

Litolff's Akademische Ausgabe DER PIANOFORTE-CLASSIKER.

Kritisch revidirt und für das Studium bezeichnet von

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

Joh. Seb. Bach.

(Revidirt von Heinrich Germer.)

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

L. van Beethoven.

Sonaten.

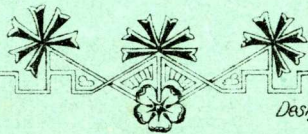
(Revidirt von Heinrich Germer.)

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

Compositionen, Variationen.

(Revidirt von Clemens Schultze.)

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



Design Copyright 1897 by Henry Litolff's Verlag

HENRY LITOLFF'S VERLAG IN BRAUNSCHWEIG.

Aus dem Vorwort.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Heinrich Germer.

Litolff's Akademische Ausgabe DER PIANOFORTE-CLASSIKER.

Kritisch revidiert und für das Studium bezeichnet von
HEINRICH GERMER, C. KÜHNER, WILLY REHBERG, CLEMENS SCHULTZE etc.

Joh. Seb. Bach.

(Revidiert von Heinrich Germer.)

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

L. van Beethoven.

Sonaten.

(Revidiert von Heinrich Germer.)

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

Compositionen, Variationen.

(Revidiert von Clemens Schultze.)

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



Design Copyright 1897 by Henry Litolff's Verlag

HENRY LITOLFF'S VERLAG IN BRAUNSCHWEIG.

DRUCK VON HENRY LITOLFF'S VERLAG IN BRAUNSCHWEIG.

Asdur-Sonate, Opus 26.

Dem Fürsten Carl von Lichnowski gewidmet.

Die Sonate ist im Jahre 1800 componirt; am 3. März 1802 wurde sie als »ganz neu erschienen« von J. Cappel in Wien angezeigt. C. Czerny erzählt dazu Folgendes: »Als J. B. Cramer in Wien war und ebenso durch sein Spiel wie durch drei J. Haydn gewidmete Sonaten (wovon die erste in Asdur $\frac{3}{4}$ Takt) grosses Aufsehen erregte, schrieb Beethoven, dem man Cramer entgegenstellte, die Asdur-Sonate Op. 26, in welcher das Finale absichtlich an die Clementi-Cramer'sche laufende Manier des Finale erinnert.« Letztere Mittheilung mag wahr sein bezüglich der Form im Allgemeinen, die Gestaltung des musikalischen Inhalts im Besonderen ist jedenfalls nicht dadurch beeinflusst worden.

Beethoven eröffnet diese Tondichtung nicht mit einem Allegro in Sonatenform — wie üblich —, sondern durch einen Variationencyclus mit einem Thema im Andante-Tempo lyrischen Charakters, auftretend in der grossen dreitheiligen Liedform. Die Variationen bilden eine Reihe verschieden gearteter Stimmungsbilder mit veränderter Figuration, Melodie, Harmonie, Klanggebung, wechselndem Tongeschlecht wie Charakter. Schon die I. Var. belebt den rhythmischen Schwung der Bewegung ausserordentlich, die II. aber, — die Melodie jetzt in die linke Hand verlegend und ihr eine nachschlagende Begleitung gegenüberstellend —, steigert den musikalischen Ausdruck zu packender Wirkung. Die nächste Var. in Moll und ruhiger Bewegung ist ein Charakterstück von ergreifendem Ernst, untermischt mit bangen Klagelauten, sehnsuchtsvollen Seufzern. Ganz im Sinne des Kontrasts hierzu ist die folgende Variation gestaltet. Klanglich stellt sie einen Dialog vor, in dem tiefere und höhere Stimmen (z. B. Streich- und Blasinstrumente) sich in heiterer, fast neckischer Art beantworten, wozu der hüpfende Begleitungsrhythmus im Nachsatz wesentlich mit beiträgt. In der letzten Variation wird der Vordersatz zunächst mit verschleierte Melodie vorgeführt, insofern die realen Stimmen figurativ in Triolen (mit Wechselnoten untermischt) aufgelöst werden. Der Nachsatz führt jedoch einen streichquartettartigen Tonsatz ein, in welchem die Melodie abwechselnd der II. und I. Violine zugetheilt wird, umspielt und gestützt von lebhaften Figuren in den andern Stimmen. In zwei Gruppen zu je 3 Stimmungsbildern ist bisher der Inhalt des Themas beleuchtet und entwickelt und der Ausdruck beide Male bis zur Kulmination gesteigert worden. Darüber hinaus war kaum zu gehen! Beethoven vermindert daher im Schlusstakte der letzten Variation (s. T) die Bewegung auf die Hälfte und giebt sie den Mittelstimmen. Darüber stellt er eine thematisch gebildete, aber wie neu wirkende Coda-Melodie, der der orgelpunktige Bass beharrlich das gekürzte erste Motiv auf zweiter Taktzeit gegenüberstellen lässt. Variirt wiederholen sich die 4 Takte, und aus ihren letzten zwei Noten, denen der Bass stetig wie bisher antwortet, entwickelt sich nun ein reizvolles Wechselspiel, wie wenn zwei Abschiednehmende einander »Leb'wohl«

zuflüsterten. Mit breitem Crescendo, gleichsam unter einem gleichzeitigen Lebewohlrufe Beider, schliesst der herrlichen Tondichtung erster Theil.

Ihm folgt ein Scherzo voll rhythmischen Schwunges bei lebhaft pulsirender Bewegung, dem $\frac{6}{4}$ Takt innewohnt. Ein kurzes modulirendes Thema wird in verschiedenartig gesteigerter Bearbeitung vorgeführt, worin die etwas schwierige Stelle C, in der das Thema im doppelten Kontrapunkt erscheint, besonderer Beachtung für das Studium empfohlen sei. Ein Trio in ruhig wiegender Bewegung, voller Anmuth in Melodie wie Harmonie schliesst sich an. Bei F vor dem Rückgange zur Repetition des Scherzo fehlte ein Takt im Original.

Als drittes Tonstück erscheint jetzt: »Trauermarsch auf den Tod eines Helden.« Diese Ueberschrift charakterisirt den Inhalt desselben genugsam. Seine einfache Mollmelodie in Terzen, verschleiert durch einen sich wie Trauerflor darüber ausbreitenden Orgelpunkt, schreitet in ernsten, rührenden Klagelauten einher; in B steigert sich diese Klage lauter und lauter; in C macht sich der Schmerz um den Gefallenen erst sanft, dann immer mehr anschwellend in machtvoller Aufschrei Luft, worauf sich die Melodie — wie ermattend — wieder zur Tiefe hinabsenkt. In D wiederholt sich der Vordersatz des I. Theils, dann beginnt der Nachsatz im mild tröstlich erklingenden Dur, wendet sich aber sogleich zur Moll-Unterdominante zurück, lässt deren befremdliche grosse Untermediante vernehmen und schliesst in breiter Steigerung im *ff* ab. Dummer Trommelwirbel leitet das *Alternativo* ein, und zuckende Accente, jetzt im helleren Dur, künden laut die Heldenklage. Dann ertönt abermals in dunkler Tiefe die Trauermelodie des Marsches, diesmal abgeschlossen durch einen Anhang (s. L). Wie milder Trost hebt sich's in der Melodie aus tiefer Tenorlage empor, kontrapunktirt von der ausgeterzten Oberstimme, die sich von der klagenden kleinen None herabsenkt. Verstärkt bei vertauschten Stimmen kehrt die Melodie in höherer Lage wieder. Dann senkt sie sich wie schluchzend zur Tiefe zurück. In Quintlage, wie eine Frage, oder wie verweisend auf ein Zukünftiges, schliesst das Ganze ab.

Ein Rondo knapper Form mit einem Mittelsatze im Minore der grossen Oberterz folgt. Es hat ein toccataartiges Gepräge, insofern die Themen fast alle im doppelten Kontrapunkt auftreten. Doch strömt Alles so zwanglos und frei einher, wie ein helles, klares Gebirgsflüsschen, das unaufhaltsam über Klippen und Felsen munter hinab zu Thale eilt. Und wenn endlich in der Coda das Ganze in harmonisch-sättigender Weise über einem Orgelpunkt abgeschlossen ist und auch die letzten Töne murmelnd in der Tiefe erstorben sind, so ist Einem zu Muthe, wie nach einem schönen Traume, dessen Bilder man gerne noch weiter ausspinnen möchte.

Heinrich Germer.

A flat-Sonata, Opus 26.

Dedicated to Prince Carl von Lichnowski.

This sonata was composed in 1800; it was advertised March 3rd 1802 by J. Cappi at Vienna as "just published." C. Czerny speaks of it as follows: "When J. B. Cramer was in Vienna and had attracted great attention by his playing as well as by three sonates dedicated to Haydn (the first of which was in A flat major $\frac{3}{4}$ time), Beethoven, whom they put up against Cramer, wrote the A flat sonata op. 26 in which the finale purposely brought to mind the finales of the Clementi-Cramer school with their rapid passages." This may be true of the general form of the composition, but the musical ideas as they appear in detail certainly do not show the suggested influence.

Beethoven does not open this sonata with an allegro in sonata form as is usual, but with a variation-cycle, where the theme is of lyrical character in the movement of an andante and appearing in tripartite form. The variations present a row of mood-pictures of different appearance, with shifting figuration, melody, harmony, and color, changing in mode as well as in character. The very first variation quickens the rhythmic swing of the movement to an extraordinary degree, while in the second where the melody is in the left hand and the accompaniment enters in after-claps, the musical expression works intensely upon the feelings. The next variation in the minor and of quiet movement is a character-piece of earnestness which takes hold upon the hearer; uneasy complaints and sighs of longing are mingled with its earnestness. The variation which follows is in strong contrast. It is a dialogue where above and below voices, as string and wind instruments, answer each other in almost teasing fashion, to which the hopping rhythm of the accompaniment in the conclusion materially contributes. In the last variation the antecedent section proceeds with veiled melody, as the real voices are resolved into triplets mingled with passing notes. The conclusion is in the nature of a string quartet where the melody is alternatively given to the first and second violin, played around and supported by rapid figures in the other voices. Up to this the material of the motive has been thoroughly examined and developed in two groups of the three mood-pictures and each time expression has reached a climax. It would seem impossible to do more! Beethoven therefore reduces the movement in the final measures of the last variation (see **T**) one half and gives it to the middle voices. He then adds a coda-melody thematically built but producing a new effect; the bass which resembles an organ-point allows the curtailed first theme to steadily enter against it upon the second beat. The four measures, varied, are repeated and out of the last two notes, which the bass as before steadily answers, is devel-

oped a charming interlude as when two lovers taking leave of one another whisper "Farewell". The first part of this noble work closes with a broad crescendo: the lovers simultaneously cry "adieu"

A scherzo follows full of rhythmical swing; the quickly-throbbing movement demands $\frac{6}{4}$ time. A short and modulated theme occurs, varied and constantly intensified; the student's attention is especially called to the rather difficult passage **C** where the theme appears in double counterpoint. The trio with its quiet rocking to and fro is charming both in melody and harmony. At **F** before the return to the repetition of the scherzo, a measure is wanting in the original.

Then follows the "Funeral March on the Death of a Hero," which inscription fully characterizes the piece. Its simple melody in the minor in thirds veiled by an organ-point stretched over it as mourning-crape, marches forward in touching notes of lamentation; at **B** the complaint swells louder and louder; at **C** grief over the fallen first becomes more placid, then swelling again in the air it becomes a mighty cry, and the melody as though exhausted with its sorrow sinks to earth. At **D** the antecedent clause of the first part is repeated, then the conclusion begins in the gentle and comforting major, turns back however to the minor subdominant, allows the foreign great submediant to be heard, and closes in a broad crescendo till **f** is reached. A hollow roll of drums introduces the alternative, and convulsive accents now in the brighter major make known the mourning for the hero. Again is heard in the dark depths the mourning-song of the march, this time closed by a coda (see **L**). Gentle consolation rises in the melody from its deep position in the tenor; the upper-voice is in counterpoint, and it sinks down from the wailing minor ninth. Strengthened by a changed voice-leading the melody again rises but falls again with sob-choked voice. The march closes in the quint-position: perhaps a question; perhaps referring to a future.

A compact rondo follows with a middle section in the minor of the major upper-third. It is in the form of a toccata, as nearly all the themes appear in double counterpoint. Free and unconstrained, it rushes along, as a clear mountain stream which hurries over crags and rocks to the valley below. And when finally in the coda the piece ends with satisfying harmonies upon an organ-point and the last notes die away in a murmur, the hearer feels as one who fain would look longer at the pictures seen in some pleasant dream.

Heinrich Germer.

Sonate en La $\flat$ majeur, Op. 26.

Dédiée au Prince Charles de Lichnowski.

Composée en 1800, la Sonate a paru comme nouveauté, le 3 Mars 1802, chez J. Cappi, à Vienne.

C. Czerny raconte à ce sujet ce qui suit: »J. B. Cramer excitant à Vienne une grande sensation par son jeu et par ses 3 sonates dédiées à J. Haydn (dont la 1^{ère} est en la $\flat$ maj., mesure à $\frac{3}{4}$), Beethoven, auquel on opposa Cramer, écrivit la sonate en la $\flat$ maj. Op. 26, dans le Finale de laquelle il a intentionnellement voulu rappeler la manière coulante des Finales de Cramer et de Clementi.« — Cette communication peut être vraie, quant au cadre général du Finale; quant à la genèse de ses idées musicales, Beethoven n'a subi aucune influence.

Contre son habitude, il ne débute pas dans ce poème avec un Allegro, mais bien avec une suite de variations sur un thème d'un caractère lyrique en mouvement Andante. Les variations offrent une suite de tableaux avec figuration, mélodie, harmonie et sonorité variées de caractère et de modalité. La 1^{ère} variation est animée d'un élan rythmique extraordinaire; la 2^e, ayant la mélodie à la main gauche, accompagnée à contre-temps par la droite, ce qui en augmente encore l'expression, produit un effet empoignant. — La 3^e variation, en fa mineur, et dans un mouvement un peu plus calme, est une pièce caractéristique de sévérité saisissante, entrecoupée de plaintes oppressées, de soupirs langoureux. La variation suivante en offre le contraste frappant. Elle présente un dialogue rempli d'élan, dans lequel des voix graves et aiguës (par exemple des instruments à vent et des instruments à cordes) se répondent d'une manière gaie, presque provoquante; cette disposition est encore augmentée par le rythme sec, saccadé, dans l'accompagnement du Finale. Dans la dernière variation, la phrase initiale est d'abord rendue par une mélodie voilée, latente dans les trios de la main droite.

La phrase finale se présente dans le style du quatuor à cordes; la mélodie y est partagée entre le 1^{er} et le 2^e violon, appuyée et soutenue par les dessins animés des autres instruments. Jusqu'ici le thème a été présenté sous deux aspects offrant chacun trois dispositions de l'âme, et toujours l'expression en a été portée jusqu'au paroxysme. Impossible d'aller au-delà! Aussi Beethoven s'arrête-t-il. A la mesure T de la dernière variation, il abandonne thème et triples croches. Il introduit en forme de Coda, un nouveau motif d'un effet céleste. La basse, formant pédale harmonique, lui oppose sur le 2^e temps le dessin raccourci du 1^{er} motif. Dans cette Coda, répétée et variée, il se développe un petit poème d'une grâce charmante, d'une intimité délicieuse. On croirait,

dans le chuchotement de deux amis qui se quittent, entendre »Adieu.«

Puis, dans un large *crescendo*, éclate spontanément »l'adieu,« cri poussé par les deux, qui termine la 1^{ère} partie de ce splendide poème musical!

La 2^e partie commence par un Scherzo d'une animation palpitante, rempli d'élan rythmiques, sur lequel plane la mesure $\frac{6}{4}$. — Le thème de 4 mesures est modulé dans différents tons et travaillé avec persistance. Dans le passage C le thème apparaît en contre-point double, assez difficile, et mérite toute l'attention.

Le Trio, véritable berceuse, est rempli de grâces harmoniques et mélodiques. Avant le retour à la répétition du scherzo, à F, il manquait dans l'original une mesure.

La 3^e partie contient la célèbre »marche funèbre sur la mort d'un héros«. Ce titre caractérise suffisamment cette pièce. La mélodie simple, en mineur, couverte pour ainsi dire par un voile, au moyen de la pédale harmonique, s'avance, grave, plaintive! à B, cette plainte augmente progressivement; à C, la douleur, d'abord calme, se gonfle et éclate en gémissements; puis, comme épuisée, la mélodie se laisse tomber. — A D, le 1^{er} thème revient suivi d'une phrase finale en majeur, d'une douceur exquise, remplie de consolation. De suite elle retourne à la sous-dominante mineure, laisse entendre sa sous-médiane majeure, d'un effet si étrange, et termine par un *ff* amené par une progression très-large. Un trémolo sourd amène l'*alternativo*, et des accents convulsifs, en majeur, proclament la perte du héros. La mélodie funèbre, grave et sombre, revient et termine cette fois par une Coda L. Comme une douce consolation s'élève la mélodie des notes graves du Ténor, accompagnée en contre-point par les notes du Soprano qui descendent plaintives de la 9^e mineure. Le tout est terminé par l'accord majeur de quinte, qui comme un point d'interrogation semble s'adresser à une autre vie. . . .

La composition se termine par un Rondo très-serré, écourté dans sa forme, avec une phrase intermédiaire en mineur. Il est dans le style de la Toccata, dans laquelle presque tous les thèmes se présentent en contre-point double. Malgré cela, tout y coule avec facilité et aisance, pareil à un ruisseau clair et limpide, se précipitant irrésistible de la montagne, par dessus mille écueils et rochers!

Enfin, quand le tout se termine, sur une pédale harmonique, éteignant tous les désirs, et que les derniers sons ont expiré dans un doux murmure, on éprouve la sensation d'un beau rêve dont on voudrait retenir les délicieuses images!

Heinrich Germer.

SONATE.

Akademische Neuauflage von Heinrich Germer.

Andante con Variazioni. (♩ = 80.)

L. VAN BEETHOVEN. Op. 26.

The musical score is written for piano in 3/8 time, marked 'Andante con Variazioni. (♩ = 80.)'. It consists of five variations, labeled A through E, each with its own key signature and time signature changes.

- Variation A:** Key of B-flat major. Starts with a piano (*p*) dynamic and a 'cantando' marking. It features a series of chords and moving lines in both hands, with fingerings indicated above the notes.
- Variation B:** Key of B-flat major. Starts with a piano (*p*) dynamic. It features a series of chords and moving lines in both hands, with fingerings indicated above the notes.
- Variation C:** Key of B-flat major. Starts with a piano (*p*) dynamic. It features a series of chords and moving lines in both hands, with fingerings indicated above the notes.
- Variation D:** Key of B-flat major. Starts with a piano (*p*) dynamic. It features a series of chords and moving lines in both hands, with fingerings indicated above the notes.
- Variation E:** Key of B-flat major. Starts with a piano (*p*) dynamic. It features a series of chords and moving lines in both hands, with fingerings indicated above the notes.

The score includes various musical markings such as *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *sf* (sforzando), and *tr* (trill). It also includes fingerings (1-5) and articulation marks (accents, slurs). The page number '43' is visible at the bottom left.

Var. I. (♩ = 88.)

The musical score for Variation I is written for piano in 3/8 time. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked as ♩ = 88.

System 1: Treble staff starts with a *p* (piano) dynamic. Bass staff has a *sf* (sforzando) dynamic. The system ends with a *sf* dynamic.

System 2: Treble staff has a *cresc.* (crescendo) marking. Bass staff has a *p* dynamic. The system ends with a *p* dynamic.

System 3: Treble staff has a *sf* dynamic. Bass staff has a *sf* dynamic. The system ends with a *sf* dynamic.

System 4: Treble staff has a *cresc.* marking. Bass staff has a *p* dynamic. The system ends with a *sf* dynamic.

System 5: Treble staff has a *sf* dynamic. Bass staff has a *cresc.* marking. The system ends with a *p* dynamic.

System 6: Treble staff has a *sf* dynamic. Bass staff has a *p* dynamic. The system ends with a *sf* dynamic.

Throughout the score, there are numerous fingerings (1-5) and trills (marked with 'tr'). The score includes several *Red.* (Reduction) markings with asterisks.

Legend:

a) Original: b) c) Original:

Var. II. (♩ = 96.)

The musical score for Variation II is written for piano in 3/8 time, with a tempo of quarter note = 96. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef).

- System 1:** Starts with a treble clef, a key signature change to three flats, and a 3/8 time signature. The right hand has a series of chords and eighth notes, marked with a forte *p* dynamic. The left hand has a simple eighth-note accompaniment. A marking *(espressivo)* is placed below the first measure of the left hand. A 4-measure rest is indicated in the right hand.
- System 2:** Continues the melodic and harmonic development. A marking *a).* is placed above the first measure of the left hand. A *cresc.* (crescendo) marking is placed above the right hand in the third measure.
- System 3:** Features a *p* (piano) dynamic marking above the right hand in the third measure.
- System 4:** Continues the piece with various chordal textures.
- System 5:** Similar to the previous system, with complex chordal patterns.
- System 6:** Ends with a *p* dynamic marking and a final expressive flourish marked *(espress.)* and *H* above the right hand.

a) la melodia ben marcato.

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The notation is highly complex, featuring dense chords, arpeggios, and rapid passages. Dynamic markings include *p* (piano) and *cresc.* (crescendo). The piece concludes with a double bar line and a key signature change to two flats (B-flat, E-flat).

Var. III. (♩ = 80.)

The musical score for Variation III consists of six systems, each with a piano (right) and bass (left) staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked as ♩ = 80.

- System 1:** The piano staff begins with a *p* (piano) dynamic. The bass staff has a *p* dynamic. The system is marked with a **K** (Coda) symbol.
- System 2:** The piano staff features a *cresc.* (crescendo) marking. The bass staff has a *p* dynamic. The system is marked with a **L** (Lento) symbol.
- System 3:** The piano staff has a *cresc.* marking. The bass staff has a *p* dynamic. The system is marked with a **M** (Moderato) symbol.
- System 4:** The piano staff has a *cresc.* marking. The bass staff has a *p* dynamic. The system is marked with a **L** (Lento) symbol.
- System 5:** The piano staff has a *cresc.* marking. The bass staff has a *p* dynamic. The system is marked with a **M** (Moderato) symbol.
- System 6:** The piano staff has a *cresc.* marking. The bass staff has a *p* dynamic. The system is marked with a **L** (Lento) symbol.

Throughout the score, various musical notations are used, including slurs, ties, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5). Dynamics such as *p* (piano), *f* (forte), *sf* (sforzando), and *rinf.* (rinf.) are indicated. The system markings **K**, **L**, and **M** likely refer to specific sections or movements within the variation.

Var. IV. (♩ = 92.)

pp

sempre staccato

cresc. *sf* *pp*

sf *cresc.* *sf* *pp*

sf *decresc.* *pp*

pp

The musical score consists of six systems of piano and bass staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked as quarter note = 92. The score includes various dynamics such as *pp* (pianissimo), *sf* (sforzando), *cresc.* (crescendo), *decresc.* (decrescendo), and *p* (piano). Articulations include *sempre staccato* and accents. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The notation includes eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as chords and slurs.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff features a melodic line with fingerings (5, 4, 3, 2, 1) and dynamic markings *sf*, *cresc.*, *sf*. Bass staff provides harmonic support.

Second system of musical notation. Treble staff continues the melodic line with fingerings (5, 4, 3, 2, 1) and dynamic markings *cresc.*, *p*. Bass staff features a rhythmic accompaniment.

Third system of musical notation. Treble staff features a melodic line with fingerings (3, 2, 1, 4, 5). Bass staff continues the rhythmic accompaniment.

Fourth system of musical notation. Treble staff features a melodic line with fingerings (1, 2, 3, 2, 3, 2, 4, 5, 3, 4, 5, 7, 7) and dynamic markings *p*, *(dolce)*. Bass staff features a rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation. Treble staff features a melodic line with fingerings (5, 5, 5, 4, 5, 4, 3, 4, 3, 4, 5, 4, 5, 4, 4, 5, 4, 5). Bass staff features a rhythmic accompaniment.

Sixth system of musical notation. Treble staff features a melodic line with fingerings (4, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5). Bass staff features a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *p*, *pp*, *p*, and *(rall.)*. The system concludes with a double bar line and a star symbol.

Scherzo.

Allegro molto. (♩ = 88.)

A

(6/4) *p* *sf* *sf*

B

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

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

(*più p*) *pp*

C

mf *sf*

First system of musical notation, piano part. Treble and bass staves. Key signature: three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Time signature: 3/4. Dynamics: *sf* (fortissimo), *(rinf.)* (rinfornato), *f* (forte). Fingerings: 3, 4, 2, 4, 4, 1, 3, 1, 1, 1, 1, 1.

Second system of musical notation, piano part. Treble and bass staves. Dynamics: *sf* (fortissimo). Fingerings: 1, 5, 1, 3, 2, 1, 1, 1, 1, 1, 2, 1, 2.

Third system of musical notation, piano part. Treble and bass staves. Dynamics: *sf* (fortissimo), *cresc.* (crescendo), *ff* (fortissimo). Fingerings: 2, 1, 1, 2, 1, 3, 1, 5.

Fourth system of musical notation, piano part. Treble and bass staves. Section: **Trio.** Key signature: three flats. Time signature: 3/4. Dynamics: *p* (piano), *sempre legato*, *cresc.* (crescendo), *sf* (fortissimo), *p* (piano). Fingerings: 2, 3, 4, 3, 4, 4, 5, 4, 5.

Fifth system of musical notation, piano part. Treble and bass staves. Dynamics: *(rinf.)* (rinfornato), *cresc.* (crescendo). Fingerings: 2, 2, 3, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2.

Sixth system of musical notation, piano part. Treble and bass staves. Section: **F**. Dynamics: *sf* (fortissimo), *p* (piano), *(mf)* (mezzo-forte). Fingerings: 4, 3, 3, 4, 5, 4.

Original: a) b)

*Scherzo da capo
senza replica.*

Marcia funebre sulla morte d'un Eroe.
Maestoso andante. (♩ = 60.)

A *p* (rinf.)

B *p* (rinf.)

C *pp* (cresc.) *f* *ff*

D *f* *fp* *f* *ff* *p*

a) *f*

a) *f*

E

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

Red. *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.*

F

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

Red. *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.*

G

p

Red. *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.*

H

(rinf.) *p* *p*

Red. *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.*

(rinf.)

The musical score consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation is highly detailed, featuring complex chords, arpeggios, and various dynamic markings. The systems are labeled with letters J, K, and L.

- System J:** Features a series of chords and arpeggios. Dynamic markings include *p* and *pp*. Fingerings are indicated by numbers 1-5.
- System K:** Includes a section marked *fp* (fortissimo piano) and a section marked *f* (fortissimo). The notation includes a *trium* (triumph) marking and a *p* (piano) marking.
- System L:** Features a section marked *cresc.* (crescendo) and a section marked *f* (fortissimo). The notation includes a *trinf.* (triumph) marking and a *pp* (pianissimo) marking.

The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various fingerings, articulations, and performance instructions.

Allegro. (♩ = 116.)

A

p

B

(rinf.)

(mf)

cresc.

C

f

The musical score consists of six systems of piano notation, each with a treble and bass staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The notation includes various musical elements:

- System 1:** Features a key signature change to three flats. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). Fingerings are indicated with numbers 1-5. A section labeled **D** begins.
- System 2:** Includes a *cresc.* (crescendo) marking. The bass staff has a *Red.* (Reduction) marking.
- System 3:** Features a *f* (forte) dynamic. The bass staff has a *Red.* (Reduction) marking.
- System 4:** Includes a *p* (piano) dynamic and a *cresc.* (crescendo) marking. A section labeled **E** (a tempo) begins. The bass staff has a *Red.* (Reduction) marking.
- System 5:** Features a *p* (piano) dynamic and a *cresc.* (crescendo) marking. A section labeled **F** begins.
- System 6:** Includes a *p* (piano) dynamic and a *cresc.* (crescendo) marking. A section labeled **F** begins.

This page contains six systems of musical notation for a piano piece. The notation is written for both the right and left hands on grand staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The music is characterized by complex fingerings, often indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics include *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo). Articulations such as *legato* and *Red.* (Reduction) are present. The piece includes a section marked 'H' (likely a repeat or a specific section) and a section marked 'G' (likely a trill or a specific section). The notation is dense, with many beamed notes and slurs.

J *(a tempo)*

cresc. *(rall.)* *p*

K

(rinf.) *p*

(rinf.) *(mf)*

cresc. *f*

L

sf *sf*

*Red. ** *Red. **

(poco rall.) **M** *(a tempo)*

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

*Red. ** *Red. ** *Red. ** *Red. ** *Red. ** *Red. **

cresc.

f sf *f*

*Red. ** *Red. ** *Red. ** *Red. **

N *sf* *p* *p*

*Red. **

sf *p*

(più p) *decresc.* *pp*

Man verlange ausdrücklich

NEUAUSGABE LITOLFF

mit Angabe der Nummern.

Demander expressément Collection Litolf et indiquer exactement les numéros.

In Ordering, please mention Litolf Edition and quote distinctive Numbers of Volumes.

- Klavier zu 2 Händen.**
- 2578 **Enckhausen, H.** Op. 63 Heft I/II. Des Pianofortespielers erste Studien. Neuauflage von Schultze-Biesantz.
- 2558 **Flotow-Album.** Tonbilder aus Martha u. Stradella. Neu arrangiert v. Fidelio Finke.
- Heller, Stephen.** Ausgewählte Werke. Neuauflage von Schultze-Biesantz.
- 2609 Op. 12. Rondoletto, Op. 15. Rondo brill.
- 2610 Op. 33. Die Forelle (Schubert).
- 2611 Op. 45. 25 melodische Etüden.
- 2612 Op. 46. 30 Etüden in fortschreitender Schwierigkeit.
- 2613 Op. 47. 25 Etüden zur Bildung des rhythmischen Gefühls und des Ausdrucks.
- 2614 Op. 78. Spaziergänge eines Einsam.
- 2615 Op. 81. 24 Präludien.
- 2616 Op. 85. 2 Tarantellen.
- 2617 Op. 86. Im Walde. 7 Charakterst.
- 2618 Op. 119. 32 Präludien für Lilli.
- 2619 Op. 138. Notenbuch für Klein und Groß. 25 melodische Stücke.
- 2620 **Heller-Album.** Ausgew. Klavierstücke. Inhalt: Feuille d'Album Op. 16 No. 14 — Die Forelle — Spaziergänge eines Einsamen No. 3, 4, 6 — Präludium Op. 81 No. 15 — Blumen-, Frucht- und Dornenstücke No. 3, 7, 13, 18 — Albumblatt Op. 83 No. 2 — Tarantelle No. 2 — Im Walde No. 3 — Nouvelle Etude No. 7, 12, 19 — Sanfter Vorwurf — Kuriose Geschichte — Zigeuner III.
- 2579 **Hiller-Album.** 7 ausgewählte Klavierstücke. Neuauflage von Schultze-Biesantz. Inhalt: Ständchen — Marcia giocosa — Gigue — Zur Gitarre — Romanze — Alla Polacca — Alla Cosacca.
- 2580 **Merkel-Album.** 6 ausgewählte Klavierstücke. Neuauflage von Schultze-Biesantz. Inhalt: Im wundersch. Monat Mai — Frühlingslied — Schmetterling — Auf grüner Au — Frühlingsbotschaft — Jagdszene.
- Köhler, Louis.** Unterrichtswerke. Neuauflage von Schultze-Biesantz.
- 2586 Op. 50. Die ersten Etüden.
- 2621 Op. 128. Neue Geläufigkeitsschule zur Übung im Passagenspiel.
- 2604 Op. 150. Tägliche Repetitionen.
- 2587 Op. 151. Die leichtesten Etüden.
- 522 Op. 210. Erstes Kinder-Album. 30 sehr leichte Tonstücke.
- 2622 Op. 242. Kleine Schule der Geläufigkeit ohne Oktaven.
- 2623 Op. 243. Kinderfreund. 60 kleine, leichte Klavierstücke.
- * 534/43 Op. 249. Praktischer Lehrgang des Klavierspiels mit deutsch-englisch-französischem Text (Band I-V in Neuauflage v. Jendrossek) 10 Bde.
- Die bei uns im Jahre 1873 im Original erschienene Schule ist den heutigen pädagogischen Ansprüchen gemäss von dem Königl. Seminarlehrer JENDROSSEK neu bearbeitet und erweitert. Gerade diese NEUAUSGABE hat den Wert dieses weit verbreiteten Studienwerkes noch ausserordentlich erhöht und den Absatz auf die Höhe von 1.000.000 Bänden gebracht.
- Franz Liszt.** Ausgewählte Klavierwerke. Neuauflage von Max Pauer.
- 2624 **Années de Pèlerinage.** Auswahl. Inhalt: Chapelle de Guillaume Tell — Au Lac de Wallenstadt — Au Bord d'une Source — Orage — Les Cloches de Genève — Sposalizio — Sonetti 47, 104, 123 del Petrarca — Gondoliera — Canzone — Tarantella — Les Jeux d'eau à la Villa d'Este.
- 2598 2 Balladen.
- 2593 Consolations. 6 Stücke.
- 2597 3 Etüdes de Concert.
- 2594 2 Konzert-Etüden (Waldestraunen und Gnomeneigen).
- 2625 Harmonies poët. et relig. Auswahl. Inhalt: Invocation — Ave Maria — Bénédiction de Dieu dans la Solitude — Funérailles — Cantique d'Amour.
- 2599 Impromptu Fisdur & Valse-Imprompt.

- 2626 **Franz Liszt.** 2 Legenden.
- 2595 Liebesträume. 3 Notturmos.
- 2596 2 Polonaisen.
- 2590/91 16 Rhapsodien. 2 Bände. Inhalt: Bd. I Rhapsodies Hongroises No. 1-9. Bd. II No. 10-15 und Rhapsodie Espagnole.
- 2590 a p Rhapsodie Hongr. No. 1-15 einzeln.
- 2592 dito No. 2, erleichtert von F. Bendel.
- 2590 q Rhapsodie Espagnole einzeln.
- 2627 6 Lieder-Transkriptionen. Inhalt: Alahjew, Die Nachtigall — Chanson Bohémienne. Beethoven, Adelaide. Liszt, Die Lorelei. Schumann, Frühlingsnacht — Liebeslied (Widmung).
- 2600 — **Chopin.** 6 polnische Lieder. Inhalt: Mädchens Wunsch — Frühling — Das Ringlein — Bacchanal — Meine Freuden — Die Heimkehr.
- 2628 — **Mendelssohn.** 3 Transkript. Inhalt: Auf Flügeln des Gesanges — Frühlingslied — Hochzeitsmarsch und Elfenreigen a. Ein Sommernachtsstraum.
- 2601 — **Schubert.** Soirées de Vienne. 9 Valses-Caprices.
- 2602 — 12 Lieder-Transkriptionen. Inhalt: Am Meer — Ave Maria — Der Lindenbaum — Der Wanderer — Du bist die Ruh — Erlkönig — Frühlingsglaube — Gretchen am Spinnrade — Lob der Tränen — Ständchen (Horch, horch) — Ständchen (Leise flehen) — Trockne Blumen.
- 2603 — **Wagner.** Sämtliche 14 Transkriptionen.
- 2589 a **Liszt-Album I.** 10 erwählteste Stücke. Inhalt: Au Lac de Wallenstadt — Valse-Impromptu — Rhapsodie Hongroise No. 2 (erleicht. v. Bendel) — Le Rossignol — Liebestäume (Notturmo No. 3) — Lied an den Abendstern — Auf Flügeln des Gesanges — La Regatta Veneziana — Am Meer — Ständchen (Leise flehen).
- 2589 b **Liszt-Album II.** 10 erwählteste Stücke. Inhalt: Consolation No. 3 — Etude de Concert No. 3 — Cantique d'Amour — Ave verum — Soirée de Vienne No. 6 — Mädchens Wunsch — Liebeslied (Widmung) — Ständchen (Horch, horch) — Elsas Brautlied — Spinnlied.
- 2559 **Reissiger, F. A.** Op. 18. Feen-Reigen. 7 Tänze. Neuauflage v. Schultze-Biesantz.
- Volkman, R.** Ausgewählte Kompositionen. Neuauflage v. Schultze-Biesantz.
- 2560 Op. 11. Musik. Bilderbuch. 6 Stücke.
- 2561 Op. 21. Visegrad. 12 Dichtungen.
- 2562 Op. 23. Wanderskizzen.
- 2563 Op. 27. Lieder der Großmutter.
- 2564 **Volkman - Album.** 7 ausgewählte Stücke. Neuauflage v. Schultze-Biesantz. Inhalt: Walzer — Morgengesang — Im Walde — Liebliche Au — Festlicher Marsch — Fester Sinn — Ernster Gang.
- 2521 **Wagner, Richard.** Kaiser-Marsch u. Siegfried-Idyll. Neuauflage von Finke und Schultze-Biesantz.
- 2577 **Jugend-Album.** 12 progressiv geordnete, leichte Bearbeitungen für den Unterricht von Cassimir.
- * 2529 Sämtliche 8 Ouvertüren. Neuauflage von Finke und Schultze-Biesantz. Inhalt: Holländer — Lohengrin — Meistersinger — Parsifal — Rienzi — Tannhäuser — Tristan und Isolde — Eine Faust-Ouverture.
- * 2530 **Wagner - Album.** 23 mittelschwere Stücke (sämtlich auch einzeln erschienen) mit Wagner-Portrait. Inhalt: Tannhäuser, Einzug der Gäste auf Wartburg — Pilgerchor — Lied an den Abendstern. Lohengrin, Lohengrins Ankunft — Zug zum Münster — Brautlied. Rienzi, Schlachthymane — Gebet des Rienzi. Meistersinger, Walters Preislied — Walter vor der Meistersunft. Tristan und Isolde, Isoldes Liebestod. Parsifal, Einzug in die Gralsburg — Das Liebesmahl (Grals-Szene) — Die Blumenmädchen — Karfreitagszauber — Die Erlösung. Rheingold, Einzug der Götter in Walhall. Walküre, Siegmunds Liebeslied — Walkürenritt — Feuerzauber. Siegfried, Siegfried und der Waldvogel (Waldweben). Götterdämmerung, Gesang der Rheintöchter. Der fliegende Holländer, Spinnlied.

- 2571 **Wohlfahrt, Heinr.** Kinder-Klavierschule (deutsch-englisch-französischer Text). Neuauflage von H. Heger.
- 2585 **Album für eine Hand.** 17 erwählteste Stücke aus den Werken von Gluck bis Wagner. Zur Erlernung der einhändigen Fingerfertigkeit und Vortragskunst bearbeitet v. Schultze-Biesantz.
- Klavier-Auszüge zu 2 Händen.**
- Wagner, R.** Vollständige Klavier-Auszüge der Opern u. Musikdramen. Erleichterte Neuauflagen mit Wagner-Portrait und hinzugefügtem deutschen Text, szenischen Bemerkungen und Motivaufzeichnungen, von Finke und Schultze-Biesantz.
- * 2495 Rienzi. * 2496 Holländer.
- * 2497 Tannhäuser. * 2498 Lohengrin.
- * 2499 Tristan & Isolde. * 2500 Meistersinger.
- * 2501 Das Rheingold. * 2502 Die Walküre.
- * 2503 Siegfried. * 2504 Götterdämmerung.
- * 2505 Parsifal.

- Klavier zu 4 Händen.**
- Volkman, R.** Ausgewählte Kompositionen. Neuauflage von Schultze-Biesantz.
- 2565 Op. 11. Musik. Bilderbuch. 6 Stücke.
- 2566 Op. 21. Visegrad. 12 Dichtungen.
- 2567 Op. 24. 7 ungarische Skizzen.
- 2568 Op. 39. Die Tageszeiten.
- 2531 **Wagner, Richard.** Kaiser-Marsch u. Siegfried-Idyll. Neuauflage von Finke und Schultze-Biesantz.
- * 2539 Sämtliche 8 Ouvertüren. Neuauflage von Finke und Schultze-Biesantz. Gleicher Inhalt wie **Klavier zu 2 Händen.**
- * 2540 **Wagner - Album.** 23 mittelschwere Stücke (sämtlich auch einzeln erschienen) mit Wagner-Portrait. Gleicher Inhalt wie **Klavier zu 2 Händen.**
- 2572 **Wohlfahrt, Heinr.** Musikalischer Kinderfreund. Melodische Klavierstücke für den Anfangsunterricht. Neuauflage von Schultze-Biesantz.
- Violine.**
- Dont, Jacob.** Gradus ad Parnassum. Neuauflage von G. Zanger.
- 2629 Op. 35. 24 Etüden und Capricen.
- 2630 Op. 37. 24 Vorübungen zu Kreutzer's und Rode's Etüden.
- 2631 **Kayser, H. E.** Op. 20. 36 Vorübungen zu Kreutzer's Etüden. Neuauflage von G. Zanger.

- Violine und Klavier.**
- Hauser, M.** Ausgewählte Kompositionen. Neuauflage von G. Zanger.
- 2605 Op. 34. Vöglein im Baume.
- 2606 Op. 43. Ungarische Rhapsodie.
- 2607 a b 19 Lieder ohne Worte. 2 Bde. Inhalt: Band I: Abendlied — Die Blume — Das Fischermädchen — Die Lammshalle — Liebeslied — Schifferlied — Die Sehnsucht — Der Traum — Das Widersprechen — Wiegenlied. Band II: An die Heimat. Original Ungarischer I und II — Deutsches Volkslied — Dorflied — Frühlingserwachen — Impromptu — Minnelied — Scherzo — Sicilianisches Hirtenlied.
- * 2549 **Wagner, Richard.** 7 Ouvertüren. Neuauflage von Finke und Schultze-Biesantz. Gleicher Inhalt (ohne Faust) wie **Klavier zu 2 Händen.**
- * 2550 **Wagner - Album.** 23 mittelschwere Stücke (sämtlich auch einzeln erschienen) mit Wagner-Portrait. Gleicher Inhalt wie **Klavier zu 2 Händen.**
- Orgel.**
- 2608 **Volckmar-Album.** Auswahl aus Dr. W. Volckmars Orgelwerken. Neuauflage mit Pedal-Applicatur von G. Zanger. Inhalt: 29 allgemeine Vorspiele — 48 Choralvorspiele — 14 Nachspiele — 4 Festspiele — 4 Adagios.

Die mit * bezeichneten Bände sind auch elegant gebunden vorrätig.
Les volumes marqués d'un * existent aussi reliés. — Volumes marked * may be had bound in cloth.

PRINTED IN GERMANY.

Synopsis of the Preface.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Heinrich Germer.

Resumé de la Préface.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

H. Germer.