

Studienwerke

für
Pianoforte

von

Adolf Ruthardt.

- Op. 40. **Triller-Studien.** (Studies on the Shake. Etudes de trille.) Heft I, II à Mk. 2.—
- Op. 41. **Octaven-Studien.** (Studies in octaves. Etudes en octaves.) Heft I, II à Mk. 2.—
- Op. 42. **Tonleiter-Etuden.** (Scale-studies. Etudes en gammes.) Heft I, II à Mk. 2.—
- Op. 43. **Fünfzehn Praeludien.** Studien polyphonen Stils. (15 Preludes. Studies in the polyphonic style. 15 Préludes. Etudes dans le style polyphone.) Heft I, II à Mk. 2.—
- Op. 44. **Eine Elementar-Klavierschule ohne Text.** (An elementary Pianoforte-School without Text) Pr. Mk. 3.— no.
- Op. 45. **Fünfzehn Studien in gebrochenen Akkorden.** (15 Studies in broken Chords. 15 Etudes en accords brisés) Heft I, II, III à Mk. 2.—
- Op. 46. **Praeludium und zweistimmige Fuge.** (*Presto.*)
Zum Studiengebrauch Pr. Mk. 1.—
- Op. 47. **Menuet** für die linke Hand allein. (Menuet for the left Hand solo. Menuet pour la main gauche seul) Pr. Mk. 1.—
- Op. 48. **Zwölf Klavier-Etuden** vorzugsweise für die linke Hand. (12 Studies with special regard to the left hand. 12 Etudes principalement pour la main gauche.)
Heft I, II à Mk. 2.—
- Op. 49. **Vierzehn Geläufigkeits-Etuden.** (14 Studies of velocity. 14 Etudes de vélocité) Heft I, II à Mk. 2.—
- Op. 53. **Terzen-Etuden.** (Studies in Thirds. Etudes en Tierces) Pr. Mk. 2.—
- Op. 54. **Sexten-Etuden.** (Studies in Sixths. Etudes en Sixtes) Pr. Mk. 2.—
- Op. 59. **Rhythmische Etuden.** (Rhythmical Studies. Etudes rythmiques.)
Heft I, II à Mk. 2.—

Vorwort.

Gleich dem musikalischen Gehör ist auch das rhythmische Gefühl dem Menschen angeboren. Dieses bedingt aber keineswegs jenes. Denn zerlegt man die Musik in die drei Elemente: Rhythmus, Melodie, Harmonie, so kann man sich eine Melodie ohne Begleitung oder Harmonie, umgekehrt eine Reihe von Harmonien (Akkorden) recht wohl ohne sinnfällige Melodie vorstellen, keine von beiden jedoch ohne Rhythmus. Dieser hingegen, losgelöst von Melodie und Harmonie, ohne bestimmten Klang und Ton, vermag selbst noch als zeitlich geregeltes Geräusch oder Lärmgetöse eine belebende, anfeuernde Wirkung auszuüben, wie er denn auch die zwei ausgeprägtesten und ursprünglichsten Gattungen in der Musik erzeugt hat. Entwickelten sich doch aus ihnen, nämlich dem Tanz und dem Marsch, alle übrigen. Daraus geht die grundlegende Wichtigkeit und Bedeutung des Rhythmus für die Musik zur Genüge hervor. Und dennoch wird keinem Musiklehrer die Erfahrung erspart geblieben sein, daß selbst begabten, gut musikalischen Schülern der Sinn für Rhythmus nicht in demselben Verhältnis innewohnt wie für Wohlklang, Melodie, Harmonie, Dynamik. Andererseits erleidet bei Sprachkünstlern und Dichtern das rhythmische Feingefühl und die virtuose Behandlung der verschiedensten Versmaße keinerlei Einbuße dadurch, daß sie nur wenig oder überhaupt nicht musikalisch sind. Die Untersuchung des Rätsels, warum gerade musikalische so häufig rhythmische Bestimmtheit vermissen lassen, würde mich an dieser Stelle zu weit abseits führen. Soviel steht fest, daß die seltsame Erscheinung zum guten Teil auf Rechnung ungenügender und vernachlässigter Vorbildung und Anleitung, manchmal auch eines ungeklärten Überschwanges musikalischer Empfindung zu setzen ist. Während nun die Sänger und die Spieler aller derjenigen Instrumente, die den Ton aushalten, an- und abschwollen können, infolge einer gewissen Klangschwelgerei zum Schleppen neigen — die Kapellmeister wissen davon zu erzählen — sündigt der Klavierspieler aus entgegengesetzten Beweggründen, wie oft nicht, durch Hasten und Eilen. Dies kann schon bei einfachen durch Pausen unterbrochenen Taktwerten, dann bei punktierten Noten, Synkopen, bei der Abwechselung zweiteiliger und dreiteiliger Werte (Triolen) oder der gleichzeitigen Ausführung zweier gegen drei Noten satksam beobachtet werden. Die letzte Schwierigkeit zu überwinden liegt dem Klavierspieler ganz besonders ob; denn sie bildet den Schlüssel zu einer glatten Ausführung von erweiterten, unregelmäßigen Tongruppen wie z. B. 5, 7, 10 gegen 2, 4, 6 und noch mehr oder weniger Noten. Darüber s. die Fußnoten der einzelnen Etuden.

War der Autor bestrebt, den rhythmisch-instruktiven Zweck vorliegender Etuden nicht aus dem Auge zu verlieren, so gibt er sich nichtsdestoweniger der Hoffnung hin, daß eine Anzahl derselben auch als Vortragsstücke dienen und mit ähnlichem wohlwollenden Interesse aufgenommen werden wie seine in demselben Verlage früher erschienenen Studienwerke.

Adolf Ruthardt.

Foreword.

The sense of rhythm is a natural gift, i. e., like a musical ear, it is innate. This fact does not, however, necessarily presuppose that the former is invariably accompanied by the latter. For, if we reduce music to its three component parts: rhythm, melody, harmony, we can very well imagine a melody without accompaniment or harmony, and vice versa, a series of chords can exert their full effect without an apparent melody. But neither melody nor harmony can dispense with rhythm. Whereas rhythm, apart from any melody or harmony, without any definite sound or tone, will still exert an animating, inciting influence upon us, even if it be but felt or perceived as a regularly recurring noise or beat. Are not the two most characteristic and original species of musical composition, from which all others are derived — the dance and the march — the immediate outcome of rhythm? This fact will suffice to prove the vital importance and fundamental significance of rhythm in its relationship to music. And yet what teacher of the art is spared the experience that even talented, highly musical pupils are not endowed, to the same degree, with the sense of rhythm, as with that of euphony, melody, harmony and musical dynamics. On the other hand, it will be found that with orators and poets that fine sense of rhythm and perfect command of verse does not in any way suffer from their possessing but little talent for music or even none at all. To solve the enigma or account for musical individuals lacking, at times more so than others, a perfect sense of rhythm, would necessitate my deviating too far from my object. We may, however, safely attribute this strange phenomenon, in no small measure, to a deficient, to a careless and neglected musical training or education in the early stages, and sometimes to an unclarified exuberance of musical sentiment.

Now, whereas singers and players of instruments built to sustain, swell and decrease the tone, are only too prone to drag, indulging their senses in rapturous sounds — of which any conductor "could a tale unfold" — the pianist, under the influence of his instrument, built on a very different system, is apt to go to the other extreme, rushing the tempo in an unpardonable manner. But we are afforded ample opportunity of observing this, in the rendition of plain notes interspersed with rests, of dotted, of syncopated notes, in changing from duple to triple time (triplets) or in the simultaneous execution of two notes in one hand against three in the other. It is of the utmost importance that the pianist shall overcome this latter difficulty, as it is the key to a smooth execution of extended irregular groups of notes, such as, for instance: 5 . 7 . 10 against 2 . 4 . 6 and of more or fewer notes (cf. foot-notes to the Etudes in question).

While, in writing these studies, the author never deviates from the chief object viz. that of instructing and cultivating the sense of rhythm in the pupil, he, nevertheless, entertains the hope that some of them may be found to serve as studies in solo-playing and meet with a similar reception to that accorded his former Studies, published by the same firm.

Adolf Ruthardt.

Rhythmische Etuden.

3

Rhythmical Studies. — Etudes rhythmiques.

1.

Adolf Ruthardt .Op.59 Heft.I.

Allegro assai.

a) Die punktierten Achtelwerte sind genau, jedoch ohne Schwere einzuhalten, weil die ganze Etude eine leicht beschwingte Wirkung machen soll.

b) Der plötzliche Eintritt der Triolen wird nur bei ganz genauer Beachtung des Taktes und eines leichten Hervorhebens der ersten Note jeder Triolengruppe metrisch verständlich werden.

Copyright 1909 by Otto Forberg.

Aufführungsrecht vorbehalten.

Eigentum des Verlegers für alle Länder.

a) While giving them their full value, the dotted eighths (♩) must not be played with a heavy touch, as the whole study is intended to convey the idea and produce the effect of light winged thoughts expressed in music.

b) The sudden introduction of the triplets can only be rendered metrically intelligible by a most accurate observation of the tempo and a slight emphasising of the first note in each triplet.

a)

decresc.

p *poco* *a* *poco* *cresc.* *e* *string.*

a tempo

f *p* *meno mosso*

b)

mf *p* *cresc.* *fz* *p*

a) Nicht als Pralltriller (ω) zu spielen.

b) Auch ohne das Accentzeichen ($>$) müßten hier die Synkopen hervorgehoben werden.

a) Not to be played as a transient shake (ω)

b) Even if the signs denoting the accent ($>$) were omitted, the syncopated notes would have to be emphasised here.

System 1: Treble and Bass staves. Treble staff has a triplet of eighth notes (1, 4, 3) and a triplet of eighth notes (1, 2, 3). Bass staff has a triplet of eighth notes (5, 3, 1) and a triplet of eighth notes (4, 4, 4). Dynamics: *pp*, *fz*, *pp*. Tempo/Expression: *poco a poco*, *cre - - -*.

System 2: Treble and Bass staves. Treble staff has a triplet of eighth notes (1, 4, 3) and a triplet of eighth notes (1, 2, 3). Bass staff has a triplet of eighth notes (4, 4, 4) and a triplet of eighth notes (4, 4, 4). Dynamics: *ff*, *ff*, *poco*. Tempo/Expression: *scen - - -*, *do*, *ff*, *ff*, *poco*. Pedal: *Red.*, *Red.*, *Red.*.

System 3: Treble and Bass staves. Treble staff has a triplet of eighth notes (5, 4, 3) and a triplet of eighth notes (5, 4, 3). Bass staff has a triplet of eighth notes (1, 4, 3) and a triplet of eighth notes (1, 4, 3). Dynamics: *a*, *poco*, *decre*, *scen - - -*. Pedal: *Red.*, *Red.*, *Red.*, *Red.*.

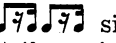
System 4: Treble and Bass staves. Treble staff has a triplet of eighth notes (5, 4, 3) and a triplet of eighth notes (5, 4, 3). Bass staff has a triplet of eighth notes (1, 4, 3) and a triplet of eighth notes (1, 4, 3). Dynamics: *pp*. Tempo/Expression: *do*, *pp*. Pedal: *Red.*, *Red.*, *Red.*.

System 5: Treble and Bass staves. Treble staff has a triplet of eighth notes (5, 4, 3) and a triplet of eighth notes (5, 4, 3). Bass staff has a triplet of eighth notes (1, 4, 3) and a triplet of eighth notes (1, 4, 3). Dynamics: *cresc. molto*, *f*, *fz*, *ff*. Tempo/Expression: *f*, *fz*, *ff*. Pedal: *Red.*, *Red.*, *Red.*.

Allegro non troppo.

a) p
poco
a
poco
cresc.
fz p cresc.
poco pesante
fz f risoluto
fz
leggiero
fz p
pp poco a poco cresc.

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

a) Alle Achtel ohne Staccatozeichen mit darauffolgenden 16^{ten} Pausen:  sind auf keinen Fall zu verkürzen, sondern im Gegenteil gewichtig zu spielen.

a) All the eighth-notes () not marked staccato, followed by 16th-rests () must not only be given their full value, but must be played even ponderously.

First system of the musical score. The treble staff contains a melody with various ornaments and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The bass staff features a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The lyrics "- scen - - - do" are written below the treble staff. Dynamics include *f* (forte) and *dimin.* (diminuendo). Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. The system ends with a double bar line.

Second system of the musical score. The treble staff continues the melody with ornaments and fingerings. The bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *dimin.* (diminuendo) and *mf* (mezzo-forte). The system ends with a double bar line.

Third system of the musical score. The treble staff features a melody with ornaments and fingerings. The bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p* (piano). The system ends with a double bar line.

Fourth system of the musical score. The treble staff features a melody with ornaments and fingerings. The bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *cresc.* (crescendo). The system ends with a double bar line.

Fifth system of the musical score. The treble staff features a melody with ornaments and fingerings. The bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *decresc.* (decrescendo). The system ends with a double bar line.

poco accel. - - - - -

pp *poco* *a* *poco* *cresc.*

poco riten. *a tempo*

f *p* *fp* *p* *molto cresc.*

f *mf* *fz*

p *smorz.* *ppp*

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

3.

Andantino quasi Allegretto.

The musical score is written for piano and consists of five systems. Each system has a piano (treble) staff and a bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andantino quasi Allegretto.'.

- System 1:** The piano part begins with a syncopated melody. The bass part plays chords. Dynamics include *p*. There are fingerings (1, 2, 3, 5) and articulation marks (accents).
- System 2:** The piano part continues with syncopation. The bass part has chords. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *mf*. There are fingerings (1, 2, 4, 5, 8, 1, 4, 2) and articulation marks.
- System 3:** The piano part features a syncopated melody. The bass part has chords. Dynamics include *p dolce*. There are fingerings (2, 4, 5, 1, 2, 1, 1) and articulation marks.
- System 4:** The piano part continues with syncopation. The bass part has chords. Dynamics include *poco cresc.*, *dimin.*, and *mf*. There are fingerings (1, 5, 2, 1, 5, 4, 3, 4) and articulation marks.
- System 5:** The piano part concludes with a syncopated melody. The bass part has chords. Dynamics include *p* and *dimin.*. There are fingerings (5, 4, 2, 3, 5, 1) and articulation marks.

a) Diese Etüde ist der Synkope gewidmet und bedarf daher keiner weiteren Erläuterung. Denn weil die Synkope einen ursprünglich leichten Zeitwert in einen schwereren verwandelt und sich gewissermaßen dem einfachen Lauf des Metrums entgegenstemmt, so ergibt sich die Notwendigkeit ihrer Accentuation von selbst.

a) This Etude, being devoted to syncopation, calls for no further explanation; for since by syncopation an originally light beat becomes a heavy one, thus, as it were, interrupting the regular beat, its accentuation results of itself as a natural consequence.

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various dynamics and performance instructions:

- System 1:** Starts with *f* in the bass staff. The right staff has complex fingerings (5, 2, 2, 5, 2, 2, 3). Dynamics include *f*, *cresc.*, and *ff*. The bass staff has a series of chords marked "Ted." and asterisks.
- System 2:** Features *poco* and *dimin.* markings. Dynamics include *mf* and *f*. The right staff has a long slur. The bass staff has a series of chords marked "Ted." and asterisks.
- System 3:** Features *p cresc.*, *f*, *pp*, and *mf* markings. The right staff has a long slur. The bass staff has a series of chords marked "Ted." and asterisks.
- System 4:** Divided into two parts, 1. and 2. Part 1 starts with *p*. Part 2 starts with *f* and includes *cresc.* and *p* markings. The right staff has a long slur. The bass staff has a series of chords marked "Ted." and asterisks.
- System 5:** Starts with *poco ritard. a tempo*. Dynamics include *f marc.* and *mf*. The right staff has a long slur. The bass staff has a series of chords marked "Ted." and asterisks.

a tempo

p poco riten.

Red.

mf

Red.

p dolce

poco cresc.

Red.

dimin.

mf

p

poco ritard.

Red.

allarg.

mf espr.

p

fz

pp accelerando

Red.

4.

(Cavatine)

Andante con moto.

ten.

The musical score is written for piano and consists of four systems. The key signature is E major (three sharps) and the time signature is common time (C). The tempo is marked "Andante con moto." and the dynamics range from piano (*p*) to pianissimo (*pp*). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The first system is marked *p* and *Andante con moto.* The second system includes *p*, *pp*, and *dolce* markings. The third and fourth systems continue the melodic and harmonic development. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

a) molto espr.

sf

ten.

p

sf

allargando

molto cresc.

sf

Ped.

a) Diese Cantilena, der Kern des ganzen Stückes, ist mit steigender Wärme vorzutragen, wozu das Übrige, insonderheit der Refrain, mit dem das Stück beginnt und schließt, nur den Rahmen bilden soll.

a) This Cantilena, the soul of the whole piece, must be played with increasing warmth of feeling, the rest, more especially the refrain, with which the piece begins and ends, being intended merely as ornamental work corresponding to the frame of a picture.

a tempo *3* *ten.* *ten.*

p

a tempo

poco riten. *p* *pp* *f* *pesante*

ff *f* *ritard. dimin.* *accel. e cresc.*

a tempo

ritard. *accel.* *f pesante*

ff *f* *ritard. dimin.* *cresc.* *più rit. e pesante*

a) Trotz Beethoven und Frz. Liszt darf dem Instrumental-recitativ im allgemeinen die Berechtigung abgesprochen werden. Der Autor begründet die Anwendung des Recitativs an dieser Stelle damit, daß in der älteren Form der Cavatine diese als lyrischer Abschluß des Recitativs erscheint. Was die Ausführung betrifft, so ist sie wie diejenige des Sängers nicht mehr an das gegebene Zeitmaß gebunden: den Noten sind gewissermaßen Worte zu unterlegen; die Beschleunigung der kurzen Worte erfolgt quasi parlando.

a) In spite of Beethoven and Franz Liszt, there is reason, to negative the question as to the justification of instrumental recitativo in general. The author justifies the introduction here of the recitativo, by the fact that, in its early form, the cavatina appears as the lyric termination of the recitativo. As to its execution, like the sung recitativo, it is not bound to the time of the piece: we must imagine words written under the notes, the short note-values being accelerated, quasi parlando.

The image displays a page of musical notation for a piano piece, likely from a 19th-century manuscript. The notation is arranged in three systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs) and a single treble staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The tempo markings are "a tempo", "più mosso", and "a tempo" again. The dynamics range from "ff" (fortissimo) to "pp" (pianissimo), including "p molto espr." (piano molto espressivo), "sf" (sforzando), "ten." (tenu), "molto cresc." (molto crescendo), and "poco riten." (poco ritenuto). The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5). The piece concludes with a final cadence marked "pp".

Allegretto.

The musical score is for a piece titled 'Allegretto' in D major, 3/4 time. It consists of five systems of piano and bass staves. The first system begins with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second system features a piano (p) section with a crescendo leading to a forte (f) section. The third system includes a forte (f) section with a diminuendo (dimin.) and a final forte (f) section. The fourth system contains a first ending (1.) with a rallentando and decrescendo (rallent. decresc.) and a second ending (2.) with a marcato (marc.) section. The fifth system continues the marcato section. The score is marked with various dynamics (mf, p, f, cresc., dimin., rallent. decresc., marc.), articulation (accents), and fingerings. The bass staff is marked with 'Led.' and asterisks indicating specific rhythmic or melodic elements.

a) Wie einzelne Töne (Synkopen) können auch ganze Satzglieder, Motive, Perioden durch metrische Rückung oder Schiebung eigenartige und überraschende Wirkungen hervorbringen. Scharfumrissene Darstellung, sinngemäße Accentuation sind unerlässlich, wenn das Verständnis des Hörers keine Einbuße erleiden soll.

a) Not only single notes (syncopated), but whole phrases, motives, periods will produce strange and surprising effects by a metrical change or shifting of the accent. A rendition clearly defining the outline and form of the piece wedded to as pronounced an accentuation in keeping with the spirit of the piece and the thoughts embodied therein, is an indispensable factor, without which a clear idea of the composer's intentions cannot be conveyed to the auditor.

p *cresc.* *f*

p *mf*

p *cresc.* *p* *poco*

a *poco* *cre* *scen* *do*

f *più f ed allarg.*

3279

ff *f* *sf Red.* *dimin.* *p cresc.* *marc.* *Fine.* *Red.*

a) Meno mosso *p*

cresc.

fp *leggiero*

a) Dem straffen und regelmäßigen Rhythmus dieses Triosatzes liegt die Absicht zugrunde, der Ermüdung, welche die Abweichung von dem schlichten Lauf des Metrums (wie z.B. in dem vorhergehenden Hauptsatze) bei allem Reiz gar leicht erzeugt, entgegenzuwirken. Das erste, vierte und siebente Achtel etwas schwerer und betonter als die übrigen Noten.

a) The strict and regular rhythm of this trio is intended to counteract fatigue resulting (in spite of its charm) from any deviating from the simple flow of the meter (as for instance, in the preceding principal theme). The first, fourth and seventh ♩ must be rendered with a heavier touch and more prominent than the rest of the notes.

This page contains five systems of musical notation for a piano piece. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. Dynamics like *mf*, *sfp*, *f*, *p*, and *decresc.* are used throughout. Performance instructions include *Ad.*, *poco a poco*, and *smorz.*. The piece concludes with the instruction *Da capo al Fine*.

The first system begins with a treble staff containing a whole note chord and a bass staff with a rhythmic pattern. The second system continues the bass line with a *mf* dynamic. The third system features a *sfp* dynamic and a *f* dynamic in the treble staff. The fourth system includes a *poco a poco* instruction and a *Ad.* marking. The fifth system concludes with a *decresc.* instruction, a *p* dynamic, and a *smorz.* instruction.

Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 above or below notes. Some notes are marked with asterisks (*). The piece ends with a double bar line and the instruction *Da capo al Fine*.

Interessante Neuigkeit!

L. van Beethoven

Sonaten

für Pianoforte.

Kritisch-instructive Ausgabe

Instructive Edition with
critical and explanatory
remarks and fingering
by Eugen d'Albert.

mit erläuternden Bemerkungen
und Fingersatzbezeichnung

Edition critique-instruc-
tive avec des remarques
explicatives et doigtée
par Eugen d'Albert

von



(Nach einer Photographie
aus dem Verlage von Gebr. Engelhardt & Schiller, Berlin S.)



Eugen d'Albert.

Text deutsch, englisch und französisch.

Einzel-Ausgabe.

No.	1.	Sonate. Fmoll. Op. 2 No. 1	no.	1.—	No. 18.	Sonate. Esdur. Op. 31 No. 3	no.	1.—	Mk.
"	2.	Sonate. Adur. Op. 2 No. 2	"	1.—	"	19. Sonate. Gmoll. Op. 49 No. 1	"	—,60	
"	3.	Sonate. Cdur. Op. 2 No. 3	"	1.50	"	20. Sonate. Gdur. Op. 49 No. 2	"	—,60	
"	4.	Sonate. Esdur. Op. 7	"	1.50	"	21. Sonate. Cdur. Op. 53	"		
"	5.	Sonate. Cmoll. Op. 10 No. 1	"	1.—	"	(Waldstein-Sonate)	"	2.—	
"	6.	Sonate. Fdur. Op. 10 No. 2	"	1.—	"	22. Sonate. Fdur. Op. 54	"	1.—	
"	7.	Sonate. Ddur. Op. 10 No. 3	"	1.—	"	23. Sonate. Fmoll. Op. 57 (Appassionata)	"	2.—	
"	8.	Sonate. Cmoll. Op. 13 (Pathétique)	"	1.—	"	24. Sonate. Fisdur. Op. 78	"	1.—	
"	9.	Sonate. Edur. Op. 14 No. 1	"	—,80	"	25. Sonate. Gdur. Op. 79	"	1.—	
"	10.	Sonate. Gdur. Op. 14 No. 2	"	1.—	"	26. Sonate. Esdur. Op. 81a (Les adieux)	"	1.—	
"	11.	Sonate. Bdur. Op. 22	"	1.50	"	27. Sonate. Emoll. Op. 90	"	1.—	
"	12.	Sonate. Asdur. Op. 26	"	1.—	"	28. Sonate. Adur. Op. 101	"	1.—	
"	13.	Sonate. Esdur. Op. 27 No. 1	"	1.—	"	29. Sonate. Bdur. Op. 106	"		
"	14.	Sonate. Cismoll. Op. 27 No. 2	"		"	(Hammerklavier)	"	3.—	
"		(Mondschein-Sonate)	"	1.—	"	30. Sonate. Edur. Op. 109	"	1.50	
"	15.	Sonate. Ddur. Op. 28 (Pastorale)	"	1.—	"	31. Sonate. Asdur. Op. 110	"	1.50	
"	16.	Sonate. Gdur. Op. 31 No. 1	"	1.50	"	32. Sonate. Cmoll. Op. 111	"	1.50	
"	17.	Sonate. Dmoll. Op. 31 No. 2	"	1.—					

Band-Ausgabe.

Band I (Sonaten No. 1—11) Pr. 5 Mk. no. Band II (Sonaten No. 12—22) Pr. 5 Mk. no. Band III (Sonaten No. 23—32) Pr. 5 Mk. no.

Urtheile der Presse.

Die vortrefflichste Ausgabe, die mir bisher zu Gesicht gekommen. Wer zweifelt wohl auch daran, dass der „Meisterspieler“ d'Albert wie kein Anderer berufen ist, seinen Meister Beethoven zu erklären, vulgo zu bearbeiten! Und wie wahrhaft künstlerischen, vornehm geht d'Albert zu Werke: seiner Zusätze bezüglich der Tempi, des Stärkegrades etc. sind zwar viele, doch wohl immer hält er sich in den von Beethoven festgesetzten Grenzen, nie überladet er mit Vortragszeichen. Bei Beachtung aller d'Albert'schen Zusätze bleibt der Individualität des Klavierspielers immer noch ein weites Feld offen.

Eugen d'Albert's Bearbeitung der Beethoven-Sonaten ist eine That! Jeder Beethovenspieler (und wer bliebe da sitzen!) verlange von jetzt an stets nur d'Albert's Ausgabe, sie ist mehr wie eine vortreffliche Ausgabe, sie ist „die“ Beethoven Ausgabe. (Musik- und Theaterwelt.)

Beethoven's Klaviersonaten erscheinen seit Kurzem in einer „kritisch-instructiven“ Ausgabe bei Otto Forberg (Leipzig) und zwar hat kein Geringerer als Eugen d'Albert die Revision übernommen. Von der bisher als bequemste geltenden „akademischen“ Germer-Ausgabe unterscheidet sie sich durch das Weglassen aller sinnverwirrenden Legato-bögen, Phrasirungs- und Betonungszeichen, indem sie das ursprüngliche Notenbild wiederherstellt, sich also an den mit musikalischer Agogik und Dynamik vertrauten Musiker wendet. Ausser durch einen sorgfältigen und reichlichen Fingersatz, den man auf Grund der d'Albert'schen Praxis ruhig als sanktionirt hinnehmen kann, interessiert die Ausgabe durch gelegentliche Randbemerkungen des Herausgebers, besonders an Stellen orchestralen Charakters, wie im zweiten Satz

der Sonate op. 7, wo er durch Hinweis auf gewisse Bläsereffekte einer plastischen Auffassung zu Hülfe kommt, ohne aufdringlich zu werden. (Signale.)

Eugen d'Albert, dessen Vorträge classischer Klavierwerke geradezu vorbildlich genannt werden müssen, hat eine kritisch-instructive Ausgabe der Sonaten für das Pianoforte von Ludwig van Beethoven veranstaltet. Es ist von dem grössten Interesse, einem der bedeutendsten Künstler unserer Zeit auf seinem Gange durch die Beethoven'schen Tondichtungen zu folgen. Im Gegensatz zu manchen anderen, gleiche Ziele erstrebenden Vorläufern auf diesem Arbeitsfelde ist Eugen d'Albert mit seinen, sowohl rein Praktisches wie Musikalisches betreffenden Anmerkungen und Erläuterungen sehr sparsam gewesen, sodass der in der Entwicklung stehende Spieler zwar eine Fülle von Anhaltspunkten vorfindet, der gereifte hingegen sich in der freien Entfaltung seiner Individualität nirgends behindert sieht. Des Herausgebers immer das Richtige bezüglich des Vortrags treffende, als Fussnoten gegebene Äusserungen sind in aller ihrer Kürze und Knappheit von bewundernswerther Schärfe und Bestimmtheit des Ausdrucks, originell und einer echten Künstlerseele entsprungen. Da d'Albert sich neben der scharfdurchdachten Fingersatzbezeichnung insbesondere auch die mannigfaltigsten dynamischen und agogischen Hinweise zu geben angelegen sein liess, so ist seine ausgezeichnete Publikation für Zwecke des Unterrichtes höchst empfehlenswerth. Das „neue Testament der Klaviermusik“, wie Beethoven's Sonaten im Gegensatz zu Bach's „Wohltemperirtem Klavier“ genannt werden, hat nicht oft eine Auslegung erfahren, der man in allen Punkten so zustimmen muss, wie der vorliegende Eugen d'Albert's. (Musikalisches Wochenblatt.)