

# DIE KUNST DES VORTRAGS

der ältern und neuen

CLAVIERCOMPOSITIONEN

oder:

Die Fortschritte  
bis zur neuesten Zeit.

SUPPLEMENT

(oder 4<sup>ter</sup> Theil)

zur großen

# Pianoforte-Schule

von

# CARL CZERNY

Op. 500,

IN 4 CAPITELN.

6885-II

Nebst einem Verzeichniß der besten Clavierwerke aller Tonsetzer seit Mozart bis auf die neueste Zeit, zur Erleichterung der Auswahl für Lehrer, Schüler, Künstler und Dilettanten.

N<sup>o</sup> 8212.  
a. b. c. d. e.

Eigenthum der Verleger.

Eingetragen in  das Verzeichniß

WIEN,

bei A. Diabelli u. Comp.

k. k. Hof- u. priv. Künste- u. Musikalienhändler,  
Graben, 371/33.

Paris, bei A. Richault.

Mailand, bei S. Ricordi.

London, bei Cooke u. Comp.

Complet. Dr. f. 10. — C. M.  
einzel. I. Capitel f. 2. — .  
" II. Capitel f. 3. — .  
" III. Capitel f. 3. — .  
" IV. Capitel f. 2. 30 s. — .  
Verzeichniß der Clavierwerke f. 1. 30 s. — .



## **JNDEX.**

- 1tes CAPITEL** : Anweisung zum Vortrage der neuesten  
Compositionen von *Thalberg*, *Döhler*,  
*Henselt*, *Chopin*, *Taubert*, *Willmers*, . . . . . Seite.  
*Fr. Liszt* und anderer jetzigen Tonsetzer . . . . . **3.**
- 2tes CAPITEL** : Ueber den richtigen Vortrag der sämmtlichen  
*Beethoven'schen Werke* für das *Piano* allein. . . **32.**
- 3tes CAPITEL** : Ueber den richtigen Vortrag der sämmtlichen  
*Beethoven'schen Werke* für das *Piano* mit  
Begleitung. . . . . **77.**
- 4tes CAPITEL** : Ueber den Vortrag der Fugen *Seb. Bach's*,  
*Händel's* und anderer *classischen Autoren* . . . **122.**
- ANHANG** : Verzeichniss der besten *Clavierwerke* aller  
Tonsetzer seit *Mozart* bis auf die neueste Zeit,  
zur Erleichterung der Auswahl für Lehrer ,  
Schüler, Künstler und Dilettanten. . . . . **161.**

— \* —

D. & C. № 8212.

6885<sup>4</sup>.**1<sup>tes</sup> Capitel.****Anweisung zum Vortrage****der neuesten Compositionen von Thalberg, Döhler, Henselt, Chopin, Taubert, Willmers, Fr. Liszt, und anderer jetzigen Tonsetzer.****§ 1.**

Seit dem Erscheinen dieser Schule hat das Fortepianospiel manche Änderungen erfahren, und manche neue Wirkungen gewonnen. Denn jeder neu aufblühende *Virtuose*, jede neue interessante *Composition*, und endlich jede Verbesserung der Instrumente gibt Veranlassung zu Regeln und Bemerkungen, die früher gemacht zu haben unmöglich war. Es ist daher nothwendig, dass in den gegenwärtigen Zusatzkapiteln alle Eigenthümlichkeiten und Spielweisen der moderneren Schule besprochen werden, welche durch die jetzt blühenden Künstler: *Thalberg, Liszt, Döhler, Chopin, Henselt, Willmers*, u. a. m. gebildet worden ist, damit die Studirenden mit der fortschreitenden Kunst stets auf gleicher Höhe bleiben und sich diese neuen Erfahrungen auf die zweckmässigste Art aneignen können.

**§ 2.**

Die Eigenheiten und besondern Wirkungen, durch welche sich das neuere Clavierspiel von dem frühern unterscheidet, können am deutlichsten geschildert werden, wenn wir eine kleine Darstellung seiner Entstehung vorangehen lassen. Denn man begreift die Resultate des Fortschritts nur dann, wenn man dessen Wachsthum verfolgt.

**§ 3.**

Es war gegen Ende des vorigen Jahrhunderts, (zwischen 1790 und 1800) dass das *Fortepiano* (Hammerklavier) nach und nach allgemein in Gebrauch kam, und die früher üblichen Flügel und *Clavichorde* verdrängte.

Es erhielt seine Benennung (*Fortepiano*) mit Recht durch die Eigenschaft, dass man durch mehr oder minder kräftigen Anschlag verschiedene Grade von Stärke und Schwäche des Tons hervorbringen, und daher mit Ausdruck und Gefühl spielen konnte, — was auf den frühern Flügeln gar nicht, und auf den *Clavichorden* nur sehr mangelhaft möglich war.

**§ 4.**

Bald darauf erfand man mehrere Mutationen (*Pedale*) durch welche der Ton des *Fortepiano* auf verschiedene Arten verändert werden konnte. Die wichtigste dieser Mutationen, und diejenige, welche sich, als wesentlich bis jetzt bewährt hat, ist das sogenannte *Forte* (= oder Dämpfung=) *Pedal*, durch welches die Dämpfung aufgehoben wird, und daher jede angeschlagene Saite noch fort tönt, wenn auch die Taste nicht mehr gehalten wird.

**§ 5.**

Die Meister des *Fortepiano*-spiels, welche unmittelbar nach *Mozarts* Tode hervortraten, (*Beethoven, Dussek, Cramer, Steibelt, etc.*) entdeckten bald, dass durch dieses *Pedal* Wirkungen hervorzubringen waren, die durch ihre Vollstimmigkeit den Hörer glauben machen konnten, dass der Spieler mehr als zwei Hände besitze.

So finden wir unter andern schon in *Beethovens* Bagatellen Op. 33 (welche im Jahr 1809 erschienen) folgende Stelle:

4

In diesem Beispiele tönt das untre, kräftig angeschlagene *As* mittelst des vom Autor vorgeschriebenen *Pedals*, als Grundbass fort, während beide Hände sanft die harmonische Figur ausführen.

### § 6.

*Steibelt* benützte dieses *Pedal* vorzüglich beim *Tremolando*:

und brachte dadurch jene, damals neue, Wirkung eines fernen Donners hervor.

### § 7.

*Dussek* und *Cramer* gebrauchten es bei gebrochenen *Accordpassagen*: z. B.

### § 8.

Aber, — wie es oft bei neuen Erfindungen der Fall ist, — mancher wusste die gute Anwendung nicht vom Missbrauch zu unterscheiden, und da gar viele ungeschickte Spieler dieses *Pedal* nur benützten, um ihr unreines, undeutliches, und gehacktes Spiel im Gebrause zu verbergen, so wurde es von mehreren Meistern ganz verworfen.

Selbst *Hummel*, (als Schüler *Mozarts* und *Clementis*) machte davon in seiner besten Periode keinen Gebrauch, und bewies dadurch allerdings, dass man bei vollendeter Fingerfertigkeit, gediegener Kunst, und elegantem Vortrage auch ohne dieses Hilfsmittel die Welt bezaubern könne.

### § 9.

Indessen musste man doch anerkennen, dass durch dieses *Pedal* eine Vollstimmigkeit erreicht werden konnte, deren die Finger allein nicht fähig sind, und besonders *Beethoven* benützte es beim Vortrag seiner *Clavier*-Werke sehr häufig. — weit öfter als man es in seinen *Compositionen* angezeigt findet.

Während dieser Epoche wurden die *Fortepiano* bedeutend verbessert, Mangabihnenstärke der Saiten, wodurch der früher so dünne Ton der obern *Octaven* an Kraft und Melodie ungemein gewann.

Und endlich wurde, (vorzüglich durch die Wiener Claviermacher) in der Zeit von 1820 bis 1830 die so wichtige Beladung der Hammerköpfe auf einen Grad von Vollkommenheit gebracht, dass man durch blossen Anschlag eine grosse Zahl von Schattierungen des Tons aus jeder Taste hervorlocken, und dem Clavierspiel plötzlich eine ganz neue Seite abgewinnen konnte. Es wurde möglich, das leiseste *Pianissimo* ohne alle mechanische Mutationen auszuführen, während der kräftigere Anschlag in allen *Octaven* nicht nur eine grosse Stärke, sondern gewissermassen eine ganz andre Gattung von Klang hervorbrachte.

*Thalberg*, der um 1830 seine musikalischen Studien in Wien vollendete, kam dabei auf die Idee, diese Wirkungen des Pedals, die früher (wie wir an dem Beispiel aus *Beethovens* Bagatellen gesehen haben,) nur bei Basstönen Statt fanden, auch auf die Töne der mittlern und hohen *Octaven* auszudehnen, und dadurch ganz neue, bisher nie geahnete Effekte zu erlangen.

## § 11.

Von dieser Zeit schreibt sich die Erfindung des neuern, jetzt allgemein gewordenen Klavierspiels her. Indem die Töne irgend einer einfachen Melodie in der Mittellage kräftig angeschlagen, und durch geschickte Anwendung des Pedals in ihrem Klange festgehalten werden, können währenddem die Finger brillante Figuren mit sanftem Anschlag *piano* in allen *Octaven* ausführen, und es entsteht die frappante Wirkung, als ob jene Melodie von irgend einem zweiten Spieler, oder auf einem andern Instrumente vorgetragen würde.

## § 12.

Als daher *Thalberg*, um jene Zeit zuerst in Wien, die von ihm komponirte *Don-Juan-Fantasie* (Op. 14) öffentlich vortrug, erweckten die darin entwickelten ganz neuen Effekte mit Recht das grösste Erstaunen, und bei Stellen, wie die folgende:



konnten selbst die erfahrensten *Pianisten* die Möglichkeit dieser Wirkungen nicht begreifen. Denn die kräftigen *Octaven* tönen, durch das Pedal in ihrem Klange festgehalten, folgendermassen:



und die dazwischen liegende brillante Figurirung scheint von ganz andern Händen vorgetragen zu werden.

## § 13.

Sehr unrecht wäre es, diese neue Spielweise für blosse Effekthascherei zu halten. Eine reelle Vermehrung der Kunstmittel ist immer ein wahrer Gewinn. Jedermann wird zugeben, dass ein vierhändiges Tonstück reicher an Harmonieen, an interessanter Vollstimmigkeit sein kann, als ein

zweihändiges. Wenn nun die Mittel dargeboten werden, dieselben Wirkungen mit zwey Händen hervorzubringen, die früher kaum für die doppelte Zahl denkbar waren, so ist es immer eine wirkliche und achtbare Bereicherung der Kunst.

#### § 14.

Demnach beruht das neuere *Fortepianospiel* auf folgenden Eigenschaften:

- 1<sup>ten</sup> Eine vollendete Ausbildung der Fingerfertigkeit, sowohl in Hinsicht auf die Geläufigkeit, wie auf guten Anschlag und Sicherheit in allen *Bravour*-Schwierigkeiten.
- 2<sup>ten</sup> Auf dem markirten und ausdrucksvollen Vortrag der Melodie mit einzelnen Fingern, während die andern Finger derselben Hand ganz unabhängig schwierige Passagen und Figuren mit grösster Leichtigkeit und Zartheit auszuführen haben.
- 3<sup>ten</sup> und vorzüglich in der richtigen Benützung des Pedals, welches oft nur während einzelnen Noten, oft aber auch während halben und ganzen Takten, aber stets genau zur rechten Zeit fortgehalten werden muss, je nachdem die nacheinander folgenden Harmonieen consonierend oder dissonierend sind.

#### § 15.

In Betreff dieses letzten Punktes hat der Spieler beim Einstudieren solcher *Compositionen* wohl zu beachten, dass das Pedal nicht eher beim Üben gebraucht werden darf, als bis das Tonstück in Bezug auf Reinheit, Fingersatz, und Geläufigkeit schon wohl eingeübt ist. Denn bei den oftmaligen Unterbrechungen und Wiederholungen einzelner Stellen, die das Einstudieren natürlicherweise mit sich führt, ist das Gebräuse, welches das Pedal verursacht, dem Studium sehr schädlich, da man sich dabei nicht corrigieren kann, und da auch das Gehör des Spielers verdorben und zuletzt an den Schwall greller Dissonanzen gewöhnt wird.

Manche *Pianisten* haben sich durch unzeitigen Gebrauch des *Forte-Pedals* den Gehörssinn so verdorben, dass sie gar kein Gefühl mehr für reine Harmonie haben, und daher sich auch beim *Componieren* manches erlauben, was durchaus nicht gerechtfertigt werden kann. Denn das menschliche Ohr kann sich zuletzt an das Hässlichste eben so gewöhnen, wie an das Schönste, und die Geschichte der Musik aller Zeiten hat dieses längst hinreichend bewiesen.

#### § 16.

Wir werden nun Beispiele aus den beliebtesten *Compositionen* der neuesten Zeit nachfolgen lassen, und deren Vortrag durch die beigelegten Anmerkungen erläutern.

#### Über den Vortrag der Thalberg'schen Compositionen.

Um den Schülern den beabsichtigten Effekt deutlich zu machen, auf dem vorzüglich der Reiz dieser Sätze beruht, werden wir jedem Beispiele die ihm zum Grunde gelegte Melodie zuvornach einfach voran gehen lassen.

#### § 17.

Ex. 1. (aus Op. 42.)

Grundmelodie des nachfolgenden Beispiels.



So, wie diese Melodie hier einfach vorzutragen wäre, muss sie auch dem Zuhörer in nachfolgenden Beispiel mitten aus der Begleitung so deutlich hervortreten, als würde sie von einer fremden Hand auf einem andern Instrumente ausgeführt.



Die Arpeggien in der rechten Hand sind, ( die Melodie-Noten ausgenommen ) äusserst sanft, ge-  
läufig und leicht vorzutragen. Der Bass eben so. Das ganze macht dann eine sehr angenehme har-  
monische Wirkung.

Die Worte (*Due Pedali*) bedeuten, dass man hier, nebst dem Dämpfungspedale, auch noch  
jenes mit dem linken Fusse nehmen müsse, welches die Tastatur weiter rechts schiebt, so dass  
jeder Hammer nur auf eine Saite schlägt.

Dieses sind die einzigen 2 Pedale, welche jetzt bei allen guten *Fortepianos* gefunden  
werden, da alle übrigen als eine unkünstlerische Spielerei erkannt worden sind.

Das Verschiebungs-Pedal macht den Ton nicht nur sanfter, sondern gibt ihm auch einen an-  
dern, melodischen *Character*. Der Spieler würde einen grossen Fehler begehen, der das *Piano* je-  
der sanften Stelle durch dieses Pedal hervorbringen wollte. Auf den jetzigen guten Instrumen-  
ten kann und soll man jeden Grad von Stärke und Schwäche durch den Anschlag allein  
hervorbringen. Das Verschiebungs-Pedal ist nur da anzuwenden, wo man, bei harmonisch-mel-  
odischen Stellen die Zartheit noch steigern will. Übrigens werden wir künftig bei dem Worte *Pedal*,  
stets nur das *Forde*-(Dämpfungs) *Pedal* meinen.

### § 20.

*Adagio.*  
E. v. 2. ( aus Op. 52. )  
Melodie.

In diesem Beispiele, ( welches in derselben Spielweise wie die frühern auszuführen ist ) müssen die Sprün-  
ge mit sehr leichter Hand und ohne alle Anstrengung vorgetragen werden. Das Pedal darf während den  
letzten 8. Noten des Basses nicht mehr gehalten werden, da diese Noten sonst mistönen würden.



Ex. 5. (aus Op. 51.)

*Lento.*

Die Ausführung einer solchen Stelle würde man früher für rein unmöglich gehalten haben und selbst zu 4 Händen wäre sie, ohne Hilfe, des Pedals, schwer genug.

Und doch ist sie sehr wohl spielbar, wenn man die *Octaven* der Mittelstimme geschickt zwischen beide Hände vertheilt, wie der beigefügte Fingersatz es anzeigt. Die obren *Octaven*, welche eine kanonische Wiederholung des Mittelgesangs bilden, sind noch etwas sanfter als die andern vorzutragen.

§ 22.

Ex. 6.  
aus Op. 45.)

*Allegro.*

*leggiere*

Die Sechzehntel = *Triolen* müssen hier durch das ganze Stück, (wie man auch aus dem Fingersatz sieht) abwechselnd von der rechten und linken Hand ausgeführt werden, jedoch mit solcher Gleichheit, dass man glaube, es trage sie die rechte Hand allein folgendermassen vor:

Dabei müssen sie äusserst deutlich hervortreten, während die Achtel = *Accorde* leicht und kurz anzuschlagen sind. Das Pedal ist hier (wenigstens bei diesen 4 Takten) gar nicht anwendbar. Erst später kann es beim *crescendo* oder *Forte* bisweilen, aber meistens nur während der tiefsten Bassnote, benützt werden.

## § 23.

Folgende Passage, die jetzt häufig vorkommt, ist wohl zu üben.

*Presto.*

*f*

Ex. 7.  und so fort.

Es ist die chromatische Tonleiter, jedoch so vertheilt, dass sie wie dreistimmig klingt und äusserst markirt vorgetragen werden kann. Sie ist nur in der grössten Schnelligkeit und *fortissimo* anwendbar. Die gegebenen Beispiele werden genügen, das Besondere der Thalberg'schen Vertragsweise kennen zu lernen, und alle, diesen ähnliche Stellen in gleichem Geiste einzustudieren. Dass diese Manier höchst dankbar ist, hat der grosse Erfolg bewiesen, den sowohl das Spiel wie die *Compositionen* dieses Meisters erlangt haben.

Im Allgemeinen sind seine Werke auf die höchste Eleganz und zarteste Anmuth im Vortrage berechnet, und die glänzenden Schwierigkeiten, die man da allerdings zu überwinden hat, dienen doch meistens nur als Mittel zu jenem Zweck.

## § 24.

### Über den Vortrag der Döhler'schen Compositionen.

Obwohl Döhler's Clavier-Werke so ziemlich auf ähnliche Wirkungen berechnet sind, so haben sie doch manches Eigenthümliche, das wir aus den folgenden Beispielen kennen lernen mögen.

Ex. 8. (aus Op. 28.) *Allegro molto.*

Melodie. 

*f* *ta melodia marcato.*

Dieselbe figurirt.

Man sieht, dass die Melodie hier in der Mittelstimme liegt, und abwechselnd von den beiden Daumen ausgeführt wird. Diese 2 Finger müssen daher vorzugsweise stark markiren, um sich bemerkbar zu machen. Das Pedal ist dabei nicht notwendig.

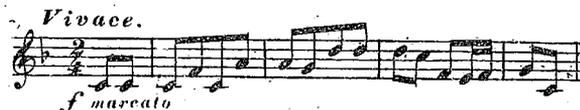
## § 25.

Ex. 9. (aus Op. 28.)

Melodie.

*Vivace.*

*f marcato*



D. & C. N<sup>o</sup> 3212. A

*Allegro con bravoura. Tema marcato.*

Dasselbe figurirt.

Auch hier wird die Melodie von den beiden Daumen ausgezeichnet markirt vorgetragen.

§ 26.

Döhler hat, (wahrscheinlich zuerst, um 1835) grössre Sätze für die linke Hand allein komponirt, und da diese Form seither häufig benützt worden ist, so geben wir hier ein kleines Beispiel davon.

*Andante.*

Ex. 10. (aus Op. 17.)

Linke Hand allein.

Man sieht, dass auch bei solchen Sätzen die Wirkung ganz und gar vom Gebrauch des Pedals abhängt. Man muss aber ausserdem vorzüglich darauf sehen, dass die Oberstimme stärker hervortrete, als die begleitenden Noten, und dieses wird vorzüglich durch den gewandten Fingerwechsel auf einer Taste erlangt, indem dadurch die Melodie mit den nachfolgenden arpeggirten Aeorden geschickt verbunden werden kann.

§ 27.

*Animato.*

Ex. 11. (aus Op. 43.)

Melodie.

Dieselbe figurirt.

Die ersten 4 Takte dieses Beispiels sind *pianissimo* vorzutragen, und nur die Noten der Melodie in so weit zu markiren, dass sie etwas deutlicher hervortreten. Die rechte Hand mit jenem leichten Halb-staccato, welches nur durch ein zartes Abrupfen der Fingerspitzen hervorgebracht wird. Nur im fünften Takte sind die Terzen *legato* zu spielen.

Das *Pedal* ist in diesem Beispiel nur behutsam anzuwenden. Denn die Terzen würden sonst eine *Disharmonie* verursachen.

§ 28.

Ex. 12. (aus Op. 37.)

Melodie. *Allegro.*

Dieselbe figurirt.

loco  
cresc.  
loco  
f

Es gehört eine unendlich leichte Hand und grosse perlende Fingergeläufigkeit dazu, dieses Beispiel gehörig vorzutragen. Der linke Daumen muss die, ihm zugetheilte Melodie mehr nur durch sein natürliches Übergewicht als durch besondern Anschlag markiren. Das *Pedal* ist auch hiernur zum Anfange eines jeden Taktes während 4 Sechzehnteln zu nehmen.

§ 29.

*Molto Allegro.*  
Ex. 13.  
(aus Op. 33.)  
Melodie.

p

Dieselbe figurirt.

8<sup>a</sup>  
p  
loco  
scherz.  
1 4 5  
2 1  
1 4 3  
2 1  
5

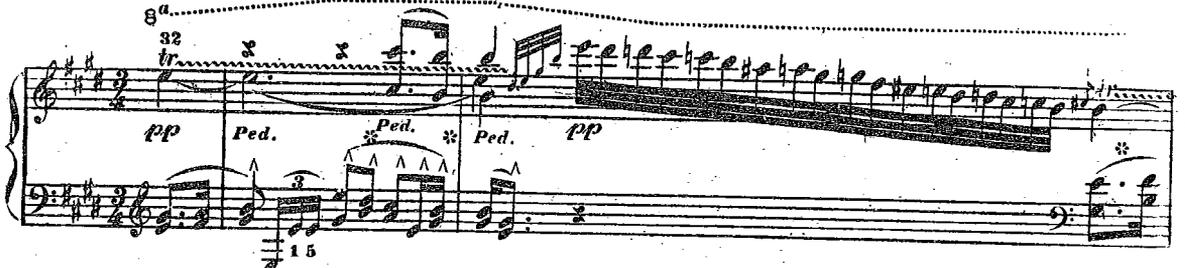
Auch zu dieser Stelle gehört eine sehr leichte Hand, denn alle Achteln sind sehr kurz und delikate abzustossen, während der Daumen und der kleine Finger abwechselnd das Thema leise markiren. Das *Pedal* kann höchstens nur auf die zwei ersten Achteln jedes Taktes genommen werden. Das Ganze ist sehr schnell und scherzend vorzutragen.

tr. 14.  
aus Op. 33.)  
Melodie.

Andante.



Dieselbe  
figurirt.



Die Kettentriller müssen in diesem Beispiele genau mit einander durch die Leit-Töne verbunden werden, so dass zwischen denselben weder eine Lücke, noch ein doppelt angeschlagener Ton vorkomme. Das Pedal ist hier, wie man sieht, nothwendig, um die Harmonie zu füllen. In allem übrigen der bereits bekannte Vortrag.

§ 31.

Döhlers Compositionen sind für einen sehr brillanten, pickantklaren und doch ausdrucks vollen Vortrag, für grosse Geläufigkeit und Bravour, und vorzüglich für einen schönen Triller be rechnet, und müssen mit Feuer und Lebhaftigkeit, auch wohl bisweilen mit Humor und schalkhaf ter Grazie ausgeführt werden.

## Vortrag der Henselt'schen Compositionen.

Auch dieser Tonsetzer gründet seine Wirkungen auf den wohlberechneten Gebrauch des *Pedals* und das Eigenthümlichste seines Tonsatzes besteht darin, dass er die Begleitung der Mittelstimmen zwischen beide Hände vertheilt, wodurch es als eine selbstständige, wie von einer dritten Hand ausgeführte Figur erscheint. Hier folgen Beispiele.

## § 33.

*Moderato. marcato il canto*

Ex. 15.  
(aus Op. 6.)

*sempre legato*

*cresc.*

*dim.*

Man sieht schon aus der Schreibart, für welche Hand jede Note der Mittelstimme gehört: denn alle, zur obern Zeile gehörigen Noten werden von der rechten Hand übernommen. Aber die Sechszehnteln müssen so gleich und gebunden erscheinen, dass man den Wechsel beider Hände auf keine Weise bemerke. Die Begleitung der Mittelstimme ist um so delikater vorzutragen, als bei dem Gebrauche des *Pedals*, die weniger consonierenden Noten sonst miscklingen würden.

## § 34.

*Andante molto cantabile.*

Ex. 16.  
(aus Op. 3.)

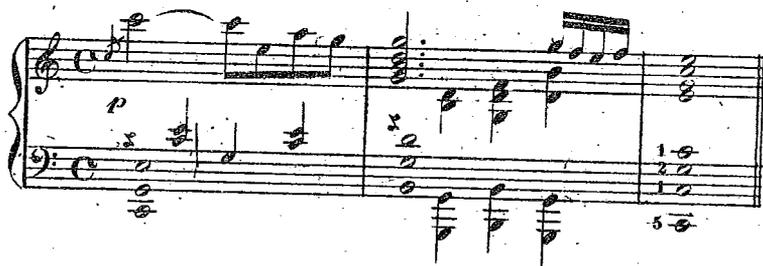
*legatissimo ed egualmente armonioso*

*riten.*

*etc.*

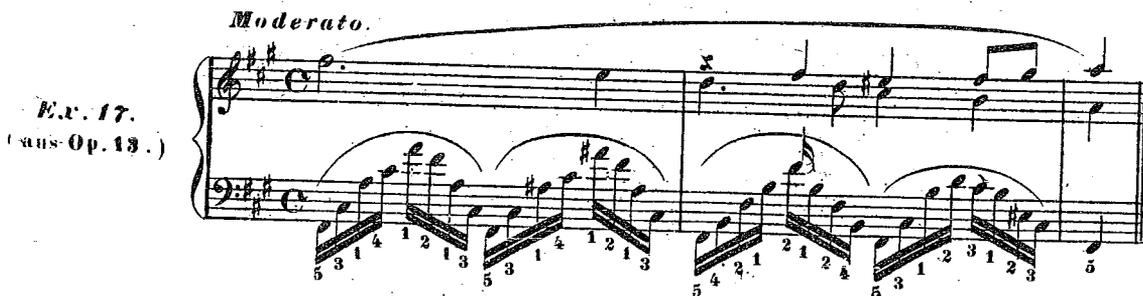
Auch hier werden die Achtelnoten der Mittelstimme zwischen beide Hände vertheilt, je nachdem sie auf der obern oder untern Zeile stehen. Das *Pedal* wird im ersten Takte gleich Anfangs genommen und durch den ganzen Takt fortgehalten. Im 2<sup>ten</sup> Takte wird es für jede Takt Hälfte besonders genommen, und im 3<sup>ten</sup> und 4<sup>ten</sup> Takte für jede Taktviertel. Das Weglassen und Wiedernehmen des *Pedals* muss äusserst schnell geschehen, so dass dazwischen dem Gehör keine Lücke im Nachklang bemerkbar sei.

Es muss hier bemerkt werden, dass die neuern Tonsetzer das Pedal keineswegs überall anzeigen, wo es nothwendig ist. Man rechnet dabei schon auf die Erfahrung des Spielers, dass er 1<sup>stens</sup> Alle gehaltenen Spannungen, welche nicht mit den Fingern festgehalten werden können, durch das Pedal Fortklingen lässt, und 2<sup>tens</sup> dass er beim Harmoniewechsel das Pedal wieder von Neuem nimmt, um nicht durch das Zusammenklingen verschiedener Accorde Disharmonieen hervorzubringen, welche, bei geschicktem Gebrauch des Pedals, immer vermieden werden können und sollen. So z. B. sieht der Spieler gleich, dass bei folgender Stelle:

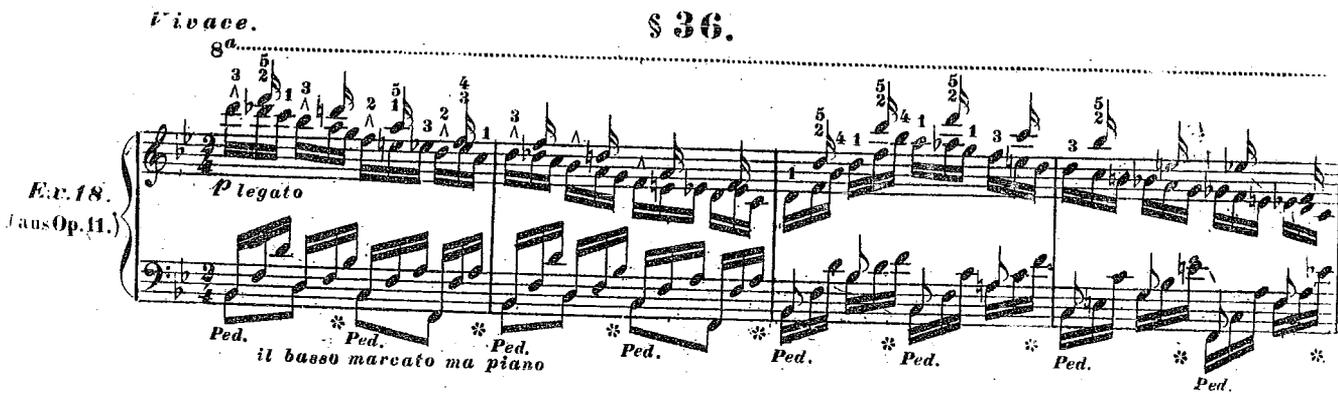


die halben und ganzen Noten nur durch das Pedal gehalten werden müssen, und dass das Pedal bei jedem Takt von Neuem zu nehmen sei.

Dieses gilt auch von jenen gebrochenen Accorden, welche eine harmonische Begleitung bilden und welche ohne Pedal leer und trocken klingen würden . z. B.



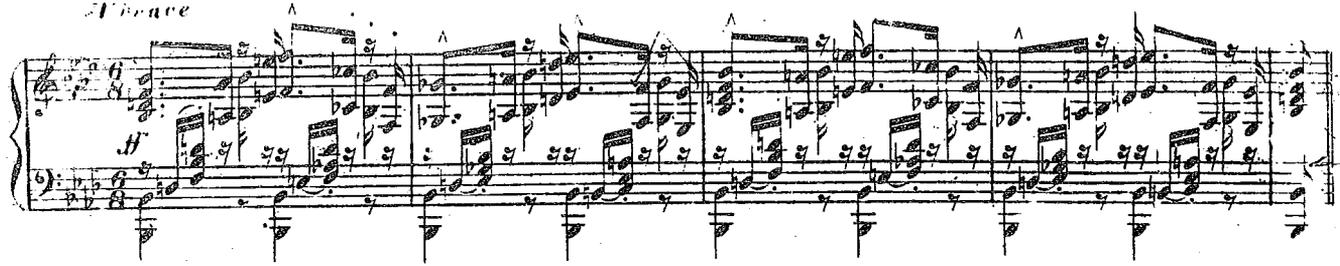
Hier ist bei jedem halben Takt das Pedal von Neuem zu nehmen.



Hier hat der Tonsetzer das Pedal ausdrücklich angezeigt, weil es ausserdem sonst nicht durchaus nothwendig erscheint. Die Doppelnoten in der rechten Hand müssen zusammen angeschlagen werden. Es wäre gefehlt, sie so zu brechen, als ob die tiefere ein Vorschlag wäre.

Ex. 19. (aus Op. 16.)  
Allegro

§ 37.



In diesem Bravoursatz wird die linke Hand nach den 2 ersten Sechzehnteln über die Rechte gehoben, um die ihr zukommende Octave bequem anschlagen zu können. Das Pedal darf nach jeder Bass-Octave nur durch 3 höchstens 4 Sechzehnteln gehalten werden.

§ 38.

Henselts Compositionen müssen mit vieler Empfindung und Leidenschaftlichkeit vorgetragen werden, und deren Schwierigkeiten erfordern einen markigen Anschlag, grosse Dehnbarkeit der Finger, und eben so wie alle neuern Tonwerke, eine wohlberechnete Benützung des Pedals. In seine Melodien muss noch weit mehr Gefühl als Eleganz gelegt werden.

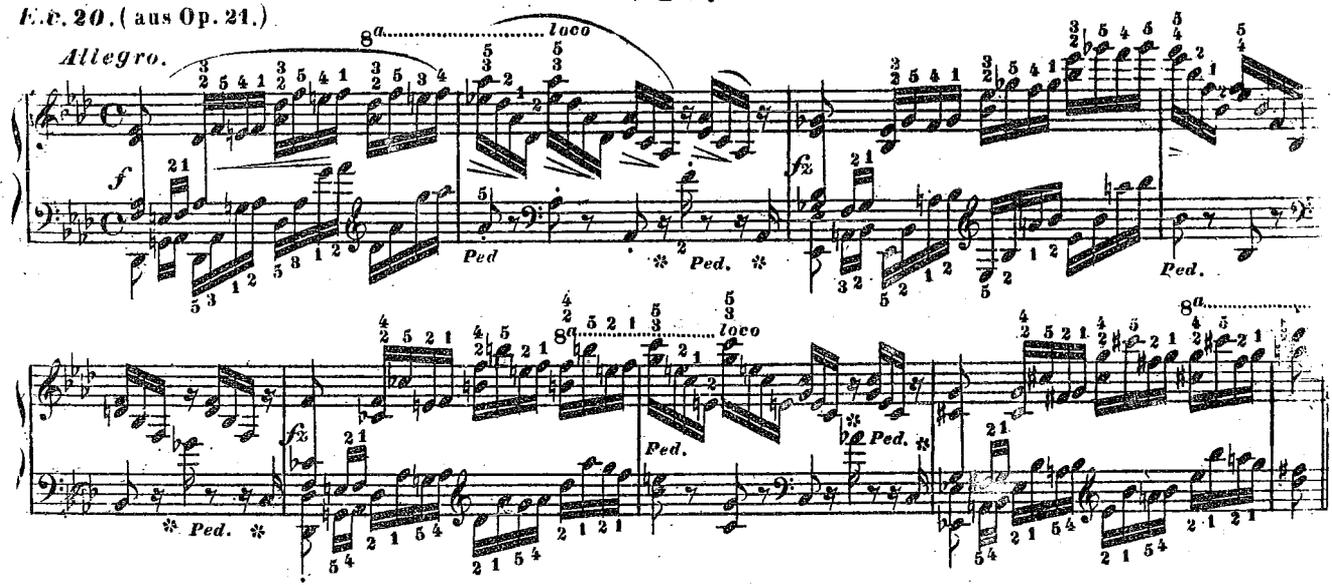
§ 39.

Vortrag der Chopin-schen Compositionen.

Die besondern Schwierigkeiten, welche Chopins Clavierwerke dem Spieler darbiehen, bestehen vorzüglich in der grossen Ausspannung der Finger und in der ganz eigenen Fingersetzung, welche bei manchen eigenthümlichen Passagen oft nöthig wird. Auch bedarf es eines sehr delikaten Anschlags und sehr ausgebildeten Vortrags, so wie auch der richtigsten Anwendung des Pedals, um seinen oft sehr fremdartigen Harmonien und Verzierungen den gehörigen Wohlklang zu geben. Die nachfolgenden Beispiele werden auf das Wichtigste aufmerksam machen.

§ 40.

Ex. 20. (aus Op. 21.)



Da diese Passagen *legato* vorgetragen werden müssen, so ist die allerdings unbequeme Fingersetzung nothwendig. Auch sind die Doppelnoten in der rechten Hand fest zusammen anzuschlagen, und das ganze muss fließend ungezwungen, ohne scheinbare Bravour ausgeführt werden.

Ex. 21. (aus Op. 25.)  
*molto legato.*

§ 41.

*Vivace*

*m. v.*  
 Ped. \* Ped. \*

Da das vom Autor vorgeschriebene *Pedal* hier wirklich nothwendig ist, um die Gesammtharmonie durch die linke Hand fest zu halten, so wird der feine Sinn des Spielers selber finden, dass die rechte Hand durchaus nicht grell und mühsam angeschlagen werden darf, indem sonst die durchgehenden Halbtöne eine Disharmonie hervorbringen würden, die nicht im *Character* des Tonstücks liegt.

§ 42.

*Moderato.*

Ex. 22.  
 (aus Op. 49.)

*P* Ped. \* Ped. \*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

Da in diesem Beispiel das *Pedal* stets förtönt, so scheint das *staccato* des Basses überflüssig. Dem ist aber nicht so. Es ist bemerkenswerth, dass abgestossene Töne beim *Pedal* ganz anders klingen, als wenn dieselben gehalten würden, weil durch das Stossen eine ganz andre Gattung von Klang hervorgebracht wird.

Ex. 23. (aus Op. 35.)  
*Molto vivace.*

§ 43.

*ff* Ped. \* Ped. \*

*loco*

Die Eintheilung dieser Stelle ist nicht so schwierig als sie scheint, wenn man anfangs jede Hand allein in dem vorgeschriebenen schnellen Tempo so lange übt, bis die ihr zukommende Bewegung zur Gewohnheit wird, und sodann beim Zusammenspielen nur darauf sieht, dass jede Hand ihre Unabhängigkeit vor der andern bewahrt.

Ex. 24 (aus Op. 25.)  
*Molto agitato.*

§ 44.

The musical score for Exercise 24 consists of two staves. The upper staff contains a melody of eighth and sixteenth notes with frequent accidentals. The lower staff provides a bass accompaniment with a similar rhythmic complexity. Pedaling is indicated by 'Ped.' markings with asterisks and slurs throughout the piece.

Die obren kleingestochenen Noten müssen weit schwächer und leichter gespielt werden als die gross-geschriebene Melodie und als der Bass. Die Eintheilung ist eben so zu üben, wie im Ex. 22.

§ 45.

Chopin's Compositionen sind nicht so sehr auf brillante Effekte berechnet, wie die der früher besprochenen Tonsetzer, obwohl sie bedeutend schwierig einzustudieren sind. Ihr Character ist höchst sentimental, auch meist schwermüthig. Der Vortrag ist vorzüglich auf zweckmässigen Tempo-Wechsel durch *Ritardando*, *accelerando*, und alle übrigen, im dritten Theile dieser Schule besprochenen Mittel des Vortrags berechnet. Auf jeden Fall muss der Spieler die vollkommene Fertigkeit besitzen, ehe er das Studium dieser Compositionen beginnt, da in denselben alle Künste des gefühlvollen und auch eleganten Ausdrucks auf die Spitze gestellt sind. \*)

§ 46.

### Über Taubert's Compositionen.

Taubert reiht sich in seiner Vortragsweise mehr der Manier Thalbergs und Henselt's, als jener Chopin's an, und seine Effekte beruhen ungefähr auf denselben Mitteln. z. B.

Ex. 25.  
(aus Op. 41.)  
Melodie.

The score for Exercise 25 is a single melodic line in treble clef, 2/4 time. It features a series of eighth and sixteenth notes with various accidentals, including a key signature change to one sharp.

Dieselbe figurirt.

This score shows the melody from Exercise 25 with a piano accompaniment in the bass staff. The melody is written in octaves. The accompaniment consists of chords and single notes. Pedaling is indicated by 'Ped.' markings with asterisks and slurs.

*Il canto piano, ma ben marcato.  
L'accompagnamento pianissimo.*

This score shows the melody from Exercise 25 with a piano accompaniment in the bass staff. The melody is written in octaves. The accompaniment consists of chords and single notes. Pedaling is indicated by 'Ped.' markings with asterisks and slurs.

Die Octaven der Melodie sind mit der rechten Hand zu spielen, und werden durch das Pedal gehalten, während dieselbe Hand die obren Noten der Zwischenbegleitung ausführt. Diese letzteren müssen mit den 3 Sechzehnteln in der linken Hand völlig *legato* und fliegend erscheinen, wie es auch die *autre Ligatur* anzeigt.

\*) Bei diesen Zusatzkapiteln wird natürlicherweise darauf gerechnet, dass die ganze Schule, zu welcher sie gehören, wohlstudirt, und besonders der dritte, vom Vortrage handelnde Theil vollkommen verstanden worden sei.

Op. 25  
aus Op. 49.)  
Melodie.

Dieselbe  
figurirt.

*Andante.*

*p*

*p* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \*

*Ped.* \* *Ped.* \* *f* *Ped.* *pp* *leggierm.* \* *Ped.* \*

Dieselbe Art des Vortrags. Besonders im dritten Takte müssen nicht nur die Finger und Hände, sondern auch die Arme möglichst leicht bewegt werden.

### § 48.

Manche neuere Tonstücke werden jetzt mit besondern Benennungen bezeichnet, wie z. B.: Die *Vajude*, Die *Sirene*, Das *Glückchen* (*Campanella*), *Undine*, *Graziosa*, *Elfenreigen*, u. s. w.

Es ist die Sache des Tonsetzers, dem Character treu zu bleiben, den er sich bei der gewählten Überschrift gedacht hat.

Allein der Spieler darf nicht vergessen, wie sehr es von seinem Vortrag eigentlichst abhängt, dass der Zuhörer diesen Character wirklich erkenne. Fast alle obenangeführten Namen deuten auf irgend ein übernatürliches Bild, auf eine märchenhafte Idee, die im Spiel nur durch die feinste Grazie, durch eine feenhaft Leichtigkeit ausgedrückt werden kann. Ein Feenreigen z. B. würde, (selbst wenn die *Composition* noch so gelungen wäre,) dem Hörer doch nur als ein Tanz böser Kobolde erscheinen, wenn der *Pianist* das Tonstück hart und plump vorträge.

### § 49.

Daher ist eine vollendete mechanische Fingerfertigkeit doch immer die erste und wichtigste Bedingung, ohne welche die poetische Auffassung unmöglich, oder wenigstens ganz unnützlich wäre. Die Letztere hängt dann vom Lehrer, vom Talente des Spielers, vom Eindringen in den Geist der *Composition*, und vorzüglich vom Anhören grosser Künstler ab. Wir müssen uns daher immer auf die Grundsätze beziehen, die in den 3 ersten Theilen dieser Schule als die einzigen Mittel festgesetzt wurden, um zu dieser Vollkommenheit zu gelangen.

### § 50.

#### Über Willmers Compositionen.

Es ist interessant zu bemerken, wie viele verschiedene Vortragsarten und Behandlungsweisen

auf dem *Fortepiano* möglich sind. Jeder der eben genannten ausgezeichneten Künstler unterscheidet sich vom Andern durch geistige Auffassung, technische Fertigkeit, überraschende Wirkungen, Verschiedenheit des Anschlags und Tons u. s. w. in so bedeutendem Grade, dass man wohl erstaunen darf, im *Fortepiano* eine solche Mannigfaltigkeit möglich zu finden. Auch Willmers zeichnet sich vorzüglich durch eine grosse Ausbildung des brillanten Spiels aus, und weiss die bisher entdeckten Effekte auf eine so interessante Weise zu benützen, dass er wirklich seinem Vortrag man die neue Seite abgewann. Seine Stärke beruht vorzüglich auf einem sehr vollkommenen Vortrage der *Scalen*, der *Octaven*, der Sprünge, und vor allem des Trillers, in allen Graden der Geschwindigkeit. Hier einige Beispiele.

## § 51.

*Allegretto.*E. r. 27.  
aus Op. 27.)

Es versteht sich, dass die Haltung der *Accorde* durch das *Pedal* bewirkt wird, indem auch dieser Künstler alle seine Wirkungen auf dieses gründet. Bei den *Octaven* im 5<sup>ten</sup> und den folgenden Taktten müssen die Noten des frühern Thema besonders markirt werden, wozu in dem raschen Tempo eine besondere Elastizität des Arms gehört.

## § 52.

E. r. 28. (aus Op. 27.)

*Andante.*

Der Vortrag dieser Stelle ist:

und die Sprünge müssen mit der möglichsten Schnelligkeit und Kraft ausgeführt werden, während das *Pedal* die vollstimmige Harmoniefülle hervorbringt.

Auch hier sieht man, welche Effekte in der Benützung des *Pedals* liegen.

Ex. 29. (aus Op. 29.)

Indem der Autor anzeigt, dass die Melodie gut markirt werde, meint er folgenden Vortrag der Triller.

Es muss nämlich die erste Grundnote eines jeden neuen Trillers etwas stärker angeschlagen werden, ohne jedoch die gleiche Schnelligkeit aller Trillernoten im geringsten zu unterbrechen. Die Anzahl der kleinen Trillernoten bleibt übrigens unbeschränkt, und hängt von dem *Tempo* des Tonstücks und von der Schnelligkeit des Trillers ab.

Solche Kettentriller sind zwar schon längst dagewesen. Aber hier werden sie in ungewöhnlich langer Dauer, (oft durch die Hälfte des Tonstücks) ohne Unterbrechung angewendet, und ein perlender, deutlicher Vortrag derselben in allen Schattierungen des *forte* und *piano* verleiht ihnen, obgleich alle Einförmigkeit, einen sehr ansprechenden Reiz.

Man muss dabei den Daumen so viel als möglich benützen, selbst wenn die tiefere Note eine Obertaste ist. z. B.

Ex. 30. (aus Op. 28.)

Bei solchen Bravour-sätzen wird die Geschicklichkeit und Leichtigkeit des Armes noch weit mehr in Anspruch genommen, als jene der Finger. Die obern Octaven, welche die Melodie bilden, müssen besonders stark und fest, (aber ja nicht *arpeggiert*) angeschlagen werden, und der Spieler eine sichere Herrschaft über die ganze Tastatur besitzen.

Beim Einüben solcher Sätze muss sich der Spieler ein freies Athmen angewöhnen, denn die Anstrengung ist nicht gering, und kann bei schwächern Naturen zuletzt schädlich werden.

## Über den Vortrag der Compositionen Franz Liszt's.

Liszt wurde von der Natur nicht nur mit einem grossen Talente, sondern auch mit einer sehr glücklichen Organisation der Finger und Hände begabt. Alles, was wir bisher im Einzelnen besprochen haben, steht ihm vereinigt zu Gebote, und daher lässt sich der ungeheure Erfolg erklären, den er überall, (selbst schon bei seinem ersten Auftreten im frühem Alter) erlangt hat. Damit vereinigt er beim Vortrage eine geniale, originelle Auffassung und einen geistreichen Humor mit so mächtigem Gefühl, dass eine Schilderung durch Worte nicht wohl möglich ist.

Liszt's Compositionen sind so schwer, wenn man sie würdig, in seinem Geiste vortragen will, dass der Spieler, der dieses unternimmt, zuvor alle bereits besprochenen Spielweisen sich wohl angeeignet haben muss. Daher entstand die, bis jetzt nicht unrichtige Meinung, dass man Liszt's Werke nur von ihm selbst vorgetragen, hören könne. Manche Stellen in seinen Compositionen klingen, bei gewöhnlichem Vortrag, sehr hart und abentheuerlich. Aber unter seiner Hand, wo selbst im rapidesten Tempo jeder Finger eine eigene Seele zu haben scheint, verschwindet alles Grelle, oder steht so gut an seinem Platze, dass der Totaleindruck stets ergreifend und bewundernswürdig bleibt. In den folgenden Beispielen wollen wir versuchen, einige seiner Eigenthümlichkeiten zu schildern.

Ex. 31. (aus Op. 13.)

§ 56.

Rechte Hand.

Andantino.

mf accentuato assai

Linke Hand.

p

cresc.

etc.

Diese Stelle musste auf 3 Zeilen geschrieben werden, (was jetzt auch von andern Tonsetzern bisweilen gethan wird), da es nicht möglich gewesen wäre, die Melodie der rechten Hand zwischen die sich kreuzende Begleitung zu setzen. Die linke Hand hat das *Accompagnement* sehr leicht und *piano* vorzutragen, und sich dabei stets über der rechten Hand zu halten. Die rechte Hand trägt die Melodie um soviel kräftiger vor, als nöthig ist, um mit einer andern Tongattung hervorzutreten, — doch nicht *forte*. Das *legato* der rechten Hand kann natürlicherweise nicht durch Haltung der Tasten bewirkt werden, sondern nur durch eine sehr genaue Benützung des *Pedals*. Daher müssen selbst diejenigen Noten, nach welchen die rechte Hand der linken schnell Platz machen muss, doch so weit ausgedrückt werden, dass die Täuschung fortdaure, als würde die ganze Melodie auf einem andern Instrumente ausgeführt. Das *Pedal* ist in jedem Takte 2mal zu nehmen, indem es bei der 2<sup>ten</sup> Bassoctave (oder 3<sup>ten</sup> Taktviertel) von neuem (nachdem schnellsten Weg lassen) wieder eintritt.

*Animato e sempre appassionato.*

Ex. 32  
Lucrezia\*)

Die Melodie wird hier in der rechten Hand vom zweiten Finger markirt vorgetragen, und im Bass in der Octave verstärkt. Das *Pedal* bewirkt deren Haltung. Die obren Figuren erfordern eine sehr gewandte Hand.

Ex. 33.  
Sonnambula)

Hier werden zwei ganz verschiedene Melodien mit einander verbunden, und beide müssen vorzugsweise hervortreten, während der obre Triller, so wie die Bassbegleitung etwas weitzer markirt erscheinen. Das ganze mit *Pedal*, welches bei jedem Takte von Neuem zu nehmen ist.

\*) Da bei manchen seiner Compositionen die Werkszahl fehlt, so haben wir sie durch den Titel (hier *Lucrezia-Fantasia*) bezeichnet.

59.

Ex. 34. (Robert)

*Allegro.*

Eine ähnliche Vereinigung von zwei verschiedenen Melodien. Die gebrochenen *Accorde* der linken Hand müssen durch Hilfe des Pedals so harmoniös klingen, als würden sie von zwei Händen vorgetragen. Die Melodie derselben muss etwas stärker hervortreten als die rechte Hand, welche äusserst zart und leicht auszuführen ist.

§ 60.

Ex. 35. (Melodies hongroises)

*Allegretto.* *tr* *tr*

Die auf 2 Zeilen geschriebene linke Hand im 3<sup>ten</sup> und 4<sup>ten</sup> Takte wird folgendermassen ausgeführt:

Die Melodie auf der mittlern Zeile muss dabei deutlich hervortreten. Die Sexten in der rechten Hand sind mit der rechten Hand äusserst leicht, und so wenig *staccato* wie möglich vorzutragen, da sie schnell zu spielen sind, und da das Ganze nur dann die gehörige Wirkung macht, wenn es (wie alle ähnliche Schwierigkeiten) nicht die geringste Mühe verräth.

*Animato e sempre appassionato.*

Ex. 32  
Lucrezia\*)

Die Melodie wird hier in der rechten Hand vom zweiten Finger markirt vorgetragen, und im Bass in der Octave verstärkt. Das *Pedal* bewirkt deren Haltung. Die obere Figuren erfordern eine sehr gewandte Hand.

## § 58.

Ex. 33.  
Sonnambula)

Hier werden zwei ganz verschiedene Melodien mit einander verbunden, und beide müssen vorzugsweise hervortreten, während der obere Triller, so wie die Bassbegleitung etwas weicht markirt erscheinen. Das ganze mit *Pedal*, welches bei jedem Takte von Neuem zu nehmen ist.

\*) Bei manchen seiner Compositionen die Werkszahl fehlt, so haben wir sie durch den Titel (hier *Lucrezia-Fantasie*) bezeichnet.

Ex. 34. (Robert)

59.

*Allegro.*

Eine ähnliche Vereinigung von zwei verschiedenen Melodien. Die gebrochenen *Accorde* der linken Hand müssen durch Hilfe des Pedals so harmoniös klingen, als würden sie von zwei Händen vorgetragen. Die Melodie derselben muss etwas stärker hervortreten als die rechte Hand, welche äusserst zart und leicht auszuführen ist.

§ 60.

Ex. 35. (Melodies hongroises)

*Allegretto. tr*

Die auf 2 Zeilen geschriebene linke Hand im 3<sup>ten</sup> und 4<sup>ten</sup> Takte wird folgendermassen ausgeführt:

Die Melodie auf der mittlern Zeile muss dabei deutlich hervortreten. Die Sexten in der rechten Hand sind mit der rechten Hand äusserst leicht, und so wenig *staccato* wie möglich vorzutragen, da sie schnell zu spielen sind, und da das Ganze nur dann die gehörige Wirkung macht, wenn es (wie alle ähnliche Schwierigkeiten) nicht die geringste Mühe verräth.

§ 61.

*Allegro.*

*loco*

Ex. 36.  
Lucia)

The musical score for Ex. 36, titled 'Lucia', is written in 2/4 time and consists of three systems of piano accompaniment. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes a *loco* marking. The second system features a forte (*f*) dynamic and a *sf sempre cresc.* marking. The third system starts with a *loco* marking and a forte (*f*) dynamic. The score is written for both the right and left hands, with various articulations and phrasing marks.

Die Melodie  muss in beiden Händen auffallend markirt werden, während die Zweiunddreissigsteln möglichst geläufig und gleich fortlaufen, da das Ganze im raschen Tempo zu spielen ist. Das *Pedal* wird bei jedem halben Takt von Neuem genommen.

§ 62.

*Andantino.*

*espressivo il canto*

Ex. 37.  
Schubert)  
Linke Hand  
allein.

The musical score for Ex. 37, titled 'Schubert', is written in 2/4 time and consists of two systems of piano accompaniment for the left hand alone. The tempo is marked *Andantino* and the style is *espressivo il canto*. The score begins with a piano (*p*) dynamic and includes a triplet of eighth notes. Each measure is marked with a *Ped.* and an asterisk, indicating a pedaling exercise. The melody is written in the bass clef.

Die Melodie mit vielem Ausdruck und kräftiger als das *Accompagnement*. Alles *legato*. Das *Pedal* genau, damit die tiefste Note den Grundbass ausfülle. Die Spannungen ( oder Sprünge ) so schnell als möglich, wie Vorschläge ausgeführt.

Ex. 38.  
Lucrezia)

Obwohl diese Passage mit schleifenden Fingern zu den selten gebräuchlichen gehört, so muss der Spieler doch wissen, wie er sie einzustudieren hat. Bei den *Terzen* werden die 2 Finger  $\frac{2}{2}$  so hoch und schief gehalten, dass nur die glatte Fläche der Nägel auf den Tasten herab oder hinaufgleitet. Bei den *Sexten* kann im Herabsteigen der Daumen auch so schiefgehalten werden, aber der 5<sup>te</sup> Finger muss diese Schleifung mit der fleischigen Seite vollbringen, wobei er hinreichend straff zu halten ist. Im Aufsteigen muss dagegen der 5<sup>te</sup> (oder 4<sup>te</sup>) Finger so gebogen werden, dass die Nagelfläche schleife, und der Daumen muss mit der weichen Hautfläche mitfahren.

Da sich diese Stelle nicht wohl langsam üben lässt, so ist es am besten, wenn man vor allem die linke Hand allein im rechten, hier ziemlich raschen Tempo vollkommen einstudiert und hierauf die *Passagen* der Rechten mit möglichster Leichtigkeit dergestalt hinzufügt, dass ohne Lücke und Aufenthalt die Schlussnote eines jeden Laufs zu rechter Zeit eintreffe, indem die Gleichheit dieser Läufe nur von der gleichen Bewegung der Hand abhängt. Immer bleibt diese Stelle äußerst schwierig, und nur durch die meisterhafteste Leichtigkeit und Sicherheit kann ihre künstlerische Wirkung abgewonnen werden. Übrigens hat auch *Beethoven* und *Hummel* dieses Schleifen (in *Octaven*) mehrmal angewendet.

Ex. 39<sup>1</sup>  
 Etudes)  
 Melodie.

*mf*

*Animato.*

*sempre legato*

Dieselbe  
 figurirt.

*P*

*sempre dolce*

The score consists of two systems of staves. The top system has a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The bottom system has a treble clef staff with a more complex, rhythmic accompaniment and a bass clef staff with a simpler accompaniment. Numerous fingering numbers (1-5) are written above the notes. Performance markings include *mf*, *Animato.*, *sempre legato*, *P*, and *sempre dolce*. The piece ends with *etc.*

In diesem Beispiel müssen sich beide Hände bei der ruhigsten Haltung gewissermassen in vier selbstständige Theile von einander unabhängig vertheilen. Die untere Stimme der rechten Hand *accompagnirt* im strengsten *Legato*, während die Oberstimme mit einer figurirten Melodie ebenfalls *legato*, aber ausdrucksvoller hervortritt. In der linken Hand ist die Hauptmelodie um so schwerer deutlich herauszuheben, da sie, bei eben so ruhiger Hand, zwischen die begleitenden Stimme tritt, aus welchen sie deutlich herausgehört werden soll, während doch das Ganze in schneller Bewegung äusserst sanft und delikats vorgetragen werden muss.

Man sieht, welche Herrschaft der Spieler über die natürliche Kraft eines jeden Fingers haben muss, — eine Herrschaft, welche nur dadurch erlangt werden kann, dass man jede Gattung von Brauour ohne die geringste Mühe und Anstrengung in seiner Gewalt habe.

## § 65.

Ex. 40 (Etudes à la Paganini) *cantabile il canto sempre marcato ed espressivo*

Von *troppo* lento.

Linke Hand  
 allein.

*sempre legato*

The score consists of two systems of staves, both in bass clef. The top system has a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The bottom system has a treble clef staff with a more complex, rhythmic accompaniment and a bass clef staff with a simpler accompaniment. Numerous fingering numbers (1-5) are written above the notes. Performance markings include *sempre legato*. The piece ends with *etc.*



Hier sehen wir, dass selbst im rapidesten Tempo eine ungewöhnliche, scheinbar ganz vorzügliche Fingersetzung benützt werden kann, welche aber freilich nur die Frucht der vollendetsten technischen Ausbildung der Fingerfertigkeit sein darf, da sie sonst Härte und Unsicherheit verursachen würde.

Noch finden wir bei Liszt's *Compositionen* zu bemerken, dass er bisweilen während chromatischen und andern Läufen im tiefsten Basse das *Pedal* ununterbrochen benützt, und dadurch eine Tonmasse hervorbringt, die, wie eine dicke Wolke, nur auf die Gesamtwirkung berechnet ist. Diese Wirkung ist, sparsam und am rechten Orte angebracht, keineswegs unkünstlerisch. Denn auch Beethoven hat einigemal Ähnliches bezweckt, und die neuere Schule macht davon oft genug Gebrauch.

### § 67.

Der Vortrag der Liszt'schen *Compositionen* besteht demnach in dem Verein und der Abwechslung der möglichsten Leichtigkeit mit der höchsten Kraft, des zartesten Ausdrucks mit dem ausgelassensten Humor, der weichsten Sanfttheit mit der vollendetsten Bravour, — und wenn es bis jetzt andern Spielern so selten gelang, dieselben mit Wirkung zu produzieren; so war immer die Hauptursache, dass sie der technischen Schwierigkeiten nicht im gehörigen Grade mächtig waren, und daher dasjenige mühevoll und mit widriger Härte dem Instrumente abzurufen strebten, was nur bei der meistethaftesten Leichtigkeit von Wirkung sein kann. Die sehr häufige Anwendung jeder Art des *Tempo rubato* ist in seinem Spiel so wohlberechnet, dass er stets, wie ein trefflicher Deklamator, jedem Hörer verständlich bleibt, und daher auf alle Klassen des Publikums immer den grössten Eindruck bewirkt. Auch dieses ist nur die natürliche Folge der vollkommensten Beherrschung der Mechanik vereinigt mit der Entwicklung des musikalischen Sinns durch die genaue Kenntniss der *Compositionen* aller grossen Meister aus den verschiedenen Epochen der vergangenen und gegenwärtigen Zeit. Daher ist Liszt des richtigen Vortrags aller andern Tonwerke in eben dem Grade mächtig, wie seiner eigenen, und nur auf diesem Wege, den er von seiner Kindheit an befolgte, kann man es auf diese Stufe der Vollendung bringen.

### § 68.

Noch manche *Pianisten* zeichnen sich in unsrer Zeit durch ihre *Virtuosität* wie durch ihre Werke aus, z. B. *Pirkhert, Kullak, Mayer, Dreyschock, Prudent, etc. etc.* Aber da ihre *Compositionen* grösstentheils auf denselben Wirkungen beruhen, die wir eben zu schildern versucht haben, so bedarf es keiner weitern Beispiele, und der denkende Kunstjünger wird das bereits Gesagte auch weiter anzuwenden wissen.

### § 69.

Wir glauben nun dargethan zu haben, dass das jetzige Clavierspiel in einer, fast schon zum höchsten Grade gesteigerten Bravour, in einem sehr verfeinerten Ausdruck, aber vorzüglich in den Wirkungen besteht, welche durch die Anwendung des Pedals hervorgebracht werden. Es bleibt uns nur noch zu bemerken, dass man alle diese Eigenschaften nur stufenweise erlangen kann, und daher beim Einstudieren solcher Werke eine fortschreitende Ordnung beobachten muss. Denn diese neuere Schule stützt sich, (wie jeder Fortschritt und Geschmackesänderung) auf die Resultate und Erfahrungen der frühern Schulen, und nur derjenige kann es darin zu wahrer Vollkommenheit bringen, der zuvor durch das Studium der ältern guten Tonsetzer, (*Cramer, Dussek, Hummel, Moscheles, Kalkbrenner, Herz, etc.*) eine gründliche Behandlung des *Fortepiano* und grosse, geregelte Fertigkeit sich angeeignet hat. Ohne diese Bedingung würde man, nach jahrelanger Mühe und verlorner Zeit, doch nur Unvollkommenes leisten. Die Künstler, welche diese neuere Manier erfanden, haben ja denselben Weg gemacht und machen müssen — und man darf nicht vergessen, dass die neuesten Tonwerke nur dann von guter Wirkung sind, wenn sie mit meisterhafter Vollendung vorgetragen werden. Die Mittelmässigkeit wäre da nur widerlich und lächerlich.

Die Richtung, welche in der eben geschilderten neuen Art das *Portépianospiel* genommen hat, Stillsitzen, eine naturgemässe Folge der verbesserten Instramente, der vermehrten Erfahrungen in der Fingerfertigkeit, des ewig ändernden Geschmacks, und endlich der grossen Vortheile, welche von jeher grosse *Virtuosen* und glänzende *Bravour-Künstler* in der Welt erlangt haben. Es ist ganz natürlich, dass jeder Künstler den andern gerade in dem zu überbiethen strebt, was diese Vortheile am meisten sichert, und darüber zu klagen, dass dabei manche Übertreibung und mancher Missbrauch Statt findet, wäre unnütz, folglich unweise, — denn die Zeit selber übernimmt darin das sicherste Richteramt, indem sie das Gute behält, und das Überflüssige fallen lässt.

Doch ist es unsre Pflicht, auch auf die Abwege aufmerksam zu machen, zu welchen diese Richtung führen kann.

## § 71.

Der erste Abweg ist der Missbrauch in der Anwendung des Pedals. Viele Spieler haben sich das selbe so sehr angewöhnt, dass das reine, klassische Fingerspiel beinahe ganz versäumt worden ist, — dass Mancher kaum im Stande wäre, einen einfachen, vierstimmigen, gebundenen Satz gehörig *legato* ohne Pedal vorzutragen, — dass sich die Finger, wie das Gehör, immer nur auf die Bindungen und Effekte verlassen, welche das Pedal hervorbringt, und dass folglich der Fuss eine beinahe wichtigere Rolle spielt als die Hände. Daher ist mancher *Pianist*, der bereits alle diese neuen Künste in seiner Gewalt hat, ganz unfähig, eine einfache Sonate von *Mozart* oder *Clementi*, oder eine Fuge von *Bach* würdig vorzutragen.

## § 72.

Der zweite Abweg ist, dass man das richtige Tempo halten fast ganz verlernt, da das *Tempo rubato* (nämlich das willkürliche Zurückhalten oder Beschleunigen des Zeitmasses) jetzt oft bis zur *Carriatur* angewendet wird. Wie oft haben wir in der neuern Zeit hören müssen, dass z. B. beim Vortrage eines *Hummelschen Concerts* schon im ersten Satze, (der doch nur aus einem Tempo besteht) die ersten Zeilen *Allegro*, die Mittel-Melodie *Andante*, die darauf folgende Passage *Presto*, und dann wieder einzelne Stellen unendlich gedehnt, u. s. w. vorgetragen wurden, — während doch *Hummel* selbst seine *Compositionen* in einem so festen Zeitmasse vortrug, dass man beinahe immer das *Metronom* dazu hätte schlagen lassen können.

Auf diese Art wird jede solide *Composition* oft bis zur Unkenntlichkeit entstellt, und obwohl unsre Zeit allerdings einen höhern Grad von Ausdruck fordert, und auch fassen kann, so muss man doch einen Unterschied zwischen einer *Fantasie* und einem geregelten Kunstwerke machen, mag nun das letztere mit oder ohne Begleitung sein.

## § 73.

Der dritte Abweg endlich ist, dass Viele, von dem Reiz des modernen Spiels hingerissen, das Studium der ältern Tonwerke missachten und versäumen, — jener Tonwerke, welche die Zeit bereits als klassisch\*) erkannt hat. Der Gehörsinn wird bei manchem Kunstjünger so verwöhnt, dass er das Gute, Grosse, und wahrhaft Schöne nicht mehr zu würdigen weiss, und den Kern oft wegwerfend der Schale wegwirft. Kein Verständiger wird aus Vorliebe zum Alten das Moderne verschmähen. Aber das Gegenheil ist nicht minder tadelnswerth, und der junge Künstler muss überzeugt sein, dass eine richtige geistige Auffassung jener Tonwerke nicht minder ehrenvoll und wirksam ist, wie die moderne *Bravour*, die übrigens, bei gutem Gebrauch, gewiss auch alle Achtung verdient.



\*) Das Wort: *klassisch*, kann, nach seiner wahren Bedeutung, nur von denjenigen *Compositionen* gelten, welche sich, (auch nach dem Tode ihres Verfassers,) durch eine lange Zeit ihre Dauer für die Zukunft gesichert haben.

## 2<sup>tes</sup> Capitel.

### Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Werke für das Piano allein.

#### § 1.

Beethoven begann seine Laufbahn mit *Compositionen* für das *Fortepiano*, von welchen das erste grössere Werk (3 *Trios. Op. 1*) um 1795 erschienen ist.

Seine Klavierwerke überragen alles, was vor ihm für dieses Instrument geschrieben worden eben so sehr, als sie bis jetzt noch von keinen andern erreicht worden sind, und deren vollständige Sammlung bildet einen Schatz von unvergänglichen Kunstwerken für alle Zeiten, — ganz abgesehen von seinen übrigen *Compositionen* für das Orchester, den Gesang, und für andre Instrumente.

#### § 2.

Aber sowohl die geistige Auffassung, die zu ihrem Vortrage gehört, wie auch die Überwindung ihrer nicht geringen technischen Schwierigkeiten, kann nur erreicht werden, wenn man sie vollständig studiert und kennen lernt. Denn wenn auch ein gewandter Spieler, mit Hilfe eines kundigen Rathgebers, ein einzelnes Tonstück bis zu einem gewissen Grade von Vollkommenheit einlernen kann, so wird ihm doch jener Geist und eigenthümliche Humor, jene geniale Freiheit und das tiefe Gefühl für die Schönheiten fremd bleiben, welche in der Gesammtmasse der *Beethovenschen Compositionen* verborgen liegen und daher gewissermassen den Schlüssel zu jedem einzelnen Werke geben.

Auch reicht es bekanntlich nicht hin, dass der Spieler die Schönheiten eines Tonstücks selber fühle: — er muss sie auch durch seine Finger wiederzugeben, und dem Hörer mitzutheilen wissen, daher auch oft manche Bewunderer Beethovens ganz erstaunt und betrübt sind, wenn diese Werke nicht immer diejenige Wirkung hervorbringen, die in ihnen liegt. Man schreibt es dann gewöhnlich dem verdorbenen Geschmack und andern Ursachen zu, ohne daran zu denken, dass derjenige, der zu andern spricht, sich auch deutlich, eindringend, korrekt, und würdig ausdrücken muss.

#### § 3.

Wir geben daher vor Allem ein Verzeichniss der Beethoven'schen *Clavier-Compositionen*, so weit dieses zu unserm Zwecke nöthig ist.

	Anzahl der einzel- nen Werke.
1. Anzahl der grossen <i>Sonaten</i> für das <i>Pianoforte</i> allein . . . . .	29.
2. <i>Sonaten</i> für <i>Pianoforte</i> und <i>Violine</i> . . . . .	10.
3. <i>Sonaten</i> für <i>Pianoforte</i> und <i>Violoncell</i> . . . . .	6
(worunter Eine für <i>Pianoforte</i> und <i>Horn</i> .)	
4. <i>Trios</i> für <i>Pianoforte</i> , <i>Violin</i> und <i>Violoncell</i> . . . . .	7
(worunter Eines für <i>Pianoforte</i> , <i>Clarinete</i> und <i>Violoncell</i> .)	
5. <i>Quintett</i> für <i>Pianoforte</i> und 4 <i>Blasinstrumente</i> . . . . .	1
(auch als <i>Quartett</i> für <i>Pianoforte</i> und 3 <i>Streichinstrumente</i> .)	
6. <i>Concerte</i> für <i>Pianoforte</i> mit <i>Orchester</i> . . . . .	7
(worunter Eines für <i>Pianoforte</i> , <i>Violin</i> und <i>Violoncell concertant</i> : und Eines im <i>Original</i> für die <i>Violine</i> , jedoch von Beethoven selber für das <i>Pianoforte arrangirt</i> .)	
7. <i>Fantasie</i> für <i>Pianoforte</i> , <i>Orchester</i> und <i>Chor</i> . . . . .	1

\* Der Verfasser dieses Lehrbuches wurde oft und mehrseitig ersucht, den Vortrag der Beethovenschen *Clavier-Werke* zu besprechen. Indem er es hier unternimmt, diesen Wunsch zu erfüllen, glaubt er sich insoweit dazu befähigt, als er schon in früher Jugend (vom Jahr 1801 an) den Unterricht Beethovens im Clavierspiel genoss, alle Werke desselben gleich bei ihrem Erscheinen, und viele darunter unter des Meisters eigener Leitung mit grösster Vorliebe einstudierte, und sich auch später, bis an Beethovens letzte Tage, seines freundschaftlichen und belehrenden Umgangs erfreute. C. C.

8. <i>Fantasie</i> für <i>Pianoforte</i> allein . . . . .	1
9. <i>Rondos</i> für <i>Pianoforte</i> allein . . . . .	4
(worunter Eines unter dem Namen: <i>Andante favori</i> , und Eines als <i>Polonaise</i> .)	
10. <i>Bagatellen</i> (klein're Tonstücke) . . . . .	2
11. <i>Variationen</i> auf <i>Original-thema</i> , <i>Pianof. solo</i> . . . . .	5
12. <i>Variationen</i> auf fremde <i>Thema</i> <i>Pianof. solo</i> . . . . .	13
13. <i>Variationen</i> auf fremde <i>Thema</i> für <i>Pianof.</i> mit Begl. von <i>Violin</i> oder <i>Violoncell</i> . . . . .	6
14. Kleinere <i>Sonaten</i> und <i>Sonatinen</i> , worunter Eine zu 4 Händen . . . . .	7
15. Eine grosse Anzahl <i>Gesänge</i> und <i>Lieder</i> mit <i>Pianoforte</i> -Begleitung, (auch für den <i>Pianisten</i> von Bedeutung.)	

Ausserdem eine grosse Zahl von *Variationen* auf fremde *Thema* im leichten Styl, von *Prä- ludien*, *Menuetten* und andern *Tänzen*, etc. etc. die jedoch alle von minderer Bedeutung sind

Es sind demnach 29 grosse *Solo Sonaten*, 24 *Sonaten etc.* mit Begleitung, 8 *Concertcom- positionen* mit *Orchester*, 31 klein're *Compositionen* (in allem 92 Werke), die man, möglichst *com- plet*, kennen zu lernen hat, wobei wir die *Gesangwerke*, die klein'ren *Sonatinen* und übrigen *Gelägen- heits-Compositionen* nicht mitrechnen.

#### § 4.

Beethovens Werke sind, (bis auf wenige Kleinigkeiten) für gute, wohl ausgebildete *Piani- sten* geschrieben, das heisst, für solche, welche alles, was zur mechanischen Fertigkeit, und zum ge- wöhnlichen guten Vortrag gehört, sich bereits durch das Einstudieren vieler andern guten Tonwerke, völlig angeeignet haben. Derjenige, der aus Beethovens *Compositionen* erst rein und schön spie- len lernen wollte, würde einen doppelten Fehler begehen: erstens würde er diese herrlichen Kunst- werke zu einem gemeinen Zwecke missbrauchen, und zweitens würde er diesen Zweck gar nicht gehö- rig erreichen, — denn Beethoven nahm, (besonders in der spätern Zeit,) wenig Rücksicht auf bequeme Spielweise, regelmässigen Fingersatz, und dergleichen.

Ebenso wenig eignen sich seine Werke in der Regel für die frühere Jugend, da sie nicht nur die geistige, sondern auch physische Kraft in Anspruch nehmen, und da es in der That sehr wenig wohlf- thwendig oder nützlich ist, wenn man kleine Kinder, — (und wären es auch sogenannte Wunderkinder,) sich damit abquälen sieht. Niemand wird wünschen, dass ein Knabe den *Shakespeare* deklamire. Wir denken uns unter denen, die seine Werke studieren wollen, Talente von jenem reifern Alter, wo Verstand und Gefühl sich zu entwickeln anfangen, und von jenem Grade der Fertigkeit, der bereits durch eine gute Schule, und durch das Studium der besten Werke *Clementi's*, *Mozart's*, *Dusseck's*, *Cramers*, *Hummel's*, und selbst der modernen Tonsetzer ausgebildet worden ist.

#### § 5.

Der allgemeine *Character* seiner Werke ist ernst, gross, kräftig, edel, höchst gefühvoll, dazu oft humoristisch und muthwillig, bisweilen auch barock, aber immer geistreich, und wenn auch manch- mal düster, doch niemals süsslich elegant, oder weinerlich sentimental.

Jedes seiner Tonstücke drückt irgend eine besond're, consequent festgehaltene Stimmung oder Ansicht aus, der es auch selbst in den kleinsten Ausmahlungen treu bleibt. Die Melodie, der musikali- sche Gedanke herrscht überall vor; alle Passagen und bewegten Figuren sind immer nur Mittel, niemals Zweck; und wenn man auch, (besonders in seinen frühern Werken) sehr viele Stellen findet, die den sogenannten brillanten Vortrag in Anspruch nehmen, so darf dieser doch nie zur Hauptsache werden. Wer darin nur seine Fingerfertigkeit produzieren wollte, würde das Geistige und Aestheti- sche ganz verfehlen, und beweisen, dass er diese Werke nicht versteht.

#### § 6.

Insofern man unter *Bravour* eine grosse Sicherheit und Kraft im Vortrage von Sprüngen, schnel- len Läufen, verwickelten Passagen, etc. versteht, so wird diese in seinen Werken allerdings sehr in Anspruch genommen, und *Beethoven* wird immer unter die schwersten Tonsetzer zu rechnen sein.

Wir haben schon im 3<sup>ten</sup> Theil dieser Schule angedeutet, dass jeder bedeutende Tonsetzer auf eine ihm besonders eigenthümliche Weise vorzutragen sei. *Beethoven* aber vielleicht mehr als jeder andre. Seine *Compositionen* müssen anders gespielt werden, als jene von *Mozart*, *Clementi*, *Hummel*, etc. Worin dieser Unterschied besteht, ist nicht leicht durch Worte auszudrücken.

Die richtige Ansicht entwickelt sich bei jedem denkenden Spieler durch ein genaues Studium seiner sämtlichen Werke. *Beethoven* selber war in seiner Blüthezeit einer der grössten *Pianisten*, und im Vortrage des gebundenen Spiels, im *Adagio*, in der Fuge, und besonders in seinen *Improvisationen* unübertrefflich, so wie die durch ihn erfundenen Schwierigkeiten damals ebenso viel Staunen erregten, wie jetzt jene *Liszt's*, *Thalberg's*, etc. Indessen hing er dabei von seinen stets wechselnden Launen ab, und wenn es auch möglich wäre, seine Spielweise ganz genau wiederzugeben, so könnte sie, (in Bezug auf die jetzt ganz anders ausgebildete Reinheit und Deutlichkeit bei Schwierigkeiten) uns nicht immer als Muster dienen; und selbst die geistige Auffassung erhält durch den veränderten Zeitgeschmack eine andre Geltung, und muss bisweilen durch andre Mittel ausgedrückt werden, als damals erforderlich waren.

## § 8.

Ehe wir *Beethoven's Compositionen* einzeln vornehmen, ist es nöthig eine allgemeine Regel festzusetzen.

Beim Vortrage seiner Werke, (und überhaupt bei allen klassischen Autoren) darf der Spieler sich durchaus keine Änderung der *Composition* keinen Zusatz, keine Abkürzung erlauben.

Auch bei jenen Clavierstücken, welche in früherer Zeit für die damaligen 5-octavigen Instrumente geschrieben wurden, ist der Versuch, durch Zusätze die 6<sup>te</sup> Octave zu benützen, stets ungünstig ausgefallen, so wie auch alle, an sich noch so geschmackvoll scheinenden Verzierungen, *Mordente*, *Triller*, etc. welche nicht der Autor selber andeutete, mit Recht überflüssig erscheinen. Denn man will das Kunstwerk in seiner ursprünglichen Gestalt hören, wie der Meister es sich dachte und schrieb.

## § 9.

Es ist am vortheilhaftesten, wenn man *Beethoven's Solo-Sonaten* in derselben Ordnung studiert, wie sie im Laufe seiner Epoche (von beiläufig 1795 bis 1826) nach und nach erschienen sind. Denn auf diese Weise folgt man der Entwicklung seines Geistes und lernt die 3 Perioden seines Wirkens genau kennen und unterscheiden, da er bis zu seinem 28<sup>ten</sup> Werke (um 1803) dem *Mozart-Haydn-schen* Style in einem gewissen Grade treu blieb, hierauf aber bis ungefähr zu seinem 90<sup>ten</sup> Werke (von 1803 bis 1815) seine ganze wahre *Eigenthümlichkeit* entfaltete und hierauf (bis an sein Ende 1827) noch einmal eine neue Richtung einschlug, die nicht minder grossartig ist, sich aber bedeutend von den beiden frühern unterscheidet.

## Erster Satz.

## § 10.

*Allegro.  $\text{♩} = 104$ . Mäzls Metronom.*

Sonate No. 1.

Op. 2. No. 1.

Diese 3 Sonaten  
erschienen 1796.  
Original-Verleger  
Artaria.

Der *Character* dieses ersten Satzes ist ernst und leidenschaftlich aufgeregt, kräftig und entschieden, und ohne alle jene Figuren von Clavierpassagen, welche sonst gewöhnlich die Ideen von einander trennen. Das Tempo ist ein lebhaftes, doch nicht allzuschnelles *alla breve*.

Da wir voraussetzen, dass jeder *Pianist* den unentbehrlichen *Mützl*-schen *Metronom* (von der besagten laut-schlagenden Art.) besitzt, und nach unsrer Angabe im 3<sup>ten</sup> Theil dieser Schule benützt, so glauben wir den *Pianisten* einen willkommenen Dienst zu erweisen, wenn wir überall durch denselben das Zeitmass bezeichnen, welches *Beethoven* selber beim Vortrage seiner Werke zu nehmen pflegte. (Wir haben dabei das *Wiener*-*Metronom* benützt.)

Vom 4<sup>ten</sup> Takte dieses Satzes fangt ein kleines *Ritardando* und *crescendo* an, welches bis zur Haltung zunimmt. Die Takte 41 bis 44 des ersten Theils sind ebenfalls mit zunehmendem *Ritard*: vorzutragen, und erst in der 2<sup>ten</sup> Hälfte des 45<sup>ten</sup> Taktes tritt das *Tempo* wieder entschieden ein.

Vom 20<sup>ten</sup> Takte des 2<sup>ten</sup> Theils sind die nachfolgenden 22 Takte mit immer zunehmender Kraft und Lebhaftigkeit, sehr *legato*, und dabei im Bass vorzüglich ausdrucksvoll auszuführen.

*Adagio*.  $\text{♩} = 80$ .

2<sup>ter</sup> Satz.

*p dol.*

Beruhigend folgt nun das sanfte, gefühl- und melodie-volle, im langsamsten, aber nicht schleppenden *Tempo*, und stets *cantabile* vorzutragende *Adagio* nach, in welchem vorzüglich ein schöner Anschlag, und ein strenges *legato* so wie genaues Festhalten des Zeitmasses wirksam ist. In folgender

Stelle: (Takt 37)

*p* *pp*

müssen die 32<sup>sten</sup> der rechten Hand sehr zart, und völlig unabhängig von den *Sextalen* des Basses vorgetragen werden.

*Allegretto*.  $\text{♩} = 69$ .

3<sup>ter</sup> Satz.

*Menuetto*.

*p*

Humoristisch und lebhaft, so dass das *Allegretto* hier nicht in dem gewöhnlichen ruhigen Maasse zu nehmen ist. Das *Trio* sanft und *legato*.

Im 2<sup>ten</sup> Theile dieses *Trio* schlagen wir im Takte 9 bis 12 folgenden Fingersatz vor:

*legato* *ff*

*Prestissimo*  $\text{♩} = 104$

1. Satz.

Stürmisch aufgeregt, beinahe dramatisch, wie die Schilderung irgend eines ernstes Ereignisses. Im ersten Theile vom 22<sup>ten</sup> Takte angefangen beide Hände äusserst *legato*. Vom 35<sup>ten</sup> Takte bis zum 39<sup>ten</sup> *crescendo* und die rechte Hand sehr *cantabile*.

Die 50. ersten Takte des 2<sup>ten</sup> Theils mit zartem rührenden Ausdruck, aber ja nicht schlep- pend. Vom 51<sup>ten</sup> Takte die ursprüngliche Lebhaftigkeit.

Sonate N<sup>o</sup>. 2. (Op. 2. N<sup>o</sup>. 2.)

§ II.

*Allegro vivace*.  $\text{♩} = 132$ .

1. Satz.

Geistreich lebhaft, kräftig entschlossen, und die ruhigen Stellen mit vielem Gefühl. Eine Octavenpassage (Takt 84 etc.) ist so schwierig, dass wir für kleinere Hände folgende Spielweise anrathen:

Im 2<sup>ten</sup> Theile ist diese Stelle eben so:

Durch diese Vertheilung in beide Hände wird diese Stelle, (ohne die *Composition* im Geringsten zu ändern) weit bequemer und sicherer. Im 11<sup>ten</sup> Takte des 2<sup>ten</sup> Theils, während dem Überschlagen der linken Hand ist das Pedal zu nehmen, so lange die Harmonie nicht wechselt. Eben so später bei analogen Stellen. Die Stelle vom 60<sup>ten</sup> Takte (im 2<sup>ten</sup> Theil) ist wohl zu üben, da die Vorschläge eine wesentliche Stimme bilden.

*Largo appassionato. ♩ = 54.*

2<sup>ter</sup> Satz.

Der religiöse *Character* dieses Satzes ist durch strenges *Legato* der *Accorde*, und durch ein choralmäßiges Anschwellen der Harmonie herauszuheben, während die unfre Stimme möglichst *Staccato*, aber sanft vorgetragen wird.

Das Ganze streng im *Tempo*, den Schluss jedoch *ritardando*.

Bei folgender Stelle

muss jede Stimme sich

von der andern wohl unterscheiden, und das *gis* der rechten Hand mit einem kleinen Nachdruck gespielt werden.

*Allegretto. ♩ = 63.*

3<sup>ter</sup> Satz.  
Scherzo.

Dieser Satz ist bereits Eines von jenen muntern *Scherzo's*, welche sehr *Vivace*, eigentlich schon *Allegro* vorzutragen sind. Das *Trio* (*A-moll*) ist mit Gefühl, aber eben so lebhaft zu spielen.

*Grazioso. ♩ = 132.*

1<sup>er</sup> Satz.  
Rondo.

Dieses *Rondo*, mässig *Allegro* vorzutragen, erfordert einen zarten und gefühlvollen Ausdruck und eine graziöse Leichtigkeit in den Passagen. Die Begleitung der linken Hand (vom 27<sup>ten</sup> Takt an) muss so markirt werden, dass die untern Noten derselben eine Art von Gegengesang zur obern Melodie bilden.

Der Mittelsatz (*A-moll*) ist sehr kräftig, und in beiden Händen möglichst *staccato* zu spielen, bis dahin, wo er *pianissimo* und sehr *legato* wiederkehrt.

Die Stelle in dem Schlussätze wird auf folgende Art gespielt:--



also nicht mit Überschlagen der linken Hand, wie man nach der Schreibart glauben könnte.  
Die letzten 8 Takte des Schlusses immer mehr *piano*, und auch etwas *ritardando*.

## § 12.

Sonate N<sup>o</sup>. 3. (Op. 2. N<sup>o</sup> 3.)

*Allegro con brío.*  $\text{♩} = 80.$

1<sup>er</sup> Satz.

Diese geistreiche Sonate enthält Vieles, was auch das brillante Spiel und die Bravour des Pianisten in Anspruch nimmt. Der erste Satz ist mit Feuer und Kraft vorzutragen.

Die melodischen Stellen vom 27<sup>sten</sup> und vom 48<sup>sten</sup> Takt an, sind mit allem Gefühl auszuführen, welches sich aber mehr durch den Anschlag als durch das *Rallentieren* äussern muss.

In der Passage, welche im 2<sup>ten</sup> Theil mit dem 7<sup>ten</sup> Takte anfängt, muss, bei grosser Stärke des Ganzen; der Daumen der rechten Hand noch besonders kräftig markiren.

Bei dem Übergang nach *As* (am Schlusse, vor der *Cadenz*) ist das Pedal harmonios anzuwenden. Die *Cadenz* ist *Presto* zu spielen, so wie auch der chromatische Lauf, der nach dem Triller abwärts zum Thema führt.

*Adagio.*  $\text{♩} = 50.$

2<sup>ter</sup> Satz.

In diesem *Adagio* entwickelt sich bereits die romantische Richtung, durch die Beethoven später eine CompositionsGattung erschuf, in der die Instrumentalmusik sich bis zur Malerei und Poesie steigerte. Es ist nicht mehr bloss der Ausdruck von Gefühlen, was man hört, man sieht Gemälde, man hört die Erzählung von Begebenheiten. Aber dabei bleibt das Tonstück, auch als Musik immer schön und ungezwungen, und jene Wirkungen werden immer in den Grenzen der regelmässigen Form und konsequenten Durchführung erreicht.

Der Anfang dieses *Adagio* muss mit grossem Gefühl vorgetragen werden, aber streng im *Tempo*, weil der Hörer sonst bei den Pausen den Gang der Melodie nicht fassen könnte. Im nachfolgenden *Mindie* wird die Melodie von der linken Hand ausgeführt, und muss daher so *legato*, und



## Sonate N. 4. (Op. 7.) (erschien um 1798. h. C. P. M. C.)

Allegro molto e con brio.  $\text{♩} = 116$ .

1<sup>ter</sup> Satz.

Diese, in sehr leidenschaftlicher Stimmung geschriebene *Sonate* muss auch so vorgetragen werden; und besonders der erste Satz mit Feuer und Kraft, so dass er auch die Wirkung eines sehr brillanten Tonstückes hervorbringe. Die Achteln sehr *legato* und durch das sehr rasche *Tempo*, so wie durch angemessenes *cresc:* und *dim:* bedeutend gemacht. Die Passagen in Sechzehnteln mit grosser Bravour und Geläufigkeit.

Die Mittelmelodie:

Mit allem Gefühl aber ja nicht schleppend.

2<sup>ter</sup> Satz.

Largo con gran espressione.  $\text{♩} = 80$ .

Der erhabene, tiefgedachte *Character* dieses *Largo* muss durch alle Mittel des gefühlvollsten Vortrags ausgedrückt werden. Das Thema ist jedoch streng im *Tempo* zu spielen, da es sonst beiden vielen Pausen dem Hörer unverständlich bliebe. \*)

Der Mittelsatz (in *As-dur*) ist in der rechten Hand ausdrucksvoll *cantabile*, und in der Linken leise *staccato*, aber bedeutend vorzutragen:

Die 4 letzten Schlusstakte ebenfalls streng im *Tempo*.

3<sup>ter</sup> Satz.

Allegro.  $\text{♩} = 72$ .

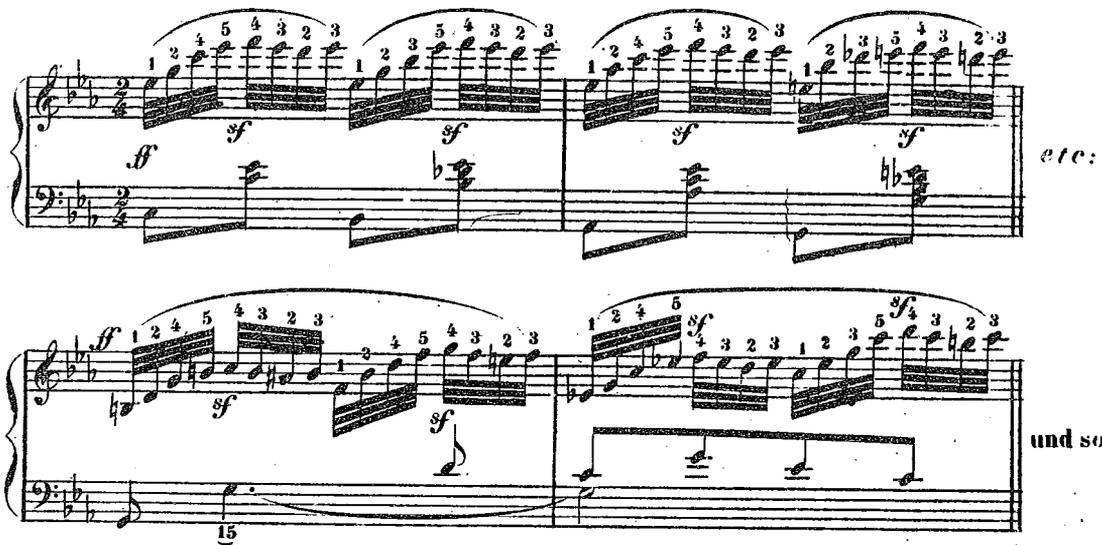
Zärtlich scherzend und lebhaft. Das *Trio legato* und harmonios. Die erste Note im 3<sup>ten</sup> Takte äusserst stark, und mit Pedal, welches dann durch 2 Takte fort dauern kann. Und so überall bei derselben Stelle.

\*) Man kann wohl zwei Gattungen des Vortrags annehmen. Die Eine für den Spieler selber, wenn er allein ist, und nur zu seinem eignen Vergnügen spielt. Die Andre für die Zuhörer, und vorzüglich für jene, welche das Tonstück noch gar nicht kennen. Diese Zweite Gattung ist natürlicherweise die wichtigere, und es ist keine Frage, dass zwischen beiden ein grosser Unterschied Statt finden kann und muss.



Das reizende Thema mit allem Gefühl, aber nicht *ritardirt*, ausgenommen im letzten Takte der Haltung.

Der stürmische Mittelsatz (*C. moll*) enthält eine Passage in der rechten Hand, die nur mit folgendem Fingersatz gehörig ausgeführt werden kann.



etc.  
und so fort.

Nach einiger Übung wird man finden, dass die Passage mit diesen Fingern auch *legato* auszuführen ist, und dass man das *sf* der obern Note nur auf diese Art ausdrücken kann. Übrigens kann die *sf* ganze Mittelsatz (bis zur Wiederkehr des Thema) ein wenig lebhafter vorgetragen werden.

In folgender Stelle:



ist in den ersten 5 Takten der Bass, (als eine Art von Gegengesang) sehr gewichtig und *legatissimo* vorzutragen. Mit dem ersten  $\frac{h}{h}$  im letzten Takte ist das *Pedal* ganz genau zu nehmen, und durch  $2\frac{1}{2}$  Takte fest zu halten. Auch die Verschiebung (*una Corda*) ist bei dieser überraschenden Modulation anwendbar. Der Schluss des *Rondo* sehr leicht, immer sanfter, und leiser, schwimmend, die letzten 4 Takte mit *Pedal*.

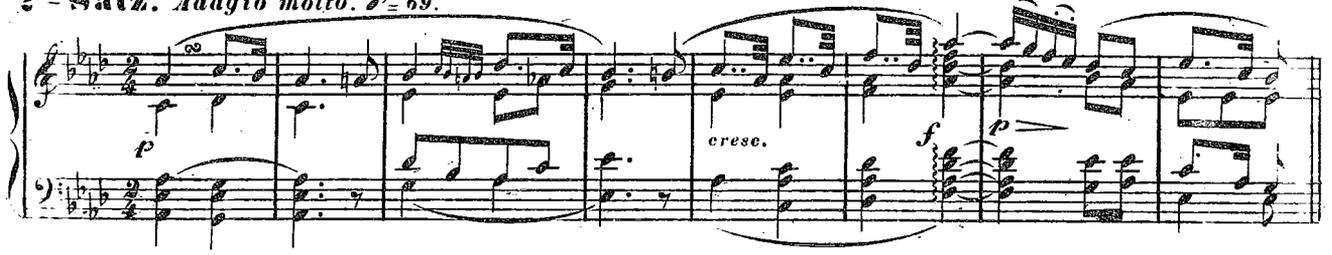
All. gro molto e con brio.  $\text{♩} = 72$ .



Rasches feuriges Tempo. Ein ernster Geist muss hier das Gefühl beherrschen. Die ruhige Stelle ( vom 32<sup>ten</sup> Takt an ) sehr *legato*, vierstimmig singbar, und sodann die Gegenmelodie im Bass ausdrucksvoll.

Der Character des Ganzen entschieden und männlich.

2<sup>ter</sup> Satz. *Adagio molto*.  $\text{♩} = 69$ .



Das innigste Gefühl, das durch schönen Anschlag und strenges *Legato* dem Instrumente entlockt werden kann. Die kleinen Noten ( im 17<sup>ten</sup> Takte u. s. f. ) sehr schnell und kräftig. Die Verzierung im 18<sup>ten</sup> Takte äusserst leicht und delikate, ohne Unterbrechung. Die letzten 22 Takte mit Verschiebung, die synkopirten Noten etwas markirt. Am Schlusse leise verhallend, mit beiden Pedalen. Dass das Ganze der Ausdruck innigster Empfindung und Zärtlichkeit ist, kann wohl von Niemand verkannt werden.

*Prestissimo*.  $\text{♩} = 96$ .



Dieses Finale ist bereits ganz in jenem fantastischen Humor geschrieben, der Beethoven so eigen war. Dieser Humor kann sich besonders im Mittelsatz ( vom 17<sup>ten</sup> Takt an ) durch ein launiges *Ritardieren* einzelner Noten äussern, obwohl man auch da im Ganzen dem sehr schnellen Tempo treu bleiben muss.

Doch ist der *Character* des Tonstücks keineswegs heiter, und daher darf der Muthwille des Spielers nie kleinlich und entstellend sein.

Der humoristische Vortrag kann nur durch die meisterhafteste Beherrschung aller mechanischen Schwierigkeiten erreicht werden. Im entgegengesetzten Falle wird er zur unverständlichen, lächerlichen *Caricatur*

Sonate N<sup>o</sup>. 6. (Op. 10, N<sup>o</sup>. 2.)Allegro.  $\text{♩} = 104.$ 

1. Satz.

Der Character dieses Satzes ist heiter und einfach, und der Vortrag muss daher natürlich, munter und lebhaft sein. Der Schluss des ersten, so wie des 2<sup>ten</sup> Theils rauschend und fröhlich.

Allegretto.  $\text{♩} = 72.$ 

2. Satz.

Dagegen ist dieses Scherzo ernst, doch nicht aufregend, und mässig schnell vorzutragen. Der Mittelsatz (in Des) etwas ruhiger und sehr sanft.

Presto.  $\text{♩} = 80.$ 

3. Satz.

Dieser Satz macht im schnellen Tempo eine brillante Wirkung, wenn man das Thema jedesmal deutlich heraushebt. Das *crescendo* muss bis zum 14<sup>ten</sup> Takte stark zunehmen, worauf die nachfolgenden 8 Takte sehr kräftig, und die übrigen 10 Takte wieder sanft vorzutragen sind, wobei jedoch die Achteln in der linken Hand bedeutend *staccato* hervortreten müssen. Die ersten 34 Takte des 2<sup>ten</sup> Theils sehr stark. Das folgende *Staccato* in D-dur sanft, aber dann *crescendo* bis zum varierten Thema, wo dann das *ff* durch 38 Takte fort dauert.

## § 16.

Sonate N<sup>o</sup>. 7. (Op. 10, N<sup>o</sup>. 3.)Presto.  $\text{♩} = 126.$ 

1. Satz.

Diese Sonate ist gross und bedeutend. Das Tempo des ersten Satzes rasch und feurig.

Die 4 ersten Noten des Thema werden durch das ganze Tonstück durchgeführt, und müssen sich dabei in allen Vortragsweisen bemerkbar machen. Zu bemerken ist, dass in folgender Stelle:



die kleine Note ein langer Vorschlag ist und daher als Achtel:  gespielt werden muss. Der Character des Ganzen entschieden und kräftig, mit brillantem Vortrag.

*Largo e mesto.*  $\text{♩} = 72.$

2<sup>ter</sup> Satz.

Dieses *Adagio* gehört zu den grossartigsten, aber auch schwermüthigsten Beethovens, und ist mit dem aufmerksamsten Ausdruck zu spielen.

Beim Vortrage von Tonstücken dieser Gattung genügt es nicht, sich in die geeignete Stimmung zu versetzen: auch die Finger und Hände müssen mit einem andern, schwereren Gewicht die Tastatur behandeln, als bei muntern, oder zärtlich gefühlvollen *Compositionen* nöthig ist, um jene bedeutendere Art des Tons hervorzubringen, die den langsamen Gang eines ernstern *Adagio* gehörig beleben kann. In diesem *Largo* muss auch ein wohlberechnetes *ritardando* und *accelerando* die Wirkung vergrössern. So z.B. ist die zweite Hälfte des 23<sup>sten</sup> Takts etwas schneller zu spielen. Eben so die zweite Hälfte des 27<sup>sten</sup> und der ganze 28<sup>ste</sup> Takt. Eben so vom 71<sup>sten</sup> Takt bis zum 75<sup>sten</sup> ein Steigern der Lebhaftigkeit und der Kraft, bis beides im 76<sup>sten</sup> Takte wieder zur früheren Ruhe zurückkehrt.

*Allegro.*  $\text{♩} = 76.$

3<sup>ter</sup> Satz.  
Menuetto.

Lebhaft, aber mit Empfindung, die Begleitstimmen wohl ausgedrückt, da auch diese melodisch sind. Das *Trio* leicht und munter.

*Allegro.*  $\text{♩} = 152.$

1<sup>er</sup> Satz.  
Vivace.

Humoristisch wie das *Finale* der 5<sup>ten</sup> Sonate. Aber heitrer und capriziöser. In den 3 letzten Takten ist im Bass das Thema wohl heraus zu heben.

Sonate No. 1. Sonate pathétique  
Grave.  $\text{♩} = 92$ .

Op. 13. erschien 1799 bei Koz.  
Allegro molto e con brio.  $\text{♩} = 144$ .

1<sup>er</sup> Satz.

Die Introduction wird so langsam und pathetisch vorgetragen, dass wir das Metronom nur durch Sechzehntel bezeichnen konnten. Die Accorde sämmtlich sehr gewichtig, und im 5<sup>ten</sup> bis 8<sup>ten</sup> Takte, die Begleitung der linken Hand sehr *legato*. Den chromatischen Schlusslauf sehr schnell und leicht, bis zur Haltung.

Das nachfolgende *Allegro* äusserst stürmisch und aufgeregt, wodurch dieser Tonsatz einen brillanten *Character* im *Sinfonie*-styl erhält. Den Mittelsatz in *Es-moll* leicht *staccato* und mit klarem Ausdruck, aber ja nicht *ritardiert*, ausgenommen in den 3 letzten Takten, vor dem Beginn der Achtelbewegung. In dieser die untern und obersten weissen Noten wohl markirt und gehalten, hierauf sehr *staccato* und *crescendo*. In den letzten 8 Takten des ersten Theils jeder Takt mit *Pedal*.

Im 2<sup>ten</sup> Theil des *Allegro* die Stelle vom 31<sup>sten</sup> Takte an äusserst leicht und deutlich murrend. Den Lauf abwärts zum Thema sehr geläufig.

2<sup>ter</sup> Satz.

*Adagio cantabile.*  $\text{♩} = 54$ .

Man sieht an dem Fingersatze, dass die Mittelbegleitung mit der rechten Hand ohne Ausnahme zu spielen ist. Alles *legato*, und die Melodie deutlich hervortretend.

Die nachfolgende 4stimmige Wiederholung des Thema sehr harmonios, *legatissimo* und ein wenig kräftiger. Bei der Wiederkehr des Thema im 2<sup>ten</sup> Theil die *Triolen* sehr sprechend, wie folgt:

Das Ganze nicht schleppend oder gedehnt.

3<sup>ter</sup> Satz.  
Rondo.

*Allegro.*  $\text{♩} = 96$ .

Sehr lebhaft und mit klagendem Ausdruck, aber nicht stürmisch. Der Mittelsatz in *Es-dür* sauft, *legato* und sprechend. Schluss feurig. Diese Sonaté ist leichter einzustudieren als alle früheren, und ward daher stets vorzüglich beliebt.

Sonate. N. 9. (Op. 14, N. 1.) erschien 1799 in Wien bei Mollo.  
(jetzt Haslinger)

Allegro.  $\text{♩} = 132$ .

1. Satz.

Dieser Satz ist von heiterm, edlen *Character* und wird lebhaft, aber gemüthlich vorgetragen. Der Mittelsatz (vom 23<sup>ten</sup> Takt) muss ausdrucksvoll und ja nicht schleppend gespielt werden, da er sonst etwas leer erschiene. Die nachfolgende Melodie (vom 49<sup>ten</sup> Takt) sehr zärtlich und harmonios. Auch in diesem Satze wechseln die Ideen auf eine malerisch-poetische Weise, und bilden ein zwar kleines aber reiches Gemälde.

Allegretto.  $\text{♩} = 69$ .

2. Satz.

Der *Character* dieses Scherzo ist eine Art von unmüthiger Laune, und es muss daher ernst, aber lebhaft, jedoch keineswegs humoristisch oder müthwillig vorgetragen werden. Dagegen ist das Trio (*C-dur*) sanft beruhigend, und also der Vortrag dem gemäss.

Allegro comodo.

3. Satz.  
Rondo.

Sehr lebhaft und munter, aber mit einer gewissen leichtfertigen Bequemlichkeit vorzutragen. Der Mittelsatz (in *G-dur*) sehr brillant und kräftig, wobei die oberen Noten der rechten Hand wohl zu markiren sind.

1. Satz.

Eines der lieblichsten und gemüthlichsten Tonstücke. Stets mit Delicatesse und zarter Empfindung, obwohl lebhaft vorzutragen. Vorzüglich sind die 16 letzten Takte des ersten Theils sehr *legato, cantabile*, und der Bass wie auch die Mittelstimme mit bedeutendem Ausdruck zu spielen. Die kräftigern Passagen des zweiten Theils jedoch mit Feuer und Leben. Schluss wie im 1<sup>ten</sup> Theile.

2. Satz.

Da der Takt *alla breve* ist, so muss man das *Tempo* als ein ziemlich lebhaftes *Allegretto* nehmen. Das *Staccato* sehr kurz, dagegen die gehaltenen Noten mit Nachdruck, welcher auch in den *Variationen* an denselben Stellen merkbar sein muss. Die letzte *Variation* ziemlich lebhaft.

3. Satz.  
 Scherzo.

Sehr humoristisch und heiter muthwillig. Daher lebhaft und mit Geläufigkeit vorzutragen.

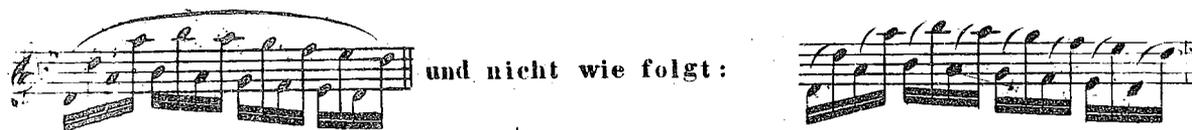
§ 20.

Sonate N<sup>o</sup>. 11. (Op. 22.) (erschien um 1802) Leipzig bei Kühnel.

1. ter Satz. *Allegro con brio.*  $\text{♩} = 76.$

Geistreich kräftig und entschieden vorzutragen. Obwohl bewegt, doch nicht eigentlich brillant. Der Mittelsatz (vom 29<sup>ten</sup> Takt an) mit steigendem Ausdruck; sehr *legato*, aber nicht zurückhaltend. Schluss energisch. Zweiter Theil eben so; aber vom 37<sup>ten</sup> Takt an, etwas ruhiger und der Bass ausdrucksvoll, während die rechte Hand *legato* im *Tempo arpeggiato*. Vor dem Eintritt des Thema mehrere Takte etwas *rallentando*.

Alle gezogenen Octaven sind *legato* und gleich vorzutragen, z. B.



2<sup>ter</sup> Satz. *Adagio con molto espressione. ♩ = 100.*

Die Melodie äusserst *cantabile* und auch der Bass *legato*. Das *Tempo* fest und bestimmt, denn der Ausdruck muss mehr nur durch den Anschlag hervorgebracht werden. Im zweiten Theile der abwechselnde Doppelgesang deutlich markirt und die Begleitung *legatissimo*.

Der *Character* des Ganzen sanft, fromm und beruhigend.

3<sup>ter</sup> Satz. *Menuetto. ♩ = 120.*

Kein *Scherzo*, sondern ein wirklicher *Menuet*, jedoch ein wenig lebhafter. Der Anfang sehr gefällig und schmeichelnd.

Fingersatz für eine Stelle in der rechten Hand: *cresc.* Das *Trio* durchaus kräftig.



In folgender Stelle des 2<sup>ten</sup> Theils:



die mit *v* bezeichneten Noten

sehr markirt. Später eben so. Der Bass sehr deutlich, obwohl streng *legato*. Auch kann das *Trio* ein klein wenig lebhafter sein als der *Menuet*.

1<sup>er</sup> Satz. *Rondo. Allegretto. ♩ = 69.*

*Character* wie das *Finale* der 4<sup>ten</sup> Sonate (*Es*, Op: 7) nur etwas lebhafter. Melodisch mit vieler Empfindung und Zartheit. Das ganze Thema sehr *legato*, und im 12<sup>ten</sup> und 13<sup>ten</sup> Takte das *as* mit Nachdruck. Die Passagen (vom 32<sup>ten</sup> Takt an) brillant und lebhaft. Die *Moll-Passagen* nach der *Reprise* des Themas sehr aufgeregt und leidenschaftlich. Die Schlusspassage der linken Hand lebhaft. Die letzten 6 Takte wieder ruhig.

1. Satz. *Andante con Variazioni. ♩ = 76.* *resc.* *f*

Beim Vortrage dieses Thema muss die ganze Kunst des gehaltenen harmonischen *Legato* und des schönen Anschlags aufgeboten werden, um den edlen, beinahe religiösen *Character* desselben würdig darzustellen. Auch darf es durch kein allzuhäufiges *Ritardieren* schleppend werden.

Die erste *Variation* im selben Tempo und mit gleicher Ruhe, obwol im zweiten Theile mit Kraft und etwas belebter. Das *Crescendo* wird beim Steigen und das *Diminuendo* beim Abwärtsgehen der Melodie genau beachtet.

Die zweite *Variation* ein wenig lebhafter, (ungefähr  $\text{♩} = 92$ ), beide Hände sehr leicht, aber gleich abgestossen. Da das Thema im Basse liegt, so ist derselbe etwas mehr herauszuheben. In den letzten 8 Takten ist das *crescendo* bis zum *Forte* zu steigern, doch die letzten 4 Takte wieder leicht *staccato* und sehr sanft zu spielen.

Die dritte *Variation* im Tempo des Thema. Die rechte Hand sehr *tenuto*, die linke gestossen und das *crescendo*, wie das *sf* gut markirt.

Die vierte *Variation* lebhaft, (wieder wie die 2<sup>te</sup>  $\text{♩} = 92$ ) dabei sehr zart, beinahe scherzhaft, und die linke Hand immer möglichst abgestossen.

Die fünfte *Variation* wieder im Tempo des Thema, sehr *legato*, und später die mit dem Daumen zu spielende Melodie, so herausgehoben, wie wir es im vorigen Kapitel bei Besprechung der neueren *Compositionen* angezeigt haben. Die letzten 15 Takte noch ruhiger und sanfter, bis zum allmählichen leisesten Verschwinden der Töne. Die letzten 4 Takte *senza sordino*, (das heisst mit *Pedal*, wie es zu jener Zeit bezeichnet wurde).

2. Satz. *Scherzo. Allegro molto. ♩ = 92.*

Rasch, munter, und scharf markirt. Die Basspassage im 2<sup>ten</sup> Theile deutlich und brillant.

Das *Trio* (*Des-dur*) äusserst *legato* und harmonios, die obre Melodie mit Ausdruck. Ubrige eben so schnell.

3. Satz. *Marcia funebre. sulla morte d'un eroe. ♩ = 72.*

Als Trauermarsch auf den Tod eines Helden muss dieser Satz vom Spieler mit einer gewissen

ersten Grösse gespielt werden, welche sich nicht nur durch das langsam schreitende Tempo, sondern auch durch einen gewichtigen Anschlag der Accorde im strengsten *Tenuto* ausspricht, wodurch die Vollstimmigkeit derselben in jedem Grade des *piano* und *forte* hervortritt. Besonders ist in 23 Takte der Triller im Bass mit Kraft und möglichst langer Dauer auszudrücken.

Das vom Compositeur im *Trio* (*As. dur*) angedeutete *Senza Sordino* (*Pedal*) wird folgen dermassen angewandt:

Der zweite Theil eben so. Man sieht, dass schon damals Beethoven die Pedalwirkungen sehr mannigfach benutzte.<sup>2)</sup>

4ter Satz. *Allegro*.  $\text{♩} = 132$ .

Dieses *Finale* ist in jener gleichmässig bewegt fortlaufenden Manier, wie in manchen *Sonaten* *Cramers* (dessen damalige Anwesenheit in Wien auch Beethoven zur Composition dieser Sonate anregte.)<sup>3)</sup>

Es muss durch die Gleichheit des Anschlags, durch ein feines Nüancieren der steigenden oder fallenden Bewegung interessiren, ohne durch einen allzuempfindsamen Vortrag, oder durch brillantes Bravourspiel aus seinem Character zu treten.

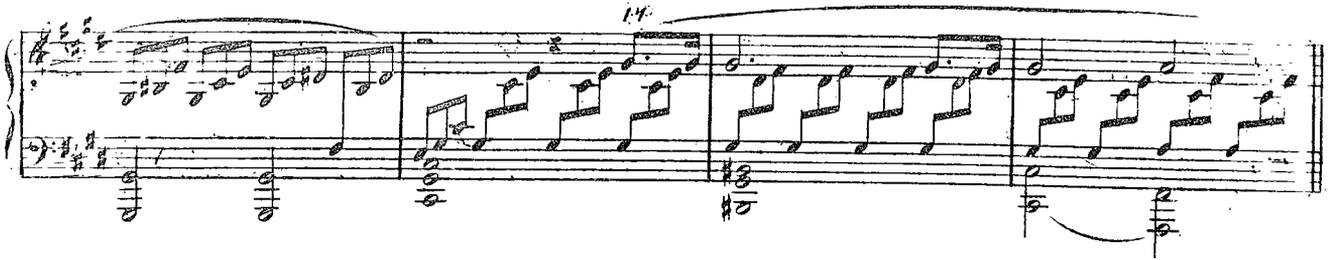
Die zwei Achteln  im 6<sup>ten</sup> Takte, in der linken Hand, sind mit einigem Nachdruck auszuzeichnen. Und so überall, wo sie als Cadenz oder Halbcadenz vorkommen. z. B. im 12<sup>ten</sup> 20<sup>sten</sup> 28<sup>ten</sup> 30<sup>sten</sup> 32<sup>sten</sup> 34<sup>sten</sup> Takte. etc. Man findet oft in Beethovens Werken, dass er auf einzelne, unbedeutend scheinende Noten den Bau seines Tonstückes gründete, und indem man diese Noten heraushebt (wie er selber pflegte) gibt man dem Ganzen die eigentliche Färbung und Einheit.

Sonate N. 13. § 22.  
(*Sonata quasi fantasia*. Op. 27, N. 1.) (erschienen 1802) bei Cappi in Wien  
*Adagio*.  $\text{♩} = 54$ .

1ter Satz.

<sup>2)</sup> Es ist bekannt, dass manche Tonsetzer der Kürze wegen anstatt dem Worte: *Ped.* das Zeichen:  $\oplus$  setzen, um es zu bezeichnen, und das Zeichen:  $\ast$  um es wegzulassen. Diese Art ist auch besser, weil bestimmter

<sup>3)</sup> Cramer erregte damals durch 3 (Jos. Haydn gewidmete) Sonaten, wovon die erste auch in *As. dur* ist, grosses Aufsehen



Bei dem vorgezeichneten *Alla breve* Takt ist das ganze Tonstück in mässigem *Andante-Tempo* zu spielen. Das vorgezeichnete *Pedal* ist bei jeder Bassnote von Neuem zu nehmen. Alles *legatissimo*. Im 5<sup>ten</sup> Takte beginnt in der Oberstimme der eigentliche Gesang, der mit etwas mehr Nachdruck hervortreten muss. Die Sechzehntel ist der untern letzten *Triolen*-Note nachzuschlagen; doch ist wohl zu merken, dass auch da die *Triolen*-begleitung streng *legato* und ganz gleich fortschreiten muss. Im 15<sup>ten</sup> Takte das *hc* mit besonderm Ausdruck. Die Takte 32 bis 35 bedeutend *crescendo* und auch *accelerando* bis zum *Forte*, welches in den Takten 36 bis 39 wieder abnimmt. Bei diesem *Forte* wird auch das Verschiebungspedal weggelassen, welches sonst Beethoven durch das ganze übrige Stück zu nehmen pflegte. Dieser Satz ist höchst poetisch und dabei für jeden leicht fasslich. Es ist eine Nachtszene, wo aus weiter Ferne eine klagende Geisterstimme ertönt.

*Allegretto. ♩. = 76.*

2<sup>ter</sup> Satz.

Dieses *Scherzo* ist zwar lebhaft, aber mehr gemüthlich als munter vorzutragen. Humoristischer Muthwille würde gegen den ersten Satz allzusehr abstechen. Im *Trio* ist die erste Bassnote *as* sehr stark anzuschlagen, da das *as* durch den ganzen Theil fortklingen muss.

*Presto agitato. ♩. = 80.*

3<sup>ter</sup> Satz.

Das Ganze äusserst stürmisch und mit kräftig-deutlichem brillanten Anschläge. Bei den 2 Schlägen *ff* stets das *Pedal*. Die Achteln im Basse sehr markirt. Der 13<sup>te</sup> Takt ritardiert. Die Melodie (vom 21<sup>ten</sup> Takt an) sehr ausdrucksvoll, aber ja nicht gedehnt; der Bass dabei leicht, jedoch *legato*. Der 50<sup>ste</sup> und 52<sup>ste</sup> Takt bedeutend ritardiert und sehr *staccato*. Takt 55 und 56 ebenfalls *ritardando* und sanft, wobei das *Pedal* zu jeder Takthälfte.

Im 2<sup>ten</sup> Theile alles eben so. Die Schlusspassagen mit möglichster Kraft und mit *Pedal* durch die ganze Dauer eines jeden *Accords*.

Diese *Sonate*, — eine der leidenschaftlichsten Beethovens, — ist auch für den Spieler äusserst denkbar, nicht allzusehr einzustudieren, und der *Character* so deutlich ausgesprochen, dass kein *Pianist* ihn verfehlen kann, der dazu die nöthige Fertigkeit und Kraft besitzt.

Sonate № 14. (Sonata quasi fantasia Op. 27. N° 2.) Wien 1802

Diese Sonate ist noch mehr *Fantasia* als die Vorhergehende, und alle Sätze bilden nur ein zusammenhängendes Tonstück. Wir geben daher die verschiedenen *Tempo* in derselben Ordnung.

The image displays the musical score for the five movements of Sonata No. 14, Op. 27, No. 2. The movements are arranged in two columns and three rows. Movement 1 (Andante,  $\text{♩} = 66$ ) is in C major, 3/4 time, with a piano (*pp*) dynamic. Movement 2 (Allegro,  $\text{♩} = 104$ ) is in C major, 6/8 time, with a forte (*f*) dynamic. Movement 3 (Allegro molto vivace,  $\text{♩} = 112$ ) is in C major, 3/4 time, with a piano (*p*) dynamic. Movement 4 (Adagio con espressione,  $\text{♩} = 66$ ) is in C major, 3/4 time, with a piano (*p*) dynamic. Movement 5 (Allegro vivace,  $\text{♩} = 132$ ) is in C major, 3/4 time, with a piano (*p*) dynamic and includes a trill (*tr*) and a crescendo (*cresc.*). The score is written for piano and includes various musical notations such as dynamics, articulation, and fingerings.

Diese, an Ideen so reiche Sonate gehört unter die interessantesten, obwohl nicht, unter die leichtesten.

Der erste Satz ruhig, nicht schleppend, aber mit Ausdruck. Die Melodie (vom 9<sup>ten</sup> Takte an) ist wohl zu halten, während die *Accorde pp* und *staccato* accompagnieren.

Der zweite Satz rasch und brillant.

Der dritte Satz (ein *Scherzo* von sehr aufgeregtem Character) ist beinahe stürmisch vorzutragen. Die 3 Viertel eines jeden Taktes sind *legato* dergestalt abzutheilen, dass die dritte Viertel immer etwas *staccato* abgerissen erscheint. Das *Trio* sehr *staccato* und leicht scherzend. Bei der *Reprise* des *Scherzothema* ist der Bass äusserst *staccato* (*martellato*) auszuführen, während die rechte Hand synkopirt *legato* wie Anfangs spielt.

Der 4<sup>te</sup> Satz ruhig, ernst und mit Gefühl.

Der 5<sup>te</sup> und letzte Satz sehr bewegt, brillant, mit Bravour. Das später fugirte Thema besonders kräftig markirt. Das rasche Tempo ist da durchaus streng fest zu halten. Der Schluss sehr schnell.

§ 24.

Sonate № 15. (Op. 28.) (erschien ebenfalls 1802) Wien im Industrie Comptoir. (jetzt Haslinger.)

The image shows the first movement of Sonata No. 15, Op. 28, marked as the first movement (1. Satz). The tempo is Allegro ( $\text{♩} = 72$ ) in C major, 3/4 time, with a piano (*p*) dynamic. The score is written for piano and includes various musical notations such as dynamics, articulation, and fingerings.

Alles, auch der Bass, sehr *legato*. Obwohl in lebhaftem Tempo, ist der *Character* dieses Satzes doch ruhig und freundlich ernst. Die harmoniose Stelle ( vom 77<sup>ten</sup> Takt an ) sehr *legato*, und die Gesangsnoten mit der gehörigen Steigerung wohl ausgedrückt.

2<sup>ter</sup> Satz.

*Andante. ♩ = 84.*

Die rechte Hand sehr *legato* und singbar. Der Bass sehr kurz, leicht, aber bedeutsam abgeschlossen.

Der Mittelsatz (*D-dur*) mit zarter *Delicatesse*, etwas marschmässig, daher in festem Tempo. Die hierauf folgende *Variation* des Thema in der rechten, ( später auch in der linken ) Hand sehr *legato* und ausdrucksvoll, aber nicht schleppend.

Dieses *Andante*, ( das *Beethoven* selbst sehr gerne spielte, ) gleicht einer einfachen Erzählung, einer Ballade aus vergangener Zeit, und ist auch so aufzufassen.

3<sup>ter</sup> Satz.  
Scherzo.

*Allegro vivace. ♩ = 96.*

Munter und sehr humoristisch. Die 2 Achteln ( im 4<sup>ten</sup> Takt *etc.* ) kurz abgerissen, ohne mit der nachfolgenden Viertel verbunden zu werden. Im *Trio* der Bass *legato* und gleich. In der rechten Hand jedes *Fis* markirt.

1<sup>er</sup> Satz.

*Allegro ma non troppo. ♩ = 88.*

Ein muntres *Pastorale*, scherzhaft und gemüthlich. Der Bass sehr *legato* und die Takttheile genau markirt. Die rechte Hand leicht und zart.

Die *Arpeggien* ( vom 17<sup>ten</sup> Takt an ) sehr gleich und *legato*, so dass die 2 letzten Noten des Basses stets genau mit den 2 ersten der rechten Hand zusammentreffen.

Im fugirten Satz des 2<sup>ten</sup> Theils das *pp* und *cresc.* bis zum *ff* genau berechnet, der Schluss sehr rasch und brillant, mit *Bravour*.

Sonate, No. 16, Op. 29, N. 1. (Alle 3 Sonaten erschienen 1803. Zürich bei Nageli.)

*Allegro vivace. ♩ = 72.*

Erster  
Satz.

Der *Accord* im Basse muss der gehaltenen Sechzehntel sehr schnell und entschieden nachfolgen. Eben so später überall in demselben Falle, so wie auch eine strenge Beachtung des lebhaften Tempo im ganzen Tonsatz, bis auf wenige Ausnahmen, nöthig ist. Der Mittelsatz (in *H.-dur*) ist sanft neckisch, aber markirt vorzutragen. Später in der linken Hand kräftig. Die Schlussmelodie des ersten Theils sanft und genau accentuirt. - Der 2<sup>te</sup> Theil lebhaft und brillant. Vor der Wiederkehr des Hauptmotifs ist das *Pedal* beim Überschlagen gut anwendbar. Der *Character* des Tonstückes ist energisch, launig und geistreich lebhaft.

*Adagio grazioso. ♩ = 116.*

2<sup>ter</sup> Satz.

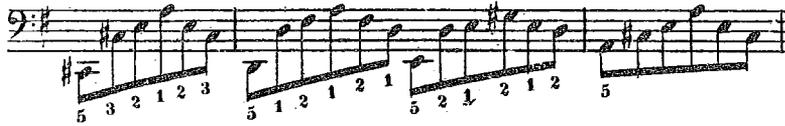
Dieser Satz darf bei seiner Länge nicht gedehnt gespielt werden, und der Styl einer graziösen Romanze oder eines Notturmo, der darin unverkennbar ist, muss sich durch zarten eleganten Vortrag und eine gewisse Lebendigkeit äussern, die das Ganze belebt. Vorzüglich dürfen die Takte von 16 bis 21 ja nicht gedehnt werden. Dieses gilt auch von der, aus abgestossenen *Accorden* bestehenden Durchführung des 2<sup>ten</sup> Theils. Bei der *Reprise* des Thema muss das *staccato* des Basses sehr zärt, (beinahe wie die Begleitung einer *Guitare*) ausgeführt werden.

*Allegretto. ♩ = 96.*

3<sup>ter</sup> Satz.  
Rondo.

Da das *Allegretto alla breve* ist, so muss das Ganze bedeutend schnell (*Allegro molto*) vorge-  
tragen werden. Das schöne, sehr melodios = gefühlvolle Thema wird möglichst *cantabile* gespielt.

und vielstimmige Harmonie durch festen, genauen Anschlag ausgedrückt. Der 9<sup>te</sup> Takt mit besonderem Nachdruck und hierauf das *dolce* während den *legato* absteigenden *Octaven* des Basses - was so oft als möglich im Tempo beobachtet. Die Fortsetzung ist rauschend, brillant und mitunter bravourmässig. Die Basspassagen sind mit folgendem Fingersatz wohl zu üben:



wobei die tiefste Note stets markirt wird.

Der fugirte Mittelsatz durchaus kräftig und die Begleitung des wiedergekehrten Thema mit grosser Bravour, nämlich:



Der Schluss ist sehr humoristisch, etwas barock, und nur durch ein sehr feuriges, wohl berechnetes Spiel mit dem Ganzen in Einklang zu bringen. Das *Recitativ*-artige darf nicht gedehnt werden

## § 26.

### Sonate № 17. Op: 29, N<sup>o</sup> 2.

*Largo.* *Allegro.*  $\text{♩} = 104.$  *Adagio.*

Erster Satz. *pp* *ped.* *p* *cresc.* *poco ritard.* *sf*

Das *Arpeggio* des ersten *Accords* langsam, und von dessen höchster Note wird erst der  $\frac{4}{4}$  Takt gezählt. Die Haltung lange, und das *Pedal* bis zu Anfang des *Allegro* gehalten. Das *Allegro* lebhaft, aber ernst. Vom 21<sup>sten</sup> Takte *Pedal* bis zum *piano*, und so bei jedem *forte* dieser Stelle bis zum Takt 41. Von da an lebhaft und leicht, aber klagend. Die *Accorde* (vom Takt 55 an) sehr kräftig und heroisch. Die Basspassage (vom Takt 69) *legato*, anfangs *piano*, aber sehr *crescendo* bis zum *forte* (Takt 75), welches erst in den Takten 83 bis 86 abnimmt. Die *Arpeggios* im 2<sup>ten</sup> Theil langsam, wie oben. Das folgende *Allegro* sehr stürmisch, mit *Pedal* bei jedem *forte*. Beim wiederkehrenden Thema (*Largo*) wird das *Pedal* während dem *Recitativ* fortgehalten, das, wie aus weiter Ferne klagend, ertönen muss. Alles Übrige wie im ersten Theil. Die 10 letzten Takte durchaus mit *Pedal* und der Bass wie ferner Donner leise und *rallentando* verhallend.

Diese Sonate ist vollkommen. Die Einheit der Idee und des tragischen *Characters*, die, durch keine Episode gestörte Kunstform, das Romantisch-pittoreske des ganzen Tongemäldes werden nicht verfehlen, die grösste Wirkung zu machen, wenn die Fantasie des Spielers mit seiner Kunstfertigkeit auf gleich hoher Stufe steht.

### 2<sup>ter</sup> Satz, *Adagio.* $\text{♩} = 82.$

Das *Adagio* steht auf gleicher Höhe. Es darf nicht schleppend gehen, und das Tempo ist da genau fest zu halten.

Die Figur im Bass:  etc. muss mit der möglichsten Leich-

tigkeit und Kürze, beinahe blitzschnell, und *pianissimo*, aber sehr deutlich ausgeführt werden, während die rechte Hand den dreistimmigen Gesang mit möglichstem Ausdruck vorträgt. Auch ist da das *crescendo* wohl zu beachten. Der Mittelgesang (vom 31<sup>sten</sup> Takt) rührend und einfach, nicht gedehnt. Die Passagen in der linken Hand (vom 51<sup>sten</sup> Takte) leicht und sanft, damit das Thema *legato* hervortrete. Im Takt 55 *crescendo* bis zum *forte*, und *accelerando*, dann den Takt 58 *piano* und *rallentando*.

Man muss mit vielen Beethoven'schen Werken schon sehr vertraut sein, um dieses tiefgedachte, melodievollere Tonstück gut vorzutragen. Das *Pedal* muss dabei gehörigen Orts zur Haltung der Harmonieen beitragen.

*Allegretto. ♩. = 76.*

3<sup>ter</sup> Satz.



Die rechte Hand stets leicht abgerissen, die linke möglichst *legato*. Die 6, in beide Hände vertheilte Sechzehnteln müssen mit möglichster Gleichheit einander nachfolgen, um gewissermassen den Galopp eines Pferdes auszudrücken. \*) Diese Bewegung dauert durch das ganze Stück und wird nur durch die genaue Beachtung des *piano*, des *forte*, *crescendo*, *diminuendo*, und auch durch die Benützung des *Pedals* bei harmonösen Stellen belebt. Die Pralltriller werden folgendermassen ausge-

führt:  indem nach den 2 kleinen Noten die Grundnote scharf hervortreten muss.

Die immerwährende leidenschaftliche Bewegung verleiht diesem *Finale* einen Reiz und eine Einheit des Gefühls, wodurch es die ganze *Sonate* würdig beschliesst. Aber es bedarf, (besonders im 2<sup>ten</sup> Theile) vieler Übung, um mit jener meisterhaften Leichtigkeit und Sicherheit ausgeführt zu werden, die zu der beabsichtigten aufregenden Wirkung nothwendig ist.

Das Thema zu diesem Tonstücke improvisirte Beethoven, als er einst (1803) einen Reiter an seinem Fenster vorbeigaloppieren sah. Viele seiner schönsten Werke entstanden durch ähnliche Zufälle. Bei ihm wurde jeder Schall, jede Bewegung Musik und Rhythmus.

Allegro.  $\text{♩} = 144.$  a tempo

Erster Satz.

ri - tar - dan - do  
cresc.

Diese *Sonate* ist mehr sprechend als malend, und unterscheidet sich durch ihre geistreiche Heiterkeit völlig von dem elegisch-romantischen *Character* der Vorhergehenden. Der Anfang gleicht einer Frage, auf welche im 7<sup>ten</sup> Takte die Antwort folgt, und muss daher im Tempo und Ausdruck eine gewisse Unbestimmtheit haben, welche erst nach der Haltung, und vorzüglich im 16<sup>ten</sup> Takte und seiner Folge dem entschiedenen Vortrage weicht, daher auch erst von da der Metronom gehörig beobachtet werden kann. Im Ganzen ist dieser Satz lebhaft und brillant vorzutragen.

Im 2<sup>ten</sup> Theile ist bei folgender Stelle:

in der linken Hand die tiefe, mit *v* bezeichnete Note wohl zu markiren und nicht abzustossen. Der nachfolgende Lauf sehr leicht und schnell, aber im *Tempo*.

Allegretto vivace.  $\text{♩} = 80.$

2ter Satz.  
Scherzo.

Der eigenthümliche Reiz dieses Satzes liegt besonders in dem fortwährenden *Staccato* der Sechzehnteln, welche mit dem zartesten Anschlag stets kurz, fest, und mit der vollkommensten Gleichheit im Zeitmaas abzustossen sind, während die rechte Hand entweder die schöne Melodie, oder ähnliche abzustossenden Figuren auszuführen hat. Das lebhaft Tempo ist, (die bezeichneten Ausnahmen abgerechnet,) streng festzuhalten, und im 43<sup>ten</sup> Takte *etc.* sind die Zweiunddreissigstel mit leichter Hand delikater und deutlich in ihrer Kürze anzuschlagen. Der Humor im Vortrage darf hier nie die Grenzen der Anmuth überschreiten. Der Schluss *pianissimo*, aber gar nicht *ritardiert*.

Moderato e grazioso.  $\text{♩} = 88.$

3ter Satz.  
Menuetto.

Dieser Menuet ist ganz mit der galanten Delikatessé und ruhigen Anmuth vorzutragen, welche diese edle Tanzweise characterisirt. Das Tempo ruhig gemessen, wie bei dem wirklichen Menuet.

*Presto con fuoco. 25. 100*

4<sup>ter</sup> Satz.



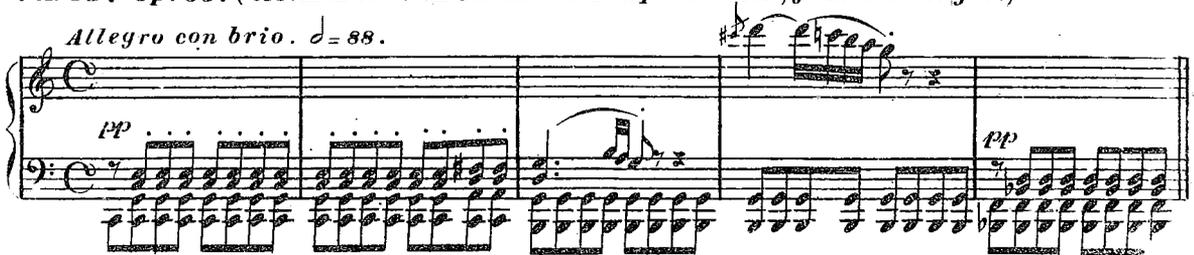
Dieses *Finale* muss mit der grössten Lebhaftigkeit, Leichtigkeit, Kraft und Bravour vorgetragen werden, und ungefähr die Wirkung eines Jagdstücks machen. Es ist im gehörigen *Tempo* bedeutend schwierig, aber in jeder Hinsicht von sichrem und dankbaren Effekt. Bei gehörigem Studium der Passagen ist auch der überall bezeichnete Vortrag nicht zu verfehlen.

§ 28.

Sonate N<sup>o</sup>. 19. Op: 53. (erschien 1805 im *Industrie Compt:* in Wien, jetzt *Haslinger*.)

*Allegro con brio. d = 88.*

Erster Satz.



Eine grosse brillante *Sonate* voll Feuer und geistreicher Bewegung, auf einen glänzenden und wohl accentuirten Vortrag berechnet.

Der Anfang leicht und leise *staccato* bis zum *crescendo* und *forte*. Der 12<sup>te</sup> Takt *ritardando*. Nach der Haltung wieder leicht und *pp* (nicht *legato*). Vom 23<sup>sten</sup> Takt *legato* und leidenschaftlich. Der Übergang nach *E-dur* *staccato* und *ritardiert*. Der Mittelgesang (*E-dur*) ruhig *legato* und choralnässig, aber nicht schleppend. Eben so dessen *Variation*. Die nachfolgenden Passagen brillant und harmonios; mit Benützung des *Pedals*. Schluss leicht und sanft.

Im 2<sup>ten</sup> Theil die Triolenpassagen sehr kräftig, lebhaft und *legato*. Das lange *crescendo* bis zum Hauptthema mit grosser gut vertheilter Steigerung bis zum *f*. Die Schlusspassage mit folgendem Finger



ist äusserst feurig vorzutragen

In der linken Hand muss der 5<sup>te</sup> Finger von der letzten Sechzehntel schnell auf die kleine Note kommen, was nach einiger Übung recht wohl angeht. Die Läufe nach den Haltungen (in kleinen Noten) so *presto* als möglich. Die letzten 8 Takte etwas *più mosso*.

*Adagio molto. d = 56.*

5<sup>ter</sup> Satz.  
Introdu-  
zione.



Ist nur die Einleitung zum *Finale*, und wird ruhig, ernst, ausdrucksvoll, aber nicht schleppend vorgetragen.

3. Satz.  
Rondo.



Dieses *Rondo* von pastoralem *Character* ist ganz auf den Gebrauch des Pedals berechnet, welches hier wesentlich erscheint. \*) So lange das *pianissimo* währt, ist auch das Verschiebungspedal zu nehmen. So ruhig der Anfang auch sein muss, so wird beim eintretenden *ff* und den diesem nachfolgenden Triolenpassagen die Lebhaftigkeit etwas vermehrt, die jedoch beim Wiedereintritt des Themas auch in die frühere Ruhe zurückkehrt. Der Mittelsatz (*C. moll*) sehr lebhaft, kräftig und brillant. Die nachfolgenden sanften Passagen wieder genau so wie das Thema, und mit genauer Beachtung des Pedals, wie der Verschiebung.

♩ = 88.

Das Schluss-*Prestissimo*:



ist mit der grösstmöglichen Schnelligkeit

vorzutragen und das *Pedal* dabei überall zu benutzen, wo die gleiche Harmonie es zulässt.

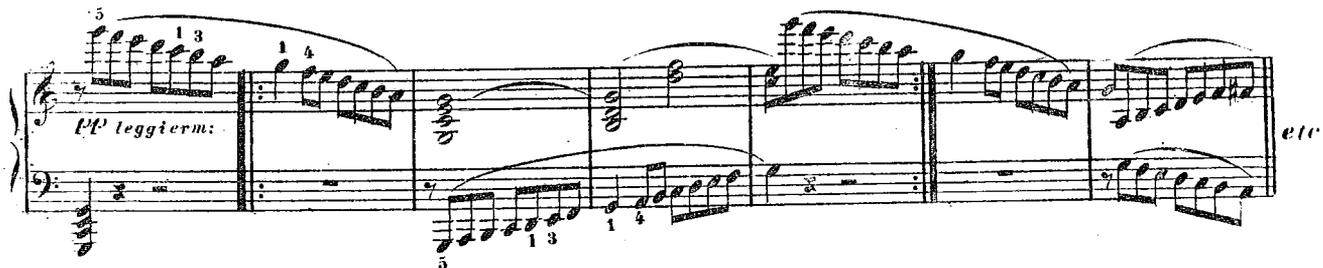
Die folgende Stelle:



ist auf jene Art zu schleifen, die wir schon

im 3<sup>ten</sup> Theil dieser Schule, und neuerdings auch im vorhergehenden Kapitel bei Besprechung der Liszt'schen Werke dargestellt haben.

Von denjenigen aber, deren kleinre Hände die Ausführung dieser Passage unmöglich machen, wird sie wie folgt, gespielt:



Bei der grossen Schnelligkeit klingt sie auch auf diese Weise gar nicht leer. Die nachfolgende Trillerpassage möglichst *Piano*, durch das genau zu nehmende *Pedal* harmonios, und das obre Thema deutlich. Der Schluss lärmend und immer mit steigender Schnelligkeit.

\*) Die Bezeichnung *senza Sordino* wurde nur so lange gebraucht, als man die Mutationen mit dem Knie drücken musste.

Sonate № 20. (51<sup>te</sup> Sonate<sup>\*)</sup> Wien im Industrie Compt: 1806. Jetzt Haslinger.  
In tempo di Menuetto.  $\text{♩} = 108.$

Erster  
Satz.

Dieser Satz weicht ganz von der gewöhnlichen *Sonaten-form* ab, und ist in einem gewissenmaßen alterthümlichen, aber doch originellen geistvollen Style geschrieben. Der ziemlich ernste *Charakter* muss durch einen soliden, kräftig entschiedenen Vortrag ausgedrückt werden.

2<sup>ter</sup> Satz.

Ununterbrochen läuft dieses interessante *Finale* in gleich rascher Bewegung fort, und bildet ein ziemlich schweres, brillantes Tonstück, das sich durch seine geistreichen Modulationen und seinen stets gesteigerten Effekt auszeichnet, und auch für jeden guten *Pianisten* als eine treffliche *Etude* dienen kann.

### § 30.

Sonate № 21. (54<sup>te</sup> Sonate, Op: 57.) Wien, im Industrie Compt:

Allegro assai.  $\text{♩} = 108.$

Erster  
Satz.

Beethoven selbst hielt diese *Sonate* für seine grösste, (bis zu der Zeit, als er Op: 106 componirt hatte), und gewiss ist sie auch jetzt noch als die vollendetste Durchführung einer gewaltigen, kolossalen Idee zu bewundern.

Dieselben geistigen und physischen Kräfte, die der Spieler bei den meisten bereits besprochenen Sonaten im Vortrage zu entwickeln hat, müssen hier in doppeltem Grade in Anspruch genommen werden, um das grossartige Tongemälde würdig und mit voller Wirkung zu entrollen, und der charakteristische Ausdruck muss ihm eben so wohl, wie die brillianteste Fertigkeit zu Gebote stehen.

<sup>\*)</sup> Bei der Bezeichnung: 51<sup>te</sup> Sonate hat Beethoven alle Werke dazu gerechnet, welche bis dahin in Sonaten-form erschienen waren. Also auch alle Trios, Quartette, etc. Übrigens herrscht in der Nummerirung seiner Compositionen eine grosse Enordnung, woher es auch kommt, dass die Existenz mancher interessanter Werke der Welt fast ganz unbekannt blieb. Durch den gegenwärtigen Aufsatz hoffen wir unter Andern auch darauf aufmerksam zu machen, dass man alle Beethoven'schen Werke kennen lerne. Manches Werk erhielt seine Nummer erst mehrere Jahre nach seiner Entstehung.

Bis auf wenige bestimmt angezeigte Ausnahmen, ist die Beachtung des genauen *Tempo* die wesentlichste Bedingung, und bei allen kopsonierenden kräftigen Stellen, wie z.B. Takt 14, Takt 17, Takt 20, u. s. w. ist die Mitwirkung des *Pedals* nicht zu unterlassen.

Nach der spannenden Vorbereitung zum Mittelsatze in *As-dur* ist dieser selbst (von Takt 45) in der Gestalt vorzutragen, dass die Octaven, welche in der rechten Hand die Melodie bilden, so *legato* und singbar erscheinen, als würden sie von 2 Händen ausgeführt, nämlich:



während der Bass *legatissimo* und *dolce* accompagnirt.

Der spätre Lauf abwärts mit der rechten Hand allein interessiert schon durch seine Fremdartigkeit, und bedarf nur eines ganz gleichen Vortrags im strengen Tempo. Die nachfolgenden Passagen sind sehr energisch, lebhaft und deutlich auszuführen. Ebenso die Durchführung des 2<sup>ten</sup> Theils. Die dreifache Wiederkehr des Hauptmotifs sind im Basse die so oft wiederholten *c* stets mit einem Finger (am besten dem Daumen) anzuschlagen, da Wechselfinger hier eine weniger gute Wirkung hervorzubringen würden. Alles Folgende wie im ersten Theile. Die Schlusspassagen möglichst brillant und das *Piu Allegro* stürmisch bis zum Schlusse, der *rallentando*, (stets mit *Pedal*) leise verhallt.

2. Satz.

*Andante con moto.*  $\text{♩} = 108.$

Das Thema sehr *piano* und *legato*, streng und bestimmt im Tempo und die schnelleren Noten scharf markirt. Die erste *Variation* eben so festen Schrittes wie das Thema, jedoch mit mehr Ton. Die rechte Hand muss jeden *Accord* und jede Note in demselben Augenblick auslassen, in der der Bass anschlägt, welcher aber ganz *legato* markirt. Das *crescendo* und *forte* wohl beachtet.

Die 2<sup>te</sup> *Variation* *pp* und mit dem Verschiebungspedal, sehr *legato*, *cantabile* und mit vielem Ausdruck.

Die 3<sup>te</sup> *Variation* ohne *Pedal*, bewegt und mit immer mehr anschwellender Kraft, auch nach und nach ein wenig lebhafter, bis sie wieder zum Thema herabsteigt.

Der *Character* dieses Satzes ist erhaben und gross. Er hängt mit dem *Finale* zusammen.

3. Satz.

*Allegro ma non troppo.*  $\text{♩} = 132.$

Der Anfang grell und scharf. Das Thema fangt erst im 20<sup>sten</sup> Takt, und die eigentliche Melodie (überlagener linken Hand) im 28<sup>sten</sup> an, — und zwar diese letzte merkwürdiger Weise *triplato* (oben 2 Töne  $\frac{c}{11}$ ), mit welchen der erste Satz schloss.

Mag sich Beethoven, (der so gerne Naturscenen schilderte) dabei vielleicht das Wogen des Meeres in stürmischer Nacht gedacht haben, während von Ferne ein Hilferuf ertönt. — Immerhin ein solches Bild dem Spieler eine angemessene Idee zum richtigen Vortrag dieses grossen Tongemäldes geben. Es ist gewiss, dass Beethoven sich zu vielen seiner schönsten Werke durch ähnliche, aus der Lektüre oder aus der eignen regen Fantasie geschöpfte Visionen und Bilder begeisterte, und dass wir den wahren Schlüssel zu seinen *Compositionen* und zu deren Vortrage nur durch die sichere Kenntniss dieser Umstände erhalten würden, wenn dieses noch überall möglich wäre. \*)

Das gegenwärtige Finale darf nicht allzusehnell gespielt werden. Die Passagen sind mit deutlicher Gleichheit und Leichtigkeit, wenig *legato*, und nur selten stürmisch vorzutragen. Erst bei der Wiederholung des 2<sup>ten</sup> Theils und gegen den Schluss wird die Bewegung und Kraftentwicklung immer gewaltiger, und das *Presto* beschliesst die *Sonate* mit aller Stärke, die dem *Fortepiano* durch sämtliche Mittel zu entlocken ist. (Metronom zu diesem *Presto*:  $\text{♩} = 92$ .)

## § 31.

Sonate N<sup>o</sup>. 22. Op: 78. (erschien um 1810 bei Breitkopf und Härtel.)

*Adagio cantabile.*  $\text{♩} = 72$ .

Erster Satz.

*Allegro ma non troppo.*  $\text{♩} = 116$ .

Diese, mehrere Jahre später geschriebene Sonate unterscheidet sich auffallend von den frühern durch Geist und Styl.

Der erste Satz ist ruhig, naiv, zärtlich, fromm, und mit dem singbarsten Ausdruck vorzutragen, und auch die Passagen dürfen weder brilliant noch aufgereggt gespielt werden, da auch hier die Wirkung in der Schönheit des Tons und des gleichen Anschlags liegen muss. Besonders leicht und zart sind die *Triolen* des Mittelsatzes (vom 24<sup>ten</sup> Takte des *Allegro*) auszuführen.

*Allegro assai.*  $\text{♩} = 132$ .

2<sup>ter</sup> Satz.

\*) Er war hierüber nicht gerne mittheilsam, aber doch bisweilen, bei vertraulicher Laune. So z. B. kam ihm die Idee des *Adagio* (in E. d. op. im Violin Quartett Op. 59, N<sup>o</sup> 2.), als er einmal Nachts lange den gestirnten Himmel betrachtete und an die Harmonie der Sphären dachte. Zu seiner 7<sup>ten</sup> Sinfonie (in A. dur) wurde er durch die Ereignisse des Jahres 1811 und 1812 angeregt, (wie zur Schlacht von *Vittoria*). Aber er wusste, dass die Musik nicht immer von den Hörern so unmittelbar gefühlt wird, wenn ein bestimmt ausgesprochener Zweck deren Einbildungskraft schon vorausfesselt.

Dieses *Finale* ist ziemlich schwer, weil bisweilen unbehquem. Der Character ist scherzhaft humoristisch und muthwillig. Die abgetheilten Sechzehnteln sind schnell, beinahe wie Vorschläge zu spielen:

 Das Tempo sehr lebhaft, und dadurch das Ganze

brillant, wesshalb auch Anschlag und Vortrag in diesem Sinne zu nehmen sind. Das Ganze ist beseherm und geistreichem Vortrage von origineller und interessanter Wirkung.

## § 32.

Sonate N. 23. (*Les Adieux, l'Absence, le Retour.*) Op. 81. (um 1814 bei Breitkopf und Härtel.)

Erster Satz.



Die Introduction mit tiefem Gefühl, sehr *legato* und singbar. Die letzten 3 Takte *ritardando*. Das *Allegro* (*alla breve*) sehr lebhaft, und die 3 Noten, welche schon im *Adagio* (in der Oberstimme) das Thema bilden, und auf welche der ganze Satz gebaut ist, stets besonders ausgedrückt. Die ziemlich schwierige Stelle (Takt 16 und 17) leicht, sicher und rasch. Folgende Stelle am Schlusse des 2<sup>ten</sup> Theils



mit Verschiebung und so leicht als möglich, aber ja nicht gedehnt.

Die Überschrift dieses Satzes: (*Les Adieux*, das Lebewohl) deutet hinreichend an, dass das Ganze ein tief bewegtes Gemüth schildern soll, welches sich auf kräftige und lebhaft Weise ausdrückt.

2ter Satz.  
(*L'absence*, die Abwesenheit.)



3ter Satz.  
(*Le retour*, das Wiederschen.)



Das *Andante* mit dem Ausdruck der tiefsten Betrübniß. Die Verzierungen sehr weich und sanft. Das *Finale* äusserst lebhaft, brilliant und beinahe ausgelassen munter. Es ist in diesem Tempo nicht leicht, und kann beinahe als ein Bravour-Tonstück gelten.

Übrigens kann und soll diese *Sonate* (bei vollendetem Vortrage) auch denjenigen interessieren, der sie als reine Musik, ohne Rücksicht auf die Überschriften, geniessen will! \*)

\*) Wir unterscheiden reine Musik von derjenigen, welche, sei es durch Überschrift oder Text, eine bestimmt ausgesprochene besondre Idee ausmalen soll.

## Sonate №. 24. Op: 90. (um 1817 bei Haslinger.)

Mit Lebhaftigkeit, Empfindung und Ausdruck.  $\text{♩} = 160.$ Erster  
Satz.

Diese ausgezeichnet schöne Sonate erhält ihre volle Wirkung durch das rasche, freie *Tempo*, durch den brillanten, aber leichten Vortrag der Passagen, durch die richtige Beachtung der angezeigten Ausdruckszeichen und durch das *cantabile* der Melodien, so wie durch das Herausheben aller Noten, welche aus dem Thema entnommen sind. Folgende Stelle:

ist im Tempo, leicht, und besonders deutlich vorzutragen.

2<sup>ter</sup> Satz.  
Finale.Moderato.  $\text{♩} = 88.$ 

Die möglichste Lieblichkeit und Empfindung, welche durch zarten Anschlag, schönes *Cantabile*, und eine leichte Behandlung der schnelleren Notengattungen hervorgebracht werden kann. Da das Thema oft wiederkehrt, muss der Spieler streben, es jedesmal durch einen andern *nian* eiten, aber immer delikaten Vortrag herauszuheben. Das Tempo darf nicht schleppend werden und bei gewissen kräftigen Stellen kann die Lebhaftigkeit sich steigern. Vom 48<sup>ten</sup> Takte beginnt in den Mittelstimmen ein verkehrter langsamer Triller, der weit mehr *piano* sein muss, als die oberen und unteren Gesangsnoten.

Der Schluss ist bemerkenswerth, da die letzten 8 Noten streng im Tempo, aber *pianissimo* und unerwartet, beinahe verschwinden, und somit das Tonstück beschliessen müssen

## § 34.

## Sonate №. 25. Op: 101. (um 1819 bei Haslinger.)

Allegretto ma non troppo.  $\text{♩} = 72.$ Erster  
Satz.

D. &amp; C. N.º 8272. B.

Durch ein sehr saftiges aber tonreiches, gehaltenes Spiel, und einen, auf die Gesamtwirkung berechneten richtigen Vortrag, wird das Bedeutsame dieser *Composition*, die alles äußern Schmuckes entbehrt, am besten herausgehoben. Man darf es weder schleppend vortragen, noch durch ein schwankendes *Tempo* entstellen.

*Vivace alla Marcia. ♩ = 76.*

2<sup>ter</sup> Satz.

Sehr lebhaft, feurig und kraftig. Das *Trio* dagegen äusserst sanft, und auch etwas ruhiger.

*Adagio non troppo. ♩ = 60.*

*Allegro. ♩ = 132.*

3<sup>ter</sup> Satz.

Das *Adagio* sehr *legato* und mit ernstem Gefühl. Stets mit dem Verschiebungs- und oft auch mit dem *Forte*-Pedal.

Das *Allegro* rasch und entschlossen.

Im 2<sup>ten</sup> Theile wird das Thema fugirt. Da wir den Vortrag der Fugen später besprechen werden, so beziehen wir uns auf das letzte Kapitel dieses Lehrbuchs in allem was zu dieser Gattung gehört, und das bei allen Fugen so ziemlich sich gleich bleibt.

### § 35.

Sonate N<sup>o</sup>. 26. Op:106. (bei Artaria um 1820)

*Allegro. ♩ = 138.*

Erster Satz.

In der Epoche, als Beethoven diese seine grösste Sonate schrieb, nahm er bereits auf den eigentlichen Claviersatz weniger Rücksicht, und er benützte nach seiner Fantasie jede Möglichkeit, um die von ihm beabsichtigten Wirkungen hervorzubringen. Daher sind seine letzten *Claviercompositionen* in so fern schwerer, als man oft eine ganz ungewöhnliche Art des Fingersatzes, der Haltung und des Anschlags anwenden muss, und als dennoch die Schwierigkeiten eben so geläufig, geläufig und natürlich ausgeführt werden sollen, wie in andern *Compositionen*. Daher muss derjenige, der diese letzten Werke studieren will, mit den früheren *Compositionen* des grossen Meisters schon wohl bekannt sein, denn die gegenwärtige Sonate ist die reife Frucht der feilen Blüthen.

Wer demnach unsre bereits gegebenen Vorschriften wohl verstanden und benützt hat, bedarf bei diesem Werke weniger Bemerkungen, da ihm die vom Autor selber zahlreich gegebenen Vortragszeichen hinreichend genügen können.

Die Hauptschwierigkeit liegt in dem, vom Autor selber vorgezeichneten ungemein schnellen und feurigen Tempo, ferner in dem Vortrage der melodiosen, aber vielstimmigen und im strengsten *Legato* auszuführenden Stellen, in der reinen Ausführung der Passagen, Spannungen und Sprünge, und endlich in der Ausdauer, welche das Ganze fordert. Alle einzelnen Schwierigkeiten sind Sache aufmerksamer Übung, die Auffassung des ganzen grossartigen, mehr im *Sinfonie*-Styl gehaltenen ersten Satzes entwickelt sich bei oftmaligen Spielen, nachdem es bereits richtig im gehörigen Zeitmaass einstudiert worden.

2<sup>ter</sup> Satz.  
Scherzo.

*Assai vivace.*  $\text{♩} = 80$

*Presto.*  $\text{♩} = 152$ .

Äusserst flüchtig und humoristisch vorzutragen. Das *Trio* (*B-moll*) harmonios *legato* und stets mit guter Benützung des Pedals.

3<sup>ter</sup> Satz.

*Adagio sostenuto.*  $\text{♩} = 92$ .

*Una corda*

Mit dem schwermüthigsten Ausdruck, äusserst *legato* und *cantabile*, aber streng im *Tempo* (die bezeichneten Ausnahmen abgerechnet).

Der Spieler hat bei diesem *Adagio* die ganze Kunst des Vortrags aufzubieten, um bei dessen ungemeiner Länge den Hörer nicht abzuspannen. Und bei allen diesen Mitteln muss der hochtragische, melancholische *Character* des Ganzen getreu bewahrt werden. Doch bieten die bewegteren und varirten Stellen manchen Behelf dar, um das wunderbare Tonstück zu beleben, das die Gefühle des bejahrten, körperlich und geistig niedergedrückten Meisters schildert, der sich bisweilen einer bessern Zeit erinnert.

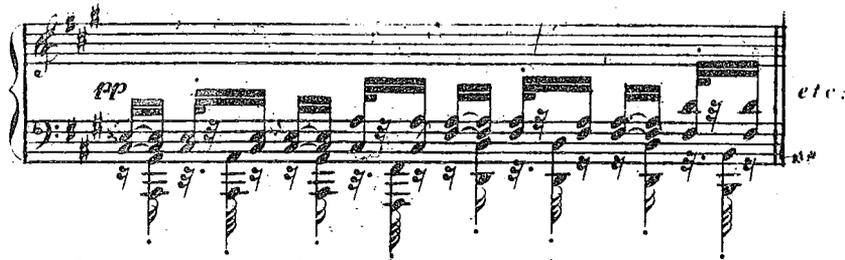
4<sup>ter</sup> Satz.

*Largo.*

*Ped.*

So willkürlich in dieser fantasieartigen *Introduction* die Eintheilung scheint, so muss sie doch genau beachtet werden, und das einzige Mittel hiezu ist, dass man beim Einstudiren sich klar die Takttheile (z.B. Sechzehntel) in Gedanken, oder auch laut mitzählt.

Besonders bei folgender Stelle kann man sich leicht irren.



Um die Eintheilung dieser Stelle gut ins Gehör zu bekommen, muss man sie zuvor mit der rechten Hand folgendermassen üben:



Auf diese Art lernt das Gehör, zu welcher Zeit die linke Hand die *Octaven* anzuschlagen hat. Auch später, wo sich diese Figur *cresc.* und *accelerando* bis zum *ff* und zum *Prestissimo* steigert, bleibt die Eintheilung stets dieselbe.

An diese *Introduction* schliesst sich das *Finale*, eine grosse, aber freie 3stimmige Fuge, folgendermassen an:



Auch hier verweisen wir auf das letzte Kapitel über das Fugenspiel, und bemerken hier bloss, dass dieses *Finale* eines der schwierigsten Clavierstücke ist, und noch am zweckmässigsten einstudiert werden kann, wenn man es zeilenweis, seitenweis, und überhaupt in kleinen Abtheilungen langsam zu üben anfängt.

Dass es sehr lebhaft, sehr kräftig und mit Beachtung aller Vortragszeichen, so wie mit der grössten Sicherheit in den Bravourstellen ausgeführt werden muss, wird der Spieler selber finden, wenn er es gehörig im Auge und in den Fingern, und vor allem, wenn er früher viele andre Fugen von *Bach*, *Händel*, etc. wohl einstudiert hat.

### § 36.

**Sonate № 27. Op: 109.** ( bei *Schlesinger* um 1821. )

*Vivace non troppo.*  $\text{♩} = 100.$

*Adagio espressivo.*  $\text{♩} = 66.$

Erster  
Satz.



Dieser interessante Satz ist mehr *Fantasie* als *Sonate*. Das *Vivace* wechselt mit dem *Adagio* mehrmal ab. Das Ganze hat einen sehr edlen, ruhigen aber träumerischen *Character*, und dies schnellen *Vivace* im *Adagio* müssen sehr leicht, wie Traumgestalten, vorgetragen werden, so wie das *Finale* sehr *legato* und gesangvoll von Wirkung ist.

*Prestissimo*  $\text{♩} = 80$

2<sup>ter</sup> Satz.

*ff ben marcato*

Äusserst schnell und leidenschaftlich aufgeregt, jedoch mit melancholischer Färbung.

3<sup>ter</sup> Satz.

*Andante molto cantabile*,  $\text{♩} = 63$ .

*etc.*

*mf*

Var. 3. *Allegro vivace*,  $\text{♩} = 132$ .

*f*

Thema und erste Variation mit Ausdruck und sehr legato. 2<sup>te</sup> Variation etwas belebt und leicht. Die 3<sup>te</sup> schnell und brillant. Die 4<sup>te</sup> ruhig und legato. Die 5<sup>te</sup> ernst, markirt und die 4 Stimmen wohl unterschieden. Die 6<sup>te</sup> ruhig aber brillant.

Der ganze Satz im Style Händels und Seb. Bachs.

§ 37.

Sonate № 28, Op. 110. (um 1821 bei Schlesinger.)

*Moderato cantabile con espressione*,  $\text{♩} = 76$ .

Erster Satz.

*p*

Ein sehr lieblicher empfindungsreicher Tonsatz. Die ruhigen Stellen sehr cantabile und ausdrucksvoll vorzutragen. Die Passagen äusserst leicht, und keineswegs brillant.

Im 12<sup>ten</sup> Takte ist der Fingersatz wie folgt:

*p leggiermente*

wobei der Daumen kurz markirt wird, jedoch ohne die Gleichheit zu stören.

Im 2<sup>ten</sup> Theile die 16<sup>tel</sup> Bewegung des Basses sehr legato und ausdrucksvoll, während die rechte Hand das Thema cantabile durchführt.

3<sup>ter</sup> Satz.

*Allegro molto*,  $\text{♩} = 120$ .

*p*

Sehr schnell, kräftig und humoristisch, aber ernst. Das Trio (Des-dur) sanft, geläufig, und durch das Pedal harmonisch ausgefüllt.

3<sup>ter</sup> Satz.

*pp una corda*

Sehr schwermüthig und die *Recitative* mit wohlberechnetem dramatischen Vortrage

4<sup>ter</sup> Satz.

*Allegro ma non troppo. ♩ = 100.*

*p*

Wieder eine Fuge, welche durch immer vermehrte Bewegung sich bis zu einem rauschenden brillanten Schlusse steigert.

§ 38.

Sonate N<sup>o</sup>. 29. Op: 111. (bei Schlesinger um 1821. \*)

Erster Satz.

*Mupestoso. ♩ = 108.*

*f sf etc.*

*Allegro con brio ed appassionato. ♩ = 132.*

*p cresc. ff*

Dieser erste Satz der letzten *Sonate Beethovens* gehört zu seinen grossartigsten und muss mit aller Kraft, Bravour, und leidenschaftlicher Aufregung vorgetragen werden, welche der tragische *Character*, so wie die Schwierigkeit der Passagen erfordert.

*Adagio. ♩ = 63.*

2<sup>ter</sup> Satz.

Das schöne, rührend einfache Thema sehr singbar und *legatissimo*. Die *Variationen* mit immer zunehmender Steigerung. Die letztern derselben sind äusserst schwierig, und es gehört alle Hingebung des Spielers dazu, um ihrer vollkommen mächtig zu werden.

Wir haben überall die Verleger benannt, bei welchen, unsers Wissens, die Werke zuerst erschienen. Doch sind nicht alle sehr gute Auflagen, besonders aber bei *Husliger* und *Artaria* von allen seinen Sonaten zu haben.

Hier schliesst die Reihe der grossen *Solo-Sonaten* Beethovens, die allein hundert sein werden seinen Namen unsterblich zu machen. Wir haben uns bestrebt, durch möglichst genaue Bezeichnung des gehörigen *Tempo*, so wie durch die beigelegten Bemerkungen das Studium und den Vortrag derselben jedem bedeutend ausgebildeten Pianisten zu erleichtern.

Beethoven lebte und schrieb alle seine Werke in Wien. Es ist natürlich, dass der Sinn für deren Verständniss und richtigen Vortrag hier vorzugsweise (wie durch Tradition) bewahrt werden könnte, und die Erfahrung hat bewiesen, dass das wirklich der Fall ist. Denn wie oft mag in andern Gegenden sowohl das *Tempo*, wie der *Character* dieser *Compositionen* verfehlt worden sein! Und für die Zukunft wäre dieses noch mehr zu besorgen.

### § 40.

Wir wollen hier noch, ehe wir zu den Werken mit Begleitung schreiten, die kleineren *Compositionen* besprechen, unter denen sich viel Vortreffliches befindet.

### Sonatinen.

Deren sind 5. Drei davon schrieb er im Knabenalter. Zwei (Op: 49) um 1802. Eine zu 4 Händen vor 1800) und die *Sonatine* in G (Op: 79) um 1810.

Die letztere ist die Bedeutendste. Alle sind für minder geübte Spieler brauchbar.

### Fantasien und Rondos etc.

1. *Fantaisie*. Op: 77. (um 1810 bei Breitkopf und Härtel.)

*Allegro.* *Poco Adagio.*

Diese sehr geistreiche *Fantaisie* gibt ein treues Bild von der Art, wie er zu improvisieren pflegte, wenn er kein bestimmtes Thema durchführen wollte, und daher sich seinem Genie in Erfindung immer neuer Motive überliess. Die ruhigen Sätze sind mit allem Gefühl, die bewegten sehr schnell und brillant vorzutragen. Die Schlussvariationen mit humoristischer Laune, und die meisten sehr markirt.

2. *Andante favori*. Op: 35. (Wien, im *Industrie Compt.* um 1805.)

*Andante grazioso con moto.  $\text{♩} = 92$ .*

Eine der lieblichsten und zugleich brilliantesten *Compositionen*. Die Octavenpassage im 7. Theile ist sehr lebhaft und mit Bravour vorzutragen. Alles Übrige mit Zartheit und heiterm, zartlichen Gefühl, ungefähr in der Bewegung eines *Menuets*.

3. *Rondo*. (erschien ohne Werkszahl um 1800 bei *Artaria*.)

*Andante cantabile. ♩ = 108.*

Auch dieses schöne *Rondo* ist mit möglichster Delikatesse vorzutragen. Ebenso der lebhaftere Mittelsatz  $\frac{6}{8}$  Takt in *E-dur*, der ein ziemlich schnelles Tempo erfordert.

4. *Rondo*. (ohne Werkszahl, vor 1800 bei *Artaria*.)

*Moderato e grazioso. ♩ = 69.*

Etwas kleiner, aber von ähnlichem *Character* und Gehalt, wie die beiden frühern, jedoch viel lebhafter.

5. *Polonaise*. (erschien 1814 ohne Werkszahl bei *Mechetti*.)

*Alla Polacca. Vivace. ♩ = 116.*

Brillant, zart, und lebhaft vorzutragen.

6. *Bagatellen*. Op: 33. (1804 im *Industrie Compt*: jetzt *Haslinger*.)

Sieben kürzere, aber geistreiche, anmuthige und zum Theil sehr brillante Tonstücke, deren Vortrag in jedem Bezug dankbar ist.

7. 6 *Bagatellen*. Op: 126. (bei *Schott*, um 1820.)

Kürzer und leichter, aber nicht minder interessant.

3 grosse *Märsche zu 4 Händen*. Op: 45. (*Industrie Compt*: um 1805.)

Im grössern Styl, und ausgezeichnet schön.

## Variationen.

Der grösste Theil derselben wurde auf fremde, (zu ihrer Zeit beliebte) Thema *componirt*. Wir beginnen aber mit jenen, wo auch das Thema original ist.

N<sup>o</sup>. 1. Op: 34. (um 1804. jetzt bei *Haslinger*.)

*Adagio cantabile. ♩ = 63.*

THEMA.

In diesem ausgezeichneten Werke ist jede *Variation* in einer andern Tonart, Taktart, und von einem ganz verschiedenen *Character*.

Die Metronombezeichnung findet man in der oben angezeigten Auflage. Diese *Variationen* bedürfen eines eben so gewandten und ausgebildeten, wie gefühlvollen Vortrags, und der *Character* einer jeden ist so bestimmt gezeichnet, dass der Spieler ihn nicht wohl verfehlen kann, wenn er das Tempo richtig nimmt.

N<sup>o</sup>. 2. *Variations*. Op. 35. (um 1804 bei *Breitkopf* und *Härtel*.)

Diese grossen *Variationen* sind auf ein Thema aus seinem Ballet: *Prometheus*, und beginnen mit dem Bass das Thema, welches dreimal, immer sich steigernd, verändert wird, worauf erst das wahre Thema nachfolgt. Die 15, zum Theil sehr schweren und brillanten *Variationen* über dasselbe müssen mit allen Arten des Vortrags bis zur Bravour ausgeführt werden. und das Tugirte *Finale* nimmt die ganze *Virtuosität* des *Pianisten* in Anspruch. Das Tempo ist anfangs gemässigt, wechselt aber später nach dem *Character* der *Variationen* mehr oder minder.

N<sup>o</sup>. 3. 32 *Variationen*. Op: 36. (um 1805 im *Industrie Compt*: jetzt *Haslinger*.)

*Allegretto. ♩ = 88.*

THEMA.

Diese *Variationen* bilden in ununterbrochener Steigerung ein charakteristisches Tongemälde im ersten und zugleich bis zur Bravour gehenden brillanten Styl, und gehören zu seinen kräftigsten und genialsten. für jeden guten *Pianisten* eben so lehrreichen wie danabaren Werken. Vorzüglich ist in der 31<sup>ten</sup> und 32<sup>ten</sup> *Variation* das *crescendo* bis zum *ff* durch alle Mittel, besonders durch das *Pedal*, wohl zu beachten.

Da das Thema kurz ist, so eignet sich dieses Werk selbst zur öffentlichen *Production* vor einem deckenden Publikum.

№ 1. *Variationen*, Op. 76, (um 1800 bei *Breitkopf und Hartel*.)

*Allegro risoluto*. ♩ = 112.

THEMA.

Geistreich und humoristisch lebhaft.

№ 5. (um 1800 ohne Werkzahl, bei *Trög*, jetzt *Diabelli*.)

*Andante quasi Allegretto*. ♩ = 120.

THEMA.

Gemüthlich, und leicht ausführbar.

## § 42.

### Variationen auf fremde Thema.

Deren gibt es eine grosse Anzahl, von der wir nur die Bedeutendsten ausführlicher besprechen wollen.

№ 1. 24 *Variationen auf Righini's Thema* (*vieni amore*) erschienen 1794 in *Mainz*. (jetzt bei *Diabelli*.)

*Allegretto*. ♩ = 108.

THEMA.

Diese *Variationen*, welche *Beethoven* in seinem Jünglingsalter (1792) nach *Wien* brachte, sind ein Beweis, welcher ein grosser Spieler er war, und welche originelle geniale Richtung sein Geist schon damals, sowohl in Behandlung des Thema, wie in Erfindung neuer, darauf gegründeter Melodien und brillanter Passagen, genommen hatte. Noch jetzt wird jeder *Pianist* nur nach bedeutender Übung die selben gehörig vorzutragen im Stande sein.

№ 2. 12 *Variationen auf ein Thema aus dem Ballet: Das Waldmädchen*. (1794 bei *Artaria*.)

*Allegretto*. ♩ = 100.

THEMA.

Haben alle Eigenschaften der Vorbenannten, nebst einer vollendeteren Durchführung, vorzüglich des interessanten *Finale* im lebhaften  $6_8$  Takt.

Nr. 3. 10 Variationen auf ein Thema aus *Falstaff* von *Salieri*. (1800 bei *Artaria*.)

*Andante con moto.*  $\frac{3}{4}$  20

THEMA.

Sie müssen mit Feuer und Lebhaftigkeit vorgetragen werden, und sind nicht minder ausgezeichnet durch die *Originalität* der Figuren und Melodien, wie durch die humoristische Durchführung des *Finale à l'Austriaca*.

Nr. 4. 7 Variationen auf ein Thema aus *Winters Opferfest*. (1800 bei *Artaria*.)

*Allegretto.*

THEMA.

Das Thema besteht aus so vielen verschiedenartigen Perioden, dass die Kunst zu bewundern ist mit welcher in jeder *Variation* die Einheit und Mannigfaltigkeit vereinigt werden.

Nr. 5. 6 Variationen auf ein Thema aus *Süssmayers Soliman*. (1800 bei *Hoffmeister*.)

*Andante quasi Allegretto.*

In diesen *Variationen* zeigt sich die ernste charakteristische Benützung eines ansich mühsam und sehr einfachen Themas. \*)

Nr. 6. Variationen auf: *Quant'è più bello*, aus der Oper *Molinara*. (1797 bei *Traeg*, jetzt *Diabelli*.)

*Allegretto.*

THEMA.

Die solide Einfachheit dieser *Variationen* kann noch jetzt als Vorbild dienen.

\*) Diese *Variationen* sind dem Verfasser dieses Lehrbuchs durch den Umstand merkwürdig, dass sie, (nach der *Edition* Bach'scher Schule), das Erste waren, was er bei *Beethoven* einstudierte. Unmittelbar darauf folgte die *Sonate pathétique*, etc.

N. 8. 12 Variationen auf Weigl's Thema aus dem Ballet: *le nozze disturbate*, um 1798 bei Artaria.

*Allegretto.*

THEMA.

Eben so, aber viel brillanter.

N. 5. 8 Variationen auf: Mich brant' ein heisses Fieber aus *Gretry's Richard Löwenherz*, (um 1794. Artaria.)

*Allegretto.*

THEMA.

Dieses Thema wurde bekanntlich auch von *Mozart variirt*, und es ist sehr interessant, beide miteinander zu vergleichen, wobei man noch die Jugend Beethovens berücksichtigen muss, in der er die seinigen schrieb.

N. 9. 33 Variationen auf einen *Walzer von Diabelli*, Op: 120. (1823 bei Diabelli.)

*Vivace.*

THEMA.

So wie Beethoven die lange Reihe seiner Clavier-Werke mit *Variationen* anfang, so hat er sie auch mit *Variationen* beschlossen, — denn diese hier sind seine letzte Clavier-Composition, und gewiss auch eine seiner grössten.

Dieses Werk war eine Art von Preisaufgabe, da von allen damals lebenden Tonsetzern und auch Dilettanten eine *Variation* auf dasselbe Thema bestellt, und in einer besondern Sammlung erschie- nen war, und über Beethovens Meisterarbeit kann nur derjenige weniger erstaunen, der das Glück gehabt hat, ihn fantasieren zu hören, und also bemerken konnte, was Er, selbst aus den einfachsten aufgegebenen Noten, zu bilden im Stande war.

Der Vortrag dieser *Variationen* ist sehr schwierig, und gleich jenem der *Sonate Op: 106*. Die erste *Variation* äusserst kräftig und vollstimmig. Die 2<sup>te</sup> *Var:* leicht *staccato* und lebhafter. Die 3<sup>te</sup> *cantabile* und ruhig. Die 4<sup>te</sup> besonders deutlich bei dem Eintritt jeder neuen Stimme. Die 5<sup>te</sup> sehr schnell und entschieden. Die 6<sup>te</sup> grossartig und brillant. Die 7<sup>te</sup> kräftig und lebhaft. Die 8<sup>te</sup> sanft, ruhig und *legato*, aber leicht. Die 9<sup>te</sup> stark markirt und ernst humoristisch. Die 10<sup>te</sup> äusserst leicht und geläufig, *Presto*. Die 11<sup>te</sup> ruhig und bedeutsam. Die 12<sup>te</sup> scherzend, aber *legato*. Die 13<sup>te</sup> schnell und in festem Tempo. Die 14<sup>te</sup> schwer und sehr langsam. Die 15<sup>te</sup> sehr schnell und scherzend. Die 16<sup>te</sup> und 17<sup>te</sup> sehr brillant und mit Bravour. Die 18<sup>te</sup> ruhig *legato*. Die 19<sup>te</sup> äusserst lebhaft und gut markirt. Die 20<sup>te</sup> langsam, misterios, äusserst *piano* und *legato*, aber mit tiefem Ausdruck. Die 21<sup>te</sup> rasch und humoristisch. Die 22<sup>te</sup> schnell, kräftig und mit lustiger Laune. \*) Die 23<sup>te</sup> kräftig und

\*) Diese *Erzählung* ist eine *Parodie* auf Leporello's: „Keine Ruh bei Tag und Nacht.“ und Beethoven schrieb sie einmal in strömendem Gemüth schnell hin, als er zu oft wiederholtem Male vom Verleger um die beschleunigte Vollendung dieses Werks ersucht worden.

brillant markirt. Die 24<sup>te</sup> langsam, sehr *legato*. Die 25<sup>te</sup> lebhaft und leicht scherzend. Die 26<sup>te</sup> leicht und sanft. Die 27<sup>te</sup> lebhaft und brillant. Die 28<sup>te</sup> humoristisch lebhaft und kräftig markirt. Die 29<sup>te</sup> langsam und melancholisch. Die 30<sup>te</sup> eben so. Die 31<sup>te</sup> sehr langsam, und die Verzierungen sehr ausdrücksvoll und delikat. Die 32<sup>te</sup> (*Fugirt*) bedeutend schnell und wohl markirt. Die 33<sup>te</sup> im alterthümlichen Menuet-Tempo, aber mit zartem Ausdruck. —

Beethoven schrieb diese *Variationen* in muthwilliger Laune. Aber die Laune des Genies wird oft für die Nachwelt zum Gesetz.

### § 43.

Noch gibt es viele kleinere *Variationen* auf fremde Thema, theils aus seiner frühesten, theils aber auch aus der spätern Epoche, wie:

1. Auf *God save the king*. (1804)
2. Auf *Rule Britannia*. (1804)
3. Auf *Nel cor più non mi sento*.
4. Auf: Es war einmal ein alter Mann.
5. *6 Var*: auf ein Schweizerlied.
6. *Var*: zu 4 Händen auf ein Thema vom Grafen Waldstein. Alle 4 aus den Jahren vor 1798.
7. *Var*: zu 4 Händen auf ein Originallied. Im Jahr 1805. (bei *Hastinger*.)

Ausserdem noch mehrere Sammlungen von Menuetten, deutschen Tänzen, *etc*: um 1796 für die Wiener-Redouten. Einige *Preludien* und andre Kleinigkeiten von minderer Bedeutung.

### § 44.

Wir fügen hier noch das Verzeichniss der *Variationen* mit Begleitung bei.

1. 12 *Variationen* für *Clavier* und *Violine* auf ein Thema aus Mozarts *Figaro*. (im Jahr 1793)
2. *Variationen* für *Clavier* und *Violoncell* auf: Ein Mädchen oder Weibchen.
3. *Variationen* für *Clavier* und *Violoncell* auf: Bei Männern, welche Liebe fühlen.
4. Die trefflichen *Variationen* für *Clavier* und *Violoncell* auf ein Thema aus Händels *Judas Maccabäus*. Alle aus früherer Zeit. (Vor 1800)
5. *Variationen* in *Es* auf ein unbekanntes Thema für *Clavier* und *Violoncell*.
6. *Adagio*, *Variationen* und *Rondo* für *Clavier*, *Violine* und *Violoncell* auf das Thema: Schneider wetz, wetz. 121<sup>stes</sup> Werk. (bei *Hastinger*, um 1818.) Eine interessante *Composition*.
7. Eine grosse Anzahl beliebter Thema mit *Variationen* für *Clavier* und *Flöte*, im leichten Style (um 1820 erschienen, theils bei *Mechetti*, theils bei *Schott*.) für vorgerückte Schüler brauchbar.



### 3<sup>tes</sup> Capitel.

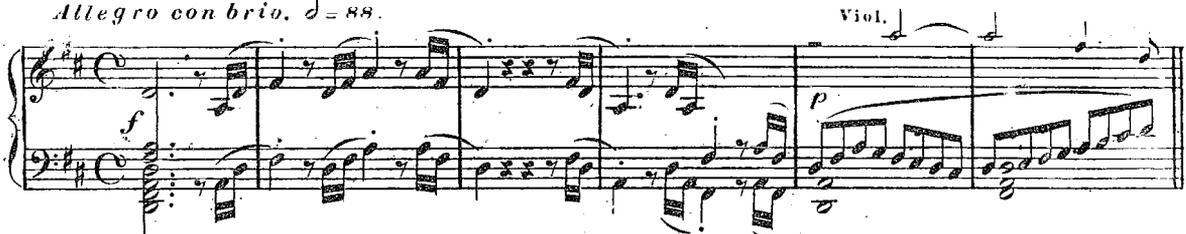
## Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Clavierwerke mit Begleitung andrer Instrumente oder des Orchesters.

### I. Sonaten für Clavier und Violine. (10 an der Zahl.) § 1.

Sonate N<sup>o</sup>. 1. Op: 12, N<sup>o</sup>. 1. (Diese 3 ersten Sonaten erschienen um 1798 bei Artaria.)

*Allegro con brio. ♩ = 88.*

Erster Satz.



Viol.

Die Bewegung stets kräftig und entschieden. Im 2<sup>ten</sup> Theile die Achteln sehr *legato* und beim Aufsteigen anschwellend. Die nachfolgende, aus den ersten Takten des Thema gebildete Passage leicht und kurz. Die Triolenbegleitung der beiden Hände sehr sanft, *legato*, aber deutlich und spröchend. Das Ganze sehr lebhaft, heiter und brilliant.

*Andante con moto. ♩ = 108.*

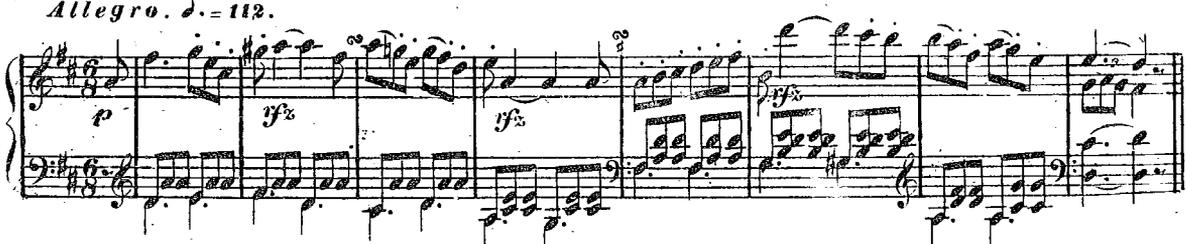
2<sup>ter</sup> Satz.



Das Thema mässig langsam, und die schöne Melodie wohl ausgedrückt. Die erste *Variation* mit Gefühl, aber nicht langsamer. Die 2<sup>te</sup> *Variation* leicht, *piano*, den Bass kurz abgestossen, und alles mit der brillanten *Violin-Variation* wohl übereinstimmend. In der 3<sup>ten</sup> *Variation* jeder zweite Takt *ff* und mit *Pedal*. Das Ganze grell und hart. Die 4<sup>te</sup> *Variation* sanft und ruhig, der Bass bedeutsam.

*Allegro. ♩ = 112.*

3<sup>ter</sup> Satz.  
Rondo.



In diesem neckischen Thema liegt das Eigenthümliche in dem *ff* jedes zweiten Taktes, welches besonders markirt und humoristisch hervortreten muss. Das ganze, sehr lebhaft und brilliant vorzutragende Rondo bleibt diesem scherzhaften Character treu. Nur der Mittelsatz (in *F*-dur) ist sehr *cantabile* und ruhig vorzutragen.

Sonate N<sup>o</sup> 2. Op. 12, N<sup>o</sup> 2.*Allegro vivace. ♩ = 108.*

Erster Satz.

Der ganze Satz mit Leichtigkeit, schnell und heiter vorzutragen. Nur die Schlussmelodie des ersten Theils ist ernst und gemessen, doch stets im Tempo zu spielen.

*Andante piu tosto Allegretto. ♩ = 76.*2<sup>ter</sup> Satz.

Etwas schwermüthig, doch nicht gedehnt, aber mit vielem Ausdruck.

*Allegretto piacevole. ♩ = 66.*3<sup>ter</sup> Satz.

In lebhafter Bewegung, aber mit vergnügter Ruhe und heiterm Humor.

## § 3.

Sonate N<sup>o</sup> 3. Op. 12, N<sup>o</sup> 3.*Allegro. ♩ = 116.*Erster  
Satz.

Diese Sonate ist bedeutend grossartiger, als beide vorhergehenden, und in einem edlen, brillanten, aber auch schwereren Style geschrieben. Das Tempo ist ein gemässigttes *Allegro* da viele Passagen in einer schnellern Notengattung darin vorkommen, welche jedoch sehr gefällig und mit Bravour vorzutragen sind.

z. B.

Im zweiten Takte dieser Passage müssen hier, wie man sieht, die untersten Noten besonders markirt werden, wodurch der Bass eine grössere Bedeutung erhält. Der Mittelgesang (vom 37<sup>ten</sup> Takte an) zart und mit Ausdruck; die Stelle vom 50<sup>ten</sup> bis zum 57<sup>ten</sup> Takte sehr lebhaft und kurz abgestossen. Die hierauf folgenden sanften 6 Takte ruhig, mit Humor, und jede von den 3 Stimmen mit deutlichem Ausdruck. Der Schluss des ersten Theils rasch und kräftig, mit Pedal.

Im 2<sup>ten</sup> Theile sind die 8 Takte (in *Ces.-dur*) vor dem Wiedereintritt des Hauptthema sehr ruhig, *legatissimo*, äusserst sanft und mit gemessenem Ausdruck, wie auch mit gehöriger Benützung des Pedals auszuführen. Alles Übrige wie im 1<sup>ten</sup> Theile.

*Adagio con molto espressione.*  $\text{♩} = 80.$

2. Satz.

Die Melodie mit dem möglichsten Ausdruck, der durch schönen Anschlag und Ton hervorzu bringen ist. Die linke Hand muss die Achtelaccorde nach ihrem Werthe halten. Die Bassbegleitung (vom 9<sup>ten</sup> Takte an) äusserst leicht und kurz. Vom 23<sup>ten</sup> bis zum 38<sup>ten</sup> Takte alles *legatissimo* und mit dem Ausdruck, der dem Gesange der *Violine* entspricht. (Den 37<sup>ten</sup> und 38<sup>ten</sup> Takte mit Pedal.) Bei dem nachfolgenden Thema ist bei jeder Taktviertel das Pedal ebenfalls zu benützen. Die Schlusstakte *ritardando*.

3<sup>ter</sup> Satz.  
Rondo.

*Allegro molto.*  $\text{♩} = 72.$

Sehr lebhaft, und mit allem Feuer eines kräftigen, entschiedenen und brillanten Spiels.

§ 4.

Sonate № 4. Op. 23. (erschien 1802 bei Molló, jetzt Haslinger.)

Erster Satz.

*Presto.*  $\text{♩} = 132.$

Äusserst schnell und nirgends gedehnt. Obwohl von ernstem Character, muss dieser Satz doch nicht als leidenschaftlich gespielt werden, da das Interesse schon in der rasch fortlaufenden Bewegung liegt.

D. & C. N. 3212. C.

*Andante scherzoso, più Allegretto. ♩ = 92.*

1<sup>ter</sup> Satz.

Ein heit'rer, lieblicher Scherz, mit Humor und Zartheit vorzutragen. Die Bewegung stets lebhaft. Den fugirten Satz wohl markirt. Die letzten 12 Takte des ersten Theils sehr sanft, aber auch nicht gedehnt.

*Allegro molto. ♩ = 138.*

3<sup>ter</sup> Satz.

Eben so leicht und schnell wie der erste Satz vorzutragen; jedoch leidenschaftlicher.

### § 5.

Sonate N<sup>o</sup> 5, Op: 24. (1802 bei Mollo, jetzt Haslinger.)

*Allegro. ♩ = 66.*

Erster Satz,

Eine der lieblichsten und melodiereichsten Sonaten Beethovens, die den schönen Vortrag beider Spieler in jedem Sinne in Anspruch nimmt. Das Tempo ist ein ruhiges *Allegro*, welches jedoch hier und da, (z.B. Takt 26 und 27) eine belebtere Bewegung nicht ausschliesst. Eben so sind die Takte 38 und 39 etwas lebhafter und auch mit *Pedal* zu nehmen.

Der Schluss des ersten Theils, so wie alle brillanten Passagen mit Feuer.

*Adagio molto espressivo. ♩ = 44.*

2<sup>ter</sup> Satz.

Überall, wo im Bass, oder in beiden Händen, die hier begleitende Figur vorkommt, ist für jeden Accordwechsel das *Pedal* zu nehmen.

Folgende Stelle (vom 30<sup>sten</sup> Takt an)

muss äusserst delikate, die Verzierung leicht und gleich, und alles im Tempo vorgetragen werden.

Eine heilige Ruhe herrscht in diesem *Adagio*, die durch den zartesten Anschlag und durch harmonischen Effekt charakterisiert werden muss.

*Allegro molto. ♩ = 80.*

3<sup>ter</sup> Satz.  
Scherzo.

Mit dem heitersten Muthwillen, Im *Trio* das *crescendo* genau markirt, und das *forte* durch das *Pedal* verstärkt. Alles sehr lebhaft.

*Allegro ma non troppo. ♩ = 76.*

4<sup>ter</sup> Satz.  
Rondo.

Von gleichem melodischen *Character* wie der erste Satz. Der *Triolen*- Mittelsatz (in *D. moll*) ist lebhaft markirt vorzutragen, so wie überhaupt auch viele Stellen ein feuriges, brillantes Spiel erfordern.

§ 6.

Sonate N<sup>o</sup>. 6. Op: 30, N<sup>o</sup> 1. (erschienen 1803 im *Industrie Compt*: jetzt *Hastinger*.)

*Allegro. ♩ = 144.*

Erster Satz.

Von ruhigem, sanft ernstem *Character*. Mehrsprechend als sentimental. Die *Triolen*passage vom 40<sup>ten</sup> Takte an muss sehr leicht *staccato* und streng im Tempo gespielt werden.

12

*Adagio*,  $\text{♩} = 72$ .

Viol.

2<sup>ter</sup> Satz.

Die 32<sup>ten</sup> in dem *Accompagnement* scharf und bestimmt. Das Ganze sehr singbar und mit Empfindung. Die Verzierung im 50<sup>ten</sup> Takte sehr leicht, delikate, und im Tempo, sehr wenig *smorzando*. Der Character dieses Satzes ist sanft, beinahe Balladenartig.

*Allegretto*,  $\text{♩} = 84$ .

Viol.

3<sup>ter</sup> Satz.

*Alla breve*, also ein ziemlich schnelles *Allegro*, doch nicht übereilt.  
Die erste *Variation* brillant markirt. Die 2<sup>te</sup> *Variation* sanft *legato*. Die 3<sup>te</sup> *Variation* sehr kräftig und der Bass mit Bravour, aber nicht *legato*. Die 4<sup>te</sup> *Variation* entschlossen. Die 5<sup>te</sup> *Variation* ruhig, gemessen, und alterthümlich.  
Das *Finale* ziemlich lebhaft ( $\text{♩} = 88$ ) und heiter.

§ 7.

Sonate N<sup>o</sup>. 3. Op: 30, N<sup>o</sup> 2.

*Allegro assai*,  $\text{♩} = 112$ .

Erster Satz.

Eine der lebhaftesten, launigsten und brilliantesten Sonaten *Beethoven's*, wenn sie mit dem gehörigen Feuer und Humor vorgetragen wird. Besonders sind die 12 letzten Takte des ersten Theils und die 10 nächstfolgenden des 2<sup>ten</sup> Theils rauschend und aufgeregt zu spielen.

*Tempo di Menuetto*.

2<sup>ter</sup> Satz.

Durchaus mit naiver Anmuth, und zarter Empfindung, aber ja nicht schleppend vorzutragen. Die beiden Bassnoten (vom 51<sup>ten</sup> Takt an) müssen sehr auffallend markirt werden, so dass die 2<sup>te</sup> Takte sehr kräftig abgestossen wird, während alles Andre *piano* bleibt.

D. & C. N<sup>o</sup> 8212. C.



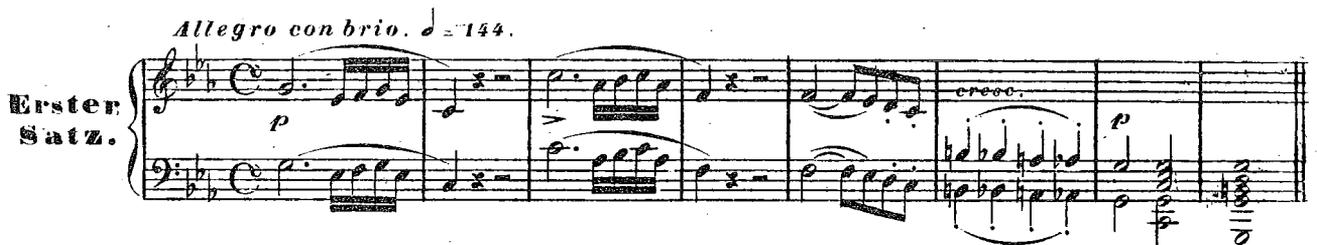
Die rechte Hand äusserst leicht und nicht *legato*, während die linke die *Octaven piano* aber Glockenartig ertönen lässt.

Dieses *Finale* überbiethet noch den ersten Satz an Lebendigkeit, munterer Laune, und brillanter Wirkung.

Besonders sind die kräftigen Stellen mit muthwilliger Laune zu spielen, und gehörig durch das *Pedal* zu verstärken.

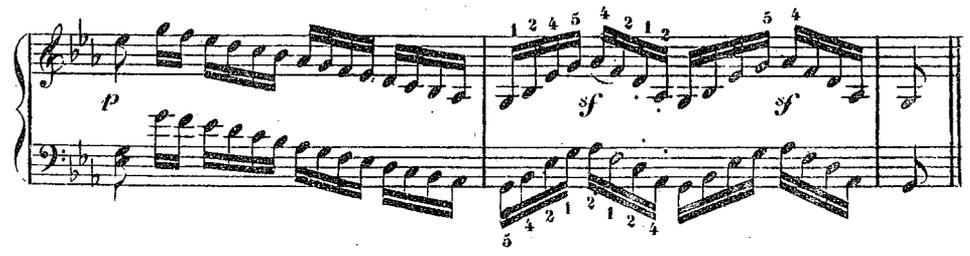
§ 8.

Sonate N. 8, Op: 30, N. 3.



Auch diese Sonate gehört unter seine grössten, und muss von dem Spieler mit all dem Ernste aufgefasst werden, der in ihr herrscht. Der ruhige, aber bedeutende Anfang steigert sich bis zur vollen Kraft im 23<sup>sten</sup> Takt, worauf der marsch=artige Mittelsatz in *Es. dur* *pp* eintritt, in welchem die Achtelnoten möglichst *staccato* zu spielen sind, aber später beim Eintritt des Basses und beim Steigen der Melodie anschwellen müssen.

In der spätern Passage ist der Fingersatz wie folgt zu nehmen:



Am Schlusse des ganzen Tonstückes ( in den letzten 19 Takten ) müssen die *Octaven* äusserst *legato* und anschwellend gespielt werden, die ganze Passage muss sich immer steigern, und endlich die letzten 10 Takte mit aller Kraft, mit dem *Pedal*, und stürmisch das Ganze beschliessen.

Der *Character* dieses Tonstückes ist militärisch, und das Tempo darf nicht allzusehr eilgenommen werden, denn die Bewegung muss immer grossartig, heroisch sein, so wie auch die Passagen auf *Bravour* und brillante Deutlichkeit berechnet sind.

*Adagio cantabile. ♩ = 60*

2<sup>ter</sup> Satz.

Da das Tempo *alla breve* ist, so wird dieses *Adagio* als ein mässiges *Andante* vorgetragen, aber mit all dem gefühlvollen Ausdruck, zu dem die so edle und schöne Melodie jeden bessern Spieler ohnehin schon begeistern muss.

Die Sechzehnteln (vom 33<sup>sten</sup> Takt) müssen sehr delikate und klar abgestossen und dabei jedes *cresc.* genau hervorgehoben werden. Der Eintritt in das Thema (vom 49<sup>sten</sup> Takte an) ist mit grösster Aufmerksamkeit, sehr *legato*, und etwas *ritardiert* vorzutragen. Die vom 60<sup>sten</sup> Takte anfangenden Läufe mit möglichster Leichtigkeit und Deutlichkeit, obwohl anfangs *legato* und *pianissimo*, und ja nicht schleppend, da während dem die *Violine* das Thema vorträgt.

Der Schluss muss ganz leise und *leggierissimamente* verschweben.

*Allegro. ♩ = 76.*

3<sup>ter</sup> Satz.  
Scherzo.

Lebhaft, sehr humoristisch und heiter scherzend. Im *Trio* die rechte Hand *legato*, und den Bass mit Nachdruck herausgehoben, da er mit der *Violine* kanonisch fortschreitet.

*Allegro. ♩ = 132.*

4<sup>ter</sup> Satz.  
Finale.

Der wild aufgeregte stürmische Humor, der dieses Tonstück characterisirt, muss sich im raschen Tempo *alla breve* durch entsprechenden, kräftig entschlossenen Vortrag kund geben. Nur der Mittelsatz (vom 40<sup>sten</sup> Takte an) muss sehr leicht, und in beiden Händen *staccato*, vorgetragen werden. Das Schluss- *Presto* so stürmisch wie möglich.

## § 9.

Sonate № 9. Op: 47. (erschien 1805 in Bonn bei Simrok.)

*Adagio sostenuto. ♩ = 72.*

Erster Satz.



Nur diese, vorzugsweise berühmt gewordene kolossale-Sonate konnte die Vorhergehende zu Grösse überbiethen, da sie für beide Instrumente äusserst brillant, bedeutend schwierig, und in einem *concert*-artigen, höchst wirkungsvollen Style geschrieben ist.<sup>\*)</sup>

Für den *Pianisten* ist diese Sonate in Bezug auf die Passagen kaum besonders schwierig zu nennen, da, (bis auf eine Ausnahme) alles sehr claviermässig in die Hand fällt. Aber die Ausdauer, die Kraft, und das Festhalten des stürmischen, wild aufgeregten Characters derselben erfordern immerdar einen bedeutenden *Virtuosen*, wenn sie würdig vorgetragen werden soll.

Die *Introduction*, (*Adagio*) ist majestätisch, mit Ausdruck vorzutragen. Das Thema des *Presto* sehr markirt, und die Passage der zweiten Haltung äusserst schnell und kräftig, mit *Pedal*. Von da beginnt die stürmische Bewegung, welche deutlich, anfangs leicht, aber immer sich steigernd bis zu dem ruhigen, melodiösen Mittelsatze fortwährt, der im Tempo, und erst 8 Takte vor der Haltung *ritardando* zu spielen ist. Hierauf wieder die frühere Bewegung und vorzüglich die folgende Stelle mit aller Energie:



Im 2<sup>ten</sup> Theile ist folgende Stelle wohl zu üben:



da sie sehr kräftig, geüufig, deutlich und brillant gespielt werden muss. Gegen den Schluss des Tonstückes ist die Wirkung immer mehr zu steigern.

Beethoven schrieb sie im Jahr 1804 für einen Nordamerikaner *Bridgetower*, der sich damals in Wien befand und durch ein kühnes, extravagantes Violinspiel hervorthat. Daher nannte man sie hier durch lange Zeit die politschtauerische Sonate, obwohl sie im Stiche dem *Kreutzer* zugeeignet worden ist. Die 3 vorhergehenden Sonaten sind dem Kaiser Alexander von Russland gewidmet.

Andante.  $\text{♩} = 88.$

2. Satz.

Alles, was ein gesangreicher, ausdrucksvoller, aber ja nicht schleppender Vortrag bewirken kann, muss angewendet werden, um das schöne Thema entsprechend auszuführen. Die Kettentriller im 2<sup>ten</sup> Theile sind streng gebunden, *crescendo*, und mit dem 3<sup>ten</sup> und 4<sup>ten</sup> Finger. (worauf der Daumen auf die 2<sup>te</sup> kleine Note kommt,) deutlich vorzutragen.

Die erste *Variation* ein wenig belebter, wohl markirt, und die *Triolen* in beiden Händen *staccato*.

Die 2<sup>te</sup> *Variation* sehr leicht und *piano* abgestossen, und in allen Schattierungen der *Violine* folgend.

Die 3<sup>te</sup> *Variation* äussert *legato* und mit ernstem Ausdruck, aber belebt, da sie sonst gedehnt erscheinen würde:

Die 4<sup>te</sup> *Variation* mit der zartesten Delikatesse und die Verzierungen leicht und gerundet, im Tempo des Thema.

Das *Pedal* überall wohl beachtet, da es wesentlich ist.

Presto.  $\text{♩} = 88.$

3<sup>ter</sup> Satz.

Sehr schnell, eben so brilliant und feurig wie der erste Satz, aber viel munterer. Alle Achteln *staccato*, wo nicht ausdrücklich das Gegentheil vorgezeichnet ist. Die Mittelmelodie mit folgendem Ausdruck, pickant und humoristisch:

Die spätere Stelle im  $\frac{2}{4}$  Takt im selben Tempo, wie alles, so dass da eine Viertelnote eben so lange daure, wie sonst eine Viertel mit Punkt.

Das zweimal wiederkehrende kleine *Adagio* am Schlusse des Tonstücks dürchaus nicht schleppend, aber so ausdrucksvoll wie möglich. Der Schluss lärmend und *Prestissimo*.





*Allegro. ♩ = 72.*

2. Satz.  
Rondo.

Heiter, lebhaft und brillant, besonders die Schlusspassagen.

### § 13.

Sonate № 3. Op: 17. ( 1801 bei *Mollo*, jetzt *Haslinger* )

*Allegro moderato. ♩ = 138.*

Erster Satz.

Diese Sonate wurde ursprünglich für *Clavier* und *Horn* geschrieben, doch hat *Beethoven* selber die *Violoncellstimme* dazu arrangirt.

Anmuthig und brillant, erfordert diese Sonate denselben klaren und geistreichen Vortrag, wie die beiden frühern, jedoch in ruhigerem Tempo.

Im 2<sup>ten</sup> Theile die erste Passage sehr kräftig und jede erste Sechzehntel mit dem *Dau* men besonders markirt.

*Poco Adagio. ♩ = 80.* *etc.* *Allegro moderato. ♩ = 152.*

2ter Satz.

Das *Adagio* mässig langsam und in ernster, marschartiger Bewegung. Das *Allegro* sehr lebhaft, (*alla breve*) gefällig und brillant.

### § 14.

Sonate № 4. Op: 69. ( um 1810 bei *Breithopf* und *Härtel* )

*Allegro ma non tanto. ♩ = 72.*

Erster Satz.

Obwohl *alla breve*, muss das Tempo doch gemässigt sein, so wie überhaupt alles, was *Beethoven* in der zweiten Epoche für das *Fortepiano* schrieb, mehr durch den Gehalt des Tons, als durch übermässige Schnelligkeit sich bedeutend gestalten muss.

Auch diese ausgezeichnete schöne Sonate beruht demnach vorzüglich auf dem Ausdruck der Melodien; obwohl die Passagen, besonders in der Durchführung des zweiten Theils, mit Geist und Leben auszuführen sind.

Am delikatesten sind die Läufe vom 55<sup>sten</sup> Takte des zweiten Theils und sodann in den Schlusszeilen zu spielen, wobei auch das Tempo streng zu halten ist, da das *Violoncell* während dem die Melodie des Thema vorträgt.

*Allegro molto. ♩ = 108.*

2<sup>ter</sup> Satz.  
Scherzo.

Die *Ligaturen* in der rechten Hand, und die darüber gesetzte Fingersetzung bedeuten hier etwas ganz Eigenthümliches. Die zweite, (gebundene) Note wird nämlich mit dem 3<sup>ten</sup> Finger auch wieder hörbar angeschlagen, so dass es ungefähr so lauten muss:

das heisst, die erste Note (mit dem 4<sup>ten</sup> Finger) sehr *tenuto*, und die andre (mit dem 3<sup>ten</sup> Finger) kurz abgestossen und weniger markirt. Und so überall. Der 4<sup>te</sup> Finger muss dabei abwärts gleiten, und dem 3<sup>ten</sup> Platz machen.

Das Tempo dieses höchst launigen auch charakteristischen *Scherzo* ist sehr schnell, und die Octaven so wie die Achtelpassagen sind sehr brillant, ja mit Bravour vorzutragen. Das *Trio* eben so lebhaft und humoristisch.

3<sup>ter</sup> Satz.

*Adagio cantabile. ♩ = 66.*      *Allegro vivace. ♩ = 88.*

Das *Adagio* sehr melodiös und gefühlvoll. Das *Allegro* bedeutend schnell, und brillanter als der erste Satz. Die Achteln, mit welchen das *Finale* anfängt, müssen ganz besonders leicht und *staccato* gespielt werden, und es ist bei Beethovens *Compositionen* überhaupt zu bemerken, dass manches, an sich unbedeutend scheinende *Accompagnement*, manche nur zur Ausfüllung bestimmte Note, eine ganz andre, tiefre Bedeutung gewinnt, und zwar:

- 1<sup>stens</sup> durch die Stellung, welche ihr zur Melodie gegeben ist,
- 2<sup>ens</sup> durch die Art, wie sie später durchgeführt wird; und
- 3<sup>ens</sup> durch den Vortrag, der ihr aus eben diesen Ursachen gegeben werden muss.

So z. B. dienen die folgenden Bassnoten:



mehreren spannenden und charakteristischen Wirkungen, während die andern Stimmen des Themas durchführen.

Viele Stellen dieses *Finale* müssen sehr belebt und brillant ausgeführt werden, besonders aber die Schlusspassage, welche mit immer steigendem Effekt vorzutragen ist, bis zu dem *diminuendo*, welches den letzten 8 Takt vorangeht.

§ 15.

Sonate № 5. Op: 102, N° 1. (erschien um 1817 bei Simrock.)



Diese, so wie die nachfolgende Sonate gehört schon in die letzte Periode, wo Beethoven seine Ideen nicht mehr durch die gewöhnlichen Claviereffekte, (wie Passagen und dergl.) ausschmückte, sondern den Bau des Tonwerks in seiner einfachen Grösse hinstellte, so dass der Spieler nur um so mehr sich bestreben muss, jedem Gedanken, jeder Note ihre ganze Bedeutung zu geben.

Das *Andante* ist mit sanftem Gefühl, mit weicher Wehmuth, stets sehr *legato* und *cantabile* vorzutragen.

Das darauf folgende *Allegro* rasch, kräftig, und entschlossen, und mit ernstem, tragischen Ausdruck.



Das *Adagio* sehr langsam, ausdrucksvoll, und im Tempo wohl eingetheilt. Das darauf folgende *Andante* wie die *Introduction* des ersten Satzes. Das *Finale* lebhaft, doch nicht allzusehr, aber mit Feuer, Leben und muntre Laune.

## Sonate N. 6. Op. 102. N. 2.

Allegro con brio.  $\text{♩} = 152$ .

Erster Satz.

Lebhaft, grossartig, kräftig und entschieden. Das Tempo nirgends schwankend, obwohl der sanftere Mittelsatz mit Ruhe und Gefühl.

Adagio con molto sentimento.  $\text{♩} = 60$ .

2ter Satz.

Sehr langsam, sehr *legato*, und mit tiefem, schwermüthigen Gefühl. Der Mittelsatz (in *D. dur*) möglichst *cantabile*, sanft und mit Ausdruck. Beim Wiedereintritt des Thema ist folgendes *Accompagnement* wohl zu beachten:

Es muss sehr leicht, und streng im Tempo gespielt werden, da das *Violoncel* während demselben das Thema vorträgt. Auch die linke Hand ist mehr *staccato* zu spielen.

Dieses grosse *Adagio* hängt mit dem fugirten *Finale* zusammen.

Allegro.  $\text{♩} = 63$ .

3ter Satz.

Der Vortrag dieses Satzes ist schwierig, wenn er dem Hörer klar und deutlich werden soll. Daher ist ein fortwährendes *staccato*, (bis auf die bezeichneten Ausnahmen,) so wie die grösste Übereinstimmung beider Spieler nothwendig, so wie auch das Tempo nicht übergilt werden darf. Das *piano crescendo*, etc. ist wohl zu beachten.

Trios für Pianoforte, Violin und Violoncell.  
(7 Trios und 1 Quintett.)

## § 17.

Trio. No. I. Op. 1. No. 1. (erschienen 1795 bei Artaria.)

*Allegro. ♩ = 84.*

Erster Satz.

Mit all der lebhaften Leichtigkeit vorzutragen, welche ein glänzender, freier und zugleich melodischer Vortrag in sehr raschem Tempo erfordert. Obwohl dies anfeineren Stellen mit Ausdruck gespielt werden müssen, so darf doch nirgends ein sentimentales Delirium stattfinden, da der *Character* des Ganzen entschieden und kräftig ist. Die Passagen sind für unsre Zeit verhältnissmässig leicht, und daher zu einem brillanten Vortrage um so geeigneter.

*Adagio cantabile. ♩ = 54.*

2ter Satz.

Durchaus nicht schleppend, aber sanft, weich und mit zarter Empfindung. Vom 70<sup>ten</sup> Takte an sind 6 Takte mit *Pedal* zu nehmen, welches auch sonst bei einigen harmonischen Stellen benützt werden kann.

*Allegro assai. ♩ = 126.*

3ter Satz.  
Scherso.

Viol: Pianof:

Ausserst schnell und mit kräftiger Lebhaftigkeit. Das *Trio pianissimo, legato*, und harmonios, wozu auch das *Pedal* so wie die Verschiebung benützt werden kann. Dieses ist das erste *Scherzo* in sehr schnellem Tempo, also in einer Gattung, von welcher wohl *Beethoven* der erste Erfinder ist, da früher nur die langsamen *Menuette* üblich waren.



*Allegro.  $\text{♩} = 80$ .* Viol.

3. Satz.  
Scherzo.

Ve: *p*

Ruhig, nicht allzusehnell, und mehr ernst als scherzhaft. Das *Trio* mehr humoristisch.

*Presto.  $\text{♩} = 80$ .* Viol.

4. Satz.  
Finale.

*p*

Sehr schnell, belebt, munter scherzend, leicht, brillant, und mit deutlicher Geläufigkeit muss dieses *Presto* rasch bis ans Ende in ununterbrochener Beweglichkeit dahinrollen.

## § 19.

### Trio № 3. Op. 1. N° 3.

*Allegro con brio.  $\text{♩} = 60$ .*

Erster Satz.

*p* *pp*

Dieses *Trio* ist schon in einem weit ernsteren und grossartigeren *Character* geschrieben, und beweist mehr als beide Vorhergehenden, wie frühzeitig sich Beethoven von dem ältern *Style* loszureißen strebte, obwohl er die regelmässige Form stets beibehielt und beachtete. \*)

Der erste Satz wird leidenschaftlich bewegt, bedeutend schnell, doch nicht übereilt vorgetragen. Der Mittelgesang ( vom 58<sup>sten</sup> Takt ) ruhig und mit melodischem Ausdruck, aber nicht langsamer.

( Wir müssen hier die besond're, überhaupt geltende Anmerkung einschalten, dass es eine gewisse Art gibt, die melodischen Stellen ruhiger, und doch nicht merkbar langsamer vorzutragen, so dass alles in einem und demselben Tempo zu gehen scheint, und dass man den Unterschied höchstens und dann merken würde, wenn der Metronom mitschläge. Einen auffallenden Tempowechsel darf man sich nur da erlauben, wo der Autor es ausdrücklich durch ein *più lento, ritardando*, u. s. w. angezeigt hat. )

Die Passagen und kräftigen Stellen sind mit Feuer und brillant auszuführen. Das *Pedal* ist bei harmonischen und bewegten Figuren gehörig anwendbar.

Ungleich mancher neueren Richtung, in welcher alle regelmässige Form verschmäht, und dagegen in gar keinem *Style* geschrieben wird. Beim aufmerksamen Studium aller Beethoven'schen Werke wird man finden, dass er die regelmässige Form niemals vernachlässigt, wohl aber erweitert hat.

2. Satz.

*sempre piano e dolce*

Das Thema *cantabile*. Die erste *Variation* mit vielem Ausdruck, wobei die Motive folgendergestalt einzutheilen sind:

Die 2<sup>te</sup> *Variation* ruhig. Die 3<sup>te</sup> *Variation* etwas belebter, wobei die abgestossene Note im Bass, und jedes *f* wohl zu markiren ist. Die 4<sup>te</sup> *Var*: sehr schwermüthig und daher etwas langsamer. Die 5<sup>te</sup> *Var*: durchaus *pianissimo*, und mit dem kürzesten delikaten *Staccato* ausgeführt. Die *Coda* im Tempo des Thema, aber nach und nach *calando*.

3. Satz.  
Menuetto.

*Quasi Allegro. ♩ = 58.*

Mit leichtem Humor, obwohl nicht muthwillig. Das *Trio* lebhaft und munter. Die geschweiften Octaven im 2<sup>ten</sup> Theil auf jene Art, die wir schon bei *Liszts* Compositionen und in der *Solosonate* Op: 53 besprochen haben. Kleinere Hände nehmen die obere Noten einfach, mit gewöhnlichem Fingersatz, aber sehr kräftig.

4. Satz.

*Prestissimo. ♩ = 152.*

Auch hier herrscht bereits jenes stürmische leidenschaftliche Leben, wie man es vorher in der Instrumentalmusik nie gekannt hatte, und wodurch *Beethoven* alle frühern *Claviercompositionen* an Effekt weit zurückliess, indem zu berücksichtigen ist, dass er diese 3 *Trios* nur drei Jahre nach *Mozarts* Tode komponirte.

Dass dieses *Finale* möglichst schnell, und daher brillant, kraftvoll und mit Bravour getragen werden muss, braucht wohl nicht erinnert zu werden. Aber auch die sanftern Stellen bieten alle Gelegenheit, einen gefühlvollen Vortrag im singbaren *Legato* zu entwickeln. Dieses ist besonders in der Mittelmelodie, (vom 69<sup>ten</sup> Takt an) der Fall, wo der steigende Gesang auch ein schönes Anschwellen der Töne erfordert. Das unmittelbar nachfolgende *Accompagnement* ist leicht und sanft auszuführen. Eben so Alles im 2<sup>ten</sup> Theil. Der Schluss wird nach und nach immer ruhiger und stiller, und zerfließt endlich, wie ein schwerer, märchenhafter Traum, im leisesten *Pianissimo*, jedoch nur sehr wenig *ritardirt*, und nirgends schleppend.

## § 20.

Trio No. 4. Op. 11. (erschien 1799 bei Mollo, jetzt Haslinger)

*Allegro con brio.*  $\text{♩} = 88.$

Erster Satz.

Dieses *Trio* ist ursprünglich für *Clavier*, *Clarinete* und *Violoncell* geschrieben. Doch hat Beethoven selber die *Clarinettstimme* für die *Violine* arrangirt. Es ist eben so geistreich, als brillant, und erfordert einen belebten, energischen Vortrag. In folgender Stelle:

muss die rechte Hand mit Nachdruck, aber dagegen die linke äusserst *piano* und leicht *staccato* gespielt werden.

Im zweiten Theile ist während den arpeggirten *Accorden* der rechten Hand, der Bass bedeutsam zu markiren.

2<sup>ter</sup> Satz.

*Adagio.*  $\text{♩} = 88.$

Dieses schöne *Adagio* ist so sehr für die Wirkungen des Pedals geeignet, dass wir alle Takte bezeichnen wollen, wo es zu nehmen ist, nämlich: Takt 9, 10, 11, 12, 14, 22, 24, 28, 30, 31, 32, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 47, 54, 57, 58, 59, 60, 62, 63. Es versteht sich, dass das *Peaal* überall nur so lange gehalten wird, als die Harmonie consonirt: daher manchmal durch den ganzen Takt, manchmal nur durch die Hälfte, u. s. w.

3<sup>ter</sup> Satz.  
Thema.



Diese *Variationen* sind für alle drei Instrumente concertierend, und mit all dem Geiste geschrieben, den Beethoven auch jedem fremden Thema abzugewinnen wusste.

Die 1<sup>te</sup> und 2<sup>te</sup> *Variation* lebhaft. Die 4<sup>te</sup> ruhig und mit Ausdruck. Die 5<sup>te</sup> sehr brillant. Die 6<sup>te</sup> sanft, leicht, und scherzend. Die 7<sup>te</sup> kräftig markirt. Die 8<sup>te</sup> *Var*: leicht und schnell, aber den Bass stark abgestossen. ( Dass die 2<sup>te</sup> *Variation* vom Clavier pausirt werden muss, darf nicht übersehen werden. ) Das *Finale* ( 9<sup>te</sup> *Variation* ) lebhaft und brillant.

## § 21.

Trio N. 5. Op: 70, N. 1. ( erschienen 1811 bei Breitkopf und Härtel. )

*Allegro vivace e con brio.* ♩ = 152.

Erster  
Satz.

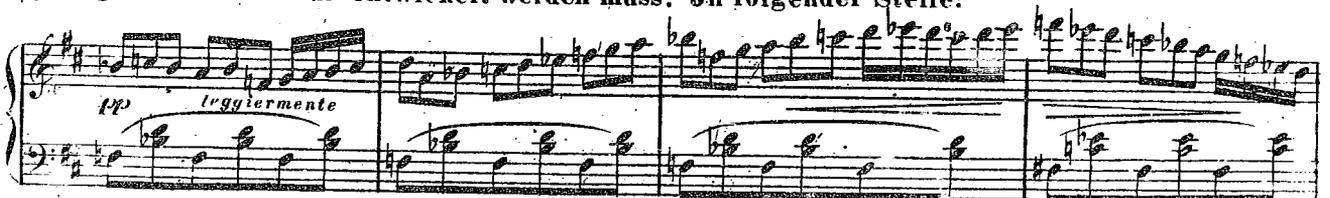


Der gewaltige Unterschied in Styl, Geist, Ideen, und Durchführung, der Beethovens zweiten Periode von der ersten trennt, zeigt sich nirgends auffallender, als wenn man die nun folgenden, um 10 Jahre später geschriebenen *Trios* mit den frühern vergleicht.

Die Originalität der Gedanken biethet eine neue Welt, und auch der Spieler hat diese spätern Werke insofern anders aufzufassen, als er mehr auf die Gesamtwirkung denken muss, um jedes Tonstück als ein charakteristisches Gemälde darzustellen, in dem nur eine grosse Idee vorherrscht, ohne durch episodische Gedanken, oder Cadenzen zu zerstreuen.

Das Tempo des ersten Satzes ist sehr lebhaft und entschieden zu nehmen. Der Anfang mit voller Kraft und sehr *staccato*. Vom 6<sup>ten</sup> Takte *piano*, vom 13<sup>ten</sup> mit Ausdruck, aber stets im Zeitmaasse. Vom 21<sup>sten</sup> *forte* und später *f*, mit Benützung des *Pedals* in jedem Takte. Vom 35<sup>ten</sup> Takte die Accorde sehr *legato* und mit aller Stärke. Vom 44<sup>ten</sup> Takte sanft und mit Ausdruck, welcher sich bei den Achteln steigert. Vom 62<sup>ten</sup> Takte immer schwächer und leichter, bis die letzten 7 Takte im leisesten *pp* und *leggierissimo* verschwimmen, ( aber stets streng im Tempo. )

Im 2<sup>ten</sup> Theile muss vom 19<sup>ten</sup> bis zum 34<sup>ten</sup> Takte, ( obwohl *pianissimo* ) die Melodie der Viertelnoten beim Steigen etwas anschwellend und sodann wieder *dimin*: ausgedrückt werden. Vom 35<sup>ten</sup> Takte alles sehr kräftig und aufgeregt, besonders aber vom 55<sup>ten</sup> bis zum 70<sup>ten</sup> Takte, wo in den Sprüngen viele Bravour entwickelt werden muss. In folgender Stelle:



Es geschah auf den Wunsch des Clarinettisten, für den Beethoven dieses *Trio* schrieb, das er jenes, damals sehr beliebte Thema von Weigl als *Finale* benützte. Später hatte er mehrmal im Sinne, ob anderes Schlussstück zu dem *Trio* zu schreiben, und die *Variationen* als ein eigenes Werk bestehen zu lassen.

ist die rechte Hand sehr leicht und delikate, (aber nicht *staccato*) und ganz unabhängig von dem Basse vorzutragen. Die linke Hand *legato*, aber sanft. Das später folgende *cresc.* ist wohl zu markiren. Alles Übrige wie im ersten Theile.

Dieses Tonstück ist so sehr aus einem Gusse geformt, dass der Spieler die daraus entstehende Einheit des Ganzen durch kein Dehnen, durch keinen schleppenden Ausdruck stören darf, und dass daher alles wie ein Strom immer fortrollen muss.

*Largo assai ed espressivo. ♩ = 50.*

2<sup>ter</sup> Satz.

Viol.

*pp* *p sotto voce*

Vcl.

Der Character dieses, sehr langsam vorzutragenden *Largo* ist geisterhaft schauerlich, gleich einer Erscheinung aus der Unterwelt. Nicht unpassend könnte man sich dabei die erste Erscheinung des Geists im *Hamlet* denken.

Die ersten 13 Takte äusserst *legato* und ausdrucksvoll, aber streng im Tempo. Im 14<sup>ten</sup> und 15<sup>ten</sup> das *Pedal*. Die nachfolgende Passage leicht aber *legato*. Das nachfolgende *Tremolando* mit *Pedal*, sehr *crescendo*, bis zum 26<sup>sten</sup> Takte. Vom 26<sup>sten</sup> Takte leicht, aber sehr *crescendo*. Vom 31<sup>sten</sup> Takte den Bass leise murmelnd, aber die rechte Hand mit allem Ausdruck. Der Mordent wird folgendermassen eingetheilt:

*pp*

Die Takte 35, 36, und 37 immer schwächer und auch etwas *ritardirt*; (den letzten mit *Pedal*). Takt 38, 39, 40 im Tempo und sehr *legato*. Takt 41 bis 44 mit *Pedal* und so kräftig als möglich. Auf diese Weise alles Übrige.

*Presto. ♩ = 144.*

3<sup>ter</sup> Satz.

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

*p* *f* *sf*

Sehr schnell, leicht, brillant, heiter und humoristisch. In diesem Satze ist vorzüglich folgende Stelle zu beachten.

4100

Diese Passage muss so leicht und gleich gespielt werden, dass sie anscheinend einer freien *Improvisation* gleiche, aber dabei so streng im Tempo, dass die Begleiter genau zu rechter Zeit eintreffen können.

§ 22.

Triop *Nº 6*. Op: 70, *Nº 2*.

*Poco sostenuto.*  $\text{♩} = 80$ . etc.

*Allegro ma non troppo.*  $\text{♩} = 80$ .

Die *Introduction* mässig langsam, die kleinen Triller scharf markirt, und im 14<sup>ten</sup> Tak (6<sup>ter</sup>) die *Triolen* folgendermassen ausgedrückt:

so dass schon die zweite Note gestossen werde, und nur die erste *legato* sei.

Der Anfang des, ebenfalls nicht zu übereilenden *Allegro* sehr *legato*. Die Schlusspassagen des ersten Theils aber sehr kräftig und brillant.

Im 2<sup>ten</sup> Theile die Schlusspassagen ( vor dem *Tempo 2<sup>mo</sup>* ) mit immer steigendem Feuer, bis zum *dimin*: Der völlige Schluss aber sehr saft, *rallentando*, und mit *Pedal*.

*Allegretto.*  $\text{♩} = 116$ .

2<sup>ter</sup> Satz.

Eine wunderbare Mischung von Zartheit, launigem Muthwillen und ernster Kraft

Die 1<sup>te</sup> Takte das variierte Thema sehr delikate, aber streng im Tempo. Die nachfolgenden Passagen kräftig und brillant markirt. Bei der letzten Wiederkehr des *C-moll* die Passagen mit vollster Energie, besonders im Bass. Das Tempo ein ziemlich lebhaftes, nirgends schleppendes *Allegretto*.

*Allegretto ma non troppo. ♩ = 126.*

Viol:

3<sup>ter</sup> Satz.

Mit tiefem Gefühl, aber ja nicht gedehnt. Im 2<sup>ten</sup> Theile des *Trio* müssen die sanften Accorde (beim Eintritt nach *E-dur*) durch Benützung des Pedals klangvoller und harmonischer werden.

*Allegro. ♩ = 144.*

1<sup>ter</sup> Satz.  
Finale.

Munter, kräftig und brillant, aber nicht allzu schnell. Wohl zu üben ist die lange Passage vom Anfange des 2<sup>ten</sup> Theils, da sie sehr deutlich und energisch vorgetragen werden muss. Das nachfolgende *pianissimo* erfordert einen sehr leichten, geläufigen und sprechenden Anschlag, darf aber nicht streng *legato* sein. Das Ganze in steter Bewegung, ohne irgendwo zu dehnen.

Dieses ganze *Trio* ist nicht minder gross und originell, als das vorhergehende, jedoch von einem sehr verschiedenen, weniger ernsten Character.

### § 23.

**Trio N<sup>o</sup> 7. Op: 97.** (erschienen um 1814 bei *Hastinger*.)

*Allegro moderato. ♩ = 132.*

Erster Satz.

Das sinnige und bedeutende Thema ist sanft, *legato*, und wohl accentuirt vorzutragen.

Im 33<sup>ten</sup> Takte sind die kleinen Triller mit folgendem Fingersatze zu nehmen, da die Passage *legato* sein muss:

wobei zu jedem *forte* das *Pedal* durch einen ganzen Takt zu halten ist. Die Takte 47 und 48 etwas *rallentando*. Hierauf der Mittelsatz (in *G-dur*) sanft und scherzend.

Im 2<sup>ten</sup> Theil kann Takt 9 und 10 von kleinen Händen auch folgendermassen genommen werden:

(jedoch *legato*, nicht zu zweien abgetheilt)

Vom 20<sup>sten</sup> Takte beginnt die Durchführung des ersten und zweiten Taktes des Hauptthema, welches wohl zu markiren ist.

Vom 38<sup>sten</sup> Takte beginnt (*Violoncell*) die Durchführung des 3<sup>ten</sup>, 4<sup>ten</sup> und 5<sup>ten</sup> Taktes des Hauptthema.

Vom 48<sup>sten</sup> Takte beginnt (*Clavier*) die Durchführung des 5<sup>ten</sup> und 7<sup>ten</sup> Taktes des Hauptthema, während die Begleitstimmen *pizzicato* den 3<sup>ten</sup> Takt kanonisch, und spä'er in der Verkürzung wiederholen. Diese ganze Stelle äusserst *piano*, die Triller in beiden Händen gleich und deutlich, und die Achtel-Terzen sehr *staccato*. Das spätere *crescendo* sehr kräftig und lebhaft anschwellend bis zum *ff*. Hierauf etwas *ritardando* bis zum sanften Eintritt des Thema.

Den Schluss mit grosser vollstimmiger Kraft und mit voller Benützung des Pedals.

2<sup>ter</sup> Satz.  
Scherzo.

*Allegro. d. = 80.*

Das Humoristische hat sich vielleicht in keinem Werke Beethovens so bezeichnend ausgesprochen wie in diesem, sehr lebhaft vorzutragenden *Scherzo*, und der Spieler hat hier zu allem Muth willen, der in den Grenzen des Schönen bleibt, freies Feld.

*Andante cantabile. ♩ = 58.*  
cantabile semplice

3<sup>er</sup> Satz.

Der heilig-reinigiöse *Character* dieses Thema bedarf alles Ausdrucks, der durch das strengste *Legato*, den schönsten Ton des Instruments, und durch zweckmässiges Anschwellen und Fallen der Harmonieen erreicht werden kann.

Die erste *Variation* beruht ganz auf der guten Anwendung des Pedals, denn die tiefste Bassnote muss stets als Grundbass durch die ganze derselben zugehörige Harmonie fortklingen. Übrigens alles *legatissimo*, und auch mit dem Verschiebungspedal bis zum *crescendo*. Die 2<sup>te</sup> *Var*: etwas lebhafter, sehr leicht, sanft, und *staccato*. Die 3<sup>te</sup> *Var*: nicht minder belebt, sehr deutlich und nach und nach immer kräftiger. Die 4<sup>te</sup> *Var*: bedeutend langsamer. ( $\text{♩} = 52$ ) Die rechte Hand sehr *legato* und ausdrucksvoll. Die linke sanft und bei jeder Accords-Veränderung das Pedal.

Den Schluss des ganzen Tonsatzes höchst gefühlvoll, und vorzüglich folgende Stelle mit möglicher Wirksamkeit:

Man sieht, dass auf dem *Pedal* die Vollstimmigkeit der Harmonie beruht. Die letzten 8 Takte immer sanfter und langsamer. Die überraschende *Modulation* nach *Es-dur* im letzten Takte sanft und auch mit *Pedal*. Unmittelbar folgt das *Finale*:

*Allegro moderato. ♩ = 88.*

4<sup>ter</sup> Satz.

Die ersten 2 Takte kräftig und kurz, gleich einer unerwarteten Frage. Die folgende schöne Melodie mit zartem, deklamatorischen Ausdruck: mehr Sprache als Gesang.

Einen ganz-eigenthümlichen Reiz erhält dieses Thema, wenn von der linken Hand die Begleitung immer gleichmässig *staccato*, leicht, und fest im Tempo, beinahe wie das Schlagen einer Pendeluhr, ununterbrochen durch 32 Takte fortwährt, während die rechte Hand das Thema mit alldem Ausdruck vorträgt, der durch die Schattirungen des Anschlags und des *Legato* zu erreichen ist.

Die weitere Folge sehr belebt, brillant, mit markirtem *Staccato* und humoristisch, wobei das ausgezeichnete *Pedal* wohl zu beachten ist.

Das *Presto*. *A.-dur*  $\frac{6}{8}$  Takt) sehr schnell und brillant ( $\text{♩} = 96$ ) und die Schlusspassagen mit immer sich steigender Kraft und Bravour, so dass das Werk wie ein glänzender Concertsatz mit aller Energie schliesse.

Man darf dieses letzte *Trio* Beethovens auch sein grösstes nennen; allein nur ein sehr ausgebildeter Spieler ist fähig, es würdig vorzutragen, wenn er alle bedeutenden Schwierigkeiten mit Leichtigkeit überwindet, und sich dabei in seiner Fantasie von diesem reichen Tongemälde eine richtige Idee geschaffen hat. \*)

## § 24.

**Quintett für Clavier, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott.**  
auch mit *Violin, Viola* und *Violoncell* von Beethoven selber als *Quartett* arrangirt.)

Op: 16. (erschien 1801 bei Mollo, jetzt Haslinger.)

Erster Satz.

Grave.  $\text{♩} = 63$ . etc. Allegro ma non troppo.  $\text{♩} = 144$ .

Die sehr langsame *Introduction* in festem Tempo, und die Eintheilung mit den Begleitstimmen wohl bemessen.

Das *Allegro* mit sanftem, gefälligen und zärtlichen Ausdruck. Die brillante Stelle (vom 88<sup>ten</sup> Takte an) sehr markirt, lebhaft, und die Sprünge mit sichrer Festigkeit. Die Passagen brillant aber niemals grell.

2<sup>ter</sup> Satz.

Andante cantabile.  $\text{♩} = 63$ . *p dot.*

Um hier beim Vortrage der schönen Melodie mit den Blasinstrumenten zu wetteifern, hat der *Pianist* alle Kunst des zarten und gesangreichen Anschlags und Ausdrucks anzuwenden. Ohne gedehnt zu werden, muss er dem Thema durch zweckmässiges Anschwellen, und durch ein sehr weiches *diminuendo* (besonders im 7<sup>ten</sup> Takte) jene Sprache des Gefühls geben, die überhaupt alle Melodien Beethovens charakterisirt.

Folgende Stelle, (im 38<sup>sten</sup> bis 40<sup>sten</sup> Takte)

*p*

ist im ersten Takte *crescendo* und *accelerando*, im 2<sup>ten</sup> *dimin.* und etwas *rallent.*, und im 3<sup>ten</sup>

\*) Beethoven hat noch ausser diesen 7 Original-Trio's, in früherer Zeit, (um 1803) sein *Septett* (Op: 202) als *Trio* für *Clavier, Clarinette* (oder *Violine*) und *Violoncell* selber arrangirt, welches damals im *Industrie* Comp. (um 1801) bei Haslinger erschien, und auch in dieser Gestalt von schöner Wirkung ist.

sehr *piano* und *ritardando* vorzutragen. Auch hier, wie bei allen Beethoven'schen Werken, ist bei harmonischen Stellen und am rechten Orte das *Pedal* zu benutzen, besonders, wenn eine tiefe Bassnote länger nachzuklingen hat.

*Allegro ma non troppo.*  $\text{♩} = 88.$

3<sup>er</sup> Satz.  
Rondo.

Wanter und brillant, aber nicht übereilt und nirgends übermässig aufgeregt.

Auch dieses Werk besitzt in seinen Melodien und Wirkungen einen Reiz, der niemals altern wird.

#### IV.

### Die Concerte.

(7 Concerte und eine *Fantasia*.)

#### § 25.

Concert *N<sup>o</sup>. 1.* Op: 15. (erschien 1803 bei *Mollo*, jetzt *Hastinger*.)

*Allegro con brio.*  $\text{♩} = 88.$

Erster Satz.

Bei der jetzigen Vollkommenheit der *Fortepiano*, deren Ton an Kraft und Fülle schon mit den Orchesterinstrumenten wetteifert, ist der Vortrag eines *Concerts* leichter und dankbarer, wie zu jener Zeit, als Beethoven selber (1801) dieses erste *Concert* im Kärntnerthortheatervortrag. Man kann daher jetzt Wirkungen hervorbringen, von denen man damals keine Ahnung hatte und auch in Bezug auf den Ausdruck kann man gegenwärtig von Seite des Orchesters auf eine weit genauere Begleitung rechnen, als damals der Fall war.

Der erste Satz des gegenwärtigen Concerts ist rasch und feurig zu spielen, und die, an sich gar nicht schweren Passagen müssen durch brillanten Anschlag einen Schein von Bravour erhalten, — was bekanntlich selbst bei leichten Sätzen möglich ist. Die melodischen Stellen bieten hinreichende Gelegenheit zum ausdrucksvollen Vortrag, doch dürfen sie nirgends schleppend sein, da der Character des Ganzen entschieden lebhaft ist. Der Wiedereintritt in das Hauptthema (nach dem 2<sup>ten</sup> Theile) besteht wieder in den, mit 2 Fingern geschliffenen Octaven, (wie bei der Solo-Sonate Op: 53) und kleinere Hände können daher den Lauf einfach nehmen, aber dagegen mit vermehrter Geschwindigkeit um eine Octave abwärts verlängern.

Bei schnellen Passagen darf der Spieler nicht vergessen, dass dabei meistens einige Orchesterinstrumente mitbeschäftigt sind, indem sie entweder accompagnieren, oder eine Melodie ausführen. Man darf sich daher im Vortrage keine so humoristische Willkühr erlauben wie bei der

Ausführung eines Solo-Stückes, und bei der Probe muss auf jeden Fall alles wohl vorbereitet werden, was in dieser Hinsicht nöthig ist. Im Schluss=*tutti* kommt, (wie in allen ältern Concerten) eine Haltung, nach welcher der Pianist eine *Cadenz* zu improvisieren hat. Meistens bereiten sich die Spieler (wenn sie der wirklichen Improvisation nicht mächtig sind) hierauf schon früher vor. Die *Cadenz* muss aus den Melodien und Passagen des *Concerts* selber gebildet, und auf eine Art durchgeführt sein, dass sie dem Character des Tonstücks entspreche. \*)

*Largo*.  $\text{♩} = 58$ .

2<sup>ter</sup> Satz.

Dieses *Largo* ist *alla breve*, folglich als ein ruhiges *Andante* zu nehmen.

Die edle Melodie ist sanft, aber mit dem singbarsten Ausdruck vorzutragen, so wie auch die Einfachheit der Passagen durch einen schönen Ton und delikaten Vortrag sich über das begleitende Orchester erheben muss. Die später folgende *Variation* des Thema:

*cantabile*

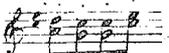
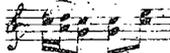
Ist wohl zu beachten. Die Melodie muss sehr *legato*, mit ganz unabhängigem Vortrage ausgeführt werden, während die Triolen in den Mittelstimmen leicht und gleich abzustossen, und die tiefen Bassnoten bedeutend zu markiren sind. Der Character dieses schönen Tonsatzes ist eine heilige, durch die reinsten Harmonieen wie durch gefühlvolle Melodie ausgedrückte Beruhigung und Erhebung des Gemüths zu den edelsten Empfindungen, die dem Spieler beim Vortrage immer vorschweben müssen.

*Allegro scherzando*.  $\text{♩} = 72$ .

3<sup>ter</sup> Satz.  
Rondo.

In diesem Thema müssen die 2 Sechzehnteln dergestalt abgetheilt werden, dass die 2<sup>te</sup> derselben abgerissen, und keineswegs mit der nachfolgenden Achtel zusammengebunden werde.

Man gehe hierüber unsere *Fantasia-Schule*, Op. 200 (bei *Diabelli*) wo auch gerade zu dem gegenwärtigen Concert eine *Cadenz* als Beispiel beigelegt ist. Ausserdem ist zu diesem Concert noch eine andre *Cadenz* bei *Wesling* erschienen.

Also mehr so:  als so:  Die linke Hand auf selbe Weise.

Dieses *Finale* ist höchst munter, lebhaft und scherzend, und muss in rascher Bewegung diesen Character stets beibehalten. Der Mittelsatz (*A. moll.*, im 2<sup>ten</sup> Theile) ist sehr *staccato*, humoristisch, und kräftig markirt zu spielen.

Die Schlusspassagen mit allem Feuer, das nachfolgende *Piano* nach und nach *rallentando* und die kleine *Cadenz* sehr delikate, worauf nach der langen Haltung das Orchester den Tonsatz kräftig beendet.

## § 26.

Concert N<sup>o</sup>. 2. Op. 19. (erschien 1801 bei Kühnel)

*Allegro con brio.*  $\text{♩} = 152.$

*Tutti.* *Solo*

Erster Satz.



In demselben muntern und feurigen Styl vorzutragen, wie der erste Satz des vorhergehenden Concerts, jedoch etwas minder schnell.

In folgender Passage:



ist der Bass

besonders kräftig zu markiren. Später auch so die rechte Hand.

Am Schlusse ist ebenfalls eine *Cadenz* zu improvisiren.

*Adagio.*  $\text{♩} = 84.$

*Solo*

2<sup>ter</sup> Satz.



Man kann dieses *Adagio* mit einer dramatischen Gesangsscene vergleichen, in der sich das rührendste Gefühl zart und wehmüthig ausspricht, und der Vortrag muss mit dem concertierenden Orchester im vollkommensten Einklange stehen.

Ausführung eines Solo-Stückes, und bei der Probe muss auf jeden Fall alles wohl vorbereitet werden, was in dieser Hinsicht nöthig ist. Im Schluss = *tutti* kommt, (wie in allen ältern Concerten) eine Haltung, nach welcher der Pianist eine *Cadenz* zu improvisieren hat. Meistens bereiten sich die Spieler (wenn sie der wirklichen Improvisation nicht mächtig sind) hierauf schon früher vor. Die *Cadenz* muss aus den Melodien und Passagen des *Concerts* selber gebildet, und auf eine Art durchgeführt sein, dass sie dem Character des Tonstücks entspreche. \*)

*Largo*.  $\text{♩} = 58$ .

2<sup>ter</sup> Satz.

Dieses *Largo* ist *alla breve*, folglich als ein ruhiges *Andante* zu nehmen.

Die edle Melodie ist sanft, aber mit dem singbarsten Ausdruck vorzutragen, so wie auch die Einfachheit der Passagen durch einen schönen Ton und delikaten Vortrag sich über das begleitende Orchester erheben muss. Die später folgende *Variation* des Thema:

*cantabile*

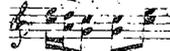
Ist wohl zu beachten. Die Melodie muss sehr *legato*, mit ganz unabhängigem Vortrage ausgeführt werden, während die Triolen in den Mittelstimmen leicht und gleich abzustossen, und die tiefen Bassnoten bedeutend zu markiren sind. Der Character dieses schönen Tonsatzes ist eine heilige, durch die reinsten Harmonieen wie durch gefühlvolle Melodie ausgedrückte Beruhigung und Erhebung des Gemüths zu den edelsten Empfindungen, die dem Spieler beim Vortrage immer vorschweben müssen.

*Allegro scherzando*.  $\text{♩} = 72$ .

3<sup>ter</sup> Satz.  
Rondo.

In diesem Thema müssen die 2 Sechzehnteln dergestalt abgetheilt werden, dass die 2<sup>te</sup> derselben abgerissen, und keineswegs mit der nachfolgenden Achtel zusammengebunden werde.

Man gehe hievüber unsre Fantasie-Schule, Op. 200 (bei Diabelli) wo auch gerade zu dem gegenwärtigen Concert eine Cadenz als Beispiel beigelegt ist. Außerdem ist zu diesem Concert noch eine andre Cadenz bei Haslinger erschienen.

Also mehr so:  als so:  Die linke Hand auf selbe Weise.

Dieses *Finale* ist höchst munter, lebhaft und scherzend, und muss in rascher Bewegung diesen Character stets beibehalten. Der Mittelsatz (*A. moll.*, im 2<sup>ten</sup> Theile) ist sehr *staccato*, humoristisch, und kräftig markirt zu spielen.

Die Schlusspassagen mit allem Feuer, das nachfolgende *Piano* nach und nach *rallentando* und die kleine *Cadenz* sehr delikate, worauf nach der langen Haltung das Orchester den Tonsatz kräftig beendet.

## § 26.

Concert *N. 2.* Op. 19. (erschien 1801 bei Kühnel)

*Allegro con brio.* ♩ = 152.

Erster Satz.

*Tutti.* *f* *p* *Solo* *p*



In demselben muntern und feurigen Styl vorzutragen, wie der erste Satz des vorhergehenden Concerts, jedoch etwas minder schnell.

In folgender Passage:



ist der Bass

besonders kräftig zu markiren. Später auch so die rechte Hand.

Am Schlusse ist ebenfalls eine *Cadenz* zu improvisiren.

*Adagio.* ♩ = 84.

2<sup>ter</sup> Satz.

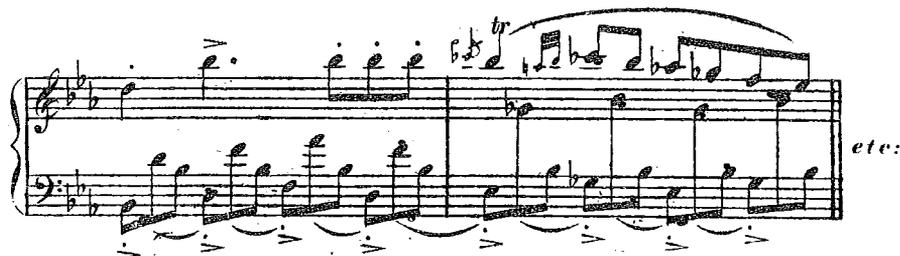
*Solo* *p*



Man kann dieses *Adagio* mit einer dramatischen Gesangsscene vergleichen, in der sich das rührendste Gefühl zart und wehmüthig ausspricht, und der Vortrag muss mit dem concertierenden Orchester im vollkommensten Einklange stehen.

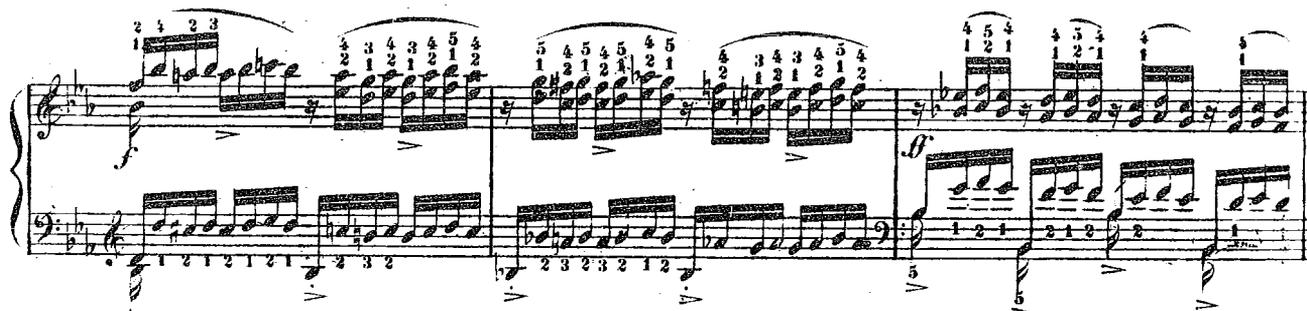


Der Styl und Character dieses *Concerts* ist weit ernster und grossartiger als in beiden frühern. Nach der langen Haltung am Schlusse des *Tutti* beginnt das *Solo* in festem, doch nicht allzurasthen Tempo, kräftig und entschieden. Die *Accorde* im nachfolgenden *piano* sind *arpeggió*, mit Ausdruck und etwas *rallentando* zu nehmen. Die hierauf folgenden *Triolen* *legato*, im Tempo, und die rechte Hand mit vielem Ausdruck. Die folgende Stelle:



in der rechten Hand sehr gefühlvoll. Die linke Hand leicht, die unterste Triole stets *staccato* markirt, aber ohne die gleiche Geschwindigkeit dieser Triolen zu stören, und ohne Einfluss auf die Melodie.

In der nachfolgenden Passage ist der Fingersatz und Vortrag so:

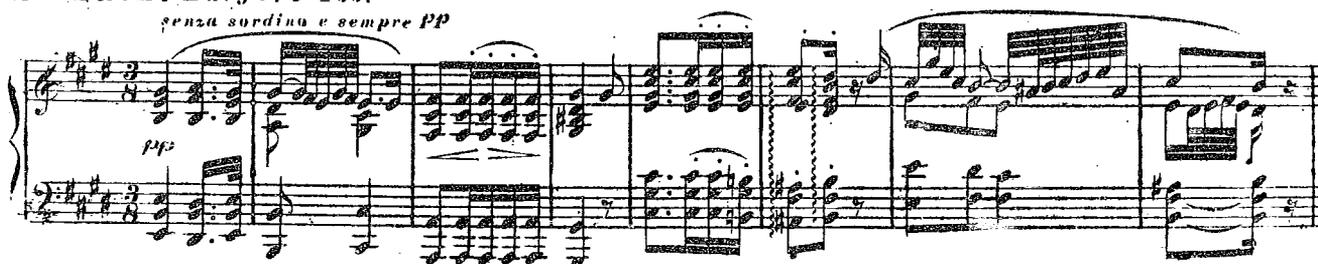


die untere Note in der linken Hand stets kräftig markirt. Der Mittelgesang in *Es* ruhig und gefühlvoll, doch in den letzten Takten der Bass sehr kräftig *staccato* vorzutragen. Die Passagen deutlich und streng im Tempo, später in den *Accordfiguren* mit *Pedal*.

Der zweite Theil mit dem Orchester genau concertierend. Die *Triolen* in *Des* sehr sanft und *legato*. Der Eingang in das Hauptthema feurig und jeder aufwärtssteigende Takt mit *Pedal*.

Nach der improvisierten Schlusscadenz fällt das *Solo* (mit concertierenden *Pauken*) sogleich *pianissimo* und mit *Pedal* in jedem Takte, wieder ein. Der Schluss rauschend und energisch.

2<sup>ter</sup> Satz. *Largo*.  $\text{♩} = 66$ .  
senza sordino e sempre *pp*



Beethoven, (der dieses *Concert* 1803 öffentlich spielte,) liess das *Pedal* durch das ganze Thema fortduerenz, was auf den damaligen schwachklingenden *Clavieren* sehr wohl anging, besonders, wenn auch das Verschiebungspedal dazu genominen war. Aber jetzt, wo der Ton weit kräftiger geworden, würden wir rathen, das Dämpfungspedal bei jedem bedeutendern Harmoniewechsel immer

wieder von Neuem zu nehmen, jedoch so, dass im Klange keine Lücke merkbar sei. Denn das ganze Thema muss wie eine ferne, heilige und überirdische Harmonie klingen. Ein Gleiches gilt von der grossen Arpeggiopassage (in G-dur) wo auch beide Pedale benützt werden müssen. Dass alles mit einem, beinahe schwärmerischen Gefühl, (aber doch streng im Tempo,) vorzutragen ist, und dass die schnellern Verzierungen, und besonders die Schlusskadenz mit der ausdrucksvollsten Zartheit ausgeführt werden müssen, bedarf wohl kaum mehr der Erinnerung.

Dieser Vortrag ist um so nothwendiger als die Tonart (E-dur) von jener des ersten Satzes so weit entfernt ist.

*Allegro.*

3ter Satz.  
Rondo.

Das Thema dieses *Finale* ist zwar klagend, aber mit einer naiven Einfachheit vorzutragen, und darf durchaus nicht gedehnt werden, ausgenommen die letzten 3 Takte vor der Haltung, welche *ritardando* und mit Humor zu spielen sind. Die nachfolgende *Cadenz* muss *Presto* und brillant sein. Die weitere Folge streng im Takt und brillant. Der Mittelsatz (*As-dur*) sanft und harmonios, die Melodie mit delikatem Gefühl, aber auch nicht schleppend. Das *Presto* (C-dur, 6/8 Takt  $\text{♩} = 112$ ) sehr munter, brillant und rauschend.

§ 28.

Concert No. 4. Op. 56. Für Clavier, Violin und Violoncell concertant mit Orchester.  
(erschien 1807 im *Industrie Compt.*; jetzt Haslinger.)

Erster Satz.

*Allegro. ♩ = 126.*

*Tutti pp etc.*

*Solo*

*dot.*

Dieses *Concert* muss natürlicherweise mit den 2 concertierenden Begleitern gut einstudiert sein, die man es mit ganzem Orchester probiert. Der *Pianist* hat demnach die ihm zukommenden Melodien und Passagen deutlich und brillant, aber in vollkommener Übereinstimmung mit den Begleitern gut und ausdrucksvoll herauszuheben. Der Styl ist grossartig, das Tempo ruhig.

3ter Satz.  
Rondo  
Finale  
alla  
polacca.

*Largo. ♩ = 104.*

*Tutti p etc.*

*p cresc.*

Die Passagen im *Largo* sanft, leicht, und harmonios. Das *Finale* heiter, gefällig und brillant, im lebhaften *Polonaisen-Tempo*.

Concert. N<sup>o</sup>. 5. Op: 58. (erschien 1808 im *Industrie Compt.*: jetzt *Hastings* cr.)

*Allegro moderato. ♩ = 116.*

Erster Satz.

Mit diesem *Solo* fangt das *Concert* an, und das *Tutti* folgt im 6<sup>ten</sup> Takte. Einfach, ruhiger und gemüthlich, beinahe im *pastoralen* Style ist der *Character* dieses ersten eben so schönen als originellen Satzes, aber der Vortrag desselben ist bedeutend schwierig, da die *Clavierstimme* mit dem *Orchester* sehr genau verflochten ist, und der Spieler fast bei jeder Passage hierauf Rücksicht nehmen muss. Daher ist ein strenges Halten des *Tempo* ein Haupterforderniss, und aller Ausdruck liegt vorzüglich in der leichten, reinen und deutlichen Ausführung der verschiedenen Schwierigkeiten, an denen es da nicht fehlt. Folgender *Mittelsatz*:

ist sehr sanft und leicht zu spielen, aber dabei die 2<sup>te</sup> Sechzehntel in den 2 ersten Takten kurz und schnell abzustossen, ungefähr wie etc. Während dem folgenden Triller ist jedesmal das *Pedal* zu nehmen.

Die Stelle:

etc: sehr legato und sanft.

Die nachfolgenden Triolenpassagen immer brillanter und der Bass wohl markirt. Im Anfange des 2<sup>ten</sup> Theils ist folgende Stelle:

mit beigefügtem Fingersatz äusserst *legato*, sanft und gleich zu spielen.



Dem der mysteriöse Anfang dieses 3<sup>ten</sup> Satzes steht in einem gewissen Zusammenhang mit dem Vorhergehenden, um das pittoreske Gemälde zu ergänzen, so wie diess in sehr vielen Werken Beethovens der Fall ist.

Die *Solos* dieses *Finale* werden so oft vom Orchester unterbrochen, dass von allen Seiten die grösste Aufmerksamkeit und Genauigkeit nöthig ist, um durch wohlgeübtes Zusammenwirken hieraus ein Ganzes zu bilden, das dem Hörer verständlich sei.

Der *Pianist* hat hier daher mehr als je ein strenges Tempohalten, und ein richtiges *Finalaten* zu beobachten.

Übrigens muss dieser Satz sehr lebhaft, brillant, humoristisch und entschieden vorgetragen werden, und das *Pedal* ist zur Vervollständigung des Effekts sehr oft wesentlich.

Folgende Stellen sind wohl zu markiren:

so wie der  
Fingersatz:

hier der si-  
cherste ist.

Die *Cadenz* darf nicht lang sein und muss mit dem Nachfolgenden zusammenhängen. Die folgende Stelle:

etc: und.

sehr leicht, harmonios, und durch deutlich brillanten Anschlag mit der Orchesterbegleitung in Einklang gebracht. Das *Presto* sehr schnell, ( $\text{♩} = 100$ ) und in den letzten Takten *accelerando*.

Concert N.º 6. Op. 73. (erschien 1810 bei Breitkopf und Härtel.)

*Allegro.* *Solo* *ff* *Tutti* *Ped.* *etc.* *5*

Erster Satz.

Eingang in das Thema.

*à tempo*  $\text{♩} = 132$  *Tutti*

In diesem grossen Concert beginnt das Fortepiano mit drei sehr kräftigen, brillant, und grossartig auszuführenden *Cadenzen*, denen jedesmal ein einziger Accord des Orchesters vorangeht. In der dritten *Cadenz* ist die ruhigere Stelle sehr *legato* und *ritardierend* mit vielem Ausdruck vorzutragen. Von den 3 letzten Accorden dieser *Cadenz* (beim *à tempo*) fangt das Orchester an, im Takte zu zählen, worauf das *Tutti* in majestätischem, nicht allzusehnellen Tempo beginnt. Das *Solo* fangt *piano*, aber deutlich und im festen Zeitmaasse an.

Das Thema sehr *legato* und mit Ausdruck.

Die folgende Stelle:

ist sehr kräftig zu markiren.

Die nachfolgenden Passagen mit brillanter Bravour, aber mit dem Orchester wohl im Einklang.

Die Stelle:

*dim.*

sehr sanft, die rechte Hand *legato* und das mit  $\text{>}$  bezeichnete *fis* stets etwas markirt. Die linke Hand leicht und kurz. Die nachfolgende Stelle in *Ces. dur* sehr harmonios, mit *Pedal* genau nach der Bezeichnung. Die rechte Hand pickant und mit Ausdruck.

In der Passage:

soll in der rechten Hand die zwei mit  $\text{AA}$  bezeichneten Achteln ganz gleich, und unabhängig von den *Triolen* der linken Hand, abzustossen, so dass die 2<sup>te</sup> Achtel zwischen der zweiten und dritten *Triole* angeschlagen wird. Die linke Hand äusserst kräftig und *marcatissimo* (*martellato*).

Im zweiten Theile ist in der Passage:

etc:

die mit *^* bezeichnete Note in beiden Händen kräftig zu markiren.

Die nachfolgenden Accorde müssen an Kraft mit dem Orchester wetteifern, so wie auch die Octaven, welche später jedoch bis zum *pianissimo* und *rallentando* abnehmen.

Nach der letzten Haltung folgt ( ohne *Cadenz* ) gleich das *Solo* nach, wo besonders die sanfte Stelle beim Eintritt der *Corni* sehr harmonios auszuführen ist. \*)

Den Schluss mit feuriger Kraft und Bravour, aber die Passage:

etc:

in beiden Händen sehr *piano*, gar nicht *legato*, und mit deutlichster Leichtigkeit.

*Adagio un poco moto. J = 60.*

2<sup>ter</sup> Satz.

etc:

Als Beethoven dieses *Adagio* schrieb, schwebten ihm die religiösen Gesänge frommer Wallfahrer vor, und der Vortrag dieses Satzes muss völlig die heilige Ruhe und Andacht ausdrücken, die in diesem Bilde liegt. Das *Adagio* (*alla breve*) darf nicht schleppend gehen, aber fast stets mit *Ped.*, wo eine harmoniöse Wirkung zu erlangen ist. Beim *pianissimo* ist auch die Verschiebung anzuwenden.

Folgende Stelle

ist wohl zu üben, da jede Hand von der andern unabhängig bleiben muss.

Die spätre *Variation* des Thema:

muss sehr sanft, aber jede höhre Note etwas markirt werden, bis nach und nach alles *impianissimo* ver schwimmt. Alles harmonios. Die letzten 2 Takte *Solo* ( in *Es* ) sind *pp*, aber in festem Tempo vorzutragen. Nachdem, etwas gehaltenen letzten *B* tritt rasch und kräftig das *Finale* ein.

\*) Mit dem Worte *harmonios* bezeichnen wir vorzüglich eine rechtige Anwendung des Pedals durch die Dauer einer consonirenden Harmonie.

3<sup>ter</sup> Satz.  
Rondo.

ff

f

5 1 2 3 5

Der 9<sup>te</sup> und 10<sup>te</sup> Takt mit Ausdruck und etwas ritardiert. Der 11<sup>te</sup> Takt wieder kräftig im Tempo.

Im 12<sup>ten</sup> Takte ist vorzüglich auszudrücken:

f

nämlich die Melodie:

da diese Noten später durchgeführt werden.

Die sanfte Stelle im nächsten *Solo* sehr ausdrucksvoll und etwas *ritardiert*, später jedoch *accelerando*.

Die Passagen möglichst brillant, mit Bravour und Humor. Die Durchführung des Thema im 2<sup>ten</sup> Theil sehr delikate, und mit fortwährender Benützung des Pedals. Die Schlussläufe in *E. dur* sehr kräftig und brillant. Die Passagen in *E. moll* mit aller Bravour.

Am Schlusse ist die Stelle wohl einzuüben, wo das *Clavier* mit der Pauke *ritardando* concertirt. Durch das nothwendige Pedal klingt das untre *Es* als Grundbass. Am Schlusse des kräftigen Laufes muss das Orchester, mit dem höchsten *Es* genau einfallen. Das ganze *Finale* sehr lebhaft, feurig, und brillant.

**NB.** Bei den letzten Concertwerken Beethovens ist es am vortheilhaftesten, wenn der Orchesterdirektor nach einem eigenen Exemplar der Clavierstimme dirigirt, da aus der Violinstimme der Vortrag nicht errathen werden kann.

### § 31.

Concert N<sup>o</sup>. 7. Op: 61. (erschien 1808 im *Industrie Compt*: jetzt Haslinger.)

*Allegro ma non troppo.*  $\text{♩} = 126.$

Tutti

Oboi

Erster Satz.

Timp:

p

Da dieses *Concert* von Beethoven aus der Violinstimme für das *Fortepiano* arrangirt worden ist, so begnügen wir uns nur mit der Bemerkung, dass der *Pianist* durch schönen und kräftigen Ton, gediegenen Vortrag, und brillante Ausführung der Passagen so viel als möglich der Wirkung des Originals nahe zu kommen suchen muss.

*Larghetto* *Tutti*  
 2<sup>ter</sup> Satz.

Mit grösster Empfindung und Zartheit vorzutragen.

♩. = 100  
 3<sup>ter</sup> Satz.  
 Rondo.

Sehr lebhaft, munter, und brillant. \*)

§ 32.

Fantasie für Clavier, Orchester und Chor. Op:80.  
 (erschien 1810 bei Breitkopf und Härtel.)

1<sup>tes</sup> Tempo.  
*Adagio.*  
 Pf: solo

*sf* *ff* *Ped.* *etc.*

Diese kolossale und schwierige *Introduction* ist mit dem grossartigsten Ausdruck, und mit immer steigender kräftiger Bravour vorzutragen. Besonders ist in folgender Stelle:

Das Thema mit dem rechten Daumen wohl zu markiren, während die obere 32steln, so wie auch der Bass, kurz und stark abgestossen werden. Der letzte Takt ( vor der Haltung ) *stardierend*, aber *fortissimo*.

\*) Beethoven componirte dieses Concert ( vielleicht sein grösstes und schönstes ) in sehr kurzer Zeit für den Violinisten Franz Clement, im Jahr 1808, von dem es auch, kaum 2 Tage nach seiner Vollendung, mit grösster Wirkung produziert wurde.

\*\* das letzte Viertel ist durch einen Stichfehler in allen Ausgaben weggeblieben.

*Allegro. ♩ = 138.*

*Tempo.*

*Tutti*

*pp.*

*Solo*

*mev.*

Da die vorhergegangene *Introduction* vom Orchester nicht pausirt wird, hat man hier vor dem Anfang dem Direktor ein Zeichen zu geben.

Die kleinen *Solo's* vor den Haltungen sind *recitativ*-mässig und mit Ausdruck vorzutragen.

*Allegretto. ♩ = 76.*

*3tes Tempo.*

*Tutti*

*f*

*p*

*f*

*Solo*

*Ped.*

*Thema.*

*dot.*

Das *Solo* beginnt in festem Tempo, und das *Thema* ist mit dem singbarsten Ausdruck und naivem Gefühl ganz einfach und einen Takt vor der Haltung etwas *ritardando* vorzutragen. Die *Cadenz* leicht, schnell und sanft. Das folgende *Accompagnement piano* gestossen. Die spätern Passagen brillant, und die letzte *Cadenz* rasch in's nächste Tempo übertretend.

*Allegro molto. ♩ = 138.*

*4tes Tempo.*

*f*

*B.*

Dieser ganze Satz sehr feurig und kräftig, wohl vereint mit dem Orchester. Die spätere Melodie und das *Accompagnement* sanft, aber dann *crescendo* bis zur Bravour, der *Cadenztriller* sehr lange dauernd und zusammenhängend mit dem

*Adagio ma non troppo. ♩ = 88.*

*5tes Tempo.*

*Solo tr.*

*Clav. p*

*Fag. p*

Diese *Variation* sehr *delicat*, und die Verzierungen mit zarter Leichtigkeit, aber alles streng im Tempo; eben so den Schlusstriller als Übergang zum



### Schlussbemerkung.

#### Über die geistige Auffassung der Beethoven'schen Compositionen.

Wenn mehrere gute Schauspieler eine und dieselbe Rolle darstellen, (z. B. den Hamlet) so wird meistens Jeder in der Auffassung derselben von dem Andern in manchen Einzelheiten abweichen. Der Eine wird die Schwermuth, der Andre die Ironie, der Dritte den verstellten Wahnsinn, u. s. w. vorzüglich hervorheben. Und doch kann jede dieser Darstellungen in ihrer Art vollkommen befriedigend sein, wenn nur die Hauptansicht richtig ist.

Auch beim Vortrag klassischer Compositionen, und vorzüglich der Beethoven'schen, hängt Manches von der Individualität des Spielers ab. (Wobei wir bei Allen einen gewissen Grad von *Virtuosität* voraussetzen; denn der Stümper kann an keine geistige Auffassung denken.)

Demnach kann der Eine den Humor, der Andre den Ernst, der Dritte das Gefühl, der Vierte die Bravour *etc.* vorzüglich vorherrschen lassen, — aber wer Alles zu vereinigen weiss, ist allerdings der Beste.

Es gibt jedoch materielle Bedingungen, die unbedingt nothwendig sind, und von denen alles Andre abhängt, nämlich:

- 1<sup>tes</sup> Das richtige *Tempo*.
- 2<sup>tes</sup> Die genaue Beachtung aller Vortragszeichen, die Beethoven, (besonders in seinen spätern Werken.) sehr genau angegeben hat.
- 3<sup>tes</sup> Die vollkommene Beherrschung aller Schwierigkeiten, und Ausbildung eines guten Spiels in allen Beziehungen, die durch das Studium andrer guten Tonsetzer bereits erlangt worden ist.

Mit der Anwendung dieser drei nothwendigen Eigenschaften kann man sicher sein, den Geist Beethovens nirgends zu verfehlen.

Das richtigste *Tempo* haben wir sowohl durch den Mätzl'schen *Metronom* wie auch durch Worte überall anzudeuten gesucht, und die Beachtung desselben ist allerdings das Wichtigste, da bei einem falschen Zeitmaasse der ganze *Character* des Tonstückes entstellt wird.

Die Beachtung der 2 andern Bedingungen hängt von der Aufmerksamkeit und dem Fleisse des *Pianisten* ab.

Die höhere geistige Auffassung kann, bei angebornem Talente, nur durch eine genaue Kenntniss aller Beethoven'schen Werke, durch einen kundigen Lehrer, und endlich durch Beobachtung alles dessen erlangt werden, was wir in diesen Kapiteln mit aller uns zu Gebote stehenden, für den bestimmten Umfang des Lehrbuchs berechneten Ausführlichkeit darzulegen versucht haben, — und wenn dieser Aufsatz auch keinen weitem Nutzen brächte, als die *Pianisten* auf a. H. Meisterwerke des unsterblichen Tonsetzers aufmerksam zu machen, so hielten wir unser Streben für hinreichend belohnt; denn gar manche seiner Bewunderer kennen wohl kaum die Hälfte derselben.

### § 34.

Wenn ein *Pianist* ein Tonstück auf seine Weise, mit selbst gewähltem *Tempo* bereits einstudiert, sich angewöhnt, und in dieser Gestalt liebgekommen hat, so fällt es ihm schwer, sich sodann mit einem andern *Tempo* und Vortrag zu befreunden, auch wenn das Letztere das Bessere und Richtigere ist. Es kann sich daher bisweilen ereignen, dass mancher Spieler sich mit der hiergegebenen Ansicht und Tempobezeichnung nicht gleich einverstehen wird. Dieses hängt ungemein von der Angewöhnung ab, und es lässt sich hierüber nicht wohl streiten, da z. B. mancher Spieler, dem die Fertigkeit und Bravour nicht zu Gebote steht, sich auch selbst bei den aufregendsten Tonstücken, mit einem ruhigeren und bescheidenern Vortrage begnügt, und diesen für den wahren hält.

Aber es kann in diesem Punkte doch nur eine ganz richtige Art der Ausführung geben, und wir haben uns bestrebt, nach unserer besten Erinnerung das Zeitmaass, als den wichtigsten Theil der richtigen Auffassung, so wie auch den Vortrag nach Beethovens eigener Ansicht anzudeuten.

### § 35.

#### Über Beethovens Gesang-Compositionen.

Gesänge und Lieder (meist in deutscher, doch auch mitunter in italienischer Sprache) hat Beethoven in grosser Menge geschrieben, so, dass deren genaue Anzahl wohl erst bei einer dereinstigen Gesamtausgabe wird ausgemittelt werden können.

Zu den bedeutendsten gehören: *Adelaide*, (erschien um 1799); *Liederkreis* an die ferne Geliebte, (um 1814, eines seiner schönsten Werke) *Der Wachtelschlag*, (um 1804); *Das Glück der Freundschaft* (1800) ein italienisches *Terzett* (um 1814); dann mehrere Sammlungen, die theils bei *Hastinger*, theils bei *Breitkopf* und *Härtel* in den Jahren von 1805 bis 1810 erschienen; und ausserdem eine grosse Zahl einzelner Gesänge, *Canons*, *etc.* — und staunen muss man über diesen unerschöpflichen Reichthum an eben so originellen wie schönen Melodien, von dem selbst die kleinsten Liedchen den Beweis geben. Um diese Gesänge gehörig zu accompagnieren, darf selbst der geschickteste Spieler es nicht auf den Zufall ankommen lassen. Die, oft schwierige Begleitung muss eben so wohl studiert werden, wie irgend ein Solo-Werk, und die Kenntniss der Beethovenschen Compositionen überhaupt, so wie ein geistreicher und zarter Vortrag sind danicht mindernothwendig. Obwohl sich das Tempo zum Theil nach der Gesangsweise des Sängers richten muss, so hat der Begleiter es doch vorher wohl zu überdenken, und dem Geiste des Tonsetzers, wie dem des Textes anzupassen.

---

Wenn zu jener Zeit, als *Mozart* und *Beethoven* ihre Werke öffentlich spielten oder dirigirten, irgend Jemand auf die so leicht ausführbare Idee gekommen wäre, die Dauer eines jeden Tonsatzes an der Uhr zu bemerken, und dann genau nach Minuten und Sekunden zu notieren, so hätten wir jetzt den zuverlässigsten Maassstab, wie schnell jedes Tonstück nach dem Willen des Autors vorgetragen werden soll. Warum sollte dieses nicht von nun an möglich sein? Man kann leider nicht darauf rechnen, dass Jedermann einen Metronom besitzt. Wenn aber der Spieler weiss, dass ein Tonstück z. B. gerade  $8\frac{1}{2}$  Minuten dauern muss, so wird er bei dem zweiten oder höchstens dritten Durchspielen genau finden, wie geschwind, oder wie langsam er das Tempo zu nehmen hat, um gerade diese Zeit auszufüllen. Eben so der Orchesterdirektor. Und da die besten stets und überall ihren unwandelbaren Gang haben, und immer haben werden, so würde eine solche vom Autor selber gegebene Vorzeichnung für die späteste Nachwelt verständlich bleiben. Indem wir diese Idee hier flüchtig mittheilen, glauben wir, vielleicht eine Anregung gegeben zu haben, dass dieselbe einst benutzt und deutlicher ausgeführt werde. Es ist bekannt, wie häufig, besonders bei öffentlichen Productionen, das Tempo vergriffen wird. Es versteht sich, dass bei grössern Werken auf eine Abweichung von einigen Augenblicken wenig ankäme, da oft die Beschaffenheit des Lokales, des Orchesters, *etc.* einen kleinen Unterschied entschuldigen muss.

C. C.

## 1<sup>tes</sup> Capitel.

### Über den Vortrag der Fugen

Seb. Bach's, Händel's, und anderer classischen Autoren.

#### § 1.

Wie vollstimmig die Compositionen in der freien, oder sogenannten galanten Schreibart auch sein mögen, so ist da doch immer nur Eine Stimme, welche die Melodie, oder den Gedanken führt, und alles Übrige ist derselben als Begleitung untergeordnet. Aber in der Fuge ist das ganz anders. Mag nun die Fuge 2-, 3-, 4-, oder 5-stimmig sein, so ist jede dieser Stimmen wesentlich, und hat ihren selbstständigen, eigenen, bedeutenden, und von allen andern Stimmen ganz verschiedenen Gang, den sie vom Anfang bis ans Ende konsequent durchführt.

Daher erfordert die Fuge eine ganz besondre Art des Vortrags, der von der gewöhnlichen, eleganten, nur auf Totaleffecte berechneten Spielweise bedeutend verschieden ist, und seine eigenen Schwierigkeiten hat.

Schon die Art, wie die Fugen geschrieben werden, zeigt die Unabhängigkeit einer jeden einzelnen Stimme, und es ist nun die Pflicht des Spielers, sie mit eben so deutlicher Selbstständigkeit vorzutragen.

Oft bewegt sich, z. B., eine Stimme in Sechzehnteln, — (aber nicht als *Accompagnement*) — während zu gleicher Zeit eine andre in Achteln, eine dritte in Synkopen, eine vierte in halben oder Viertelnoten fortschreitet, und jede derselben einen eigenen Gedanken durchführt. Zudem soll jede Stimme streng *legato*, ausgeführt werden, — (da das *Staccato* in Fugen in der Regel gar nicht zulässig ist,) — und auch den ihr zukommenden eigenthümlichen Ausdruck erhalten.

Ferner soll diejenige Stimme, in welcher das Hauptthema, oder ein Contrathema von Neuem eintritt, kräftiger hervortreten, ohne jedoch die Gesammtharmonie zu stören.

Kürz, jede einzelne Stimme soll so klar und deutlich herausgehoben werden, als ob sie von einer besondern Hand vorgetragen würde, wenn es auch, wie oft bei Fugen der Fall ist, noch so unbequem und unnatürlich zu greifen und zu spannen wäre. Daher ist oft der Vortrag einer kleinen, einfach und leer aussehenden Fuge schwieriger, als der manches modernbrillanten Tonstücks, das aus vielen tausend Noten besteht. Denn alle oben angeführten Schwierigkeiten soll der Spieler, dem nur zehn Finger zu Gebote stehen, mit ungezwungener Leichtigkeit, Deutlichkeit, und häufig auch in schneller Bewegung ausführen, ohne zu den modernen Hilfsmitteln des Clavierspiels seine Zuflucht zu nehmen. Das *Arpeggieren* oder Springen bei gehaltenen Spannungen, oder die Anwendung des Pedals, um langgehaltene Noten bequem fortklängen zu lassen, ist im echten Fugenspiel durchaus nicht zulässig. Jeder Ton muss nur durch die Finger seine Geltung erhalten, und die beiden Hände müssen sich gewissermassen in eben so viele, von einander unabhängige Theile zersetzen, als eben verschiedene Stimmen vorhanden sind.

#### § 2.

Dieses sind die Hauptbedingungen zum richtigen Vortrage der klassischen Fugen Seb. Bach's, Händel's, und überhaupt aller Tonwerke und einzelnen Stellen, die zu dieser Gattung gehören. Denn auch in *Sonaten, Variationen, etc.* befinden sich, (wie wir bei *Beethoven* gesehen haben,) einzelne Sätze im strengen Style, bei welchen diese Spielweise nothwendig ist.

#### § 3.

Zweistimmige Fugen unterliegen diesen Schwierigkeiten nicht, und man hat nur das oft wiederkehrende Thema durch stärkern Nachdruck überall herauszuheben.

So wie aber eine dritte (Mittel-) Stimme hinzutritt, so muss dieselbe in allen Fällen wo sie nicht mit einer Hand bequem gespannt werden kann, dergestalt in beide Hände vertheilt werden, dass sie ihren gebundenen selbstständigen Gang immer bewahre und deutlich klingen lasse. Dieses wird auf folgende Weise erreicht:

- 1<sup>tes</sup> Indem man nöthigenfalls von der gewöhnlichen regelmässigen Fingersetzung ganz abweicht, und den Daumen selbst bei bewegten Figuren auf die Obertasten setzt, sowie auch die andern Finger beliebig übereinander legt, oder mehrere Tasten nach einander mit einem und demselben Finger nimmt.
- 2<sup>tes</sup> Indem man sich die Fertigkeit aneignet, auf jeder gehaltenen Taste schnell mit mehreren Fingern, auch wohl mit beiden Händen abzuwechseln.
- 3<sup>tes</sup> Indem man beim Einstudieren genau untersucht, mit welcher Hand diese oder jene Note der Mittelstimme, mit Beachtung des *legato*, am bequemsten gegriffen werden kann, dabei solche Stellen oft mehrere Spiel-Weisen möglich sind, und man daher stets die allerbeste auswählen muss. z: B:

*Moderato.*

Ex: 1.  
Handel.)

**W.** Ehe wir die Beispiele besprechen, ist über die Bezeichnung des Fingersatzes zu bemerken, dass alle Finger, die über den betreffenden Noten stehen, der rechten Hand gelten. Alle Finger, die unter den Notenstächen, sind für die linke Hand bestimmt, ob nun die Mittelstimmen in der oberen oder untern Zeile geschrieben sein mögen.

In dem obigen Beispiele übernimmt schon im Anfange des 3<sup>ten</sup> Taktes die rechte Hand die Mittelstimme mit dem 2<sup>ten</sup> Finger, und die linke kann dann bequem die dritte und vierte Stimme übernehmen. Eben so ist es im 7<sup>ten</sup> Takte. Der Spieler muss nur stets daran denken, dass jede Stimme streng *legato* vorzutragen ist, selbst wenn, ( wie hier im 4<sup>ten</sup> Takte ) in der Oberstimme ein Finger auf eine entfernte Taste zu springen hat.

Dass bei allen fugirten Sätzen ein fester, klangreicher Anschlag, nothwendig ist, versteht sich um so mehr, als nur dadurch eine stets vollständige Harmonie erlangt werden kann.

Ex: 2 -  
(Seb. Bach)

The score for Example 2 consists of three systems of music. The first system starts with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature (C). It begins with a forte (f) dynamic. The second system continues the piece, showing a transition to a bass clef in the lower part. The third system concludes the piece with a 'etc.' marking. The score is heavily annotated with fingerings (numbers 1-5) and slurs, indicating a complex technical exercise.

Erst am Ende des 3<sup>ten</sup> Taktés tritt hier die dritte Stimme im Basse ein, während die linke Hand noch das *e* in der Mittelstimme hält. Aber schon das nachfolgende *dis* wird mit der rechten Hand genommen, da es zu dem nächsten *fis* besser gebunden werden, und die linke sodann ihre Passage besser ausführen kann. Am Ende des 6<sup>ten</sup> Taktés wird das *e* der Mittelstimme wieder mit der linken gegriffen und dann noch als Viertelnote gehalten, während unten der 4<sup>te</sup> Finger über den 5<sup>ten</sup> *legato* überschlagen wird. Das nächstfolgende *dis-fis* übernimmt wieder die rechte Hand, da es für die linke sehr unbequem wäre. Das *h* muss dagegen wieder die linke greifen. Da im 8<sup>ten</sup> Takte die 3 nacheinanderfolgenden *Sexten* für die rechte Hand *legato* zu unbequem wären, so nimmt die linke Hand das *fis* der ersten *Sext*, und die andern können dann bequem geschliffen werden, so wie auch die nächstfolgenden 2 Terzen, während die dritte Terz sodann besser mit beiden Händen zu spielen ist.

Durch diese berechnete Vertheilung der Mittelstimme zwischen beide Hände kann, wie man sieht, jede Stimme genau gebunden werden, während bei einer andern Fingersetzung mehrmal das *Legato* unterbrochen und zerrissen erscheinen würde.

Ex: 3.  
(Seb. Bach.)

The score for Example 3 is marked 'Allegro' and consists of six variations labeled (a) through (f). It begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 12/16 time signature. The first variation (a) starts with a forte (f) dynamic. The subsequent variations (b) through (f) show different technical approaches to the same melodic material. The score is filled with intricate fingering and slurs, demonstrating advanced piano technique.

Bei (a) wird das *gis*<sub>h</sub> noch mit der rechten Hand genommen, das *a* *gis* in der Mittelstimme aber übernimmt schon die linke. Bei (b) wird im Bass der 4<sup>te</sup> Finger über den 5<sup>ten</sup> *legato* überschlagen. Im 4<sup>ten</sup> Takte wird in der Mittelstimme das *cis* noch mit der rechten, das *#h* aber mit der linken Hand gegriffen. Bei (c) wird das *cis* mit der linken, die übrigen aber mit der rechten Hand genommen. (Das *cis* darf natürlicherweise nicht so lange gehalten werden, wie das untere *fis*). Bei (d) wieder das *dis*<sub>h</sub> so wie das nachfolgende *cis* *dis* mit der linken Hand. Bei (e) wird in der Mittelstimme nur das *e* mit der rechten Hand gegriffen. Bei (f) und (g) bleibt die Mittelstimme in der linken Hand bis zum (h). Auch ist bei (g) im Bass auf dem *gis* der 4<sup>te</sup> Finger schnell mit dem 5<sup>ten</sup> zu wechseln. Bei (i) muss die rechte Hand auf dem *gis* schnell den 5<sup>ten</sup> nach dem 3<sup>ten</sup> einsetzen, um (bei (k)) die Mittelstimme zu übernehmen.

Auf diese Art kann, bei ruhigster Handhaltung, und im strengsten *legato*, die ganze verwickelte Stelle vollkommen dreistimmig ausgeführt werden. Auf jede andre Weise würde man, hie und da abstossen, springen, und gewissermassen nach den Tasten schnappen müssen, was im Fügenspiel möglichst vermieden werden soll: Denn der Satz wäre dann nicht mehr 3-stimmig

Ex: 4.  
Sph: Bach.)

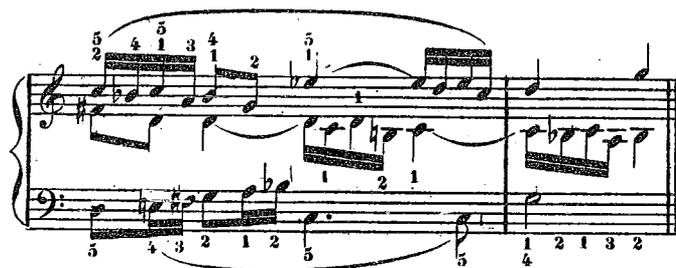
Da dieser Satz ziemlich schnell gehen muss, so kann das *legato* der Sechzehntel nur auf diese Art erreicht werden, indem bei (a) die rechte Hand drei Noten (*f, g, a*) übernimmt, und bei (b) die linke nach dem unteren *f* den dritten Finger gewandt auf das *b* übersetzt. Bei (c) muss im Bass der 4<sup>te</sup> Finger eben so *legato* über den 5<sup>ten</sup> kommen.

Allerdings bedarf es einer bedeutenden Übung, um solche Stellen geschmeidig, natürlich, und in jeder Art des Tempo auszuführen, und vorzüglich, um auf keine Weise es hörbar zu machen, wenn eine Hand die andre bei gebundenen Läufen ablöst; — aber dafür ist dann der Vortrag vollkommen, und bringt eine Wirkung hervor, die derjenige nie erreichen wird, der solche Sätze nach Willkür und Bequemlichkeit gehackt und stolpernd vorträgt.

solche Stellen haben das Eigene, dass fast immer mehrere Arten des Fingersatzes dabei möglich sind, wovon man keine ganz schlecht nennen kann. Aber es handelt sich darum, die möglichst Beste herauszufinden, und dieses kann selbst den erfahrensten Spieler oft genug Nachdenken und Studium kosten. Manchmal kann eine einzige Note, die man der andern Hand zuteilt, eine sonst schwere Stelle leicht und bequem machen. z. B.:



Hier sind die 4 Sechzehnteln in der Mittelstimme ( bei (a) ) schwer genug. Denn wollte man dabei den linken Daumen zwei- oder mehrmal nacheinander gebrauchen, so würden dieselben ( besonders im *Allegro-tempo* ) nothwendig gehackt erscheinen. Wenn man aber die beiden *d* mit dem rechten Daumen nimmt, so erscheint alles völlig gerundet; nämlich:



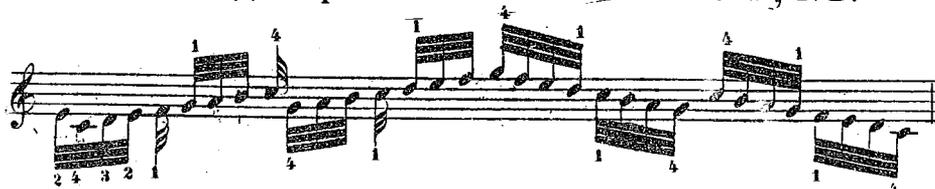
Nun können diese 4 Noten völlig gebunden vorgetragen werden, da beide Daumen einander *legato* ablösen.

## § 5.

Das, was wir jetzt Vortrag und Ausdruck nennen, war den Alten, (zu *Händels* und *Seb. Bachs* Zeiten) unbekannt; erstens, weil die damaligen Tasteninstrumente, (*Orgel*, und *Flügel*) dazu gar nicht geeignet waren, und zweitens, weil ihre Fingersetzung noch sehr mangelhaft war. Der so wichtige Gebrauch des Daumens beim Untersetzen und Überschlagen der Finger war noch nicht entdeckt, und die *Scalen* wurden entweder so gespielt:



oder man theilte im schnelleren Tempo die Läufe in beide Hände ab, z. B.:



Man sehe *Km. Bach's Clavierschule*, dem übrigens der bessere Gebrauch des Daumens schon bekannt war. (Um 1730, also mehrere Jahrzehende nach *Seb. Bach* und *Händel*.)

Demnach konnte damals beim Vortrage der Fugen *etc.* von keinem *For.te*, *Pia.no* oder *Legato* in schneller Bewegung, u. s. w. die Rede sein. Aber es wäre lächerlich, wenn wir jetzt das Bessere, was die Alten entbehren mussten, aus übertriebener Pietät freiwillig entbehren wollten, und wenn wir daher glaubten, die Fugen eben so monoton und steif vorzutragen zu müssen, als es damals nothwendiger Weise der Fall sein musste, wo unser jetziges Clavier-spiel noch ganz unbekannt war. \*)

Wir glauben daher, dass bei dem Vortrage alter Fugen und anderer Clavierwerke ein zweckmäßig berechneter, unserm Geschmack zusagender Ausdruck eben so nothwendig und zu rechtfertigen ist, als jene Meister ihn gewiss selber benützt hätten, wenn ihnen uns're trefflichen *Fortepiano* zu Gebote gestanden wären.

### § 6.

Wenn auf der, immer gleich stark tönenden Orgel kein Ausdruck einzelner Stellen möglich ist, so wird dieser Mangel durch die wichtige Eigenschaft ersetzt, dass jede gehaltene Taste immer in gleicher Kraft forttönt. Da aber das *Fortepiano* diese Eigenschaft nicht besitzt, (und auch nicht besitzen soll, weil es sonst seine ganze Eigenthümlichkeit verändern würde,) so folgt hieraus, dass jede langsam're Note stärker markirt werden muss, um während den schnellern Mittelnoten nach ihrem Werthe fortzuklingen; — und diese einzige Nothwendigkeit führt auch alle andern Schattierungen des modernen Vortrags herbei.

Die meisten *Fugenthema* bestehen aus langsamern Noten, als die darauf folgende Durchführung, und nach einem Thema das aus ganzen oder halben Noten besteht, folgen oft Bewegungen in Achteln, Sechzehnteln, auch wohl noch schnellern Notengattungen. Es ist daher natürlicher Weise nothwendig, dass das Thema, bei seiner spätern oftmaligen Wiederkehr, stärker markirt werden muss, um nicht in dem Schwall der andern Stimmen verloren zu gehen.

### § 7.

Daher sind beim Vortrage aller Fugen auf dem *Fortepiano* folgende Regeln festzusetzen:

1. So oft das Hauptthema wiederkehrt, und zwar besonders, wenn dieses in einer Mittelstimme der Fall ist, so muss es kräftiger angeschlagen werden, als die andern Begleitstimmen.
2. Wenn ein Contra-thema vorhanden ist, so muss dasselbe ebenfalls markirt werden, jedoch etwas weniger als das Hauptthema.
3. Wenn die Stimmenanzahl durch das Eintreten einer neuen Stimme sich vermehrt, so ist ein *crescendo* oder *più forte* anwendbar. Eben so wenn die Bewegung aufwärts steigt.
4. Wenn alle Stimmen beschäftigt sind, so ist meistens das kräftige Spiel an seinem Platze.
5. Wenn nur einige einzelne Stimmen das Tonstück fortführen, so ist ein *piano* oder *diminuendo* angemessen.
6. Wenn in einer Fuge im Basse eine Note durch viele Takte fortgehalten werden soll, so darf man sie im langsamen Tempo in jedem Takte, und in schnellerem Tempo in jedem 2<sup>ten</sup> Takte wieder von Neuem anschlagen.
7. Derselbe Ausdruck, den man im Anfange dem Thema gegeben hat, muss den Wiederholungen desselben genau wiedergegeben werden, in welcher Stimme es auch vorkommen mag.
8. Jede Fuge muss streng im Tempo gespielt werden. Nur vor einer Haltung, oder in den Schluss-takten ist ein *Ritardando* zulässig.
9. In der Regel sind alle Fugen *legato* zu spielen, wenn nicht durch Pausen oder kurze Noten das Gegentheil angezeigt ist.

\*) Seb. Bach schrieb seine berühmten 30 Variationen für Flügel mit zwei übereinanderliegenden Tastatur, so leicht ausführbar.

10. Jede Note muss genau nach ihrem Werthe gehalten werden und das Arpeggieren, oder Nacheinander anschlagen der verschiedenen Stimmen ist durchaus nicht gestattet. In diesem Punkte ist das *Fortepiano* genau wie die *Orgel* zu behandeln, wo alle Accorde und Harmonien fest und zusammen anzuschlagen sind.
11. Das *Pedal* ist bei ältern Fugen niemals nothwendig. \*)

### § 8.

Die Fuge ist ein geist- und kunstreiches Tonwerk, dessen Erfindung sich aus den ersten Zeiten der Entwicklung unsrer jetzigen Musik, (also seit beiläufig 400 Jahren) herschreibt. Die Regeln, nach welchen sie componirt wird, haben sich im Laufe dieser Zeit so fest begründet, dass jede Abweichung von denselben die Eigenthümlichkeit zerstören würde, welche diese Kunstform auszeichnet.

Das, anfangs von einer Stimme angegebene Thema wird von den andern nach einander folgenden Stimmen nach gewissen Regeln wiederholt, während jede früher eingetretene Stimme durch ihre fortgesetzte, selbstständig fortschreitende Führung die Gesamtharmonie bildet. Diese oftmalige Wiederholung des Thema in jeder Stimme, nach bestimmten Gesetzen, und in einem Kreise von verwandten Tonarten, ist der Stoff, aus welchem jede regelmässige Fuge gebildet wird.

Hiezu kommt noch, dass oft dem Hauptthema ein Contra Thema beigegeben wird, — dass ferner das Thema umgekehrt werden kann, — dass die Stimmen das Thema früher nacheinander folgen lassen können, als anfangs geschah, (die sogenannte *Engführung*); — dass auch ein Thema verkürzt wird, indem man aus jeder halben Note eine Viertel, aus jeder Viertel eine Achtel u. s. w. macht; — dass auf die gerade entgegengesetzte Weise ein Thema verlängert werden kann; — dass man Fugen auf drei, auch vier Thema machen kann; — und noch manche andre Verwicklungen.

### § 9.

Wenn man erwägt, dass alle diese kunstreichen, oft vereint angebrachten Gewebe ein harmonisch schönes Ganze bilden müssen, welches in der Regel von keiner langen Dauer sein darf, und nur von 3, 4, 5, höchstens und selten von 6 Stimmen, in dem Raum von 4 Octaven ausgeführt wird, so wird man die alten Meister wohl bewundern müssen, die in dieser Art bis jetzt das Ausgezeichnetste, und noch nicht Übertroffene geleistet haben.

Man wird aber auch einsehen, dass, (besonders auf dem *Fortepiano*,) ein sehr vollkommener Vortrag dazu gehört, um ein Kunstwerk dieser Gattung deutlich und verständlich auszuführen. Denn der Zuhörer, dem man nicht zumuthen kann, dass er das Kunstreiche des Tonwerks aus den geschriebenen Noten kennen müsse, soll es durch das Gehör fassen und verstehen lernen: was bei einem unklaren, verworrenen, oder monotonen Spiel nicht möglich wäre.

Überhaupt muss jeder *Pianist*, dem es Ernst ist, vollkommen zu werden, sich beim Einstudiren stets die Frage stellen: „Wird der Zuhörer, der dieses Tonstück zum Erstenmale hört, es bei meinem Vortrage auch so gut verstehen, als ich selber, nachdem ich es schon hundertmal geübt habe?“

### § 10.

Wir geben nun eine fortschreitende Reihe vollständiger Fugen von den besten Meistern älterer Zeit. Manche darunter sind bis jetzt wenig bekannt.

Der beigelegte Fingersatz ist genau zu beachten, und beim Einstudiren ist auch auf die betreffenden Anmerkungen Rücksicht zu nehmen.

Um keine Gattung zu übergehen, beginnen wir mit einer zweistimmigen Fuge. \*\*)

\*) Wir sprechen hier überall von dem Dämpfungs- oder Forte-Pedal des *Fortepiano*.

\*\*) Da die Darstellung der Fugentheorie nicht hierher gehört, so empfehlen wir hierüber *Reich's* grosses, Lehrbuch der Harmonik oder *Marpurg's* Abhandlung über die Fuge. (beide Werke bei *Diabelli*)

*Allegro vivace. 2/4.*

**Fuge, No. 1.**  
**Kirnberger**  
(2-stimmig)



In dieser kleinen, aber geistreichen Fuge ist im 19<sup>ten</sup> Takte das Contrathema  eingeflochten, welches dann nebst dem Hauptthema durch alle Stimmen geht, und überall deutlich herauszuheben ist. Alle Stimmen sind *legato*, nur die im Hauptthema gestossenen zwei Noten sind überall *staccato* zu markiren. In den 3 Schlusstakten, (welche *dim.* und *rall.* vorzutragen sind) werden die Vorschläge in der rechten Hand als Achteln gespielt.

Im vorletzten Takt ist die linke Hand so zu spielen:  indem erst nach den *fes.* auf dem untern *b* der Daumen den 3<sup>ten</sup> Finger ablöst. Das *f* in der Mittelstimme, welches den 2 Sechzehnteln nachfolgt, gehört schon der rechten Hand an.

Andantino espressivo.  $\text{♩} = 66$   
sempre legato e cantabile!

Börs. No. 3.  
(Friedemann  
Bach.)  
3 Stimmig.)

\* Die letzten 2 Achteln der Mittelstimme werden schon von der rechten Hand übernommen, damit die Linke fest und sicher das Thema im Basse aufzunehm. könne.

The musical score is a fugue in G major, 3/4 time. It consists of six systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamic markings include *cresc.*, *dim.*, *dol.*, *sf*, and *p rall.*. The piece is in G major and 3/4 time.

Diese einfache, aber sehr gemüthliche, empfindungsvolle Fuge scheint sehr leicht zu sein; aber das strenge, immer gleich fortfließende *Legato* jeder Stimme bedarf einer sehr genauen Beachtung des Fingersatzes, so wie eines schönen Anschlags, um den wehmüthigen *Character* des Tonstücks mit allen Mitteln des Ausdrucks wiederzugeben. Besonders vom 26<sup>ten</sup> Takte an ist das, in der Mittelstimme befindliche Thema so genau zwischen beide Hände zu vertheilen, dass es wie von einer Hand gespielt erscheine.

Andante con moto.  $\text{♩} = 84$  sempre legato.

Fuge, N.º 4.  
Friedemann  
Bach.)  
3 Tommig.)

(1) (6)

(11) (16)

(21)

(26) (31)

(36)

(41) (46)

Bei grössern Fugen werden wir die Takte nummerieren, um bei den betreffenden Anmerkungen das  
Aussuchen zu erleichtern.



Musical score system 1, measures 106-111. The system consists of two staves. The right staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The left staff contains a bass line with fingerings and dynamics. Dynamics include *f* and *sf*. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

(116)

Musical score system 2, measures 116-121. The system consists of two staves. The right staff contains a melodic line with slurs and ornaments. The left staff contains a bass line with slurs and dynamics. Dynamics include *p*, *f*, and *sf*. The word *crede* is written at the end of the system.

(121)

(126)

Musical score system 3, measures 121-126. The system consists of two staves. The right staff contains a melodic line with slurs and ornaments. The left staff contains a bass line with slurs and dynamics. Dynamics include *f* and *sf*. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

(131)

(136)

Musical score system 4, measures 131-136. The system consists of two staves. The right staff contains a melodic line with slurs and ornaments. The left staff contains a bass line with slurs and dynamics. Dynamics include *f*. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

(141)

(146)

Musical score system 5, measures 141-146. The system consists of two staves. The right staff contains a melodic line with slurs and ornaments. The left staff contains a bass line with slurs and dynamics. Dynamics include *p*. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

(151)

(156)

Musical score system 6, measures 151-156. The system consists of two staves. The right staff contains a melodic line with slurs and ornaments. The left staff contains a bass line with slurs and dynamics. Dynamics include *p* and *sf*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The word *crede* is written at the end of the system.

(166) *dim.* *p* *cresc.* *sf*

(176) *f*

(186) *dim.* *p* *sf* *dol. espressivo*

(196) *cresc.* *ff* *dim.* *p*

ral = len = tan = do

In dieser Fuge wird das Hauptthema gleich anfangs von einem Contrathema begleitet, welches dann gemeinschaftlich mit dem Ersten durchgeführt wird. Die erste Note des Hauptthema ist stets sehr kräftig, alles übrige aber sanft, sehr *legato* und mit vielem Ausdruck vorzutragen. Im 106<sup>ten</sup> Takte fangt in den 2 untern Stimmen die Engführung des Hauptmotivs an, indem es in der Mittelstimme um einen Takt später eintritt. Beide sind sehr kräftig und *legato* zu spielen. Im 139<sup>ten</sup> Takte beginnt die Umkehrung beider Motive. Im 161<sup>ten</sup> Takte folgt dem rechten Thema in der Engführung das umgekehrte. Eben so im 171<sup>ten</sup>. Überall muss jedes Hauptthema deutlich hervorgehoben werden, so wie auch das Contrathema. Auch diese Fuge ist von einer schönen Wirkung, und der sanft klagende empfindungsreiche Character derselben macht den Spieler einen sehr ausdrucksvollen Vortrag zur nothwendigen Pflicht. Übrigens ist diese Fuge auch für die Orgel vollkommen geeignet.

Lento maestoso.  $\text{♩} = 76$ .

Fuge No. 5.

The first system of the fugue consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a common time signature. It contains several measures of music, including a triplet of eighth notes and a sixteenth-note figure. The bass staff begins with a bass clef and contains a similar rhythmic pattern. Dynamic markings include a forte 'f' and a breath mark 'br'. Fingering numbers are present throughout.

The second system continues the fugue's development. It features more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and slurs. The treble staff has a 'br' marking. The bass staff shows a steady accompaniment. Fingering numbers are clearly indicated for both hands.

The third system introduces dynamic contrast. It begins with a 'dim.' (diminuendo) marking in the bass staff. The treble staff features a 'br' marking. The system concludes with a 'cresc.' (crescendo) marking in the bass staff. Fingering numbers continue to be provided.

The fourth system features a fortissimo 'sf' dynamic marking in the treble staff. The music continues with intricate rhythmic patterns and slurs. Fingering numbers are extensive, covering many of the notes.

The fifth system shows further melodic elaboration in the treble staff, with a 'br' marking. The bass staff provides a consistent accompaniment. Fingering numbers are present for most notes.

The sixth system concludes the fugue. It features a 'p' (piano) dynamic marking in the bass staff and a 'br' marking in the treble staff. The piece ends with a final cadence. Fingering numbers are provided for the final notes.

The image shows a musical score for a fugue, likely from a piano or organ. It consists of five systems, each with a treble and bass staff. The notation is dense, featuring many accidentals, slurs, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score includes various musical ornaments and techniques such as trills (br) and accents (sf). The bottom system includes the lyrics "ral - ten - do" under the notes.

Der kräftige, entschiedene Character dieser Fuge, ( die bereits im 17<sup>ten</sup> Jahrhundert geschrie-  
 len wurde, ) erfordert einen eben so kräftigen, markirten Vortrag. Im 7<sup>ten</sup> Takte beginnt ein  
 Centralthema, welches nebst dem Hauptmotiv durch die ganze Fuge durchgeführt wird, und  
 wovon die 3 letzten Sechzehnteln abzustossen sind. Alles Andre ist *legato* zu spielen  
 und die 12<sup>ten</sup> Takte ist die Engführung, wobei das Thema auch umgekehrt wird. Die letzten 3 Takte  
 werden immer langsamer, aber stets *forte* gespielt.



The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a forte (*f*) dynamic and features complex rhythmic patterns. The second system includes a piano (*p*) section with a crescendo (*cresc.*) and returns to forte. The third system continues with intricate melodic lines. The fourth system is marked *sf* and includes the tempo instruction *ral-tan-tan-do* followed by *Adagio*. The score is heavily annotated with fingerings and slurs to guide the performer.

Auch hier ist ein gebundener, kräftig markirter Vortrag dem Character der Fuge vorzüglich angemessen, und es ist nicht schwer, das Thema recht deutlich hervorzuheben, da es mit langsameren Noten beginnt, und sich so entschieden ausspricht. Die zweite Hälfte des Themas gibt den Stoff zur fernern Durchführung, indem es zu Imitationen benützt wird, welche darin bestehen, dass es bald in der einen, bald in der andern Stimme imitirt (nachgeahmt) wird. Auch in den vorhergehenden Fugen findet sich diese Art der Durchführung häufig benützt, und man muss diese, einander beantwortenden Figuren ebenfalls durch den Vortrag deutlich herausheben, da sie das Interessante und Geistreiche der Fuge eben so sehr vermehren, wie das öftere Eintreten des Hauptmotivs.

Wenn man weiss, wie bedeutend selbst die einfachste Notengruppe durch den Vortrag gemacht werden kann, so wird man einsehen, wie sehr dieses erst in Fugecompositionen der Fall sein muss, wo jede Note ihren besondern Werth, ihre eigenthümliche Bestimmung hat, und wo die harmonischen Verwicklungen einander rastlos nachfolgen.

Opus. No. 7.  
5. Sonatina

First system of musical notation, measures 1-4. Treble clef, C major, 2/4 time. Dynamics: *mf*. Includes fingering numbers 2, 1, 3, 2, 1.

Second system of musical notation, measures 5-8. Treble clef, C major, 2/4 time. Dynamics: *p*, *cresc.* Includes fingering numbers 1, 2, 3, 1.

Third system of musical notation, measures 9-16. Treble clef, C major, 2/4 time. Dynamics: *f*. Includes fingering numbers 5, 3, 2, 2, 6, 5, 3, 2, 1, 2, 4, 4, 3, 1, 5, 2, 1, 4, 5, 3, 1.

Fourth system of musical notation, measures 17-20. Treble clef, C major, 2/4 time. Dynamics: *dim.*, *cresc.* Includes fingering numbers 3, 2, 3, 1, 2, 5, 4, 3.

Fifth system of musical notation, measures 21-24. Treble clef, C major, 2/4 time. Dynamics: *f*. Includes fingering numbers 3, 1, 3, 1, 5, 4, 2, 3, 1, 4, 1, 3, 2, 1, 2, 2, 5, 3.

Sixth system of musical notation, measures 25-28. Treble clef, C major, 2/4 time. Dynamics: *f*. Includes fingering numbers 2, 3, 1, 2, 5, 2, 1, 2, 3, 2, 1, 3, 2, 4, 1, 3, 2.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various notes and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Second system of musical notation, including dynamic markings such as *dol.* and *cresc.*. Measure numbers (37) and (41) are visible.

Third system of musical notation, showing complex rhythmic patterns and fingerings. Measure number (45) is present.

Fourth system of musical notation, featuring a variety of note values and rests. Measure number (49) is present.

Fifth system of musical notation, continuing the piece with intricate fingering and dynamics.

Sixth system of musical notation, concluding the page with a *cresc.* marking and final notes.

Zwei, mit einem Finger nacheinander, angeschlagene Tasten müssen stets deutlich und energiegelagt sein.

2/4

Musical notation for measures 53-56. The system consists of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with fingerings indicated by numbers 1-5. Measure numbers 53, 54, 55, and 56 are written below the bass staff.

(57)

Musical notation for measures 57-60. The system consists of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and ornaments. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with fingerings indicated by numbers 1-5. Measure numbers 57, 58, 59, and 60 are written below the bass staff.

(61)

Musical notation for measures 61-64. The system consists of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and ornaments. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with fingerings indicated by numbers 1-5. Measure numbers 61, 62, 63, and 64 are written below the bass staff. The word "dim." is written above the treble staff in measure 63.

(65)

Musical notation for measures 65-68. The system consists of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and ornaments. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with fingerings indicated by numbers 1-5. Measure numbers 65, 66, 67, and 68 are written below the bass staff. The word "cresc." is written above the treble staff in measure 67.

(69)

Musical notation for measures 69-72. The system consists of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and ornaments. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with fingerings indicated by numbers 1-5. Measure numbers 69, 70, 71, and 72 are written below the bass staff.

(73)

Musical notation for measures 73-76. The system consists of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and ornaments. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with fingerings indicated by numbers 1-5. Measure numbers 73, 74, 75, and 76 are written below the bass staff. The word "dim." is written above the treble staff in measure 73, and "dol." is written above the treble staff in measure 75.



First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. It features a complex melodic line in the right hand with many slurs and ornaments, and a supporting bass line in the left hand. Fingering numbers (1-5) are placed above and below notes.

Second system of musical notation. It includes a dynamic marking *dim.* (diminuendo) in the right hand. The notation continues with intricate fingerings and slurs.

Third system of musical notation. It features a dynamic marking *cresc.* (crescendo) in the right hand. The melodic line is highly decorative with many slurs.

Fourth system of musical notation. The notation is dense with many slurs and ornaments, maintaining the complex melodic character of the piece.

Fifth system of musical notation. It continues the intricate melodic and harmonic development of the piece.

Sixth system of musical notation. It includes a dynamic marking *ff* (fortissimo) in the right hand. The piece concludes with a final flourish in the right hand.

The image displays a musical score for a five-voice fugue, likely by Clementi. It consists of four systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with various fingerings and dynamics. The second system includes a measure marked (121) and features a *dim.* marking. The third system starts at measure (125) with a *p espressivo* marking and includes a *cresc.* marking. The fourth system begins at measure (129) with the lyrics "ri - tar - dan - do" and a tempo change to *Adagio*. The score includes numerous fingerings, slurs, and dynamic markings such as *f*, *ff*, and *sf*.

Fünfstimmige Fugen werden selten componirt. Denn wenn schon im drei- und vierstimmigen Satze so viele harmonische Verwicklungen möglich sind, so steigert sich dieses im fünfstimmigen zu einem Grade, der eben so das Componiren, wie das Spielen schwierig macht.

Die vorstehende grosse Fuge *Clementi's* kann für jeden Spieler vorzugsweise sehr lehrreich sein, da die Vollstimmigkeit derselben alle Kunst des Vortrags in Anspruch nimmt. Auch hier ist stets ein strenges *legato* zu beobachten, und das, in allen Stimmen unzählige Male wiederkehrende Thema immer wohl zu markiren.

Vom 28<sup>sten</sup> Takte fangen die Einführungen an, und müssen überall, besonders in den Mittelstimmen deutlich hervortreten. Im 67<sup>sten</sup> Takte erscheint das Thema in seiner Umkehrung.

An mehreren Stellen sind Spannungen über die Octave. Für kleinere Hände bleibt da nichts als dieselben sehr schnell zu arpeggieren, jedoch ohne das *Legato* zu unterbrechen.

Der 35<sup>te</sup> und 36<sup>te</sup> Takt ist sanft und ausdrucksvoll zu spielen; eben so später, wo er mehrmals wiederkehrt.

Der Charakter dieser Fuge ist kräftig und grossartig, das *Tempo* ein mässiges, aber nicht schleppendes *Allegro*.

Fuge No. 8.  
(3-stimmig.)

*P* leggiere

The musical score is presented in two staves, treble and bass clef. It contains 12 systems of music. The notation includes various ornaments, slurs, and dynamic markings such as *p*, *cresc.*, and *f*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The piece is in G major and 3/8 time.

Wir geben von Seb. Bach nur diese Eine Fuge, d. Jeder, der das Fugenspiel studirt, dessen wohltemperirtes Clavier (2 Theile) in der mit Fingersatz versehenen Ausgabe, Leipzig bei Peters, zu kaufen besitzzen muss.

D. & C. V. 8217 D.

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. Dynamic markings include *sf* (sforzando), *f* (forte), *dim.* (diminuendo), and *p* (piano). Trills are marked with 'tr'. The score includes numerous slurs and phrasing marks, indicating the flow of the music. The overall style is characteristic of 18th-century keyboard music.

Diese Fuge gehört zu den lebhaft bewegten, muntern Clavierfugen, und muss brill. u. froh-  
 gelüchtig vorgetragen werden. Besonders ist am Schlusse das Thema, wo es in *la*-Mittels im  
 vorkommt, deutlich herauszuheben.



(18)

Musical notation for system 18, featuring treble and bass staves with various fingerings and slurs.

(19)

Musical notation for system 19, featuring treble and bass staves with various fingerings and slurs.

(22)

Musical notation for system 22, featuring treble and bass staves with various fingerings and slurs.

(25)

Musical notation for system 25, featuring treble and bass staves with various fingerings and slurs.

(28)

Musical notation for system 28, featuring treble and bass staves with various fingerings and slurs.

Small musical notation diagram showing an alternative playing style for a specific measure.

der Takt kann auch so gespielt werden:

(31)

Musical score for measures 31-33. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves contain eighth-note patterns with various fingerings indicated by numbers 1-5. Measure 31 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 32 has a treble clef and a key signature of two sharps (F#, C#). Measure 33 has a treble clef and a key signature of two sharps (F#, C#). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

(34)

Musical score for measures 34-36. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves contain eighth-note patterns with various fingerings indicated by numbers 1-5. Measure 34 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F#, C#). Measure 35 has a treble clef and a key signature of two sharps (F#, C#). Measure 36 has a treble clef and a key signature of two sharps (F#, C#). The piece concludes with a double bar line and repeat dots. Dynamics include *dim.* and *f*.

(37)

Musical score for measures 37-39. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves contain eighth-note patterns with various fingerings indicated by numbers 1-5. Measure 37 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F#, C#). Measure 38 has a treble clef and a key signature of two sharps (F#, C#). Measure 39 has a treble clef and a key signature of two sharps (F#, C#). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

(40)

Musical score for measures 40-42. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves contain eighth-note patterns with various fingerings indicated by numbers 1-5. Measure 40 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F#, C#). Measure 41 has a treble clef and a key signature of two sharps (F#, C#). Measure 42 has a treble clef and a key signature of two sharps (F#, C#). The piece concludes with a double bar line and repeat dots. Dynamics include *f*, *sempre ff*, and *marcato*.

(43)

Musical score for measures 43-45. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves contain eighth-note patterns with various fingerings indicated by numbers 1-5. Measure 43 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F#, C#). Measure 44 has a treble clef and a key signature of two sharps (F#, C#). Measure 45 has a treble clef and a key signature of two sharps (F#, C#). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Musical score system 1 (measures 136-138). Treble and bass clefs. Includes fingering numbers (1-5) and dynamic markings *ff*.

Musical score system 2 (measures 139-141). Treble and bass clefs. Includes fingering numbers and dynamic markings *sf*.

Musical score system 3 (measures 142-144). Treble and bass clefs. Includes fingering numbers and dynamic markings *dim.* and *p*.

Musical score system 4 (measures 145-147). Treble and bass clefs. Includes fingering numbers and dynamic markings *cresc.*, *sf*, and *f*.

Musical score system 5 (measures 148-150). Treble and bass clefs. Includes fingering numbers and dynamic markings *f*.

154

Musical score system 1, measures 57-63. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff contains a bass line with fingerings indicated by numbers 1-5. Dynamics include *p* and *f*.

Musical score system 2, measures 64-70. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with many slurs and ornaments. The lower staff contains a bass line with fingerings. Dynamics include *p* and *f*.

Musical score system 3, measures 71-76. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with slurs and ornaments. The lower staff contains a bass line with fingerings. Dynamics include *p* and *cresc.*

Musical score system 4, measures 77-83. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with slurs and ornaments. The lower staff contains a bass line with fingerings. Dynamics include *f*.

Musical score system 5, measures 84-90. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with slurs and ornaments. The lower staff contains a bass line with fingerings. Dynamics include *f* and *rit. and.*. The tempo marking *Adagio.* is present.

Diese berühmte Fuge gehört zu den schwierigsten, da sie sehr schnell, sehr hell laut, und doch *legato* und in allen Stimmen fließend und natürlich vorgetragen werden soll.

Die ersten 3 Noten des Thema dürfen nicht abgestossen werden, müssen aber überall sehr kräftig markirt hervortreten. Im 2<sup>ten</sup> Takte sind alle Sechzehnteln mit dem angezeigten Fingersatze wohl gebunden vorzutragen. Wie überall, ist auch hier, sobald mehr als 2 Stimmen zusammen treten, wohl darauf zu sehen, mit welcher Hand jede Note der Mittelstimmen zu greifen ist, und wir haben es stets durch die Stellung des Fingersatzes (über oder unter den Noten) möglichst deutlich vorgezeichnet.

So. z. B. ist im 11<sup>ten</sup> Takte in der Mittelstimme das *fis* mit der rechten Hand, und die nachfolgende *h* mit der Linken zu nehmen, wodurch die Steile ganz gerundet erscheint, wenn man dabei die Hände ruhig über den Tasten hält.

Im 18<sup>ten</sup> Takte lassen sich in den Mittelstimmen die Terzen mit der linken Hand recht wohl *legato* ausführen, während die Rechte das obre *h* hält. Wenn später ebendasselbst in der Oberstimme nach dem 3<sup>ten</sup> Finger gleich der 4<sup>te</sup> mit dem Daumen folgt, so muss dieses ohne die geringste Unterbrechung der gebundenen Gleichheit geschehen, was bei grosser Übung und dadurch erlangten Geschwindigkeit der Finger recht wohl möglich ist. Und so überall in ähnlichen Fällen.

Im 25<sup>ten</sup> Takte u. s. f. werden die spätern Sechzehnteln in der Mittelstimme zwischen beide Hände getheilt, was mit der möglichsten Gleichheit geschehen muss.

Vom 29<sup>ten</sup> Takte angefangen ist das oft wiederkehrende Thema kräftig herauszuheben, besonders vom Takt 36 an, wo es in beiden Händen abwechselt.

Vom 24<sup>ten</sup> Takte an ist das kräftige *Staccato* des Basses von weit besserer Wirkung, als es das *Legato* wäre.

Am Ende des 55<sup>ten</sup> Taktes ist das letzte *h* in der Mittelstimme mit der rechten Hand zu nehmen, da es noch später zu halten ist, während (im 56<sup>ten</sup> Takte) der Bass das Thema auf die kräftigste und imposanteste Weise *tenuto* ausführt.

Die Passage in der linken Hand (in den Takten 68, 69, 70,) ist wohl zu üben, da sie nicht stolpernd oder abgestossen gespielt werden darf.

Im 73<sup>ten</sup> Takte ist in der untern Mittelstimme das Thema auf *h* besonders deutlich zu markiren.

Im 75<sup>ten</sup> Takte wird die getheilte tiefe Mittelstimme sehr *legato*, und das Ganze *ritardando* vorgetragen. Der Schluss langsam, kräftig, und majestätisch.

Diese Fuge ist (im schnellen Tempo) für jeden *Pianisten* ein grosses geistreiches Kunstwerk und Bravourstück, dessen gutes Einüben den Vortrag aller andern Fugen erleichtert.

*Moderato. ♩ = 92.* Händel.

Fuge No. 10.  
(4-stimmig.)

D. & C. No. 8212. D.



First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a complex melodic line with many slurs and fingerings (e.g., 3 2 1 3 5, 5 4 3 2 1 3). The left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with fingerings (e.g., 1 2, 3 1 3 4 5, 2 1 5, 2 3, 4 5 4 5 4 5). Dynamics include *sf* and *p*. A *dim.* marking is present at the end of the system.

Second system of musical notation. The right hand continues with melodic phrases and slurs, with fingerings like 4, 5 2 1, 5 4, 3 1 5, 4 2, 4 2 1 3. The left hand has a steady accompaniment with fingerings such as 5, 2 1 3 4 5, 2 1 3 4 5, 2 1 3 4 5, 2 1 3 4 5. Dynamics include *sf*, *p*, *sf cresc.*, and *sf*.

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings like 4 2 5, 5 2 3 1 3, 4 5 2 1 5, 4 3 2 5, 5 2 1 3 4 5 2 5, 3 1 5. The left hand accompaniment includes fingerings such as 2 1 2 1 3 2, 3 5, 4 1 3, 2 1 3 1, 2 1 3 1. Dynamics include *sf*.

Fourth system of musical notation. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings like 5 4 3 1 4 5 2 5, 3 1 2 5, 4 5 2 1 3 4, 5 2 3 4 5 2 5, 5 1 2 3 4 5 3, 5 1 2 1 3 2. The left hand accompaniment includes fingerings such as 3 1 5, 3 1 2 4, 2 4 3 2 1 5, 4 1 4 3 2 1. Dynamics include *sf*.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings like 5 4 3 2 1 5 4, 5 4 3 2 1 5 4, 5 4 3 2 1 5 4, 5 4 3 2 1 5 4, 5 4 3 2 1 5 4, 5 4 3 2 1 5 4. The left hand accompaniment includes fingerings such as 5, 5 4 3 2 1, 5 4 3 2 1, 5 4 3 2 1, 5 4 3 2 1, 5 4 3 2 1. Dynamics include *p*, *cresc.*, *sf*, and *sf*.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 2/4 time signature. The piece begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a complex melodic line with many slurs and fingerings (e.g., 5 4 3 2 1, 1 5 5 1, 5 1 4, 3 2 1 1 5 4 3, 4 3 2 5, 3 1 4 3 2). The left hand provides a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (e.g., 3 4 1, 1 2 3 4 5, 2 1 2 3 4 1, 1 3). The system concludes with a *p* *dim.* marking.

Second system of musical notation. Continues the piece with a *f* dynamic. The right hand has slurs and fingerings (e.g., 3 2 1 5, 2 4 1, 3 2, 2, 1 2 3, 1 2 3, 1 2 3, 1 2 3, 5 1 2 3, 2 1 2, 5 1 2 3, 2 1 2). The left hand includes a *cresc.* marking and slurs with fingerings (e.g., 5, 2 4 1, 3 2, 2). The system ends with a *f* dynamic.

Third system of musical notation. The right hand features slurs and fingerings (e.g., 5 1 4 3 2 3 1, 5 3 1, 4 3 1, 2 1 4, 4, 5 1 4 3, 2 1 4 3, 2 1 4 3, 2). The left hand has slurs and fingerings (e.g., 2, 3 4 2 1 5, 3, 3, 3). The system includes a *dim.* marking and ends with a *p* dynamic.

Fourth system of musical notation. The right hand has slurs and fingerings (e.g., 3 1 4, 5 1 3 4 2 1 3, 4 2 1 5 4, 5 2 1 3, 4 2 5 2, 5 3 4 2 3 5 1 4). The left hand includes a *cresc.* marking and slurs with fingerings (e.g., 5, 2 5, 5, 1 4 3, 5 1). The system ends with a *f* dynamic.

Fifth system of musical notation. The right hand has slurs and fingerings (e.g., 3 2 1, 3 2 1, 4 1 4 3 2 1, 5 4 3 2 1). The left hand includes a *f* dynamic and slurs with fingerings (e.g., 5, 5). The system concludes with the tempo marking *Adagio* and the lyrics *f* ri - tar - dan - do = *f*.

Diese letzte Fuge ist eine der schönsten, wohlklingendsten, und gefühlvollsten, welche die alte Zeit uns aufbewahrt hat, und reiht sich ihrem Character nach an die zwei Fugen von *Friedemann Bach*, die wir hier unter N<sup>o</sup> 3 und 4 gegeben haben. Sie ist auf 2 Thema gebaut, von denen jedes, aber vorzüglich das erste wohl zu markiren ist.

Ein strenges *Legato*, ein gefühlvoller Ausdruck, und klangreicher Ton sind hier Hauptbedingungen des Vortrags. Die erste Note des Hauptthema muss überall besonders herausgehoben werden, vorzüglich aber vom 57<sup>sten</sup> Takte an, wo in allen Stimmen das Thema sich kanonisch in der Einführung verschlingt.

Das letzte *crescendo* während dem Orgelpunkte, (den im Basse fortgehaltenen *cis*) muss sich sehr belebt steigern, bis beim *ff* das majestätische *Ritardando* eintritt.

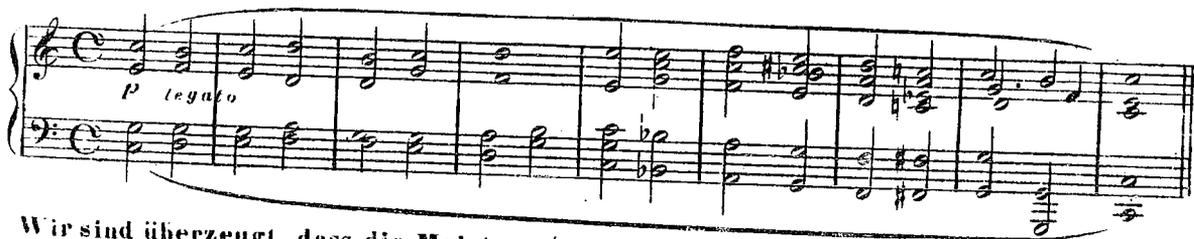
Wir haben in diesen 10 Fugen eine sorgfältige Auswahl zu treffen gesucht, um den Spieler auf die wichtigsten Eigenheiten des Fugenspiels in allen Gattungen aufmerksam zu machen.

Alle andern Fugen, auch jene des *Seb: Bach*, beziehen sich auf die hier gegebenen Regeln und Bemerkungen, und wenn der Spieler sich bei schwierigeren Stellen die Mühe gibt, anfangs einmal jede Stimme einzeln durchzuspielen, um ihren Gang kennen zu lernen, — und wenn er ferner die möglichst beste Fingersetzung sorgsam aufsucht, so wird er auch die Werke des eben genannten Meisters, (die allerdings die kunstreichsten und geistvollsten von allen sind.) vollkommen vorzutragen fähig sein.

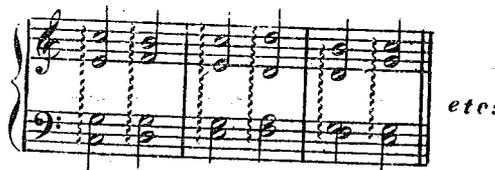
## § 11.

Es ist schon oft wahrgenommen worden, dass diejenigen, die sich ausschliessend dem modernen Spiel widmen, nicht im Stande sind, eine Fuge gehörig vorzutragen. Dieses geschieht aus folgenden Ursachen.

Im modernen Spiel werden alle mehrstimmigen Sätze jetzt immer arpeggiert vorgetragen, und zwar so sehr, dass viele *Pianisten* den festen Anschlag der *Accorde etc.* beinahe ganz verlernt haben. Mancher sonst recht gute Spieler wird nicht im Stande sein, folgenden Satz ganz fest auszuführen: das heisst, dass alle 4 Noten jedes *Accords* streng zusammen angeschlagen werden:



Wir sind überzeugt, dass die Meisten, (ohne es zu wissen oder es zu merken) diese *Accorde* folgendermassen spielen werden.



ja, dass selbst bei der grössten Aufmerksamkeit einige Töne als Nachzügler gehört werden.

Am galanten Spiel mag dieses oft recht gut sein; aber bei Fugen ist das feste Zusammenanschlagen so wesentlich, dass jene Verwöhnung nothwendigerweise die Wirkung und den Geist des strengen Satzes zerstört.

- 2<sup>tes</sup> Man ist so sehr an den Gebrauch des Pedals gewöhnt, dass man sich nicht mehr die Mühe giebt, die Noten des Grundbasses und der Mittelstimmen nach ihrem Werthe festzuhalten, weil das Pedal diese Mühe auf sich nimmt. Daher wird es Vielen sehr schwer fallen, das *Legato* in allen Stimmen nur durch die Finger hervorzubringen, und oft wird der Gang der Harmonieen durch Sprünge, kleine Pausen, Lücken, u: s: w: unterbrochen werden, wenn man sich nicht ernstlich die Mühe gibt, die Fugen auf die von uns angegebene Weise zu studieren.
- 3<sup>tes</sup> Da das moderne Clavierspiel vorzüglich auf Eleganz, Geschwindigkeit, Glanz und Bra-  
vour, u: d: gl: berechnet ist, so besitzen wenige Spieler jenen gediegenen, und kernhaf-  
ten Anschlag, der auch den einfachen, ruhigen Tonsätzen, ohne jene äussern Hilfsmit-  
tel, Interesse verleiht.
- 4<sup>tes</sup> Endlich herrscht bei vielen das Vorurtheil, die Fugen nur für trockene, kalte, gelehrte  
Künsteleien zu halten, denen jede Empfindung, jeder Wohlklang fehlt, — und beischlech-  
tem verfehlten Vortrage derselben wird man allerdings in diesem Wahne bestärkt.

## § 12.

Dieses sind die Hauptursachen, wesshalb nur wenige, — sehr wenige *Pianisten* im Stande sind, solche Tonwerke des strengen Styles gut vorzutragen. Aber wer so glücklich ist, aus  
wahrem angebornen Sinn, (nicht aus Eitelkeit) Geschmack an diesen Kunstwerken zu finden,  
und mit Ernst und Eifer sich deren Studium widmet, der wird durch einen edlen und geistigen  
Genuss belohnt werden, dem kein andrer in der Tonkunst gleich kommt, und der meisterhafte  
Vortrag dieser Compositions-gattung gehört zuverlässig zu den ehrenvollsten Eigenschaften  
eines wahren Virtuosen.



## Anhang.

### Verzeichniss der besten und brauchbarsten Werke aller bekannten Tonsetzer für das Pianoforte.

Von Mozart bis auf die gegenwärtige Zeit.

Zur Erleichterung der Auswahl für alle Pianisten,  
so wie für Lehrer und Schüler.



Bei dem unaufhörlichen Andränge neu erscheinender Compositionen ist es sehr erklärbar, aber auch sehr bedauerlich, dass viele ältern Tonwerke immer mehr in Vergessenheit gerathen, so dass endlich dem grössern Publikum selbst derer Existenz unbekannt bleibt.

Mancher *Pianist*, der den Wunsch hat, sich mit den besten Werken älterer und neuerer Meister bekannt zu machen, kommt daher leicht in den Fall, über die Auswahl derselben in Zweifel zu gerathen, und vieles Treffliche zu übergehen.

Eben so ist mancher Lehrer oft genug in Verlegenheit, für seine Schüler die zweckmässigsten Tonstücke auszusuchen, da man sich doch nicht immer gleich an alles erinnern kann, und da die gewöhnlichen Musik-Kataloge hierüber nicht den geringsten Wink geben.

Wir glauben daher, dieses Werk nicht besser schliessen zu können, als wenn wir hier ein Verzeichniss der vorzüglichsten, brauchbarsten und anerkannt schönsten Werke aller bedeutendern Claviercomponisten seit *Mozarts* Zeiten beifügen.

Bei den ältern Tonstücken, wo die Werksnummern schwer auszumitteln sind, haben wir das Thema in Noten beigesezt, — bei den neuern Compositionen ist jedoch die Anführung des Titels, der Werkszahl, und der Tonart zu deren Auffindung hinreichend.

Indem wir oben sagten, dass wir nur die besten Tonstücke (sowohl *Piano solo* wie mit Begleitung) anzeigen wollten, müssen wir uns gegen die Missdeutung verwahren, als ob wir alle andern, hier nicht genannten Werke derselben Autoren für geringer halten, und die Spieler davon abhalten wollten.

Wir nennen hier vorzüglich diejenigen, deren entschiedene Beliebtheit sich sowohl bei den Kennern wie bei dem grössern Publikum im Laufe der Zeit bereits bewährt hat, und die dabei auch zum Vortrage in grössern Zirkeln besonders geeignet sind: — eine Eigenschaft, die bekanntlich manchen sonst sehr gediegenen Compositionen mangelt.

Auch wurde in der Reihenfolge die chronologische Ordnung der Blüthezeit eines jeden Autors gewählt, soweit sich nämlich dieses thun liess.

### W. A. MOZART.

(geb. 1756. gest. 1791.)

#### Für Pianoforte solo.

*Allegro maestoso.*

1. Sonate in A-moll.



*Allegro.*

2. Sonate in F-dur.

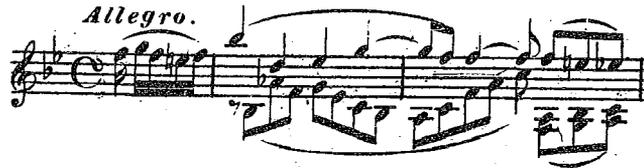


D. & C. N<sup>o</sup> 8212. E.

3. *Fantasie und Sonate*  
in C<sub>2</sub>-moll.



4. *Sonate in B<sub>2</sub>-dur.*  
(Kinzeln bei Hofmeister in  
Leipzig erschienen.)



5. *Sonate in C<sub>2</sub>-moll.*  
(Kinzeln bei André in  
Offenbach erschienen.)



6. *Ouverture und Fuge in C<sub>2</sub>-dur.*  
(im Händel'schen Style.)



7. *Fantasie und Fuge*  
in C<sub>2</sub>-dur.



8. *Rondo in A<sub>2</sub>-moll.*



9. *Adagio in H<sub>2</sub>-moll.*



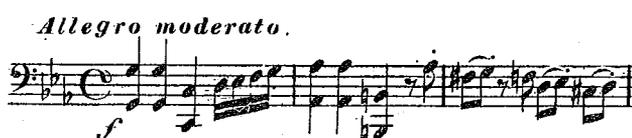
10. *Gigue in G<sub>2</sub>-dur.*



11. *Variationen auf:*  
*Je suis Lindor, in Es<sub>2</sub>.*



<sup>41</sup> Die 2 Sonaten (N<sup>o</sup> 4 und 5), sind zwar, unsers Wissens, nicht in den Gesamtausgaben der Mozartschen Werke enthalten. Doch sind sie so vortrefflich und geistreich, dass wir sie anempfehlen würden, selbst wenn ihre Echtheit in Zweifel stünde.

1. *Sonate in F-moll.* *Adagio.* 
2. *Sonate in C-dur.* *Allegro.* 
3. *Sonate in F-dur.* *Adagio.* 
4. *Fantasie in F-moll.* *Allegro.* 
5. *Variationen in G-dur.* *Thema.* 
6. *Fuge für 2 Pianoforte in C-moll.* *Allegro moderato.* 
7. *Sonate für 2 Pianoforte in D-dur.* *Allegro con spirito.* 

**Clavierwerke mit Begleitung.**

1. *Sonate mit Violine in F-dur.* *Allegro.* 
2. *Sonate mit Violine in B-dur.* *Allegro moderato.* 
3. *Sonate mit Violine in Es-dur.* *Allegro.* 

4. Sonate mit Violine, in A - dur. *Allegro molto*

5. Sonate mit Violine, in E - moll. *Allegro.*

6. Trio mit Violine und Violoncell, in G - dur. *Allegro.*

7. Trio mit Clarinette und Viola, in Es - dur. *Andante.*

8. Quartett mit Violine, Viola und Violoncell, in G - moll. *Allegro.*

9. Quartett mit Violine, Viola und Violoncell, in Es - dur. *Allegro.*

10. Quintett mit Oboe, Clarinette, Horn u. Fag. in Es - dur. (Dasselbe auch als Quartett mit Streich-Instrum.) *Largo.*

## Concerte.

1. Concert in C - moll. *Allegro. Tutti*

2. Concert in Es - dur. *Allegro. Tutti*

3. Concert in C - dur. *Allegro maestoso. Tutti*

4. Concert in C-dur. *Allegro Tutti*

5. Concert in D-moll. *Allegro Tutti*

### J. HAYDN.

(geb. 1732. gest. 1809.)

#### Für Pianoforte allein.

1. Sonate in Es-dur. *Allegro*

2. Sonate in Es-dur. *Allegro.*

### M. CLEMENTI.

(geb. 1752. gest. 1832.)

#### Für Pianoforte allein.

1. Sonate in C-dur. *Presto.*

2. Sonate in G-moll. *Allegro con spirito.*

3. Sonate in B-dur. *Presto.*

4. Sonate in C-dur. *Allegro di molto.*

\*<sup>1</sup> Die Concerte N<sup>o</sup> 1, 3, und 5, wurden von *Hummel* für die jetzigen *Fortepiano* von grösserem Umfange arrangirt und mit trefflichen Cadenzen versehen. Das Concert N<sup>o</sup> 3 wurde von *Kalkbrenner* auf gleiche Weise bearbeitet.

\*\* Das Finale dieser Sonate besteht aus *Variationen* über das, auch von *Mozart* bearbeitete Thema „*Je suis Lindor*“ und es ist interessant, die verschiedenartige Behandlung desselben durch beide Meister zusammen zu sehen.

5. Sonate in A. dur. *Maestoso e cantabile.*

6. Sonate in Fis. moll. *Allegro con espressione.*

7. Sonate in C. dur. *Allegro con spirito.*

8. Sonate in C. dur. *Allegro quasi Presto.* **NB:**

**NB.** Die 3 grossen Sonaten, von welchen hier die Erste angeführt wird, erschienen im Jahr 1807 b. Artaria in einer, vom Autor ganz umgeänderten Auflage, — und diese neue Bearbeitung wird hier gemeint.

9. Sonate in Es. dur. *Allegro assai.*

10. Sonate in C. dur. *Allegro con spirito*

11. Sonate in G. moll. *Largo sostenuto.*

12. Sonate in H. moll. *Molto Adagio.*

13. Sonate in D. moll und dur. *Adagio molto.* \*)

14. *Gradus ad Parnassum.* 3 Bände der vortrefflichsten Studien im strengen wie im eleganten Style. Jedem bessern Pianisten unentbehrlich.

\*) Von Clementi existieren über 60 Solo-Sonaten, von welchen auch die andern, hier nicht benannten, grösseren theils vortrefflich sind.

## L. V. BEETHOVEN.

(geb. 1770, gest. 1827.)

Bei der fast ausnahmslosen Vortrefflichkeit der *Beethoven'schen* Claviercompositionen werden wir hier nur diejenigen vorzugsweise anzeigen, welche auch zum Vortrage in grossen Zirkeln besonders geeignet sind.

## Solo-Werke.

1. Sonate in C. dur.  
Op. 2. N<sup>o</sup> 3.



2. Sonate in Es. dur.  
Op. 7.



3. Sonate in D. dur.  
Op. 10. N<sup>o</sup> 3.



4. Sonate pathetique  
in C. moll. Op. 13.



5. Sonate in B. dur.  
Op. 22.



6. Sonate in As. dur.  
Op. 26.



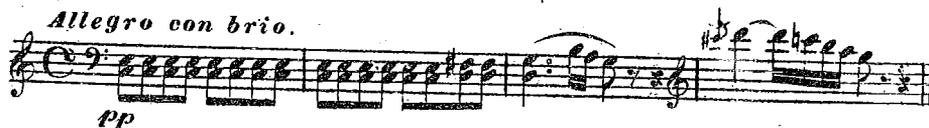
7. Sonate in Cis. moll.  
Op. 27. N<sup>o</sup> 1.



8. Sonate in D. moll.  
Op. 29. N<sup>o</sup> 2.



9. Sonate in C. dur.  
Op. 53.



10. Sonate in F. moll.  
Op. 57.



11. *Fantasie in G-moll.*  
Op. 77



12. *Andante favori in F-dur.* N<sup>o</sup> 35.



13. *6 Variationen in F-dur.* Op. 34.



14. *Variationen in Es-dur.*  
Op. 35.



15. *Baguettes.* Op. 33.  
(in Es, C, F, A, C, As.)



16. *32 Variationen in C-moll.* Op. 36.



**Zu 4 Händen.**

1. *3 Mürsche.*  
in C, in Es, in D.



- 2. Die *Sonate*, Op. 47. (in A-moll) zu 4 Händen arrangirt. (Siehe unten die *Sonaten* mit *Violine*.)
- 3. Die *Sonate*, Op. 23. (in B-dur) zu 4 Händen arrangirt.
- 4. Das *Trio*, Op. 97. (in B-dur) zu 4 Händen arrangirt.
- 5. *Romanze*, Op. 50. (in F-dur) arrangirt zu 4 Händen.

Hiezu können wir das 4-händige Arrangement aller *Beethovenschen Sinfonien* und *Ouverturen* rechnen.

**Mit Begleitung.**

1. *Sonate mit Violine*  
in F-dur, Op. 24.



2. *Sonate mit Violine*  
in Es-dur, Op. 12, N<sup>o</sup> 3.



<sup>\*)</sup> Diese *Baguettes* gehören schon jener Gattung von Tonstücken an, die gegenwärtig unter dem Titel "Liebes ohne Worte" so beliebt geworden

3. Sonate mit Violine  
in A-moll, Op. 30, N<sup>o</sup> 3. *Allegro*  

4. Sonate mit Violine  
in A-moll, Op. 47. *Adagio*  

5. Sonate mit Violoncell  
in A-dur, Op. 69. *Allegro*  

6. Sonate mit Horn oder  
Violoncell in F-dur, Op. 17. *Allegro*  

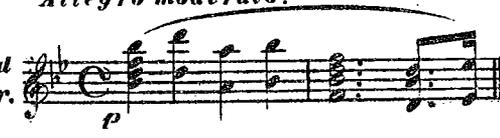
7. Variationen m. Violoncell  
über den Marsch aus Hän-  
dels Judas Maccabäus. *Allegretto*  

8. Trio mit Violin und  
Violoncell in C-moll.  
Op. 1, N<sup>o</sup> 3. *Allegro*  

9. Trio mit Clarinette  
und Violoncell in B-dur.  
Op. 11. *Allegro*  

10. Trio mit Violin und  
Violoncell in D-dur.  
Op. 70, N<sup>o</sup> 1. *Allegro*  

11. Trio mit Violin und  
Violoncell in Es-dur.  
Op. 70, N<sup>o</sup> 2. *Poco sostenuto*  

12. Trio mit Violin und  
Violoncell in B-dur.  
Op. 97. *Allegro moderato*  

13. Quintett m. 4 Blasinstr.  
sacr mit 3 Saiteninstr.  
in Es-dur, Op. 16. *Grave*  


Mit Orchester.

1. Concertin C. moll.  
Op. 37.

*Allegro.*  
*Tutti*  
*p*

2. Concërtin G. dur.  
Op. 58.

*Allegro.*  
*Solo*  
*p*

3. Concertin Es. dur.  
Op. 73.

*Allegro.*  
*Solo*  
*f*

4. Fantasiemit Orch:  
und Chor, in C. moll.  
Op. 80.

*Adagio.*  
*f*

**J. L. DUSSEK.**

(geb. 1761. gest. 1812.)

**Solo - Werke.**

1. Sonate in Es.  
(Clementi gewidmet.)

*Grave.*  
*pp* *ff*

2. L'invocation.  
Sonate in F. moll.

*Allegro moderato.*  
*f*

3. Le retour à Paris.  
Sonate in As. dur.

*Allegro non troppo.*  
*dot.*

4. Sonate in B. dur.

*Allegro moderato.*  
*p*

5. Sonate in A. dur.

*Allegro moderato.*  
*p*

6. Sonate in D. dur.

*Allegro maestoso.*  
*p*

7. Sonate in G. moll.

*Grace Adagio.*  
*pp*

8. Sonate in E-dur. *Allegro maestoso*  


9. Sonate in Es-dur. *Allegro ma non troppo*  
*dot.*  


10. Elegie auf den Tod des Prinzen Louis Ferd. von Preussen. in Fis-moll. *Lento patetico.*  


11. Fantasie und Fuge in F-moll. *Grave.*  
 12. La Consolation. Rondo.  
 13. La Chasse. Rondo.  
*f.*  


**Zu 4 Händen.**

1. Sonate in C-dur. *Allegro.*  
*f.*  


2. 3 Fugen. in D-dur, G-moll, F-dur. *Thema der ersten Fuge.*  


**Mit Begleitung.**

1. Quintett mit Violin, Viola, Violoncell und Contrabass. in F-moll. *Allegro moderato ma con fuoco.*  
*f.*  


2. Concert in G-moll. *Allegro.*  
*Tutti*  
*p.*  


3. (17<sup>tes</sup>) Concert. in Es-dur. *Allegro brillante.*  
*Tutti*  


4. Concert für 2 Pianof. mit Orch. in B-dur. *Allegro moderato.*  
*p.*  


## LOUIS FERDINAND PRINZ VON PREUSSEN.

(geb: 1772, gest: 1806.)

Es genügt, die Namen seiner sämtlichen Clavierwerke anzuführen, da sie, in erweiterten, fantasie-reichen Formen des *Dusseck'schen* Styls geschrieben, sämtlich gleich interessant sind.

1. *Trio in Es* ( $\frac{3}{4}$  Takt) für Pianof: Violin und Violonc:
2. 2<sup>tes</sup> *Trio in Es* ( $\frac{4}{4}$  Takt) für Pianof: Violin und Violonc:
3. 3<sup>tes</sup> *Trio in As* ( $\frac{4}{4}$  Takt) für Pianof: Violin und Violonc:
4. *Quartett in F-moll*, für Pianof: Violin, Viola und Violonc:
5. 2<sup>tes</sup> *Quartett in Es*, für Pianof: Violin, Viola und Violonc:
6. *Quintett in C-moll*, für Pianof: 2 Violinen, Viola, und Violonc:
7. *Ottetto in F-dur*, für Pianof: 1 Clarinette, 2 Hörner, 2 Violon und Violonc:
8. *Rondo in B-dur*, für Pianof: und kleines Orchester.
9. *Notturmo in F-dur*, für Pianof: Flöte, Violin, Viola und Violonc:
10. *Larghetto mit Variationen in G-dur*, für Pianof: und 4 Streichinstr:
11. *Andante mit Variationen in B-dur*, für Pianof: und 3 Streichinstr:

## J. B. CRAMER.

(geb: 1771.)

### Solo-Werke.

1. *Sonate in D-dur.*  
Op. 34.  
*Allegro con spirito.*
2. *Sonate in C-dur.*  
*Allegro spiritoso.*
3. *Sonate in As-dur.*  
Op. 23. (Jos. Haydn gewidmet.)  
*Allegro non molto.*
4. 3 *Sonaten.* Op. 25.  
in Es, in D, in Es.  
*Moderato con espressione.*
5. 3 *Sonaten.*  
(II.) in G, in F.  
*Allegro vivace.*
6. 3 *Sonaten.* Op. 36.  
in A, in As, in C.  
*Allegro spiritoso.*

Thema der ersten Sonate.

D. & C. N<sup>o</sup> 8212.E

7. Sonate in D<sup>2</sup> moll.  
Op. 63. (Hummel zugeeignet.)

*Grave.*

8. Sonate in D - dur.  
Op. 36 (Wölfl zugeeignet.)

*Moderato.*

9. *Cramers* allbekannte *Etuden*. Die 4 ersten Hefte. Dazu 16 neue *Etuden* als Fortsetzung und 2 Hefte *Characteristische*.

Mit Orchester oder Quartett.

10. Das 8<sup>te</sup> Concert in D - moll. Op. 70.

**D. STEIBELT.**

(geb: 1755, gest: 1823.)

**Solo-Werke.**

Thema der ersten Sonate.

*Allegro maestoso.*

1. 2 Sonaten.  
in Es, in E.

2. 2 Sonaten.  
in G<sup>2</sup> moll, As - dur.

*Allegro.*

3. Sonate in G - dur.  
Op. 64.

Thema der ersten Sonate.  
*Cantabile.*

4. Sonate in Es.  
Op. 60.

*Allegro risoluto.*

5. 50 *Etuden* in 2 Heften. Ein vortreffliches, den *Cramer-schen Etuden* würdig anzureihendes Werk.

*Allegro assai.*

Aufang der 1<sup>sten</sup> Etude.

Mit Begleitung.

1. Duo für Pianoforte  
und Harfe, in Es - dur.

*Adagio.* Harfe.

2. Concert in E - moll.  
(Concert.)

*All<sup>te</sup> maestoso.*

**J. WÖFL.**

(geb. 1772, gest. 1812)

**Solo-Werke.***Adagio*

1. *Sonate und Fuge*  
in C-moll.



2. 50 *Etuden*, Op. 56 in 2 Heften. (bei *André* in Offenbach.)

**A. E. MÜLLER.**

(geb. 1767, gest. 1817.)

**Solo-Werke.**

1. 6 *Capricen*, Op. 29.  
2. 3 *Capricen*, Op. 31.  
3. 3 *Capricen*, Op. 41.

**BARON N. v. KRUFFT.**

(geb. 1776, gest. 1818.)

**Solo-Werke.**

1. 24 *Präludien* und *Fugen* in allen Tonarten.  
2. 3 *Caprices*, Op. 33. (*Cramer* zugeeignet.)  
3. 12 *Exercices* in *Ecossaisen*-Form.  
4. *Adagio* und *Variationen* auf das Thema: „Ach aus dieses Thales Gründen.“  
5. *Variationen* auf den Marsch aus *Cherubin's* „*Les deux journées*.“  
6. *Variationen* auf die Romanze: „*Partant pour la Syrie*.“

**J. N. HUMMEL.**

(geb. 1778, gest. 1837.)

**Solo-Werke.**

1. *Sonate* in *Fis*-moll. Op. 81.  
2. *Sonate* in *D*-dur. Op. 106.  
3. *Sonate* in *Es*-dur. Op. 13. (*J. Haydn* gewidmet.)  
4. *Fantasie* in *Es*-dur. Op. 18.  
5. *Rondo* in *H*-moll. Op. 109.  
6. *La bella capricciosa*. *Polacca* in *B*-dur. Op. 55.  
7. *Rondo* in *Es*-dur. Op. 11.  
8. *Variationen* auf den Marsch aus der Oper: *Cendrillon*. Op. 40. in *C*-dur.  
9. *Variationen* auf ein österreich'sches Lied. Op. 8. in *G*-dur.  
10. *Variationen* auf den Marsch aus *Cherubin's* „*Les deux journées*.“ in *E*-dur.  
11. *Variationen* auf *Mozart's*: „*Vivat Bachus, Bachus lebe*“ in *C*-dur. Op. 37.  
12. *Etuden* in allen 24 Tonarten. Op. 125.

**Zu 4 Händen.**

- Sonate* in *As*-dur. Op. 92.

**Mit Begleitung.**

1. *Sonate* für *Pianoforte* mit *Violoncell*. in *A*-dur. Op. 104.  
2. *Rondo*, *brillant* für *Pianoforte* und *Flöte*. in *G*-moll. Op. 126.  
(M. Dasselbe auch für *Pianoforte solo*.)  
3. *Trio* für *Pianof.*, *Viol.*, und *Violenc.* in *E*-dur. Op. 83.  
4. *Trio* für  
in *Es*. Op. 12.

D & C N<sup>o</sup> 8212.E.

5. *Trio für Pianof., Viol.: und Violonc: in Es. Op. 93.*
6. *Septett, für Pianof., Flöte, Oboe, Horn, Viola, Violonc: und Contrabass. in D. moll. Op. 94*
7. *La Sentinelle. Für Pianof., Guitare, Violine, und eine Singstimme.*

### Mit ganzem Orchester.

1. *Concert in A. moll. Op. 85.*
2. *Concert in H. moll. Op. 89.*
3. *Concert in As. dur. Op. 113.*
4. *Oberons Zauberhorn. Fantasie in E. dur. Op. 116.*
5. *Rondo brillant in A. dur. Op. 56.*
6. *Rondo brillant in B. dur. Op. 98.*

NB. Alle diese Werke auch mit Begleitung eines 2<sup>ten</sup> Pianoforte anstatt Orchester.)

### FERD. RIÉS.

(geb: 1784, gest: 1836.)

### Solo - Werke.

1. *Variationen auf ein ungarisches Thema. in G. moll. Op. 15.*
2. *Variationen auf Mozart's: „Non più andrai“ in B. dur. Op. 51.*
3. *Variationen auf: „Bekränzt mit Laub.“ in C. dur. Op. 75.*
4. *Allegro heroique. in C. moll. Op. 103.*
5. *Rondo elegant. in As. Op. 122.*

### Zu 4 Händen.

*Sonate in A. moll. Op. 160.*

### Mit Begleitung.

1. *Variationen mit Violine auf den Fandango. Op. 111. in A. moll.*
2. *Variationen mit Violoncell auf ein russisches Thema. Op. 72. in C. moll.*
3. *Quartett mit Streichinstr: Op. 13. in F. moll.*
4. *Quintett mit detto. Op. 74. in H. moll.*
5. *Sextett mit verschied: Instr: Op. 100. in C. dur.*
6. *Ottetto mit detto. Op. 128. in As.*

### Mit Orchester.

1. *Concert in Es. Op. 42.*
2. *Concert in Cis. moll. Op. 55. (Clementi gewidmet.)*
3. *Concert in C. moll. Op. 115.*
4. *Variationen auf schwedische Lieder. Op. 52. in C. moll.*

### FERD. KALKBRENNER.

(geb: 1789.)

### Solo - Werke.

1. *Sonate in F. moll. Op. 56. (Dem Andenken an Haydn gew:)*
2. *Effusio Musica. Fantasie in D. moll. Op. 68.*
3. *Caprice in H. moll. Op. 104.*
4. *24 Etuden in 4 Heften. Op. 88.*
5. *Viele einzelne Fantasien, Etuden, Variationen, Rondos etc.*
6. *Chances de Berlin. Rondo brill: in Es. Op. 70.*

**Mit Begleitung.**

1. *Nocturne für Pianof: und Horn, in F-moll. Op. 95.*
2. *1<sup>tes</sup> Trio für Pianof:, Violin und Violine: in D<sub>7</sub>-dur. Op. 84.*
3. *Quintett für Pianof:, Clarinette, Horn, Violine: und Contrabass in A-moll. Op. 81*
4. *Viele brillante Fantasien für Pianoforte und Violine, gemeinschaftlich mit Lafont, Bericht.*

**Mit Orchester.**

1. *1<sup>tes</sup> Concert in D-moll. Op. 61.*
2. *2<sup>tes</sup> Concert in E-moll. Op. 85.*
3. *3<sup>tes</sup> Concert in A-moll. Op. 107.*
4. *Concert für 2 Pianoforte in C-dur. Op. 113.*
5. *Gage d'Amitié. Rondo in B-dur. Op. 66.*

**J. FIELD.**

(geb: 1782. gest: 1837.)

Für *Pianof: solo* viele ausgezeichnet schöne *Notturno's.***Mit Orchester.**

1. *1<sup>tes</sup> Concert in Es.*
2. *2<sup>tes</sup> Concert in As.*
3. *3<sup>tes</sup> Concert in Es.*
4. *4<sup>tes</sup> Concert in Es.*

**J. MOSCHELES.**

(geb: 1794.)

**Solo-Werke.**

1. *Studien (Etudes) 2 Hefte. Op. 70.*
2. *3 Allegri di Bravura. in E-dur, G-dur, C-moll.*

**Zu 4 Händen.**

1. *Sonate in Es. Op. 47.*
2. *Rondo brillant in A-dur. Op. 30. Detto in Es. Op. 76.*

**Mit Begleitung.**

1. *Sonate mit Flöte. Op. 44. in A.*
2. *Abschied des Troubadour für Pianof: Guitare, Violine und eine Singstimme. in F-dur*

**Mit Orchester.**

1. *Concert in Es-dur. Op. 56.*
2. *Concert in G-moll. Op. 58.*
3. *Variationen über den Alexandermarsch. in F-dur. Op. 32.*
4. *Variationen über eine öster. Nationalmelodie. in G-dur. Op. 42.*
5. *Rondo brillant. in D-dur. Op. 45.*
6. *Erinnerung an Irland. Fantasie in F-dur. Op. 69.*

D. & C. N<sup>o</sup> 6212. E.

**C. M. v. WEBER.**

(geb: 1786, gest: 1826.)

**Solo - Werke.**

1. Sonate in C - dur. Op. 24.
2. Sonate in As - dur. Op. 39.
3. Sonate in D - moll. Op. 49.
4. Aufforderung zum Tanze. Op. 65.
5. Variationen auf „Vien qua Dorina bella“ in C - dur. Op. 7.
6. Variationen auf „Mekul's Romanze“ in C - dur. Op. 28.
7. Momento capriccioso in B - dur. Op. 12.
8. Polacca brill: in E - dur. Op. 72.

**Mit Orchester.**

1. Concert in Es. Op. 32.
2. Concertstück in F - moll. Op. 79.

**L. SPOHR.**

(geb: 1782.)

**Solo und mit Begleitung.**

1. Sonate für Pianof: solo in As - dur. Op. 125. ( Dieselbe auch 4 - händig.)
2. Introd: und Rondo mit Violin concert: in E - dur. Op. 46.
3. Rondo alla spaniola mit Violin concert: in C - dur. Op. 111.
4. Fantasie auf den Alchymisten mit Violin concert: in D - dur. Op. 117.
5. Quintett mit Blasinstrumenten in C - moll. Op. 52.
6. 3 Trios mit Viol: und Violonc: Op. 119. 123. 124.

**J. P. PIXIS.**

(geb: 1788.)

**Mit Begleitung.**

1. Quintett mit Violin, Viola, Violonc: und Contrabass. in D - moll. Op. 99.
2. Concert mit Orchester. in C - dur. Op. 100.
3. Variationen auf Barbier von Sevilla mit Orchester. Op. 36. in C - dur.

**J. MAYSEDER.**

(geb: 1789.)

**Für Pianoforte mit Begleitung.**

1. Variationen mit Violine auf ein Thema aus Jean de Paris. in G - dur. Op. 14.
2. Variationen mit Violine auf ein Thema aus Nina. in F - dur. Op. 20.
3. Variationen mit Violine auf ein Thema aus Semiramis. in C - dur. Op. 37.
4. Sonate mit Violine in Es. Op. 13.
5. Trio mit Violine und Violonc: in B - dur. Op. 34.
6. Trio mit Violine und Violonc: in As - dur. Op. 52.

**Mit Begleitung.**

1. *Nocturne für Pianof. und Horn, in F.-moll. Op. 95.*
2. *1<sup>tes</sup> Trio für Pianof., Violin und Violone: in D<sub>7</sub>-dur. Op. 84.*
3. *Quintett für Pianof., Clarinette, Horn, Violone: und Contrabass in A.-moll. Op. 81*
4. *Viele brillante Fantasien für Pianoforte und Violine, gemeinschaftlich mit Lafont, Bericht.*

**Mit Orchester.**

1. *1<sup>stes</sup> Concert in D.-moll. Op. 61.*
2. *2<sup>tes</sup> Concert in E.-moll. Op. 85.*
3. *3<sup>tes</sup> Concert in A.-moll. Op. 107.*
4. *Concert für 2 Pianoforte in C.-dur. Op. 113.*
5. *Gage d'Amitié. Rondo in B.-dur. Op. 66.*

**J. FIELD.**

(geb: 1782. gest: 1837.)

Für Pianof.: solo viele ausgezeichnet schöne *Notturno's.***Mit Orchester.**

1. *1<sup>stes</sup> Concert in Es.*
2. *2<sup>tes</sup> Concert in As.*
3. *3<sup>tes</sup> Concert in Es.*
4. *4<sup>tes</sup> Concert in Es.*

**J. MOSCHELES.**

(geb: 1794.)

**Solo - Werke.**

1. *Studien (Etudes) 2 Hefte. Op. 70.*
2. *3 Allegri di Bravura. in E.-dur, G.-dur, C.-moll.*

**Zu 4 Händen.**

1. *Sonate in Es. Op. 47.*
2. *Rondo brillant in A.-dur. Op. 30. Detto in Es. Op. 76.*

**Mit Begleitung.**

1. *Sonate mit Flöte. Op. 44. in A.*
2. *Abschied des Troubadour für Pianof., Guitare, Violine und eine Singstimme. in F.-dur*

**Mit Orchester.**

1. *Concert in Es.-dur. Op. 56.*
2. *Concert in G.-moll. Op. 58.*
3. *Variationen über den Alexandermarsch. in F.-dur. Op. 32.*
4. *Variationen über eine öster. Nationalmelodie. in G.-dur. Op. 42.*
5. *Rondo brillant. in D.-dur. Op. 45.*
6. *Erinnerung an Irland. Fantasie in F.-dur. Op. 69.*

D. & C. N<sup>o</sup> 8212 E.

**C. M. v. WEBER.**

(geb. 1786, gest. 1826.)

**Solo - Werke.**

1. *Sonate in C - dur.* Op. 24.
2. *Sonate in As - dur.* Op. 39.
3. *Sonate in D - moll.* Op. 49.
4. *Aufforderung zum Tanze.* Op. 65.
5. *Variationen auf „Vien qua Dorina bella“ in C - dur.* Op. 7.
6. *Variationen auf „Mekul's Romanze“ in C - dur.* Op. 28.
7. *Momento capriccioso, in B - dur.* Op. 12.
8. *Polacca brill: in E - dur.* Op. 72.

**Mit Orchester.**

1. *Concert in Es.* Op. 32.
2. *Concertstück in F - moll.* Op. 79.

**L. SPOHR.**

(geb. 1783.)

**Solo und mit Begleitung.**

1. *Sonate für Pianof: solo in As - dur.* Op. 125. (Dieselbe auch 4 - händig.)
2. *Introd: und Rondo mit Violin concert: in E - dur.* Op. 26.
3. *Rondo alla spaniola mit Violin concert: in C - dur.* Op. 111.
4. *Fantasie auf den Alchymisten mit Violin concert: in D - dur.* Op. 117.
5. *Quintett mit Blasinstrumenten in C - moll.* Op. 52.
6. *3 Trios mit Viol: und Violonc: Op. 119, 123, 124.*

**J. P. PIXIS.**

(geb. 1788.)

**Mit Begleitung.**

1. *Quintett mit Violin, Viola, Violonc: und Contrabass. in D - moll.* Op. 99.
2. *Concert mit Orchester. in C - dur.* Op. 100.
3. *Variationen auf Barbier von Sevilla mit Orchester. Op. 36. in C - dur.*

**J. MAYSEDER.**

(geb. 1789.)

**Für Pianoforte mit Begleitung.**

1. *Variationen mit Violine auf ein Thema aus Jean de Paris. in G - dur.* Op. 14.
2. *Variationen mit Violine auf ein Thema aus Nina. in F - dur.* Op. 20.
3. *Variationen mit Violine auf ein Thema aus Semiramis. in C - dur.* Op. 37.
4. *Sonate mit Violine in Es.* Op. 13.
5. *Trio mit Violine und Violonc: in B - dur.* Op. 34.
6. *Trio mit Violine und Violonc: in As - dur.* Op. 52.

**Mit Begleitung.**

1. *Notturmo für Pianof. und Horn, in F. moll. Op. 95.*
2. *1<sup>tes</sup> Trio für Pianof., Violin und Violone: in D<sub>7</sub> dur. Op. 84.*
3. *Quintett für Pianof., Clarinette, Horn, Violone: und Contrabass in A. moll. Op. 81*
4. *Viele brillante Fantasien für Pianoforte und Violine, gemeinschaftlich mit Lafont, Berlin.*

**Mit Orchester.**

1. *1<sup>stes</sup> Concert in D. moll. Op. 61.*
2. *2<sup>tes</sup> Concert in E. moll. Op. 85.*
3. *3<sup>tes</sup> Concert in A. moll. Op. 107.*
4. *Concert für 2 Pianoforte in C. dur. Op. 113.*
5. *Gage d'Amitié. Rondo in B. dur. Op. 66.*

**J. FIELD.**

(geb: 1782. gest: 1837.)

Für *Pianof. solo* viele ausgezeichnet schöne *Notturnos.***Mit Orchester.**

1. *1<sup>stes</sup> Concert in Es.*
2. *2<sup>tes</sup> Concert in As.*
3. *3<sup>tes</sup> Concert in Es.*
4. *4<sup>tes</sup> Concert in Es.*

**J. MOSCHELES.**

(geb: 1794.)

**Solo-Werke.**

1. *Studien (Etudes) 2 Hefte. Op. 70.*
2. *3 Allegri di Bravura. in E. dur, G. dur, C. moll.*

**Zu 4 Händen.**

1. *Sonate in Es. Op. 47.*
2. *Rondo brillant in A. dur. Op. 30. Detto in Es. Op. 76.*

**Mit Begleitung.**

1. *Sonate mit Flöte. Op. 44. in A.*
2. *Abschied des Troubadour für Pianof., Guitare, Violine und eine Singstimme. in F. dur*

**Mit Orchester.**

1. *Concert in Es. dur. Op. 56.*
2. *Concert in G. moll. Op. 58.*
3. *Variationen über den Alexandermarsch. in F. dur. Op. 32.*
4. *Variationen über eine öster. Nationalmelodie. in G. dur. Op. 42.*
5. *Rondo brillant. in D. dur. Op. 45.*
6. *Erinnerung an Irland. Fantasie in F. dur. Op. 69.*

D. & C. N<sup>o</sup> 3212. E.

**C. M. v. WEBER.**

(geb. 1786, gest. 1826.)

**Solo - Werke.**

1. Sonate in C - dur. Op. 24.
2. Sonate in As - dur. Op. 39.
3. Sonate in D - moll. Op. 49.
4. Aufforderung zum Tanze. Op. 65.
5. Variationen auf „Vien qua Dorina bella“ in C - dur. Op. 7.
6. Variationen auf „Mekul's Romanze“ in C - dur. Op. 28.
7. Momento capriccioso in B - dur. Op. 12.
8. Polacca brill: in E - dur. Op. 72.

**Mit Orchester.**

1. Concert in Es. Op. 32.
2. Concertstück in F - moll. Op. 79.

**L. SPOHR.**

(geb. 1783.)

**Solo und mit Begleitung.**

1. Sonate für Pianof: solo in As - dur. Op. 125. (Dieselbe auch 4 - händig.)
2. Introd: und Rondo mit Violin concert: in E - dur. Op. 46.
3. Rondo alla spaniola mit Violin concert: in C - dur. Op. 111.
4. Fantasie auf den Alchymisten mit Violin concert: in D - dur. Op. 117.
5. Quintett mit Blasinstrumenten in C - moll. Op. 52.
6. 3 Trios mit Viol: und Violonc: Op. 119. 123. 124.

**J. P. PIXIS.**

(geb. 1788.)

**Mit Begleitung.**

1. Quintett mit Violin, Viola, Violonc: und Contrabass. in D - moll. Op. 99.
2. Concert mit Orchester. in C - dur. Op. 100.
3. Variationen auf Barbier von Sevilla mit Orchester. Op. 36. in C - dur.

**J. MAYSEDER.**

(geb. 1789.)

**Für Pianoforte mit Begleitung.**

1. Variationen mit Violine auf ein Thema aus Jean de Paris. in G - dur. Op. 14.
2. Variationen mit Violine auf ein Thema aus Nina. in F - dur. Op. 20.
3. Variationen mit Violine auf ein Thema aus Semiramis. in C - dur. Op. 37.
4. Sonate mit Violine in Es. Op. 13.
5. Trio mit Violine und Violonc: in B - dur. Op. 34.
6. Trio mit Violine und Violonc: in As - dur. Op. 52.

**H: WORZISCHEK.**

(geb. 1791, gest. 1825.)

**Solo - Werke, und für 2 Pianoforte.**

1. 12 Rhapsodien. Op. 1
2. Fantasie in C - moll. Op. 12.
3. Divertissement über die Sentinelle für 2 Pianof: in C. Op. 6. (Dasselbe auch Pianof.

**Mit Begleitung und mit Orchester.**

1. Sonate mit Violine in G - dur. Op. 5.
2. Rondo - Bolero mit Violoncell in E - moll. Op. 2.
3. Rondo brillant mit Orchester in D - moll und dur. Op. 22.

**A: HALM.**

(geb. 1789.)

**Solo - Werke.**

1. Etuden 4 Hefte. Op. 59. 60. 61. 62.
2. Sonate in A - dur. Op. 43.
3. Sonate in A - moll. Op. 51.

**Zu 4 Händen.**

1. Sonate in G - moll. Op. 56.
2. Rondo brill: in Es - dur. Op. 41.

**Mit Begleitung.**

1. Trio mit Violine und Violoncell in A - dur. Op. 57.
2. Trio mit Violine und Violoncell in H - moll. Op. 58.

**CARL MAYER.**

(geb. 1792.)

**Solo - Werke.**

1. Grandes Etudes. Op. 61. (mehrere Hefte.)
2. Nocturne in As - dur. Op. 81.
3. Etudes de Salon. Op. 55.
4. Allegro de Concert. Op. 60. (mit Orchester. ad lib.)
5. Polonaise brillante in E - dur. Op. 78.

**C: CZERNY.**

(geb. 1791.)

**Solo - Werke.**

1. Sonate in As - dur. Op. 7.
2. Sonate in A - moll. Op. 13.
3. Sonate in F - moll. Op. 57.

4. *Sonate in G - dur. Op. 65.*
5. *Sonate in E - dur. Op. 76.*
6. *Sonate in D - moll. Op. 124.*
7. *Sonate in E - moll. Op. 143.*
8. *Sonate in Es - dur. Op. 144.*
9. *Sonate in H - moll. Op. 145.*
10. *Sonate in B - dur. Op. 268.*
11. *Sonate in Des - dur. Op. 730.*
12. *Fantasie in B - dur. Op. 27.*
13. *Fantasie in A - moll. Op. 37.*
14. *Rondo passioné in G - moll. Op. 68.*
15. *Grand Exercice in F - moll. Op. 82.*
16. *Capriccio a la fuga in E - moll. Op. 89.*
17. *Caprice in E - moll. Op. 108.*
18. *Tendresse; Amitié et Confiance. 3 Rondos. Op. 117.*
19. *Der Brand von Maria Zell. Fantasie in A - moll. 157.*
20. *Grand Capriccio in C - moll. Op. 172.*
21. *Le Golfe de Naples. Fantasie. in As - dur. Op. 253.*
22. *Allegro en Galop. in F - dur. Op. 267.*
23. *Variationen in As - dur. Op. 308.*
24. *Die Ruinen von Neustadt. Fantasie in D - moll. Op. 345.*
25. *Grand Exercice in A - moll. Op. 364.*
26. *8 Nocturnes. Op. 368. (in 2 Heften.)*
27. *Die Schule der linken Hand. 10 Etuden. Op. 399.*
28. *Die Schule des Fugenspiels. 24 Präludien und Fugen. Op. 400.*
29. *Souvenir de Paris. Fantasie in G - moll. Op. 471.*
30. *3 Allegri di Bravura in G - dur. H - moll. As - dur. Op. 75. (3 Hefte.)*
31. *8 Scherzi capricciosi. in A - moll. E - dur. C - moll. A - dur. B - moll. B - dur. D - moll. E - moll. Op. 555.*
32. *Fantasie auf Beethovens Fidelio in E - dur. Op. 601.*
33. *8 Nocturnes. Op. 604.*
34. *Melodische Bilder oder 25 Lieder ohne Worte. Op. 667.*
35. *Scherzo in F - moll. Op. 671.*
36. *Impromptû orangeux in F - moll. Op. 715.*
37. *Fantasie über ein Thema von Beethoven in C - moll. Op. 752.*
38. *6 Etudes ou Amusemens de Salon. Op. 754.*
39. *Allegro de Salon in H - moll. Op. 762.*
40. *Esercizio fugato in A - moll. Op. 768.*
41. *Impromptû fugué in G - moll. Op. 776.*

## Zu 4 Händen.

1. Sonate in C-moll. Op. 10.
2. Sonate in F-moll. Op. 178.
3. Rondo quasi Capriccio. Op. 26.
4. Ouverture caractéristique. Op. 54.
5. 2 grandes Marches. in B-dur. H-moll. Op. 94.
6. 4 grosse Fantasien auf Walter Scotts Romane: Waverley, Guy Mannering, Rob Roy, und Ivanhoe. Op. 240, 241, 242, 243.
7. Allegro agitato in G-moll. Op. 264.
8. Allegro affettuoso in F-moll. Op. 137.
9. 42 Etuden. Op. 495.
10. Morceau de Concert in As-dur. Op. 716.
11. Concert zu 4 Händen. (mit oder ohne Begleitung.) in C-dur. Op. 153.
12. Impromptu sur la Romanesca. in A-moll. Op. 658.
13. Fantasie in F-moll. Op. 226.

## Mit Begleitung.

1. Sonate mit Violine in H-moll. Op. 686.
2. Trio mit Violine und Violoncell in A-dur. Op. 166.
3. Quartett mit Violin, Viola, und Violoncell in C-moll. Op. 148.
4. Serenade mit Flöte, Horn und Violoncell nebst 3 Singstimmen. in A-dur. Op. 276.
5. Trio mit Violin und Violoncell in A-moll. Op. 289.

## Solo-Werke im brillanten Salon-Styl.

1. Rondo brillant in G-dur. Op. 17.
2. Grande Polonaise in B-dur. Op. 18.
3. La Ricordanza. Variationen in E-dur. Op. 33.
4. Walzes di Bravura. Op. 35.
5. Leggerezza e Bravura. Rondo brill: in A-dur. Op. 58.
6. Variationen (an Alexis) in A-dur. Op. 62.
7. Romance in D-dur. Op. 70.
8. Erstes Decaméron (Pianof: solo) Op. 110. (10 Hefte.)
9. Zweites Decaméron (Pianof: solo) Op. 175. (10 Hefte.)
10. Drittes Decaméron (Pianof: solo) Op. 251. (10 Hefte.)
11. Allegro en Galop in F-dur. Op. 267.
12. La douceur. Rondo in Es-dur. Op. 290.
13. Variationen in As-dur. Op. 308.
14. Variationen (le dernier Soupir de Herold.) in B-dur. Op. 350.
15. Variationen (Souvenir de Boieldieu) in B-dur. Op. 352.
16. Le Pianiste au Salon. Sammlung vieler Fantasien, Rondos, Variationen etc. auf den beliebtesten Opern. Viele Hefte unter verschiedenen Werks-zahlen. (bei Schott.)
17. Souvenir de mon premier Voyage. Fantasie in G-dur. Op. 413.

18. *Introd. und Variationen auf Thema von Reissiger.* in *As.-dur.* Op. 428.
19. *Der Abend und die Nacht. 2 Fantasien* Op. 392.
20. *Un jour, théâtral.* Sammlung von Rondo's und Variationen. Viele Hefte. Op. 397
21. *Hommage à Beethoven. 6 Fantasien.* Op. 466.
22. *Erinnerung an die Rheinfahrt.* Fantasie Op. 470.
23. *Rondo brillant.* Über einen Marsch von Rossini. Op. 487.
24. *3 Morceaux de Salon.* (3 Hefte.) Op. 529.
25. *Galop brillant.* in *F.-dur.* Op. 598.
26. *Les charmes de la danse.* in *G.-dur.* Op. 651.
27. *3 Pièces de Salon.* (3 Hefte.) Op. 687.
28. *12 National Rondo's.* Op. 181 bis 192.
29. *Ecosaises brillantes de Bravoure.* Op. 174.
30. *Impromptu und Variationen auf Arsena.* in *A.-dur.* Op. 36.

### Zu 4 Händen im brillanten Salon-Styl.

1. *Rondo brillant in F.* Op. 2.
2. *Variationen in A.-dur.* Op. 20. (*Donna di Lago.*)
3. *Variationen in D.-dur.* Op. 25. (*Corradino.*)
4. *Variationen in B.-dur.* Op. 40. (*Dansèuse d'Athènes.*)
5. *Variationen in F.-dur.* Op. 67. (*Barbe-bleu.*)
6. *Nocturne brillant* (auf: Das waren mir selige Tage) in *D.* Op. 71.
7. *Variationen über* (Gott erhalte Franz den Kaiser.) in *G.* Op. 73.
8. *Variationen in As.-dur.* Op. 87. (auf Gallenbergs Walzer.)
9. *1<sup>stes</sup> Decameron.* (à 4 mains.) Op. 111. (10 Hefte.)
10. *2<sup>tes</sup> Decameron.* (à 4 mains.) Op. 176. (10 Hefte.)
11. *3<sup>tes</sup> Decameron.* (à 4 mains.) Op. 252. (10 Hefte.)
12. *Variationen über Alpenlieder.* in *G.-dur.* Op. 194.
13. *Introd. und Variationen in F.-dur.* Op. 246. (*Fra Diavolo.*)
14. *La Rivalité.* Rondo in *F.-dur.* Op. 293.
15. *Le gout moderne.* Sammlung von Rondo's und Variationen. Viele Hefte. Op. 398.
16. *Souvenir theatral.* Sammlung von Fantasien über Opern. An 100 Hefte. Op. 247.  
{ Beachten auch für Pianoforte, ebenfalls unter derselben Werkzahl: Nr. 247. }

### Mit Begleitung im brillanten Salon-Styl.

1. *Variationen mit Violoncell* (ad libitum) in *E.-dur.* Op. 16. (*O cara memoria.*)
2. *Variationen mit Violine concert.* (mit Lafont) in *D.-dur.* Op. 201. (*La sion tumbou.*)
3. *Variationen mit Violine concert.* (mit Lafont) in *A.-dur.* Op. 305. (*Thème espagnol.*)
4. *Grande Polonaise mit Violine concert.* Op. 314.
5. *Duo concertant mit Flöte* (oder Violoncell) in *G.-dur.* Op. 129.
6. *Fantasie mit Harfe concert.* (mit Parish-Alvars) Op. 512. in *B.-dur.*
7. *Duo concert.* mit Harfe. (mit Parish-Alvars) Op. 719.
8. *3 brillante Fantasien mit Horn* (oder Violoncell) auf Schuberts Gesänge. Op. 339. (3 Hefte)
9. *6 grosse Potpourris mit Violine und Violoncell concert.* (oder für 2 Forte-piano.) Op. 212.

### Zu 6 Händen auf einem, wie auch auf 2 Pianoforte.

1. *Les Pianistes associés.* (3 Spieler an einem Pianoforte.) 6 Werke *Rondos und Variationen.* Op. 227, 228, 229, 295, 296, 297.
2. *3 grosse Potpourris zu 6 Händen auf 2 Pianoforte.* Op. 38, 84, 298.

### Concert-Werke zum öffentlichen Produzieren mit Orchester oder Quartett.

1. *Variationen auf den Rolands-Marsch.* in F. Op. 59.
2. *Grand Divertissement.* in G-dur. Op. 122.
3. *Grande Polonaise.* in F-dur. Op. 118.
4. *Variationen (auf Pirata)* in D-dur. Op. 160.
5. *Concertino (im leichtern Style)* in C-dur. Op. 210, 213. (in 2 Heften.)
6. *Variationen (auf: Fra Diavolo)* in G-dur. Op. 232.
7. *Rondo* in B. Op. 233.
8. *Variationen (auf: gli Arabi)* in Es. Op. 234.
9. *Variationen (auf: le petit Tambour)* in C. Op. 236.
10. *Variationen (auf: Montecchi)* in B. (auch für 2 Pianof. concert. mit Orchester.) Op. 283.

### Etuden.

- |                                |   |   |
|--------------------------------|---|---|
| Künstlerbahn<br>des Pianisten. | } | 1. <i>Schule der Geläufigkeit.</i> 40 Etuden. Op. 299.                        |
|                                |   | 2. <i>Kunst des Präludierens in 120 Beispielen.</i> Op. 300.                  |
|                                |   | 3. <i>Schule des Legato und Staccato.</i> 50 Etuden. Op. 335.                 |
|                                |   | 4. <i>Schule der Verzierungen.</i> 70 Etuden. Op. 355.                        |
|                                |   | 5. <i>Schule der linken Hand.</i> 10 Etuden. Op. 399.                         |
|                                |   | 6. <i>Schule des Fugenspiels.</i> Op. 400.                                    |
|                                |   | 7. <i>40 tägliche Studien.</i> Op. 337.                                       |
|                                |   | 8. <i>Die Schule des Virtuosen.</i> 60 tägliche Studien. Op. 365.             |
|                                |   | 9. <i>50 Etuden.</i> Op. 409.   |
|                                |   | 10. <i>Etudes préparatoires et progressifs.</i> Op. 433.                      |
|                                |   | 11. <i>24 grandes Etudes caractéristiques.</i> Op. 692.                       |
|                                |   | 12. <i>Die Kunst der Fingerfertigkeit.</i> 50 Etuden. Op. 740.                |
| Le Pianiste<br>parfait.        | } | 13. <i>25 Etudes progressives.</i> (für kleine Hände.) Op. 748.               |
|                                |   | 14. <i>Les Progres.</i> 25 Etudes. (Fortsetzung des vorigen Werkes.) Op. 749. |
|                                |   | 15. <i>Exercice des Gammes.</i> 50 Etuden zu 4 Händen. Op. 751.               |
|                                |   | 16. <i>Suite des Etudes progressifs.</i> 30 Etudes mélodiques. Op. 753.       |
|                                |   | 17. <i>25 Etudes mélodieux et caractéristiques.</i> Op. 755.                  |
|                                |   | 18. <i>25 grandes Etudes de Salon.</i> Op. 756.                               |
|                                |   | 19. <i>Fleurs de l'Expression.</i> 50 Etudes. Op. 767.                        |
|                                |   | 20. <i>Präludien und Cadenzen.</i> Op. 61.                                    |
|                                |   | 21. <i>Toccata ou Exercice</i> in C-dur. Op. 92.                              |
|                                |   | 22. <i>48 kurze Etuden als Cadenzen und Vorspiele.</i> Op. 161.               |
|                                |   | 23. <i>Chromatische Etude.</i> Op. 244.                                       |
|                                |   | 24. <i>Terszen-Etude.</i> Op. 245.  |

25. *Le coureur. Exercice brill.* in C. Op. 560.  
 26. *Terzen-Etude* in B. dur. Op. 735.  
 27. *Grosse Triller-Übung als Rondo* in C. dur. Op. 151.  
 28. *Exercice de Bravour. Rondo* in A. dur. Op. 47.

(Nebstdem viele Schubert'sche und andre Lieder im brillanten Style arrangirt.)

**G: ONSLOW.**

geb: 1796.

**Solo - Werke.**

1. *Sonate in C. moll.* Op. 2.  
 2. *Thème anglais mit Variationen* in A. Op. 28.

**Zu 4 Händen.**

1. *Sonate in E. moll.* Op. 7.  
 2. *Sonate in F. moll.* Op. 22.

**Mit Begleitung.**

1. *3 Trio für Pianof: Violine und Violoncell.* in A. in C. in G. moll. Op. 3.  
 2. *Sextett für Pianof: Flöte, Clarinette, Horn, Fagott und Contrabass.* Op. 30. in Es.  
 3. *3 Trio für Pianof: Viol: und Violonc:* Op. 14.

**FRANZ SCHUBERT.**

geb: 1797. gest: 1828.

**Solo - Werke.**

1. *Sonate. Op. 53. in D. dur.*  
 2. *Fantasie. Op. 15. in C.*  
 3. *4 Impromptus Op. 142.*  
 4. *Momens musicaux. Op. 94.*

**Zu 4 Händen.**

1. *Sonate (Grand Duo) Op. 140. in C. dur.*  
 2. *Sonate Op. 30. in B. dur.*  
 3. *Fantasie Op. 103. in F. moll.*  
 4. *Variationen Op. 10. in E. moll. (Beethoven gewidmet.)*  
 5. *Variationen Op. 35. in As. dur.*  
 6. *3 heroische Märsche Op. 27. in H. moll. C. D.*  
 7. *6 grosse Märsche Op. 40. in 2 Heften. in Es. G. moll. H. moll. D. Es. moll. E.*  
 8. *2 charakteristische Märsche Op. 121. in C.*

**Mit Begleitung.**

1. *Trio mit Violine und Violoncell. Op. 99. in B. dur.*  
 2. *Trio mit detto Op. 100. in Es.*

**H: HERZ.**

(geb. 1805.)

**Solo-Werke.**

1. Variationen auf Thema aus Crociato, in Es-dur, Op. 23.
2. Variationen auf: La violette, in G-dur, Op. 48.
3. Variationen auf: Le petit tambour, in B-dur, Op. 41.
4. Variationen auf ein Schweizerlied, in A-dur, Op. 46.
5. 2 Balladen ohne Worte, in H-dur, in Des-dur, Op. 117.
6. Fantasie auf: Elisire d'amore, in Es-dur, Op. 112.
7. Fantasie auf 2 Schubert'sche Melodien, in D-dur, Op. 115.
8. Variationen auf: Sonnambula, in B-dur, Op. 105.
9. La Romanesca, Fantasie in E-moll, Op. 111.
10. Fantasie auf: Parisina, in As-dur, Op. 133.
11. Fantasie auf: Lucia di Lammermoor, in C-moll, Op. 102.
12. Variations de Concert, in As-dur, Op. 92. (Thalberg gewidmet.)
13. Le Tremolo, (auf Beethovens Thema,) in F-dur, Op. 132.
14. Exercices, (Etudes,) Op. 21.
15. Variationen auf den Jägerchor aus Euryanthe, in Es-dur, Op. 62.
16. Sammlungen kleinerer Rondo's und Variationen unter den Titeln: Les Rivaux, Les trois Graces, 3 Morceaux de Salon, etc.

**Zu 4 Händen.**

- Variationen auf den Marsch aus Wilhelm Tell, in F-dur, Op. 50.

**Mit Begleitung.**

1. Variationen auf: La Fiuccée mit Violine (von Beriot) in A-dur, Op. 56.
2. Variationen auf: Fra Diavolo mit Violine (von Lafont) in G-dur, Op. 59.
3. Trio mit Violine und Violoncell, in A-dur, Op. 54.
4. Rondo de Concert mit Quartett, (ad lib:) in A-dur, Op. 27.

**Mit Orchester.****Jedoch auch als Solo-Werke brauchbar.**

1. 1<sup>tes</sup> Concert in A-dur, Op. 34.
2. 2<sup>tes</sup> Concert in C-moll, Op. 74.
3. Rondo brillant in D-dur, Op. 11.
4. Polonaise brillante in E-dur, Op. 30.
5. Variationen auf: Joseph und seine Brüder, in C-dur, Op. 20.
6. Variationen auf den Marsch aus Wilhelm Tell, in E-dur, Op. 57.
7. Variationen auf: Pré aux clercs, in F-dur, Op. 76.
8. Variationen auf: Ma Fanchette, in F-dur, Op. 10.

**F: MENDELSSOHN - BARTHOLDY.**

(geb: 1809.)

**Solo - Werke.**

1. *Lieder ohne Worte*. 6 Hefte. Op. 19. 30. 38. 53. 62. 67. (Dieselben auch 4 händig, wie auch mit *Violine* oder *Violoncell*.)
2. *Rondo capriccioso in E-dur*. Op. 14.
3. *Fantasie auf ein irländisches Thema*. in E-dur. Op. 15.
4. *Variations serieuses in D-moll*. Op. 54.
5. 6 *Preludien und Fugen*. Op. 24.
6. *Etude in F-moll*.
7. *Scherzo à Capriccio in Fis-moll*.

**Mit Begleitung.**

1. *Sonate mit Violoncell*. (oder *Violine*.) in B-dur. Op. 45.
2. *Trio mit Violine und Violoncell*. in D-moll. Op. 49.
3. *Serenade mit Orchester*. Op. 43.
4. *Concert mit Orchester in G-moll*. Op. 24.
5. *Concert mit Orchester in D-moll*. Op. 40.

**FR: CHOPIN.**

(geb: 1810.)

**Solo - Werke.**

1. *Sonate in B-moll*. Op. 35.
2. 12 *Etuden*. Op. 10. (in 2 Heften.)
3. 12 *Etuden*. Op. 25. (in 2 Heften.)
4. 24 *Präludien*. Op. 28.
5. *Fantasie in F-moll*. Op. 49.
6. *Polonaise in Fis-moll*. Op. 44.
7. *Scherzo in Des-dur*. Op. 31.
8. *Grande Walze in Es-dur*. Op. 18.
9. *Rondo in C-moll*. Op. 16.
10. 3 *Nocturnes* in B-moll. Es-dur. H-dur. Op. 9.
11. 3 *Nocturnes* in F-dur. Fis-dur. G-moll. Op. 15.
12. *Impromptû* in As-dur. Op. 29.
13. *Allegro de Concert in A-dur*. Op. 46.
14. *Polonaise brillante in C-dur*. Op. 3. (NB. Dieselbe auch mit *Violoncell concertant*.)

**Mit Orchester.**

1. *Concert in E-moll*. Op. 11.
2. *Concert in F-moll*. Op. 21.
3. *Variationen auf: La ci darem la mano*. in B-dur. Op. 2.

**FR: LISZT.**

(geb. 1811.)

**Solo - Werke.\*)**

1. *24 grosse Etuden*, 2 Hefte, bei *Haslinger*.
2. *Album d'un Voyageur*, bei *Haslinger*.
3. *Etuden nach Paganini*; 2 Hefte, bei *Haslinger*.
4. *Hexameron. Concertstück* von *Liszt, Thalberg, Pixis, Herz, C. Czerny und Chopin*, bei *Haslinger*.
5. *Divertissement auf Cavatine* von *Pacini*, in *Es-dur. Op. 5.* bei *Hofmeister*.
6. *Fantasie auf Don Juan*, in *D-moll*; bei *Schlesinger*.
7. *Fantasie auf Robert le Diable*, in *H-moll*, bei *Schlesinger*.
8. *Fantasie auf die Hugenotten*, in *C*; bei *Hofmeister*.
9. *Reminiscenzen aus den Puritanern*, in *B-dur. Op. 7.* bei *Schott*.
10. *Reminiscenzen aus Lucia di Lammermoor*, 2 Hefte, in *Des-dur. Op. 13.* bei *Hofmeister*.
11. *Fantasie auf Sonnambula*, in *Dis-dur*, bei *Schuberth* in *Hamburg*.
12. *Galop chromatique* in *Es-dur. Op. 12.* bei *Hofmeister*.
13. *Walze à Capriccio über Lucia und Parisina*, in *A-dur*, bei *Haslinger*.
14. *Lieder von Fr. Schubert für Piano: solo gesetzt*. 1. Sei mir gegrüsst. 2. Auf dem Wasser.  
3. Du bist die Ruh. 4. Erlkönig. 5. Meeresstille. 6. Die junge Nonne. 7. Frühlingsglaube. 8. Gretchen am Spinnrade. 9. Ständchen von Shakespeare. 10. Raslose Liebe. 11. Der Wanderer. 12. Ave Maria.  
13. Die Forelle, bei *Diabelli*.
15. *Melodies hongroises* (nach *Fr. Schubert*.) 3 Hefte, bei *Diabelli*.
16. *Lieder aus Fr. Schubert's Winterreise*. 12 Hefte, bei *Haslinger*.
17. *La Regatta*. *C-dur*.
18. *Schubert's Schwanengesang* 14 Hefte, bei *Haslinger*.

**S: THALBERG.**

(geb. 1812.)

**Solo - Werke.**

1. *Fantasie auf Straniera* in *Des-dur. Op. 9.*
2. *Fantasie auf Norma* in *H-moll. Op. 12.*
3. *Fantasie auf Don Juan* (N<sup>o</sup> 1.) in *A-dur. Op. 14.*
4. *Fantasie auf Don Juan* (N<sup>o</sup> 2.) in *E-dur. Op. 42.*
5. *Caprice* in *E-moll. Op. 15.*
6. *Airs russes Variés* in *G-moll. Op. 17.*
7. *Fantasie auf die 2 englischen Nationalgesänge* in *As-dur. Op. 27.*
8. *Fantasie auf Hugenotten* in *Es-dur. Op. 20.*
9. *Fantasie auf Beethovens Sinfonie-Motive* in *A-moll. Op. 39.*
10. *Fantasie auf Moses* in *G-moll. Op. 33.*
11. *Andante finale aus Lucia di Lammermoor* in *Des-dur. Op. 44.*

\* Da Liszt's Compositionen meistens ohne Werks-Nummern erschienen sind, so geben wir nur die, zum Aufkünden hinreichenden Titel, und Namen der Verleger.

12. Caprice auf Sonnambula in C-moll. Op. 46.
13. Fantasie auf Lucrezia Borgia in F-moll. Op. 50.
14. Fantasie auf Muelle de Portici in E-dur. Op. 52.
15. 12 Etudes. Op. 26. (in 2 Heften.)
16. Theme original et Etude in A-moll. Op. 45.
17. 3 Nocturnes. in As. in Des. in A-moll. Op. 21.
18. Andante in Des-dur. Op. 32.
19. Scherzo in Cis-moll. Op. 31.
20. Romance et Etude in A-dur. Op. 38.
21. La Cadence. Etude in A-moll. Op. 36.

### Mit Begleitung.

1. Divertissement mit Horn (oder Violoncell) in F-moll. Op. 7.
2. Duo für Pianof. und Violine auf Hugonotten. (von Thalberg und Beriot.) in E-moll.

### TH: DÖHLER.

(geb. 1814.)

### Solo-Werke.

1. 12 grosse Etuden. Op. 30. (in 2 Heften.)
2. 50 Etuden. Op. 42. (in 6 Heften.)
3. Fantasie auf Wilhelm Tell in As-dur. Op. 28.
4. Fantasie auf Siege de Corinthe in Es-dur. Op. 43.
5. Divertissement auf Jrländische Themas in C-dur. Op. 33.
6. Variationen auf die Ballnacht in D-dur. Op. 12.
7. Variationen auf Anna Bolena in As-dur. Op. 17.
8. Variationen auf Lucia di Lammermoor in Es-dur. Op. 21.
9. Nocturne in Des-dur. Op. 24.
10. Tarantelle in G-moll. Op. 39.
11. Ballade in E-dur. Op. 41.
12. Melodies Russes Variés. Op. 60. (3 Hefte.)

### Mit Orchester.

- Concert in A-dur. Op. 7.

### AD: HENSELT.

(geb. 1814.)

### Solo-Werke.

1. 12 Etuden. Op. 2.
2. 12 Salon-Etuden. Op. 5.
3. Concert-Variationen auf Elisire d'amore in E-moll. Op. 1.
4. Concert-Variationen auf „Quand je quittai la Normandie“ in G-moll. Op. 11.

5. *Tableau musical, Fantasie auf russische Thematik in As-dur, Op. 10.*
6. *Andante et Etude in H-dur, Op. 3.*
7. *2 Nocturnes in Es-moll, in F-dur, Op. 6.*
8. *Pensée fugitive in F-moll, Op. 8.*
9. *Rhapsodie in F-moll, Op. 4.*

**L: v. MAYER.**

**Solo-Werke.**

1. *Nocturne in E-dur, Op. 21.*
2. *Andante (Hortense.) in Ges-dur, Op. 42.*
3. *Air russe in Fis-dur, Op. 44.*
4. *Air bohémien russe in Es-moll, Op. 45.*
5. *Marche triomphale, Op. 30.*
6. *Fantasie auf Elisir d'amore in As-dur, Op. 32.*
7. *Airs russes, Op. 43.*
8. *Carneval de Venise in H-dur, Op. 31.*
9. *Fantasie auf Semiramis in As-dur, Op. 37.*
10. *Marche marocaine, Op. 22.*
11. *Fantasie auf Lucrezia Borgia, Op. 24.*

**F: HILLER.**

(geb: 1812.)

- 24 *Etuden für Pianoforte solo, Op. 15.*

**W: TAUBERT.**

(geb: 1811.)

**Solo-Werke.**

1. *Camparella in Fis-moll, Op. 41.*
2. *La Nyade in F-dur, Op. 49.*
3. *Silvana in Ges-dur, Op. 60.*
4. *6 Impromptus caractéristiques, Op. 14.*
5. *Etudes, Op. 40.*

**C: G: LICKL.**

(geb: 1801.)

**Solo-Werke.**

1. *Jschler-Bilder, (6 Hefte.) Op. 57.*
2. *Gasteingr-Blüthen, (5 Hefte.) Op. 59.*

D. & C. N<sup>o</sup> 8212.E.

3. *Cypressen*, Op. 64.

4. 6 *Elegien*, Op. 63.

### Zu 4 Händen.

1. *Variations sur un thème original in Ges.* Op. 71.

2. *Sonate in As-dur.* Op. 72.

### R: WILLMERS.

(geb: 1822.)

### Solo - Werke.

1. *Sonate heroique in B-moll.* Op. 33.

2. *Les Papillons. Impromptu in C-dur.* Op. 37.

3. *La Sirène. Scherzo in E-dur.* Op. 38.

4. *Sextuor Final de Lucia di Lammermoor, transcrit, in Des-dur.* Op. 45.

5. *Pompa di festa. Concert-Etude in Des-dur.* Op. 28.

6. *Un jour d'été à Norvège in H-dur.* Op. 27.

7. *Sehnsucht am Meere in As-dur.* Op. 8.

8. *Nordische National-Lieder.* ( 5 Hefte. ) Op. 29.

### C: EVERS.

### Solo - Werke.

1. *Chansons d'amour.* Op. 13. ( 12 Hefte. )

2. *Octaven - Etude.* Op. 8.

### KULLAK.

(geb: 1821.)

### Solo - Werke.

1. *Sonate in Fis-moll.* Op. 7.

2. *Transcriptions.* Op. 6. ( 12 Hefte. )

3. *10 Paraphrases.* Op. 9.

4. *Fantaste auf Freischütz.* Op. 11.

*Transcriptionen auf Robert, Freyschütz, Lucrezia, Oberon, Gemma, etc.*

### A: DREYSCHOCK.

(geb: 1818.)

### Solo - Werke.

1. *Andante inquietoso.* Op. 23.

2. *Le ruisseau.* Op. 24.

3. *Camparella.* Op. 10.

**J: A: PACHER.****Solo - Werke.**

1. *Fantasie auf Mozarts Zauberflöte*, Op.
2. *La Harpe, Melodie variée*, Op. 9.
3. *Adagio et Allegro*, Op. 8.
4. *L'elegante, Etude*, Op. 7.
5. *5<sup>ème</sup> Etude de Salon*, Op. 10.
6. *Nocturne*, Op. 6.

**PRUDENT.****Solo - Werke.**

1. *Fantasie auf Lucia di Lammermoor*, Op. 8.
2. *Souvenirs de Beethoven*, Op. 10.
3. *L'Hirondelle*, Op. 11.

**ST: HELLER.****Solo - Werke.**

1. *La chasse, Fantasie dramatique in Es*, Op. 3.
2. *Morceaux de Salon*, Op. 16.
3. *Melodies de Schubert*, Op. 33.

W. Bei vielen Tonsetzern der neuesten Zeit, deren Thätigkeit sich eben erst entwickelt, muss die Auswahl natürlicherweise der Zukunft vorbehalten bleiben, und wir konnten uns daher nur auf die Angabe ihrer Namen, und einiger eben erschienenen Werke beschränken. Dasselbe gilt von den Meisten der hier noch nachträglich Genannten.

**W: STERNDALE - BENETT.**

(geb: 1808.)

*Etuden und andre Solo - Werke.***R: SCHUMANN.**

(geb: 1809.)

*Solo - Werke, wie auch Compositionen mit Begleitung.***CLARA SCHUMANN. (WIEK.)**

(geb: 1819.)

*Solo - Werke.*

**E: PIRKHERT.**

*12. Etudes de Salon. Op. 10. Fantasie auf Mozart's Figaro.*

**J: C: KESSLER.**

*Etuden 4 Hefte. Op. 20.*

**H: BERTINI.**

(geb: 1798.)

*Viele Sammlungen von Etuden. (Darunter: Grandes Etudes artistiques. Op. 122. mehrere Hefte)*

**AL: SCHMITT.**

(geb: 1789.)

*Etuden, viele Hefte und Sammlungen. (auch Concert mit Orchester und andre Clavierwerke.)*

**CIP: POTTER.**

*Etuden. (Darunter Op. 19.)*

**C: ARNOLD.**

(geb: 1794.)

*Etuden unter dem Titel: Practische Clavierschule. Op. 10.*

**CH: NEATE.**

*Sonate in C. moll. (bei Hastings.)*

**ANTON LISTE.**

*4 Characteristische Stücke für Pianof: solo. Op. 10. in Es. C. C. moll. (bei Hofmeister.)  
Sonate in A. (erschienen in Zürich bei Nägeli.)*

**AGTHE.**

*3 Polonaisen zu 4 Händen.*

**REISSIGER.**

(geb: 1798.)

*Trios mit Viol: und Violonc: Op. 25. Op. 33. Op. 40. Op. 56. Op. 103.*

**CONRAD BERG.**

(geb: um 1780.)

*3 Trios Op. 11. 2 Detto Op. 16. 3 Detto Op. 20.*

**FRIEDR: KUHLAU.**

(geb: 1786.)

*Quartett Op. 32. Detto Op. 50. Detto Op. 108. Sonate Pianof: solo. Op. 127.*

**LUDW: BERGER.**

(geb: 1777.)

*Sonate Pianof: solo Op. 9. Detto Op. 10. Etudes Op. 12 und Op. 41.*

*(Schliesslich erinnern wir noch an Domenico Scarlatti's sämtliche Sonaten, an Händel's Clavier-Suiten, und vor Allem an Seb: Bach's Werke.)*

