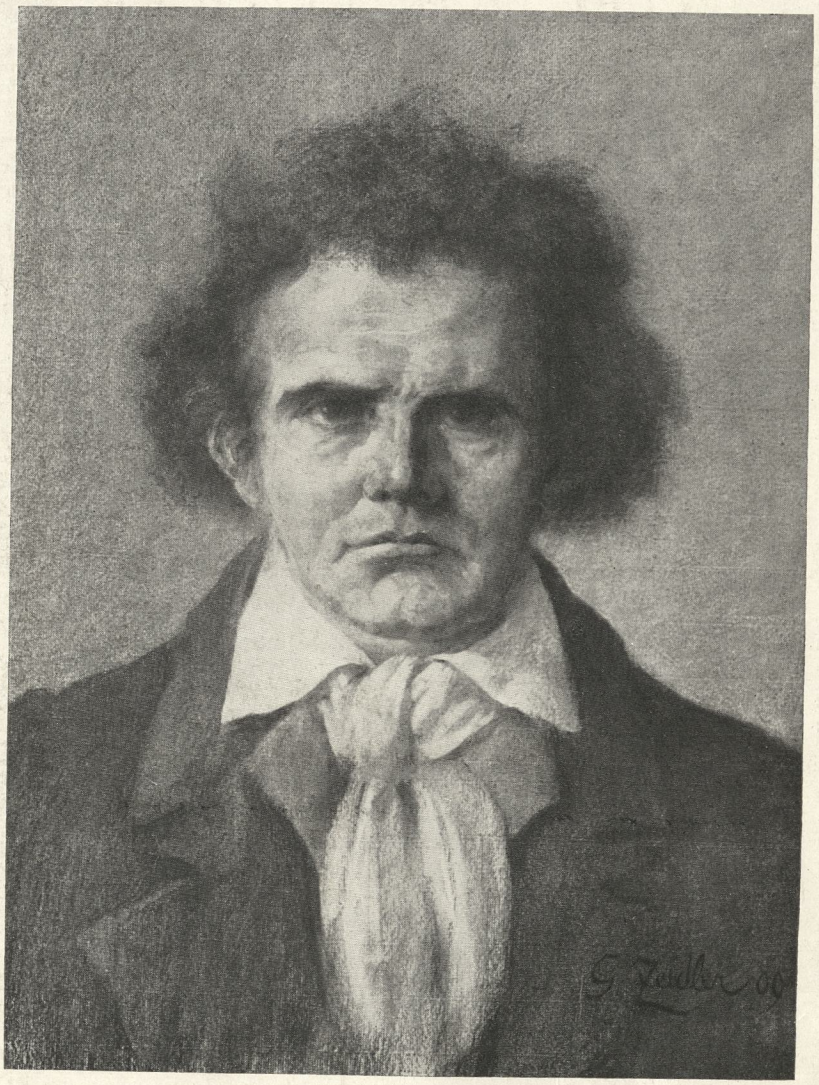
M23
.B4
G47
[1910]
v.1

Beet- hoven Center M 23 .B4
G47 [1891] v.1

Beethoven, Ludwig van,
1770-1827.

Akademische Neuausgabe der
Clavier-Sonaten

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



Copyright 1909 by Henry Litolff's Verlag.

L. VAN BEETHOVEN

geb. 16. Dezember 1770 — gest. 26. März 1827

mit herzlichsten Grüßen.
In Liebe
E. R.

COLLECTION LITOLFF.

Akademische Neuausgabe
der
Clavier-Sonaten
von
L. VAN BEETHOVEN.

Kritisch revidirt in Bezug auf Textdarstellung, Tempo, Pedal- und Vortragszeichen und mit Vorwort, Vorbemerkungen und Fingersatz für den Studiengebrauch versehen

von

Heinrich Germer.

Band 1.

Eigenthum des Verlegers.

BRAUNSCHWEIG.
HENRY LITOLFF'S VERLAG.

BOSTON & NEW YORK:
ARTHUR P. SCHMIDT

PARIS:
ENOCH & CIE.

LONDON:
ENOCH & SONS.

MILANO:
CARISCH & JÄNICHEN.

ST. PETERSBOURG:
J. JURGENSON.

MOSCOU:
P. JURGENSON.

Inhalt.

Band 1 (No. 1—10).

Allegro. Op. 2. Nº 1. — 1. — Pag. 11.

Allegro vivace. Op. 2. Nº 2. — 2. — 28.

Allegro con brio. Op. 2. Nº 3. — 3. — 48.

Allegro molto e con brio. Op. 7. — 4. — Pag. 73.

Allegro molto e con brio. Op. 10. Nº 1. — 5. — 98.

Allegro. Op. 10. Nº 2. — 6. — 112.

Presto. Op. 10. Nº 3. — 7. — 126.

Grave. (Pathétique.) Op. 13. — 8. — Pag. 146.

Allegro. Op. 14. Nº 1. — 9. — 164.

Allegro. Op. 14. Nº 2. — 10. — 176.

Band 2 (No. 11—21).

Allegro con brio. Op. 22. — 11. — 11.

Andante con Variazioni. Op. 26. — 12. — 34.

Andante. Op. 27. Nº 1. — 13. — 52.

Adagio sostenuto. Op. 27. Nº 2. — 14. — 68.

Allegro. (Pastorale.) Op. 28. — 15. — 83.

Allegro vivace. Op. 31. Nº 1. — 16. — 104.

Largo. Allegro. Op. 31. Nº 2. — 17. — 129.

Allegro. Op. 31. Nº 3. — 18. — 150.

Andante. Op. 49. Nº 1. — 19. — 172.

Allegro, ma non troppo. Op. 49. Nº 2. — 20. — 179.

Allegro con brio. (L'Aurore.) Op. 53. — 21. — 186.

Band 3 (No. 22—32).

In tempo d'un Menuetto. Op. 54. — 22. — 10.

Allegro assai. (Appassionata.) Op. 57. — 23. — 22.

Adagio cantabile. Op. 78. — 24. — 52.

Presto alla tedesca. Op. 79. — 25. — 62.

Adagio. (Caractéristique.) Op. 81ª. — 26. — 72.

Con vivacità. Op. 90. — 27. — 88.

Allegretto, ma non troppo. Op. 101. — 28. — 102.

Allegro. Op. 106. — 29. — 120.

Vivace, ma non troppo. Op. 1[illegible] — 30. — 164.

Moderato. Op. 110. — 31. — 182.

Maestoso. Op. 111. — 32. — 200.

Druck von Henry Litolff's Verlag in Braunschweig.

Vorwort.

Ein jedes in die Erscheinung tretende Kunstwerk offenbart sich dem empfangenden Sinne zunächst durch seine Form. Will man daher eine Tondichtung richtig erfassen und sich aneignen, so kann dies naturgemäss nur geschehen, indem man sich bestrebt, vorerst ein klares Bild von ihren Formbildungen im Grossen wie auch im Kleinen zu gewinnen. Denn da die Formen ein Ergebniss der Gestaltung des Inhalts sind, so wird durch die Erkenntniss der ersteren zugleich auch das Verständniss des letzteren mit angebahnt.

Bei der vorliegenden Neuausgabe von L. van Beethoven's Klavier-Sonaten, die sich die Aufgabe gestellt, das Studium derselben nicht nur zu erleichtern, sondern auch zu vertiefen, musste daher vor Allem dafür Sorge getragen werden, dass der Studirende nirgends über die Gliederung der Formen und ihrer Theile in Unklarheit gelassen werde, sondern dass ihm dieselbe überall in deutlicher Begrenzung und plastischer Uebersichtlichkeit entgegentritt. Dies war um so gebotener, weil die Resultate der Musikwissenschaft besonders in Bezug auf die Lehre von den Elementarformen, als welche »Motive, Abschnitte, Sätze und Perioden« zu betrachten sind, noch bis heute derjenigen Klarheit und Einheitlichkeit ermangeln, welche zu einer einwandsfreien Auffassung ihrer organischen Gliederung erforderlich ist. Diese letztere musste daher von vornherein in ihrer rhythmischen Form sicher gestellt werden. Wo Legatospiel für die Ausführung angezeigt war, ist dies durch Legatobögen geschehen, welche, falls sie getrennt von einander auftreten, ein Absetzen des letzten Tons, falls aber ihre Enden verbunden sind, ein ununterbrochenes Legatospiel fordern. Falls nur der Part der rechten Hand solche Bögen aufweist, gilt als Voraussetzung, dass dieselben auch für den der linken Hand gelten. Bei angezeigtem Staccatovortrag jedoch, oder da, wo Legato und Staccato gemischt auftreten, oder wo Pausen in Betracht kommen, ist die Gliederung des Satzbaues entweder durch Interpunktion (Kommata) angedeutet worden, zuweilen auch nur durch Absetzen der Notenbalken, oder sie ergiebt sich aus den Grenzen der Crescendo- und Diminuendo-Zeichen.

Nach Vorstehendem ist es kaum nöthig, zu erwähnen, dass bei der Textrevision, die auf's Sorgfältigste nach authentischen älteren Drucken wie durch Vergleich mit den correctesten neuern Ausgaben bewirkt worden ist, die von Beethoven herrührenden Legatobögen nicht überall Aufnahme finden konnten, besonders solche nicht, die (nach dem Gebrauche der damaligen Zeit) von Takt- zu Taktstrich, oder über einzelne Begleitungsfiguren gezogen waren, weil sie meist im Widerspruch stehen zu der auftaktigen Bildung der Tongedanken.

Aus der richtigen Gliederung des Satzbaues ergiebt sich für den Einsichtsvollen aber auch der dynamische Vortrag seines Inhalts von selbst. Denn da die rhythmischen Bildungen ein Auf- und Abwogen erregten Seelenlebens symbolisiren, so besteht das Charakteristische ihres Vortrags darin, dass jede derselben nur einen dynamischen Schwer- oder Höhepunkt erhält, nach dem zu die Hebung, von dem weg aber die Senkung der Tonstärke stattfindet. Daher ist denn auch in dieser Neuausgabe die den Tongedanken innewohnende Dynamik durch die entsprechenden Zeichen für Crescendo- und Diminuendovortrag angedeutet worden. Zum bessern Verständniss derselben sei hiermit noch der Blick auf verschiedene hierbei in Frage kommende Punkte gerichtet.

a) Bei dem dynamischen Vortrage eines musikalischen Gedankens kommt nicht nur die Melodie in Betracht, sondern selbst bei rein homophonen Stellen, in welchen Bass und harmonische Figuration dieselbe scheinbar nur stützen, ist doch das Gesammtbild als eine rhythmische Einheit aufzufassen, derartig, dass sich alle drei Faktoren am dynamischen Vortrage betheiligen. Aus diesem Grunde wurde denn auch die Gliederung der Nebenstimmen überall klargestellt.

b) Da der Vortrag eines musikalischen Satzes erfordert, dass, wenngleich er aus einer Folge von Motiven bezw. Abschnitten besteht, von denen ein jeder seinen eigenen dynamischen Schwerpunkt hat, dennoch alle diese wiederum einem gemeinschaftlichen Gipfelpunkte in verstärkter Tongebung zustreben müssen, so ist es nöthig, dies durch einen dynamischen Ausdruck zu kennzeichnen. Beethoven hat in solchen Fällen häufig *cresc.* — — vorgeschrieben. Allein dieser Ausdruck ist vielfach nicht zutreffend, weil er in einseitiger Weise nur die verstärkte Hebung fordert, dadurch aber die den elementaren Formen doch meist auch innewohnende Senkung aufhebt. Der Herausgeber war daher genöthigt, in solchem Falle den Sachverhalt durch einen andern Ausdruck sicher zu stellen. Dazu eignet sich aus dem Wortschatze der musikalischen Terminologie aber nur einer, der zwar bei den Italienern und Franzosen schon längst, bei den Deutschen aber bisher selten gebräuchlich war, d. i. rinforzando = verstärkt. Denn dieser Ausdruck bezeichnet den dynamischen Vorgang durchaus sachgemäss, da er neben der Forderung einer verstärkten Spielweise die Begriffe »Hebung und Senkung« fortbestehen lässt.

c) Eine hervortretende Eigenthümlichkeit in Beethoven's Vortragsbezeichnung besteht darin, dass er häufig den Schwerpunkt des Crescendo aufhebt und statt seiner *p* setzt. Falls die rhythmische Bildung nach dem ausgefallenen Schwerpunkte noch ein Diminuendo fordert, so wird dies nur unbedeutend sein können. Oefters setzt Beethoven auch — besonders im Cantabile — an die Stelle des Schwerpunkts *fp*. Muss aus rhythmischen Gründen noch ein Diminuendo folgen, so ist der Vortrag am besten derartig zu halten, dass er sich vom *f* bis zum *p* abschwächt.

Collection Litolff No. 1980a

d) Neben der auf- und abwogenden Dynamik spielt bei Beethoven die Extraaccentuation gewisser musikalischer Faktoren eine grosse Rolle. Als solche sind zu nennen: Auftakte, Synkopen, Orgelpunkte, harmonische und melodische Dissonanzen wie ausweichende Modulation. Häufig bezeichnet er Derartiges durch sforzato. Bei Bemessung der einem solchen *sf* zu ertheilenden Tonstärke hat man alsdann den Grund seines Vorkommens wohl zu erwägen und ferner zu beherzigen, dass das *sf* immer nur im relativen Sinne, d. h. in Bezug auf die allgemein herrschende Tonstärke auszuführen ist.

Eine besondere Beachtung verdienen im Style Beethoven's die Vorhalte. Schon A. Schindler berichtet: »Hinsichtlich der Accentuation muss ich bemerken, dass Beethoven vorzüglich alle Vorhalte, besonders jene der kleinen Sekunde, und diese selbst in laufenden Passagen kräftig hervorhob; in langsamer Bewegung aber selbe ungemein schön (wie der Sänger) zur Hauptnote hinüber zu tragen wusste.«

Um diesen Vorhalten, die als Extraaccente aus dem Rahmen der aus rhythmischen Gründen entstehenden Dynamik heraustreten, überall gerecht zu werden, sind sie in der Neuausgabe durch einen Querstrich über oder unter der Vorhaltsnote gekennzeichnet worden, selbst da, wo ihr Accent schon durch Synkopenstellung vorausgenommen war. Denn da sie ein melodisches Verzierungselement sind, so ist ihr Vortrag gesangartig durch Druckspiel zu gestalten, was im Legato am besten durch —, im Staccato durch ⁻ bezeichnet wird. Falls Vorhalte durch die untere Sekunde bewirkt werden, ist bei langsamer Bewegung eine geringe Dehnung des Werths angemessener, als ein verstärktes Hervorheben. Bei Vorhalten durch die obere Sekunde ist beides am Platze, besonders dann, wenn damit der dynamische Höhepunkt einer rhythmischen Formbildung zusammentrifft. Nach Synkopen empfiehlt sich ebenfalls ein noch geringes Verweilen auf dem schon accentuirt vorausgenommenen Vorhaltstone, da diese Complication des Rhythmisch-Melodischen, die für Beethoven's Styl ja so charakteristisch ist, sonst ihre Wirkung nur halb ausüben würde. In Allegropassagen wird das Mittel der Dehnung seltener angewandt werden können, da wird meist verstärkte Tongebung genügen müssen, um Vorhalte zu charakterisiren.

Da in Beethoven's Klavier-Sonaten fast alle gebräuchlichen instrumentalen Formen zur Darstellung des Inhalts seiner Tondichtungen Verwendung gefunden haben, eine fruchtbringende Analyse derselben aber am besten der mündlichen Unterweisung beim Unterricht überlassen bleibt, so konnte sich der Herausgeber darauf beschränken, die für das praktische Studium nothwendige Begrenzung der Theile durch grosse Buchstaben anzudeuten.

Für die zwei- und dreitheiligen Liedformen und deren Anwendung im Variationen-Cyclus, im Marsch, Menuetto, Scherzo und ähnlichen Formgebilden, wo sie meist in geschlossener Satz- bezw. Periodenform auftreten, sei in Bezug auf deren Vortrag bemerkt, dass jeder Satz nur einen dynamischen Gipfelpunkt hat, der sich aus der melodischen Höhenlage oder aus der Modulation leicht bestimmen lässt. Bei der Periodenform, in der zwei oder mehr Sätze in Gegenstellung zu einander gebracht worden sind, wird nur einer derselben durch verstärkten Vortrag als der dominirende hingestellt werden. Auch bei den niederen Rondoformen wird dies der Fall sein, da das Rondothema als das Wichtigere gegenüber den Nebenthemen hervorzuheben ist.

Für den Vortrag der einfachen Rondoform (s. Adagio in Op. 13 und Op. 2 No. 1 wie Rondo in Op. 10 No. 3), für den des Rondo mit zwei Themen (s. Adagio in Op. 2 No. 3 und in Op. 31 No. 1 wie Rondo in Op. 14 No. 1), sowie auch für den der Rondo mit drei Themen (s. Finale in Op. 14 No. 2 und Rondo in Op. 53) ist nur erst nach genauer Prüfung des Inhalts der Theile festzustellen, wohin deren Höhepunkte beim Vortrage zu verlegen sind.

Noch mehr gilt dies von den umfangreicheren Tonstücken, die in der sogenannten Sonatenform auftreten. Denn darin erweitert Beethoven nicht nur die für letztere Form charakteristischen drei Theile durch Bildung eines umfangreichen Anhangs gleichsam auf vier, sondern er vervielfacht auch deren Unterabtheilungen und gestaltet sie hinsichtlich der Modulation, des thematischen Inhalts u. s. w. in so freier Mannigfaltigkeit, dass wohl noch die Grundzüge der allgemeinen Form erkennbar bleiben, diese aber keinesfalls noch einen sichern Anhalt für den Vortrag abgeben können. Nur im Allgemeinen ist festzuhalten, dass der II. Theil der Sonatenform wegen seines Charakters als Durchführung häufig als Kulminationspunkt der musikalischen Entwickelung aufzufassen sein wird. Sichere Entscheidung ist hier, wie auch in den ausgeführteren kontrapunktischen Bildungen in Kanon- und Fugenform, nur möglich durch Prüfung aller einschlägigen Faktoren von Fall zu Fall, umsomehr, da ja bisweilen nicht bloss musikalische, sondern auch poetische Ideen des Tondichters in Betracht zu ziehen sein werden. Einige der letzteren hat Beethoven durch Ueberschriften angedeutet; viele aber sind verschwiegen worden. So erzählt A. Schindler in seiner Biographie Beethoven's, dass dieser sich eine Zeit lang mit dem Gedanken beschäftigt habe, in einer zu veranstaltenden Neuausgabe seiner Werke den Inhalt derselben durch Ueberschriften näher anzugeben. Leider ist es beim blossen Vorsatze geblieben; wie schade! Denn Beethoven's Werke haben ja meist einen psychologischen Hintergrund, d. h. es ist in ihnen ein bestimmter Seelenzustand geschildert, der nun beim Vortrage richtig erfasst und durch die Sprache der Töne wiedergespiegelt sein will.

Woher aber dafür die Directive nehmen?

Zunächst ist festzuhalten, dass Beethoven's Schaffen nicht losgelöst von seinem Leben gedacht werden kann, sondern dass beides innig mit einander verwachsen war. Seine Erlebnisse riefen in ihm jene Seelenzustände und Stimmungen hervor, die ihn drängten, sich auszusprechen in Tönen und welche nun so beredt erzählen von des Lebens Lust und Freud' und seinem Weh' und Leid, wie es auf- und abwogte in seiner übervollen Brust. Daher ist es für Jeden, der Beethoven's Seelenergüsse recht verstehen will, nöthig, die Beethoven-Literatur eifrig zu studiren, um zu erforschen, auf welchem historischen Hintergrunde die etwa in Frage kommenden Tondichtungen entstanden sind. Zur leichteren Orientirung über solche Punkte sind daher in dieser Neuausgabe jeder einzelnen Sonate dahin zielende Notizen hinzugefügt worden. Hat man dadurch einen Einblick gewonnen in die Entstehungszeit des Werkes und dessen Beziehungen zum Leben des Meisters erkannt, so wird mit Hilfe dieses positiven Hintergrundes sich manches sonst Räthselhafte befriedigend lösen lassen.

Wo aber die historischen Quellen versagen, sich kaum mit Sicherheit das Jahr der Entstehung der betreffenden Tondichtung feststellen lässt und noch weniger Beziehungen zu den Erlebnissen des Autors nachweisbar sind, nun — da muss man den Inhalt derselben ausschliesslich vom musikalischen Standpunkte aus betrachten. Denn auch die Musik »an sich«, das rein musikalische Werden und Wachsen der Tongedanken interessirt genugsam und erzeugt in der Brust musikalischer Naturen eine Fluth sympathetischer Empfindungen und Gefühle: Heiterkeit oder Wehmuth, Trauer oder Leidenschaft u. s. w., die ihre Seele erfreuen oder

erregen, erheben oder trösten, so dass sie über die letzten Gründe hierfür gar nicht weiter nachgrübeln werden. Ist es ja doch ein Vorzug der Tonsprache, dass sie zwar unbestimmter und doch vielsagender im Ausdruck, unbegreiflicher und doch deutlicher zum Gefühle sprechend ist, als jede andere. Und liegt nicht gerade im Incommensurablen, d. h. durch den Verstand nicht Erklärbaren, der höchste Reiz des wahren Kunstwerks? —

Es ist schon darauf hingewiesen worden, dass der Herausgeber behufs Gewinnung eines authentischen Textes nicht die blosse Wiedergabe der älteren Drucke im Auge haben konnte. Denn in denselben findet sich in Bezug auf die Notirung manch Unpraktisches, unbequem Les- und Spielbares und den rhythmischen Sachverhalt Verhüllendes vor. Alles Derartige musste eine der Sache entsprechendere und praktischere Darstellung erfahren und zwar nach Grundsätzen, wie sie für die Jetztzeit massgebend sind oder doch sein sollten.

Hierzu gehört beispielsweise auch die Angabe der richtigen Taktarten. Dass Beethoven — dem Gebrauche seiner Zeit folgend — bei langsamem Zeitmass $^2/_4$ oder ¢ Takt notirt hat, wo 4 Zählzeiten vorhanden sind, ist eine bekannte Thatsache, ebenso, dass er im Finale von Op. 111 in der II. Variation den $^6/_{16}$ Takt mit dem $^3/_8$ Takt verwechselt hat. Gar kein Bedenken hat aber bisher Beethoven's Notirung der Tripeltaktarten erregt. Und doch entspricht dieselbe in seinen Scherzos wie auch in manchen Allegros keineswegs immer den metrischen Schwereverhältnissen, welche beim guten Vortrage derselben für unser Gefühl zu Tage treten. Man prüfe genau Lage und Anzahl der dynamischen Schwerpunkte in ihren rhythmischen Formbildungen und wird gar bald gewahren, dass selbige selten den lastenderen Schweregesetzen des $^3/_4$ Takts, sondern der Mehrzahl nach den leichtbeschwingteren des $^6/_4$ Takts gemäss erfunden sind. Entspricht aber dies nicht auch ganz dem Charakter jener Tonstücke? — Wohl nur besserer Uebersichtlichkeit wegen hat Beethoven die einfache statt der zusammengesetzten Taktart notirt. Dies gilt auch von einigen Notirungen des $^3/_8$ und $^6/_8$ Takts, die im Sinne des $^6/_8$ bezw. $^{12}/_8$ Takts aufzufassen sein werden.

Um in solchen Fällen Beethoven's Schreibart nicht anzutasten, gleichwohl aber dem Studirenden die richtige Darstellung des metrischen Sachverhalts vorführen zu können, ist in der Neuausgabe neben der originalen die richtige Taktart eingeklammert notirt worden. Die Taktstriche der grösseren Taktart durchschneiden alsdann in einem Zuge beide Notensysteme, während die kleinere Taktart inmitten der grösseren durch Taktstriche gekennzeichnet ist, die nur die Einzelsysteme durchschneiden.

Eine andere Correctur betrifft die Wiederherstellung von Textstellen, die Beethoven im Hinblick auf den unzulänglichen Umfang der damaligen anfänglich nur fünfoktavigen Klaviere anders gestalten musste, als sie der ursprünglichen Idee nach erfunden waren. Da die letztere meist aus den Parallelstellen ersichtlich ist, so war es in vielen Fällen (selbst im Rondo von Op. 7, an das noch Niemand die bessernde Hand gelegt) sehr leicht, aus ihnen nach dem Grundsatze der Analogie das Richtige herzustellen. Doch schien es nicht gerathen, diesen Grundsatz consequent auf alle fraglichen Stellen anzuwenden, zumal dann nicht, wenn klangliche Einbusse derselben durch zu hohe oder zu tiefe Lage eintrat, oder wo die Anknüpfung an das Nachfolgende zu Bedenken Anlass gab. Ist es ja doch Thatsache, dass Beethoven bei Parallelstellen öfters selbst Varianten eingeführt hat, die nicht durch Rücksichten auf den Klavierumfang diktirt waren, und die daher beweisen, dass eine Gleichartigkeit derselben von ihm nicht für absolut nothwendig erachtet wurde. Darum ist denn auch die alte Lesart stets neben solchen Reconstructionen angeführt worden, um dem Spielenden eine Entscheidung für das Eine oder das Andere zu ermöglichen.

Den von Beethoven mehrfach zur Ausschmückung von Schlüssen oder zur Verknüpfung von Theilen angewandten freien Kadenzen sind, da sie im Original ohne jede rhythmische Gliederung erscheinen, Vorschläge zu einer sinn- bezw. geschmackvollen Ausführung beigegeben worden. Ebenso ist verfahren hinsichtlich der nur durch Zeichen angedeuteten Manieren der musikalischen Ornamentik. Da jedoch auf diesem Gebiete die Ansichten der verschiedenen Zeiten und Schulen differiren, somit der Geschmacksbildung eine gewisse Freiheit einzuräumen sein wird, so sind diese Vorschläge nur als Fussnoten beigegeben worden, und da im Text nur Beethoven's originale Notirung erscheint, so bleibt es dem Spielenden unbenommen, gelegentlich auch eine andere Ausführung anzuwenden.

Verlässliche Ohrenzeugen berichten uns von Beethoven's Klavierspiel, dass er beim Vortrage seiner Werke einen ausgedehnten Gebrauch vom Dämpferpedal machte. Aus diesem Grunde war es deshalb geboten, dessen Anwendung in dieser Neuausgabe durch die entsprechenden Zeichen anzudeuten. Bald dient es zur klanglichen Verbindung entfernt von einander gelegener Stimmen, bald zur Hervorhebung dynamischer Höhepunkte, dann wieder zur Ermöglichung von Bindungen, die durch die Finger nicht erreichbar ist, vielfach aber zur Erzielung einer poetischeren Klangfarbe oder zur Verstärkung des Klanges beim *crescendo*, *forte* und *fortissimo*. Beim Lesen der Pedalzeichen achte man darauf, ob *Ped.* unter oder nach der Note steht. Im ersteren Fall ist mit ihrem Beginn, im letzteren erst nach demselben das Pedal zu treten. Ebenso beachte man, ob das Aufheben des Pedals am Ende der Notenwährung, oder erst beim Eintritt der nächsten erfolgen soll. Die »Verschiebung« ist nur da angewendet worden, wo Beethoven selbst ihren Gebrauch durch »una corda« vorgeschrieben hat.

Bei der Feststellung der Tempi durch Mälzel's Metronom waren vor Allem musikalische Gründe bestimmend, weil es galt, hier gewissen Traditionen entgegen zu treten. Ist doch nicht zu läugnen, dass bei der erstmaligen Metronomisirung von Beethoven's Sonaten durch C. Czerny bezw. I. Moscheles (an die sich Andere leider vielfach gehalten) wohl der schnellfingrige Virtuos, aber nicht der reiche Inhalt dieser Tondichtungen zur Geltung gebracht wird. Denn für viele derselben ist ein derartig schnelles Zeitmass angegeben worden, wie es sich mit dem harmoniereichen, oftmals kunstvoll polyphonen Styl derselben durchaus nicht verträgt, falls dessen Schönheiten und Feinheiten empfunden werden sollen. Für manche Adagios wurde dagegen von Jenen ein so schleppendes Tempo angenommen, dass dabei trotz der heutigen klangvollen Flügel die Verbindung der Töne eine mangelhafte bleiben muss. Da aber auch das schönste Tonstück durch ein verfehltes Tempo an Wirkung verliert, so war jene Metronomisirung durch eine dem jeweiligen Inhalt angemessene zu ersetzen. Dazu sei jedoch bemerkt, dass der Herausgeber nicht die Meinung erwecken möchte, dass das angegebene Zeitmass nun stetig für alle Theile der Tonstücke festzuhalten ist. Denn da diese häufig nach Tonart, Modulation und Figuration zu einander in Kontrast treten, mithin einen verschiedenen Charakter haben, so wird eine Beschleunigung oder Verlangsamung des ersten Tempos um einige Grade wesentlich dazu beitragen, denselben richtig auszuprägen. Weil jedoch das Hauptthema zur weiteren Entwickelung eines Tonsatzes auch den Hauptstoff zu liefern pflegt, so wird auch auf dessen Tempo immer wieder zurück zu kommen sein. Wo aber beim Vortrage kleinere Abweichungen vom herrschenden Tempo wünschenswerth schienen,

da ist dies durch entsprechende Ausdrücke angezeigt, welche — wie alle sonstigen Zusätze des Herausgebers — durch Parenthesezeichen kenntlich gemacht wurden gegenüber dem authentischen Texte.

Schliesslich sei noch bemerkt, dass diese Neuausgabe in der zielbewussten Absicht unternommen wurde, ein nach einheitlichen Grundsätzen bearbeitetes praktisches Lehrmittel für die höheren Studienzwecke des Klavierspiels zu gewinnen. Zu dem Zweck musste der dem Notentexte hinzuzufügende Fingersatz mit besonderer Sorgfalt bearbeitet werden. Die dabei massgebenden, dem Standpunkte der heutigen fortgeschrittenen Klaviertechnik entsprechenden Grundsätze waren in Kürze folgende:

a) Rationelle Verwendung aller Finger, nicht nur auf Unter- sondern auch Obertasten,

b) consequente Fortführung der angewandten Fingerformel bei Versetzungen der Motive,

c) Anwendung congruenter Fingerformeln für beide Hände bei sequenzartigen Figuren, die sich in der Gegenbewegung kontrapunktiren,

d) Fingerwechsel für wiederkehrende Töne in Verzierungsformen und ähnlichem Figurenwerk,

e) Stummes Vertauschen der Finger behufs bequemer Bindung der Töne,

f) Vermeiden der von einander abhängigen schwachen Nachbarfinger bei Trillern,

g) Vertheilung schwieriger Stellen abwechselnd an beide Hände zur Erzielung bequemerer Spielbarkeit u. s. w.

Die Durchführung obiger Grundsätze ohne engherzige Pedanterie, sowie das Anpassen der Fingerformel an die jeweilige rhythmische Gliederung, derartig, dass sich beide decken, werden bewirken, die pianistische Aufgabe leicht und sicher lösen zu können, und da rationell gewählte Fingersätze auch das Memoriren des Stofflichen sehr erleichtern, so wird sich der Studirende seiner Hauptaufgabe, einer lebens- und ausdrucksvollen Reproduction von Beethoven's Ideen, voll und ganz widmen können.

Denselben hierzu aber noch mehr zu befähigen, sei jetzt der Blick gelenkt auf die Anregungen, welche die nachfolgenden, jeder Einzel-Sonate beigegebenen Vorbemerkungen darbieten.

Heinrich Germer.

Vorbemerkungen

zur

F moll-Sonate, Opus 2 N⁰. 1.

Joseph Haydn gewidmet.

Obige Sonate ist bis spätestens zu Anfang des Jahres 1795 componirt und im März 1796 bei Artaria in Wien erschienen. Eine Skizze des ersten Allegros findet sich schon unter Entwürfen aus noch früherer Zeit, und das Adagio ist (nach A. W. Thayer) Transcription aus einem Klavierquartett in C dur aus dem Jahre 1785.

In der Durchführung im ersten Allegro war (s. bei **c**), trotz aller Revisionen seit nun bald 100 Jahren, dennoch ein Fehler stehen geblieben, wenngleich die sequenzartigen Bildungen 2 Takte vor- und hinterher sehr bestimmt die analogen melodischen Schritte forderten. Auch die Stelle bei **d**) kann kaum anders gemeint sein, als sie jetzt notirt worden ist.

Bei der Repetition des Hauptthemas (s. bei **G**) hat Beethoven die rhythmische Stellung der begleitenden Harmonieschläge gegenüber der ersten Fassung geändert. Liegt dabei ein Versehen zu Grunde, oder geschah dies mit Absicht? Gewonnen hat die Stelle dadurch kaum!

Das Adagio ist ernst und innig im Vortrage zu halten; nur der Mittelsatz **C** muss bewegter auftreten.

Die im Finale (s. bei **k**) vorgenommene Herstellung der Stimmführung beim Abschluss des Motivs wie die Ausschrift des Doppelschlags dürfte vielleicht der Intention des Autors besser entsprechen, als dies aus der Originalnotirung ersichtlich ist. Auch wird die Entfaltung der in der zweistimmigen Figuration latent ruhenden Mehrstimmigkeit sowohl in der Begleitung als auch in der Oberstimme (s. bei **a**, **e** und **n**) dem Tonsatz mehr Klang und Kraft verleihen.

A dur-Sonate, Opus 2 N⁰. 2.

Joseph Haydn gewidmet.

Obige Sonate, deren Composition spätestens bis zum Frühjahr 1795 beendet war, ist gleichzeitig mit No. 1 im März 1796 bei Artaria in Wien erschienen. Ihre etwas unzureichende Notirungsweise hat wohl mit verschuldet, dass sie zu den seltener gespielten Werken Beethoven's zählt. Es war daher für Mancherlei eine sinngemässere Darstellung nothwendig.

Im ersten Allegro wird der etwas breiten Uebergangs-Passage vor **C** durch die jetzige Notirung wohl das Lastende benommen sein, das ihr in der frühern anhaftete und sie wird so besser als »Tonspiel« verstanden werden. Die Forderung der Steigerung der Gesangstelle (**C**) war durch *rinf.* zu bewirken; auch mussten die Doppelschläge darin ausgeschrieben werden, weil sie als Anfang der Abschnitte nur so gegenüber der Begleitung rhythmisch zu präcisiren waren. Bei **a**) und **b**) sind, da hier die Modulation durch Enharmonik bewirkt wird, auch die umzudeutenden Noten dis/es und fis/ges notirt worden. Die Stelle bei **D** erhielt richtige Notirung für moderne, erleichterte Ausführung, und die bei **G** eine bequemere Lesart. In **H** sind die kleinen Vorschlagsnoten beseitigt, so dass der kanonische Text partiturartig erscheint. Der frühere Ddurakkord (bei **f**) ist als verminderter Dreiklang notirt; denn nur so erhält die Modulation Verbindung und Fluss. Die Stelle bei **l**) war eine Oktave höher zu legen, die bei **o**) richtig zu stellen, da Beethoven, um in der Höhe auszulangen, ihre Intervalle verändert hatte, woraus sich denn auch die Abweichung der Schlussakkorde erklärt. Im Largo fehlte bei **a**) der Schritt des Alts. Cantando bezeichnet jetzt die singende Spielart statt des früheren »tenuto«. Der Doppelschlag bei **g**), dessen Schreibart unzutreffend war, ist ausgeschrieben worden.

Die jetzige Darstellung des Scherzo bietet wohl Gewähr, dass der darin pulsirende feine Humor, der sich (bei **C** und im Trio) mit inniger Empfindung paart, zur Geltung kommen wird.

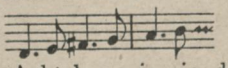
Auch wird die im Rondo ausgeführte klare Gliederung, klangreichere Stimmführung und dynamische Belebung dazu beitragen, dessen Inhalt dem allgemeinen Verständniss näher zu bringen.

Die Doppelschlagsformen bei **k**, **n**, **p** und **q** sind als Melismen in doppelter Verkleinerung dem 1. Motiv des 7. Rondo-Takts thematisch nachgebildet worden.

C dur-Sonate, Opus 2 N⁰. 3.

Joseph Haydn gewidmet.

Die Fertigstellung obiger Sonate für den Druck ist spätestens im Frühjahr 1795 erfolgt, als neu erschienen wird sie am 9. März 1796 von Artaria in Wien angezeigt. Nach G. Nottebohm hat Beethoven darin »Themen und Gänge« aus seinen Klavierquartetten vom Jahre 1785 benutzt. Daraus erklären sich manche Eigenthümlichkeiten des Klaviersatzes wie der formellen Anlage. Ersterer ist zuweilen etwas partiturartig, letzterer schafft einen weiteren Rahmen für die Aussprache von 4 obligaten Stimmen. Im ersten Allegro sind auch in jetziger Fassung die Spuren des concertirenden Charakters vom Klavierpart im Quartett noch ersichtlich. Solche »Soli« müssen daher auch in brillanter Spielart ausgeführt werden, so die Theile **B**, **E** und die Schlussstellen in **F**, **G**, **N** die Cadenza und die das Ganze abschliessende Oktavenpassage.

Die Auffassung des melodischen Kerns bei **B**, wie sie sich jetzt im Alt in Vierteln und Achteln präsentirt, lässt das *ff* wuchtiger auftreten, als dies bei den originalen 16tel-Figuren möglich ist. Dasselbe gilt von den Achtelbässen am Schlusse dieses Satzes. In der Stelle **C** bewirken die Achtelbässe eine trioartige Ausführung des sonst etwas dürftig klingenden zweistimmigen Tonsatzes. Die beiden Schlusstakte von **C** weisen im Original eine falsche Lesart auf, deren Ursprung leicht erklärbar ist. Der melodische Kern der Stelle lautet:  Diesen figurirte Beethoven alsdann in Achteln, wie sie das Original zeigt. Als Uebergang scheinen ihm diese Figuren noch nicht lebhaft genug gewesen zu sein, daher er den melodischen Kern durch Einschaltung von Doppelschlägen lebendiger zu gestalten suchte. Leider machte er sich deren Notirung zu bequem, indem er auch die erste Figuration stehen liess und das Doppelschlagszeichen über deren untere Nebennote setzte, so dass jetzt zwei einander widersprechende Notirungen dastanden. Der richtige Sachverhalt war daher in neuer Lesart herzustellen. In **P** führt sich die neue Lesart des in auftaktigen Terzschritten erscheinenden Oktavengangs (s. bei **n**) leichter aus, als die frühere, weil die unbequemen Sprünge der linken Hand fortfallen.

Das Hauptthema des Adagio ist stets breit und weihevoll, das Gegenthema (s. **B**) etwas bewegter, jedoch im Theile **C**, den 6 letzten Takten von **D** und in **G** wieder ruhiger vorzutragen.

Das muntere Scherzo ist im Sinne des $^6/_4$ Takts auszuführen. Vor dem Eintritt von **C** ist nur ein $^3/_4$ Takt vorhanden, der aber wegen des sich dort einstellenden *rall.* nicht als störend empfunden wird. Ebensowenig ist dies beim Schlusstakt unter $\overline{1.}$ der Fall, da Beethoven schon vorher durch Wiederholung des verkürzten Hauptmotivs den Rhythmus des Doppeltakts aufgehoben und durch den des einfachen ersetzt hat. Wie verhält sich nun dieser $^3/_4$ Schlusstakt zum Trioanfang? Beethoven hat ihn unter $\overline{2.}$ durch zwei Viertelpausen ausgefüllt, und da der erste Takt des Trios

sich auftaktig anschliesst, so stimmt Alles, selbst der Anschluss der Coda, der aber durch Lesen des Schlusstakts unter 2. erfolgen muss.

Die technisch schwierigen Terzengänge im Finale bei **D**, die sich noch als Spuren des einstigen Quartettsatzes ausweisen, werden in der jetzigen rhythmischen Fassung wohl besser verstanden werden, als in der früheren.

Auch die Terzengänge der linken Hand (s. f in **M**) werden sich technisch bequemer ausführen, als die im Originale (s. e) der rechten Hand zuertheilten Doppelgriffe.

Es dur-Sonate, Opus 7.

Der Gräfin Babette von Keglevics gewidmet.

Genannte Dame war eine begabte Klavierschülerin des Meisters. Für seine freundschaftlichen Beziehungen zu derselben spricht der Umstand, dass er ihr später noch zwei Werke widmete und sich, nachdem sie seit 1801 mit dem Fürsten Odescalchi vermählt war, an den in dessen Palast veranstalteten musikalischen Soiréen betheiligte.

Das Erscheinen des Werkes als »Grosse Sonate« wurde am 7. October 1797 von Artaria in Wien angezeigt.

Dem ersten Allegro ist zwar $^6/_8$ Takt vorgezeichnet, gleichwohl ist es aber im $^{12}/_8$ Takte gedacht. Man beachte den Anhang bei **Q**, wo Beethoven das Thema auf der Taktmitte eintreten lässt und es dann *cresc.* in rhythmischer Verkleinerung fortführt, so, dass er doch wieder richtig auf erster Taktzeit abschliesst. Vor **P** ist dies ähnlich. Derartige rhythmische Feinheiten (wie noch manche andere) werden im $^6/_8$ Takte schwerlich erkannt werden.

»Das Largo ist eines jener beschaulichen, tiefsinnigen und erhabenen Adagios, weit hinausgehoben über jeden Affekt, wie nur Beethoven sie geschrieben.« (A. B. Marx). Darin sind auch die Pausen (s. die Dynamik des Anfangs) beredte musikalische Factoren. Das Thema bei **B** werde feierlich — gleichsam wie mit klangvollem Orgelton und staccirtem Pedalbass — vorgetragen. Aehnlich sei es bei **D**, wo das Thema in der linken Hand markirt und wie von Blasinstrumenten intonirt gespielt werde, zu denen in der Höhe ätherische Violinstimmen erklingen.

Das zweite Allegro ist nach den Gesetzen des $^6/_4$ Takts vorzutragen, was sich besonders im Minore sehr nöthig erweist. Nach G. Nottebohm war dessen Melodie ursprünglich in Vierteln skizzirt. Sollte dies nicht für den Spieler ein Wink sein, dieselbe mit dem Daumen der rechten Hand etwas singend gegenüber der Figuration hervorzuheben?

Im Satze **F** bei b) ist durch Umwandlung des Unterdominant-Akkords in den Quintsext-Akkord die fatale Quintfolge im Bass beseitigt worden, die ihr Dasein wohl nur einem Versehen des Stechers verdankte, der »es« statt »f« gelesen. Die beiden letzten Noten des Minore leiten das Bassmotiv des zu wiederholenden Allegros thematisch ein, so dass es als kanonische Nachahmung der ersteren in dreifacher Verkleinerung erscheint.

Das Rondo hatte in seiner Originalnotirung, wie kaum ein anderes Tonstück, durch die Unzulänglichkeit des damaligen Klavierumfangs erheblichen Schaden erlitten, und zahlreiche Reconstructionen waren daher nöthig, um Beethoven's Ideen zu Recht und Wirkung gelangen zu lassen. Gleiches gilt von der unzureichenden Gestaltung der Bassstimme gegenüber der Figuration, der Schreibweise enharmonischer Verwechslungen u. a. m.

C moll-Sonate, Opus 10 No. 1.

Der Gräfin von Browne, geb. von Vietinghoff gewidmet.

Nach G. Nottebohm's Ermittelungen ist die obige Sonate nicht vor Mitte 1796 componirt, Anfang Juli 1798 wurde eine Subscription darauf eröffnet und am 26. September desselben Jahres wurde sie als erschienen bei J. Eder in Wien angezeigt.

Der Inhalt des Allegro ist nur im $^6/_4$ Takt sinngemäss vorzutragen. Dann strebt Alles den metrischen Schwerpunkten zu und drängt vorwärts zu immer leidenschaftlicherem Erguss, während bei Beachtung des vorgeschriebenen $^3/_4$ Taktes das Entgegengesetzte der Fall ist, da die Entwickelung sofort durch ein Diminuendo gehemmt wird. Beachtlich bleibt der im 6. Takt vor **B** eingeschobene einzelne $^3/_4$ Takt, dessen Wirkung Beethoven, wohl um eine breitere Ausführung anzudeuten, durch Vorschrift von *ff* zu erhöhen sucht.

Der punktirte Rhythmus der Hauptmotive, deren melodische Schritte stets gut hervorzuheben sind, prägt den Themen den Charakter des ritterlich Heldenhaften auf, was beim Vortrage wohl zu beachten ist. Die Taktpause vor **G** werde (der wechselnden Tonart wegen) als Generalpause behandelt.

Das sehr ausdrucksvoll zu spielende Adagio ist den Schweregesetzen des $^4/_8$ Takts gemäss aufzufassen, woraus sich die Stellung der dynamischen Höhepunkte in den beiden ersten Abschnitten von selbst erklärt. Sie werden (ihres Vorhaltcharakters wegen) mittels Dehnung bedeutsamer vorzutragen sein, was durch den ruhig im Crescendo auszuführenden Doppelschlag vorzubereiten ist.

Das Thema bei **C** werde sehr ruhig, in der Melodie schön singend und nur in der Begleitung *pp* vorgetragen. Seine nachfolgende Variation ist sehr duftig und nur in den Melodiespitzen etwas singend zu halten. In der Stelle **D** werde das vordringende Crescendo durch Accelerando unterstützt. Das Arpeggio vor **E** repräsentirt den Uebergang und ist daher breit und gewichtig auszuführen. Bei **J** war der Doppelschlag wohl nur aus Versehen im Original fortgeblieben; denn er darf nicht fehlen, da er durchaus als organischer Bestandtheil der Melodie und nicht nur als ihr ornamentaler Schmuck erscheint.

Das Prestissimo ist im Allgemeinen leidenschaftlich und kühn vordringend im Vortrage zu halten. Das Seitenthema bei **C** bilde darin einen ruhigeren, in ausdrucksvollem Portamento auszuführenden Gegensatz. Die Durchführung **F** werde wie ein Duo zwischen Violoncell und Violine aufgefasst. Sollte die originale Form der ersten Takte bei **M** nicht auf einem Druckfehler beruhen? — Das nach der Fermate alsdann auftretende »ritardando, calando« ist wohl nur als eine Erlaubniss anzusehen, »quasi fantasia«, d. h. ohne festes Tempo zu spielen. Die Harmonie bei d) muss wohl arpeggirt und gleichsam als Modell der nachfolgenden Arpeggien hingestellt werden. Die ausgeschriebenen Arpeggios sind als lebhafte Auftaktsfiguren zu behandeln. Der Schluss bei **N**, in dem beide Themen in umgekehrter Ordnung combinirt erscheinen, muss beruhigend ausklingen.

F dur-Sonate, Opus 10 No. 2.

Der Gräfin von Browne, geb. von Vietinghoff gewidmet.

Etwa in der Zeit vom Herbst 1796 bis ebendahin 1797 componirt, wurde auf diese Sonate Anfang Juli 1798 eine Subscription eröffnet und ihr Erscheinen am 26. September desselben Jahres von J. Eder in Wien angezeigt.

Beethoven hat dem Hauptthema des Allegro vom 4. Takte an durch rhythmisch-melodische und modulatorische Mittel ein Gepräge verliehen, das einen energisch vordringenden, ausdrucksvollen Vortrag erfordert. Die in allen Ausgaben im 5. Takte stehende Figur muss aus Gründen der Analogie in verwandelt werden. Aus gleichen Gründen muss bei g) der Quintsext-Akkord hergestellt werden. Die Stelle **F** muss unter Beobachtung des hinzugefügten »espressivo«,

richtiger Behandlung der Vorhalte und Herstellung angemessener Klangverbindung durch Pedalgebrauch einen poetischen Gegensatz gegenüber dem sonstigen Durchführungsmaterial bilden. Die Reconstruction bei h) spricht durch melodischere Wirkung für sich selbst. Die thematische Gestaltung des Tenors bei i) dürfte die Intention des Autors richtiger andeuten, als dies die originale Schreibart thut.

Im Allegretto kann der Ausdruck erhöhten rhythmischen Schwunges, der dieses herrliche Tanzpoëm durchströmen muss, nur erreicht werden, wenn man absieht sowohl vom vorgeschriebenen Takt wie Tempo. Denn je zwei Takte sind darin — im Sinne des Allabreve — zu Zählzeiten verbunden, so dass man $^6/_4$ Takt im »Allegro molto« empfindet. Bei **B** beachte man, dass Beethoven durch *sf* nur den Auftakt der kanonischen Nachahmungen in den beiden Oberstimmen charakterisirt wissen will, was durch Schwerpunktsneigung der Hand leicht erreichbar ist. Die nachahmende Unterstimme in **C** ist wohl *p* zu spielen, so dass das vorgeschriebene *pp* nur der kontrapunktirenden Oberstimme gilt.

Das Prestotempo im Finale wird wegen des darin vorherrschenden kontrapunktischen Styls nur in der Schnelligkeit eines Allegro zu Gehör kommen dürfen.

Ddur-Sonate, Opus 10 N°. 3.

Der Gräfin von Browne, geb. von Vietinghoff gewidmet.

Diese Sonate, 1797 componirt, wurde, nachdem schon Anfang Juli 1798 eine Subscription darauf eröffnet worden, am 26. September desselben Jahres als neu erschienen von J. Eder in Wien angezeigt.

Der Styl des Presto (richtiger Allegro im Allabreve-Sinne) hat ein ganz sinfonisches Gepräge, so dass der Klaviersatz wie beim Partiturspiel als Dolmetscher von Orchesterstimmen zu deuten ist. Aus dieser Vorstellung ergiebt sich der Schlüssel für sinngemässen Vortrag des Ganzen wie der Einzelheiten. Das Seitenthema **C**, welches leicht unbedeutend und monoton wirkt, werde von Motiv zu Motiv gesteigert gespielt, so dass **e**) als dessen dynamische Höhe erscheint. Um sie wirkungsvoll zu gestalten, vertheile man den Text an beide Hände, wie die neue Lesart es angiebt. Der Schluss bei **o**) ist dem erweiterten Umfange der heutigen Instrumente gemäss reconstruirt worden. Denn die Betheiligung der Oberstimme an der Melodie (statt des frühern Orgelpunkts) steigert den von Beethoven beabsichtigten Aufschwung derselben wesentlich.

Das Largo ist ein sinfonisches Nachtstück voll Trauer und tiefer Melancholie, das im breiten, grossen Style aufgefasst und wiedergegeben sein will. Beachtlich erscheint der Satz **E**, besonders dort, wo der Bass wie mit Posaunenstössen dreinfährt, während klagende Violinfiguren sich in der Höhe dahinwinden. Grossartige Steigerung vom *pp* bis zum *ff* erheischt der Vortrag des Satzes **H**.

Im Minuetto herrscht anmuthig bewegtes Leben, das aber einen mehr innigen als lustigen Vortrag verlangt. Dies gilt besonders von der Stelle **D**.

Das Trio hat einen mehr humoristisch-lustigen Anstrich, was in neckischer Wechselrede zwischen Bass und Oberstimme zu ergötzlichem Ausdruck gelangt.

Im munteren Rondo äussert sich fröhliche Laune, die in dem wie schalkhaft hingeworfenen Hauptmotiv und in einer gewissen klavieristischen Spiellust zu Tage tritt. Besonderen Ausdruck fordern die nicht sehr zahlreich eingestreuten Vorhalte, was man beim Vortrage der etwas verrufenen Stellen in **E** nicht vergessen möge. In **K** beachte man das anmuthige Spiel der beiden Motive, die im doppelten Kontrapunkt einander abwechselnd gegenübertreten, was ja die neue Lesart jetzt deutlich wiedergiebt.

Die freie Kadenz vor **L** erfahre eine geschmackvolle rhythmisch-dynamische Ausführung, da die Originalnotirung in 32steln wohl auf Irrthum beruht.

Sonate pathétique (Cmoll), Opus 13.

Dem Fürsten Carl von Lichnowsky gewidmet.

Obige Sonate wurde 1799 bei J. Eder in Wien veröffentlicht und hat seit der Zeit eine stetig wachsende Popularität erlangt, wie kaum eine andere. Grund hierfür mag sein, dass Beethoven den Charakter ihres Inhalts durch eine Ueberschrift näher bezeichnete und damit dem allgemeinen Verständniss näher brachte. Oder liegt's nur an der Musik selbst?

Ein Grave im feierlichen Marschrhythmus leitet die Tondichtung ein. Im ernsten Moll, getragen von schmerzlich zuckenden Harmonieen schreitet das Hauptmotiv aus dunkler Tiefe zur Höhe empor. Nach erfolgter Modulation zur Parallel-Durtonart nimmt es einen mehr bittenden Charakter an, wird beantwortet von trotzig schweren Harmonieschlägen, steigt dringender zur Höhe, wendet sich, immer kürzer werdend, wieder zur Molldominante zurück, ein ernst feierlicher Trugschluss erfolgt, das letzte deklamatorische Motiv wiederholt sich, und nieder rollt die Melodie als chromatische Passage zum Leitton, hebt sich nochmals wie im Aufschrei zur Nonenfermate — und unmittelbar darauf beginnt nun in stürmischer Bewegung und leidenschaftlicher Erregtheit das Allegro di molto e con brio. Bei **E** mildert sich diese Erregtheit, die bisherige Achtel- wird zur Viertelbewegung und jener beliebte Dialog zwischen Bass und Oberstimme erscheint, worin eine tiefe Stimme so vorwurfsvoll auftritt, aber von einer höheren in anmuthigster Weise beantwortet und besänftigt wird. Jetzt (bei **F**) erscheint das vorige Hauptmotiv in Pfundnoten und gleichzeitiger Verkehrung im Bass, dazu gesellt sich die stürmische Achtelbewegung von vorhin und hochleidenschaftlich braust das erste Thema in doppelten Notenwerthen, vom Basse in der Gegenbewegung kontrapunktirt, in unruhig schweifender Modulation einher, schliesst in Dur, wiederholt sich (diesmal noch höher gesteigert) und schliesst abermals. In dem nun folgenden kurzen Doppelsatz **G** senkt sich das Thema in der ersten Achtelfigur jedes Takts, das erste Mal *p* wie ermattet, das zweite Mal sich im Crescendo zum *f* erhebend. Bei **H** tritt alsdann abermals das Hauptthema auf und zwar in Dur, wird aber durch einen thematischen Bassgang zur Tiefe nach Fis (dem Leitton der Dominante) unter schweren Akkordschlägen der rechten Hand hinabgeführt. Eine Fermate gebietet Einhalt dem leidenschaftlichen Toben. Dann kehrt der Anfang des Grave in Gmoll wieder als Einleitung zur Durchführung. Doch genug! Wie der Meister darin aus kleinen Keimen in kunstvoller Weise Weiteres geschaffen, das möge der mündlichen Unterweisung beim Studium vorbehalten bleiben.

Eine weihevolle Stimmung kommt im Hauptthema des Adagio zum Ausdruck, und nur in den Nebenthemen **B, D** wie auch in den ersten vier Takten bei **F** muss eine zartleidenschaftliche Erregung vorwalten.

Das Rondo war (wie aus Skizzen, die — nach G. Nottebohm — dem Jahre 1798 entstammen, hervorgeht) ursprünglich nicht für Klavier, sondern für verschiedene Instrumente, dem Anschein nach für Klavier und Violine gedacht. Aus diesem Umstande erklärt sich Manches, vielleicht auch die Thatsache, weshalb das Rondo — was charaktervolles Festhalten der pathetischen Stimmung betrifft — nicht so ganz den ersten beiden Sonatensätzen ebenbürtig ist. Allein wenn sein »Pathos« auch nicht so urkräftig wirkt, wie das im ersten Satze, so ist es doch immer noch beethovenisch genug, um die einheitliche Idee des Ganzen zum Ausdruck und zugleich zu einem voll befriedigenden Abschlusse zu bringen.

Auch ist die thematische Verwandtschaft seiner charakteristischen Tonschritte mit denen der Themen des ersten Sonatensatzes durchaus vorhanden, wie jeder Einsichtige erkennen wird. Dies dem Studirenden zur Erkenntniss zu bringen, muss Sache der mündlichen Unterweisung bleiben.

Das Rondothema selbst muss lebhaft vordringend und im Sinne eines Violin-Solos vorgetragen werden. Nur bei seinem dritten Auftreten werde es — im Kontrast zu dem vorangegangenen glänzenden Orgelpunkte — etwas klagend und in zurückgehaltener Bewegung gespielt; doch muss man bei **J** schon wieder (nach und nach) zum früheren Pathos zurückgekehrt sein. Der Satz **N** muss mit grossartigem Aufschwunge ausgeführt werden; von **O** ab muss sich die Leidenschaftlichkeit noch steigern, um in der im *ff* niedersausenden Passage ihren Abschluss zu finden. Wie eine ferne Erinnerung klinge die Asdur-Reminiscenz; schneidig und brillant schliesse die Passage das Ganze ab.

Edur-Sonate, Opus 14 No. 1.

Der Baronin von Braun gewidmet.

Wie aus den von G. Nottebohm mitgetheilten Skizzen zu dieser Sonate hervorgeht, ist dieselbe im Jahre 1795 entstanden. Am 21. December 1799 wurde sie von T. Mollo in Wien als neuerschienen angezeigt.

Das erste Allegro mahnt, wie Vieles in der Sonate, an die Setzart für Streichquartett, und wirklich hat auch Beethoven dieselbe im Mai 1802 als Uebertragung nach Fdur in dieser Form herausgegeben. Die musikalischen Gedanken des Allegro haben vorwaltend ein anmuthiges, leichtes Gepräge und müssen demgemäss vorgetragen werden. Nur in der ersten Hälfte der Durchführung nimmt der Ausdruck einen kräftigern Aufschwung. Bei **J** hat Beethoven die Schritte der Seitenthemas — gegenüber dessen erster Lesart — verändert. Die analog transponirte Fassung ist deshalb zum Vergleich bezw. Gebrauch beigegeben worden.

Das Allegretto mit seinen sinnigen Wendungen und elegischen Zügen vertritt den fehlenden langsamen Satz in dieser Sonate. Bei Annahme des $^6/_4$ Takts ($\mathbf{\mathit{d.}} = 54$ als Schrittbewegung) und Legatovortrag wird der Charakter desselben sich richtig ausprägen, da alsdann der punktirte Rhythmus des ersten Motivs, der meist fälschlich »hüpfend« genommen wird, in den Hintergrund tritt. Das Trio zumal wird in dieser Auffassung zum schönen Gesang in allen Stimmen.

Das Rondo hat einen munteren, launigen Charakter voller Spielfreudigkeit im Figurenwerk. Nur das Seitenthema (bei **C** und **K**) werde ruhiger genommen. Im figuralen Mittelsatz (**F** und **G**) sind die durch Achtelfähnchen gekennzeichneten melodischen Schritte überall kräftig zur Geltung zu bringen. Die beigegebene Reconstruction der Stelle in **L** prüfe man auf ihre Zulässigkeit; jedenfalls klingt sie, da der Stimmführung jetzt keine Hemmnisse entgegentreten, wirkungsvoller, als die originale, wohl durch den vormaligen beschränkten Klavierumfang beeinflusste Fassung.

Gdur-Sonate, Opus 14 No. 2.

Der Baronin von Braun gewidmet.

Die Original-Ausgabe obiger Sonate wurde am 21. December 1799 von T. Mollo in Wien als erschienen angezeigt.

Diese Tondichtung ist ein liebliches, frisches Werk, voller Anmuth und Feinheit und deshalb ein Liebling der Jugend.

Das Hauptthema des Allegro werde mit steigender Lebhaftigkeit bis zu seinem dynamischen Höhepunkte vorgetragen, von da ab beruhigter, die melodischen Spitzen ausdrucksvoll singend, bis zum Abschluss. Der Satz **B** muss deklamatorisch gehalten werden mit nachdrücklicher Hervorhebung der Vorhalte, da auf ihnen der Ausdruck ruht. Frisch und lebendig spiele man im Seitensatze **C** die Terzengänge, ausdrucksvoll die sich anschliessende Melodie, brillant die 32stel-Passagen. Die bei den Terzengängen befindlichen kleinen Bögen sind nur aus Pietät für die Originalnotirung mit herübergenommen worden, wenngleich sie den Sachverhalt unzutreffend bezeichnen. Ist ja doch die erste Note nicht Vorhalt, an den sich die zweite als Abzug leicht anzuschliessen hätte, sondern Vorausnahme. Es muss also nicht lauten: sondern besser: wobei die Vorausnahme auftaktartig zu markiren sein würde. Aus dieser Auffassung ergiebt sich für den ersten Terzengang, da er auf die Dominante zutreibt, der Crescendo-Vortrag, während sich der zweite im Diminuendo zur Tonika senkt. Der Satz **D** werde sehr ausdrucksvoll — etwa wie vom Streichquartett — vorgetragen, derartig, dass die Violinen vom Violoncell beantwortet werden. In der Durchführung muss von da ab, wo die rechte Hand in Triolen dem Thema der linken Hand gegenübertritt, energisch und etwas leidenschaftlich auf die abschliessende Fermate zugetrieben werden. Den Orgelpunkt mit seinen rollenden Passagen spiele man brillant, den sich anschliessenden Dialog mit gesteigertem Ausdruck. Im Repetitionstheil muss der etwas geänderte Schluss breit ausklingen; zart und zurückhaltend ende der Anhang.

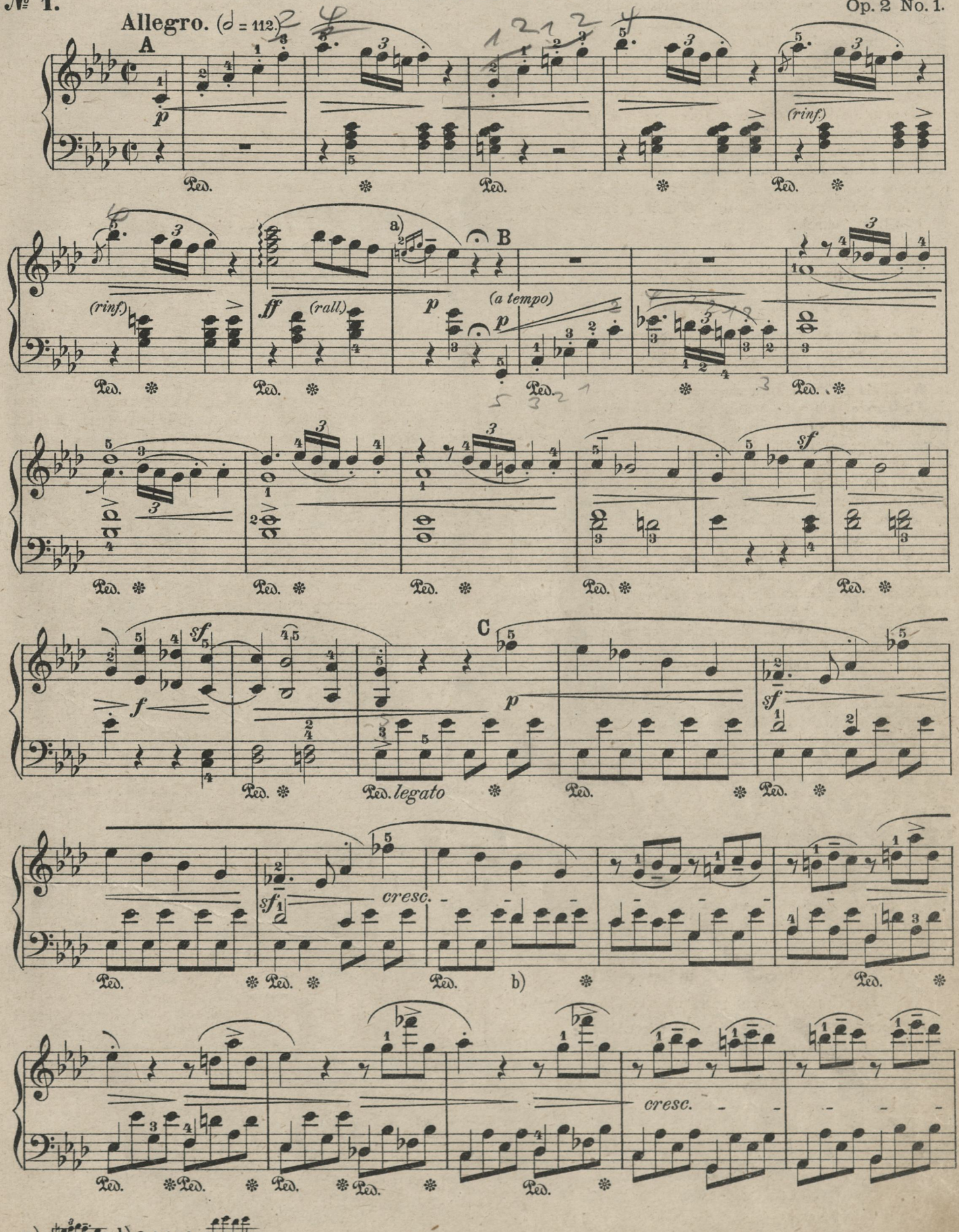
Das Andante ist ein Variationen-Cyclus. Das Thema werde etwas feierlich, nicht im trockenen Staccato, sondern im klangvolleren Portamento gespielt. Die Sforzatos, wenige Takte vor dem Schlusse, sind wohl nur als fortschreitende Verstärkung im Sinne des Crescendo aufzufassen. Die I. Var. (s. **C**) werde, unter angemessener Hervorhebung des Themas in der linken Hand, etwas lebhafter gespielt, die II. Var. (s. **E**) wieder ein wenig ruhiger, etwas treibend der Orgelpunkt (s. **G**), ziemlich bewegt, unter singender Hervorhebung der melodischen Spitzen, die IV. Var. (s. **H**), zurückhaltend der Anhang (s. **K**), nicht zu stark der Schlussakkord.

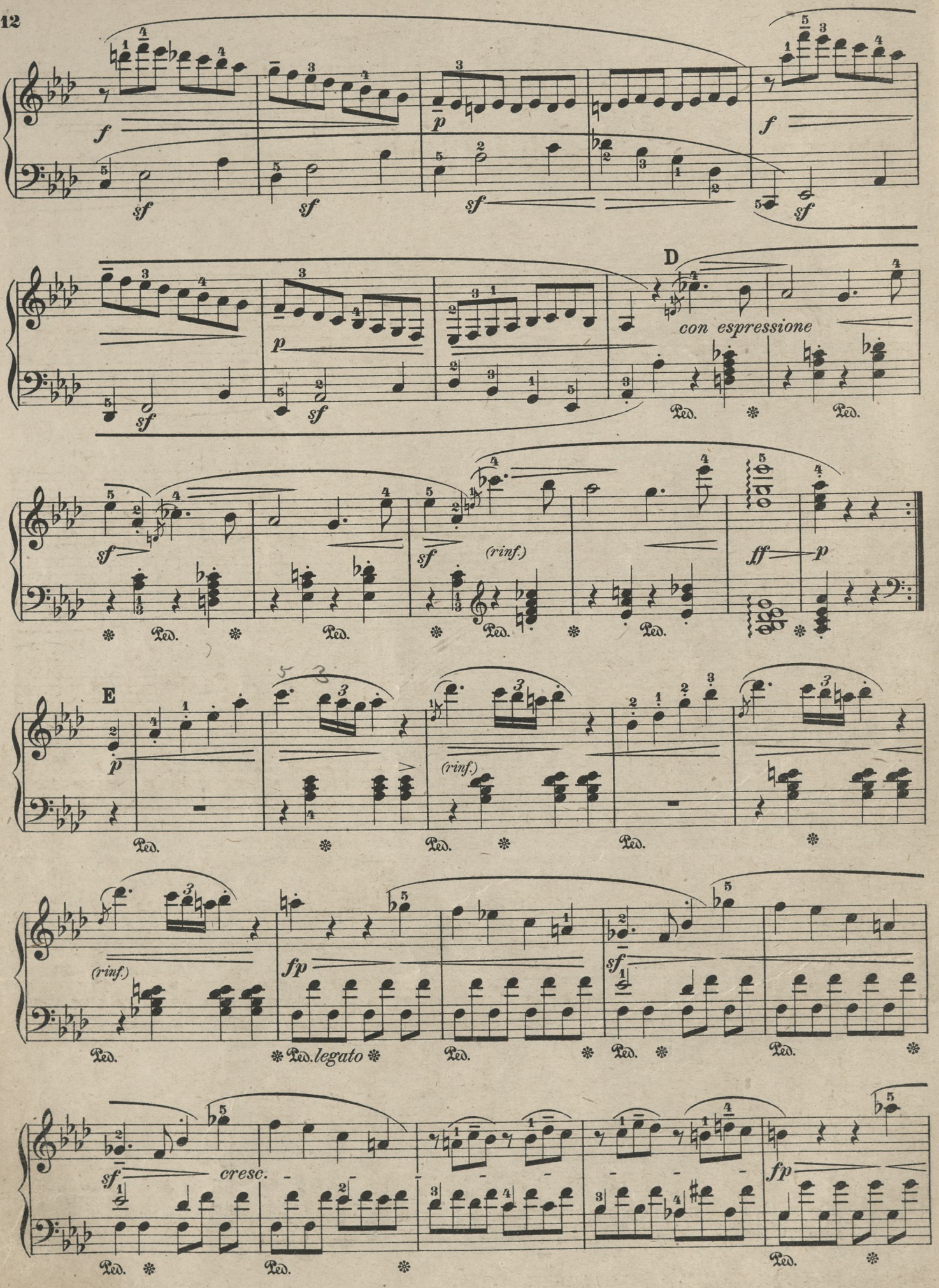
Das Finale hat Rondoform. Seine Ueberschrift »Scherzo« bezieht sich wohl mehr auf den Vortrag, der meist »scherzoso« zu halten sein wird. Die originale Taktvorzeichnung ist ungenau, denn sogleich die erste rhythmische Formel (2×3 Achtel) ist doch nur im $^6/_8$ Takt möglich. Das Rondothema muss sehr humoristisch aufgefasst und dargestellt werden. Das erste Nebenthema **B** spiele man etwas brillant, treibend den Uebergang **D**. Der Mittelsatz (**E**, **F** und **G**) werde ausdrucksvoll in etwas ruhigerem Zeitmass vorgetragen. Der Rückgang **H** muss treibend das erste Tempo zu erreichen suchen. Im Uebergang **K** ist beachtlich, wie vom Orgelpunkt auf d über dis und e die Modulation nach Fdur fortgeschoben wird und wie auf ähnliche Weise von f über e, dis nach d die Rückmodulation nach Gdur erfolgt. Die als Dialog auftretende Coda (s. **L**) muss ruhig beginnen, aber sich immer eifriger gestalten; besondere Steigerung erfahre die Stelle, wo der Bass kanonisch dem gebrochenen Terzengange folgt. In umgekehrter Ordnung der Stimmen repetirt sich der Dialog und mag nach dem Schlusse zu noch erhöhte Steigerung erfahren. Der Anhang **N** mit seinem Doppelorgelpunkte werde anfangs recht energisch gehalten, muss aber am Schlusse beruhigt verklingen.

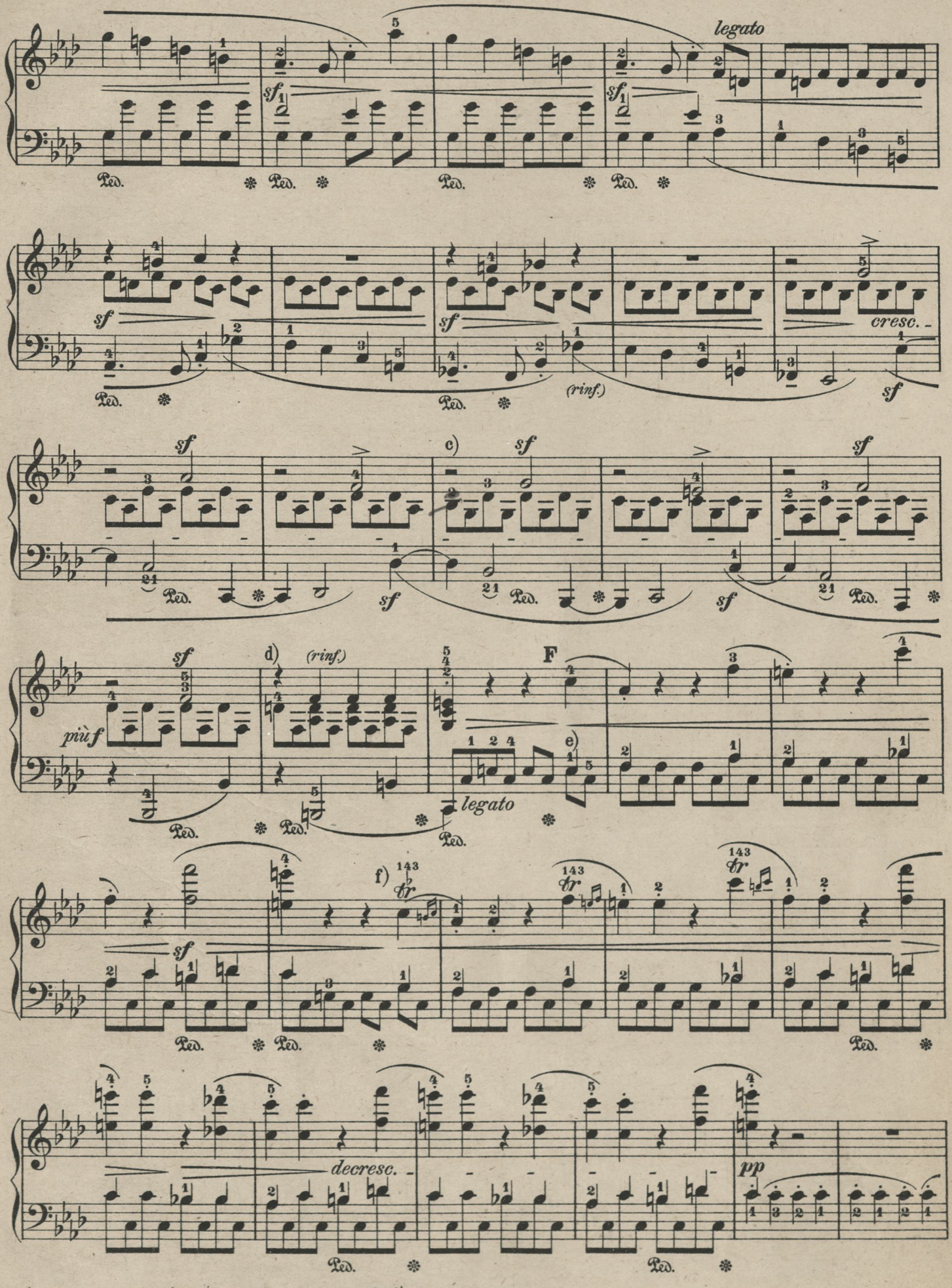
SONATE.

Joseph Haydn gewidmet.

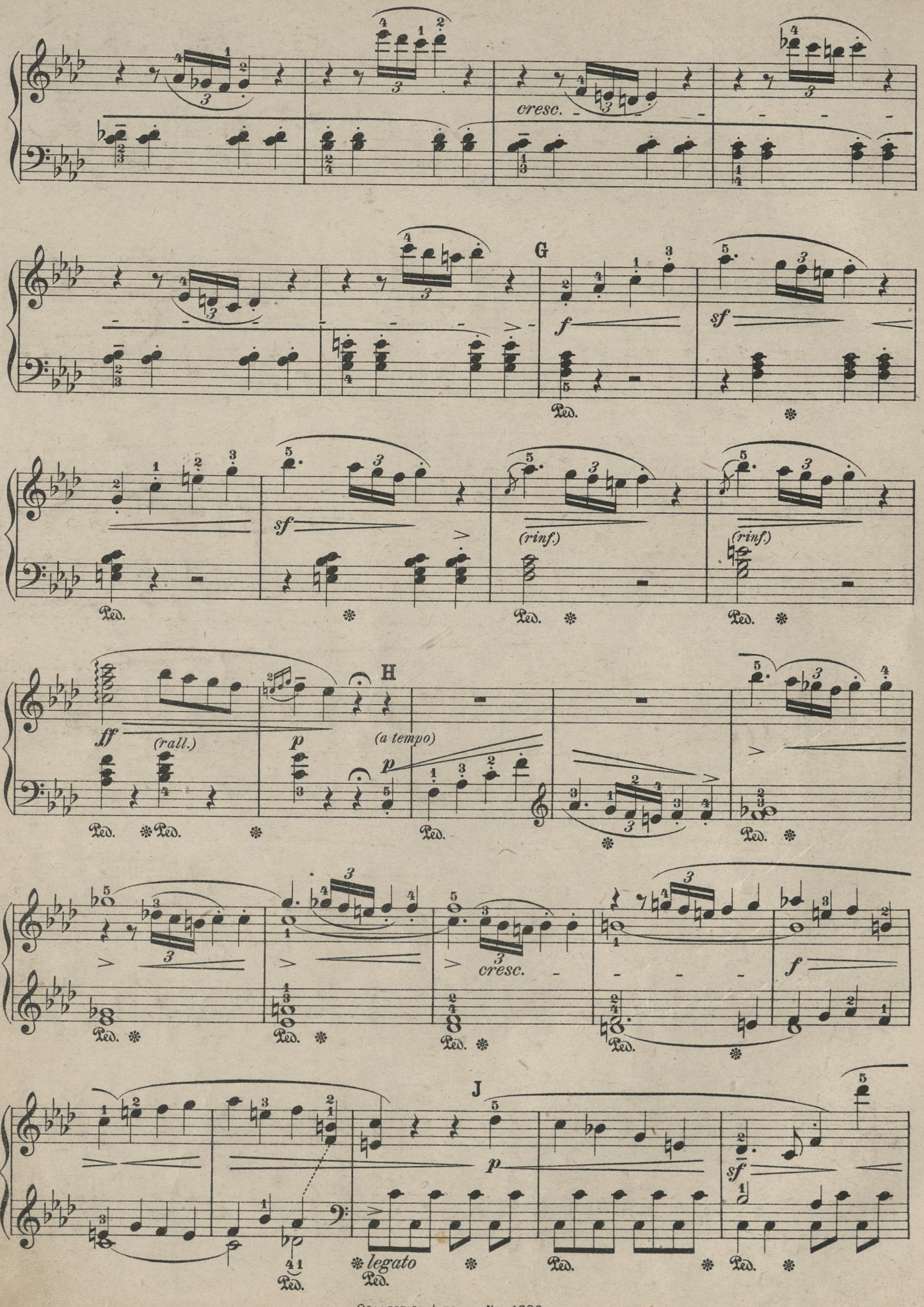
№ 1. Op. 2 No. 1.

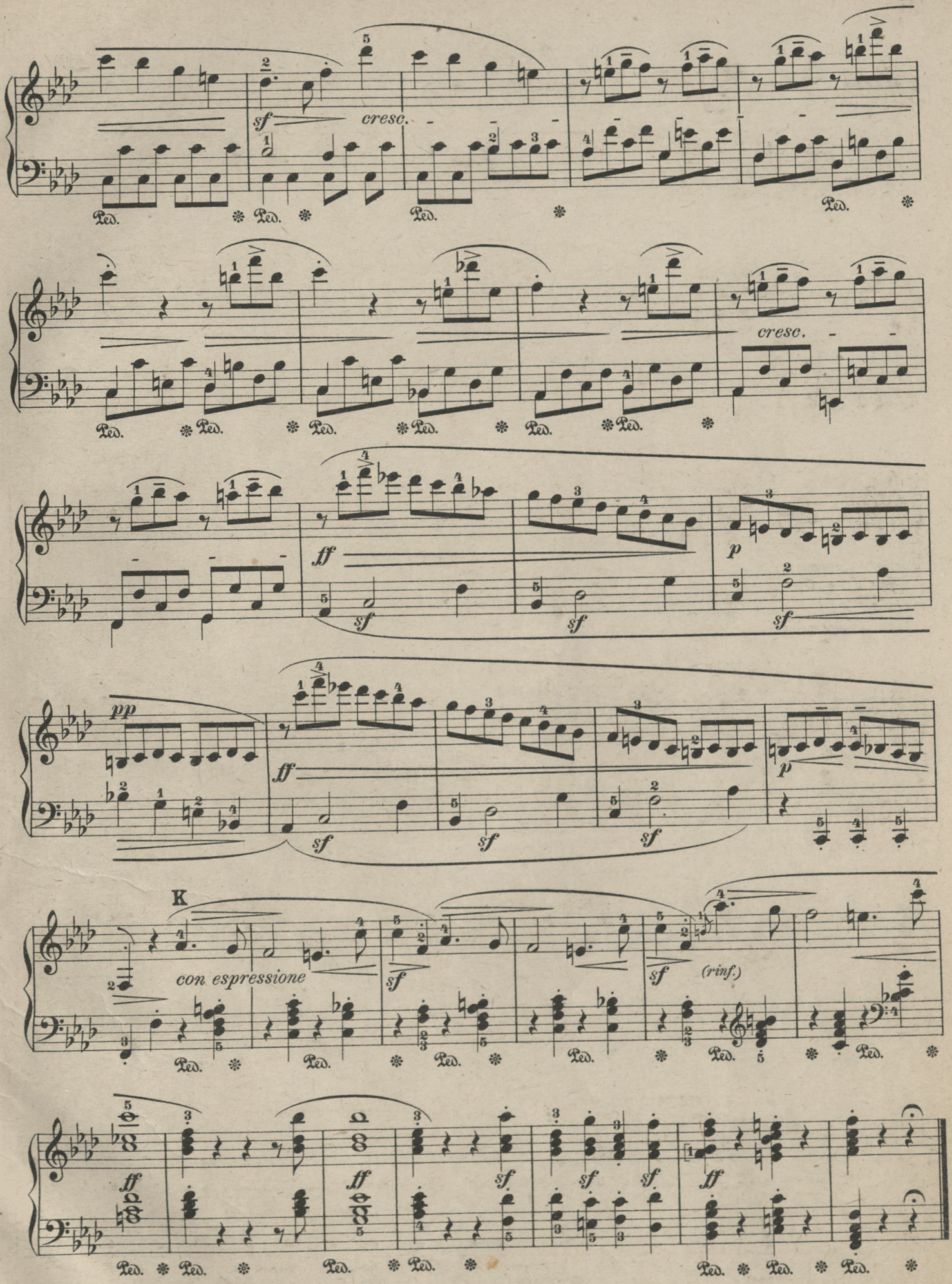


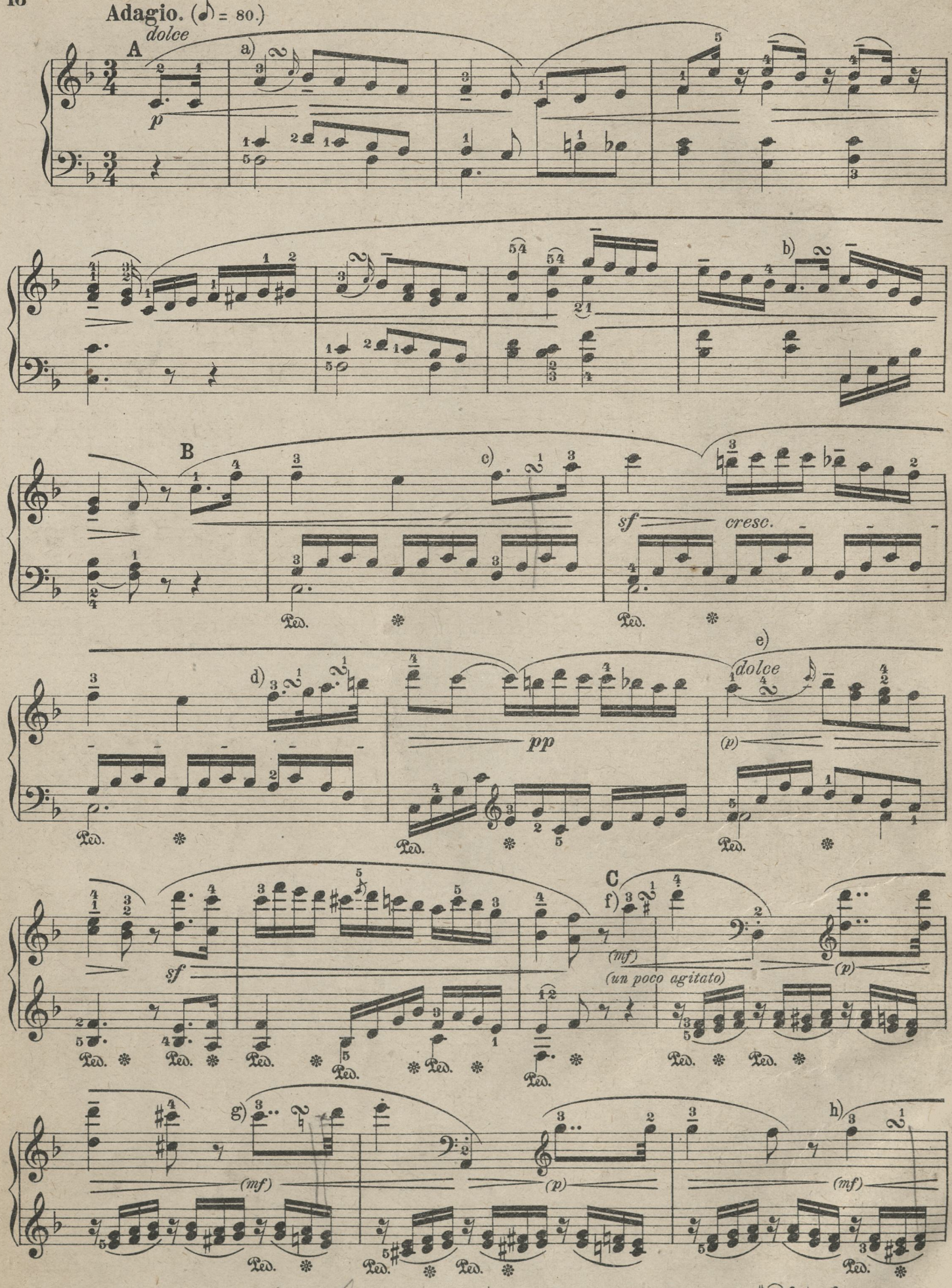

D
con espressione
(rinf.)
E
(rinf.)
(rinf.)
cresc.
Ped.
Ped. legato

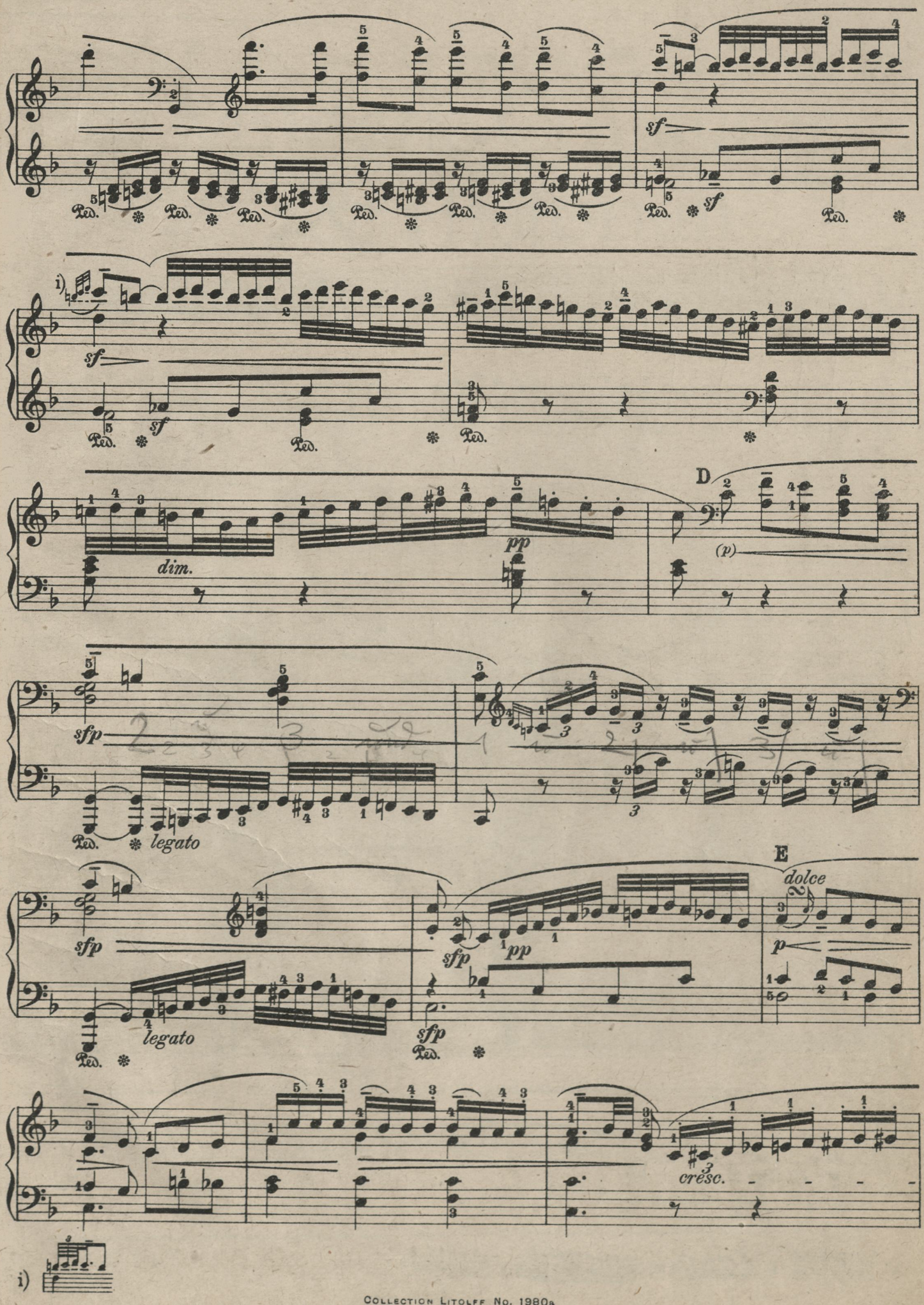


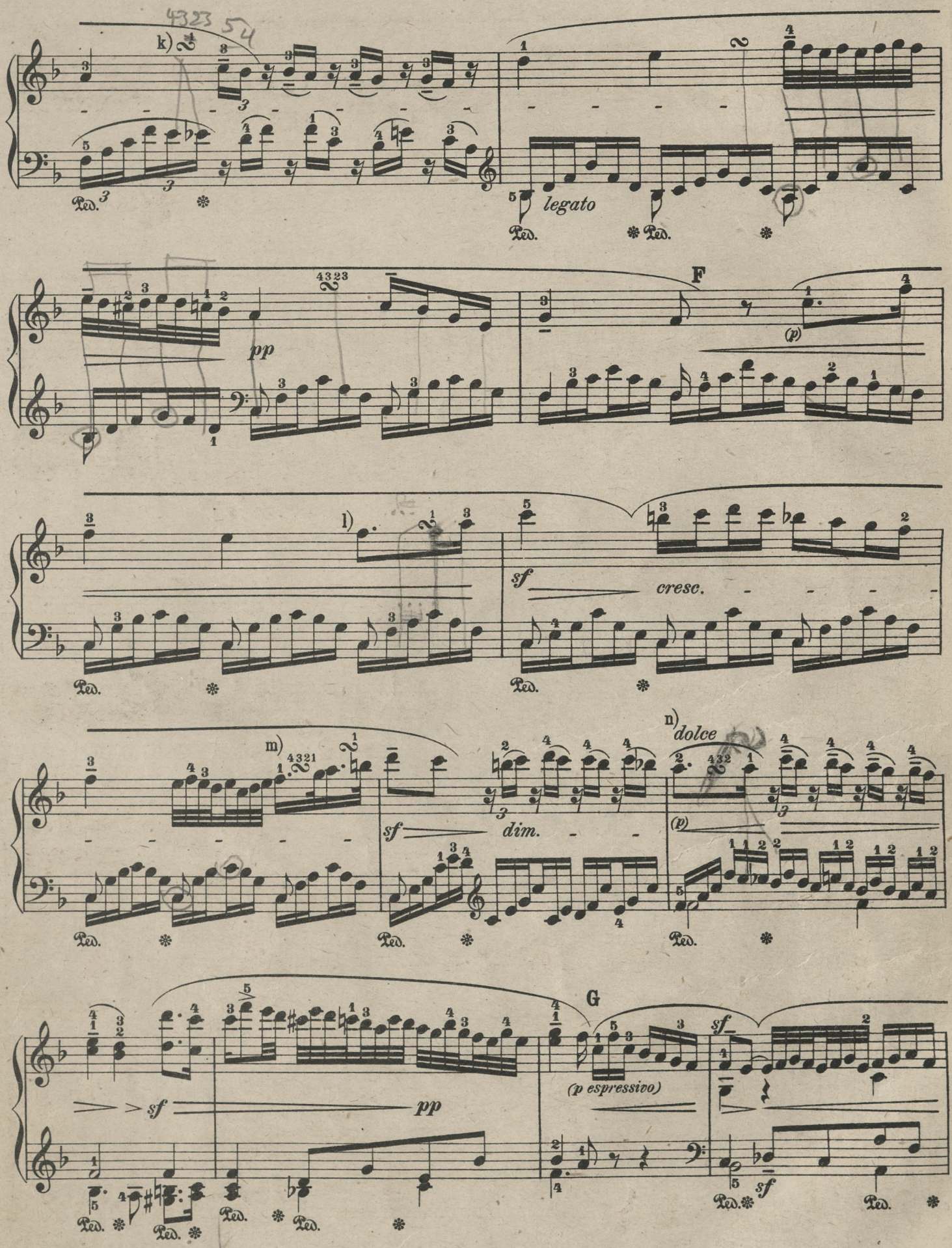
c) Original: d) e) f)

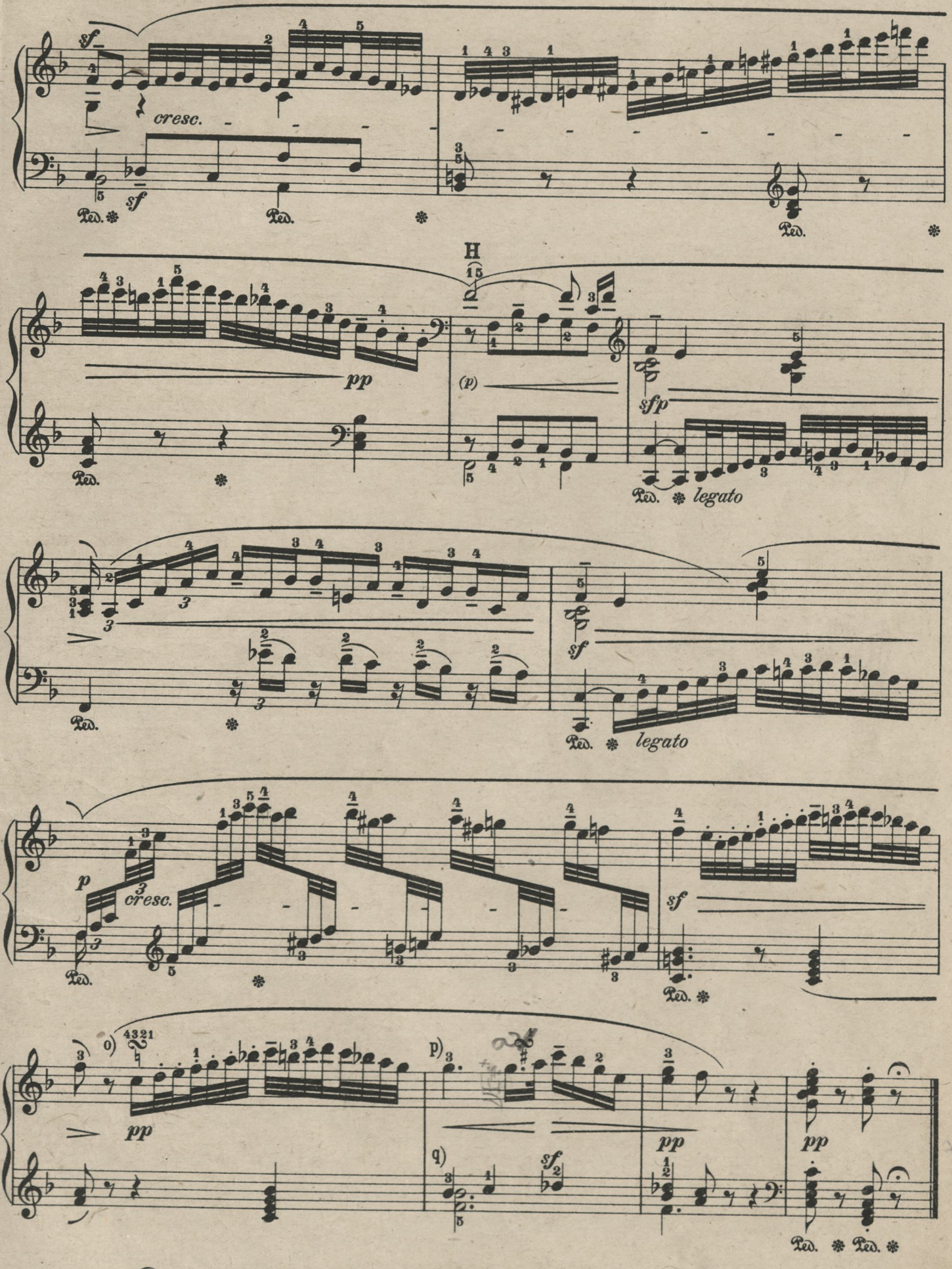

cresc.
G
f
sf
sf
(rinf.)
(rinf.)
Ped.
H
ff
(rall.)
p
(a tempo)
p
cresc.
f
J
p
sf
legato

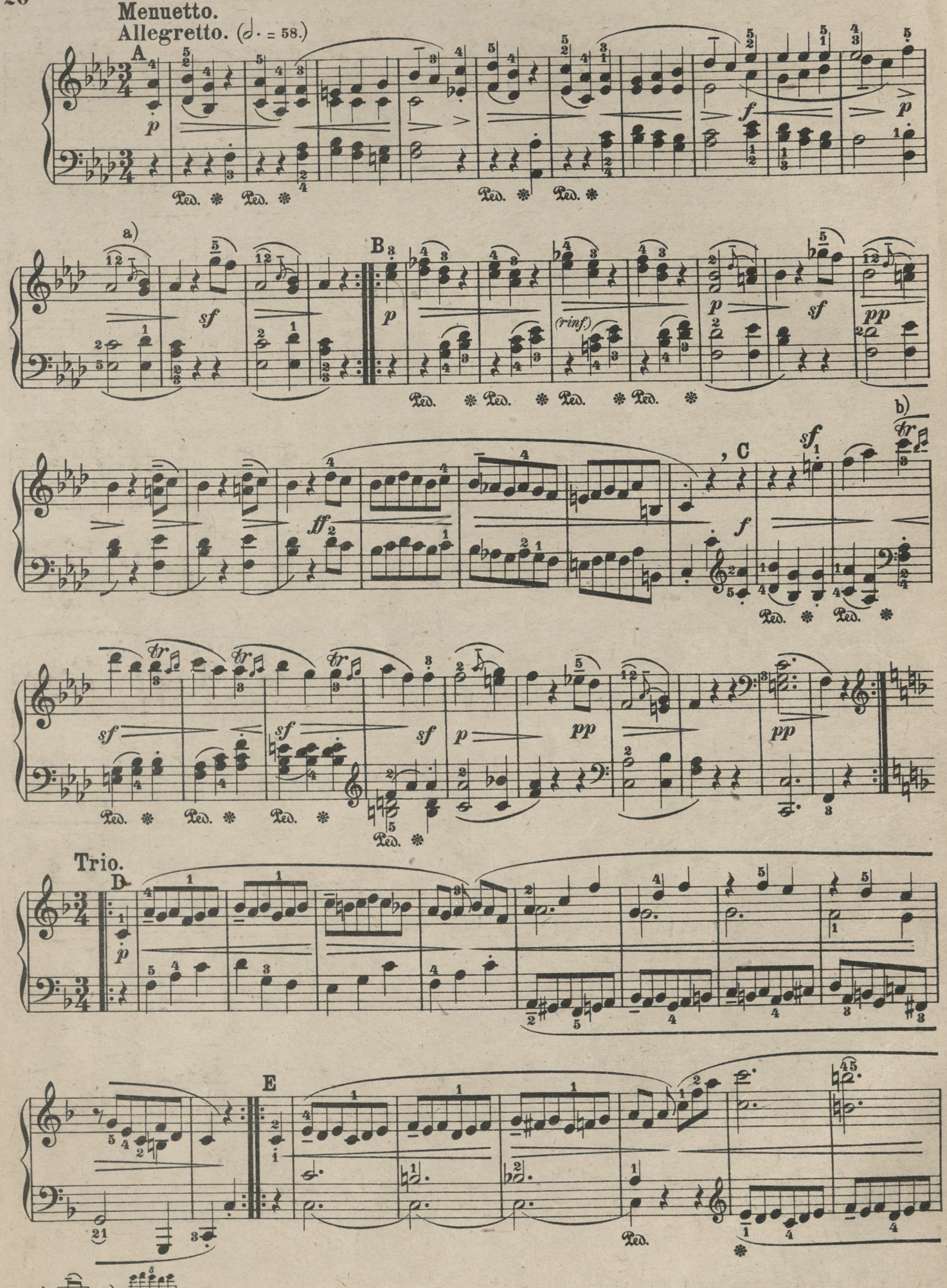

sf
cresc.
Ped.
ff
p
pp
K
con espressione
(rinf.)

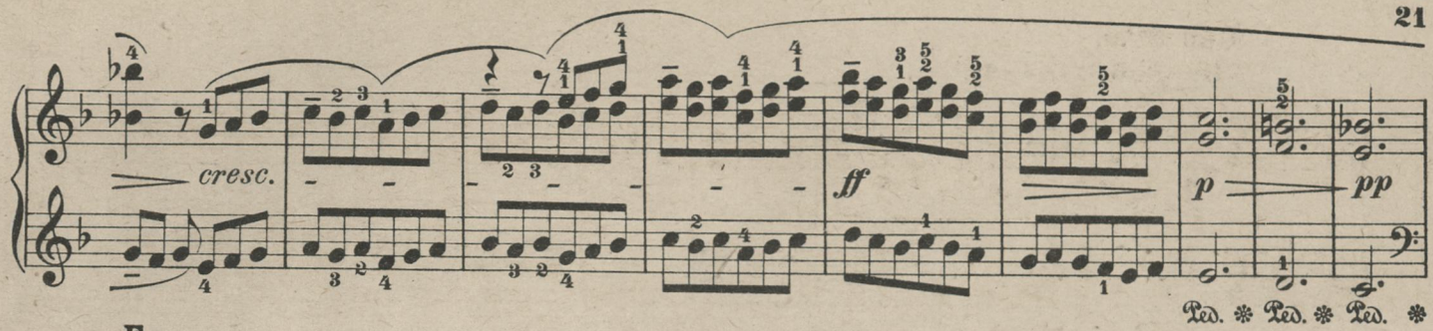

Adagio. (♪ = 80.)
dolce
A
a)
p
b)
B
c)
sf
cresc.
d)
pp
e)
dolce
(p)
sf
C
f)
(mf)
(un poco agitato)
(p)
g)
(mf)
(p)
h)
(mf)
Ped.
a)
b)
c)
d)
e)
f)
g)
h)

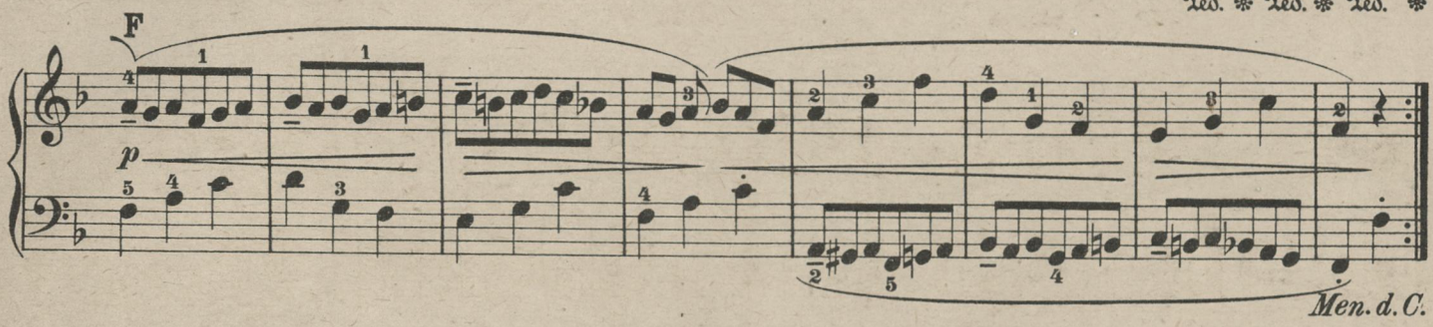

sf
Ped.
i)
dim.
pp
D
(p)
sfp
legato
E
dolce
p
cresc.


k)
legato
pp
F
(p)
l)
sf
cresc.
m)
sf
dim.
n)
dolce
(p)
G
sf
pp
(p espressivo)
sf
sf
k)
l)
m)
n)

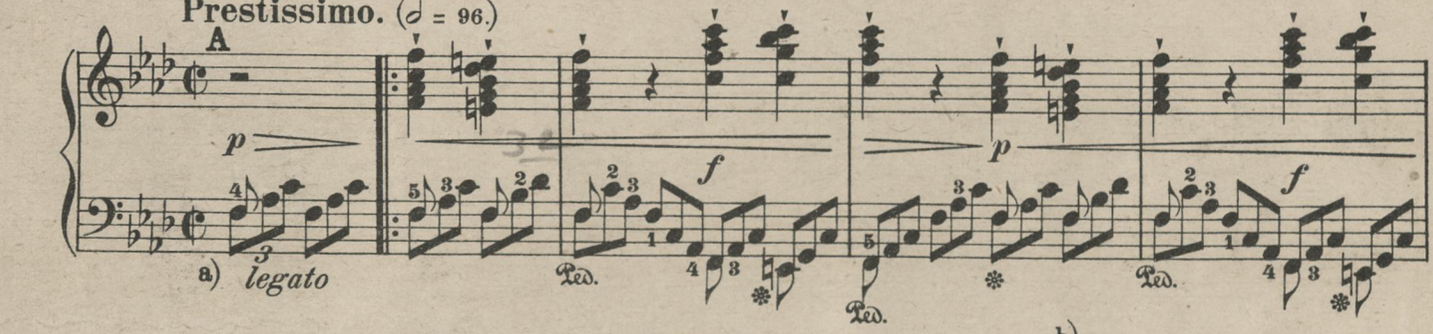

sf
cresc.
sf
Ped.
Ped.
Ped.
H
pp
(p)
sfp
Ped.
legato
sf
Ped.
legato
p
cresc.
Ped.
sf
Ped.
o)
pp
p)
pp
q)
sf
pp
pp
Ped.
Ped.
o)
p)
q) Original:

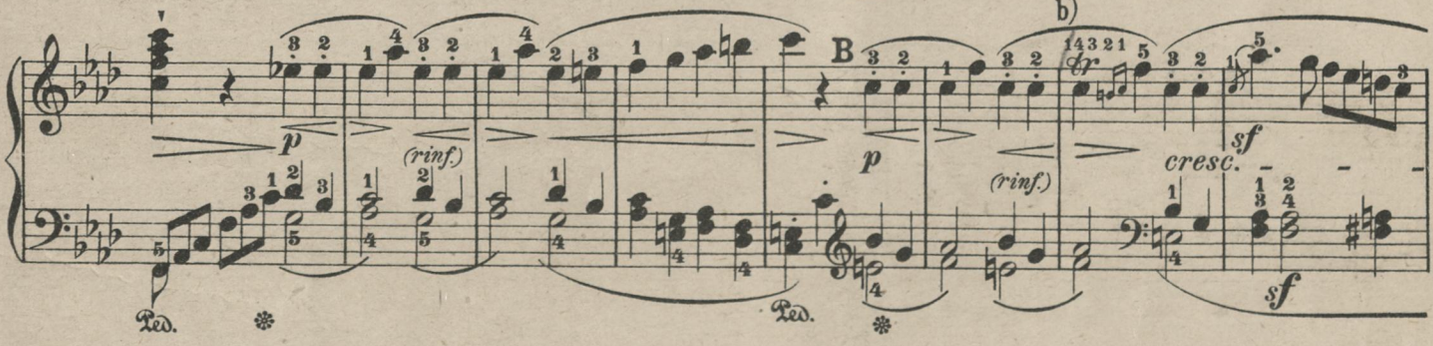

Menuetto.
Allegretto. (𝅗𝅥. = 58.)
A
B
C
Trio.
D
E
a)
b)

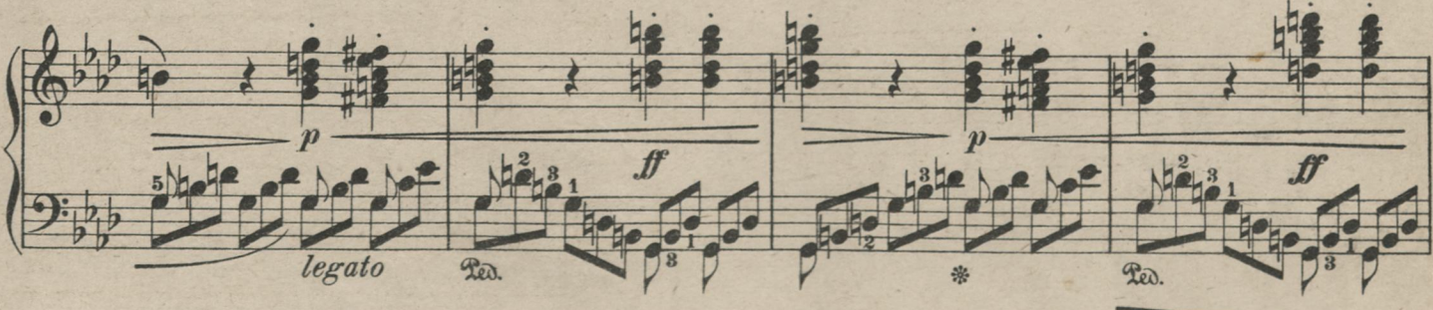


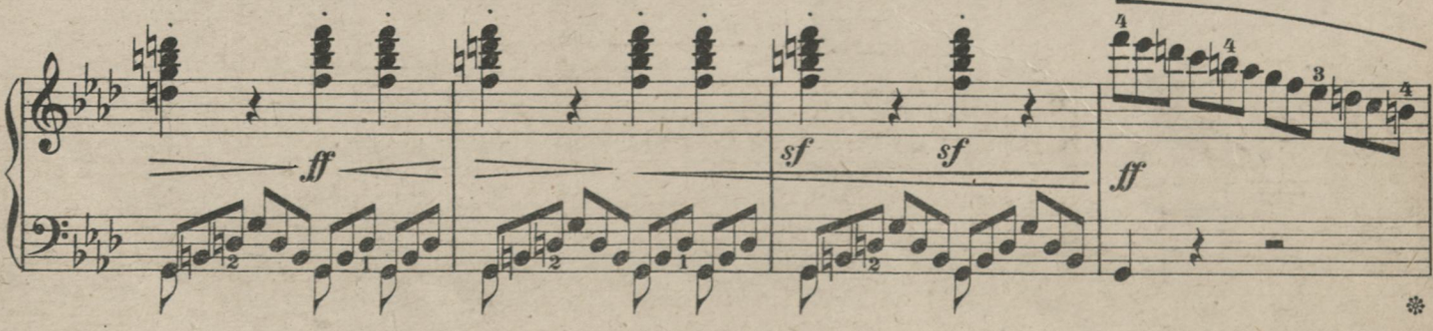


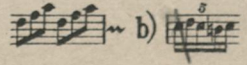
Prestissimo. (𝅗𝅥 = 96.)

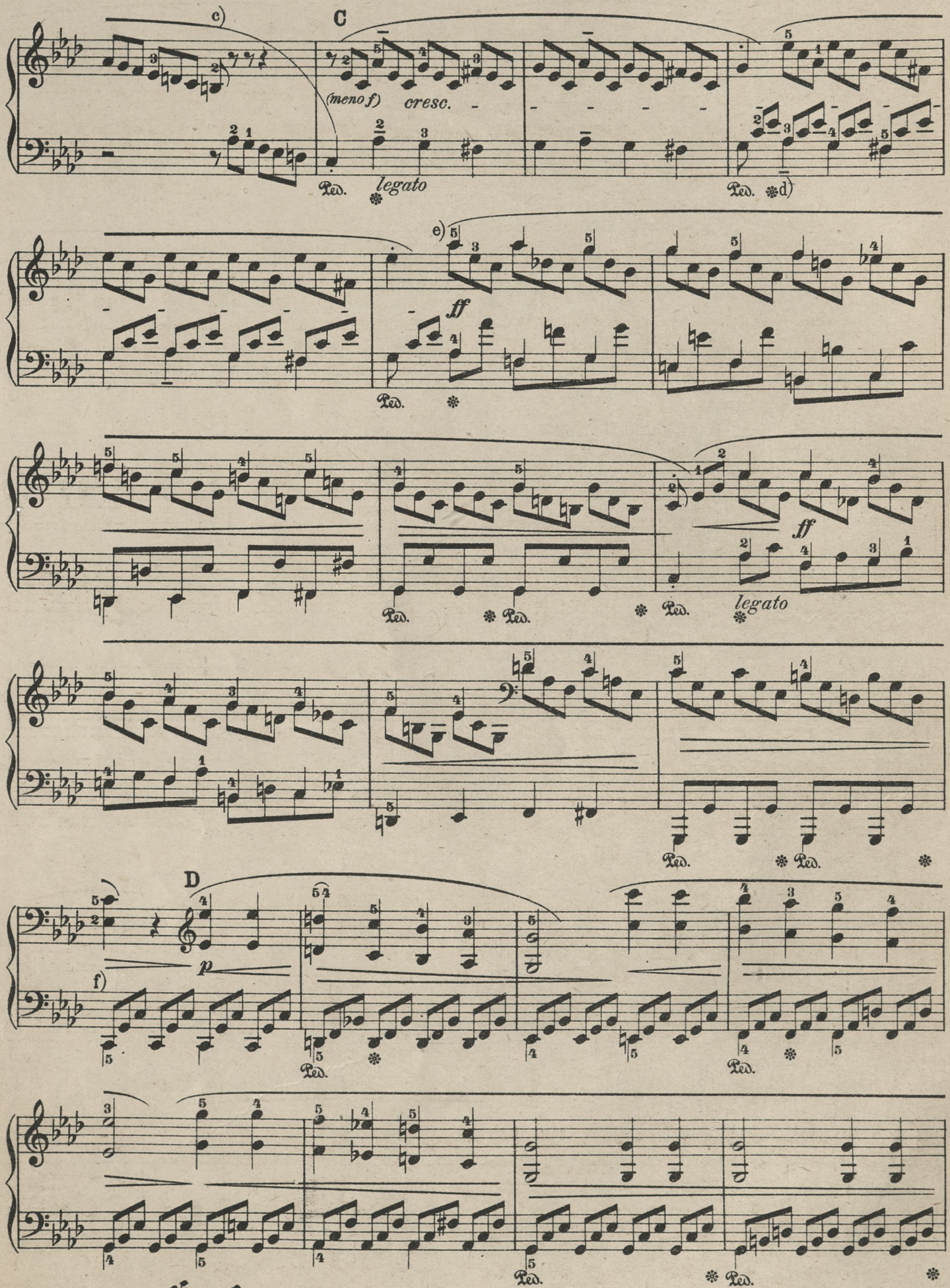




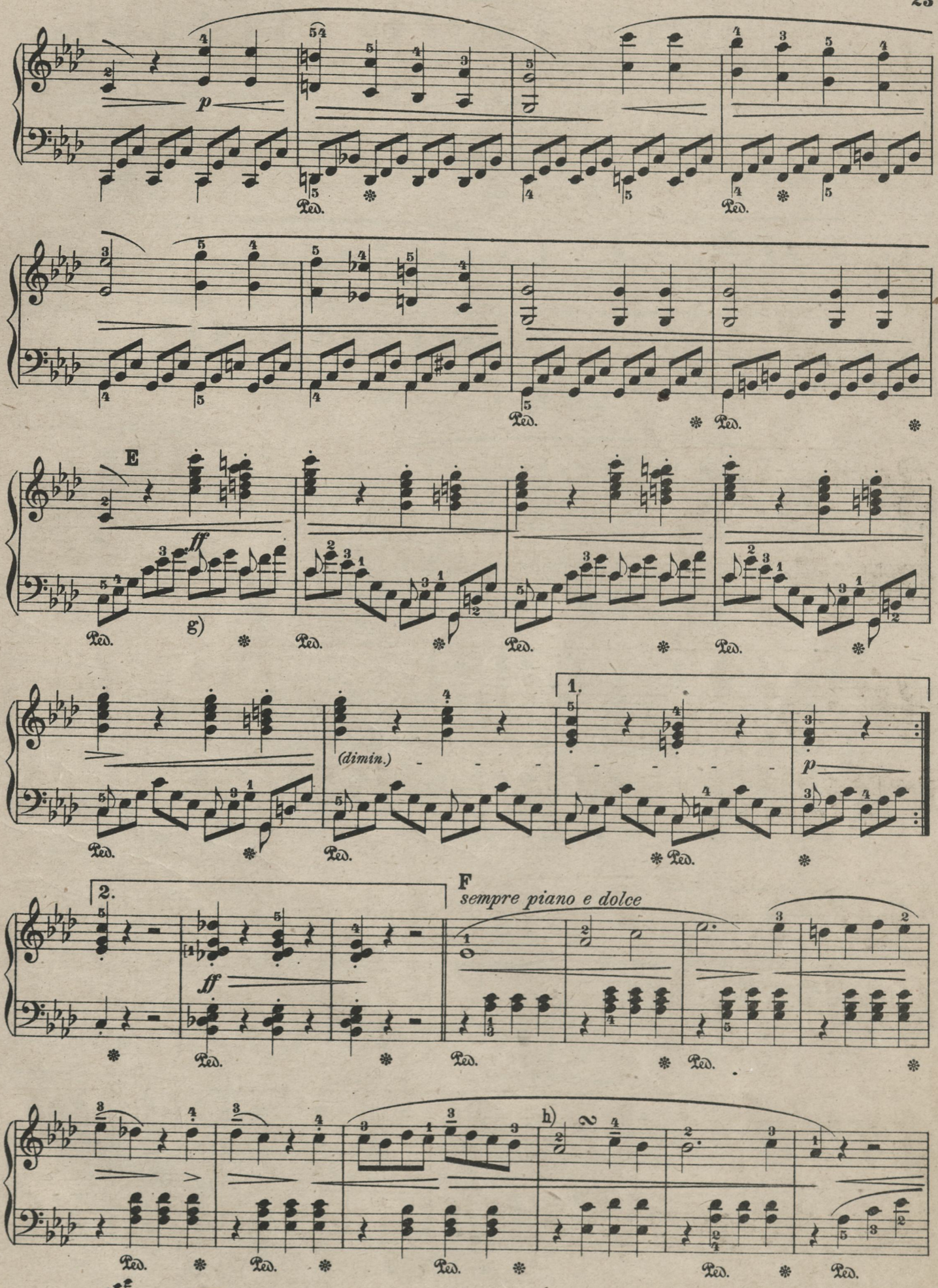




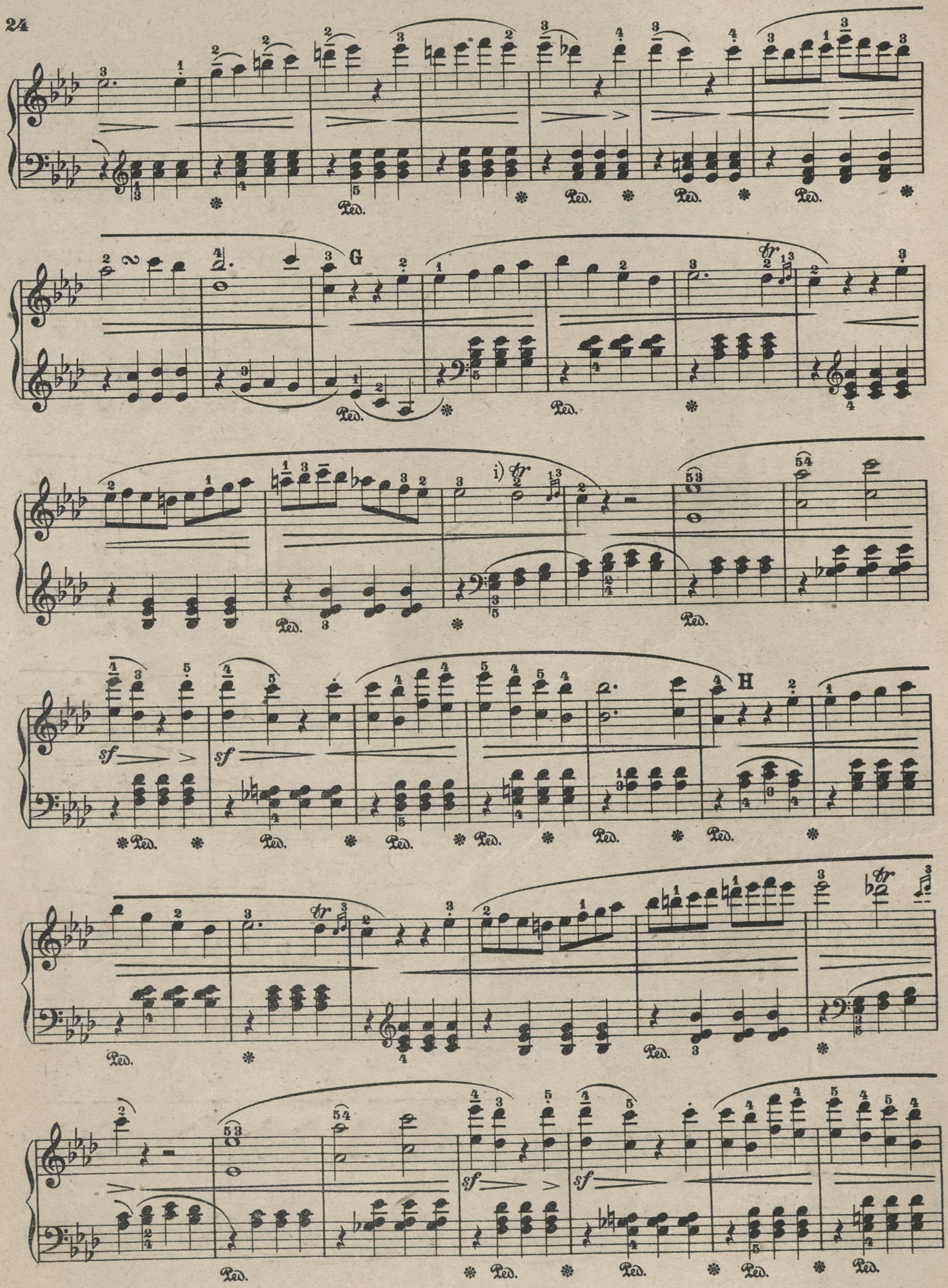
a) Original:  b)



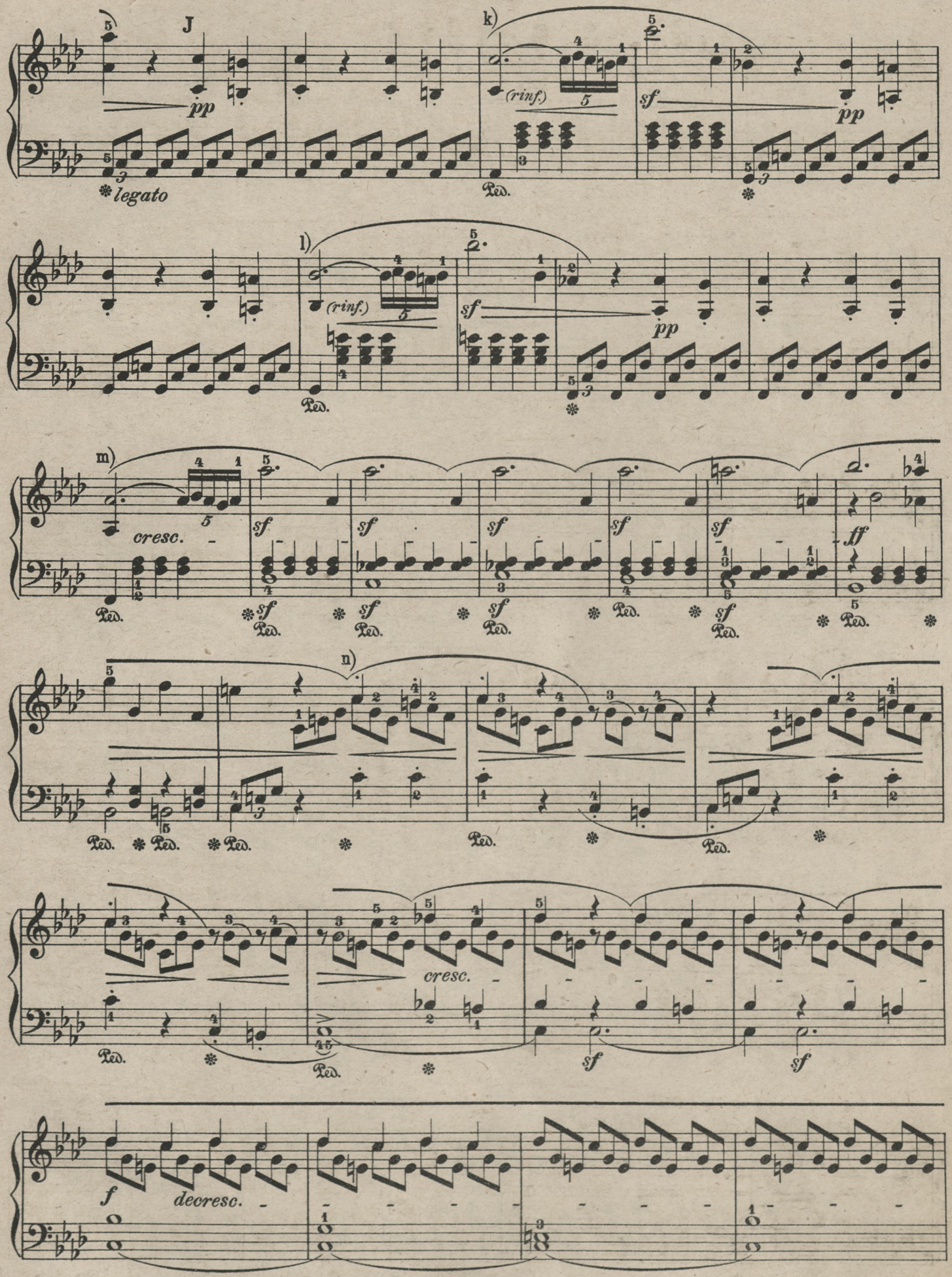
c) Original: d) e) f)

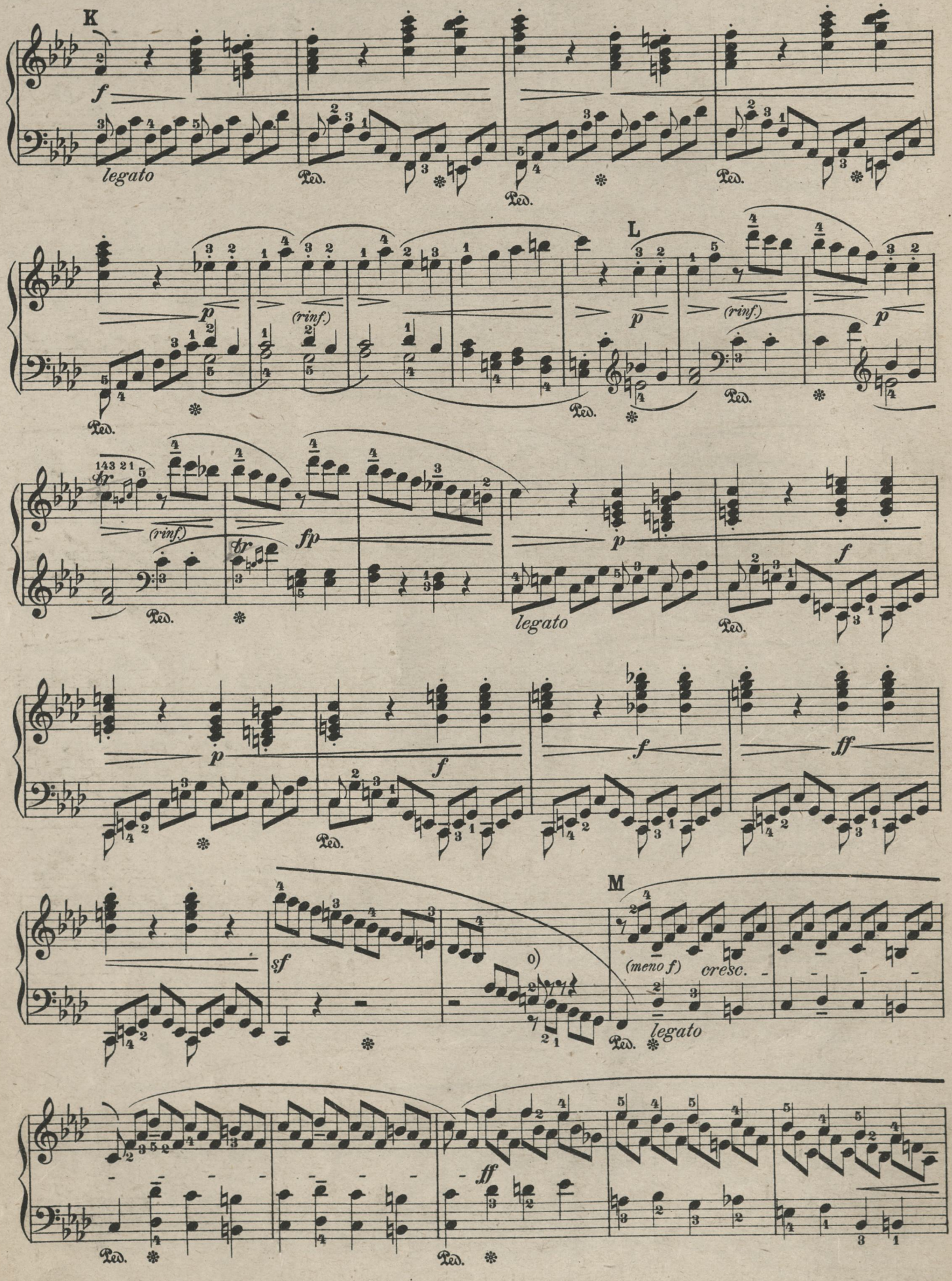


g) Original: h)

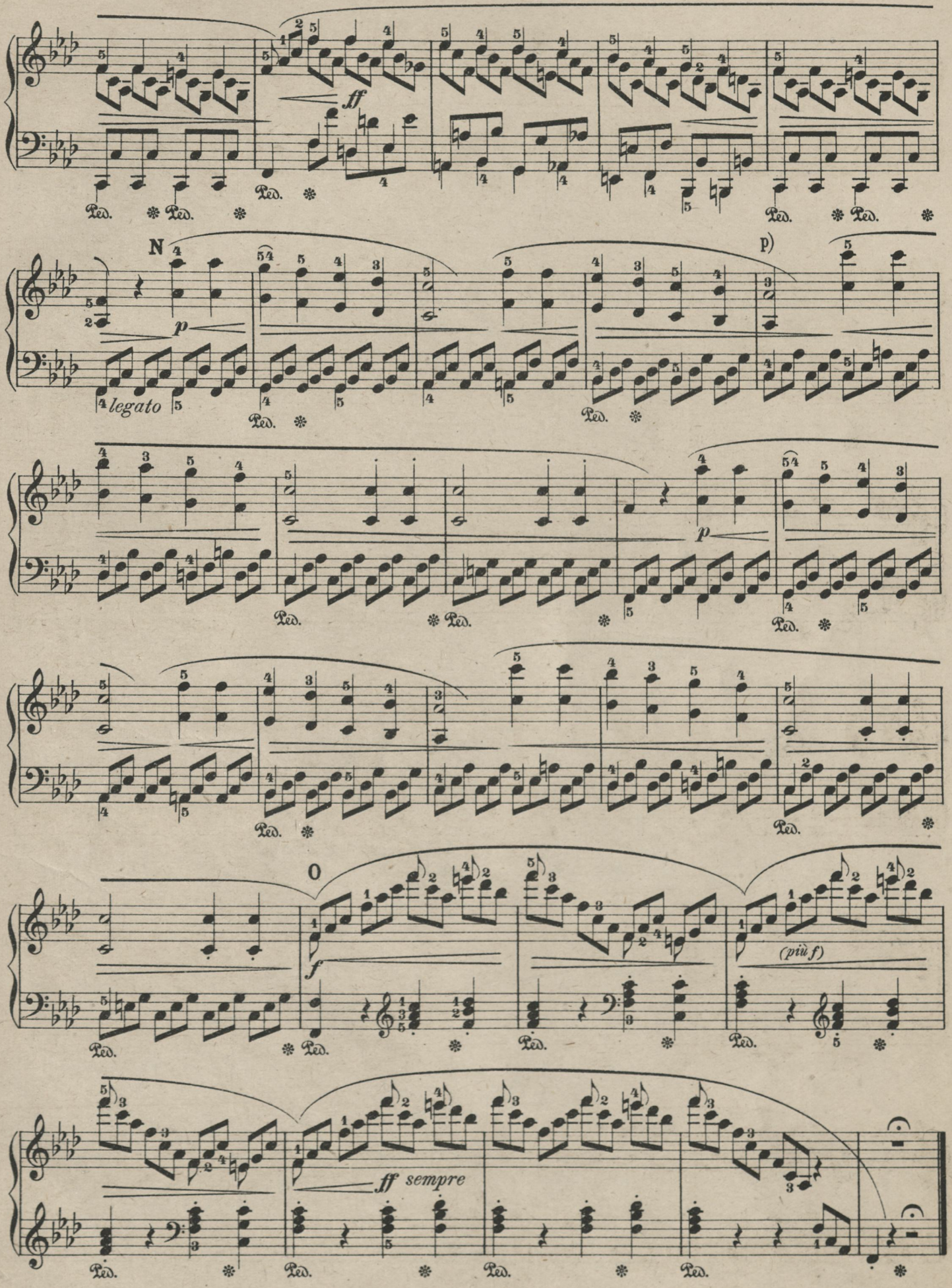


i) 5


k)
(rinf.)
sf
pp
legato
Ped.
l)
(rinf.)
sf
pp
Ped.
m)
cresc.
sf
ff
Ped.
n)
Ped.
cresc.
sf
f
decresc.
Original: k) l) m) n)



0) Original:

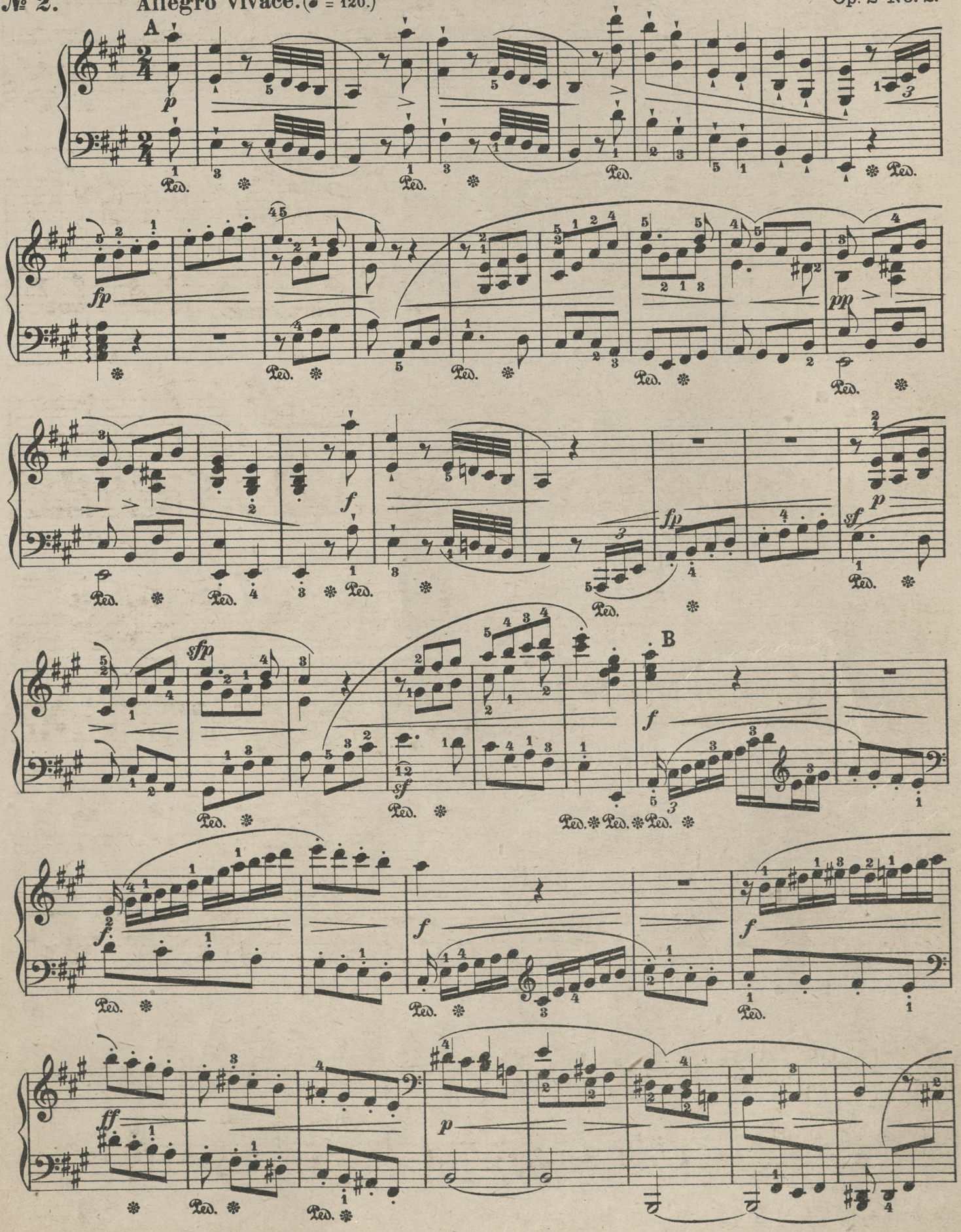


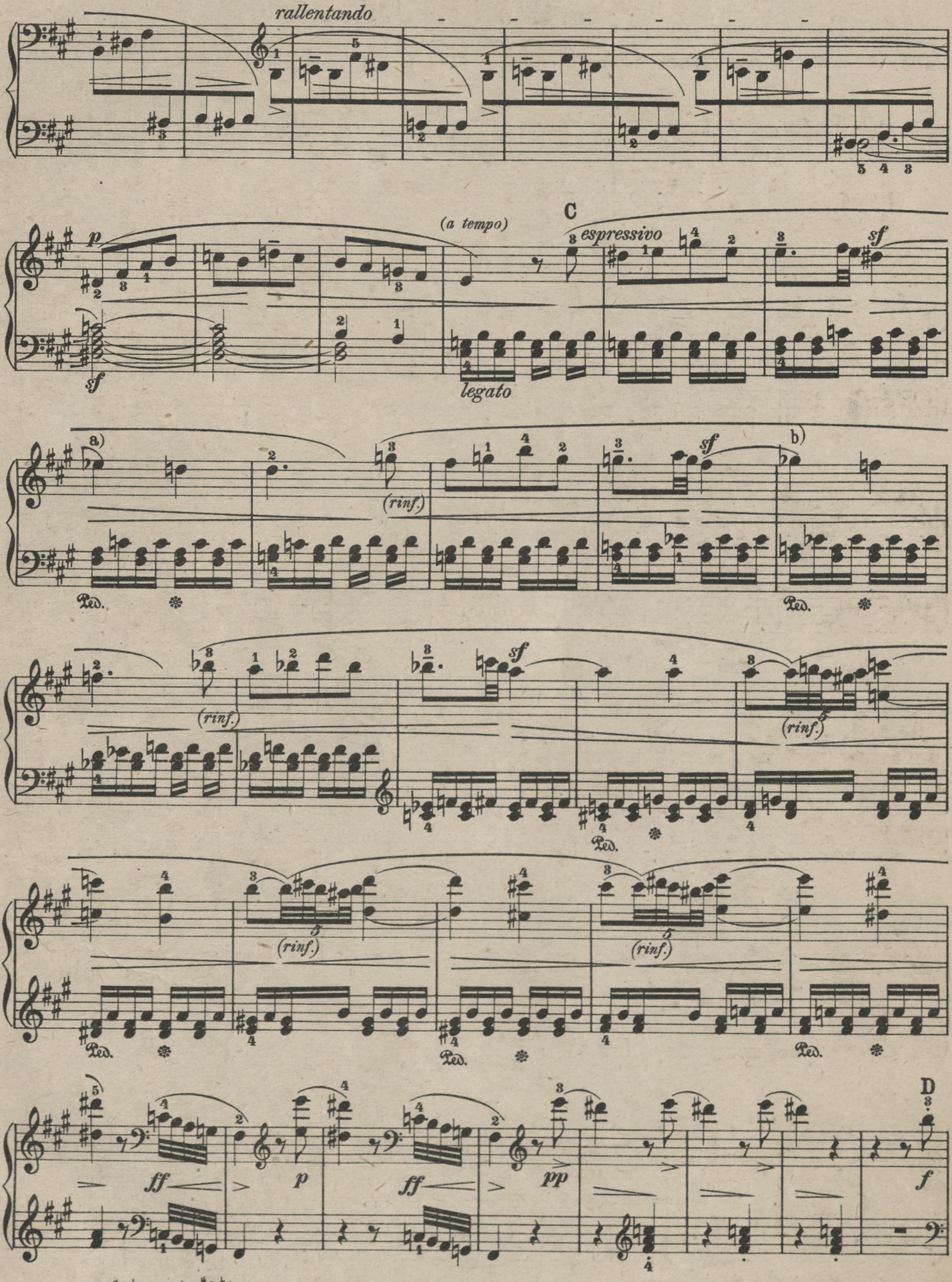
p) Original:

SONATE.

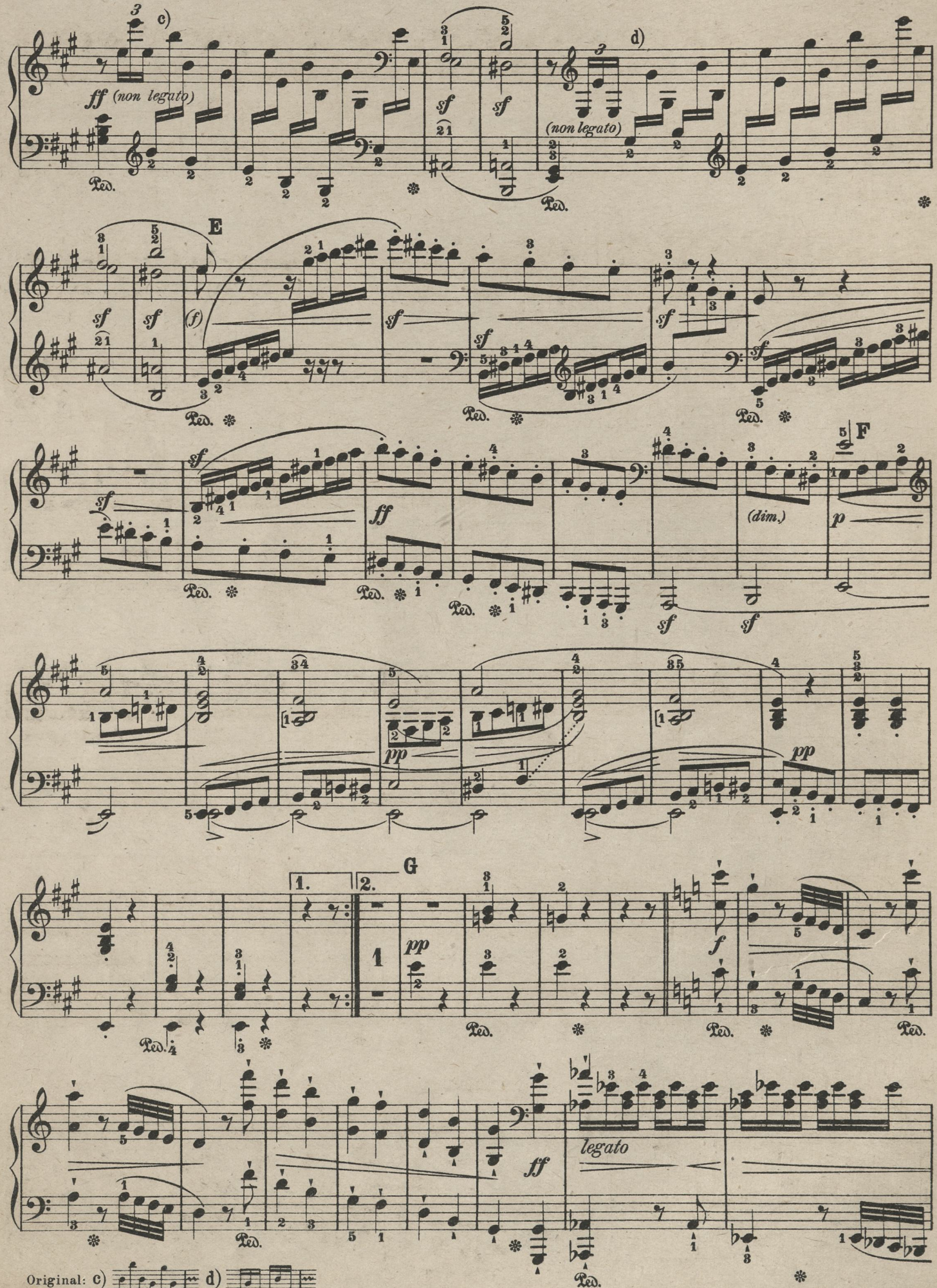
Joseph Haydn gewidmet.

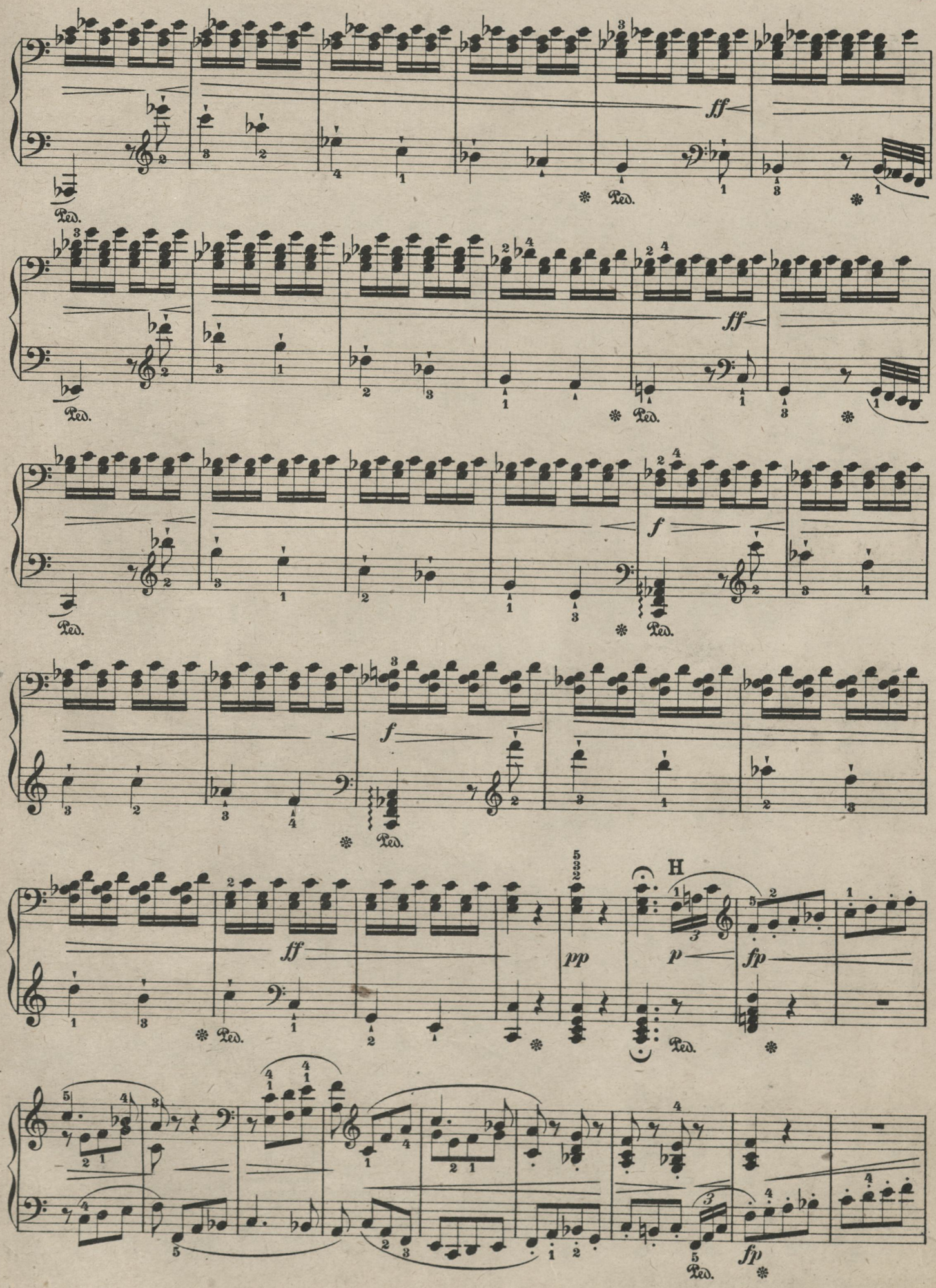
№ 2. **Allegro vivace.** (♩ = 120.) Op. 2 No. 2.

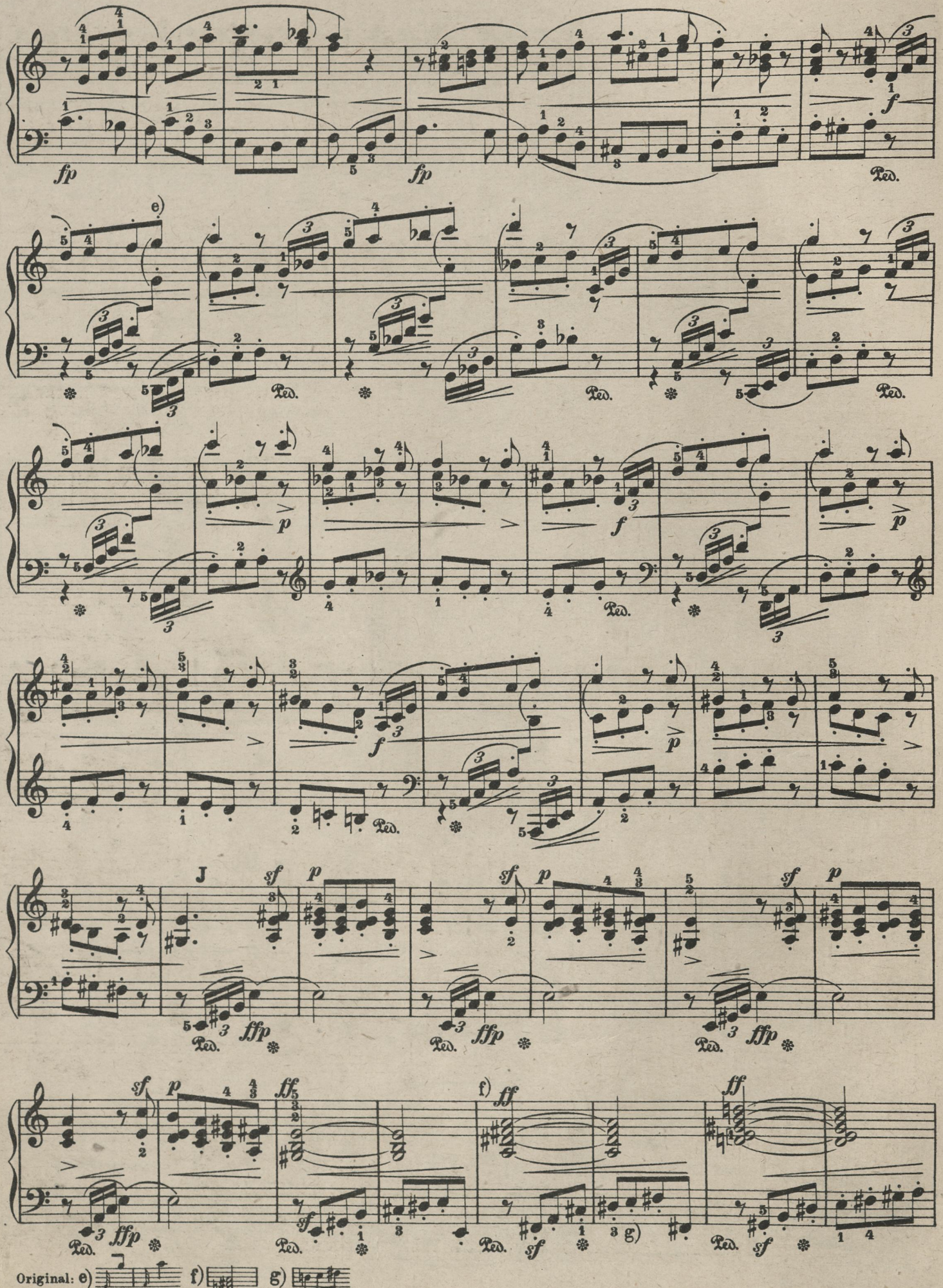




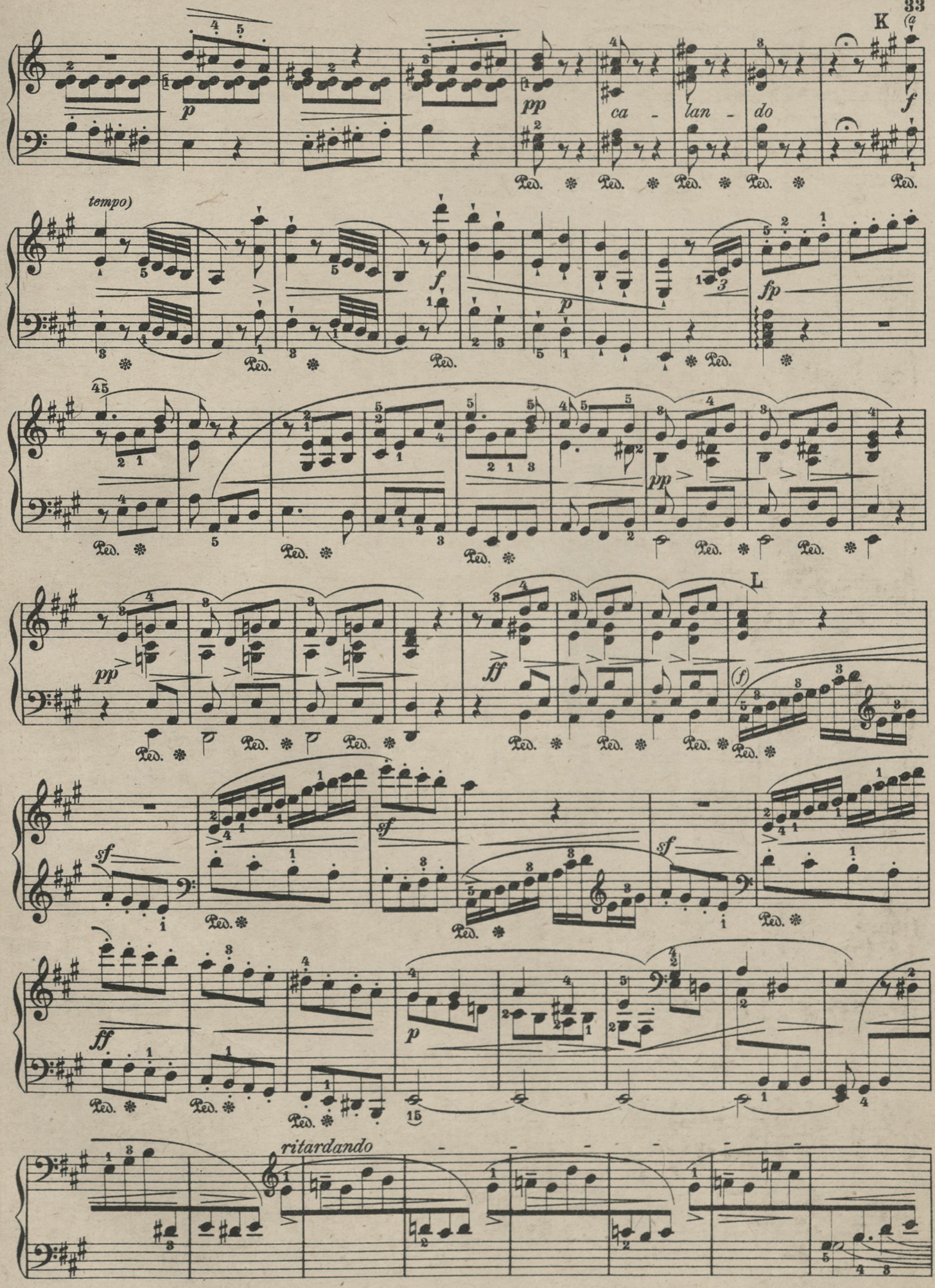
Original: a) b)

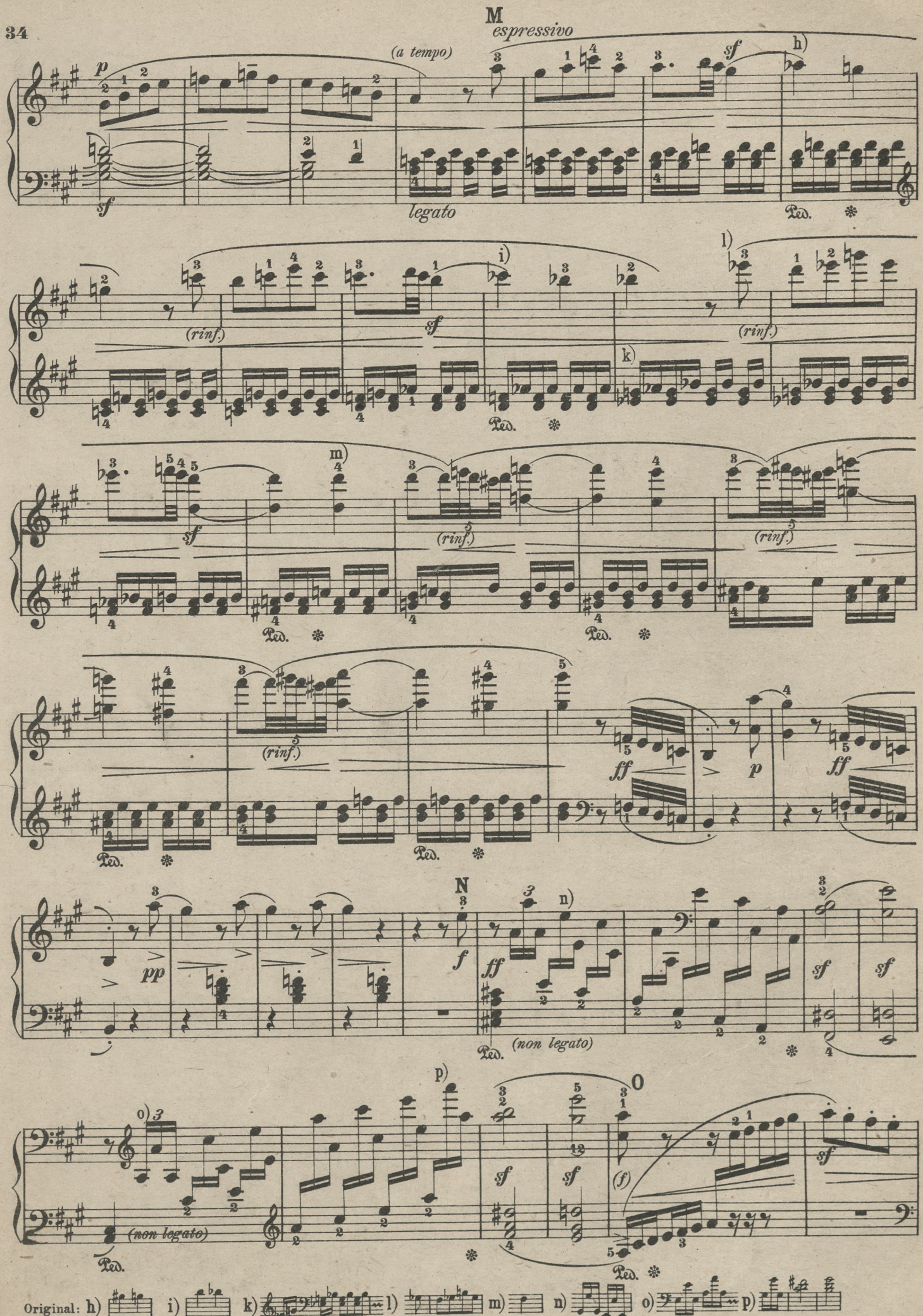

c)
ff (non legato)
d)
(non legato)
E
(f)
F
(dim.)
G
legato
Original: c) d)


ff
Ped.
f
pp
H
p
fp

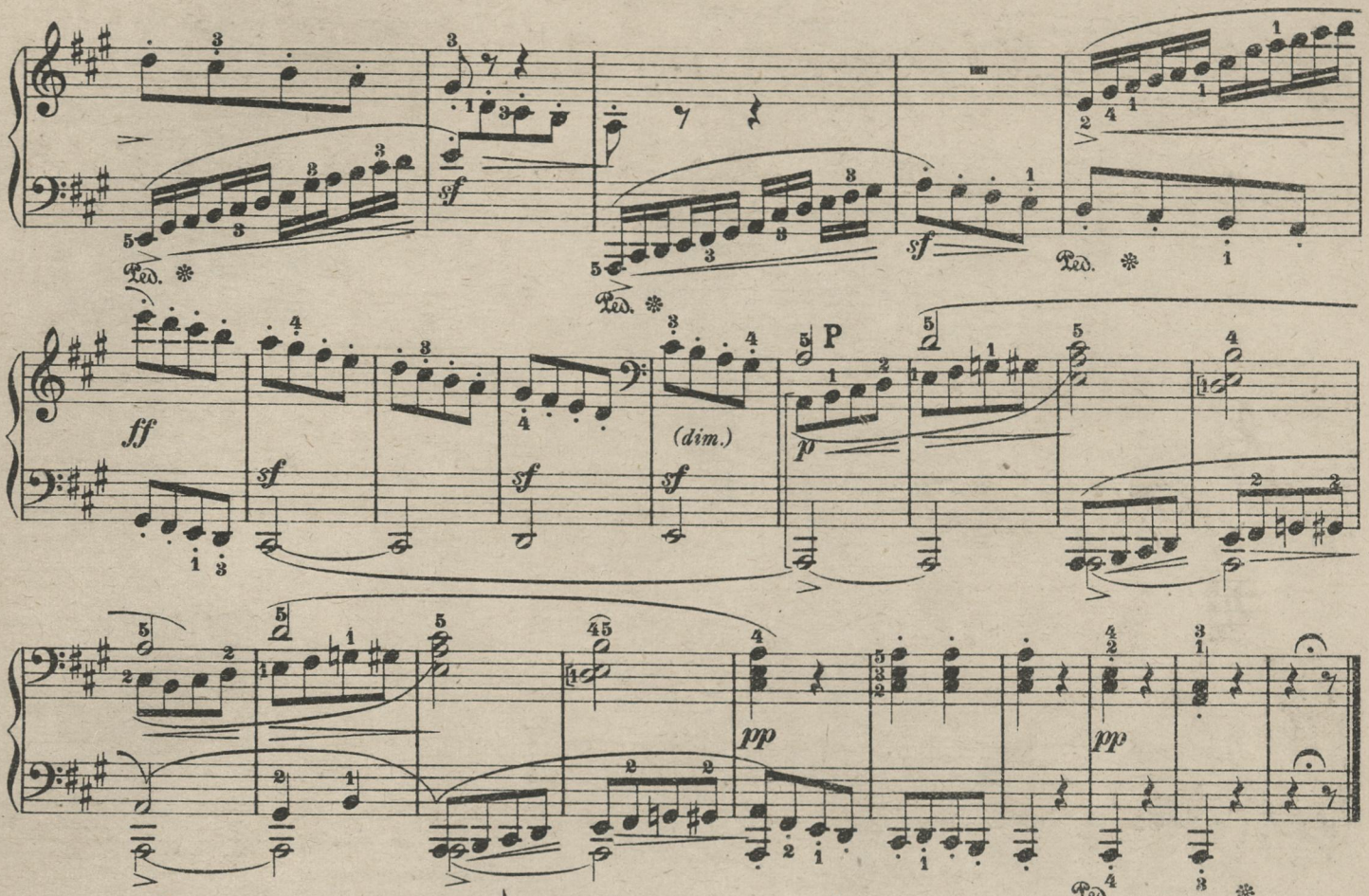


Original: e) f) g)

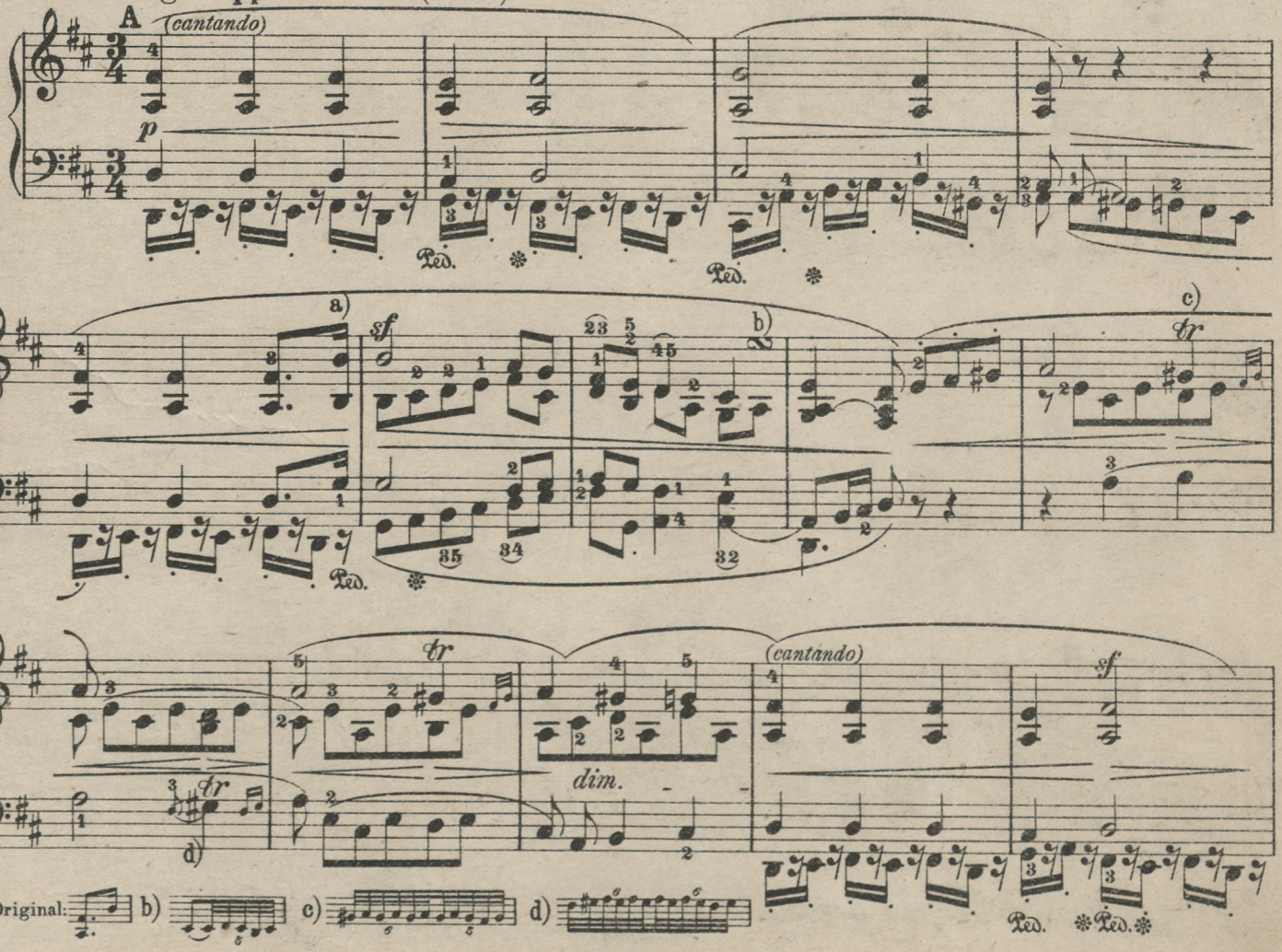

K
(a
p
pp
ca - lan - do
f
tempo)
f
p
fp
45
pp
L
ff
(f)
sf
sf
sf
ff
p
15
ritardando

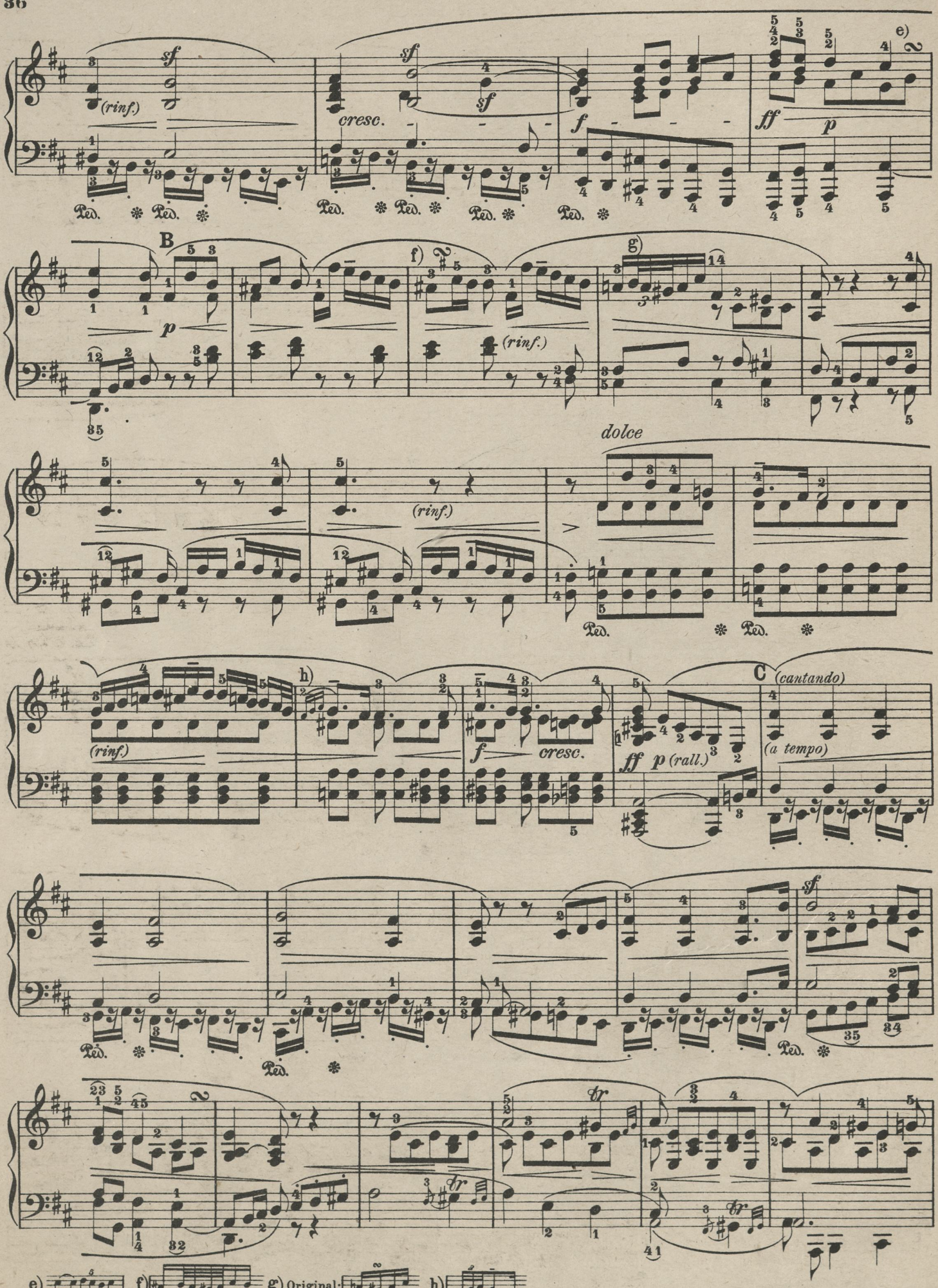


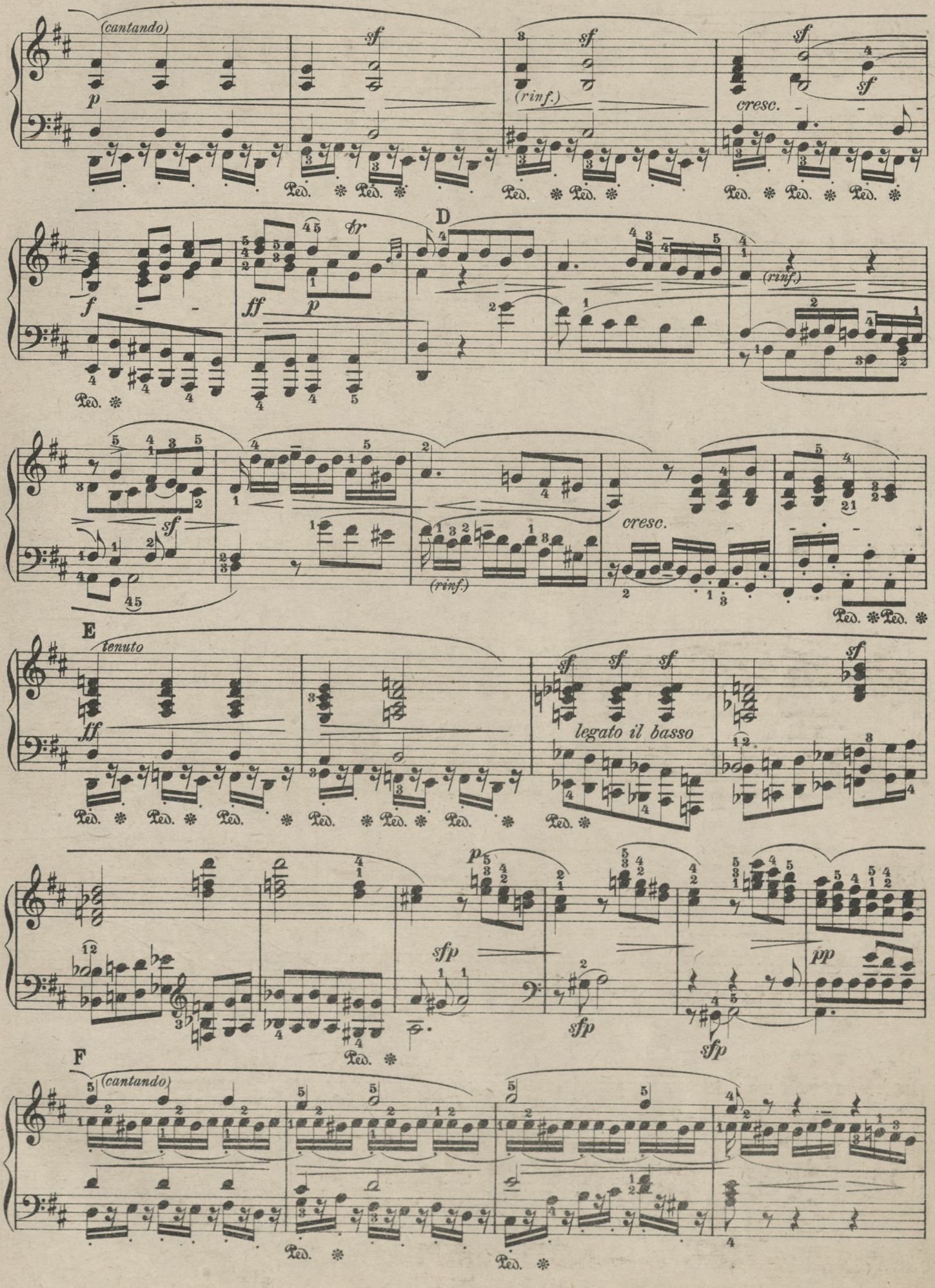
Original: h) i) k) l) m) n) o) p)

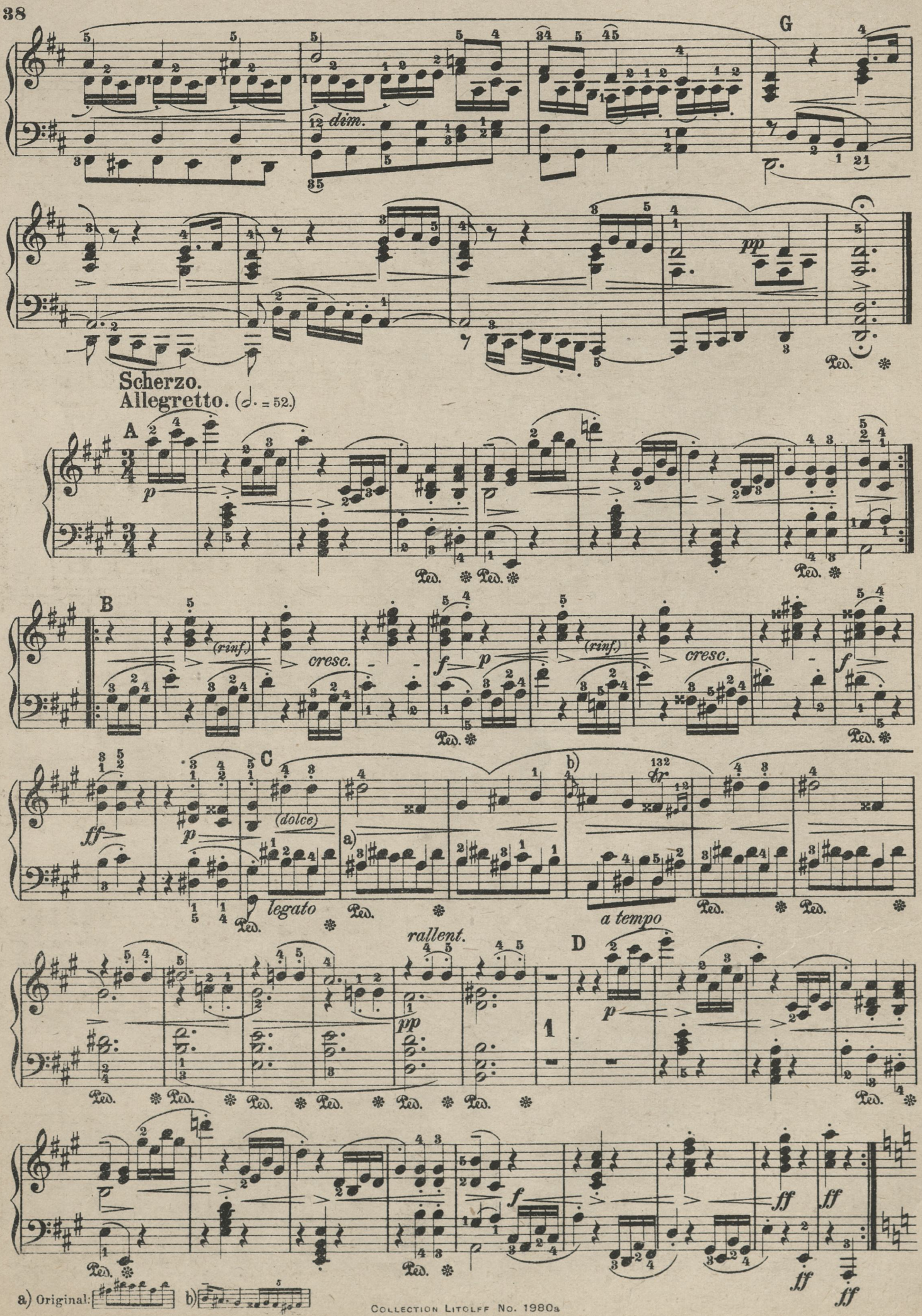


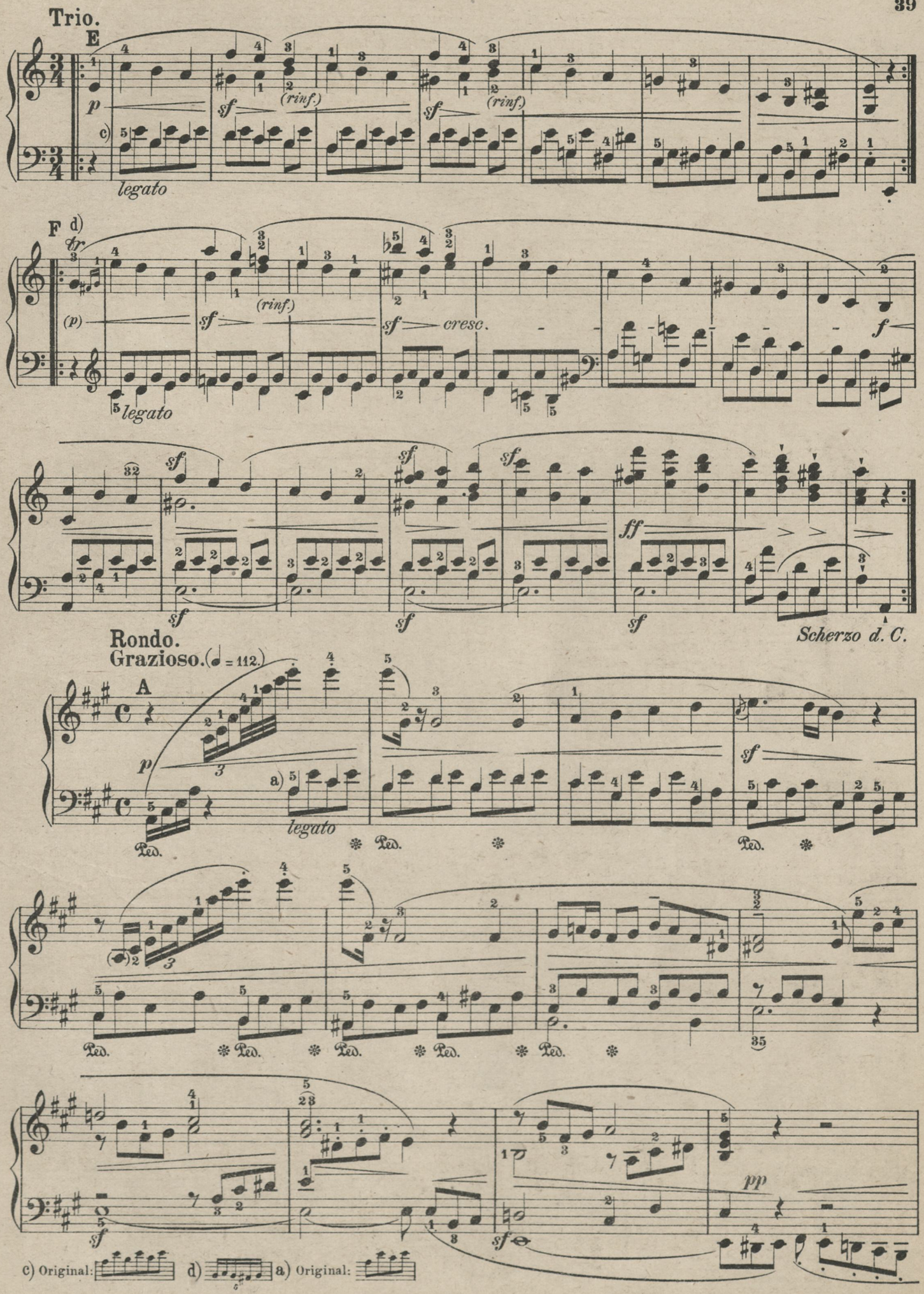
Largo appassionato. (♪ = 84.)

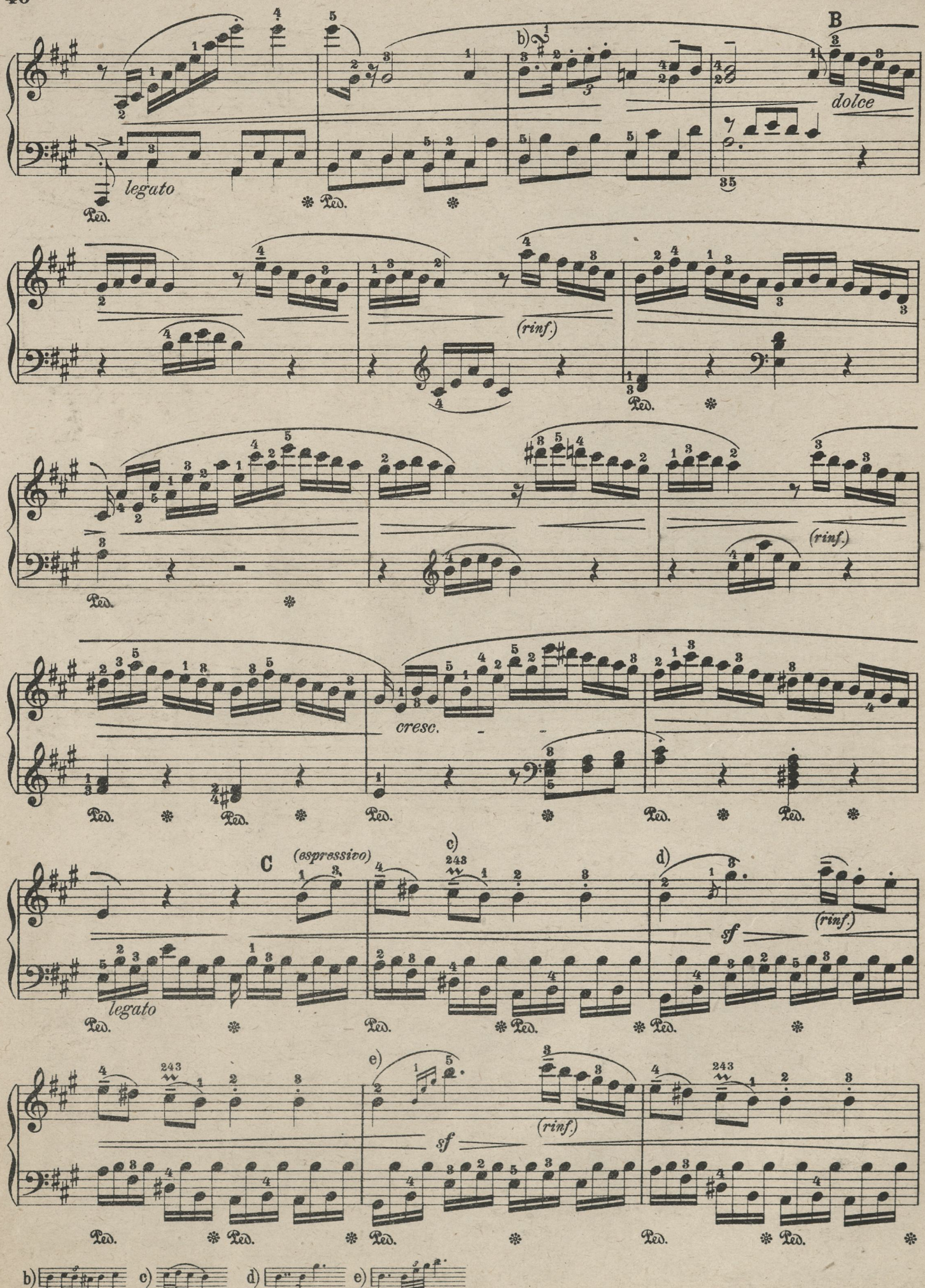


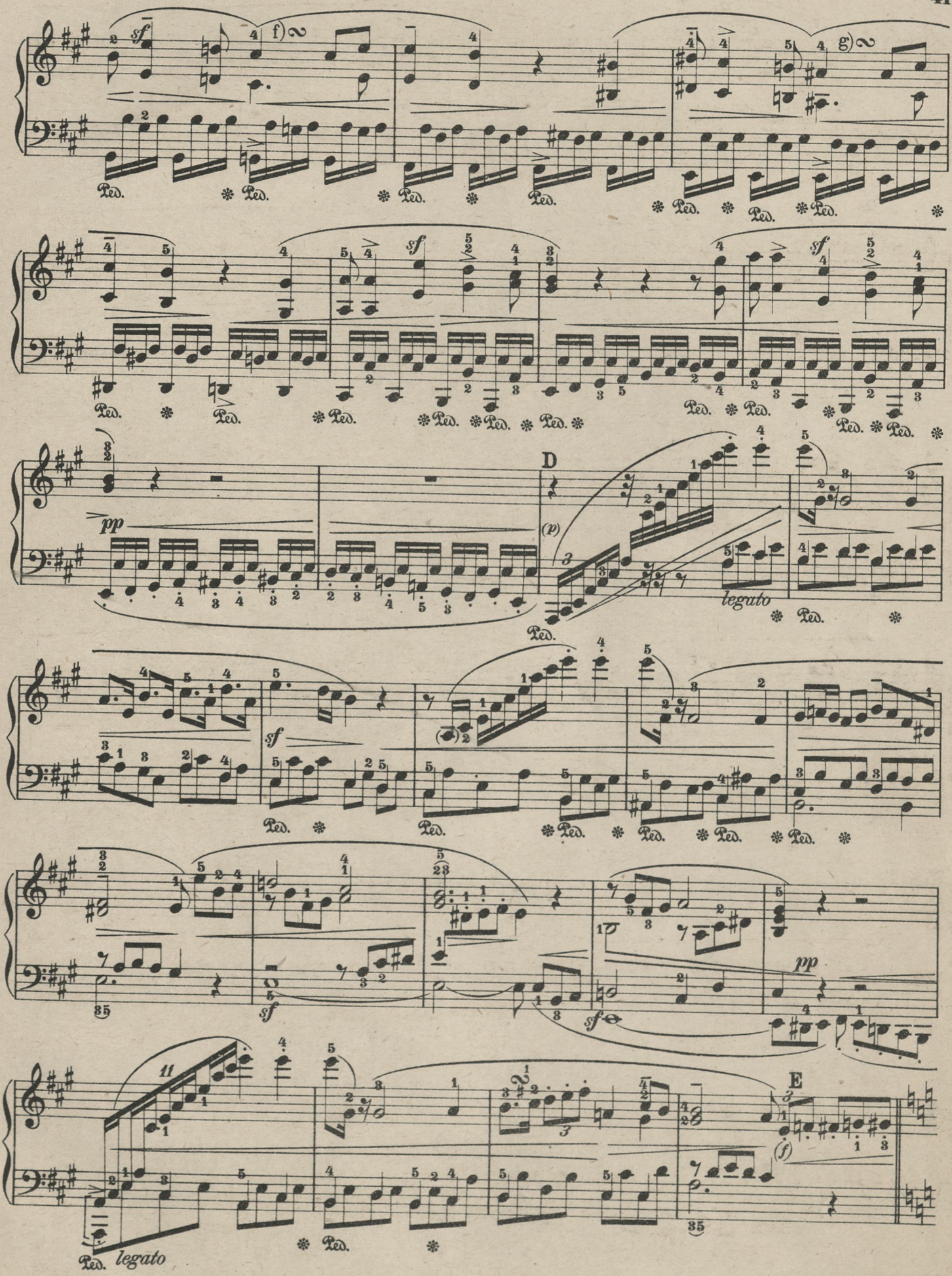

(rinf.)
cresc.
e)
B
f)
g)
(rinf.)
dolce
(rinf.)
h)
f cresc.
C (cantando)
ff p (rall.)
(a tempo)
sf
e)
f)
g) Original:
h)


(cantando)
(rinf.)
cresc.
D
(rinf.)
cresc.
E
tenuto
legato il basso
F
(cantando)

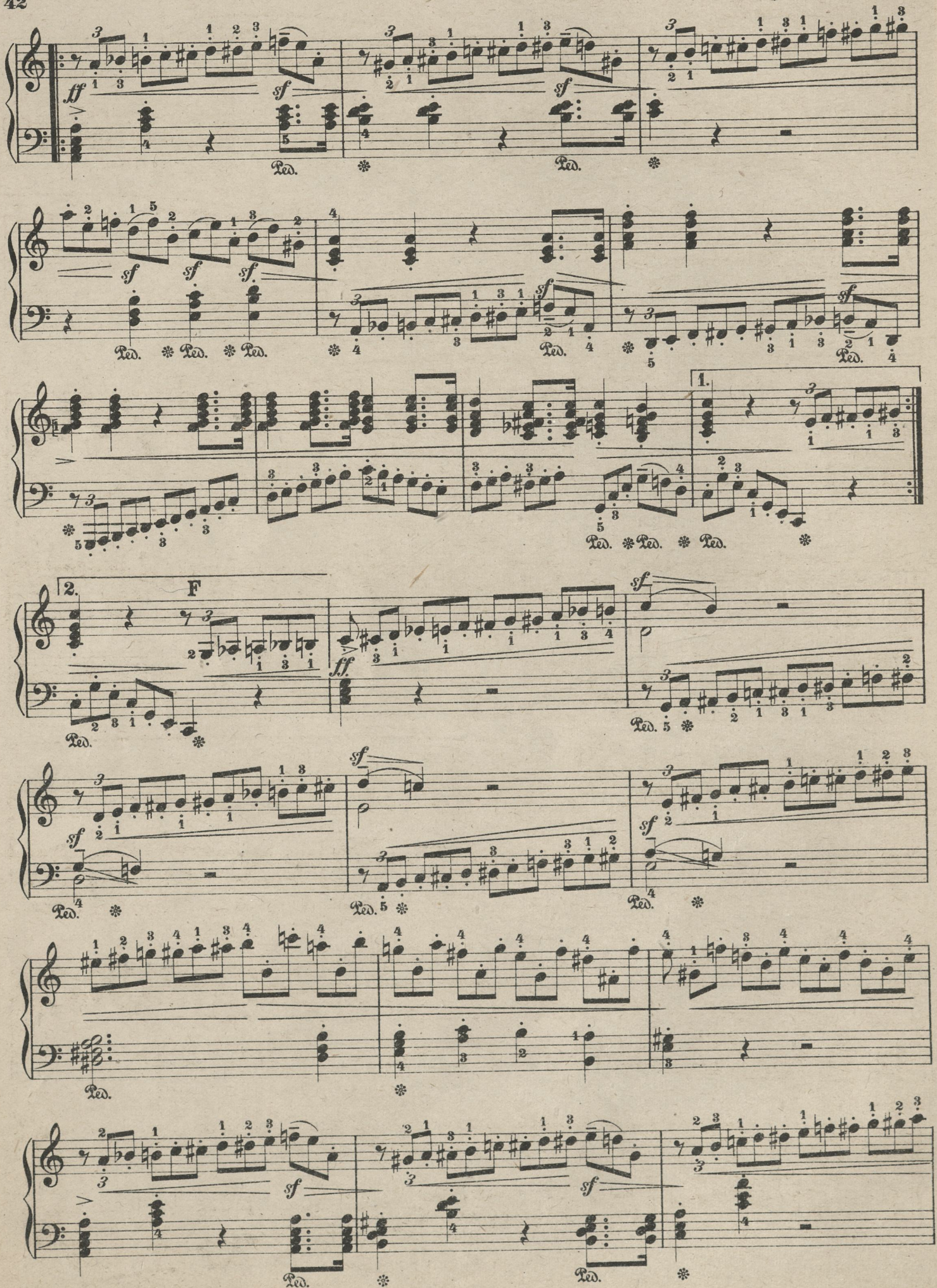

G
dim.
pp
Ped.
Scherzo.
Allegretto. (𝅗𝅥. = 52.)
A
p
B
(rinf.)
cresc.
f
p
C
ff
(dolce)
legato
a)
b)
a tempo
rallent.
D
ff
a) Original:
b)

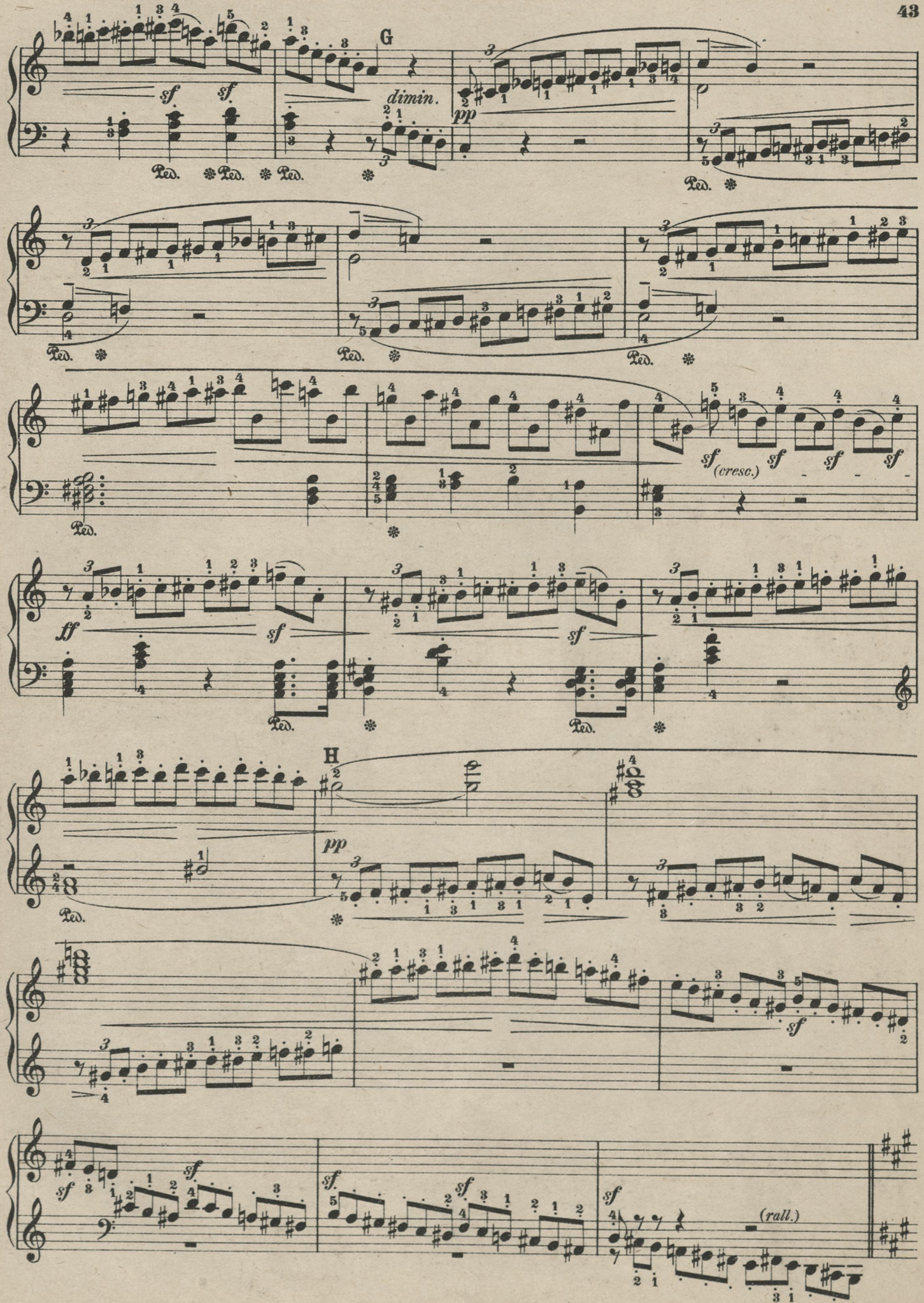

Trio.
E
p
sf
(rinf.)
c)
legato
F
d)
tr
(p)
cresc.
f
ff
Scherzo d. C.
Rondo.
Grazioso. (♩ = 112.)
A
a)
Ped.
pp
c) Original:
d)
a) Original:

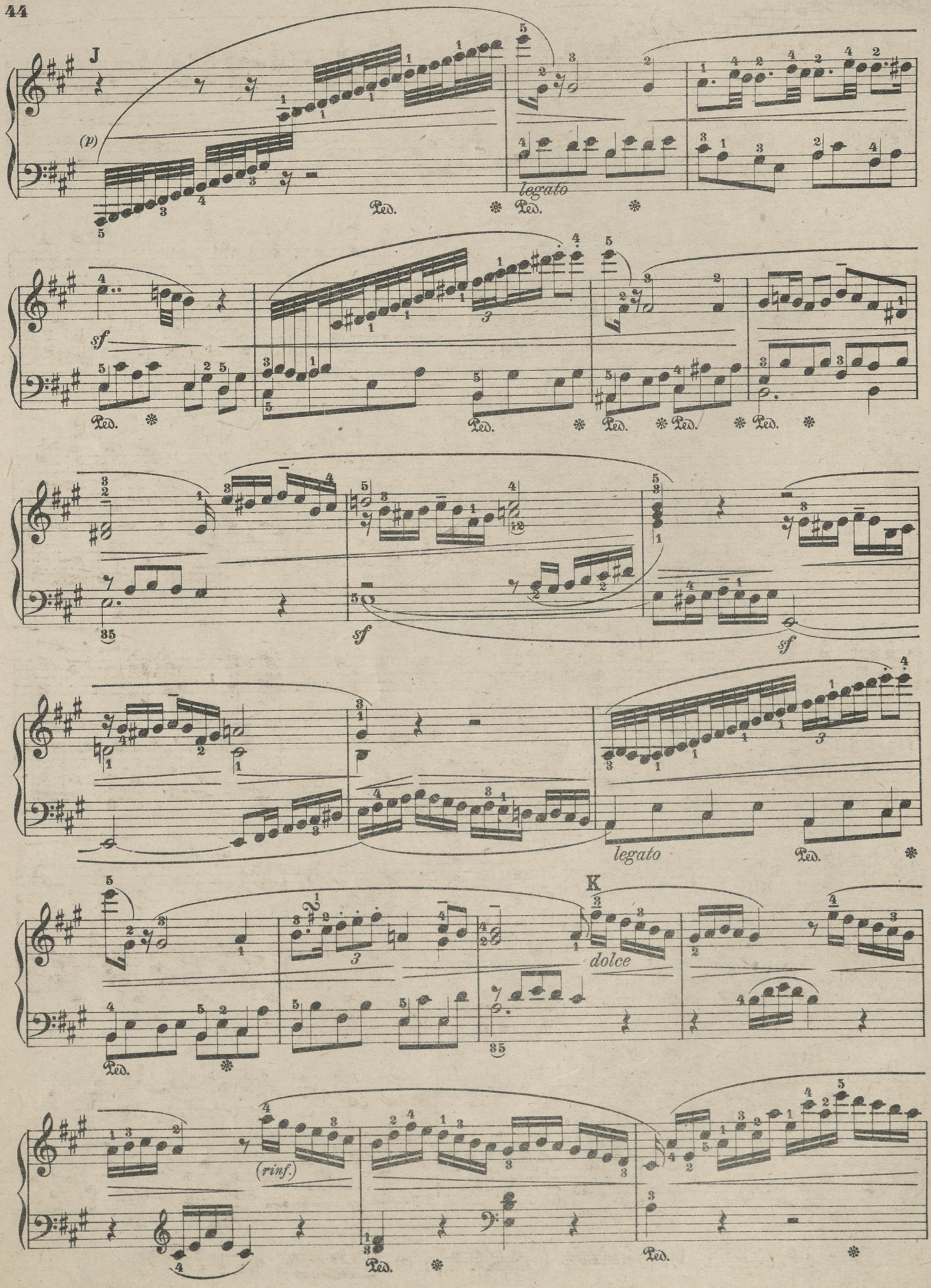

B
dolce
legato
(rinf.)
cresc.
C
(espressivo)
sf
b)
c)
d)
e)

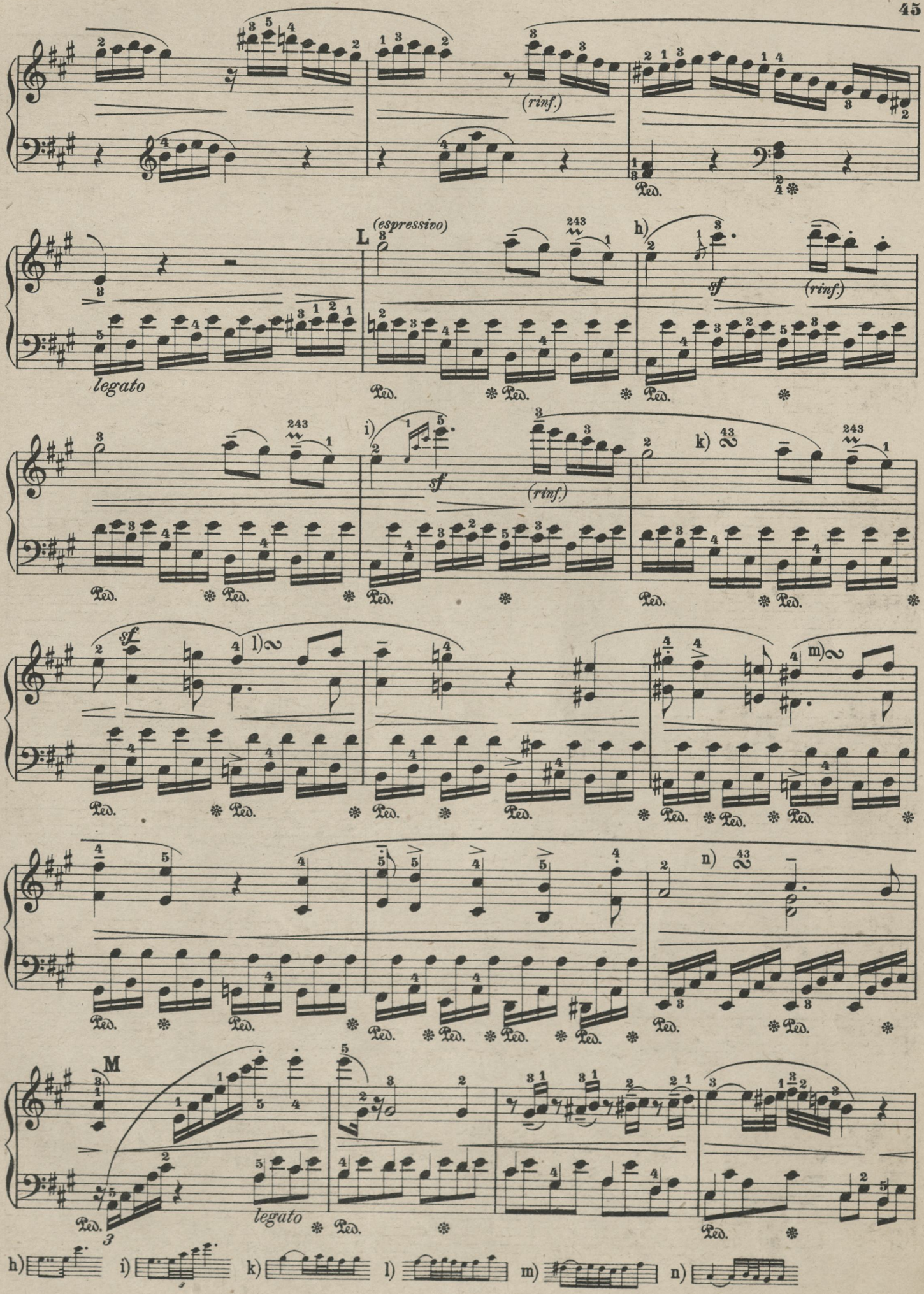


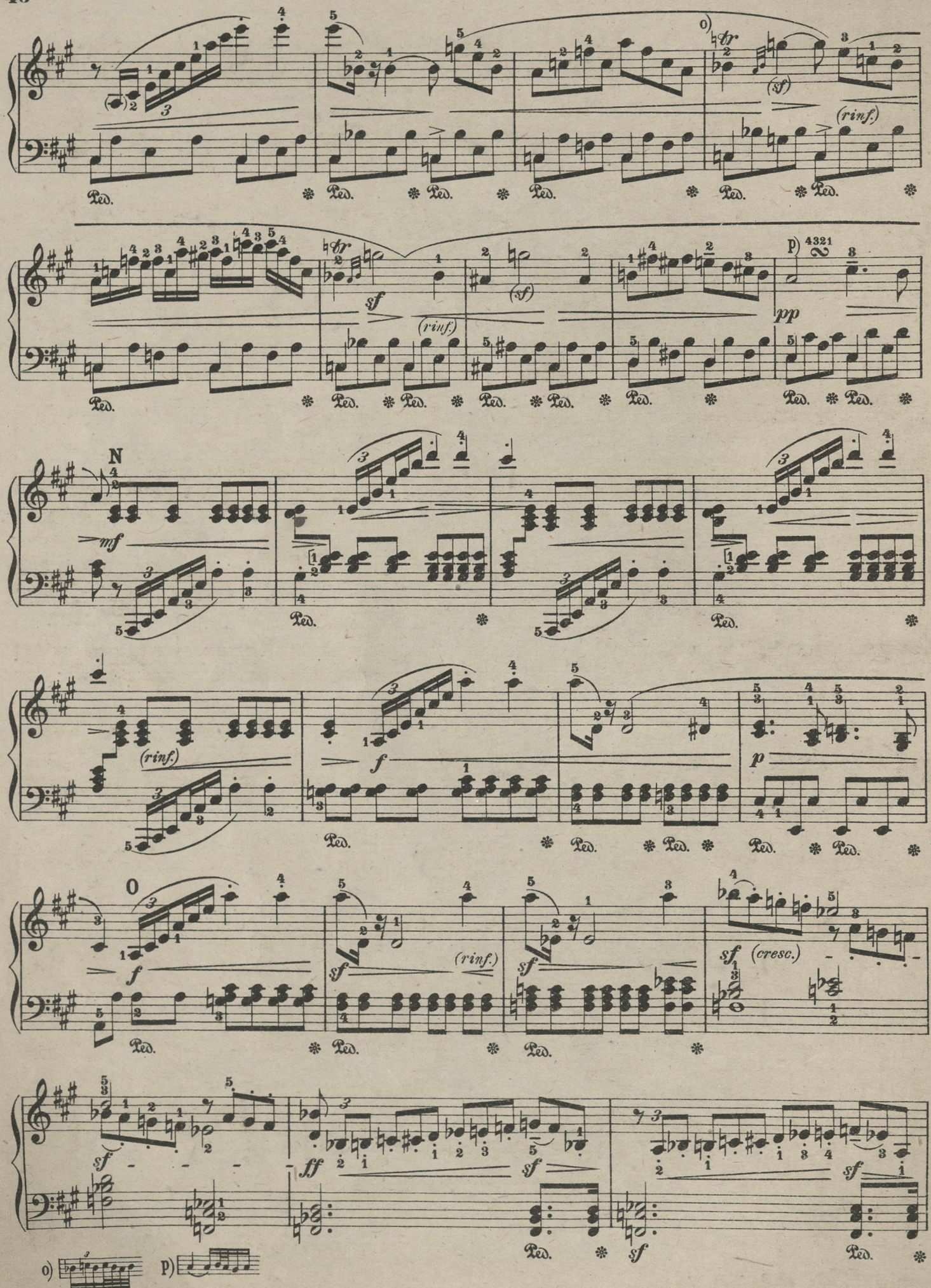
f) g)

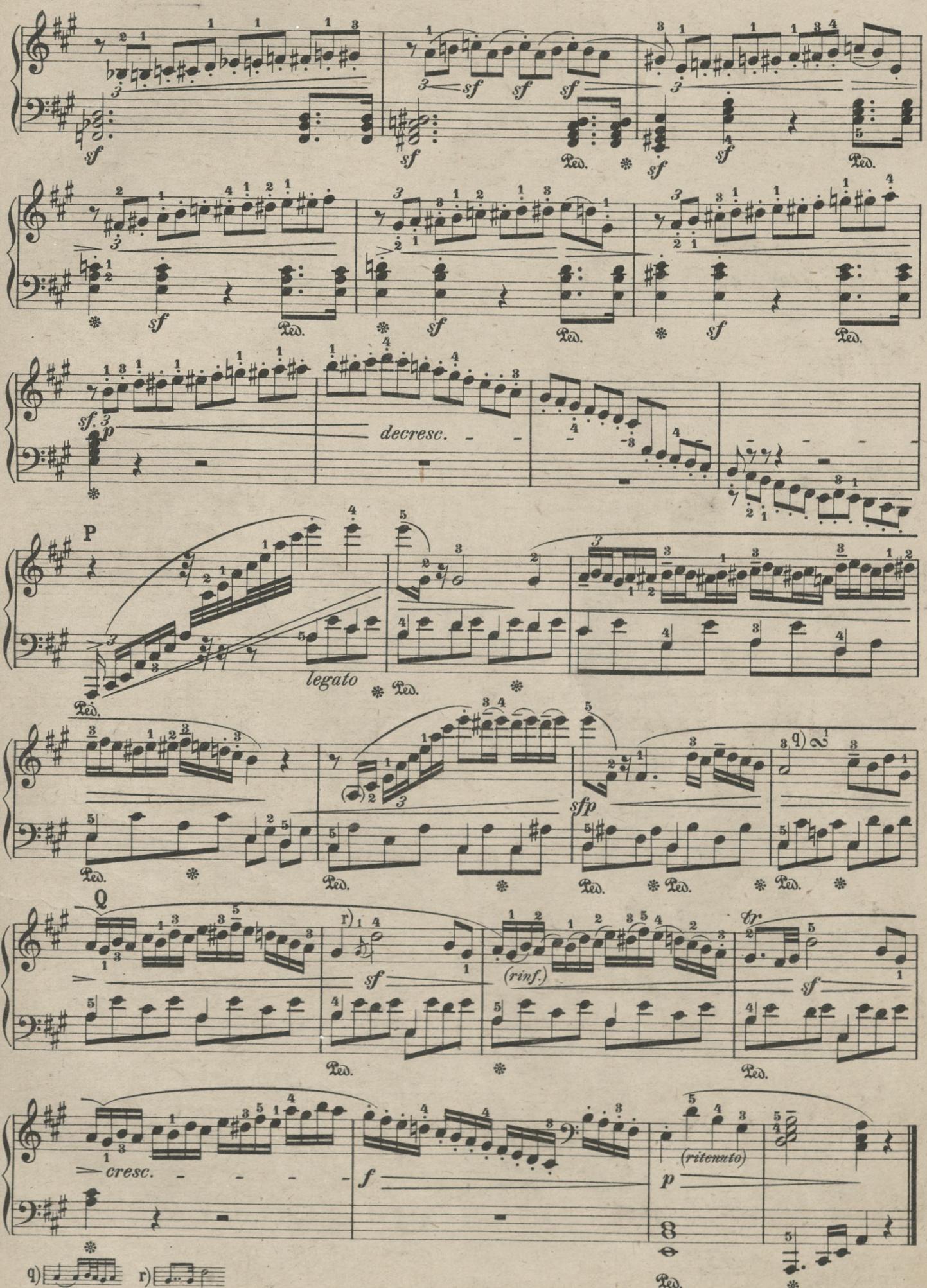

ff
sf
Ped.
1.
2.
F


G
sf
sf
dimin.
pp
Ped.
sf (cresc.)
ff
H
(rall.)


J
(p)
legato
Ped.
sf
35
K
dolce
(rinf.)


(rinf.)
L
(espressivo)
legato
sf
(rinf.)
sf
(rinf.)
sf.
M
legato
h)
i)
k)
l)
m)
n)


o)
(sf)
(rinf.)
sf
(rinf.)
(sf)
p)
pp
N
mf
(rinf.)
f
p
O
f
sf
(rinf.)
sf
sf
(cresc.)
sf
ff
sf
sf
sf
o)
p)

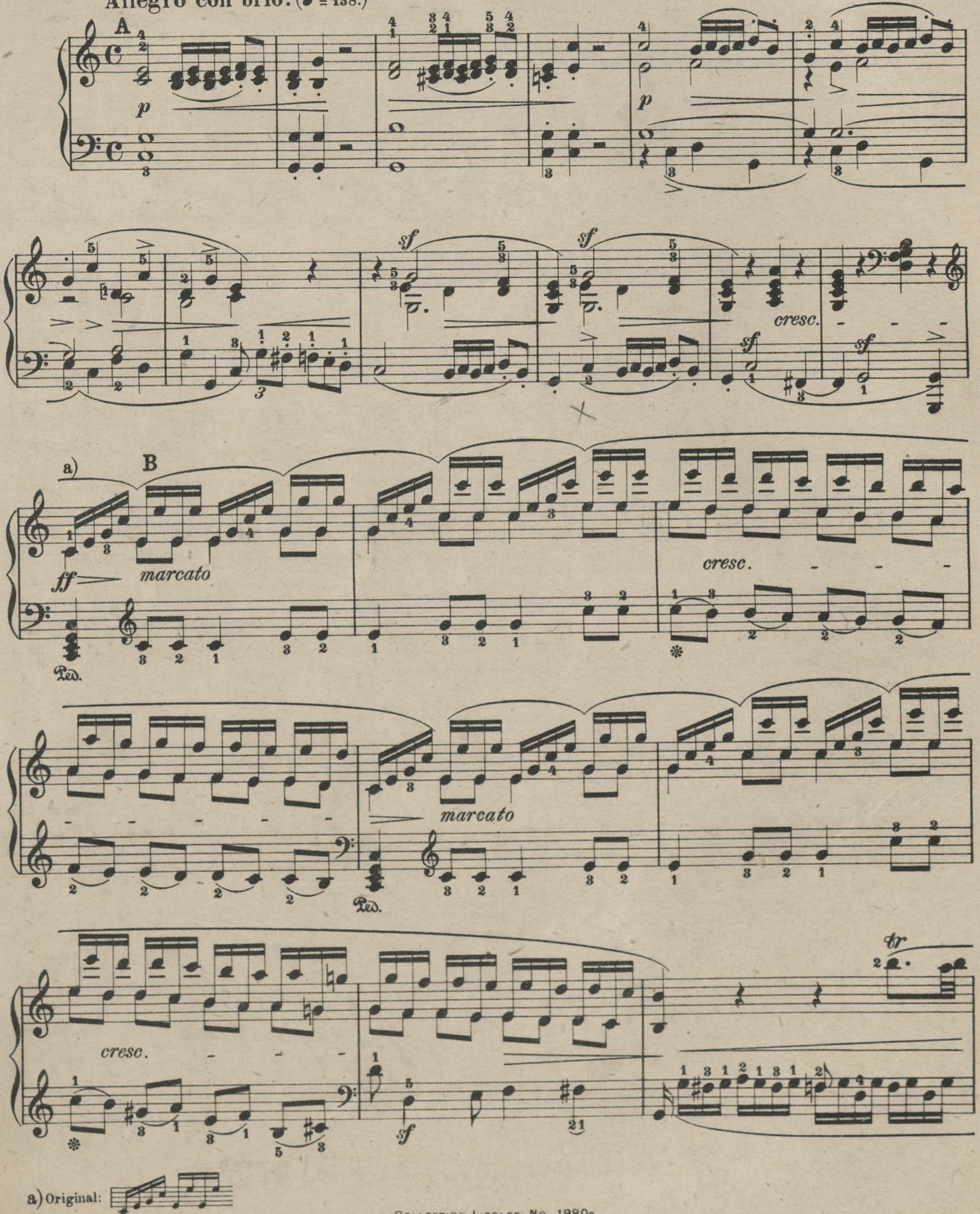

sf
Ped.
sf. p
decresc.
P
legato
sfp
Q
(rinf.)
tr
cresc.
f
(ritenuto)
p
q)
r)

Sonate.

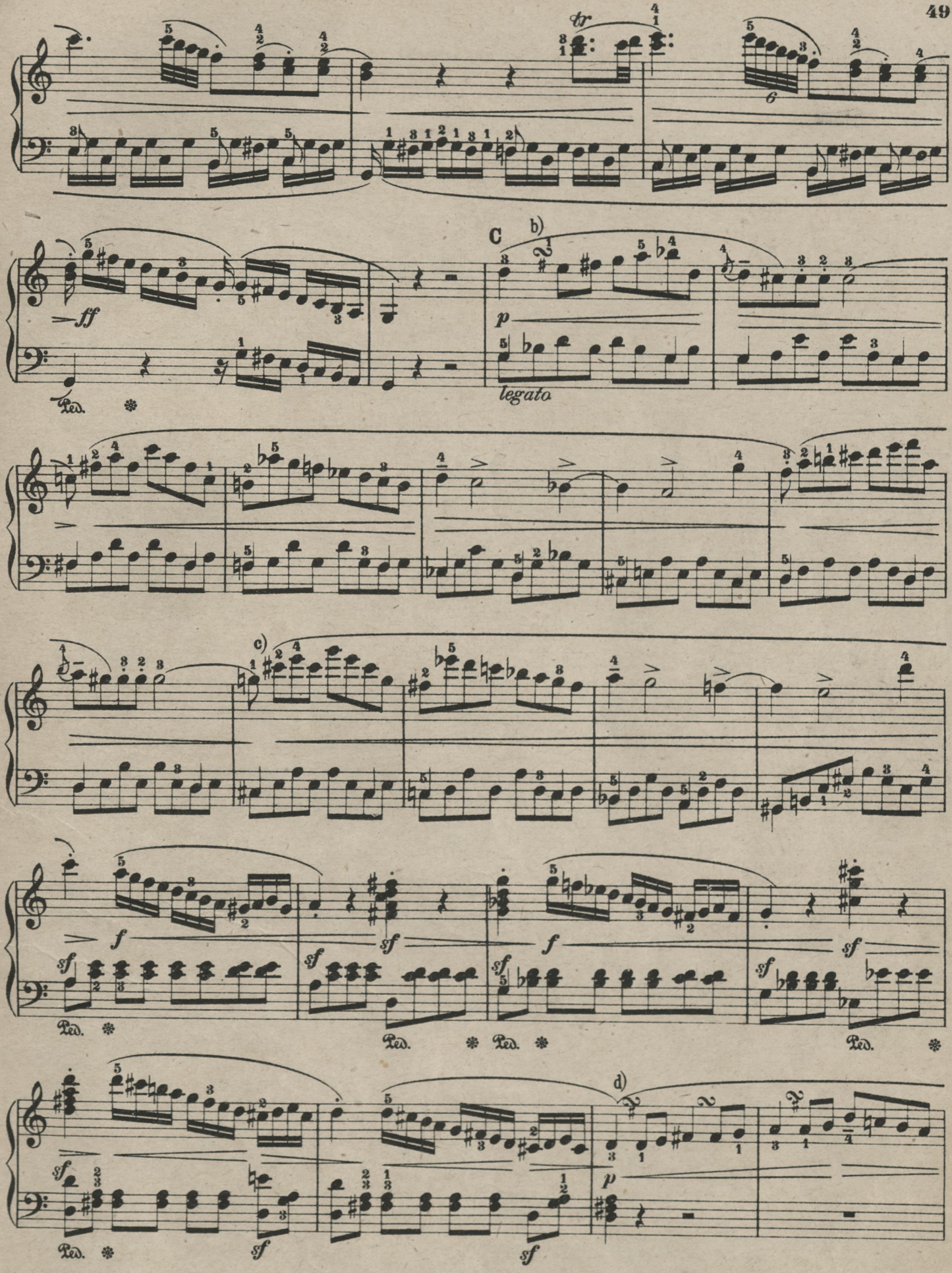
Joseph Haydn gewidmet.

№ 3. Op. 2 No. 3.

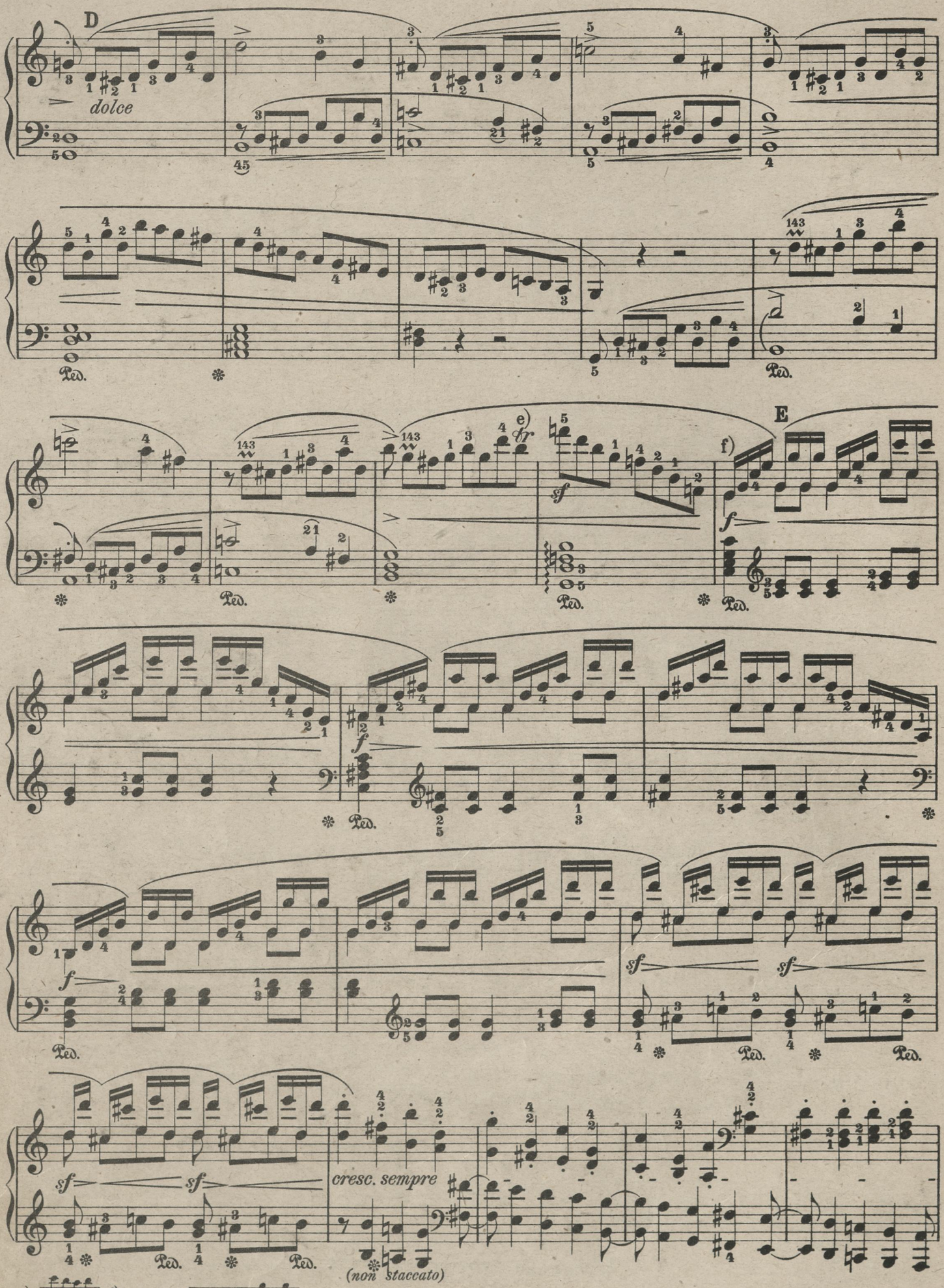
Allegro con brio. (♩ = 138.)

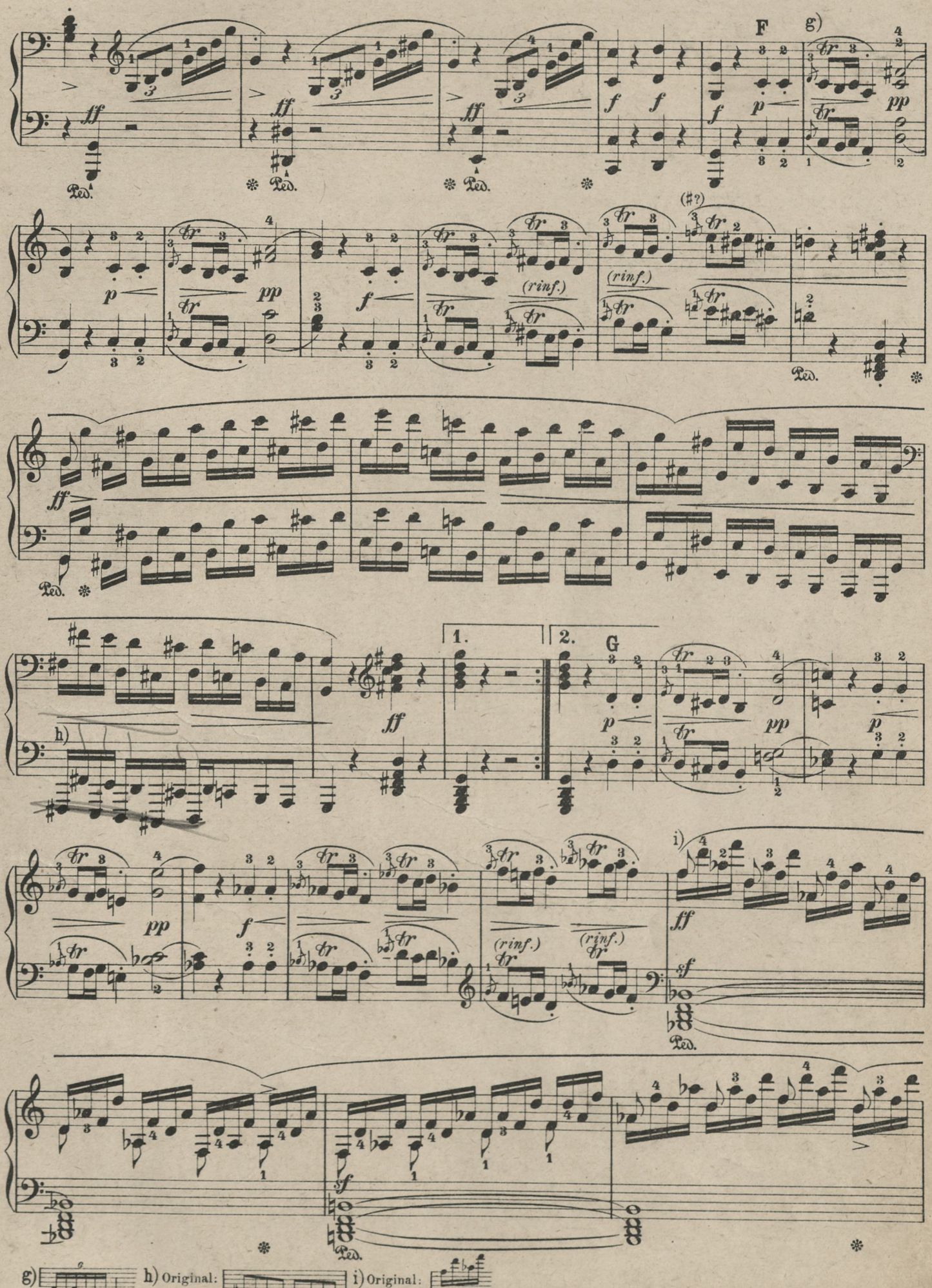


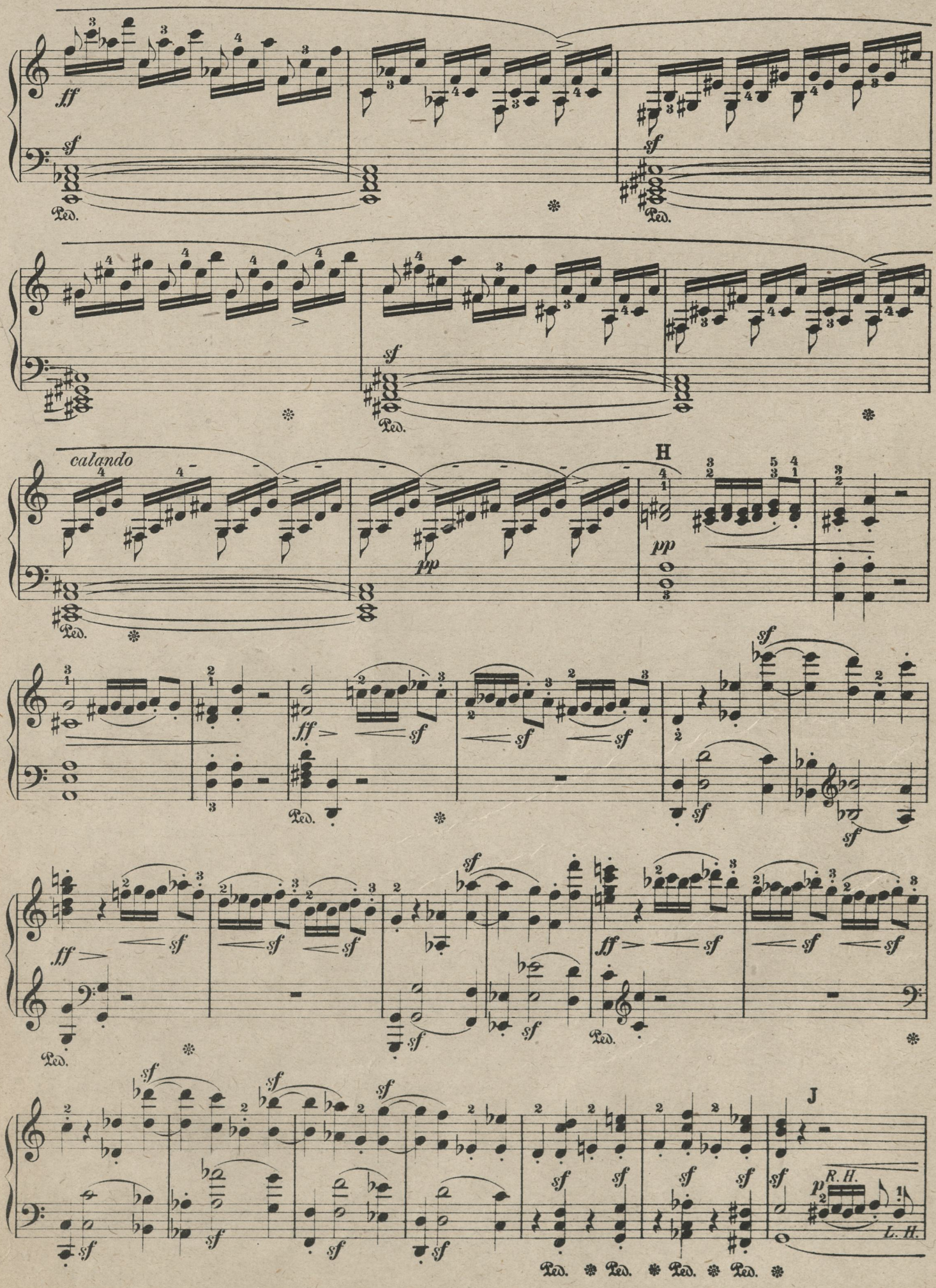
a) Original:

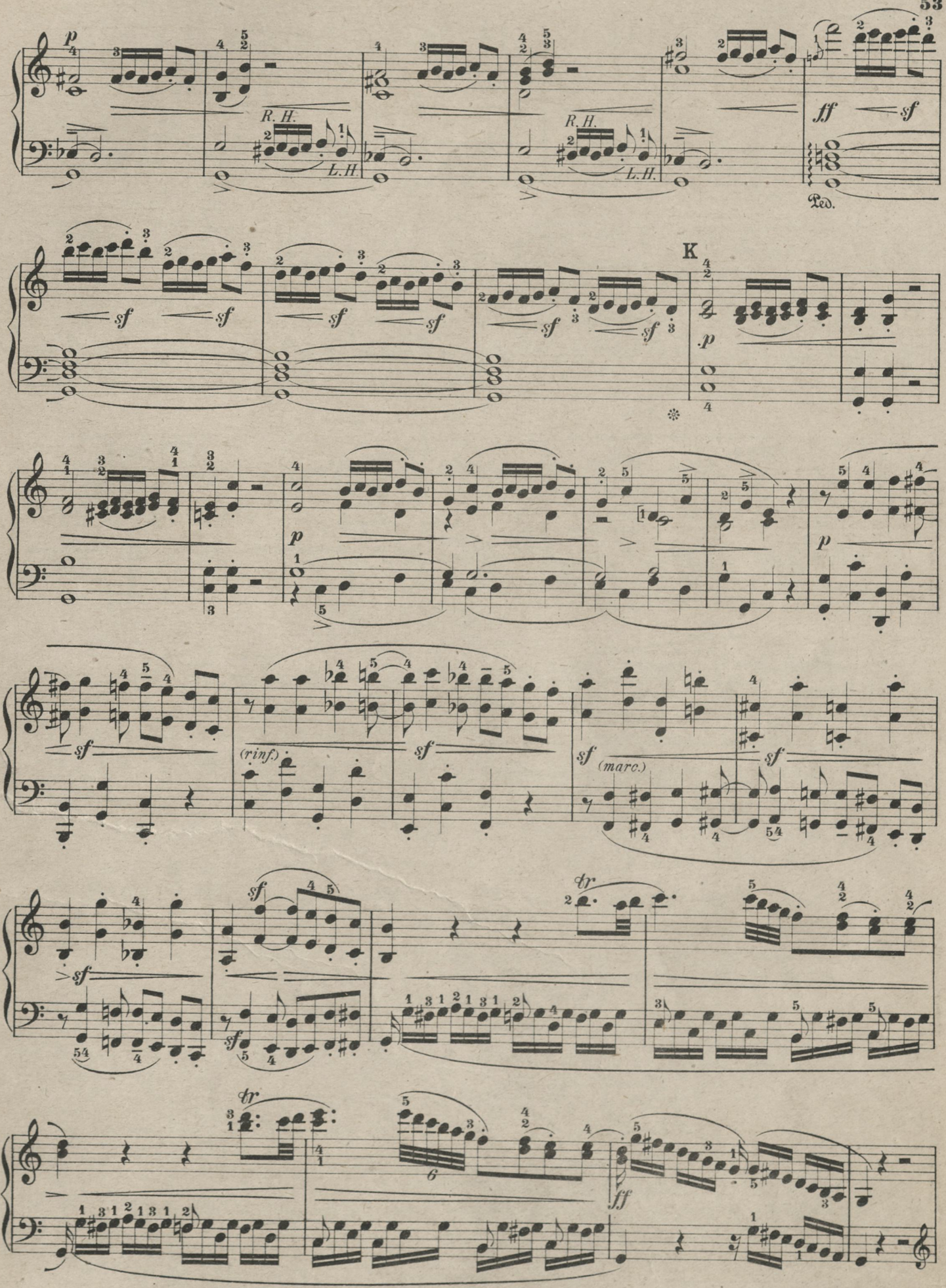


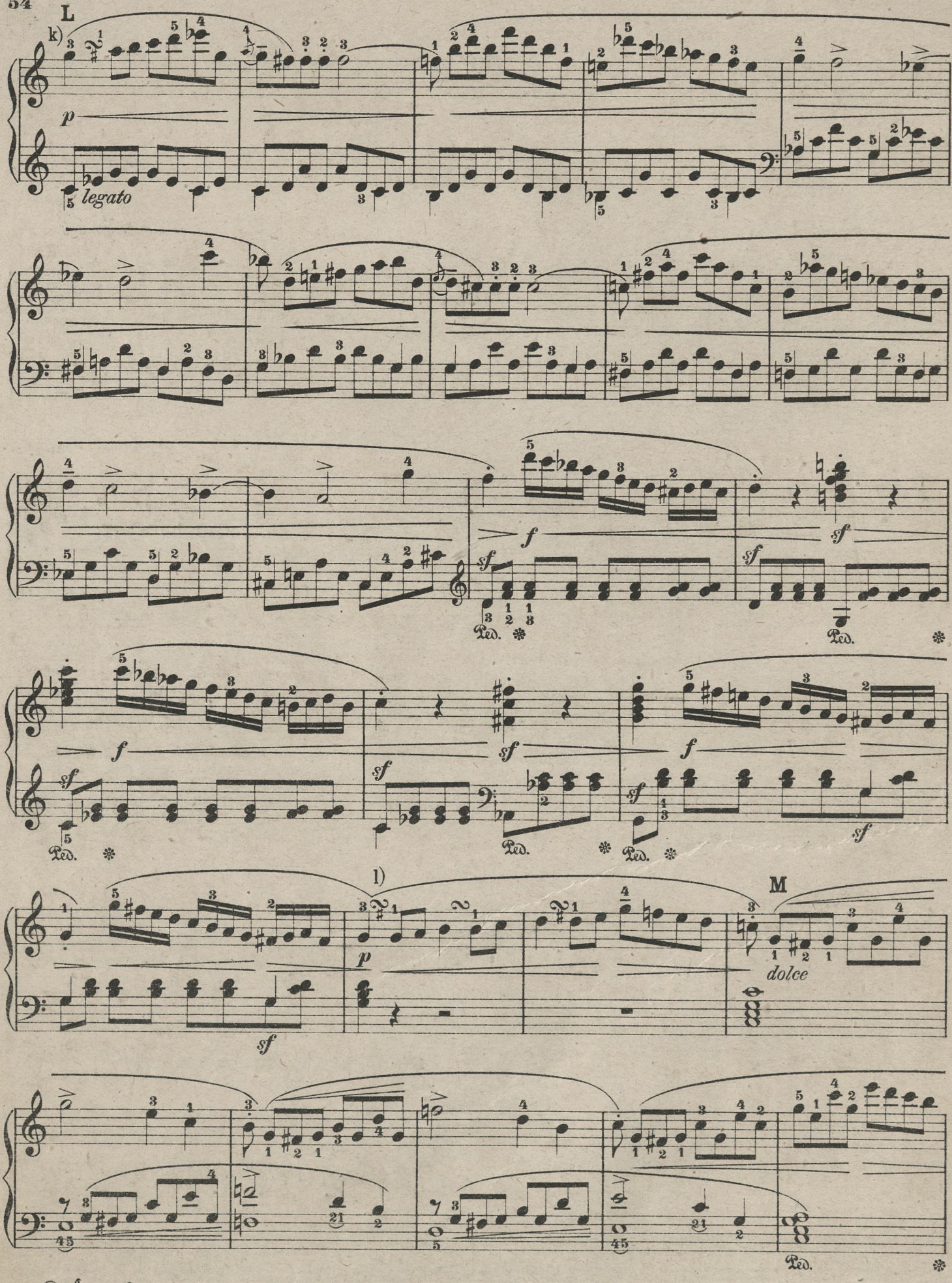
b) c) Original: d) Original: =


D
dolce
Ped.
E
e)
f)
sf
f
cresc. sempre
(non staccato)
e) f) Original:

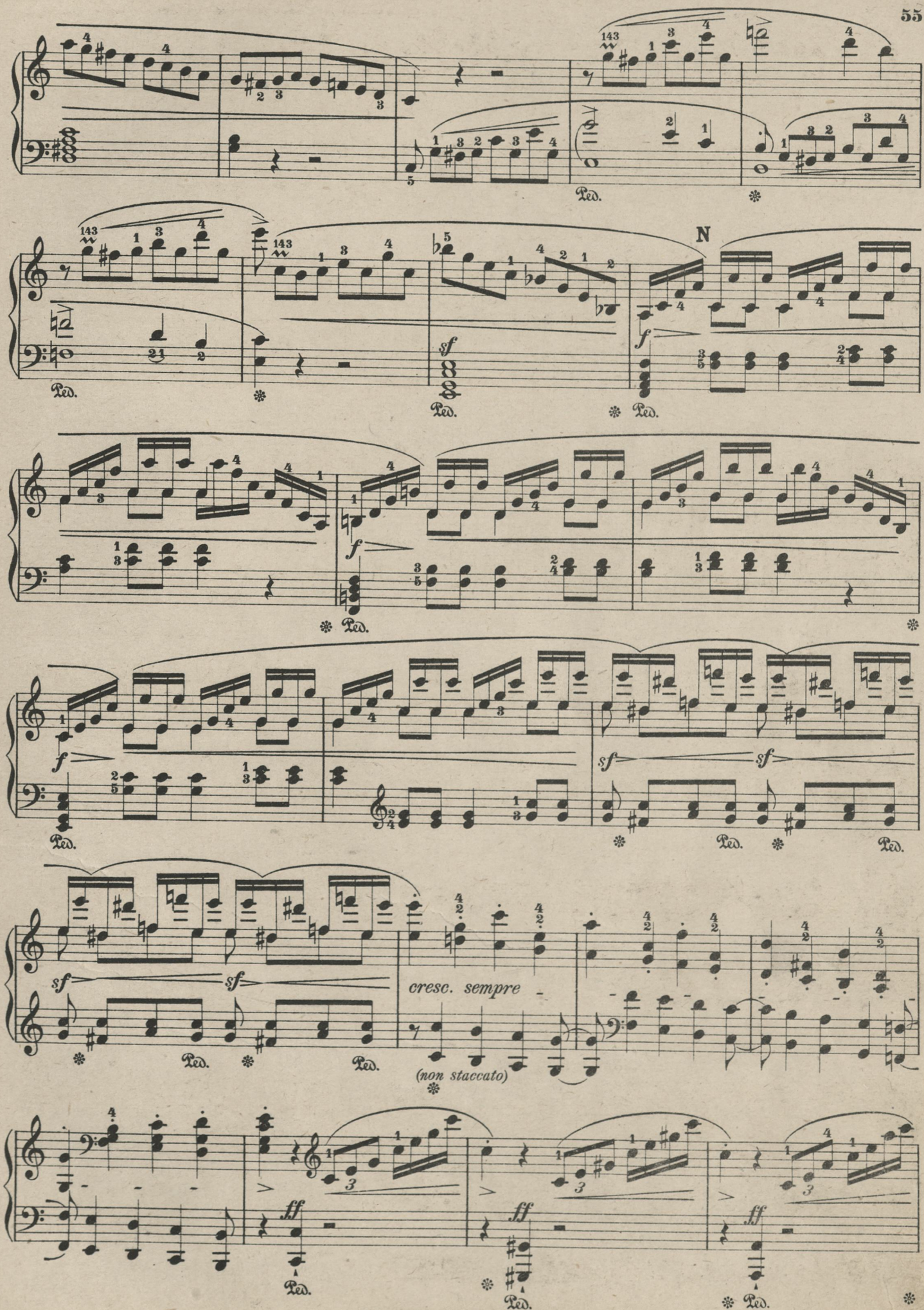

F
g)
(#?)
(rinf.)
1.
2.
G
h)
i)
Ped.
g) h) Original: i) Original:

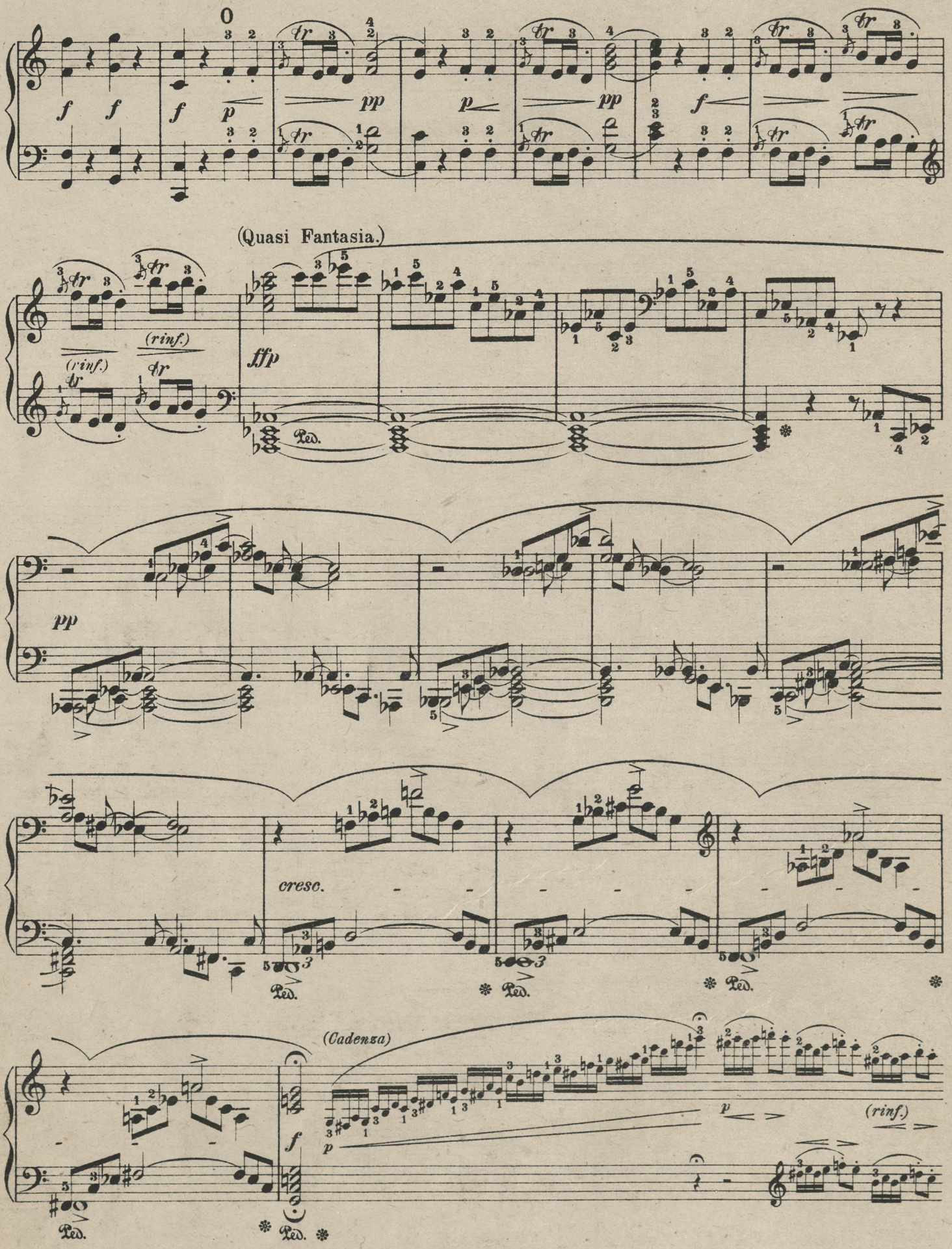

ff
sf
Ped.
calando
pp
H
ff
sf
J
R. H.
L. H.

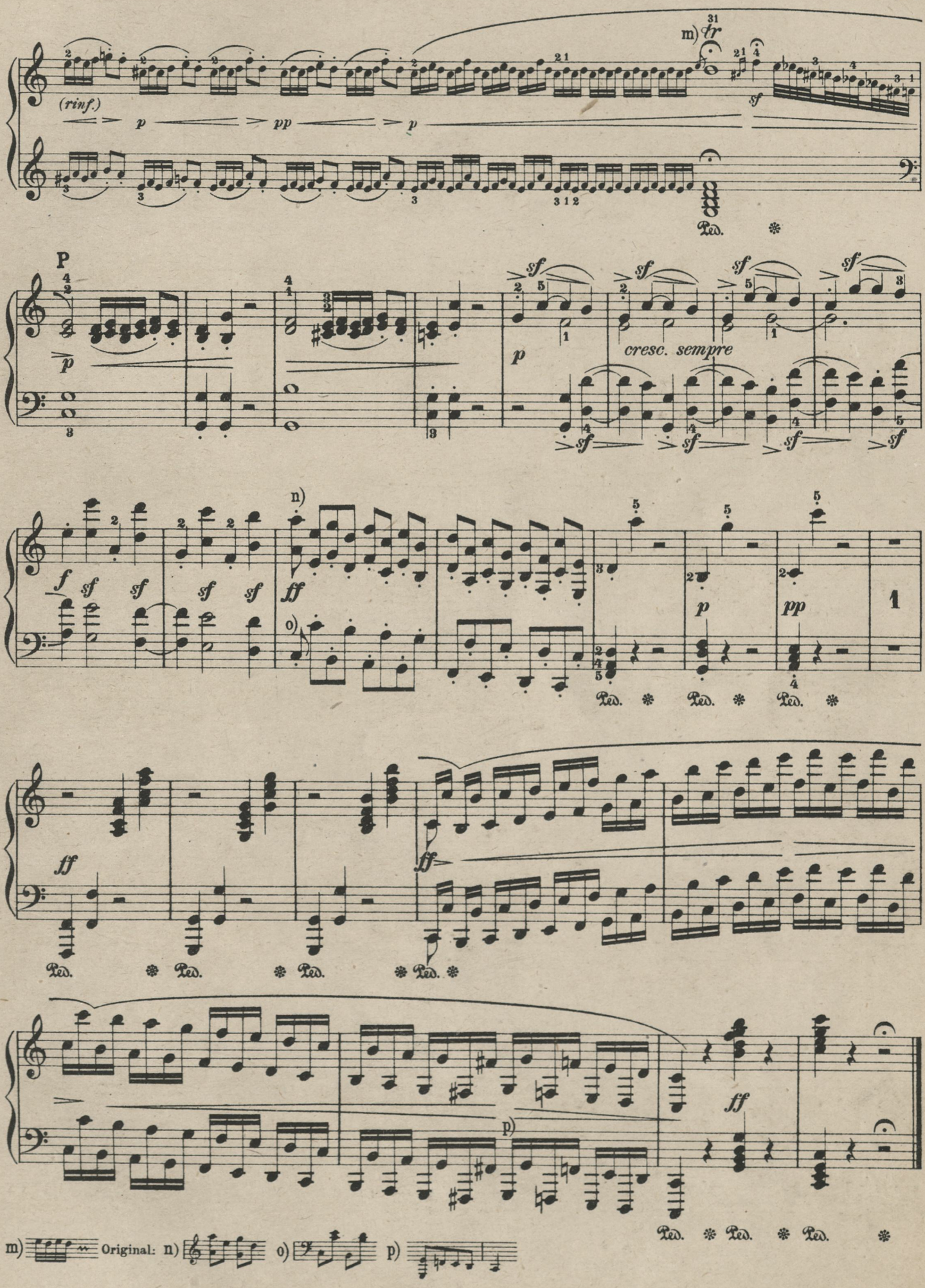

p
R. H.
L. H.
R. H.
L. H.
ff
sf
Ped.
K
sf
p
(rinf.)
(marc.)
tr
6

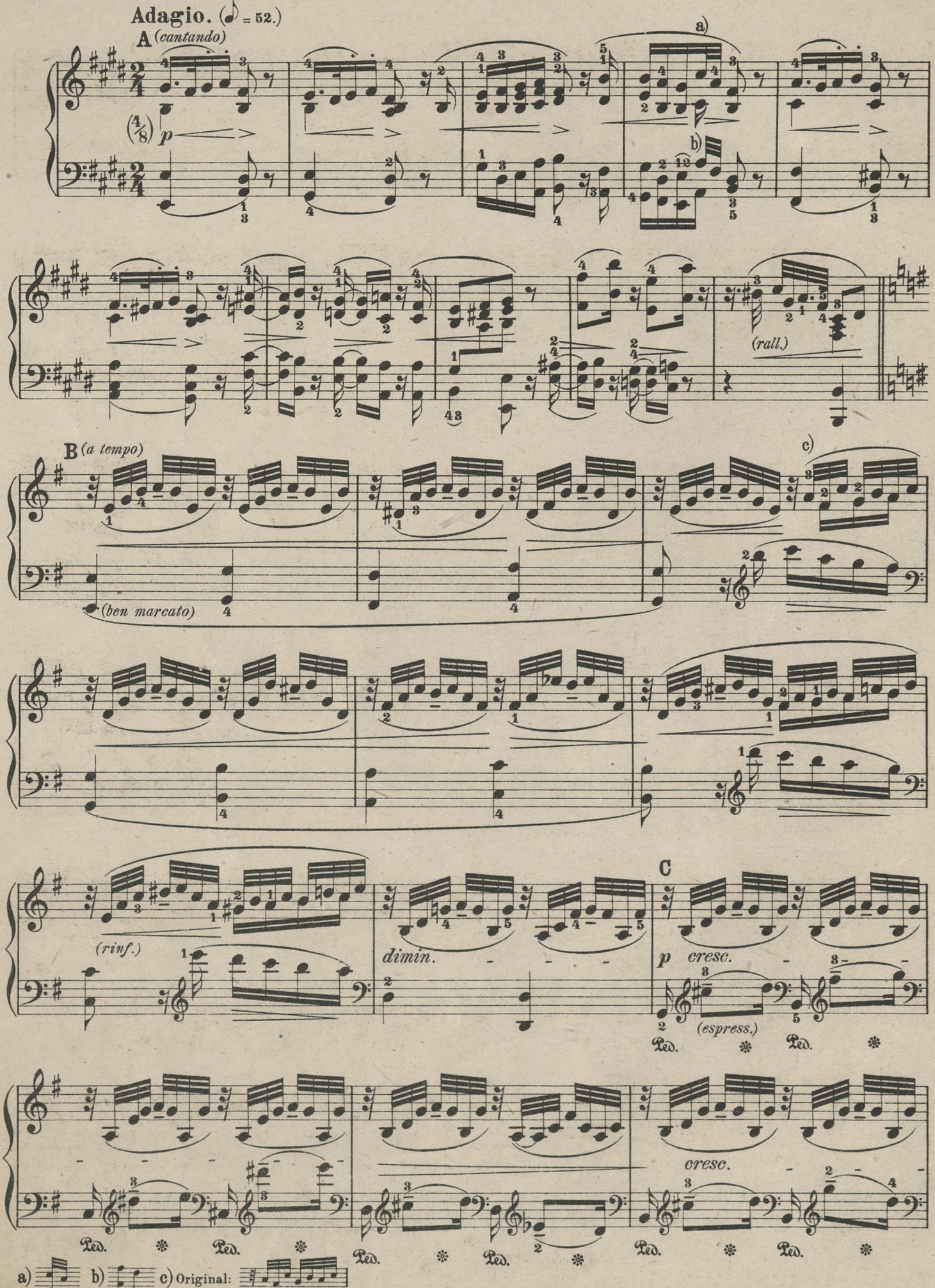


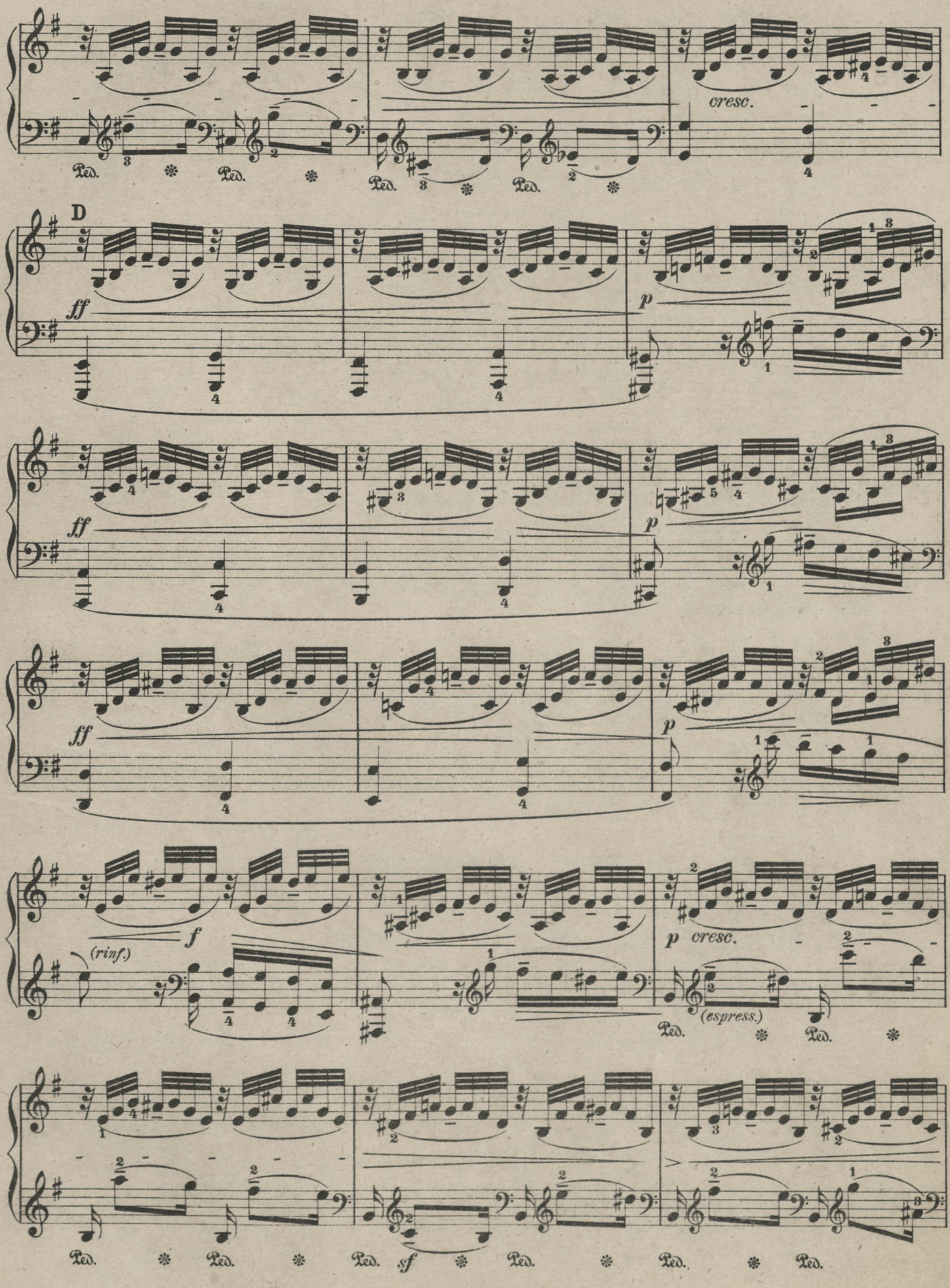
k) l) Original:

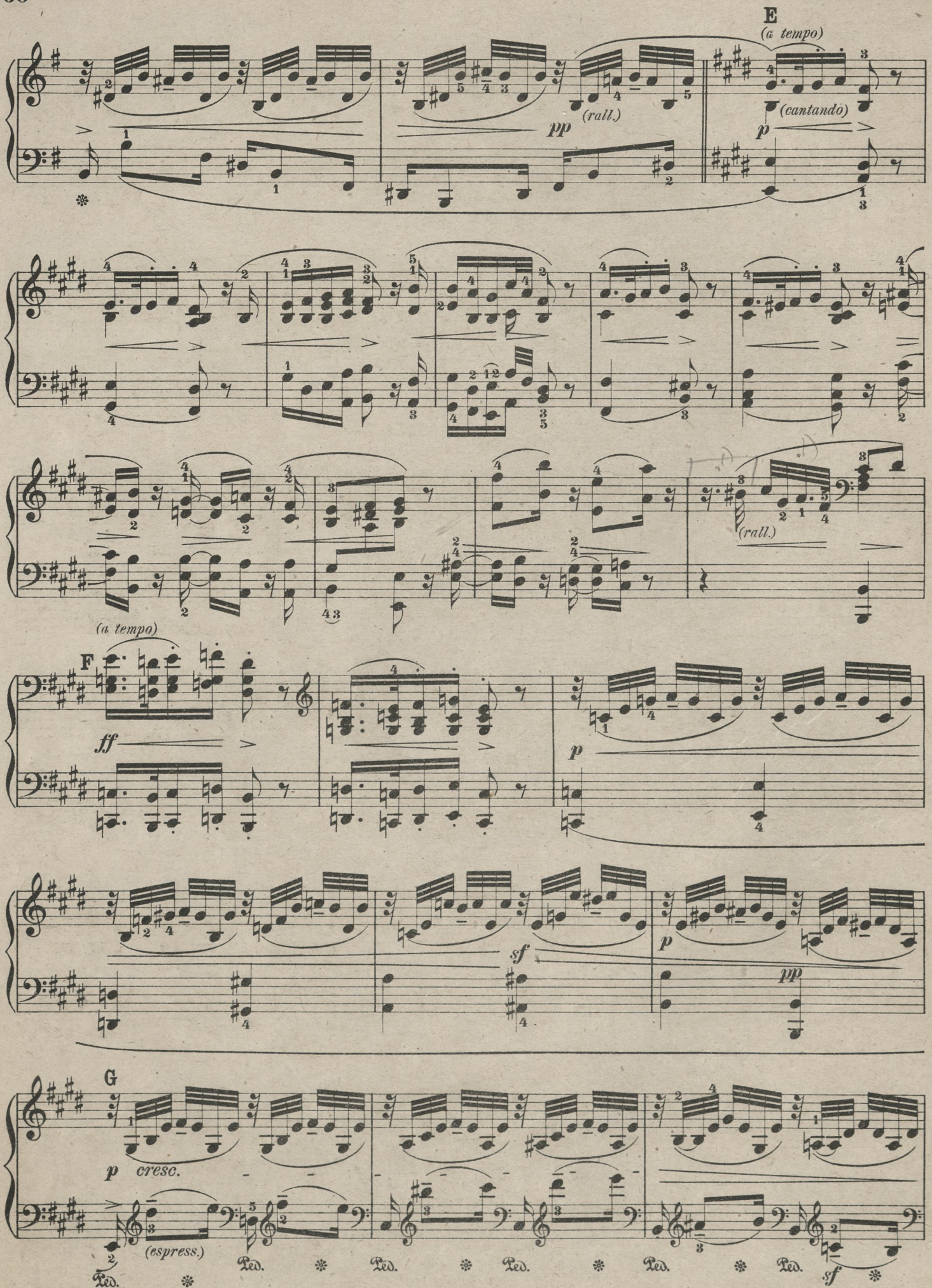

N
cresc. sempre
(non staccato)

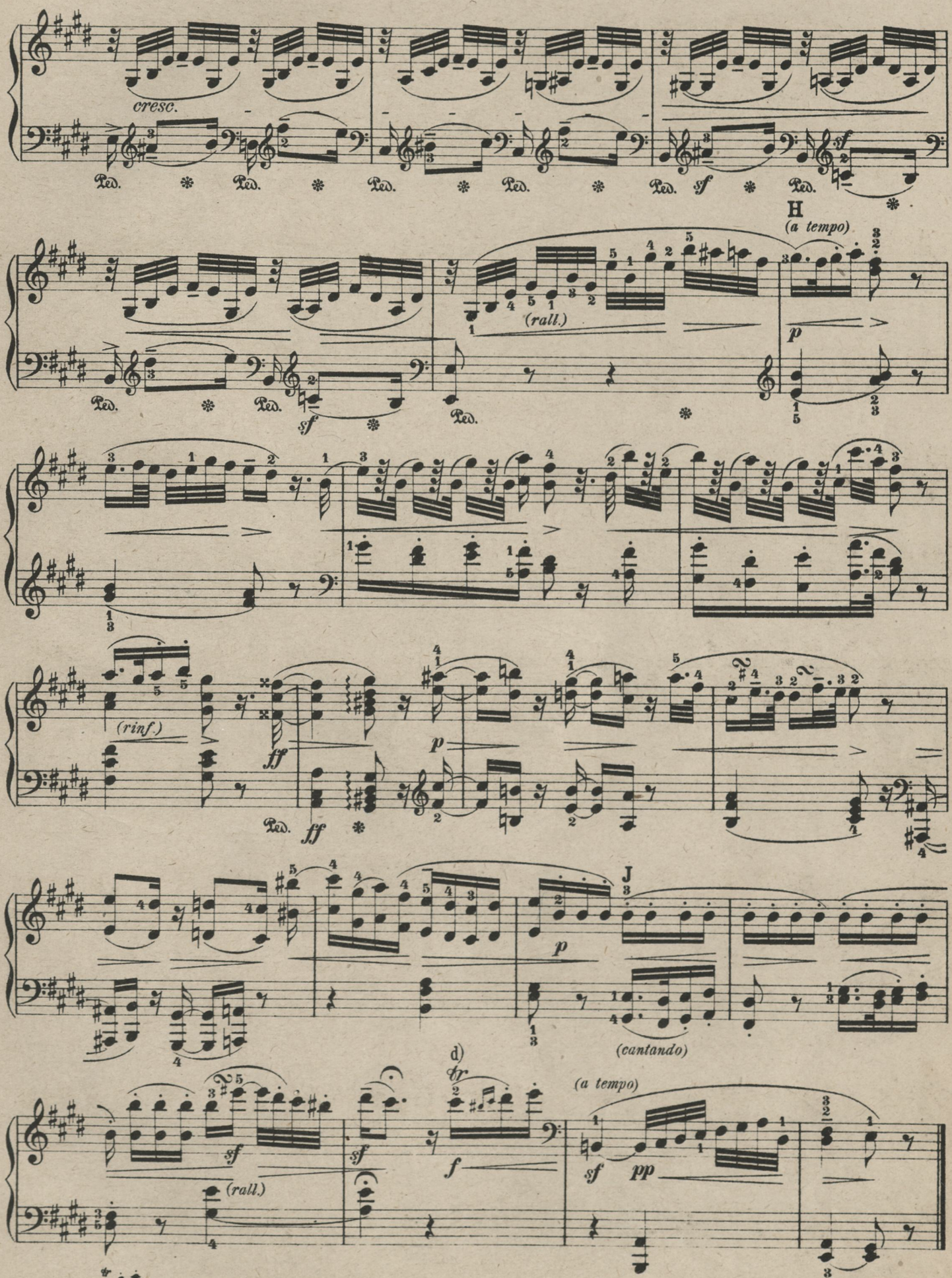

0
(Quasi Fantasia.)
(rinf.)
ffp
Ped.
pp
cresc.
(Cadenza)
(rinf.)


(rinf.)
p
pp
p
m)
sf
Ped.
P
p
sf
cresc. sempre
f
sf
n)
ff
o)
p
pp
1
ff
p)
m) Original: n) o) p)


Adagio. (♪ = 52.)
A (cantando)
a)
b)
p
(rall.)
B (a tempo)
c)
(ben marcato)
(rinf.)
dimin.
C
p cresc.
(espress.)
Ped.
cresc.
a) b) c) Original:


cresc.
D
ff
p
ff
p
ff
p
(rinf.)
f
p cresc.
(espress.)
Ped.
sf

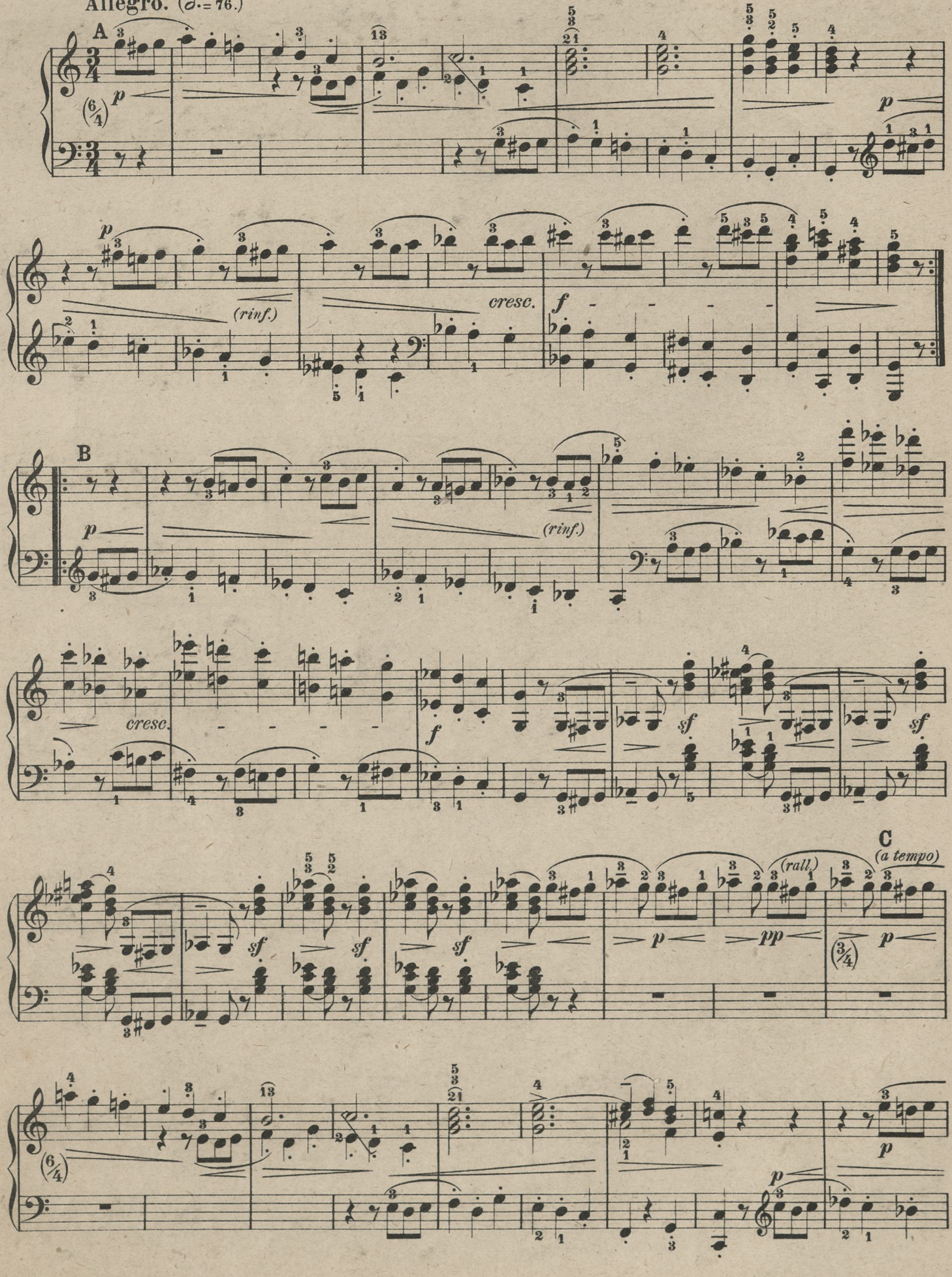

E
(a tempo)
pp
(rall.)
(cantando)
p
(rall.)
(a tempo)
F
ff
p
sf
p
pp
G
p
cresc.
(espress.)
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
sf

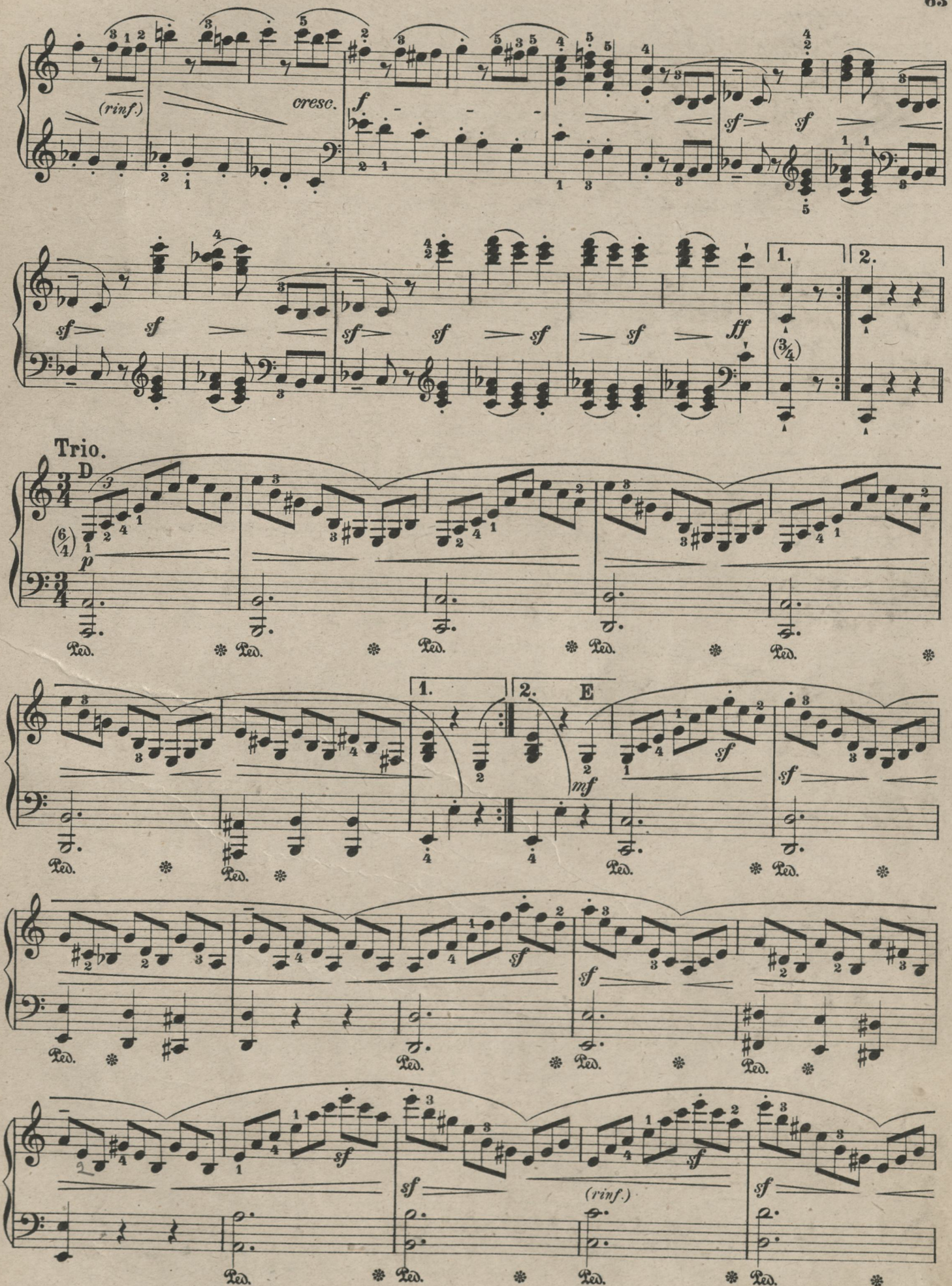

cresc.
Ped.
sf
H
(a tempo)
(rall.)
p
(rinf.)
ff
J
(cantando)
d)
tr
(a tempo)
(rall.)
pp

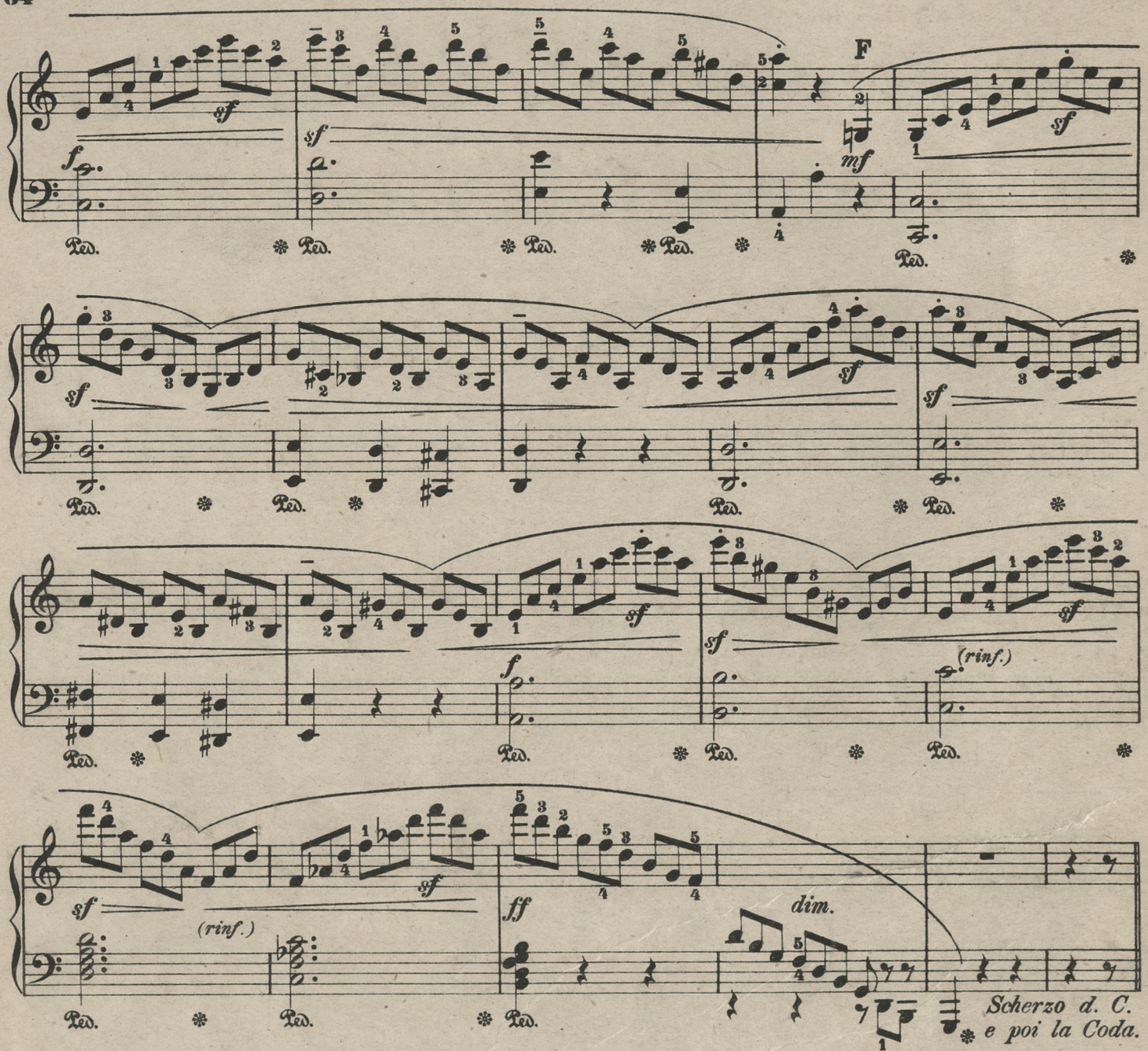
d) Original.

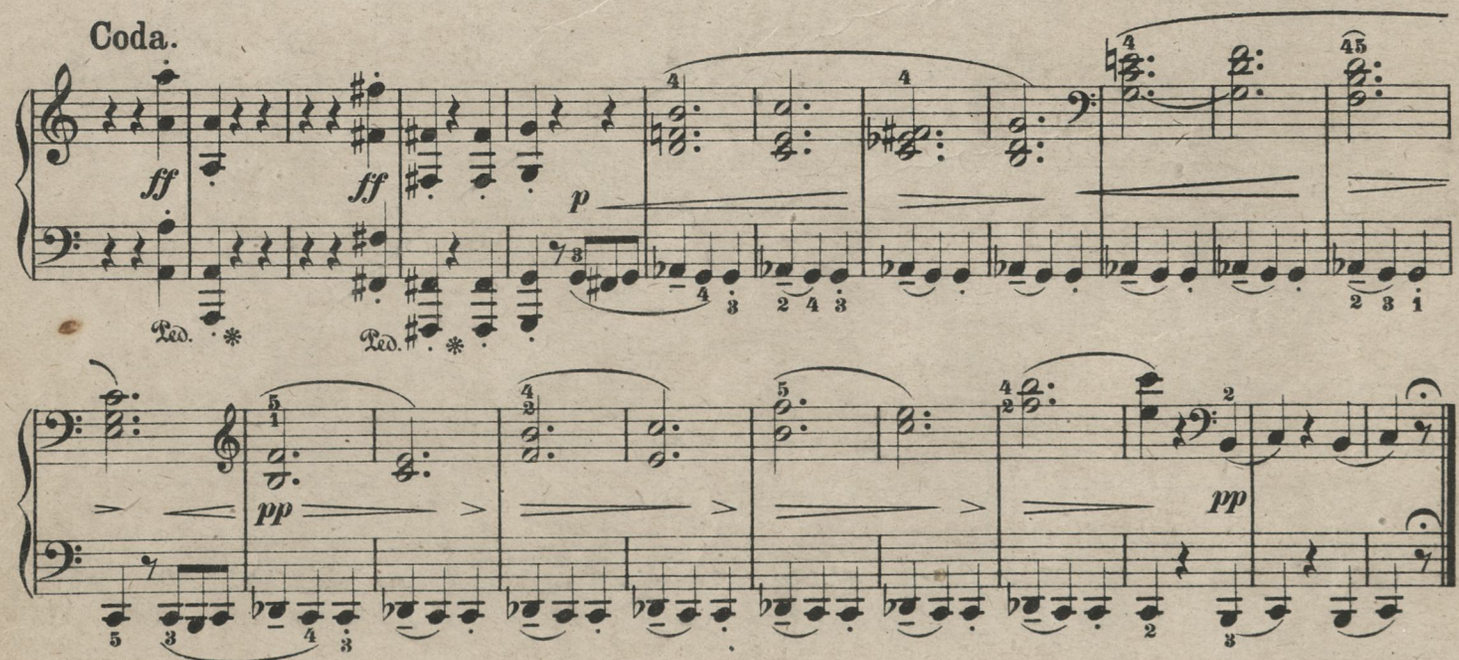
Scherzo.

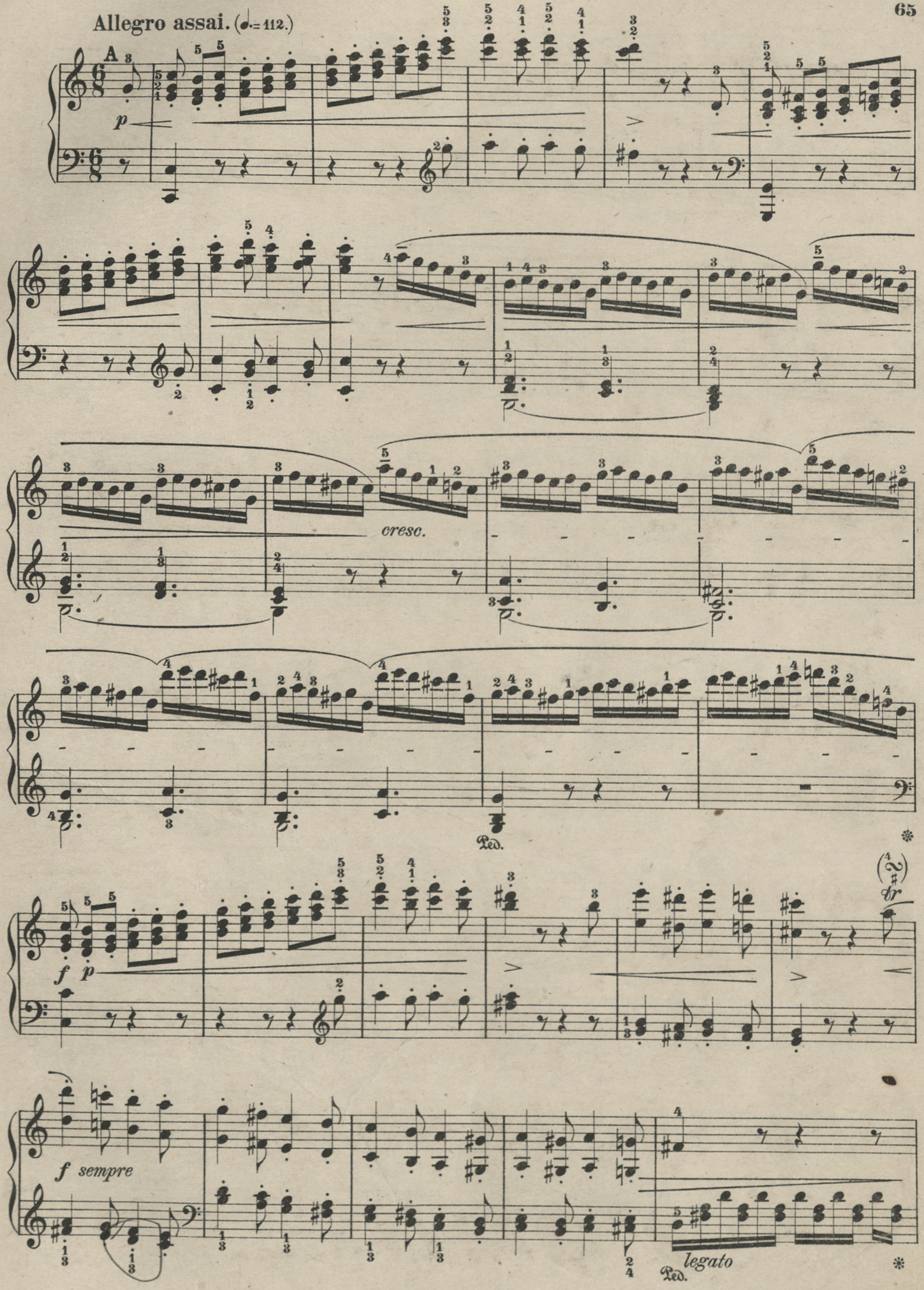
Allegro. (𝅗𝅥. = 76.)

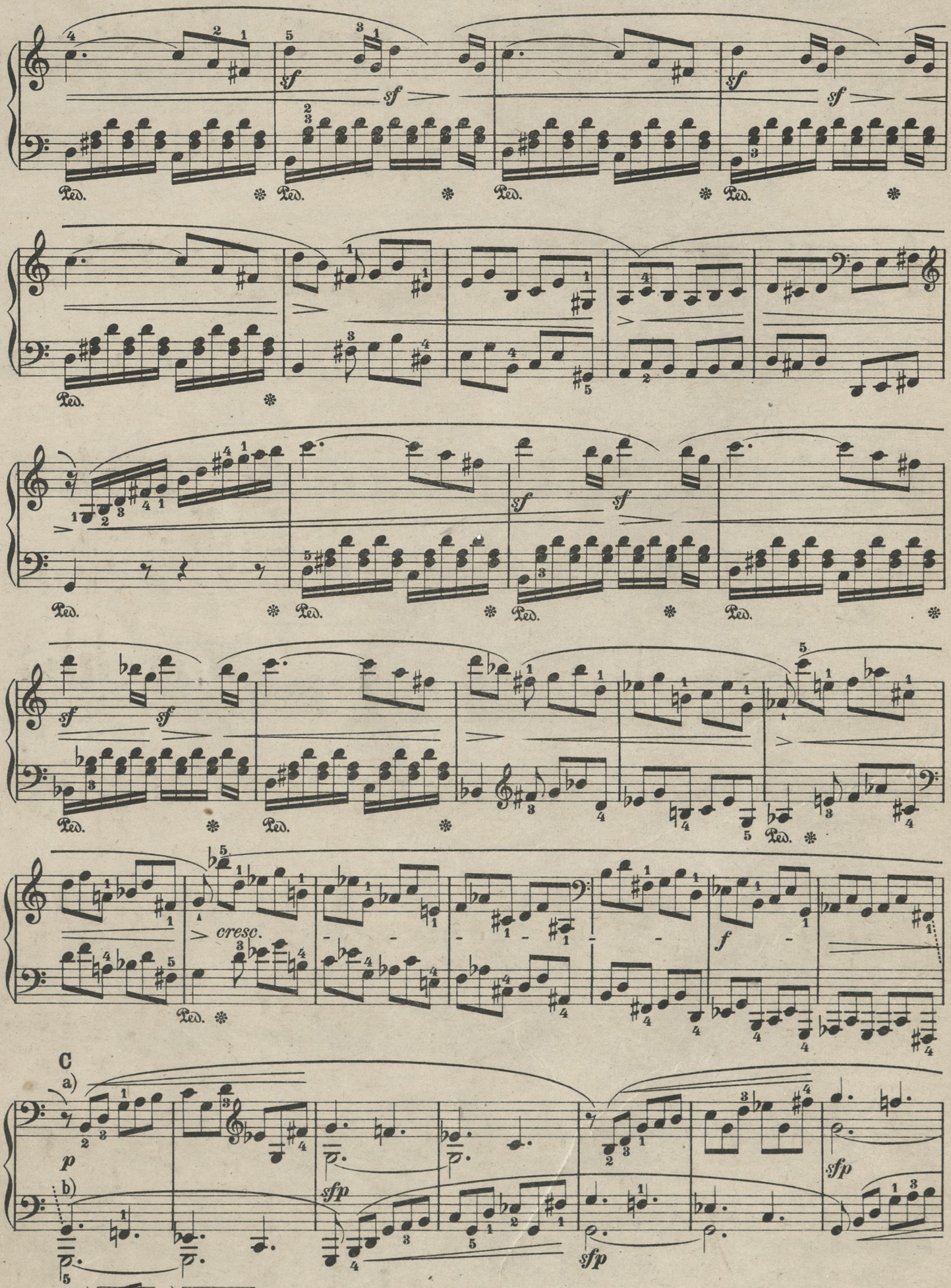



(rinf.)
cresc.
f
sf
ff
1.
2.
(3/4)
Trio.
D
p
E
mf
(rinf.)
Ped.

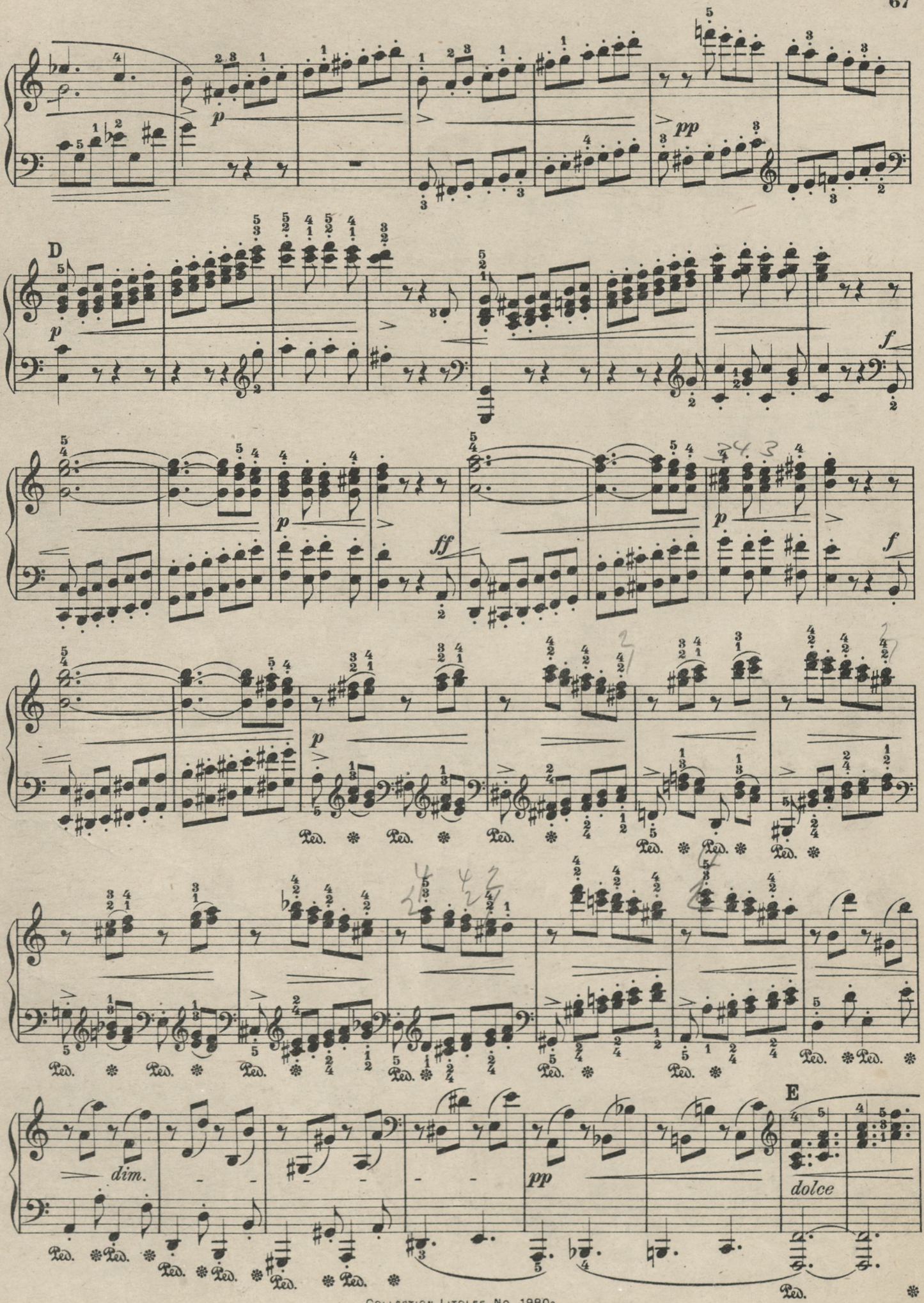

F
(rinf.)
(rinf.)
dim.
Scherzo d. C.
e poi la Coda.

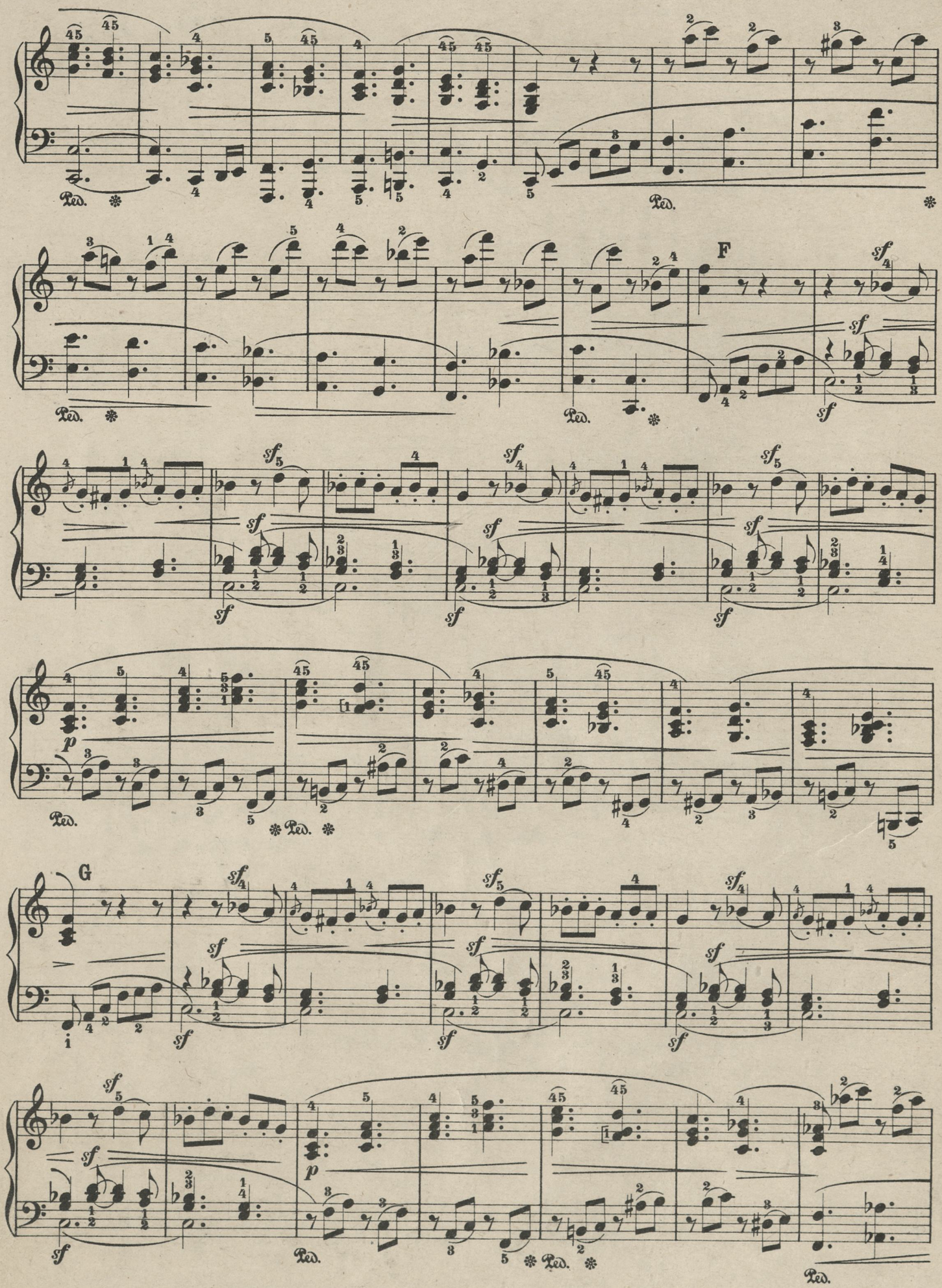

Coda.

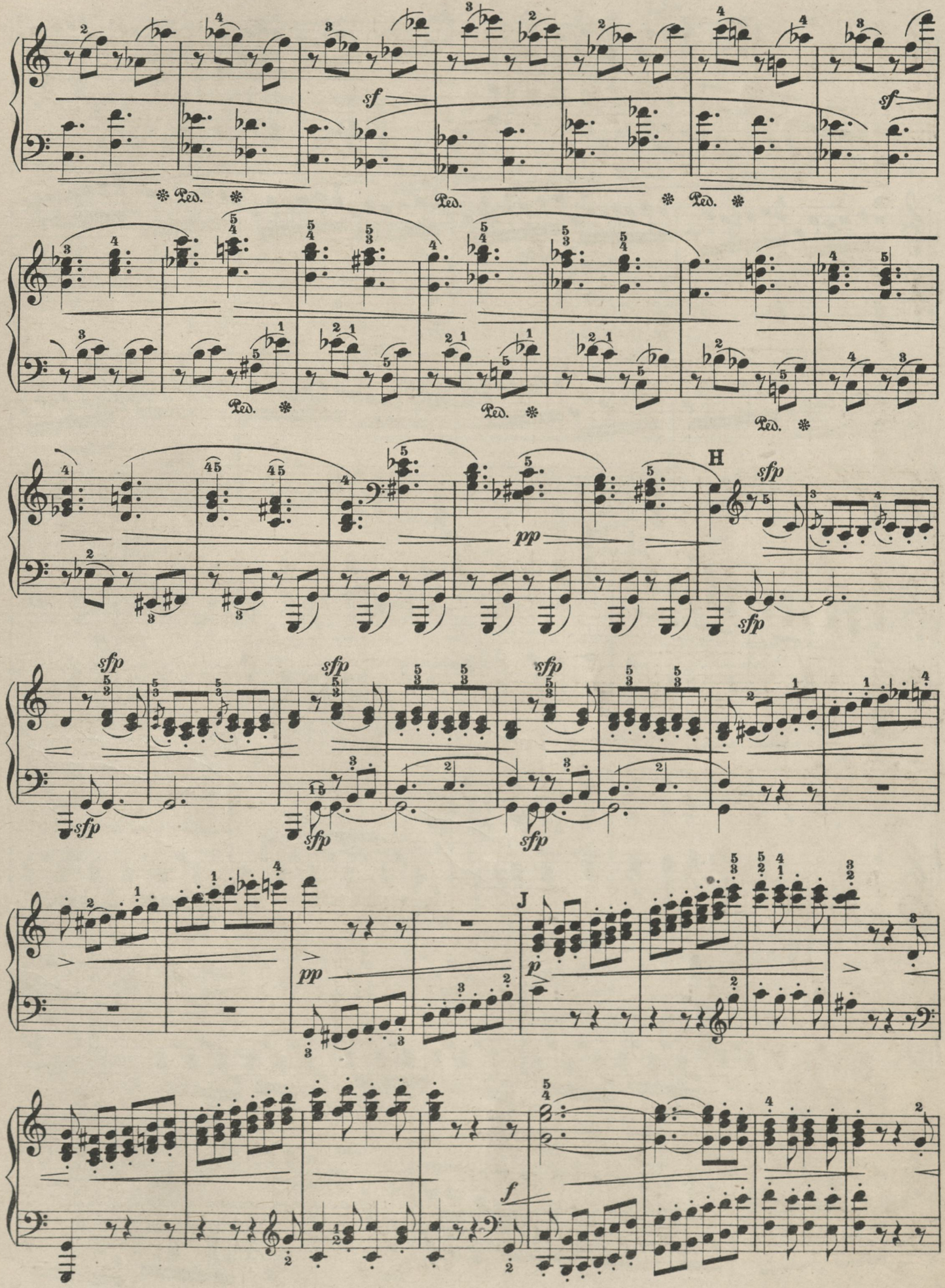

Allegro assai. (♩.= 112.)
A
p
cresc.
Ped.
f p
tr
f sempre
legato
Ped.

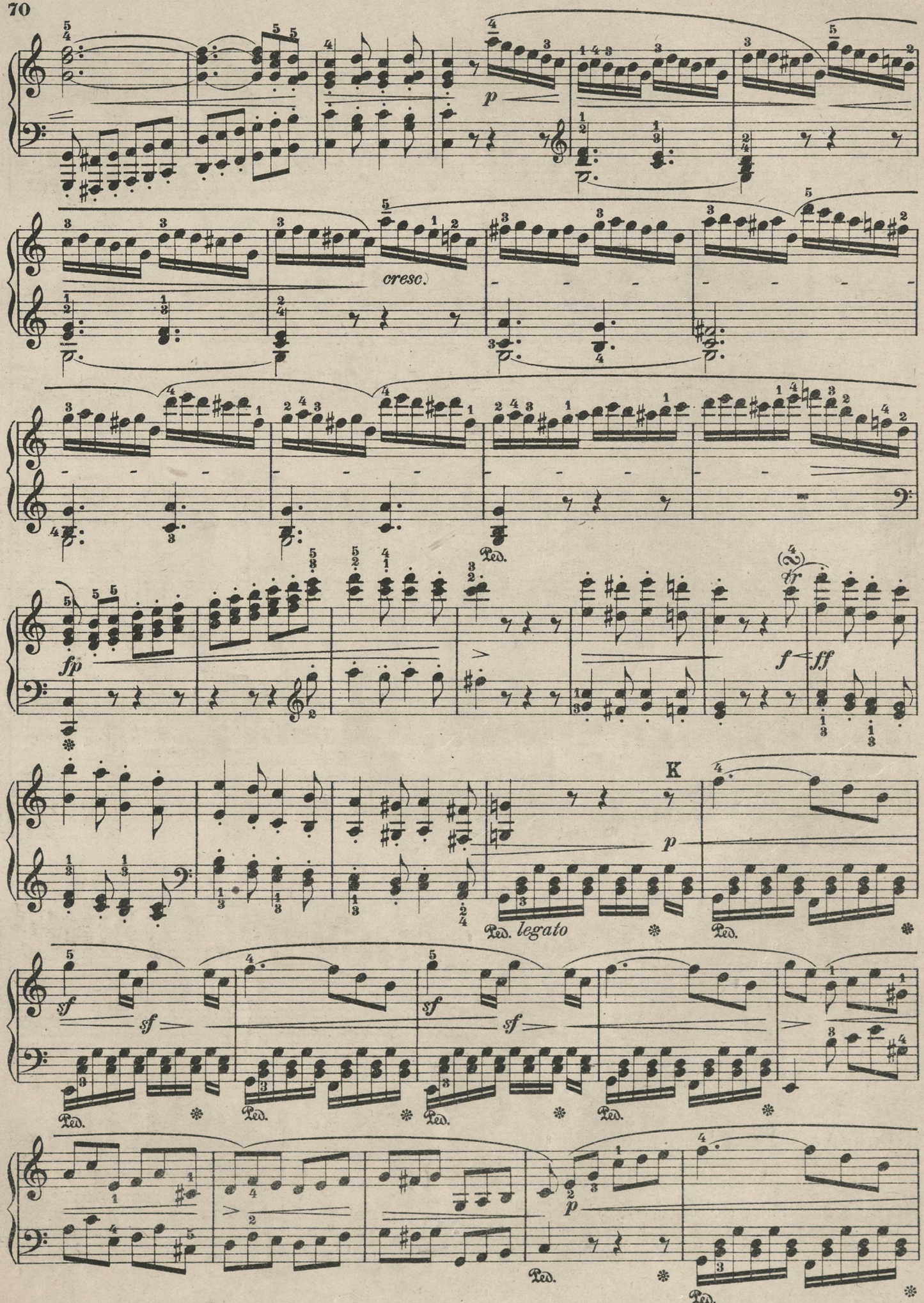


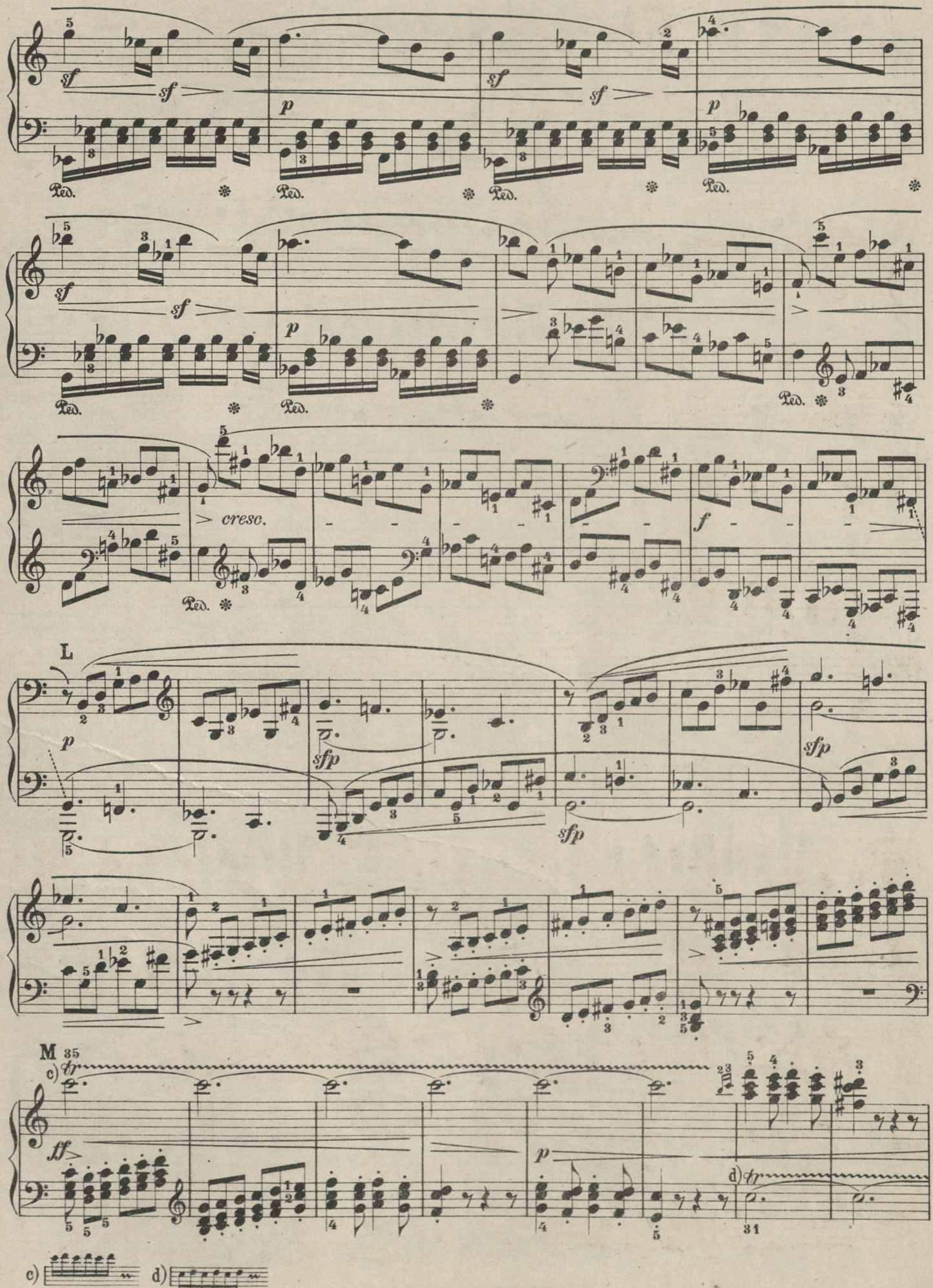
Original: a) b)

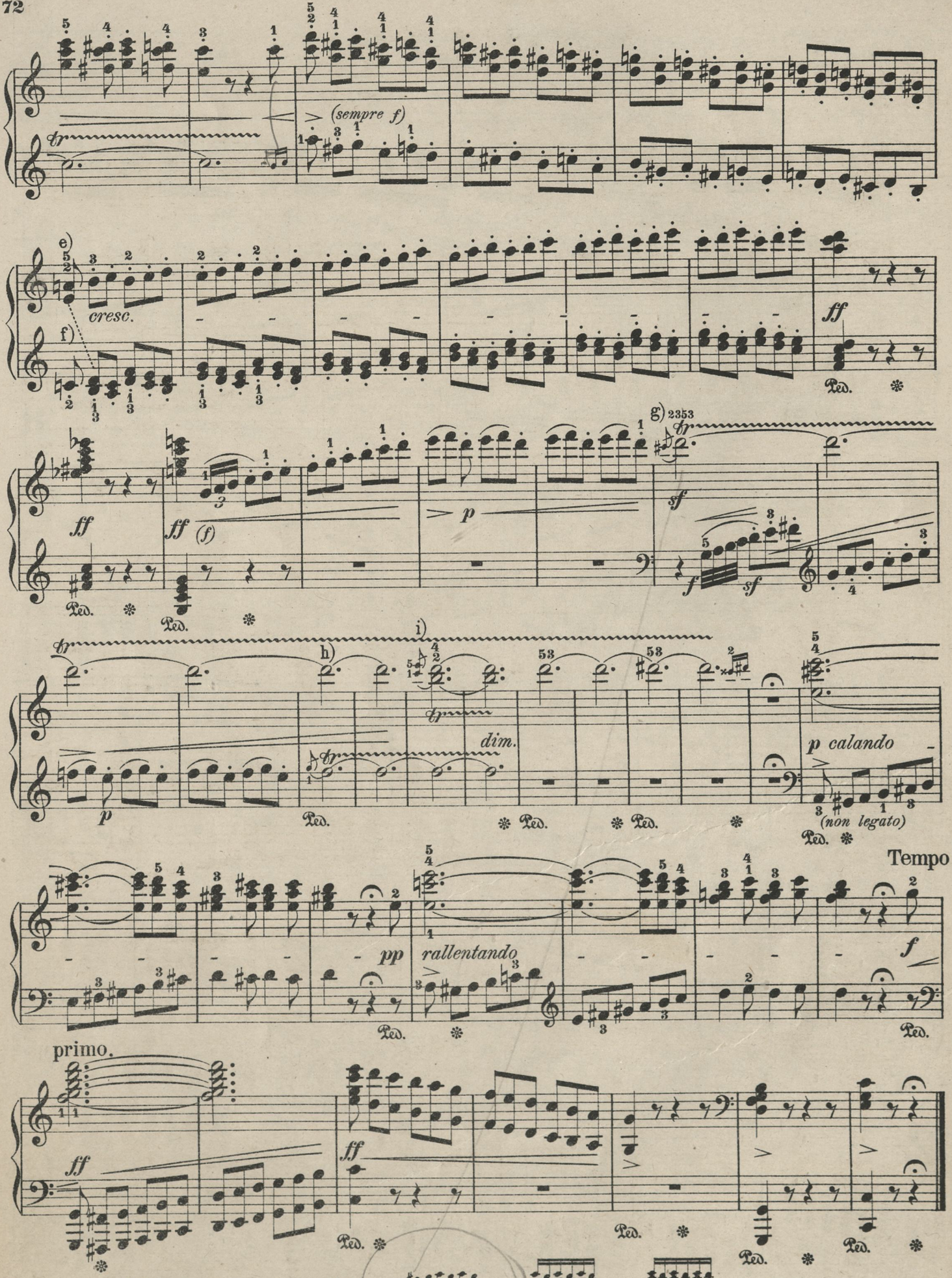

D
E
dolce
dim.


F
G
Ped.
sf
p


sf
Ped.
H
sfp
pp
J
p
f


p
cresc.
fp
f
ff
K
p
Ped. legato
sf
sf
sf
sf
p


sf
p
Ped.
cresc.
f
L
sfp
M
ff
c)
d)


(sempre f)
cresc.
ff
ff
(f)
p
sf
dim.
p calando
(non legato)
Tempo
pp
rallentando
f
primo.
ff
ff
e) Original:
f) Original:
g)
h)
i)

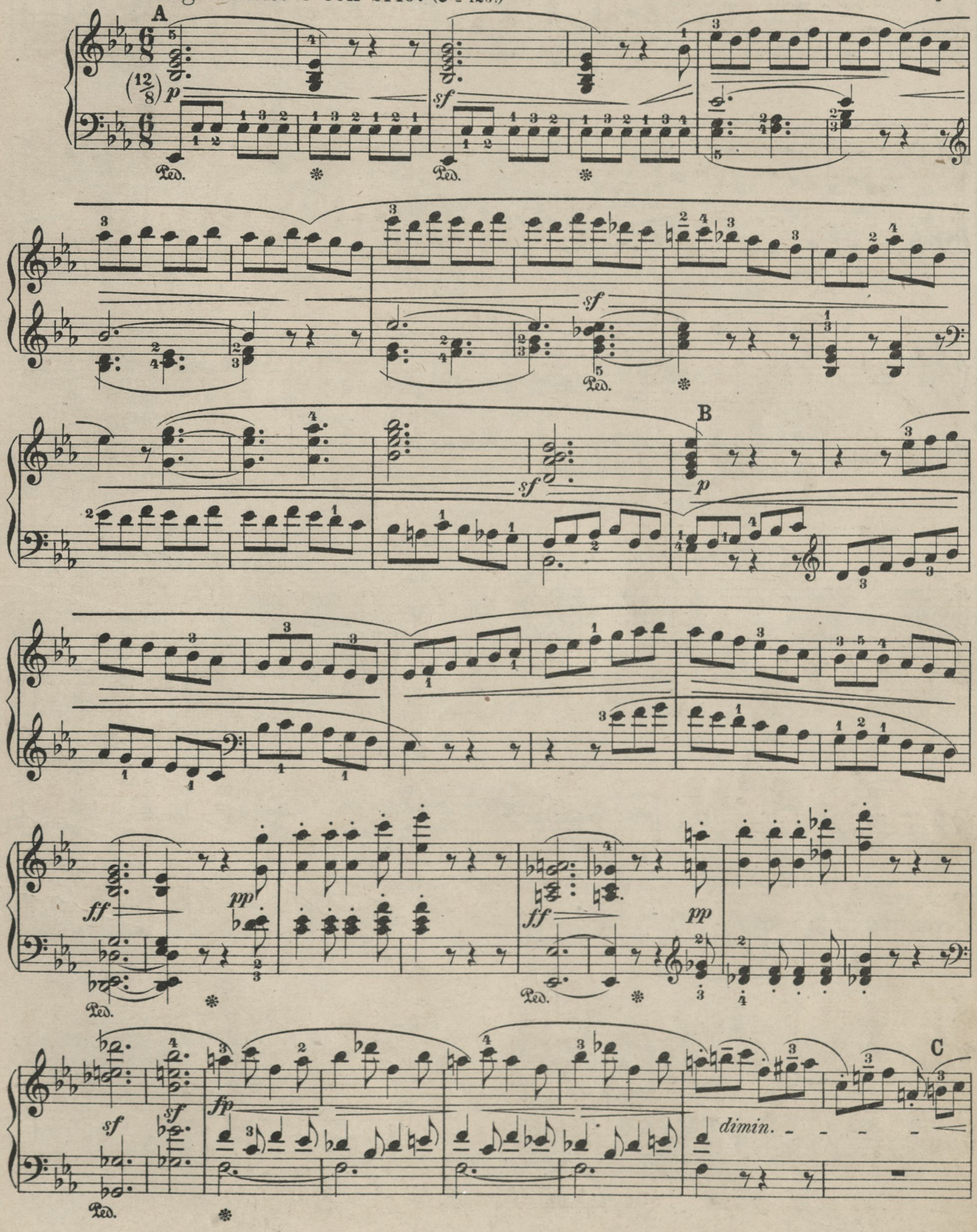
SONATE.

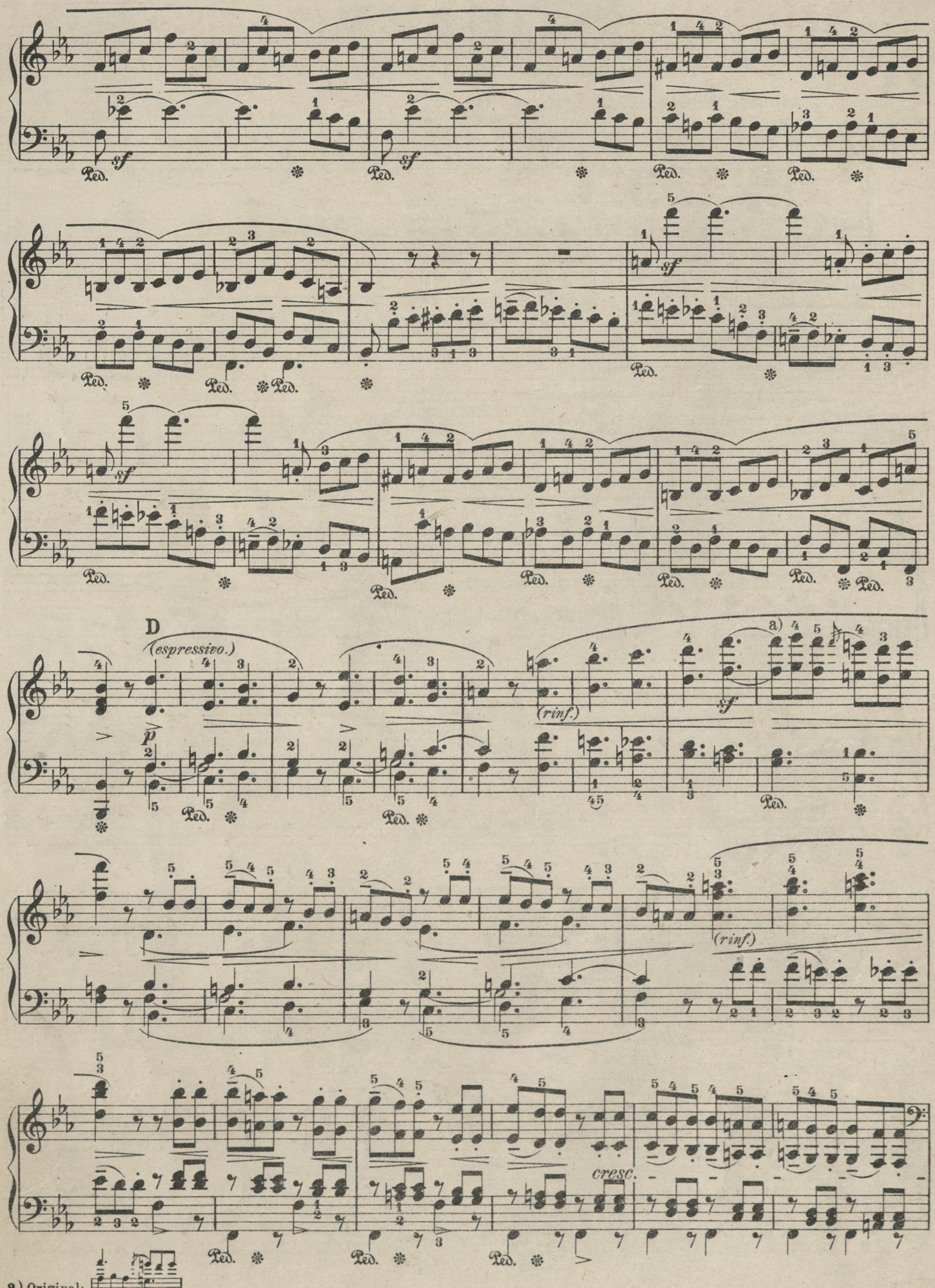
№ 4.

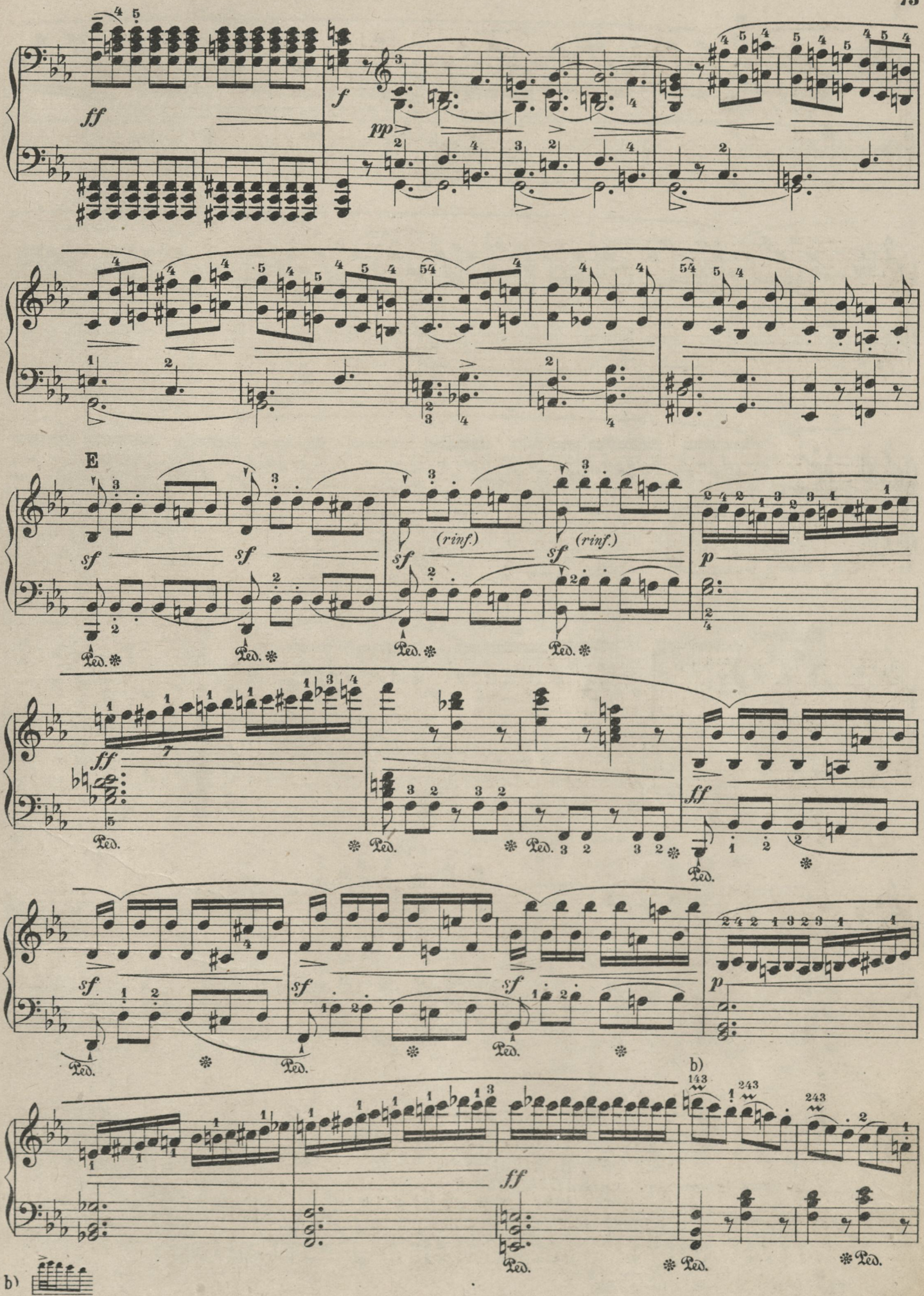
Der Gräfin Babette von Keglevics gewidmet.

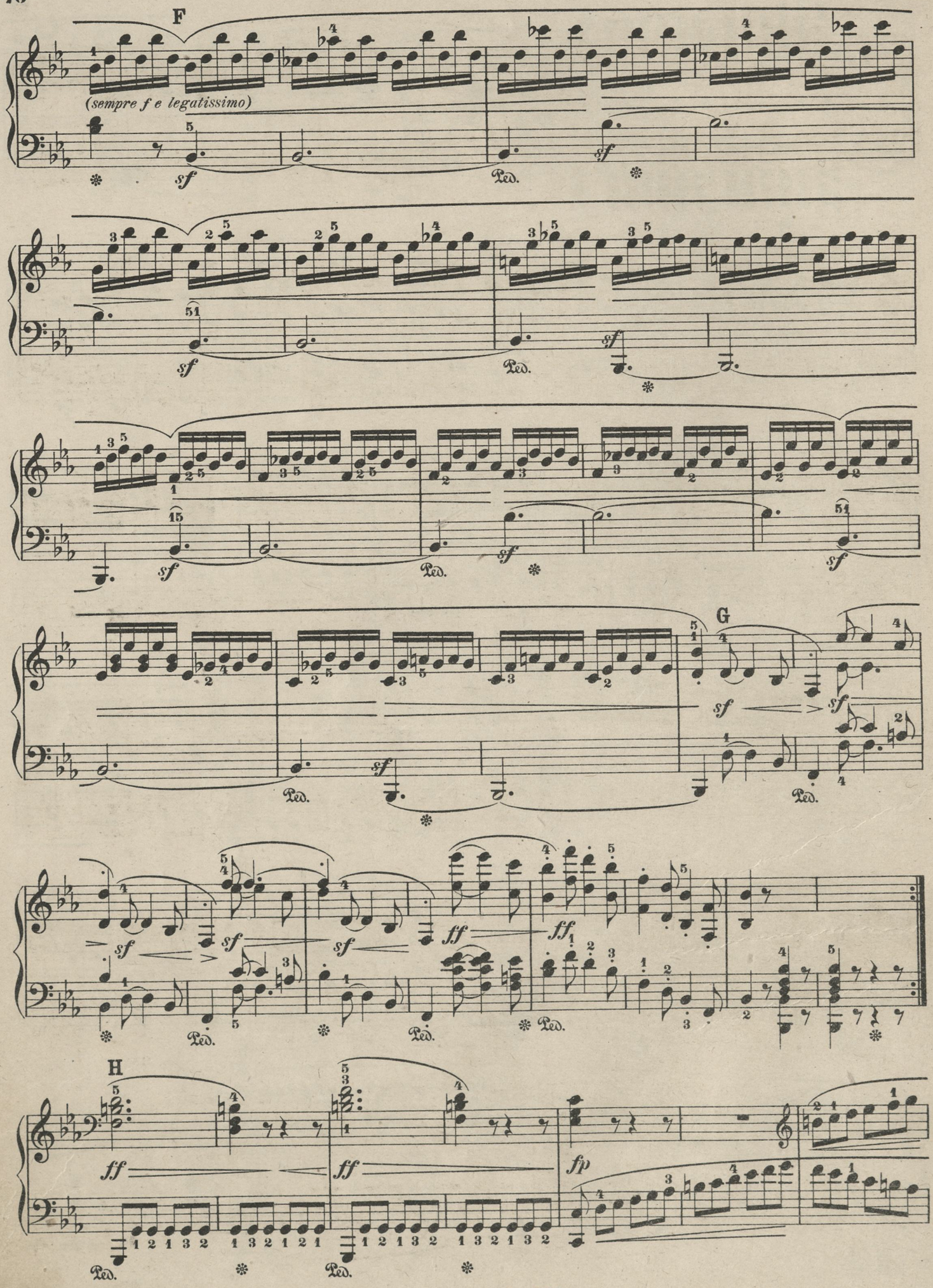
Allegro molto e con brio. (♩.= 126.)

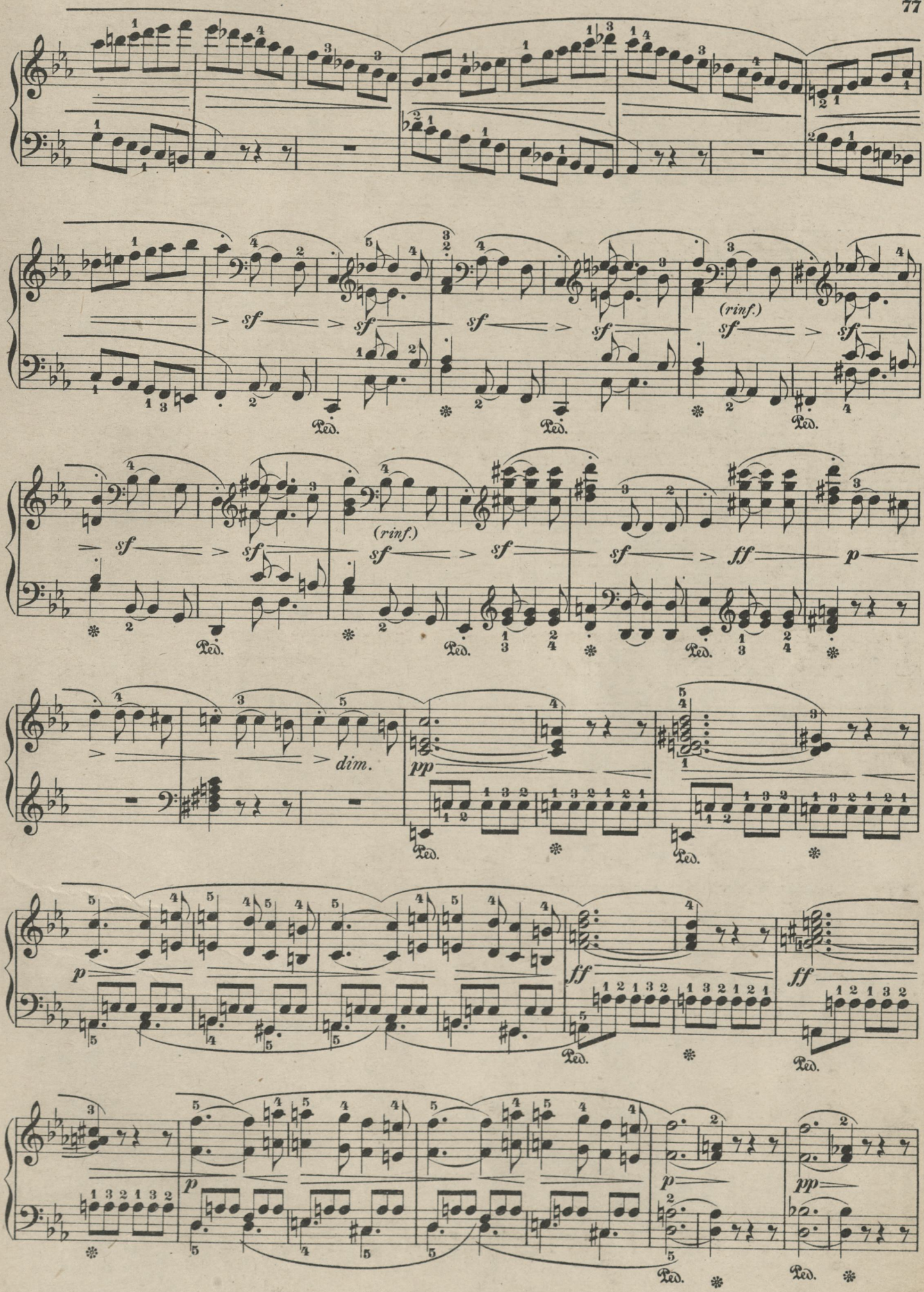
Op. 7.

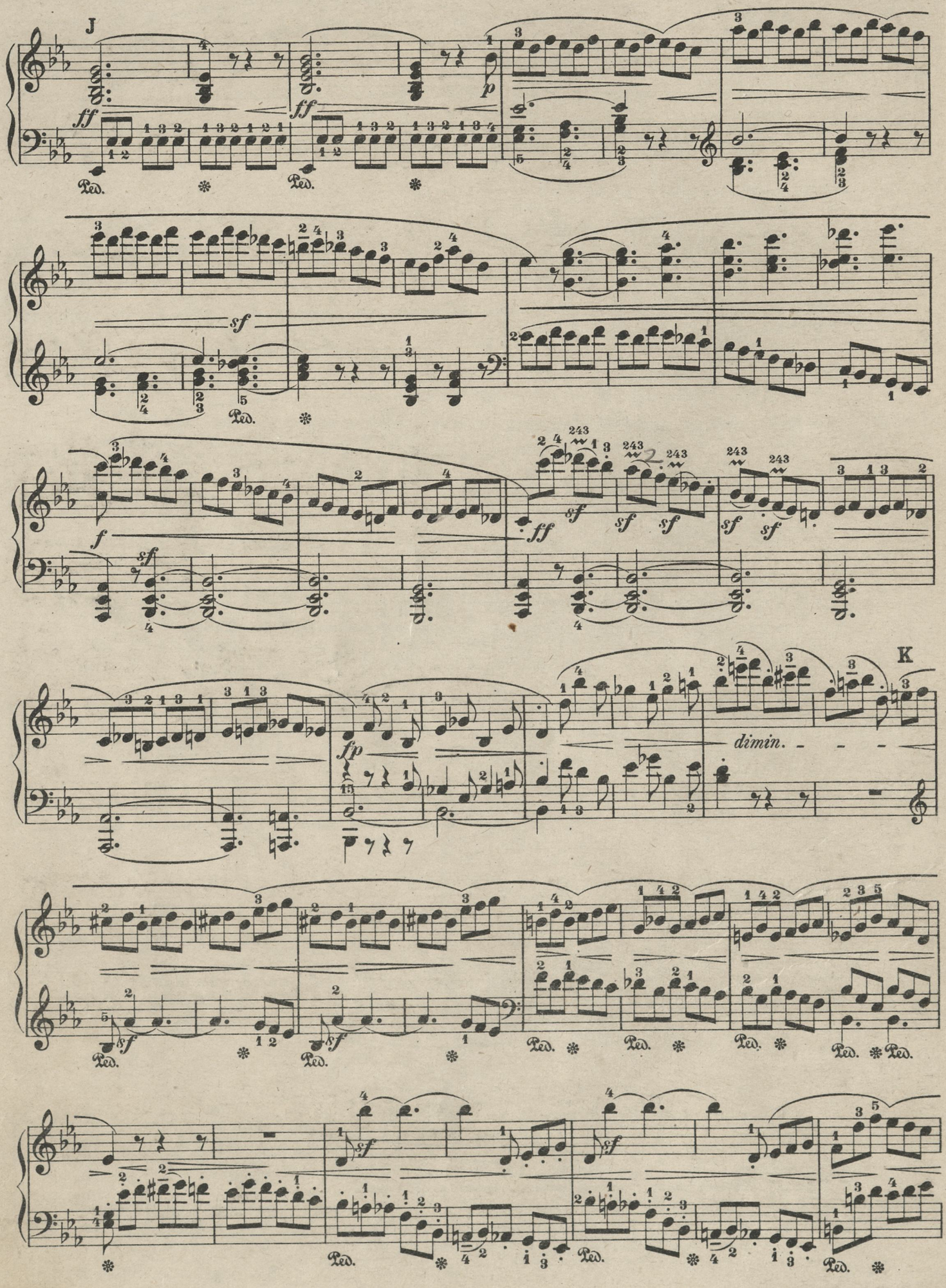


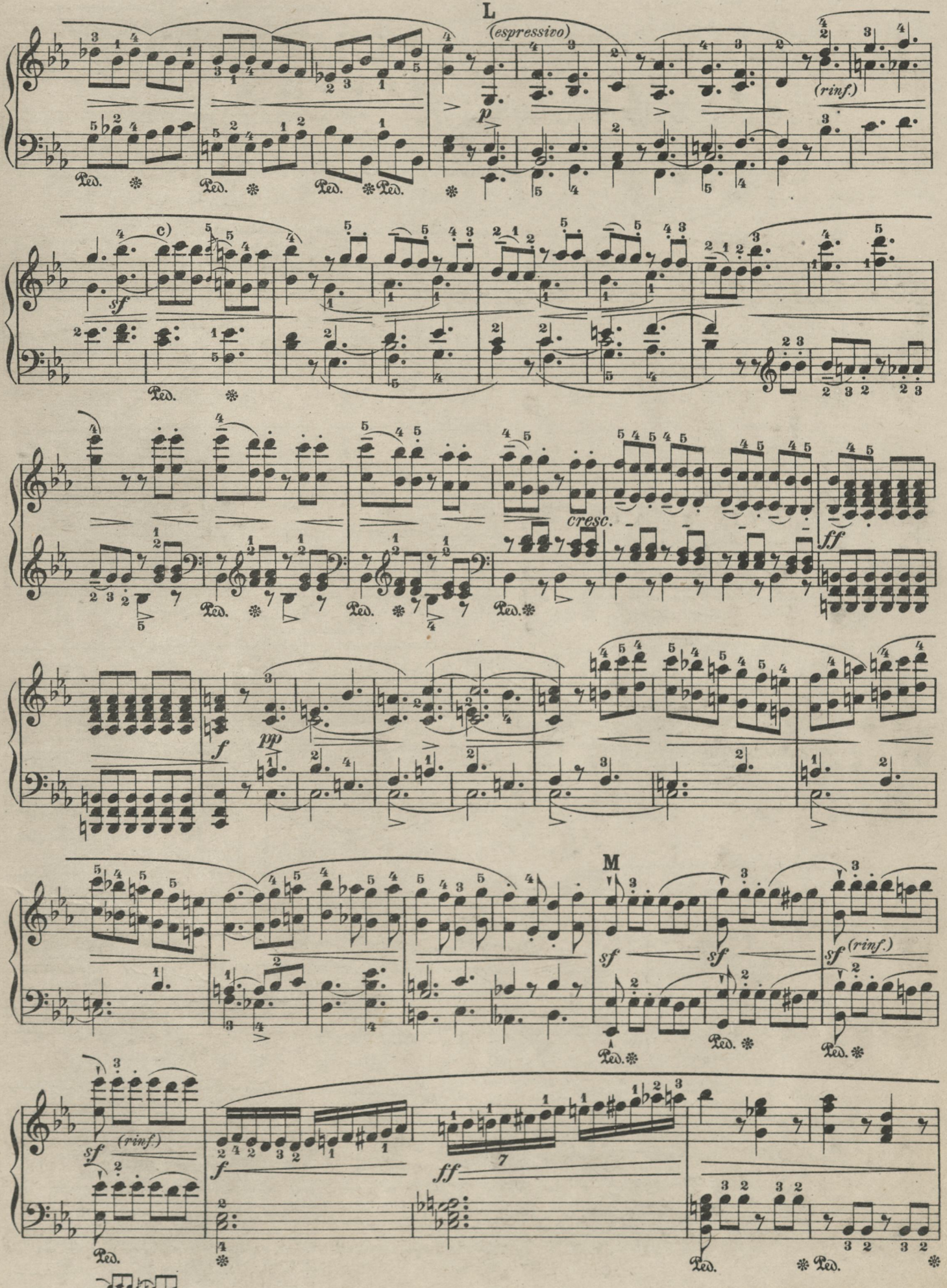

D
(espressivo.)
(rinf.)
(rinf.)
cresc.
a) Original:


ff
f
pp
E
sf
(rinf.)
p
Ped.
b)

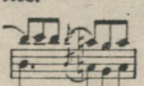

F
(sempre f e legatissimo)
sf
Ped.
G
ff
ff1
fp
H

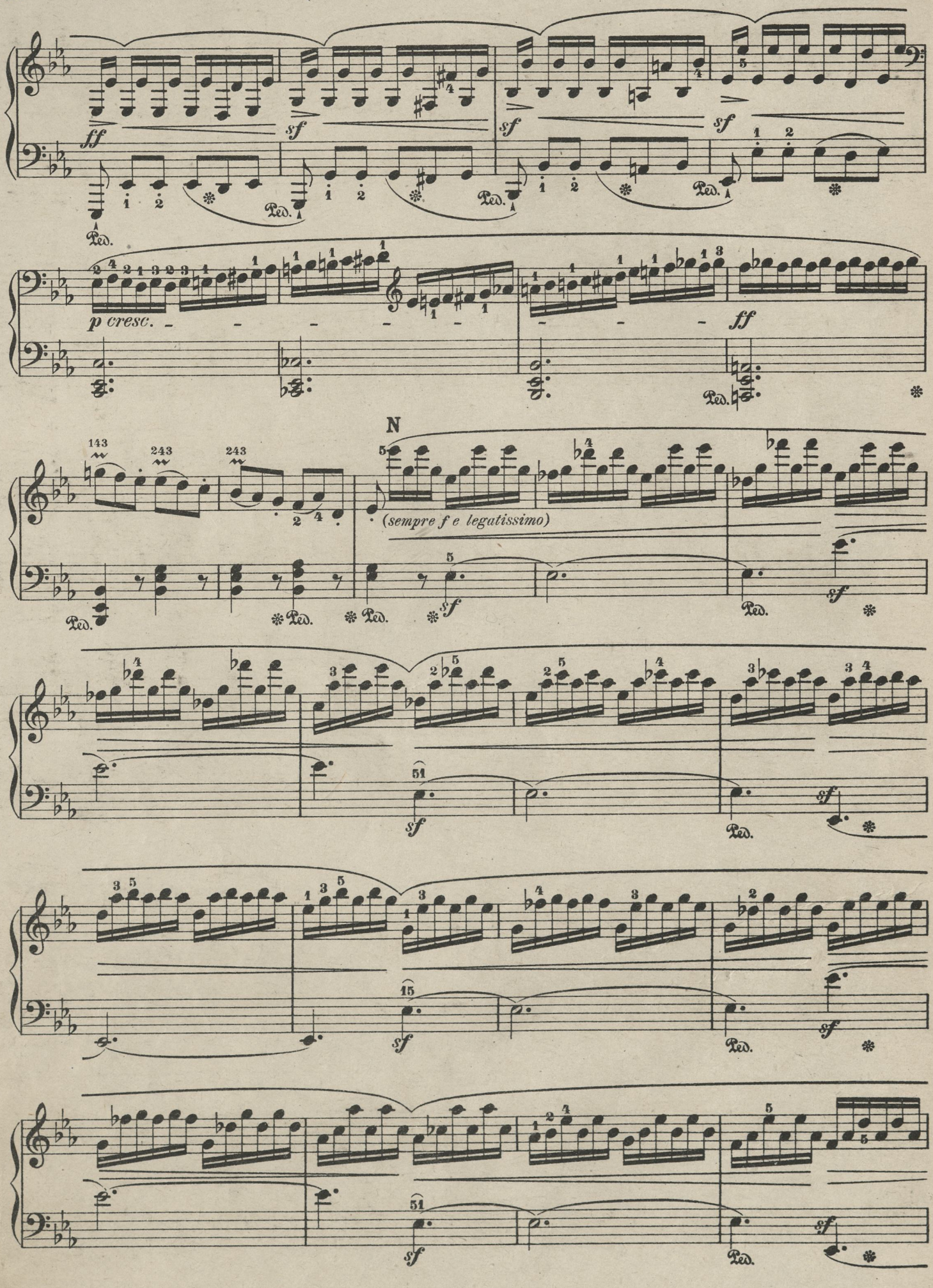

sf
(rinf.)
dim.
pp
ff
p
Ped.

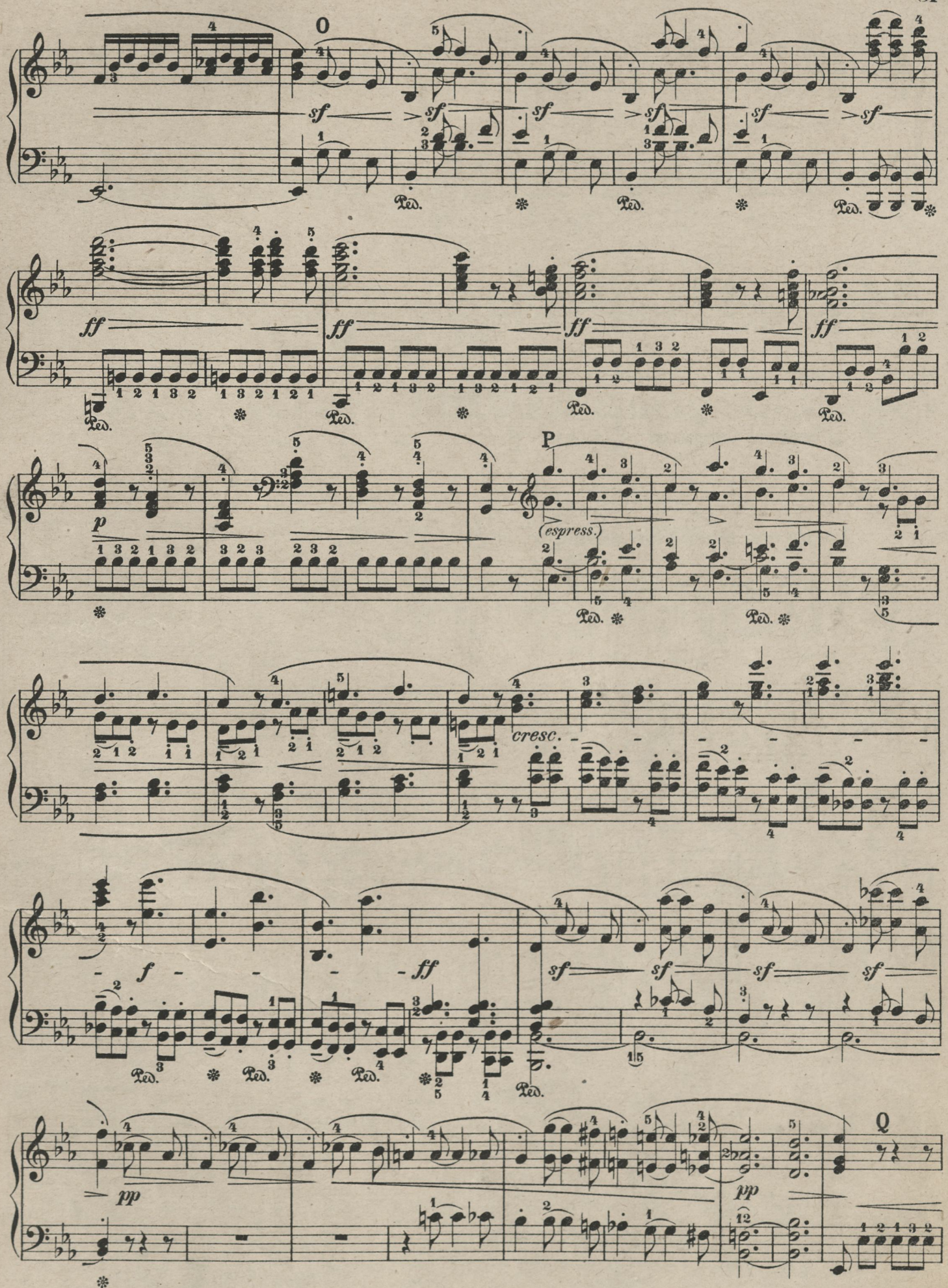

J
K
dimin.

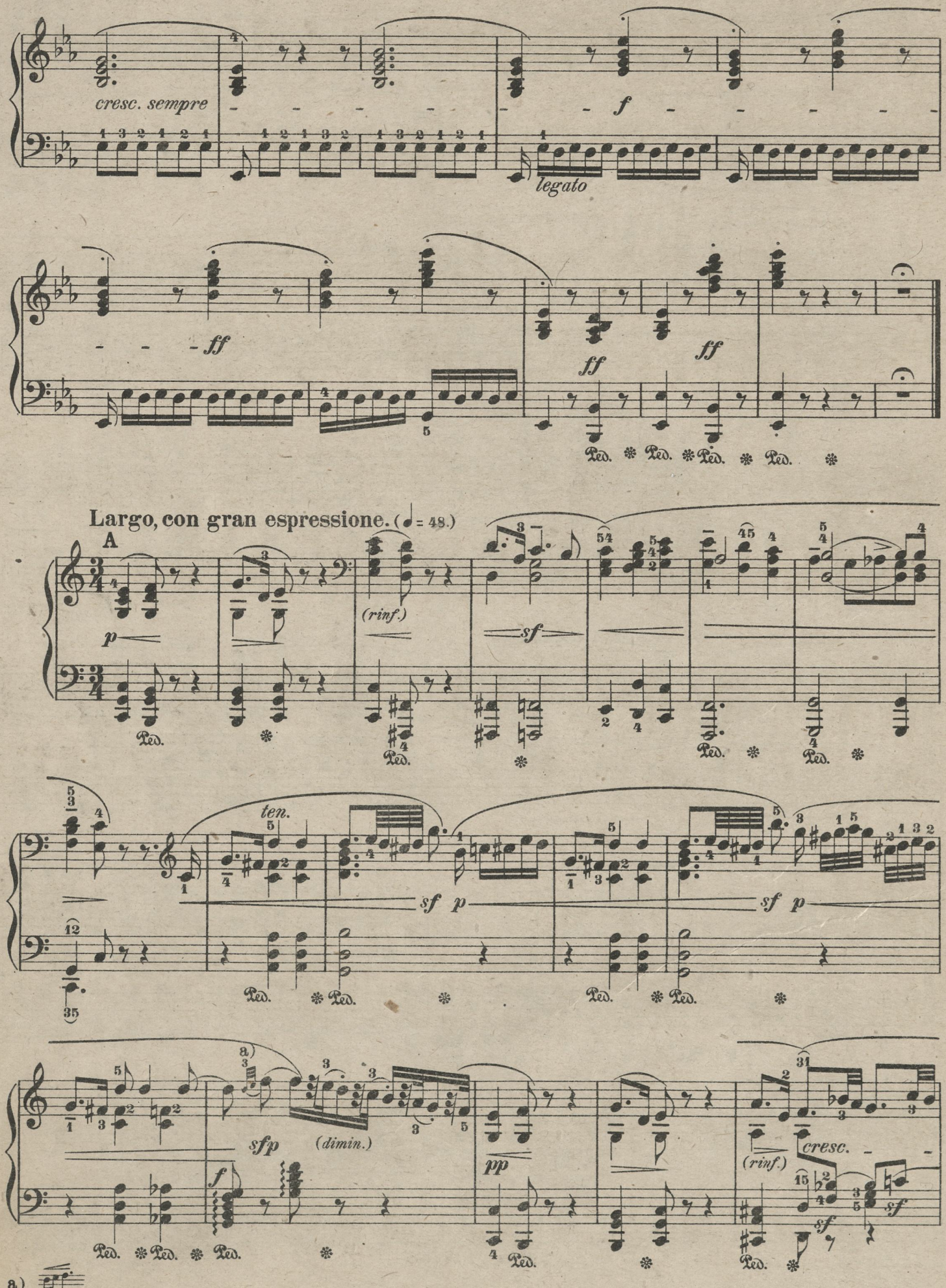


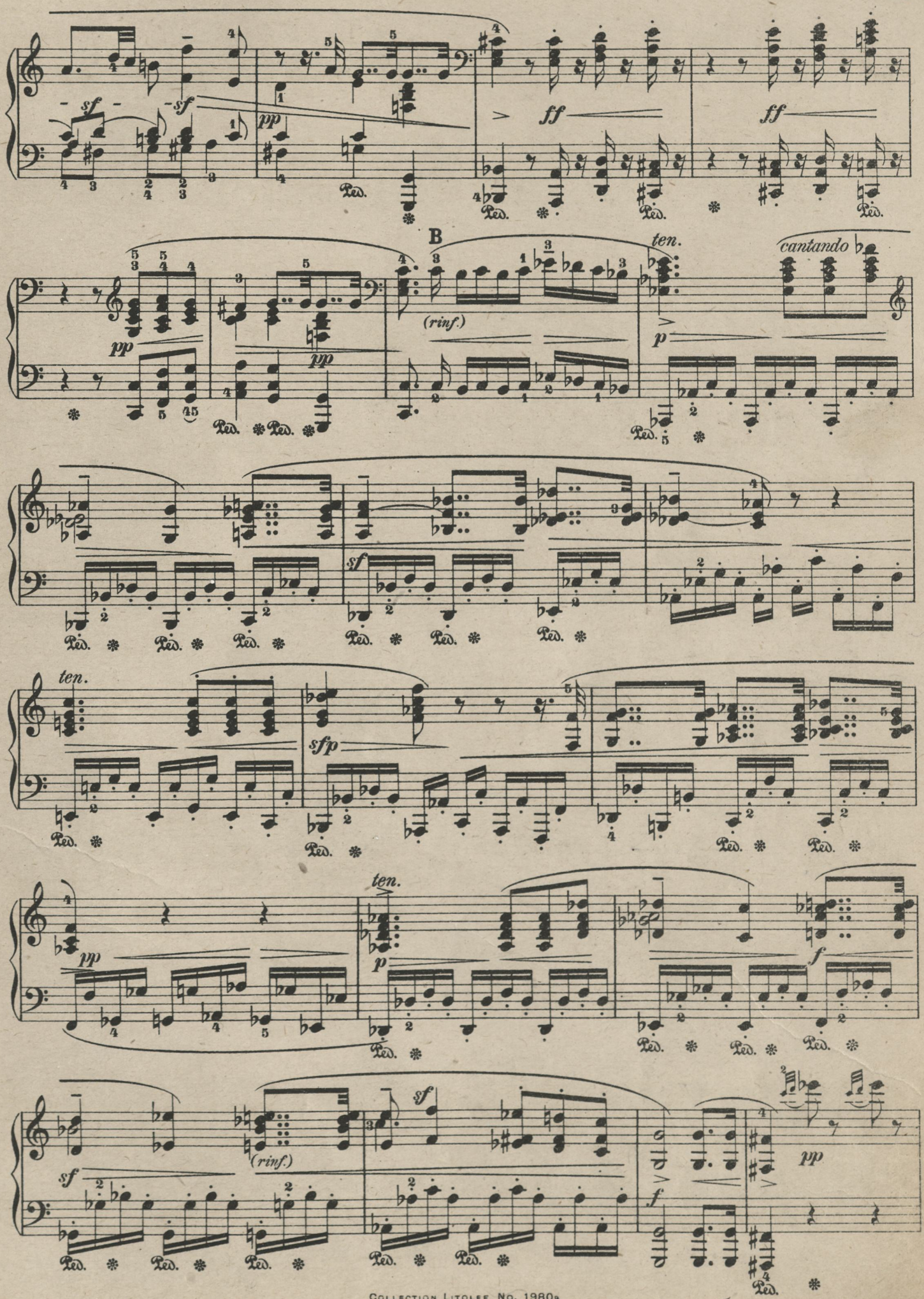
c) Original:

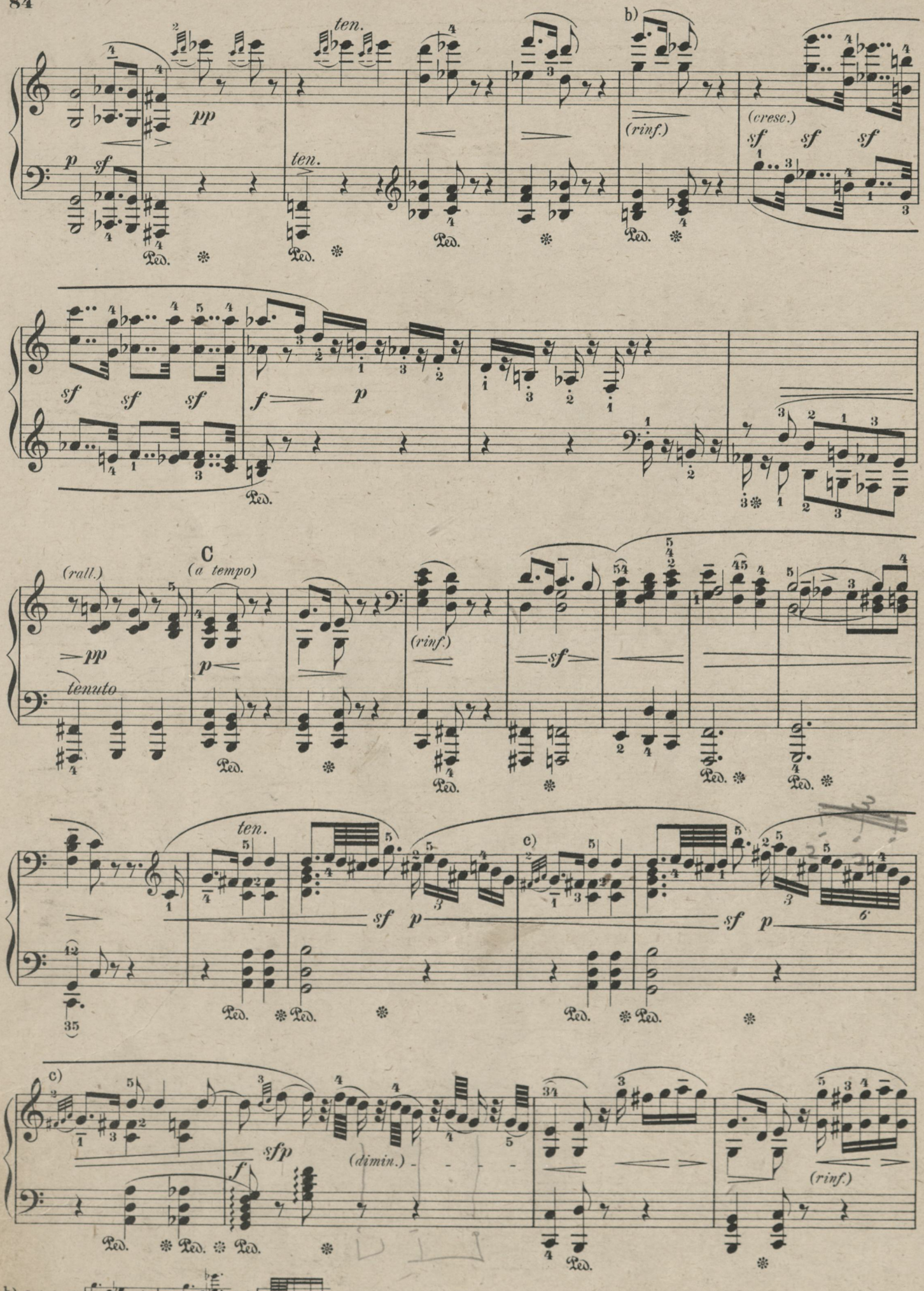



ff
sf
Ped.
p cresc.
ff
N
(sempre f e legatissimo)

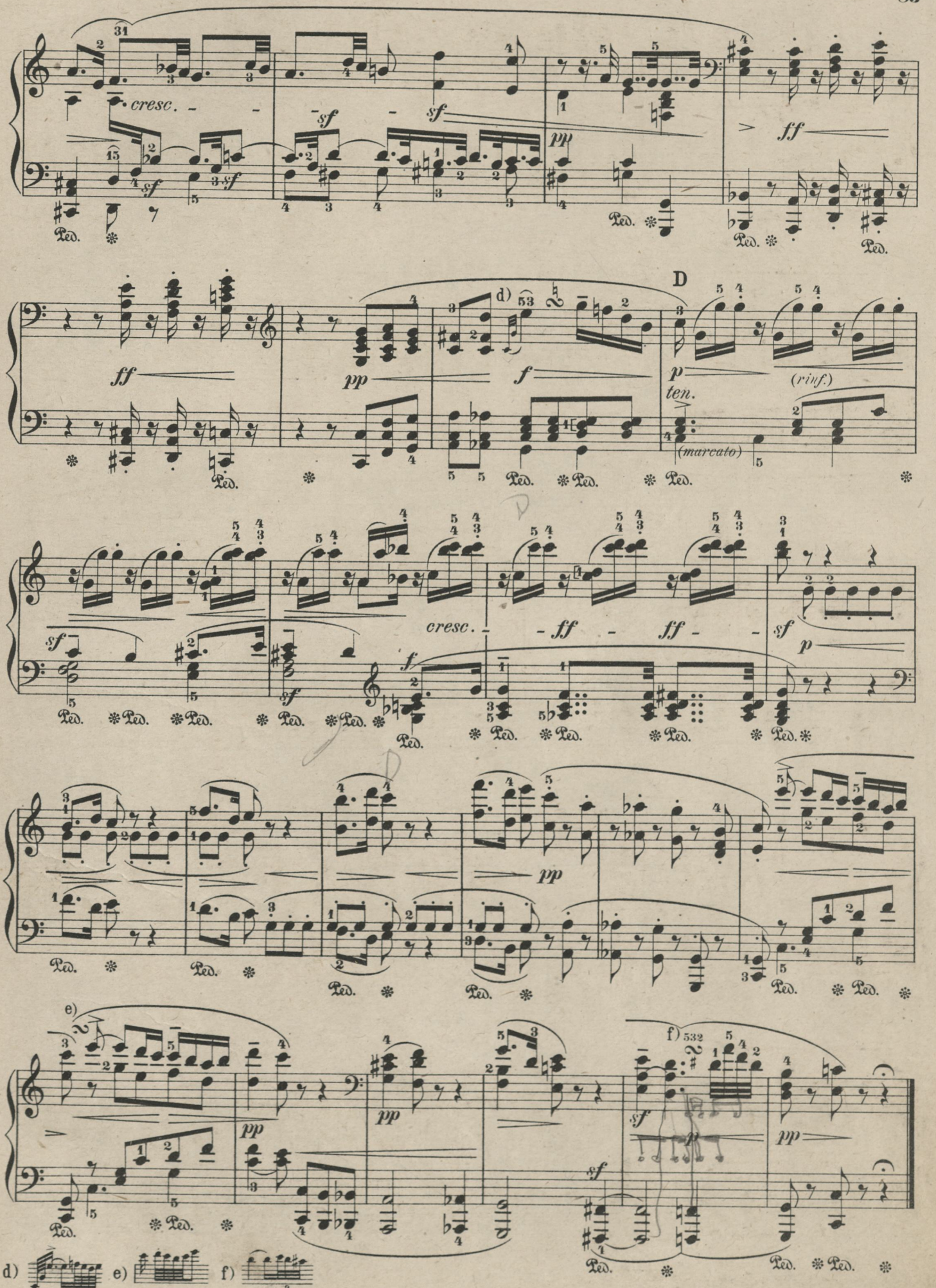

O
sf
Ped.
ff
P
p
(espress.)
cresc.
f
Q
pp

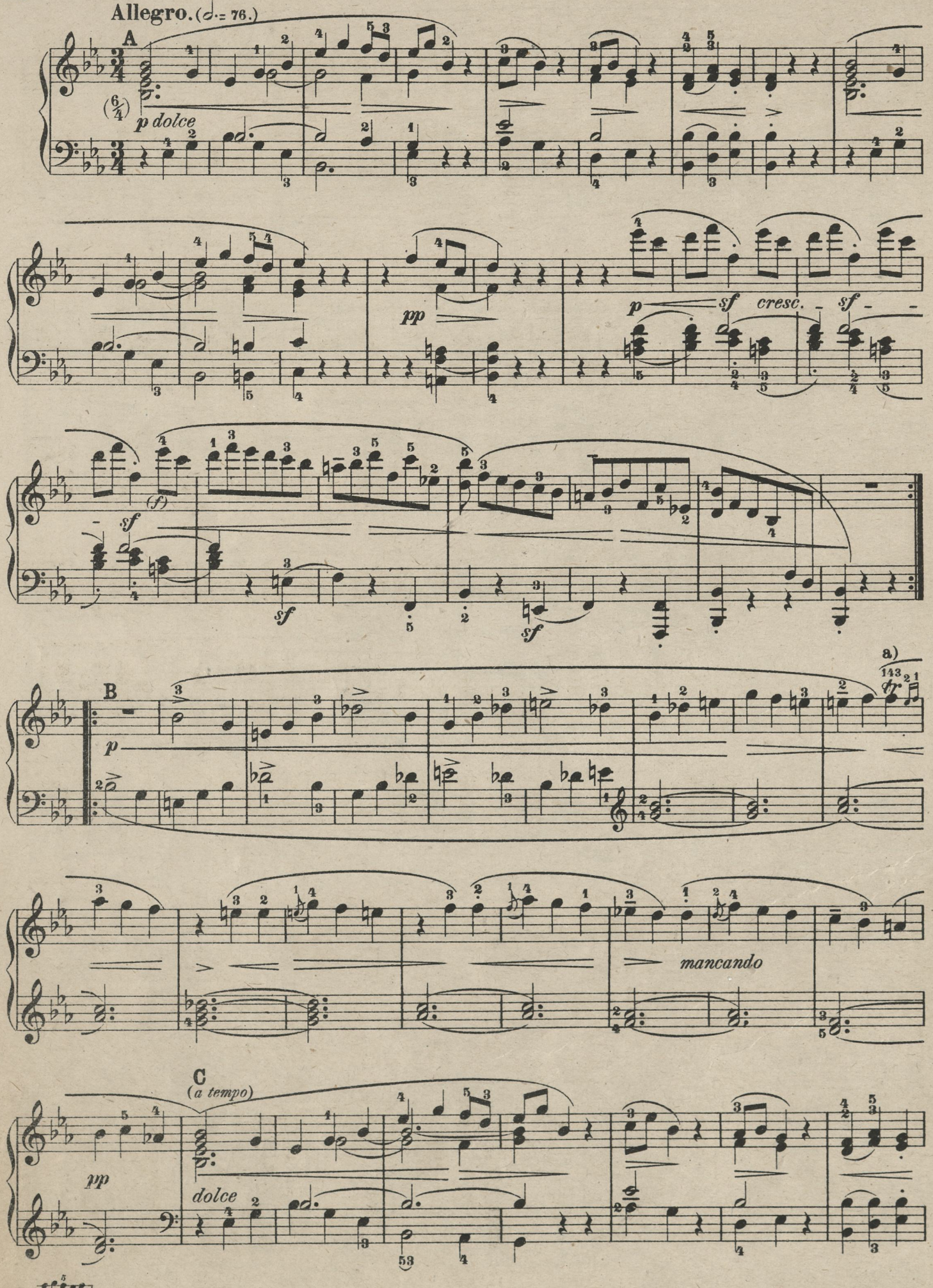

cresc. sempre
f
legato
ff
ff
ff
Largo, con gran espressione. (♩ = 48.)
A
p
(rinf.)
sf
ten.
sf p
sf p
sfp
(dimin.)
pp
(rinf.)
cresc.
sf
a)

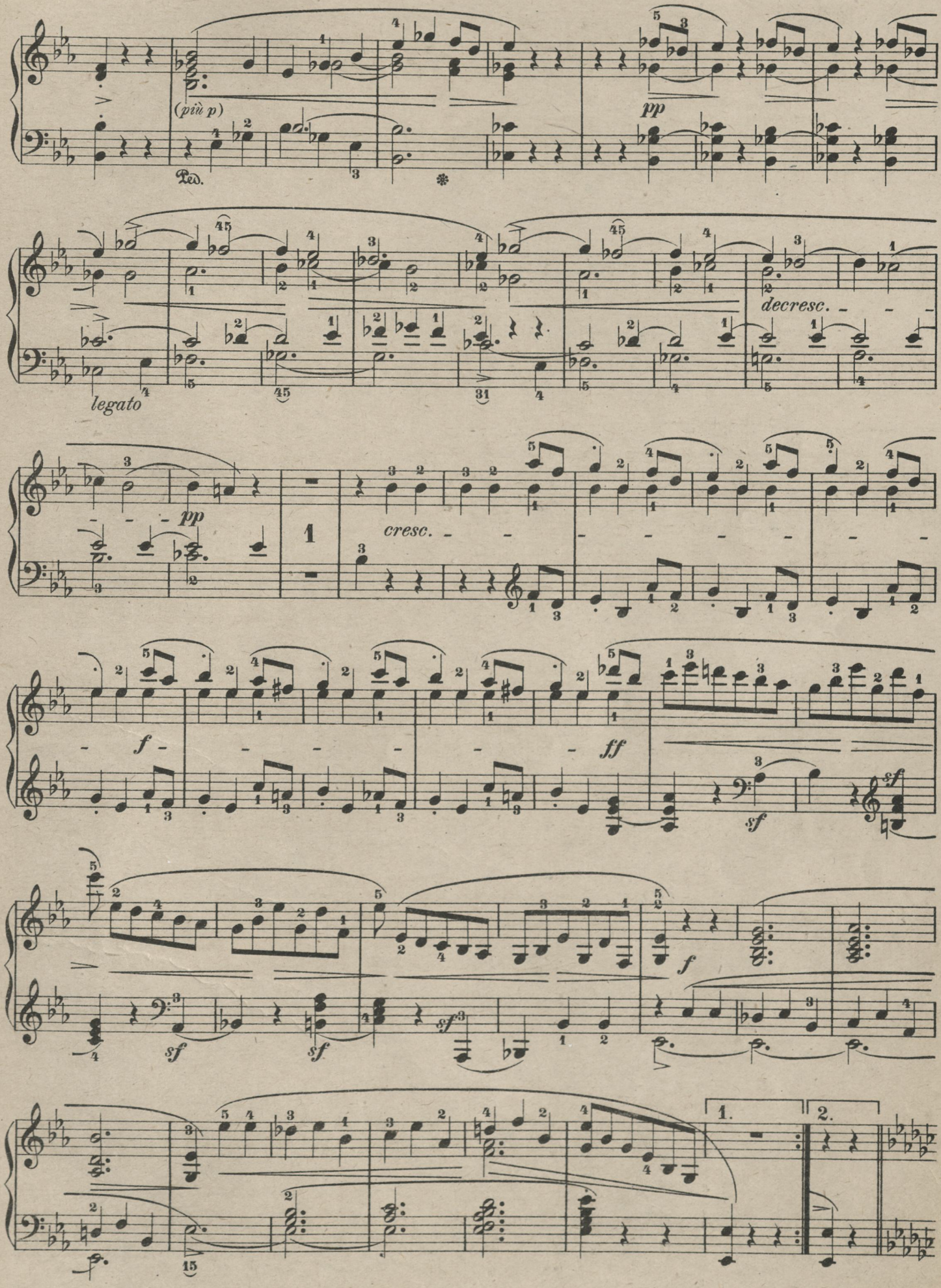

sf
sf
pp
ff
ff
B
ten.
cantando
(rinf.)
p
pp
pp
sf
ten.
sfp
ten.
pp
p
f
sf
(rinf.)
sf
f
pp

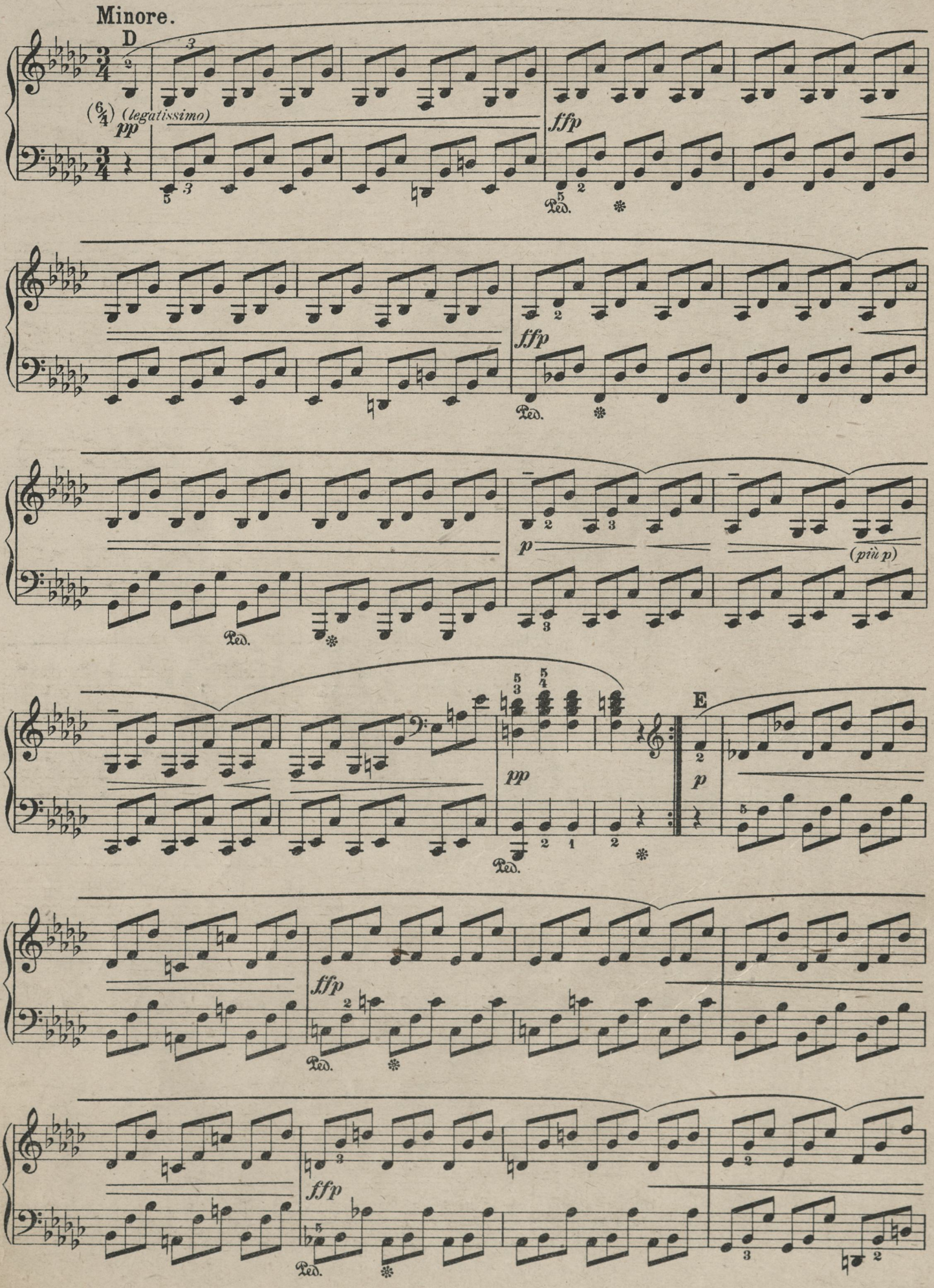

ten.
pp
p
sf
ten.
b)
(rinf.)
(cresc.)
sf sf sf
sf sf sf
f
p
Ped.
C
(a tempo)
(rall.)
pp
tenuto
p
(rinf.)
sf
ten.
c)
sf p
sf p
sfp
f
(dimin.)
(rinf.)

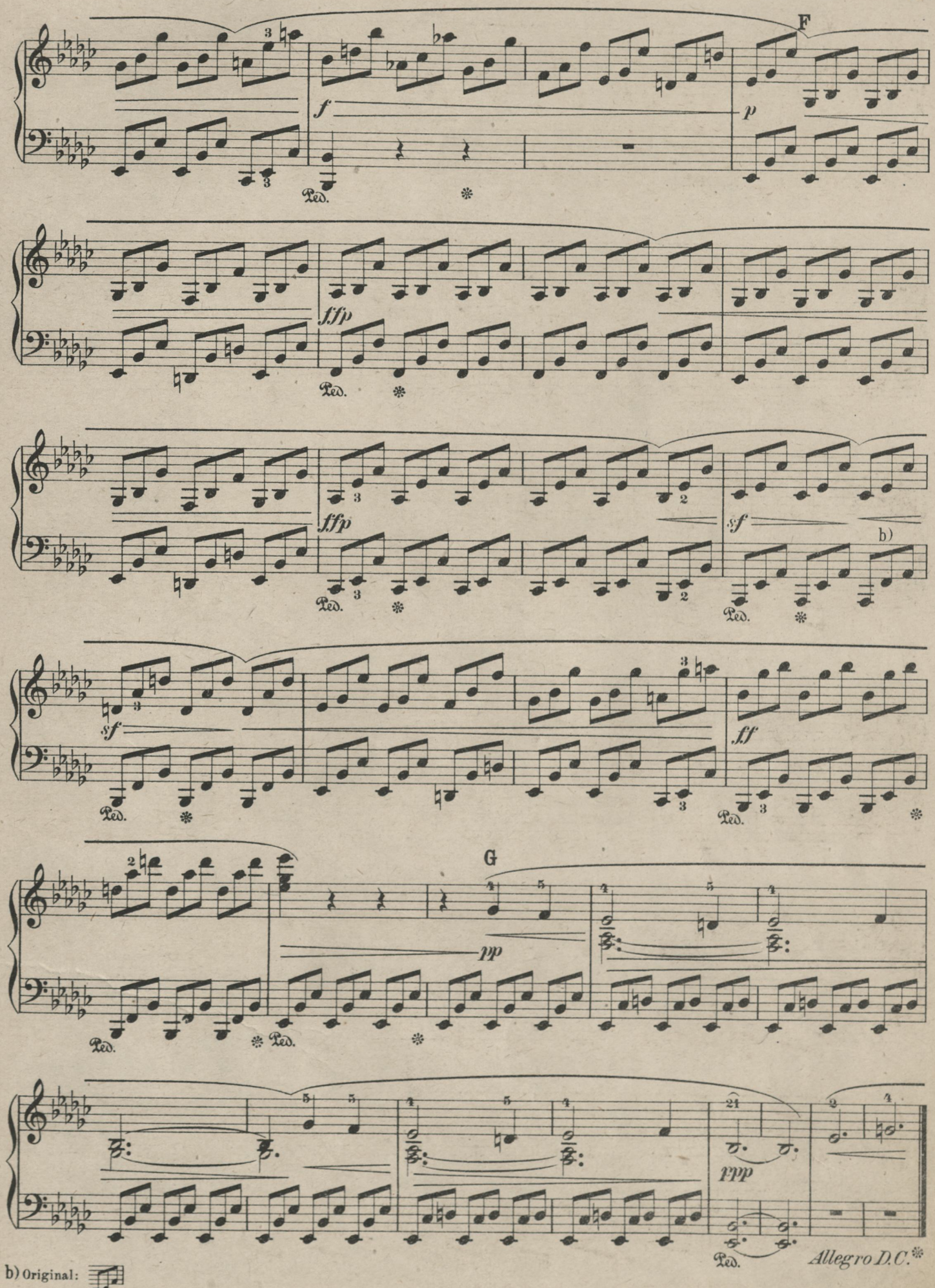
b) Original: c)


cresc.
sf
pp
ff
D
d)
f
p
ten.
(rinf.)
(marcato)
e)
f)
d)
e)
f)


Allegro. (𝅗𝅥 = 76.)
A
p dolce
pp
p
sf
cresc.
sf
(f)
sf
sf
sf
B
p
a)
mancando
C
(a tempo)
pp
dolce
a)


(più p)
Ped.
pp
legato
decresc.
pp
cresc.
f
ff
sf
sf
sf
sf
f
1.
2.

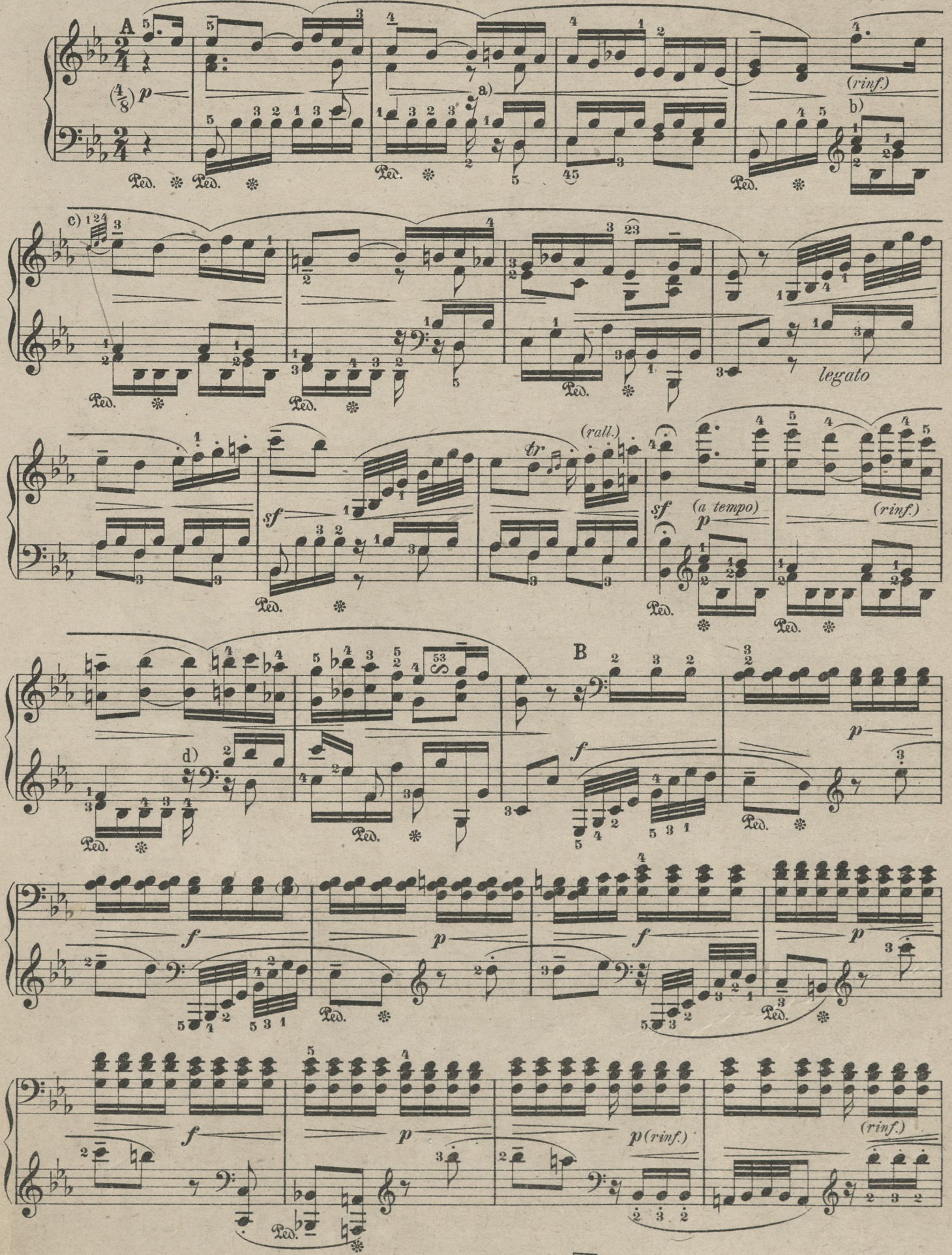

Minore.
D
(6/4)
(legatissimo)
pp
ffp
Ped.
p
(più p)
E



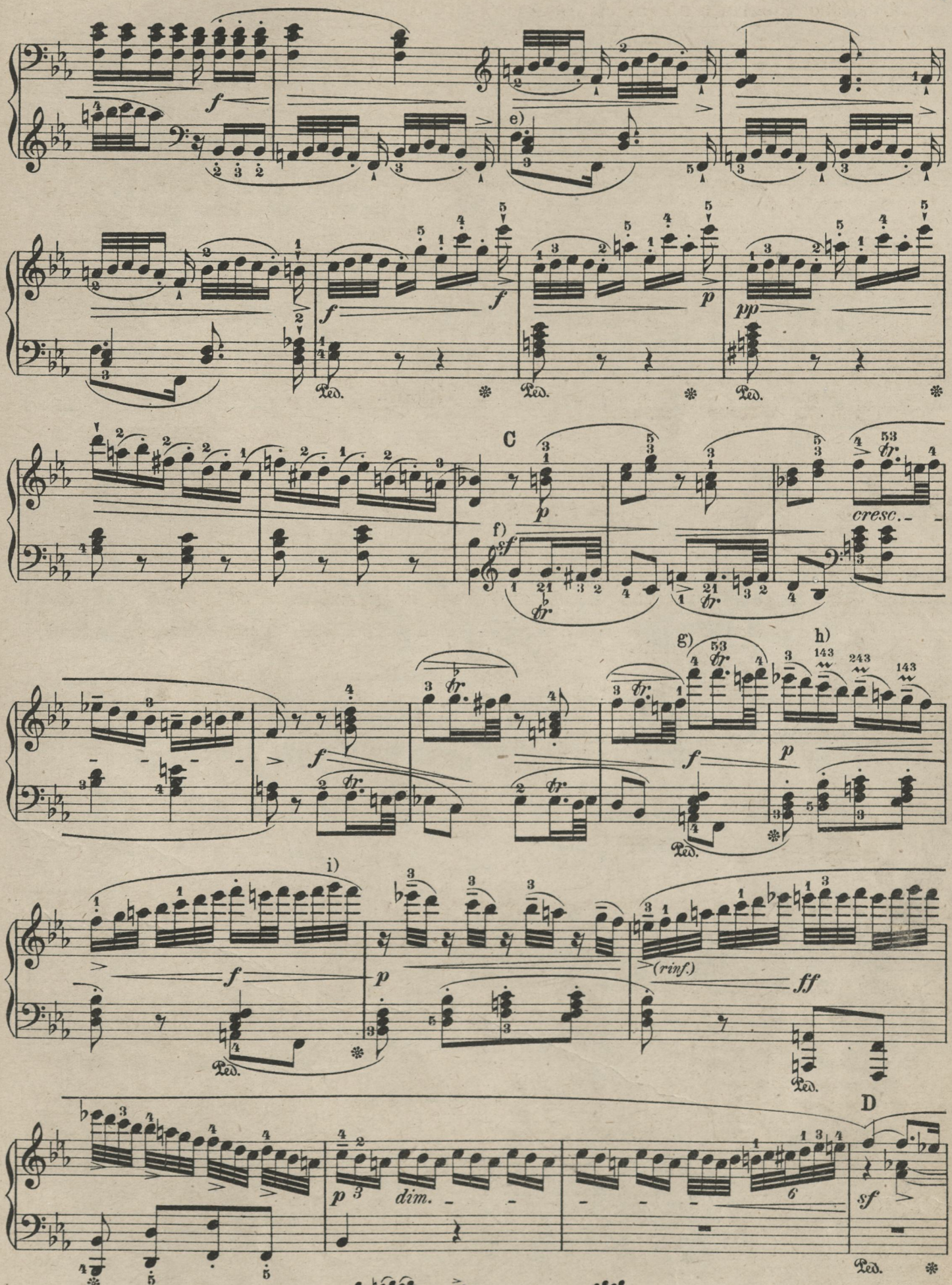
b) Original:

Rondo.

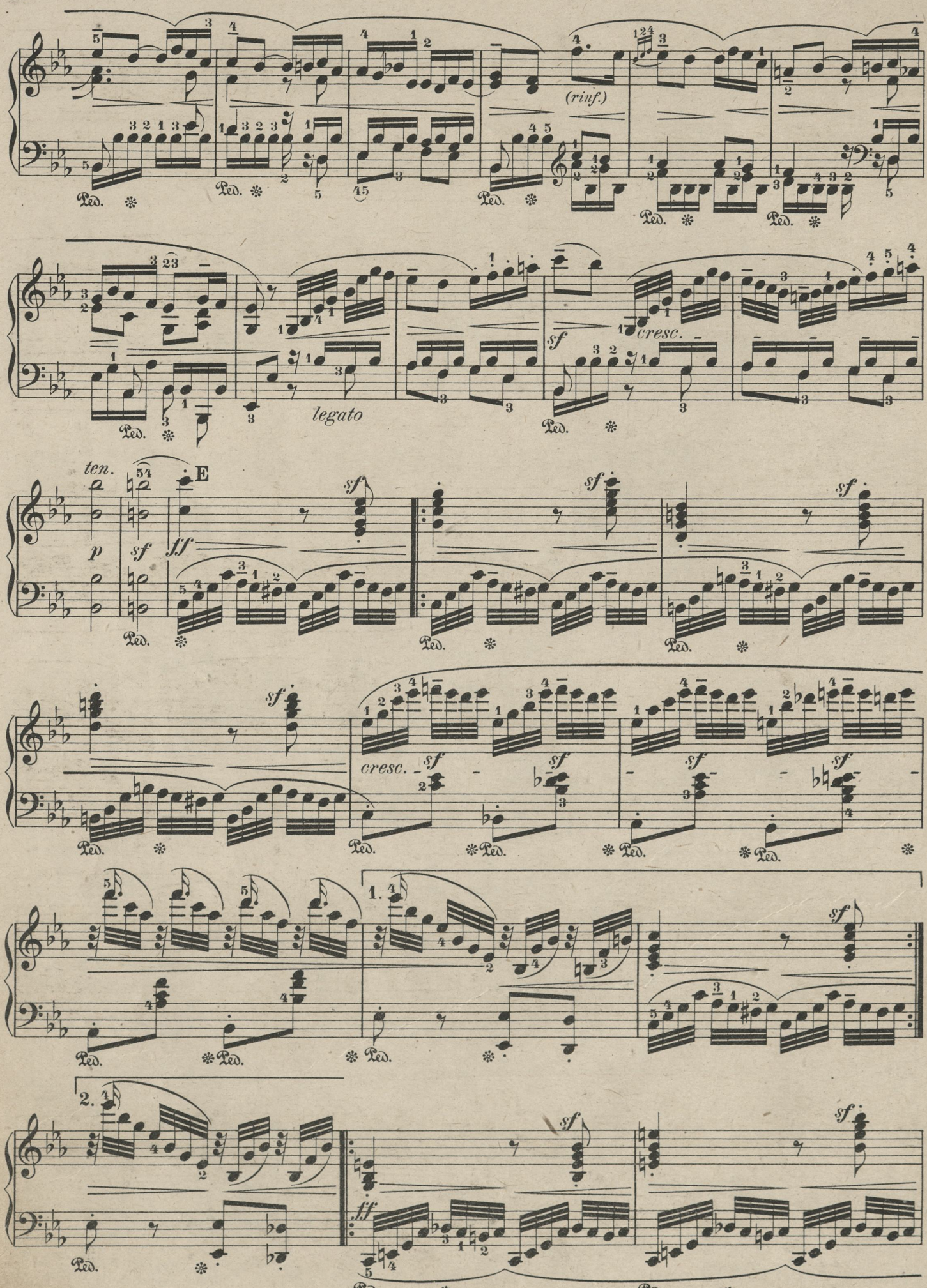
Poco Allegretto e grazioso. (♪ = 126.)

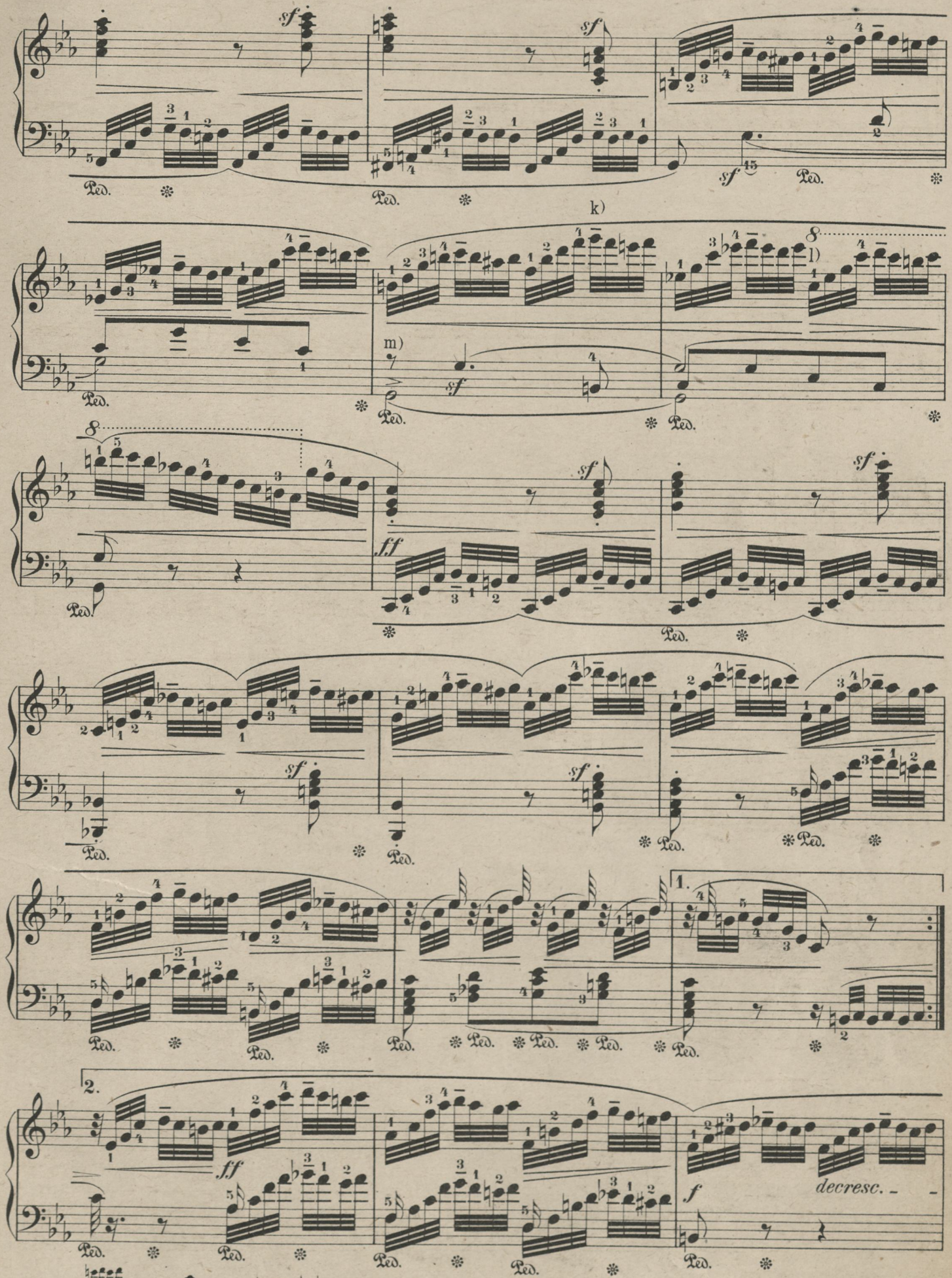


a) Original: b) c) d) Original:

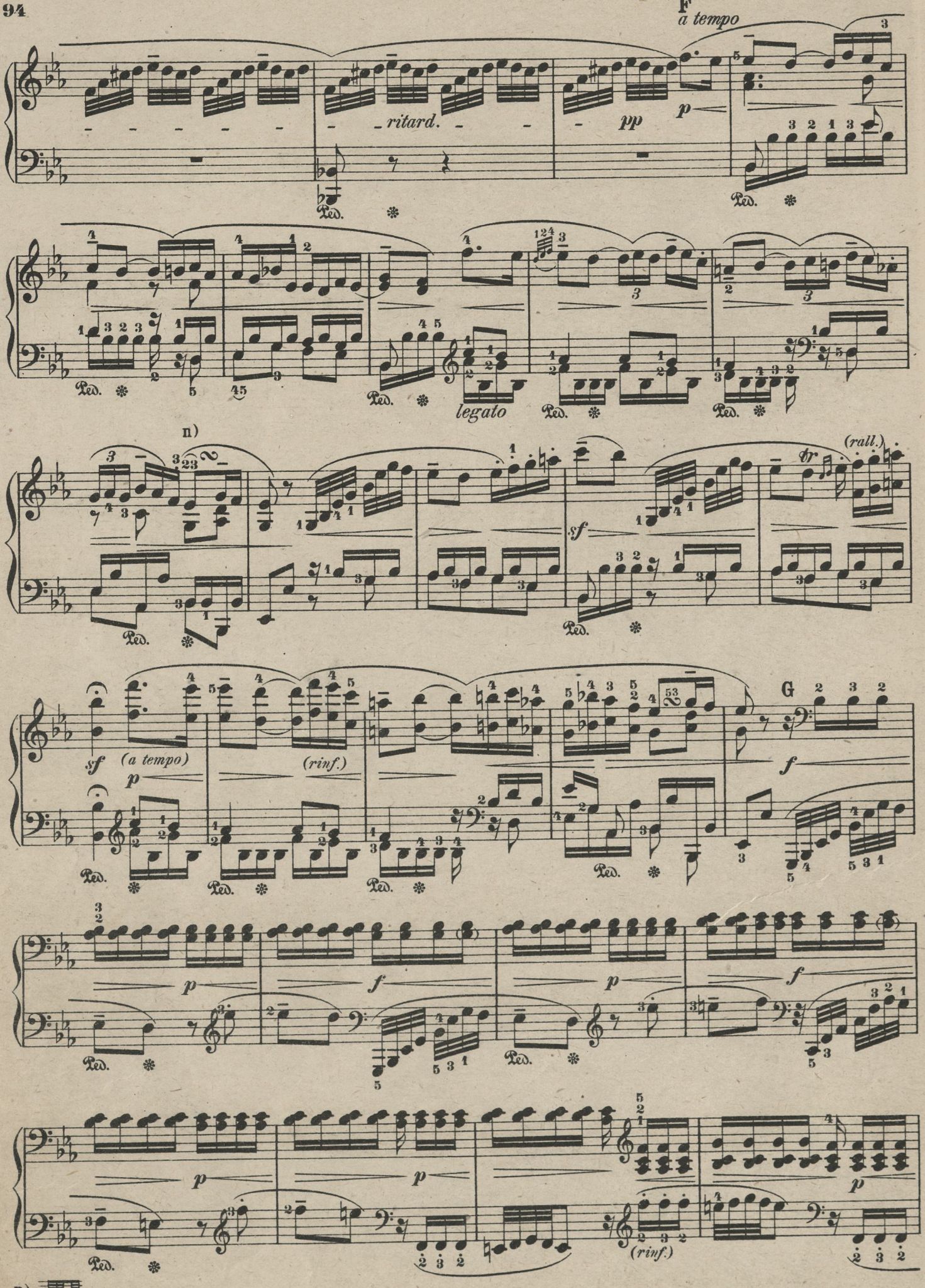


e) Original: f) g) Original: h) i) Original:

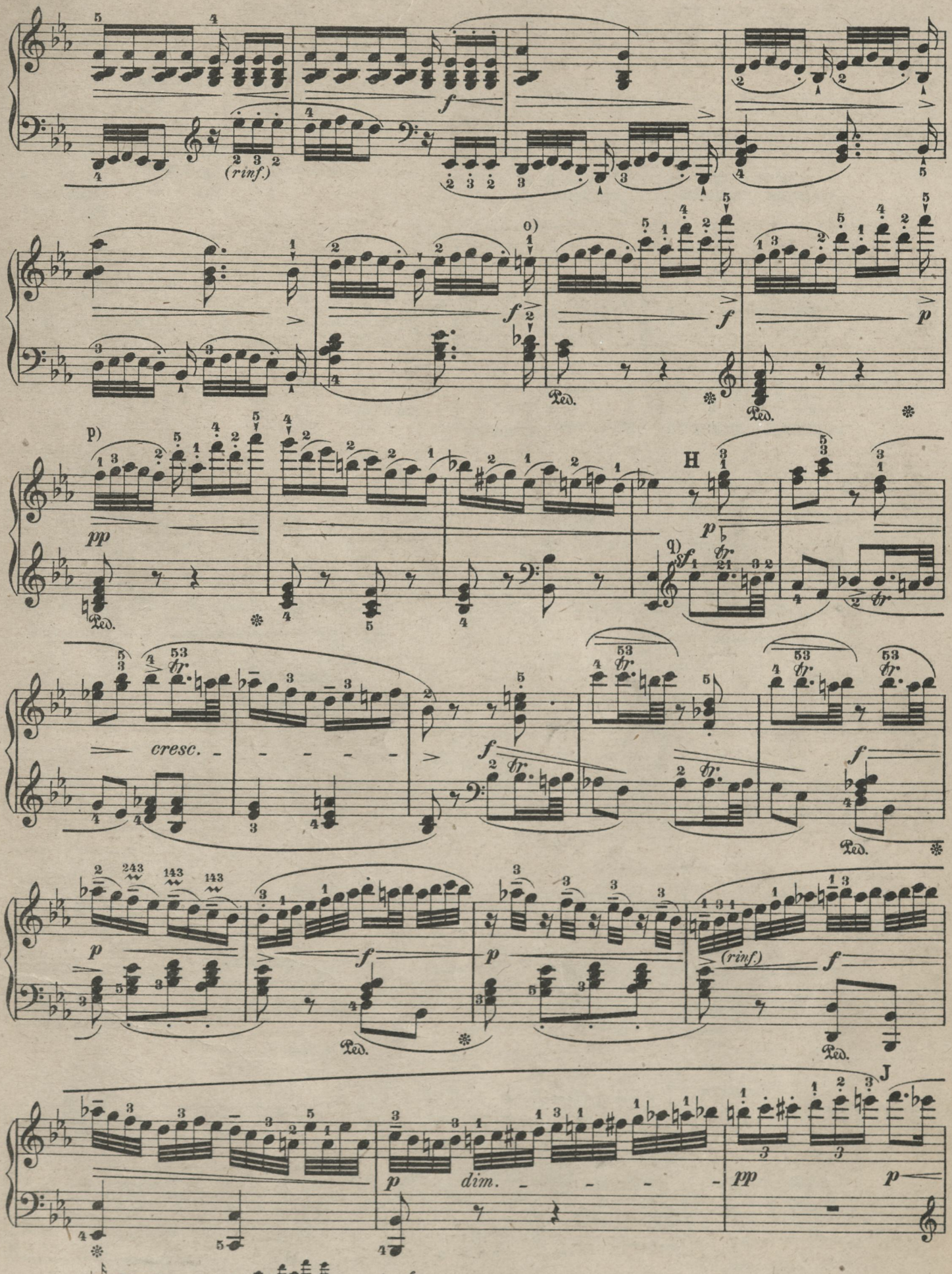

(rinf.)
legato
ten.
E
cresc.
1.
2.



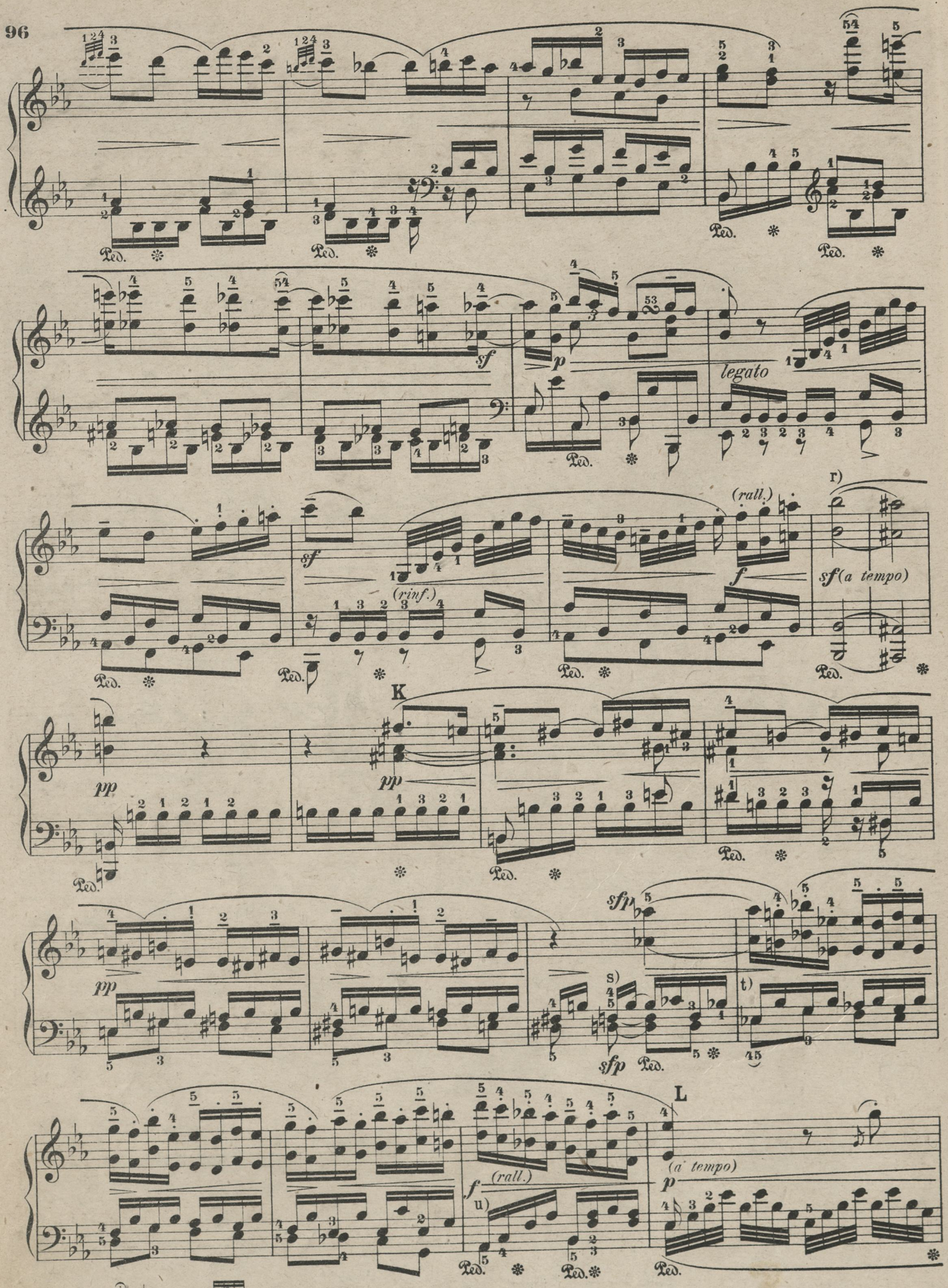
Original: k) l) m)



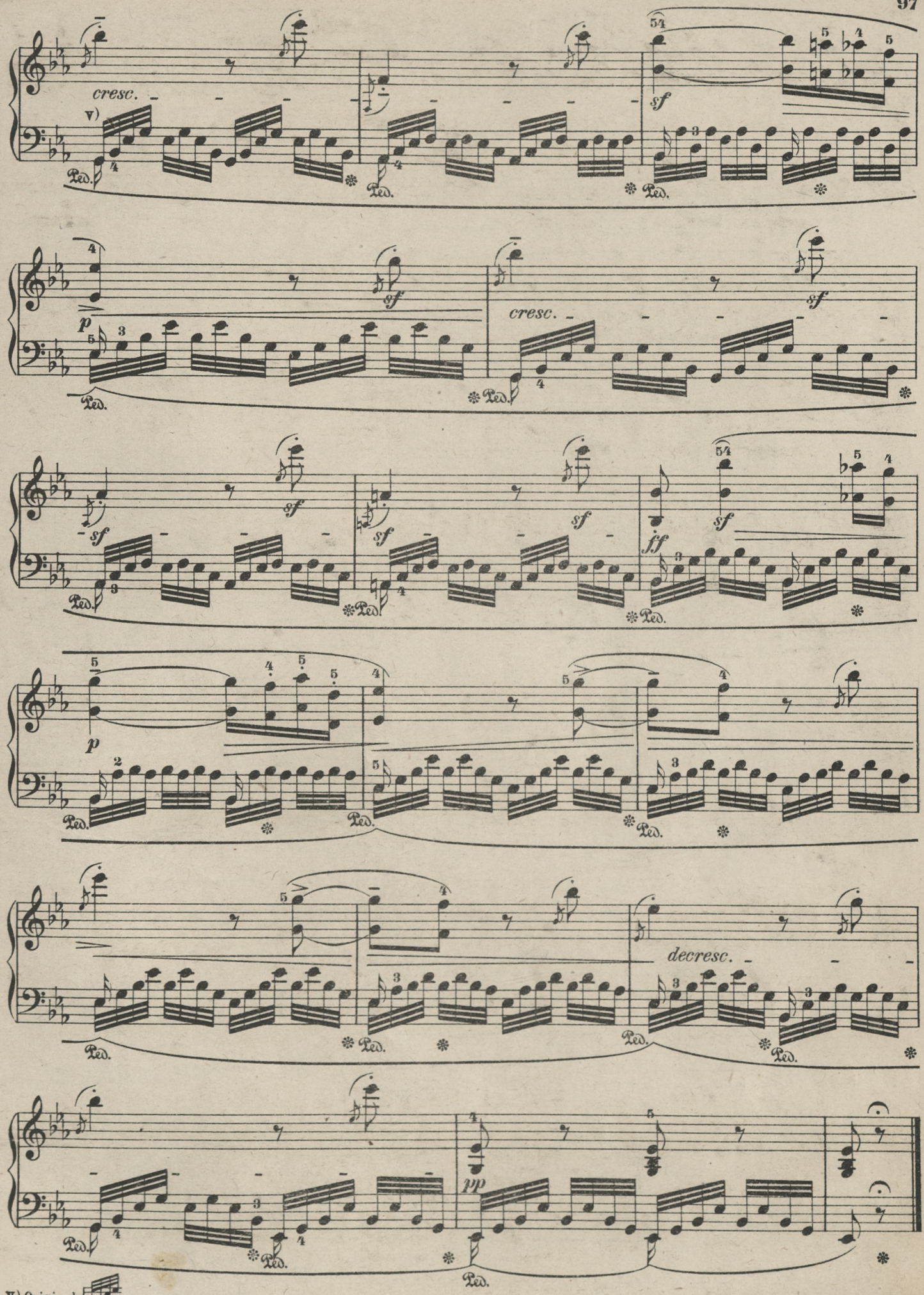
n)



Original: o) p) q)



Original: r) s) t) u)

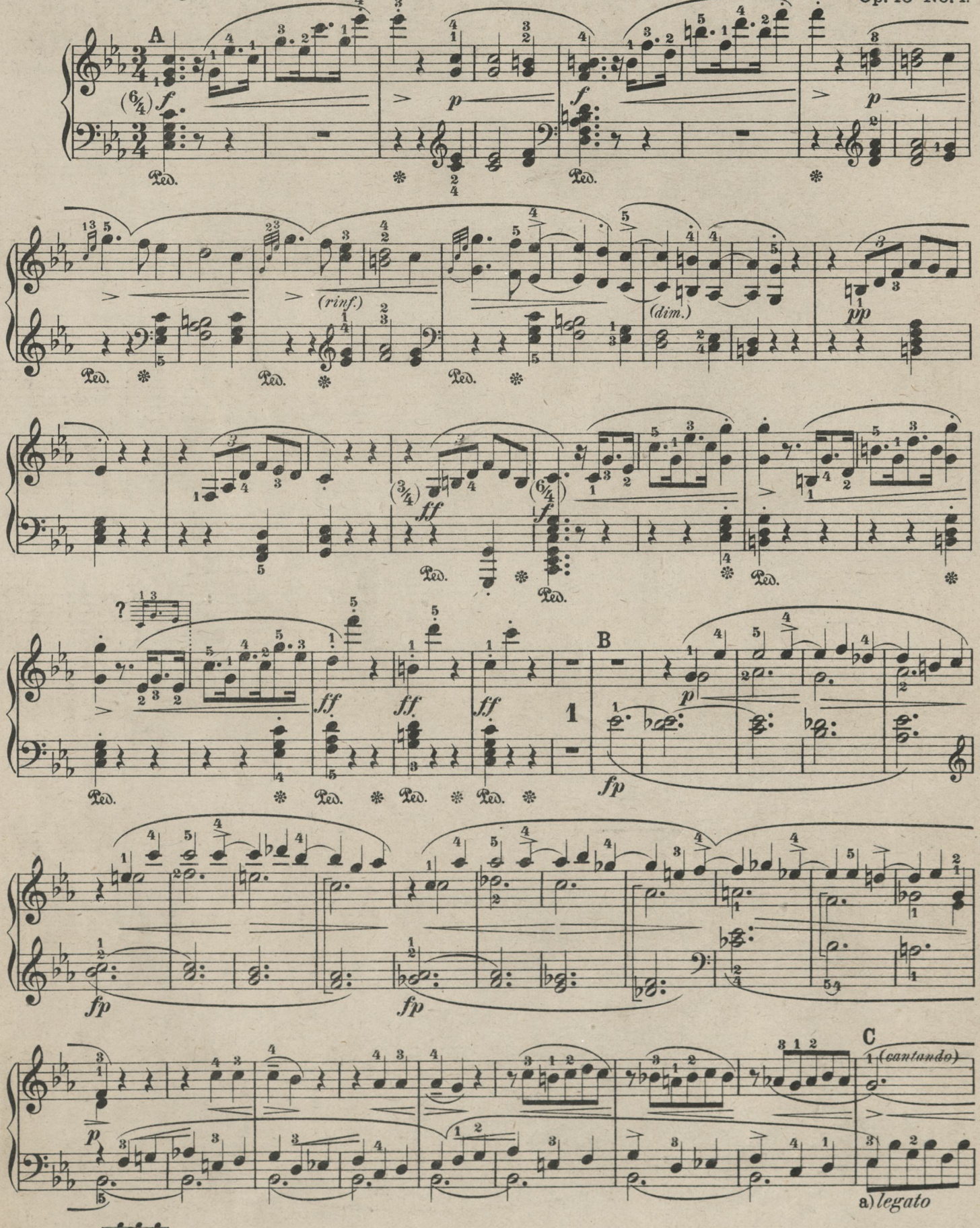


V) Original:

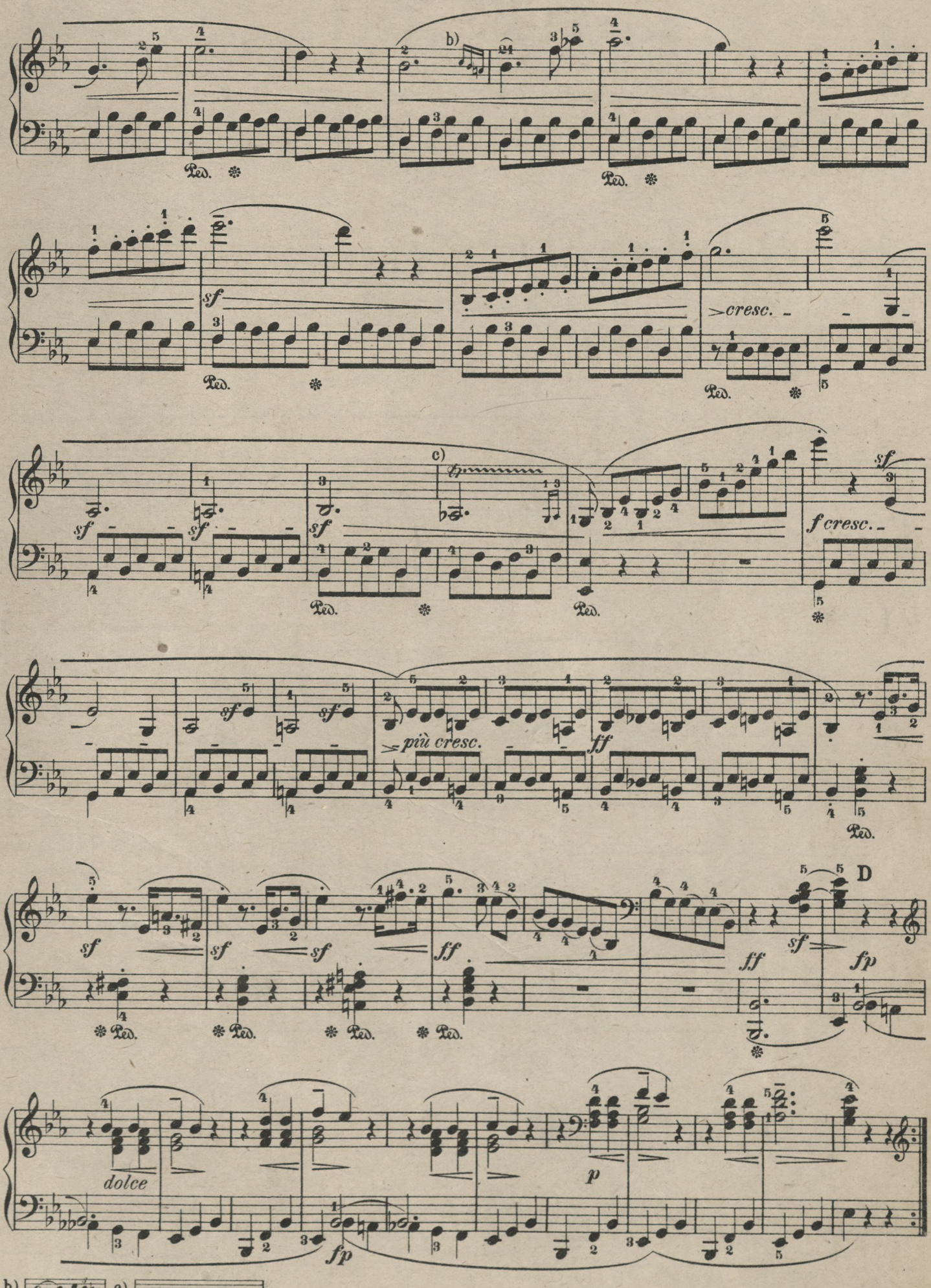
SONATE.

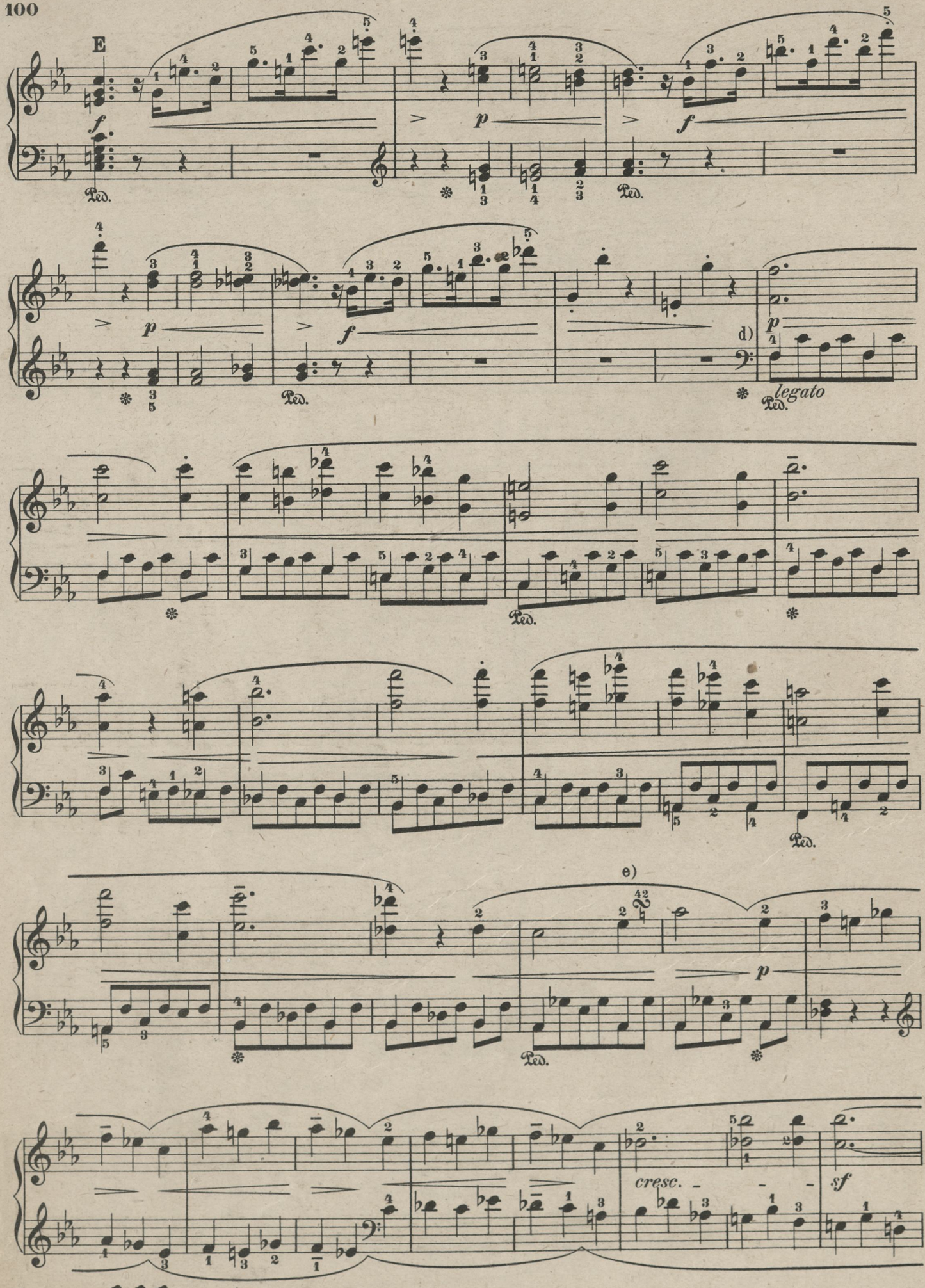
Der Gräfin von Browne gewidmet.

№ 5. **Allegro molto e con brio.** (♩. = 69.) Op. 10 No. 1.

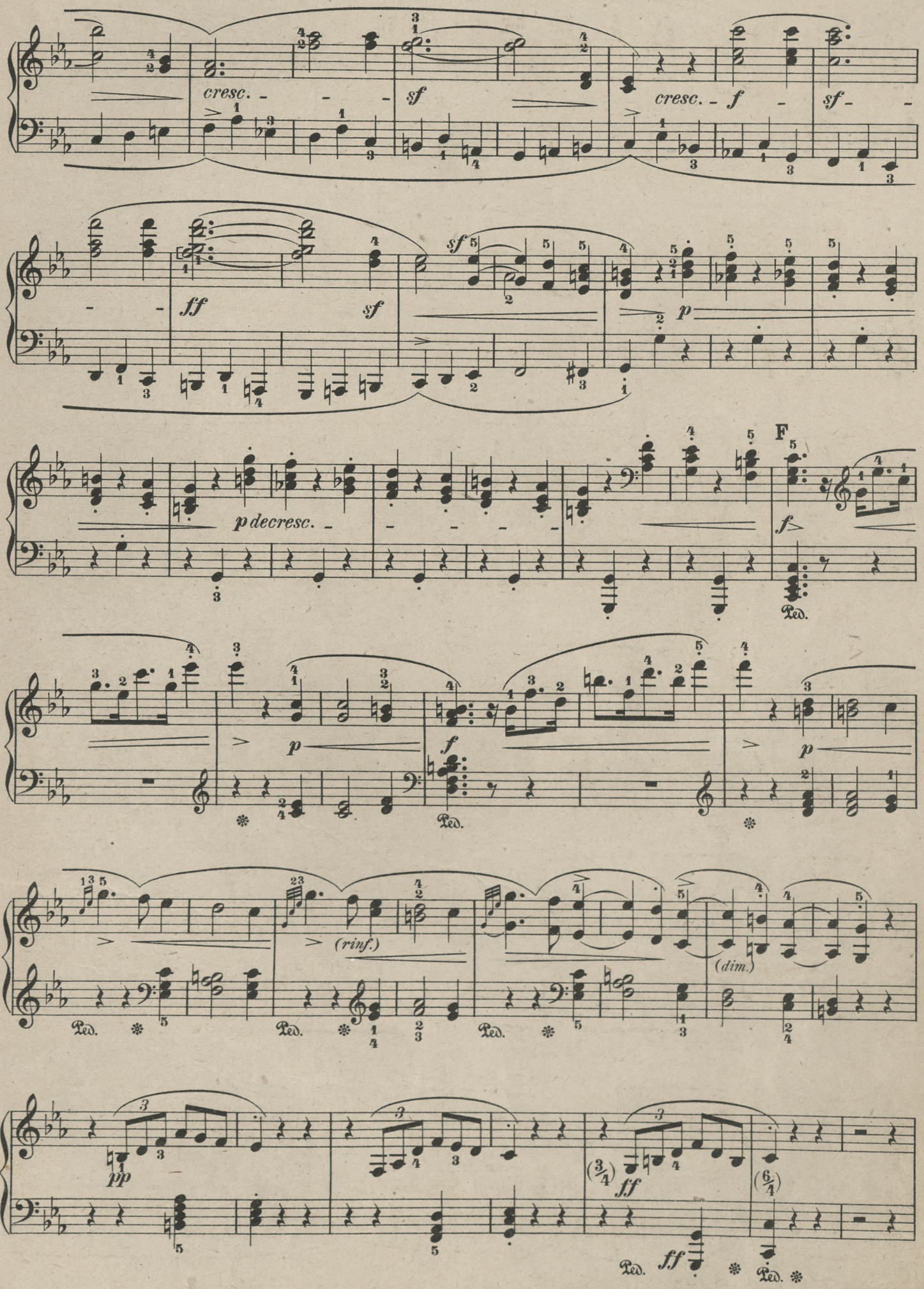


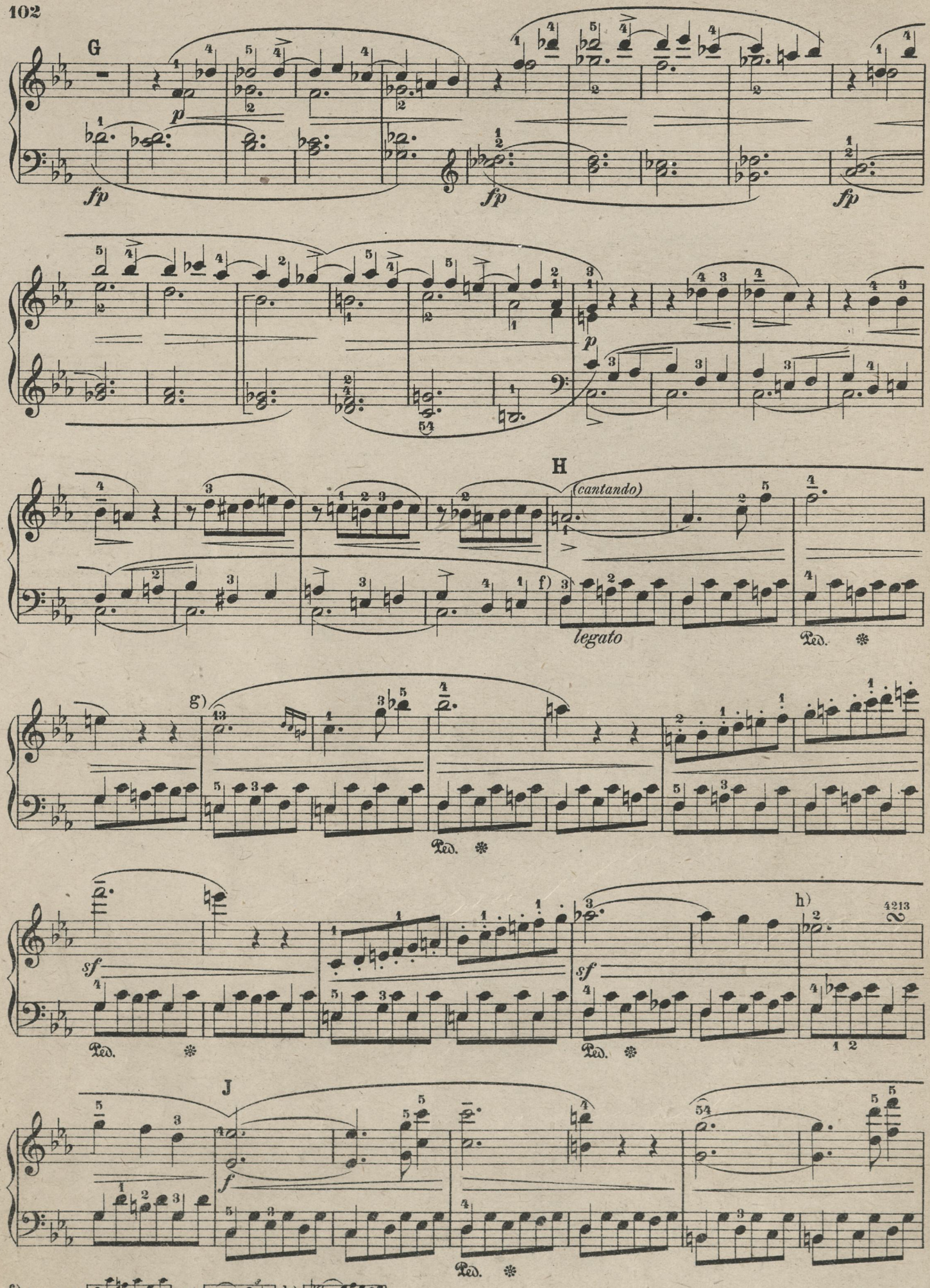
a) Original.


b)
Ped.
sf
cresc.
c)
fp
f cresc.
più cresc.
ff
D
fp
dolce
p
b)
c)

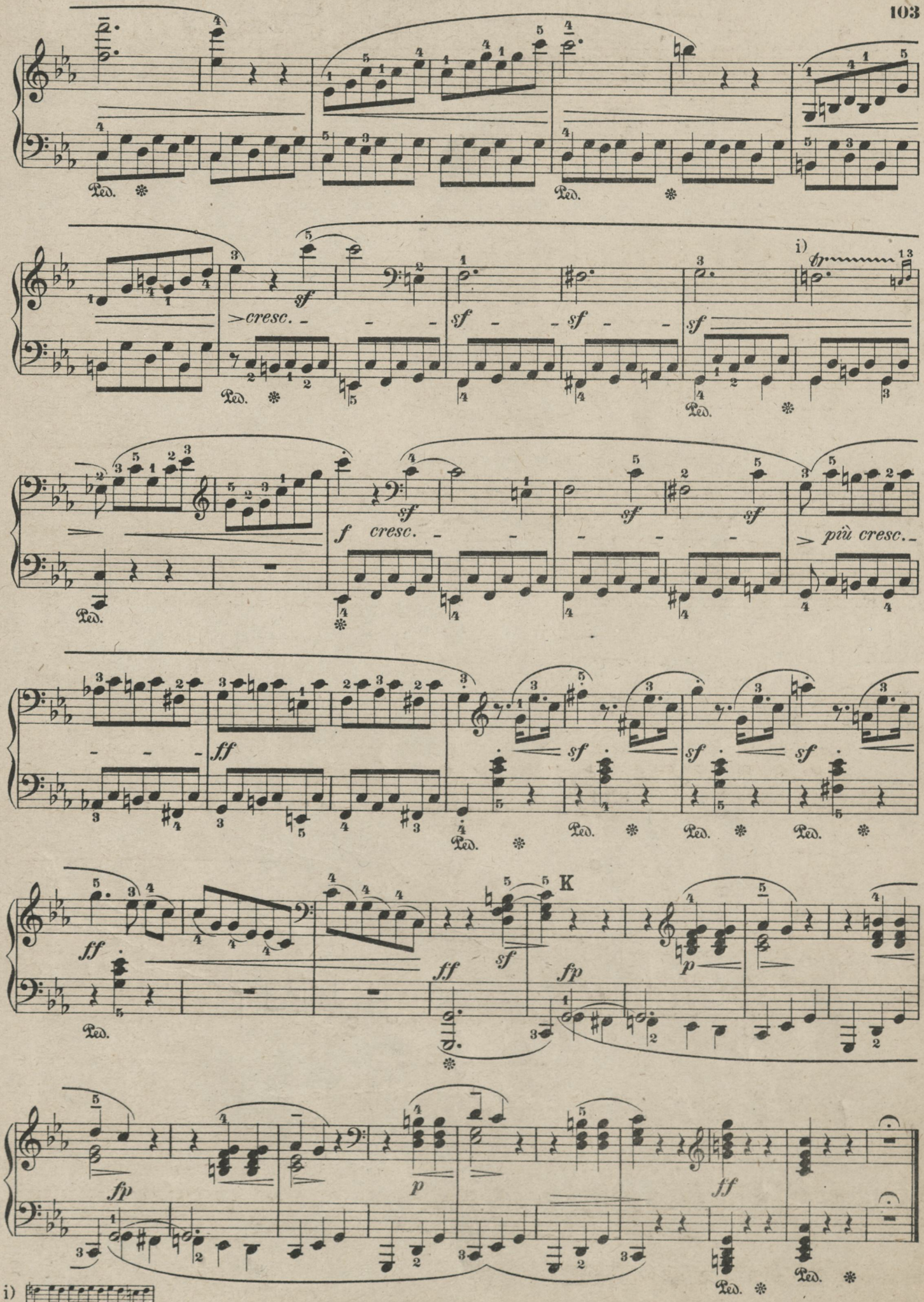


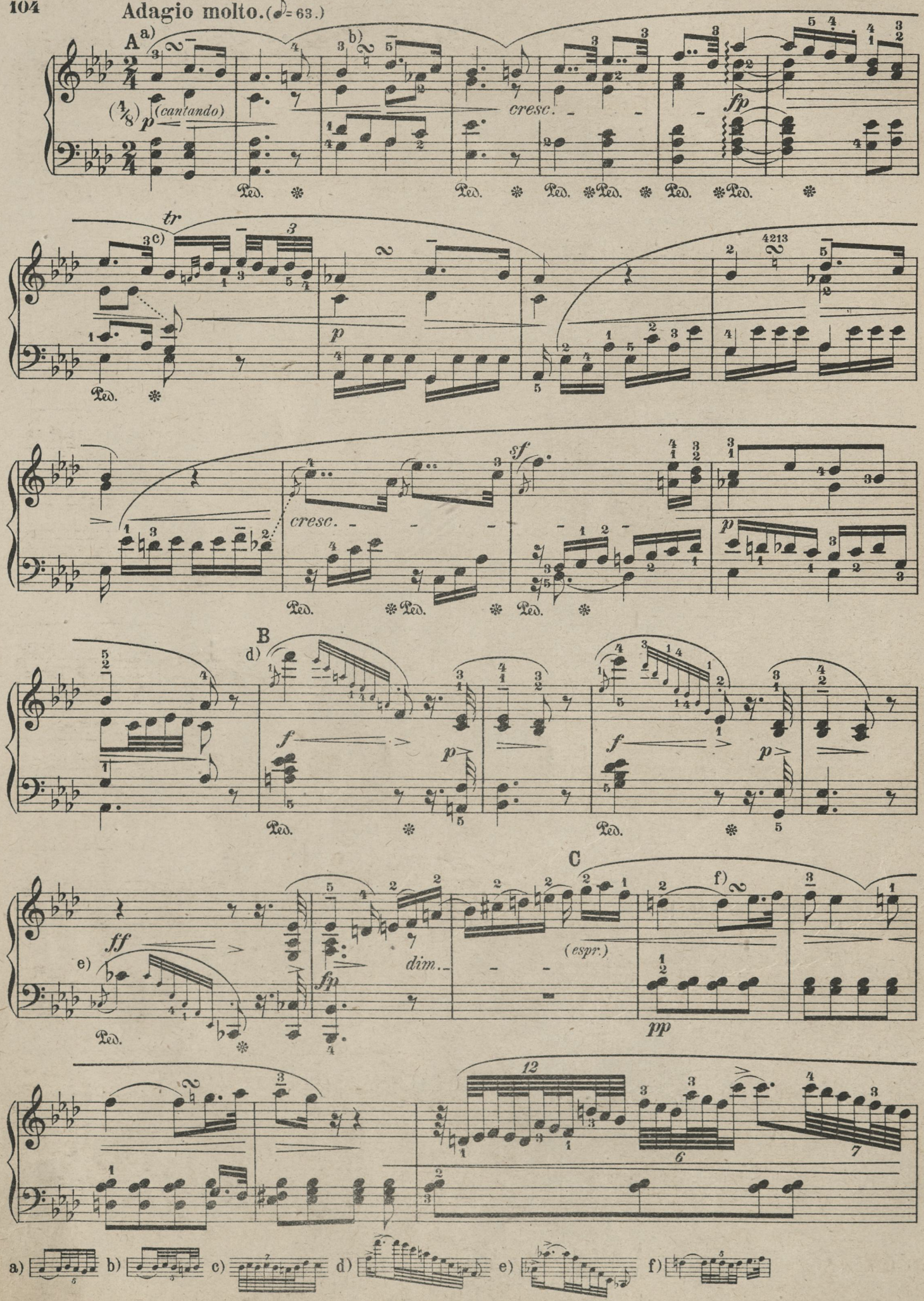
d) Original: e)

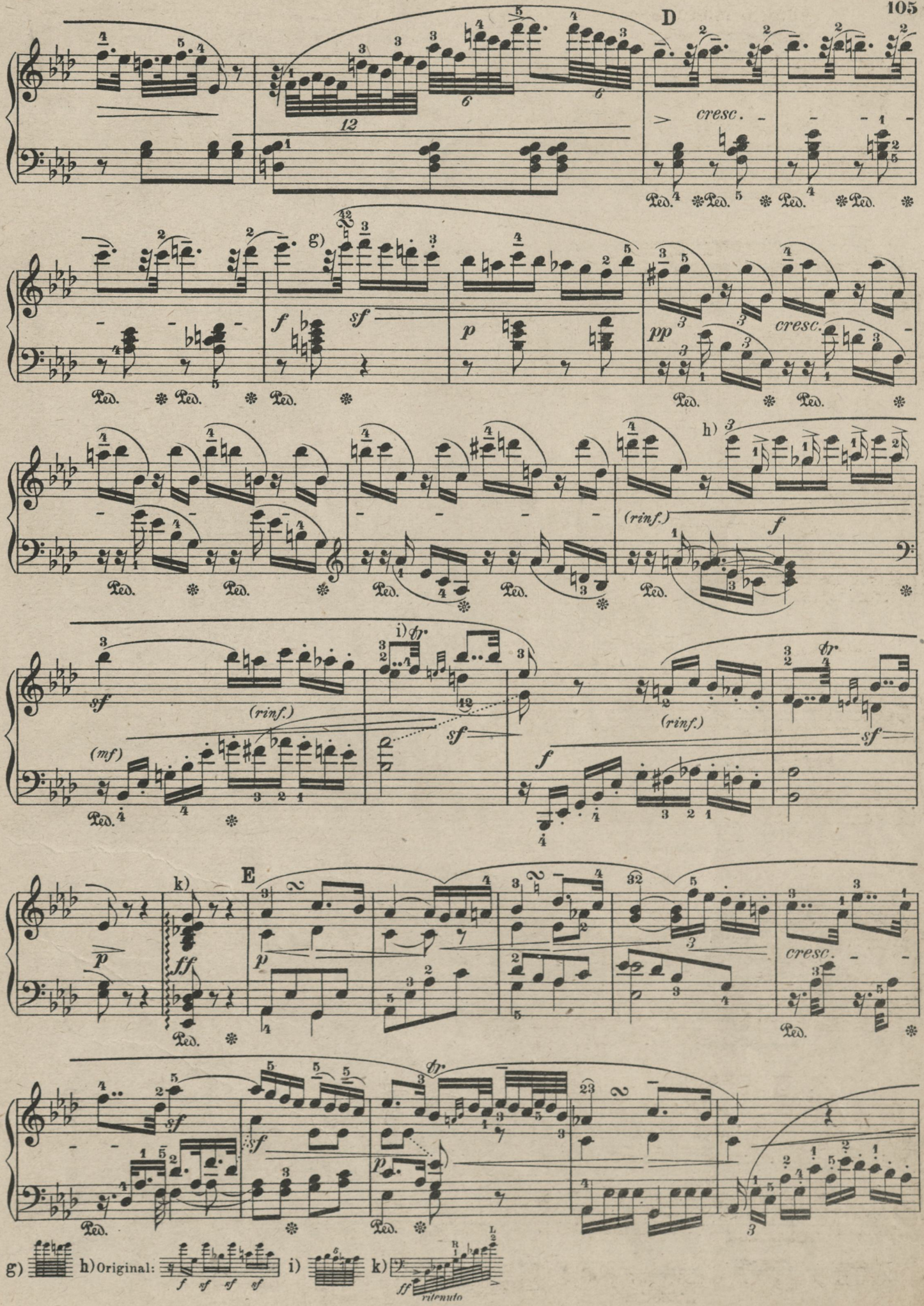

cresc.
sf
cresc.
f
sf
ff
sf
sf
p
p decresc.
F
f
Ped.
p
f
p
Ped.
(rinf.)
(dim.)
Ped.
Ped.
Ped.
pp
(3/4)
ff
(6/4)
Ped.
ff
Ped.

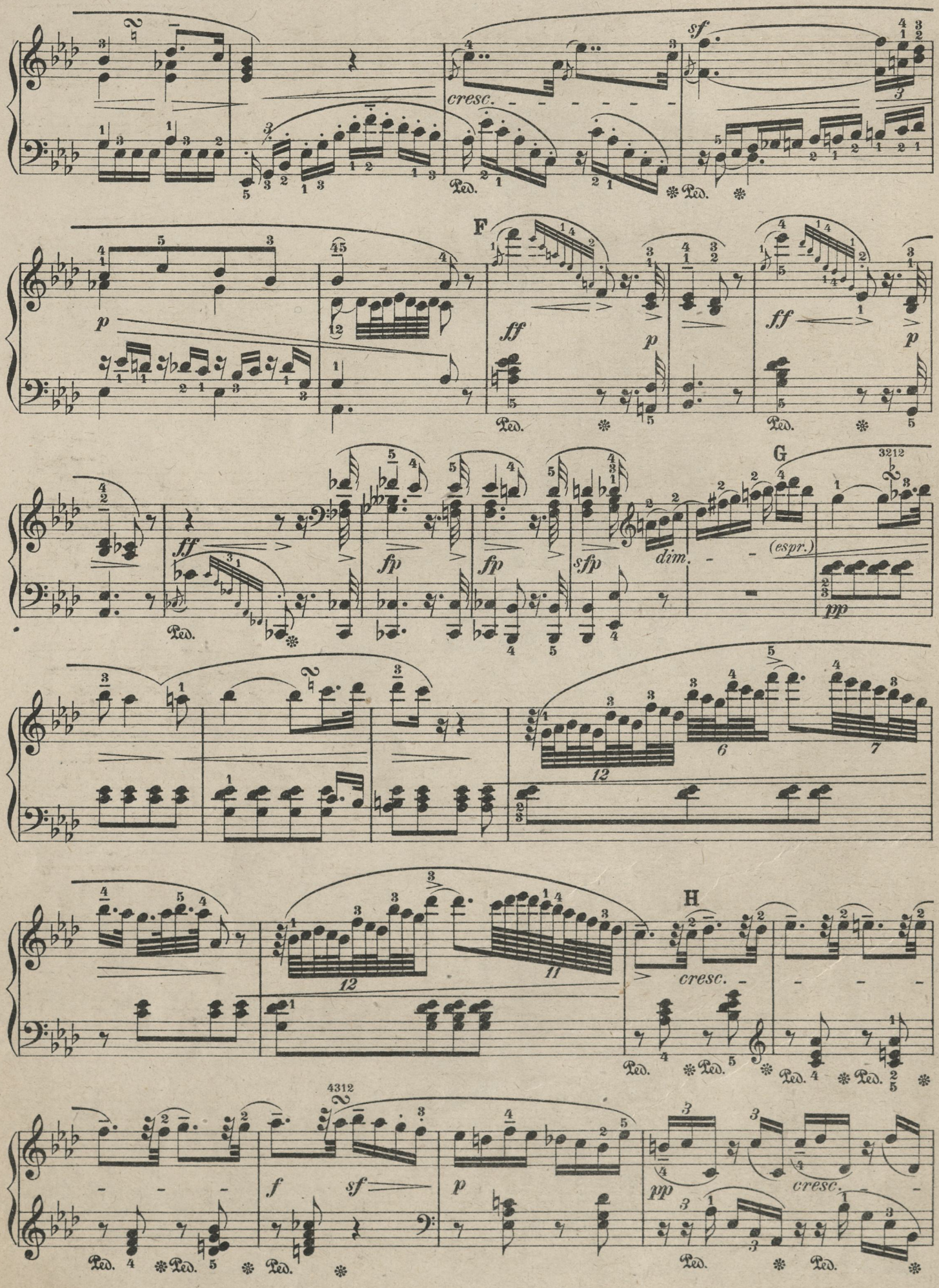


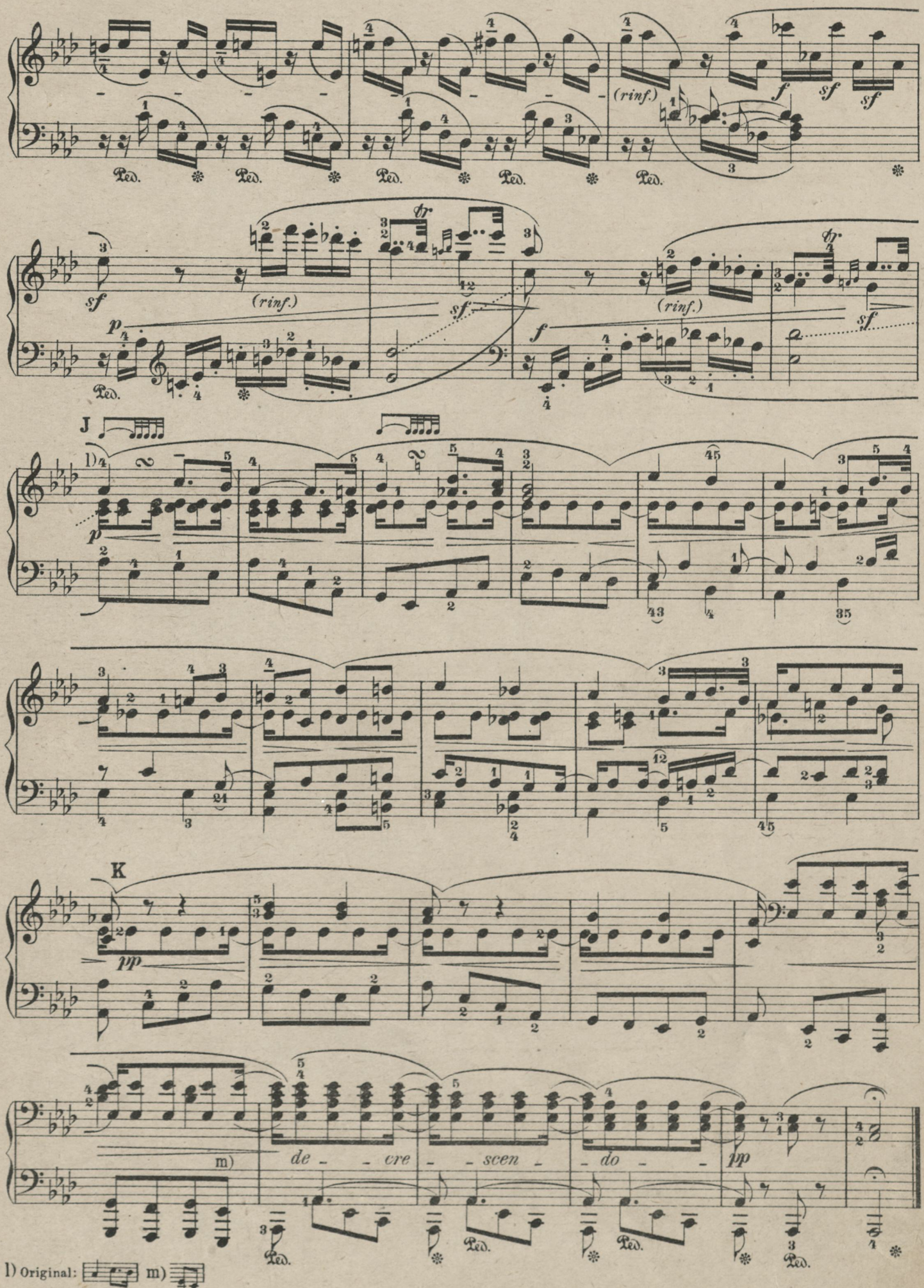
f) Original: g) h)


Ped.
cresc.
sf
i)
f
più cresc.
ff
K
fp
p


Adagio molto. (♪= 63.)
A
a)
b)
(cantando)
p
cresc.
fp
tr
c)
p
cresc.
sf
p
B
d)
f
p
f
p
C
e)
ff
fp
dim.
(espr.)
f)
pp
a)
b)
c)
d)
e)
f)

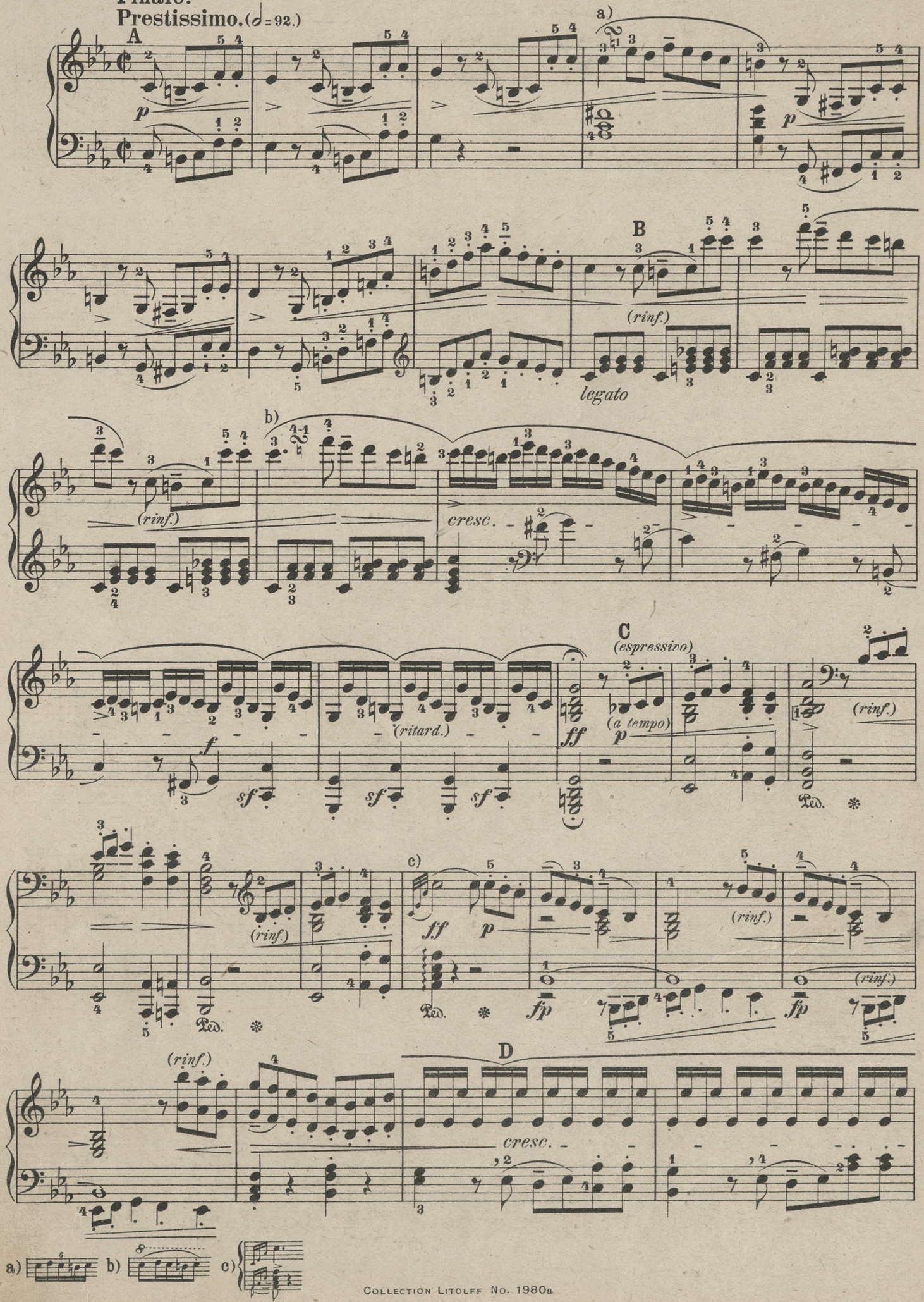

D
cresc.
g)
f
sf
p
pp
cresc.
h)
(rinf.)
f
i)
sf
(rinf.)
(mf)
(rinf.)
sf
f
sf
E
k)
p
ff
p
cresc.
sf
sf
p
g)
h) Original:
f sf sf sf
i)
k)
ff
ritenuto

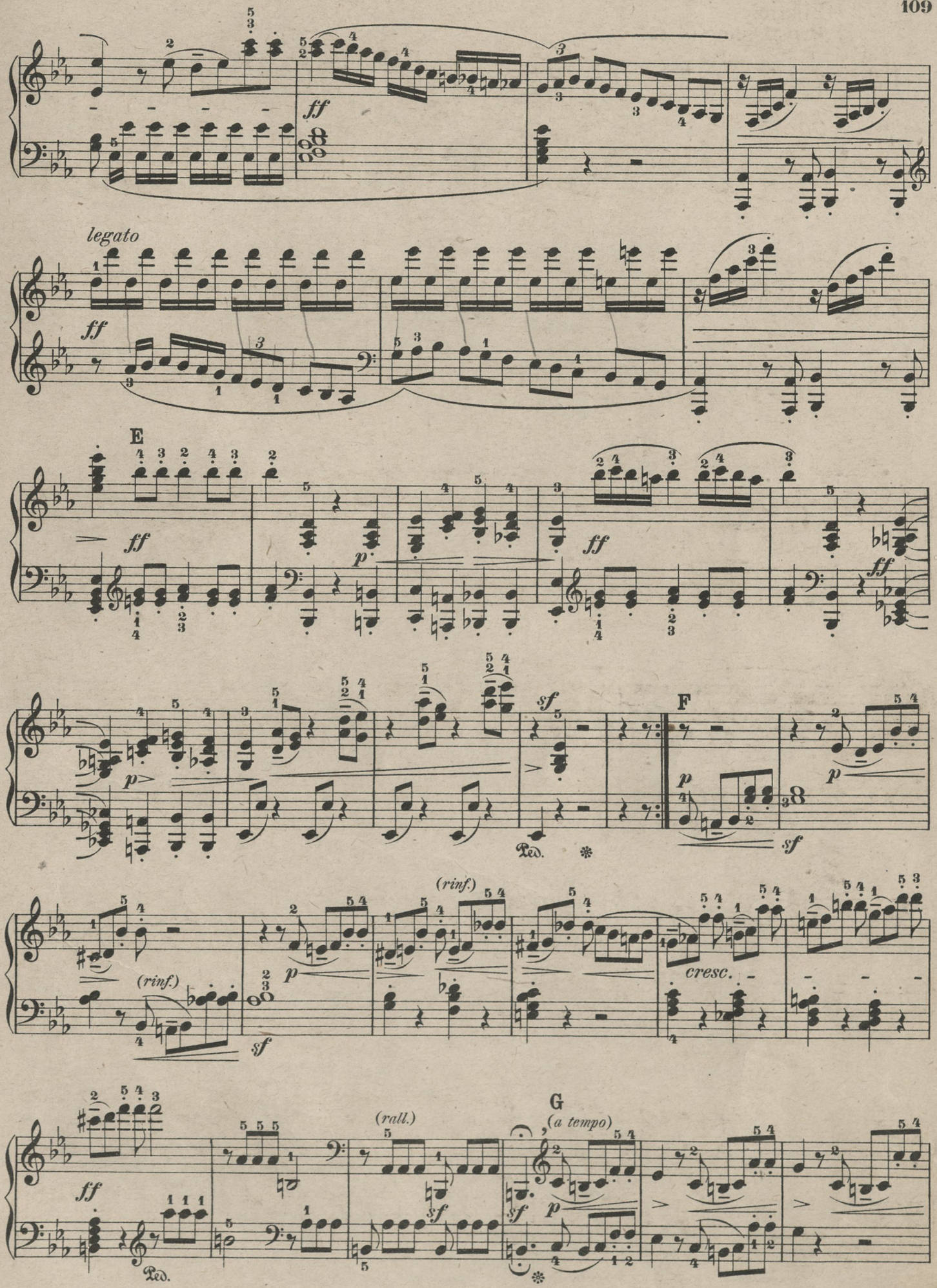

cresc.
sf
F
ff
p
G
fp
sfp
dim.
(espr.)
pp
H
cresc.
f
sf
p
pp
cresc.
Ped.

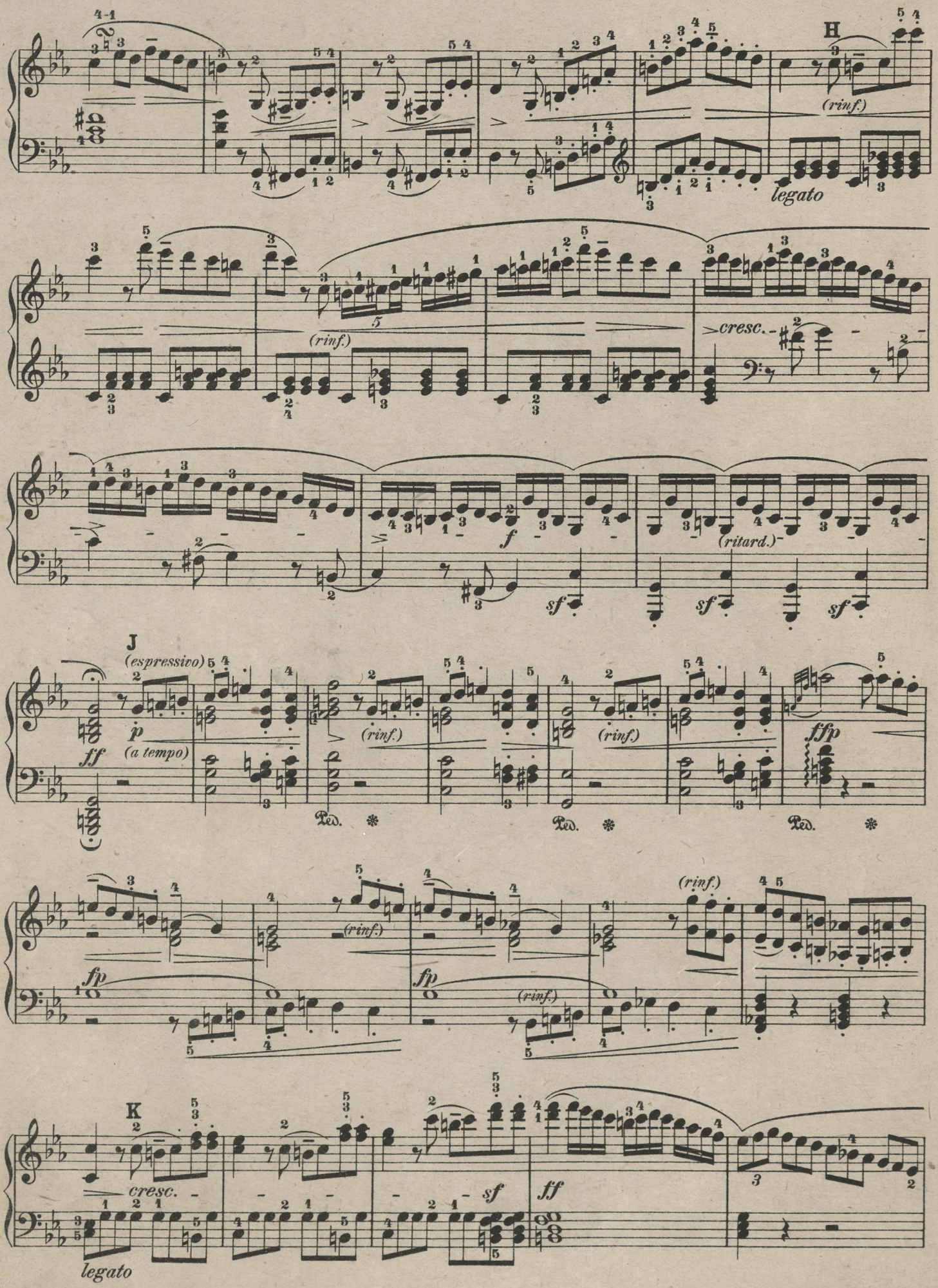

(rinf.)
(rinf.)
(rinf.)
J
K
de - cre - scen - do
l) Original:
m)

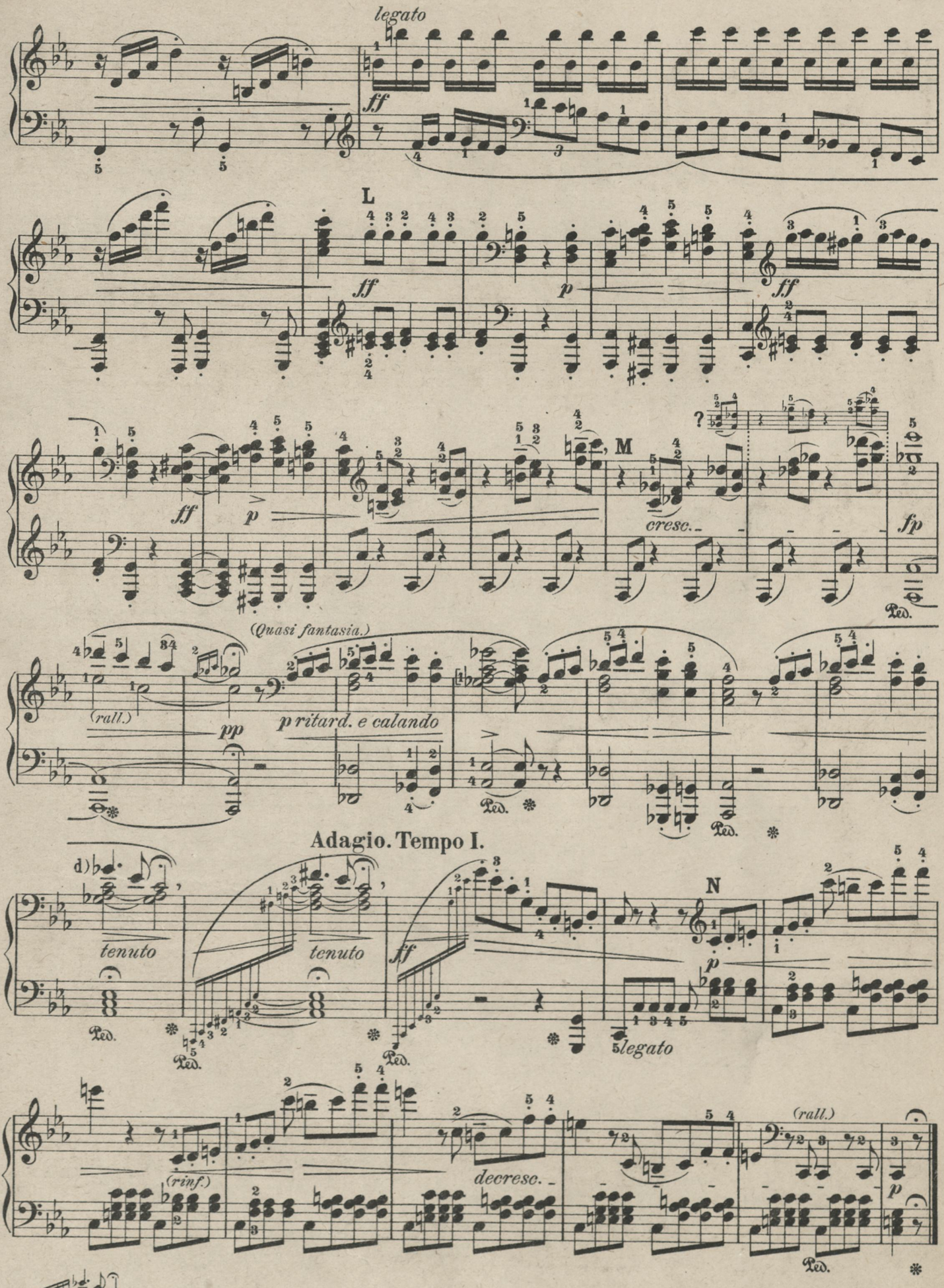
Finale.

Prestissimo. (𝅗𝅥 = 92.)




ff
legato
ff
E
ff
p
ff
ff
p
sf
Ped.
F
p
sf
p
(rinf.)
(rinf.)
p
sf
cresc.
ff
Ped.
(rall.)
sf
G
(a tempo)
sf
p


H
(rinf.)
legato
(rinf.)
cresc.
f
sf
sf
sf
(ritard.)
J
(espressivo)
ff
p
(a tempo)
(rinf.)
(rinf.)
ffp
Ped.
Ped.
Ped.
fp
(rinf.)
fp
(rinf.)
(rinf.)
K
cresc.
sf
ff
legato

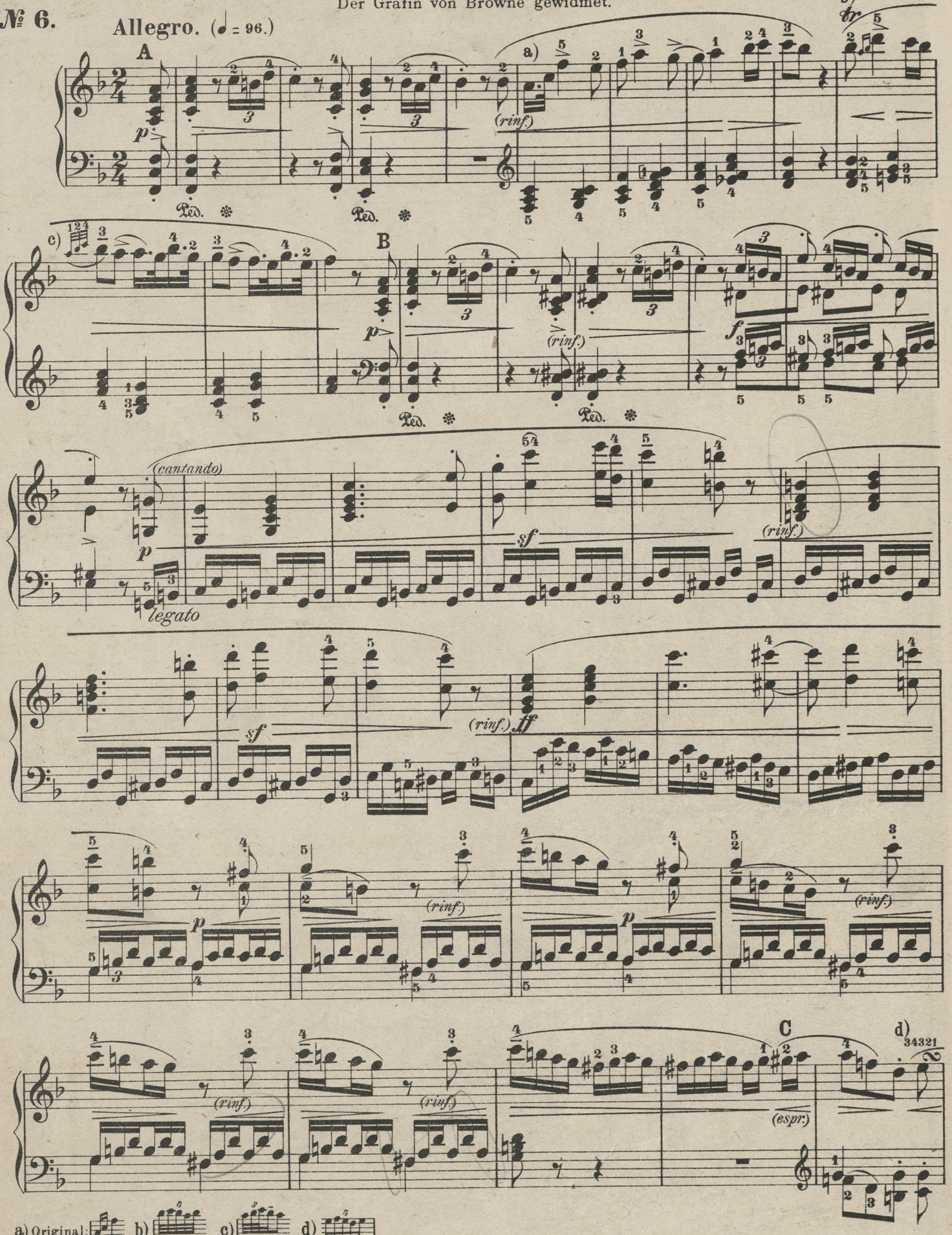

legato
ff
L
ff
p
ff
ff
p
M
cresc.
fp
Ped.
(Quasi fantasia.)
(rall.)
pp
p ritard. e calando
Ped.
Ped.
Adagio. Tempo I.
d)
tenuto
tenuto
Ped.
Ped.
ff
Ped.
N
p
5legato
(rinf.)
decresc.
(rall.)
p
Ped.
d)

SONATE.

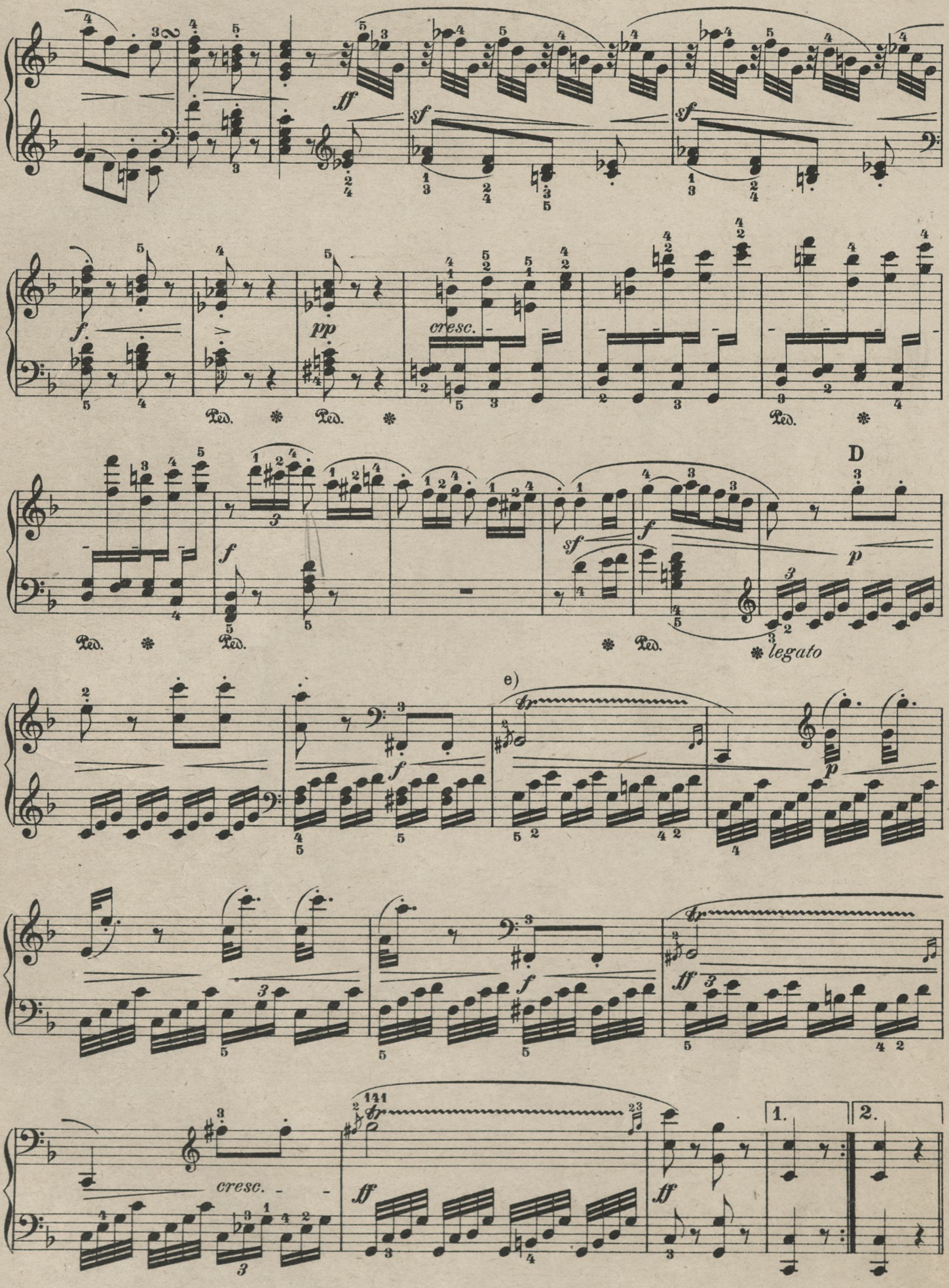
Op. 10 No. 2.

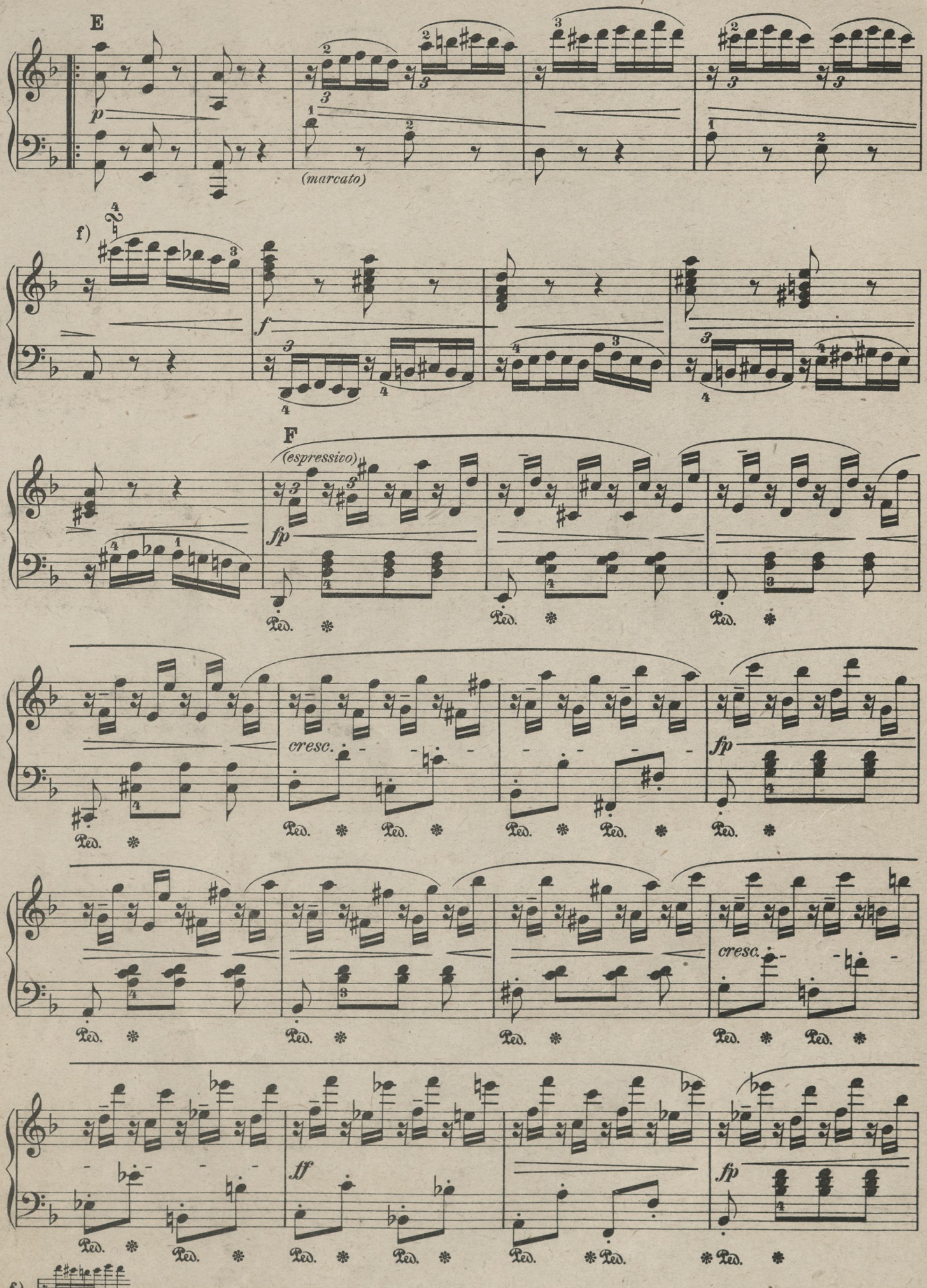
Der Gräfin von Browne gewidmet.

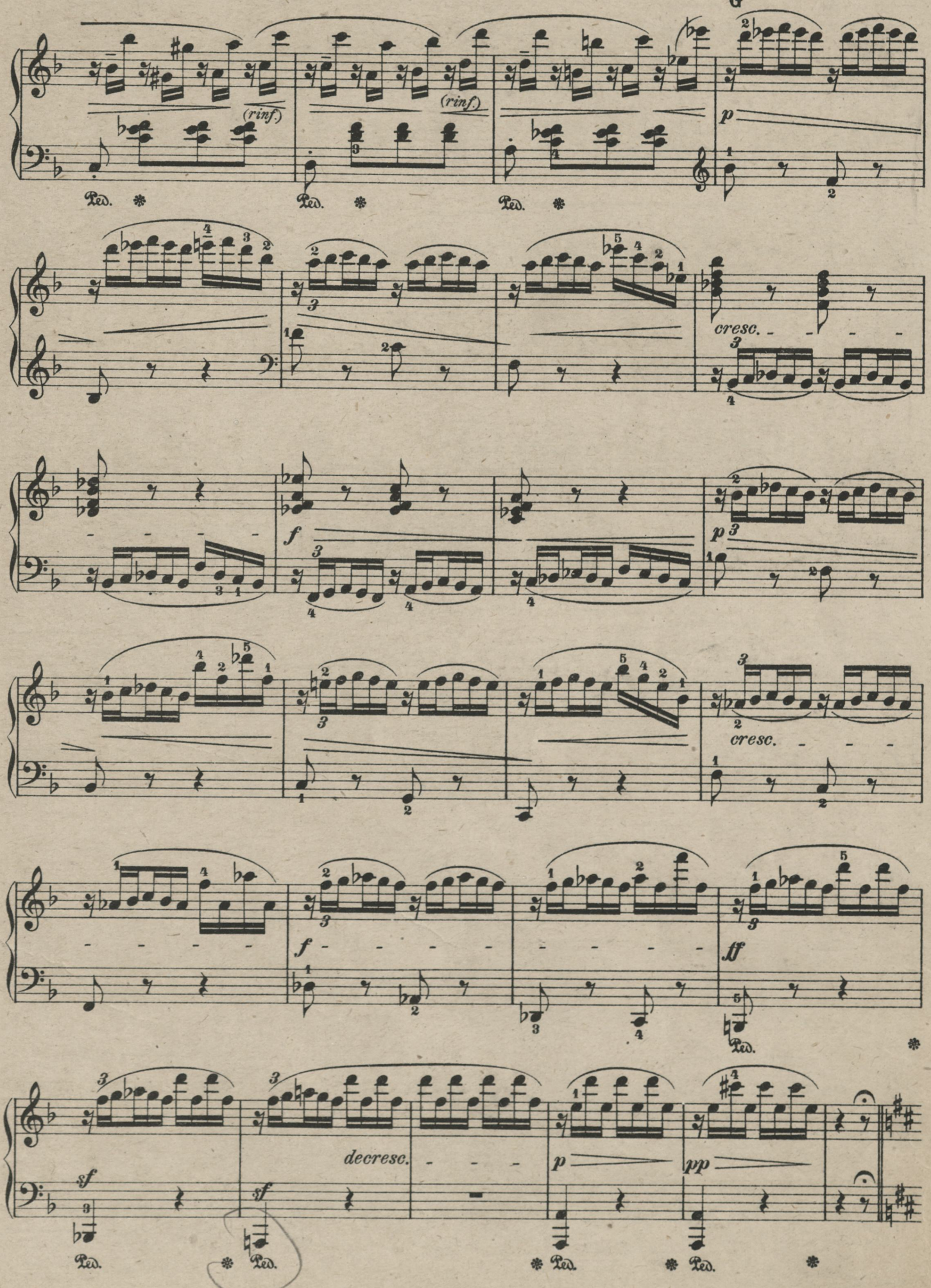
№ 6. Allegro. (♩ = 96.)

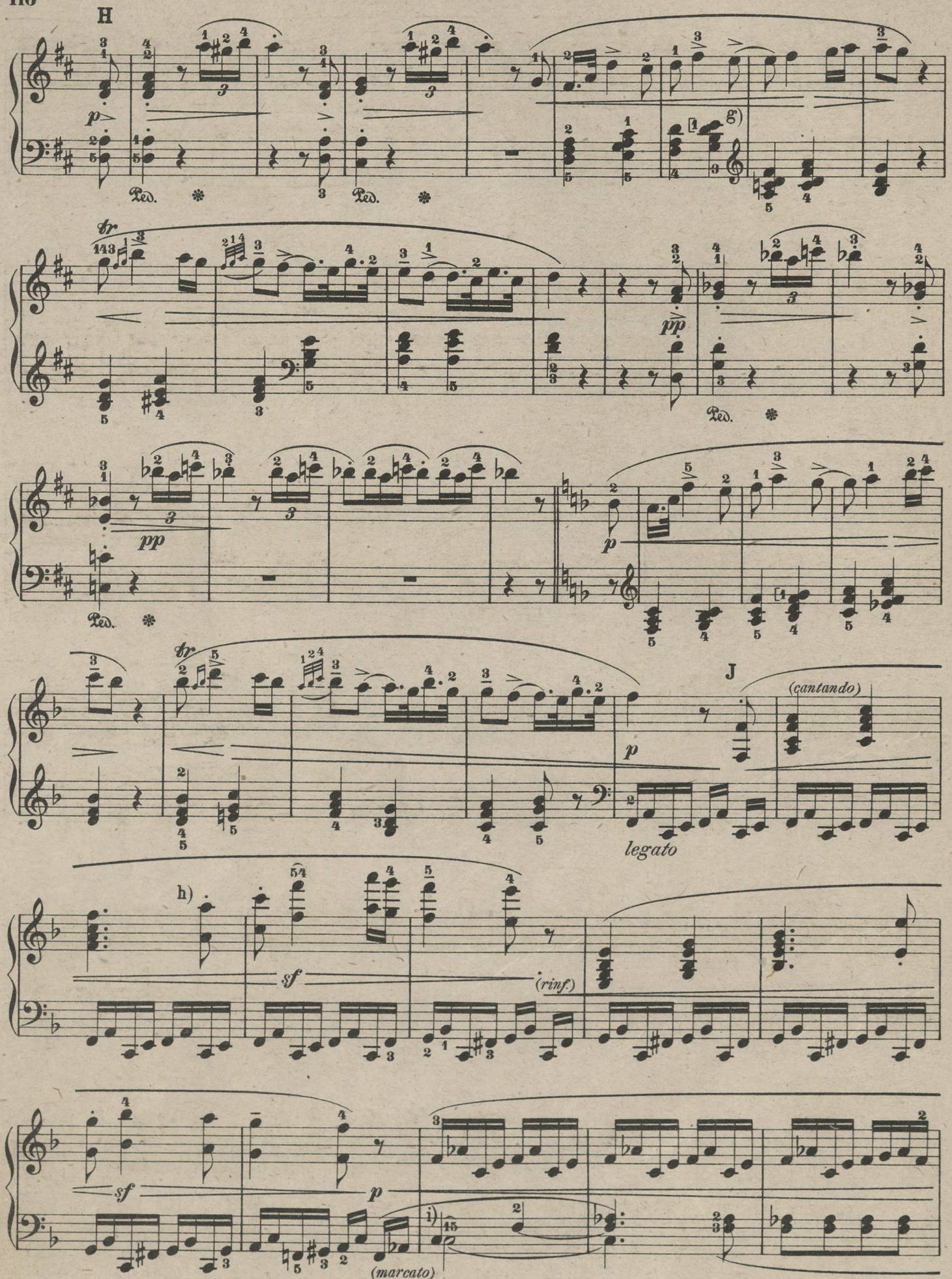


a) Original:

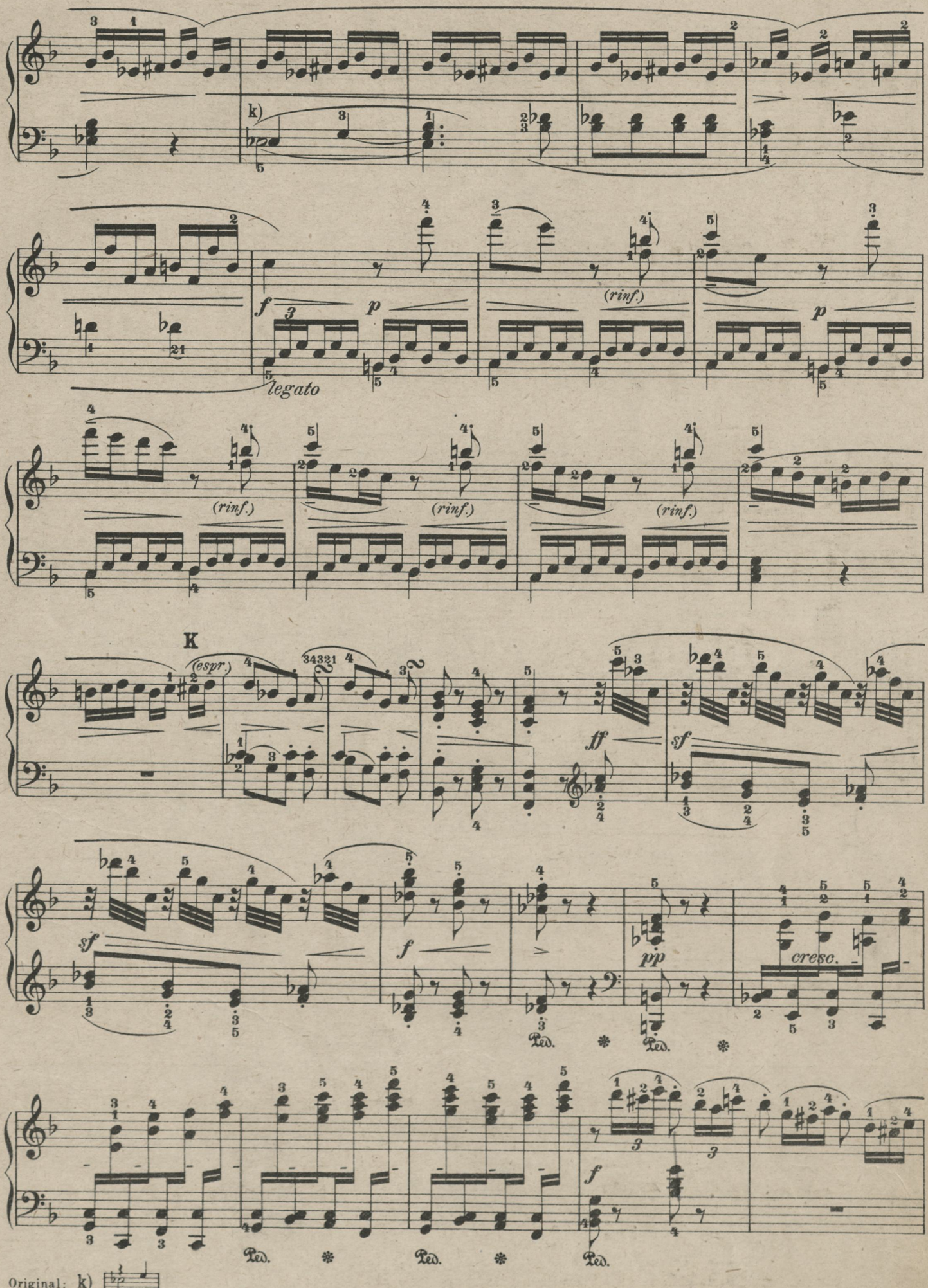

ff
sf
sf
f
pp
cresc.
Ped.
Ped.
Ped.
D
f
sf
f
p
Ped.
Ped.
Ped.
legato
e)
f
p
f
ff
cresc.
ff
ff
1.
2.
e)


E
p
(marcato)
f)
f
F
(espressivo)
fp
cresc.
fp
cresc.
ff
fp
Ped.
f)

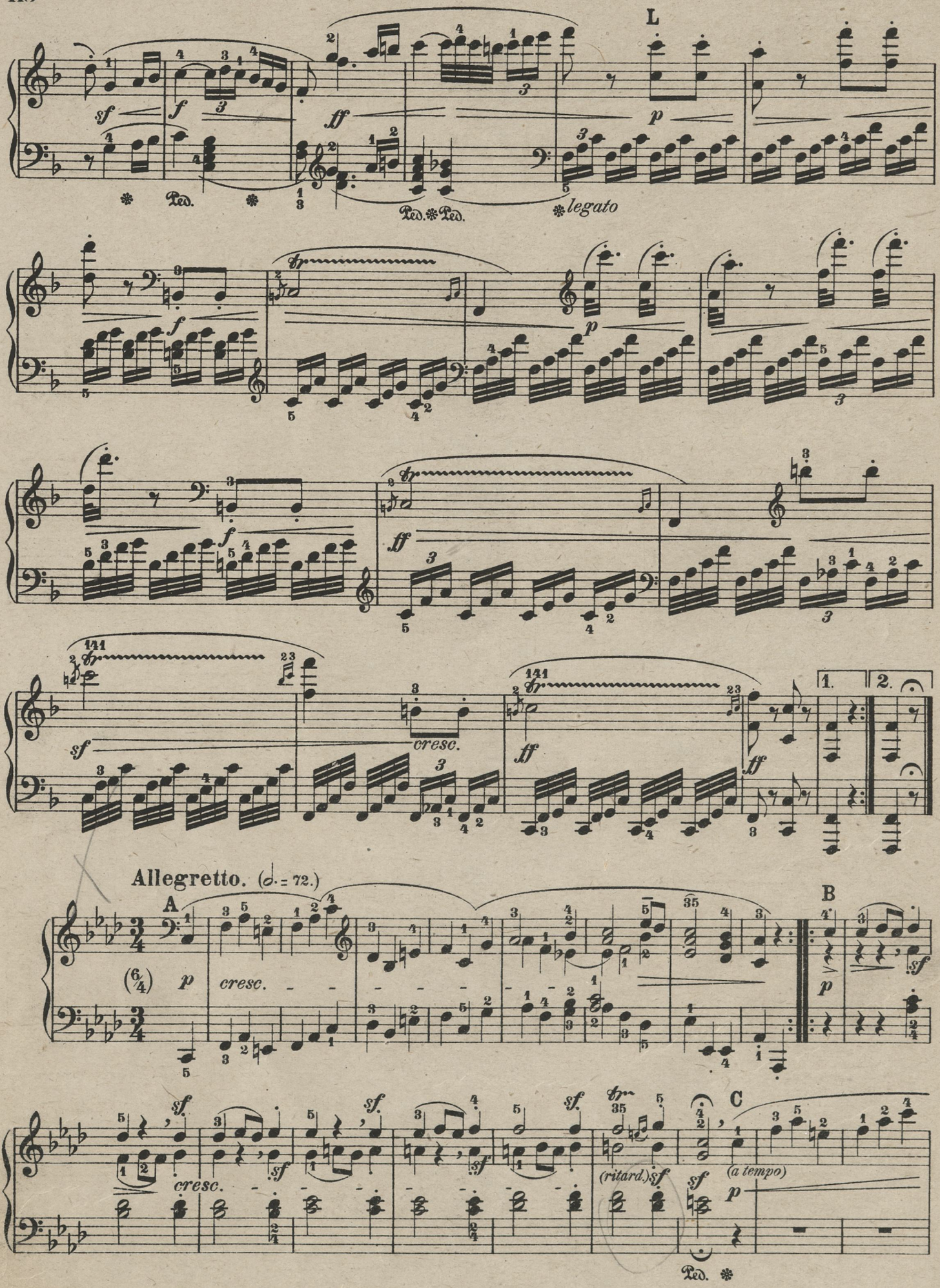

(rinf.)
(rinf.)
Ped.
p
cresc.
f
p
cresc.
f
ff
sf
decresc.
p
pp

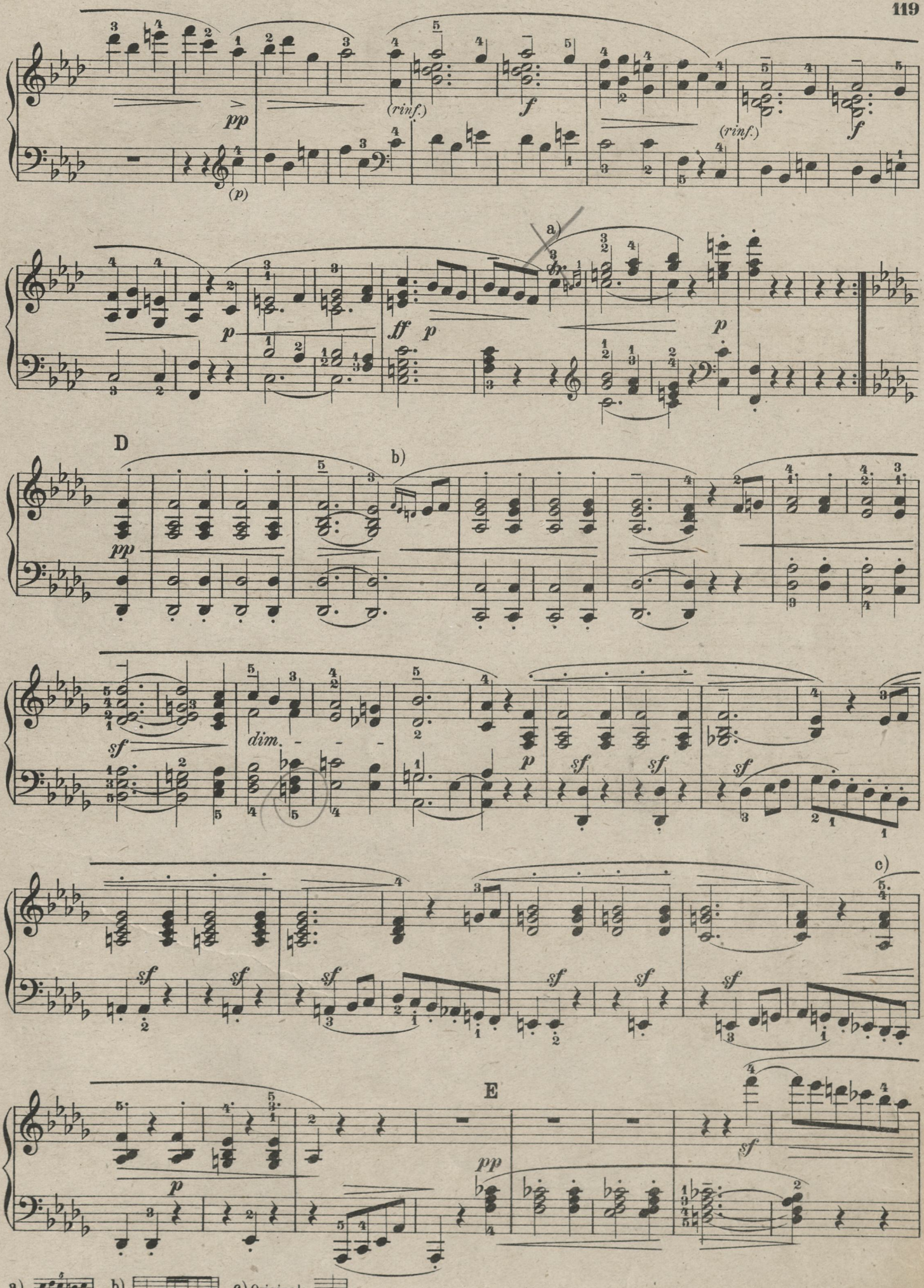


Original: g) h) i)

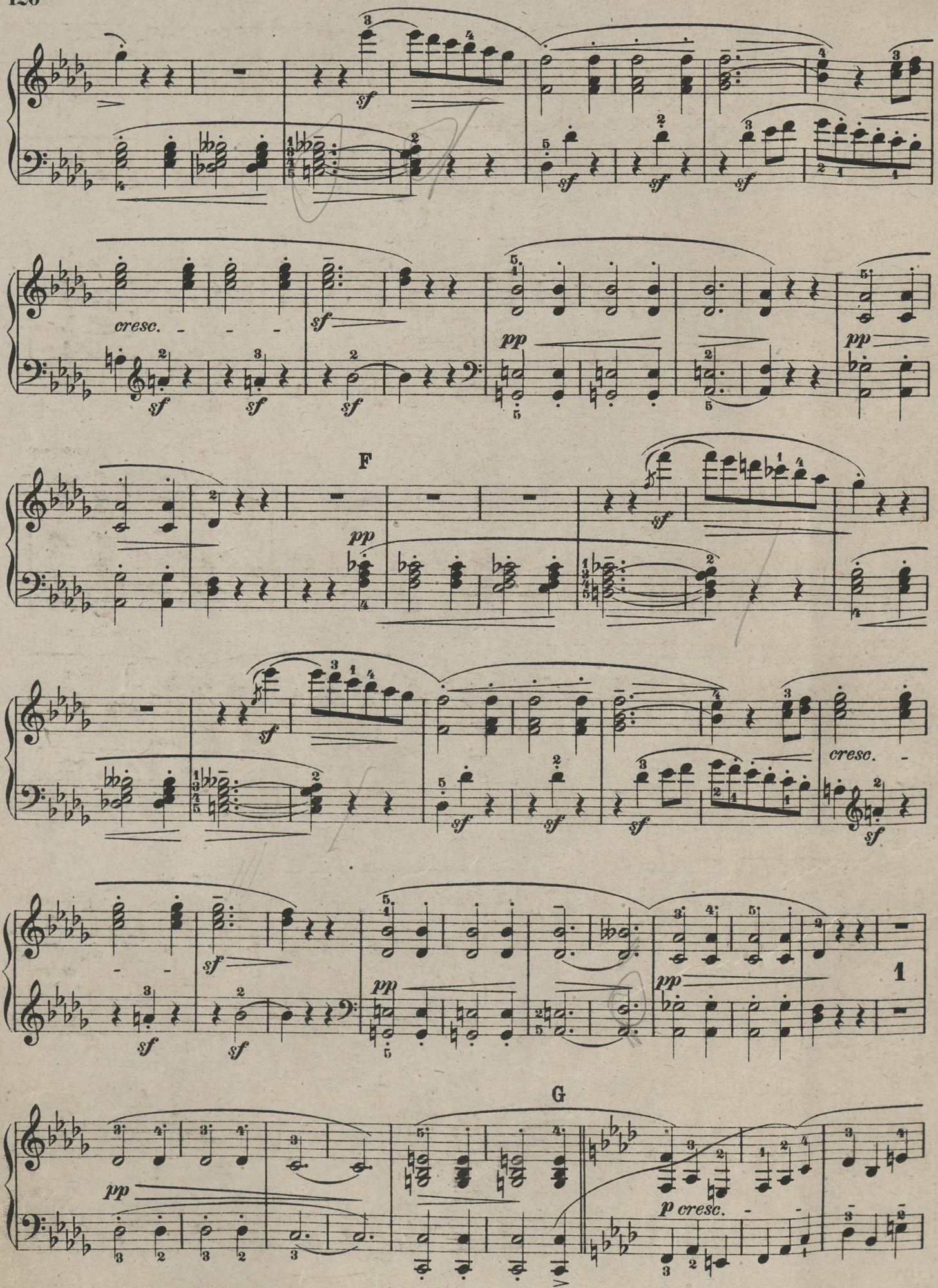

k)
f
p
legato
(rinf.)
(rinf.)
(rinf.)
(rinf.)
p
K
(espr.)
ff
sf
sf
f
pp
cresc.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
f

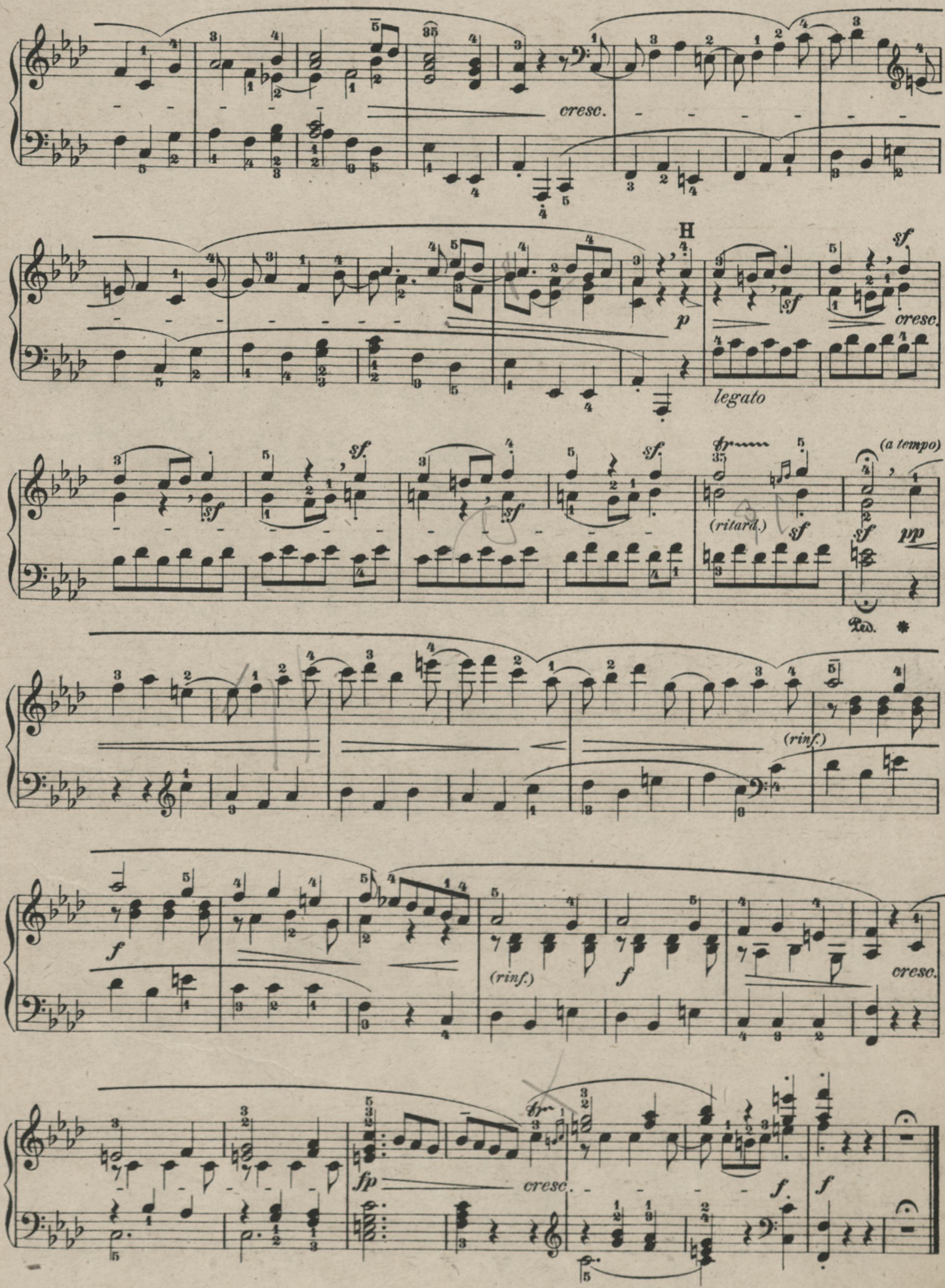
Original: k)

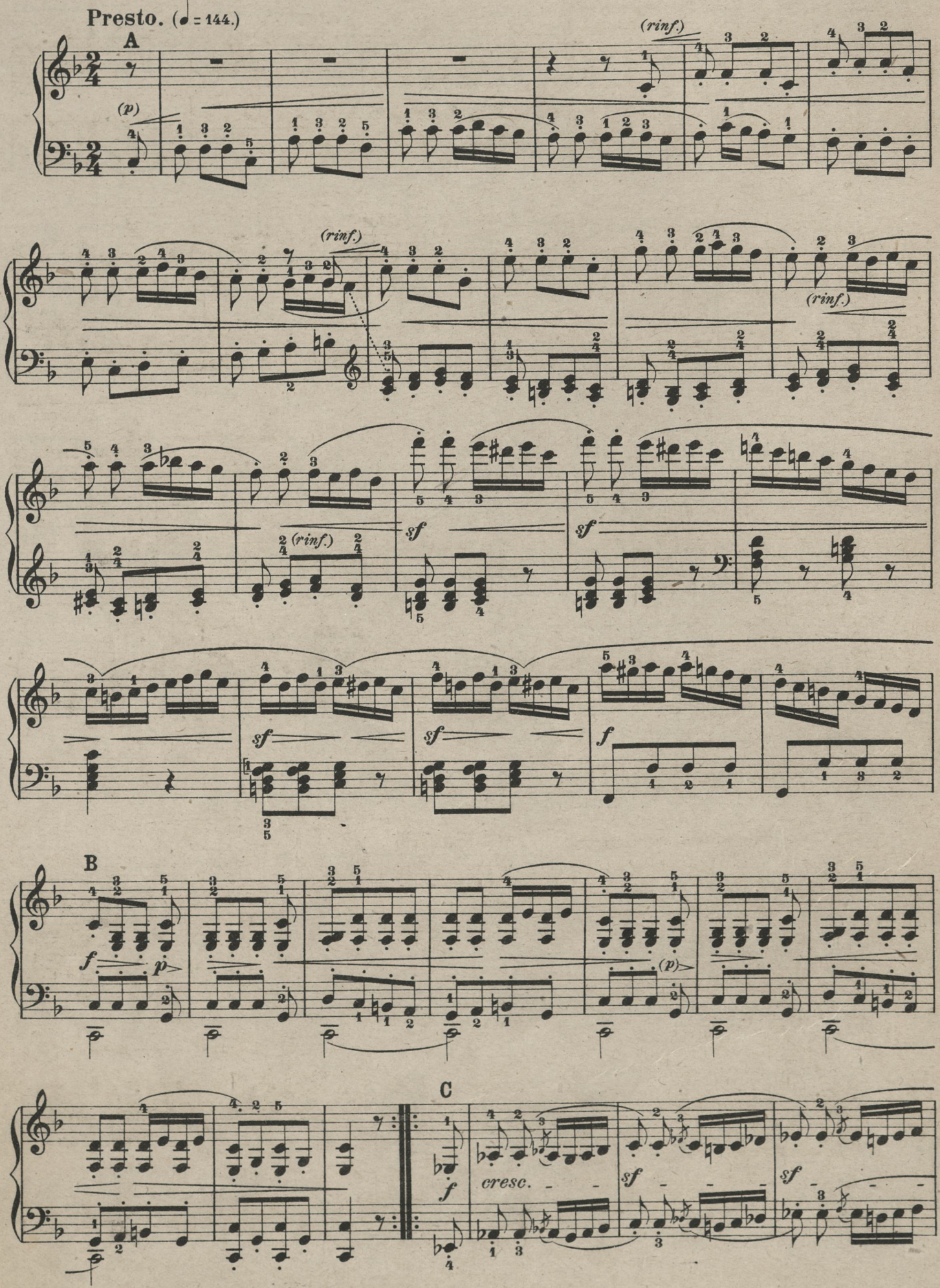

L
sf
f
ff
p
Ped.
legato
cresc.
1.
2.
Allegretto. (𝅗𝅥. = 72.)
A
B
C
(ritard.)
(a tempo)

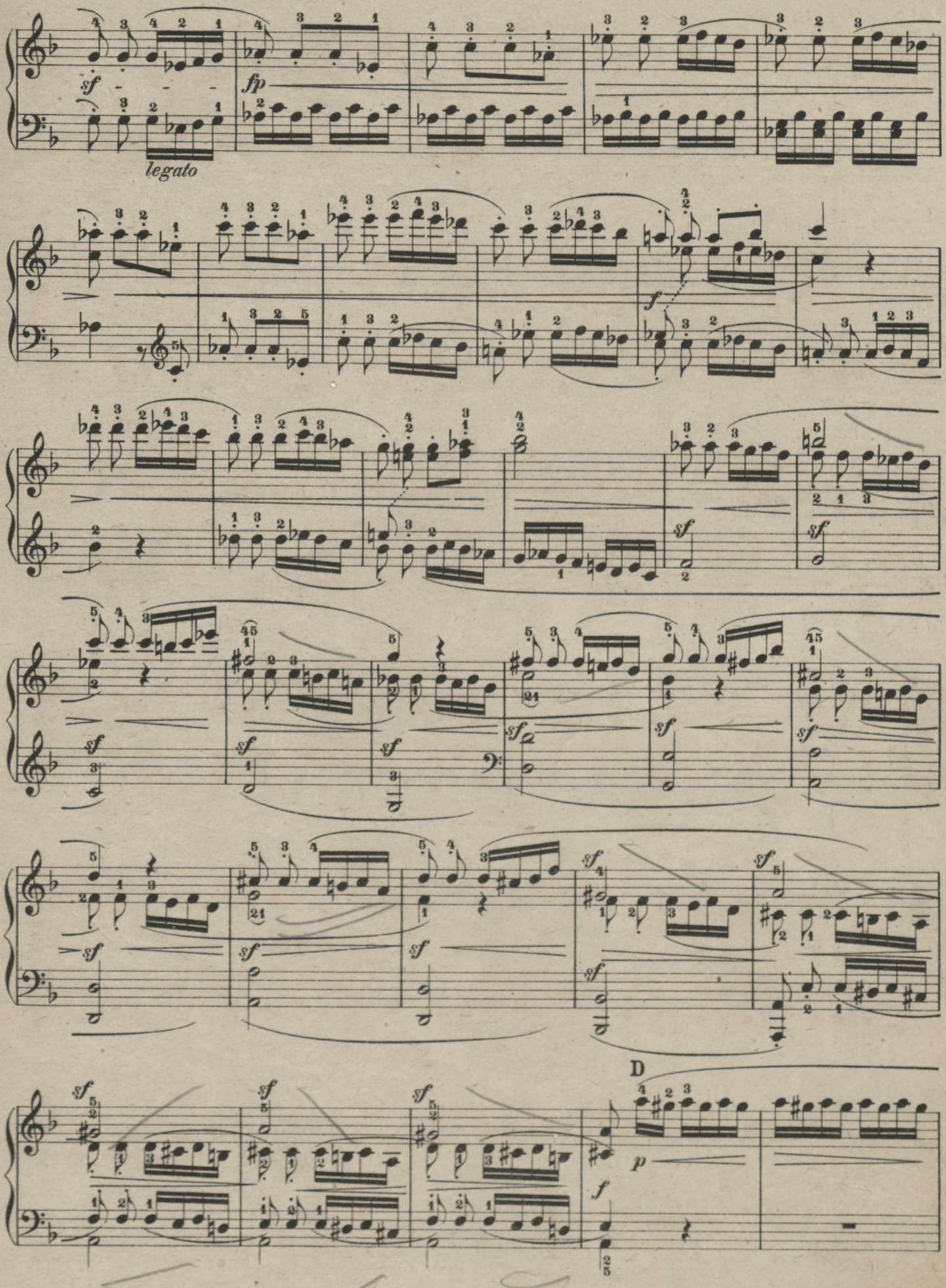


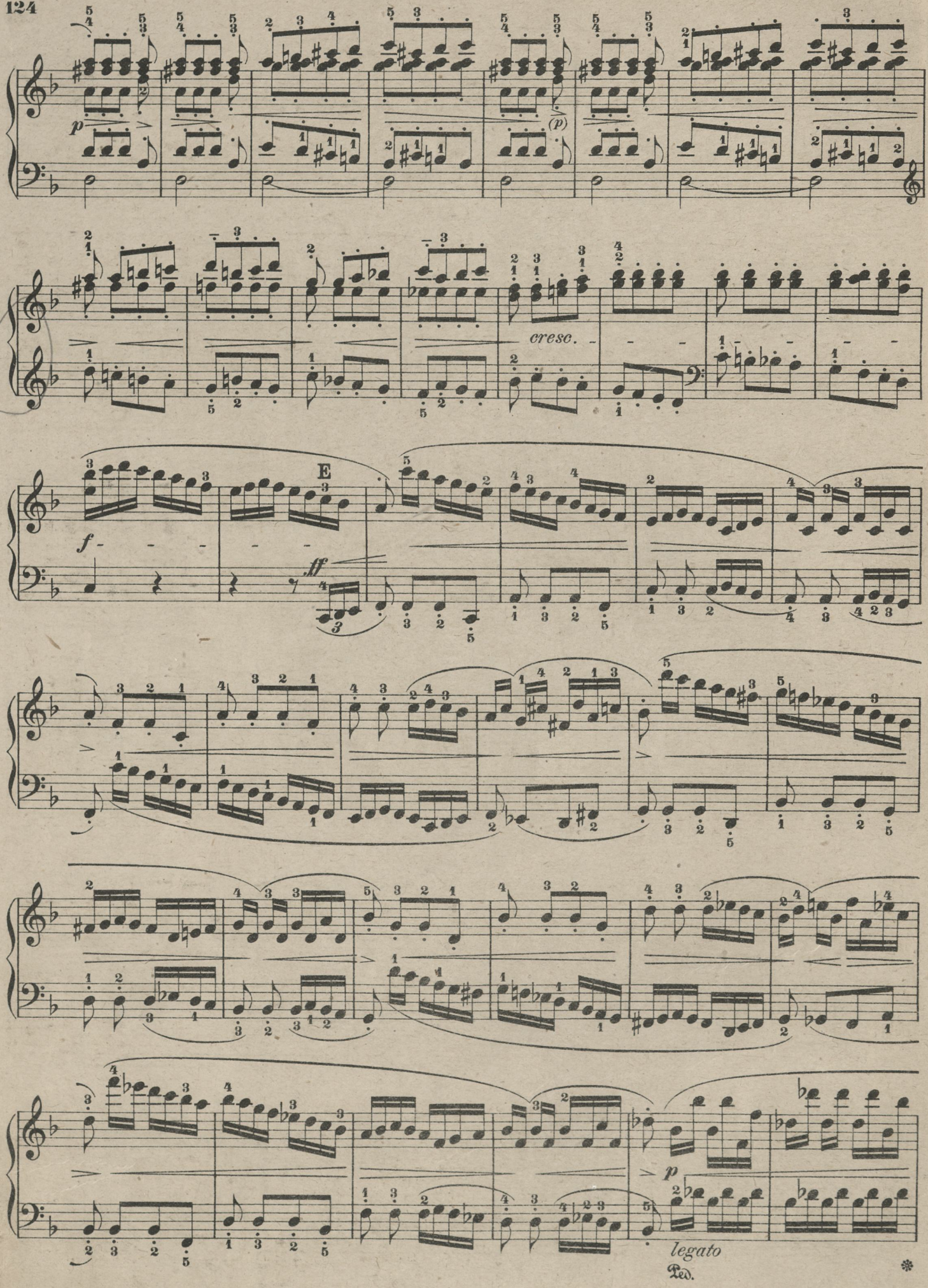
a) b) c) Original:

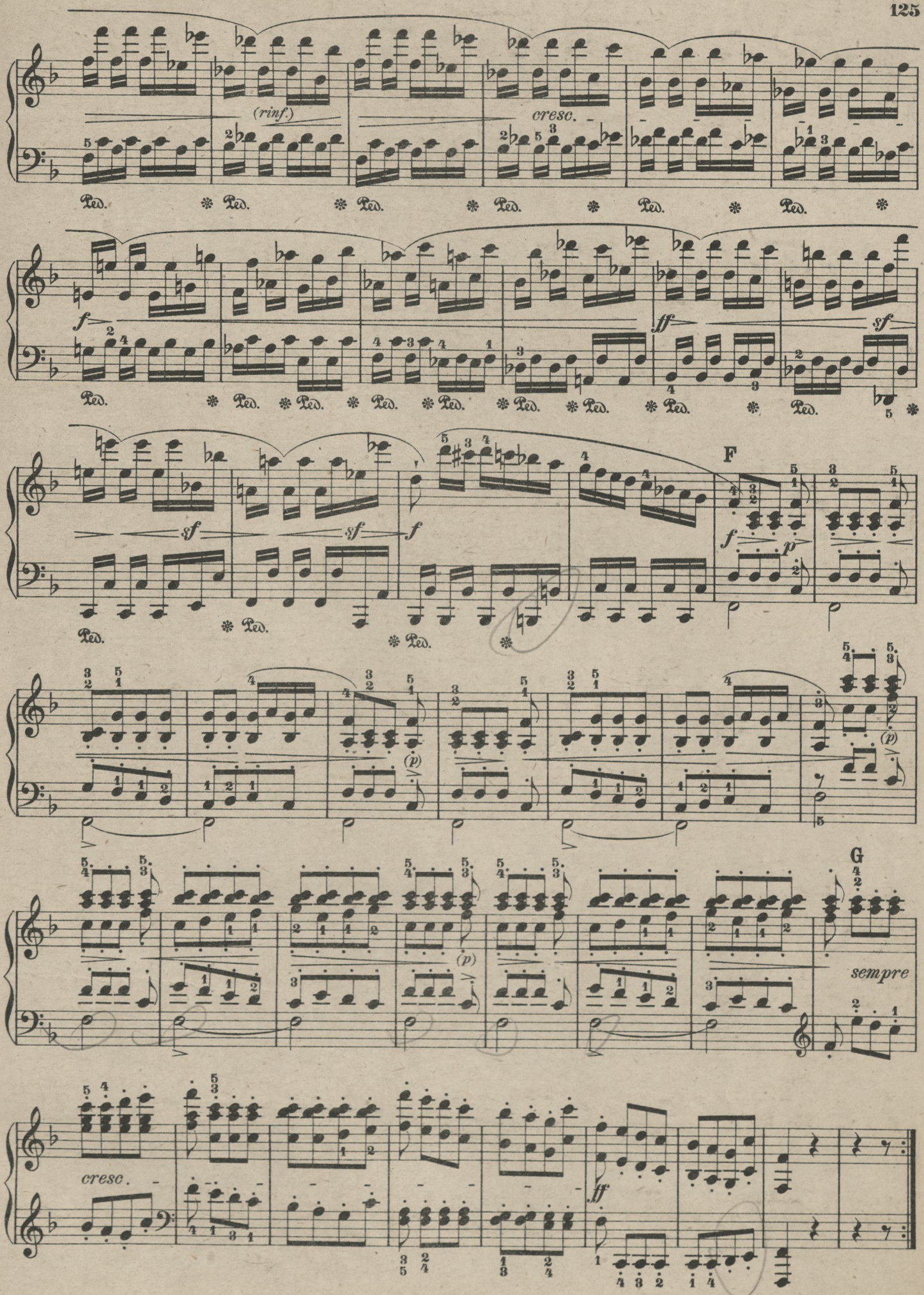

cresc.
F
cresc.
1
G
p cresc.


cresc.
H
p
sf
cresc.
legato
(a tempo)
(ritard.)
pp
Ped.
(rinf.)
f
fp
tr


Presto. (♩ = 144.)
A
(p)
(rinf.)
(rinf.)
(rinf.)
(rinf.)
sf
sf
sf
sf
f
B
f
p
(p)
C
f
cresc.
sf
sf


sf
fp
legato
f
sf
sf
sf

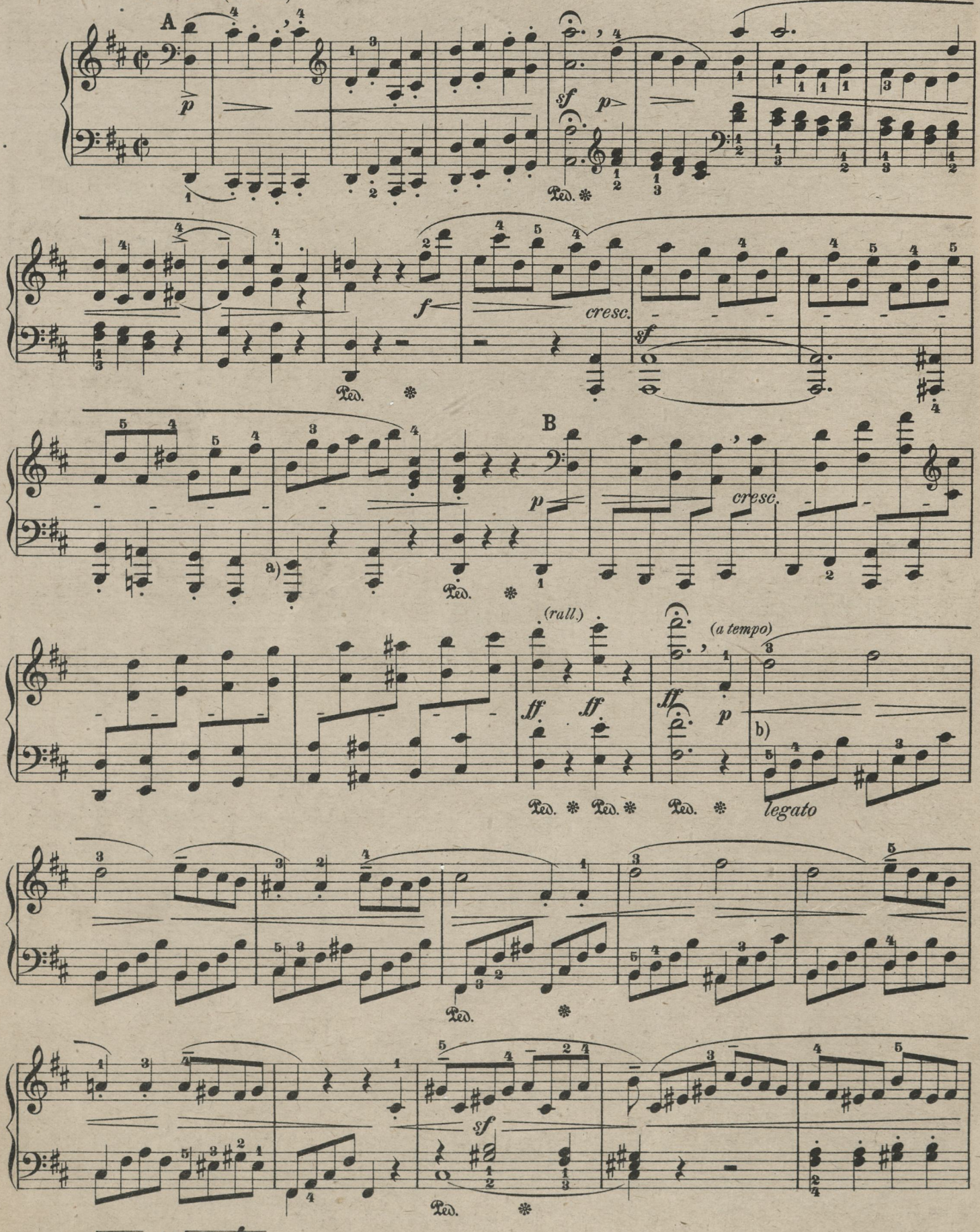

p
(p)
cresc.
E
f
ff
p
legato
Ped.


(rinf.)
cresc.
Ped.
f
ff
sf
F
(p)
G
sempre
cresc.

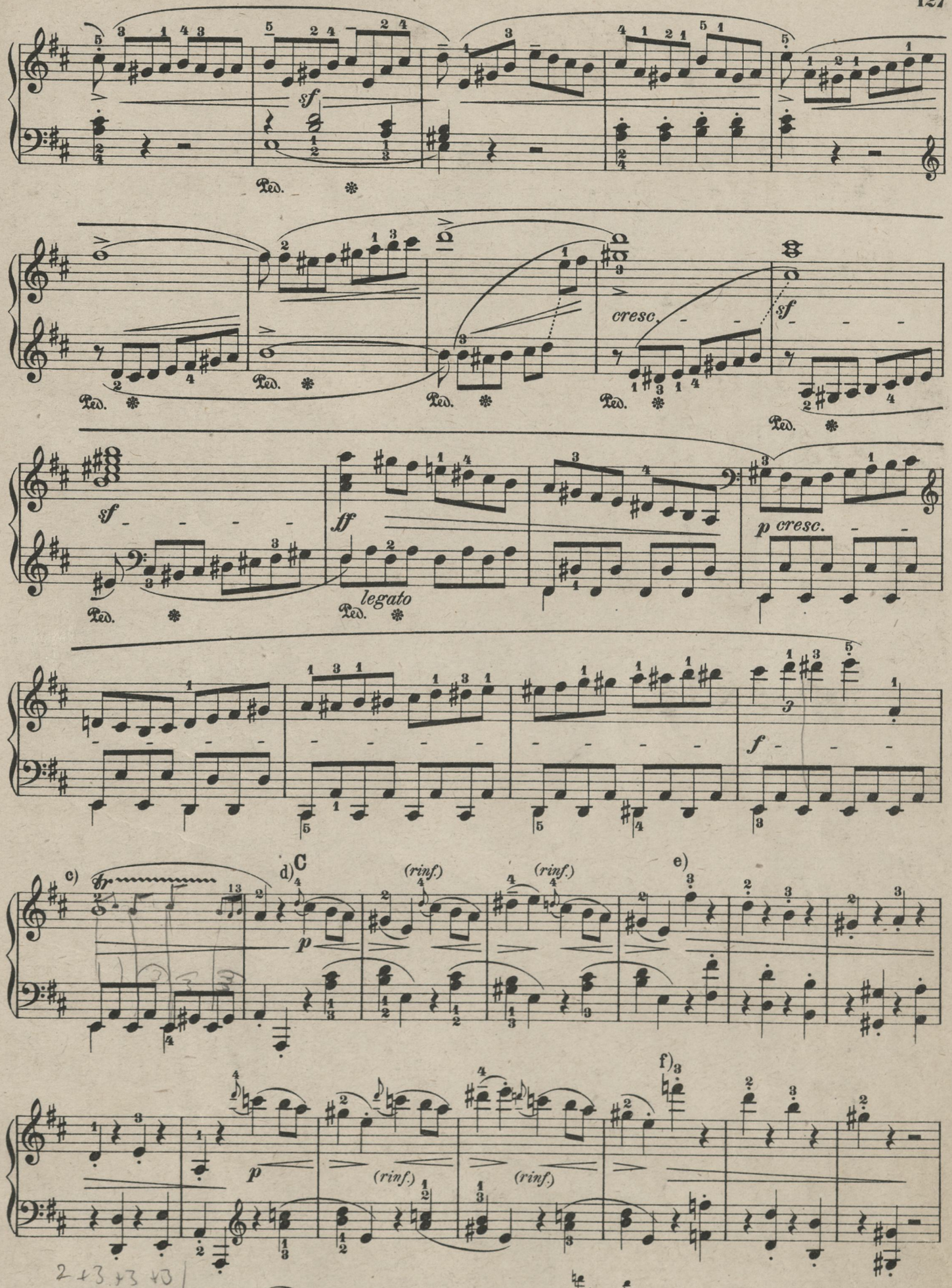
SONATE.

Der Gräfin von Browne gewidmet.

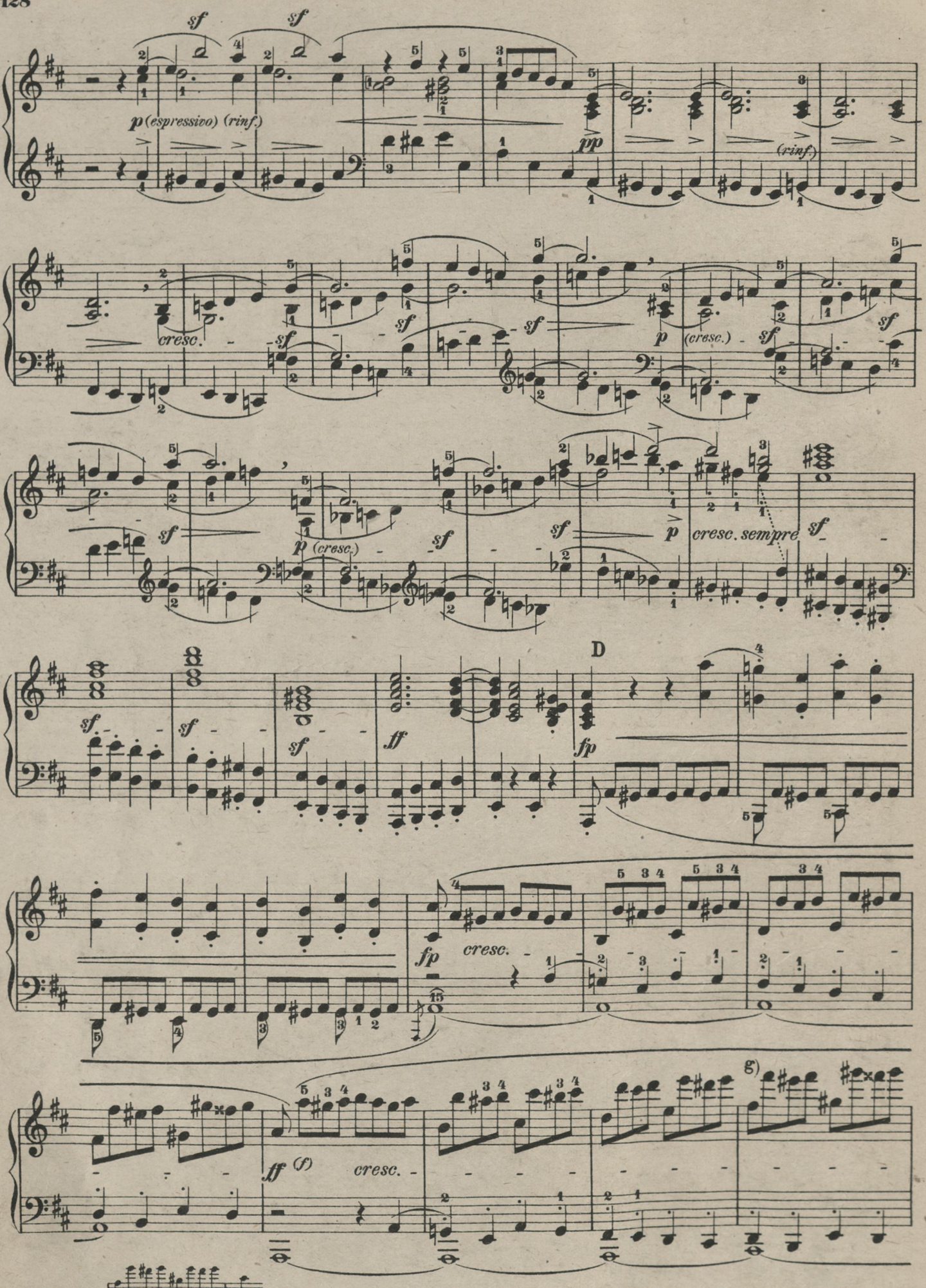
№ 7. **Presto.** (𝅗𝅥 = 132.) **Op. 10 No. 3.**



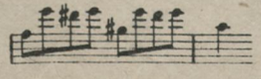
a) Original: b)

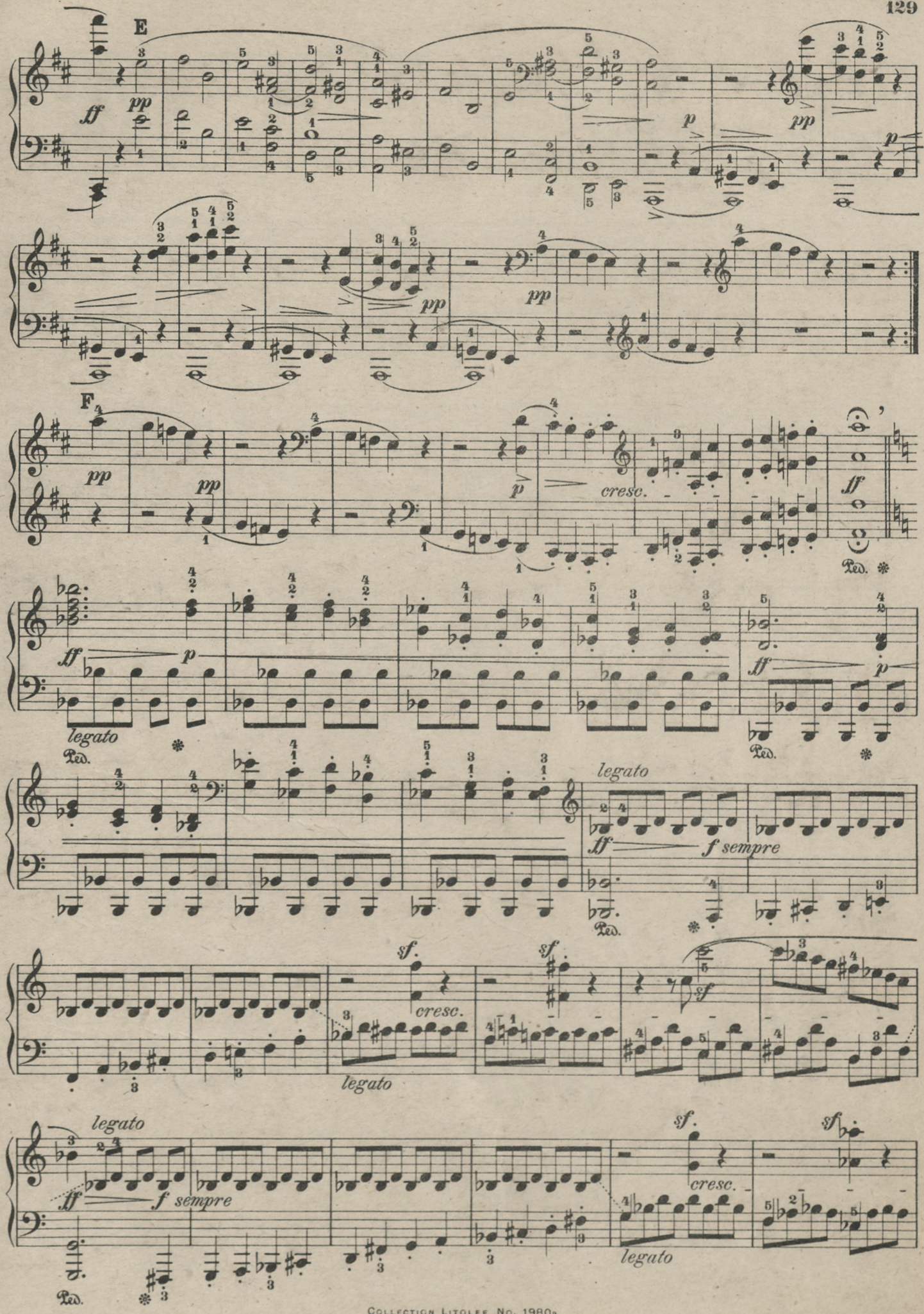


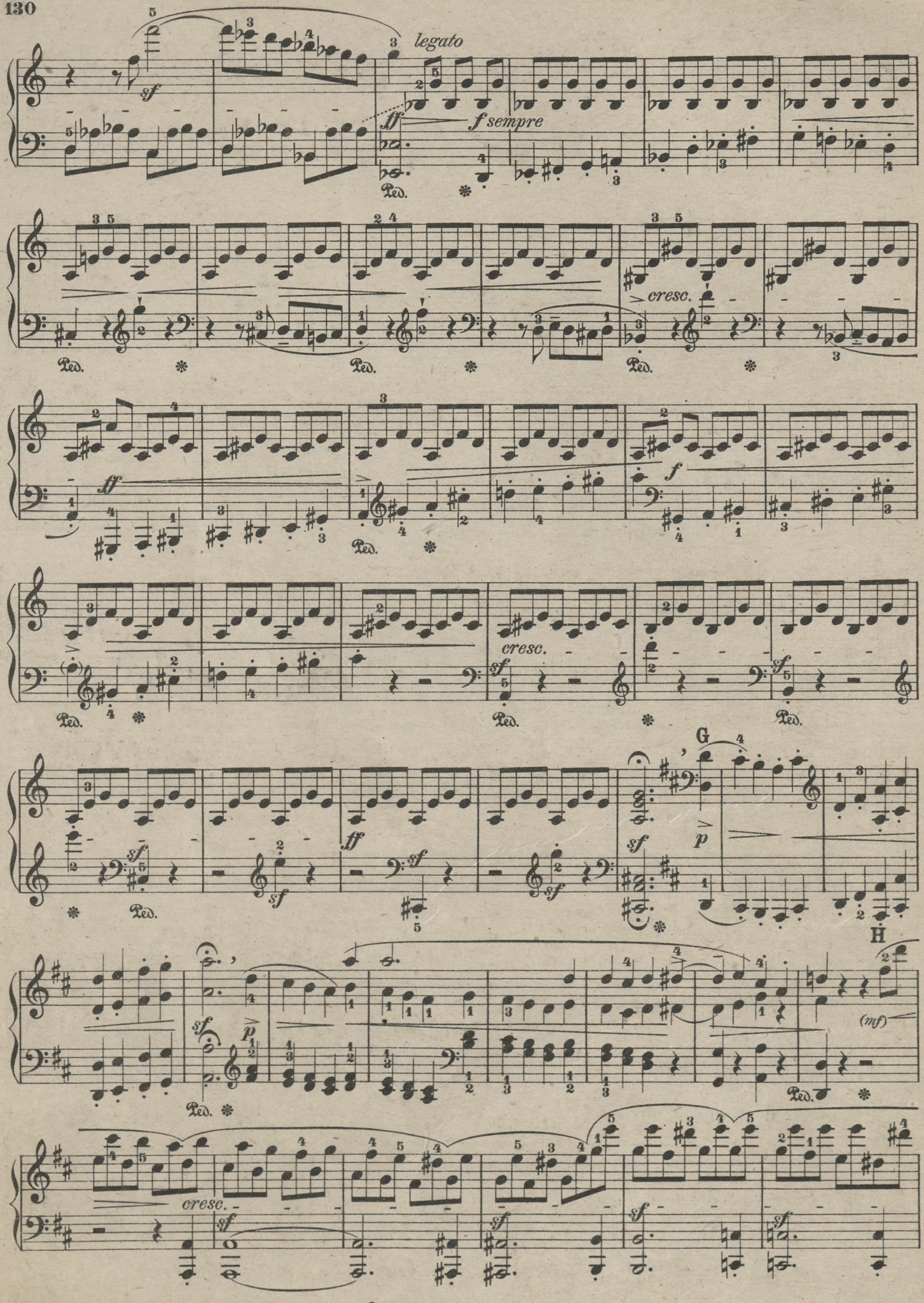
c) d) Original: e) f)

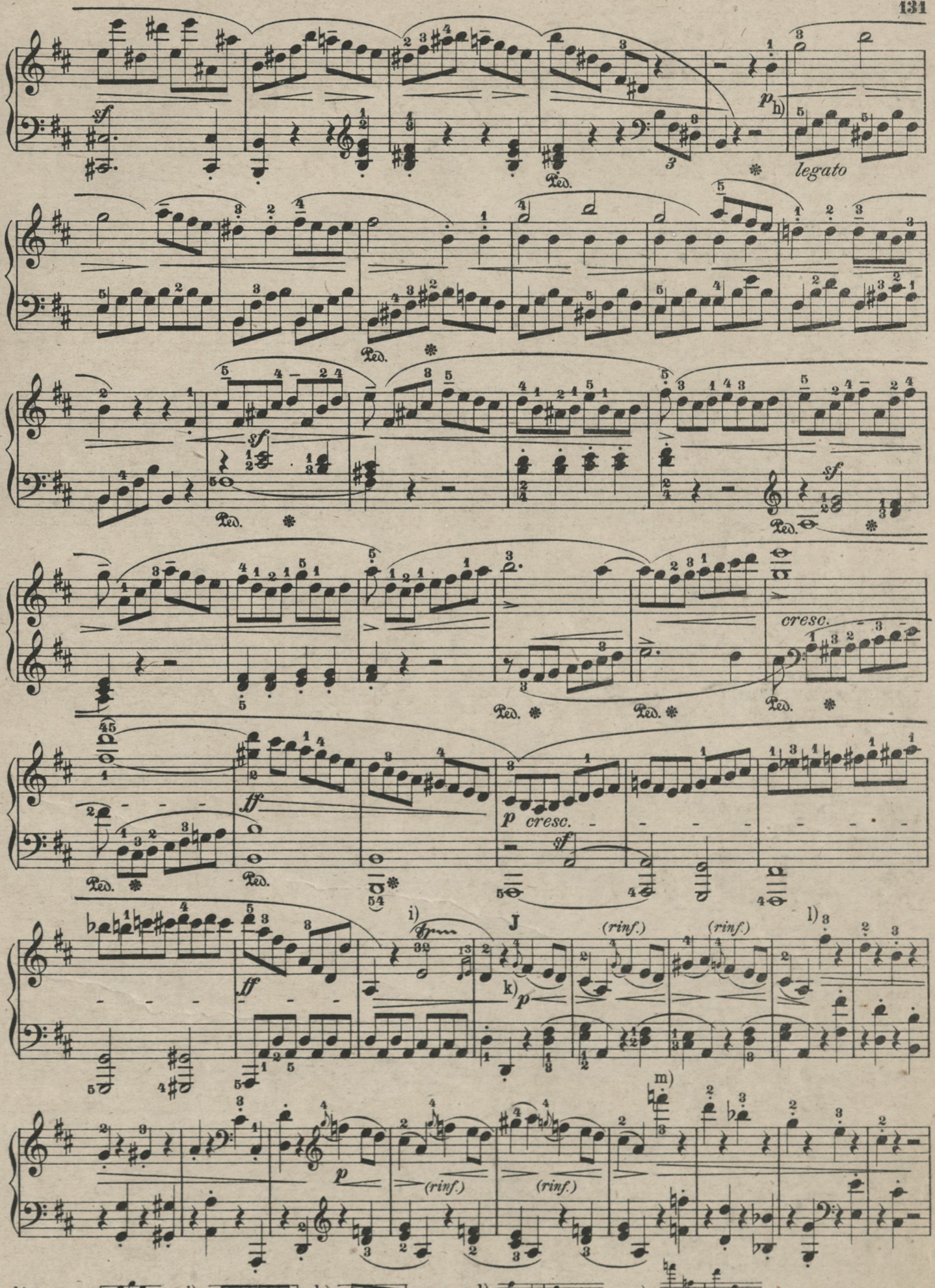

sf
sf
p (espressivo) (rinf.)
pp
(rinf.)
cresc.
sf
p (cresc.)
cresc. sempre
D
ff
fp
cresc.
ff (f)
g)

g) Original:

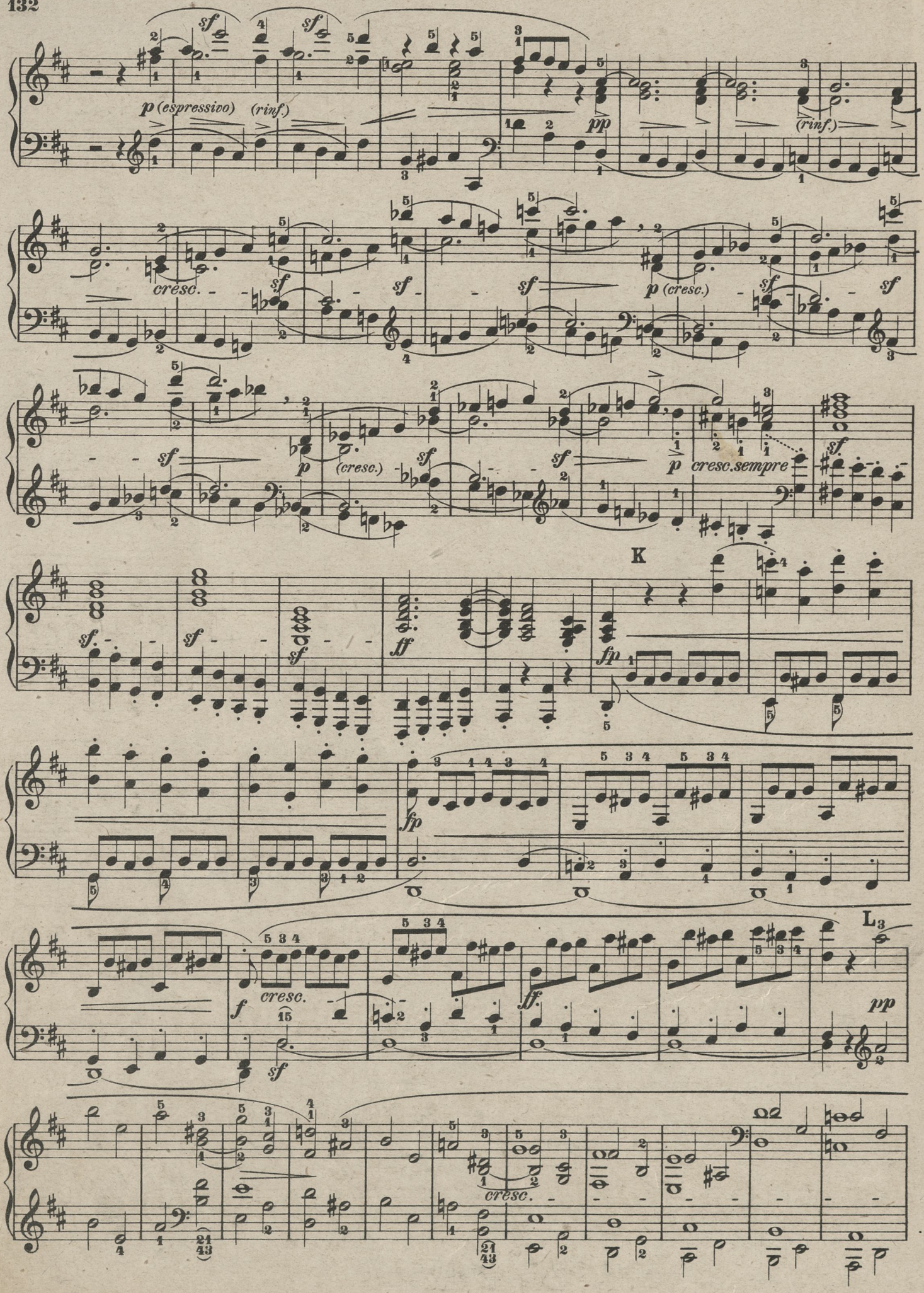


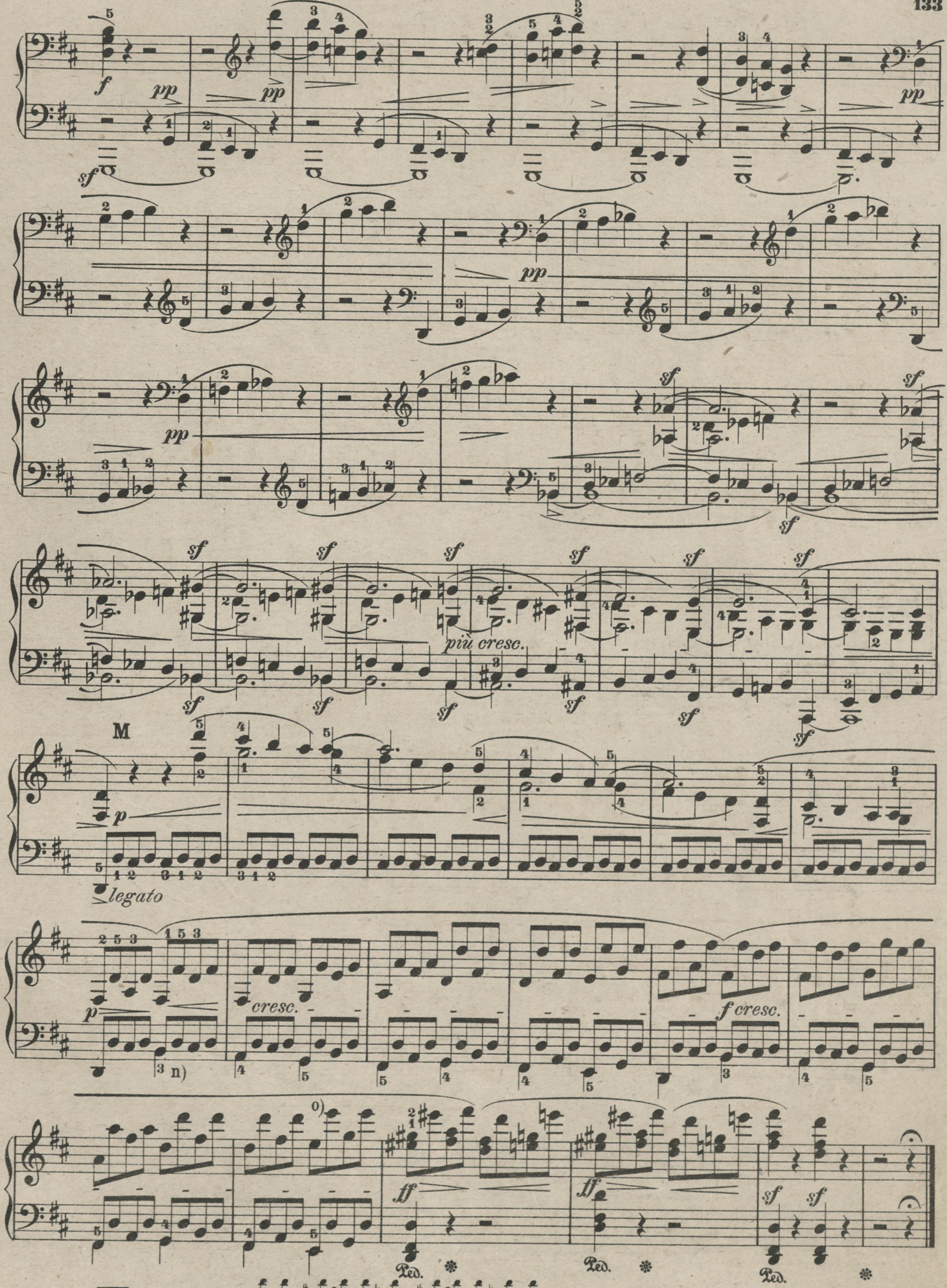

E
ff
pp
p
pp
pp
pp
F
pp
pp
p
cresc.
ff
Ped.
ff
p
legato
Ped.
Ped.
legato
ff
f sempre
Ped.
sf.
cresc.
sf.
sf
legato
legato
ff
f sempre
Ped.
sf.
cresc.
sf
legato


legato
sf
ff
f sempre
Ped.
cresc.
f
G
p
H
(mf)



h) Original: i) k) Original: l) m)

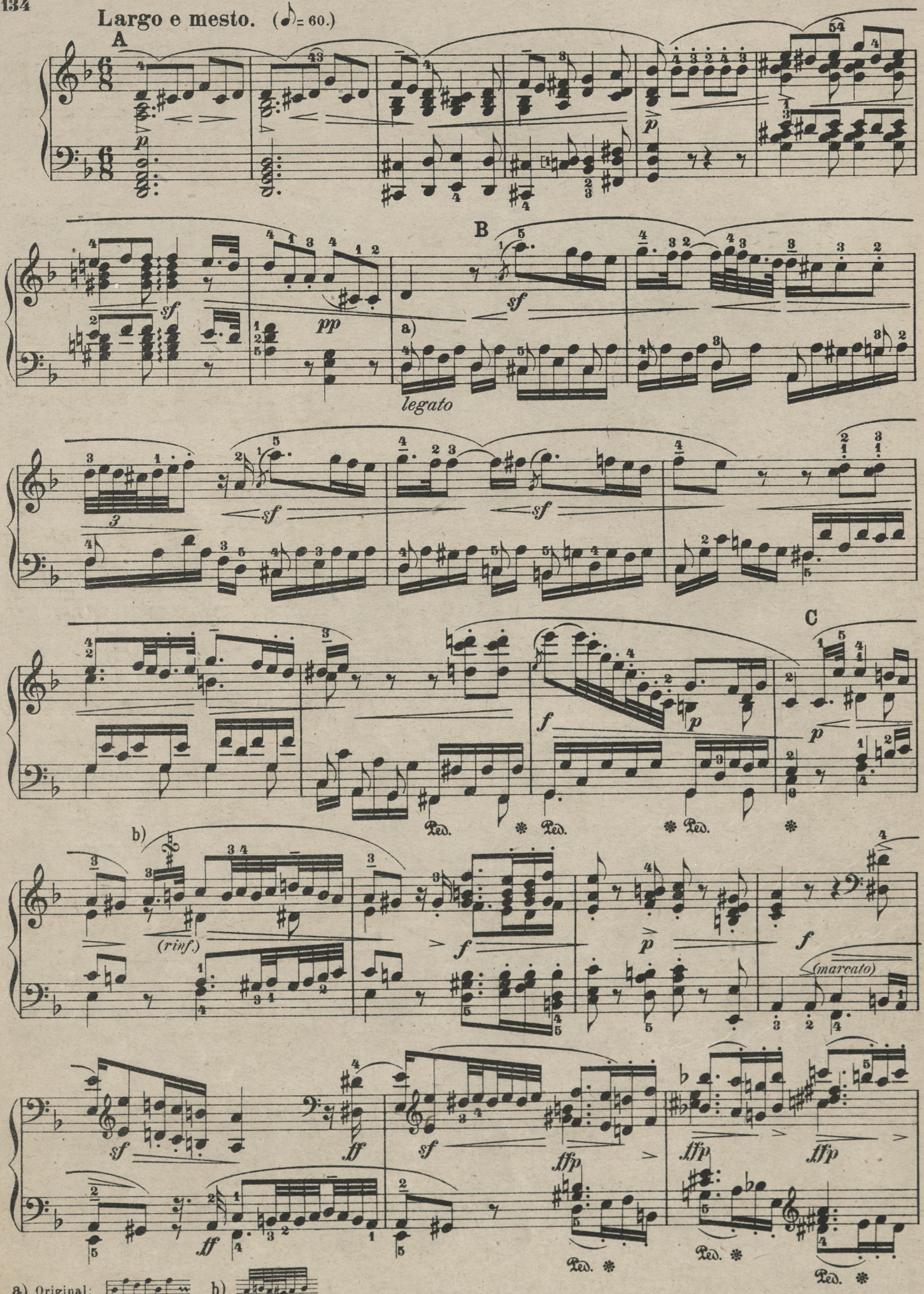

sf
sf
p (espressivo)
(rinf.)
pp
(rinf.)
cresc.
sf
sf
sf
p (cresc.)
sf
sf
sf
p
(cresc.)
sf
sf
p
cresc. sempre
sf
K
sf.
sf
sf
ff
fp
fp
cresc.
f
sf
ff.
L3
pp
cresc.



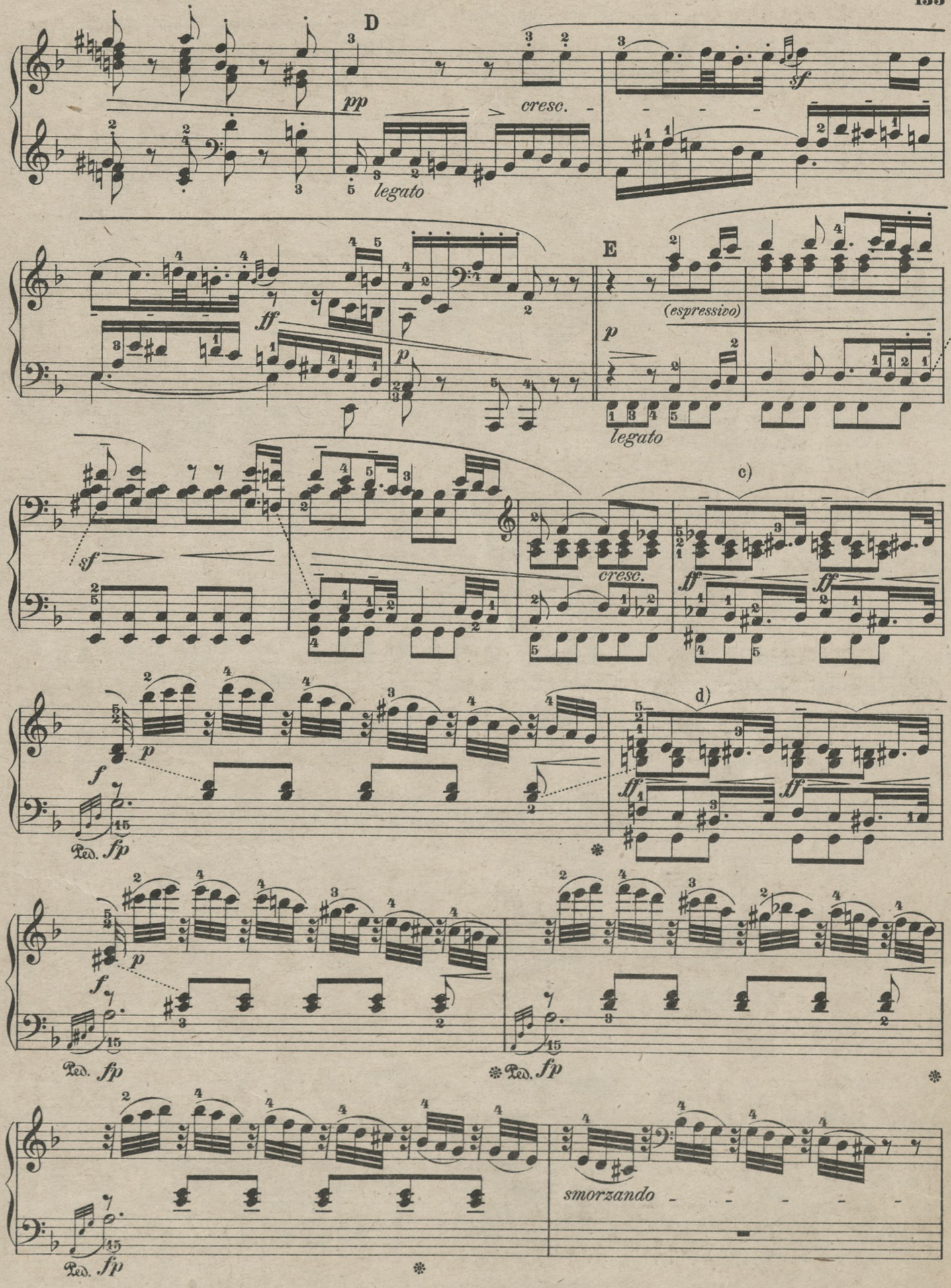
n) Original:

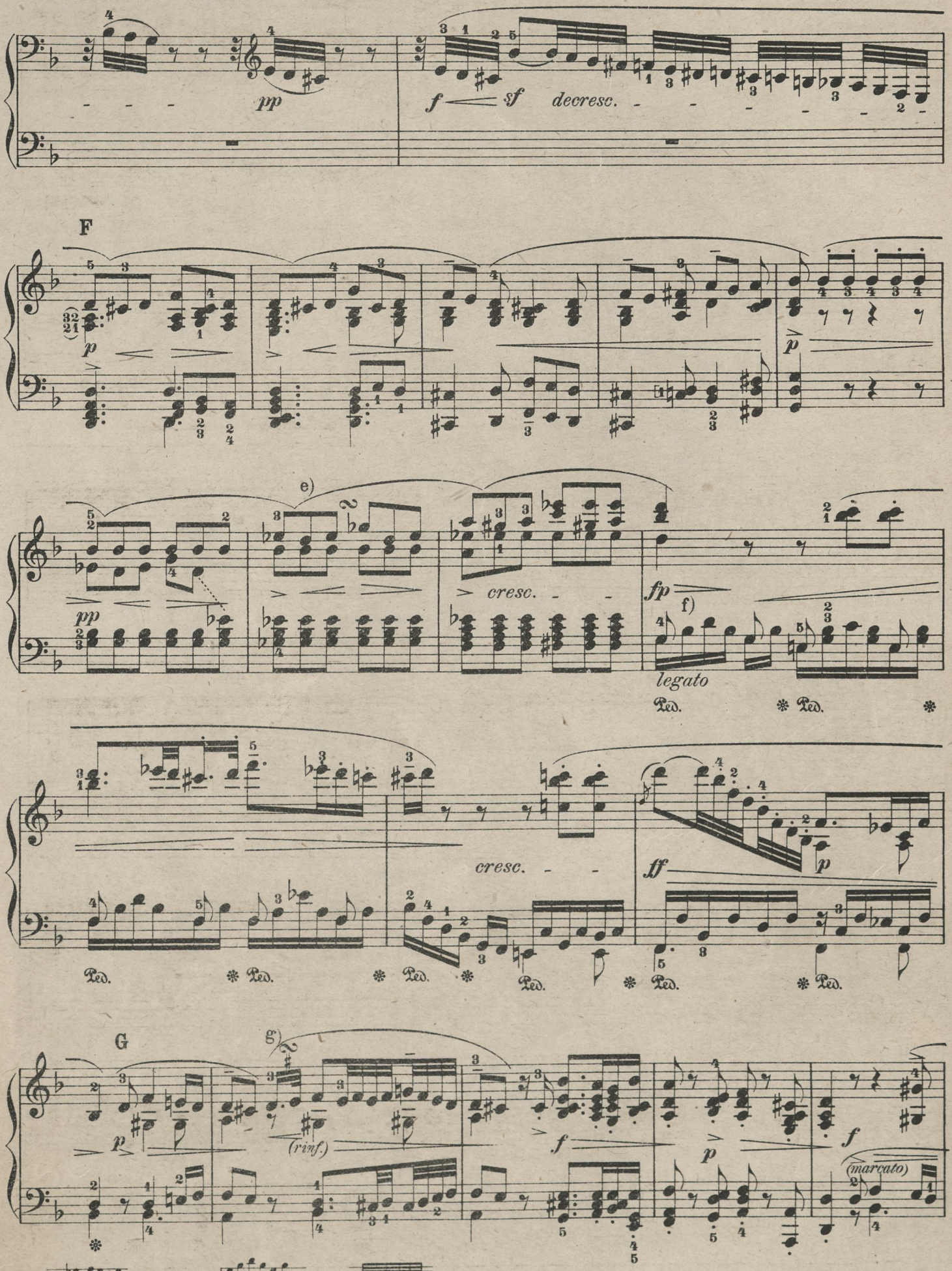
o) Original:

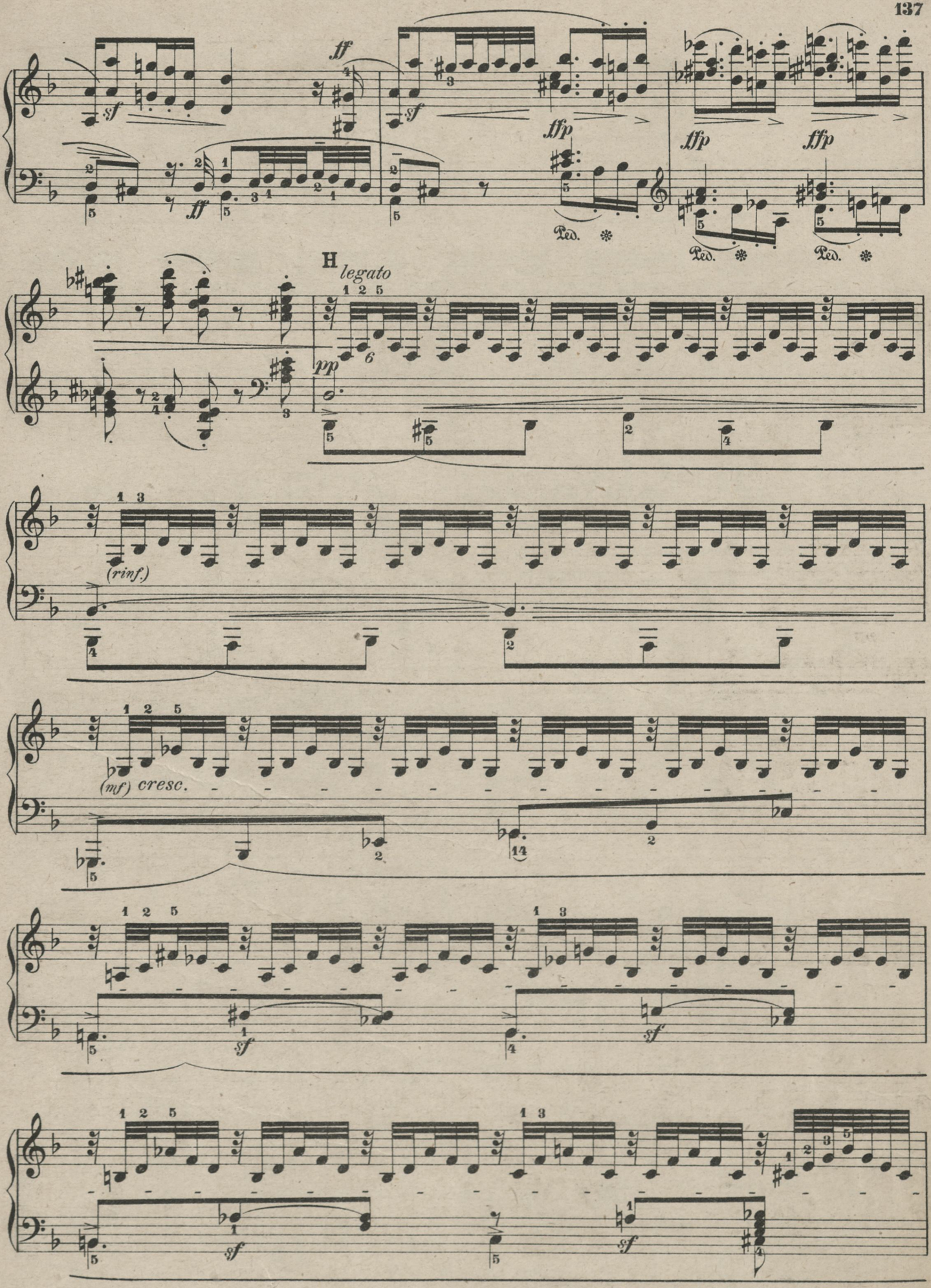
Largo e mesto. (♪ = 60.)

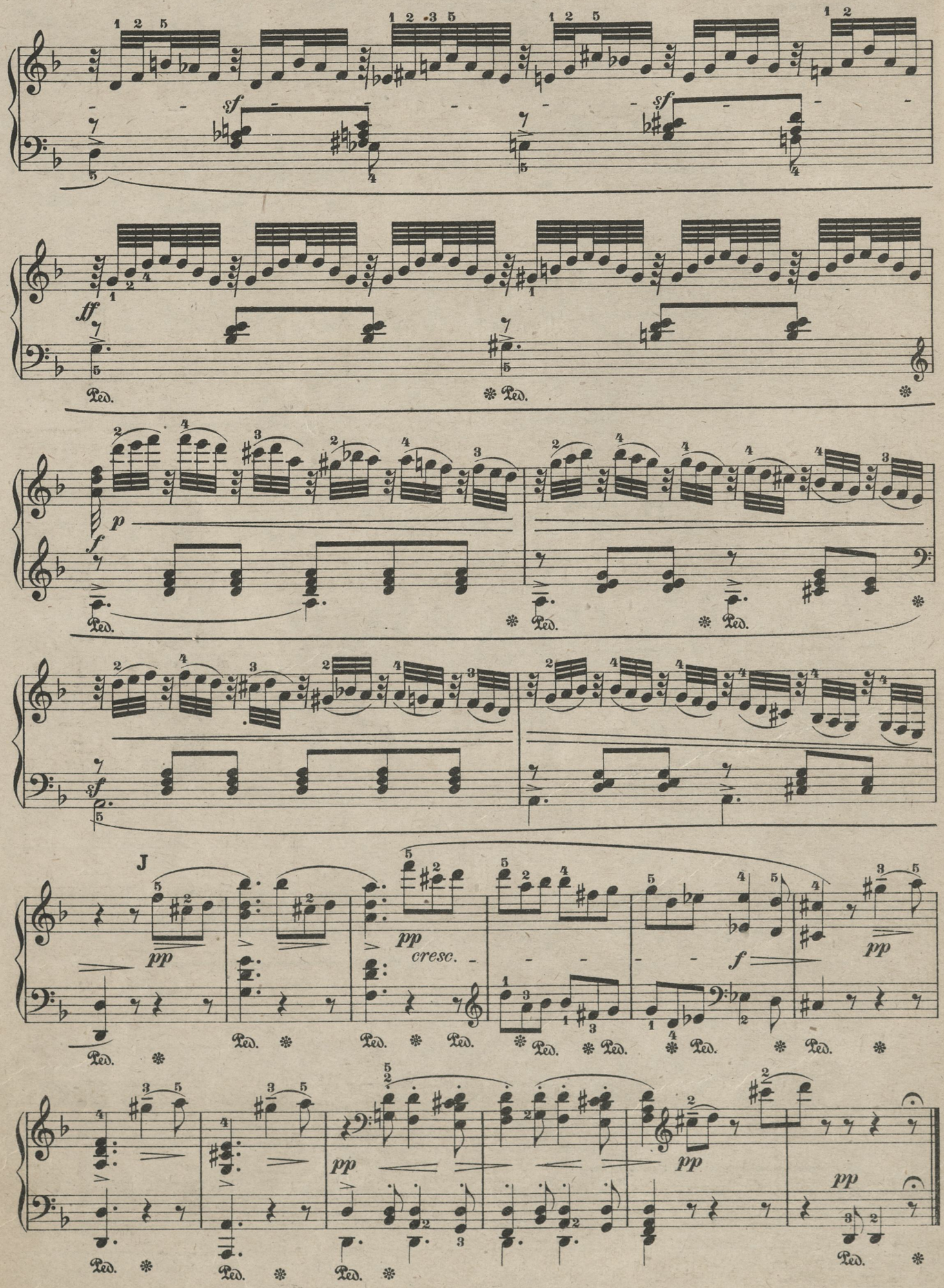


a) Original: b)


D
pp
cresc.
sf
legato
ff
p
E
(espressivo)
legato
c)
sf
cresc.
ff
d)
f
fp
Ped.
smorzando
Original: c)
d)

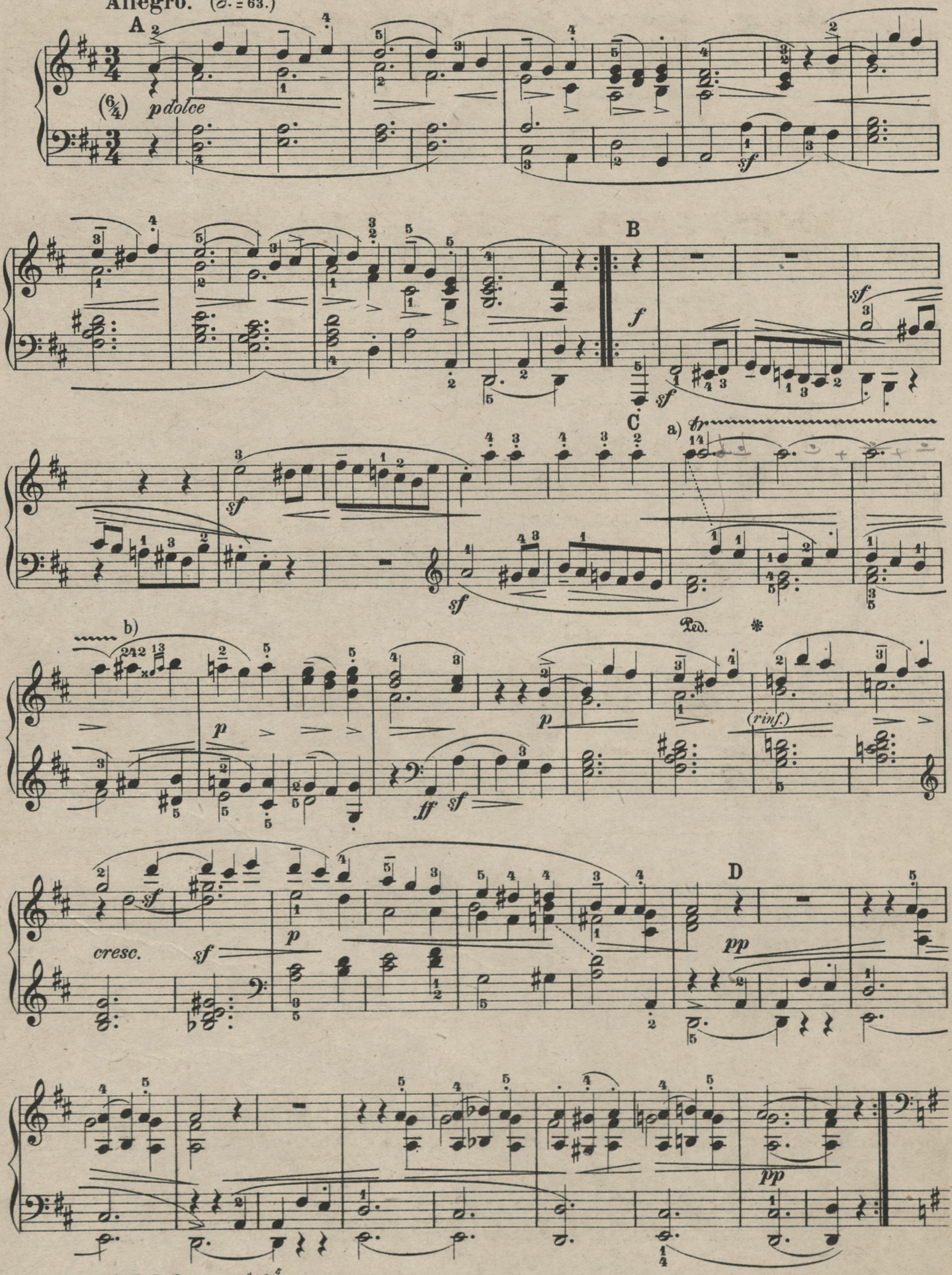

pp
f
sf
decresc.
F
p
e)
pp
cresc.
fp
f)
legato
Ped.
cresc.
ff
G
g)
(rinf.)
f
p
(marcato)
e)
f) Original:
g)


sf
ff
ff
sf
ffp
ffp
ffp
Ped.
Ped.
Ped.
H
legato
pp
(rinf.)
(mf) cresc.
sf
sf
sf

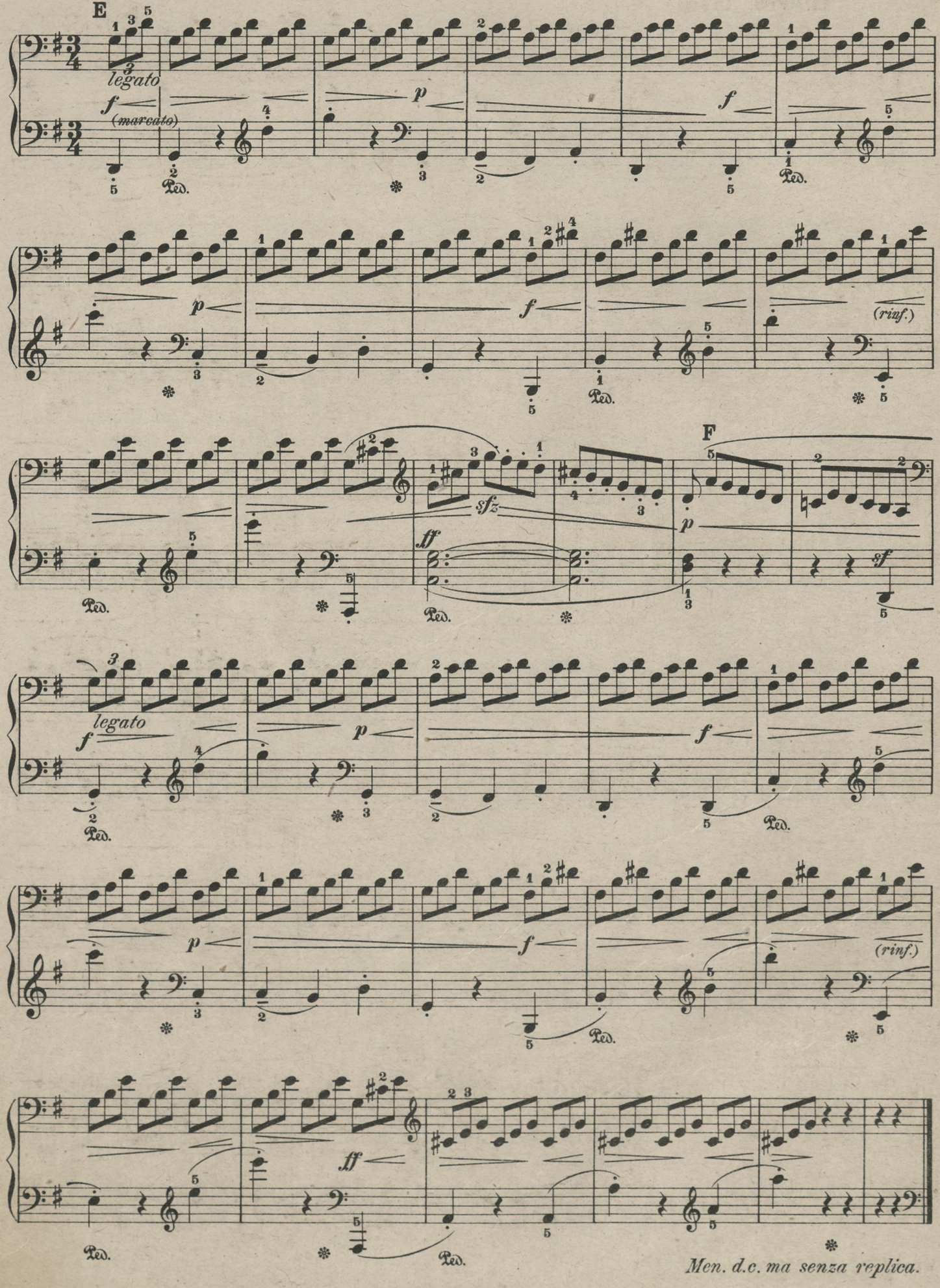

sf
sf
ff
Ped.
p
f
J
pp
cresc.
f
pp

Menuetto.

Allegro. (𝅗𝅥. = 63.)

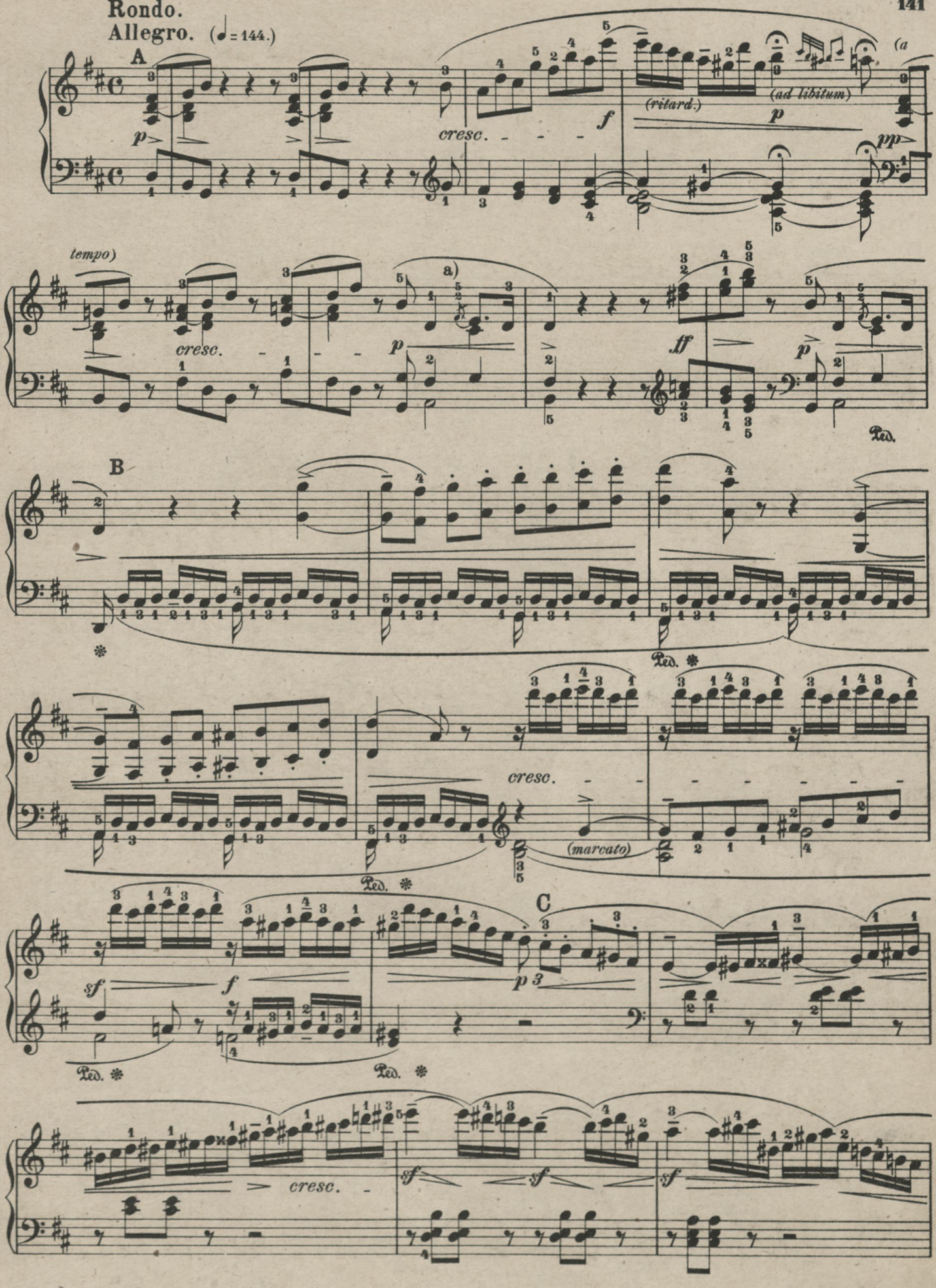


Trio.


E
legato
f
(marcato)
p
f
Ped.
(rinf.)
F
sfz
ff
sf
Men. d.c. ma senza replica.

Rondo.

Allegro. (♩ = 144.)



a)

D

(a

p

cresc. molto

ff

(ritard.)

sf

p

tempo)

cresc. f

(ritard.)

(ad libitum)

p

(a tempo)

pp

cresc.

E

p

ff

p

ff

sf

sf

sf

Ped.

b)

sf

sf

legato

Ped.

Ped.

sf

Ped.

ff

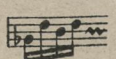
ff

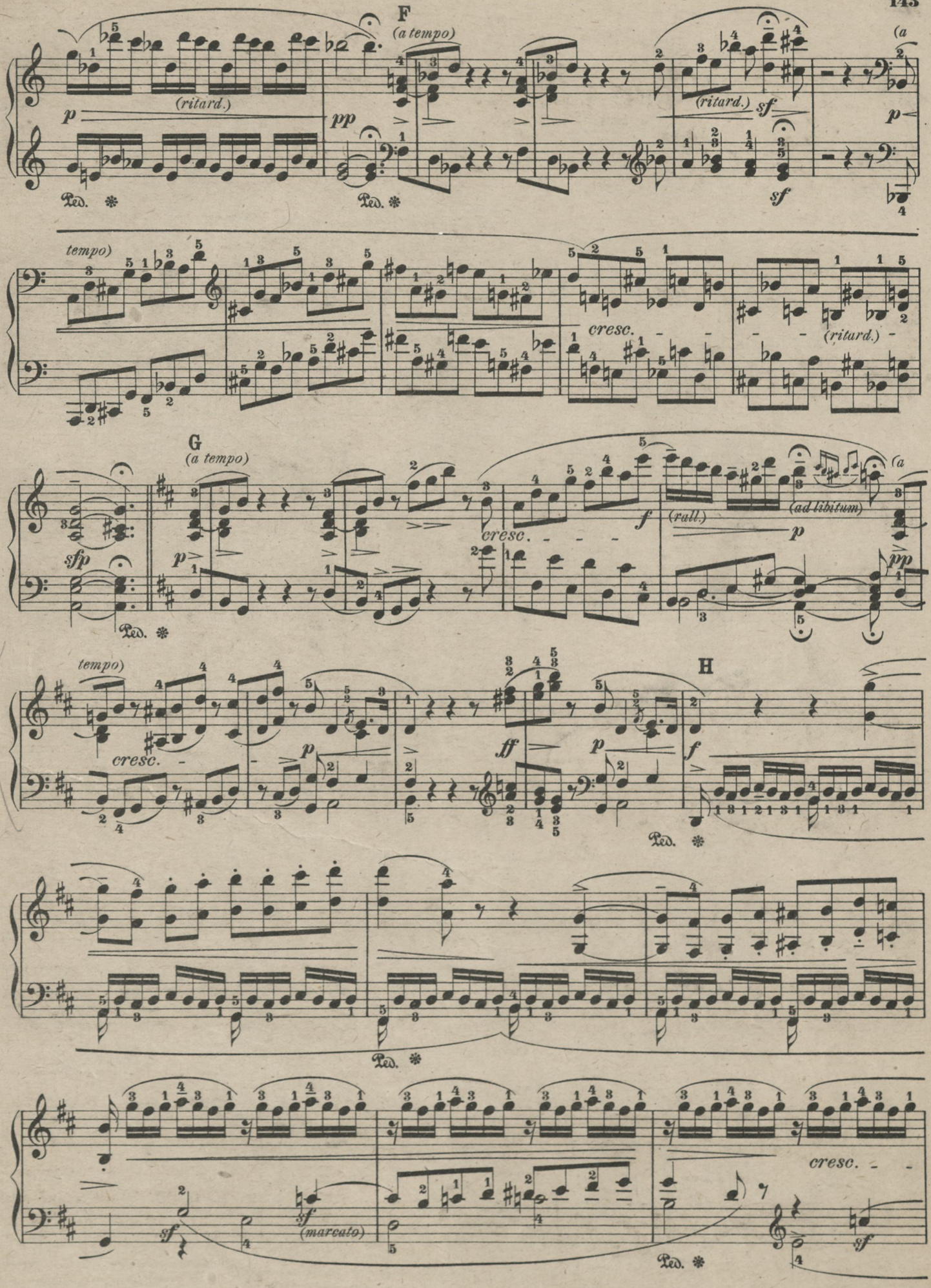
Ped.

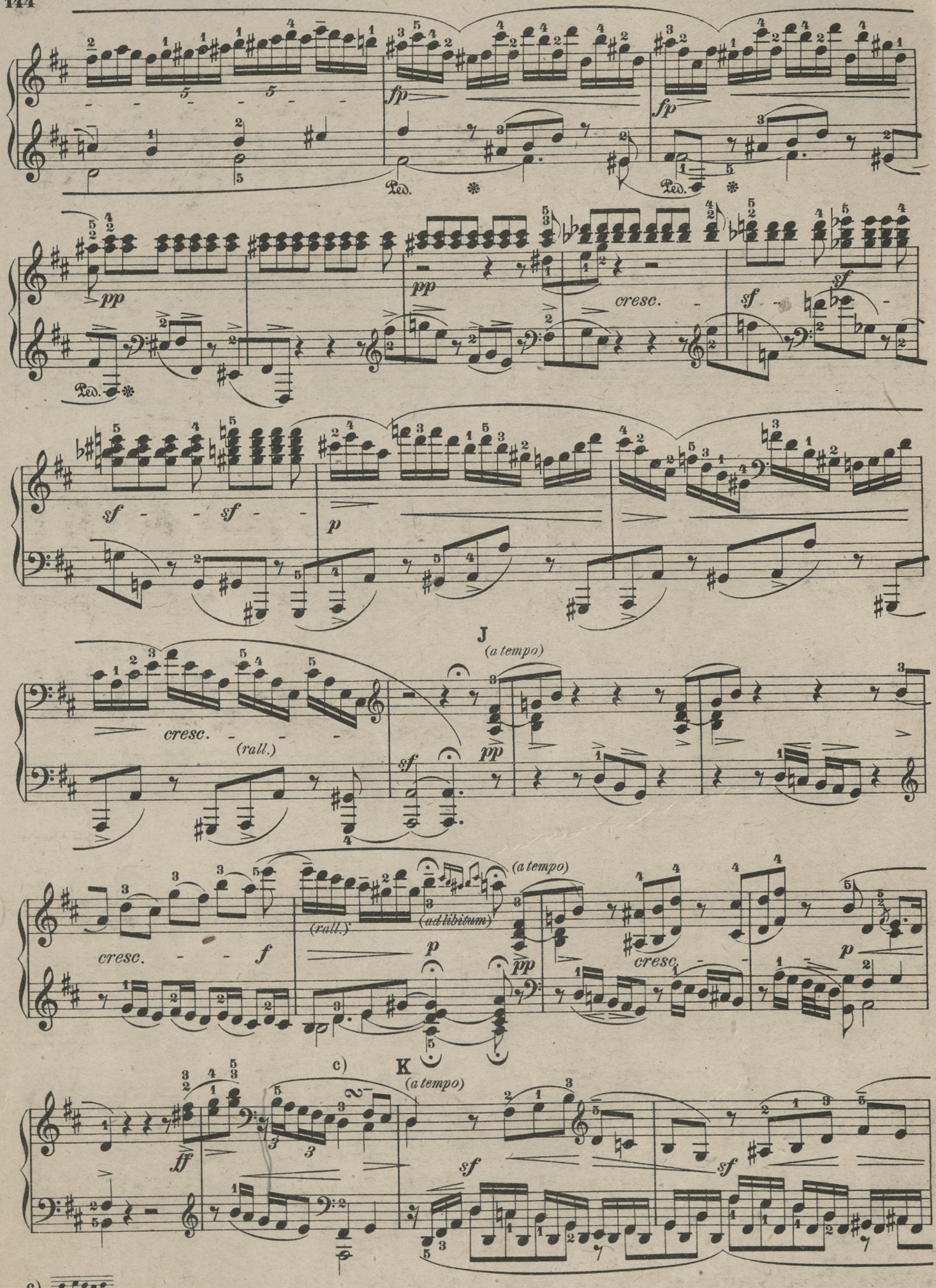
Ped.

Ped.

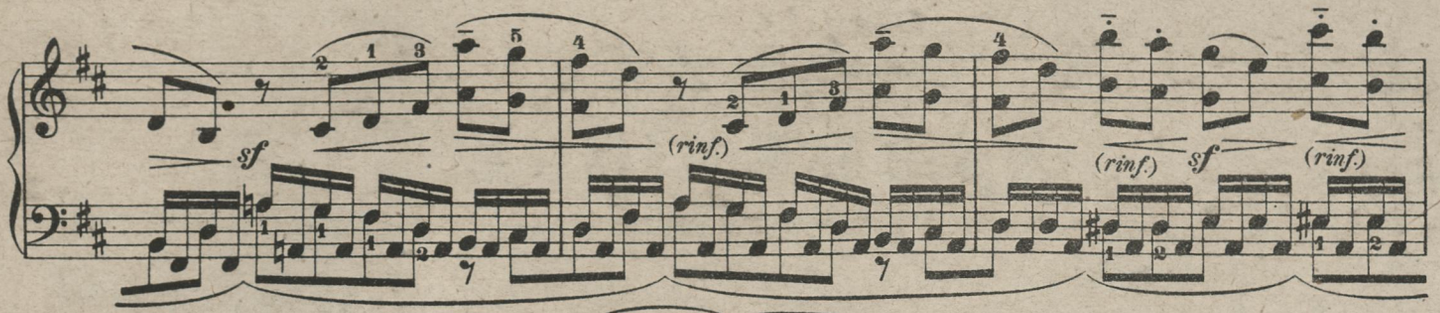
b) Original:

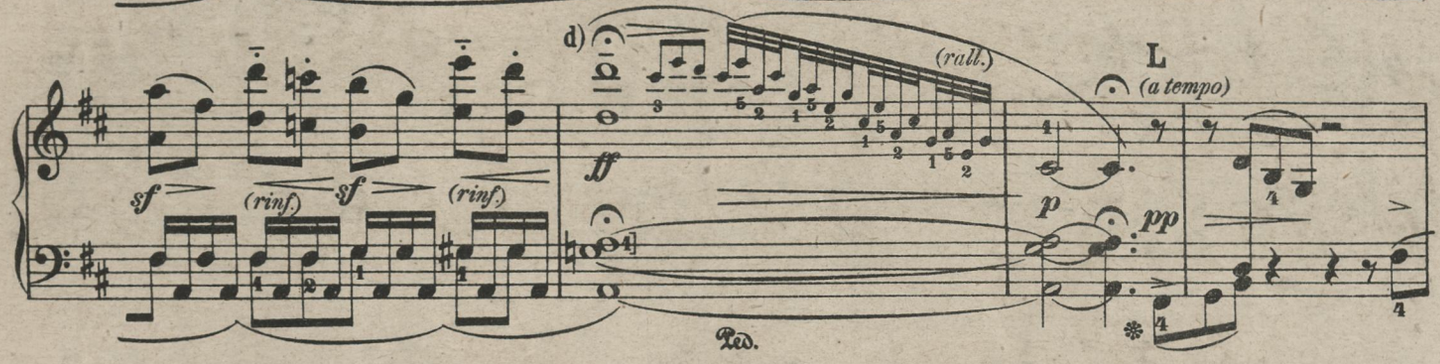


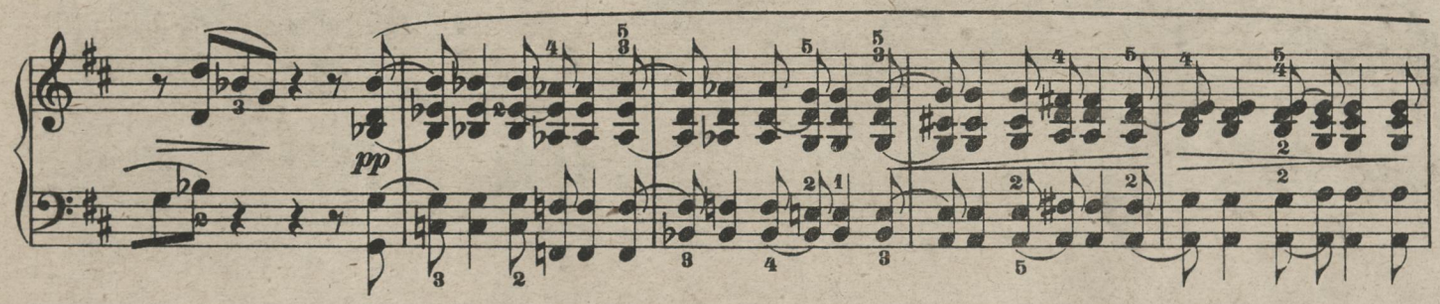

F
(a tempo)
(ritard.)
(ritard.)
tempo)
cresc.
(ritard.)
G
(a tempo)
cresc.
(rall.)
(ad libitum)
tempo)
cresc.
H
(marcato)
cresc.

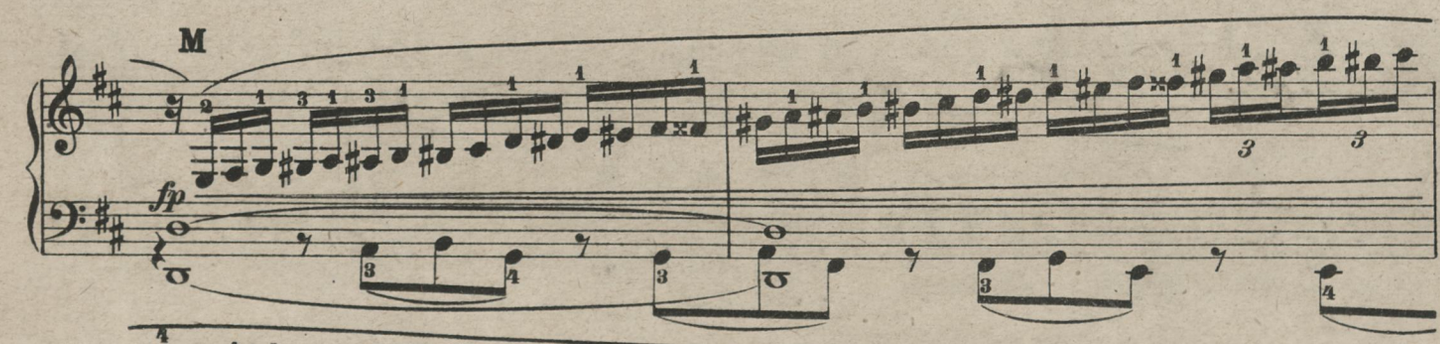

fp
fp
Ped.
Ped.
pp
pp
cresc.
sf
sf
sf
p
J
(a tempo)
cresc.
(rall.)
sf
pp
(rall.)
(ad libitum)
(a tempo)
cresc.
f
p
pp
cresc.
p
c)
K
(a tempo)
ff
sf
sf

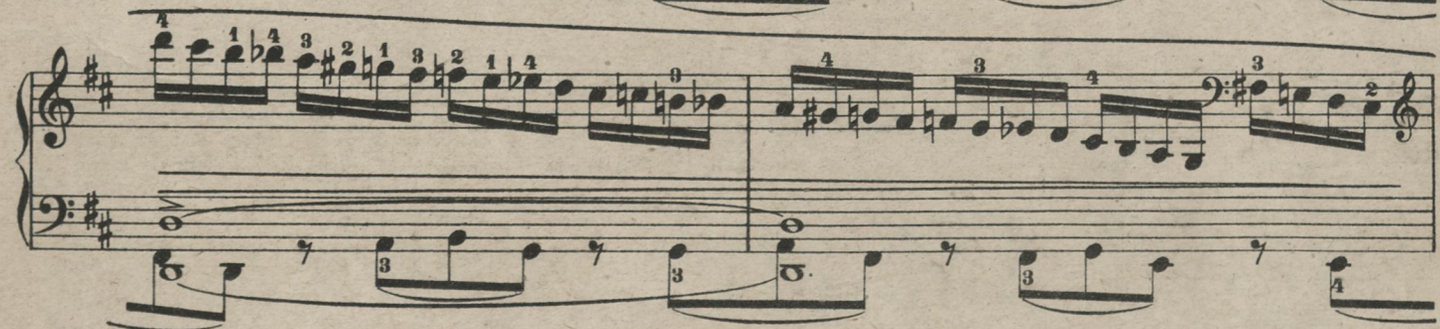
c)

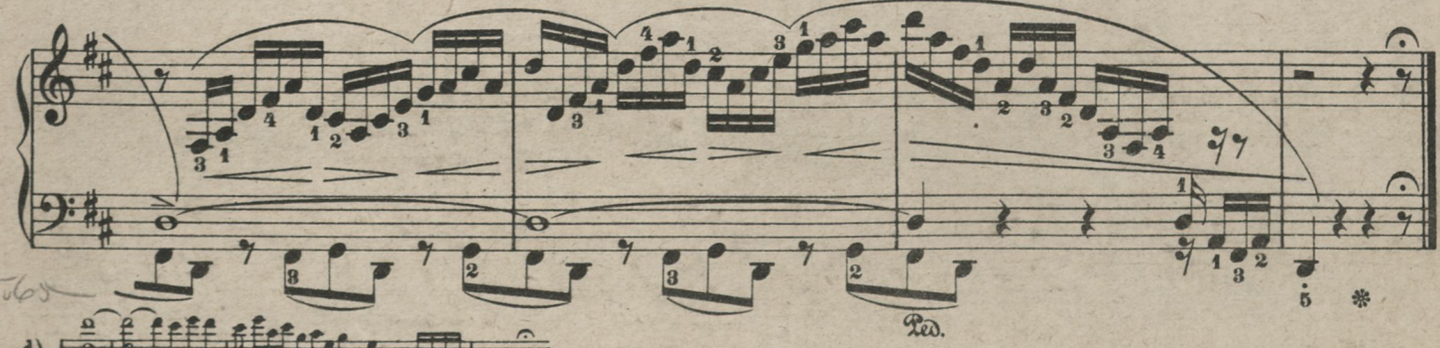

sf
(rinf.)
(rinf.)
sf
(rinf.)


d)
(rall.)
L
(a tempo)
sf
(rinf.)
sf
(rinf.)
ff
p
pp
Ped.


pp


M
fp




Ped.

20.565

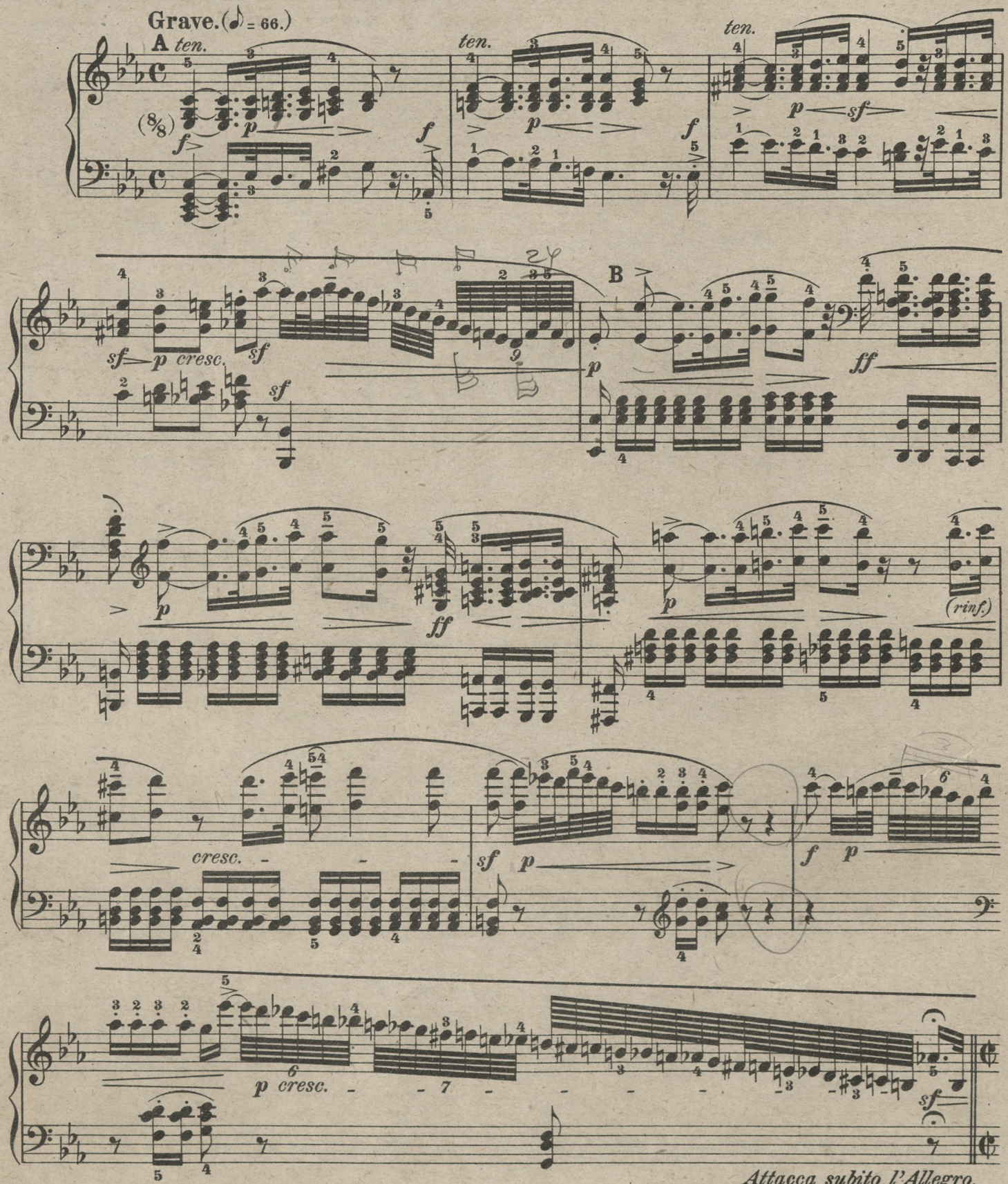
d)

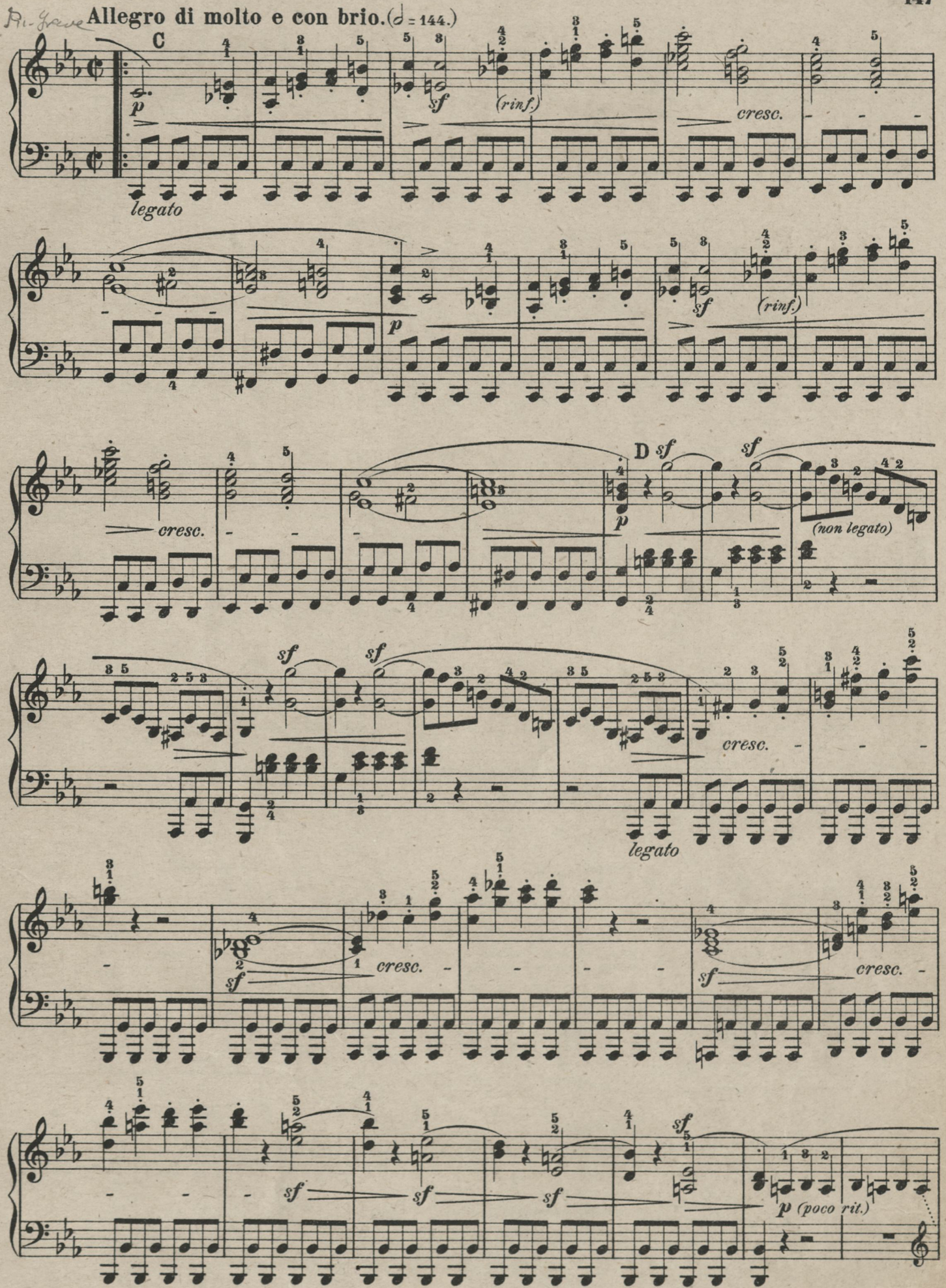
SONATE PATHETIQUE.

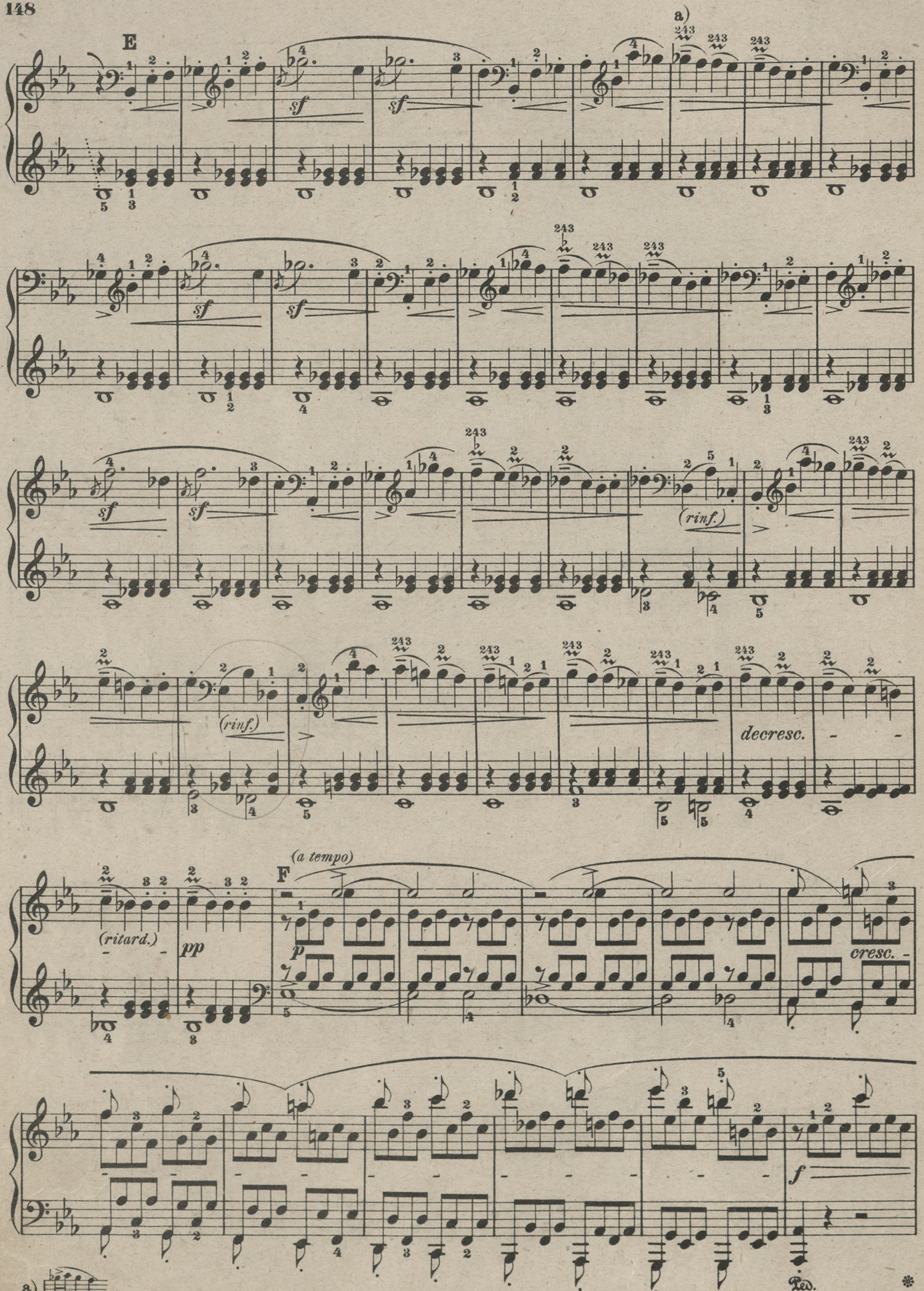
№ 8.

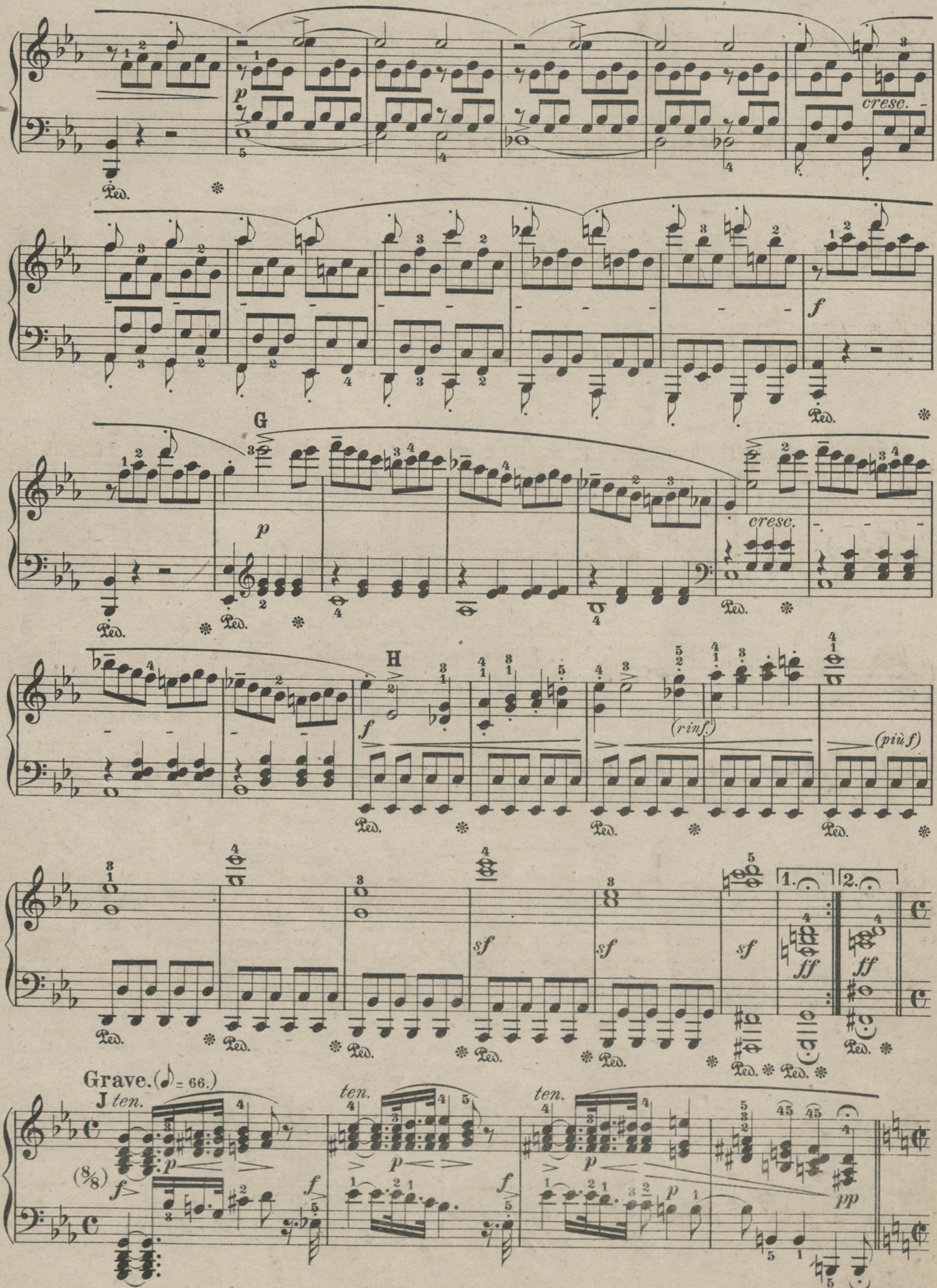
Dem Fürsten Carl von Lichnowsky gewidmet.

Op. 13.

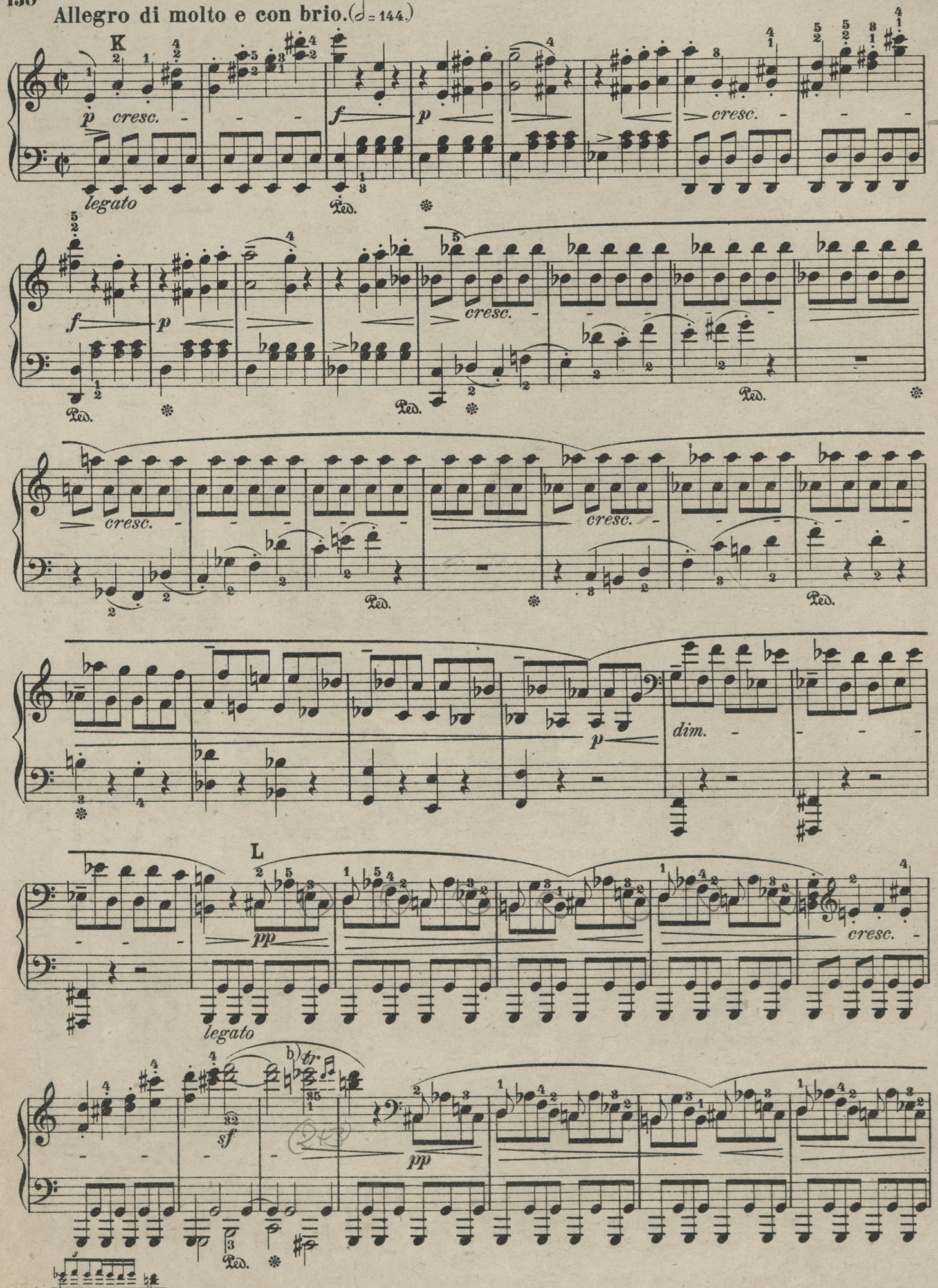


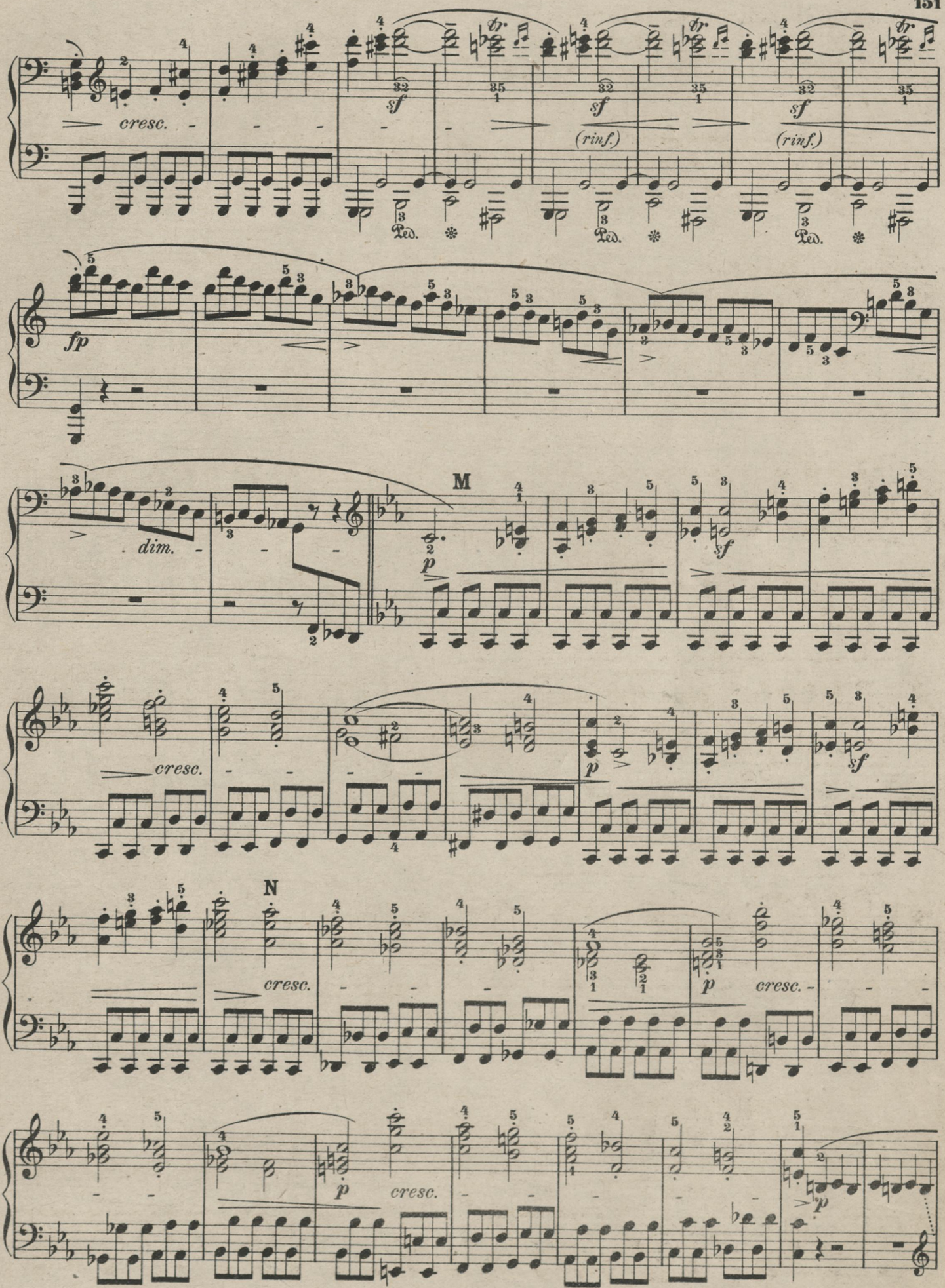

Allegro di molto e con brio. (♩ = 144.)
C
p
sf
(rinf.)
cresc.
legato
p
sf
(rinf.)
cresc.
D sf
sf
p
(non legato)
sf
sf
cresc.
legato
sf
cresc.
sf
cresc.
sf
sf
sf
p (poco rit.)

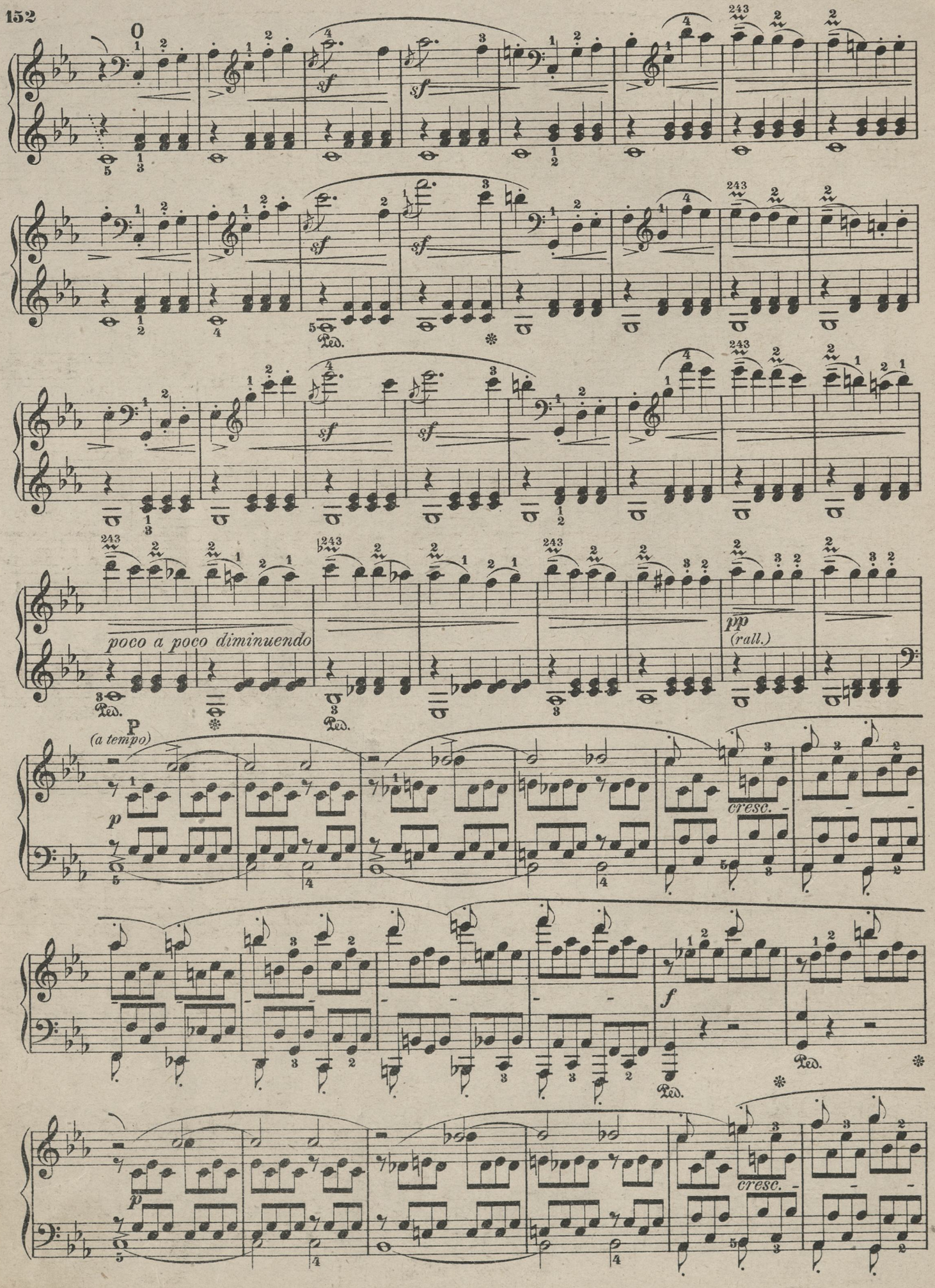

E
a)
sf
(rinf.)
decresc.
(ritard.)
pp
(a tempo)
F
p
cresc.
f
Ped.
a)

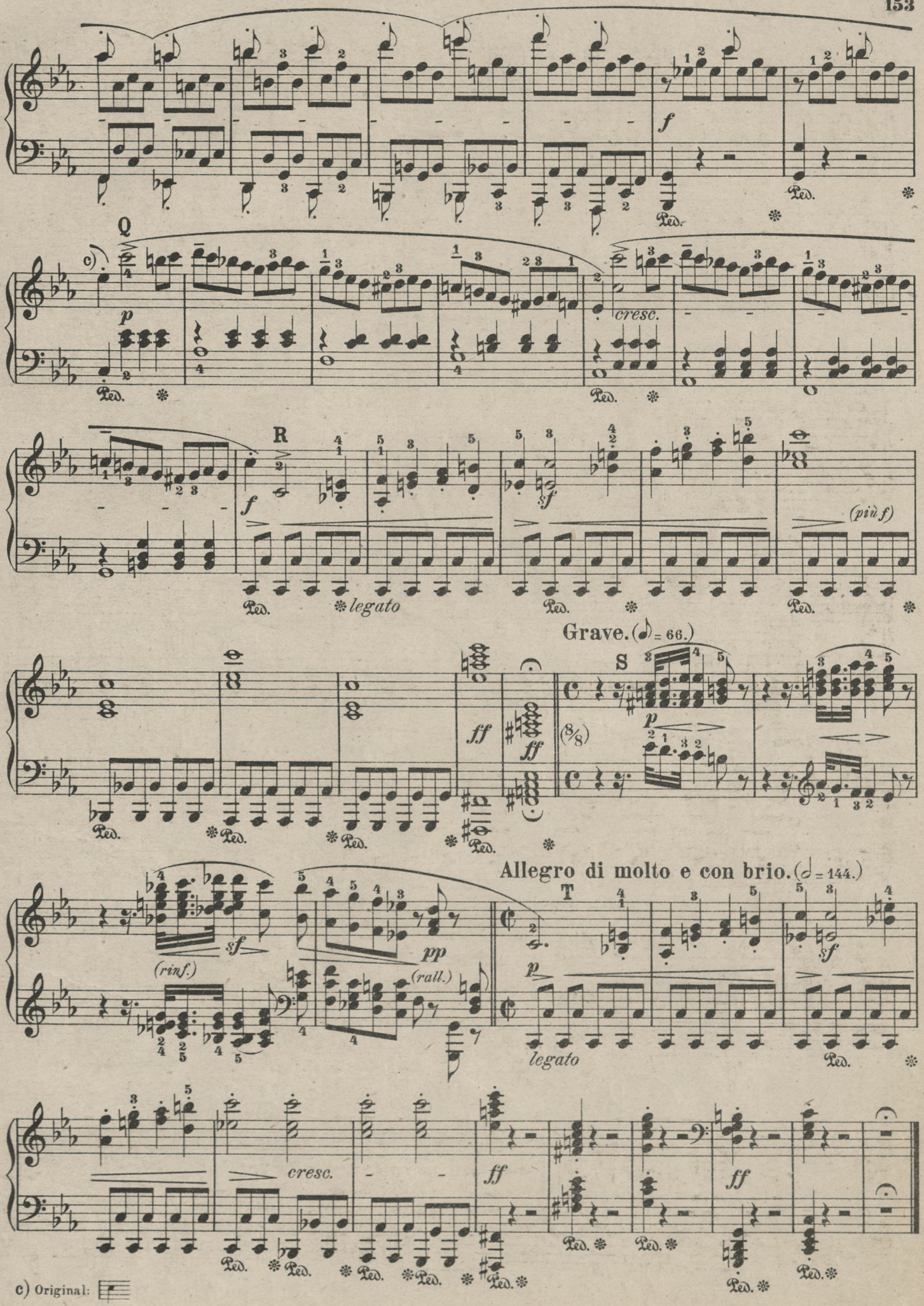

cresc.
f
G
p
cresc.
H
f
(rinf.)
(più f)
sf
sf
sf
1.
2.
ff
ff
Grave. (♪ = 66.)
J ten.
ten.
ten.
(8/8)
f
p
p
f
p
pp

Allegro di molto e con brio. (♩ = 144.)

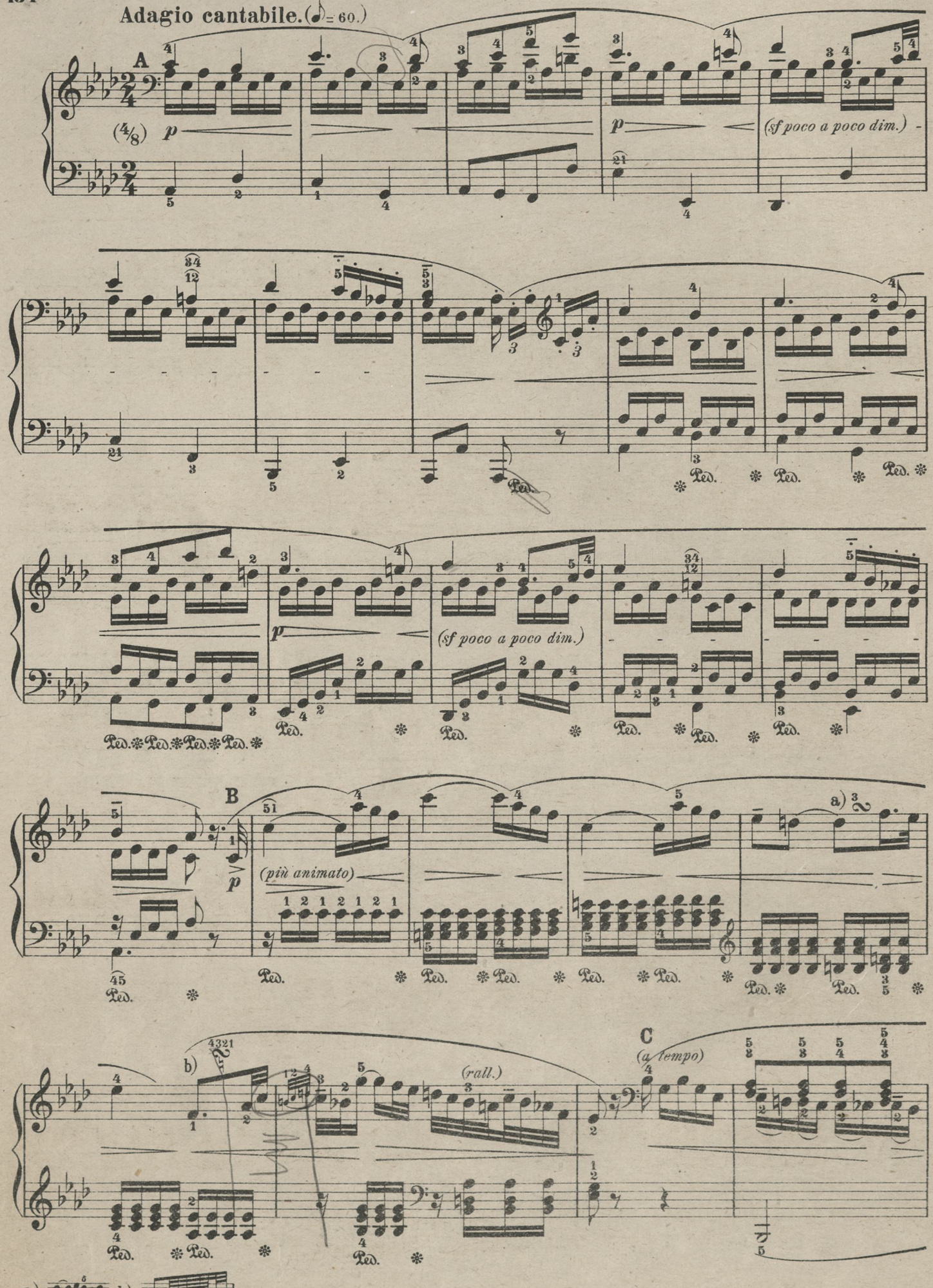



cresc.
sf
(rinf.)
fp
dim.
M
p
cresc.
N

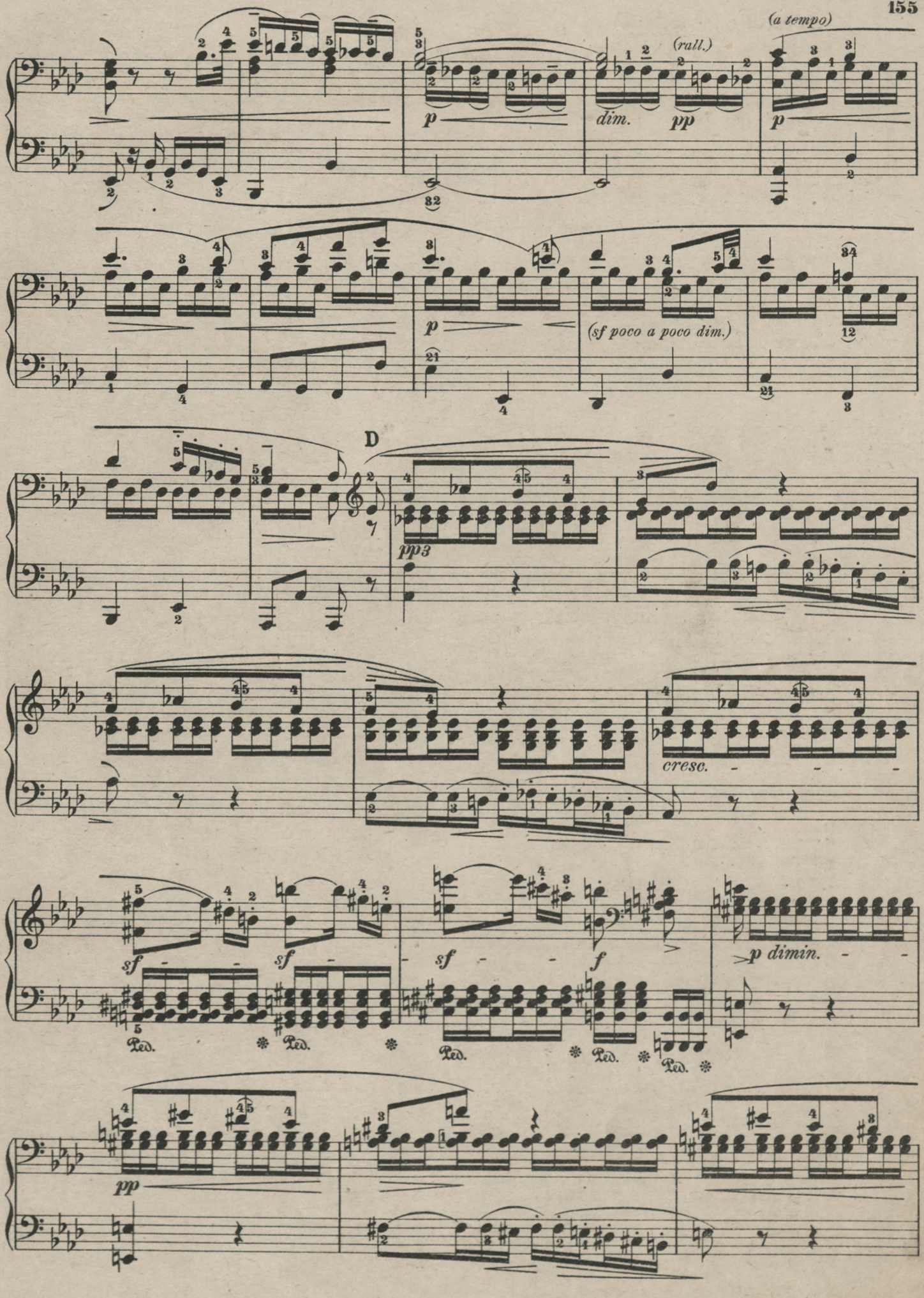

sf
poco a poco diminuendo
pp
(rall.)
P
(a tempo)
p
cresc.
f
Ped.

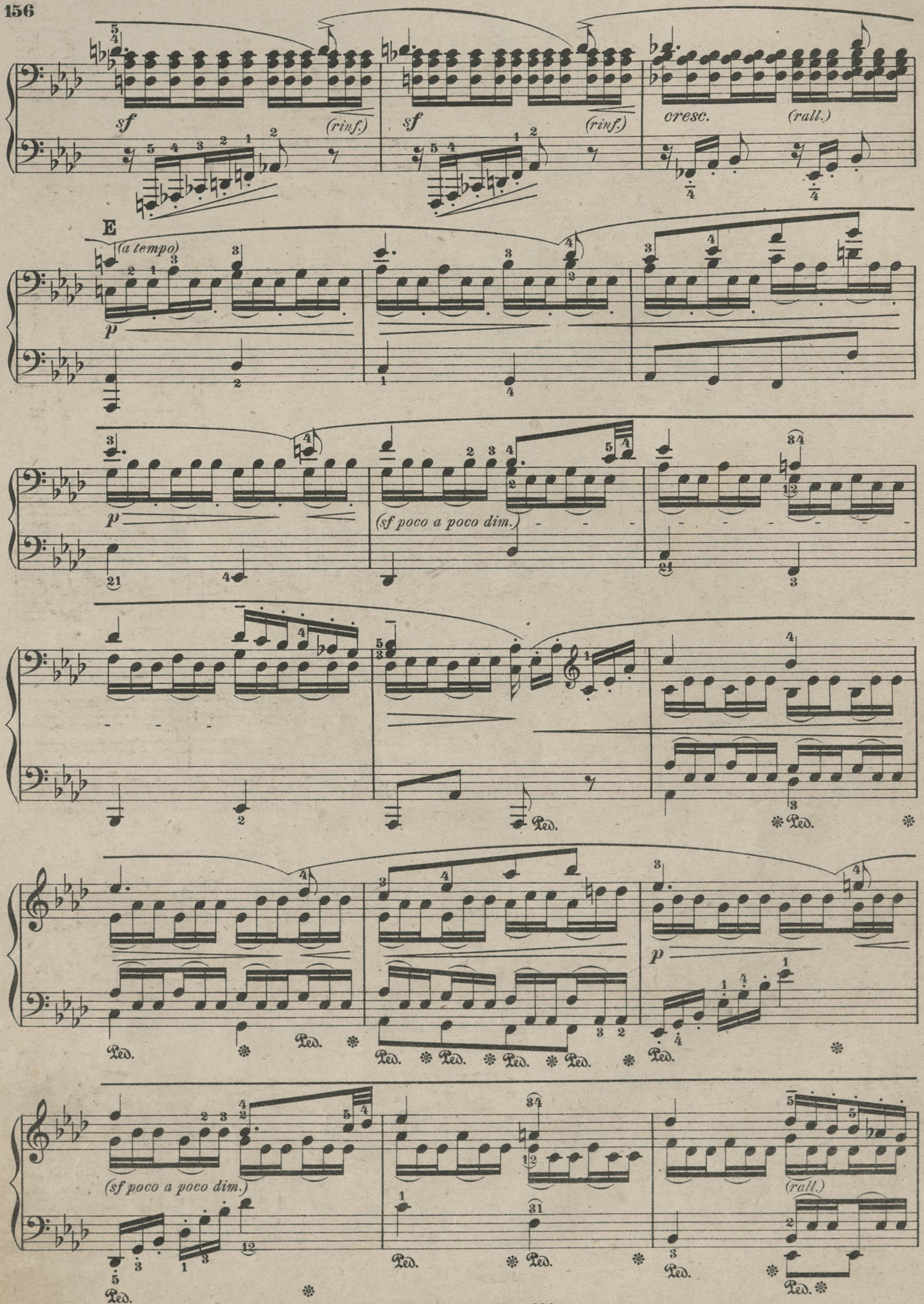

Q
c)
p
cresc.
R
f
sf
(più f)
legato
Grave. (♪ = 66.)
S
ff
(8/8)
Allegro di molto e con brio. (𝅗𝅥 = 144.)
T
(rinf.)
pp
(rall.)
legato
cresc.

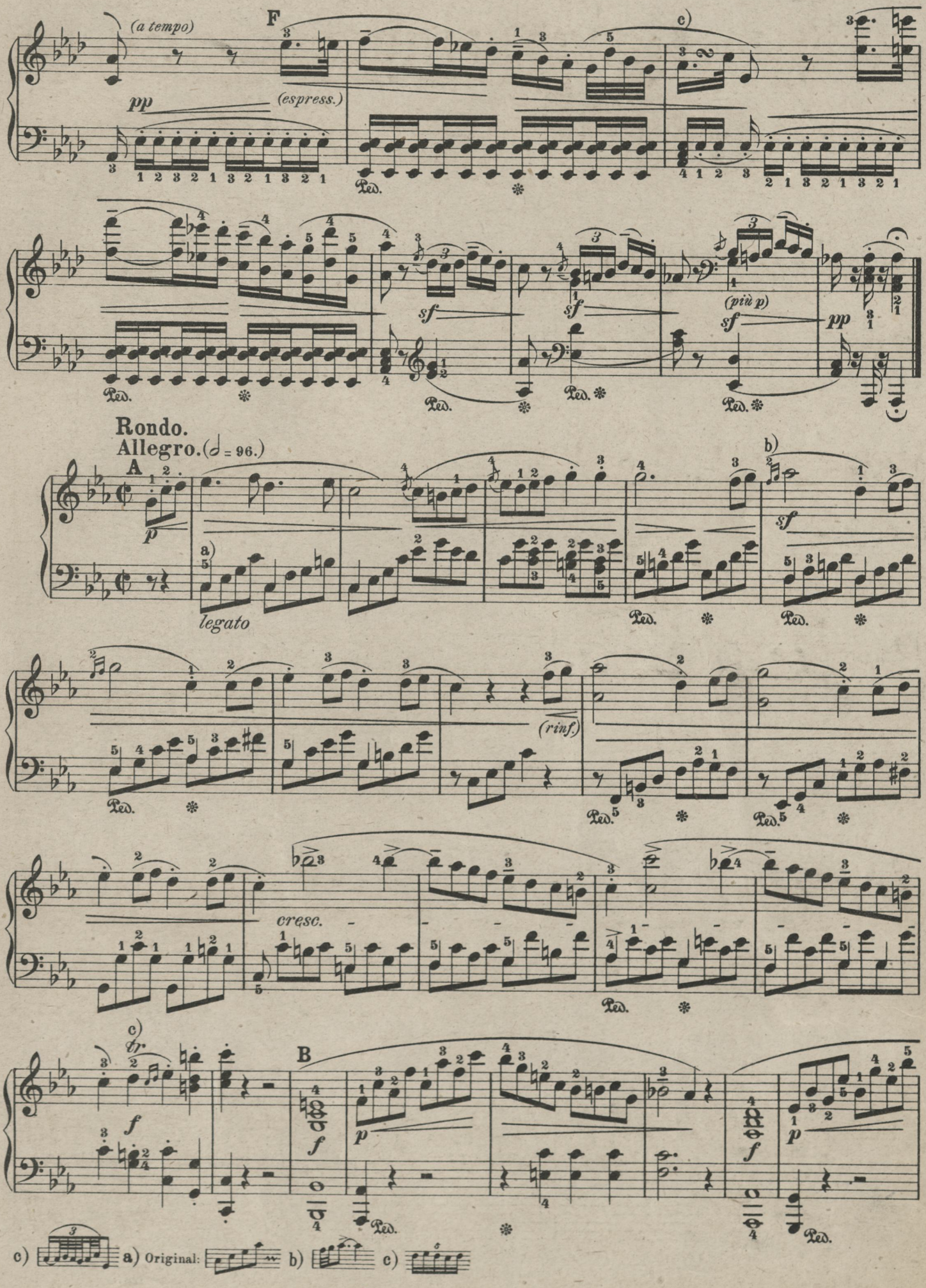
c) Original:

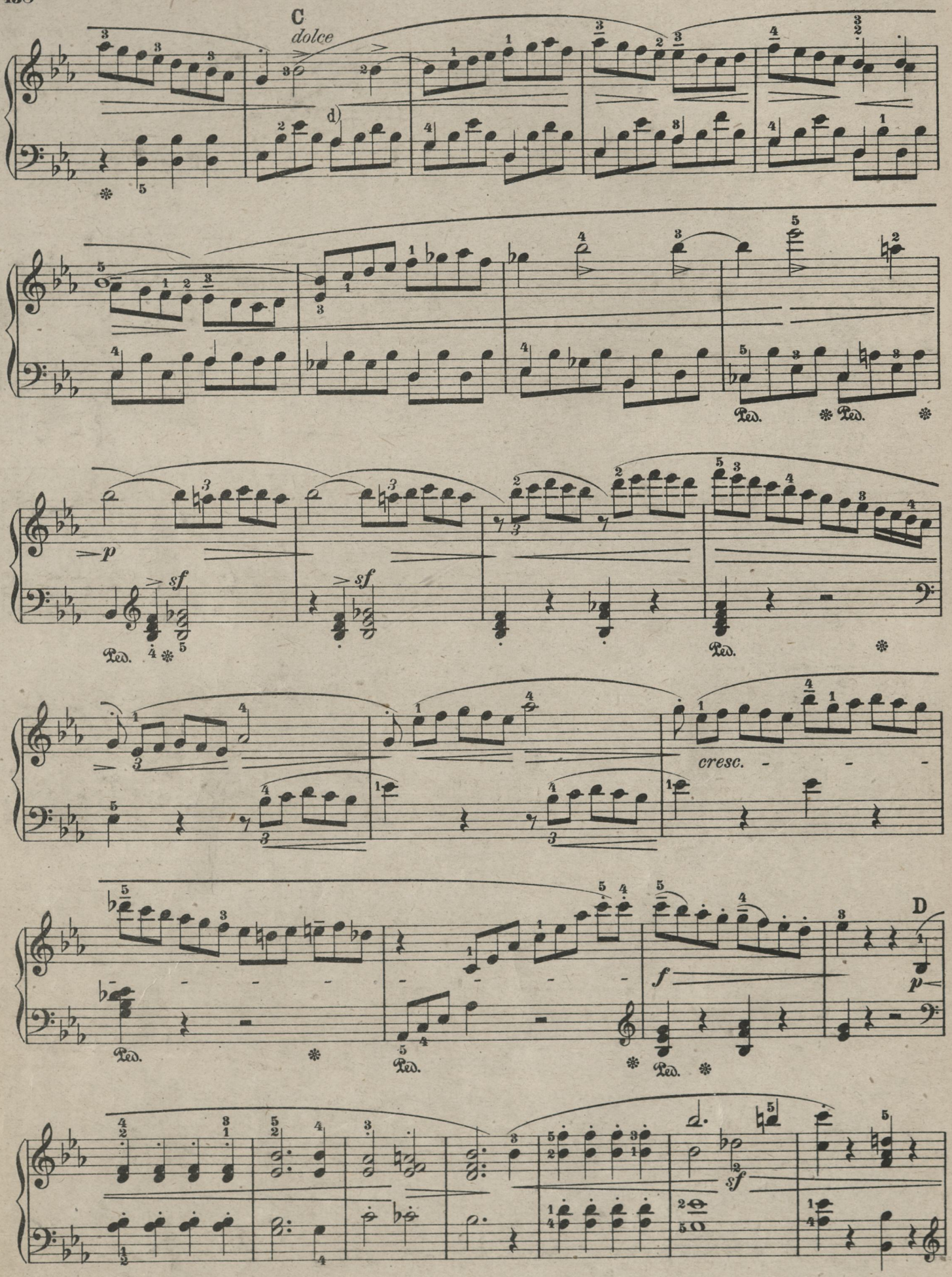

Adagio cantabile. (♪ = 60.)
A
(4/8)
p
(sf poco a poco dim.)
Ped.
B
(più animato)
a)
b)
(rall.)
C
(a tempo)

a) b)

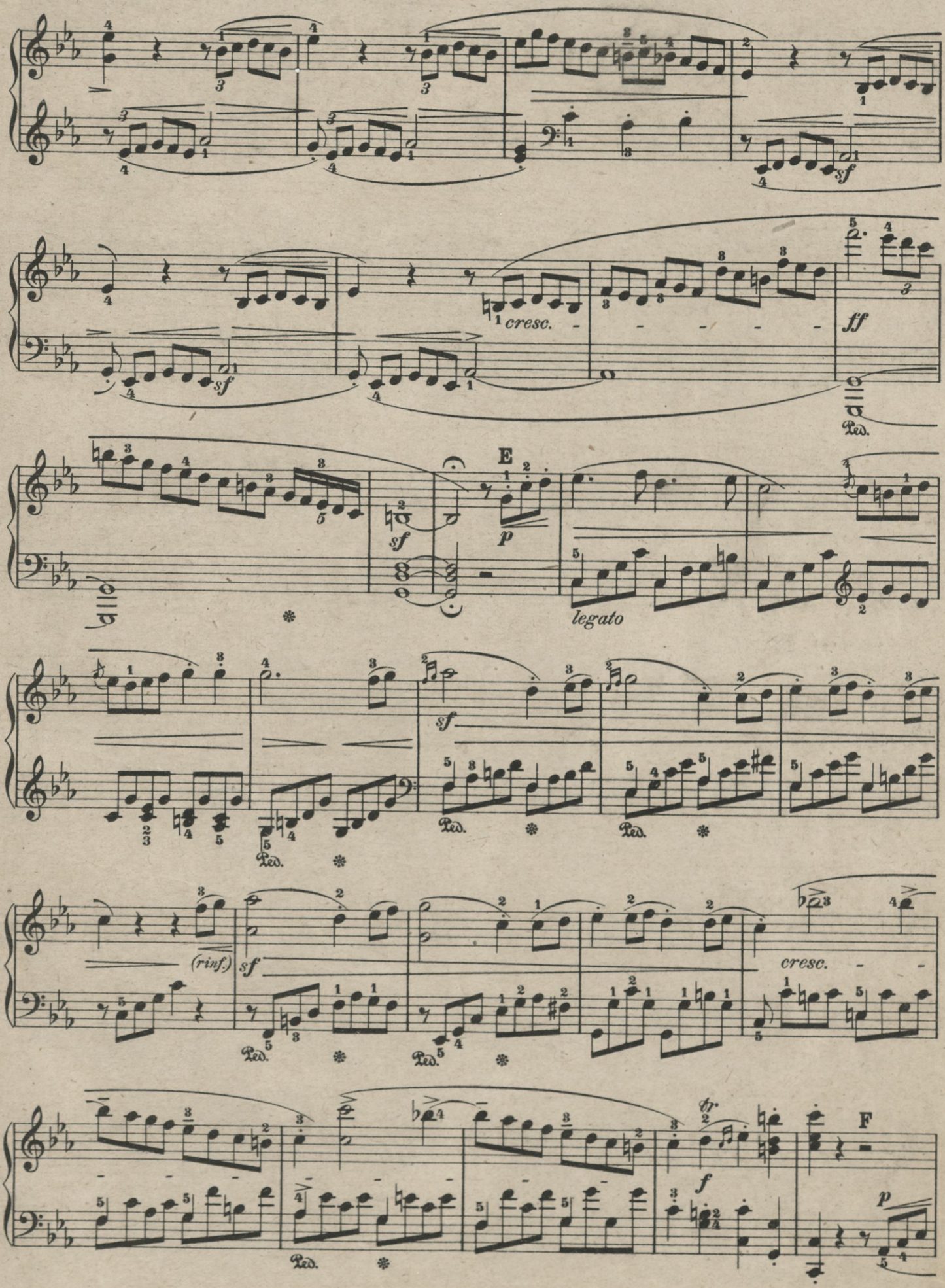

(a tempo)
(rall.)
p
dim.
pp
p
p
(sf poco a poco dim.)
D
ppp
cresc.
sf
sf
sf
f
p dimin.
Ped.
pp

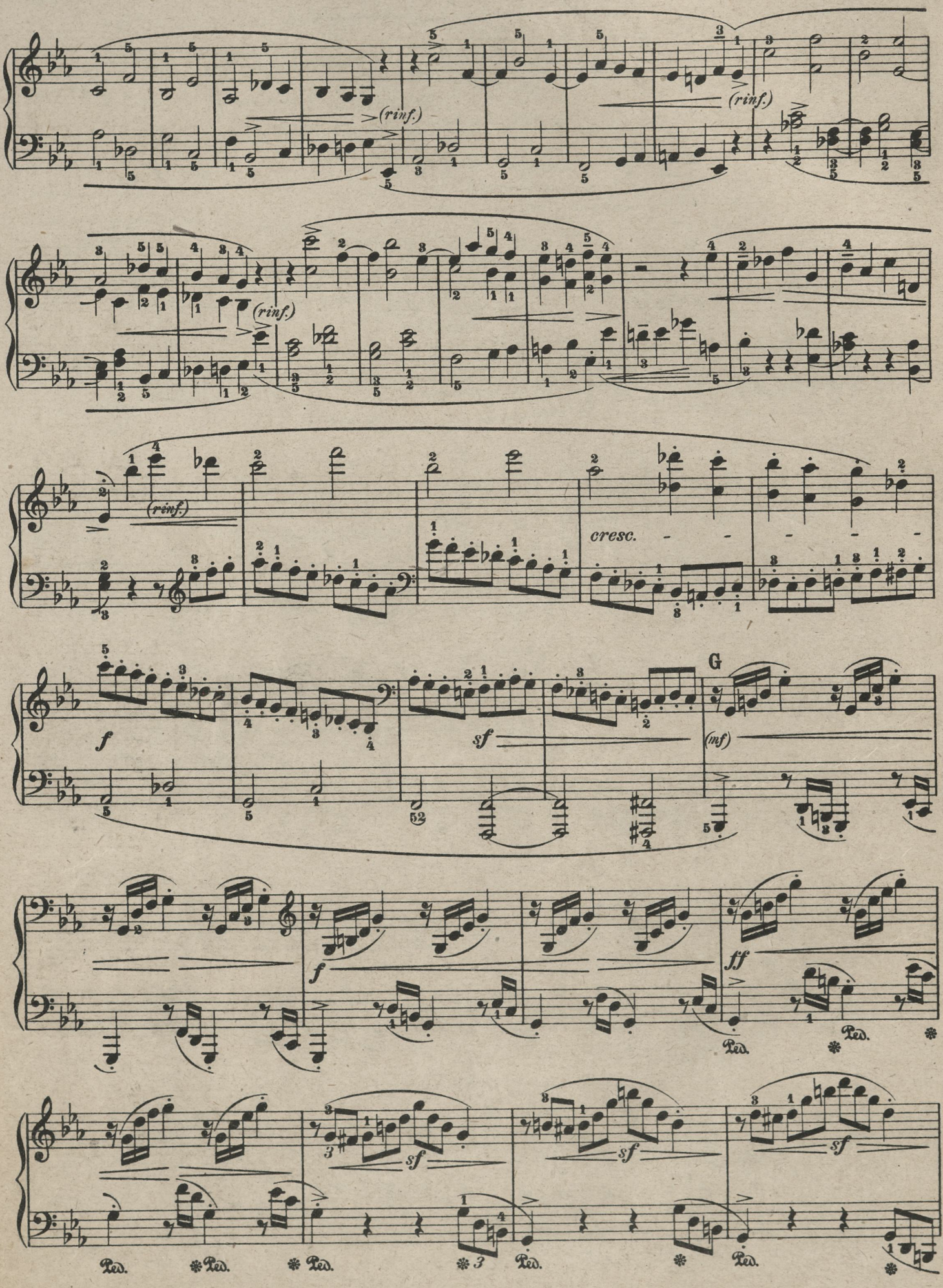

sf
(rinf.)
sf
(rinf.)
cresc.
(rall.)
E
(a tempo)
p
p
(sf poco a poco dim.)
Ped.
Ped.
p
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
(sf poco a poco dim.)
(rall.)
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

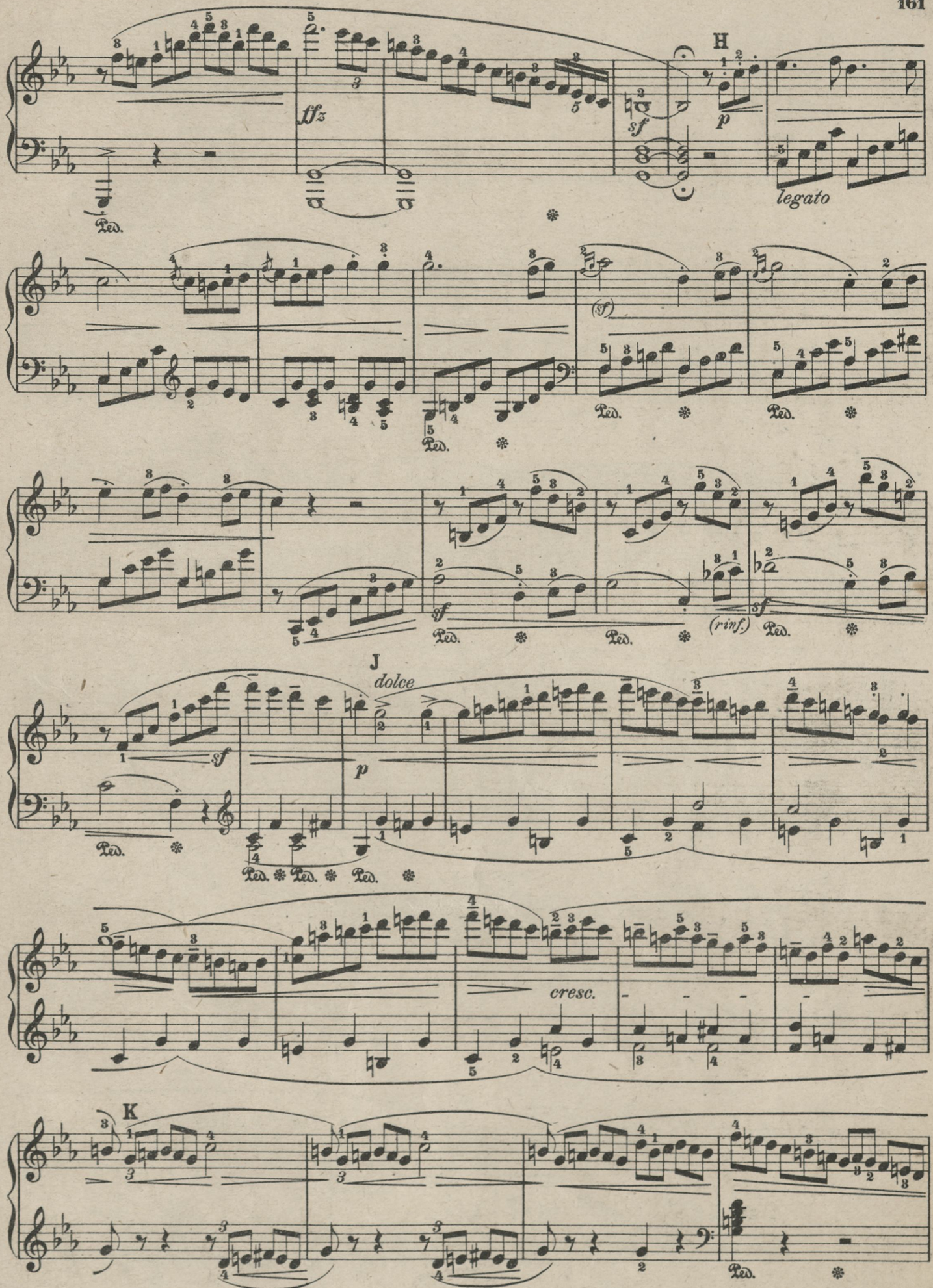

(a tempo)
F
pp
(espress.)
c)
sf
(più p)
Rondo.
Allegro. (♩ = 96.)
A
p
a)
legato
b)
(rinf.)
cresc.
c)
tr.
f
B
c) a) Original: b) c)

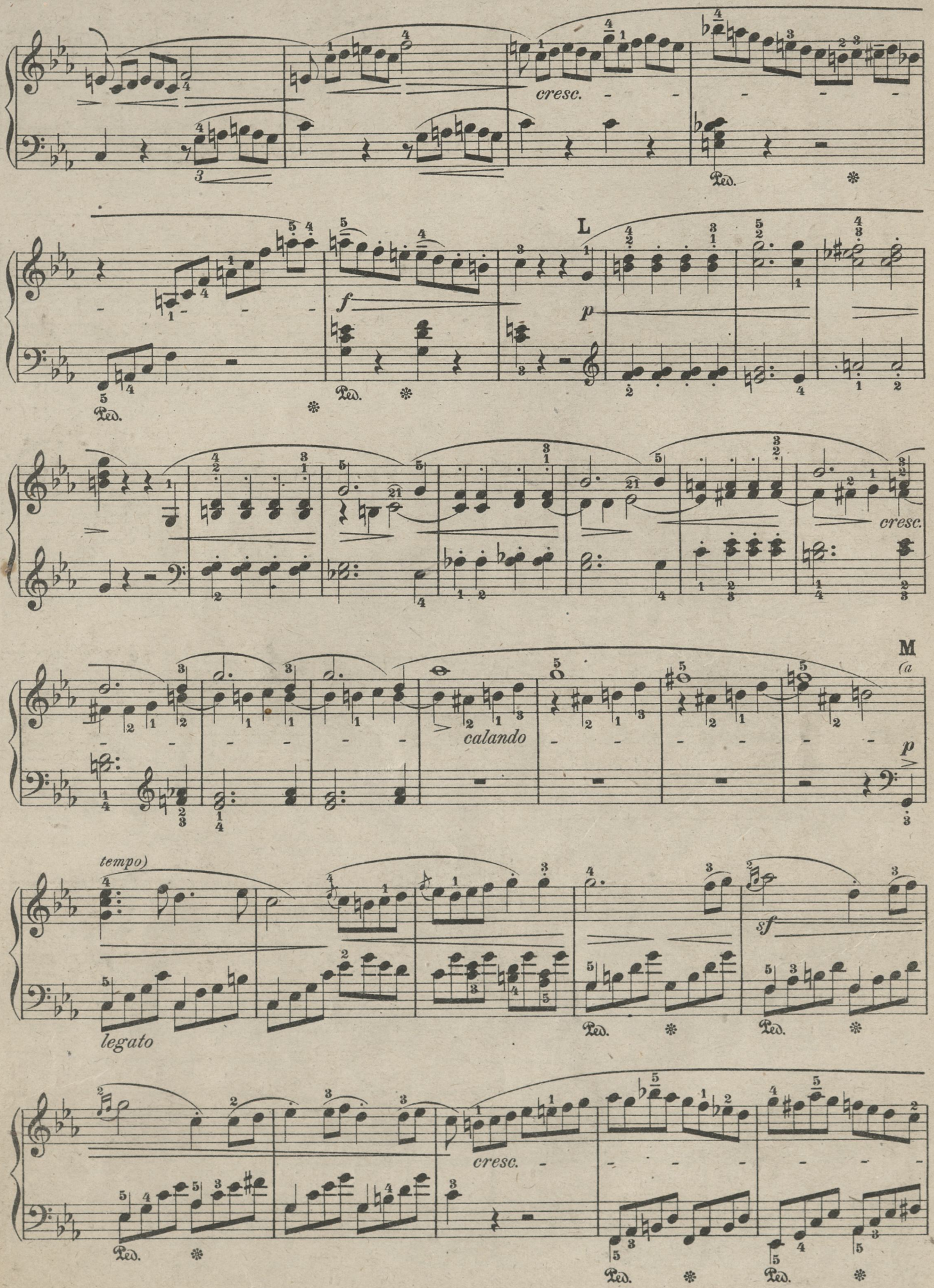


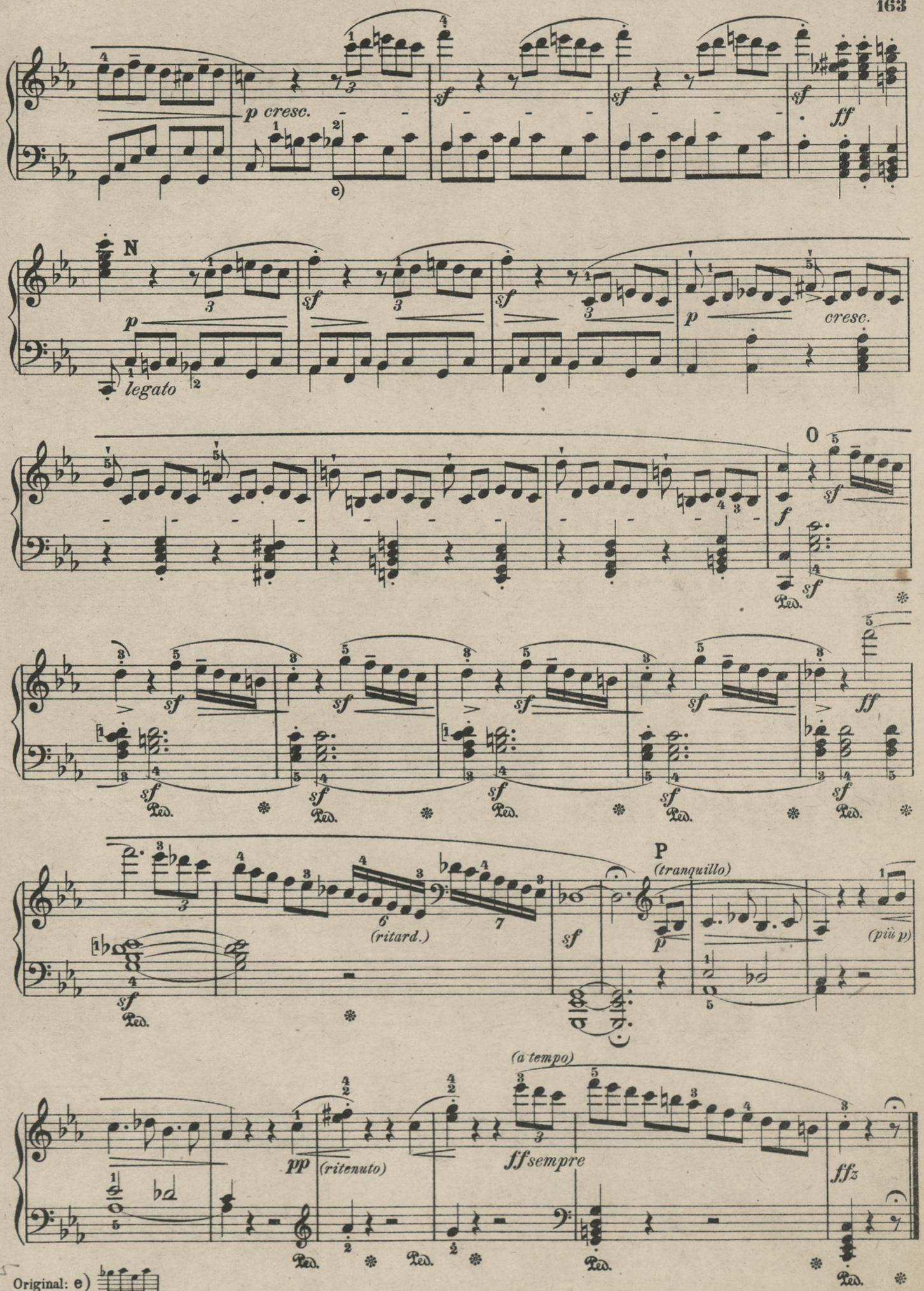
d) Original:


cresc.
ff
Ped.
E
sf
p
legato
sf
Ped.
Ped.
(rinf.)
sf
cresc.
Ped.
Ped.
tr.
f
F
p
Ped.


(rinf.)
(rinf.)
(rinf.)
(rinf.)
cresc.
f
sf
G
(mf)
f
ff
Ped.
Ped.
sf
sf
sf
Ped.
Ped.
Ped.
3
Ped.
Ped.


H
ffz
sf
p
legato
(sf)
sf
(rinf.)
J
dolce
sf
p
cresc.
K

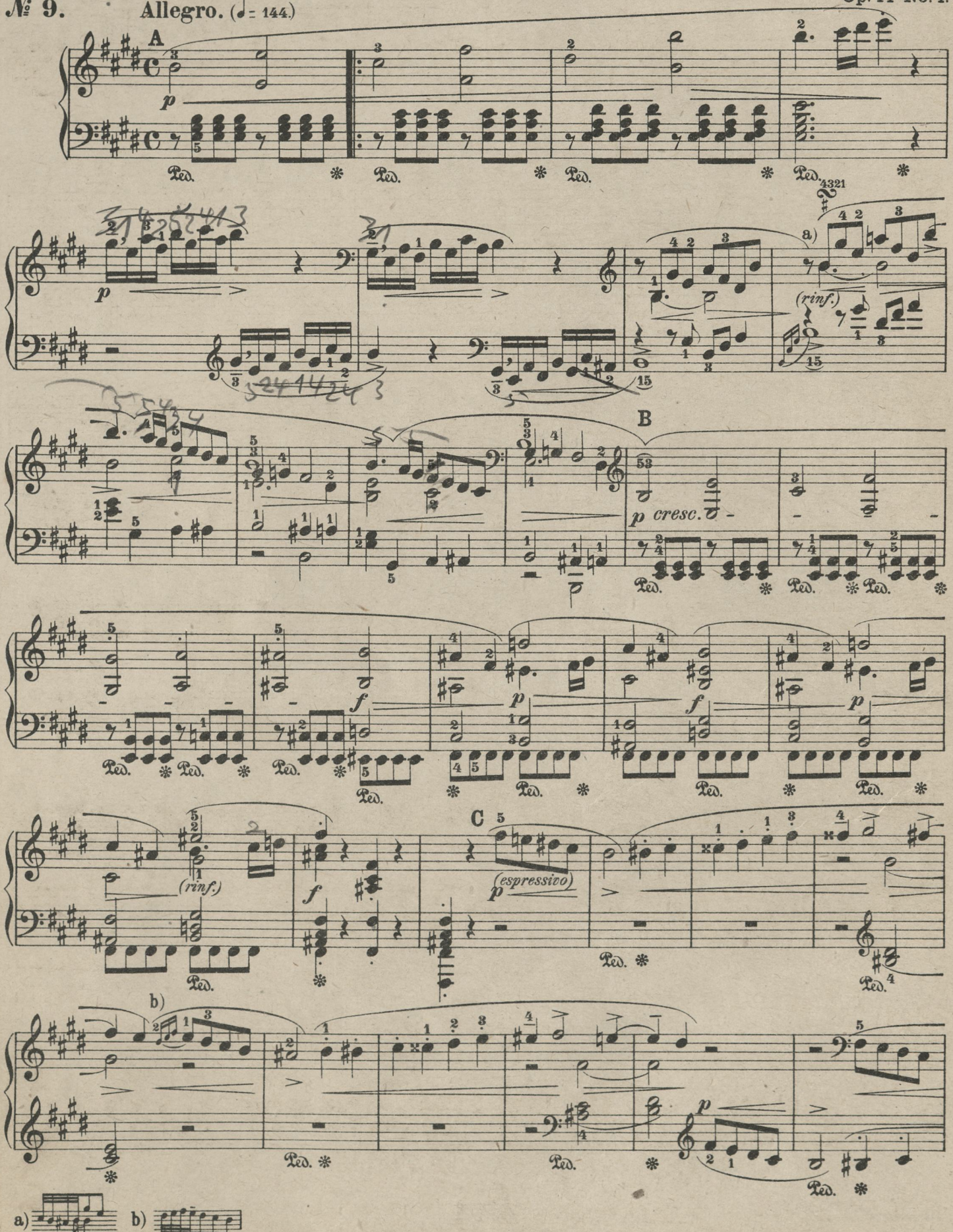

cresc.
Ped.
L
f
p
Ped.
Ped.
cresc.
M
(a
calando
p
tempo)
sf
legato
Ped.
Ped.
cresc.
Ped.
Ped.
Ped.

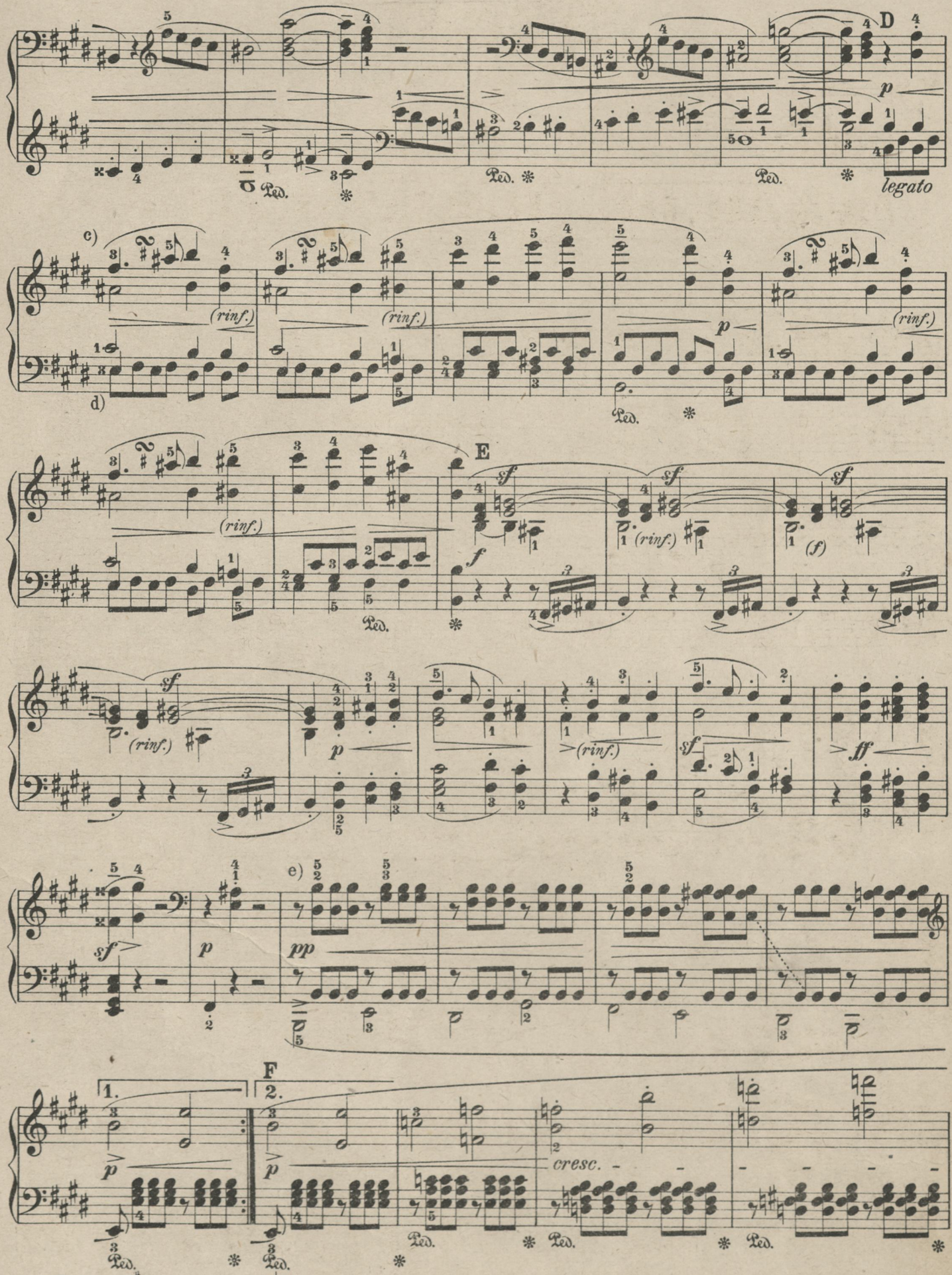

p cresc.
e)
sf
ff
N
p
legato
cresc.
O
f
Ped.
P
(tranquillo)
(ritard.)
(più p)
(a tempo)
pp
(ritenuto)
ff sempre
fffz
Original: e)

SONATE.

Der Baronin von Braun gewidmet.

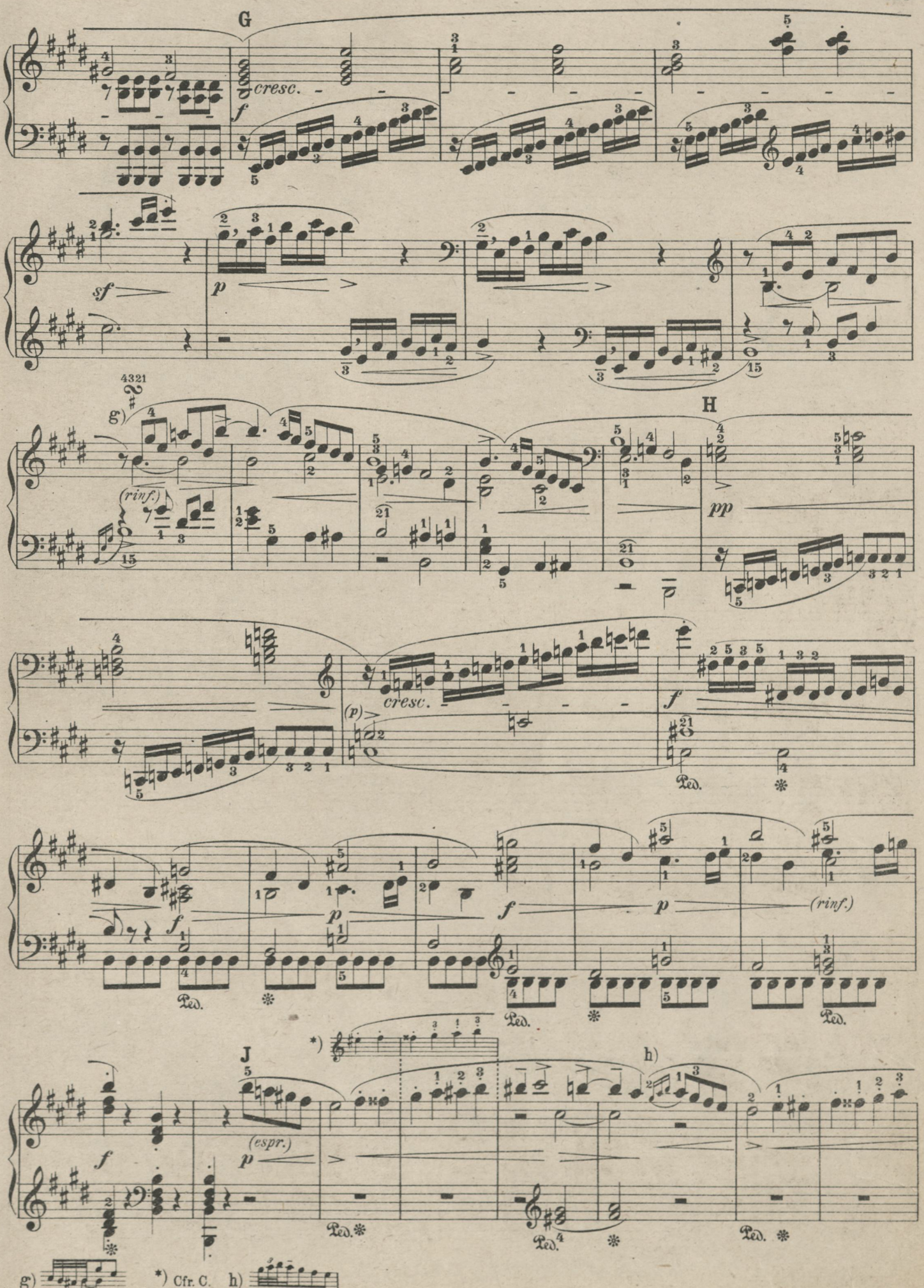
№ 9. **Allegro.** (♩ = 144.) Op. 14 No. 1.

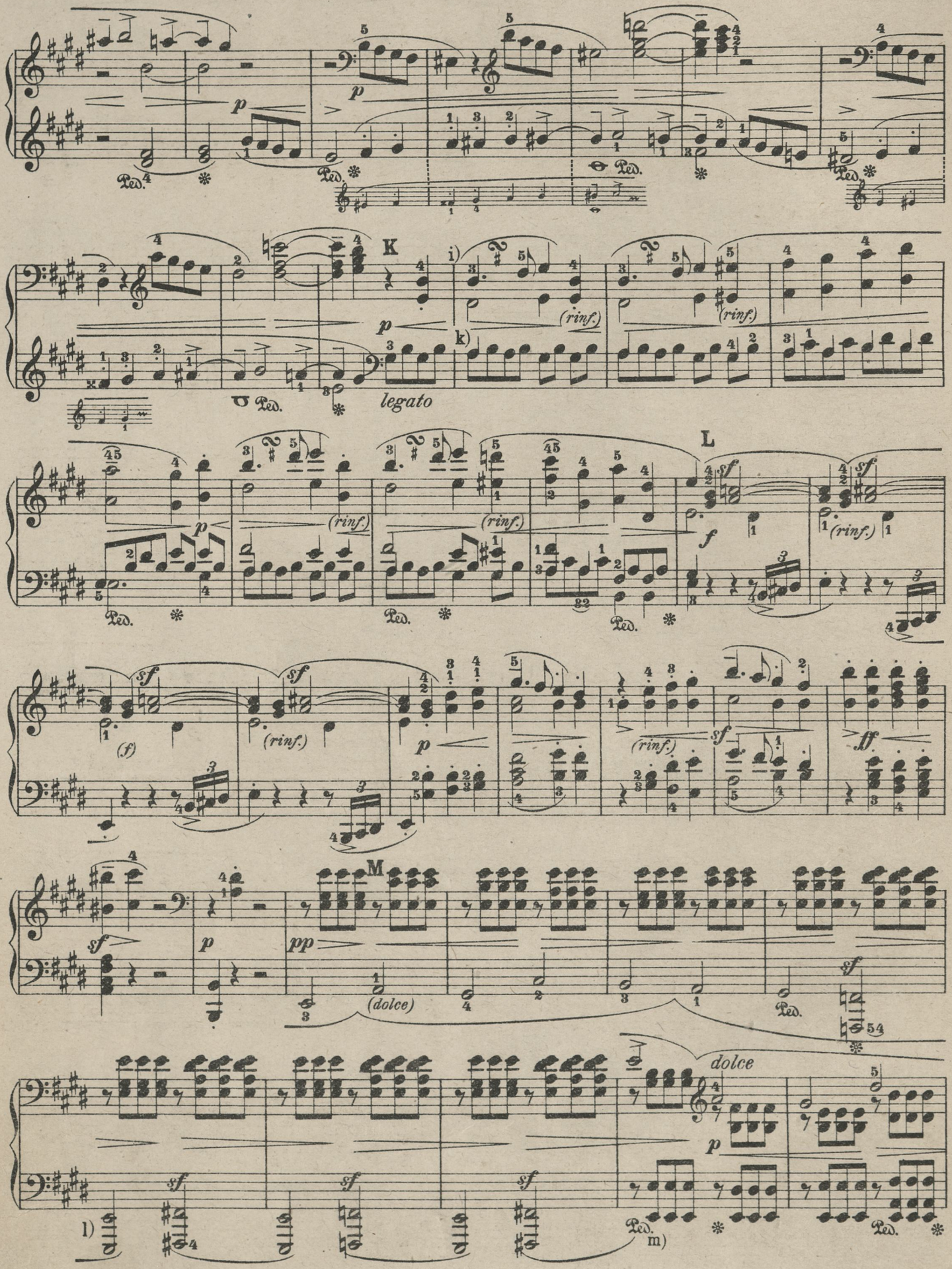




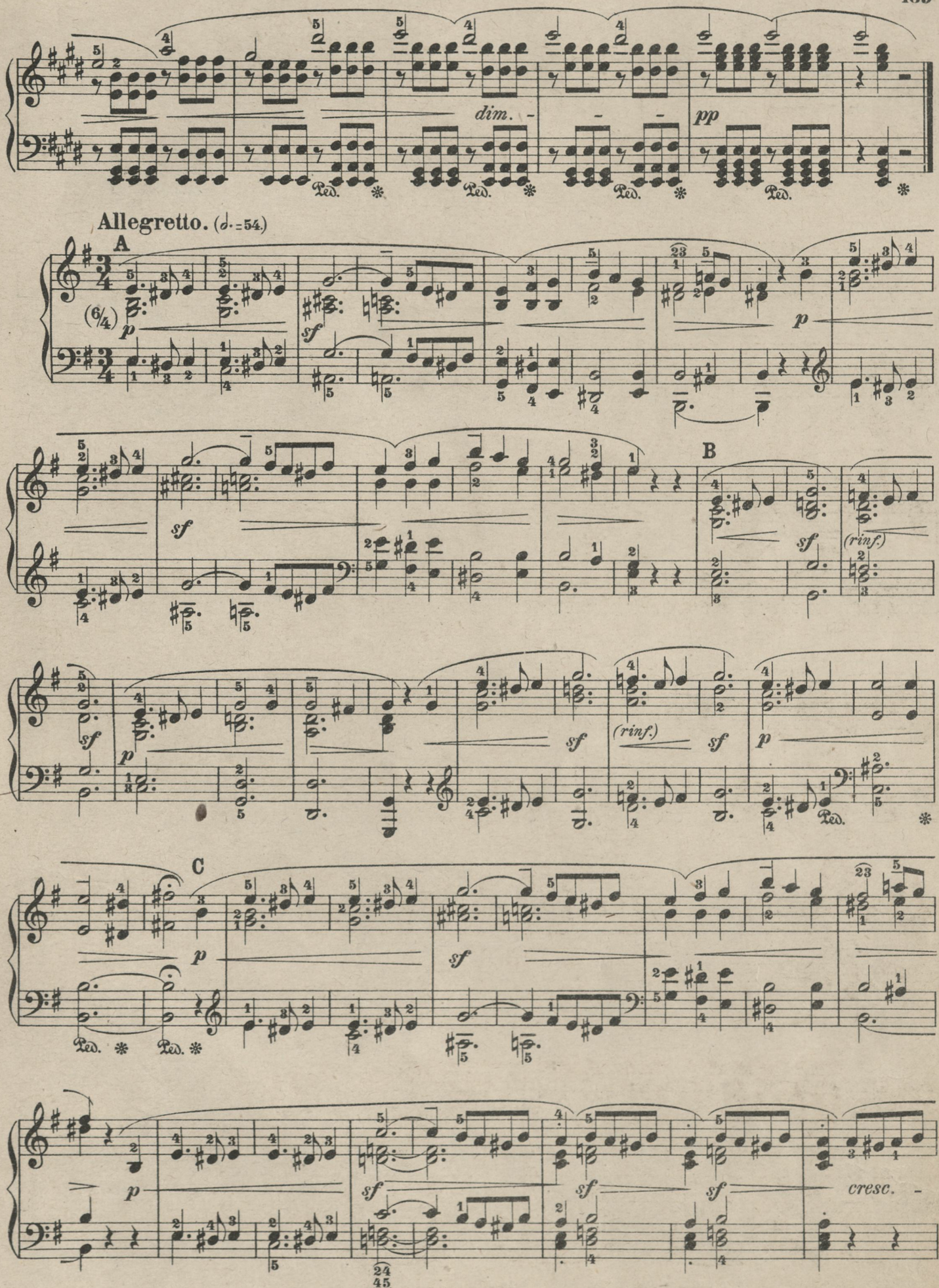
c) d) Original: e) Original:

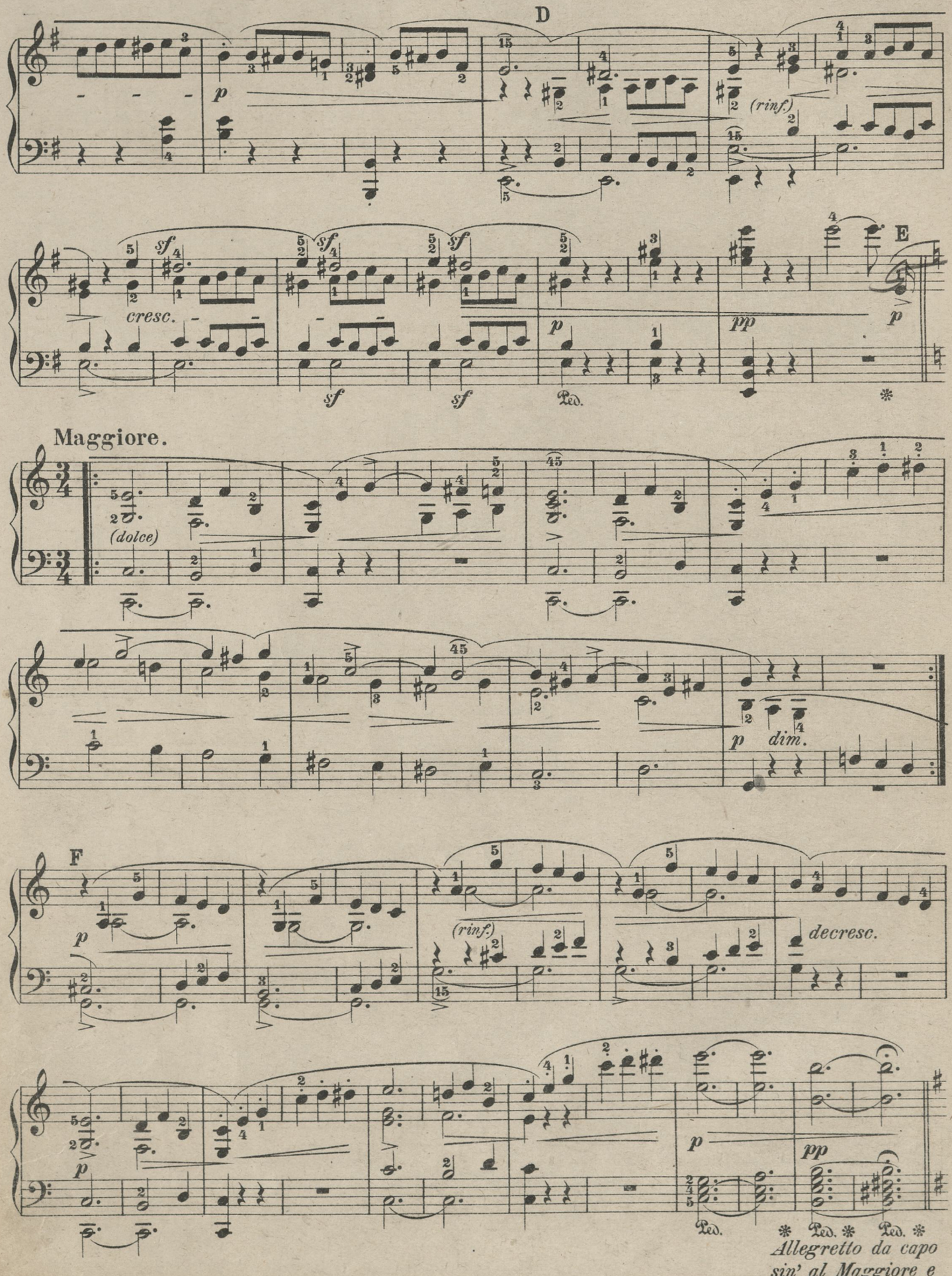
f) Original:

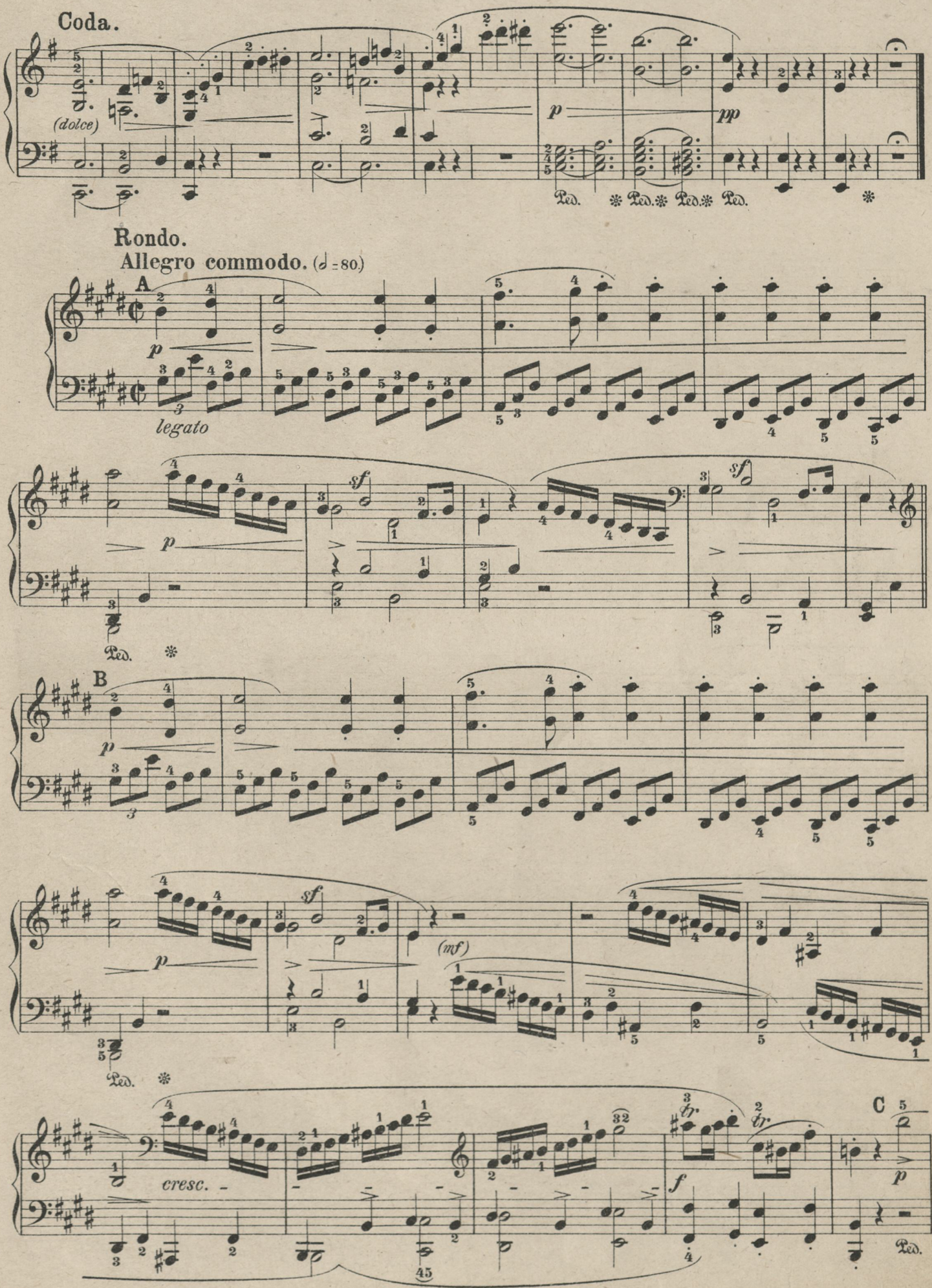

G
cresc.
f
sf
p
H
pp
(rinf.)
(p)
cresc.
f
Ped.
p
(rinf.)
J
(espr.)
g)
*) Cfr. C.
h)

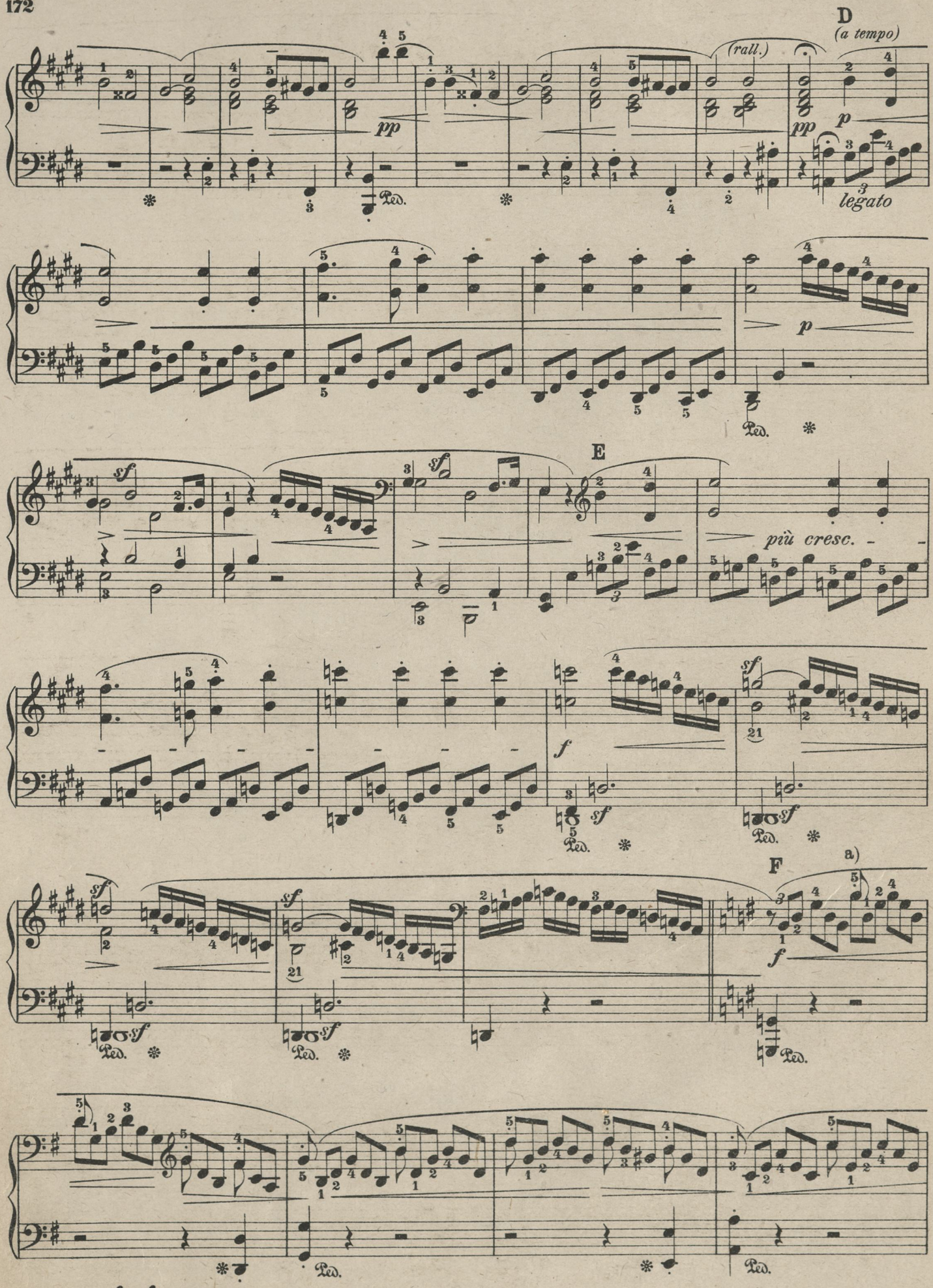


i) k) Original: l) Original: m)

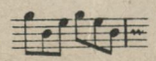

dim.
pp
Allegretto. (♩.=54.)
A
(6/4)
p
sf
B
(rinf.)
C
cresc.

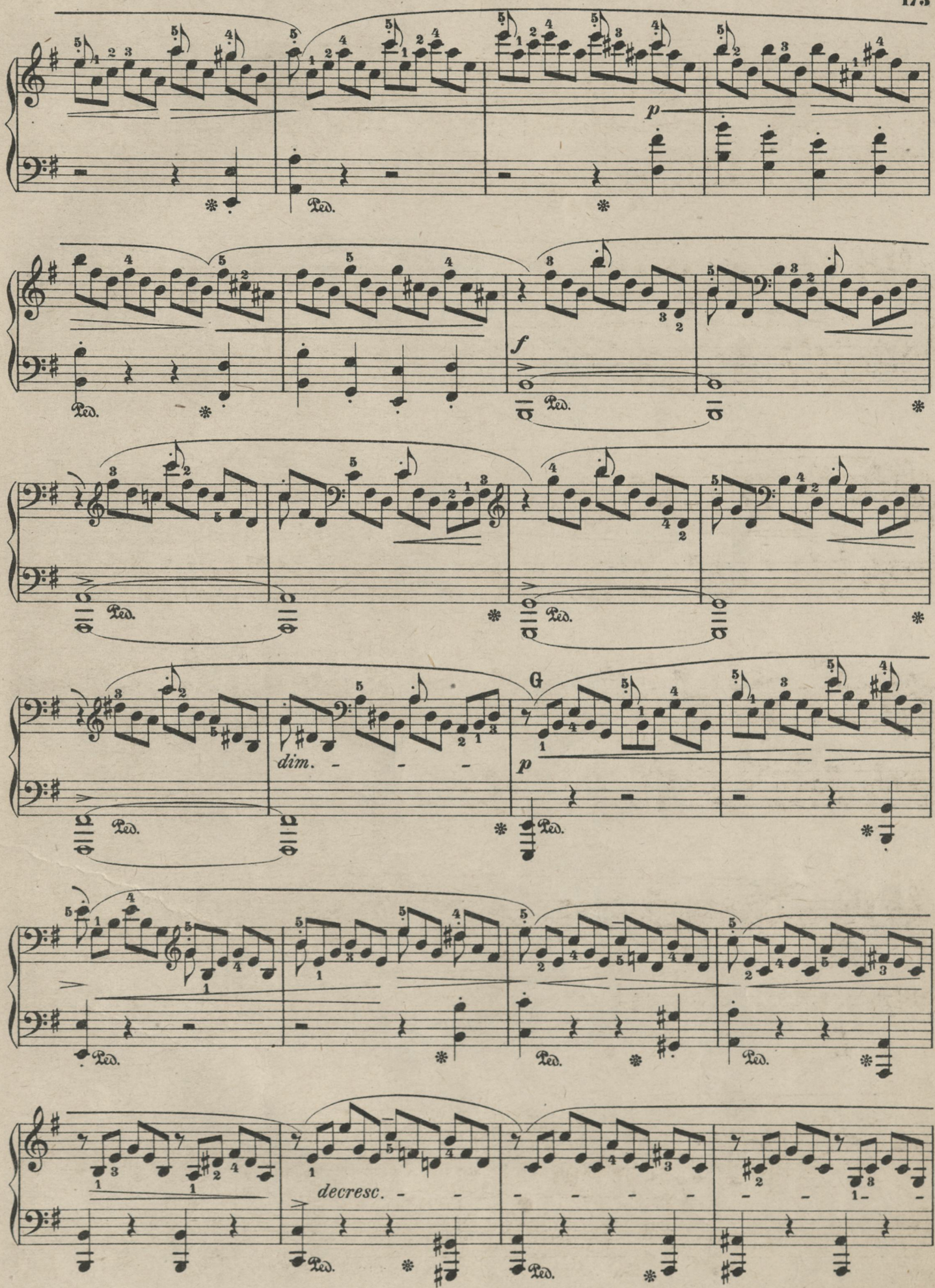

D
(rinf.)
E
cresc.
Maggiore.
(dolce)
dim.
F
(rinf.)
decresc.
Allegretto da capo sin' al Maggiore e poi la Coda.

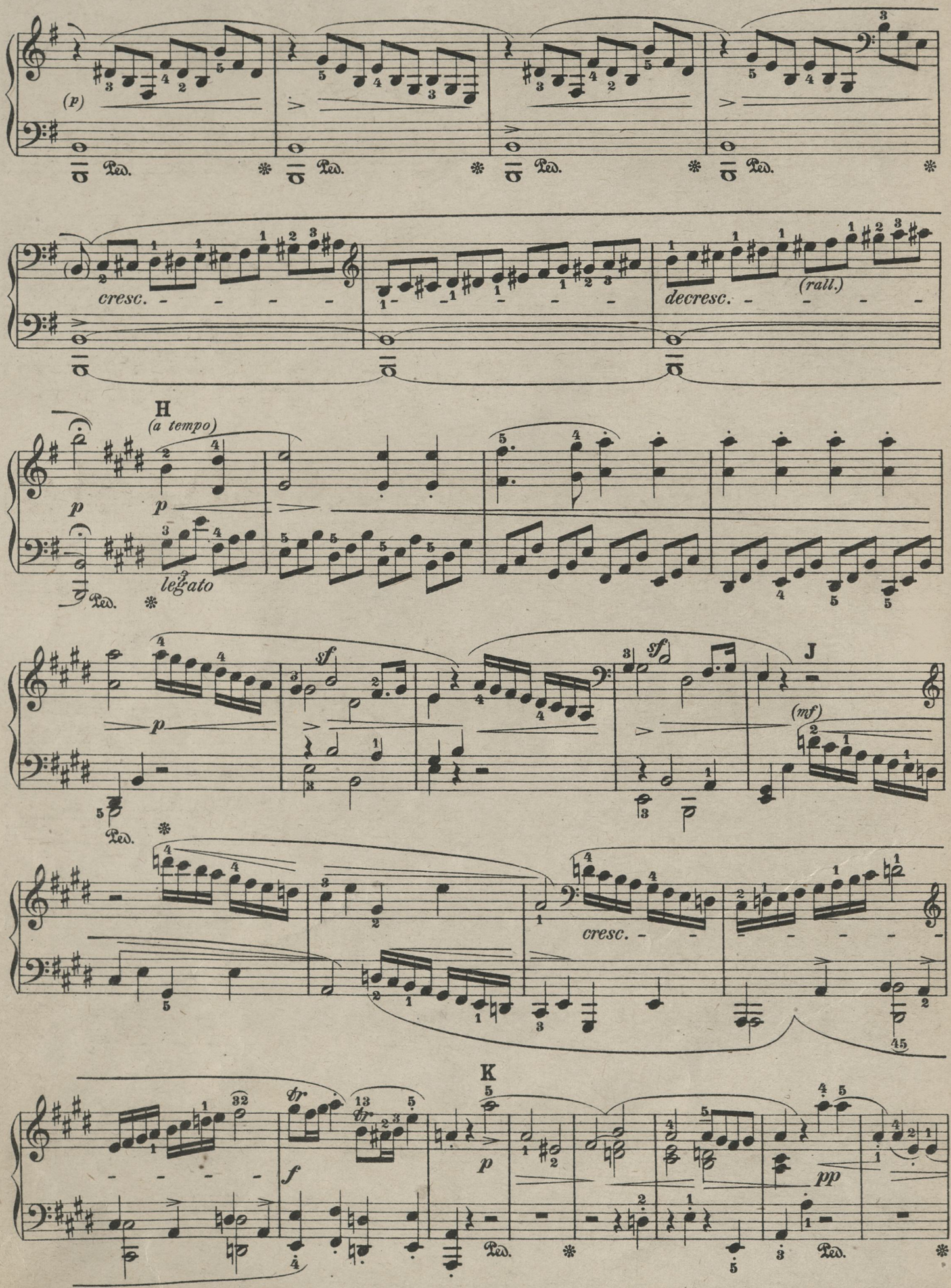

Coda.
(dolce)
p
pp
Ped.
Rondo.
Allegro commodo. (♩ = 80.)
A
legato
sf
B
(mf)
cresc.
f
C

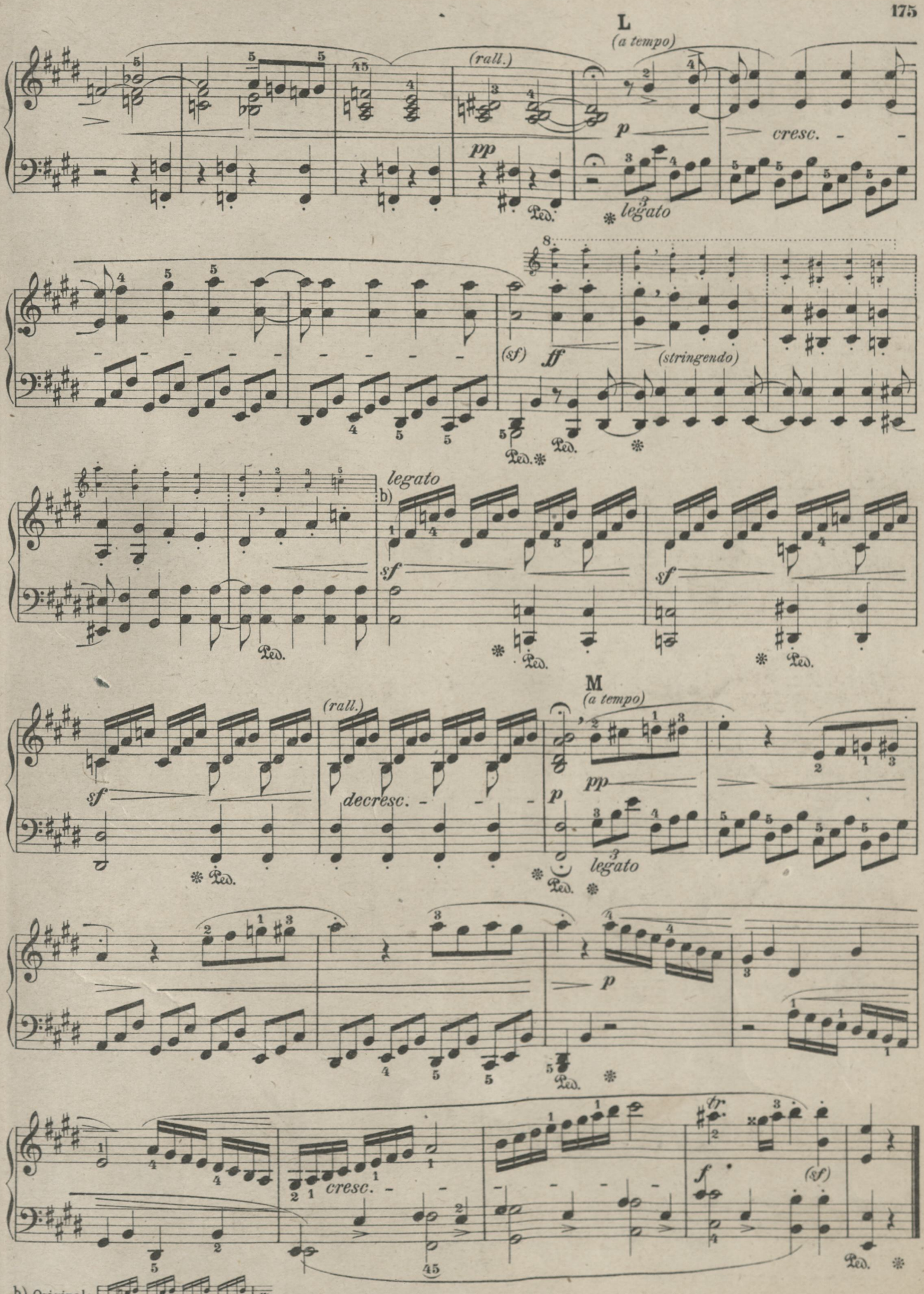


a) Original:




p
Ped.
f
dim.
G
p
decresc.


(p)
Ped.
cresc.
decresc.
(rall.)
H
(a tempo)
p
legato
sf
J
(mf)
K
f
tr
pp

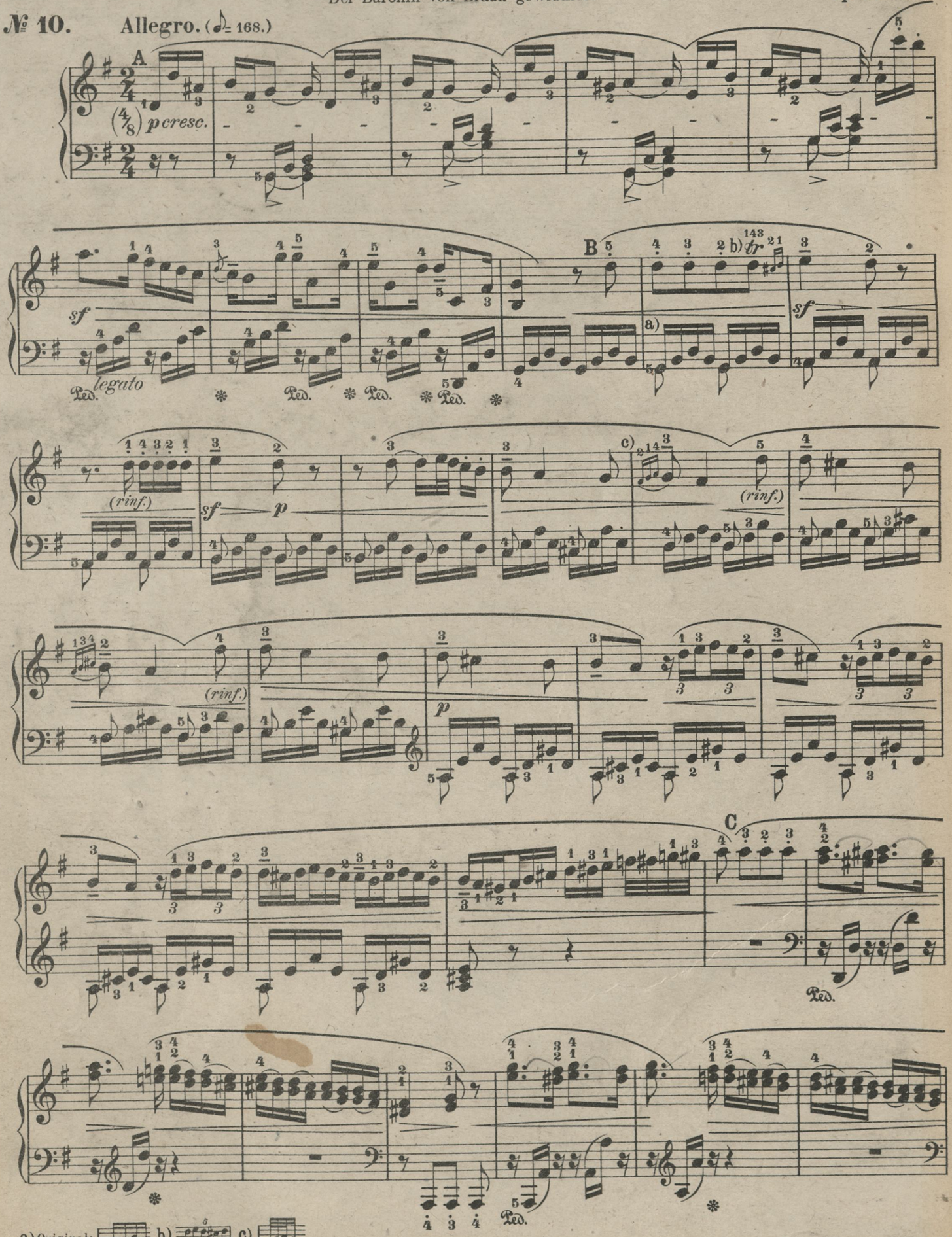

L
(a tempo)
(rall.)
pp
p
cresc.
legato
(sf)
ff
(stringendo)
b)
legato
sf
sf
M
(a tempo)
(rall.)
sf
decresc.
pp
p
legato
p
cresc.
f
(sf)
Ped.
b) Original:

SONATE.

Der Baronin von Braun gewidmet.

Op. 14 No. 2.

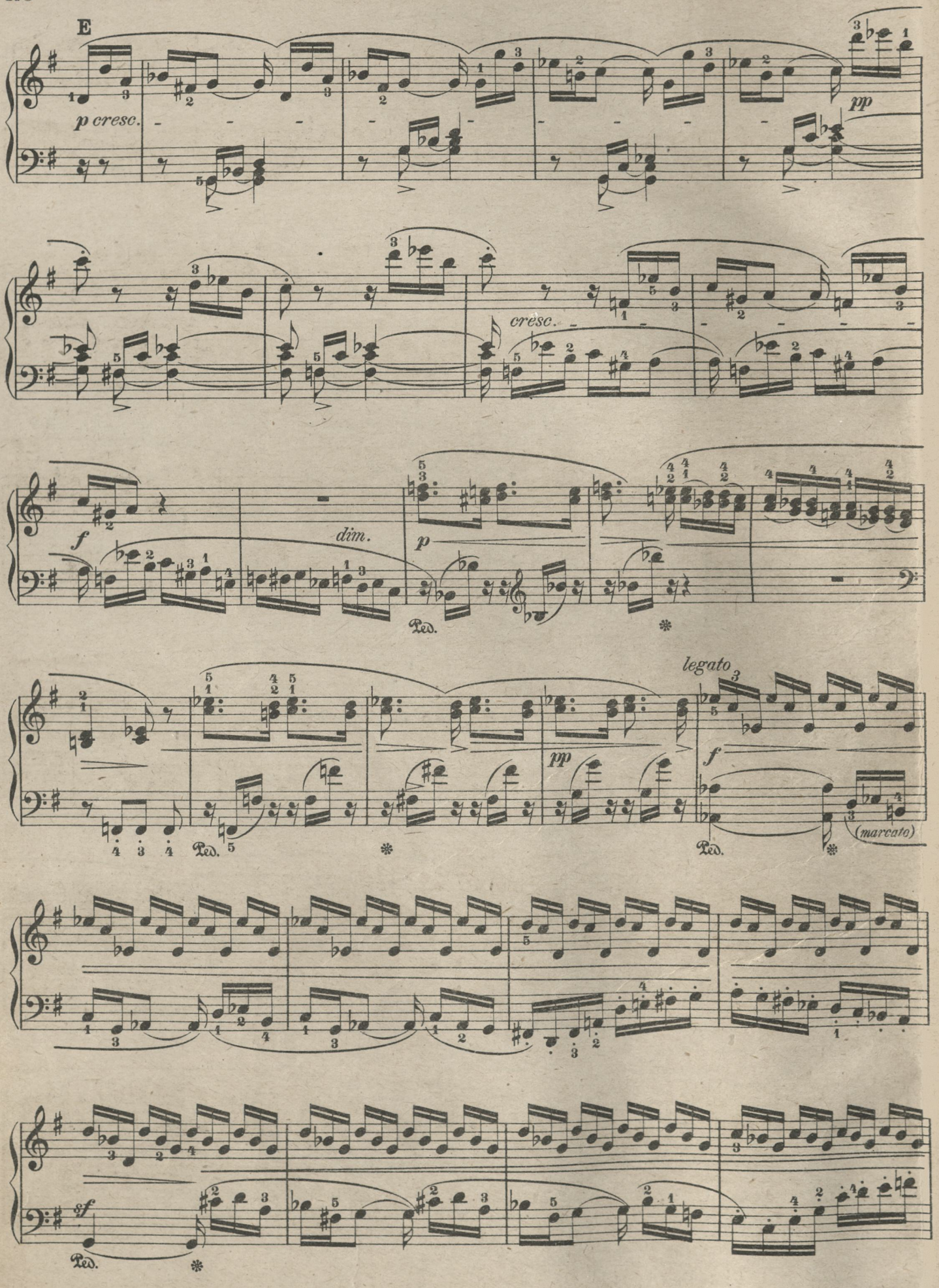
№ 10. Allegro. (♪ = 168.)

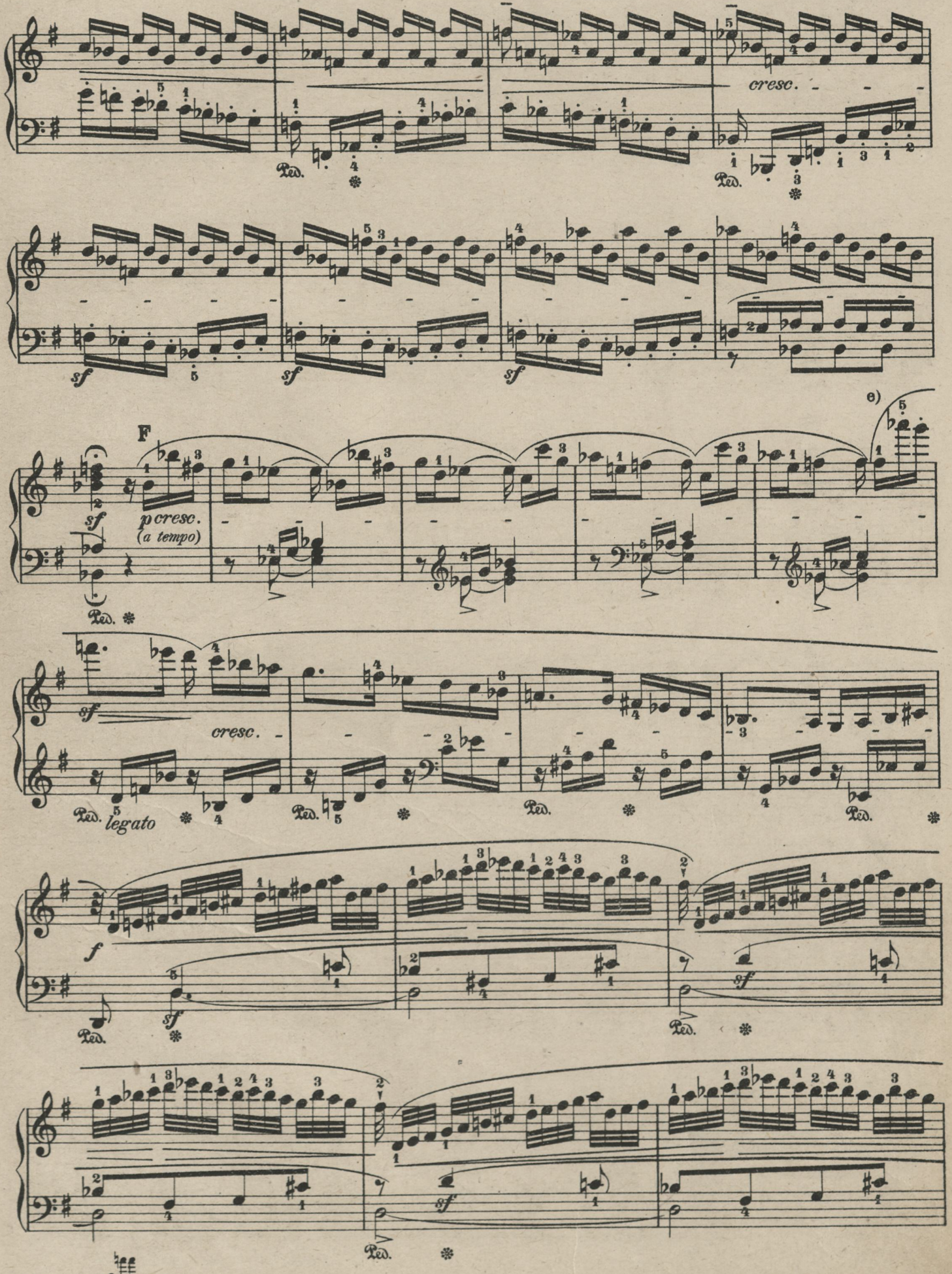


a) Original: b) c)

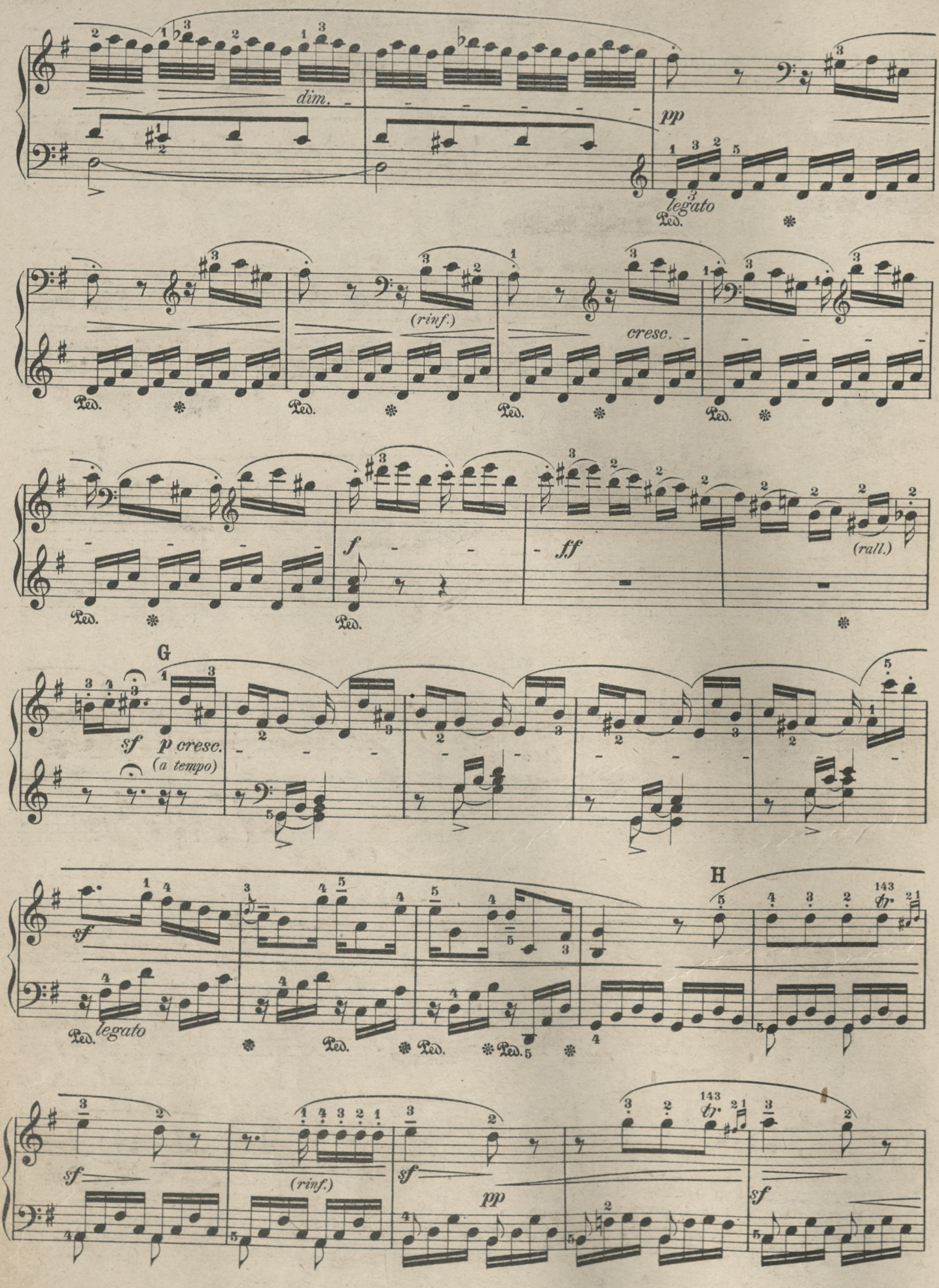
legato (rinf.) cresc. (rinf.) cresc. p cresc. f sf f D sf p dolce cresc. (ritard.) (a tempo) p sf (rinf.) sf

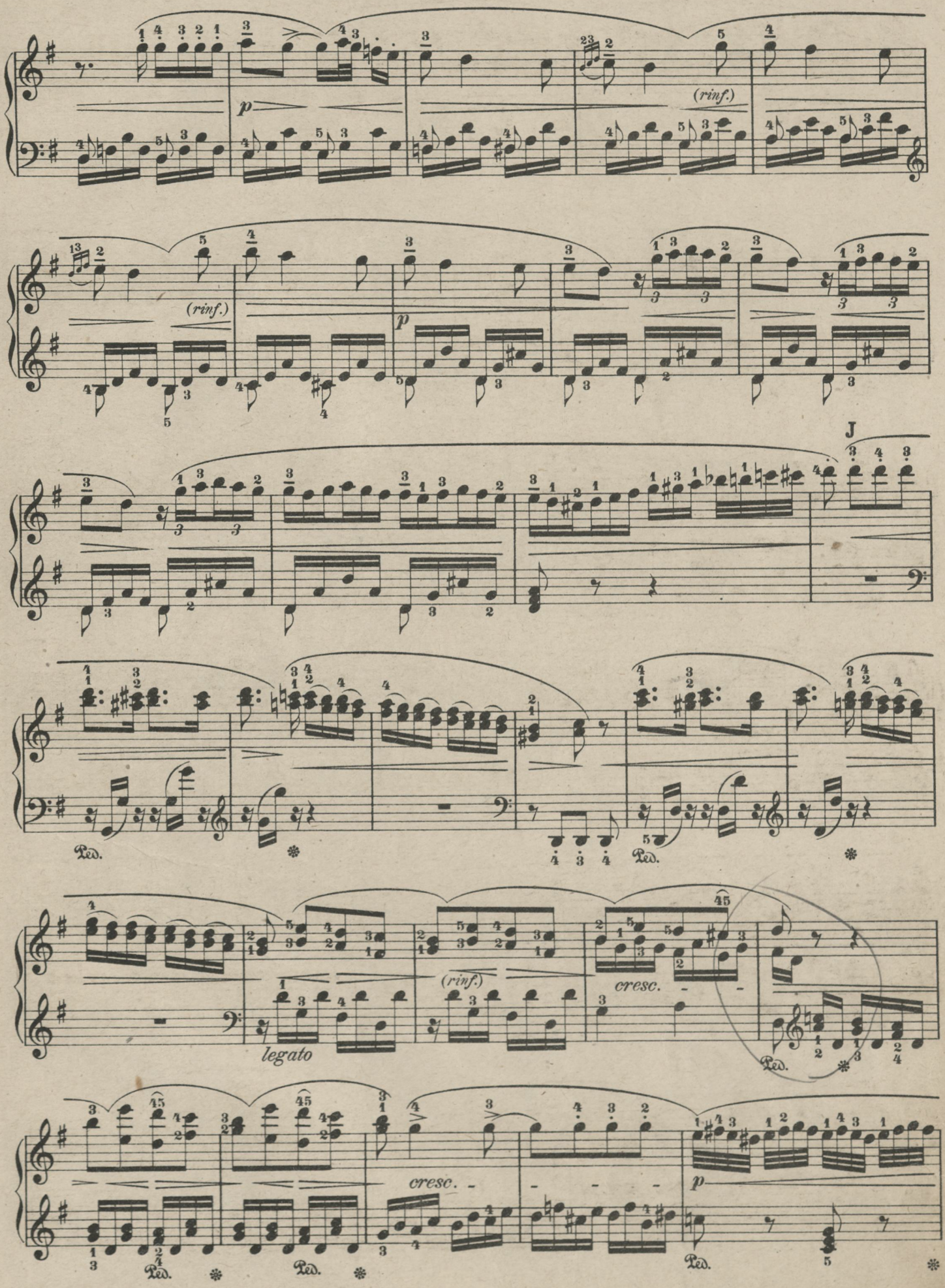
d) Original:

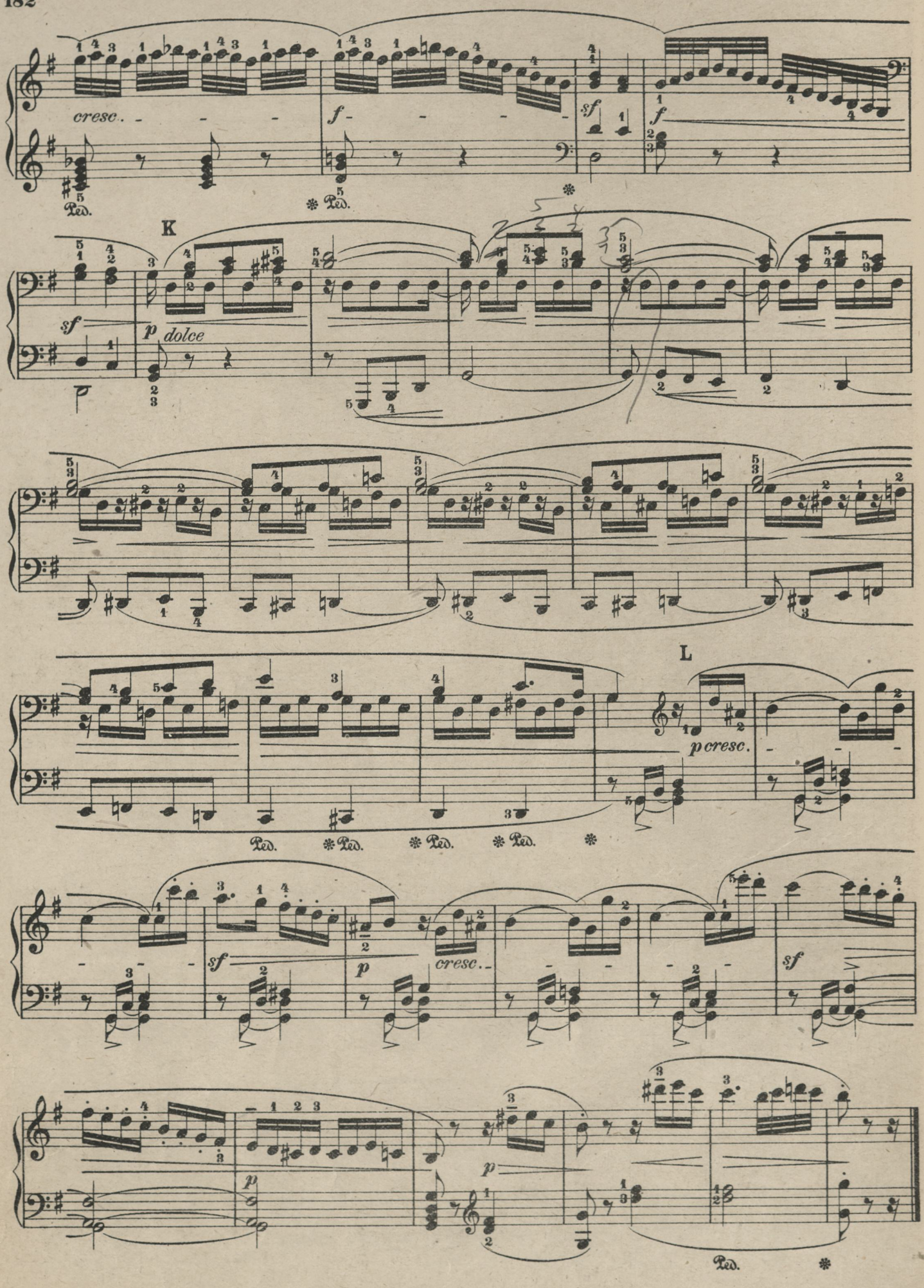

E
p cresc.
pp
cresc.
f
dim.
p
Ped.
legato
pp
f
(marcato)
Ped.
sf
Ped.


cresc.
sf
sf
sf
e)
F
sf
p cresc.
(a tempo)
Ped.
sf
cresc.
Ped.
legato
Ped.
Ped.
Ped.
f
Ped.
sf
sf
Ped.
sf
Ped.

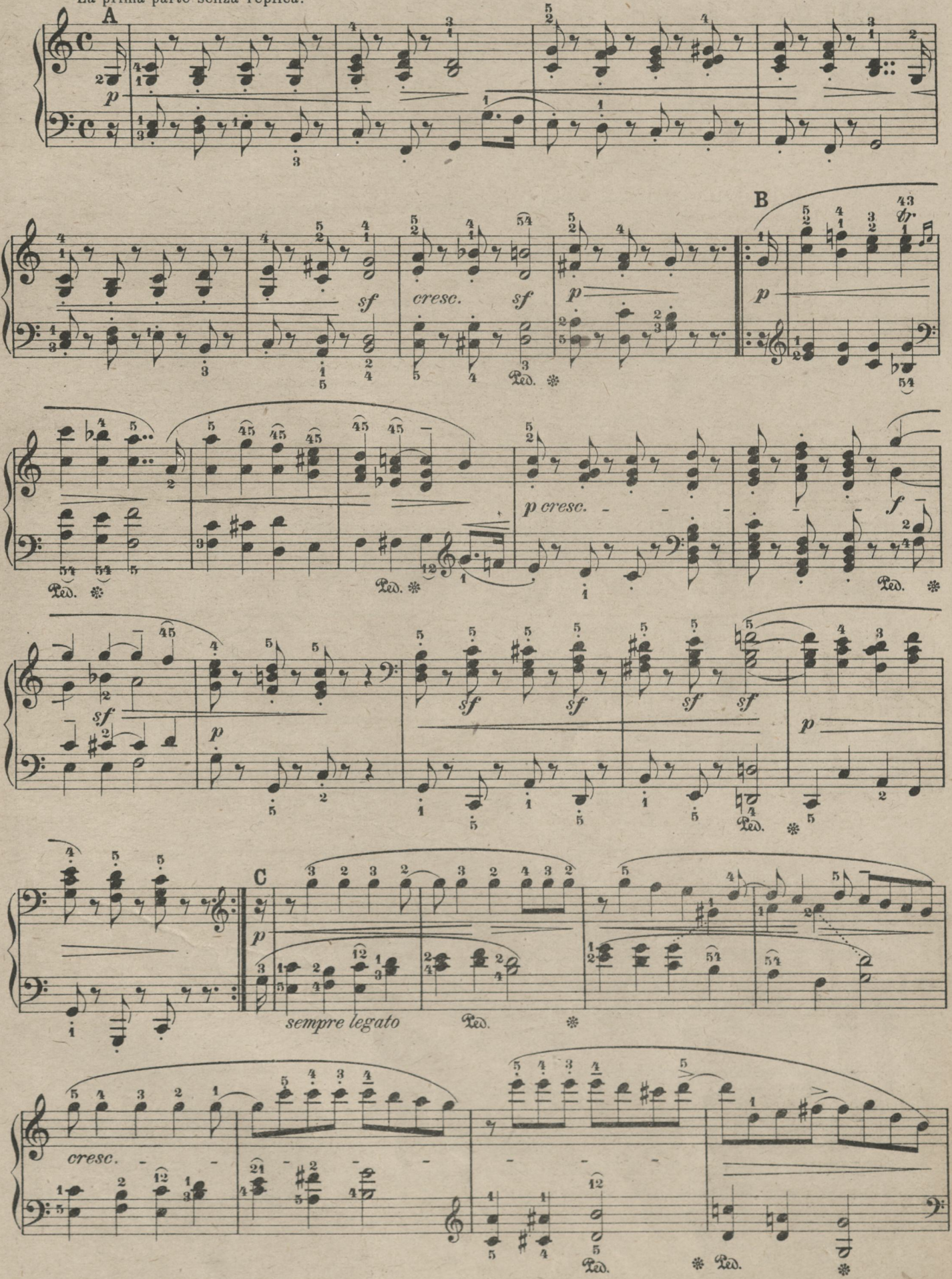
e) Original:

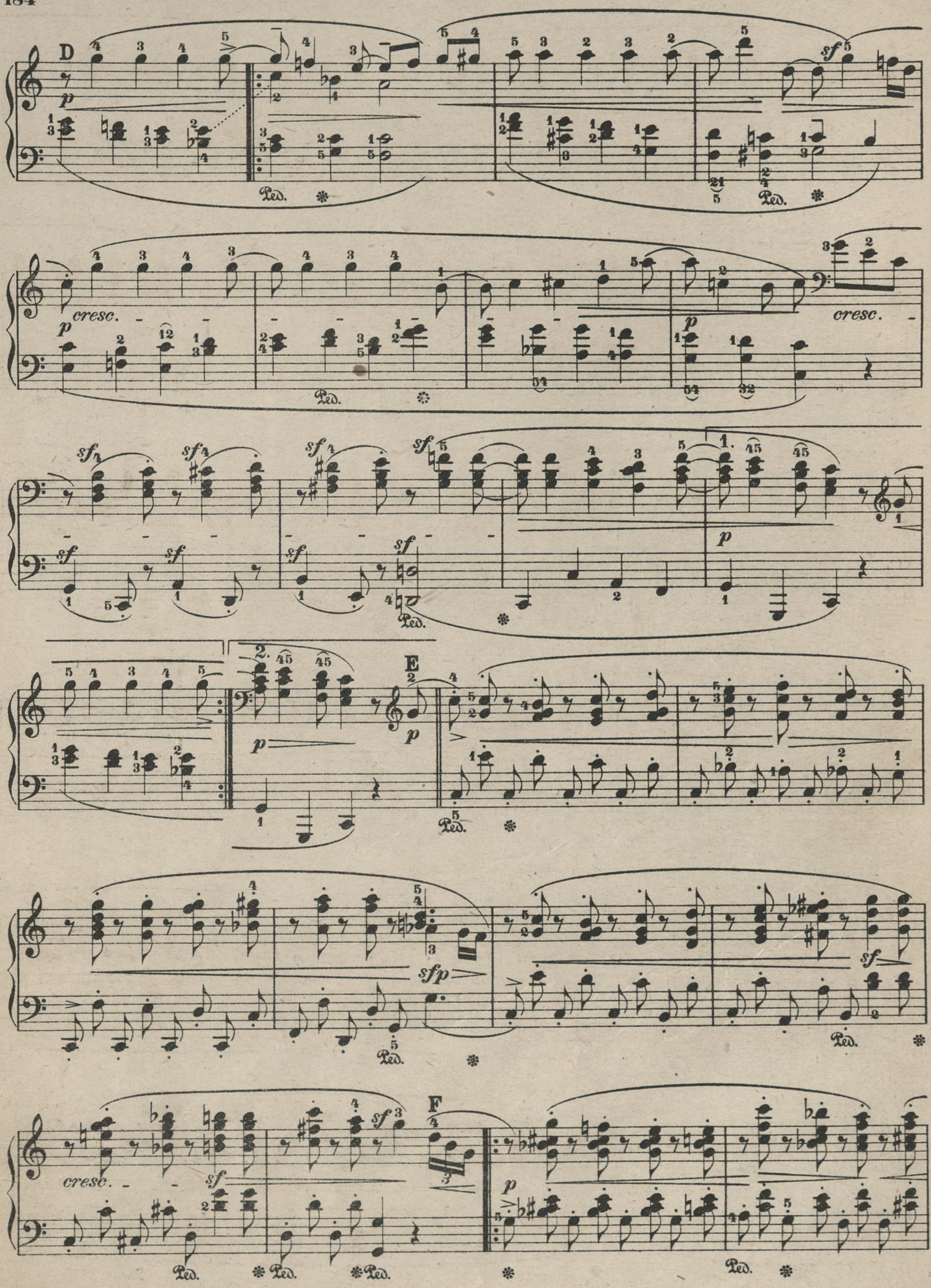

dim.
pp
legato
(rinf.)
cresc.
f
ff
(rall.)
G
sf
p cresc.
(a tempo)
H
tr
sf
legato
(rinf.)
pp

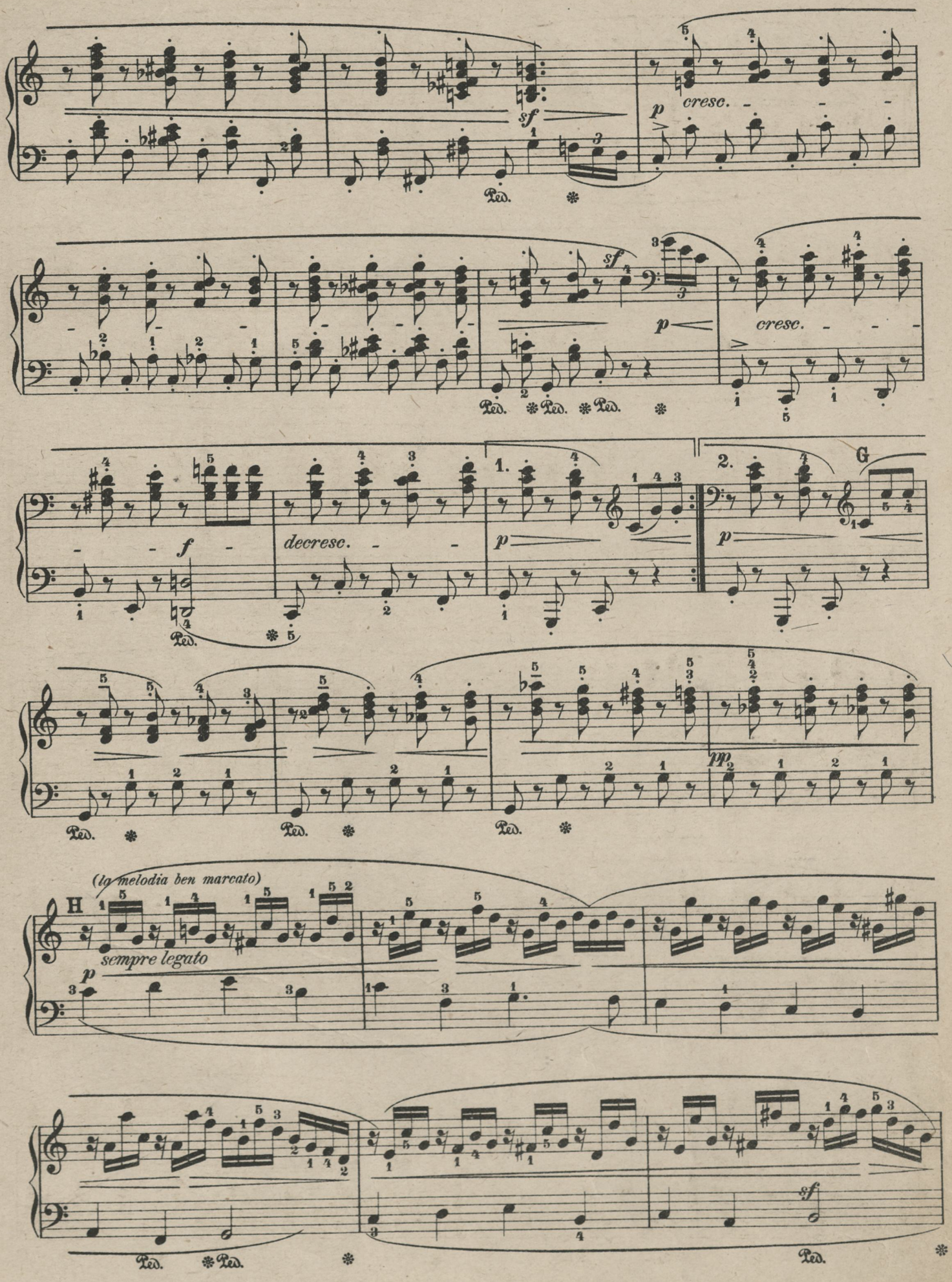

(rinf.)
p
(rinf.)
p
J
Ped.
Ped.
(rinf.)
cresc.
legato
Ped.
cresc.
p
Ped.
Ped.
Ped.

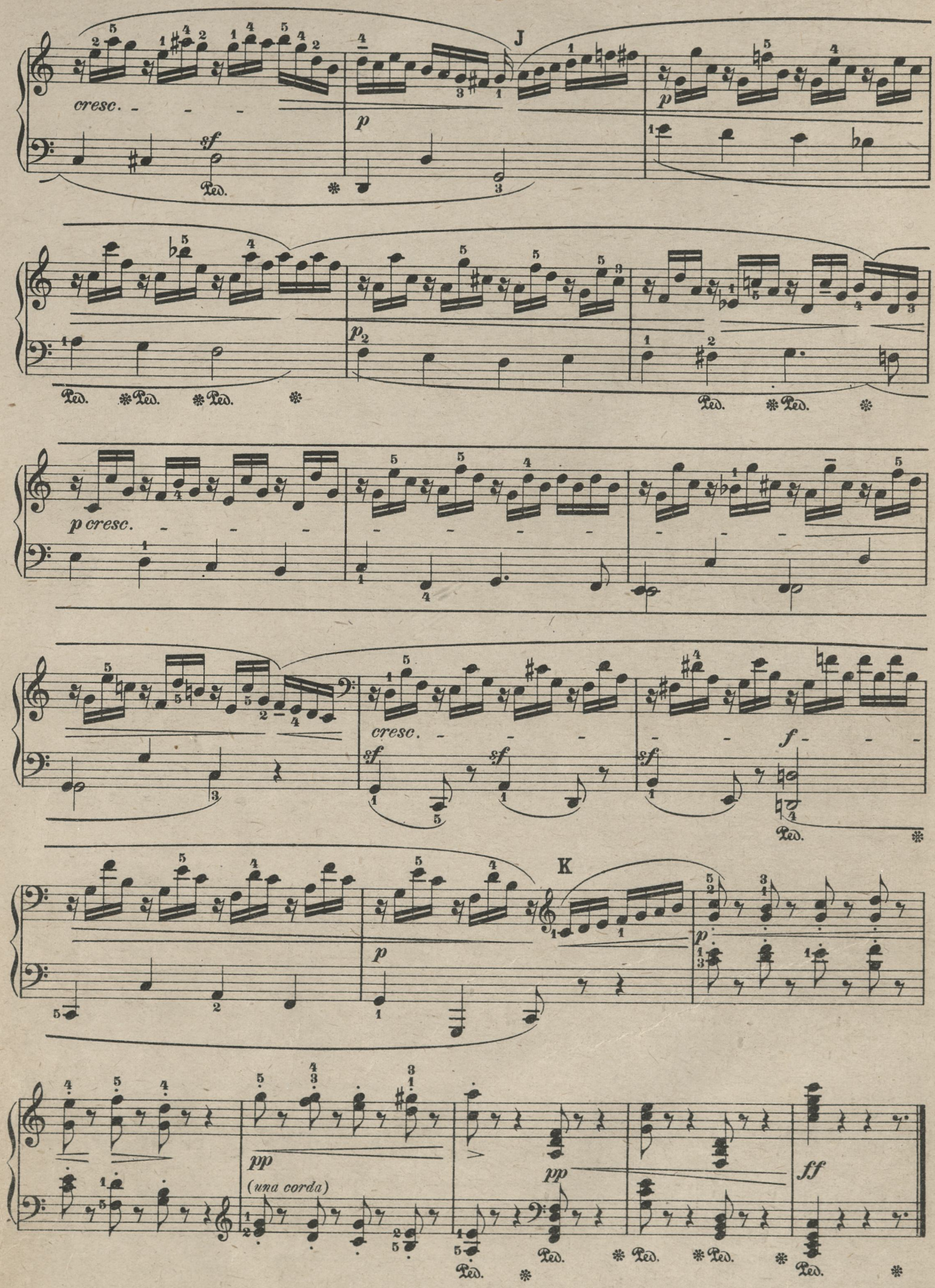

cresc.
f
sf
f
Ped.
K
sf
p dolce
L
p cresc.
sf
p
cresc.
sf
p
p
Ped.

Andante. (♩ = 72.)
La prima parte senza replica.



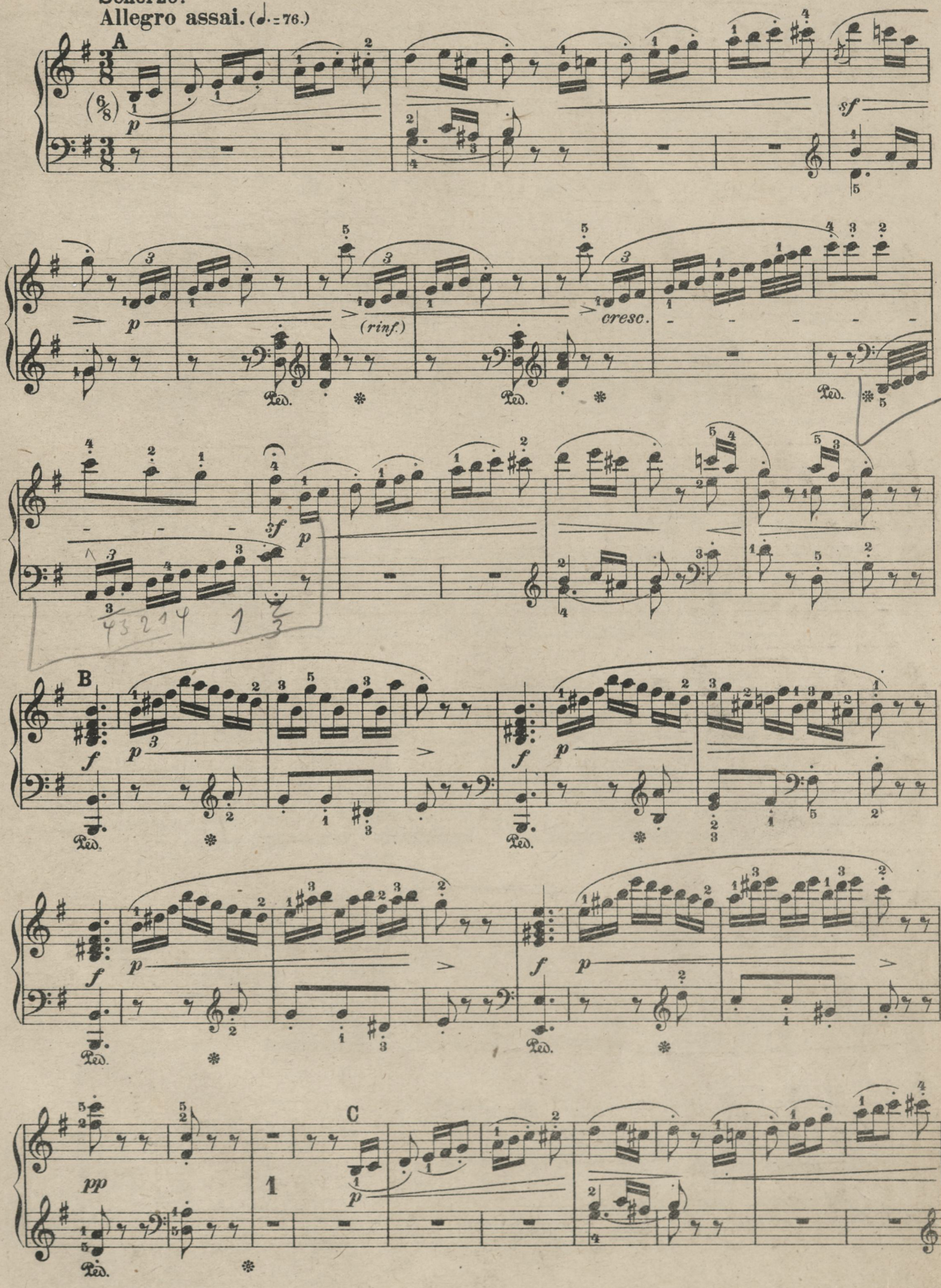

D
p
Ped.
sf
cresc.
1.
2.
E
sfp
F

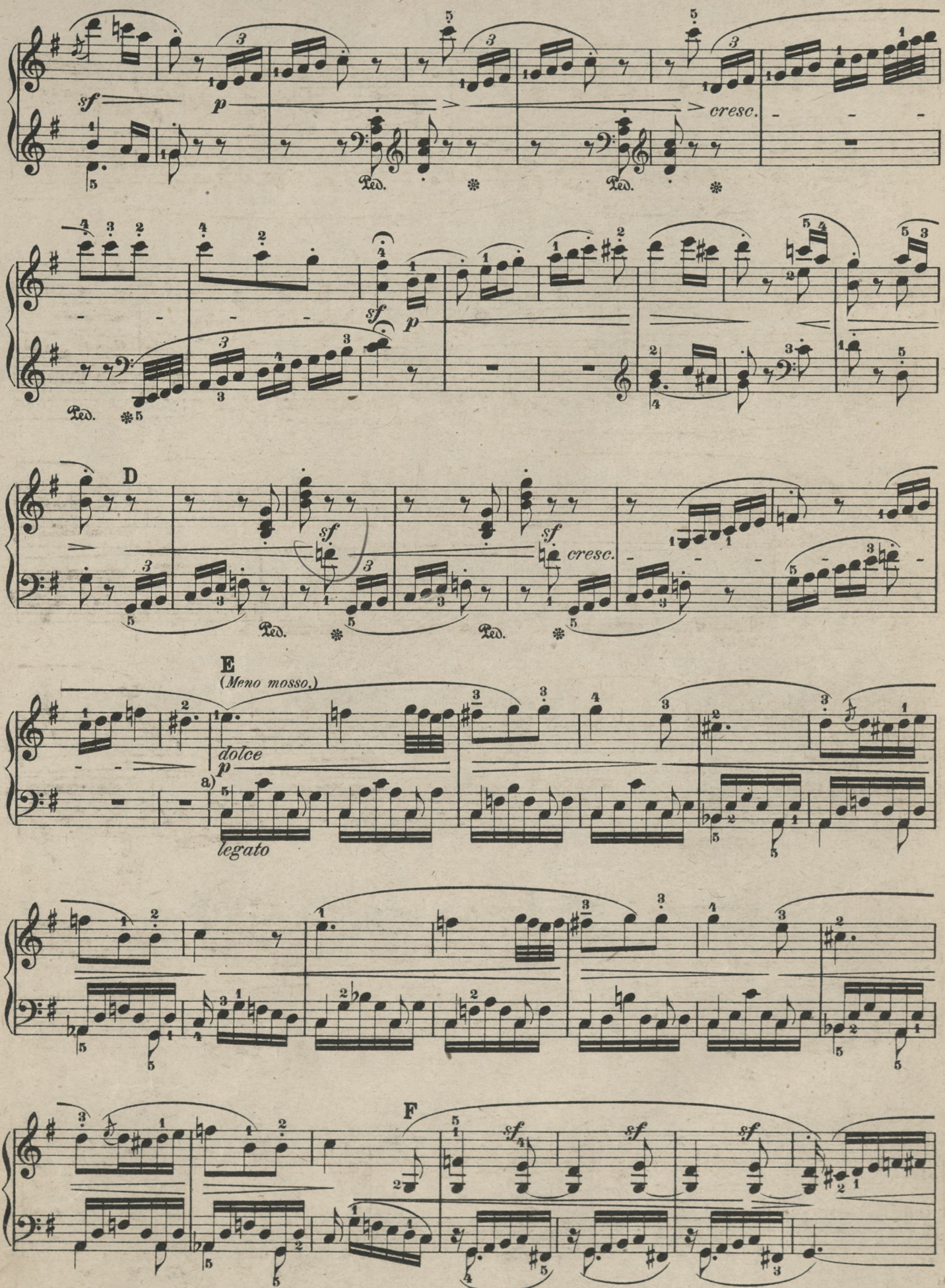

sf
p
cresc.
Ped.
sf
p
cresc.
f
decresc.
1.
2.
G
p
pp
(la melodia ben marcato)
H
sempre legato
p
sf


J
cresc.
sf
p
Ped.
p cresc.
sf
f
K
pp
(una corda)
ff

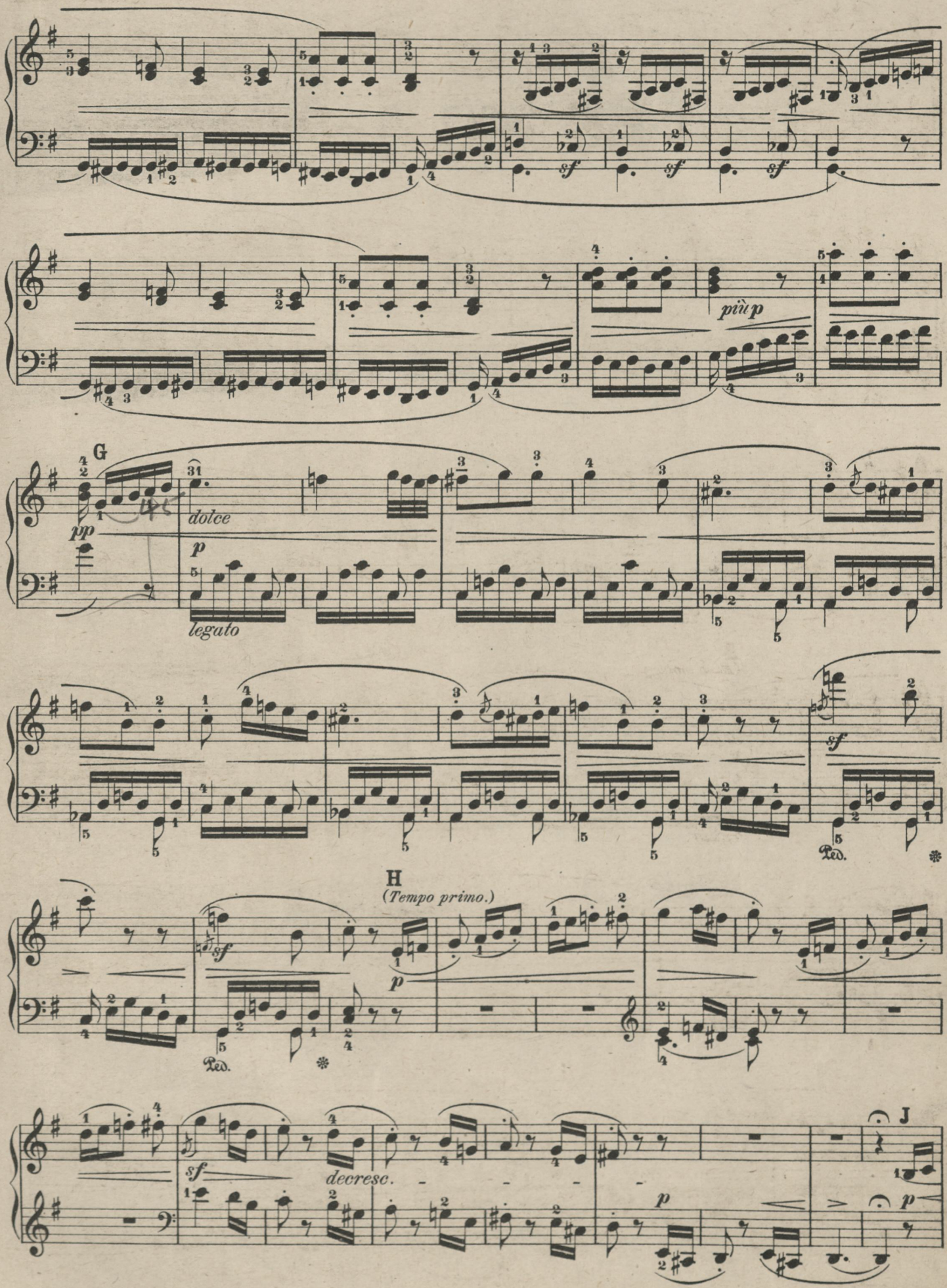
Scherzo.

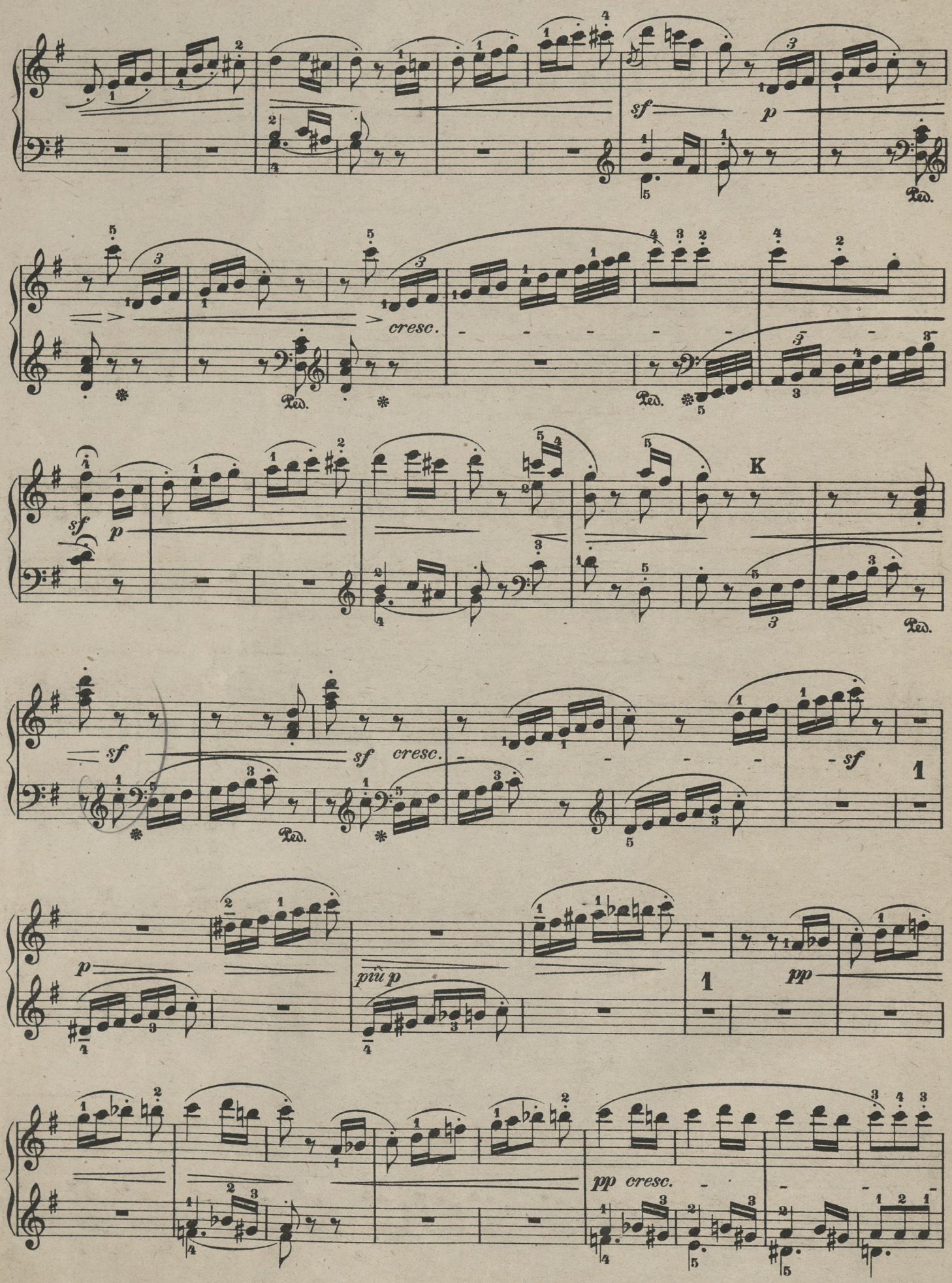
Allegro assai. (♩. = 76.)

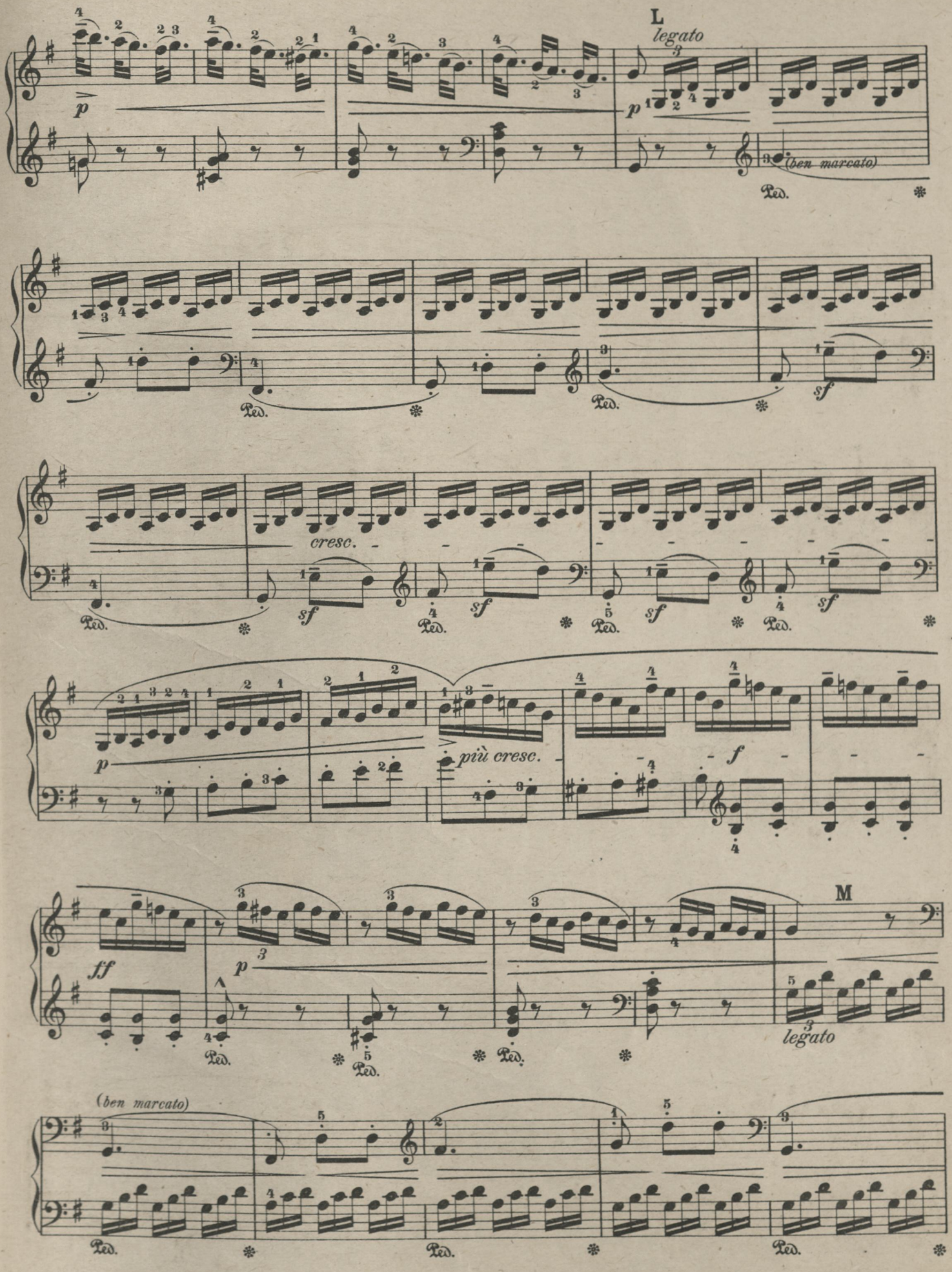


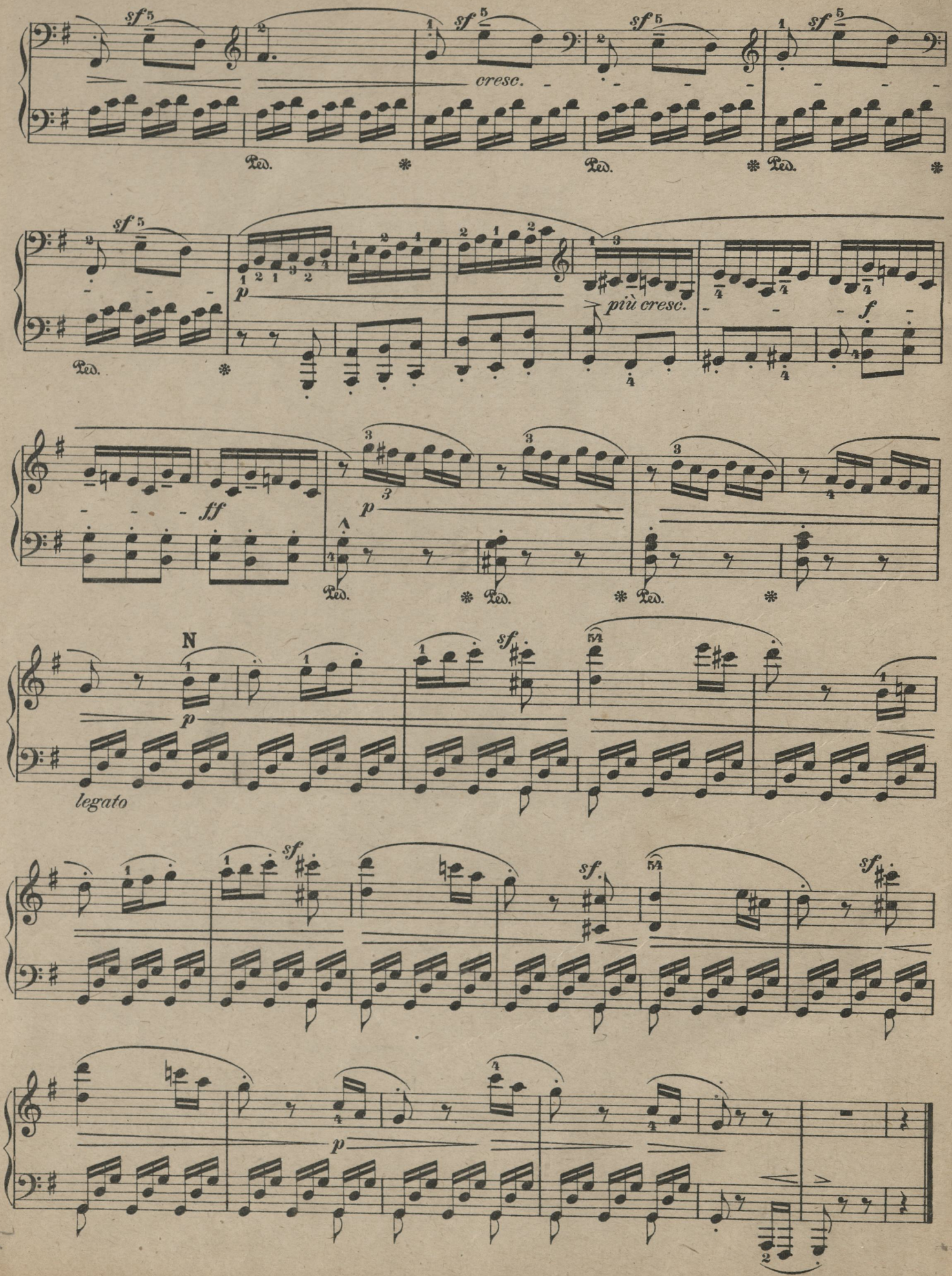


a) Original:


più p
G
dolce
pp
p
legato
sf
Ped.
H
(Tempo primo.)
sf
p
Ped.
J
sf
decresc.
p
p


sf
p
Ped.
cresc.
K
sf
p
sf
sf
cresc.
sf
1
p
più p
1
pp
pp
cresc.


L
legato
(ben marcato)
cresc.
più cresc.
M
legato
(ben marcato)


sf
cresc.
Ped.
p
più cresc.
f
ff
N
legato