

FRANZ LISZTS MUSIKALISCHE WERKE

HERAUSGEGEBEN VON DER
FRANZ LISZT-STIFTUNG

BEARBEITUNGEN

BAND II

L. VAN BEETHOVEN, SYMPHONIEN NR. 1-5

KLAVIERAUSZUG ZU ZWEI HÄNDEN



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG U. BERLIN

GROSSHERZOG
CARL ALEXANDER AUSGABE
DER MUSIKALISCHEN WERKE
FRANZ LISZTS

FRANZ LISZTS MUSIKALISCHE WERKE

HERAUSGEGEBEN VON DER
FRANZ LISZT-STIFTUNG

BEARBEITUNGEN

BAND II

L. VAN BEETHOVEN
SYMPHONIEN NR. 1-5

KLAVIERAUSZUG ZU ZWEI HÄNDEN

HANS VON BÜLOW GEWIDMET



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG UND BERLIN

Die Ergebnisse der kritischen Revision sind Eigentum der Verleger

HERAUSGEBERBERICHT.

Als Vorlagen dienten folgende Originalhandschriften, Abschriften und Drucke:

Manuskripte und Abschriften. Für die beiden ersten Symphonien lagen die Originalhandschriften vor, sowie eine Abschrift und ein von Liszt korrigierter Abzug. Alle diese sind Eigentum der Firma Breitkopf & Härtel.

Auf dem Manuskript gibt Liszt »Anweisungen für den Kopisten und Stecher«. Er empfiehlt »höchste Genauigkeit« und war mit dem Druck zufrieden, denn auf den Abzug schreibt er: »Letzte genaue Revision empfiehlt den Korrektor.«

Folgende Bemerkungen geben Aufschluß über manche im Druck stehen gebliebene Fehler, Lücken und Ungenauigkeiten: »Die Doppelbezeichnungen des *f*, *p*, *cresc.*, *sf*, *<*, *>* in der rechten und linken Hand sind nicht überflüssig und müssen genau gestellt werden, wofür ein Notenpapier mit nicht zu engezogenen Linien zu wählen ist. — Die Fingersätze sollen auch genau zu den betreffenden Noten gesetzt werden, was im Manuskripte das enge Notenpapier nicht immer ermöglichte, abgesehen von meiner Schreibschnelligkeit. — NB. Viele Pedalbezeichnungen, Fingersätze, *—*, . . . usw. fehlen im Manuskripte, welche in der letzten Korrektur nachgetragen.«

Trotz Liszts ausdrücklichem Wunsche, daß die Nüancen für jede Hand wiederholt werden, haben die Herausgeber vorliegenden Druckes die Notwendigkeit einer solchen Wiederholung nicht einzusehen vermocht, so daß alle diese Zeichen hier nur einmal gesetzt worden sind, mit Geltung für beide Hände.

Das englische Papier, worauf Liszt schrieb, erklärt viele unnötige Oktavzeichen, unklare Streichung der Noten, Bögen, die nicht zu den richtigen Noten stehen und andere Ungenauigkeiten, die in dieser Ausgabe korrigiert worden sind.

Die von Liszt erwähnte eigene »Schreibschnelligkeit« ist ohnedies ersichtlich in der Schrift, die aber trotzdem ganz klar ist. Immerhin bewirkte diese Schreibschnelligkeit, daß recht viele Ungenauigkeiten stehen blieben, namentlich in der Phrasierung und der Stimmführung, die sehr oft von der in der Partitur Beethovens abweicht, auch in den Nüancen, und einige Male in den Noten. Alle diese Abweichungen von der Partitur sind in vorliegender Ausgabe korrigiert worden.

Da viele Vortragszeichen, wie Liszt sagt, erst in der letzten Korrektur nachgetragen wurden, war dies ein Hinweis in anderen Fällen, wo der Druck etwas abweicht von der Handschrift, nicht diese unbedingt als Liszts letzten Willen anzunehmen. Einige in der Handschrift vergessene Details sind im Druck korrigiert, einige

Fehler wiederum übersah Liszt im Druck. Sie konnten jetzt nach dem Manuskript verbessert werden.

Für die III., IV. und VIII. Symphonie lag eine Reinschrift Liszts vor mit wenigen Korrekturen.

In der III. Symphonie fehlt das Adagio, worüber Liszt am Schluß des ersten Satzes bemerkt: »Adagio — Marcia funebre — fehlt hier und wird später nach Zusendung der bereits von mir arrangierten Auflage im Beethoven-Album (bei Mechetti in Wien) nachfolgen.«

Am Schluß der VIII. Symphonie steht: »Rom. August. 63.«

Diese Handschriften sind Eigentum des Lisztmuseums in Weimar.

Für die V. und VI. Symphonie lag eine Handschrift vor aus dem Besitz der Firma Breitkopf & Härtel, die auf dem Rückblatt der V. Symphonie den Vermerk trägt: »Nohant«, wo das Schloß George Sands sich befand, in dem Liszt 1837 einige Zeit verweilte.

Diese Handschriften enthalten viele radierte, überklebte (oft mit Siegellack befestigte) und durchgestrichene Stellen und weichen oft vom Druck ab.

Für die IX. Symphonie wurde eine Handschrift aus dem Lisztmuseum in Weimar benutzt. Am Schluß des dritten Satzes trägt sie das Datum: »Madonna del Rosario, Mars 64«, auf dem Umschlag des vierten Satzes: »Rom, November 64.«

Am Schluß des dritten Satzes findet sich von Liszts Hand folgende Bemerkung: »NB. Von dem vierten Satz der IX. Symphonie ist eine Bearbeitung für zwei Pianoforte von F. Liszt erschienen (Mainz, Schott). Die Unmöglichkeit einer nur annähernd befriedigenden Wiedergabe dieses riesig polyphonen Chor- und Orchestersatzes mit einem Klavier zu ermitteln, entschuldigt dessen Weglassung in vorliegender Ausgabe der Beethovenschen Symphonien: »A l'impossible nul n'est tenu.«

Einige Monate später verwirklichte Liszt doch das »Unmögliche«.

In dieser Handschrift befindet sich die Bezeichnung: »Klavierpartitur«, und beim Beginn des Chorsatzes die Bemerkung: »Der Clavier Part ist schlechtwegs auch allein ohne den Gesangsstimmen auszuführen.«

Von der VII. Symphonie war keine Hand- noch Abschrift aufzufinden.

Drucke. Erste Ausgabe bei Breitkopf & Härtel. Im inneren Blatt: »Klavierauszug Hans von Bülow gewidmet von Franz Liszt.«

Die Originalpartitur in der kritischen Ausgabe Breitkopf & Härtel wurde genau verglichen. Für die IX. Symphonie gab auch Liszts Bearbeitung derselben für zwei Klaviere manche Hinweise.

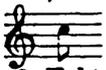
Die Instrumente sind im Manuskript in deutscher Sprache angegeben, im Druck dagegen meistens in französischer, oft abwechselnd in beiden Sprachen. In dieser Ausgabe sind sie durchweg in deutscher Sprache angegeben unter Anwendung der in Wagners Partituren eingeführten Abkürzungen. Oft sind auch diese Instrumentenangaben ergänzt und berichtigt worden.

Es versteht sich von selbst, daß nur die mit Ossia bezeichneten Hilfszeilen zum Spielen bestimmt sind. Die übrigen, (welche die Bezeichnung von Instrumenten tragen), geben Einzelheiten der Partitur wieder, die in den Klaviersatz nicht aufgenommen worden sind.

Band I. Seite 94, Zeile 3, Takt 2, rechte Hand, erstes Viertel in der Partitur, Oktave *c*.

Seite 99, Zeile 2. Im zweiten Takt der rechten Hand ist im Manuskript im zweiten Viertel  ausradiert, im vierten Takt ebenso

, die den Violinen gehören.

Seite 108, Zeile 1, Takt 5, rechte Hand. Im Manuskript ist im ersten Achtel  ausradiert.

Seite 129, Zeile 2, Takt 5, rechte Hand. In der Partitur lauten die Noten im dritten Achtel .

Seite 129, Zeile 2. Die Stimme der zweiten Geigen ist von Liszt geändert worden.

Seite 130, Zeile 5, letzter Takt, rechte Hand. In der Partitur lautet das letzte Achtel .

Seite 141, Zeile 2, Takt 1, rechte Hand. Im dritten und vierten Achtel hatte Liszt irrtümlich die Figur wiederholt, die in den beiden ersten Achteln steht.

Seite 145, Zeile 1, Takt 1 und 5, linke Hand. Die Tenorstimme ist von Liszt hinzugefügt.

Seite 157, Zeile 3, rechte Hand. Im letzten Takt lautet in der Partitur die Figur gleich dem vorigen Takte, im vierten Takte der vierten Zeile fünftes Sechzehntel  und ebenso im dritten Takt der nächsten Zeile.

Seite 184, Zeile 1, Takt 6—8 und Seite 185, letzte Zeile, Takt 1—3 stand ein *crescendo*, das in der Partitur fehlt, *sempre pp* gilt während dieser drei Takte.

S. 198, Zeile 4, letzter Takt u. f. In den Bässen hat die Partitur .

Band II. Seite 21, Zeile 1, Takt 1, rechte Hand. Der Nachschlag des Trillers lautet in der Partitur *es*, nicht *e*, wie Liszt schrieb.

Seite 21, letzte Zeile, Takt 1. Im dritten Viertel schrieb Liszt einen Dur-Akkord, in der Partitur steht jedoch der Moll-Akkord.

Seite 35, Zeile 1, Takt 2 und Zeile 2, Takt 3. In der Partitur ist die Nuancierung des Tremolos *fp* auf der ersten Note.

Seite 51, Zeile 4, Takt 4. Die Partitur hat in diesem Takte  und erst im nächsten Takte die Auflösung des Vorhaltes.

Seite 51, Zeile 5, Takt 2. In der Partitur bleibt die Harmonie in diesem ganzen Takte Dreiklang.

Seite 52, Zeile 2, Takt 8. Im Druck stand hier irrtümlich *fp*, aber im Manuskript richtig nur *p*.

Seite 77, Zeile 2, Takt 4, linke Hand. Liszt hatte irrtümlich das Thema hier in derselben Form geschrieben wie im ersten Takt dieser Seite.

Seite 86. Der Raumersparung halber hat Liszt nach dem Trio die Wiederholung des Hauptsatzes nicht ausgeschrieben. Er hätte jedoch die Veränderung der Nuance angeben müssen, die in der Partitur steht, nämlich, daß die Wiederholung des ersten Teils und der zweite gleichmäßig *piano* gespielt werden bis zum *crescendo* am Anfang der Seite 82.

Seite 100, Zeile 3, letzter Takt und in der folgenden Zeile Takt 2 und 4, 1 und 2 der letzten Zeile. Das Themafragment in der linken Hand lautet in der Partitur (zweites Achtel) .

Seite 106, Zeile 4, Takt 2, rechte Hand. In der Partitur Pause im ersten Achtel.

Seite 110, Zeile 1 und 2, linke Hand. Liszt hatte irrtümlich das *sf* der rechten Hand beim Thema in der linken Hand wiederholt. In diesen Takten bezieht sich das *sf* nur auf die rechte Hand.

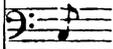
Seite 117, Zeile 1, Takt 3. Liszt hat zu der Angabe *m. d.* (bei der Baßfigur) geschrieben: *ad libitum*. Sie kann also auch mit der linken Hand gespielt werden.

Seite 120, Zeile 5, Takt 2. Liszt hat irrtümlich geschrieben:



also 10 Sechzehntel in dem $\frac{2}{4}$ -Takt.

Seite 122, Zeile 2, Takt 2. In der Partitur lautet der Baß im ersten Achtel: Fg. und Pk. .

Vc. und Cb. .

Seite 122, Zeile 4, letzter Takt, rechte Hand. Im zweiten Viertel hatte Liszt die Bratschenstimme *d* in die höhere Oktave verlegt, aber die Terz des Akkordes *f* vergessen. Um die unschöne Verdoppelung des Basses zu vermeiden, haben wir *f* statt *d* gesetzt gemäß der Partitur.

Seite 123, Zeile 2, Takt 4, rechte Hand. Von diesem Takte sind bekanntlich drei verschiedene rhythmische Fassungen vorhanden, worüber man in Thayer-Riemanns Beethovenbiographie, Bd. III, Seite 472 nachlesen kann. Liszt folgt der Steinerschen Partitur. Breitkopf & Härtels kritische Ausgabe behält die Fassung des

Autographs bei , die wahrscheinlich der Intention des Autors entspricht.

Seite 129, Zeile 1, Takt 2. Im Manuskript steht hier am Rand und ist mit Blaustift durchgestrichen: »(NB. nicht für den Stecher:) Die herrliche Gewaltigkeit dieser Stelle ist außerhalb des Orchesters nicht wiederzugeben.«

Seite 144, Zeile 3, Takt 2, rechte Hand, letztes Achtel: in der Partitur *b*. Merkwürdigerweise hatte Liszt sowohl hier wie in der Bearbeitung für zwei Klaviere  geschrieben.

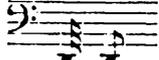
Seite 150, Zeile 2, Takt 2, erstes Viertel. In der Partitur:

Bläser 

Streicher 

In der Ausgabe für zwei Klaviere bringt Liszt allein den Akkord der Streicher, hier schrieb er allein den der Bläser. Im dritten Achtel fehlt die Septime.

Seite 151, Zeile 2. Der erste Takt fehlt im Manuskript und im Druck. Er war in Liszts Satz leicht zu ergänzen.

Seite 154, Zeile 1, Takt 5, rechte Hand. Die beiden Noten  hat Liszt hinzugefügt.

Seite 161, Zeile 2, Takt 1, rechte Hand. Als letzte Note schrieb Liszt hier *e*, statt des *g* der Partitur, wie er auch in der Fassung für zwei Klaviere setzte.

Seite 165, Zeile 1 und 2. Die Akkorde in der mittleren Zeile sind Zusätze Liszts.

Seite 165, Zeile 2, Takt 3, rechte Hand. Sowohl hier wie in der Bearbeitung für zwei Klaviere bringt Liszt *e*, in der Partitur haben aber die Hörner an dieser Stelle *f*.

Seite 172, Zeile 2, Takt 7, rechte Hand. Das unter *cis* war im ersten Druck eine Oktave tiefer gesetzt, weil im Manuskript die Takte 3 bis 7 dieser Zeile eine Oktave tiefer geschrieben sind mit Oktavzeichen darüber und der Setzer annahm, daß das Oktavzeichen

schon mit dem Akkord  aufhört.

Seite 176, Zeile 4, Takt 6 und Zeile 5, Takt 2, 4, 6, linke Hand fehlte im dritten Viertel das *g*.

Seite 178, Takt 2. Vom zweiten zum dritten Viertel hatte Liszt hier die Bindung nicht beibehalten, wie in der Fassung für zwei Klaviere.

Seite 180, Zeile 2, Takt 1, stand im vorletzten Achtel irrtümlich

 statt *g* in der linken Hand und es fehlte das *b* in der rechten Hand.

Seite 185, Zeile 2, Takt 1, rechte Hand. In der Partitur



Seite 200, Zeile 1, Takt 3. In den Vorlagen fehlen die beiden ersten Viertelnoten *d* der linken Hand. Sie sind aber offenbar nur versehentlich weggelassen worden.

Seite 204, letzter Takt. Als Baß setzt Liszt hier wie in der Ausgabe für zwei Klaviere als erste Note *b*. In der Partitur ist der Baß aber  im Kontrafagott.

Seite 220, Takt 2, erstes Viertel. Liszt hat hier in der rechten Hand das *c* der Holzbläser in *cis* verändert. In der Bearbeitung für zwei Klaviere folgt er genau der Partitur, indem er dem ersten

Klaviers  und dem zweiten  gibt. Übrigens ist

im Manuskript zu Anfang dieses Taktes das *h* vor *cis* in beiden Händen ausradiert. Das ist gerade die Lösung, die Weingartner in seinen Ratschlägen zur Aufführung der Beethovenschen Symphonien vorschlägt.

Seite 220, Takt 4. Im Druck fehlte das , das im Manuskript steht.

Seite 220, Z. 3, Takt 2, linke Hand fehlte *d* zum vierten Achtel *fis*.

Seite 221, Zeile 1, Takt 2 fehlte *d* im vierten Achtel.

Seite 224, Zeile 3, Takt 6 und 7, rechte Hand stand irrtümlich eine Viertelpause zu Anfang dieser beiden Takte.

Bemerkenswert sind einige Zusätze Liszts, die seine Ausführung dieser Werke bezeugen. Es sind folgende, die sich teils auf die Nüancierung, teils auf die so umstrittene Frage der Trillernachschläge beziehen:

Band I. Seite 126, Zeile 2, Takt 3. Crescendo.

Seite 137, Zeile 2, Takt 1. $\leftarrow \rightarrow$.

Seite 137, Zeile 5, Takt 2 u. f. Tranquillo. Im nächsten Takt: *sempre piano*.

Seite 142, Zeile 2, Takt 2, $\leftarrow \rightarrow$.

Seite 160, Zeile 5 und 6 und Seite 161, Zeile 1 sowie Seite 162, Zeile 2 und 3. Alle Akzente.

Seite 168, Zeile 1: *agitato*.

Seite 174, Zeile 2, letzter Takt. Crescendo.

Seite 200, Zeile 1. Die Akzente.

Band II. Seite 105, Zeile 2—5. Alle Akzente und *crescendi*.

Seite 108, Zeile 2, Takt 4—6, Crescendo. Zeile 3, Takt 4 ebenso.

Seite 108, Zeile 3, Takt 1—4. Seite 108, letzter Takt u. f. Die Einteilung der Achtel.

Seite 155, Zeile 2—4. *Crescendi* in der linken Hand.

Ferner die Akzente im zweiten Viertel der rechten Hand.

Den Trillern fügt Liszt immer den Nachschlag hinzu, wo er vom Autor nicht ausdrücklich vorgeschrieben wird. So im Andante der VI. Symphonie: Band II, Seite 17, letzter Takt; Seite 42, Zeile 2 und Zeile 3, Takt 1; Seite 42, Zeile 3, Takt 3; S. 43, Zeile 2, Takt 2; Seite 43, Zeile 4, Takt 3; in der VII. Symphonie Seite 61, Zeile 1, Takt 1.

Er würde also nicht mit Bülow heute fast allgemein befolgtem Prinzip einverstanden sein, daß man selbst bei Beethoven den Nachschlag nur da ausführen dürfe, wo er vom Komponisten ausgeschrieben worden, sondern würde eher Brahms zustimmen, dessen Meinung dahin ging, daß man »eigentlich sich keinen Triller ohne Nachschlag denken könne«.

Lissabon, September 1922.

J. Vianna da Motta.

BAND I.

Nr.		Seite
1.	Op. 21. C dur — C major — Ut majeur	1
2.	Op. 36. D dur — D major — Ré majeur	27
3.	Op. 55 (Eroica). Es dur — E \flat major — Mi \flat majeur	67
4.	Op. 60. B dur — B \flat major — Si \flat majeur	121
5.	Op. 67. C moll — C minor — Ut mineur	164

BAND II.

6.	Op. 68 (Pastorale). F dur — F major — Fa majeur	1
7.	Op. 92. A dur — A major — La majeur	53
8.	Op. 93. F dur — F major — Fa majeur	105
9.	Op. 125 (mit Schlußchor über Schillers Ode an die Freude). D moll — D minor — Ré mineur	141

VORWORT.

Der Name Beethoven ist heilig in der Kunst. Seine Symphonien werden heutzutage allgemein als Meisterwerke anerkannt; wer irgend den ernstesten Wunsch hegt, sein Wissen zu erweitern oder selbst Neues zu schaffen, der kann diese Symphonien nie genug durchdenken und studieren. Deshalb hat jede Art und Weise, sie zu verbreiten und allgemeiner zugänglich zu machen, ein gewisses Verdienst, und den bisherigen, ziemlich zahlreichen Bearbeitungen ist ein verhältnismäßiger Nutzen durchaus nicht abzuspochen, obwohl sie bei tieferem Eindringen meistens nur von geringem Wert erscheinen. Der schlechteste Steindruck, die fehlerhafteste Übersetzung gibt doch immer noch ein, wenn auch unbestimmtes Bild von dem Genie eines Michel Angelo, eines Shakespeare; in dem unvollständigsten Klavierauszuge erkennt man dennoch hin und wieder die, wenn auch halbverwischten Spuren von der Begeisterung des Meisters. Indessen, durch die Ausdehnung, welche das Pianoforte in der neuesten Zeit zufolge der Fortschritte in der technischen Fertigkeit und in der mechanischen Verbesserung gewonnen hat, wird es jetzt möglich, mehr und besseres zu leisten, als bisher geleistet worden ist. Durch die unermessliche Entwicklung seiner harmonischen Gewalt sucht das Pianoforte sich immer mehr und mehr alle Orchester-Kompositionen anzueignen. In dem Umfange seiner sieben Oktaven vermag es, mit wenigen Ausnahmen, alle Züge, alle Kombinationen, alle Gestaltungen der gründlichsten und tiefsten Tonschöpfung wiederzugeben, und läßt dem Orchester keine anderen Vorzüge, als die Verschiedenheit der Klangfarben und die massenhaften Effekte — Vorzüge freilich, die ungeheuer sind.

In solcher Absicht habe ich die Arbeit, die ich der Welt jetzt übergebe, unternommen. Ich gestehe, daß ich es für eine ziemlich unnütze Verwendung meiner Zeit ansehen müßte, wenn ich weiter nichts getan hätte, als die vielen bisherigen Ausgaben der Symphonien mit einer neuen, in gewohnter Weise bearbeiteten zu vermehren; aber ich halte meine Zeit für gut angewendet, wenn es mir gelungen ist, nicht bloß die großen Umriss der Beethovenschen Komposition, sondern auch alle jene Feinheiten und kleineren Züge auf das Pianoforte zu übertragen, welche so bedeutend zur Vollendung des Ganzen mitwirken. Mein Ziel ist erreicht, wenn ich es dem verständigen Kupferstecher, dem gewissenhaften Übersetzer gleichgetan habe, welche den Geist eines Werkes auffassen und so zur Erkenntnis der großen Meister und zur Bildung des Sinnes für das Schöne beitragen.

Rom, 1865.

F. LISZT.

PRÉFACE.

Le nom de Beethoven est un nom consacré dans l'art. Ses Symphonies sont universellement reconnues aujourd'hui comme des chefs-d'œuvre. Elles ne sauraient être trop méditées, trop étudiées par tous ceux qui ont un désir sérieux de savoir ou de produire. Toutes les façons de les répandre et de les populariser ont en conséquence leur degré d'utilité, et les arrangements pour Piano, faits en assez grand nombre jusqu'ici de ces Symphonies, ne sont pas dépourvus d'un certain avantage, bien que considérés intrinsèquement ils soient pour la plupart de médiocre valeur. La plus mauvaise lithographie, la traduction la plus incorrecte donne encore une idée vague du génie de Michel-Ange et de Shakespeare. Dans la plus incomplète réduction on retrouve de loin en loin les traces demi-effacées de l'inspiration des maîtres. Mais l'extension acquise par le Piano en ces derniers temps, par suite des progrès de l'exécution et des perfectionnements apportés dans le mécanisme, permettent de faire plus et mieux que ce qui a été fait jusqu'à cette heure. Par le développement indéfini de sa puissance harmonique, le Piano tend de plus en plus à s'assimiler toutes les compositions orchestrales. Dans l'espace de ses sept octaves, il peut produire, à peu d'exception près, tous les traits, toutes les combinaisons, toutes les figures de la composition la plus savante, et ne laisse à l'orchestre d'autres supériorités (immenses il est vrai) que celles de la diversité des timbres et des effets des masses.

Tel a été mon but dans le travail que je publie aujourd'hui. J'eusse estimé, je l'avoue, comme un assez inutile emploi de mes heures la publication d'une vingtième variante des Symphonies dans la manière usitée jusqu'ici; mais je les regarderai comme bien remplies, si j'ai réussi à transporter sur le Piano, non seulement les grandes lignes de la Composition de Beethoven, mais encore cette multitude de détail et d'accessoire qui concourent si puissamment à la perfection de l'ensemble. Je serai satisfait si j'ai accompli la tâche du graveur intelligent, du traducteur consciencieux qui saisissent l'esprit d'une œuvre avec la lettre, et contribuent ainsi à propager la connaissance des maîtres et le sentiment du beau.

Rome, 1865.

F. LISZT.

PREFACE.

The name of Beethoven is sacred in art. His symphonies are at present universally acknowledged to be master-pieces; whoever seriously wishes to extend his knowledge or to produce new works can never devote too much reflection and study upon them. For this reason every way or manner of making them accessible and popular has a certain merit, nor are the rather numerous arrangements published so far without relative merit, though, for the most part, they seem to be of but little intrinsic value for deeper research. The poorest lithograph, the most faulty translation always gives an idea, indefinite though it be, of the genius of Michel Angelo, of Shakespeare, in the most incomplete piano-arrangement we recognise here and there the perhaps half effaced traces of the master's inspiration. By the development in technique and mechanism which the piano has gained of late, it is possible now to attain more and better results than have been attained so far. With the immense development of its harmonic power the piano seeks to appropriate more and more all orchestral compositions. In the compass of its seven octaves it can, with but a few exceptions, reproduce all traits, all combinations, all figurations of the most learned, of the deepest tone-creations, and leaves to the orchestra no other advantages, than those of the variety of tone-colors and massive effects — immense advantages, to be sure.

Such has been my aim in the work I have undertaken and now lay before the musical world. I confess that I should have to consider it a rather useless employment of my time, if I had but added one more to the numerous hitherto published piano-arrangements, following in their rut; but I consider my time well employed if I have succeeded in transferring to the piano not only the grand outlines of Beethoven's compositions but also all those numerous fine details, and smaller traits that so powerfully contribute to the completion of the ensemble. My aim has been attained if I stand on a level with the intelligent engraver, the conscientious translator, who comprehend the spirit of a work and thus contribute to the knowledge of the great masters and to the formation of the sense for the beautiful.

Rome, 1865.

F. LISZT.

(English translation by C. E. R. Mueller.)

Allegro con brio. $\text{♩} = 112$

This musical score is for a piece in 2/4 time, marked 'Allegro con brio' with a tempo of 112 beats per minute. It is written for Violin (Viol.) and Piano (P.). The score consists of seven systems of music. The first system includes a Violin part and a Piano part. The second system continues the Piano part with dynamic markings of *p* and *sf*. The third system features a Piano part with *sf* and *ff* dynamics, and a section marked 'A Str.' (Allegro Stradivari). The fourth system includes a Violin part with *sf* dynamics and a Piano part with *ff* dynamics. The fifth system shows a Violin part with *sf* dynamics and a Piano part with *ff* dynamics. The sixth system features a Violin part with *sf* dynamics and a Piano part with *cresc.* and *ff* dynamics. The seventh system includes a Violin part with *ff* dynamics and a Piano part with *p* dynamics. The score is marked with various dynamics including *p*, *sf*, *ff*, and *cresc.*, and includes articulations such as accents and slurs. There are also some performance instructions like 'Bl.' (Blasfonia) and 'Hob.' (Corno). The score is marked with 'Ped.' and '*' symbols, likely indicating pedal use and repeat signs.

Fl. Hb. Fl.

p staccato e legg.

sf sf sf

4 2 1 2 3 2

Viol. Fl. Klar. Viol. Klar.

sf sf sf sf

3 2 3 1 2 3 1 2 3 4

Red *

Ossia:

f f f f f

Red *

sf sf pp pp

5 5 5 4 1 1 1 2

Red *

Hob.

3

First system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics include *p*, *sf*, and *p*. Includes markings *Red. ** and *Red. **.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics include *f*, *p*, and *pp*. Includes markings *m.d.*, *m.s.*, *B1*, and *Red. **.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics include *f*, *p*, and *pp*. Includes markings *m.d.*, *m.s.*, and *Red. **.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics include *cresc.* and *ff*. Includes markings *Red.* and *Red. **.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics include *p*. Includes markings *Str.*, *i*, *2*, and *i*.

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics include *f* and *sf*. Includes markings *i*, *2*, and *Red. **.

Viol. *p* Fl. Hob. Viol. Fag. Hob. Bässe Viol. Fag. Bässe

1 3 2 3 2 1 3

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The top staff is for Violins, starting with a piano (*p*) dynamic and a series of eighth-note chords. The bottom staff is for Basses, featuring a melodic line with fingerings 1, 3, 2, 3, 2, 1, 3. Other instruments like Flute/Horn, Clarinet, and Bassoon are indicated by their names above the staff.

Fl. Hob. Viol. Viol. Fag. Hob. Bässe Viol. Fag. Bässe

3 2 1 3 2 1 3

Detailed description: This system contains the next two staves. The top staff continues the Violin part with a melodic line. The bottom staff continues the Basses part with a melodic line and fingerings 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3. The dynamic remains piano.

Ossia: *mf*

Detailed description: This system contains two staves. The top staff is marked 'Ossia:' and features a melodic line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The bottom staff provides a harmonic accompaniment. The key signature changes to one sharp (F#).

Str. *ff* Bl. *ff* Str. *ff* *ff*

Ru. *

Detailed description: This system contains two staves. The top staff is for Strings (*Str.*) and Woodwinds (*Bl.*), both playing fortissimo (*ff*). The bottom staff is for Basses, also playing fortissimo. The dynamic is marked *ff* throughout. The bottom staff has 'Ru. *' markings under the notes.

Bl. *ff* *ff* *ff* *ff*

Ru. * Ru. * Ru. *

Detailed description: This system contains two staves. The top staff is for Woodwinds (*Bl.*), playing fortissimo (*ff*). The bottom staff is for Basses, also playing fortissimo. The dynamic is marked *ff* throughout. The bottom staff has 'Ru. *' markings under the notes.

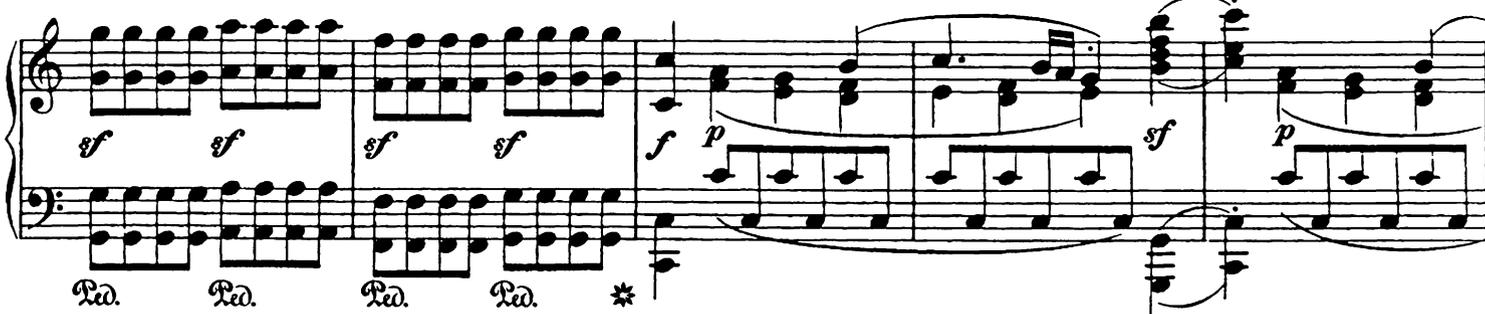
Ossia: 



First system of musical notation, piano part. Treble and bass staves. Dynamics include *f* and *sf*. Rehearsal marks (Red.) and asterisks are present.



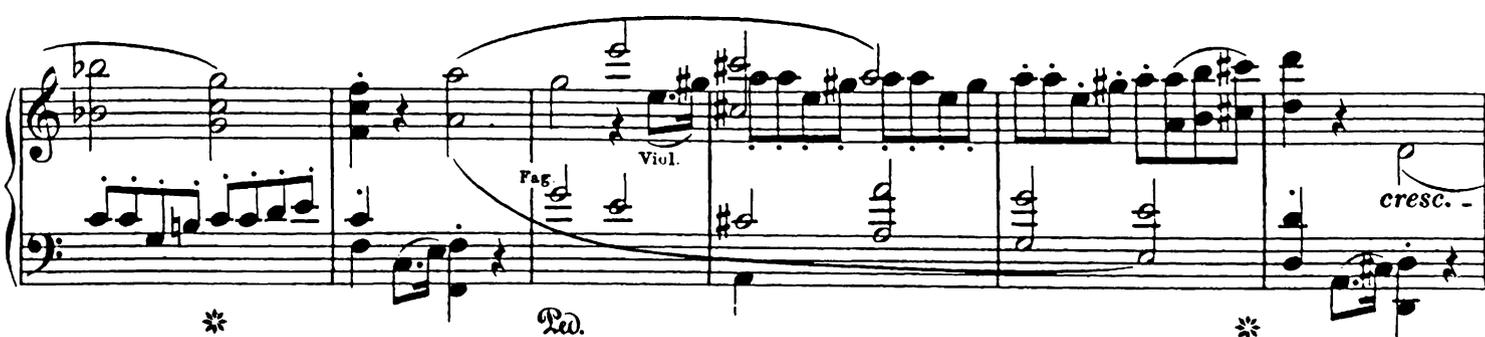
Second system of musical notation, piano part. Treble and bass staves. Dynamics include *ff*. Rehearsal marks (Red.) are present.



Third system of musical notation, piano part. Treble and bass staves. Dynamics include *f* and *p*. Rehearsal marks (Red.) and asterisks are present.



Fourth system of musical notation, piano part. Treble and bass staves. Dynamics include *sf* and *p*. Rehearsal marks (Red.) and asterisks are present.



Fifth system of musical notation, piano part. Treble and bass staves. Dynamics include *cresc. -* and *p*. Rehearsal marks (Red.) and asterisks are present.

First system of musical notation. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays a complex, rhythmic pattern of chords and single notes. The left hand plays a simpler accompaniment. A dynamic marking of *ff* is present. The word "Ped." is written below the first measure, and an asterisk is placed below the second measure. An "Ossia:" section is indicated by a bracketed line of music below the main staff, starting with a dynamic marking of *ff*.

Second system of musical notation. The right hand continues with complex chordal textures. The left hand features a prominent sixteenth-note pattern in the bass clef. A dynamic marking of *ff* is present. The word "Ped." appears below the first and third measures, with an asterisk below the second measure.

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand continues with the sixteenth-note pattern. A dynamic marking of *ff* is present. The word "Ped." is written below the first and third measures, with an asterisk below the second measure.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand continues with the sixteenth-note pattern. A dynamic marking of *ff* is present. The word "Ped." is written below the first and third measures, with an asterisk below the second measure.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand continues with the sixteenth-note pattern. A dynamic marking of *ff* is present. The word "Ped." is written below the first measure. A first ending bracket is shown at the end of the system, with the number "1" inside.

Andante cantabile con moto. ♩ = 120.

2. Viol.
pp
Br. u. Vel.
pp

Bässe u. Fag.
pp
cresc.
Rea
Rea *

f
Rea
Rea
Rea
Rea
Rea
Rea
Rea *

Str.
p
p

Fl. Hob.
Viol.
cresc.
Rea *
Rea *
Rea *
Rea *
Rea *

ten. ten. ten. *s* tr

Str.

Detailed description: This system shows the first four measures of the score. The top staff is for woodwinds (Hob. Fag.) and the bottom staff is for strings (Str.). The woodwinds play a melodic line with trills and slurs, marked with 'ten.' (tutti) and a '3' (triple). The strings provide a rhythmic accompaniment. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

Hob. Fag.

f *f* *f* *s* tr

Red. *

Detailed description: This system covers measures 5-8. The woodwind staff continues with a melodic line, marked with 'f' (forte) and a '3' (triple). The string staff continues with a rhythmic accompaniment. The woodwinds are marked with 'Red.' (Reduction) and an asterisk. The key signature and time signature remain the same.

1. Viol. *p*

Tromp. *pp*

pp un poco marcato

Pauken *una corda*

Hob. Klar. *p*

Bläser Fag. Hrn.

2. Viol. Br. *p*

Streicher Vcl. u. Bässe

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

Detailed description: This system covers measures 9-12. It includes staves for 1. Violin, Trompeta, Pauken (Drum), Hob. Klar. (Woodwinds), 2. Violin Br. (Violins/Braes), and Streicher (Strings). The woodwinds and strings are marked with 'p' (piano) and 'una corda'. The drums are marked with 'pp' (pianissimo) and 'un poco marcato'. The woodwinds are marked with 'Red.' (Reduction) and an asterisk. The key signature and time signature remain the same.

sempre staccato e legg.

p *p*

Red. * Red. * Red. *

Detailed description: This system covers measures 13-16. The top staff is for woodwinds and the bottom staff is for strings. The woodwinds play a melodic line with slurs and fingerings (4 3 2, 4 3 2, 4 3 5, 4 5 4, 4 3 2). The strings play a rhythmic accompaniment. The woodwinds are marked with 'p' (piano) and 'sempre staccato e legg.' (sempre staccato e leggiero). The strings are marked with 'Red.' (Reduction) and an asterisk. The key signature and time signature remain the same.

pp Hob. *cresc.* *ff* *sf*

Red. * Red. * Red. tre corde Red.

Hob. *p* *sf* *sf* *sf* *sf*

fp staccato Red. *sfp* Red.

sf *p* *sf* *sf*

sfp Red. *sfp* Red. *sfp* Red. *

pk. un poco marc.

p *f* *p*

Viol. Bl. Viol.

Red. * Red. *

Bl. *trem.*

f *p* *f* *p* *pp*

Hob. Fag. Viol.

Red. * Red. *

pp
cresc.
Vel.

pp

Bl.
p.
cresc.
sempre staccato

sf sf sf sf f
Red. Red. Red. Red. Red. * Red. *

p Str.

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

p

ten.

ten.

ten.

tr

Bl.

ten.

Str.

sf

sf

sf

Red. *

Red. *

Red. *

s

tr

Tromp.

pp

1. Viol.

stacc. e legg.

Pk.

Red. *

una corda

Hob. Klar.
Bläser Fag. Hrn.

2. Viol. Br.

Streicher Vcl. u. Bässe

Red. *

Red. *

Red. *

p

Red. *

Red. *

Red. *

Red. *

The musical score on page 16 consists of a piano part and an orchestral part. The piano part is written in a grand staff with treble and bass clefs. It features a complex texture with many chords and arpeggios. Dynamic markings include *p* (piano), *sf* (sforzando), and *Ped.* (pedal). The orchestral part includes parts for Violin (Viol.), Horn (Hob.), and Flute (Fl.). The score is in 3/4 time and contains various musical notations such as slurs, accents, and asterisks. At the bottom left, there are five fingerings for the left hand: $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{3}$, and $\frac{1}{4}$.

Menuetto.

Allegro molto e vivace. $\text{♩} = 108$

The first system of the Minuet features a treble and bass clef. The treble clef part begins with a series of chords and eighth notes, while the bass clef part provides a steady accompaniment. Dynamics include *p Str.*, *cresc.*, and *f Tutti*. A *Red.* (ritardando) and an asterisk are placed at the end of the system.

The second system continues the piece with similar chordal textures. Dynamics range from *p* to *f*. A *Red.* and asterisk are present at the end.

The third system shows a progression of chords and rhythmic patterns. Dynamics include *f*, *ff*, and *sf*. A *Red.* and asterisk are at the end.

The fourth system features a melodic line in the treble clef and a bass line. Dynamics include *sf* and *p*. A *Red.* and asterisk are at the end.

The fifth system includes parts for Horn (Hob.) and Bassoon (Fag.). Dynamics include *pp*. The instruction *con 8^{va} ad lib.* is written below the system.

The sixth system continues with Horn (Hob.) and Bassoon (Fag.) parts. Dynamics include *pp* and *cresc.*. The instruction *con 8^{va} ad lib.* is written below the system. A *Red.* and asterisk are at the end.

First system of the score. It includes a grand staff for piano with treble and bass clefs. The piano part features complex chordal textures and moving lines. Below the piano are staves for Trompe (Trombone) and Pk (Percussion). The Trompe part has a melodic line with some rests. The Pk part has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *sf* and *f*.

Second system of the score. The piano part continues with similar textures. The Trompe and Pk parts are also present. Dynamics include *sf* and *f*. There are some markings like *Red* and *** below the piano staff.

Third system of the score. The piano part has a more active melodic line. The Trompe and Pk parts continue. Dynamics include *ten.*, *p*, and *cresc.*. There are markings like *Red* and *** below the piano staff.

Fourth system of the score, primarily piano accompaniment. It features a strong rhythmic pattern in the bass clef and a more melodic line in the treble clef. Dynamics include *f*.

Fifth system of the score, titled "Trio." and "1. u. 2. Viol." (Violin 1 and 2). It features a grand staff for piano with *p Bl.* (piano) and a staff for the Violins with *leggiero* (light) and *m.d.* (mezzo-dolce) markings. The piano part has a steady accompaniment. Dynamics include *p* and *m.s.*. There is a marking *Red. p una corda ad lib.* at the bottom.

m.d.
p
m.s.

Red. Red. * Red.

Viol. Bl. Viol.

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

Bl. Viol. 3 2

p
Red. Red. *

sempre una corda

decresc. *pp*

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

p *cresc.* *ff* *f*

Red. Red. *tre corde* Red. Red. Red.

2 3 2 3 4 2

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

Adagio. ♩ = 63.

Allegro molto vivace. ♩ = 88.

Viol.

ff *p* *p* *pp* *p*

p sciolto non legato

5 4 3 4 2 3 4 5 2 3 4

cresc.

Viol.

Bl.

ff *f* *ff* *f*

3 2 1 2 4 3 2 1 2

Pk.

Red. *

Bl.

f *ff* *f*

3 2 1 2 4 3 2 1 2

Pk.

Red. *

f *f* *f* *f*

Red. *

f *f* *f* *f*

Red. *

Ossia: 

decresc. *p*

cresc. *f*

ff

sf *ff*

sf p

1. *2.*

Hob. Viol. Hob. p Fag. u. Vcl. p

pp ff *Ca*

Ca * *fp* p

sempre p

Fag. Fl. Hob. BI

First system of musical notation. Treble clef, bass clef, and a lower bass clef. The upper staves contain a complex melodic line with many sixteenth notes. The lower staff contains a bass line with chords. Dynamics include *cresc.*, *f*, and *ff*. There are two *Red.* markings.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef, and a lower bass clef. The upper staff has a melodic line with some rests. The lower staves have a rhythmic accompaniment. Dynamics include *ff*, *f*, and *ff*. There are three *Red.* markings and an asterisk.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef, and a lower bass clef. The upper staff has a melodic line with many sixteenth notes. The lower staves have a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* and *ff*. There are two *Red.* markings.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef, and a lower bass clef. The upper staff has a melodic line with many sixteenth notes. The lower staves have a rhythmic accompaniment. Dynamics include *ff* and *p*. There are two *Red.* markings and an asterisk.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef, and a lower bass clef. The upper staff has a melodic line with many sixteenth notes. The lower staves have a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p*. There are two *Red.* markings and an asterisk. Fingerings are indicated: 4 5 4 and 2 3 4 5 2 3 4.

Sixth system of musical notation. Treble clef, bass clef, and a lower bass clef. The upper staff has a melodic line with many sixteenth notes. The lower staves have a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p*. The instruction *sciolto, non legato* is written below the first staff.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble clef. Key signature: one sharp (F#). Time signature: 3/4. Dynamics: *cresc.* (crescendo). The music features complex rhythmic patterns and chordal textures.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble clef. Key signature: one sharp (F#). Time signature: 3/4. Dynamics: *ped.* (pedal). Includes an *Ossia* section with a sequence of notes: 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1. The *Ossia* section is marked with a star (*). The main section is marked with a piano (*p*) dynamic.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble clef. Key signature: one sharp (F#). Time signature: 3/4. Dynamics: *ped.* (pedal). The music continues with rhythmic patterns and includes fingerings such as 4, 3, 2, 1, 3, 2.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble clef. Key signature: one sharp (F#). Time signature: 3/4. Dynamics: *cresc.* (crescendo), *f* (forte), *ped.* (pedal). The music features a strong rhythmic drive and includes fingerings such as 4, 2, 1.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble clef. Key signature: one sharp (F#). Time signature: 3/4. Dynamics: *f* (forte), *ff* (fortissimo), *ped.* (pedal). The music is characterized by a powerful, sustained sound with a star (*) marking a specific measure.

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble clef. Key signature: one sharp (F#). Time signature: 3/4. Dynamics: *sf* (sforzando), *ped.* (pedal). The music concludes with a series of chords and rhythmic patterns, marked with a star (*) in several measures.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *sf*, *ff*, *sf*, *sf*. Rehearsal marks: *Rea.*, **Rea.*, *Rea.*, *Rea.*

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *sf*, *sf*, *sf*, *ff*, *sf*, *p*, *p*, *p*. Rehearsal marks: *Rea.*, *Rea.*, **Rea.*, **Rea.*, **Rea.*. Instrument labels: *Viol.*, *Bl.*, *P.F.A.P.*

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *pp*, *p legg.*. Rehearsal marks: *Rea.*, *Rea.*. Instrument labels: *Viol.*, *Fl.*

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *f*, *p*. Rehearsal marks: *Rea.*, *Rea.*, *Rea.*, **Rea.*, **Rea.*

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *ff*. Rehearsal marks: *Rea.*, *Rea.*, *Rea.*

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *f*, *sf*, *sf*. Rehearsal marks: *Rea.*, *Rea.*, *Rea.*, *Rea.*, **Rea.*. Instrument labels: *Hob.*, *Hrn.*

