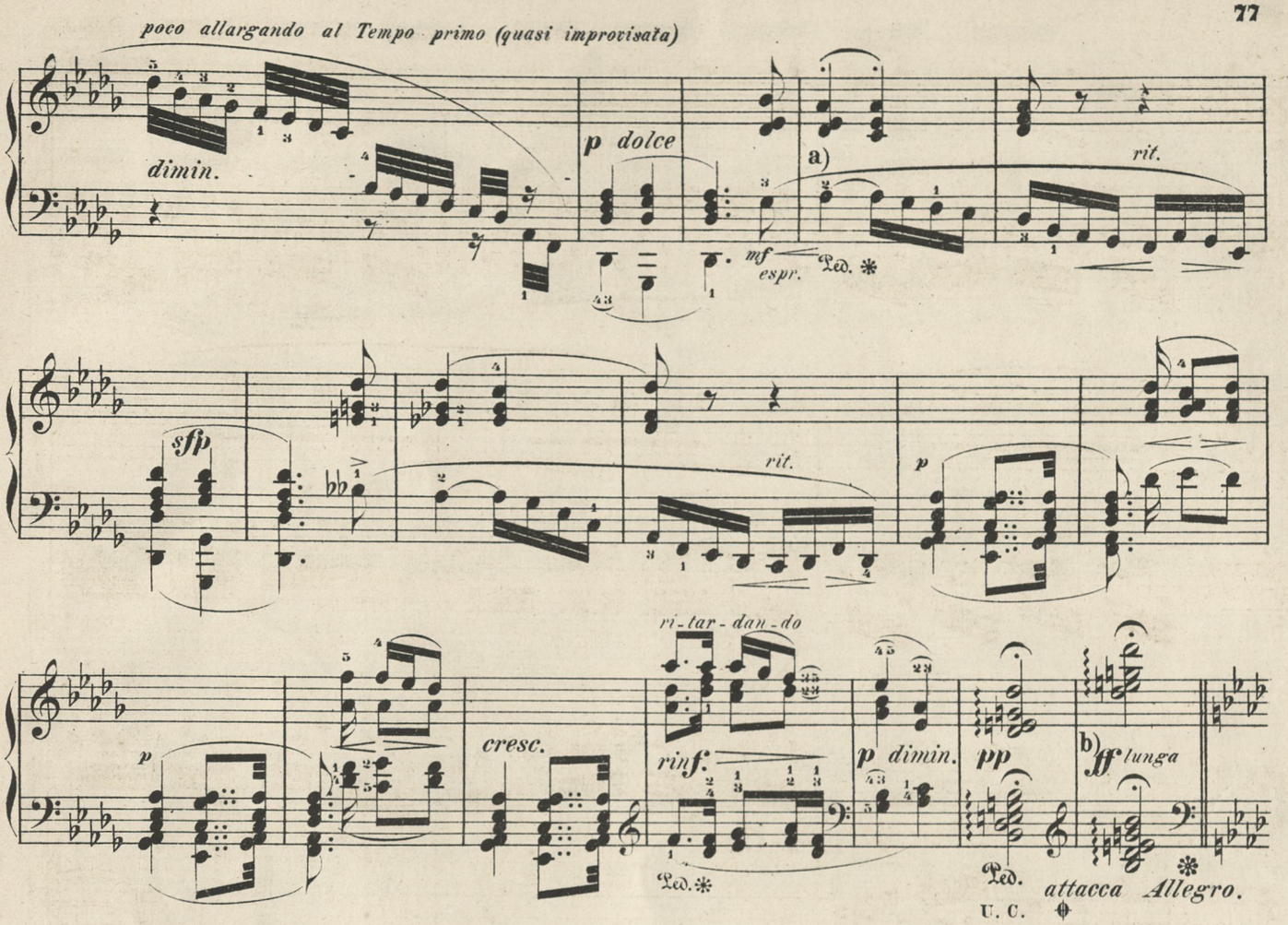
a) Diese Variation würde sehr trocken klingen, wenn man nicht den eigenthümlichen Klaviereffekt in Anwendung bringen wollte, die einzelnen Töne als nachklingende Stimmen zu behandeln: natürlich muss die correkteste Reinheit der Harmonie dabei bewahrt bleiben:  u. s. w.



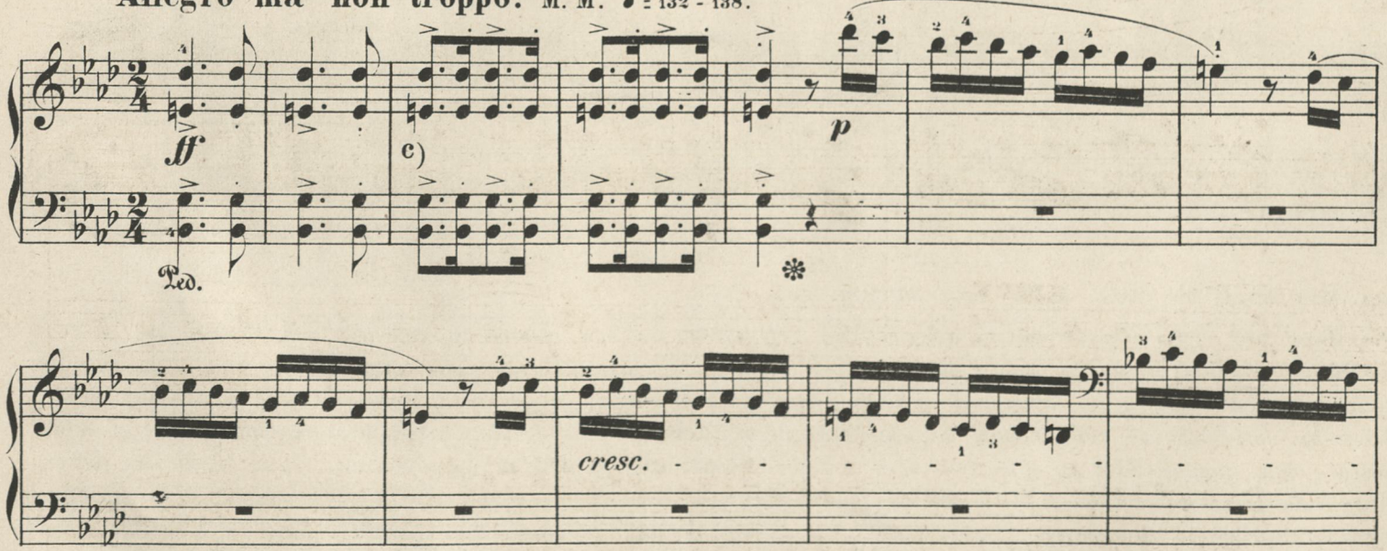
a) Der Uebergang in ein nur wenig belebteres Zeitmaass muss im Anfange dieses Taktes bereits vermittelt werden. Der Gebrauch des Pedals ist in dieser wie der vorhergehenden Variation soweit statthaft, als jede Undeutlichkeit vermieden wird. Die Figuren sind nicht allzu gebunden zu spielen; das, was man „jeu perlé" nennt, ist hier recht am Platze. Dass man sich vor allzu gefühlvollem Vortrage der Melodie zu hüten habe, ist bereits im Eingange erwähnt worden. Ein solcher kommt lediglich der vorhergehenden Variation, aber in nur geringem, Maasse zu.

23


sf
sf
cresc.
ten.
ten.
fff
sf
dolce
sf
sf
sf
cresc.
sf
sf
8
ff
Ped.
f
Ped.
f

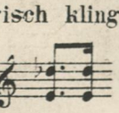
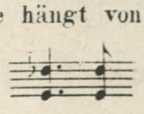


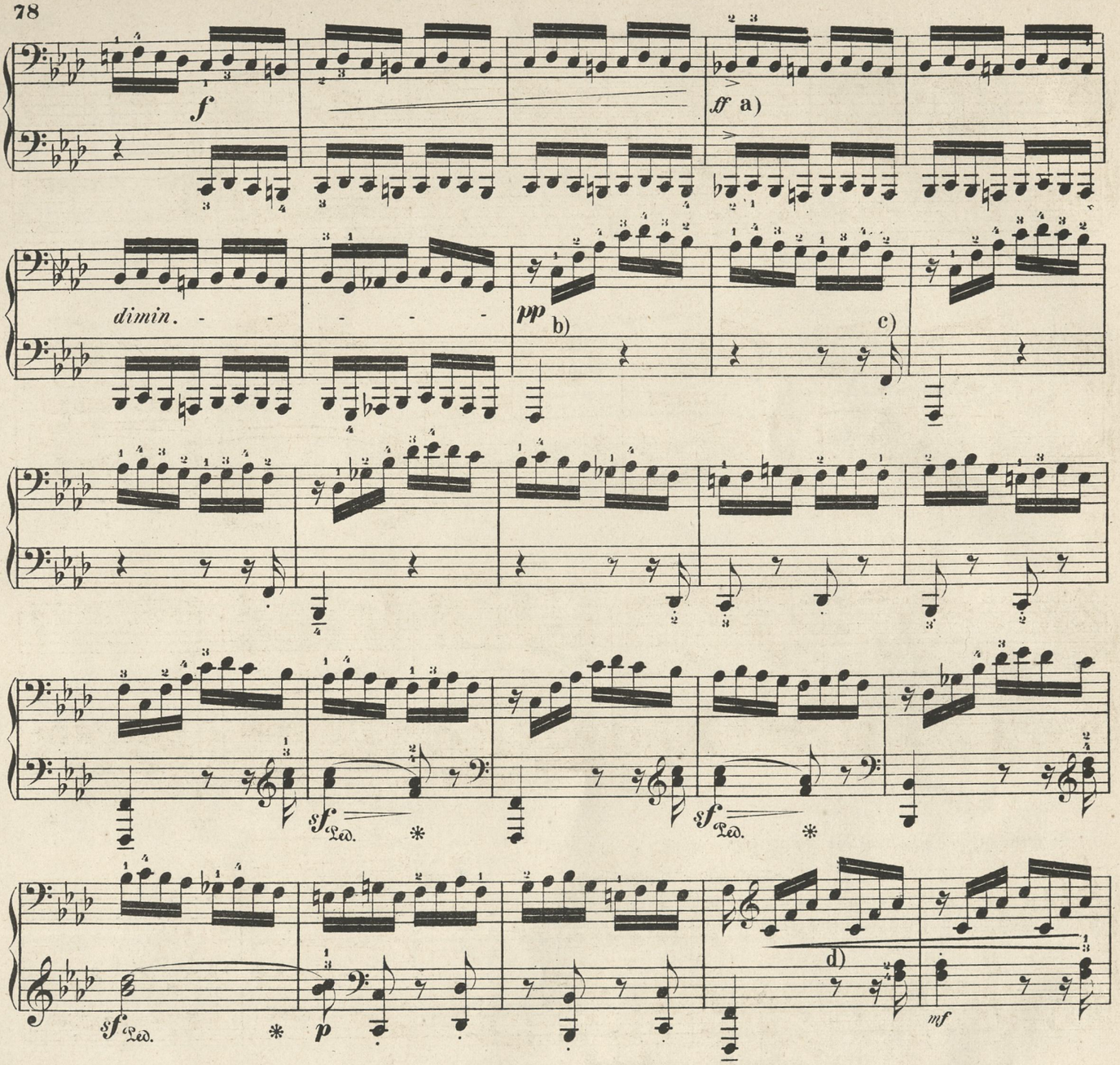
Allegro ma non troppo. M. M. ♩ = 132 - 138.



a) Die Oberstimmen sind „piano“ zu spielen, der Bass „mezzo forte“ wie ein frei phantasirender Violoncellospieler ihn vortragen würde. Der Pianist studiere den eigenartigen Klang der tiefen Violoncellsaiten.

b) Der vorletzte Accord kann sehr langsam und träumerisch arpeggirt werden, der letzte muss vor Allem energisch klingen; die Dauer der Fermate hängt von der Ausgiebigkeit des Instrumentes ab.

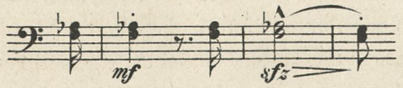
c)  ist die Verkleinerung von  und muss mit dem Bewusstsein der rhythmischen Steigerung des Affectes vorgetragen werden.



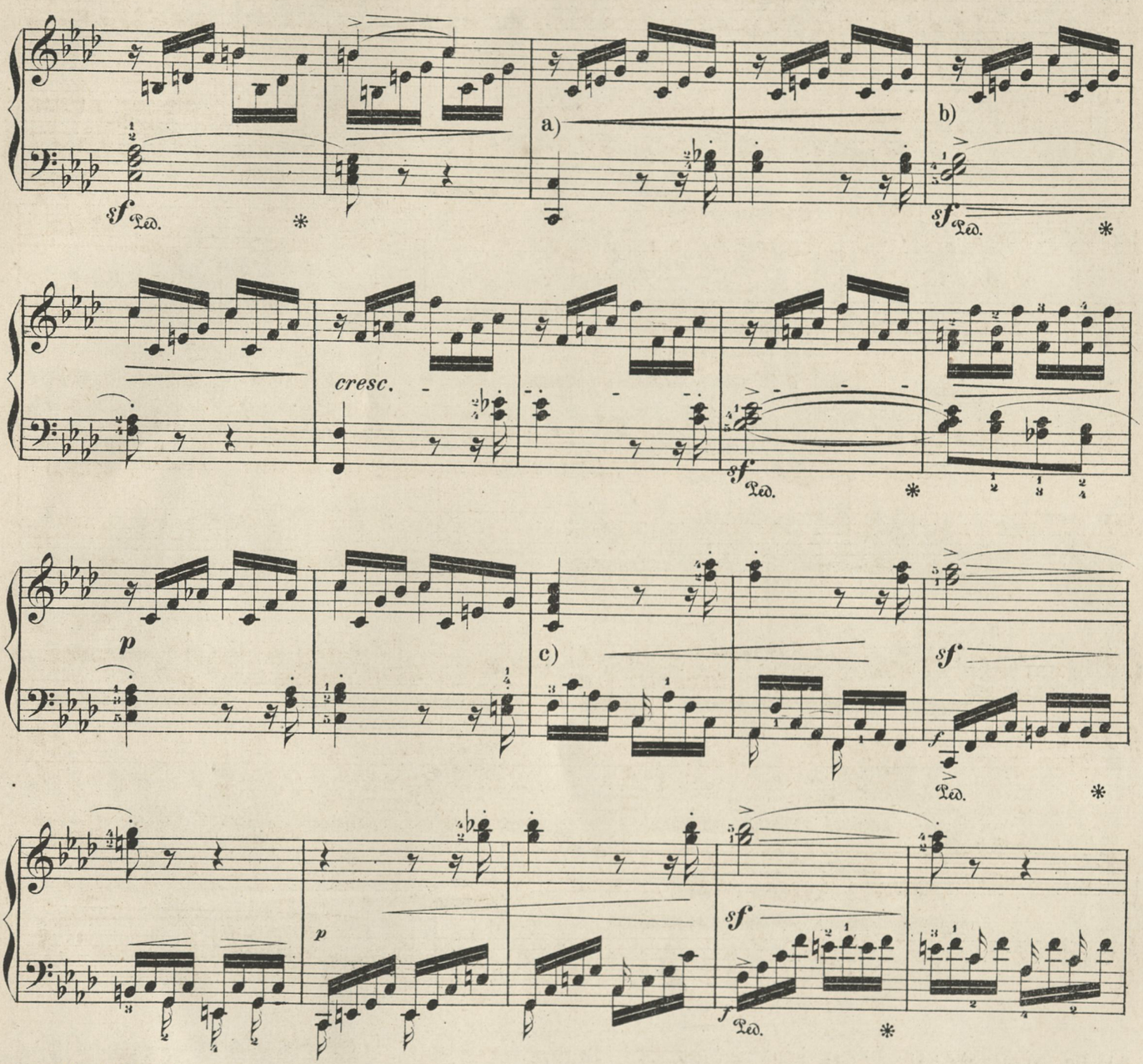
a) Man vergl. die Anm. a) zu Seite 42 (Op. 54.)

b) Diese auf erste Wahrnehmung befremdliche Applicatur, die ich jedoch in mehrjähriger Praxis als unübertrefflich bewährt gefunden habe, verdanke ich meinem verehrten Freunde, dem um die Belehrung von Künstler und Publikum durch seine Ausgaben der Klassiker hochverdienten Musiklehrer Herrn Franz Kroll in Berlin. Dieselbe entspricht so vollkommen der musikalischen Phrasirung, dass ihre consequente Durchführung gestatten würde, den ganzen Satz in jede beliebige andere Tonart transponirt zu improvisiren. Ohne die übliche Anwendung des Daumens auf das „c" in dem zweiten Viertel geradezu zu verpönen, müssen wir gestehen, dass das Übersetzen des dritten Fingers (gewissermaassen sprungweise) den erforderlichen Accent weniger verschärft und, wovon sich nur der übende Spieler, nicht der Leser überzeugen kann, die ganze Phrase ebenso wenig zerstückelt.

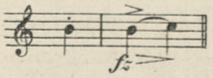
c) Das Auftakts-Sechzehntel ist vom nachfolgenden Viertel, dessen Werth ungeschmälert sein muss, beinahe auffällig zu trennen.

d) Die linke Hand deklamire gut:  u. s. w.

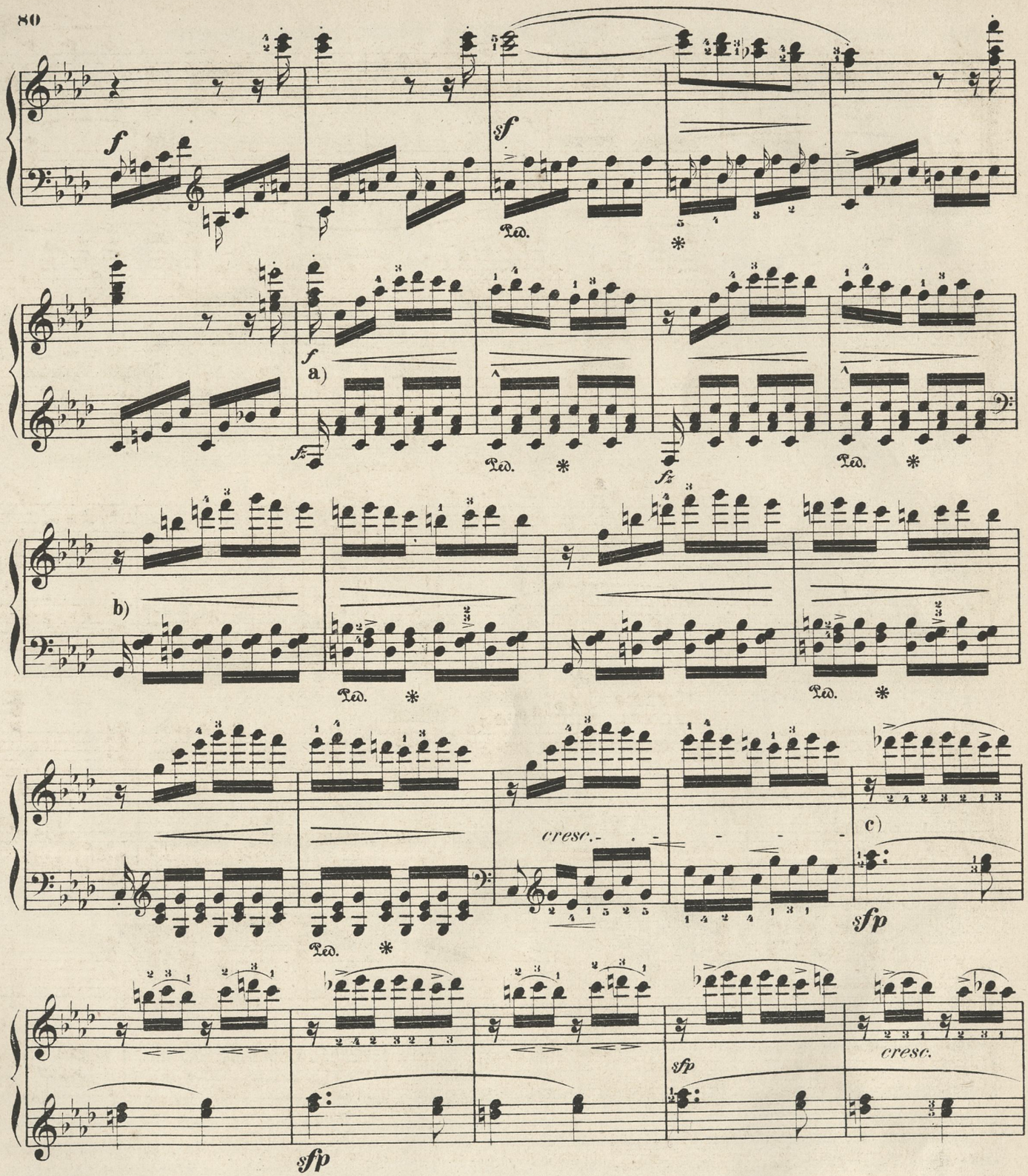
In der rechten Hand wird man wohl thun, die accord-eignen Intervalle der Figur durch Liegenbleiben der Finger fortklingen zu lassen. Vergl. Anm. a) zu Seite 74.



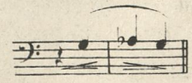
a) Die letzte Anmerkung der vorigen Seite bleibe in der Erinnerung.

b) Der melodischen Bewegung der Oberstimme:  entspricht in diesem und dem folgenden Takte die ideelle der Mittelstimmen:  worauf der Spieler achten muss.

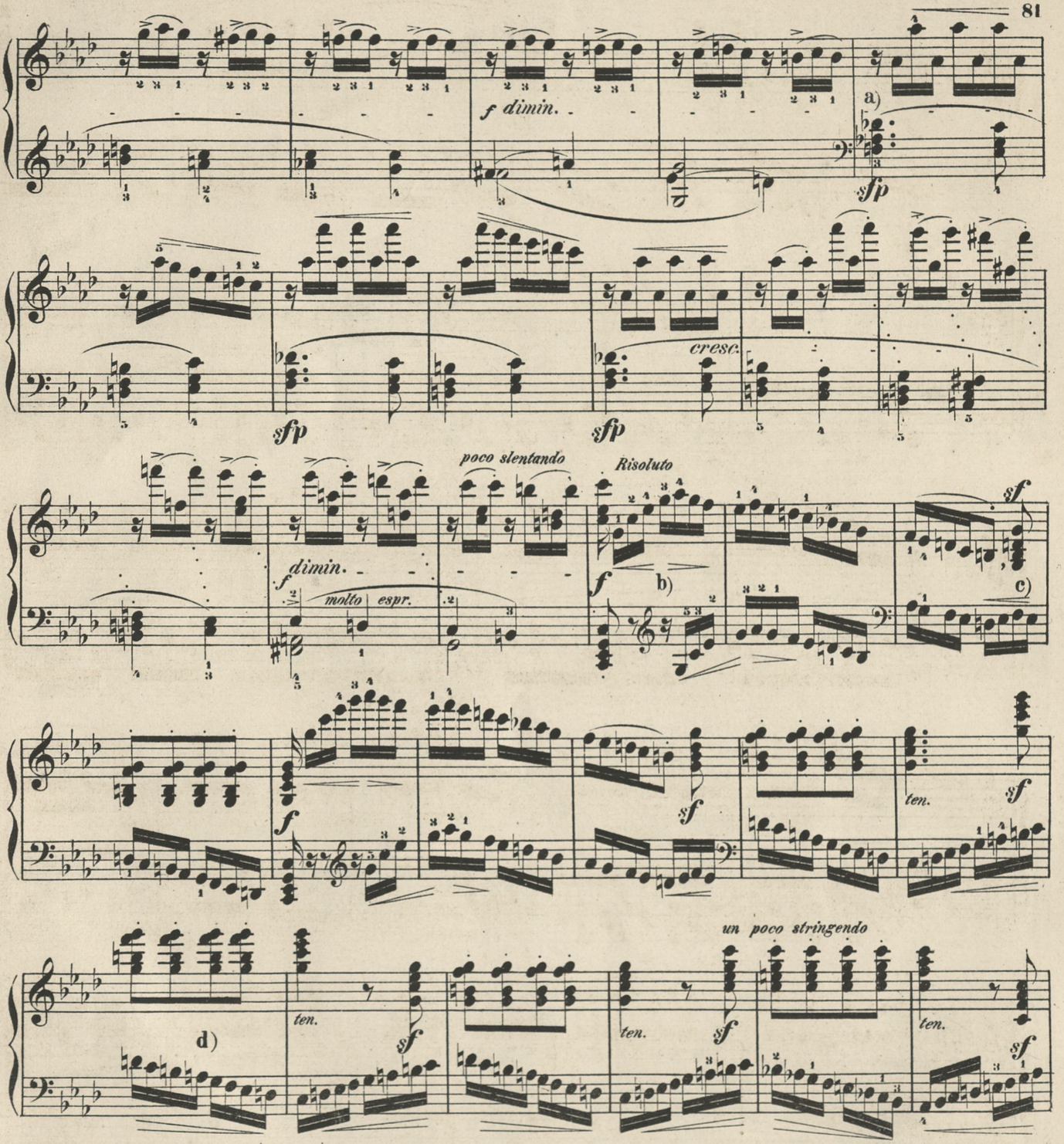
c) In diesem Musikstücke, einem der leidenschaftlichsten überhaupt, welche der Tondichter geschaffen, muss auch stets alles Figurenwerk in aufgeregtester Lebhaftigkeit zittern und fiebern. Um die dazu erforderliche Kraft zu gewinnen, hat der Spieler jede einzelne Passage langsam, stark und mit ausdrucksvollster Accentuirung zu studieren. Zu einem eigentlichen Staccato kann es natürlich bei der Raschheit der Bewegung im Vortrage nicht kommen, doch vermeide man beim Studieren jenes gebundene Spiel, welches der individuellen Lebendigkeit der einzelnen Töne Eintrag thut. Die stürmischen Auf- und Niedergänge der linken Hand während der folgenden 14 Takte werden einem ganz speziellen Separatstudium empfohlen: namentlich während der Ruhepunkte der rechten Hand hat der Bass fortwährend das Interesse des Hörers zu beschäftigen. Das Wesentlichste der Nüancirung ist durch Zusätze in den Text vom Herausgeber bezeichnet worden.

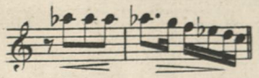


a) Dieses namentlich für Hände geringerer Spannkraft äuserst schwierige „Tremolo“ ist durch keine Variante zu erleichtern, welche nicht entstellend wirken würde.

b) Man denke sich in den Mittelstimmen der linken Hand folgenden Klagelaut: 

c) Die eigentliche Melodie steckt in der Oberstimme (rechte Hand) und darf durch die Figuration nicht verwischt werden; ihr flüssiger Zustand soll vielmehr ihre Eindringlichkeit steigern.

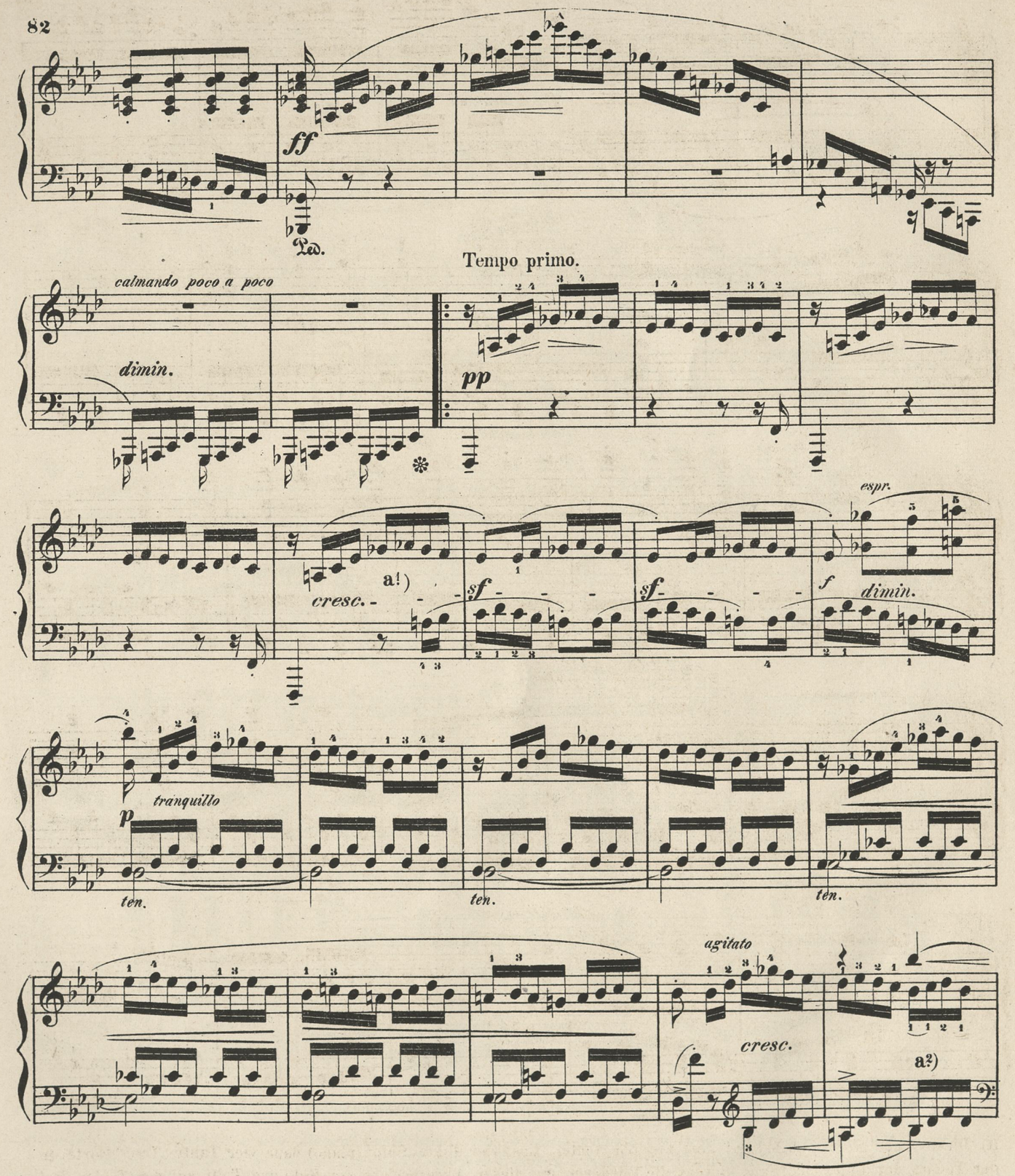


a) Die Gegenmelodie  beansprucht einen sehr ausdrucksvollen Vortrag und, da die ihr zukommende dynamische Schattirung derjenigen der Hauptmelodie in der linken Hand beinahe entgegengesetzt ist, so müssen beide Hände zur grössten Unabhängigkeit von einander geschult werden.

b) Die gemeinhin übliche Applicatur in beiden Händen den Daumen auf das accentuirte „g" zu setzen, ist nicht „verwerflich;" doch ist diejenige des Herausgebers geeigneter, die affektvolle Imitation der beiden Stimmen auch in den accentloseren Noten hervorzuheben.

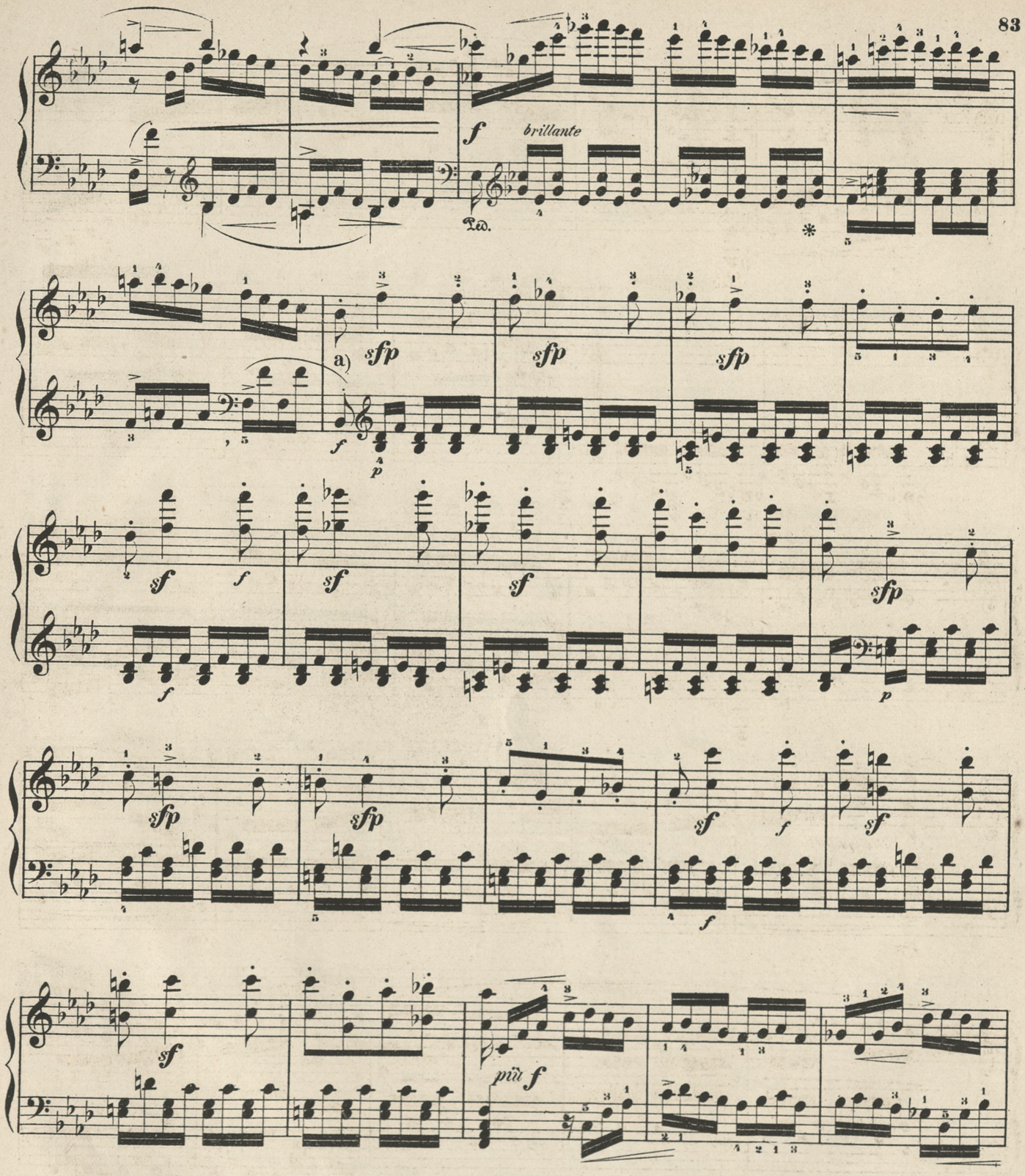
c) Dass das „sforzato" vom vierten Achtel nicht auf das erste des nächsten Taktes übertragen werden darf, sollte sich von selbst verstehen: doch lassen sich berühmte Künstler in öffentlichen Conzerten häufig dergleichen dilettantische Licenzen zu Schulden kommen, mitunter von der Ansicht ausgehend, ihre Variante sei dem „natürlichen Gefühle" entsprechender.

d) Zu beachten ist — im Gegensatze zu den vorhergehenden Stellen — die Verwendung der grossen Sexte (statt der kleinen) in der absteigenden C moll-Scala.

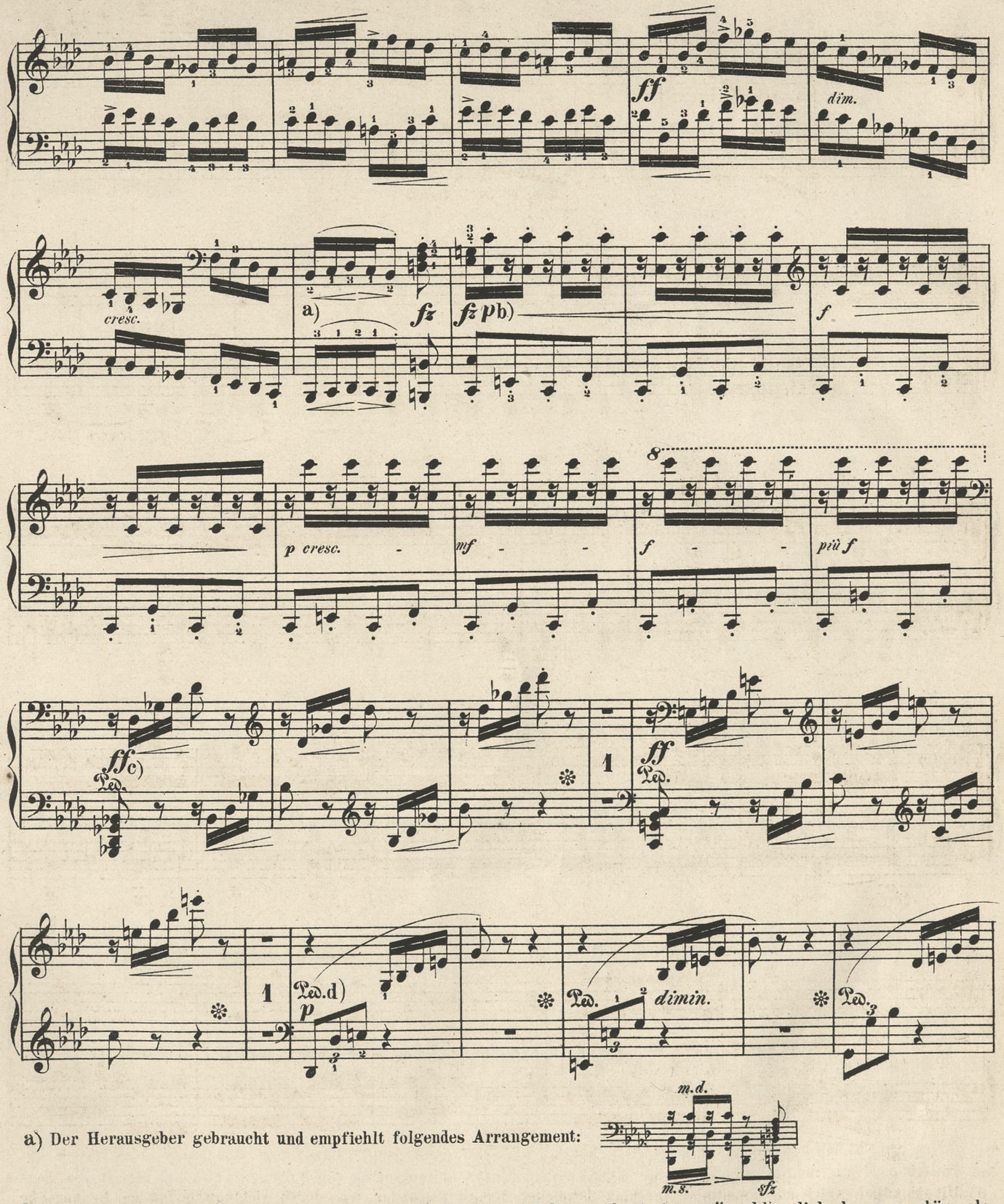


a!) und a²) Wie der grosse Tondichter alle Kunst der thematischen Arbeit und des imitativen Contrapunktes stets nur dem Zwecke der Steigerung des poetischen Affektes dienen lässt, so hat der Spieler seiner Werke sich zur Regel zu machen: je polyphoner und complizirter das Werk, desto erregter und dramatischer der Vortrag. Man übe folglich alle solche contrapunktischen Dialoge der beiden Hände nicht blos zu deutlichstcorrekter, sondern auch zu psychisch erregtester Wiedergabe.

Der bei a²) modifizirte Fingersatz für das Hauptmotiv ist durch die Spannungszumuthungen, welche die Oberstimme an den Spieler stellt, veranlasst.



a) Dieses neue Motiv beginnt auf dem zweiten Achtel. Erst vier Takte „Solo“ (piano) dann vier Takte „Tutti“ (forte) in der Tonart der Unterdominante, hierauf die Wiederholung dieser Abwechselung von Solo und Tutti auf der Tonica. Bei solch einfacher rhythmischen Gliederung muss es Wunder nehmen; dass das durch Nachlässigkeit (der Stecher?) in alle früheren Ausgaben dem ersten Achtel des Taktes, in welchem die rechte Hand mit Octaven einsetzt, zuertheilte „forte“ auch in der neuen Breitkopf & Härtelschen Gesammtausgabe von den betreffenden Revisoren uncorrigirt geblieben ist.

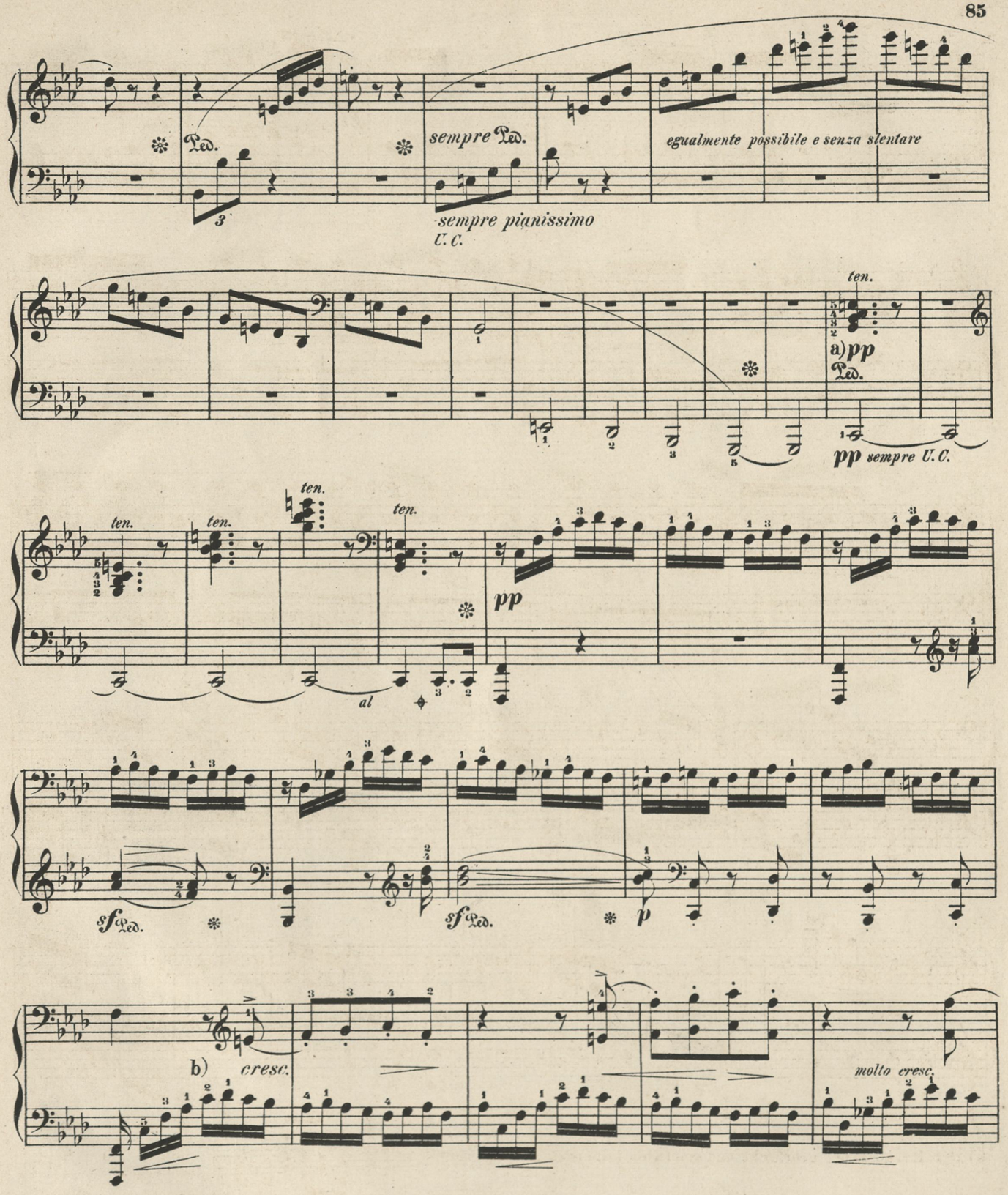


a) Der Herausgeber gebraucht und empfiehlt folgendes Arrangement:

b) Ein Herunterhämmern der nächsten acht Takte in unterschiedlosem fortissimo wäre klänglich ebenso unschön, als dem leidenschaftlichen Auf- und Niederwogen des Basses (der zu dominiren hat) unangemessen. Desshalb die ergänzende Nüancirung.

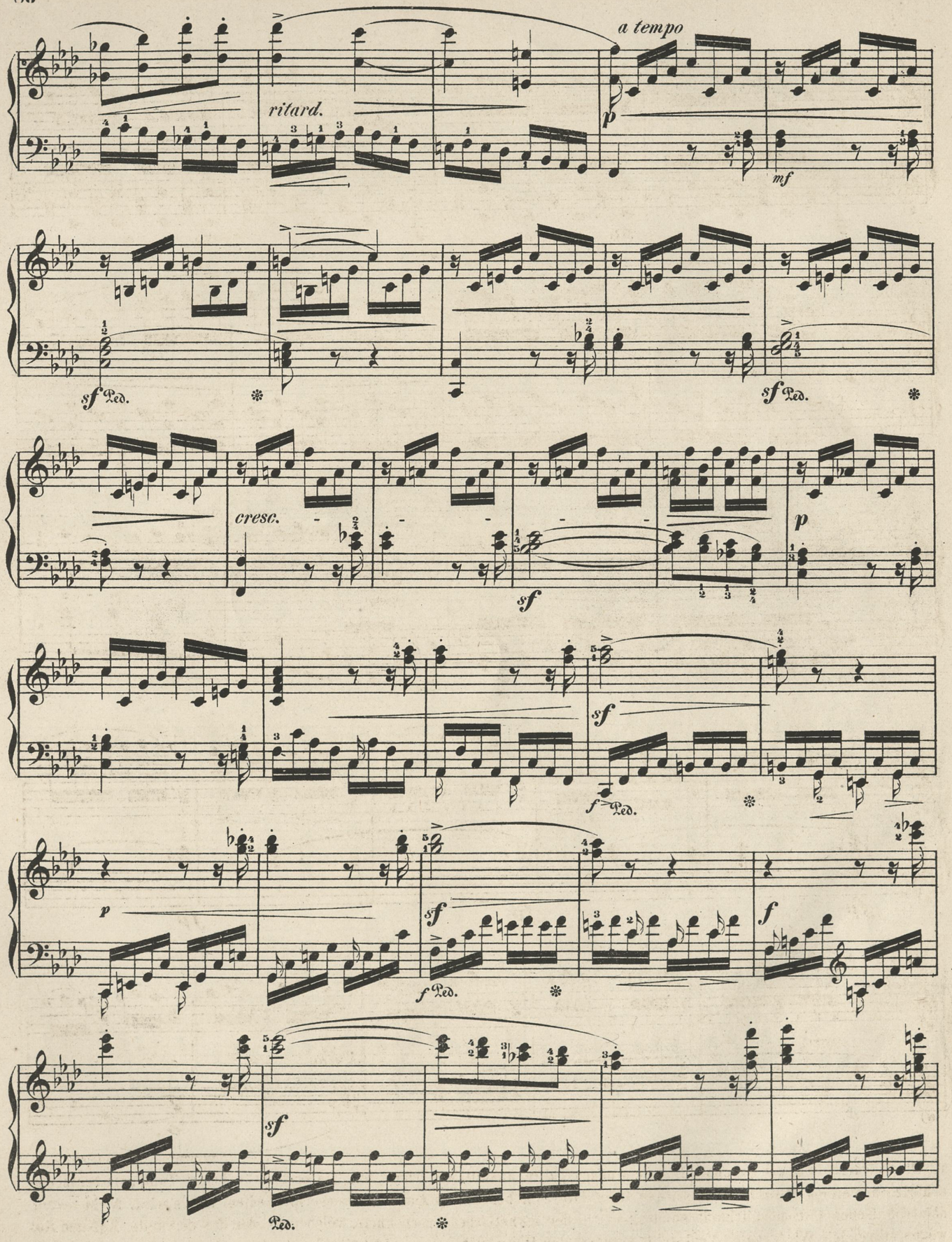
c) Man erinnere sich bei diesem Gange an die thematische Bedeutung der ersten vier Noten und spiele „imitatorisch."

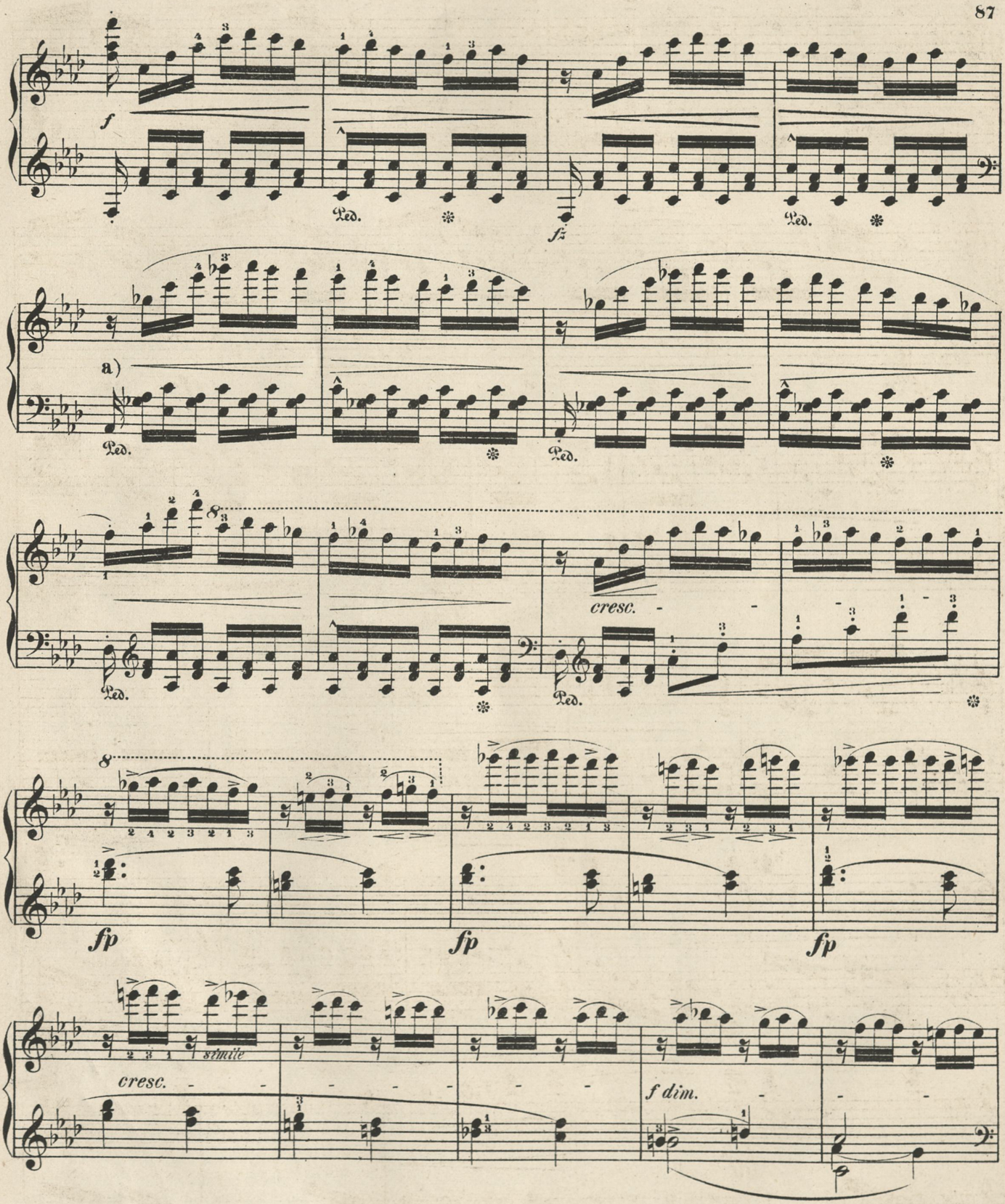
d) Eine, vielleicht unnöthige, Erleichterung würde es sein, nur die beiden ersten Noten mit der linken, die nächsten fünf mit der rechten Hand zu spielen und die Endnote (erstes Achtel des nächsten Taktes) mit Übersetzen des Zeigefingers der Linken zu greifen.



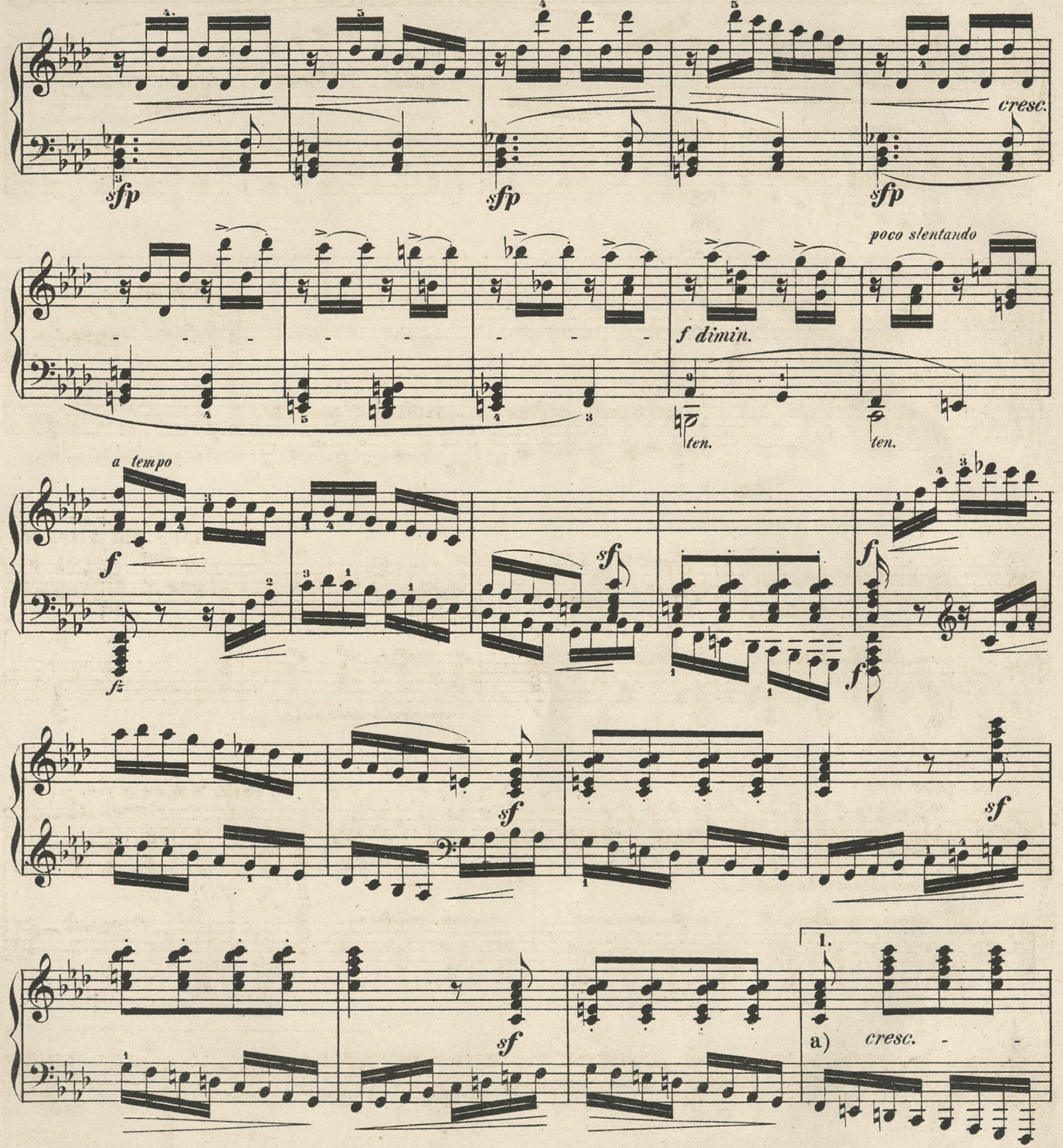
a) Mit unendlich weichem, „sammtnen" Anschlage ist dieser Accord zu spielen, was durch Nichtanwendung des Daumens befördert wird.

b) Durch die vorgeschriebene Fingersetzung markirt sich der Eintritt des zweiten Viertels von selbst und zwar nicht stärker, als eben nöthig ist, während bei Anwendung des Daumens derlei feinere Accente gewöhnlich vergröbert werden. Das neue Gegenmotiv in der rechten Hand ist mit erregtestem Ausdrucke zu spielen.

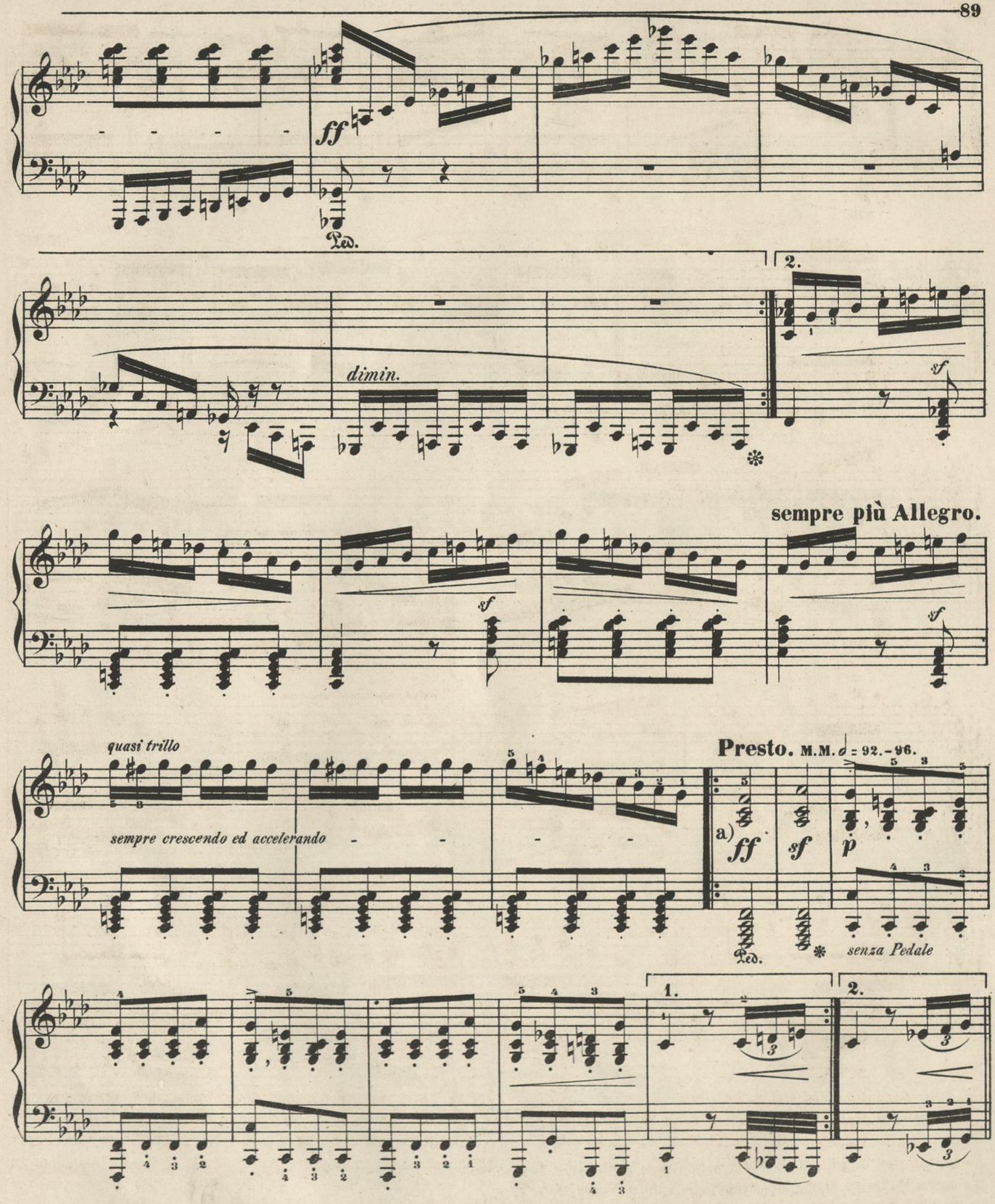

ritard.
a tempo
p
mf
sf Ped.
sf Ped.
cresc.
sf
p
sf
f Ped.
p
sf
f Ped.
f
sf
Ped.



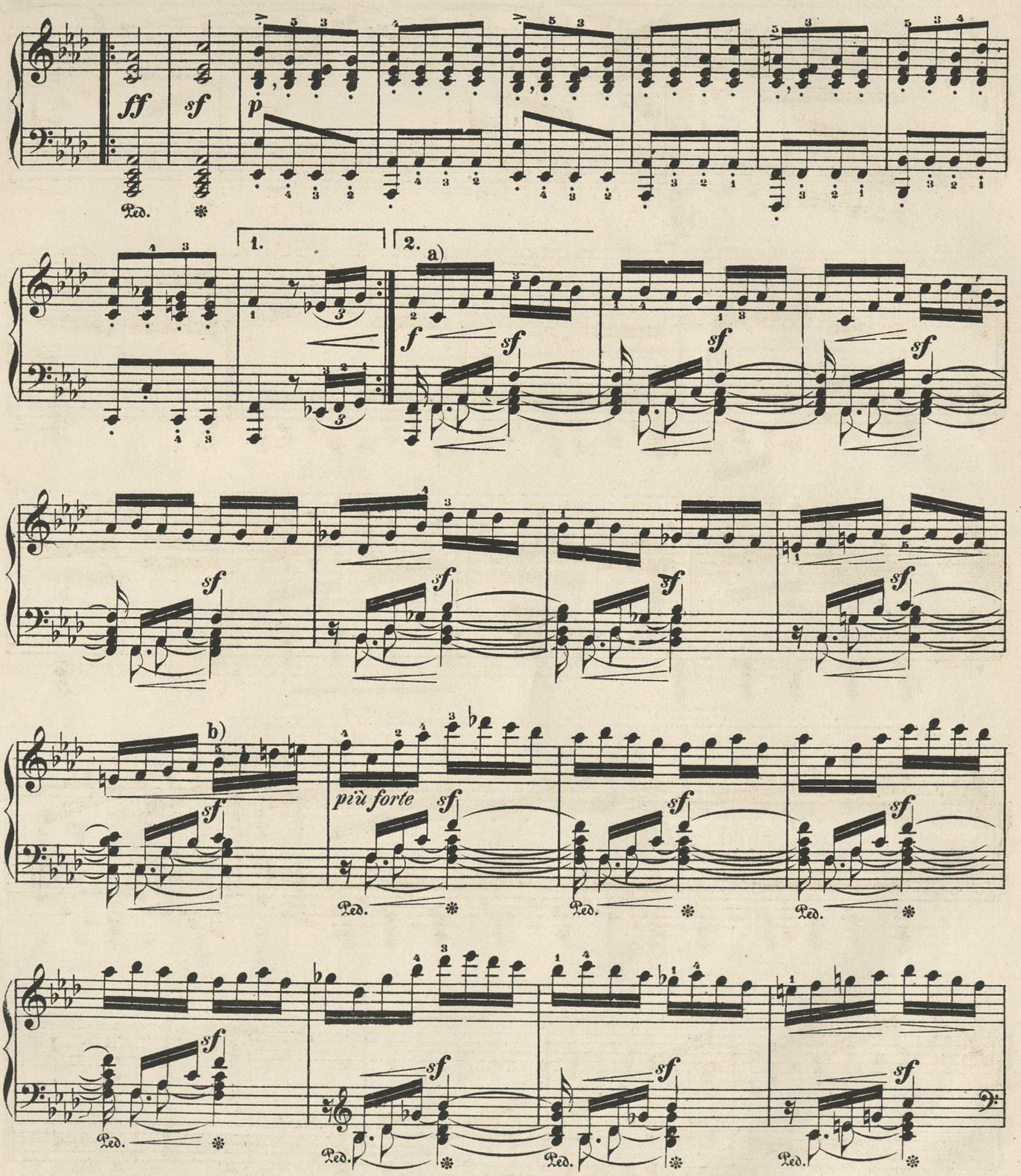
a) Die Wiederholung der Bassnote in jedem neuen Takte, anstatt, wie früher, nur im ersten von jedem Taktpaare, beruht entschieden auf einem Missverständnisse der Abbreviatur, welcher sich der Autor im Manuscripte bedient haben wird. Nicht wegen der technischen Unbequemlichkeit, sondern wegen der ästhetischen Unschönheit, welche aus der, das geregelte Auf- und Abwogen störenden Wiederholung, entsteht, verwirft der Herausgeber diesen „klassisch" gewordenen Druckfehler.



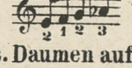
a) Mit Ausnahme des Falles im Finale der C moll-Sinfonie (erster Theil) kennt der Herausgeber keinen ungerechtfertigteren Repetitionszwang, als den vorliegenden. Das ganze Gedicht drängt zum Abschlusse; der Spieler, welcher bis hierher seine Aufgabe mit Aufgebot aller technischen und geistigen Energie zu vollbringen getrachtet hat, muss gerade soweit erschöpft sein, um noch den letzten Rest seiner Kräfte den nicht hoch genug anzuschlagenden Anforderungen der Coda widmen zu können. Wenn er dem Wiederholungszeichen Rechnung trägt, wird er Minderes leisten als beim ersten Male (oder er hat vorher seine Kraft über das erlaubte Maass geschont); auf den Hörer kann die Repetition einen vielleicht didaktischen, keinesfalls aber künstlerisch plastischen Eindruck machen; so spare man denn die Pietät gegen eine äusserliche Gedankenlosigkeit des Meisters aufs Übungszimmer, in welchem der ausübende Künstler stets mindestens das Doppelte von Demjenigen zu leisten vermögen muss, was die öffentliche Produktion im Conzertsaale verlangt.

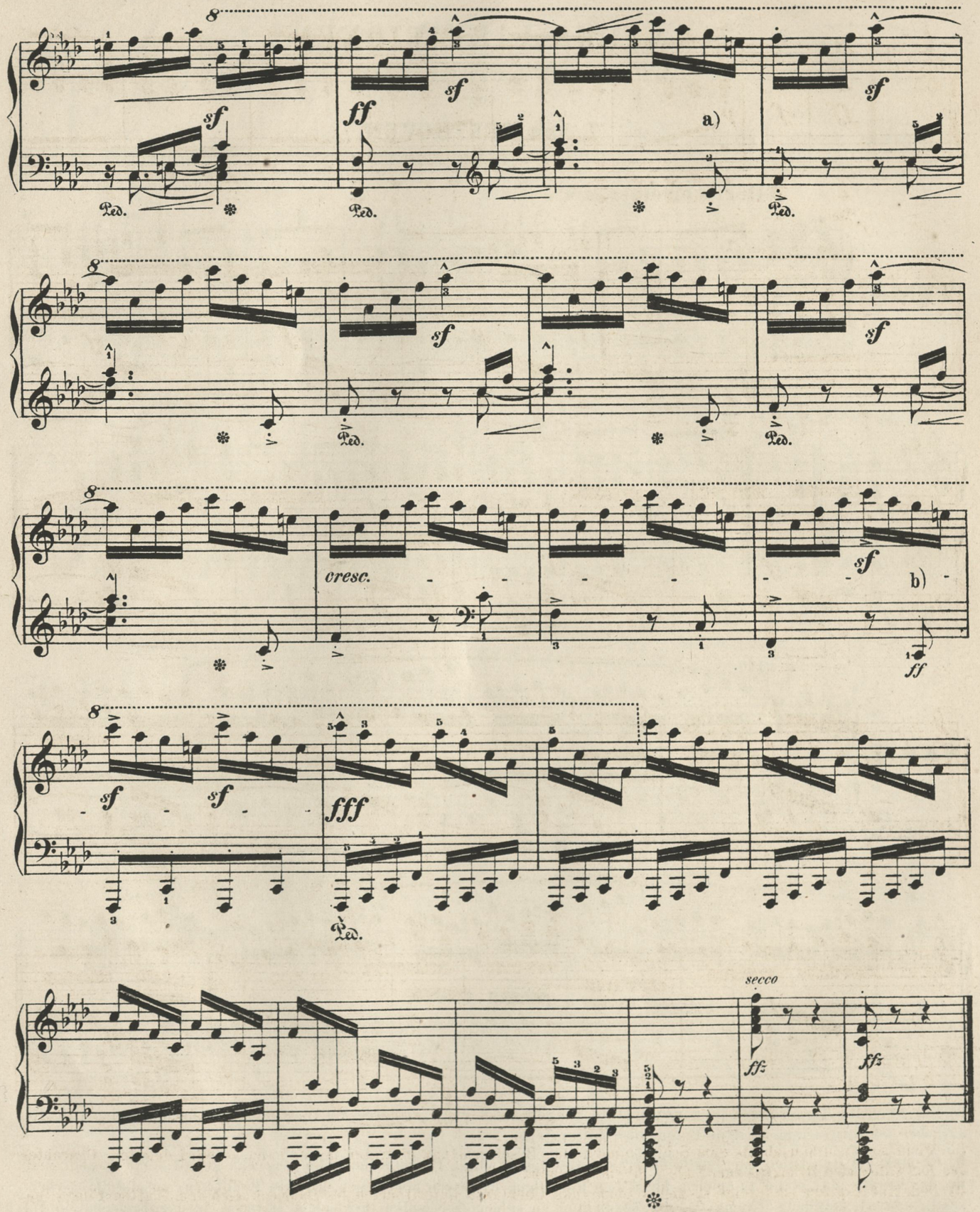


a) Die beiden ersten Schläge müssen von dem Nachfolgenden stets ein wenig getrennt werden; ein sehr mässiger kurzer Accent auf dem ersten Achtel des dritten und fünften Taktes (im zweiten Theile, wo die achttaktige Periode sich zu einer zehntaktigen erweitert, kommt auch der siebente Takt in Rücksicht) wird die Deutlichkeit der Melodie wesentlich befördern.



a) Wenn man von hier ab bis zum Schlusse noch eine Beschleunigung eintreten lassen kann, so wird das dem Charakter des fortwährenden Drängens zum Ende wohl entsprechen.

b) Dem Herausgeber ist infolge spezieller Übung das Über-(resp. Unter-)setzen des Daumens nach dem fünften Finger bequem; gegen die Fingersetzung  verhält er sich prinzipiell polemisch, da der Fluss der Phrase und die Accentuirung des ersten Tones darunter leiden muss. Daumen auf „e" und „g" ist unbequem, weil die Bewegung der bereits ermüdeten Finger hemmend. Dagegen könnte man, vorausgesetzt, dass entsprechende technische Vorübungen stattgefunden, den Daumen wieder auf „b" setzen.



a) c f ist trompetenartig zu schmettern, bei b) paukenartig zu schlagen.

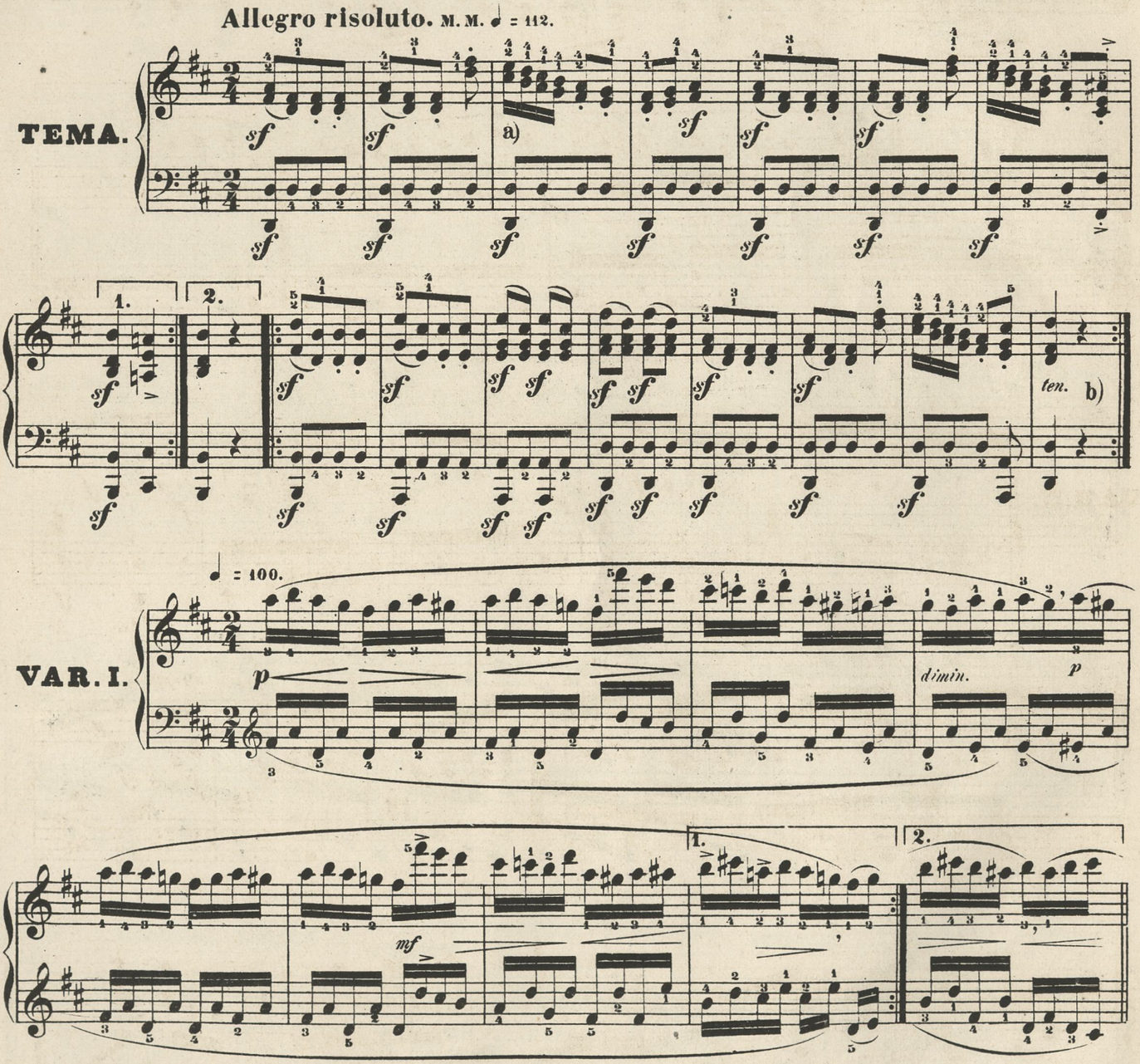
SECHS VARIATIONEN

für das Pianoforte

von

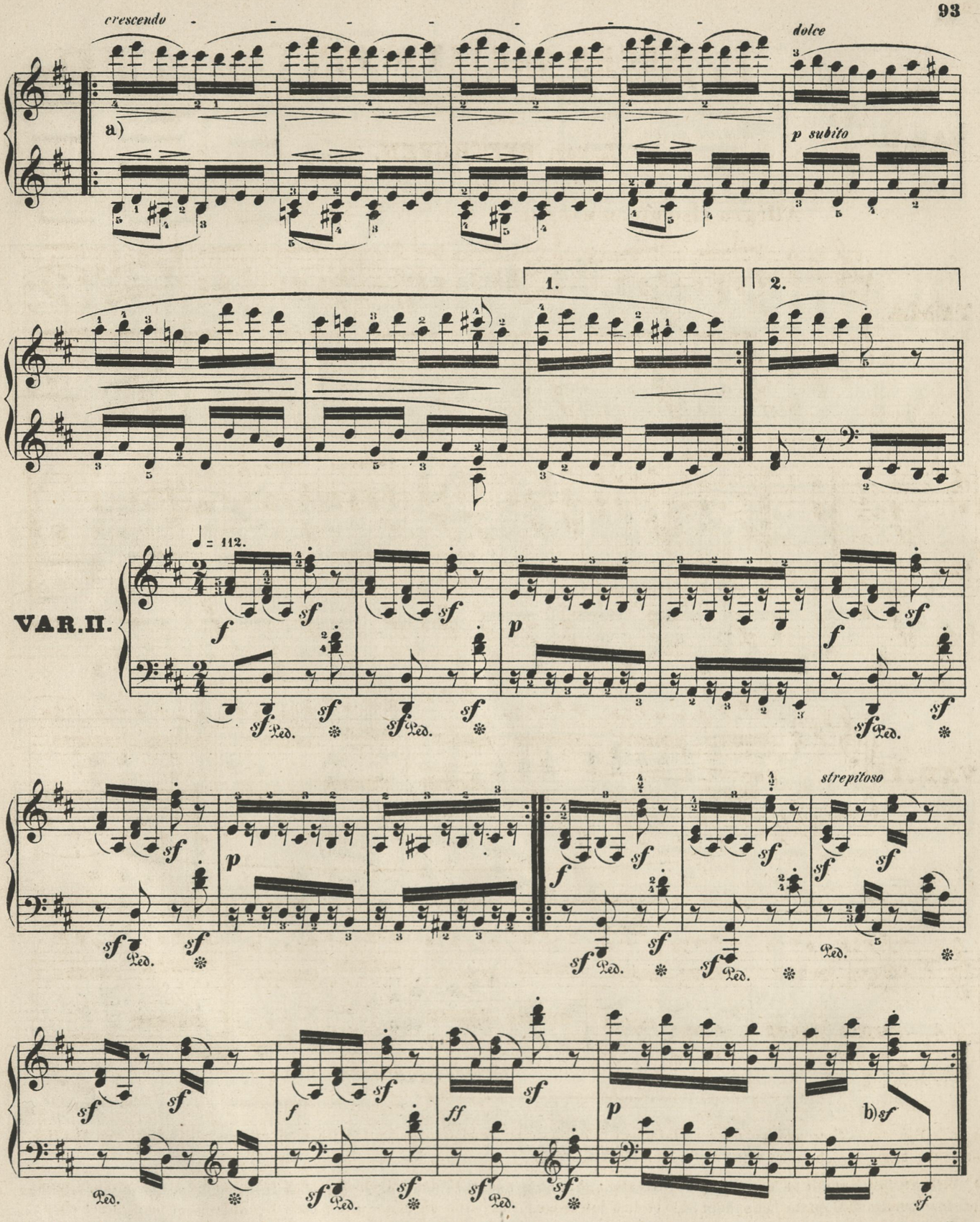
L. van BEETHOVEN.

Op. 76.



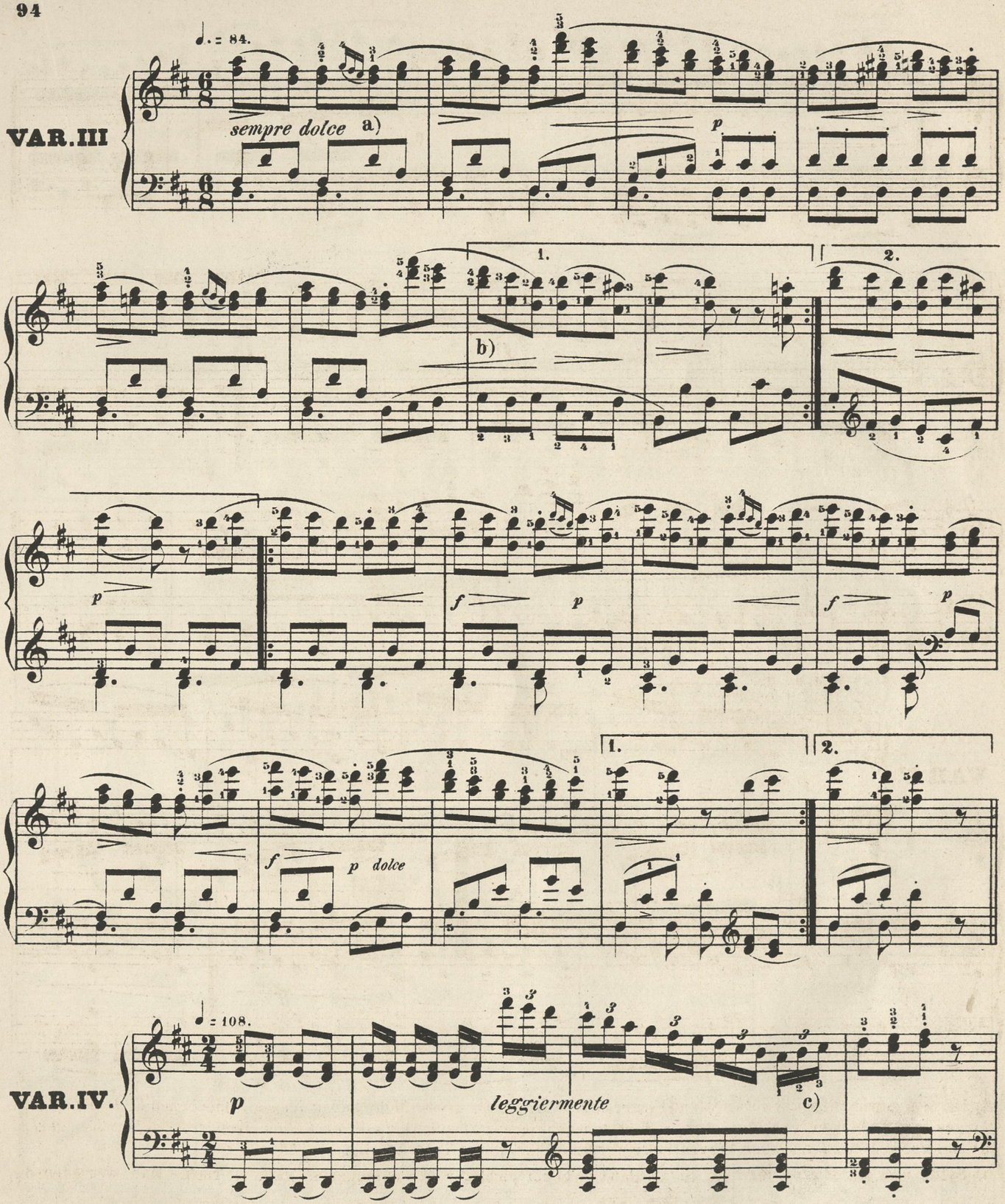
a) Für Staccato-Terzengänge ist der einfachste Fingersatz: $\frac{4}{2}$ und $\frac{4}{1}$, ersterer bei Ober-, letzterer bei Untertasten. Der Herausgeber bedient sich meist ohne Unterschied des ersteren.

b) Ob man bei Repetition der Theile Contraste anbringen will, z. E. den allbeliebten, das was zuerst „forte" gespielt wurde, das zweite Mal „piano" zu spielen, bleibt dem jeweiligen Ermessen überlassen. Unseres Bedünkens scheint dieses ebenso einfache als originelle Thema, das der Tondichter zu seinem berühmten türkischen Marsche in dem Festspiel „die Ruinen von Athen" nachmals wieder benützt hat, durchaus nicht der Belebung des sinnlichen Intresses durch jene Abwechselungsmethode zu bedürfen.



a) Diese vier ersten Takte verlangen einen ziemlich intensiven, fast nervösen Vortrag, dessen nur derjenige Spieler mächtig sein kann, welcher sich in die grösseren Werke späteren Stils des Meisters bereits eingelebt hat.

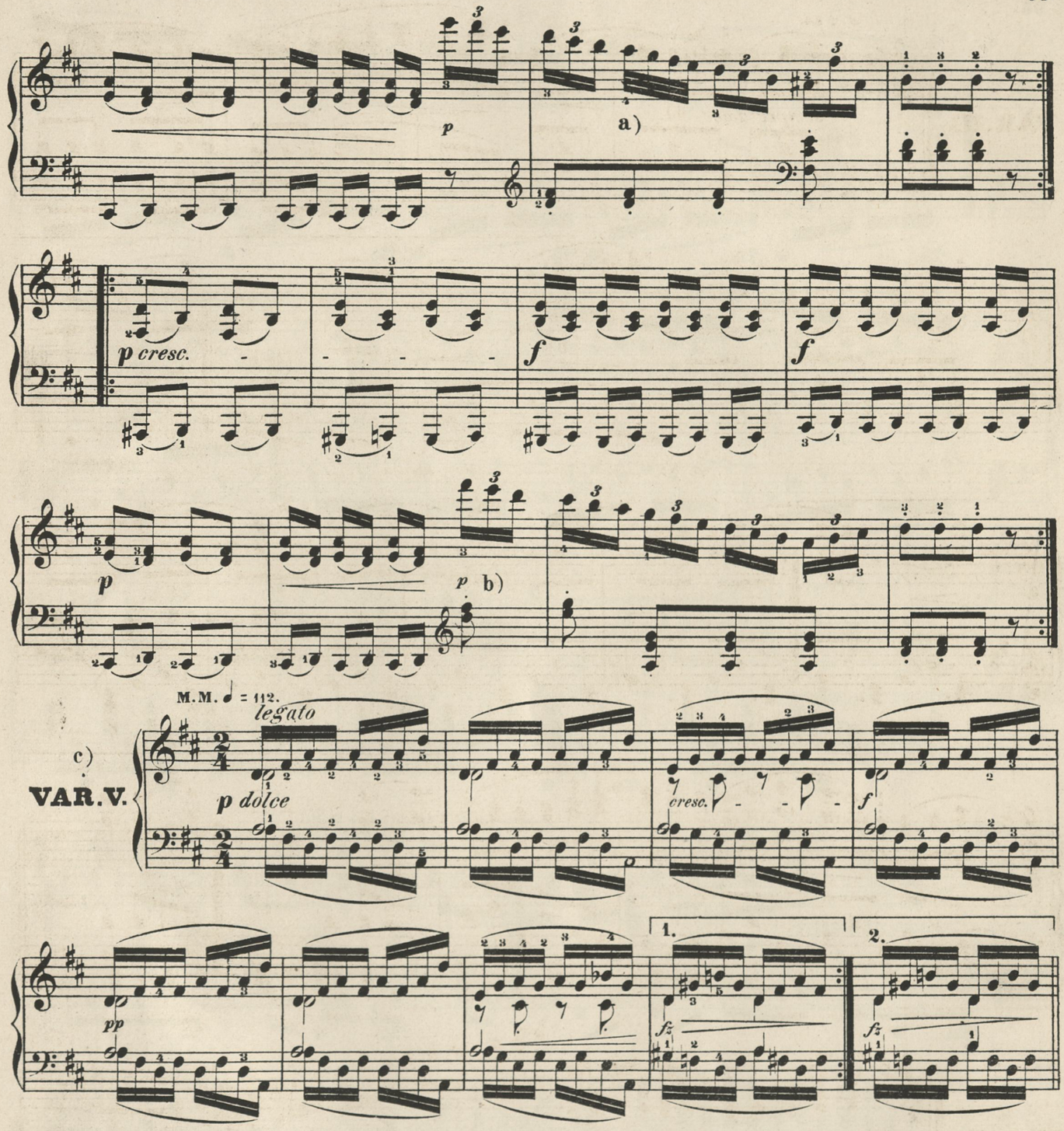
b) Das sforzato am Schlusse soll nur für die „seconda volta" gelten, um den Gegensatz zur dritten Variation fühlbarer zu machen.



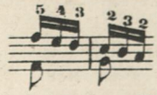
a) Hier ist einer der seltnen Fälle gegeben, wo die Verzierung als Nachschlag zur vorhergehenden, somit als Auftakt zur folgenden Hauptnote zu behandeln ist.

b) Die Quintenparallele der Oberstimme mit dem Basse wird durch eine Ausführung, welche die organische Selbstständigkeit der einzelnen Stimmen charakteristisch zur Geltung bringt, ihrer ohrverletzenden Härte entkleidet werden.

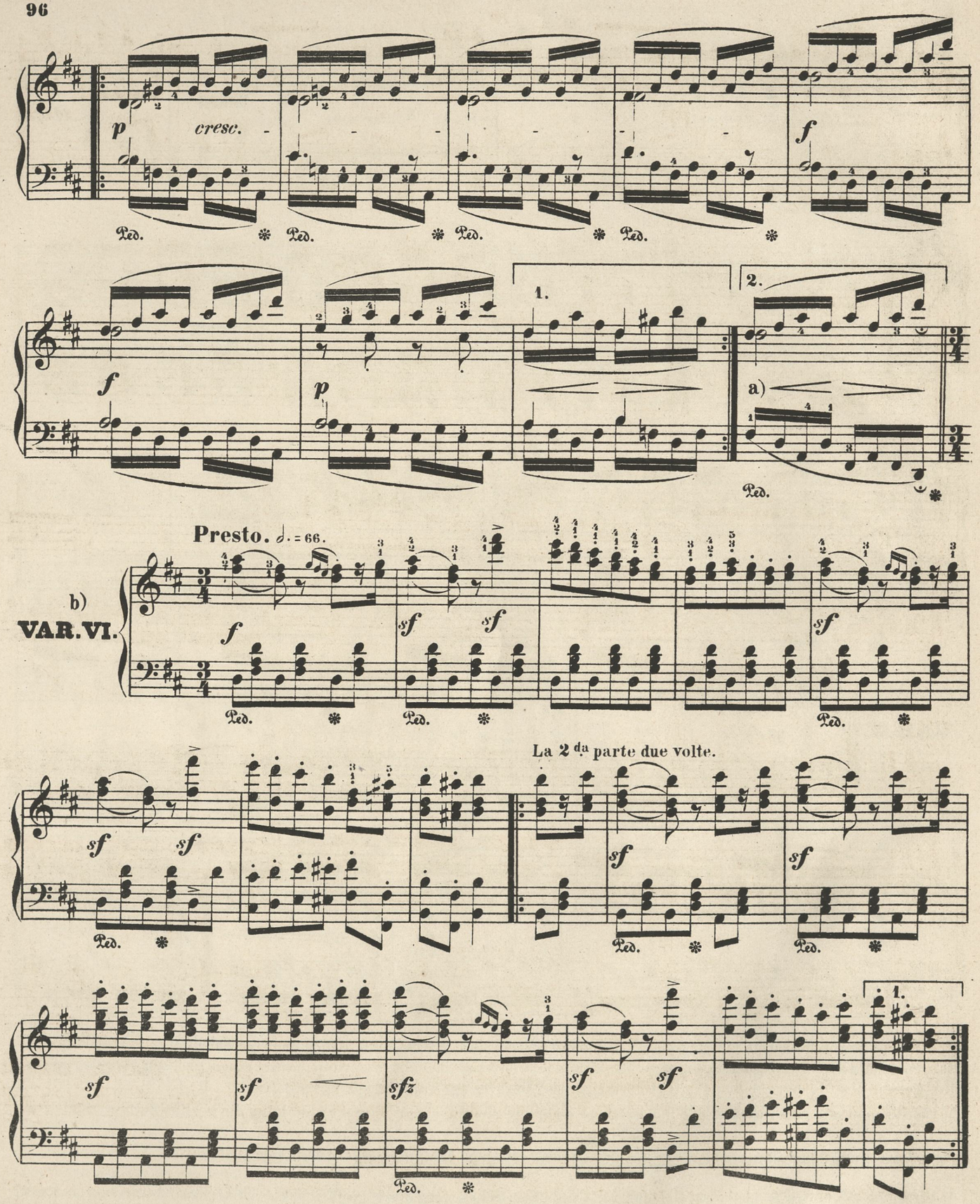
c) Die Benutzung desselben Fingers:  rechtfertigt sich durch ihre unglaublich leichte Praxis bei aufsteigenden Gängen.



a) Mit dem gewöhnlichen D dur-Scalen-Fingersatze würde man grosse Mühe haben, der eigenthümlichen Eintheilung des Ganges treu zu bleiben, und die geringste Buchstabenabweichung implizirt in solchen Fällen einen grossen Verstoss gegen die Absicht des Meisters, dessen Figurationen nirgends Willkür in der Takteintheilung gestatten.

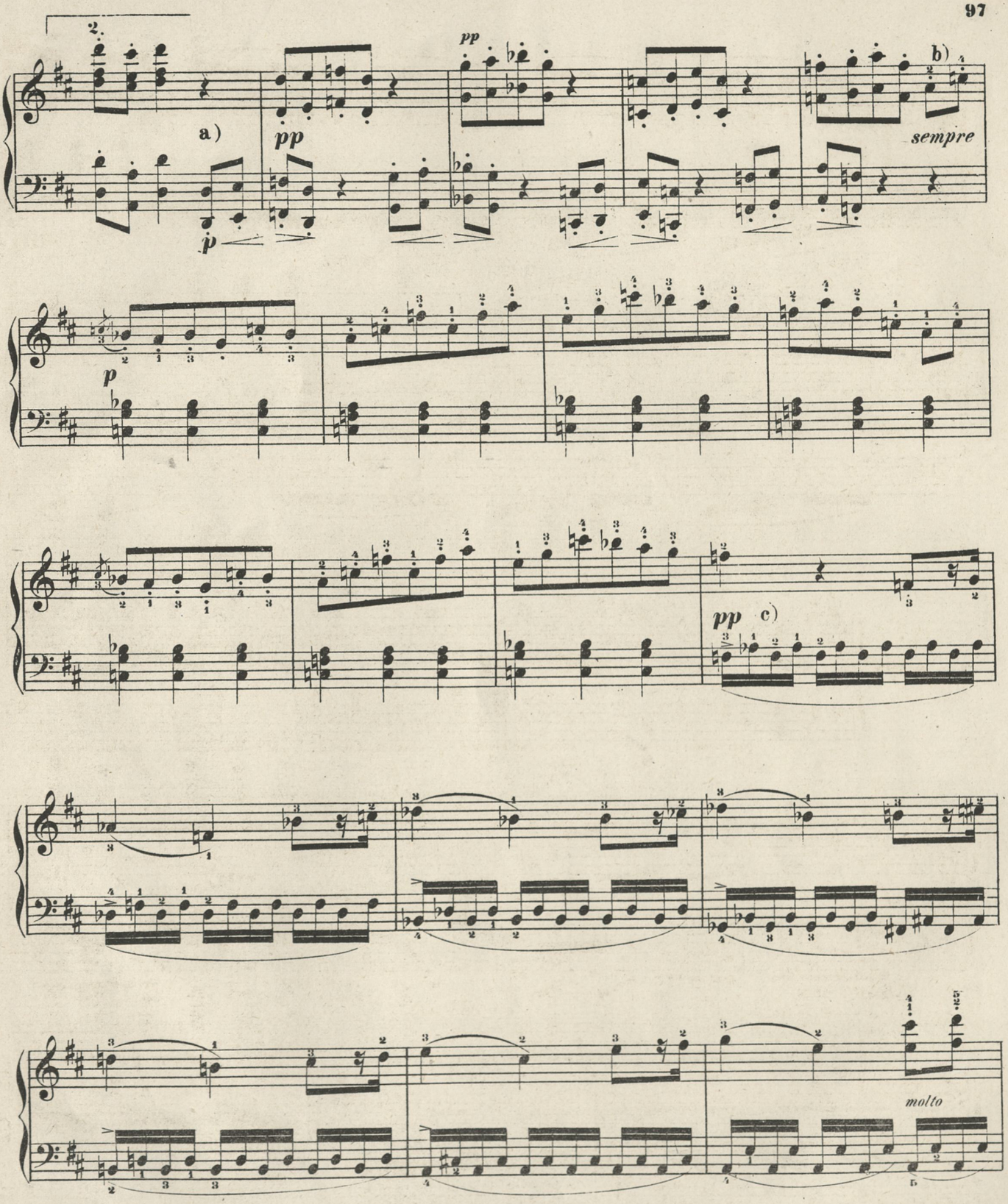
b) Sollte man mit dem Sprunge der linken Hand nicht zur richtigen Zeit anlangen, so kann die rechte Hand wenigstens die Oberstimme der linken übernehmen:  was sich leichter spielt, als es den Anschein hat.

c) Diese Variation, welche ausserdem ein nicht gewöhnliches Schema zu einer trefflichen technischen Studie bietet, kann zu allerlei Combinationen von Klavierklangeffekten, unter Hinzuziehung von Pedal und Verschiebung benutzt werden. Der Herausgeber hat sich bei Erweiterung und theilweiser Abänderung der ursprünglichen Vortragszeichen an möglichste Einfachheit gehalten.



a). Ein „Rallentando" in diesem Takt ist bei logischer Vorbereitung wohl gestattet.

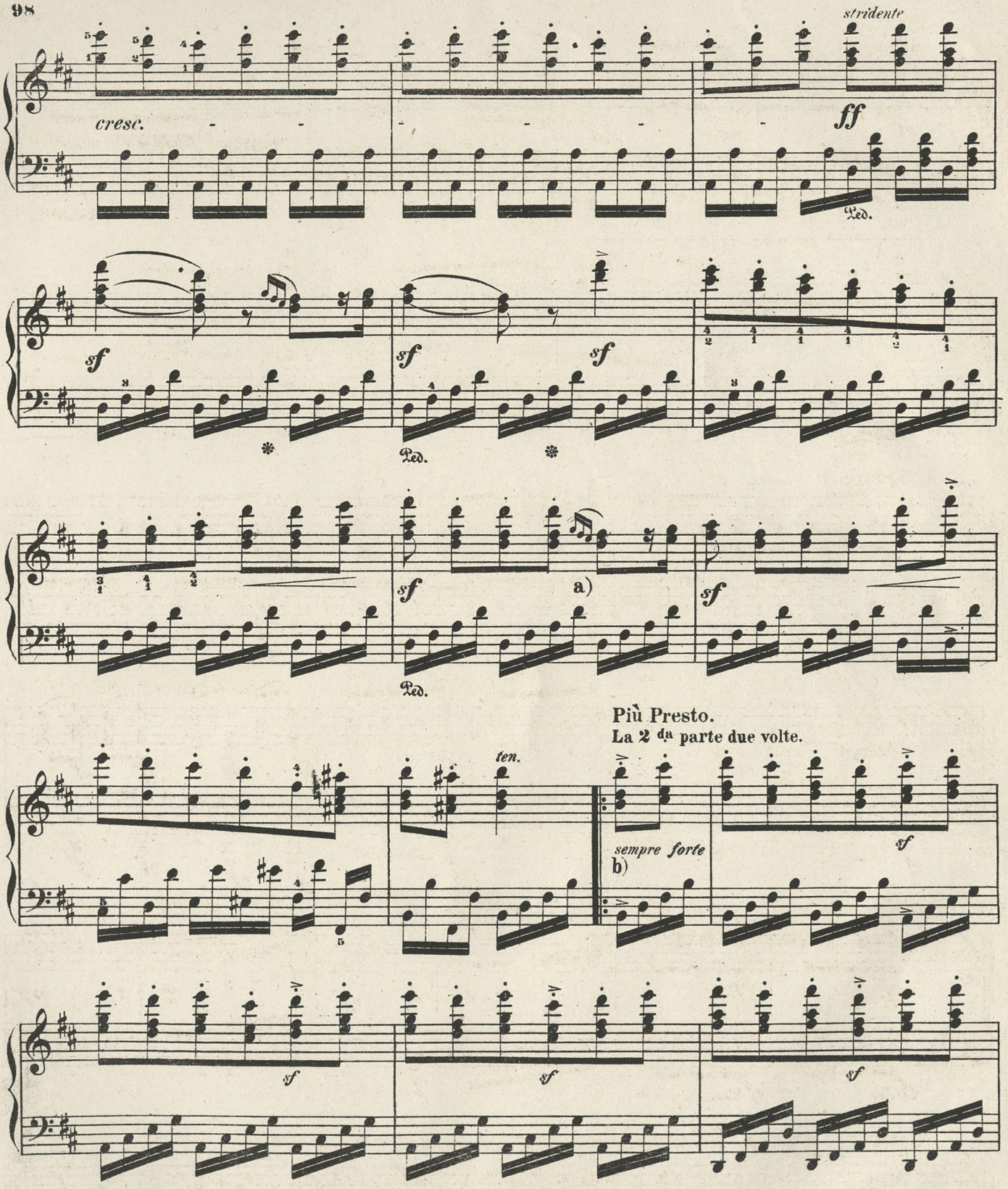
b). Der Character der Finalvariation ist ausgelassenste volksthümliche Lustigkeit. Demzufolge ist auch an der etwas jahrmarktsartigen Begleitung, selbst in Takt 10 und 11, kein Anstoss zu nehmen.



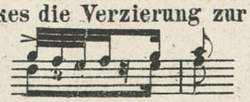
a) Die Linke spiele „piano“ mit, die Rechte „pianissimo“ ohne Schattirung.

b) Die Benutzung dieses Staccato-Fingersatzes leitet von selbst zu einer belebenden Rhythmisirung.

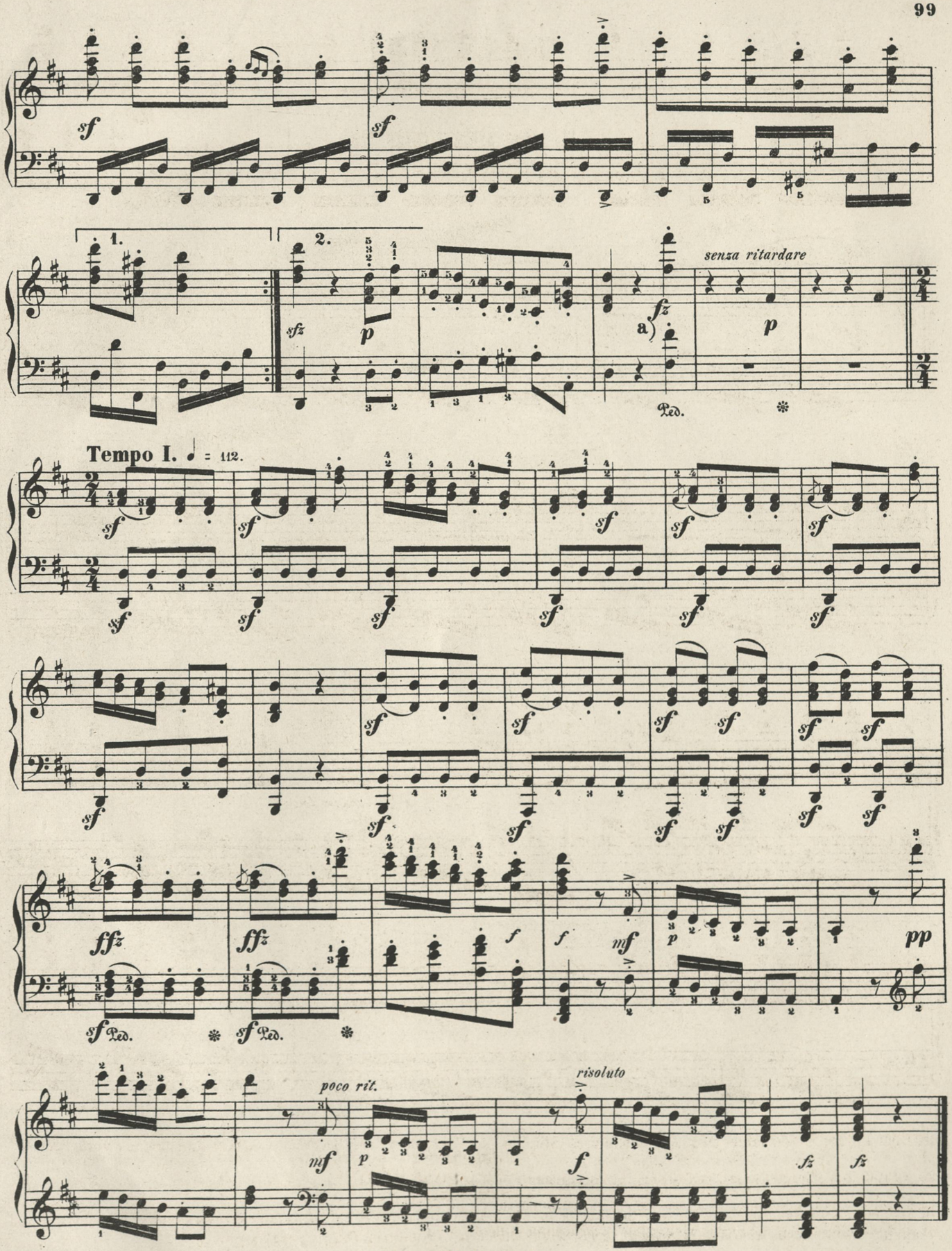
c) Diese pianissimo-Stelle, welche übrigens nicht langweilig gespielt werden darf, kann noch mehr beschleunigt werden; in diesem Falle würde beim folgenden „crescendo“ eine Zurückvermittlung in das erste Tempo, das beim Fortissimo-Jubel einzusetzen hätte, am Platze sein.



a) Hier ist im Gegensatze zum Anfange dieses Stückes die Verzierung zur Hauptnote einzutheilen, da das vorhergehende Achtel ihre Behandlung als Nachschlag verbietet:



b) Hände von geringerer Spannkraft können sich in diesem Theile (wie schon zu Anfang der letzten Variation) mit Sextengängen begnügen, also die Verdoppelung der Oberstimme in der unteren Octave weglassen.



a) Das vierfache „Fis“ muss als Fisdur-Dreiklang empfunden werden.

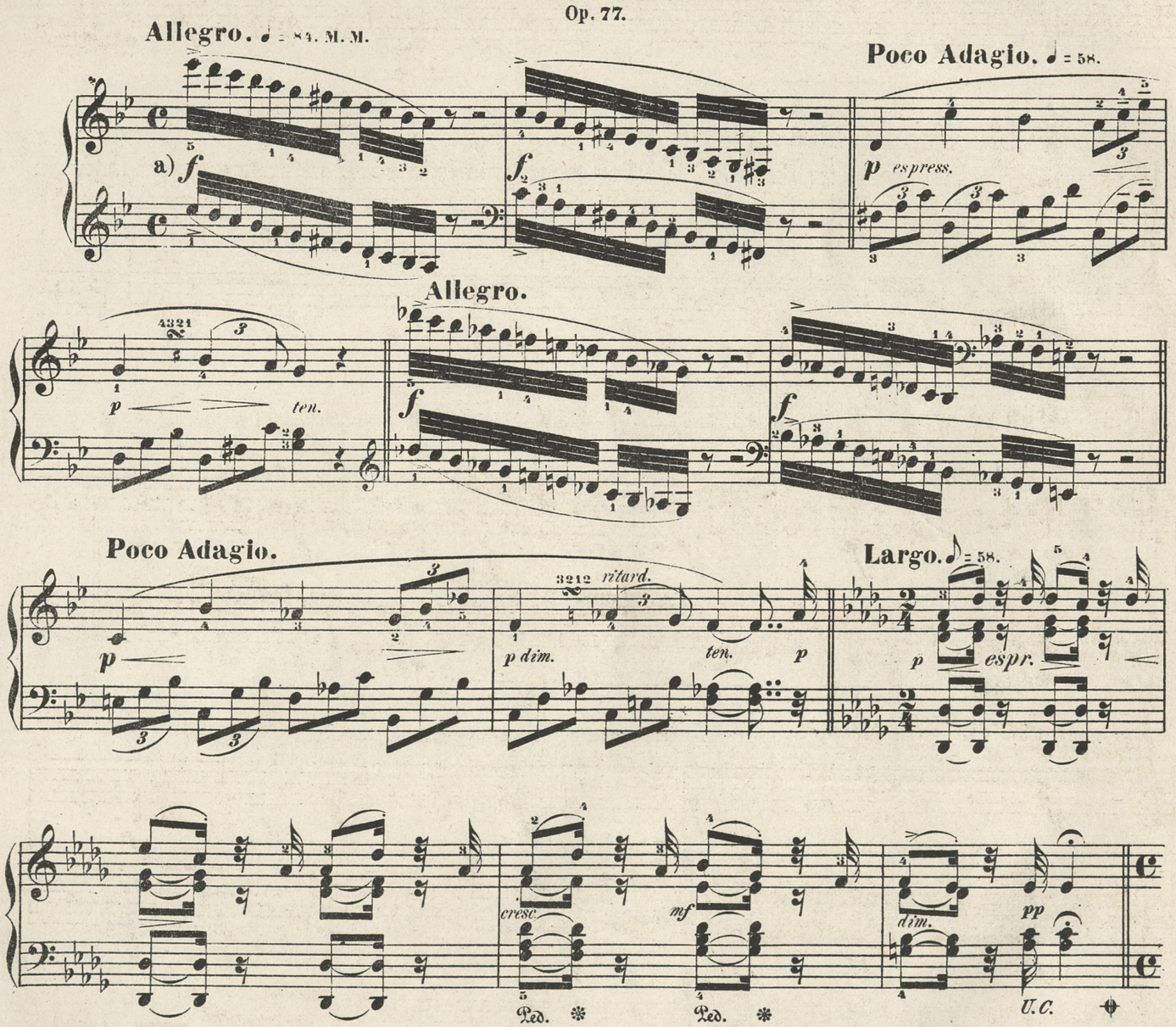
FANTASIE

für das Pianoforte

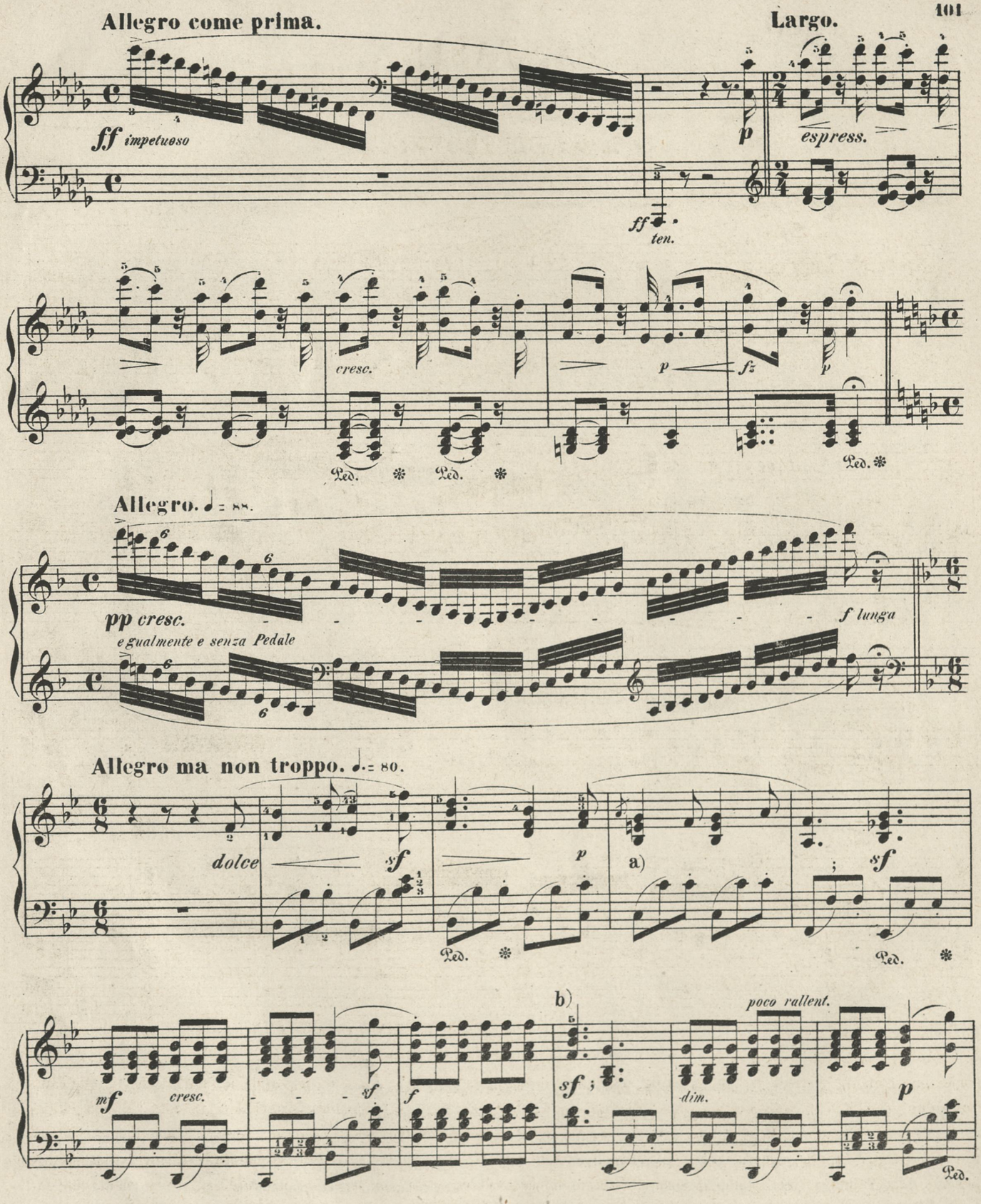
von

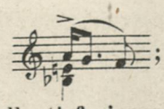
L. van BEETHOVEN.

Op. 77.

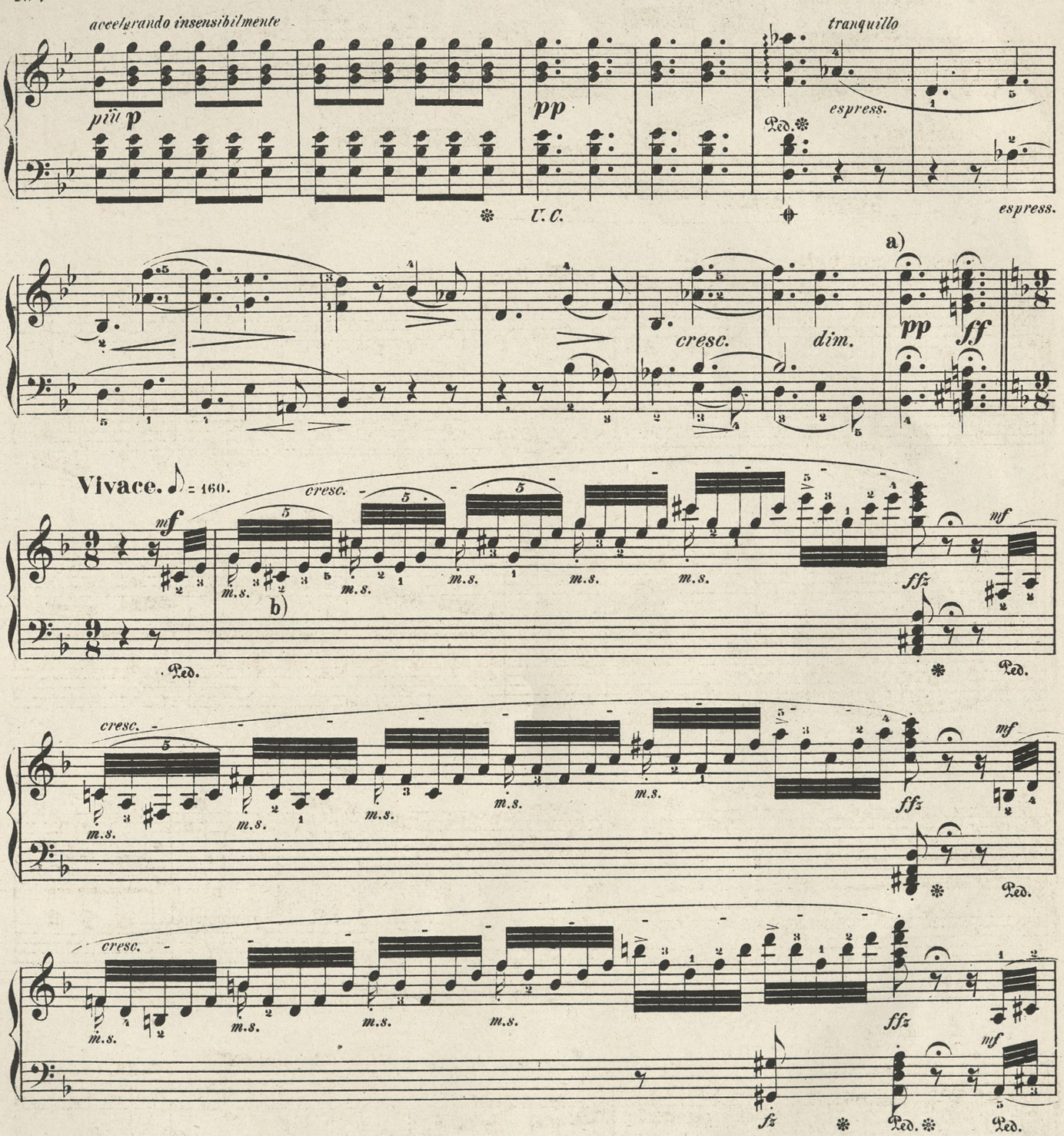


a) Dem Herausgeber musste es infolge häufiger Erfahrung, welche sinnlosen Missverständnisse bei der im Allgemeinen noch so äusserst mangelhaften rhythmischen Musikbildung im Vortrag von Stücken vorkommen, deren Bezeichnung der Componist nur flüchtig skizzirt hat, nothwendig erscheinen, den Originaltext in der Art umzuschreiben, dass namentlich die Takteintheilung dem Spieler vollkommen anschaulich gemacht würde. Nach seiner Ansicht muss auch die freieste Cadenz eine rhythmisch plastische Gestalt gewinnen können und aus dem excentrischesten „tempo rubato," wenn es künstlerische Berechtigung beansprucht, jede unverständliche Willkür verbannt sein. Das Privileg einer interessanten Subjectivität ist nur Wenigen von der Natur verliehen; die Äusserungen einer solchen werden stets von jener instinctiven Logik zeugen, die eine objective Darstellung (Aufzeichnung) in verständlicher Form ermöglicht. Ohne unserer Auffassung Mustergültigkeit zu vindiziren, glauben wir mindestens durch die Versuche, wie ein „Tempo rubato" zu „organisiren" sei, den zum Weiterdenken Berufenen keine unnütze Anregung gegeben zu haben.



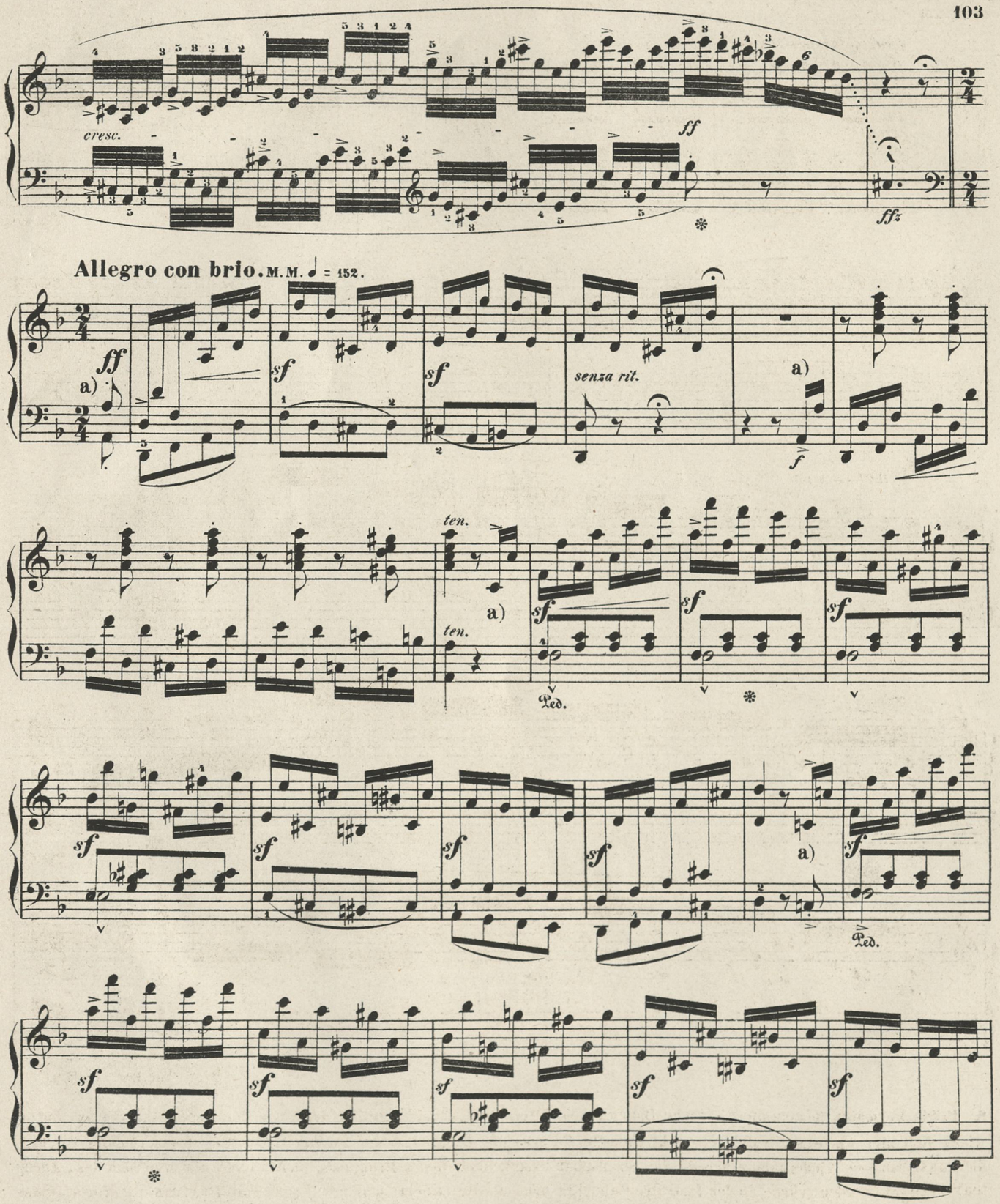
a) Die Ausführung des Vorschlags ist folgende  ; wir wiederholen des Öfteren diese Mahnung, weil der Schlendrian im Vortrag von Verzierungen noch allzutief eingerottet ist.

b) Der Herausgeber will nicht entscheiden, möchte aber die Übertragung dieses „sf“ auf den folgenden Accord befürworten (wie vier Takte vorher).

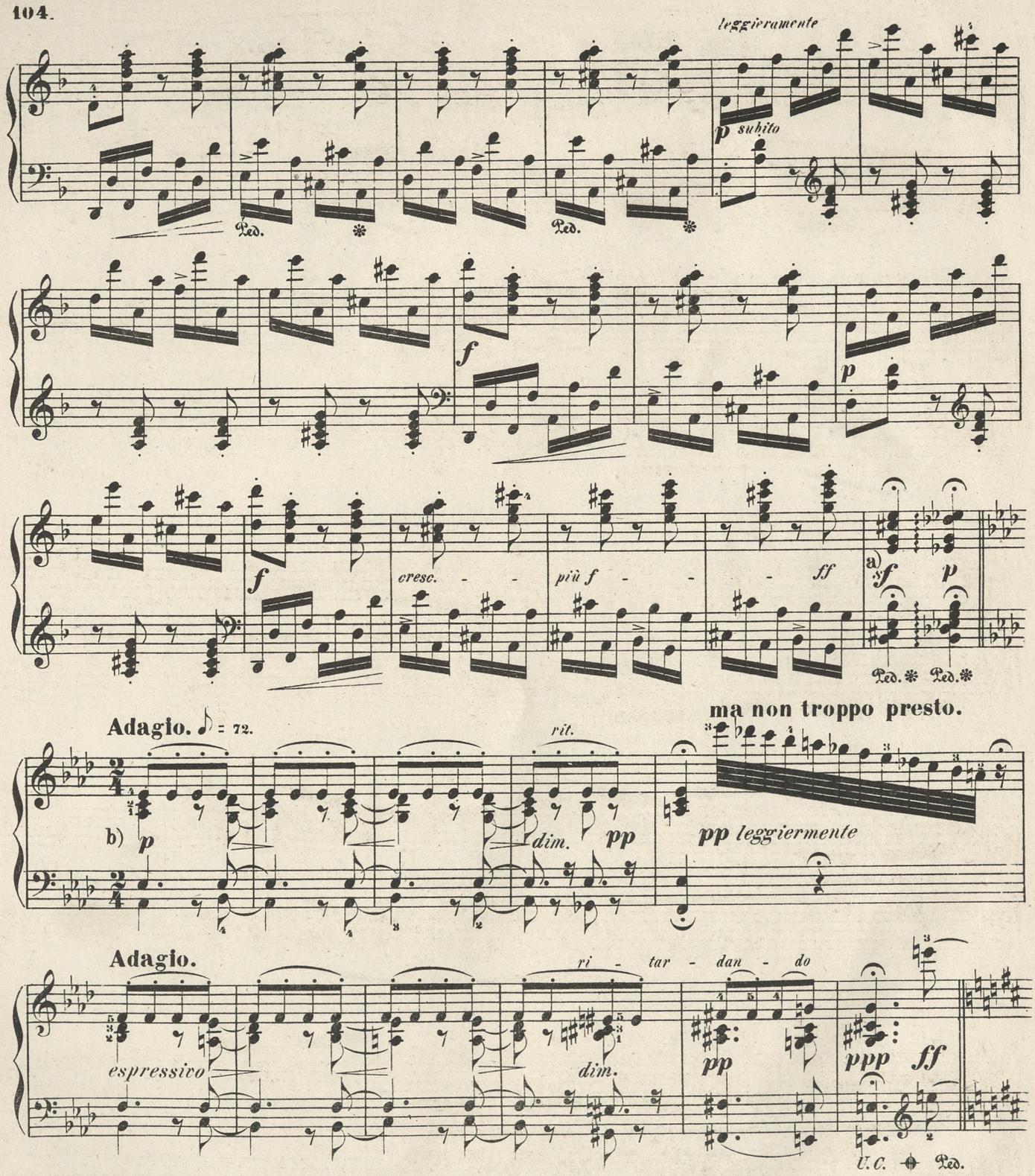


a) Beide Fermaten können die vierfache Dauer ihres Notenwerthes vertragen. In der Seele des Improvisators (der Autor giebt sich hier als einen solchen) geht eben ein Prozess der Besinnung, der Vorbereitung eines neuen Einfalls vor, und die kunstgemässe Wiedergabe erheischt die Veranschaulichung auch dieses Prozesses, ohne welche der Eindruck des „Abrupten" erzeugt werden würde. In der Instrumentalmusik müssen alle „Überraschungen" vorbereitet werden-der Hörer muss Zeit gehabt haben, (der gebildete Hörer, versteht sich) das Vorangegangene auszuempfinden.

b) Die Taktstriche sollen nur die Bedeutung eines „Geländers für das Auge" haben, um den Spieler nicht vor dem Abgrunde eines rhythmuslosen Chaos schwindeln zu lassen. Ein erst allmäliges Beschleunigen des aufsteigenden Ganges ist nicht blos statthaft, sondern nothwendig, um die Wirkung steifer Trockenheit zu verhüten.

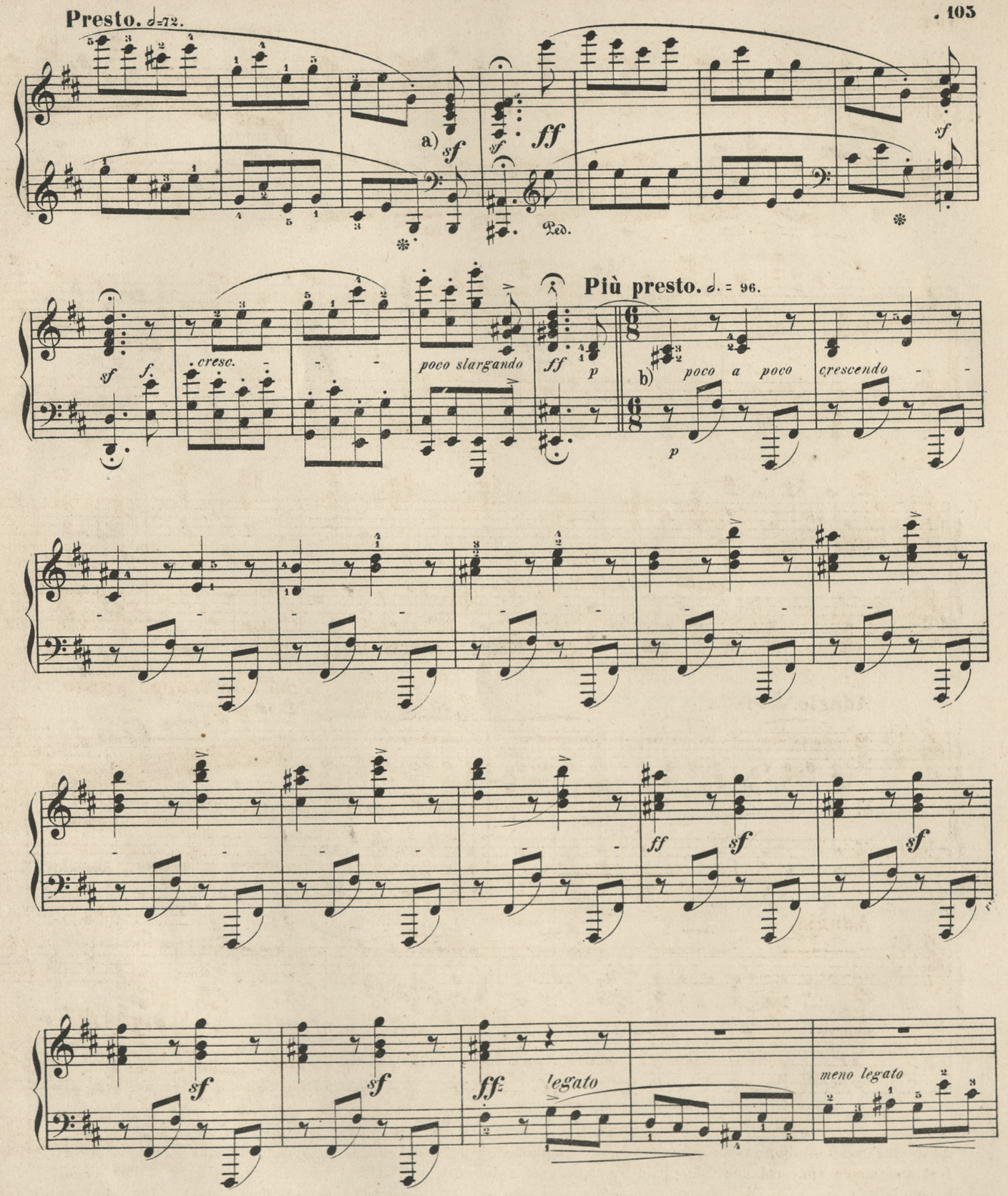


a) Die Auftakts-achtel sind jedesmal sehr scharf hervorzuheben und vom Folgenden zu trennen. Die schwierige Bewegungsfigur muss mit grösster Gleichmässigkeit (qualitativer und quantitativer) gespielt werden. Ein Separatstudium dieser flüssigen nicht gebrochenen (arpeggirten) Octaven ist unumgänglich nöthig und wird hierzu die berühmte Spezialetüde von Clementi in Es (Gradus ad Parnassum Tausigsche Ausgabe No. 28) anempfohlen, welche man durch Transposition in andere Tonarten und Umkehrung der Figur noch anderweitig verwerthen kann.



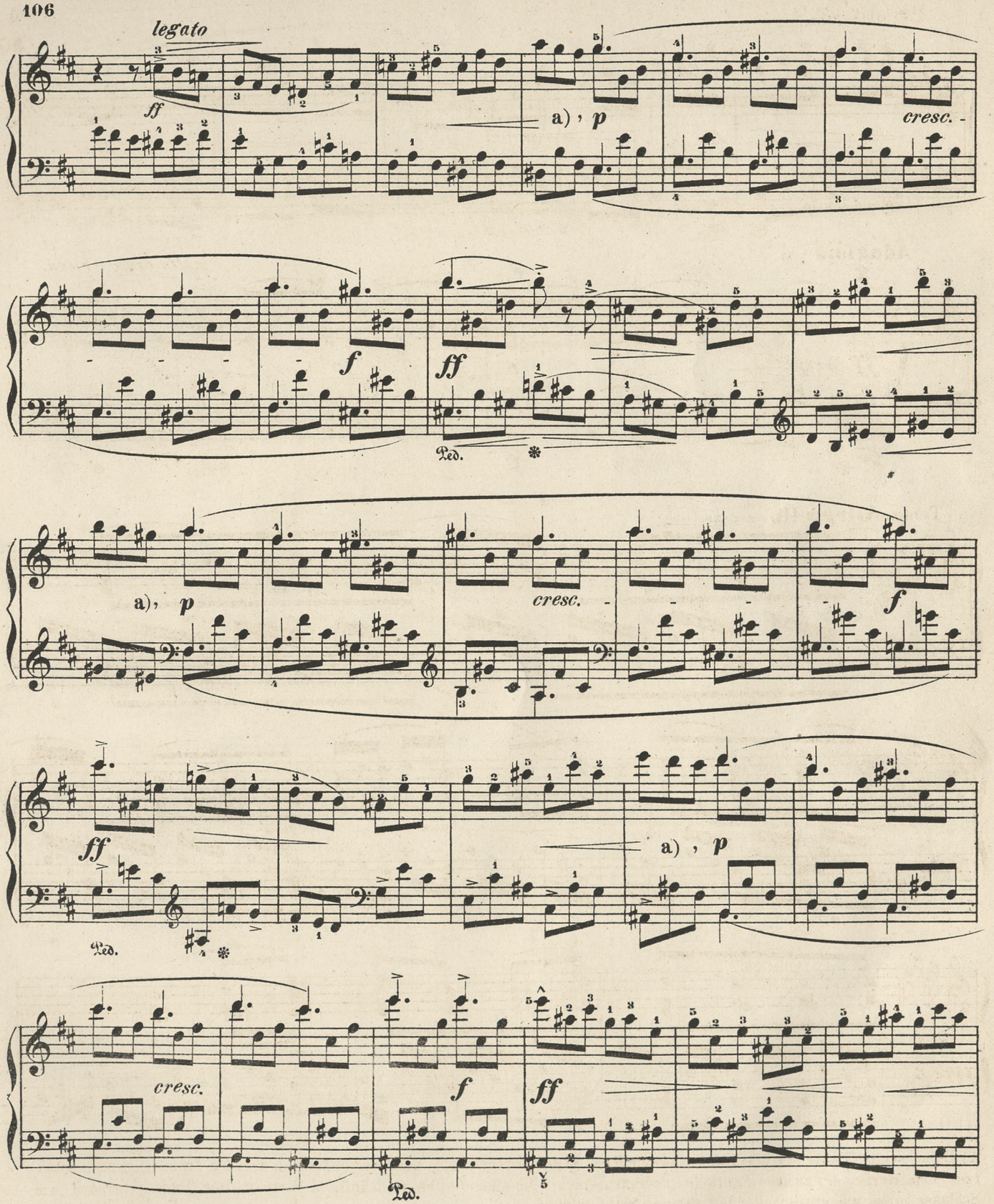
a) Beide Fermaten sind ausserordentlich lange auszuhalten und von einander zu trennen. Der erste Accord ff werde fest zusammen angeschlagen, ohne jede Brechung; der zweite dagegen ist sehr langsam zu arpeggiren.

b) Diese Episode, in welcher die Gedankenwerkstatt des Meisters zu feiern scheint, (dass nicht Dürftigkeit davon den Grund bildet, beweist der Reichthum der in diesem Stücke aufgehäuften, zum Theil unausgebeuteten Ideen) darf weder manierirt, noch langweilig gespielt werden. Man versenke sich in die Klavierklangeigenthümlichkeiten und trachte ebenso wohl nach einer mannigfaltigen Schattirung der Vibrationen der Oberstimme, als man die Vorschrift des Componisten, den Halteton „es" in der linken Hand alle anderen Stimmen überdauern zu lassen, pedantisch genau befolge. Dieser Ton muss summen und schwirren, auch im vierten Takte, trotz kürzerer Dauer. Einen gewissen Nachdruck erheischen auch die Achtelschläge, welche den Keim des Motivs für den eigentlichen Hauptsatz enthalten.

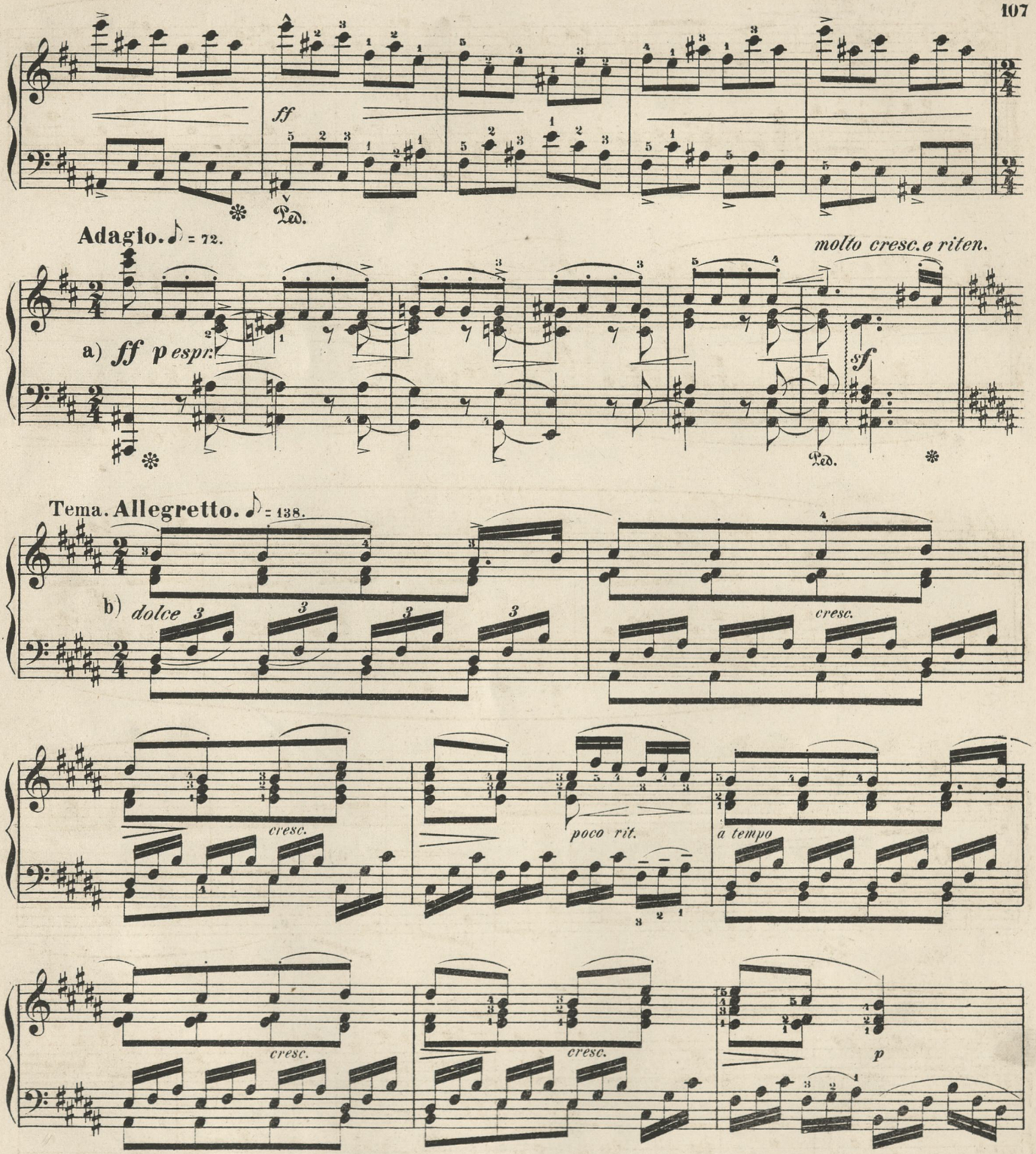


a) Ein energischer Anschlag dieser beiden Accorde ist wichtiger als metronomfestes Eintreffen. Freilich darf man sich die Sache desshalb nicht zu bequem machen.

b) Anstatt des fortwährenden Polterns in der tiefen Lage hat der Herausgeber vorgezogen, die Figur in der ersten Takthälfte um eine Octave höher zu legen, was dem ganzen Präludium grössere Lebhaftigkeit verleiht.

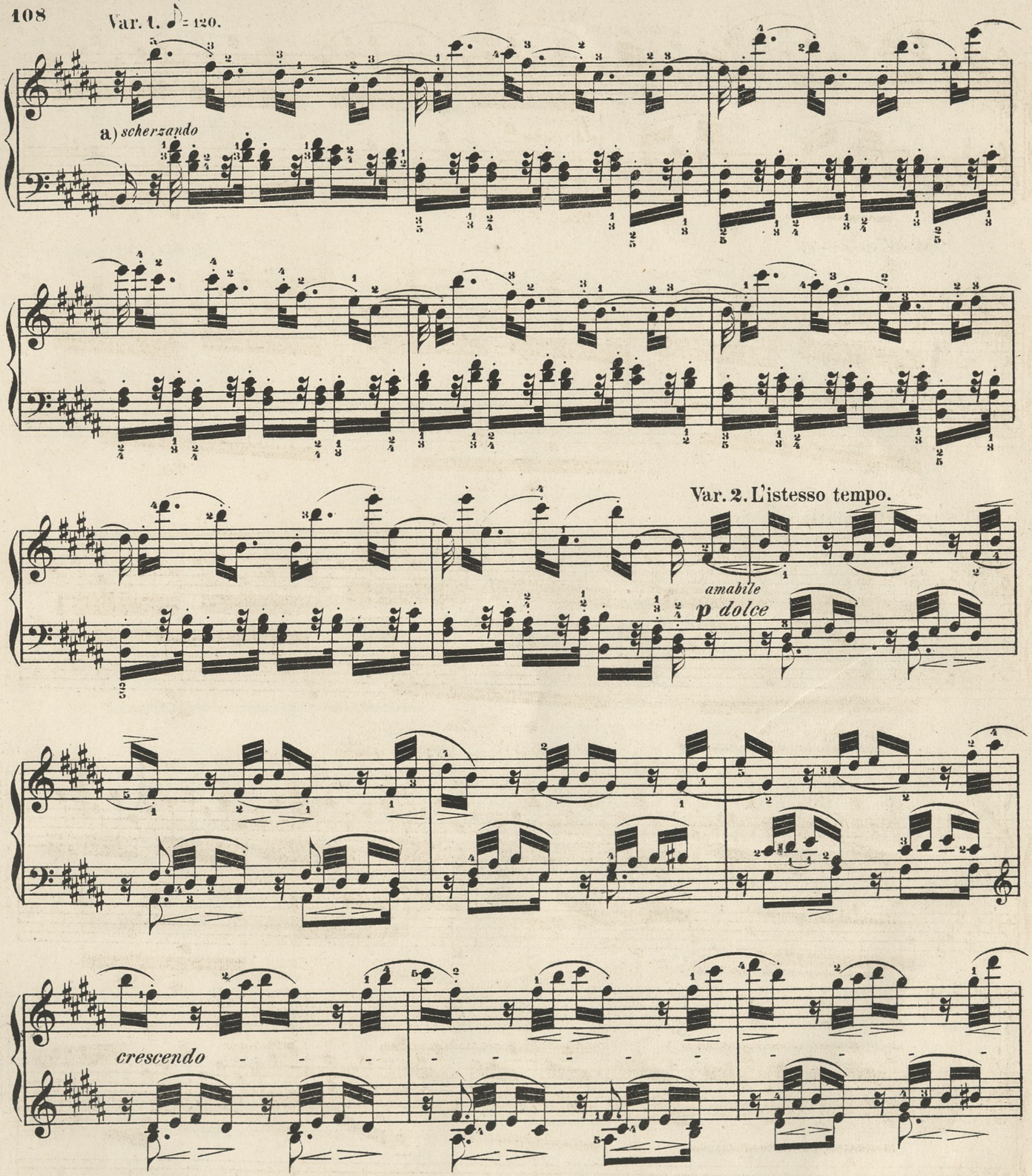


a) Was der Autor getrennt hat, soll der Spieler nicht zusammenfügen. Das „piano" für die contrastirende melodische Stelle muss unvermittelt eintreten; hallt das „forte" noch zu rauschend nach, so gestatte man sich lieber eine kurze Passe, wie sie hier durch ein gewöhnliches Komma „ , " angezeigt ist.



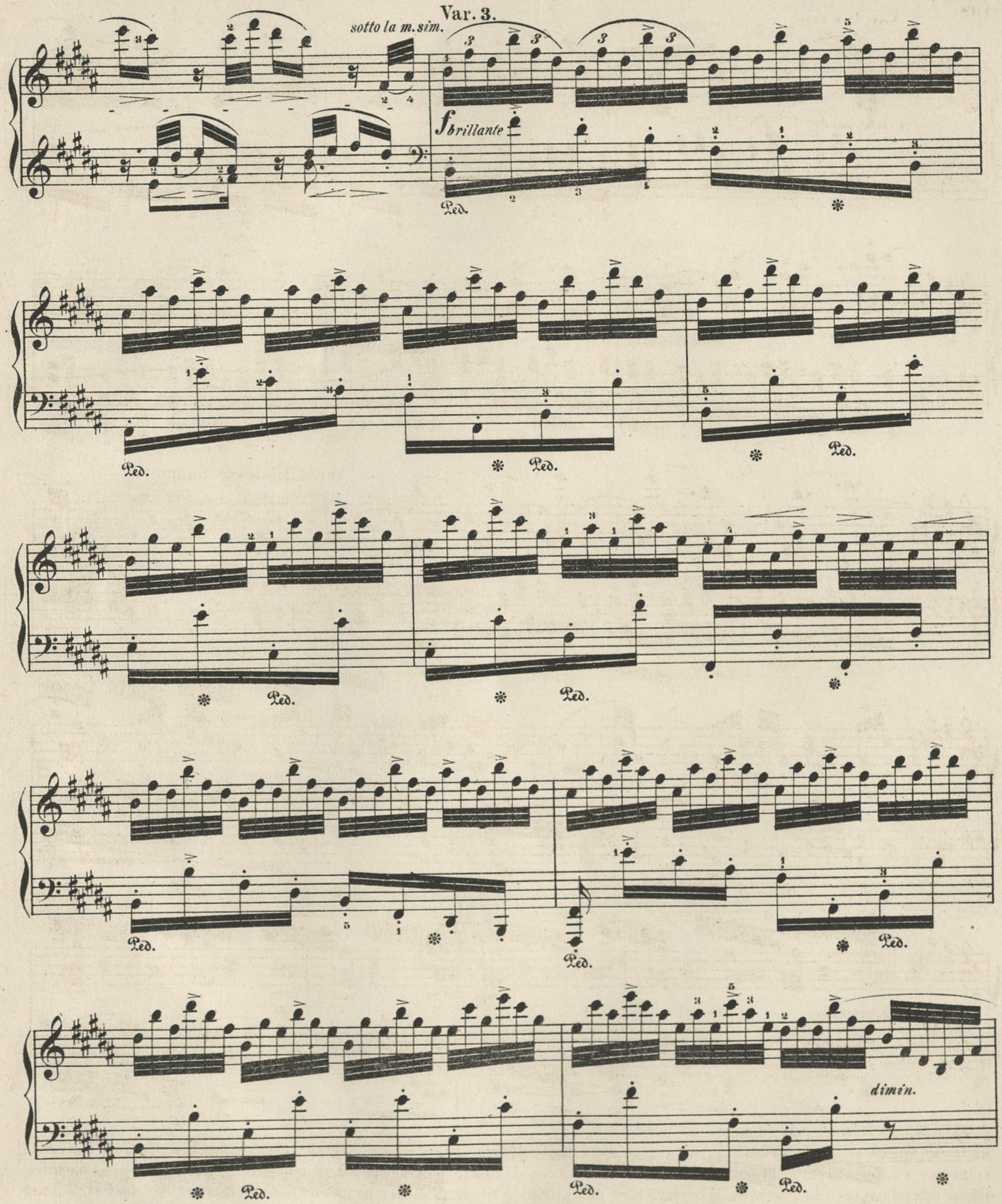
a) Diese sechs Takte Vorbereitung - man möchte sagen, Vorbesinnung zum darauf erscheinenden freundlichen Hauptsatzes, dem Kerne der ganzen Fantasie - bedingen einen sehr ausgefeilten, feinfühligen Vortrag. Der Quintsextaccord am Schlusse muss wie ein erhellender Sonnenstrahl wirken.

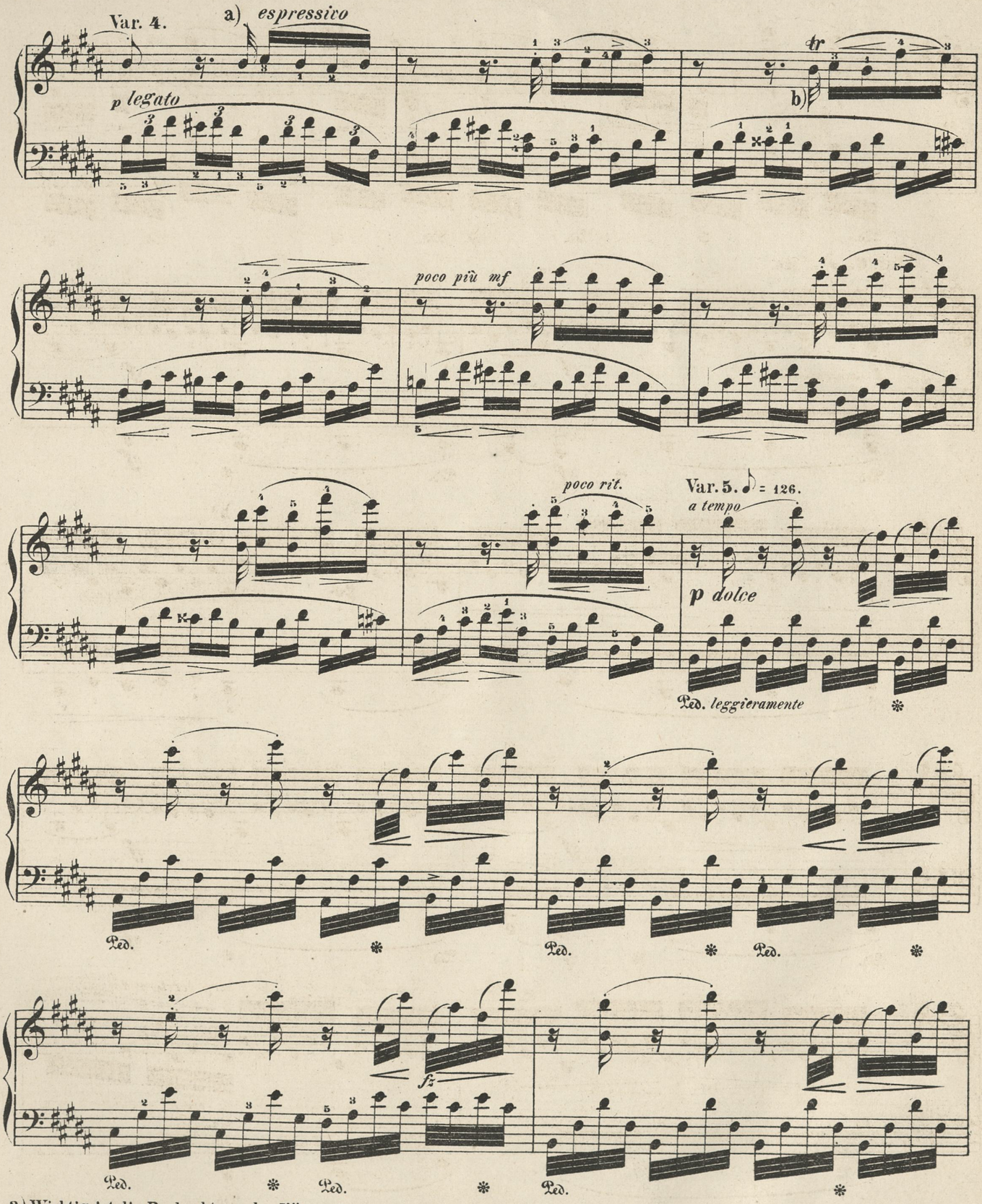
b) Das Thema gehört zu denjenigen urnativen und doch so vornehm originellen Volksliedern, wie sie der Genius des Meisters hauptsächlich in seiner letzten Periode gedichtet. Man vergleiche das Hauptmotiv der Fantasie Op. 80 mit Chor und Orchester, die Scherzi in seinen letzten Violinquartetten, die Themen des zweiten und vierten Satzes der neunten Sinfonie u. s. w. Wir haben das Tempo hierfür etwas rascher angesetzt als bei den Variationen, weil sonst leicht Gefahr entstünde, den Vortrag in falsche Sentimentalität ausarten zu lassen.



a) Diese Figur ist ausserordentlich schwer zu spielen. Trotzdem sie mit einem kurzen Auftakte beginnt, gehört die Kürze stets zur vorhergehenden Länge, also nicht ⏑ –, sondern – ⏑, nicht jambisch, sondern trochäisch. Der Finger muss nach der Kürze schnell aufgehoben werden. Wir empfehlen das eifrigste Studium dieser hauptsächlich rhythmischen Schwierigkeit, welche man nicht besiegt, indem man sich über dieselbe hinweg setzt. Dieses Studium wird den Spieler dann auch befähigen, zwei analoge schwierige Stellen in grösseren Beethovenschen Werken zu bewältigen: IV Conzert mit Orchester Op. 58. G dur: Erster Satz-Durchführungstheil-8. u. 9. Takt vor dem forte-Eintritte des Quartsextenaccordes von Cis moll und: Grosses Trio B dur Op. 97. Finale Takt 51. ff.

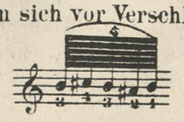
Var. 3.

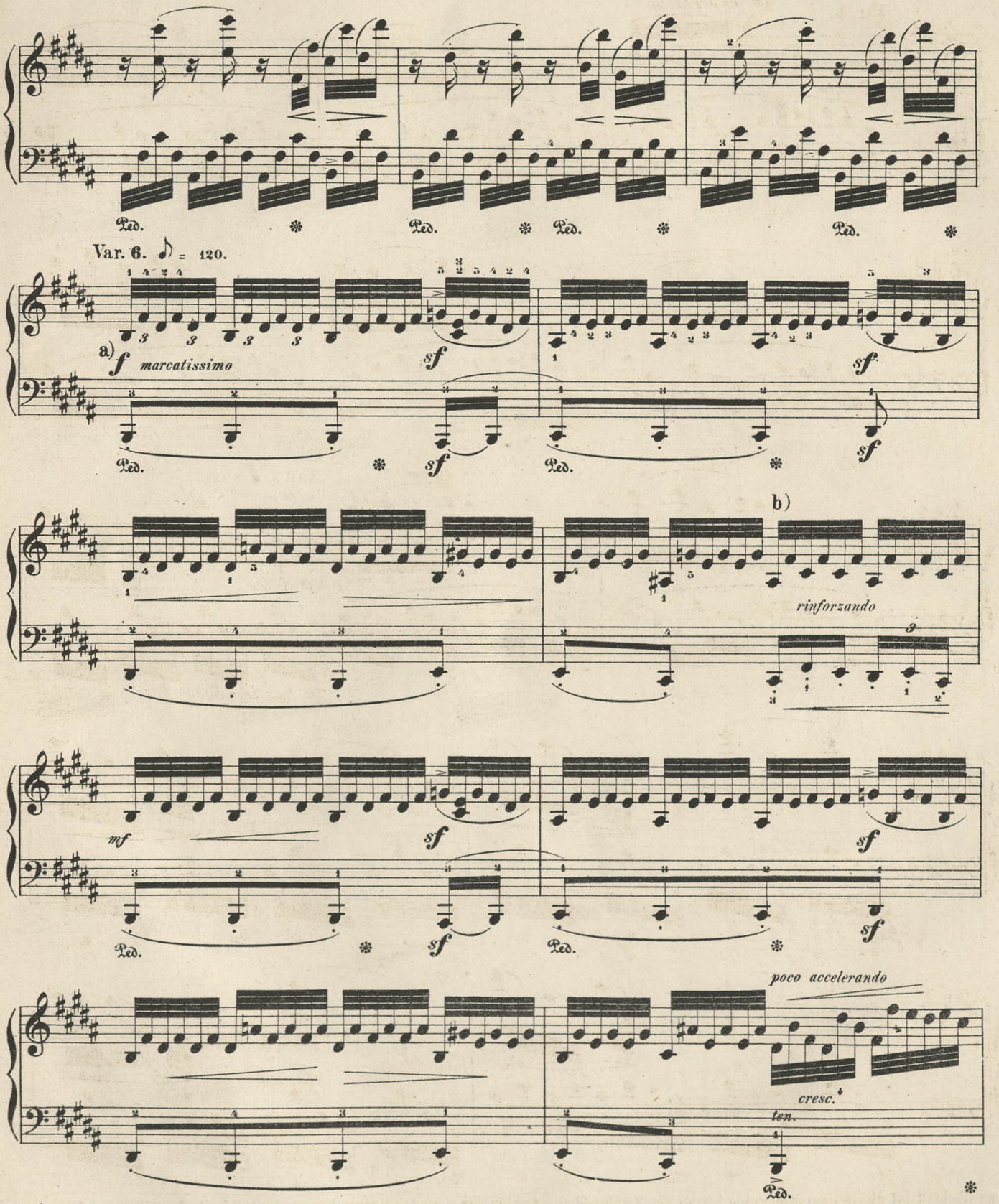




a) Wichtig ist die Beobachtung der Kürze des Zweiunddreissigstels vor den vier Sechzehnteln der melodischen Phrase. Dieser Variation wird ein kleiner Anflug von Sentimentalität nichts schaden. Nur hüte man sich vor Verschleppung des Tempo.

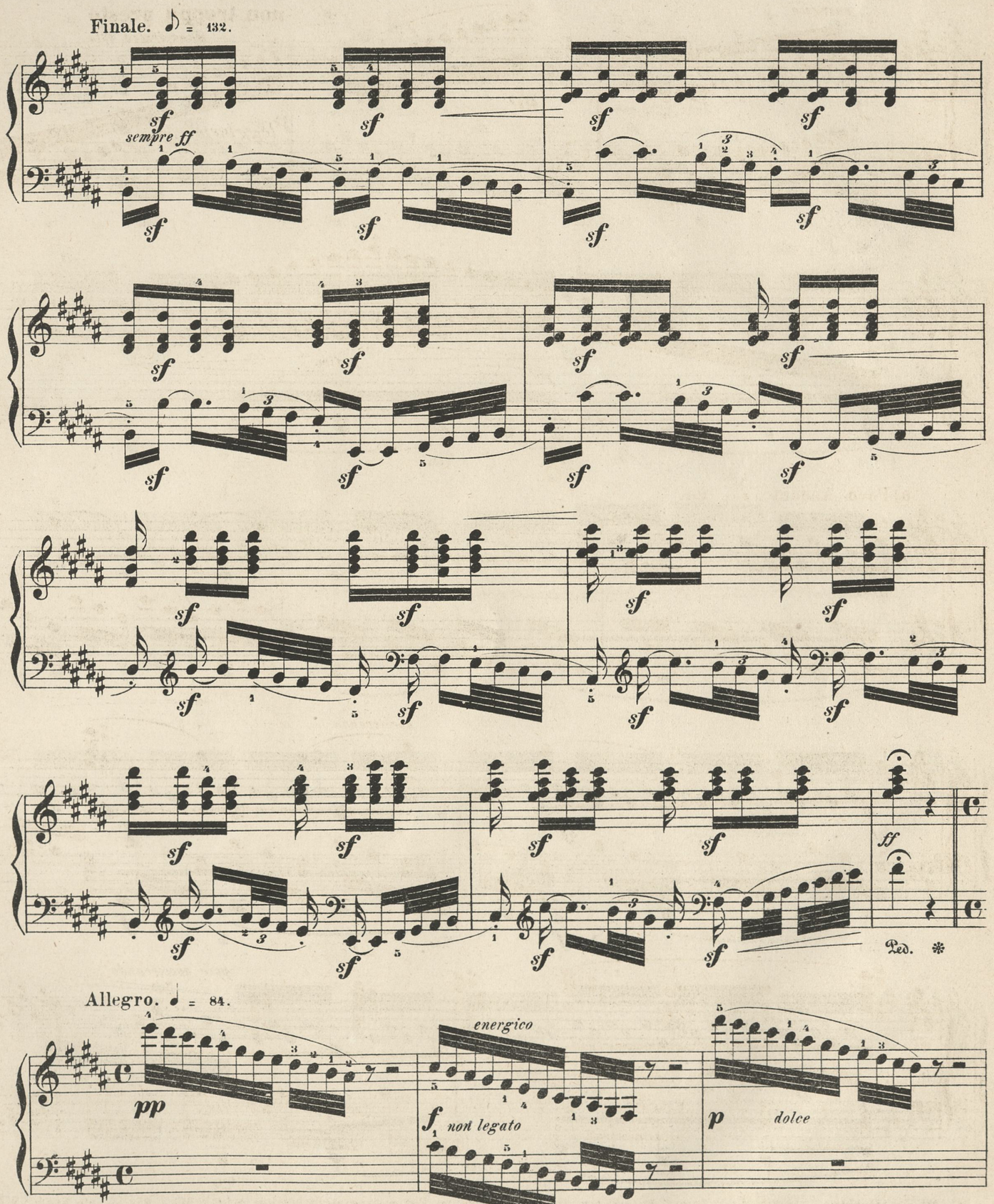
b) Der Triller ist ein gewöhnlicher Doppelschlag, sehr „en passant" mitzunehmen:

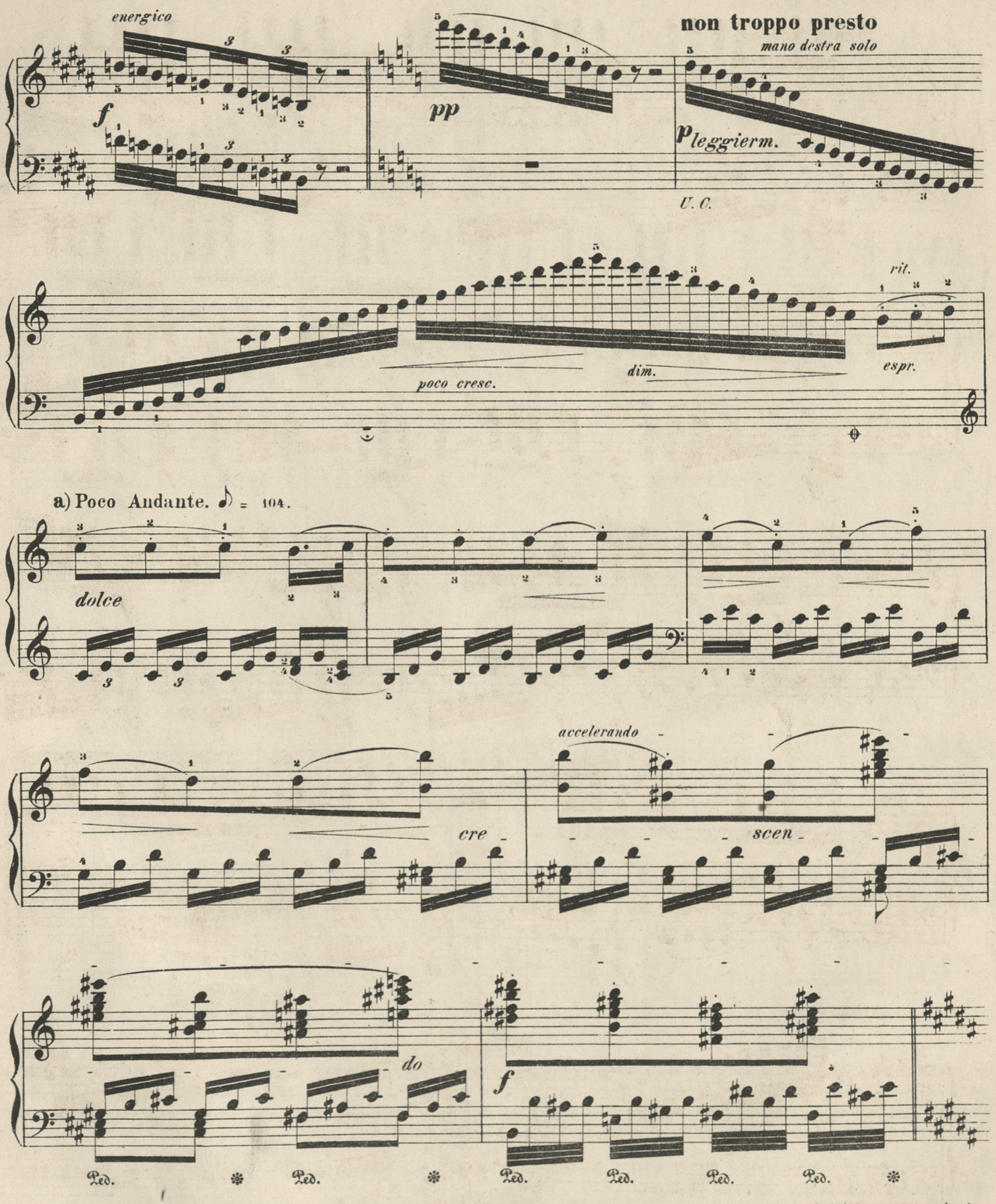




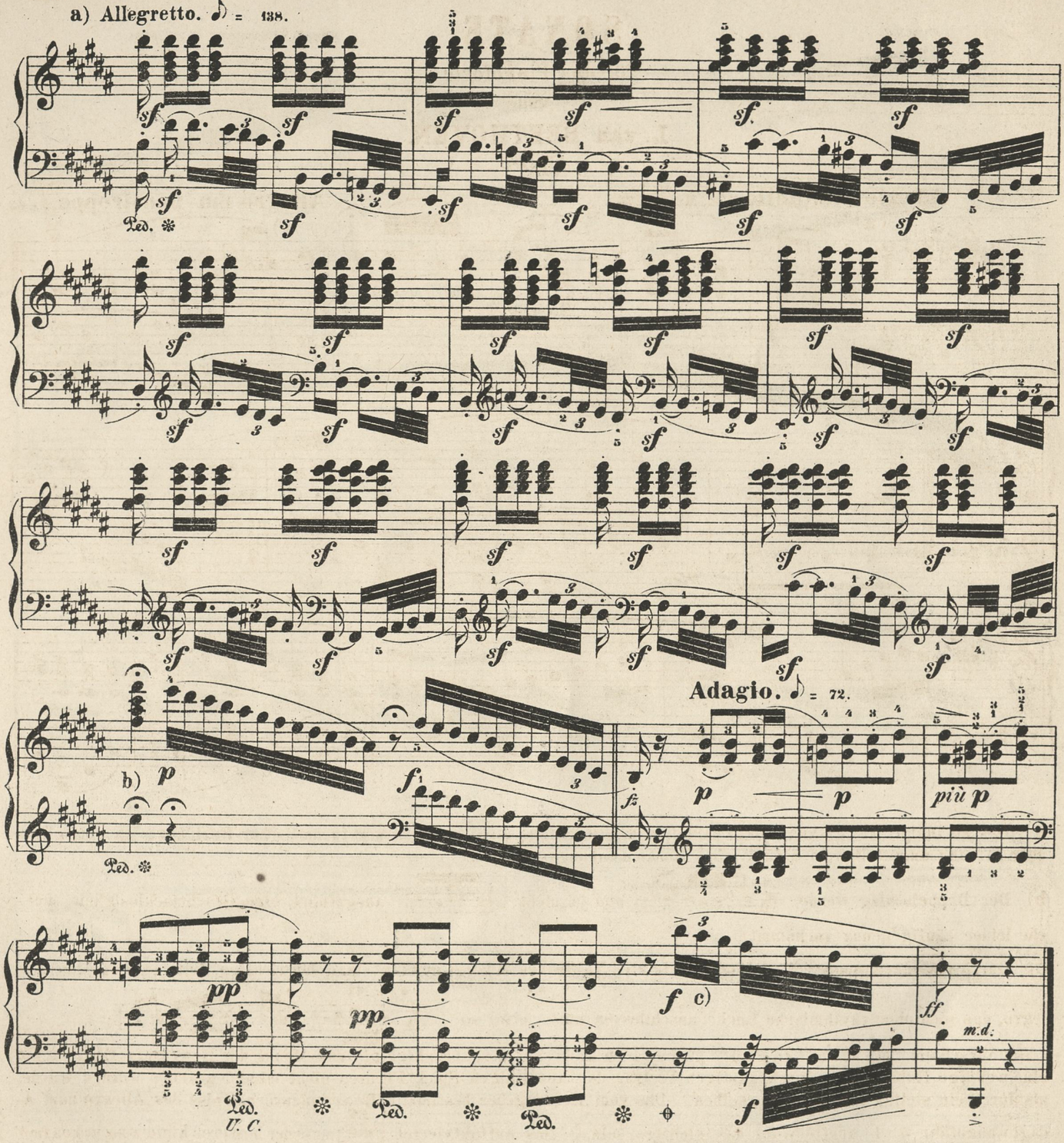
a) Diese Variation ist beinahe à la „Kaliban," mit humoristischer Schwerfälligkeit, zu spielen, wie die vorhergehende den Spieler an „Ariel" denken lassen mag.

b) Die rechte Hand muss ununterbrochen 32stel Triolen weiter spielen und darf durchaus nicht an den Accenten der linken Hand (16stel Triolen) theilnehmen.


Finale. ♪ = 132.
sempre ff
Ped. *
Allegro. ♩ = 84.
pp
energico
f non legato
p dolce



a) Im Originale steht Tempo primo. Wenn aber das frühere Zeitmaass schon hier wiederum eintritt, so verschwindet der eigenthümlich schalkhafte Reiz der Ausweichung nach C dur und das crescendo in der Zurückmodulation nach H verliert den Glanz, der ihm durch die Verbindung mit einem accelerando zu Theil wird.



a) Dieser Satz muss mit noch grösserem Ungestüm gespielt werden als das erste Mal. Auf die melodischen Schritte der rechten Hand in Verkettung von Takt 1 mit 2, 2 mit 3, 5 mit 6, 6 mit 7 verwende der Spieler grosse Aufmerksamkeit. Gleicher Beachtung empfiehlt sich die Abwechslung von bald drei, bald vier Noten in der rollenden Figur des Basses, die nicht mindere rhythmische Präzision als klangvolle Deutlichkeit verlangen.

b) Die rhythmische Eintheilung dieser letzten Cadenz vermag sich der Spieler nach den früheren Erläuterungen des Herausgebers nun selbst zurecht zu legen.

c) An der minutiösen Aufzeichnung der Schlusspassage ist ersichtlich, wie viel Gewicht der Meister auf eine nicht-willkürliche Reproduction seiner geringsten Einfälle legte. Aus derartigen „Kleinigkeiten" bekennt der Herausgeber seine Grundsätze über den Vortrag Beethoven'scher Werke geschöpft und ausgebildet zu haben.

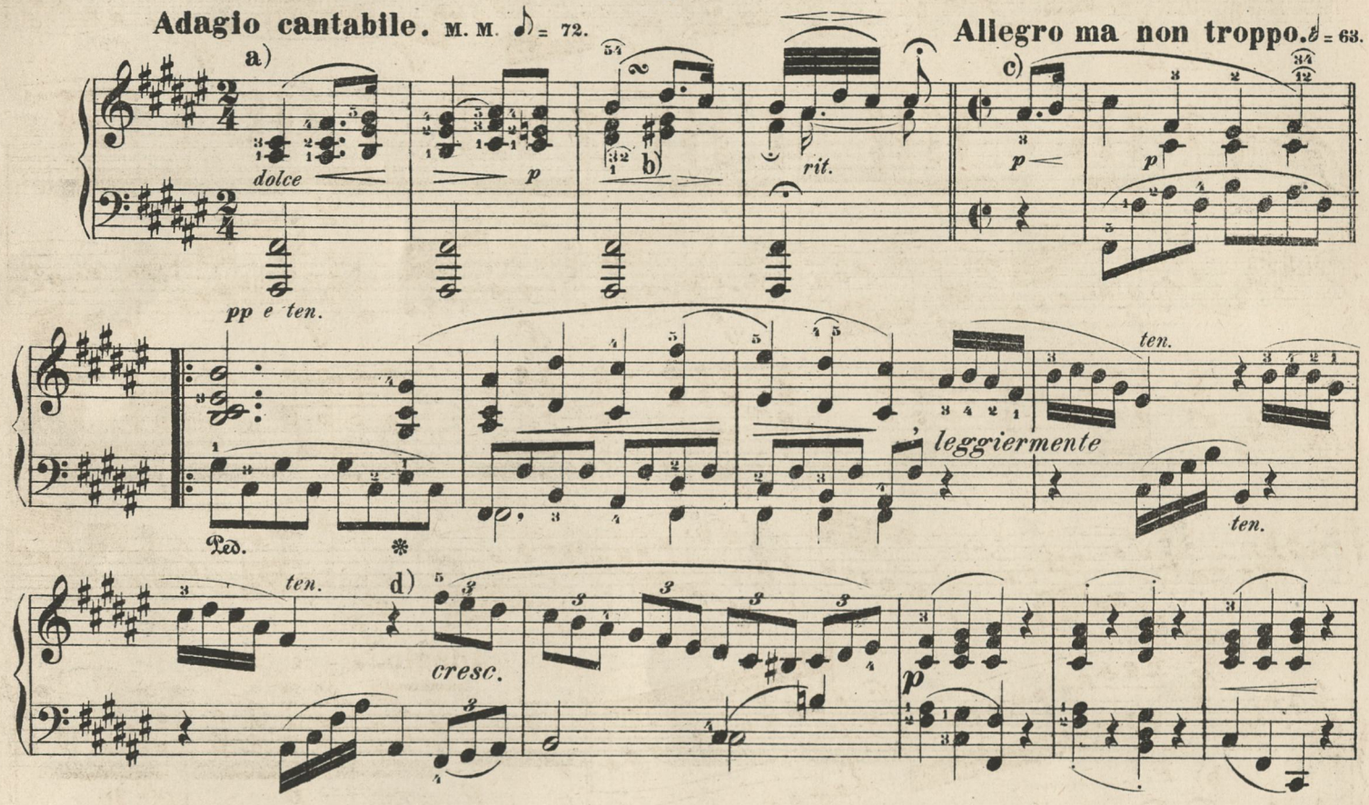
SONATE

für das Pianoforte

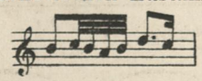
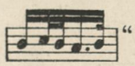
von

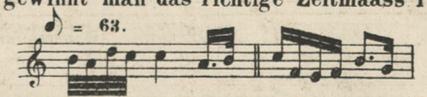
L. van BEETHOVEN.

Op. 78.



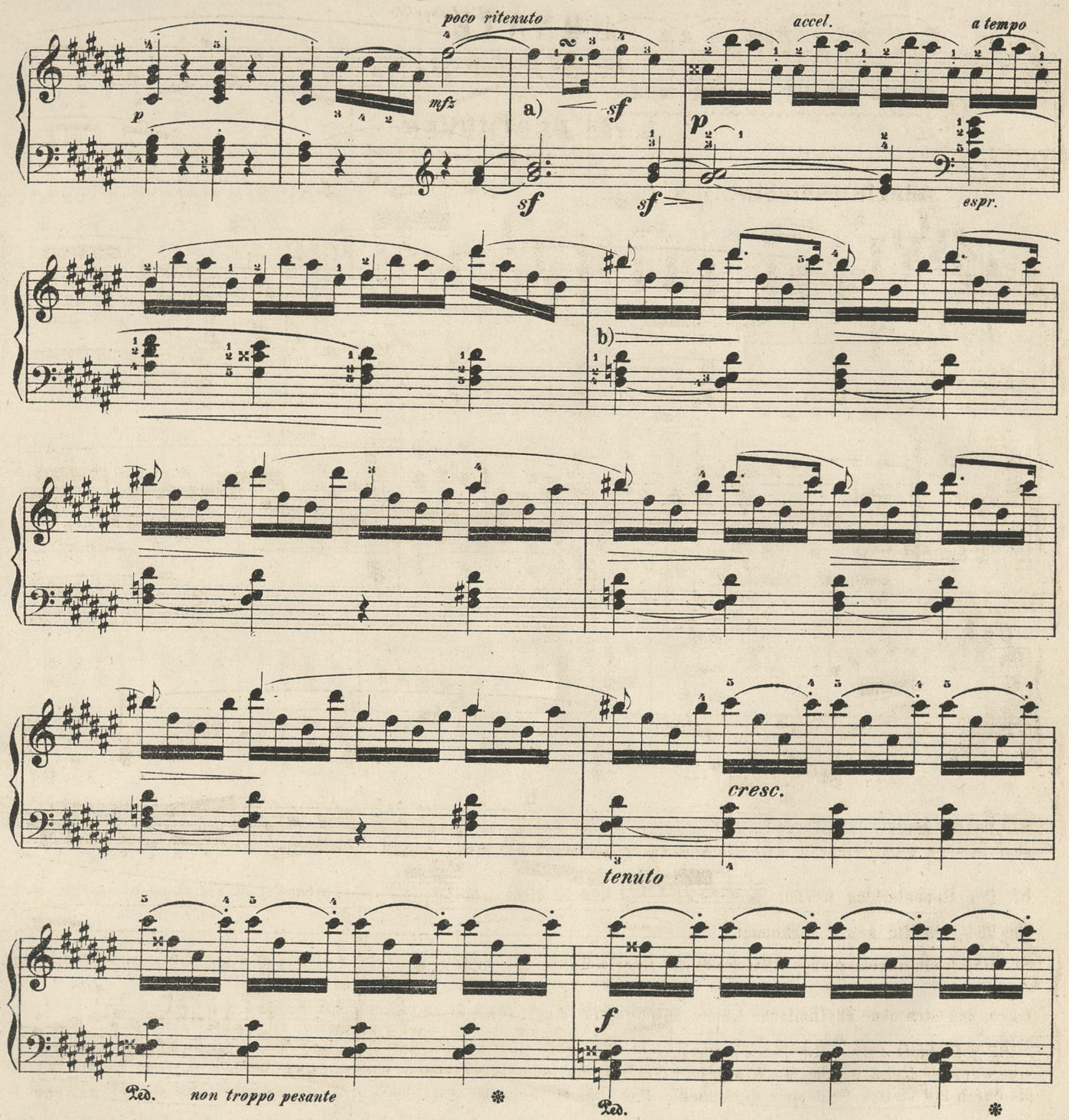
a) Das so innige und gesangvolle Präludium dieses Satzes steht zwar ausser thematischer Beziehung zu demselben, aber in sehr unmittelbarem ästhetischen Zusammenhange mit ihm.

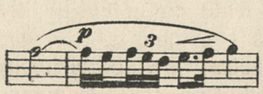
b) Der Doppelschlag werde:  und ja nicht „  “ ausgeführt, eine Geschmacklosigkeit, welche leider häufig genug vorkommt.

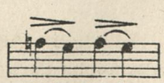
c) Durch ein angemessenes Ritardando im letzten Takte des Adagio gewinnt man das richtige Zeitmaass für das Allegro, das sich ohne rhythmische Lücke anschliessen muss, etwa so: 

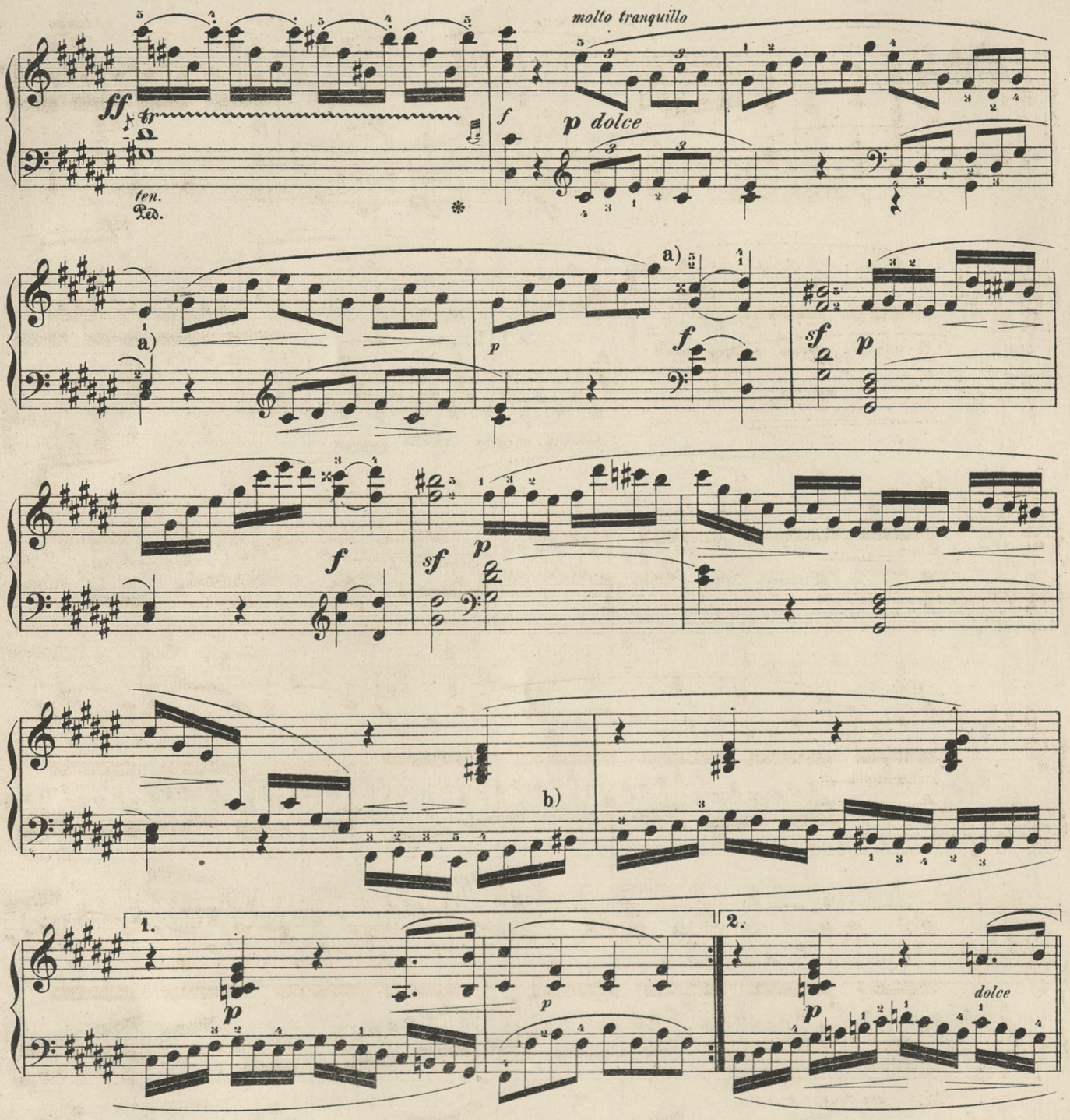
Die Vorschrift „ma non troppo“ bezieht sich mehr auf den Charakter als das Maass der Bewegung. Ersterer ist eine wonnige Ruhe, welche durch hastigen Vortrag der anmuthigen Spiel-Figuren nicht minder getrübt werden würde, als durch ein steifes Schleppen derselben. Das vom Herausgeber bestimmte Bewegungsverhältniss des Allegro zum Adagio ungefähr 4 : 1 dürfte wohl das richtige sein. Das Auftaktviertel  muss der besseren Einführung wegen freilich nur halb so rasch gespielt werden, wie es oben vorgezeichnet worden ist. Übrigens wird nur ein durch Taktfertigkeit bis zur Taktfreiheit vorgerückter Spieler diese Sonate, von welcher Czerny bereits ahnt, dass sie sich „von allen früheren durch Geist und Styl auffallend unterscheide“ schön, was hier gleichbedeutend mit correkt ist, vorzutragen vermögen. Ein mathematisch genaues Bestimmen aller entsprechenden Oscillationen des Tempo ist unmöglich, um so unmöglicher, als dieselben stets so fein vermittelt werden müssen, dass die Eurhythmie des ganzen Satzes wohlgewahrt bleibe.

d) Eine der am häufigsten vorkommenden Vortragsuntugenden, erklärlich nur durch die Mängel der rhythmischen Erziehung in Deutschland, besteht darin, bei dem Wechsel drei- und zwei- (oder vier-) theiliger Figuren das Tempo selbst zu modifiziren. Mälzels Metronom wird die beste Überwachung bei der Übung im Festhalten des Zeitmaasses gewähren, auf deren dringende Nothwendigkeit hiermit hingewiesen wird.



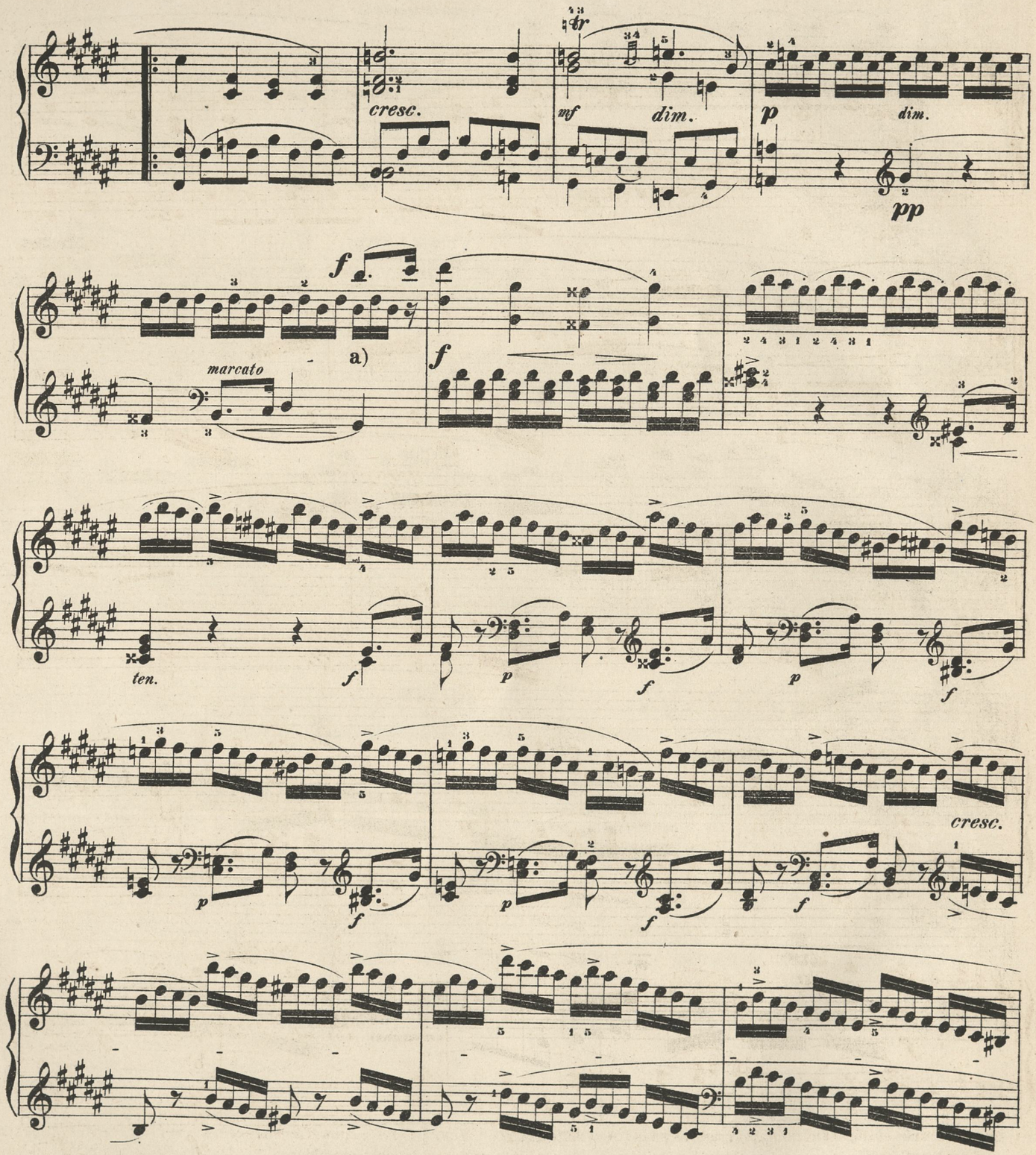
a) Der Doppelschlag werde hier folgendermaassen ausgeführt:  eine Abweichung von der Regel, welche die Rücksicht auf die Klarheit des melodischen Flusses gebietet; jede Verzierung soll überhaupt nur dazu dienen, eine gerade Linie zu einer wellenartigen abzurunden: wo sie die Zeichnung selbst zu verwischen droht, ist sie als ein parasitischer Schnörkel zu verwerfen.

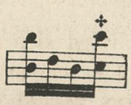
b) Der affektvolle Sekundenschritt in der Mittelstimme der linken Hand  verdient, natürlich nicht allzu auffällig hervorgehoben zu werden. Die je zwei Viertel der linken Hand verbindenden Bogen sind nicht so zu verstehen, als ob die gemeinschaftlichen Töne nicht wieder angeschlagen werden sollten; es darf diess jedoch nur unter möglichst geringem Aufheben der Finger geschehen.

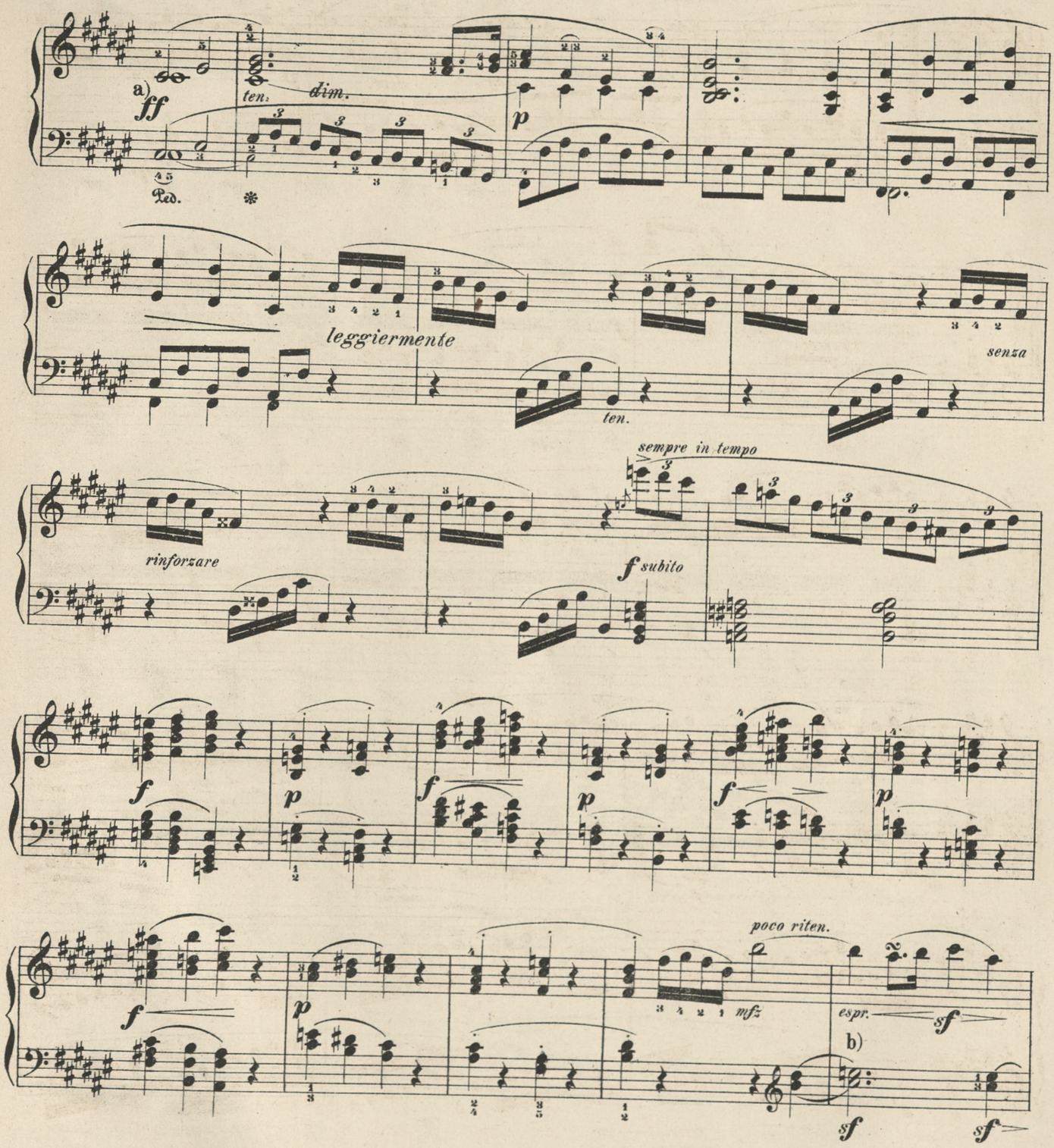


a) Die aus einer fünfzehnjährigen Praxis hevorgegangene Fingersetzung des Herausgebers verfolgt unter Anderem auch stets den Zweck, den Spieler an der Verbindung nicht-zusammengehöriger (durch ein ideelles Interpunktionszeichen getrennter) Noten zu verhindern. Dies geschieht am wirksamsten, wenn man denselben Finger für die nachfolgende Taste benutzt, natürlich ohne die vorhergehende früher zu verlassen, als die Nothwendigkeit der Weiterbewegung unumgänglich absolut erfordert.

b) Bei aller Leichtigkeit und Glätte in Ausführung ähnlicher Gänge sei man stets darauf bedacht, deren melodische „Inflexionen" plastisch zu veranschaulichen. Die hierzu nöthigen dynamischen Schattirungen dürfen freilich nie in ein übertriebenes Pathos ausarten.

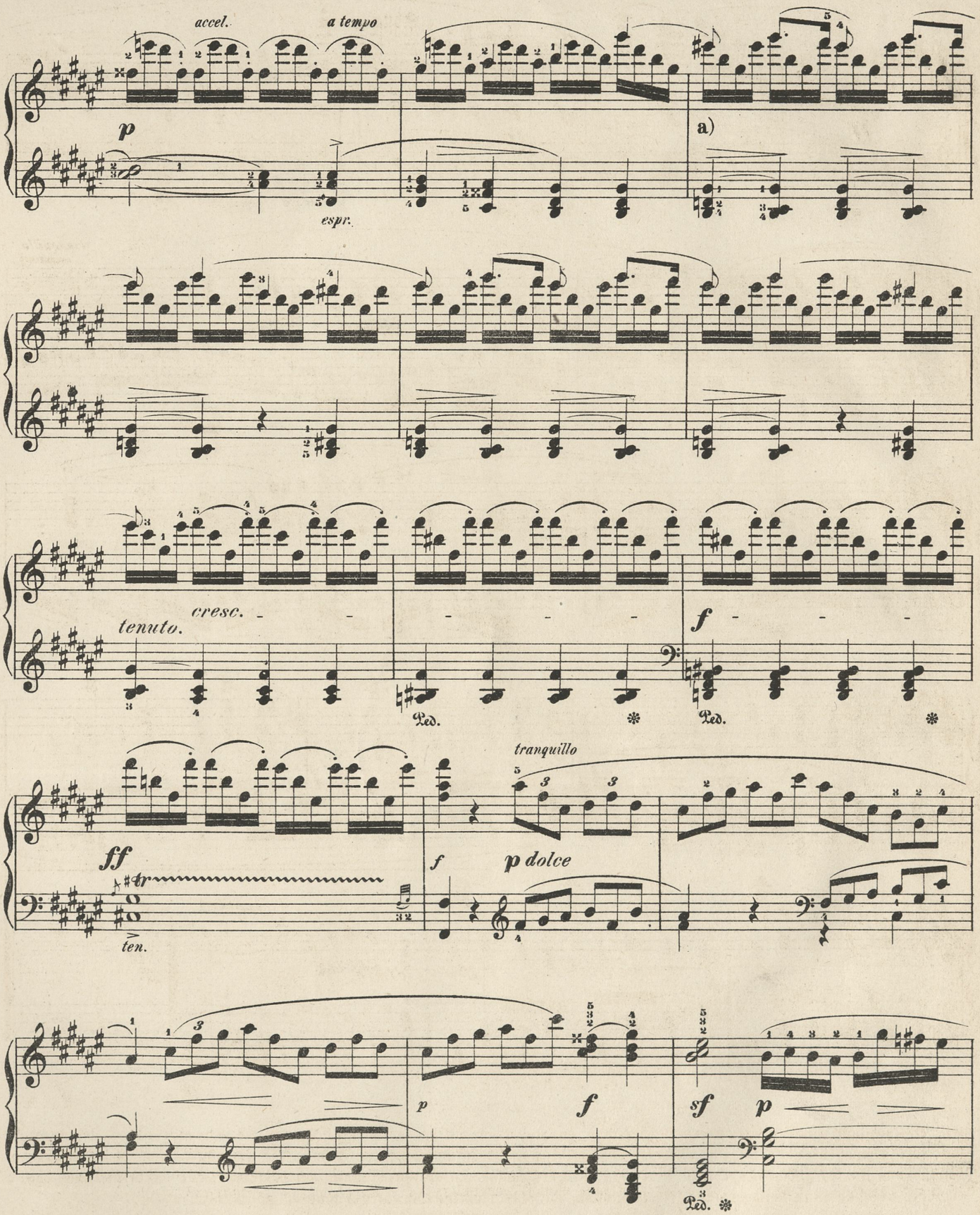


a) Die Erleichterung  ist verwerflich, da der Eintritt des Themas im Auftakte nicht durch die untere Octave vergröbert werden soll. Wem das Übersetzen des vierten Fingers auf cis durch blitzschnelles Absetzen des Daumens von h nicht gelingen will, nehme lieber zweimal den fünften Finger.

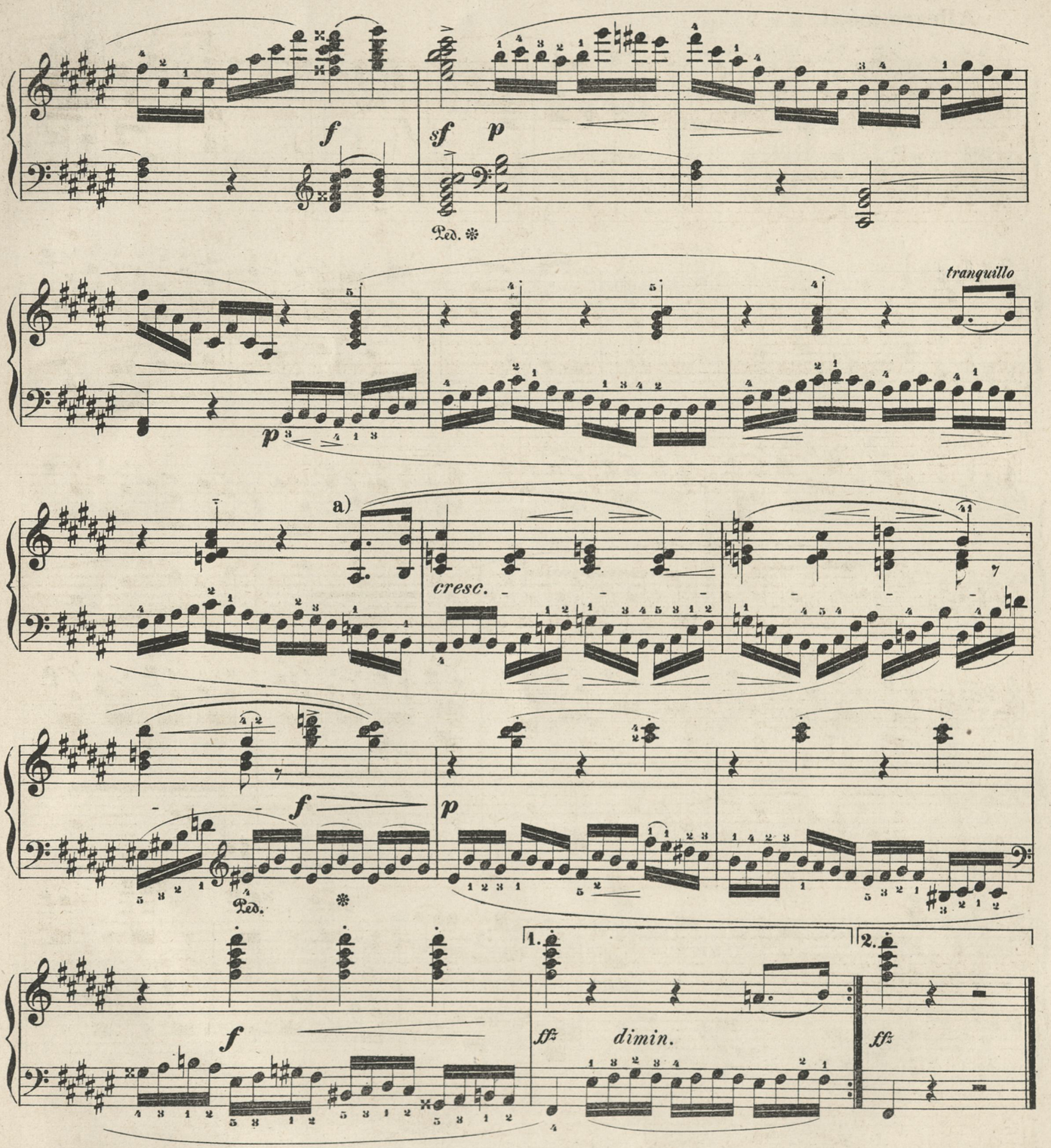


a) Bei einem einigermaassen feurigen Vortrage der vorangegangenen zehn Takte wird sich unwillkürlich die Bewegung etwas beschleunigt haben; in diesem und dem folgenden Takte suche man nun geschickt, d. h. sehr allmälig, in das Hauptzeitmaass wieder einzulenken, so dass der Wiedereintritt des Hauptmotivs beruhigend wirke.

b) Siehe Bemerkung a) zu Seite 116.



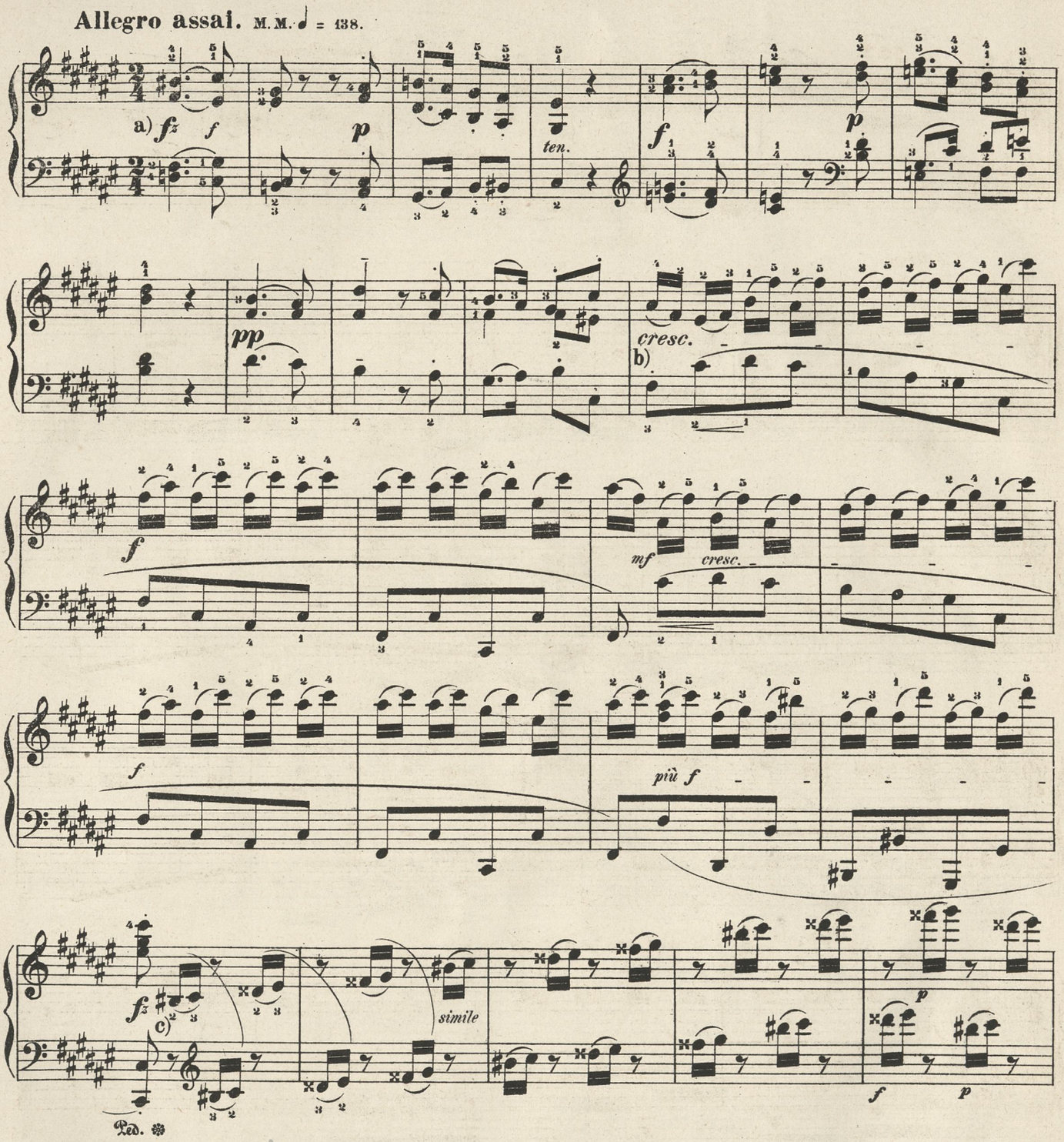
a) Siehe Bemerkung b zu Seite 116.



a) Ein schöner Vortrag dieser wunderbar innigen melodischen Phrase von drei Takten ist schwerer, als es den Anschein hat. Ihre sehnsuchtsvolle Langathmigkeit zu begreifen und wiederzugeben wird nur Der vermögen, dem sich der Styl von Beethovens letzter Schaffensperiode bereits entsiegelt hat. Beim ersten Studium ist es förderlich, den Affect zu übertreiben, welcher dann beim erneuten Nach=Studium auf das richtige Maass zurückzudämpfen ist.

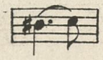
Nb. Die Unterstimmen müssen schwächer gespielt werden als die Oberstimme und nicht zu compakt:

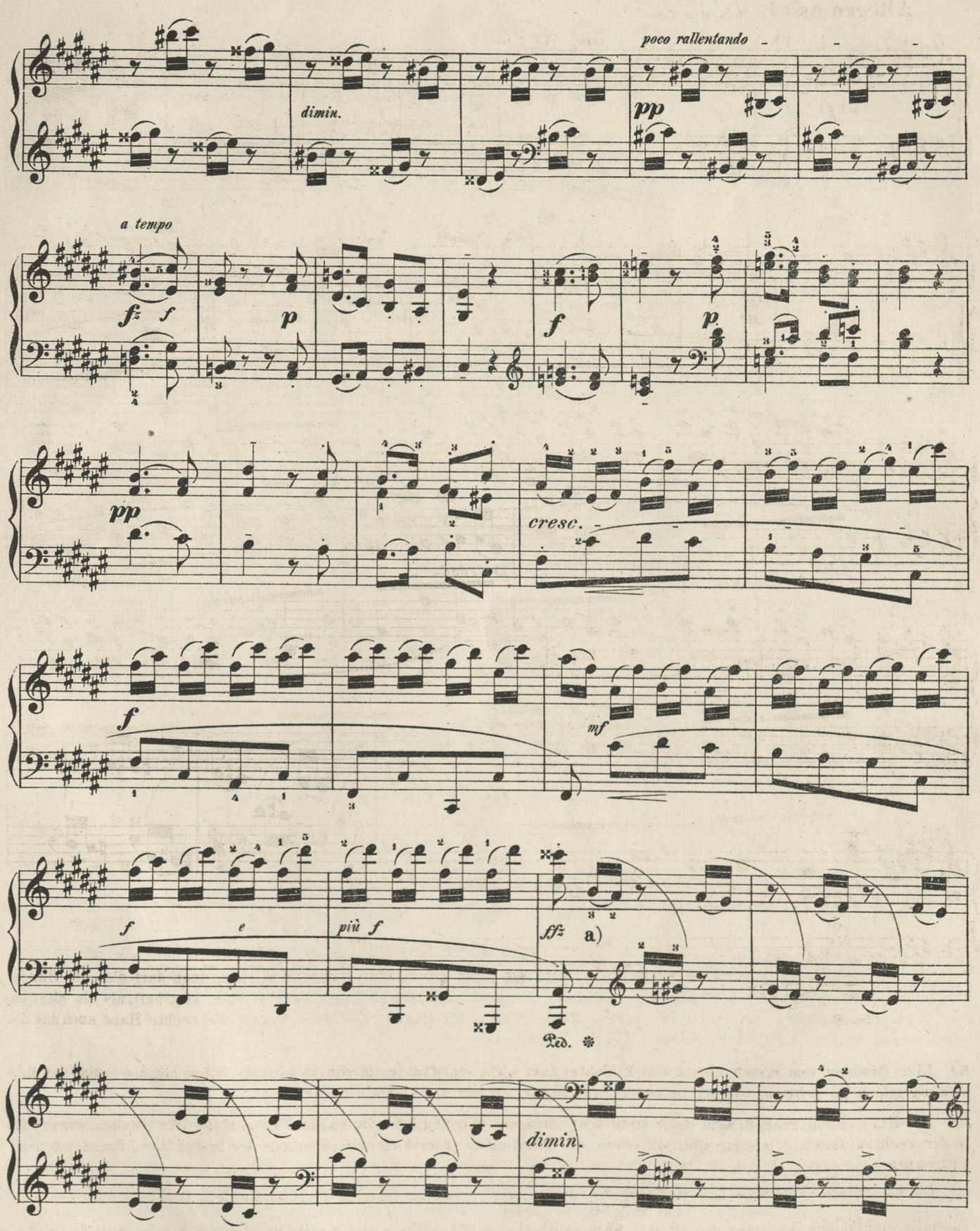




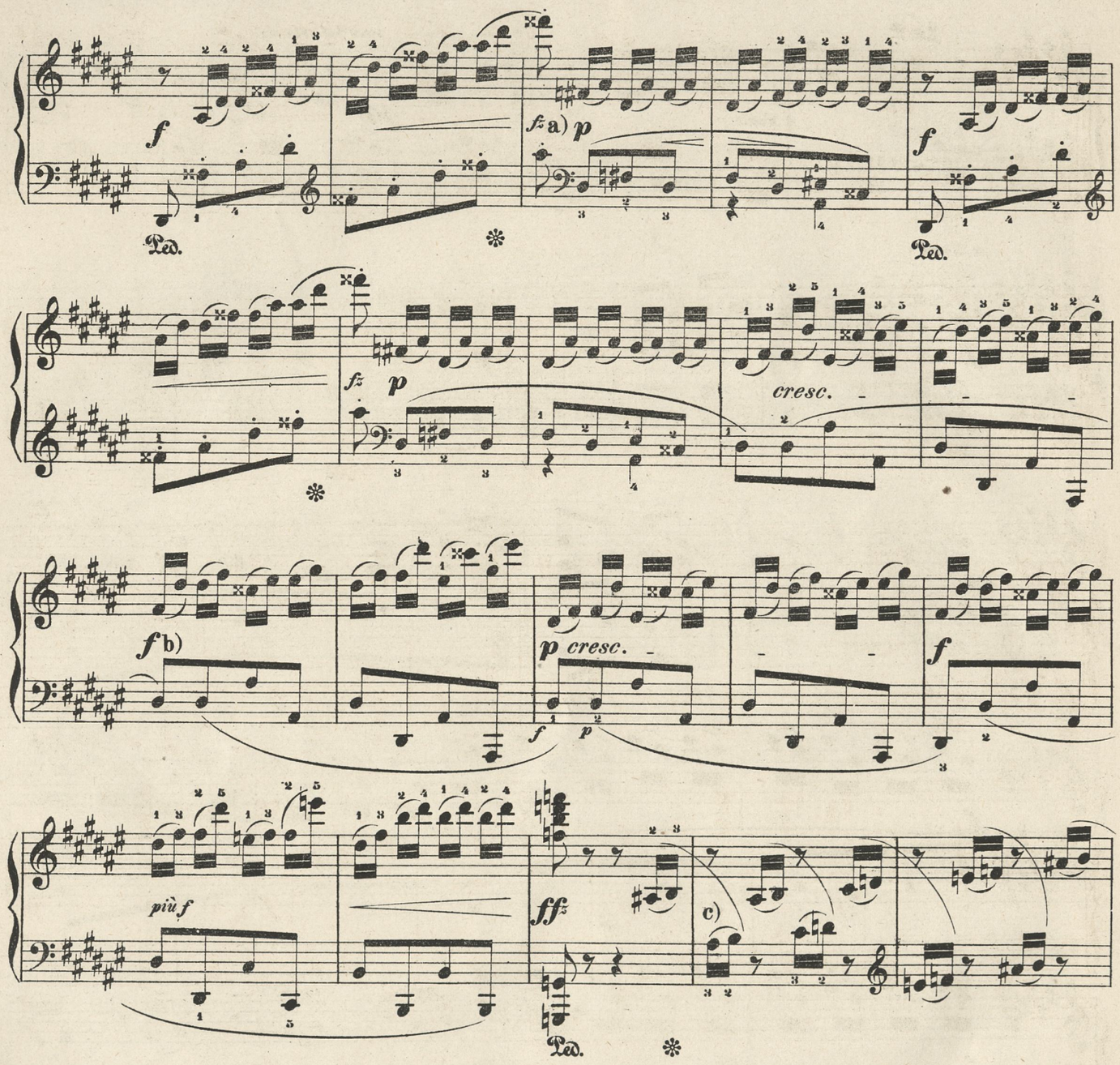
a) Eine Bindung vom ersten zum zweiten Takte darf nicht stattfinden, überhaupt sind die Bindebögen ebenso buchstäblich genau zu nehmen, wie der Unterschied zwischen Achteln und Vierteln in der Cäsur.

b) Die linke Hand muss diesen Gang stets sehr ausdrucksvoll und lebendig spielen. Betreff der flatternden Figuren in der rechten Hand befleissige man sich stets, die zweite Note jeder kleinen Gruppe von der ersten der folgenden genau zu trennen.

c) Die thematische Verwandschaft von  und  muss vom Spieler beachtet werden. Das in der vorigen Bemerkung empfohlene Abkürzen des zweiten Sechzehntheiles darf an dieser Stelle nicht übertrieben werden, weil das präzise gegenseitige Sich = Ablösen beider Hände von grösserer Wichtigkeit ist.

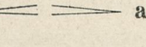


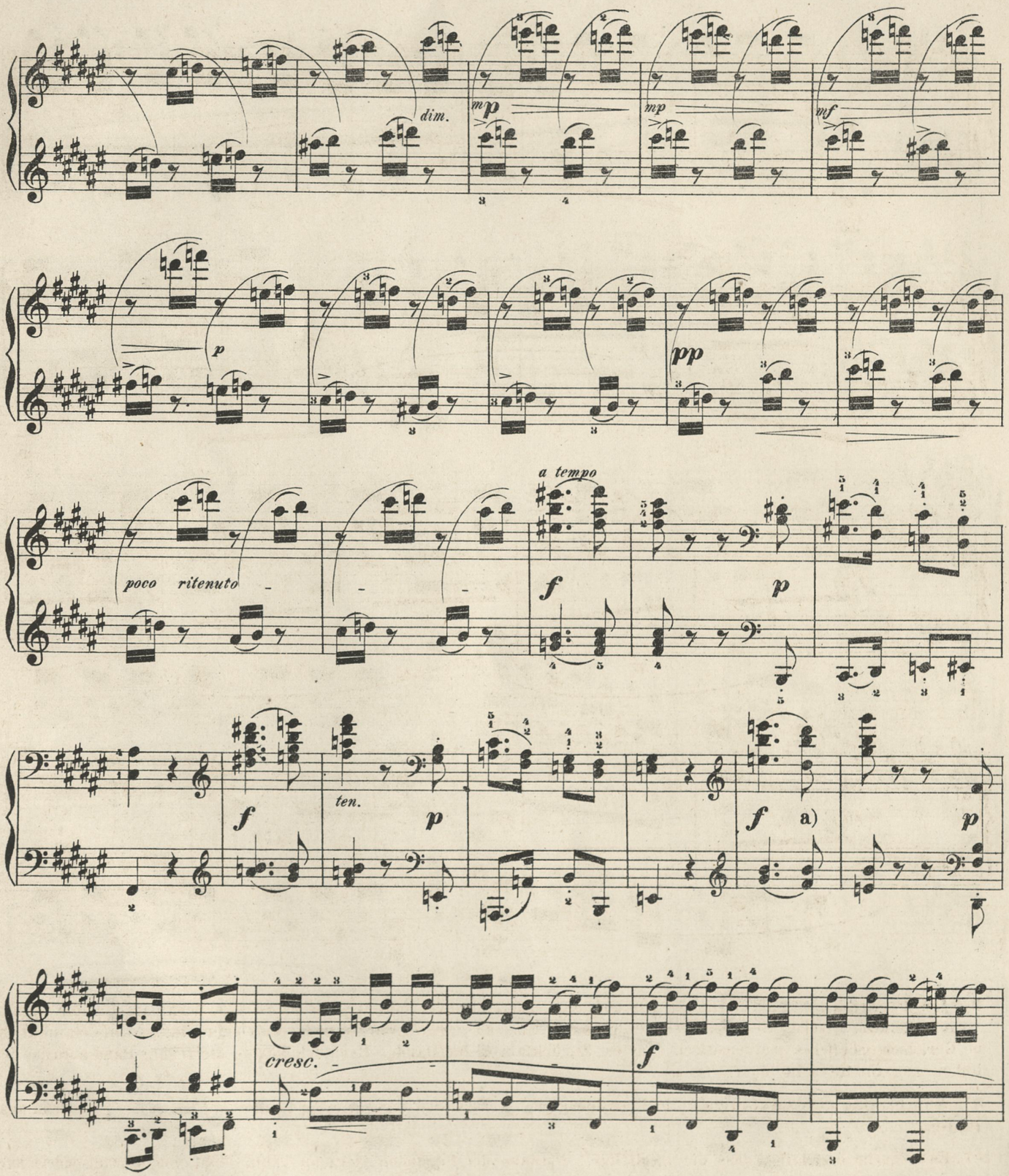
a) Der grössere der beiden Bindebogen soll nur die melodische Phrase veranschaulichen.



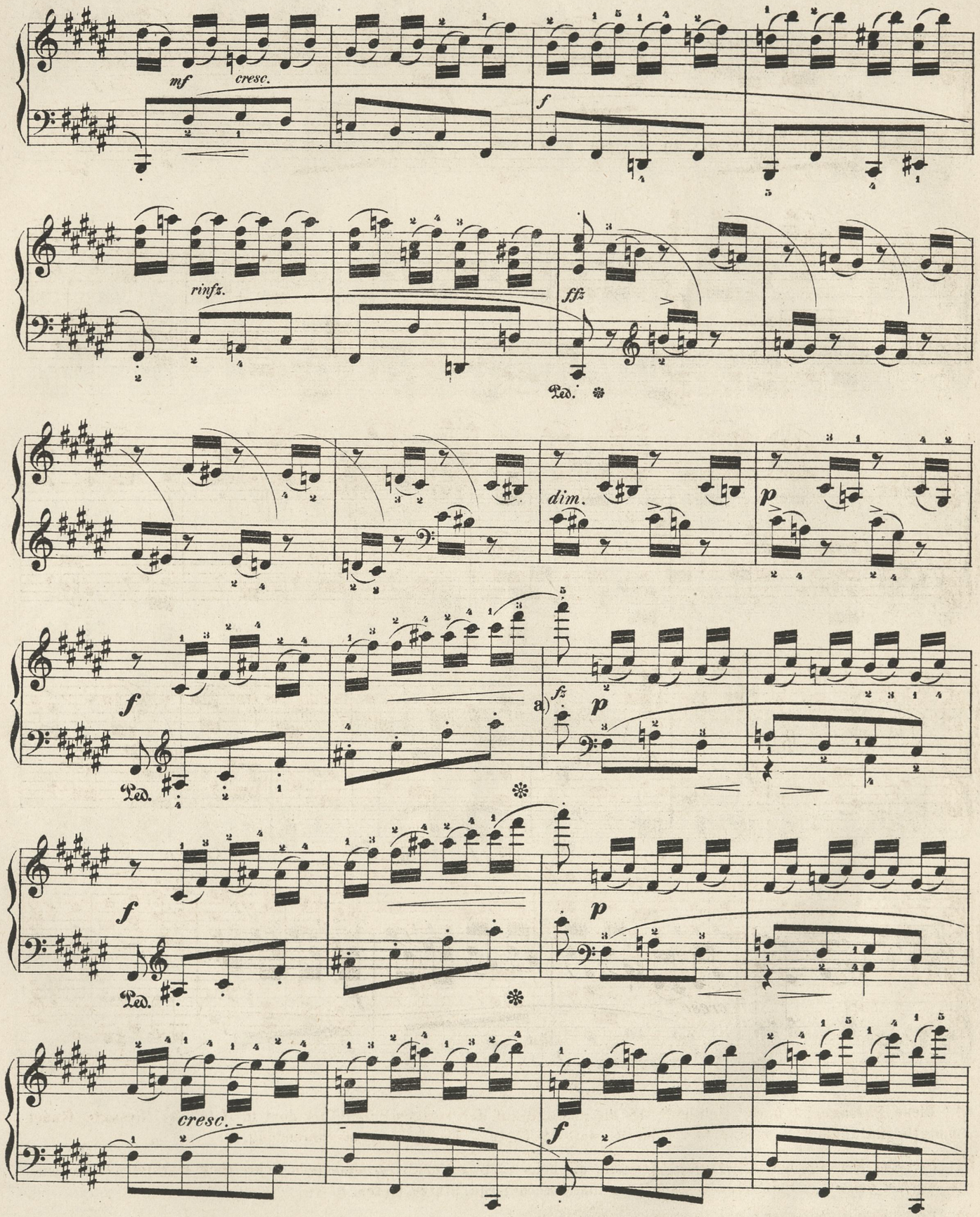
a) Das humoristische Alterniren von Dur und Moll soll zwar unvermittelt drastisch wirken, doch darf dies die Hände nicht zu einem allzuhastigen Springen veranlassen. Eine nb. unmerkliche Pause ist weit eher statthaft, als ein nicht ohne Geräusch mögliches mathematisch exactes Zurückfahren der Hände. Eventuell könnte die rechte Hand auch das der linken zugetheilte a i s übernehmen:

b) Man beachte aufs sorgfältigste die Phrasirung des Basses und lerne die Undecime a i s - d i s gleitend ausführen.

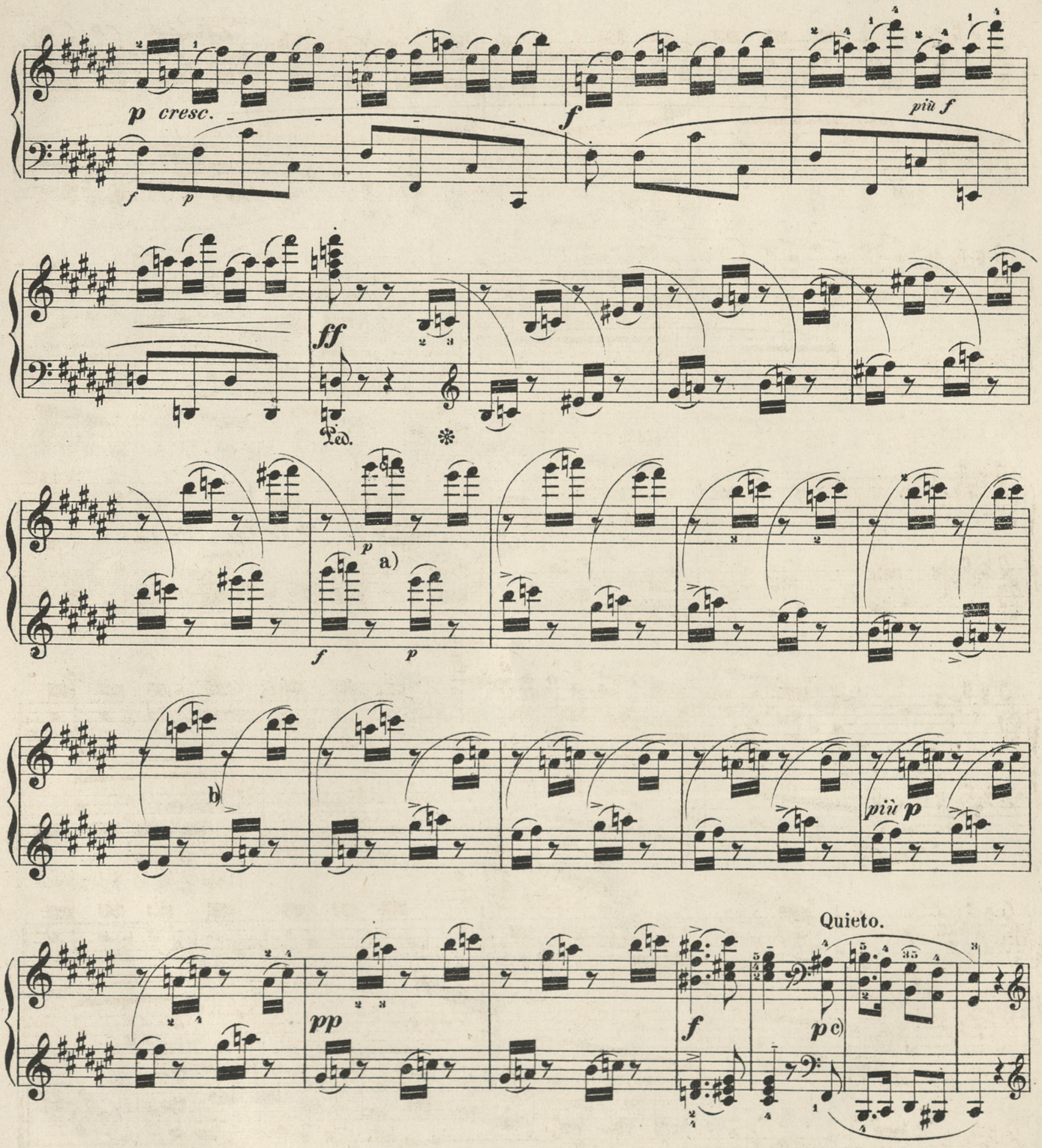
c) Es ist sehr ersichtlich, dass die „knifflige“ Passage der folgenden vierzehn Takte nicht vom Blatte, sondern nur aus dem Gedächtnisse vollkommen gut gespielt werden kann. Durch die vom Herausgeber zugefügten Bogen ist das Memoriren derselben erleichtert. Man studiere die erste viertaktige Periode zuerst allein, dann das nächstfolgende Taktpaar, aus Wiederholung von je einem (leicht einpräglichen) Takte bestehend, welches nach zwei Überleitungstakten um eine Octave tiefer erscheint; Takt 11 u. 12 sind leicht zu merken, wenn man die linke Hand melodisch ausdrucksvoll spielt, wie durch  angegeben worden; Takt 13 u. 14 hat keine Schwierigkeit.



a) Das „Forte“ darf nicht darum befremden, weil bei der analogen Stelle des Motivs auf der Tonica der Autor ein „*pp*“ vorgeschrieben hat. Die Klanglage ist eben eine andere und das „variatio delectat“ wird von Beethoven hauptsächlich in Stücken humoristischen Charakters häufig praktizirt.



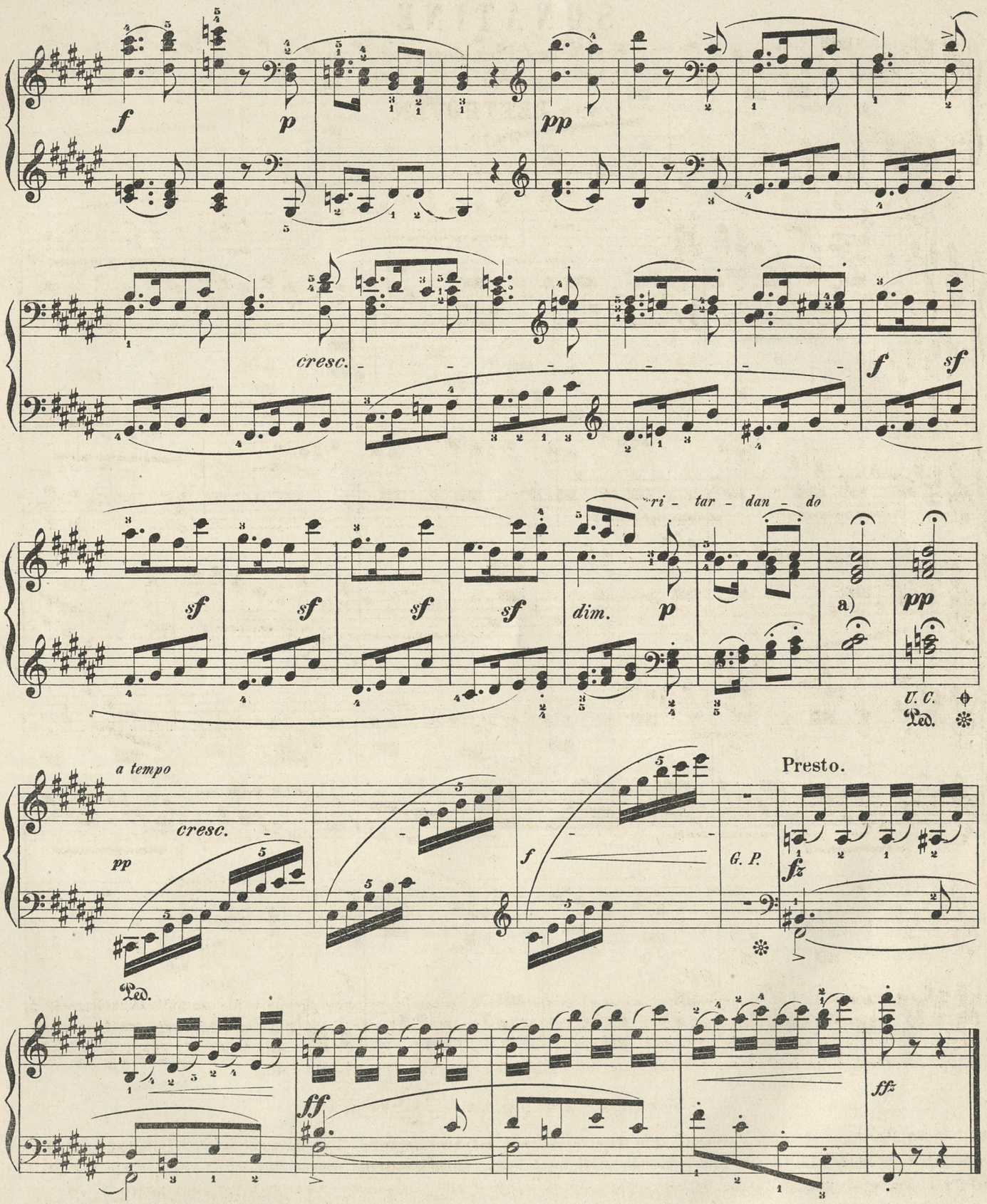
a) Vgl. Anm. a) zu Seite 124.



a) Diese Passage ist noch „heikler“ als die analoge auf der vorigen Seite. Das dort in Note a) Gesagte findet „mutatis mutandis“ — es sind hier eben 16 statt 14 Takte — ebenfalls seine Anwendung.

b) Die vom Herausgeber zugefügten Accente, die beim Vortrage natürlich ohne jede Schroffheit markirt werden müssen, werden beim Einstudieren eine taugliche mnemotechnische Stütze bieten.

c) Dieser wie der nächstfolgende *p*-Nachsatz mag etwas ruhiger gespielt werden, als der *f*-Vordersatz. Die Bindung der oberen ist wichtiger als die der unteren Stimme; der Daumen darf daher ein wenig absetzen.



a) Dauer der Fermate: zwei Takte aber in stets zunehmendem „Ritardando."

SONATINE

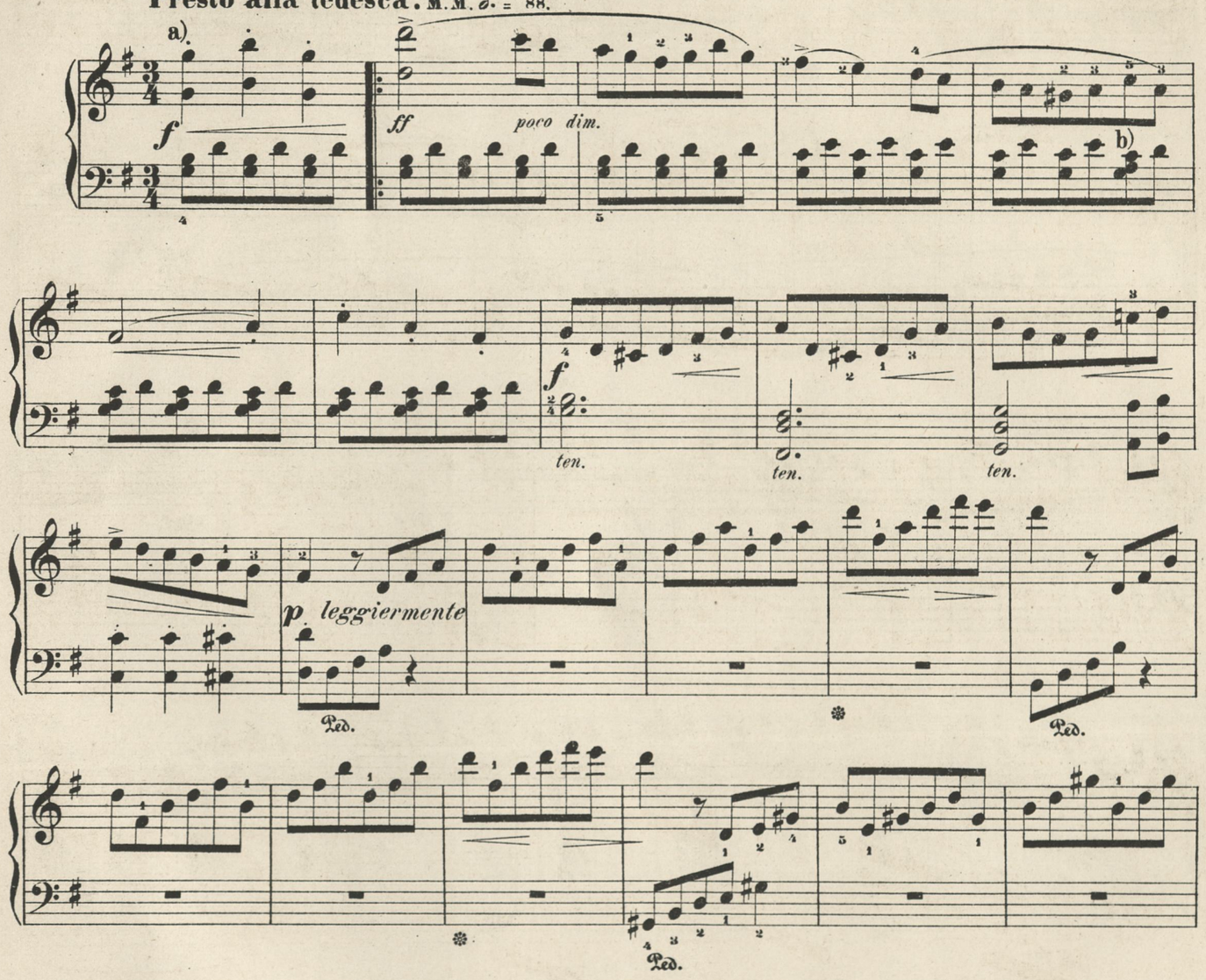
für das Pianoforte

von

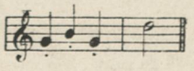
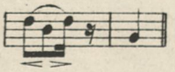
L. van BEETHOVEN.

Op. 79.

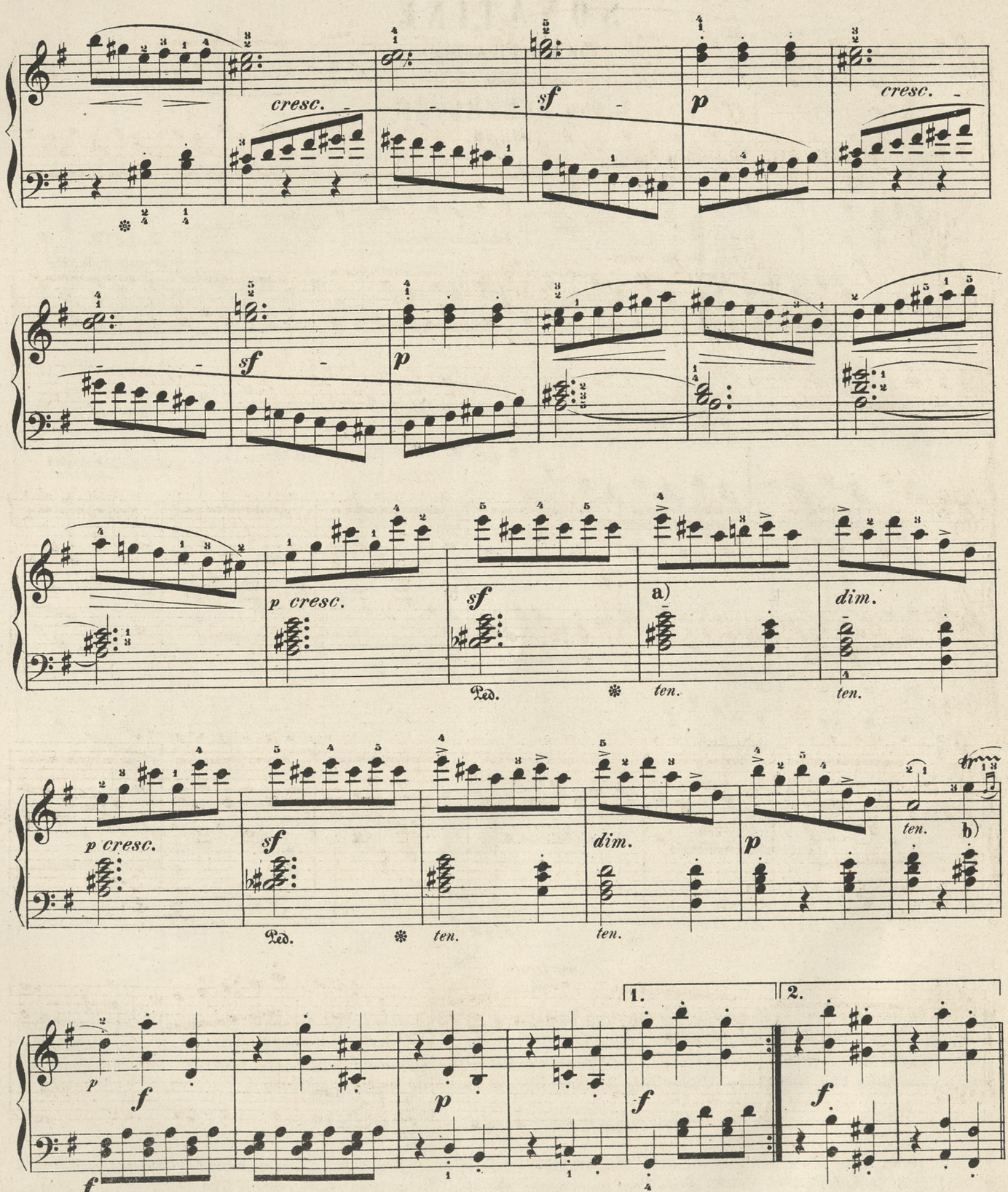
Presto alla tedesca. M.M. 𝅗𝅥. = 88.



a) Es ist interessant zu bemerken, um wie viel genialer, d. h. männlicher (ohne desshalb die Anmuth zurückzusetzen) Beethoven, wenn ihn die Laune dazu trieb, das charakteristische musikalische Lokalmoment seiner Wiener Umgebung (den „Ländler“) zu verwerthen verstand, als Franz Schubert. Die Affinität dieses „alle tedesca“ mit dem gleichnamigen Intermezzo in dem grossen Streichquartett Op. 130 ist ebenfalls bemerkenswerth.

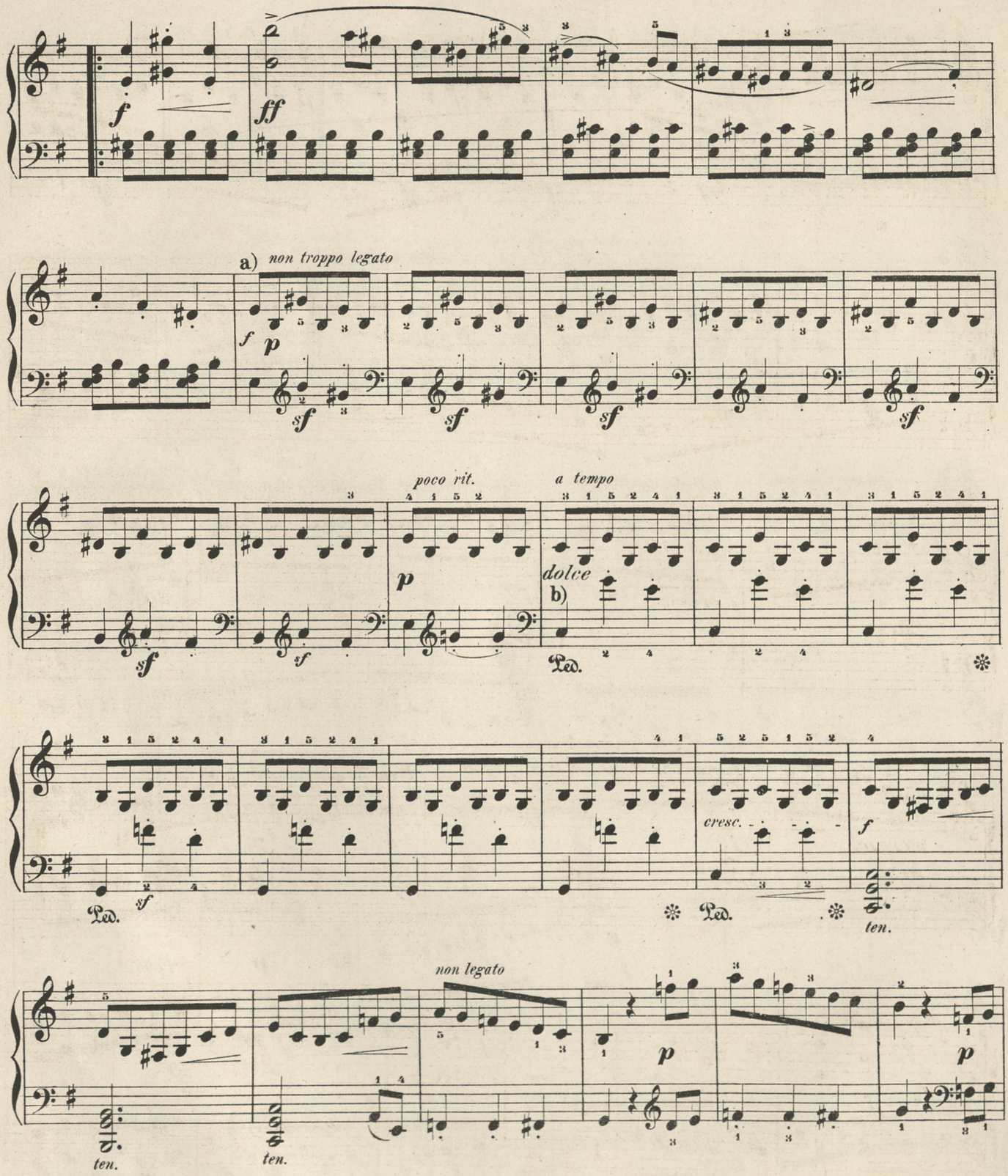
Hier:  dort: 

b) Die linke Hand vermeide alle unnütze Taktschlägerei, markire dagegen die Vorausnahme der Dominantenharmonie auf dem dritten Viertel, welche dem Beethovenkenner als eine Eigenthümlichkeit des s p ä t e r e n Styls des Meisters sicherer als antiquarische Nachforschung die Gewissheit gibt, dass diese Sonatine keine „Jugendarbeit“ ist.



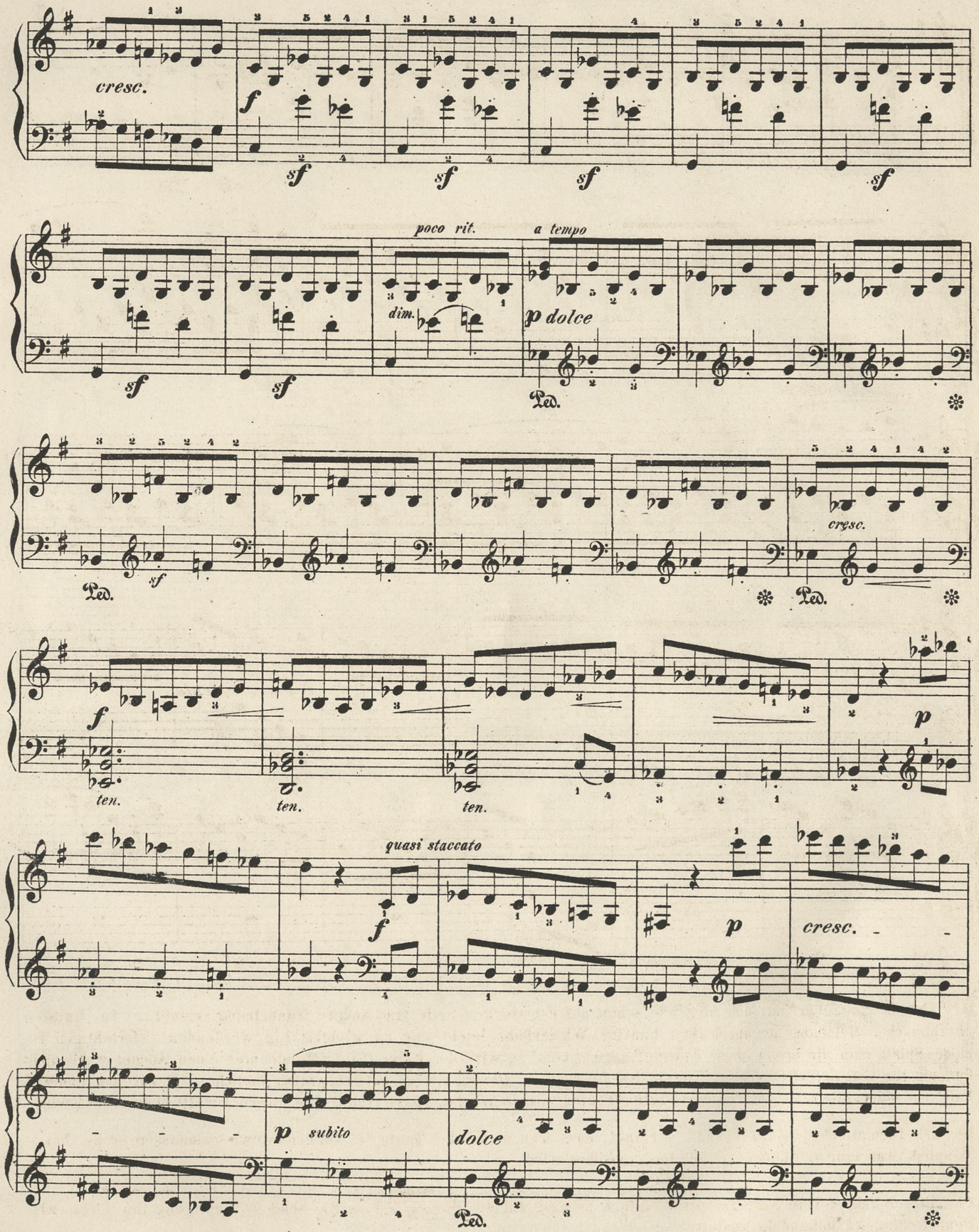
a) Der lebhafte Walzerrhythmus, welcher dem dritten Viertel ebenfalls einen kleinen Accent verleiht, komme in beiden Händen gleichmässig zur Geltung.

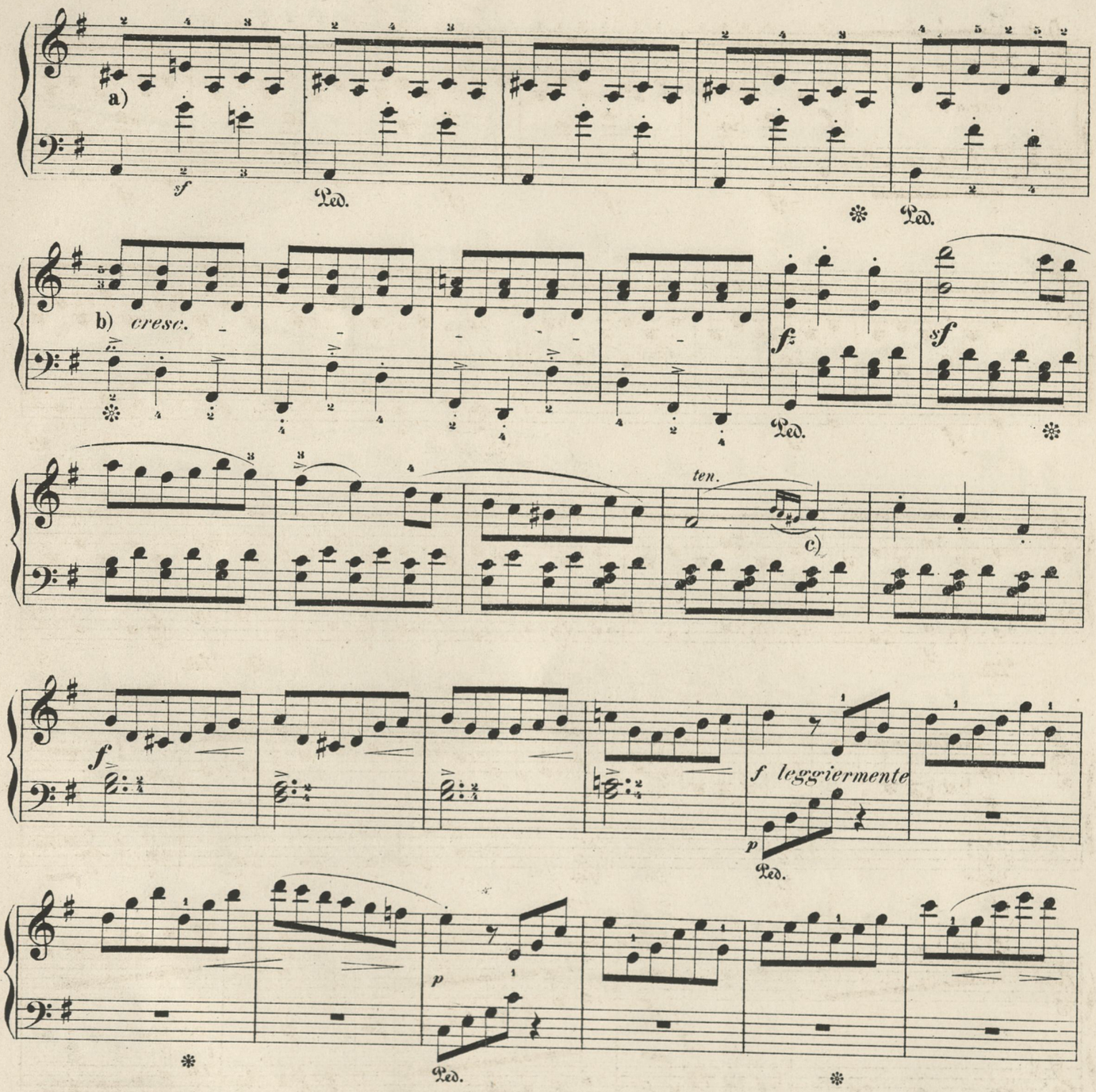
b) Dieser Triller ist einfach als Schneller mit Nachschlag (Quintole) aufzufassen und auf der Hauptnote zu beginnen.



a) Die scheinbar unbequeme Applicatur, welche der Herausgeber vorgeschrieben, dient dazu, die rechte Hand zu einer grösseren Beweglichkeit und dadurch entstehenden Klangfülle zu drängen, wie sie bei

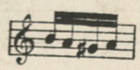
b) vor einer Collision mit den darübersetzenden Fingern der Linken bewahrt.

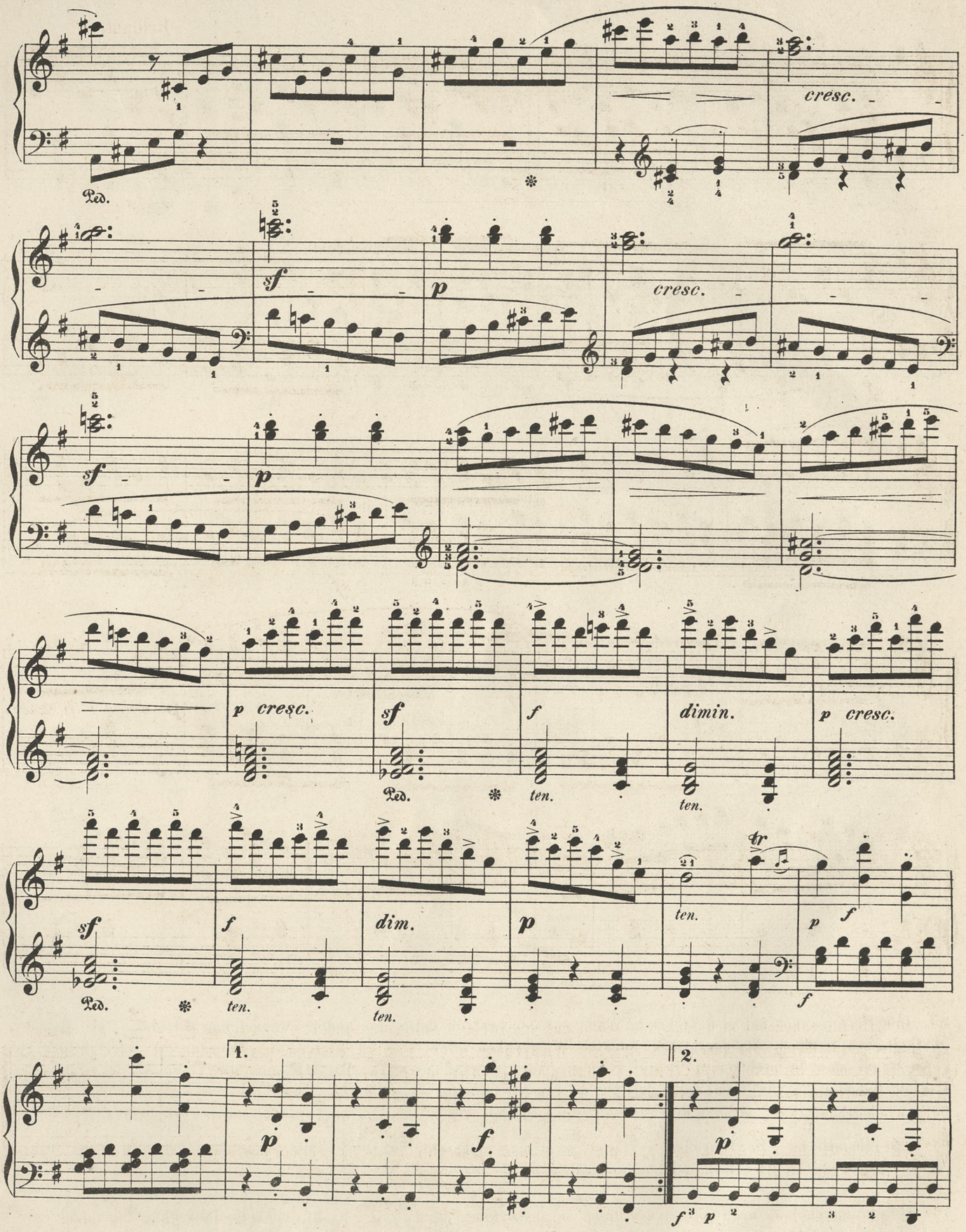

cresc.
f
sf
poco rit.
a tempo
dim.
p dolce
Ped.
cresc.
ten.
quasi staccato
p subito
dolce

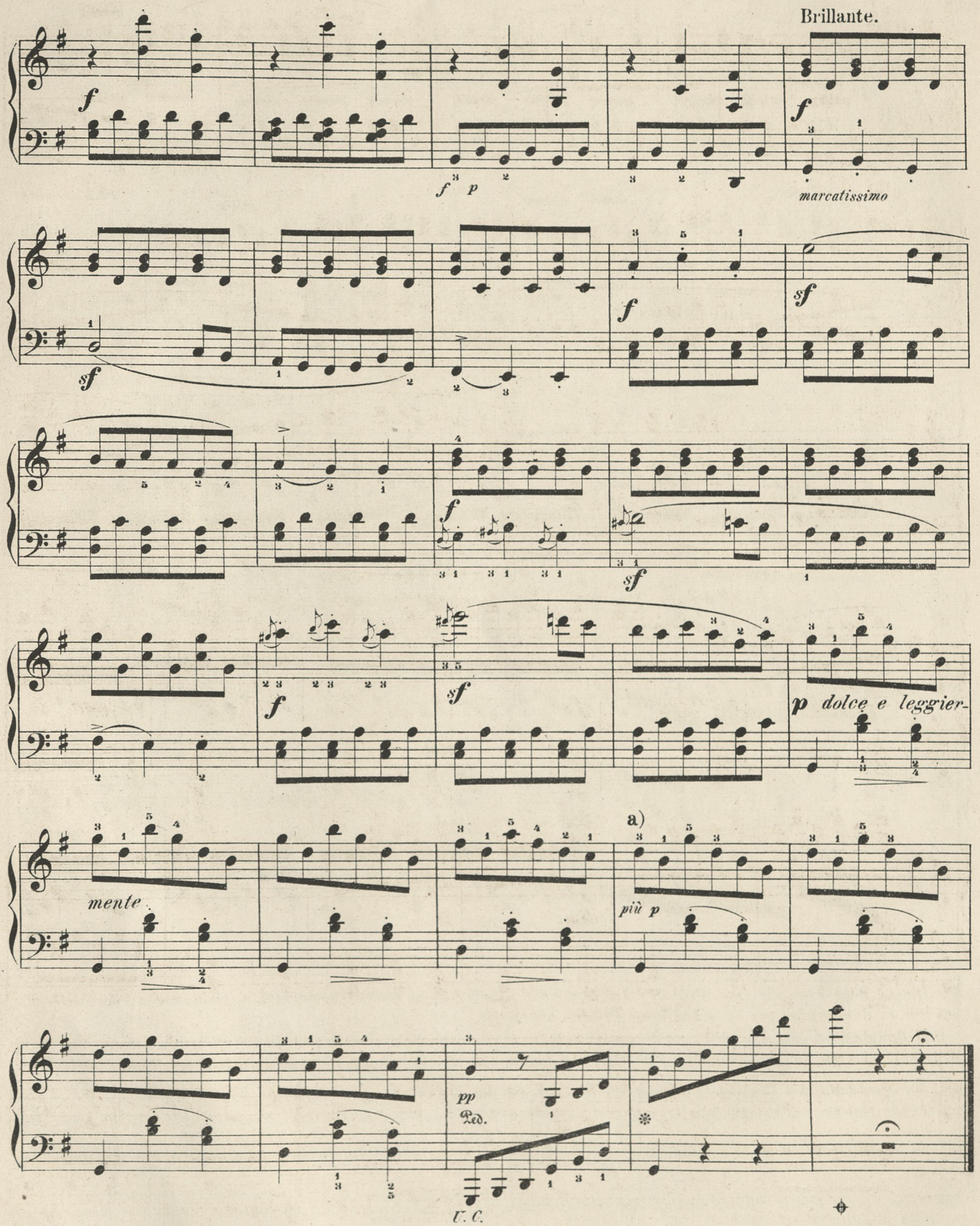


a) Der Herausgeber hat sich hier, wie schon auf der vorigen Seite, eine andere Nüancirung erlaubt — zu Gunsten rhythmischer Belebung der durch ihre häufige Wiederkehr leicht gar zu gleichgültig werdenden viertaktigen Periode. Spielt man die ersten drei Takte (Tonica) „piano," so wird der vierte Takt (Dominante) einen Accent erhalten dürfen, um ihn von den drei ersten Takten des Nachsatzes (Dominante) zu unterscheiden; ähnliches gilt für den anderen Fall, wo beim „sforzato" auf den drei ersten Takten dessen Wegfall im vierten Takte diesen negativ hervorheben wird.

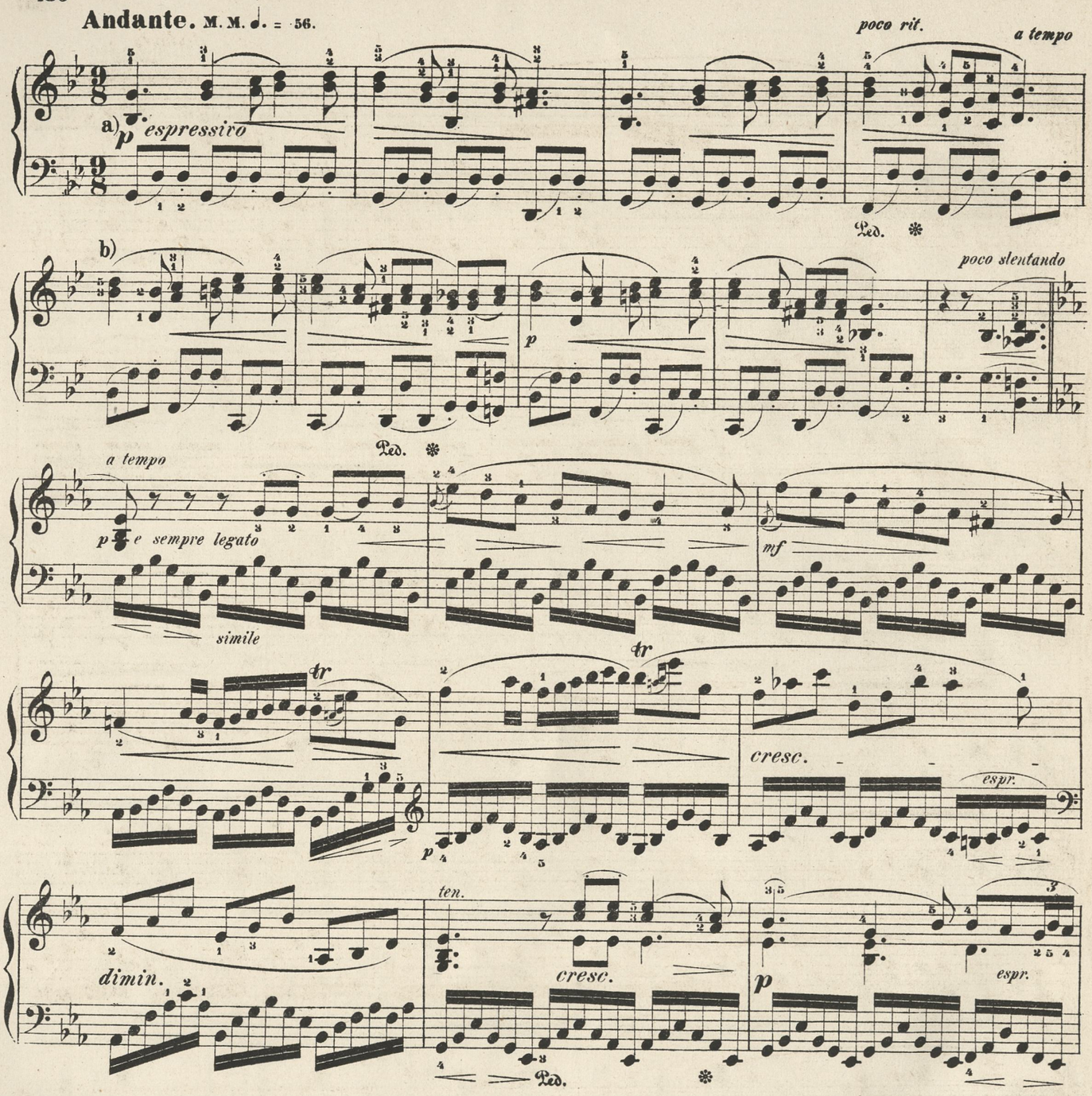
b) Die thematische „Engführung" verlangt, dass man nicht vier Takte ¾, sondern gewissermaassen sechs Takte ¾ spielt, was eine willkommene Belebung ausüben wird.

c) Dieser umgekehrte Schleifer wird einfach so ausgeführt:  da die schnelle Bewegung ihn nicht als Doppelschlag zu behandeln gestattet.


cresc.
Ped.
sf
p
cresc.
sf
p
p cresc.
sf
f
dimin.
p cresc.
Ped.
ten.
ten.
sf
f
dim.
p
ten.
tr
p
f
Ped.
ten.
ten.
f
1.
2.
p
f
p
f p

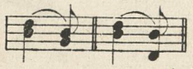
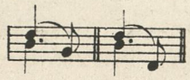


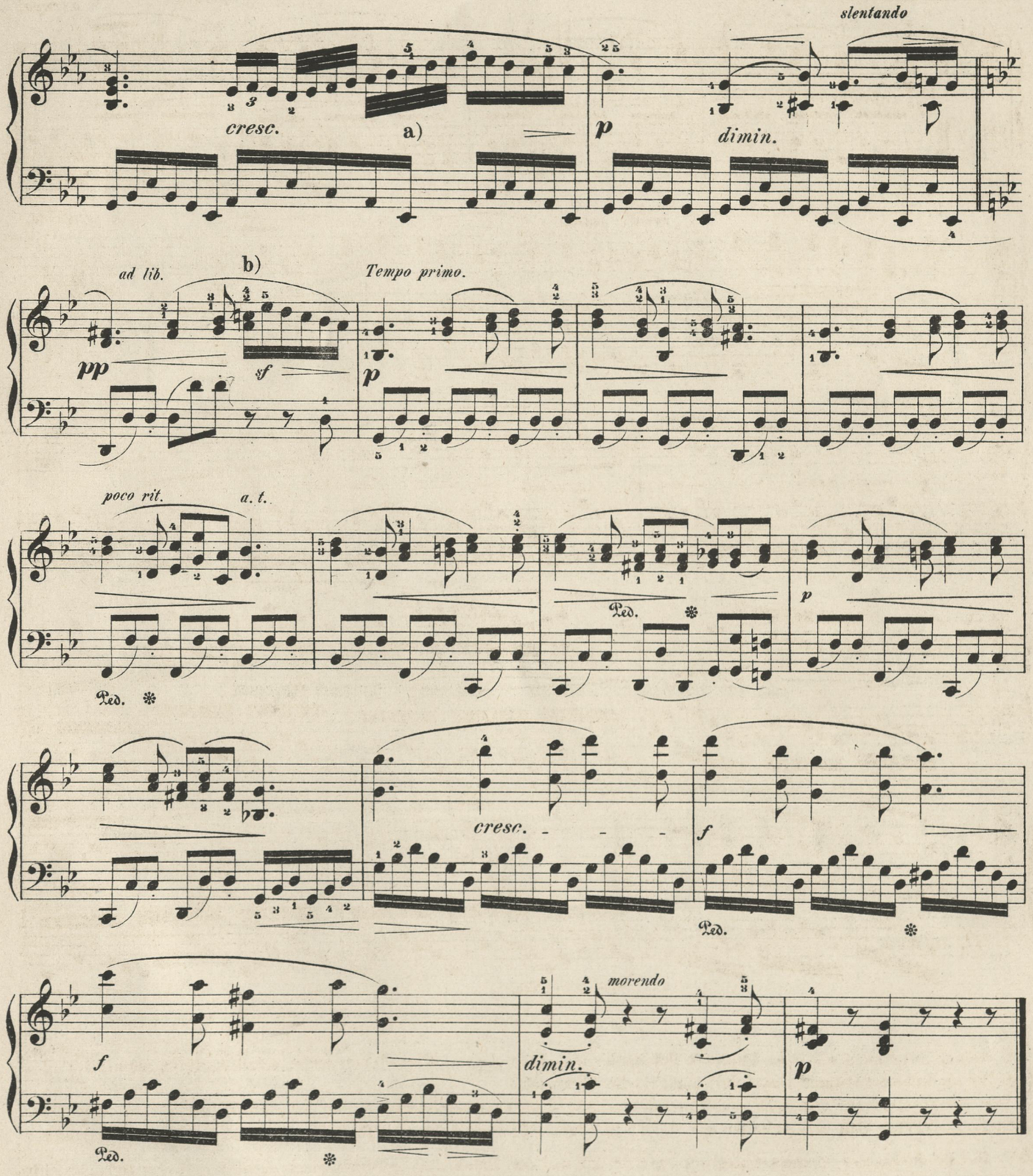
a) Dieser Walzer muss wie der berühmte Walzer in Webers Freischütz pianissimo und ohne jede Zögerung verlaufen; eine geringe Beschleunigung ist dabei statthaft.

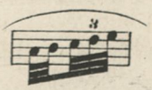


a) Dieser Satz kann als das Prototyp der modernen „Lieder ohne Worte“ betrachtet werden, deren schwerlich eines ihn an liebenswürdiger ursprünglicher Frische übertrifft.

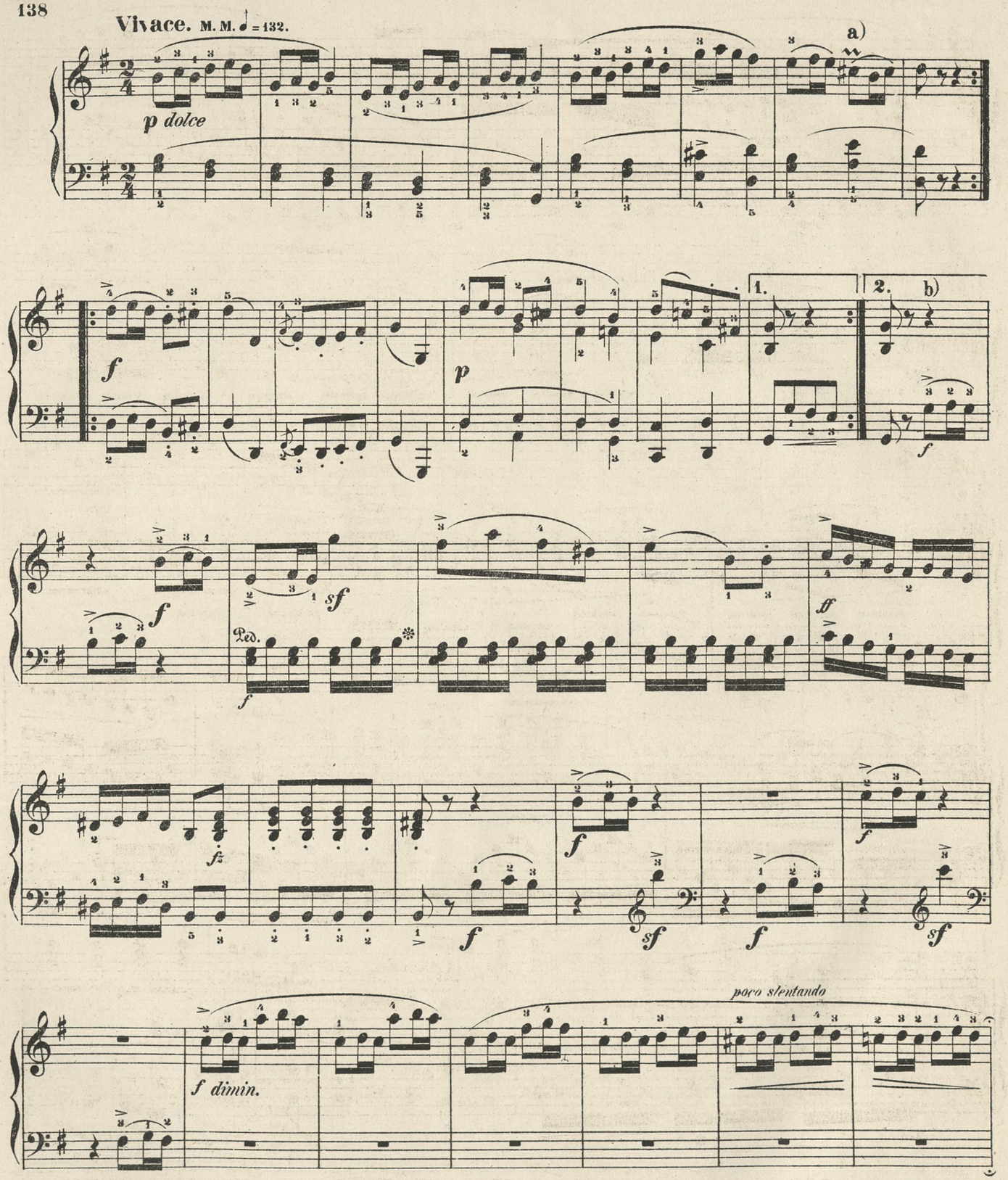
Den Hauptsatz denke man sich von Blasinstrumenten, etwa Clarinetten und Fagott ausgeführt; einen Takt vor dem Mittelsatze treten Saiteninstrumente mit Dämpfern hinzu, während Hoboe mit Flöte abwechselnd den Gesang vortragen.

b) Die Profusion der Fingersetzungsvorschriften ist aus der Erfahrung gerechtfertigt, dass dergleichen technisch leicht scheinende Stücke von keinem Spieler vollendet vorgetragen werden, bevor er sie nicht als „schwierig“ erkannt hat. Der ausdrückliche Fingerwechsel bei Stellen wie:  ist besonders desshalb unerlässlich, weil die „vis inertiae“ der Finger häufig Stimmführungsmissverständnisse:  in der Ausführung erzeugt.

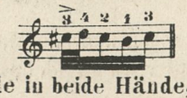


a) Die Quintole ist, da der Gang crescendo aufsteigt, so zu spielen: 

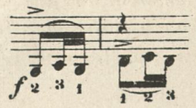
b) Das „sforzato" ist unzweifelhaft auf das zweite Sechzehntheil es zu beziehen, nicht auf die Terz c a, was grob und geschmacklos klingen würde; übrigens muss die Schärfe durch ein vorangehendes Anwachsen des Tones unter mässigem Zögern gemildert werden.

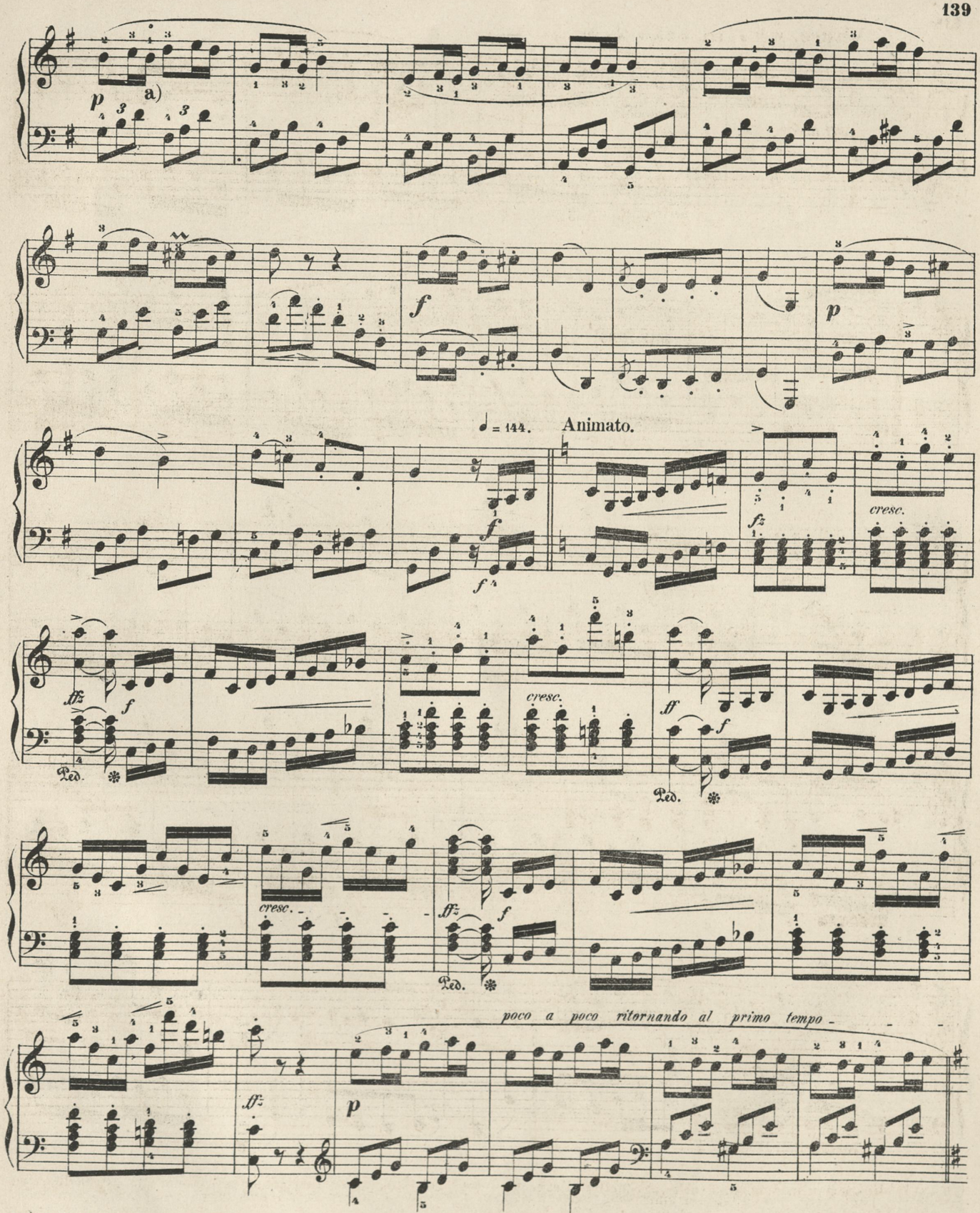


a) Wie dies schon in dem Ausdrucke „Schneller“ liegt, wird man gut thun, diese Verzierung mit einem das „Schnellen“ befördernden Fingerwechsel auszuführen:



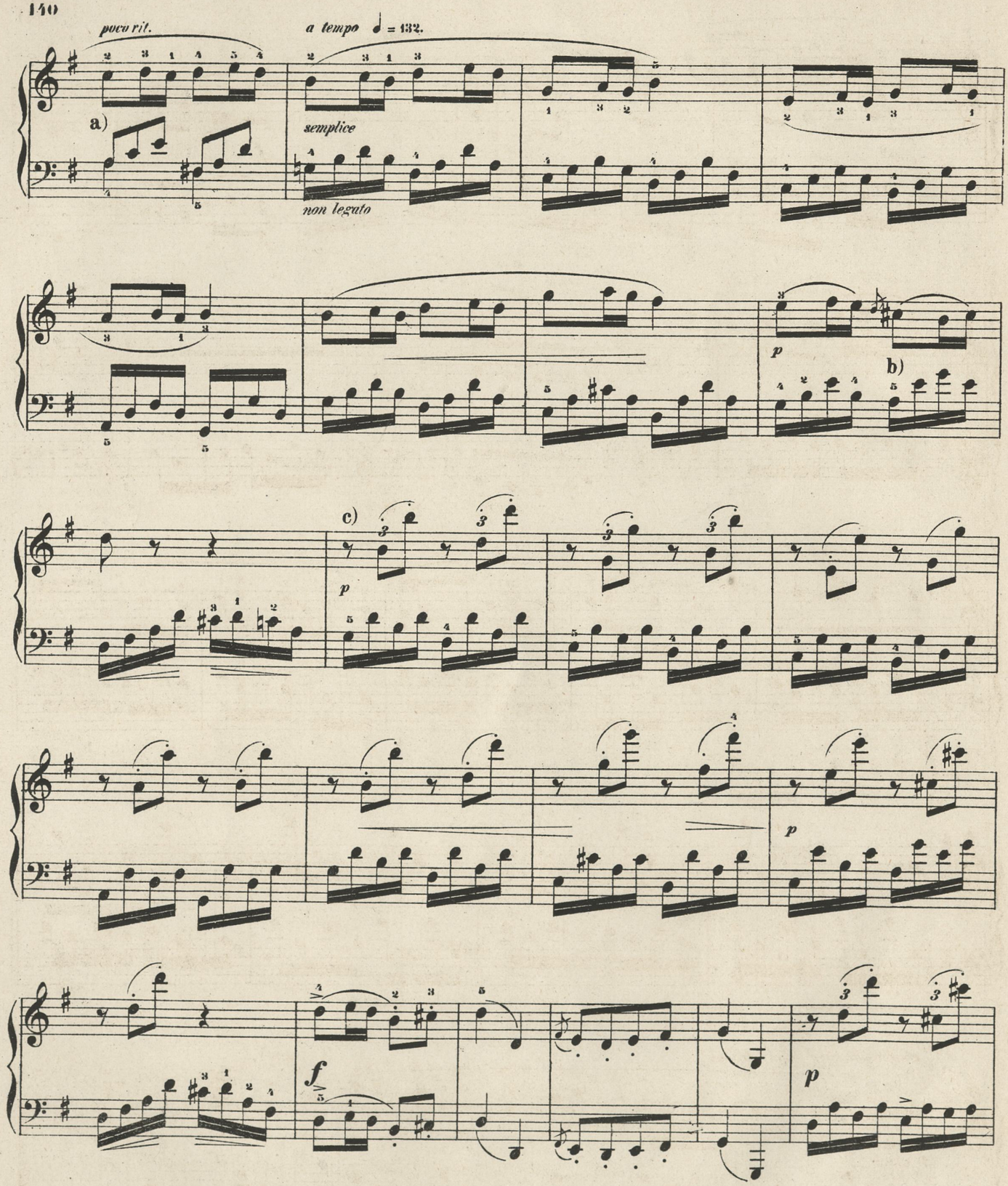
b) Der Herausgeber vertheilt diese Stelle in beide Hände, lässt demnach die Rechte beginnen:





a) Jede Anstrengung, die Triolen der Begleitung zu dem zweitheiligen Rhythmus des Thema's mathematisch einzutheilen, wird sich vergeblich erweisen. Nur fortgesetzte Separatübung jeder Hand wird zur erforderlichen Unabhängigkeit führen. Vgl. Anm. a) zu Seite 42 (Op. 54) wo das Übungsmittel erörtert worden ist.

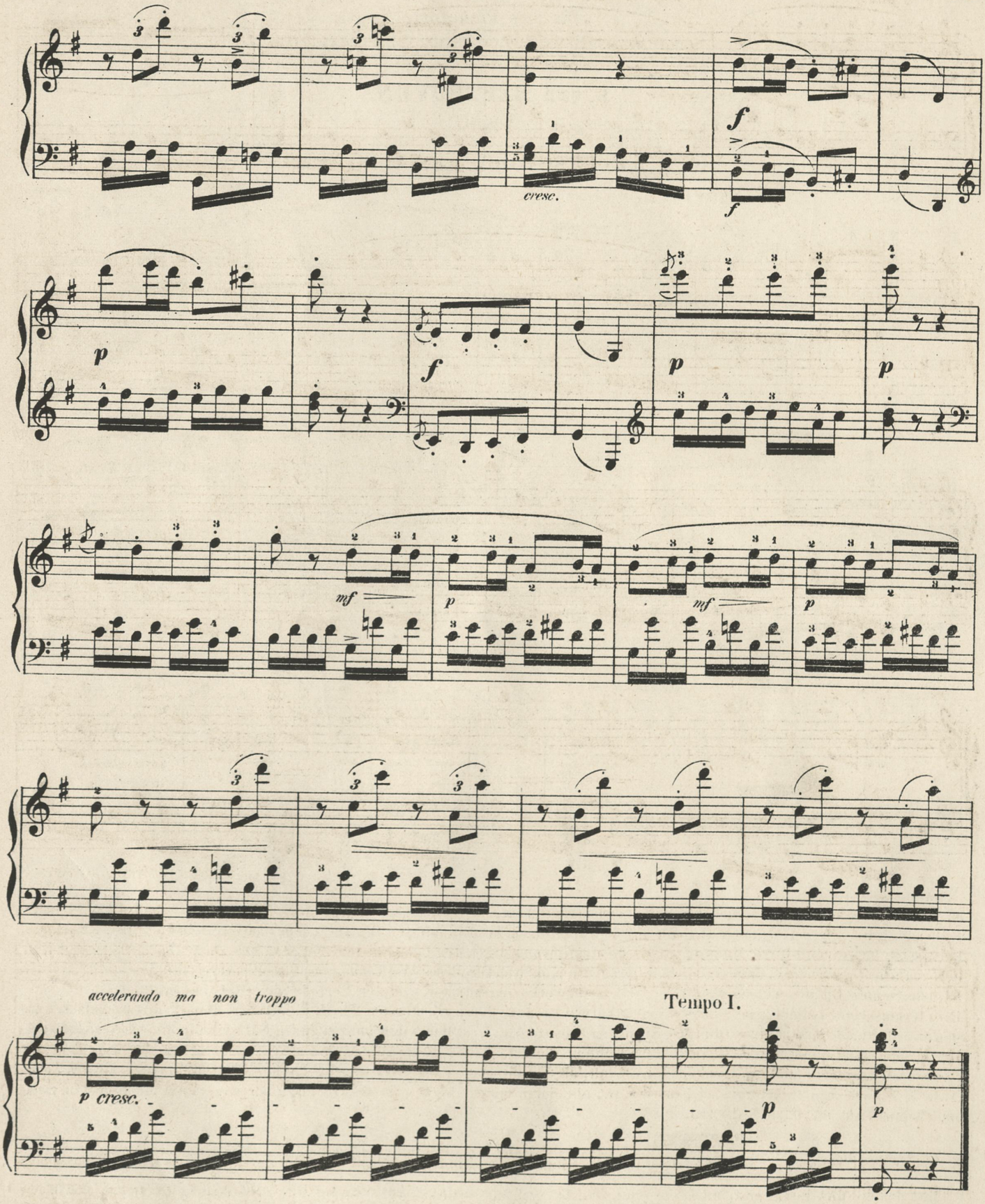
140



a) Dieser Takt muss den Charakter einer Interrogation tragen. Die Antwort mit dem Wiedereintritt des Thema's muss möglichst naiv erfolgen.

b) Auch die kurzen Vorschläge müssen zur Hauptnote eingetheilt werden, dürfen nicht als Auftakte figuriren, also: 

c) Vergl. die Anm. a. zu Seite 139.


cresc.
accelerando ma non troppo
Tempo I.

SONATE

für das Pianoforte

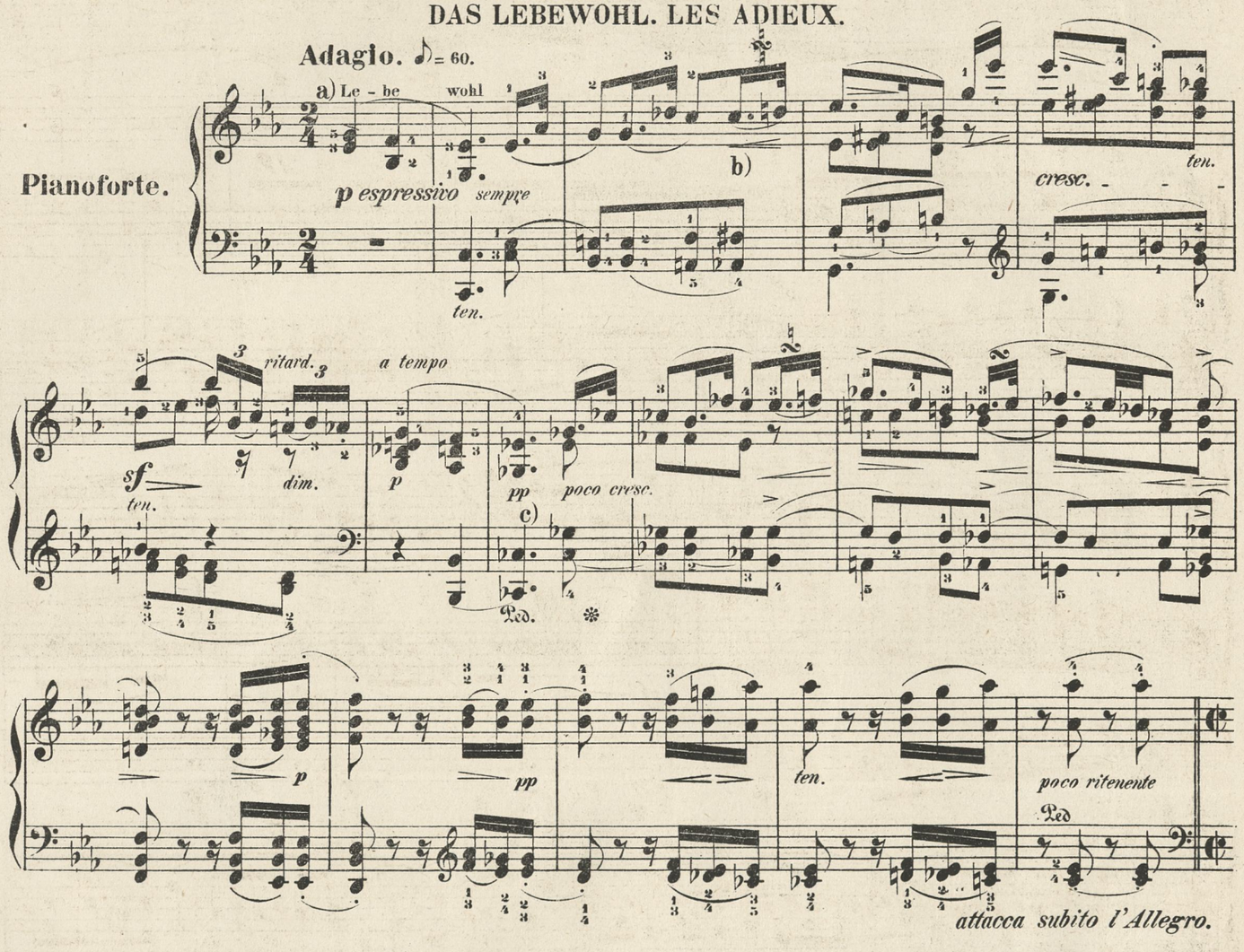
(Sonate caractéristique: Les adieux, l'absence et le retour)

von

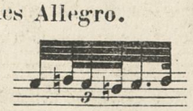
L. van BEETHOVEN.

Op. 81a

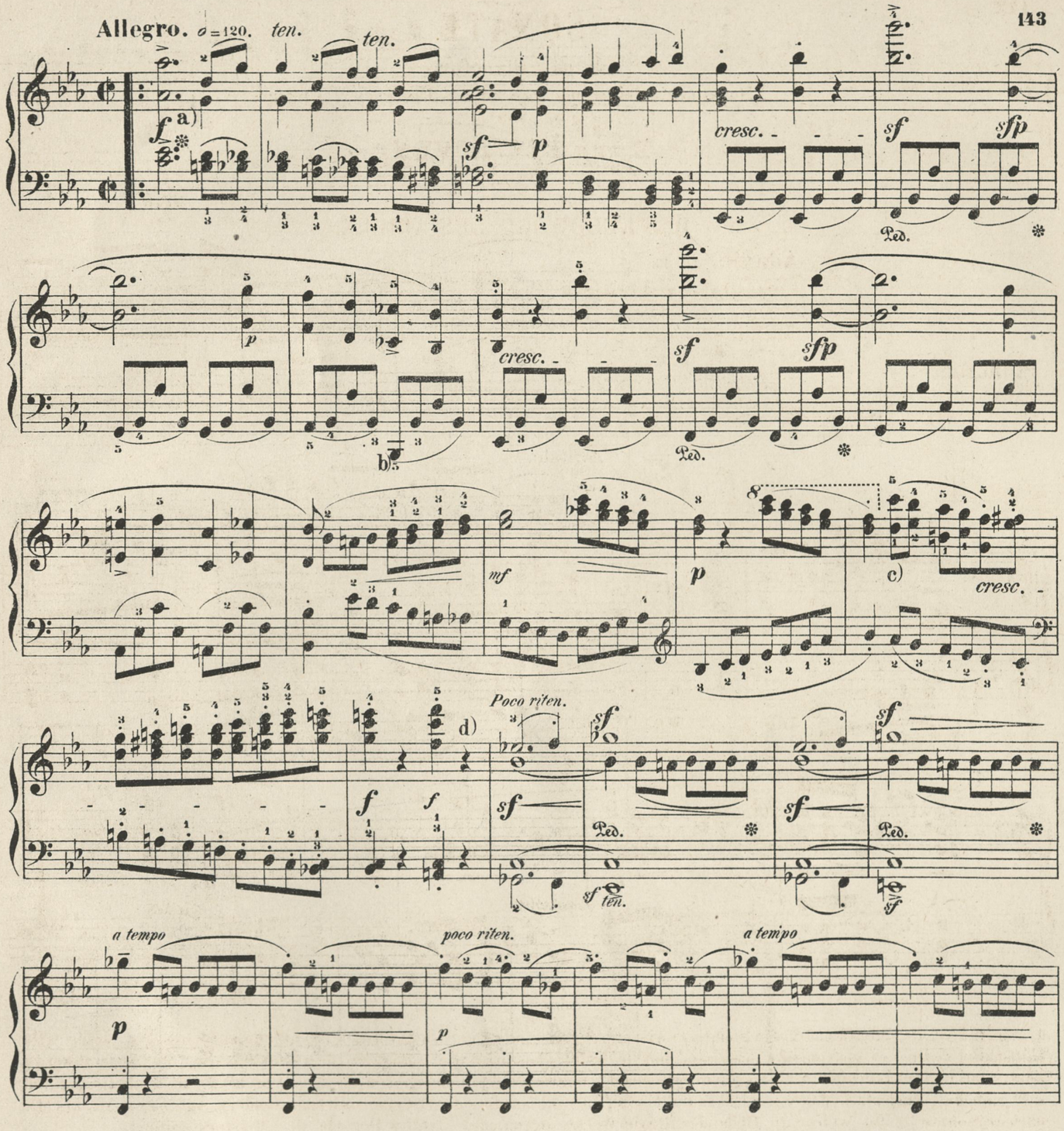
DAS LEBEWOHL. LES ADIEUX.



a) Das dichterische Programm dieser Sonate, gewissermaassen eine Apotheose der dreisätzigen Sonatenform selbst, seine alle Hülfsmittel der reinen Instrumentalmusik auf dem melodisch beschränktesten Organe—dem Klaviere— in Mitwirkung ziehende, kurz, seine im erdenklichsten Maasse „plastische" Ausführung durch den Componisten, ersparen uns zwar in ästhetischer Hinsicht manche Commentare, dagegen nicht in technischer, in welcher dieses Werk eine noch bedeutendere Aufgabe stellt, als die nächste Sonate Op. 90, welche die Reihe der Klavierwerke sogenannter „letzter Periode" des Meisters eröffnet.
Dem technischen Studium gehe zunächst eine Analyse voraus; deren wichtigster Theil, die „Verarbeitung" des so einfachen und so vielgestaltigen Hauptmotives (die drei fallenden Ganztöne g, f, es) durch den ganzen ersten Satz hindurch genau verfolgt werde. Der besonderen Aufmerksamkeit werden empfohlen: die Umkehrung dieses Motivs mit etwas verändertem Rhythmus Takt 19–22 des Allegro, Takt 30–33 in synkopirter Gestalt, die Verkürzung zu nur zwei ganzen Taktnoten im Anfange des zweiten Theils (Takt 6, 7 nach dem Repetitionszeichen) u.s.w., als einige minder leicht erkennbare Metamorphosen, wie der Auftritt im zweiten Thema Takt 34 ff. des Allegro.

b) Die Ausführung des  ist nicht zu beeilen, sondern mit der Freiheit eines Sängers vorzutragen.

c) Man nehme das Pedal erst, nachdem man den Accord angeschlagen hat, was bei Klavieren ohne Keildämpfung fast immer nöthig ist, um klar zu spielen.

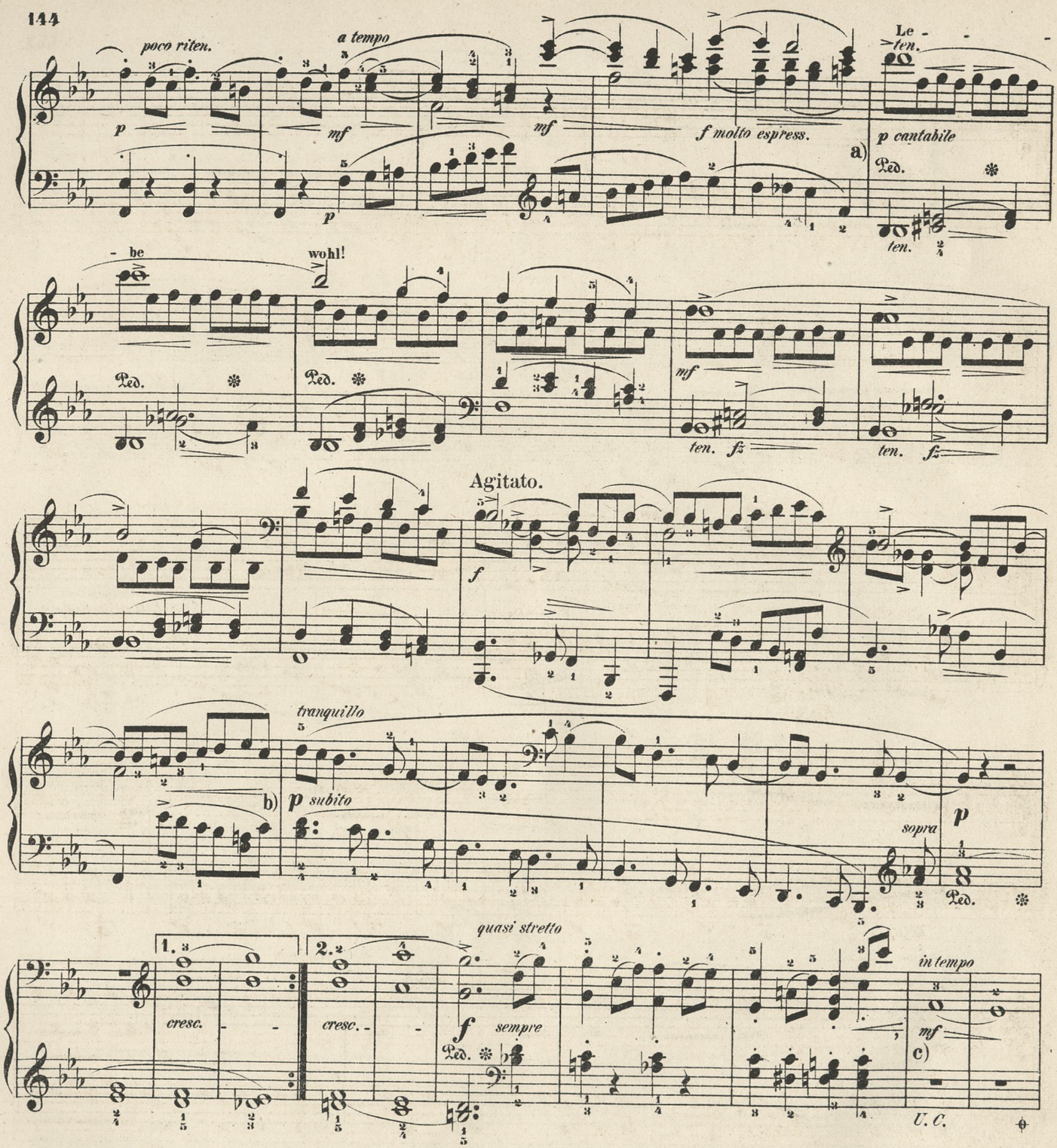


a) Das Allegrothema kann nicht schwungvoll genug deklamirt werden, namentlich muss der erste Sextaccord sehr energisch und entschlossen klingen. Ein sehr unbedeutendes Verweilen auf der ersten Hälfte des dritter Taktes, also am Schlusse des Vordersatzes, denn der kürzere Nachsatz beginnt (unbeschadet des Legatobogens) erst auf dem vierten Viertel, erscheint nicht unangemessen.

b) Diese anscheinend schwierige Bindung ist durch Uebung schon zu erlernen. Das Abstossen der Grundnote würde sehr unschön klingen.

c) Ein dilettantisches Zögern – wegen der Unbequemlichkeit der ersten Doppelgriffe – ist ganz unstatthaft, da dieser Gang leidenschaftlichste Erregtheit ausspricht. Man übe zuvörderst einzelne Fragmente und zwar je nach der Fingerfolge, und benutze diesen Anlass, die ähnliche, aber gerade desshalb um so gefährlichere Stelle im zweiten Theile mitzuüben, um sich die Unterschiede beider genau einzuprägen.

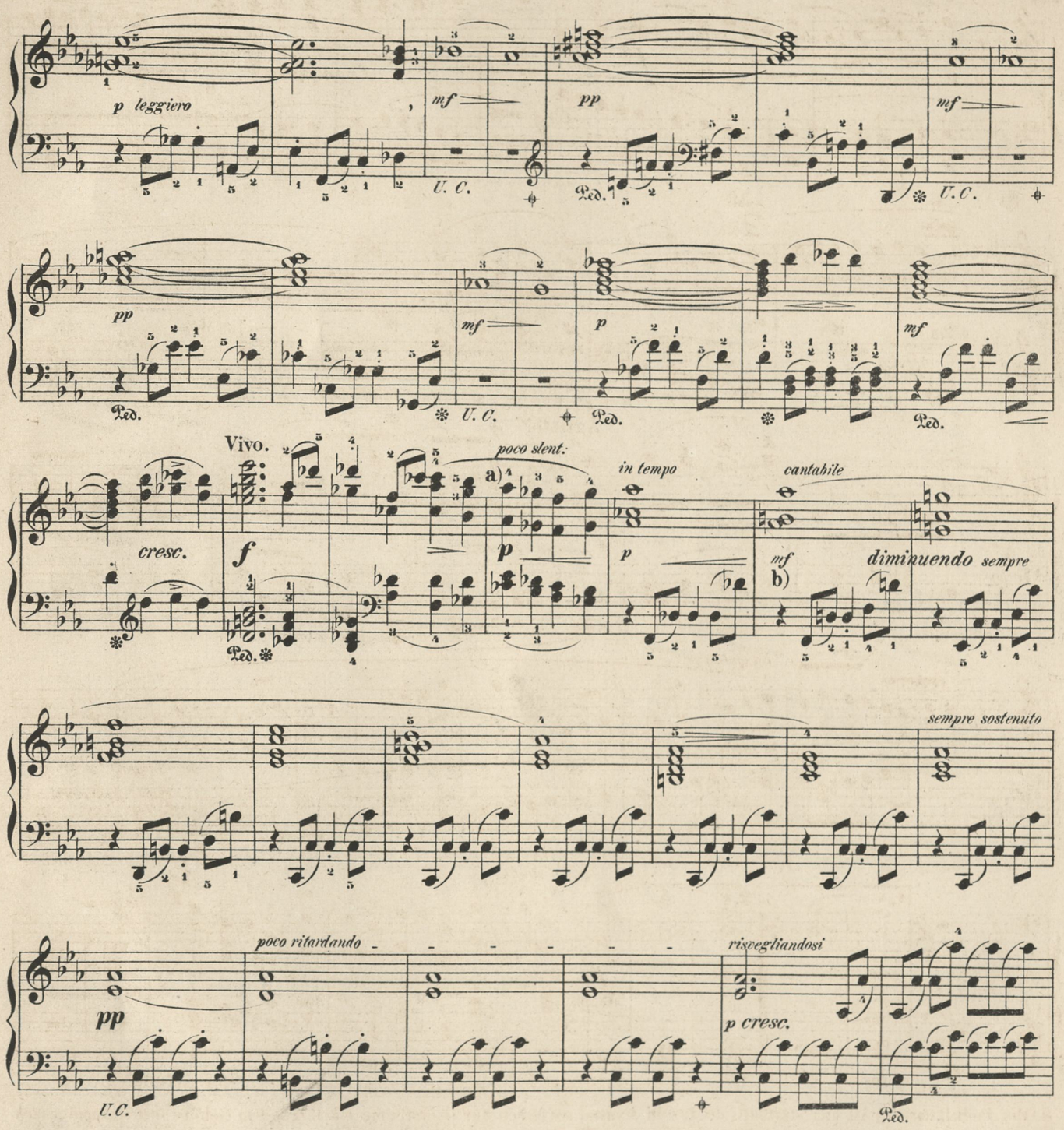
d) Ein geringes Zögern auf der Viertelpause wird der Deutlichkeit der nächsten Phrase, die einen heftigen Ausdruck verlangt, wohl zu Statten kommen.



a) Der Pedalgebrauch ist hier statthaft, da das Dissoniren zwischen der Oberstimme mit ihrem dem Gehöre fest einzuprägenden Hauptmotive und den schmerzlichen Vorhalten in den Mittelstimmen der linken Hand an und für sich nicht gemildert werden kann. Mit Pedal ist man sicher, das Thema nachklingen zu hören und der Trockenheit des Klaviertons abzuhelfen.

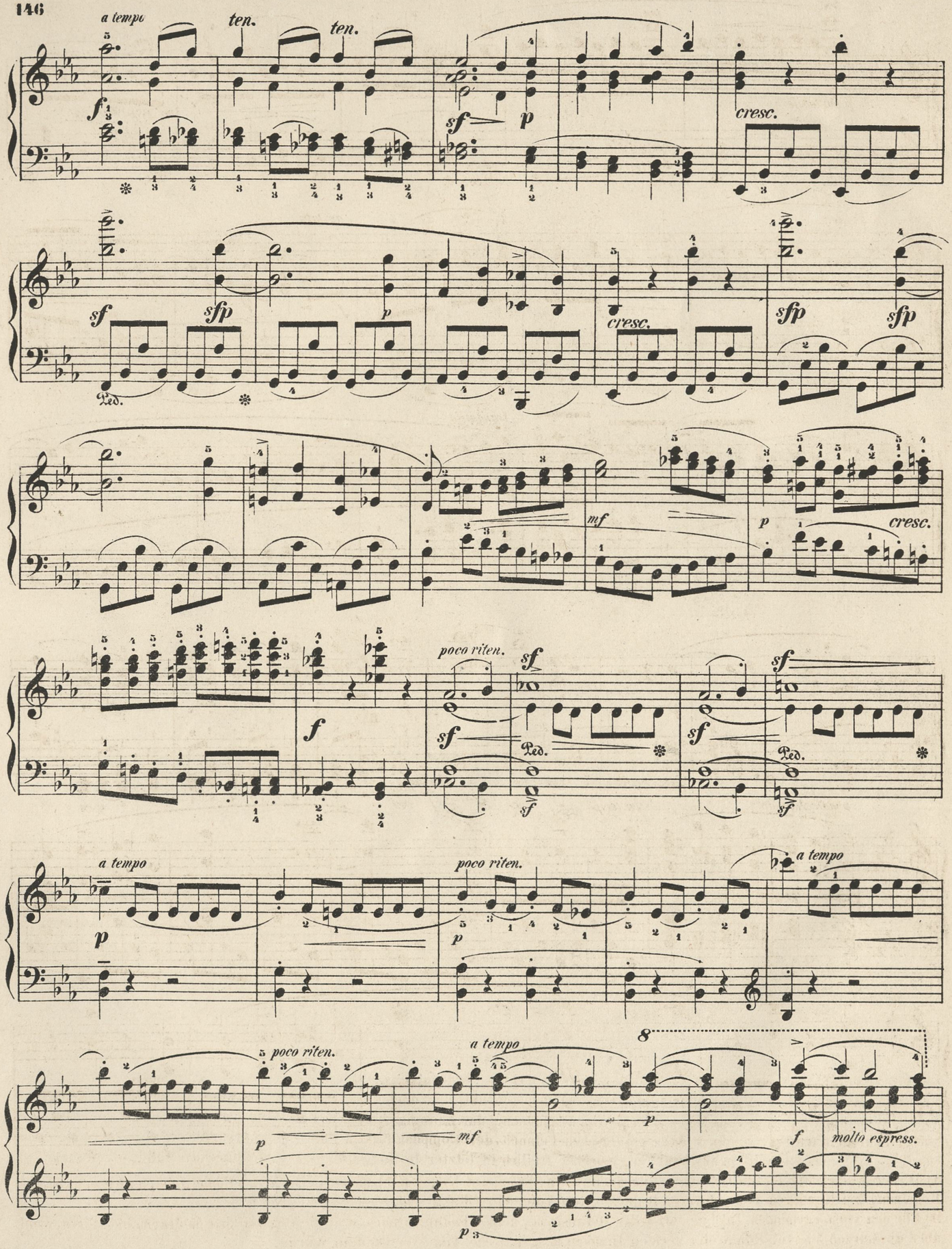
b) Diese Stelle ist ohne bedeutende rhythmische Sicherheit, wie Unabhängigkeit der beiden Hände von einander, nicht vollendet zu reproduziren. Die Gleichmässigkeit der Bewegung muss sich ferner mit absoluter „Ausdruckslosigkeit" verbinden, um den Eindruck einer zeitweiligen Unempfindlichkeit, wie die poetische Absicht der Schilderung des Trennungsschmerzes es erfordert, zu erreichen.

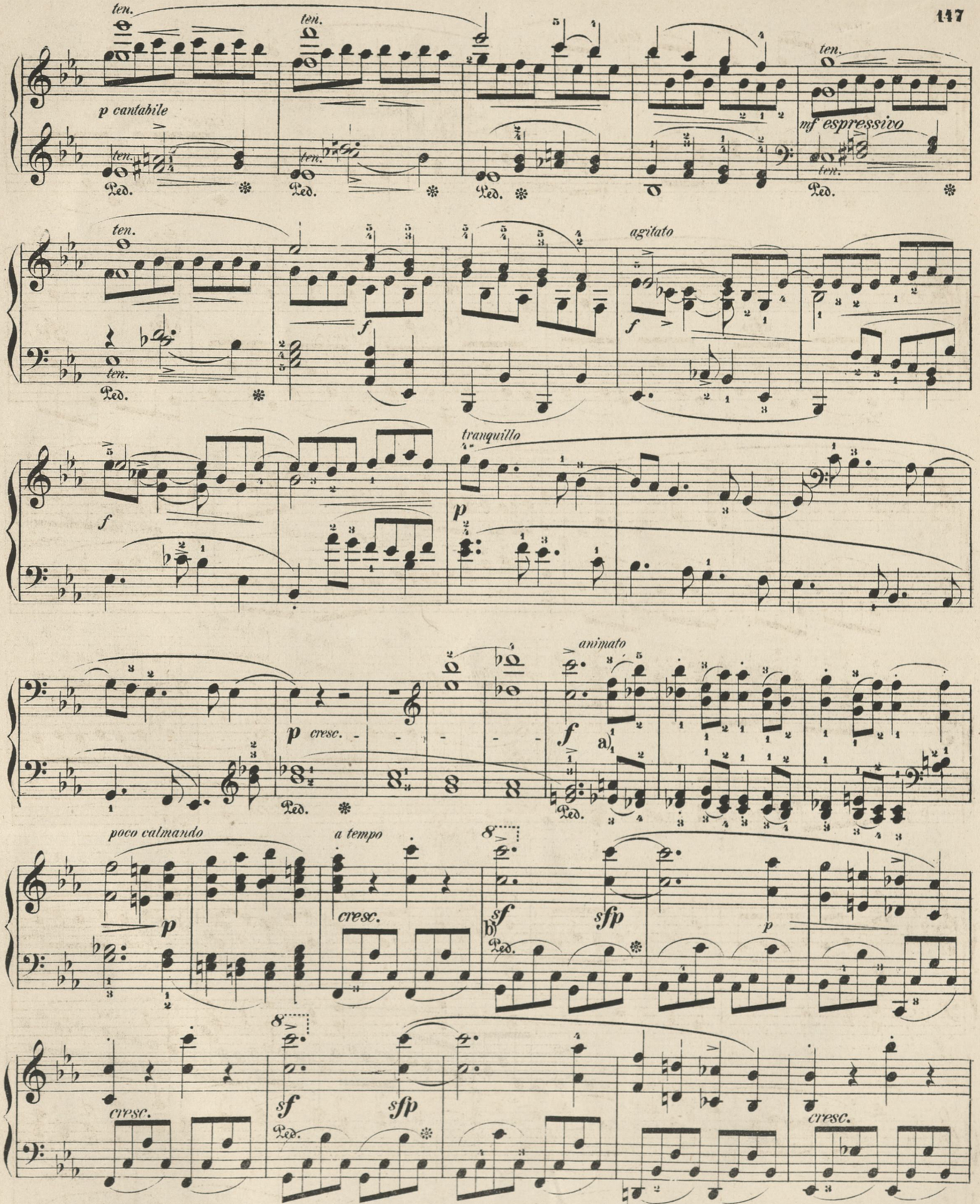
c) Der Herausgeber glaubt durch die abwechselnde Vorschrift des Pedals und der Verschiebung —bei Anwendung letzterer spiele man etwas stärker— das Möglichste versucht zu haben, um der Dürftigkeit des Klaviers einiges Colorit abzulocken.



a) Alle vom Herausgeber zur Verständlichung der Vortragserfordernisse zugefügten Nüancen des Zeitmaasses und des Ausdruckes sind nirgends als absolut bindende Vorschriften gemeint, und dürfen nur in maassvollster Anwendung Platz finden. Im Allgemeinen ist ein Grundtempo, eine Grundstimmung durchgängig festzuhalten. Nur soll dasselbe niemals in tyrannischer Starrheit walten, sondern jeder psychischen Feinheit der Composition ihr Recht gewähren, sich also den verschiedenen Gefühlserregungen elastisch anschmiegen, worüber freilich in letzter Instanz allein der „undefinirbare" gebildete Kunstgeschmack, schliesslich auch das individuelle Temperament entscheidet.

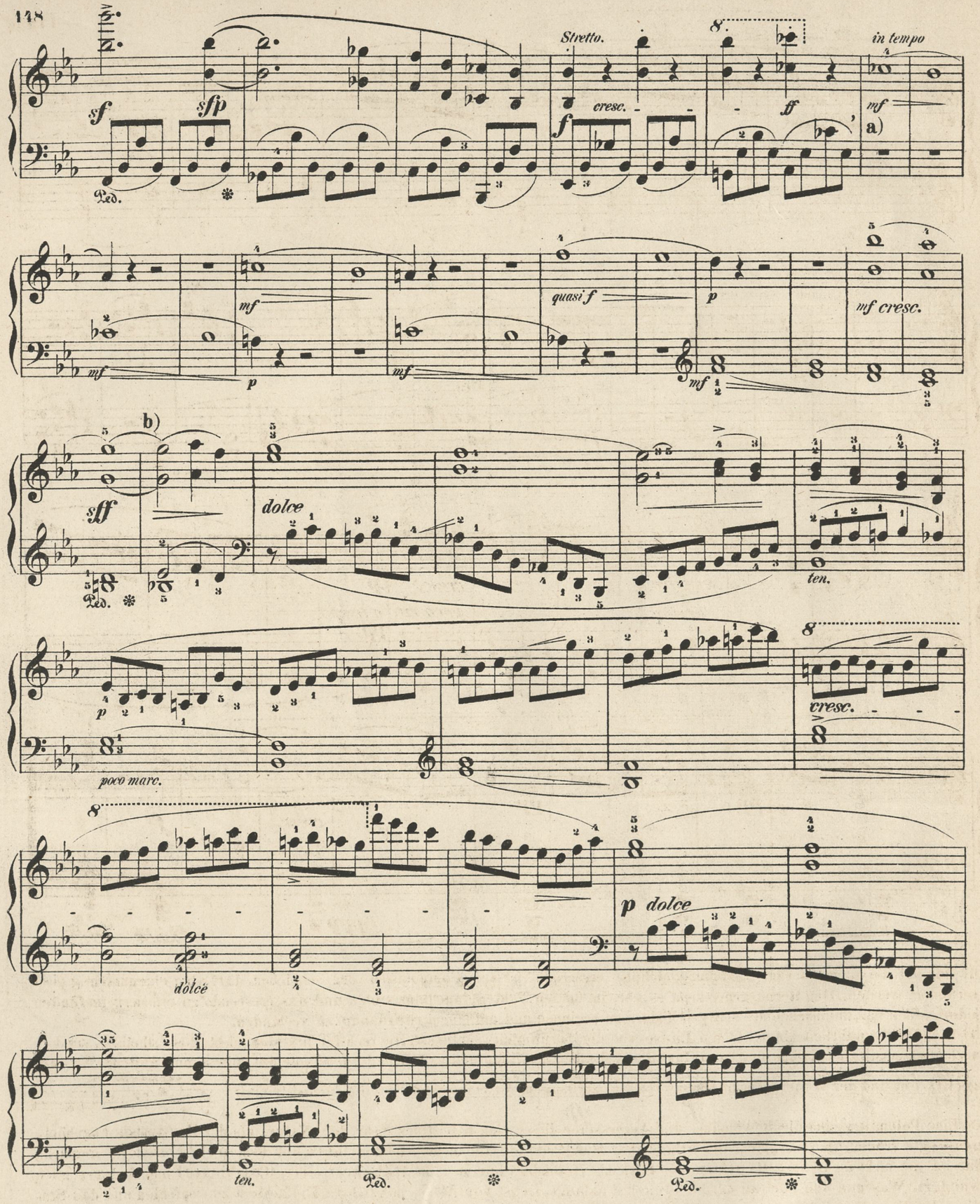
b) Ein sparsamer Pedalgebrauch ist in den nächstfolgenden Takten fortdauernd anzurathen.


a tempo
ten.
ten.
cresc.
cresc.
cresc.
poco riten.
a tempo
poco riten.
a tempo
poco riten.
a tempo
molto espress.



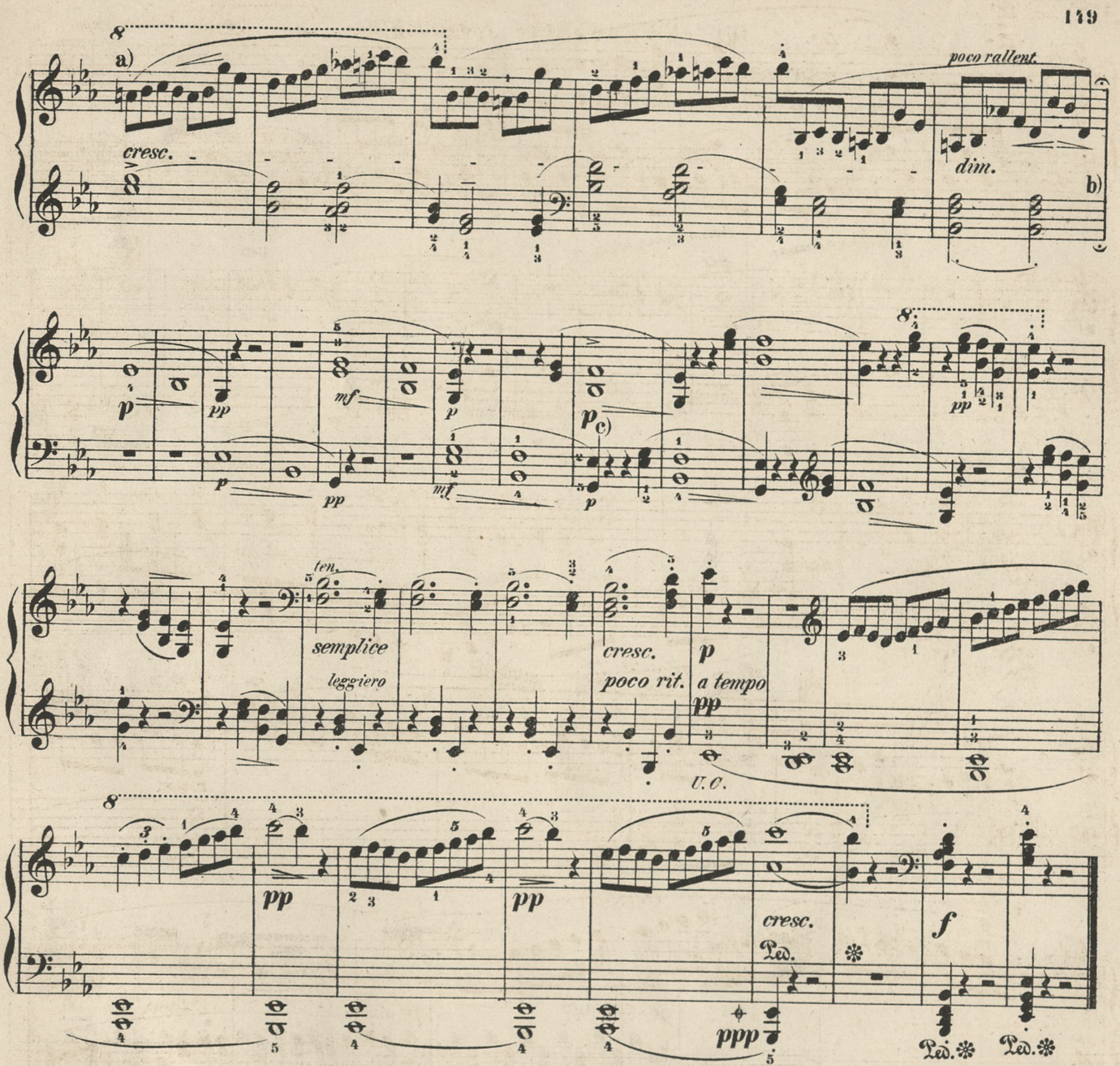
a) Dieser Fingersatz ist nur scheinbar unbequem. Wer ihn erlernt hat, dem bleibt er sicher in den Fingern, deren abwechselnde Benutzung bei Klavieren von schwerer Repetition vor jeder Verfehlung schützt.

b) Für den vorhergehenden Takt gestattet der Herausgeber keinen Pedalgebrauch, weil dieser zwar nicht die Harmonie stören, wohl aber die kurzen Viertelschläge der rechten Hand in ausgehaltene Töne verwandeln würde.

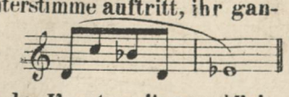


a) Wie dieser Dialog schön und wirkungsvoll zu spielen sei, lässt sich nicht lehren. Denn so bildsam auch der Anschlag auf dem Klaviere ist — er vermag sich auf unseren heutigen Flügeln von Pleyel, Erard, Bechstein und Steinway bis zu seelenvollem Gesange zu erheben — das Gefühl für die Modulation desselben muss ein angeborenes sein.

b) Ein geringes Zögern bei dieser Zurückleitung ist jedenfalls ängstlichem Takthalten vorzuziehn.



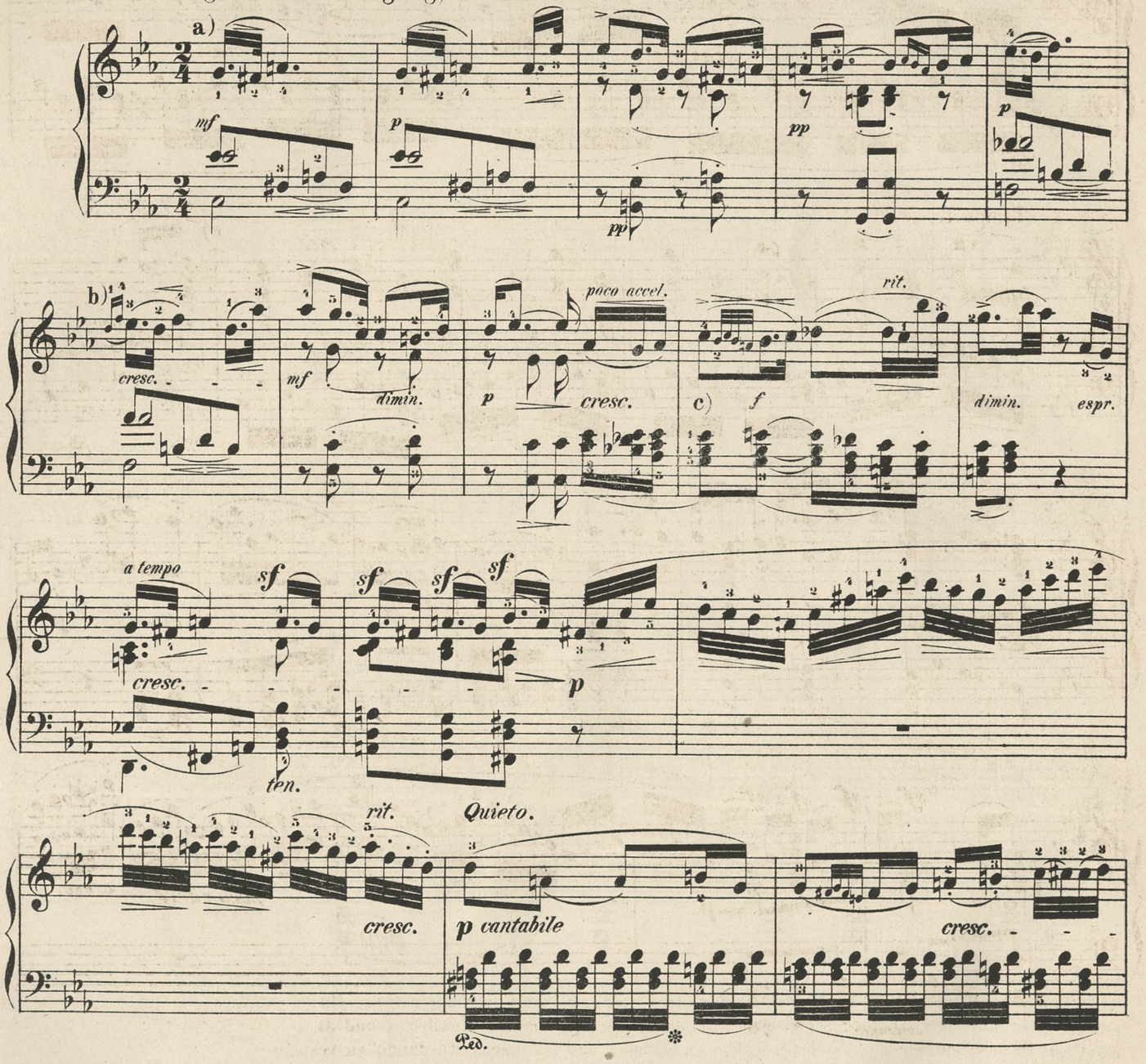
a) Das auf die nächsten fünf Takte ausgedehnte „crescendo“ ist vom Componisten vorgeschrieben, darf also eigenmächtig nicht verändert werden. Der Herausgeber zieht es vor, im dritten Takte „piano“ einzutreten und das „crescendo“ zu erneuern, im fünften jedoch schon das „diminuendo“ des sechsten Taktes zu beginnen und mit einem „ritardando“ zu verbinden.

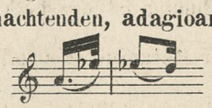
b) Die Nothwendigkeit einer kleinen Pause vor der berühmten Schlussstelle rechtfertigt sich nicht blos ästhetisch, sondern auch rein musikalisch. Ohne dieselbe verliert die Bedeutung des Hauptmotivs, von dem zuerst nur die Unterstimme auftritt, ihr ganzes Gewicht und der vorhergehende Passus wird in zu innigem Anschluss an die Tonika höchst trivial: 

c) Eine Polemik gegen die Beschmäher und Verbesserer dieser vier, allerdings mehr der Natur- als der Kunstmusik angehörigen Takte scheint uns verspätet. Der allgemeine Musikverstand hat in dem letzten Jahrzehnt doch so viel Fortschritte gemacht, dass er sich nicht mehr über Beethoven's Kühnheit sondern nur über die Kühnheit eines Oulibicheff und Anderer noch wundert. Was nun den Vortrag der Stelle selbst anlangt, so ist vor Allem möglichste Einfachheit zu empfehlen und das Studium der Eigenthümlichkeiten des gerade benutzten Instrumentes. Man höre sich selbst zu und beachte vor Allem, dass die eintretende Stimme vor der verschwindenden stets klar hervortrete. Der Herausgeber nimmt in jedem dieser vier Takte das Pedal genau auf das zweite und dritte Viertel.

DIE ABWESENHEIT. L'ABSENCE.

Andante espressivo. M. M ♪= 72.
In gehender Bewegung, doch mit Ausdruck.

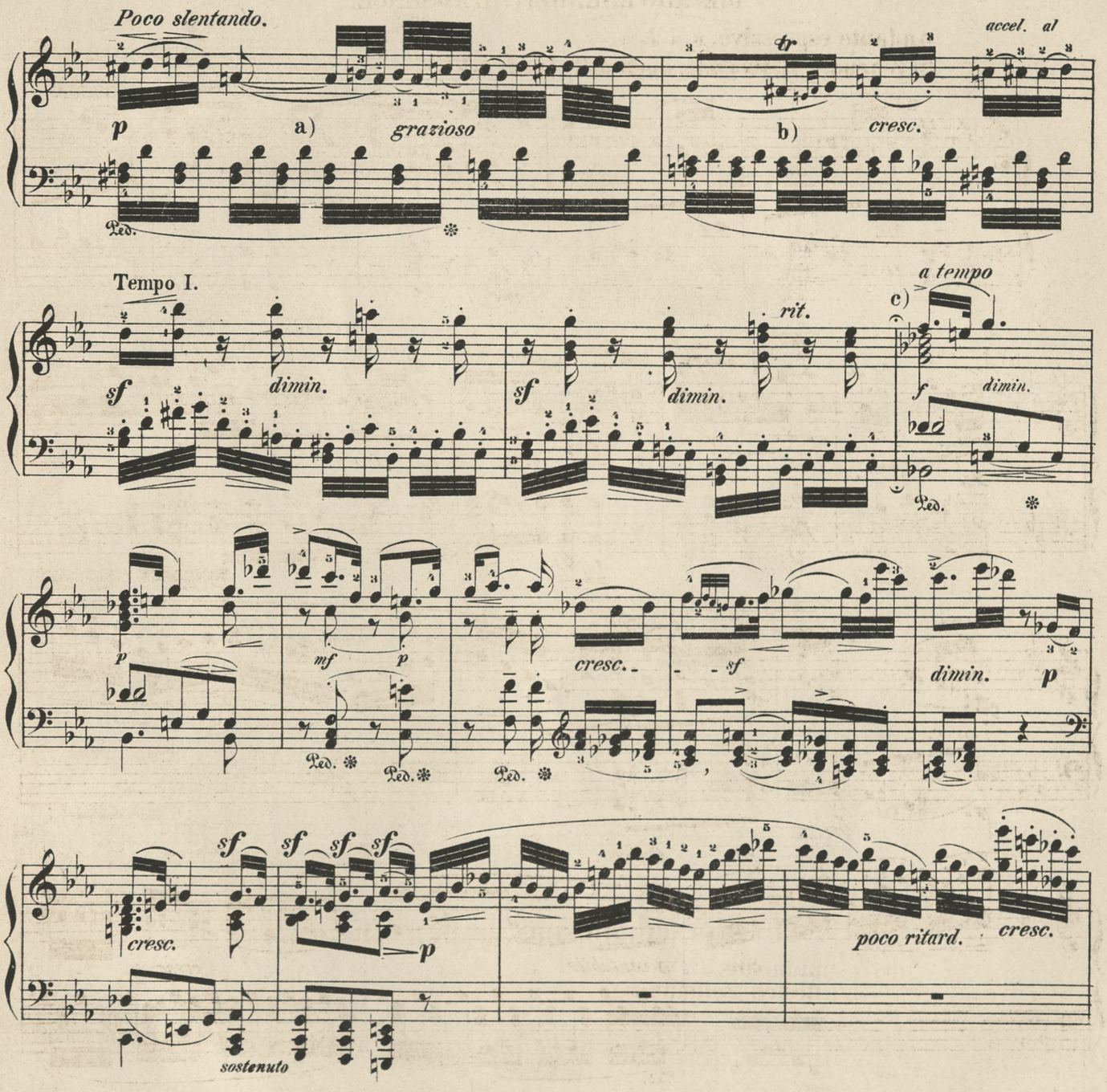


a) Hier ist der erste Fall, dass Beethoven, um seine Absicht deutlicher auszusprechen, für die Tempobezeichnung deutsche Ausdrücke zu Hülfe nimmt. In seinen letzten Werken kehrt er zur italienischen Terminologie zurück, über deren Bedeutung noch heute unter den Musikern weit mehr Uebereinstimmung herrscht. In der Vorschrift „gehende Bewegung, doch mit Ausdruck" liegt enthalten, das gar manche Stellen einen schmachtenden, adagioartigen Charakter tragen sollen, wohin z. B. gleich die Reminiscenz an die Einleitung des ersten Satzes:  gehört. Wie also jedes Schleppen, ist auch die oft gerügte Starrheit des Tempo hier zu vermeiden.

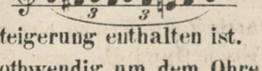
Wessen Hand die erste Dezime zu spannen und während der Mittelfingerbewegung auszuhalten, schwer fallen sollte, nehme das „es" gleich mit der rechten Hand, wie im fünften Takte das „as."

b) Diese heute selten gewordene Verzierung heisst nach Ph. Em. Bach mit ihrem technischen Namen der „Anschlag" und wird natürlich wie alle anderen Ornamente behandelt, nämlich zur Hauptnote angeschlagen.

Somit ist die Ausführung: 

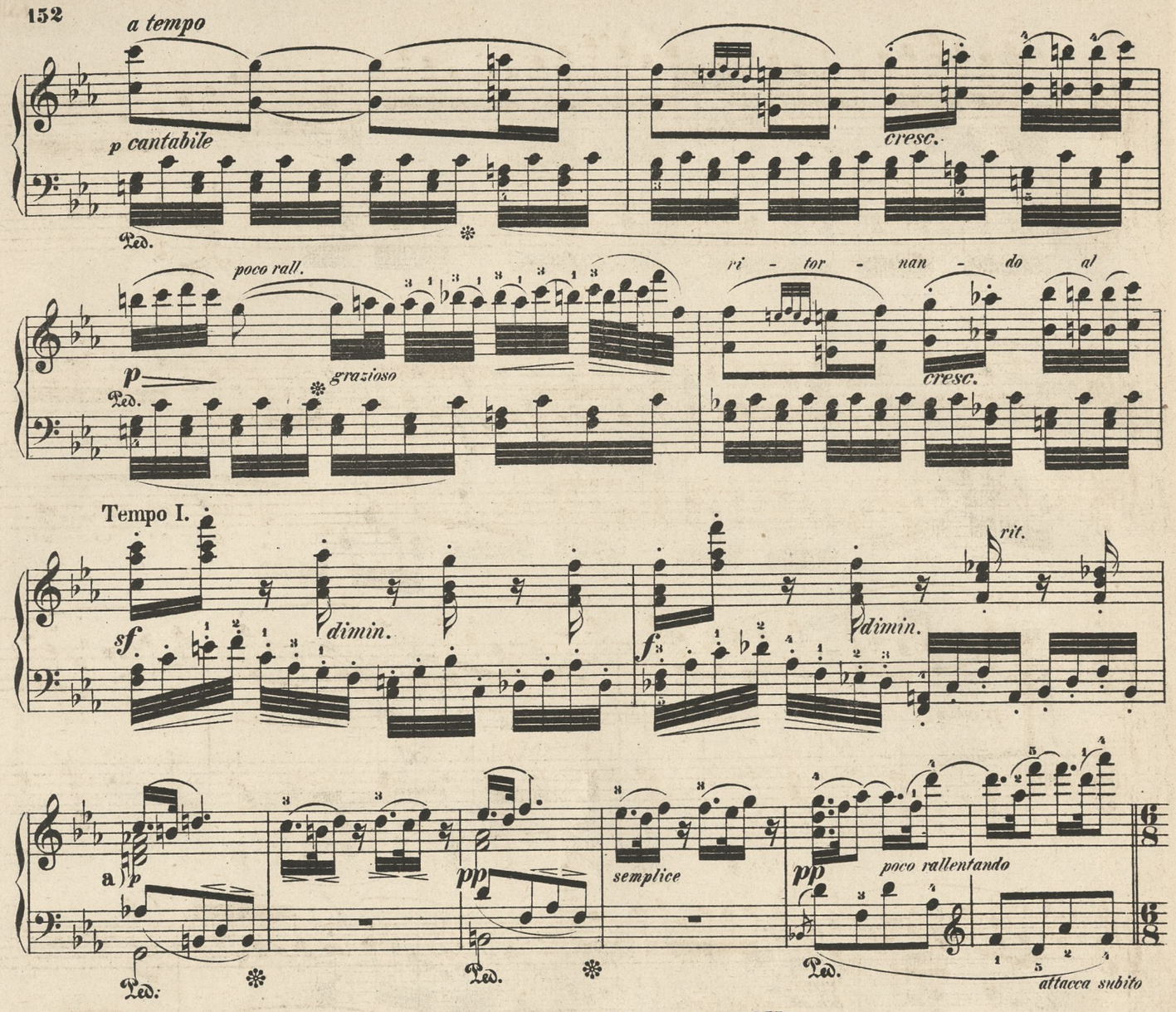


a) Ein Zurückhalten im Tempo ist hier entschieden nothwendig, wenn diese anmuthigen Melismen nicht leichtsinnig klingen sollen.

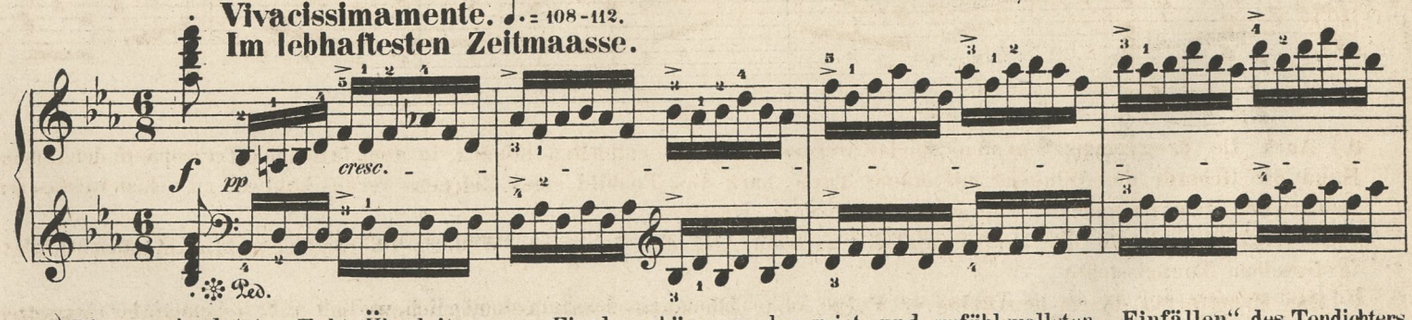
b) Die getreue Ausführung dieses Taktes nach der Aufzeichnung ist desshalb unmöglich, weil sie eine grammatisch falsche Accentuation, die des leichten Takttheils „g“ produziren würde. Der Herausgeber empfiehlt die Aenderung:  in welcher die vielleicht vom Autor (gegenüber dem Doppelschlage zwei Takte vorher) beabsichtigte Steigerung enthalten ist.

c) Die vom Herausgeber hier angedeutete Pause (bis zu einer Achtelpause ausdehnbar) ist absolut nothwendig, um dem Ohre das „Anakoluth“ fühlbar zu machen, das in der Zusammenhangslosigkeit der beiden Takte besteht, deren zweiter eine Interjection des Schmerzes bringt, die plötzlich forte gespielt werden muss.

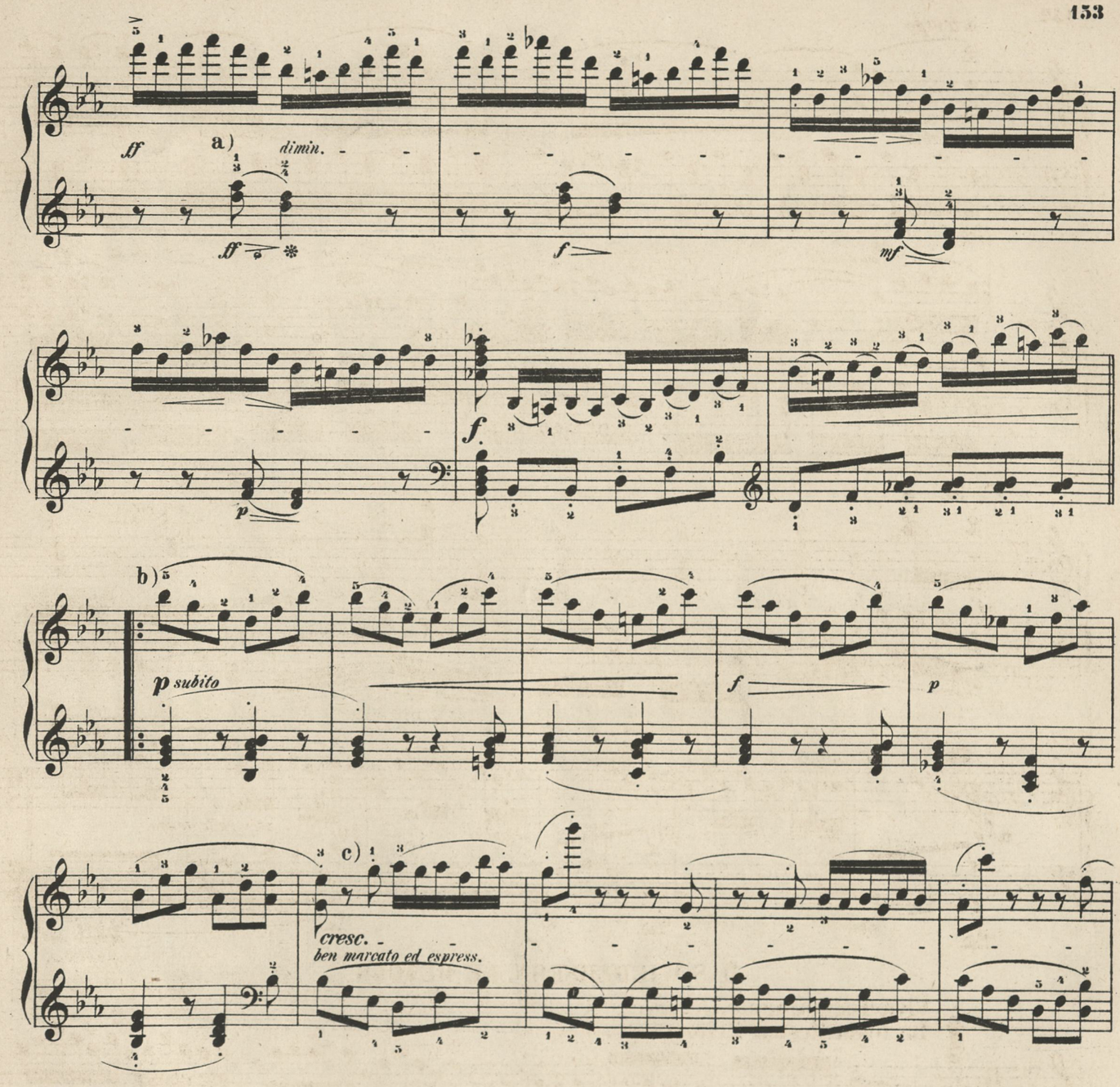
Ein Seitenstück hierzu findet sich vor dem sechst-letzten Takte dieses Satzes, wo aber das Auffällige durch melodisch regelrechtes Hinabsteigen der Oberstimme, „des c h“ wesentlich gemildert wird, was hier nicht der Fall ist.



DAS WIEDERSEHN. LE RETOUR.



a) Diese sechs letzten Takte Überleitung zum Finale gehören zu den geist- und gefühlsvollsten „Einfällen" des Tondichters. Der Schmerz des über die Abwesenheit des geliebten Freundes Trauernden hat sich in klagendem Monologe ausgesprochen, es folgt ein Augenblick des Unbewusstseins, das still und leise eine Ahnung von der nahen Rückkehr des Andern durchzieht. Man sieht gleichsam den Einsamen mit zur Erde gesenkten Blicken wandeln, die sich plötzlich erleuchten; ein Aufschlag des Auges, ein Ausruf des Entzückens und nun in heftiger Eile dem Neugefundenen entgegen! Greller und bunter wird vielleicht ein anderer Componist in Tönen malen können, plastischer, inniger und feiner sicher nicht. Der Monolog wird nun im letzten Satze durch einen der extatischesten Dialoge abgelöst, der nur seines Gleichen in Richard Wagners „Tristan und Isolde" (Act II, Scene 2) findet. Wir empfehlen Dichtung und Musik dieser Scene zu einer vergleichenden Nebenstudie, von welcher manch nutzbarer Niederschlag für den Vortrag dieser Sonate gewonnen werden kann. So wenigstens ist es dem Herausgeber ergangen. Gleicher Nutzen würde aus dieser Nebenstudie Sängern für den Vortrag des Liebesduetts aus dem zweiten Akte von Beethovens „Fidelio" erwachsen.

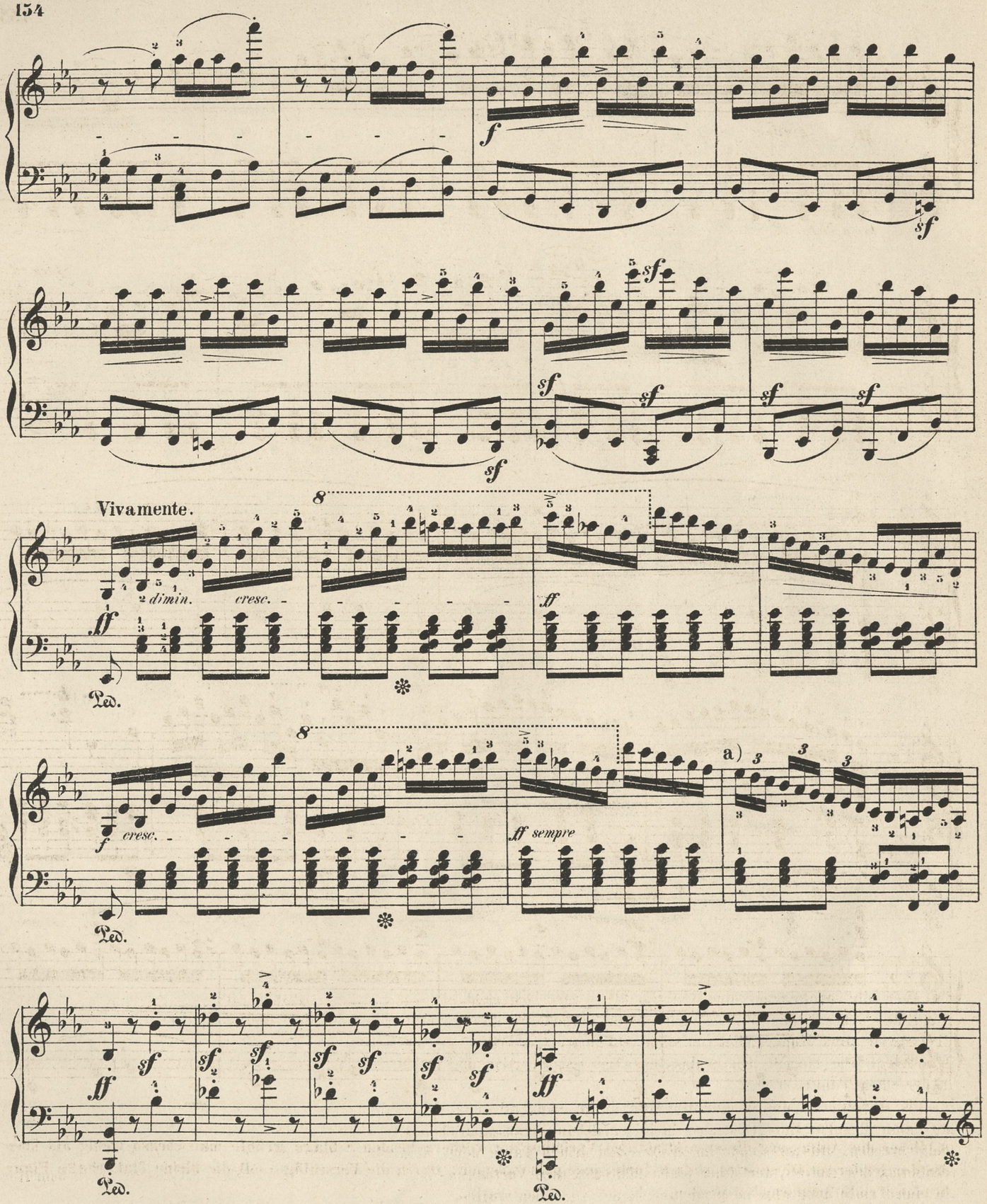


a) Auch die programmscheuesten Spieler werden sich nicht enthalten können, in dem fallenden Terzenpaare der linken Hand die Geberde des Winkens mit einem Tuche, kurz das Tonbild eines Zeichens veranschaulicht zu sehen, welches der Erwartende dem Kommenden von seiner Gegenwart ertheilt.

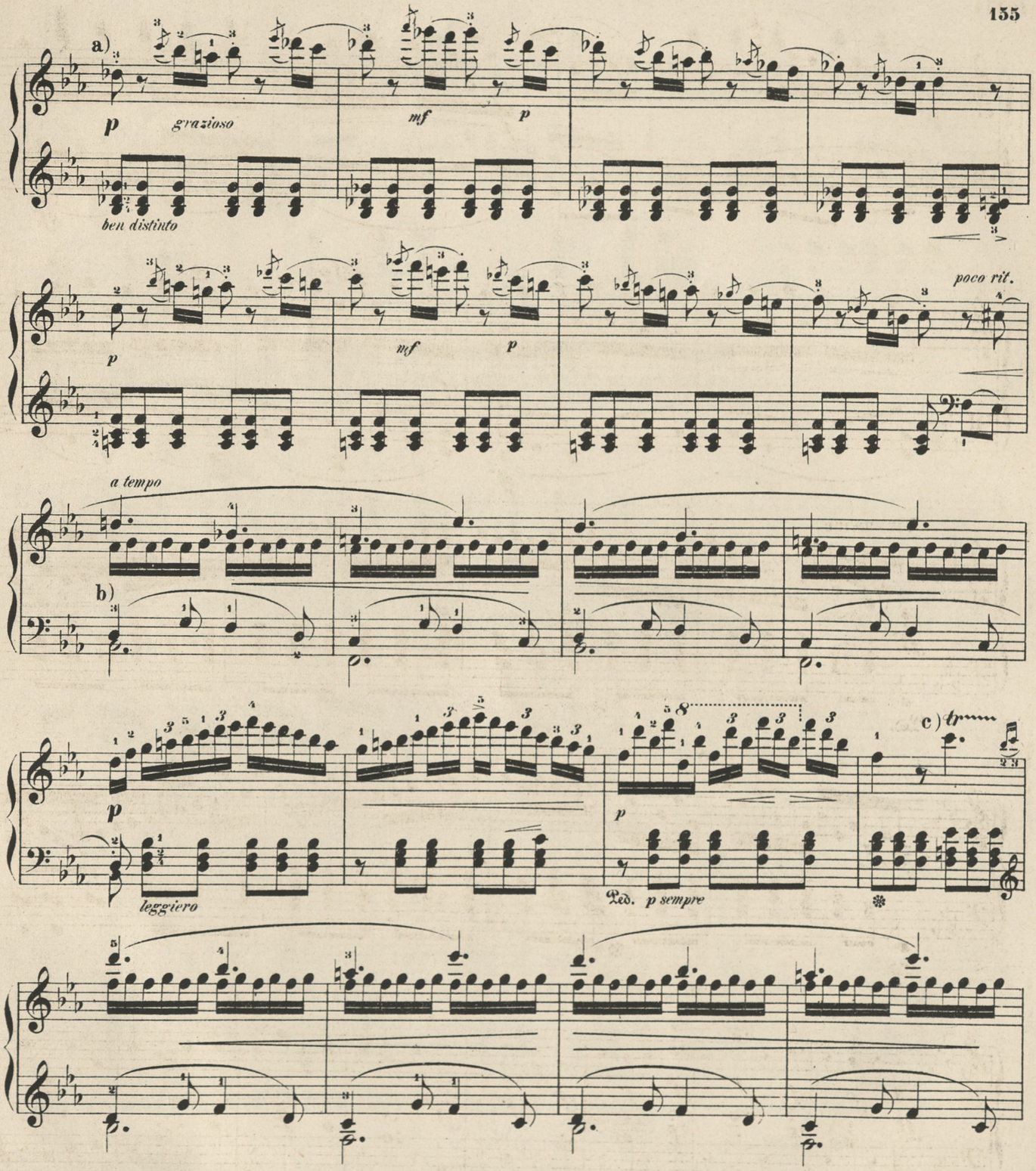
Man vergleiche hiermit den Schlusssatz der grossen Arie der Rezia aus Weber's Oberon, der wohl nicht unbeabsichtigt in derselben Tonart steht.

b) Das Hauptthema, das in unmittelbarer Folge (ohne Athempause) auf das Vorangehende mit plötzlichem „piano" einzusetzen hat, muss dieselbe Erregtheit, aber in leiser Bebung veranschaulichen. Dies kann mit vollständig gleicher Taktfestigkeit vereinigt werden. Das „crescendo" im zweiten und dritten Takte nebst dem „diminuendo" im vierten ist eine sehr feine Empfindungsschattirung des Autors, der sicher jener naturalistischen Vortragsweise, die Melodie beim Aufsteigen anschwellen, beim Herabsteigen an Stärke abnehmen zu lassen, hat vorbauen wollen.

c) Dieser geniale Contrapunkt in der rechten Hand muss sich zwar sehr discret der dominirenden Bassmelodie unterordnen, ist aber mit grosser Wärme und correkter Beobachtung der Anschlagsvarietäten vorzutragen. Vor äusserlicher Hast wird ebenso sehr wie vor innerlicher Trockenheit gewarnt und schliesslich eine wohlberechnete Vorbereitung der erst im neunzehnten Takte eintretenden „Explosion" anempfohlen.



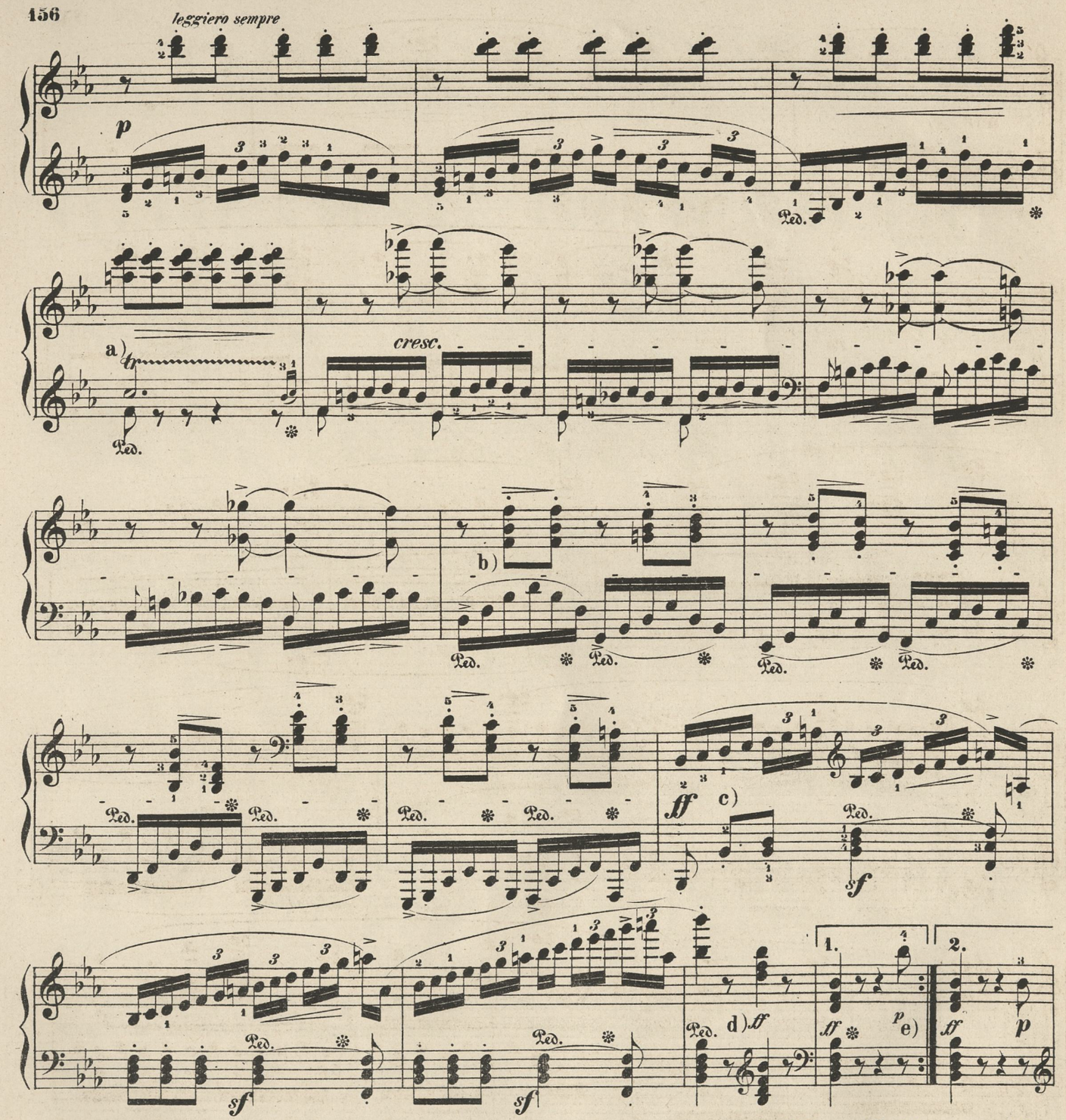
a) Diese Stelle darf durchaus nicht „freier“ als sie aufgezeichnet ist, ausgeführt werden. Auf die erste Takthälfte gehören neun, auf die zweite sechs Noten. Der Fingersatz des Herausgebers erleichtert die Bemühung nach Correktheit.

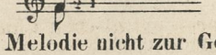


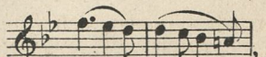
a) Ueber die Auffassung dieser achttaktigen Variation der vorhergehenden Schläge grüble man ebenso wenig als über die der letzteren. Diese wird einfach forte, jene piano gespielt. Durch die Vorschläge soll die kleine flatterhafte Figur in eine Triole umgewandelt werden.

b) Dieses sogenannte „zweite" Thema behandle man im Ausdruck als viertaktige Periode, wie der Componist vorgeschrieben. Als zweitaktige aufgefasst — die Versuchung liegt nahe, weil sie den Noten nach aus einer einfachen Wiederholung besteht — würde sie ins Oberflächliche und Banale herabgewürdigt werden. Der Daumen der linken Hand muss gut „gleiten".

c) Dieser Triller hat mit der Hauptnote $\underline{\underline{c}}$ zu beginnen, damit das $\underline{\underline{d}}$ im folgenden Takte ungeschwächt eintreten kann.



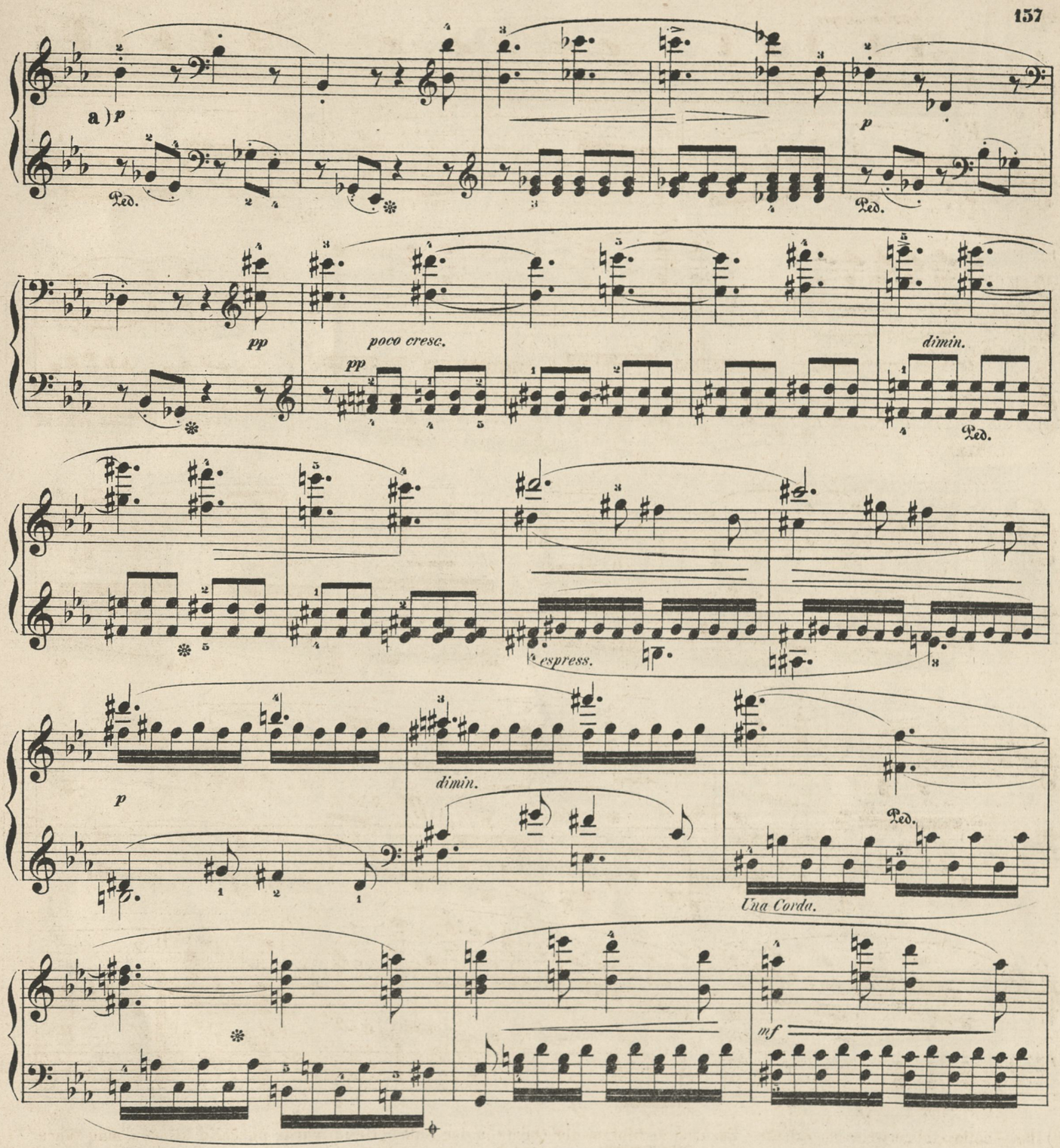
a) Das –nothwendigerweise energische– Zusammenschlagen der Quinte in der linken Hand würde unschön klingen, man führe daher die Stelle folgendermaassen aus:  u. s. w.

b) Ohne die Nüance ═══ würde die Melodie nicht zur Geltung kommen, die im Grunde so lautet:  , und nur, dem leidenschaftlichen Charakter der Bewegung entsprechend, gewissermaassen zerstückelt erscheint.

c) Pedantisch genaue Eintheilung der Triolen, wie sie der Componist vorgeschrieben, wird Demjenigen eingeschärft, der keine Verstümmelungsabsicht hegt. Die Nothwendigkeit hiervon wird bei Vergleichung des dritten Taktes mit dem ersten und zweiten jedem wohlgeübtem Ohre einleuchten.

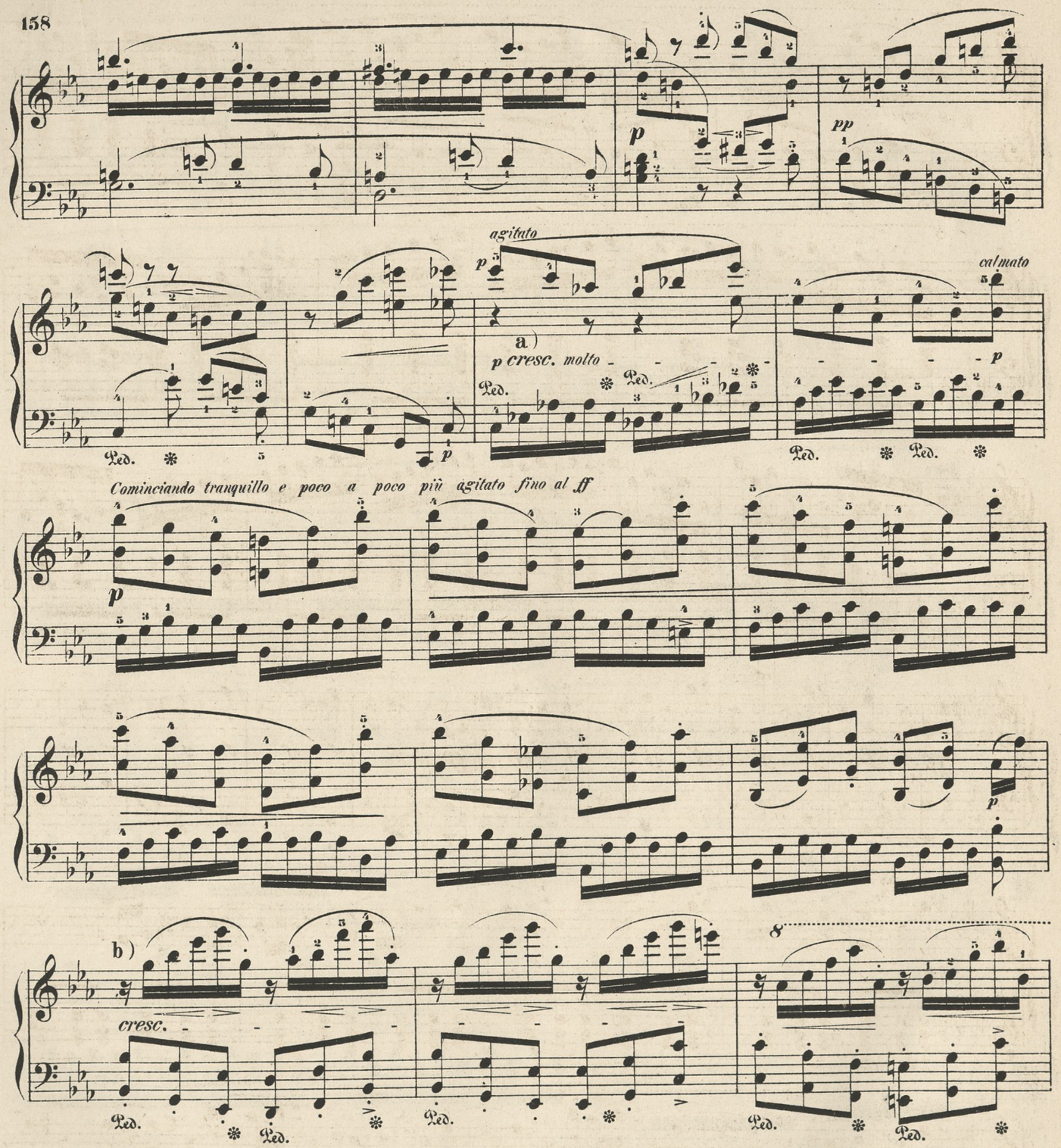
d) Den zweiten Accord hat der Herausgeber um eine Octave höher gelegt, aus Klangrücksichten.

e) Eine ästhetische oder formale Nothwendigkeit für die traditionsgemässe Wiederholung des ersten Theiles ist nicht vorhanden. Dass man ihn gern noch einmal spielen oder hören möchte, ist kein Grund. Denn dann könnte man ihn ebensowohl noch einige Male mehr wiederholen.



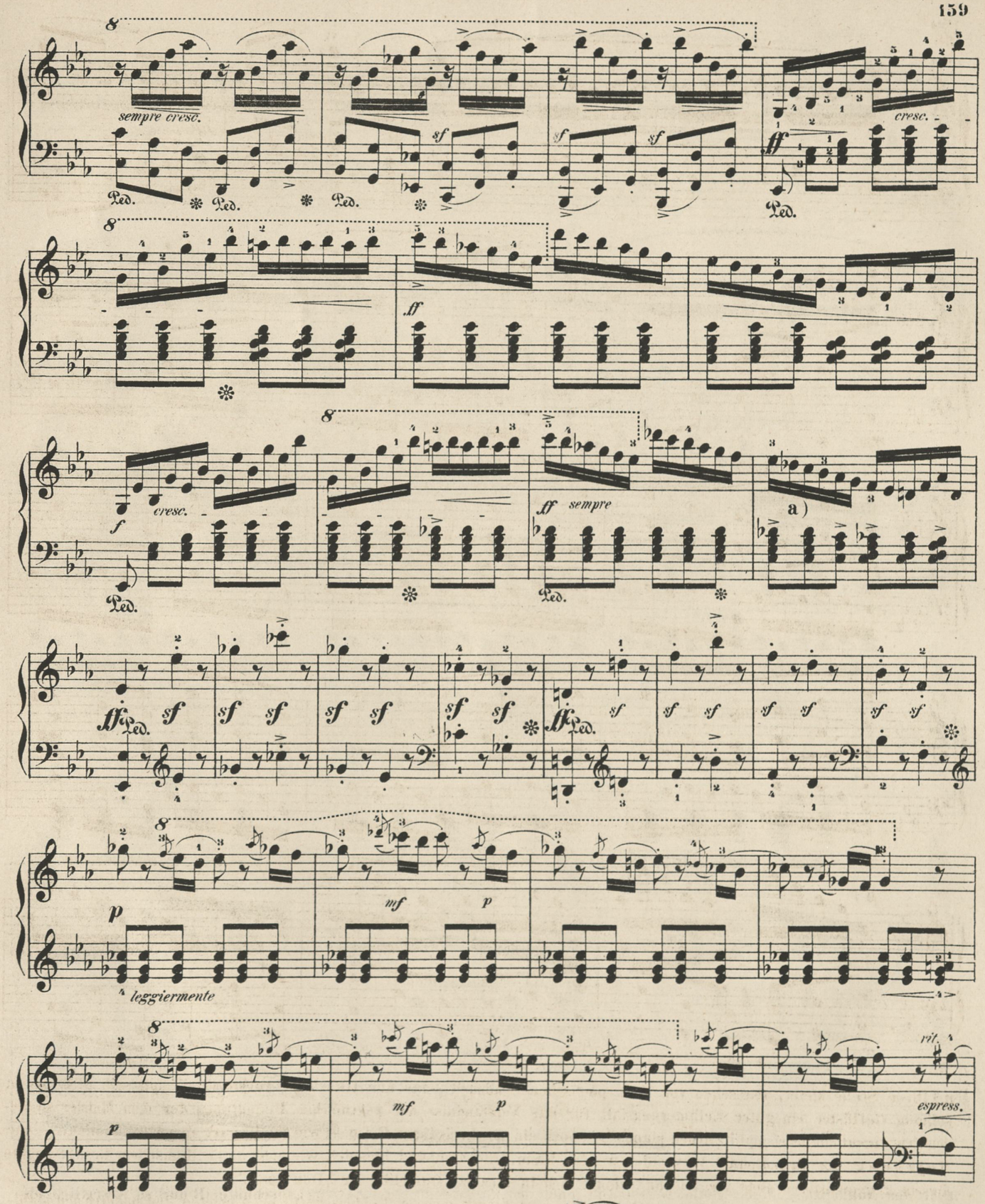
a) Dieser Mittelsatz bis zur Rückkehr des Hauptmotivs ist vielleicht die „Perle" des Ganzen. Mit kunstvollster thematischer Arbeit vereinigt sich eine poetische Succession von Stimmungen, deren extatischen Charakter in so ideal-schöne Form zu fassen, allerdings nur dem Genius Beethoven's gegeben war.

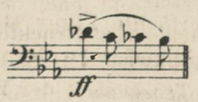
Was die Ausführung anlangt, so darf der Spieler hier allerdings seinem individuellen Geschmacke grössere Taktfreiheit gestatten, als bei dem vorhergehenden Abschnitte; doch ist auch hier vor einem die Einheit des ganzen Bildes störenden Missbrauche zu warnen. Nur stets erneuetes Studium wird den gewissenhaften Spieler das richtige Maass erkennen lassen.

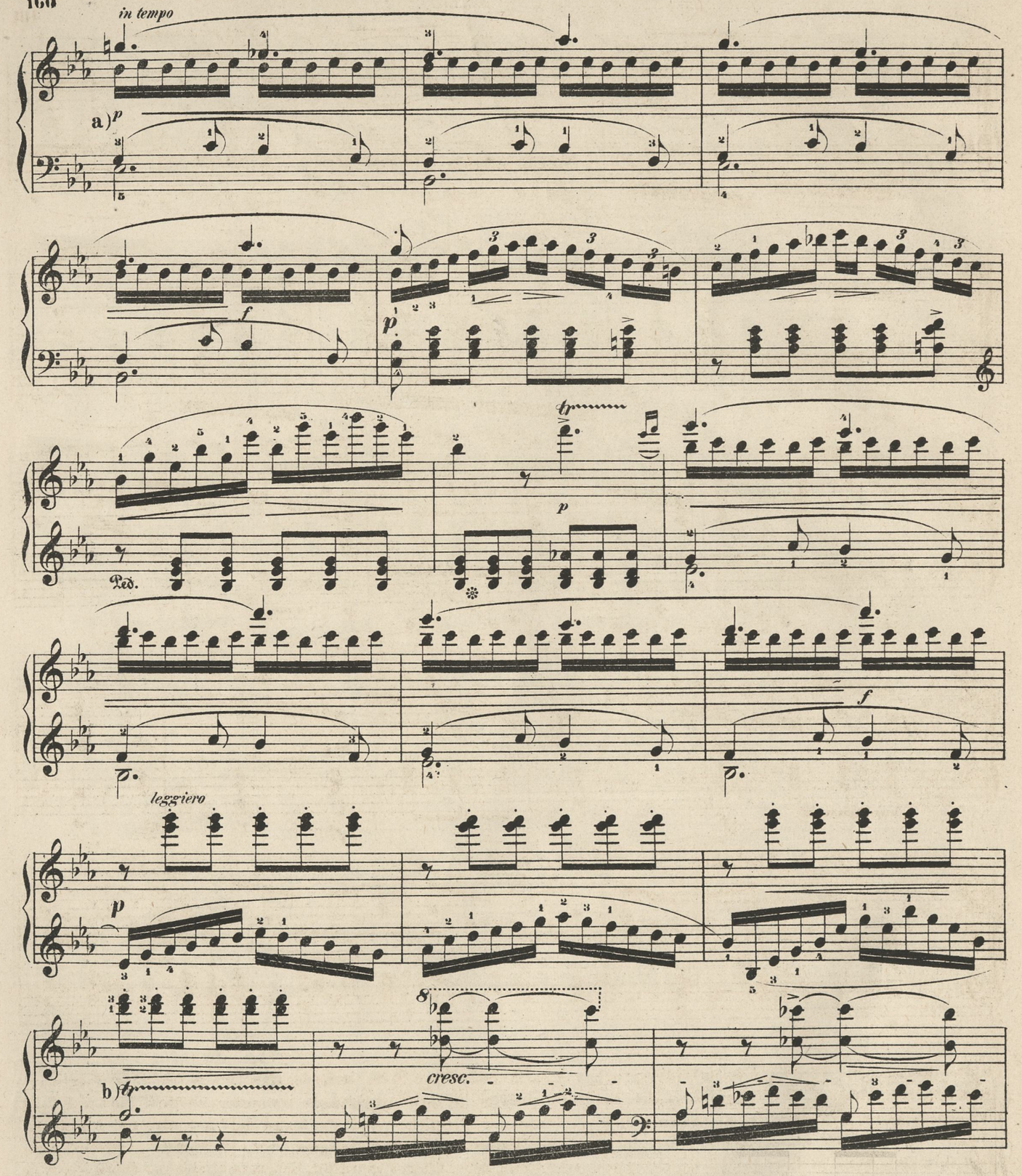


a) Diese Stelle bietet, abgesehen von ihrer poetischen Schönheit — das unwillkürliche Aufjubeln dämpft sich plötzlich zu seligem Geflüster (ein guter Erläuterungsfall für das Verständniss der psychischen Bedeutung der dem Meister so wesentlich eigenthümlichen „plötzlichen piano's") — noch ein merkwürdiges Beispiel, wie die Tonart der Unterdominante zur Bejahung der Grundtonart verwendet werden kann. Ein ähnliches Beispiel, wiewohl unter demselben Gesichtspunkte diesem gegenwärtigen nicht vergleichbar, findet sich in Mozart's Ouvertüre zu „Don Juan."

b) Die rechte Hand muss die ihr zuertheilte Figur stets mit grosser Leidenschaftlichkeit spielen und dadurch den nöthigen Beitrag zur Klangfülle des Ganzen liefern, welche bei der grossen Entfernung der Spiellage beider Hände um so eifriger anzustreben ist. Die etwaige Trockenheit der Wirkung des „Staccato" in der linken Hand könnte vielleicht durch ein Schleifen der ersten beiden Octaven jedes Taktes gemildert werden.

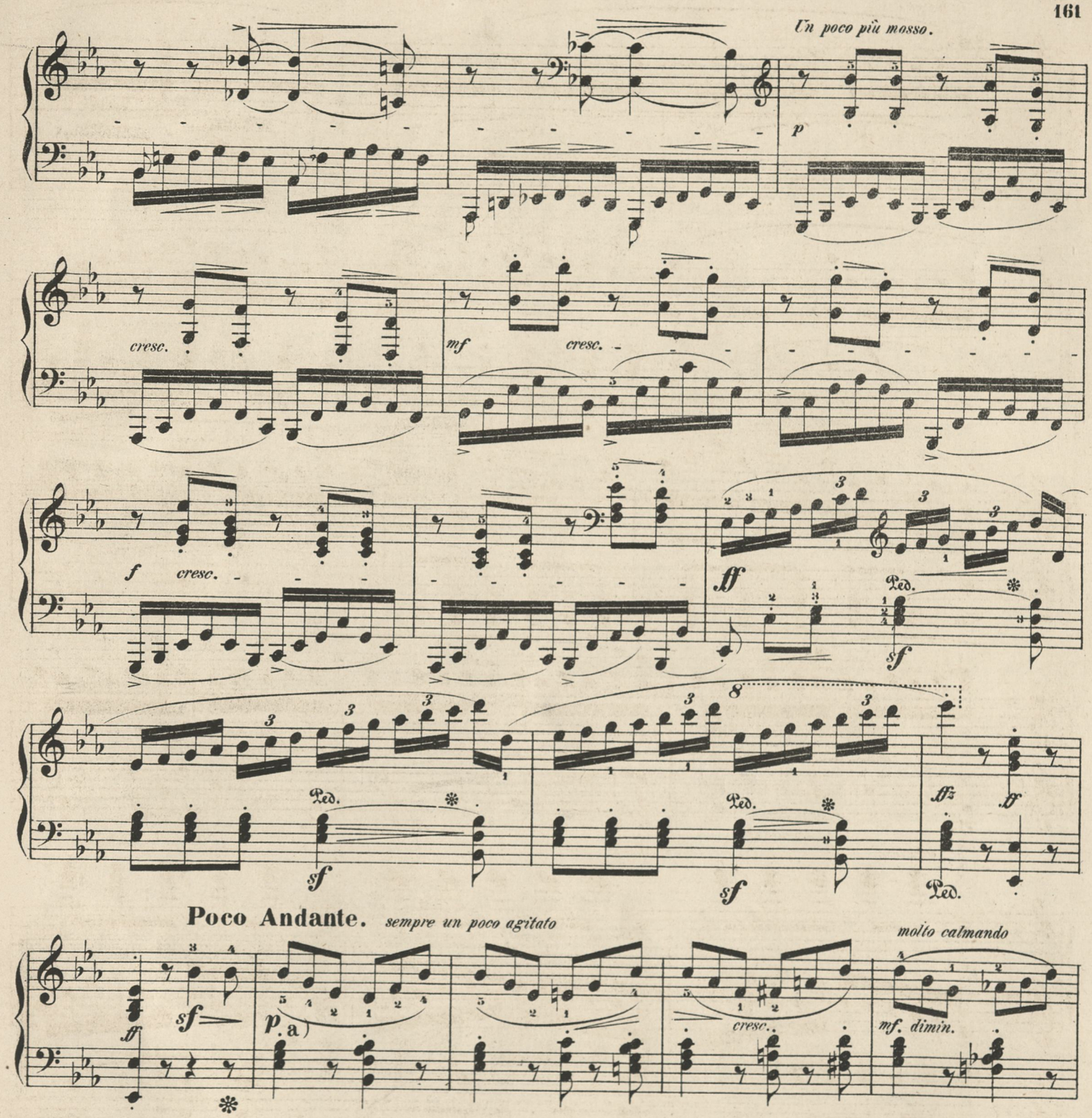


a) Sehr wichtig ist deutliches Hervortreten der Mittelstimme : 

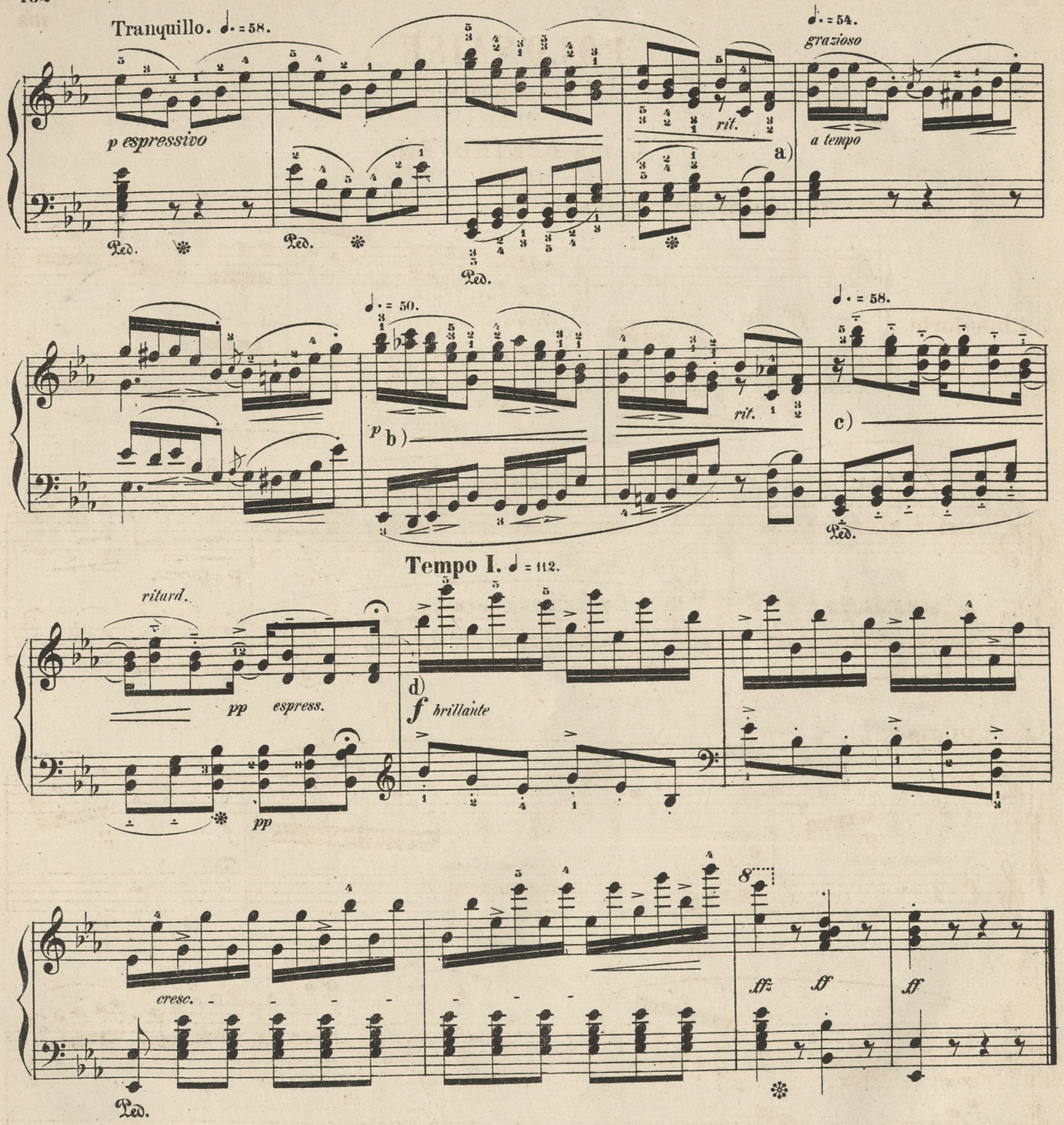


a) In der Nüancirung dieser Stelle, welche von jener der Parallelphrase im ersten Abschnitte (B dur) so wesentlich abweicht, liegt kein zu berichtigender Schreib- oder Druckfehler vor. Das „crescendo" soll durch die ganze viertaktige Periode ausgedehnt werden und dann plötzlich erlöschen. Aesthetisch könnte man dies so erklären: die Freude gewinnt Consistenz, sie stammelt nicht mehr wie im Anbeginn, sie vermag sich langathmiger auszutönen.

b) Es ist hier ein ähnlicher Fall wie auf Seite 156, wo man die bezügliche Anmerkung vergleichen kann, nur kann hier der Triller sofort beginnen, da die Bassnote nicht aufs Neue angeschlagen zu werden braucht.



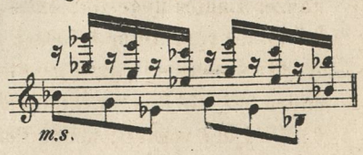
a) Der Herausgeber fürchtet keinen Widerspruch von sachverständiger Seite, wenn er das „Poco Andante" folgendermaassen zurechtdeutet. Vor Allem muss der Eindruck eines wirklichen Abschlusses vermieden werden. Infolge dessen ist unmittelbarer Anschluss der Auftaktsnoten: ♩ ♪ nöthig. Ein wirkliches Andante-tempo darf nun aber mit dem neuen Takte ebenfalls nicht beginnen. Das wäre ein ästhetischer Verstoss. Die träge Seligkeit des eigentlichen „Andante" muss erst vermittelt werden. Eine psychische Erregtheit, wie sie in dem Allegro gewaltet hat, vermag sich nur durch eine von kalter Ueberlegung diktirte Selbstbeherrschung urplötzlich zu beschwichtigen. Dieser Faktor der Reflexion kann aber bei Stücken, man möchte sagen, Scenen von so einheitlich gearteten Gefühlsergiessungen nicht in Betracht kommen. Aus diesen Gründen spielt der Herausgeber die ersten anderthalb Takte noch vollständig im alten Zeitmasse fort, aber „piano" und beginnt erst dann die sehr allmälige Überleitung zu dem neuen Tempo (im ersten Takte der nächsten Seite mit „tranquillo" bezeichnet) indem er zu Gunsten grösserer Unmerklichkeit dieses Ueberganges ein nochmaliges „crescendo" und zuletzt „diminuendo" hinzufügt. Die Aufgabe ist einfach folgende: den aufmerksamen Zuhörer zur neuen Bewegung durch „Ueberredung" zu zwingen.



a und **b**.) Anmuth ist nicht vereinbar mit Hast. Die Sechzehntelfigur verlangt deutliche Zeichnung, die nur in bequemerem Zeitmaasse zu geben ist. Noch mehr ist dies bei b.) der Fall, wo die Arabesken dreistimmig, also harmonisch behandelt sind. Daher schien es zweckmässig, noch weitere Mässigungen des Tempo vorzuschreiben.

c) Dieser Takt muss wiederum etwas enthusiastischer gespielt werden und der Schluss des folgenden dafür gänzlich verstehen. Hier ist nicht mehr das Wort, nicht mehr die Geberde, sondern nur noch der „Blick" geschildert.

d) Für den Fall technischen Unvermögens zur Bewältigung der Schwierigkeit dieser Passage in der geforderten Schnelligkeit ist nachfolgende Erleichterung statthaft, wenigstens einem unfreiwilligen Schleppen vorzuziehen:



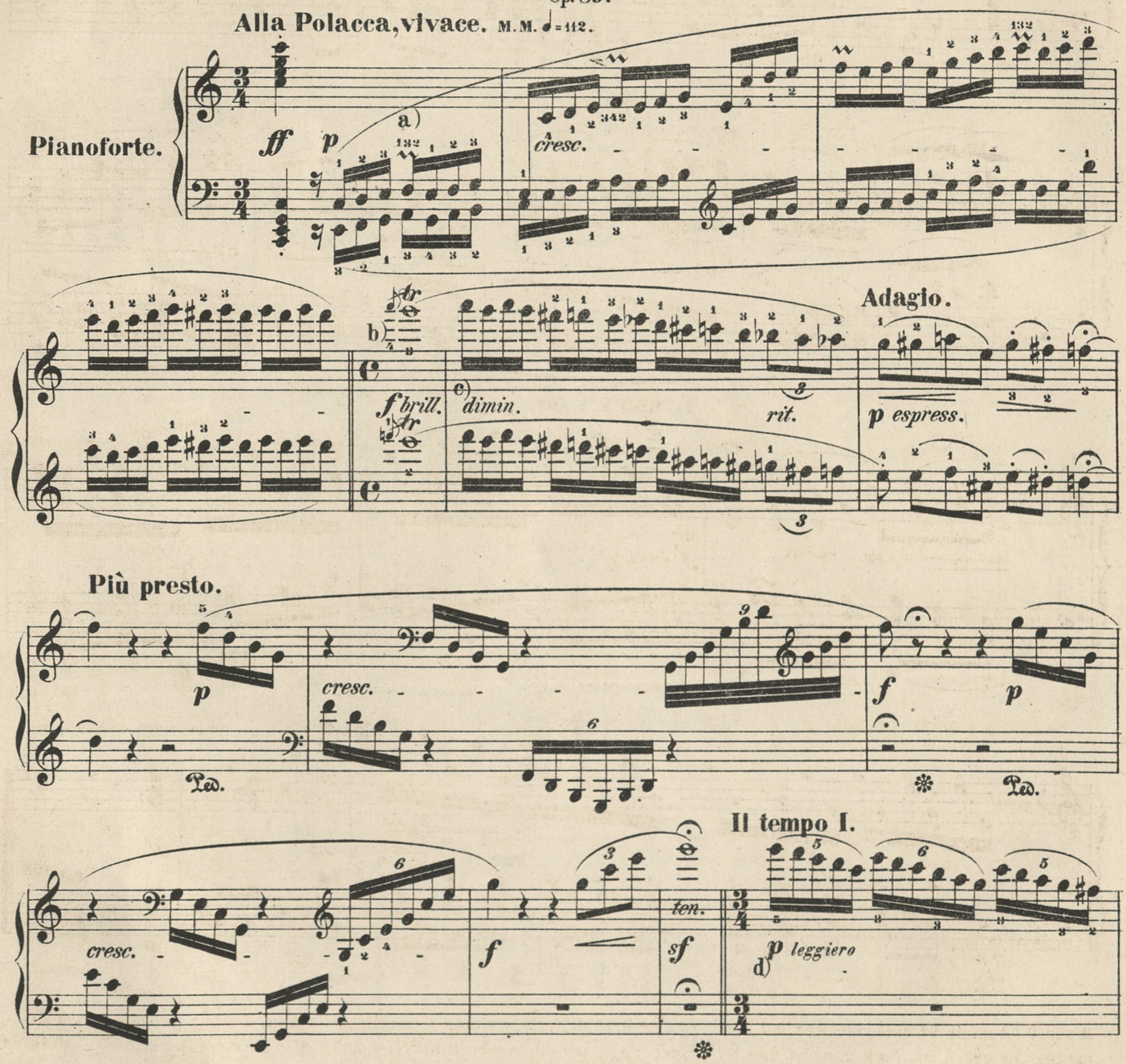
POLONAISE

für das Pianoforte

von

L. van BEETHOVEN.

Op. 89.

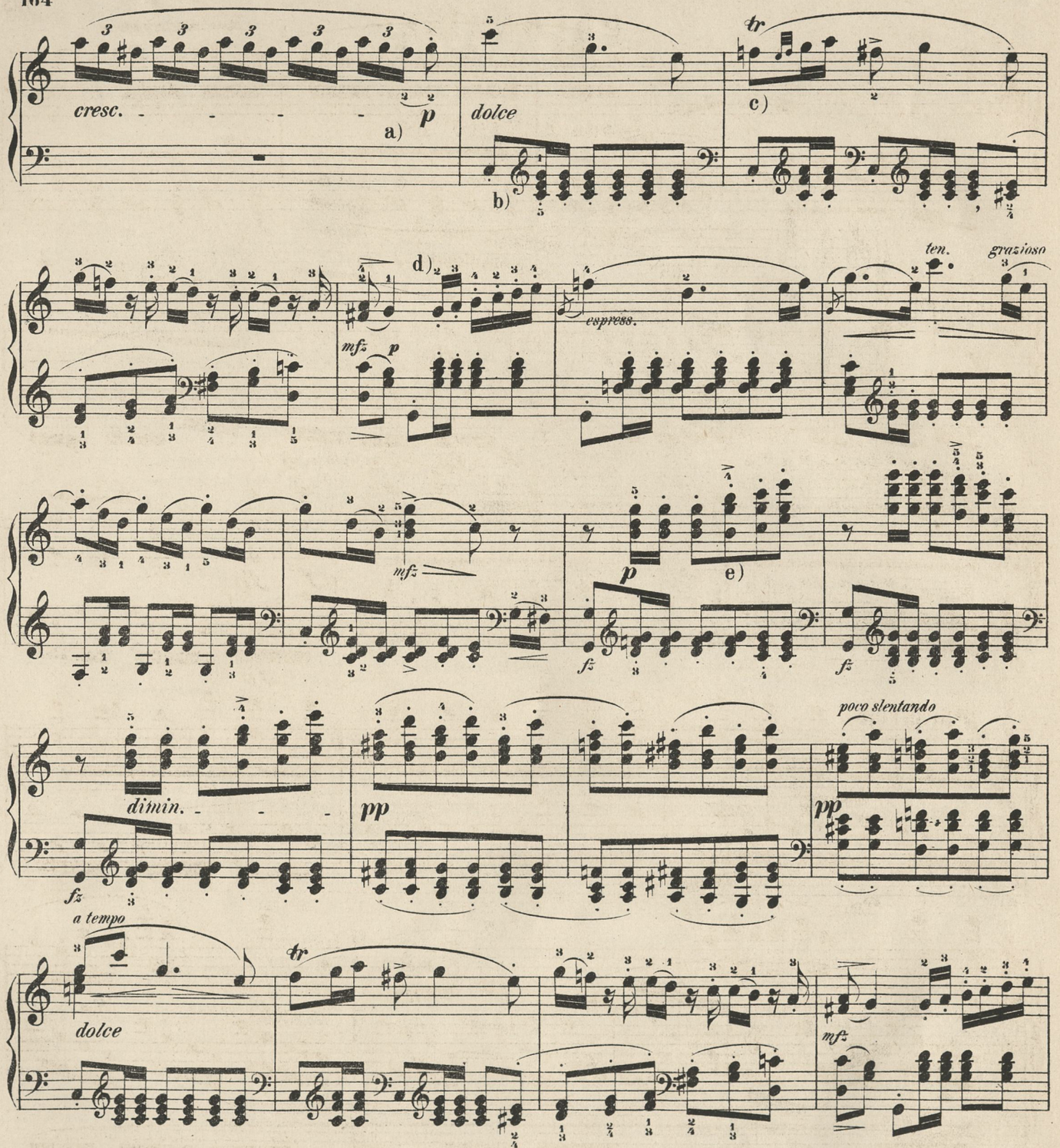


a) Der „Schneller" wird hier am geschmackvollsten als Zweiunddreissigstel-Triole ausgeführt werden, was die Glätte des ganzen Laufes ungestört lässt.

b) In der vom Autor beliebten Aufzeichnung dieser Cadenz ist der individuellen Auffassung d. h. wohl in den meisten Fällen: Auffassungs-Verlegenheit so viel freier Spielraum gelassen worden, dass der Herausgeber es für erspriesslich gehalten hat, die ihm am einfachsten erscheinende rhythmische Eintheilung der ganzen Stelle in den Text selbst zu übertragen.

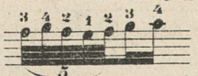
c) Wird der vorhergehende Triller rascher ausgeführt, so spiele man in diesem ersten Viertel statt vier, sechs Noten (Doppeltriolen).

d) Unfähre Eintheilung der Sechzehntheile auf die sechs Achtel: 2, 3 | 3, 3 | 3, 2.



a) Das plötzliche „piano" nach dem „crescendo" wird am einfachsten durch Herabgleiten des Zeigefingers von fis auf g bewerkstelligt.

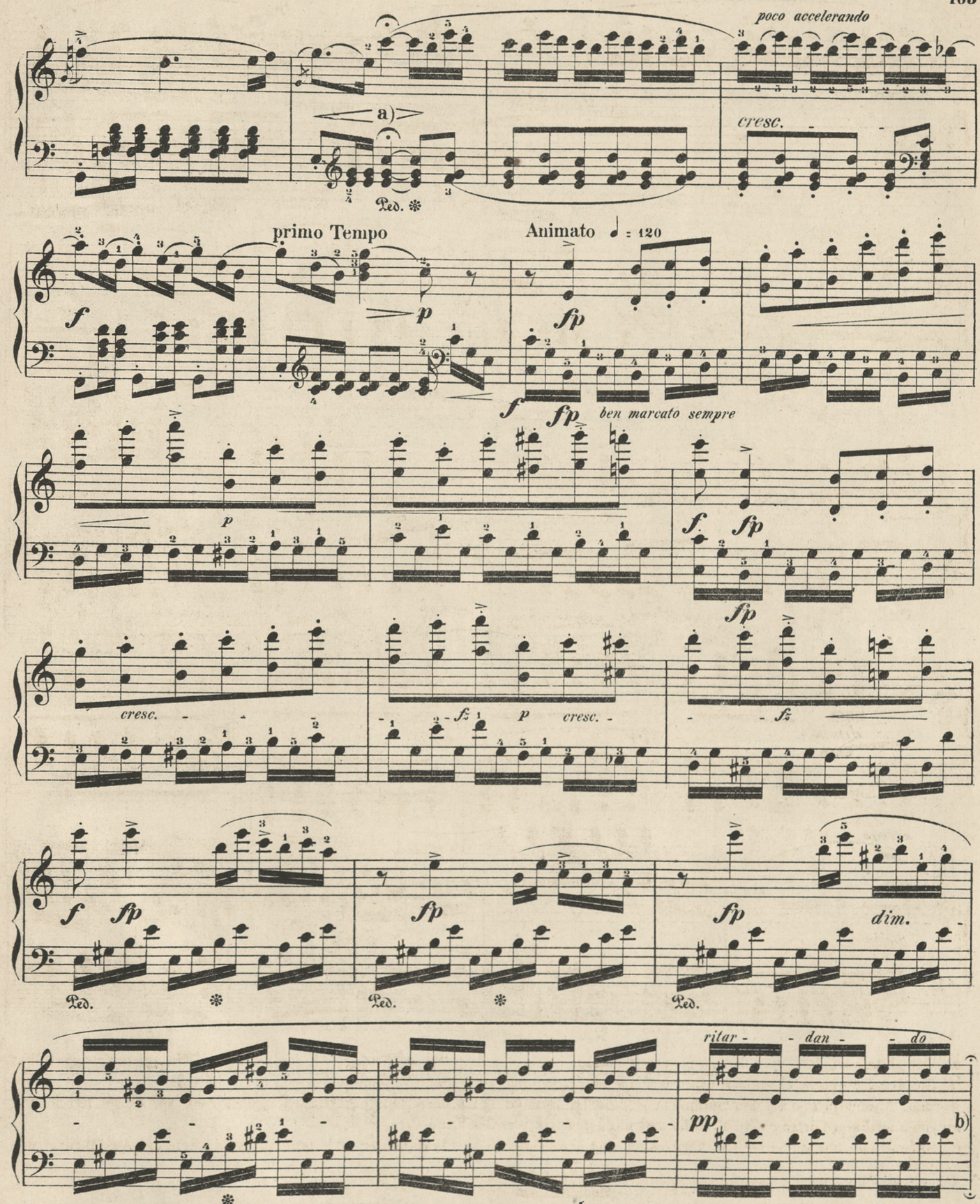
b) Die der Polonaise eigenthümliche rhythmische Begleitung muss vor dem Zusammenspiel der beiden Hände separat geübt werden. Namentlich ist bei den Sprüngen, so z. B. im zweiten Takte, die sicherste Fertigkeit zu erstreben, vor deren Erreichung an einen schönen Vortrag der Melodie gar nicht gedacht werden kann.

c) Sämmtliche kurze Triller mit Nachschlag sind in diesem Stücke als Quintolen zu behandeln, wobei, wie bei Ausführung des Schnellers, Fingerwechsel empfohlen wird: 

Es versteht sich von selbst, dass dergleichen Verzierungen Zierlichkeit gebührt, man sich demnach vor scharfen Accenten zu hüten hat.

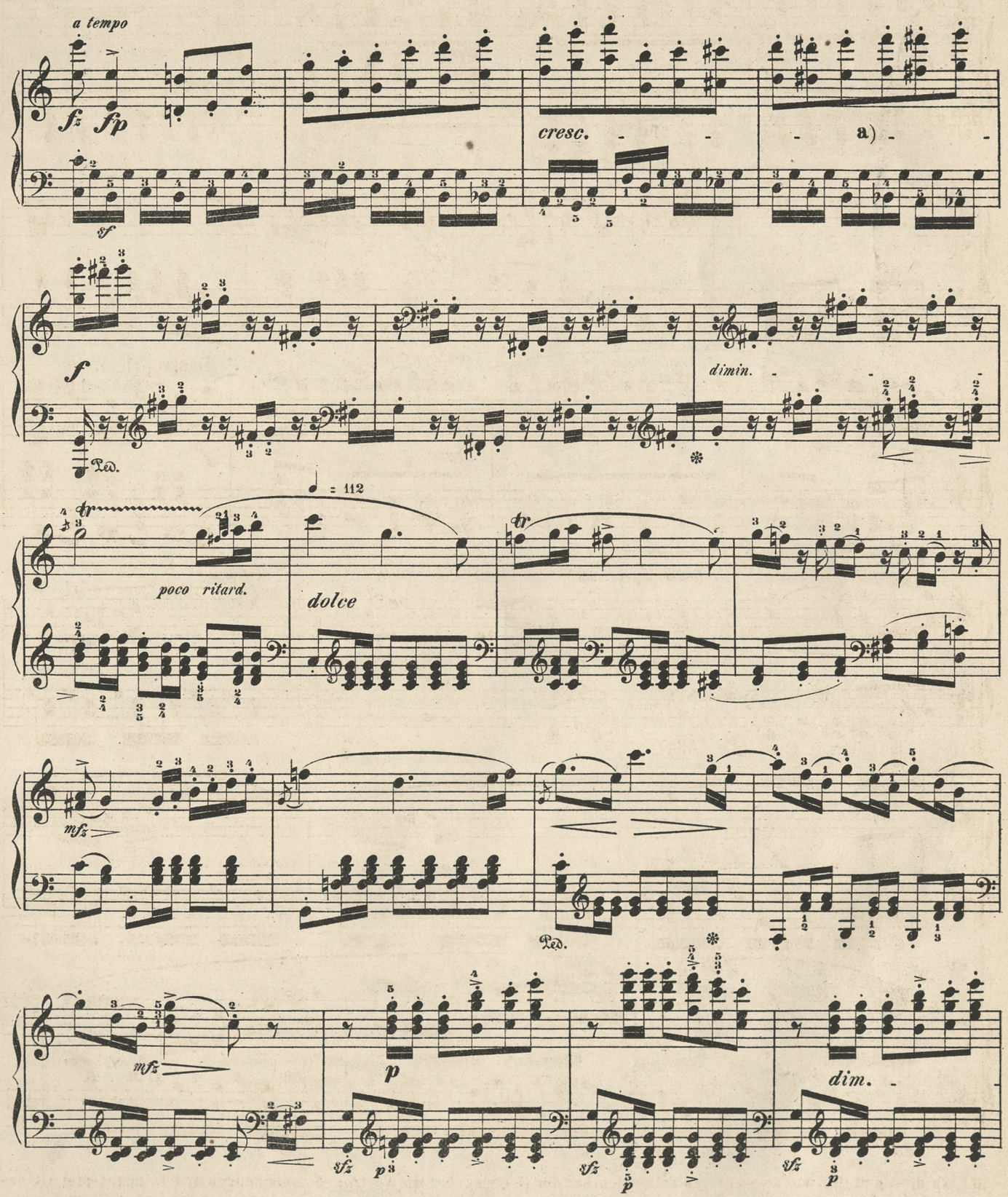
d) Für Ausführung scalenartiger Gänge in einem leichten Staccato empfehlen wir ausschliessliche Verwendung der drei Mittelfinger.

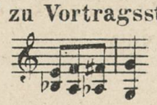
e) Eine mässige Betonung des vierten Achtels (welche übrigens dem spanischen Bolero mehr zukommt, als der Polonaise) wird eine wohlthuende rhythmische Belebung ausüben.

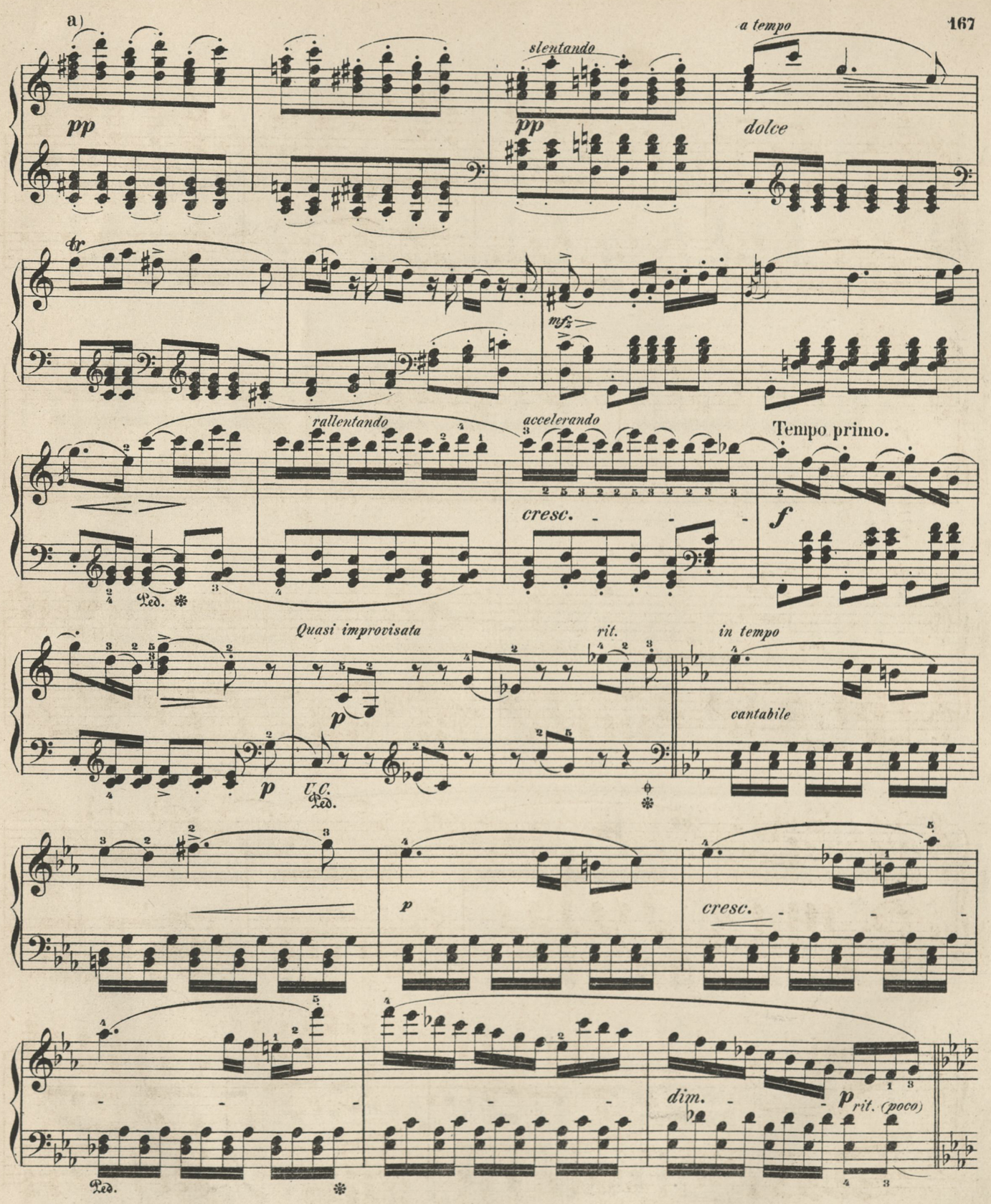


a) Die vom Autor vorgeschriebene Fermate will unserem heutigen Geschmacke etwas altmodisch erscheinen. Doch lässt sie sich durch eine Beschleunigung der nächsten Takte nachträglich plausibel machen.

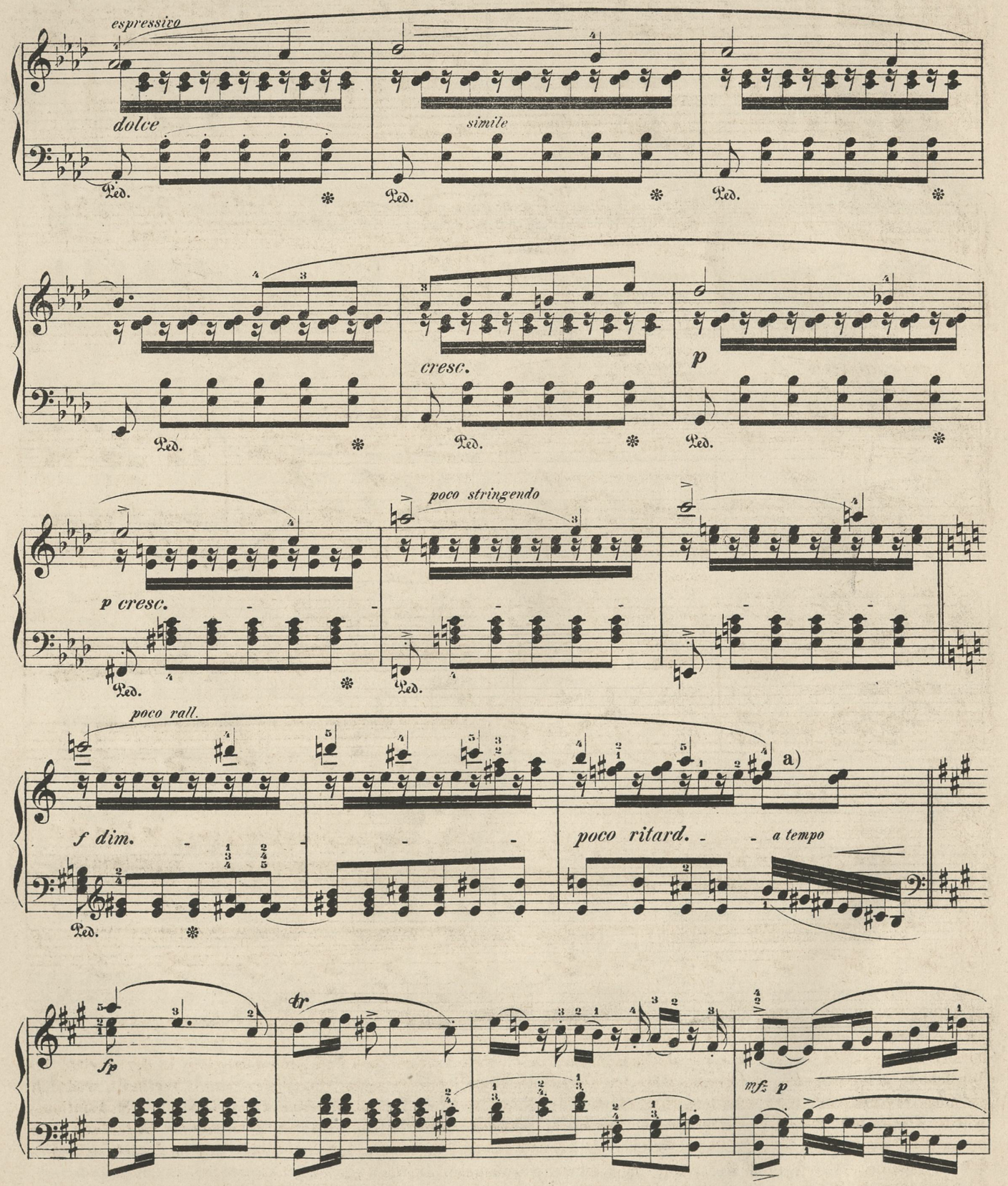
b) Die Fermate auf dem Taktstriche (nicht auf dem letzten Sechzehntel) darf natürlich keine übermässige Pause veranlassen; ein kurzer Moment der Spannung wird jedoch das Folgende zweckmässig vorbereiten.



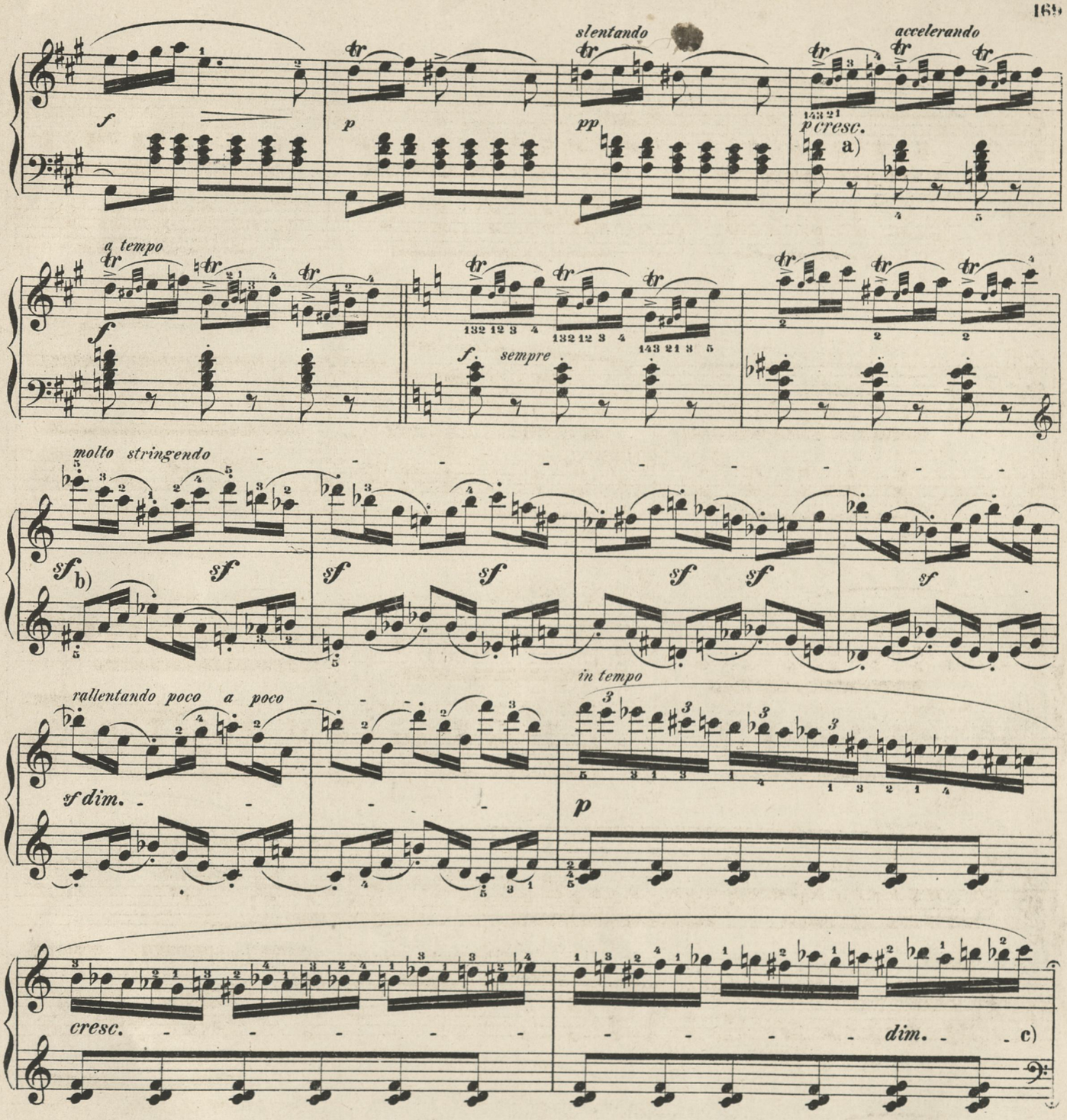
a) Die Herbheit in der Gegenbewegung ist ächt Beethovenisch (wie denn überhaupt dieses wenig gekannte Stück ebenso reich an Stoff zu Vortragsstudien wie zur Erkenntniss der subjectivsten Eigenheiten des Autors ist) und werde nicht zur Trivialität:  gemildert.



a) An dieser Stelle, wie an mehreren folgenden, hat der Herausgeber die Vortragsbezeichnungen anders angedeutet als das erste Mal. Es liegt am Tage, dass dieses im „galanten Stil" geschriebene Stück noch eine Unzahl erdenklicher und berechtigter Modifikationen der Auffassung zulässt. Diese aber in Form von Vorschriften dem Spieler zu octroyiren, hat sein Missliches: der Reiz, welchen die individuelle Vortragsweise eines Spielers von gebildetem Kunstgeschmacke dergleichen Musikstücken je nach Laune und Stimmung zu geben vermag, lässt sich nicht stereotypisch „anordnen".



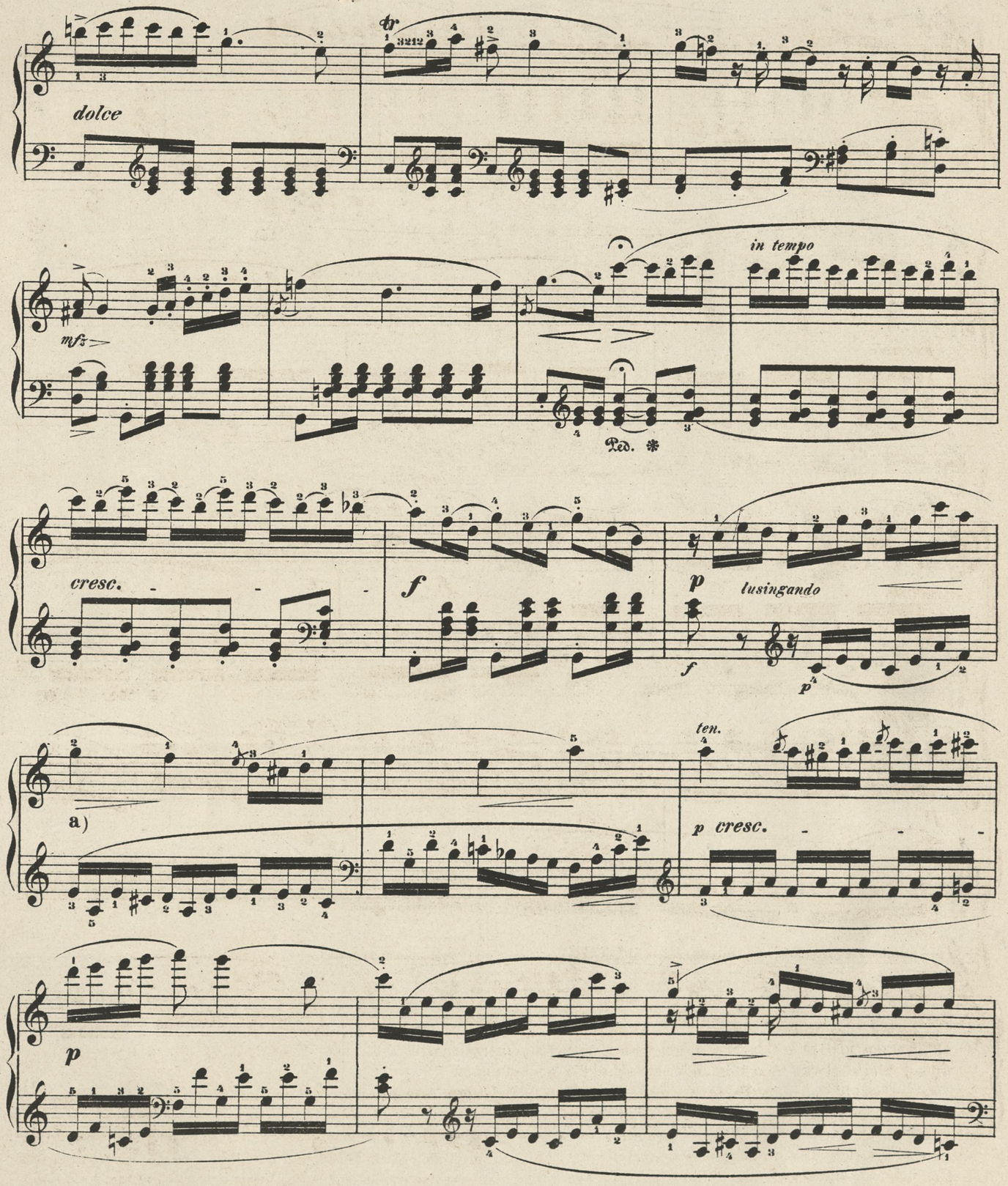
a) Das „a tempo“ steht im Originale erst über dem Anfange des nächsten Taktes. Uns dünkt es geschmackvoller beim Eintritt des Laufes der linken Hand, der bei noch weiterem Zögern die sicher vom Autor beabsichtigte launige Wirkung verfehlen muss.



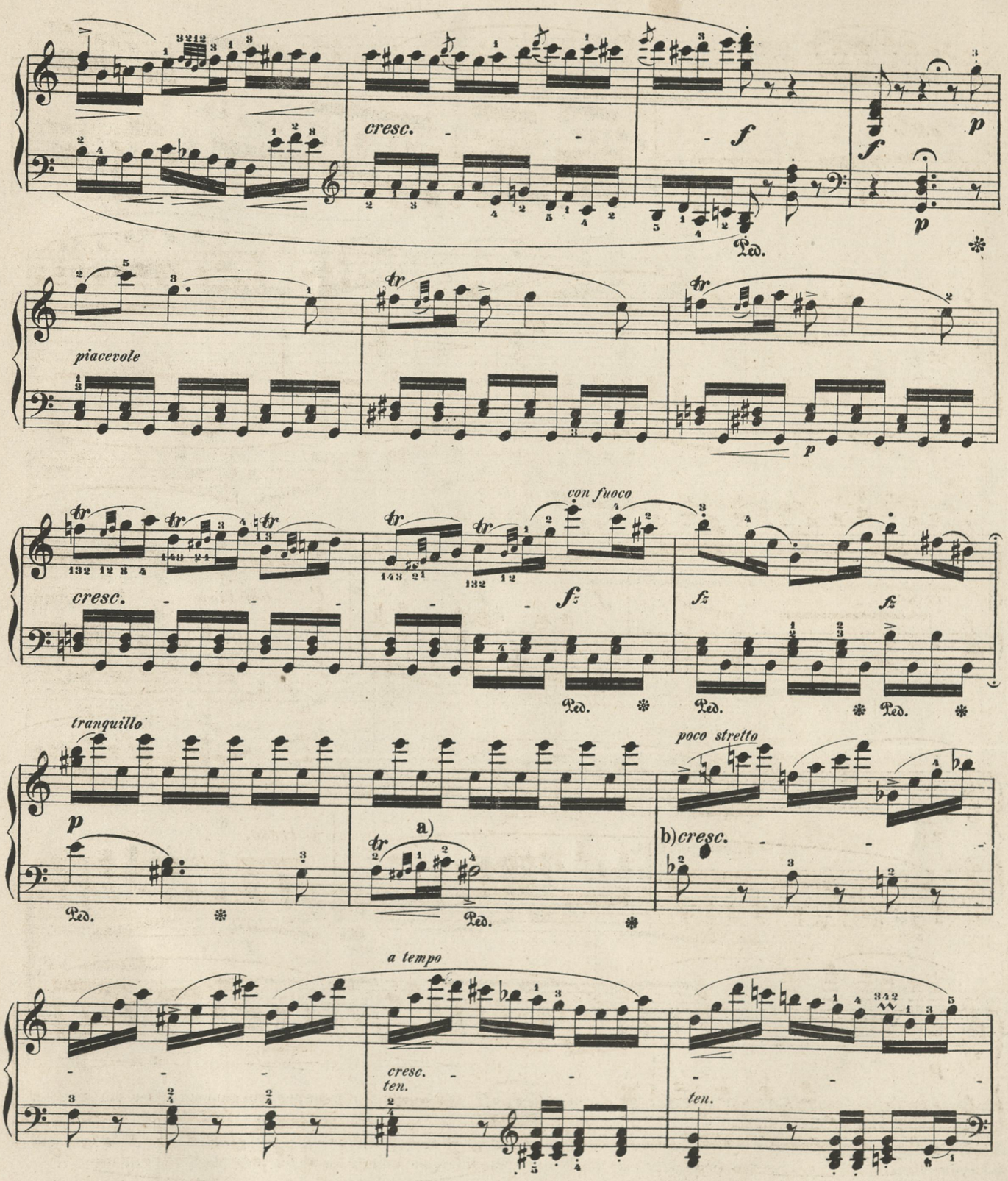
a) Die kurzen Triller sollen, wie schon früher bemerkt, einschliesslich des Nachschlags als Quintolen gespielt werden, an dieser Stelle etwas ungestüm, d.h. mit scharfer Accentuirung.

b) Drei „sforzati" in jedem Takte, wie das Original aufweist, wäre sehr unschön und kann unmöglich in der Absicht des Tondichters gelegen haben. Der Herausgeber hat sie auf die Eintritte jedes neuen Harmoniewechsels vertheilt, wodurch sie einen rhythmischen Sinn erhalten, nämlich eben denselben, welcher dem Autor seine unregelmässigen Modulationsschritte diktirt hat. Die ganze Stelle vom dritten bis einschliesslich elften Takte hat übrigens nur die Bedeutung einer in den Takt gepressten freien Cadenz, welcher ein „tempo rubato," wie wir es _beispielweise_ angedeutet, entschieden zukommt.

c) Ein kurzer Halt vor der Wiederkehr des Hauptthemas wird hier passend das übliche Zurückhalten im letzten Takte vertreten, welches der Spielfigur der rechten Hand eine Bedeutung ertheilen würde, die sie nicht beanspruchen kann.

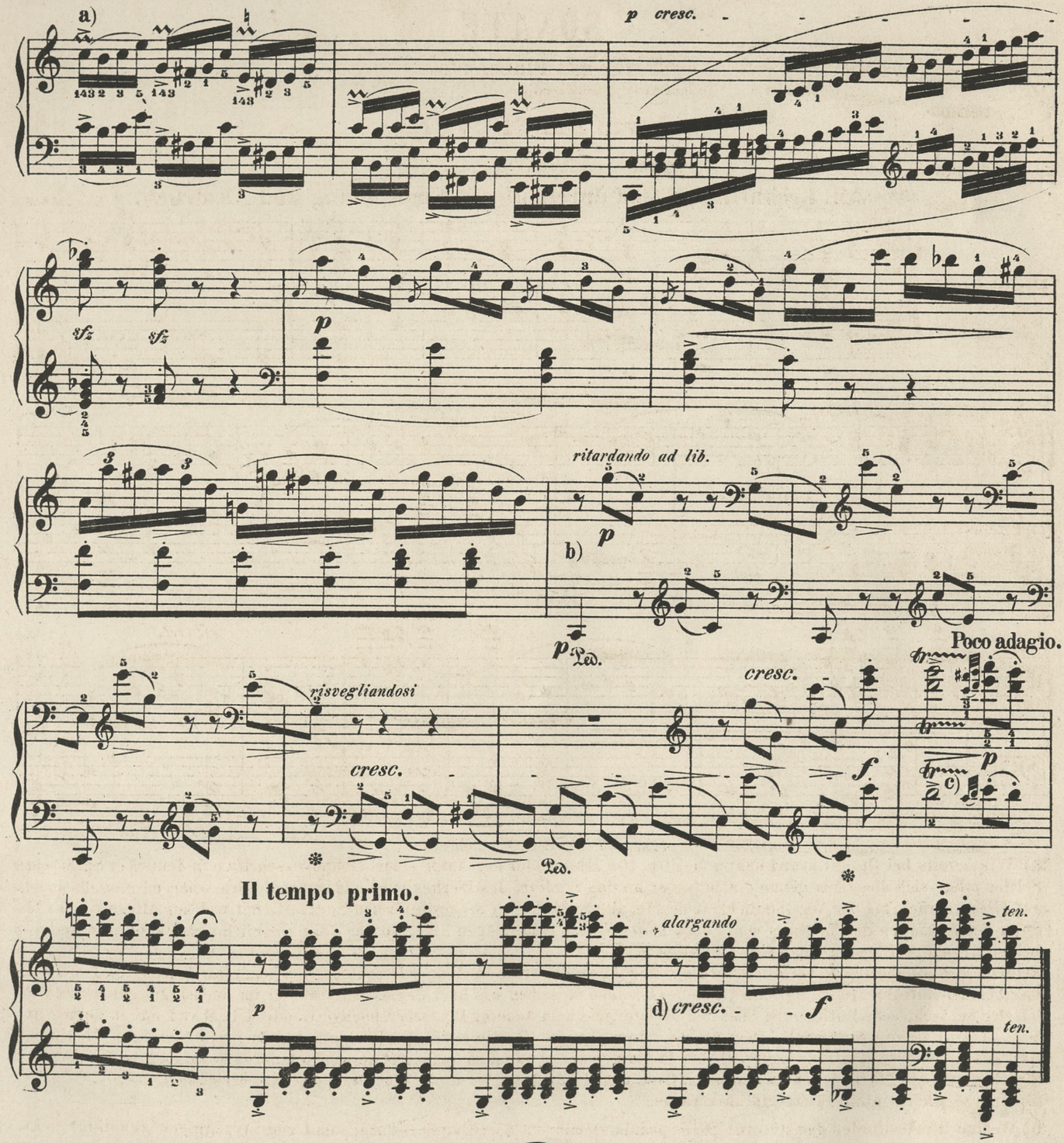


a) Die Lineamente der im zehnten Takte dieser Seite beginnenden geistreichen Coda werden dem oberflächlichen Spieler nicht so leicht erkennbar sein. Die Phrasirung im Originale ist mit einer bei Beethoven selten vorkommenden Nachlässigkeit bezeichnet. Der Herausgeber glaubt hierin Nachhülfe geschafft zu haben.



a) Das Original hat A moll statt A dur: ein entschiedenes Erratum. Abgesehen davon, dass Moll hier äusserst griesgrämlich klingen würde, wird erst durch „eis" die nothwendige Vorbereitung für den Reiz der enharmonischen Verwechslung „ais-b" gewonnen.

b) Diese beiden etwas beschleunigenswerthen Takte sind im Zweiviertel - Rhythmus zu spielen.



a) Man markire jedesmal die erste Note der Verzierung  und sorge für genaues Zusammentreffen des zweiten Sechzehntheiles in beiden Händen.

b) „Ritardando ad lib." Aus der Noth muss eine Tugend gemacht werden. Die Sprünge der rechten Hand dürfen dem träumerischen Schwelgen in den Klangeffekten des C dur- Dreiklanges keinen Anstrich von Hast verleihen.

c) Die Fermate auf dem Triller ist unnütz. Dagegen werde die des nächsten Taktes ziemlich lange ausgehalten 

d) Das „Alargando" in den beiden letzten Takten ist durch die Forderung eines sehr energischen, wuchtigen Abschlusses gerechtfertigt. Natürlich darf es nicht übertrieben, namentlich nicht dauernd gesteigert werden.

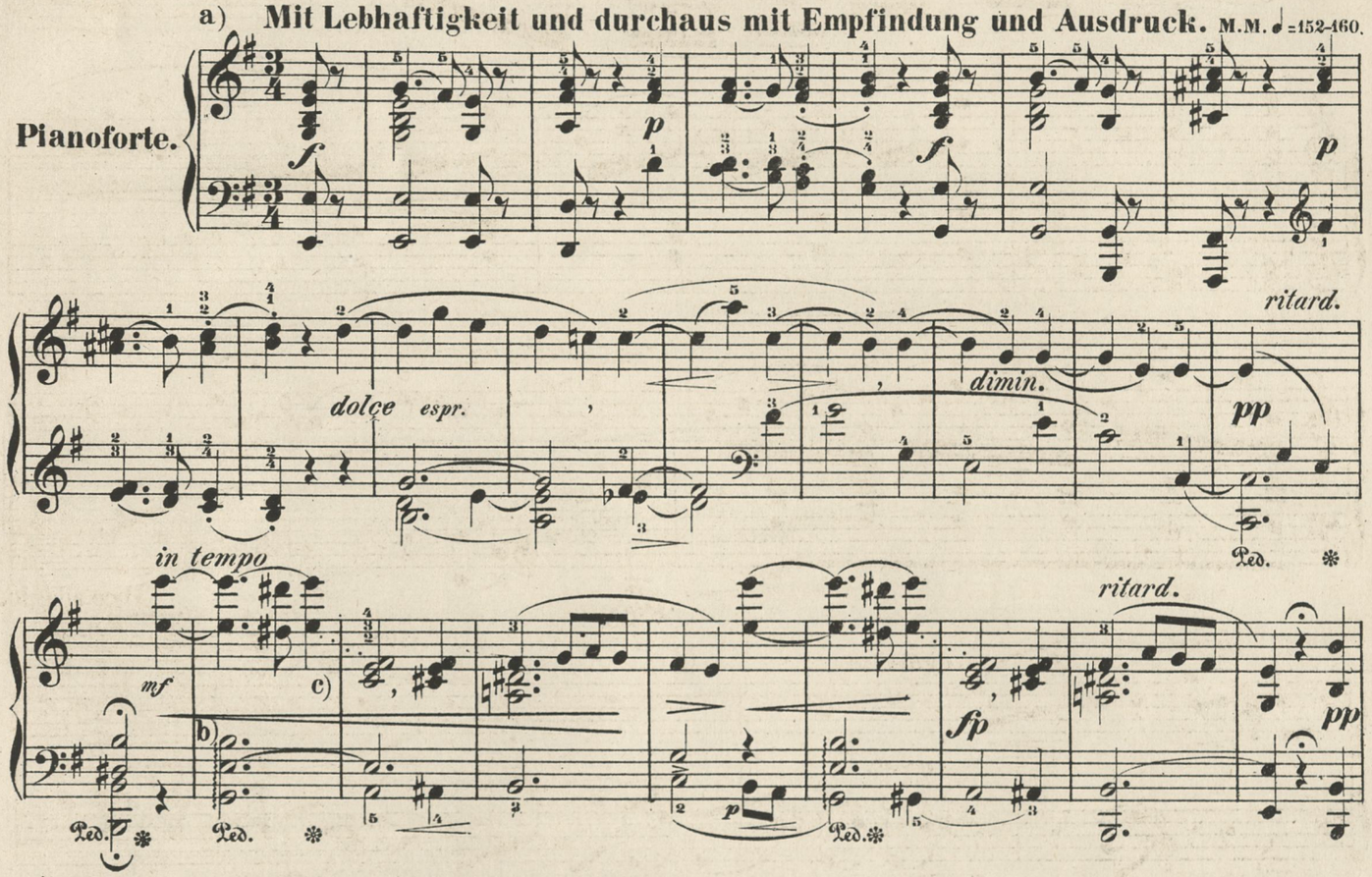
SONATE

für das Pianoforte

von

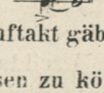
L. van BEETHOVEN.

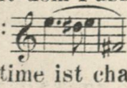
Op. 90.



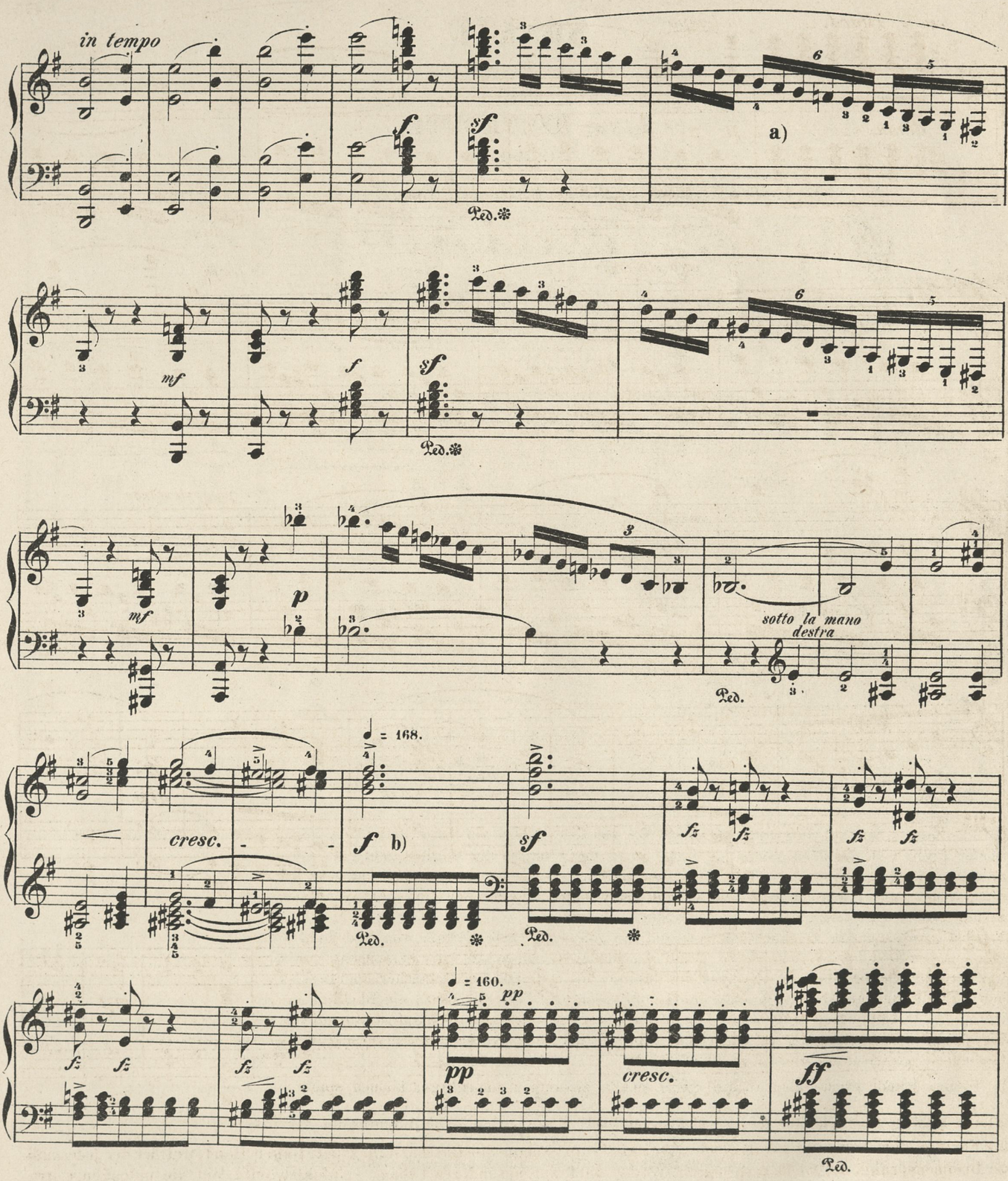
a) Wie bereits bei Op. 81.a) und später bei Op. 101 diktirt hier der Autor seine Tempovorschriften in deutscher Sprache: der Spieler präge sich dieselben genau ein, bevor er an das Studium des Werkes geht und rufe sie sich während desselben stets aufs Neue zurück; bei der Verständlichkeit des Inhaltes und der aussergewöhnlichen Sorgfalt, mit welcher alle wesentlichen Schattirungen des Vortrags vom Componisten selbst eingetragen sind, darf er dann ziemlich sicher sein, in wenigstens keinen groben Auffassungsfehler zu verfallen.

Peinlich gewissenhafte Beobachtung verdient vor Allem die erste Periode von acht Takten bezüglich des verschiedenen Zeitwerthes der Auftakte. Im Vordersatz „forte" erscheinen dieselben als kurz gestossene Achtel, im Nachsatze „piano" als Viertel. Der um technische Aufklärung über den Meister, wie kein anderer Deutscher, hochverdiente A. B. Marx hat in seiner Arbeit: „Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke" (Berlin 1863), ein Büchlein, das in jedes tüchtigen Musikers Hand oder vielmehr Kopf sein sollte, diesen Punkt Seite 50—53 näher erläutert, worauf wir verweisen, da wir nichts Besseres thun könnten, als Marx eben abzuschreiben. Eine genaue Adoption unserer Fingersetzung wird übrigens genügen, das Erforderliche gleich in die Praxis zu übertragen.

b) Wenige Hände werden den Accord:  präzis zusammen anschlagen können, somit zum Arpeggiren genöthigt sein: Dieses letztere geschehe nun aber recht systematisch:  Also keine Accentuation des Daumens auf h, was die nothwendige Folge sein würde, wenn man den Bass als Auftakt gäbe. Beim zweiten Male:  wird diese Nothwendigkeit noch einleuchtender. Um die Bassnote nun fortklingen lassen zu können, bedarf es der Nachhülfe des Pedals, wobei man sich jedoch ebenfalls hüte, mit dem Fusse auftaktsmässig zu verfahren.

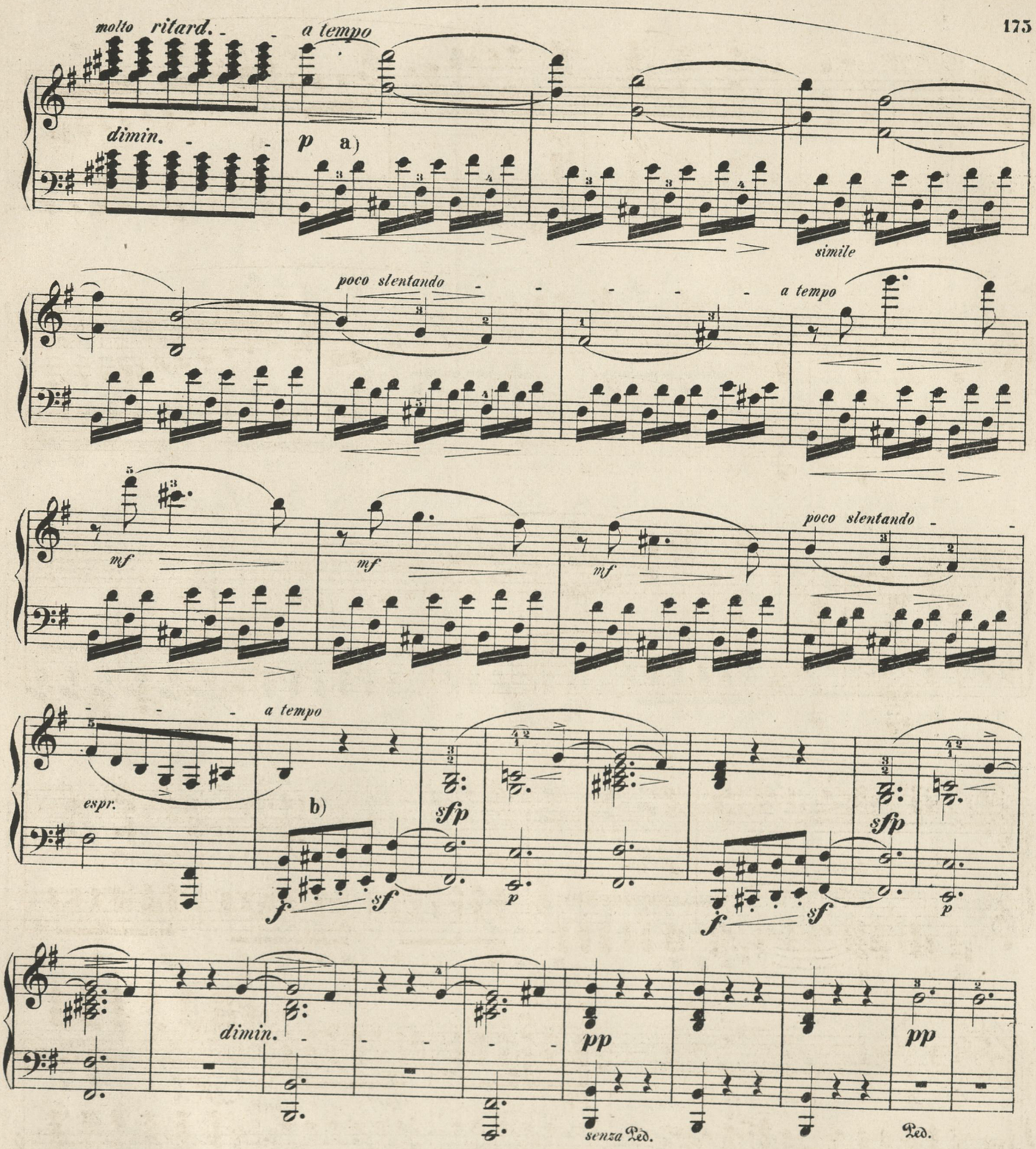
c) Die Melodie heisst:  , also muss eine innige Beziehung zwischen den beiden letzten Noten obwalten, das Intervall der fallenden Septime ist charakteristisch für die ganze Empfindung. Demgemäss lasse man e (die nur aus Klaviervollklang-Rücksichten zugesetzte Verdoppelung) etwas früher fallen, um den Daumen frei zu machen.

Die ganze Sonate muss übrigens, wie schon Op. 81., nicht gespielt, sondern „gesprochen" resp. „gesungen" werden.



a) Sextole und Quintole müssten genau in die betreffenden Takttheile eingetheilt werden (natürlich ohne aufdringliches Hervorheben des Anfangstones) — der beigegebene Fingersatz dürfte geeignet sein, einen Verstoss hiergegen geradezu unmöglich zu machen.

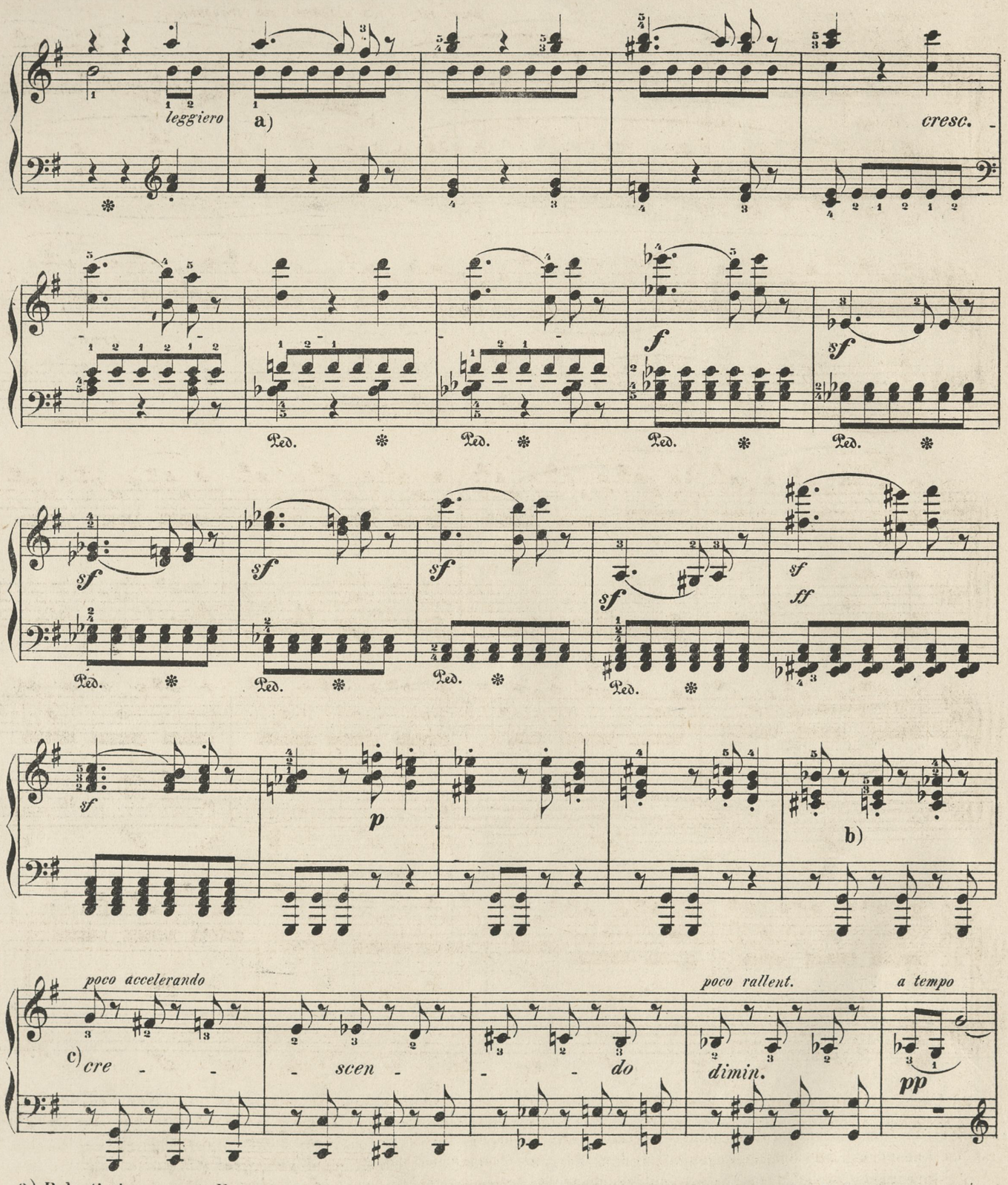
b) Die nächsten sechs Takte erfordern eine beschleunigte Heftigkeit.



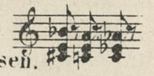
a) Für das dem Vortrage zukommende „Agitato" sorgt schon die Beschäftigung der linken Hand, welcher der jedesmalige Decimensprung, der nicht „gesprungen" werden darf, zur besonderen Uebung empfohlen wird. Wer die unleugbare grosse Schwierigkeit im richtigen Tempo nicht zu überwinden vermag, wähle wenigstens keine trivialere und entstellendere Erleichterung (sie finden sich in manchen Ausgaben) als folgende:

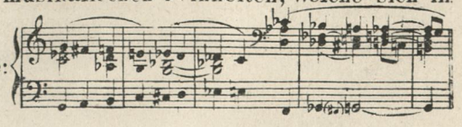


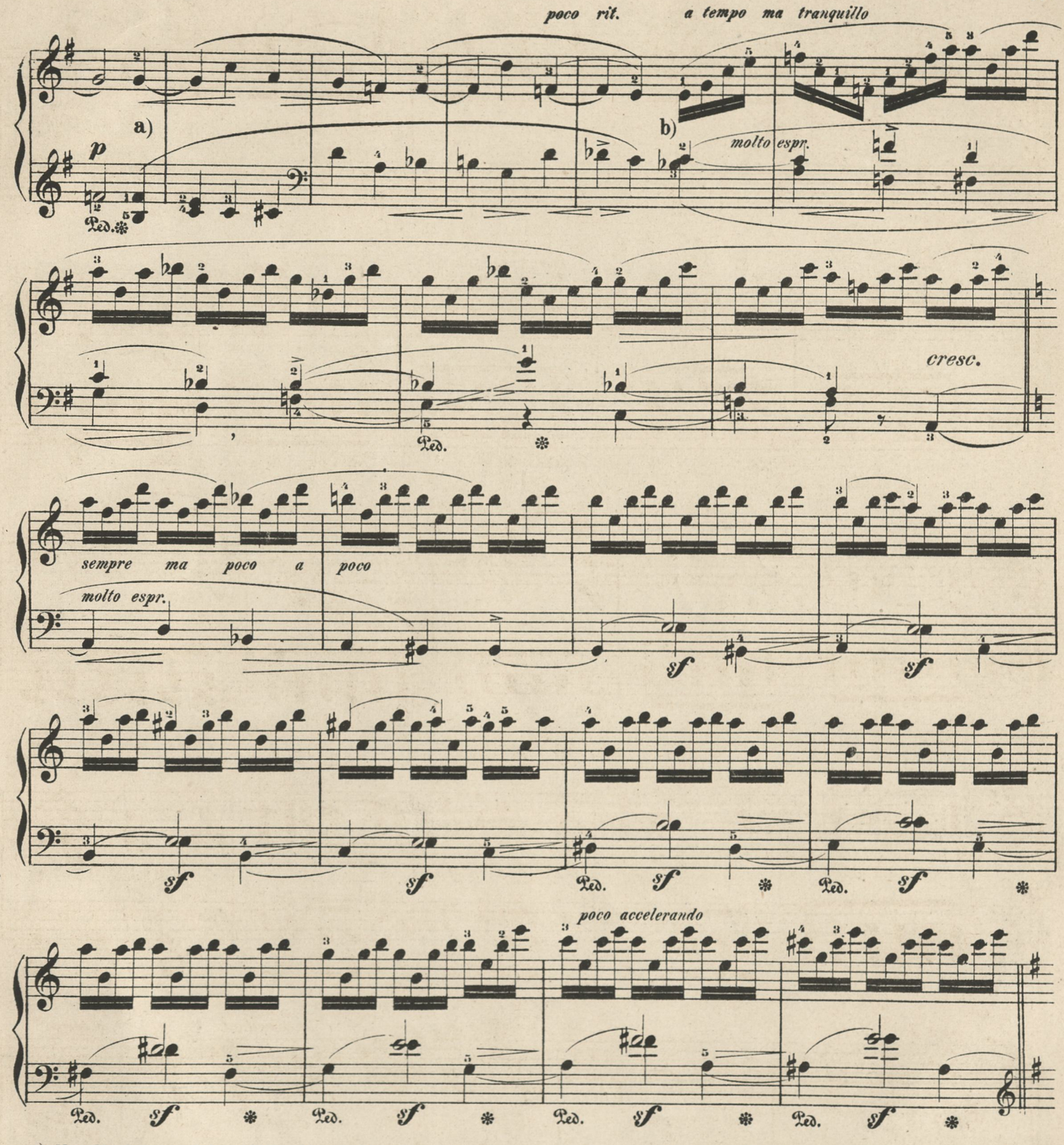
b) Der Bassschritt werde ziemlich ungestüm vorgetragen und durch entsprechendes Verweilen auf dem letzten Tone die ein wenig gestörte Taktbewegung ausgeglichen.



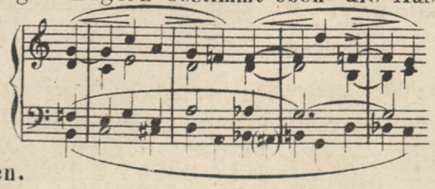
a) Pedantisch genaueste Unterscheidung zwischen den Auftaktsachteln und Auftaktsvierteln wird nochmals dringend empfohlen.

b) Spieler von unentwickeltem, im Sinnlichen befangenem Ohre corrigiren gewöhnlich das „c“ des zweiten Viertels in „cis.“ Die Schönheit und Richtigkeit von:  gehört zu denjenigen musikalischen Feinheiten, welche sich in der Verstandessprache nicht erklären lassen.

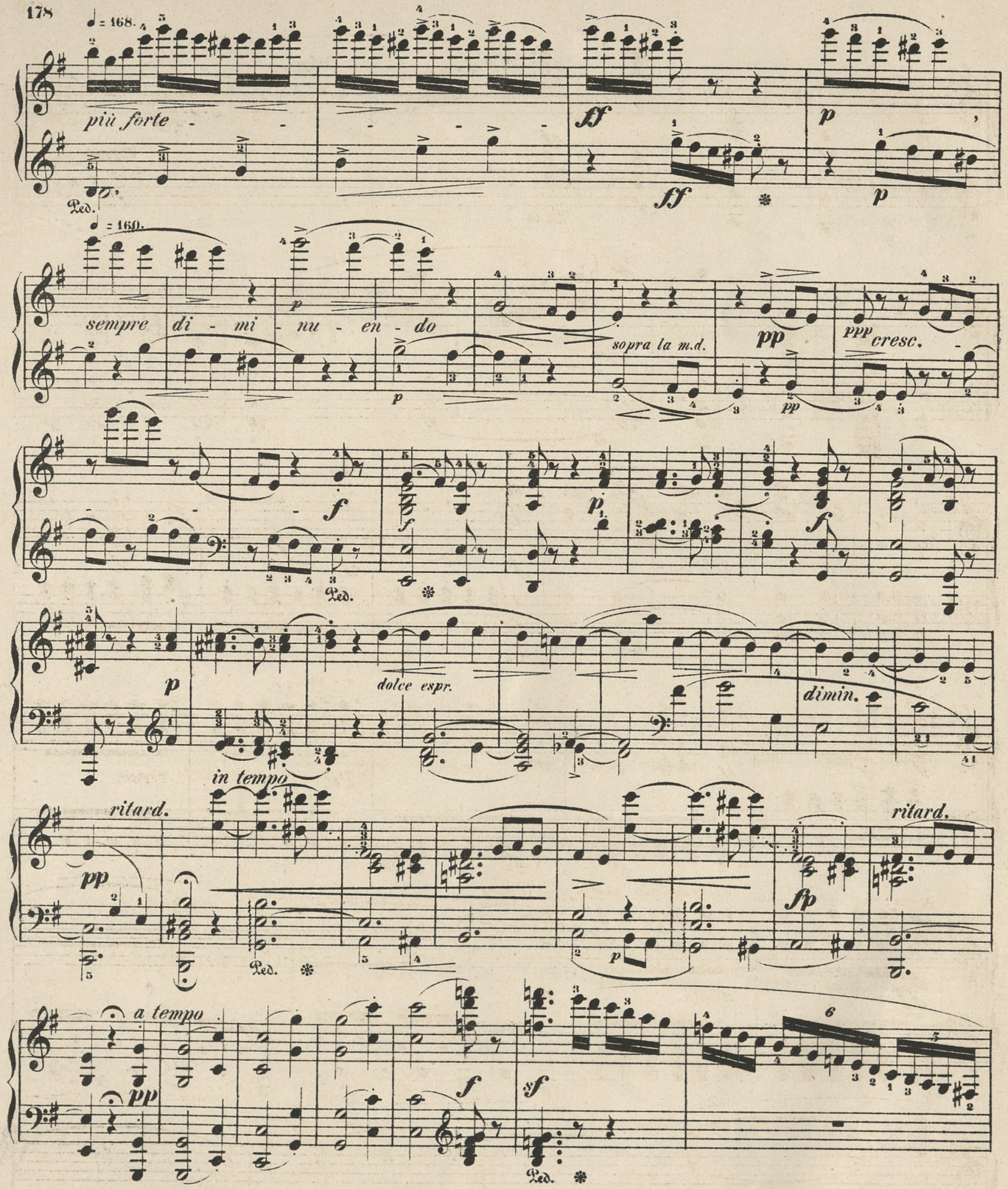
c) Zur Erleichterung des Verständnisses denke man sich etwa folgende Accordreihe: 



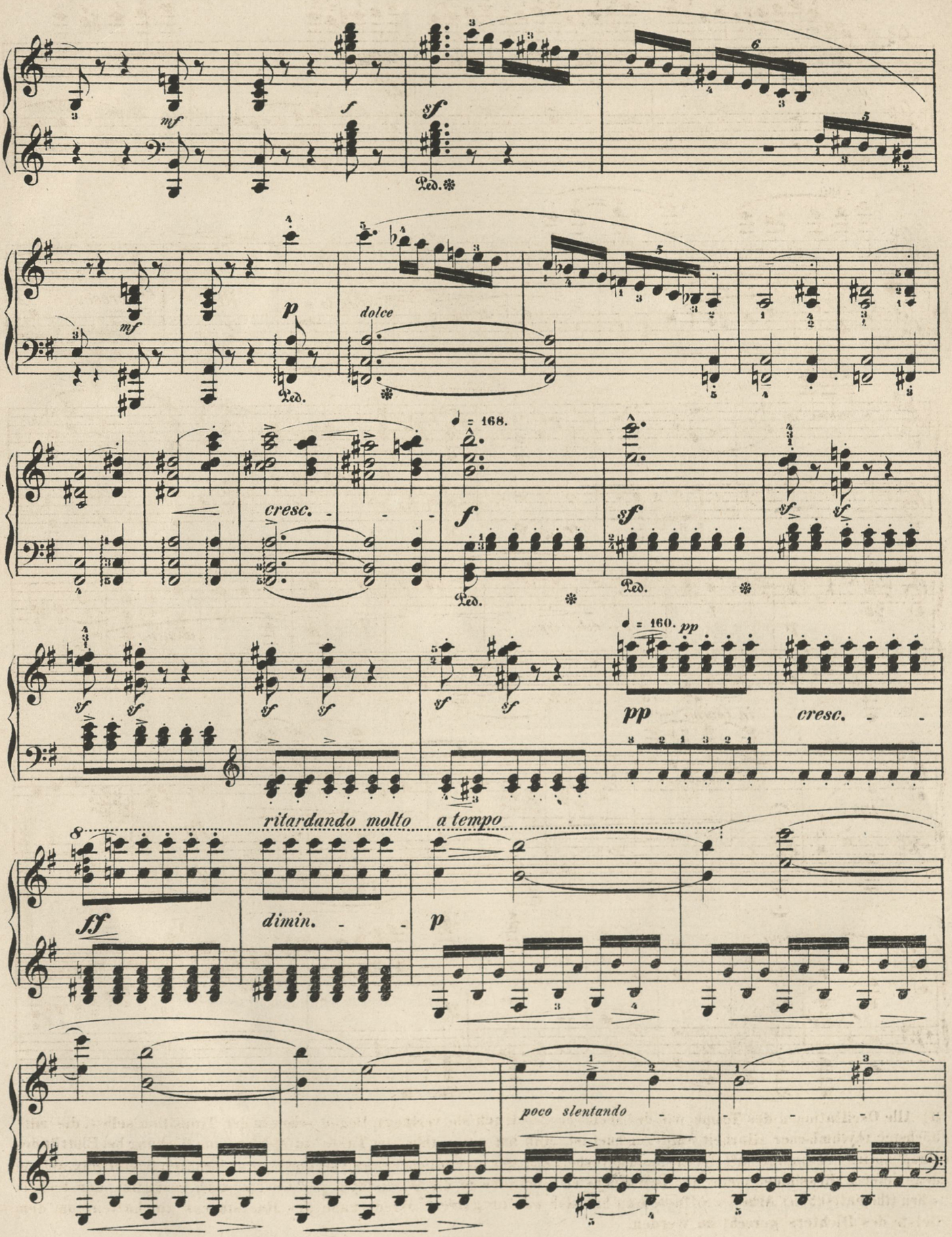
a) Um die latente Klangfülle dieser überaus reizenden zweistimmigen Episode richtig zu empfinden und durch entsprechenden Anschlag wiedergeben zu können, (das bedeutendere oder geringere Zögern bestimmt eben die Ausgiebigkeit des Instrumentes) spiele man dieselbe erst einmal vierstimmig z.B.:

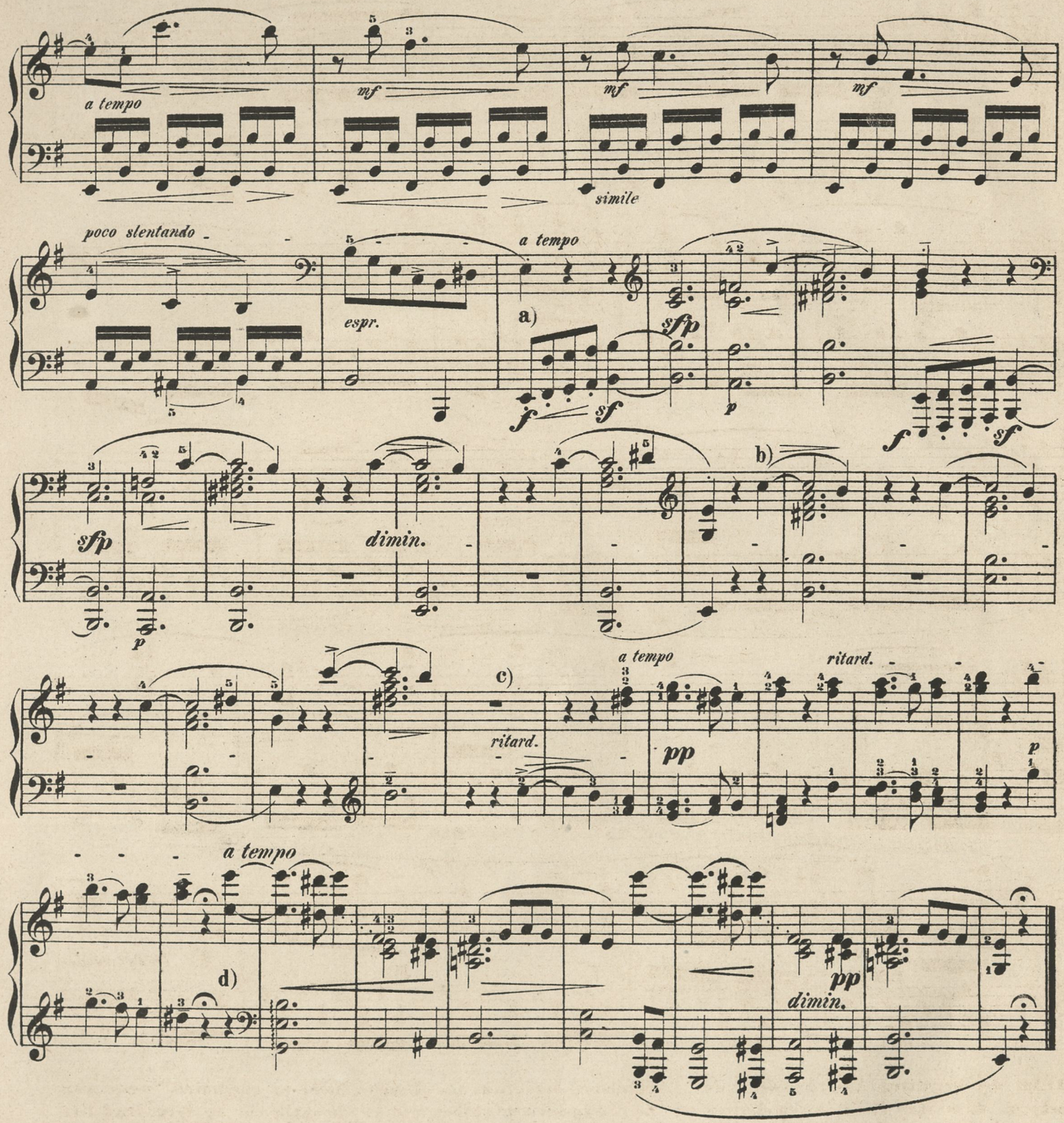


b) Der Tenor hat hier die Melodie ziemlich auffällig hervorzuheben.



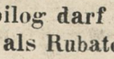
a) Alle Oscillationen des Tempo, wie der seelische Ausdruck sie verlangt, liegen schon in der Transition selbst, die mit höchster rhythmischer Klarheit aufgezeichnet ist. Man hat nur nöthig „im Takte" zu spielen (eine Rückung bei Eintritt des Hauptmotivs ist unstatthaft,) freilich nach vorhergängiger gründlicher Analyse dieses wunderbaren Antiklimax, welcher dem tieferen Beschauer einen der belehrendsten Einblicke in die Werkstätte des Genius, auch bezüglich der technischen (thematischen) Arbeit eröffnet; man hat sich nur an getreue Wiedergabe des Buchstabens zu halten, um dem Geiste des Dichters gerecht zu werden.


mf
f
sf
Ped.
mf
p
dolce
Ped.
♩ = 168.
cresc.
f
Ped.
sf
Ped.
sf
sf
sf
sf
sf
sf
♩ = 160.
pp
pp
cresc.
ritardando molto
a tempo
ff
dimin.
p
poco slentando



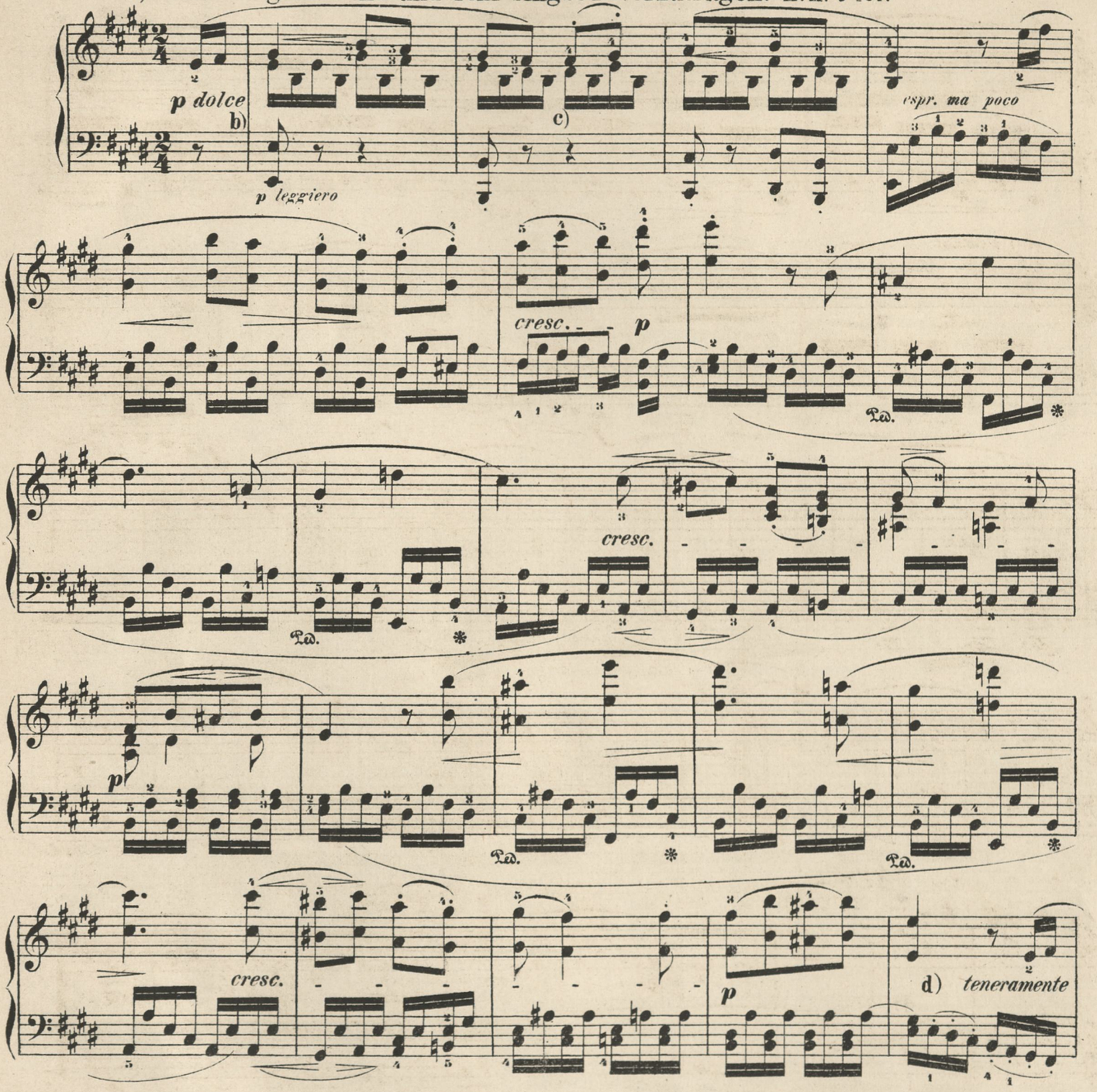
a) Man sehe Anmerkung a) zu Seite 175 für die Parallelstelle.

b) Nach des Herausgebers Ansicht, welcher durchaus nicht die individuelle Empfindungsfreiheit beschränken will, ist es ja doch in letzter Instanz erst die geistige Subjectivität des Spielers, welche dem Vortrag auch eines klassischen Werkes seinen eigentlichen Reiz für die Hörer verleiht, ist ein Zurückhalten dieser schon im „Ritenuto" ausgeschriebenen Seufzer unangemessen. Erst bei

c) ist ein Zögern erforderlich, weil sonst die thematische Bedeutung des Nachhalls  verloren gehen würde. Das im Original auf dieses c gesetzte  ist auf dem Klaviere unausführbar.

d) Dieser Schlussrefrain oder Epilog darf etwas breiter, wie von einem tiefen Athemholen begleitet, gespielt werden, doch mehr in gleichmässigem Ritenuto als Rubato. Die Schlusstakte flüstre man so bescheiden und einfach als möglich, d.h. ohne jedes unpassend pathetische Zögern.

a) **Nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen.** M. M. ♩ = 84.

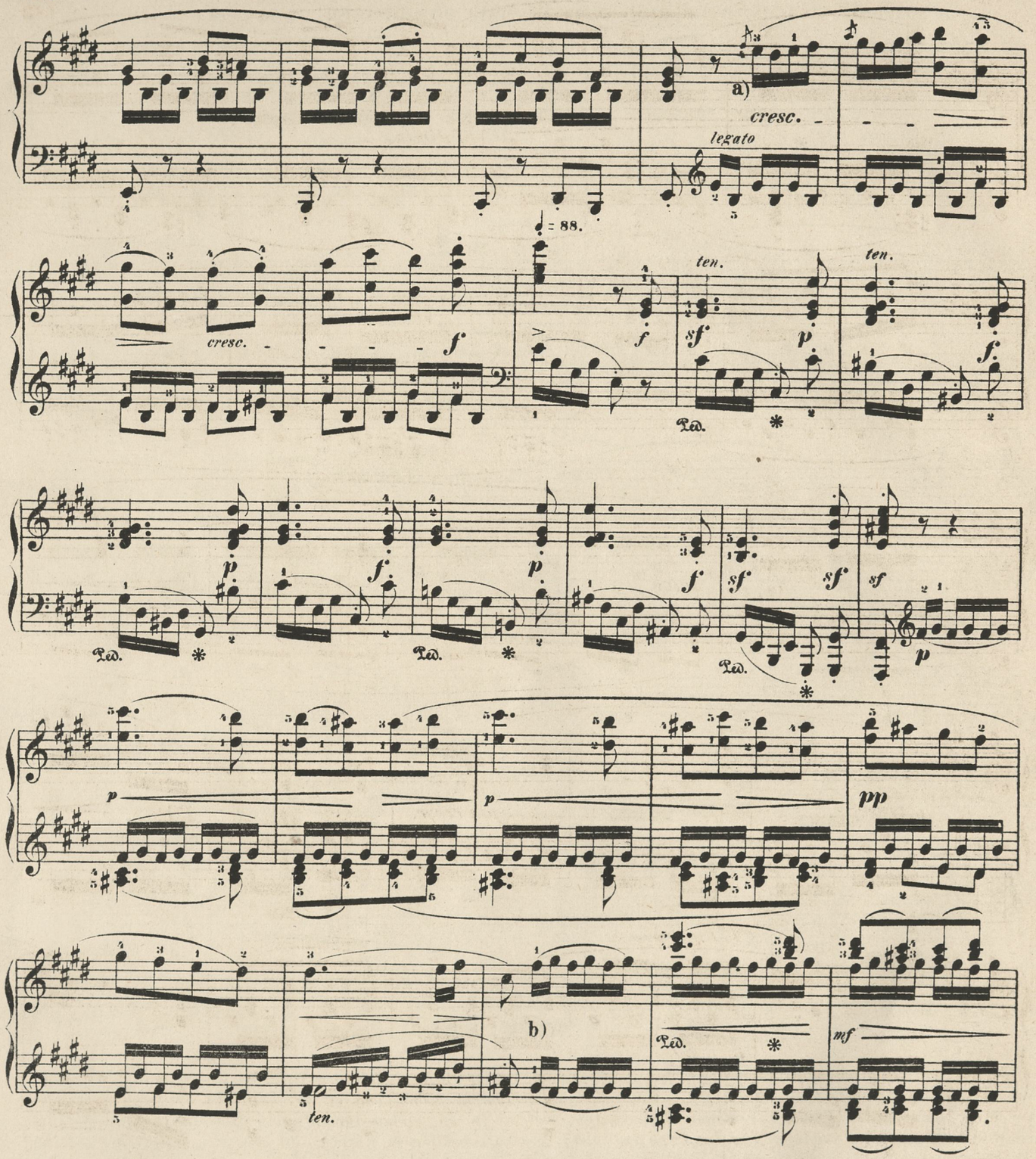


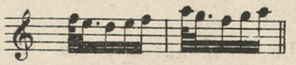
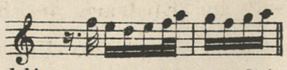
a) Aus der negativen Ausdrucksweise des Componisten bezüglich des Tempo „Nicht zu geschwind“ muss man entnehmen, dass ihm die Rondospieler seiner Zeit vorgeschwebt haben und er desshalb ein zu langsames Tempo nicht befürchtete. Unseren heutigen Dilettanten, welche in so vielen lamentablen „Romanzen ohne Worte“ schwelgen, hat man dagegen vor dem andren nicht geschmackvollerem Extrem zu warnen, sich eines gefühlsüberschwänglichen Schleppens an diesem Stücke schuldig zu machen.

b) Die linke Hand spiele die Bässe ebenso leise als deutlich, „quasi pizzicato“.

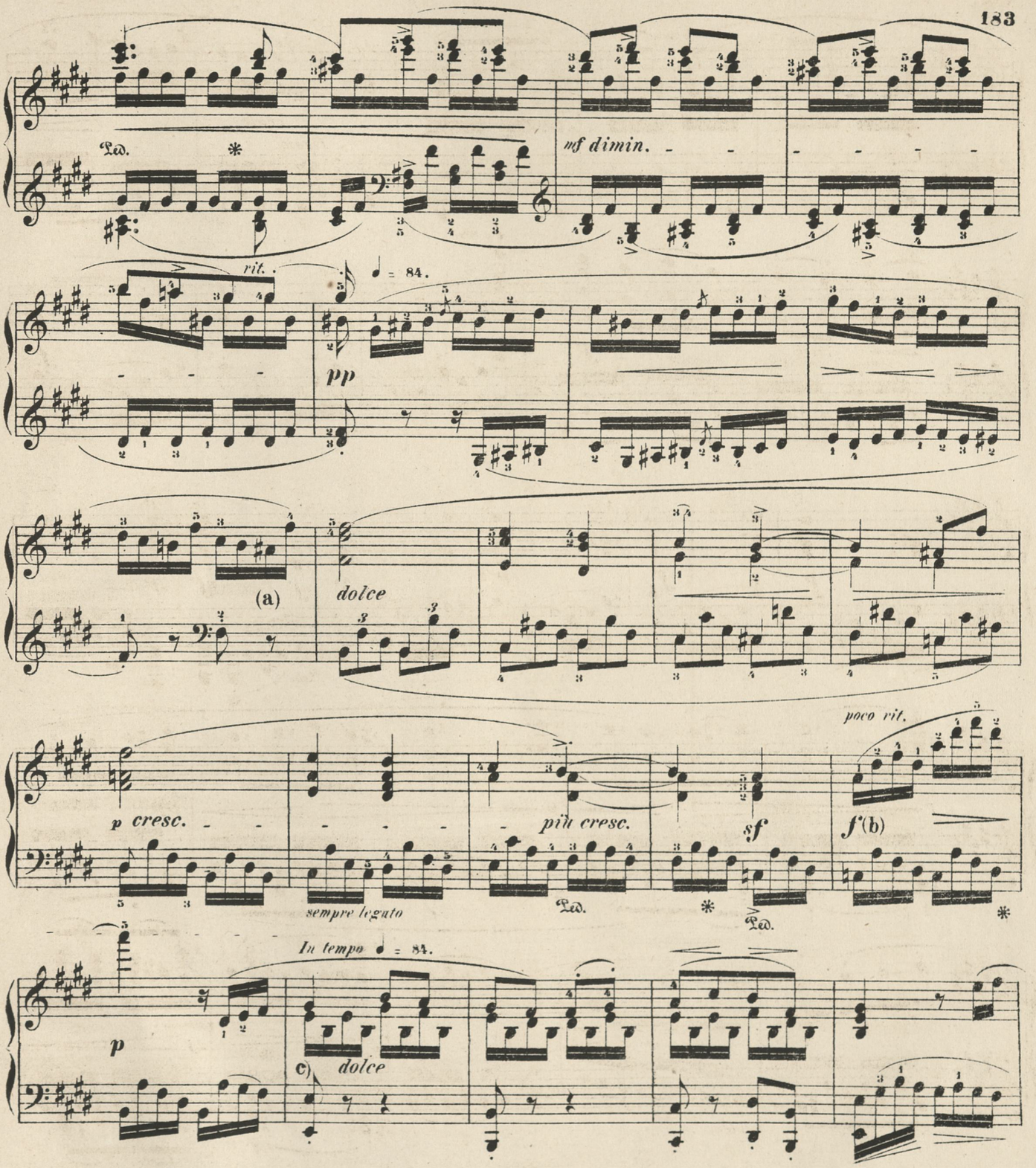
c) Der Gegensatz der portamento-Noten ⁀ zu dem Legato der übrigen werde von Anbeginn sorgfältig beachtet. Unsere Fingersetzung pflegt übrigens stets diese Anschlagsunterschiede zu berücksichtigen. Ueber die plötzlichen „pianos“ die hier wesentliche Erfordernisse bilden, ist schon des Öfteren in unserer Ausgabe gesprochen worden.

d) Ein unbedeutendes Zögern in diesem Takte wird sowohl die Rückkehr des Hauptmotivs besser insinuiren, als den Gegensatz in dem Anschlage beider Hände — die linke muss sehr „durchsichtig“ spielen — anmuthiger hervortreten lassen.



a) Die Ausführung der kurzen Vorschläge unterscheidet sich von der der langen nur durch die dem Vorschlage zu gewährende Zeitdauer:  nicht aber: 

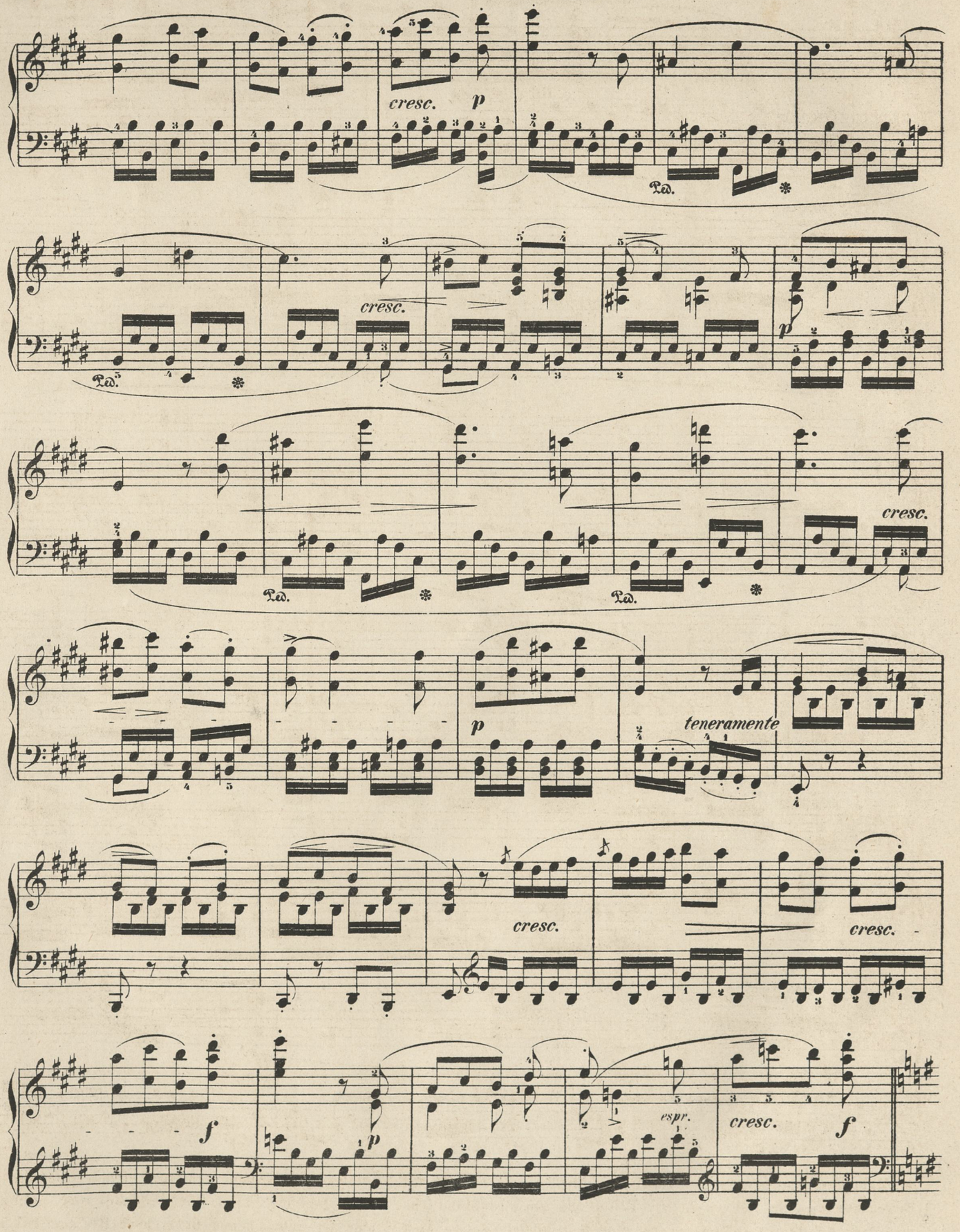
b) Dieser scheinbar kakophone Zusammenklang kann sehr schön klingen, wenn man die Stelle nicht zu schüchtern auffasst, sondern mit F. Wieck zu reden, sich „recht behaglich in die Tasten legt."

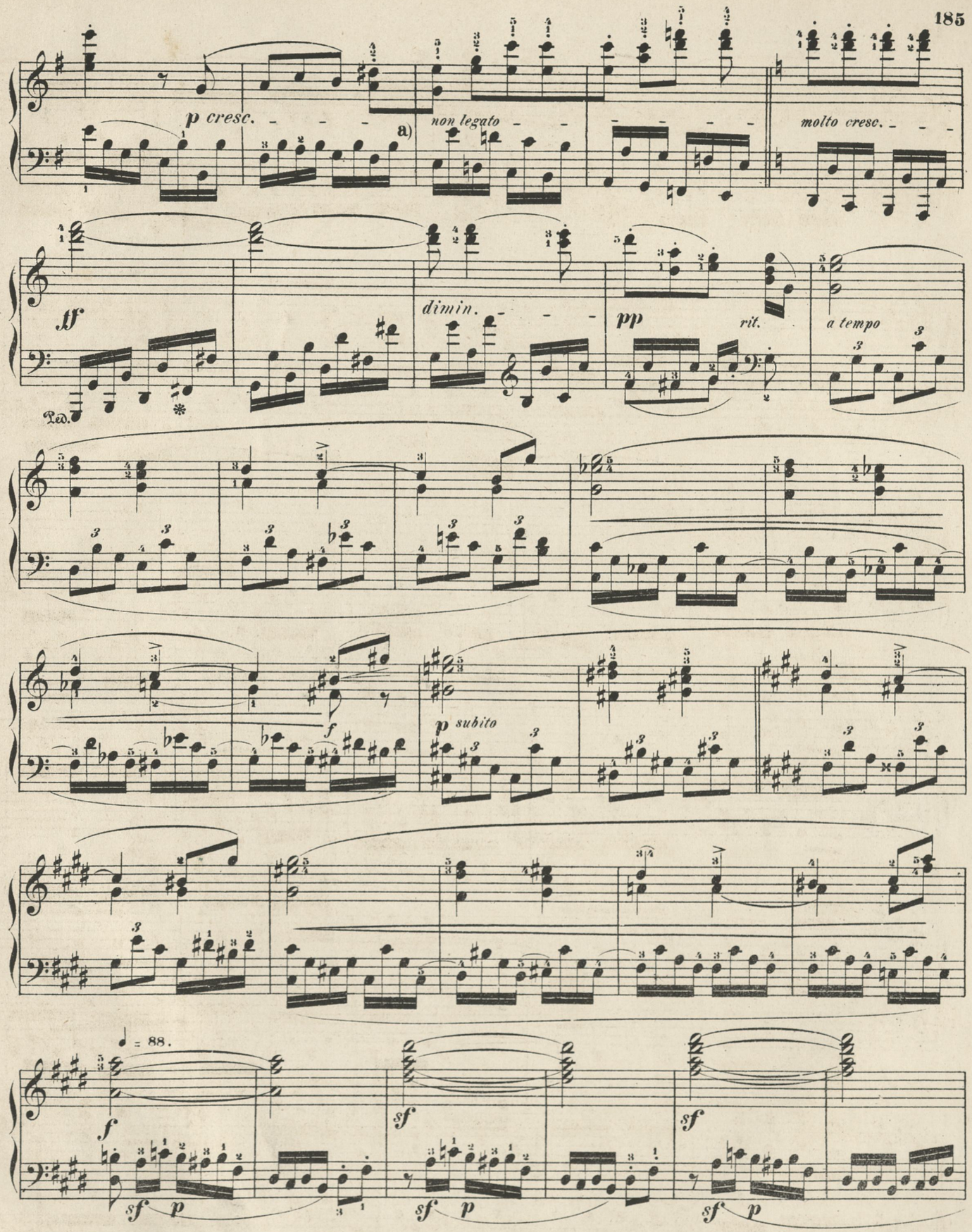


(a) Man gebe der durch die Begleitung gebotenen Verführung zum Eilen nicht nach, sondern zähle die Viertel weiter. Diese Stelle soll den Eindruck der Beruhigung machen.

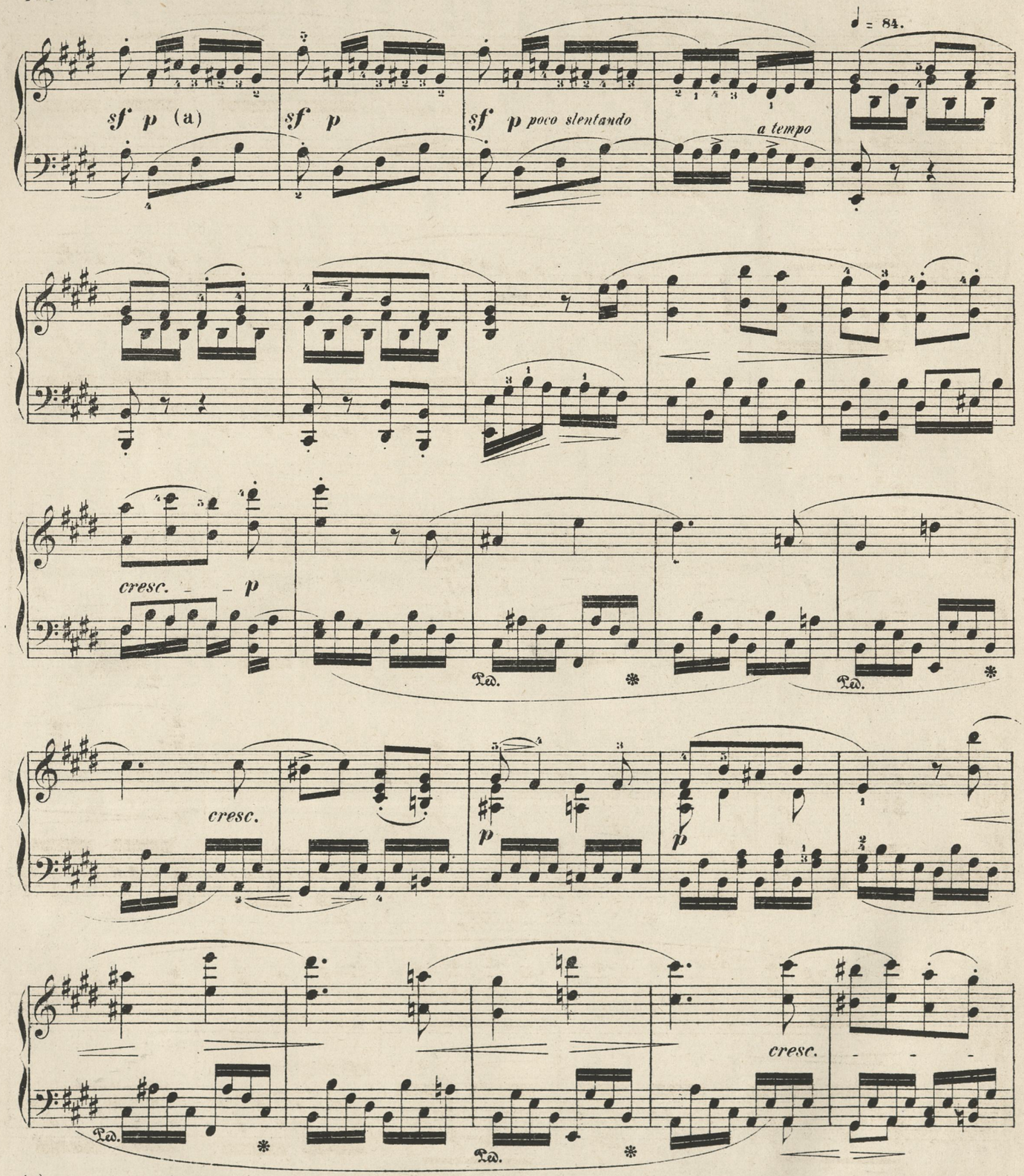
(b) Mit einem anderen Fingersatze (etwa Untersetzen des Daumens auf a) ist es unmöglich, diesen Gang glatt und gebunden zu spielen.

(c) Das Hauptmotiv bei jeder Wiederkehr (es kehrt allerdings häufig wieder, wenn aber z. E. in einer Mozart'schen Sonate beide Theile repetirt werden, wer stellt die Forderung einer Abwechslung?) anders nüanciren zu wollen, halten wir für ein Verlangen, das nur bei geistreichen Tonspielereien seine Berechtigung hat, nicht aber bei einer Dichtung, wie die vorliegende.

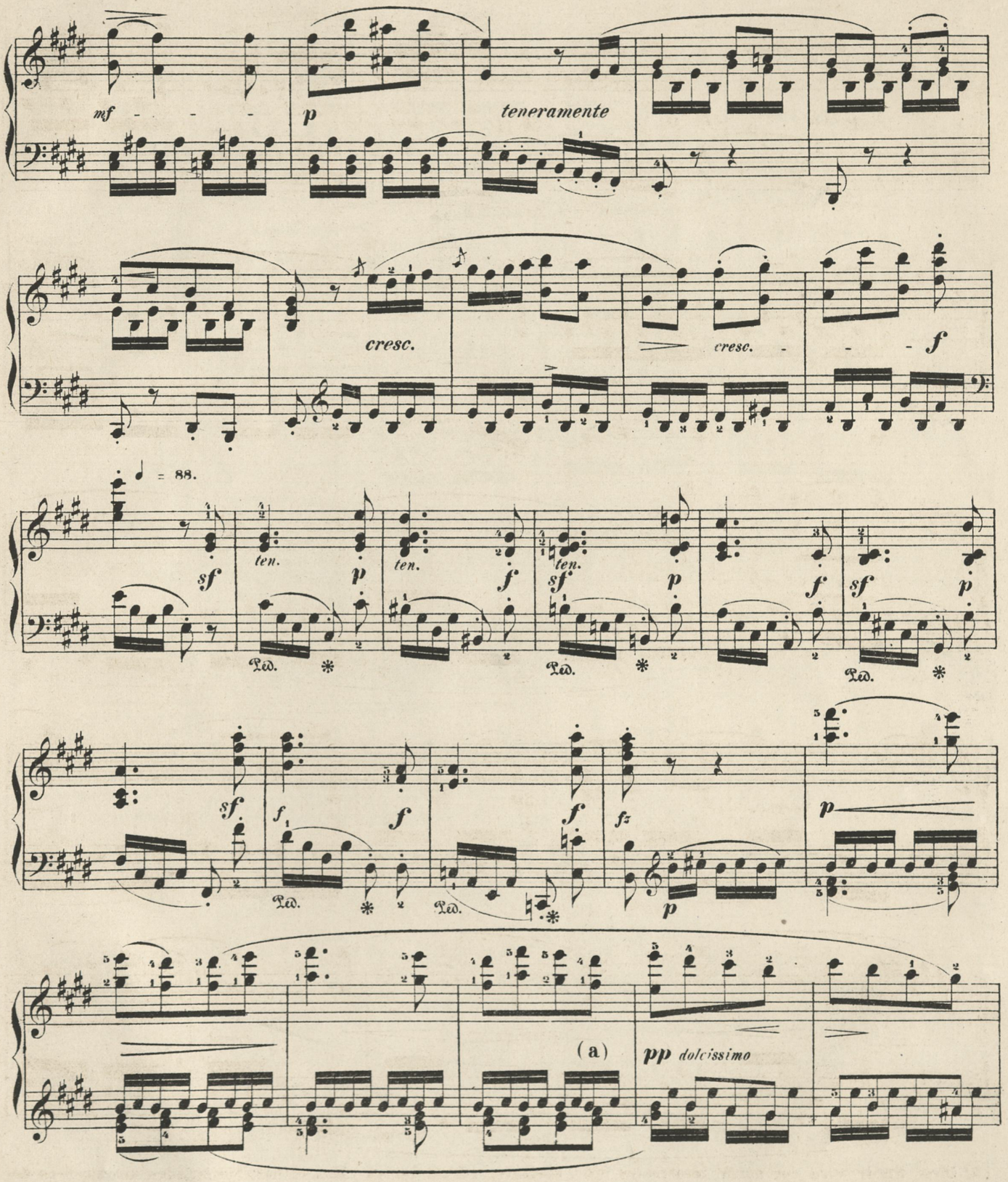

cresc.
p
Ped.
cresc.
p
Ped.
Ped.
cresc.
p
teneramente
cresc.
cresc.
f
p
espr.
cresc.
f

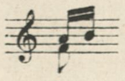


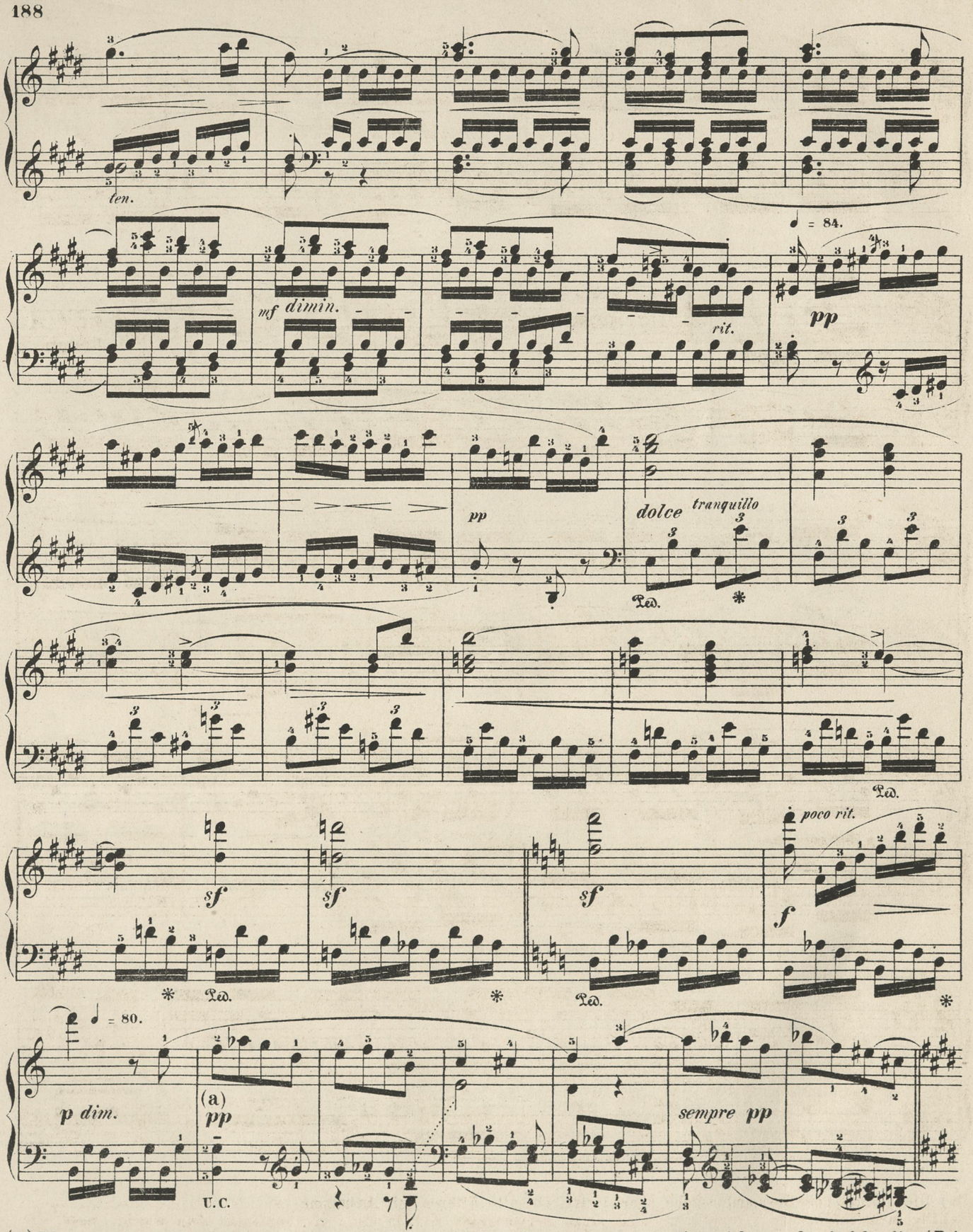
(a) Man täuscht sich, wenn man glaubt, das diese Ausweichung nach C begleitende „crescendo" erheische eine beschleunigte Bewegung; man wird keinen anderen Effekt als den unverständlicher Unruhe hervorbringen. Die Stelle soll vornehmlich energisch klingen, wozu am meisten eine feste gleichmässige Ausführung der gebrochenen Octavenschritte der linken Hand beiträgt.



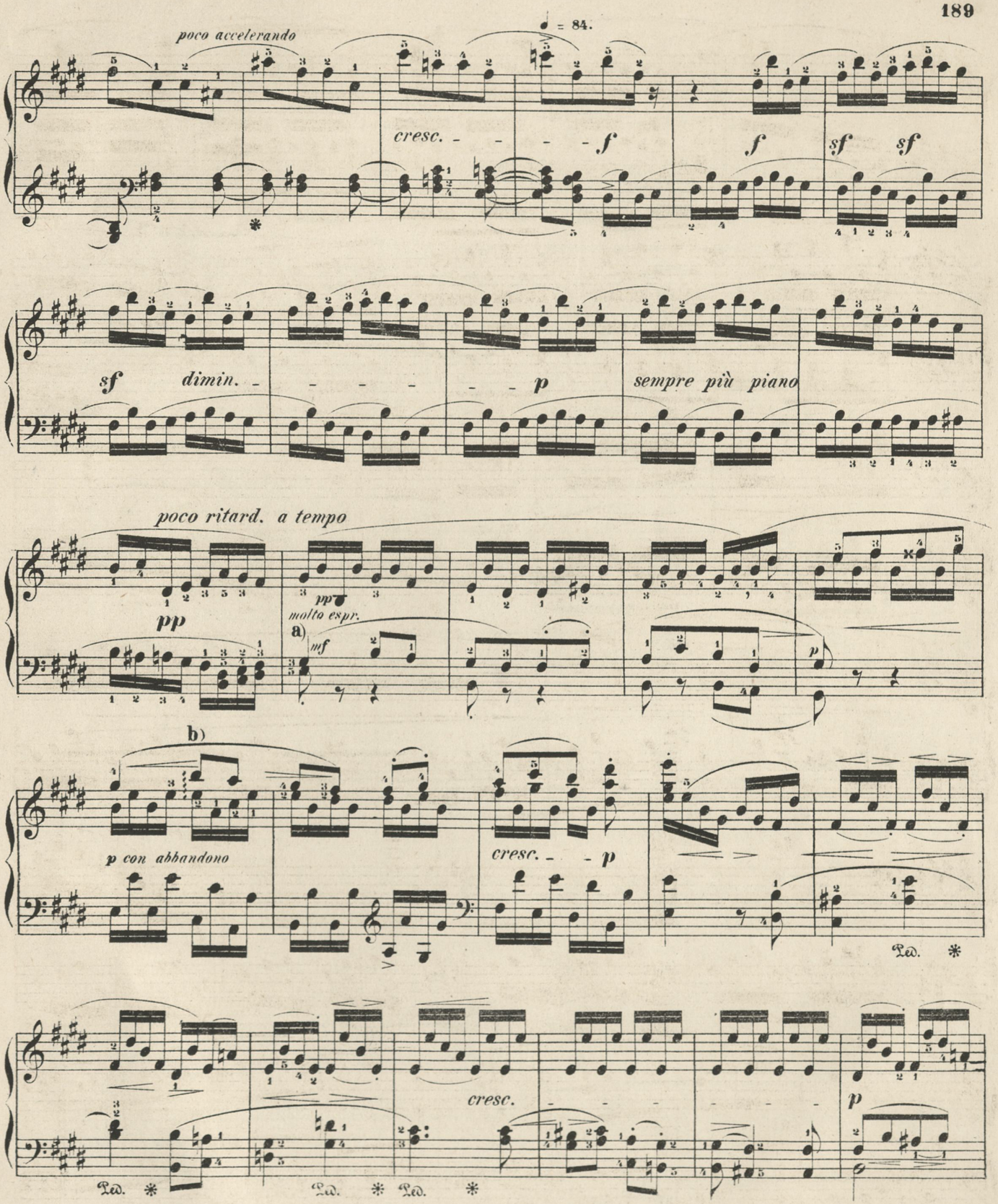
(a) Diese Stelle wird nur durch incorrektes Spiel übelklingend und barock. Man enthalte sich jedes Anschwellens des Tones in den sechs Sechzehnteln, verbinde das letzte (gis) nicht mit der oberen Septime fis (welche gewissermaassen einer noch nicht zur Ruhe gebrachten, von den vorhergehenden Accordschlägen übrig gebliebenen „Orchesterstimme" angehört) und man wird zu der absurden Correktur des gis in fis, wie sie französische und belgische Musiklehrer beliebt haben, keinen Anlass mehr finden.



(a) Die Härtelsche Gesammtausgabe reproduzirt, wie alle älteren mit Ausnahme der Lisztschen (Wolfenbüttel) den offenbaren Schreib- oder Druckfehler:  statt  , wie es heissen muss.

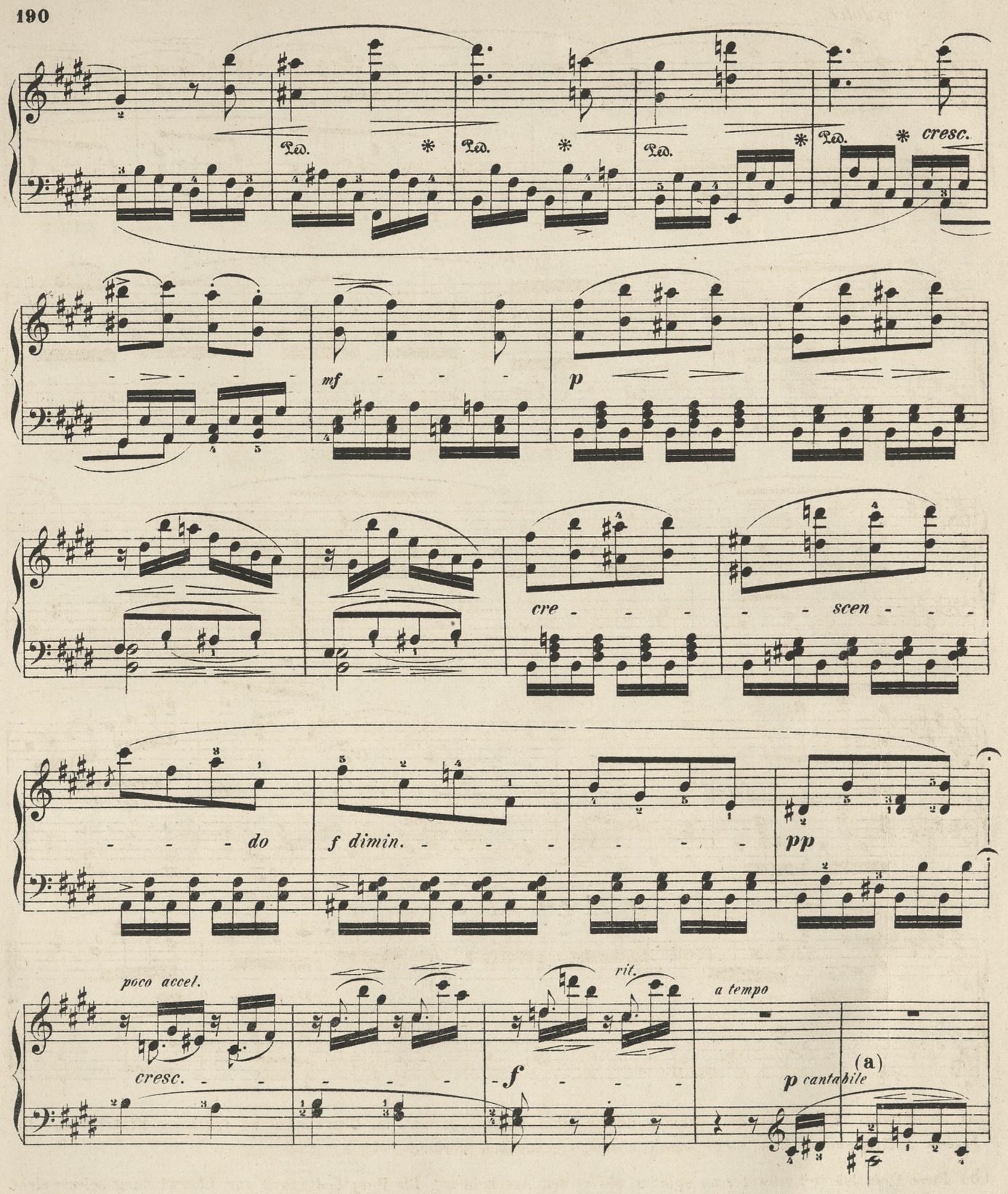


(a) Die ätherische Feinfühligkeit, welche der Vortrag dieser Episode verlangt, lässt sich nur durch lebendiges Beispiel lehren. Das ist bereits „letzter" Beethoven. Ein ganz schattirungsloses „*pp*" ist desshalb nicht rathsam, weil dem Hörer die thematische Beziehung (Takt 3 vom Anfang) entgehen würde.

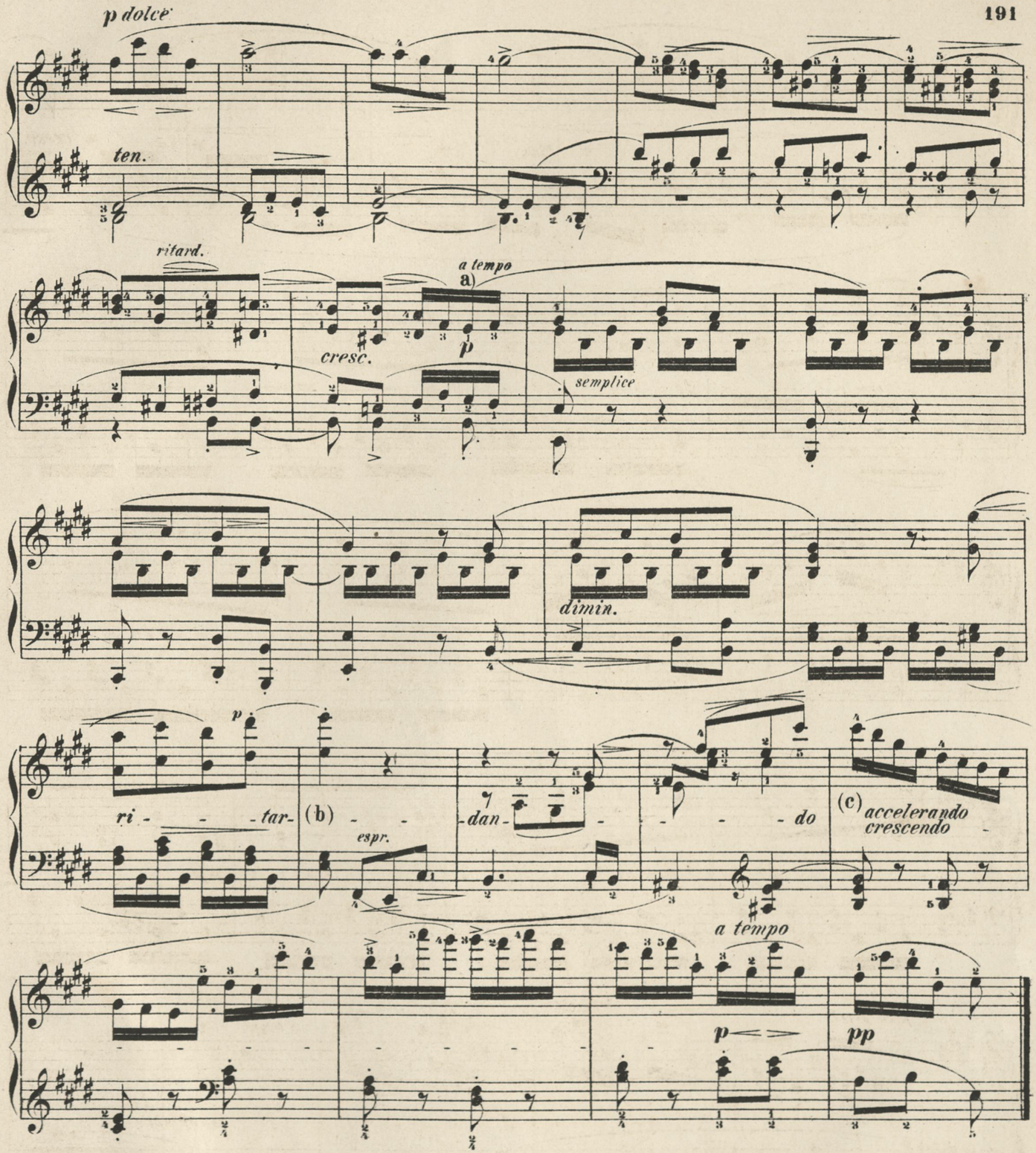


a) Die melodieführende Tenorstimme muss stark hervortreten und da ein „forte“ unpassend sein würde, muss die Begleitung (Bass wie Oberstimme) sehr zart und durchsichtig gespielt werden.

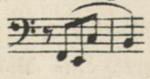
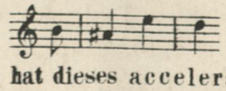
b) Ein Arpeggiren von isolirten und desshalb leer klingenden Intervallen (z. B. Quarte und Quinte) ist in Ausnahmefällen auch beim Vortrage klassischer Werke nothwendig.



(a) Nur in Verbindung mit einer gründlichen Analyse der melodischen Arbeit wird der folgende Orgelpunkt correkt und schön fliessend gespielt werden können. Das Motiv ist dem dritten Takte des Hauptthemas entnommen. Besondere Beachtung verdient die ächt Beethovensche Verkürzung im 9. u. 10. Takte, bei welcher der Herausgeber ein ritardando vorzuschreiben sich veranlasst fand, um sie für den Hörer klar zu machen.



(a) Das letzte Erscheinen des Themas dürfte lahm klingen, wenn – im Gegensatze zu früheren Eintritten – die beiden Auftaktsnoten hier nicht schon a tempo genommen werden.

(b) Diese Coda ist viel schwerer zu spielen, als es den Anschein hat. Die Hauptbedingung zur Überwindung solcher nicht augenfälligen Schwierigkeiten ist ihre Erkenntniss. Das Motiv selbst  ist kein neues: es ist aus dem zweiten Theile des Themas gebildet: 

(c) Nach des Herausgebers Meinung hat dieses accelerando die Bedeutung der Umkehr des vorhergehenden ritardando, die Zurückvermittelung des tempo primo aus den schmachtenden Zögerungen heraus. „A tempo" im vorletzten Takte soll daher nur das jetzt fertige Ergebniss des „accelerando" vorstellen.

LE
KL
WE
BEE
L.E