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 enggezogenen 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 englinige 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.

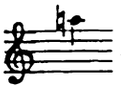
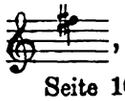
Drucke. Erste Ausgabe bei Breitkopf & Härtel. Im inneren Blatt: »Klavierauszug Hans von Bülow gewidmet von Franz Liszt.«

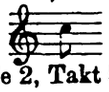
Die Originalpartitur in der kritischen Ausgabe Breitkopf & Härtels wurde genau verglichen. Für die IX. Symphonie gab auch Liszts Bearbeitung derselben für zwei Klaviere manche Hinweise.

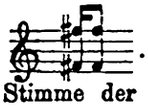
Die Instrumente sind im Manuskript in deutscher Sprache angegeben, im Druck dagegen meistens in französischer, oft abwechselnd in beiden Sprachen. In dieser Ausgabe sind sie durchweg in deutscher Sprache angegeben unter Anwendung der in Wagners Partituren eingeführten Abkürzungen. Oft sind auch diese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

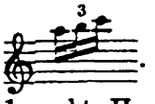
Band I. Seite 94, Zeile 3, Takt 2, rechte Hand, erstes Viertel in der Partitur, Oktave *c*.

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.

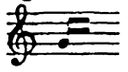
Seite 129, Zeile 2, Takt 5, rechte Hand. In der Partitur lauten die Noten im dritten Achtel  .

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

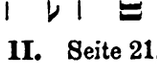
Seite 130, Zeile 5, letzter Takt, rechte Hand. In der Partitur lautet das letzte Achtel  .

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 Nüancierung des Tremolos *fp* auf der ersten Note.

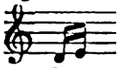
Seite 51, Zeile 4, Takt 4. Die Partitur hat in diesem Takte und erst im nächsten Takte die Auflösung des Vorhaltes.

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 Nüance 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.

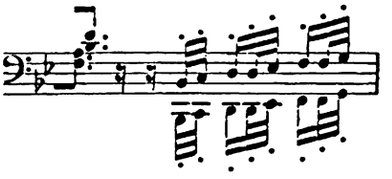
Seite 100, Zeile 3, letzter Takt und in der folgenden Zeile Takt 2 und 4, 1 und 2 der letzten Zeile. Das Themafragment in der linken Hand lautet in der Partitur (zweites Achtel) 

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

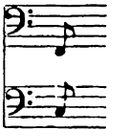
Seite 110, Zeile 1 und 2, linke Hand. Liszt hatte irrtümlich das *sf* der rechten Hand beim Thema in der linken Hand wiederholt. In diesen Takten bezieht sich das *sf* nur auf die rechte Hand.

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:

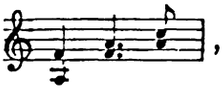


also 10 Sechzehntel in dem $^2/_4$-Takt.

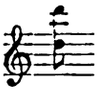
Seite 122, Zeile 2, Takt 2. In der Partitur lautet der Baß im ersten Achtel: Fg. und Pk. 

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.

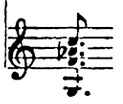
Seite 123, Zeile 2, Takt 4, rechte Hand. Von diesem Takte sind bekanntlich drei verschiedene rhythmische Fassungen vorhanden, worüber man in Thayer-Riemanns Beethovenbiographie, Bd. III, Seite 472 nachlesen kann. Liszt folgt der Steinerschen Partitur. Breitkopf & Härtels kritische Ausgabe behält die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

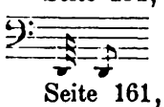
Seite 150, Zeile 2, Takt 2, erstes Viertel. In der Partitur:

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.

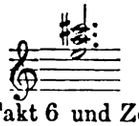
Seite 151, Zeile 2. Der erste Takt fehlt im Manuskript und im Druck. Er war in Liszts Satz leicht zu ergänzen.

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*.

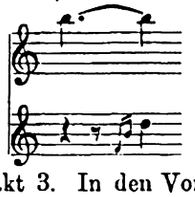
Seite 172, Zeile 2, Takt 7, rechte Hand. Das unter *cis* war im ersten Druck eine Oktave tiefer gesetzt, weil im Manuskript die Takte 3 bis 7 dieser Zeile eine Oktave tiefer geschrieben sind mit Oktavzeichen darüber und der Setzer annahm, daß das Oktavzeichen schon mit dem Akkord  aufhört.

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

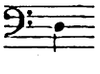
Seite 178, Takt 2. Vom zweiten zum dritten Viertel hatte Liszt hier die Bindung nicht beibehalten, wie in der Fassung für zwei Klaviere.

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.

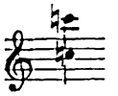
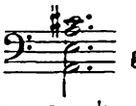
Seite 185, Zeile 2, Takt 1, rechte Hand. In der Partitur



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.

Lissabon, September 1922.

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 Klaviere  und dem zweiten  gibt. Übrigens ist im Manuskript zu Anfang dieses Taktes das ♮ 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. .

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

Seite 142, Zeile 2, Takt 2, . .

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 Bülows 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«.

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♭ major — Mi♭ majeur	67
4.	Op. 60. B dur — B♭ major — Si♭ 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 ernsten 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 abzusprechen, 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 blos die großen Umrisse 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 intrinséquement 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.

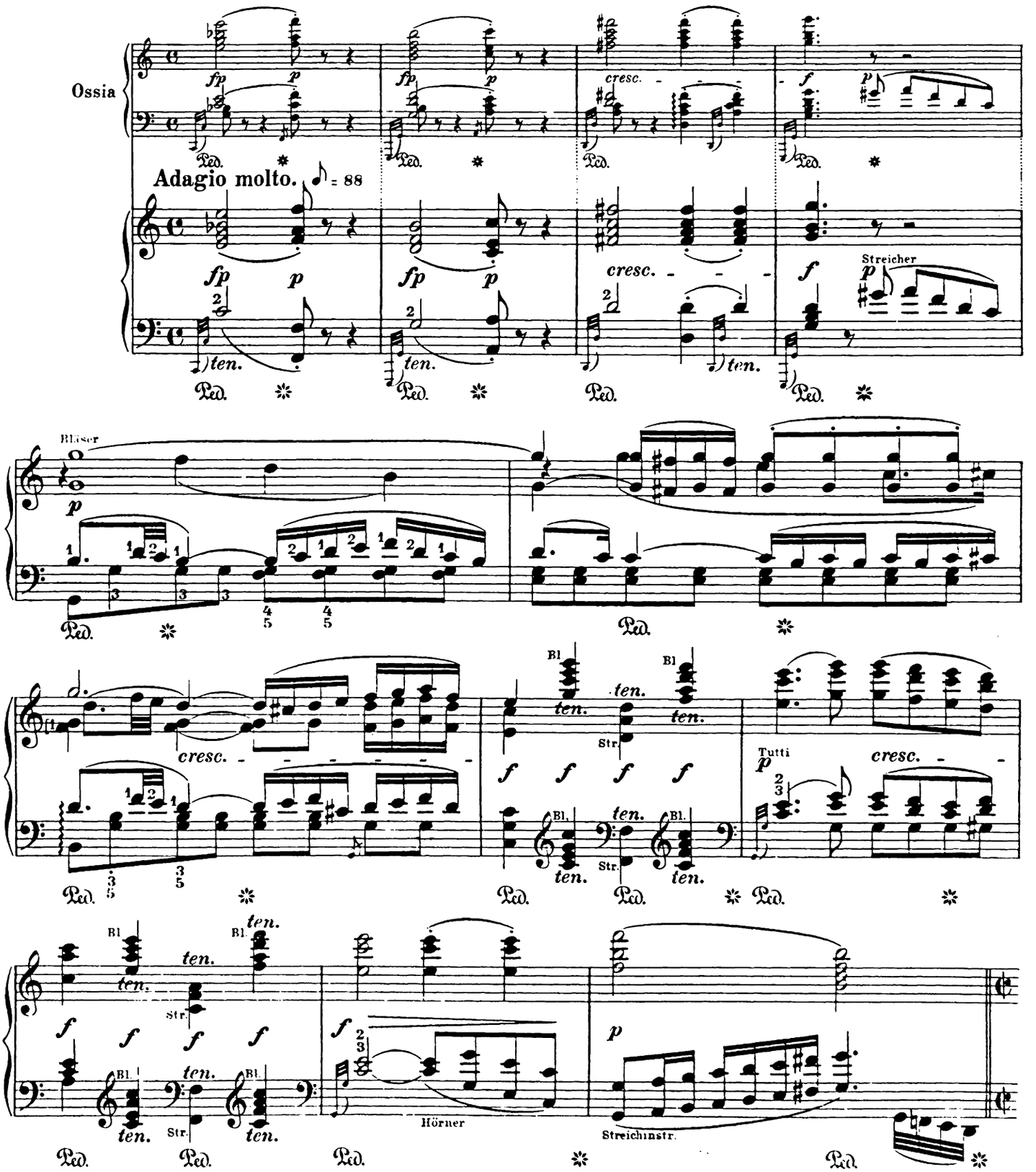
Rome, 1865. **F. LISZT.**

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

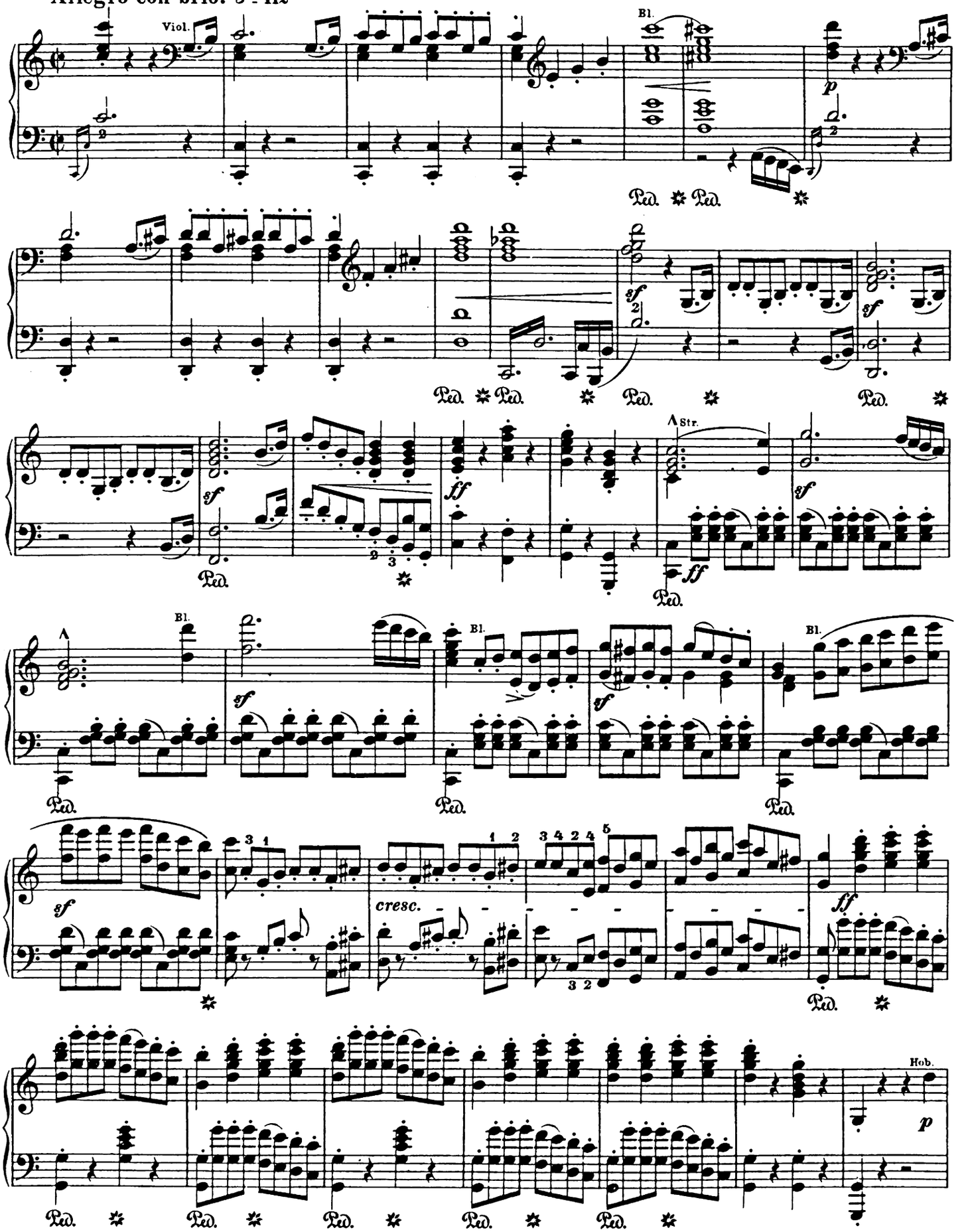
Symphonie Nr. 1.

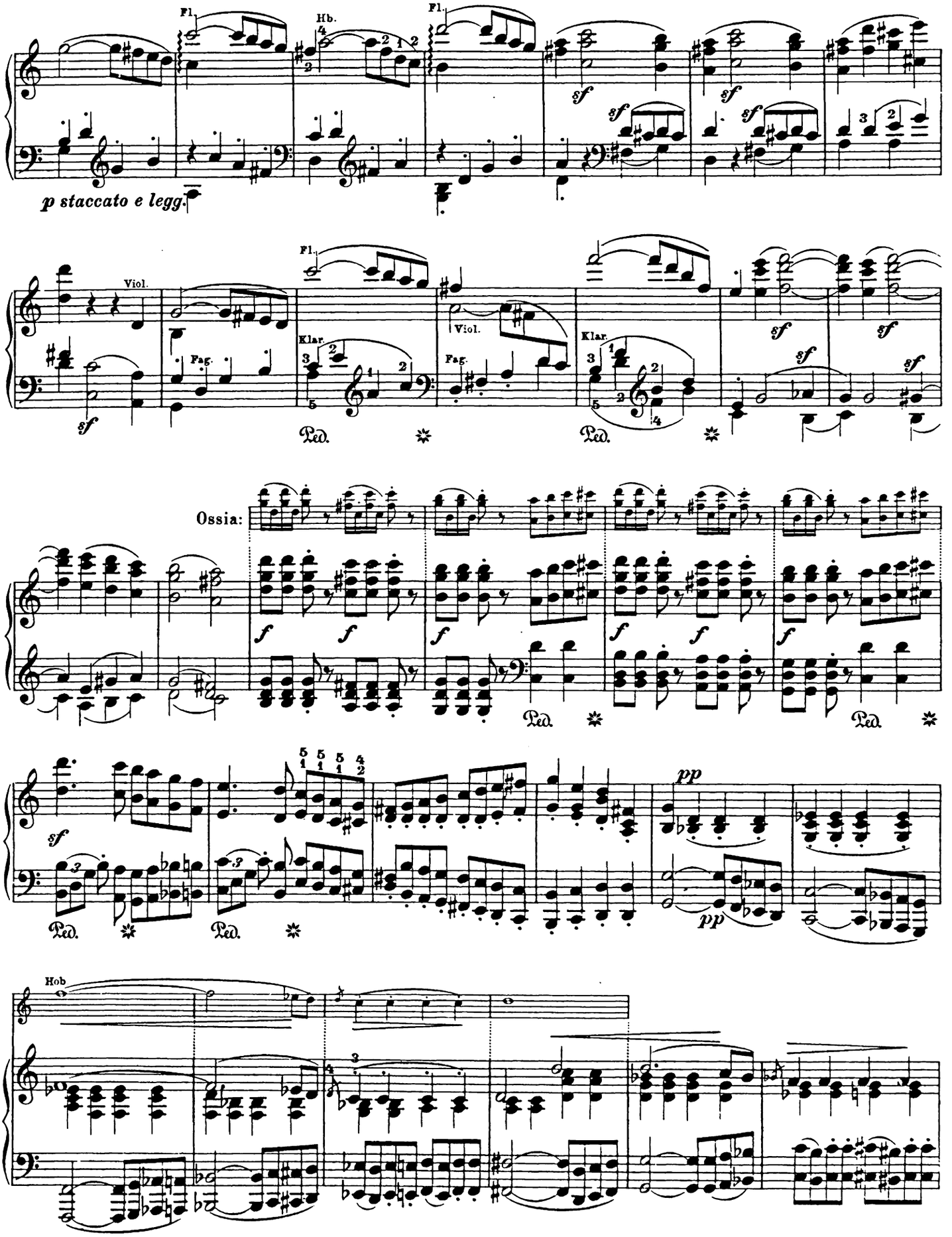
Dem Baron van Swieten gewidmet.

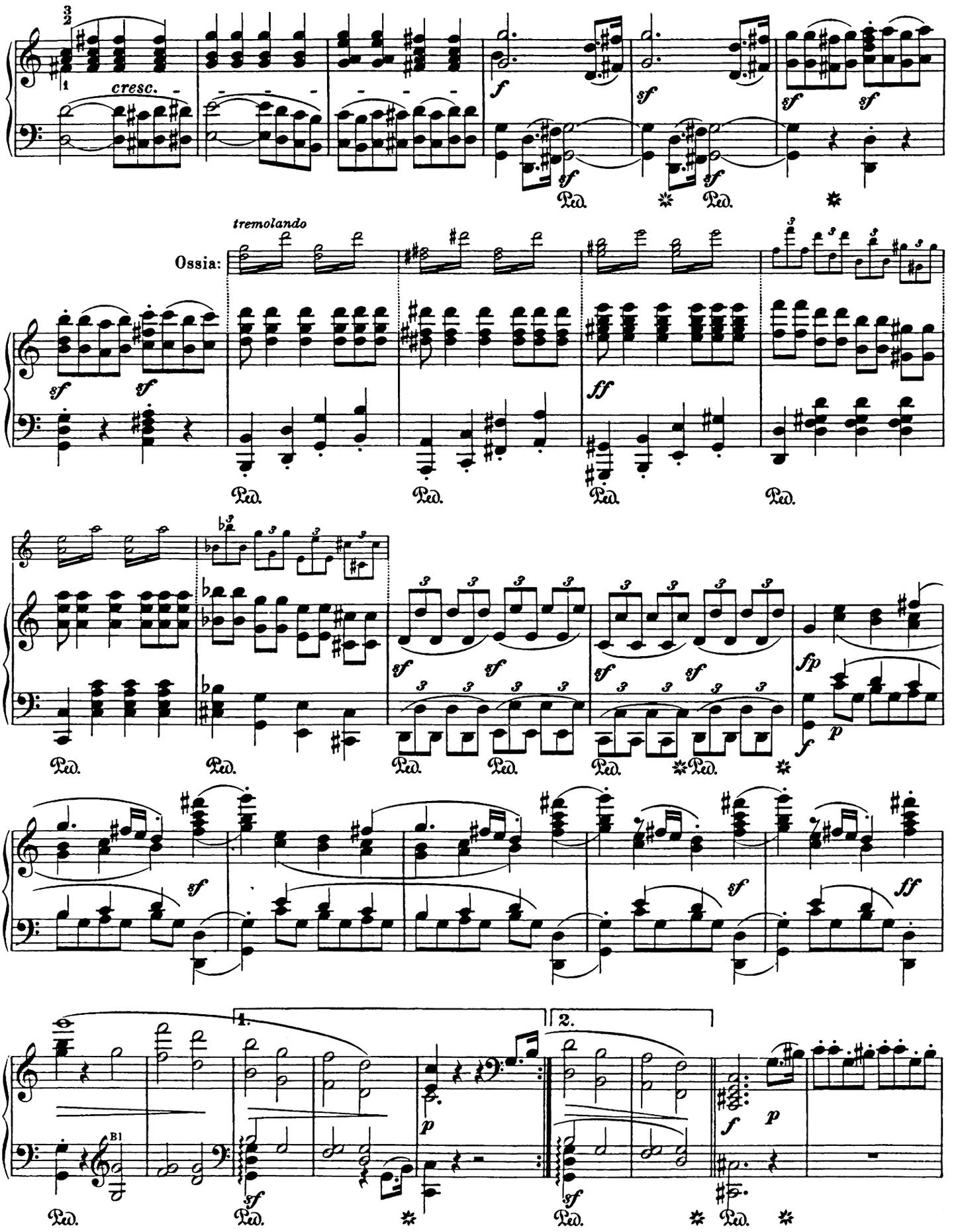
L. van Beethoven, Op. 21.
Bearbeitung von Franz Liszt.

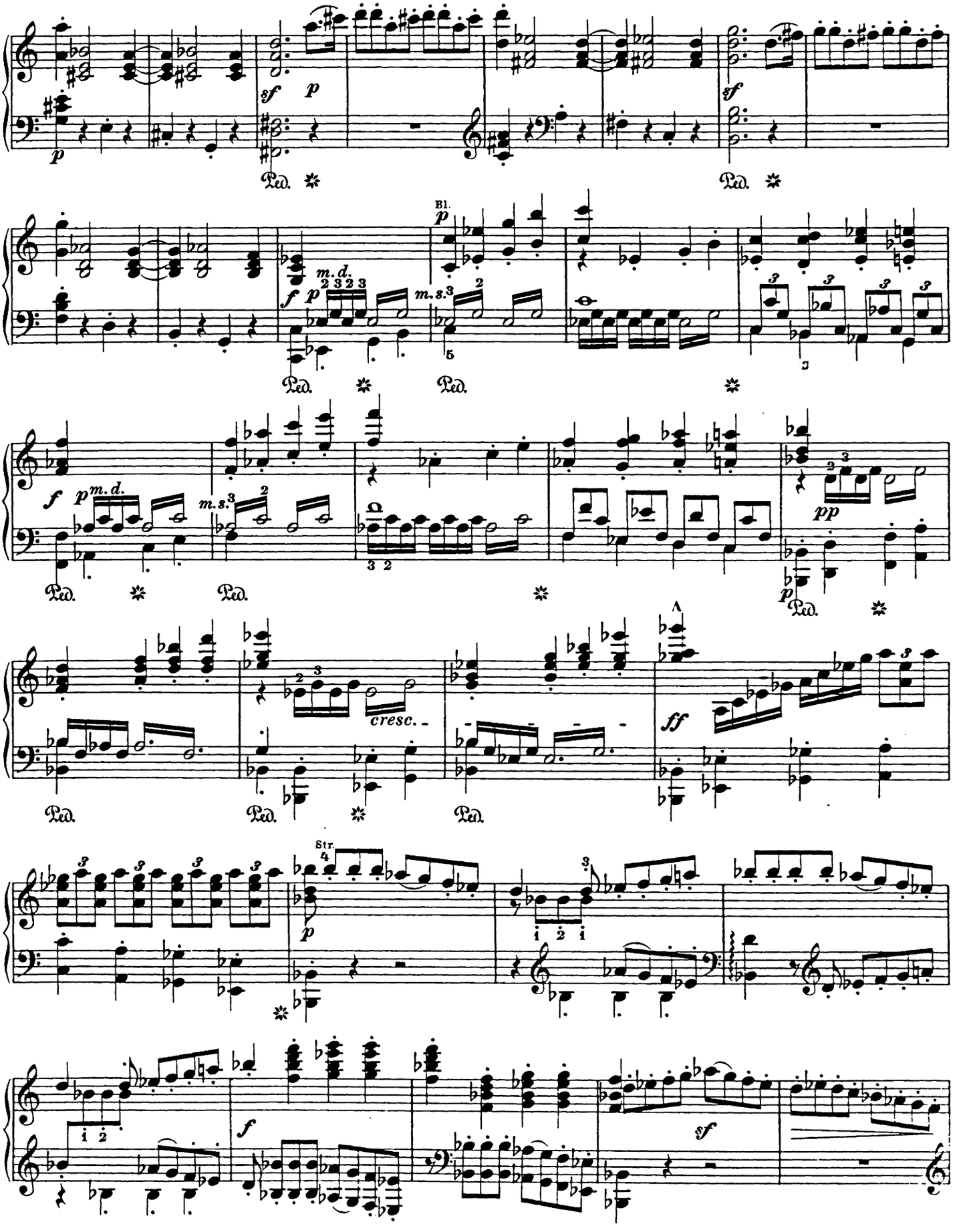


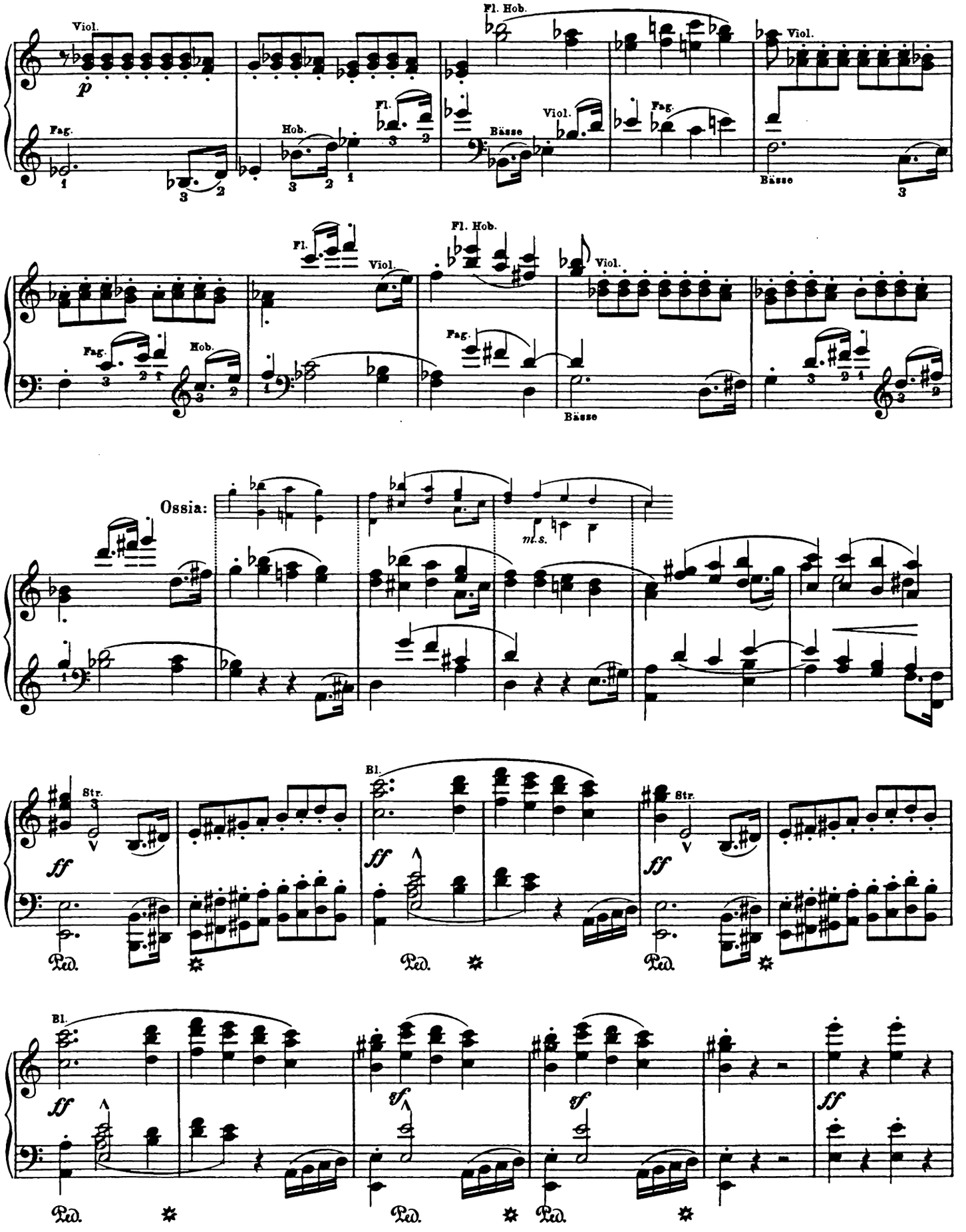
Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig

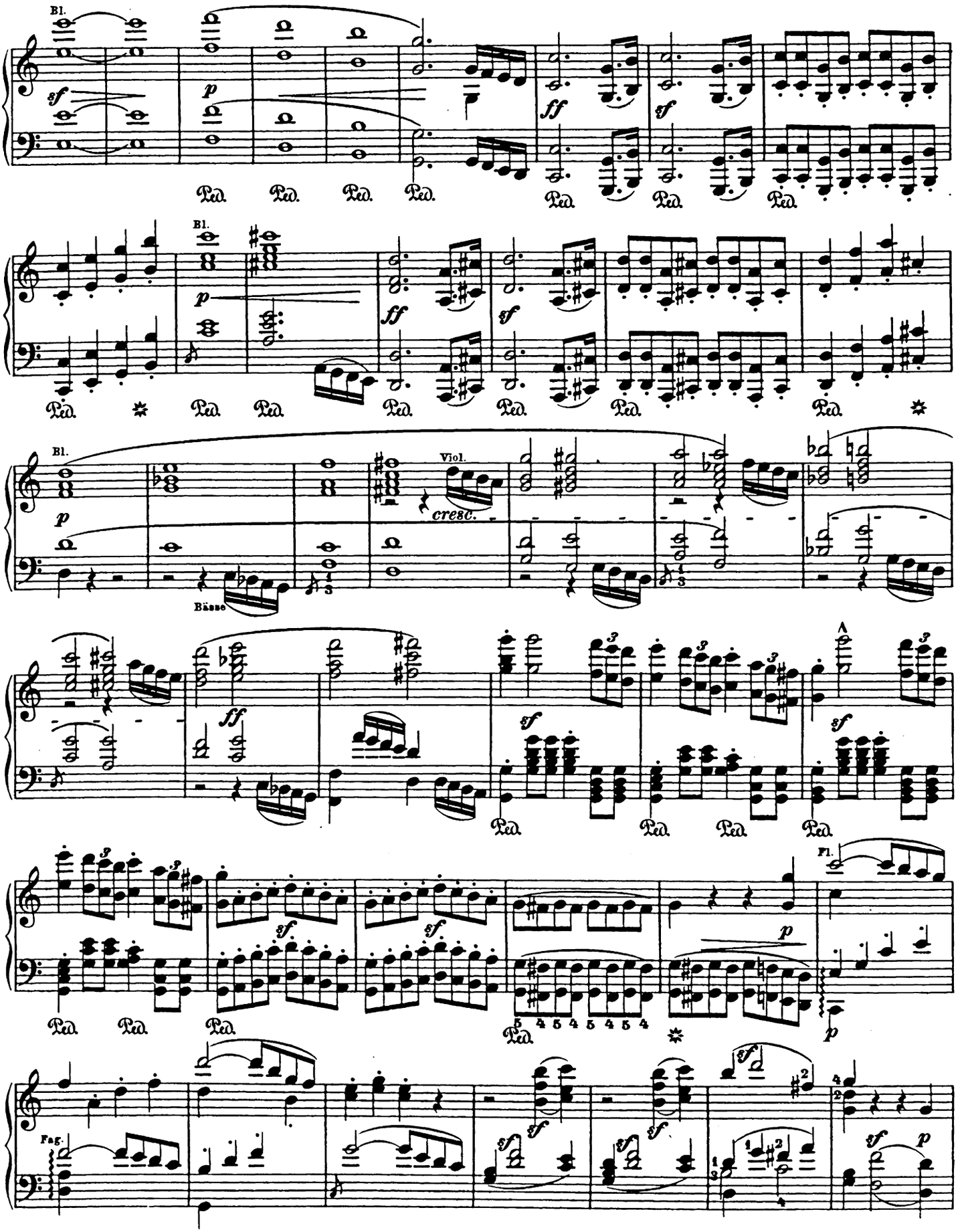

Allegro con brio. ♩ = 112
Viol.
Bl.
Ped.
Str.
Hob.
cresc.

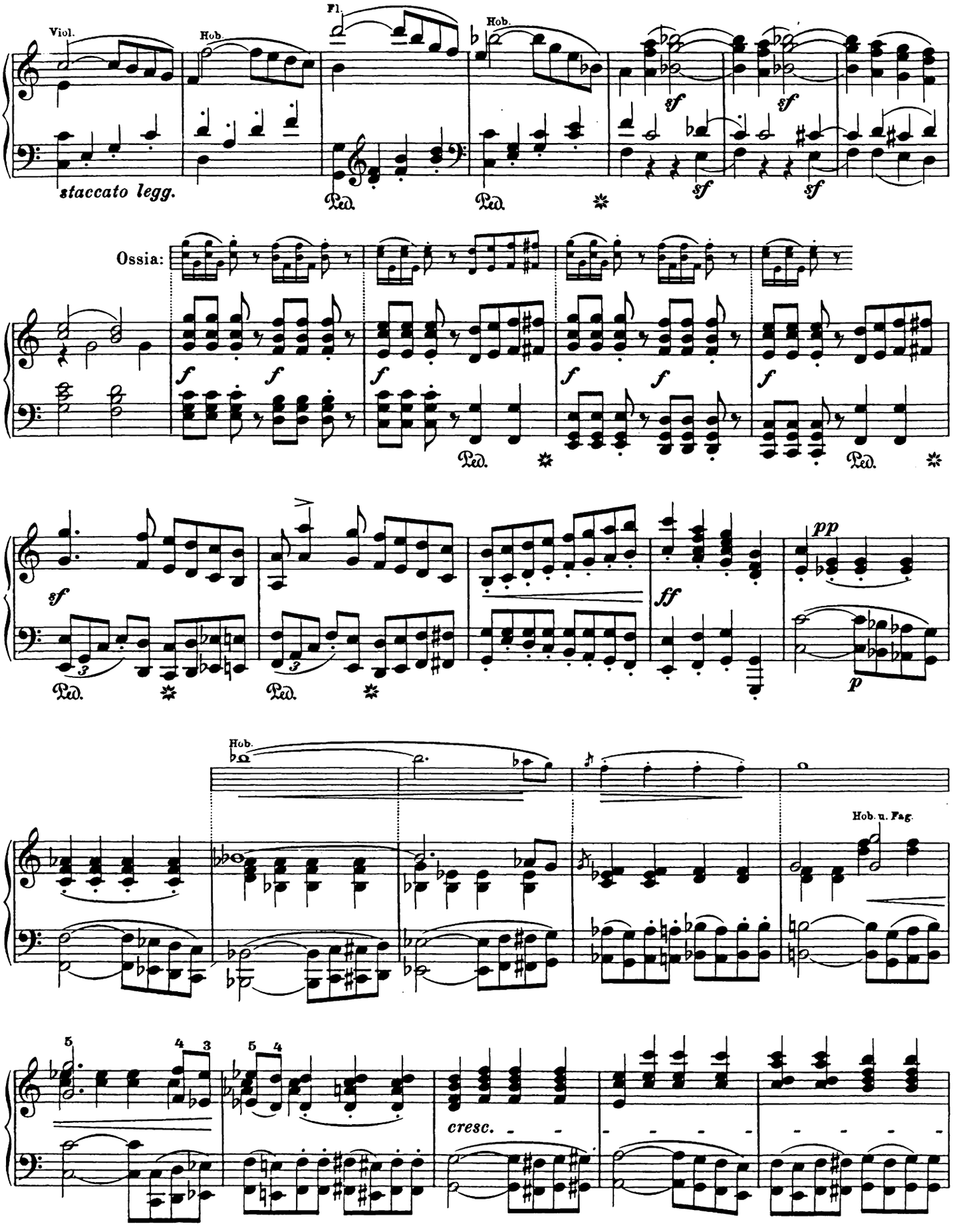

Fl.
Hb.
Fl.
p staccato e legg.
Viol.
Fag.
Fl.
Klar.
Viol.
Fag.
Klar.
Ped.
Ossia:
Ped.
Ped.
pp
pp
Hob

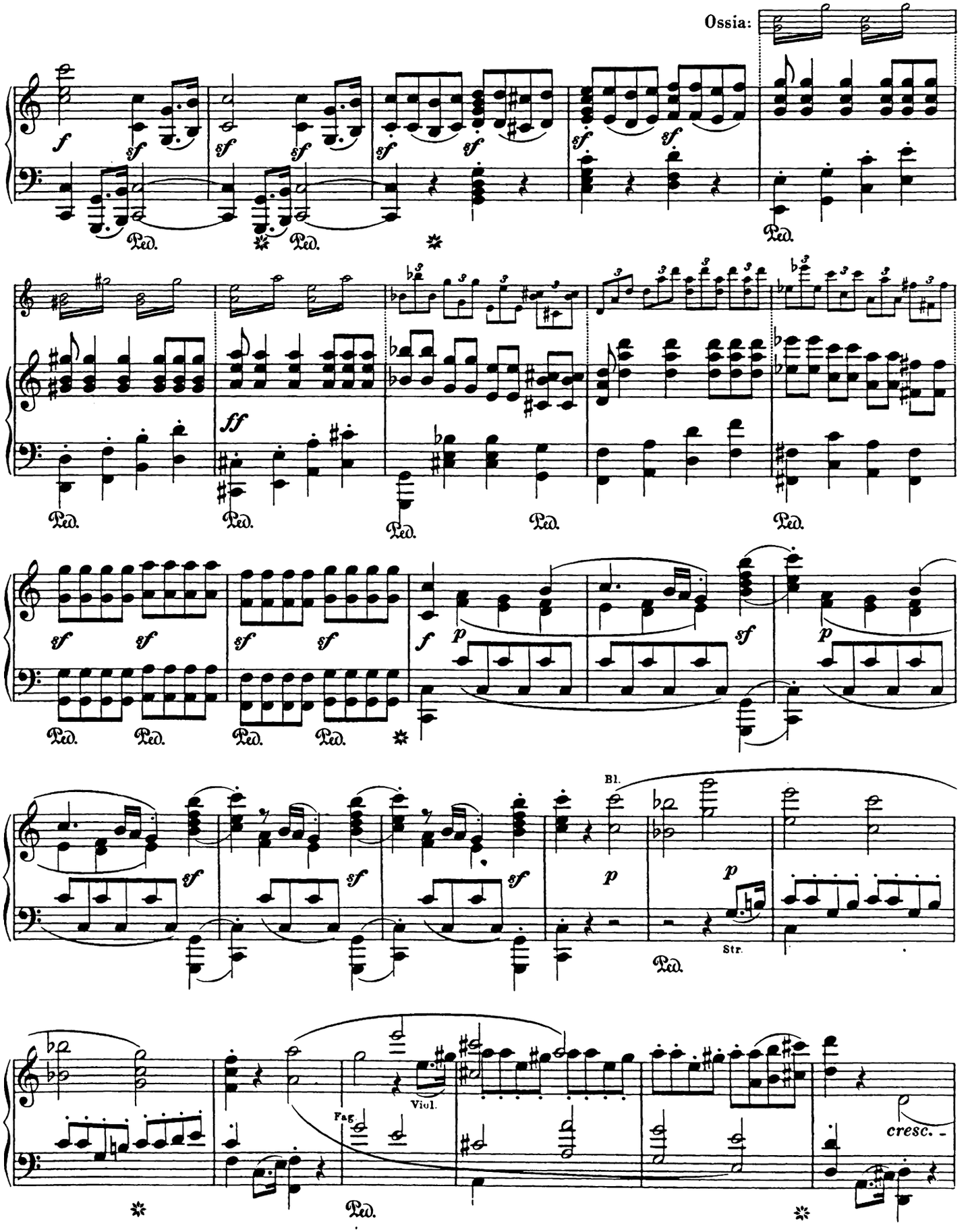

cresc.
tremolando
Ossia:
1.
2.
B1

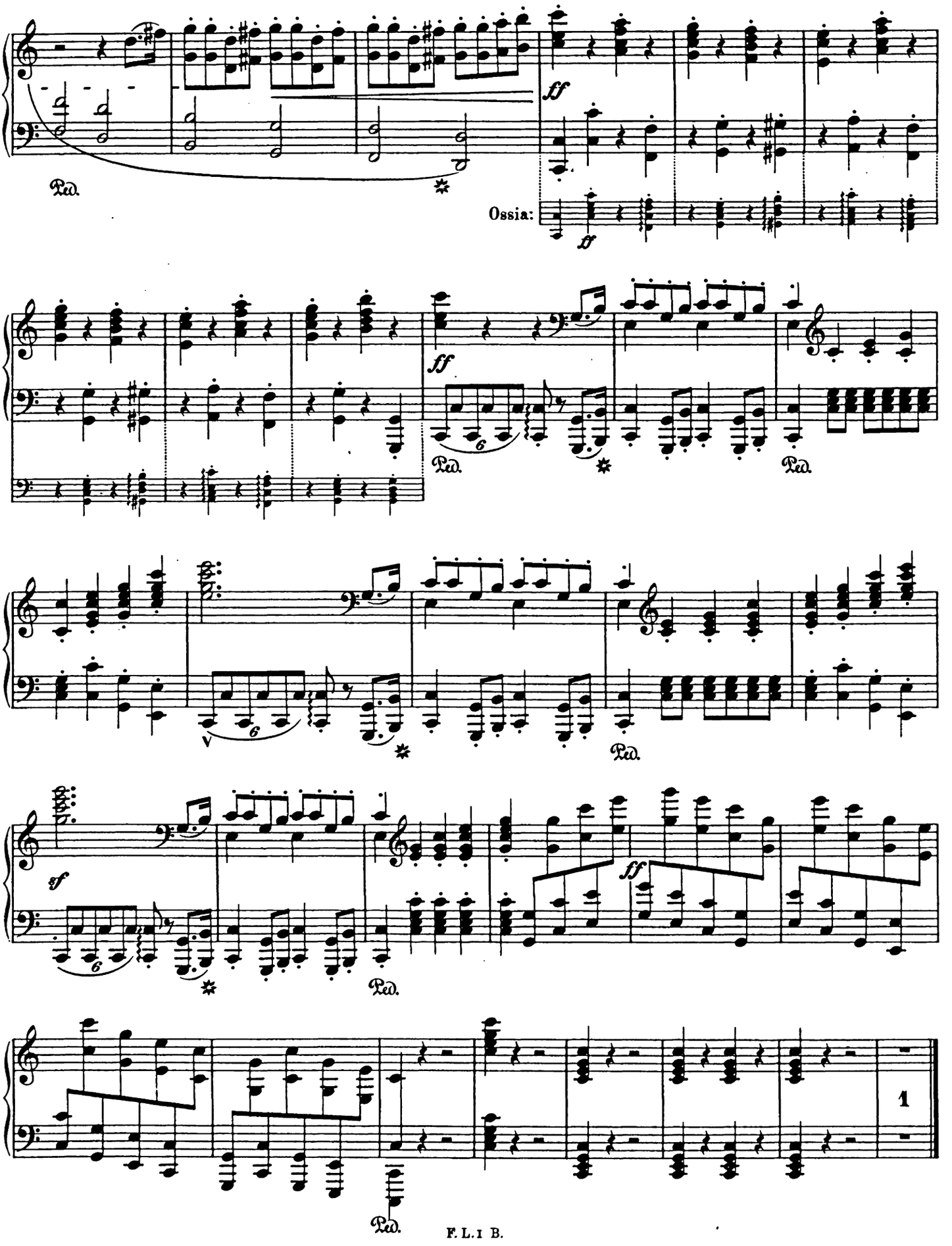

sf
p
Ped.
Bl.
m. d.
m. s.
cresc.
ff
Str.
pp

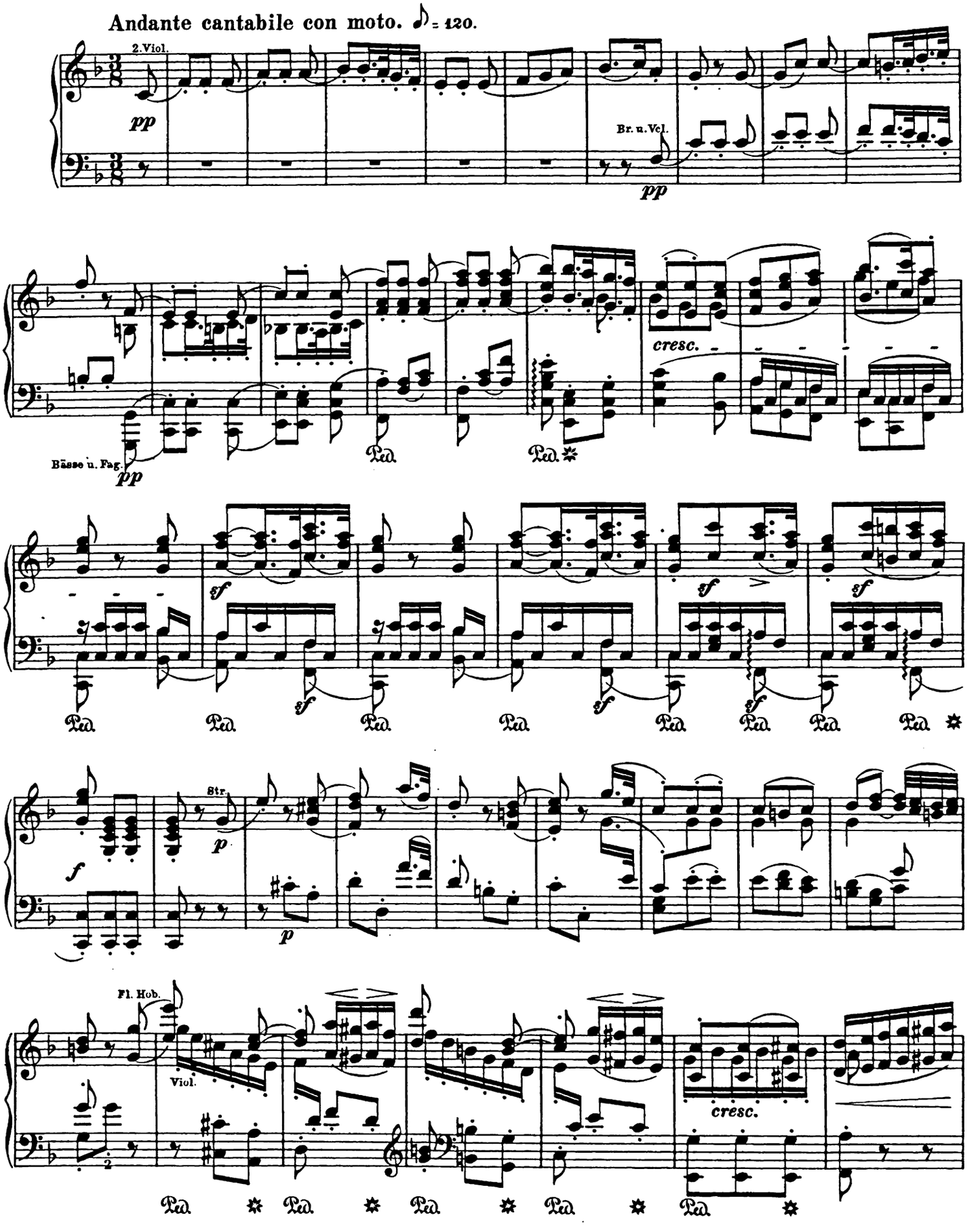

Viol.
Fl. Hob.
Fl.
Viol.
Fag.
Hob.
Bässe
Ossia:
m.s.
Str.
Bl.
ff
sf
Ped.

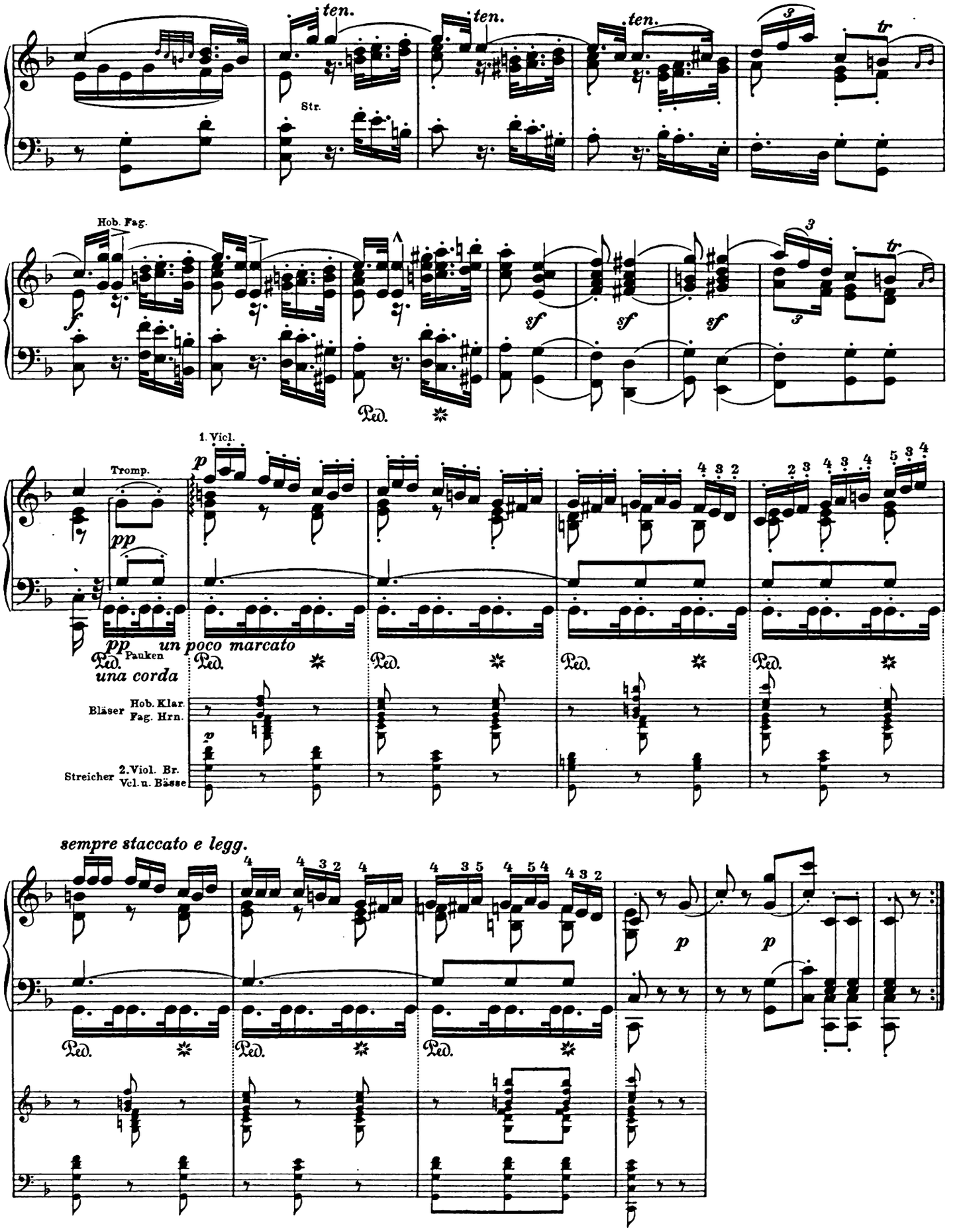

Bl.
sf
p
Ped.
ff
Bl.
Viol.
cresc.
Basse
Fl.
Fag.

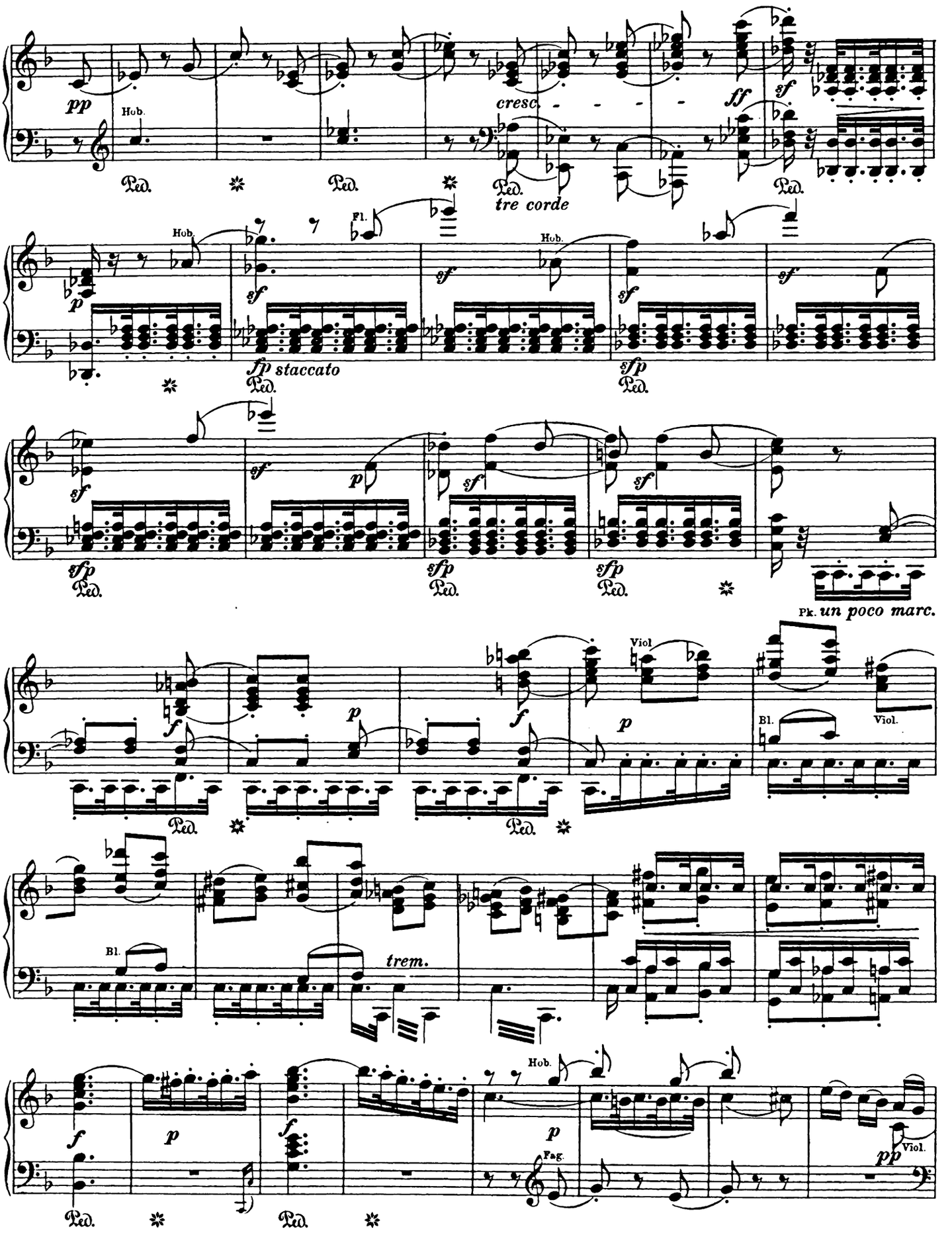

Viol.
Hob.
Fl.
Hob.
staccato legg.
Ped.
Ped.
sf
sf
sf
sf
Ossia:
f
f
f
f
f
f
Ped.
Ped.
sf
3
Ped.
3
Ped.
ff
pp
p
Hob.
Hob. u. Fag.
5
4 3
5 4
cresc.

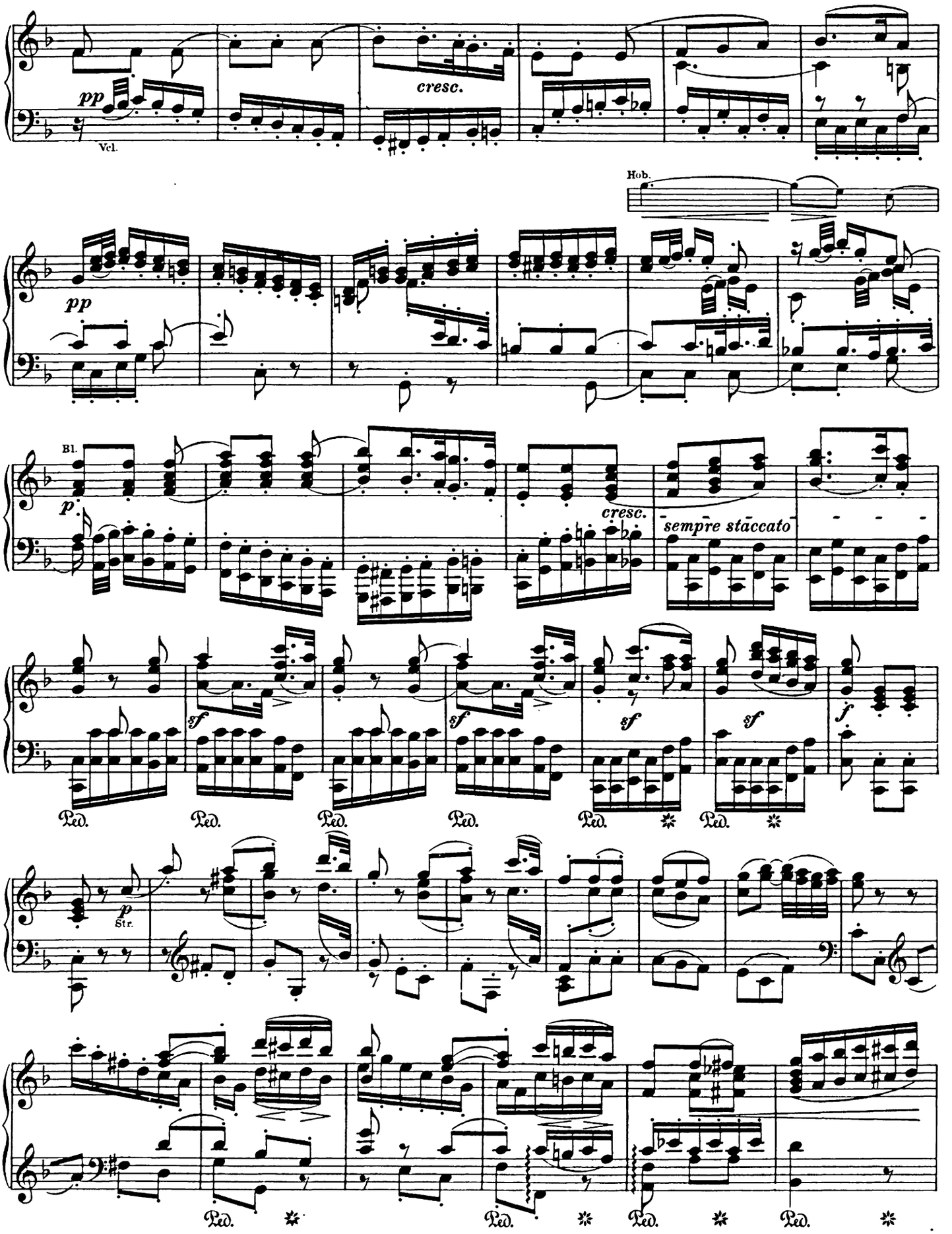

Ossia:
Ped.
Bl.
Str.
Viol.
Fag.
cresc.

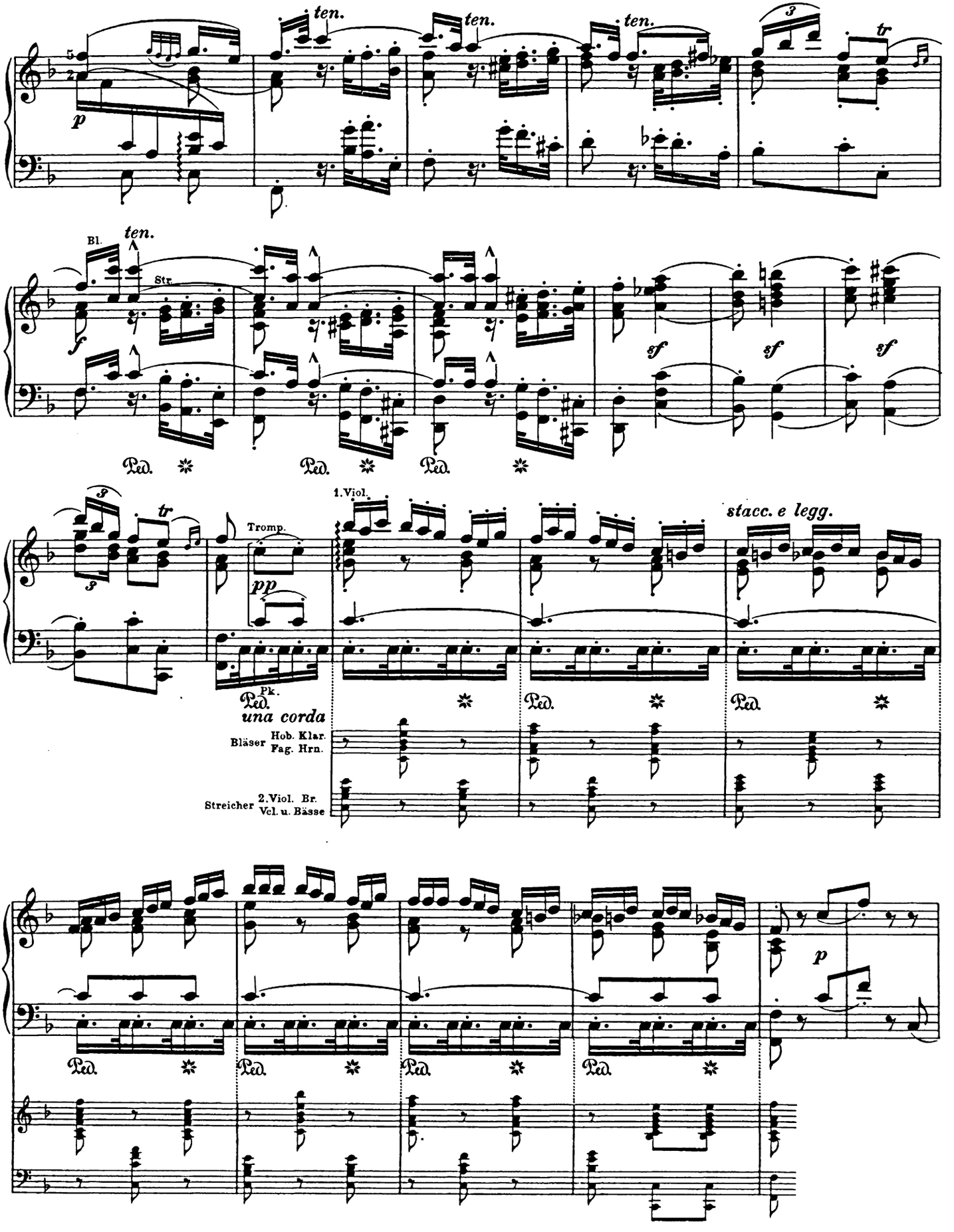

Ped.
Ossia:
ff
sf
1

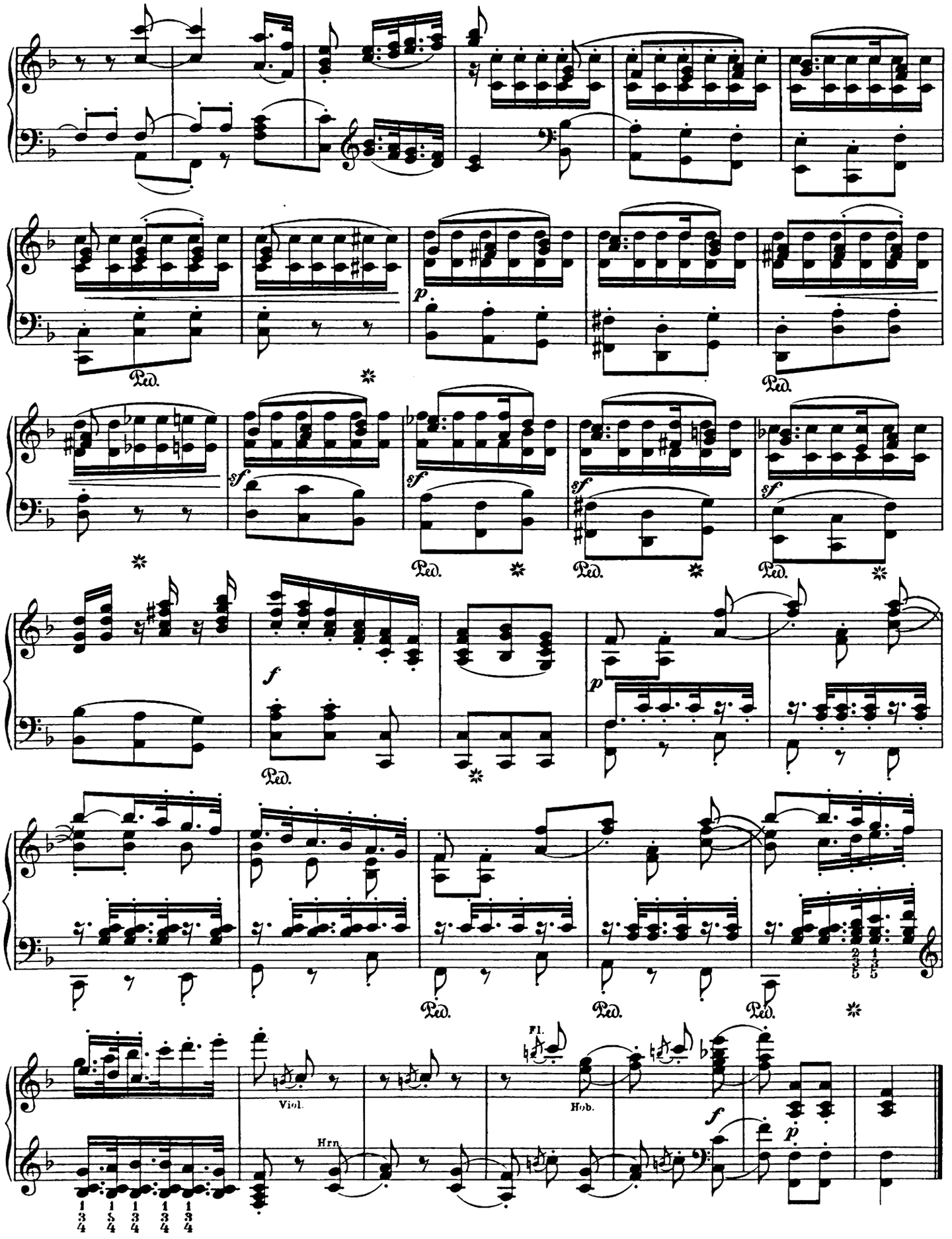

Andante cantabile con moto. ♪ = 120.
2. Viol.
pp
Br. u. Vcl.
pp
cresc.
Basse u. Fag.
pp
Ped.
Ped.
sf
sf
sf
sf
sf
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Str.
f
p
p
Fl. Hob.
Viol.
cresc.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


ten.
ten.
ten.
Str.
Hob. Fag.
Ped.
1. Vicl.
Tromp.
Pauken
una corda
un poco marcato
Bläser Hob. Klar. Fag. Hrn.
Streicher 2. Viol. Br. Vcl. u. Bässe
sempre staccato e legg.


pp
Hob.
Ped.
cresc.
ff
sf
tre corde
Fl.
fp staccato
sfp
p
Pk. un poco marc.
Viol
Bl.
trem.
Fag.

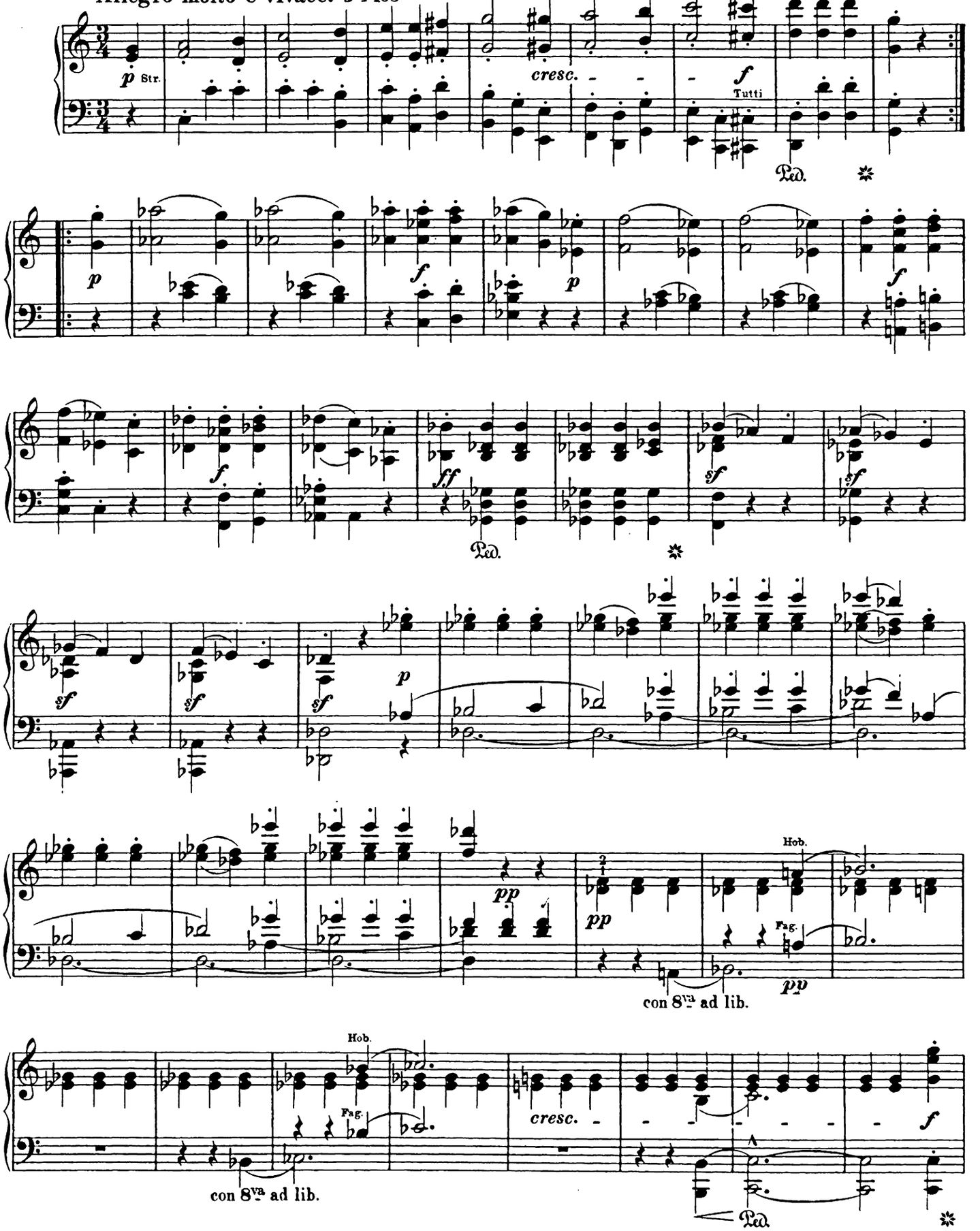

pp
Vcl.
cresc.
Hob.
pp
Bl.
p
cresc.
sempre staccato
sf
sf
sf
sf
f
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
p
Str.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

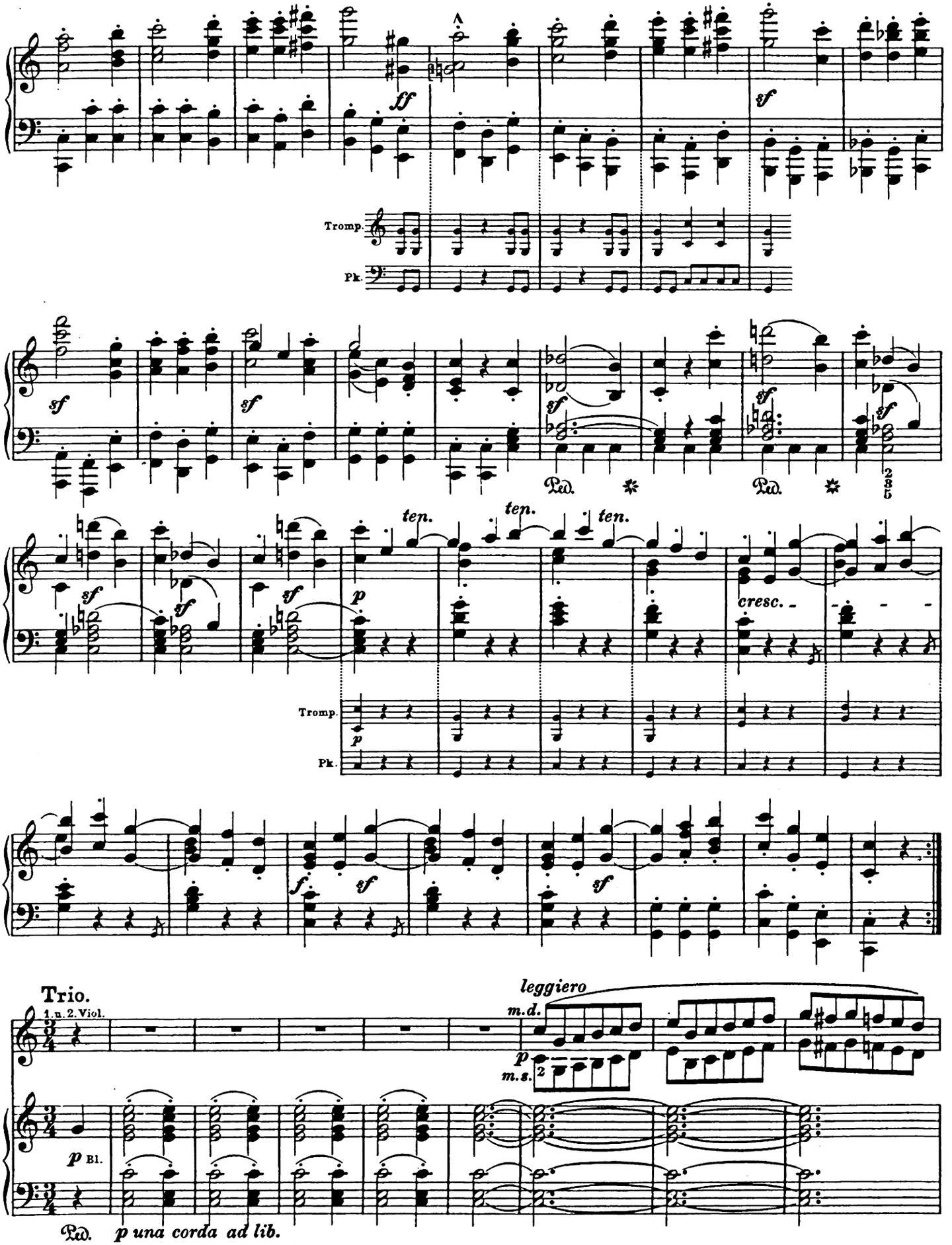

ten.
ten.
ten.
tr
p
Bl.
ten.
Str.
f
sf
sf
sf
Ped.
Ped.
Ped.
1. Viol.
stacc. e legg.
Tromp.
pp
Pk.
Ped.
una corda
Bläser Hob. Klar. Fag. Hrn.
Streicher 2. Viol. Br. Vcl. u. Bässe
Ped.
Ped.
p
Ped.
Ped.
Ped.

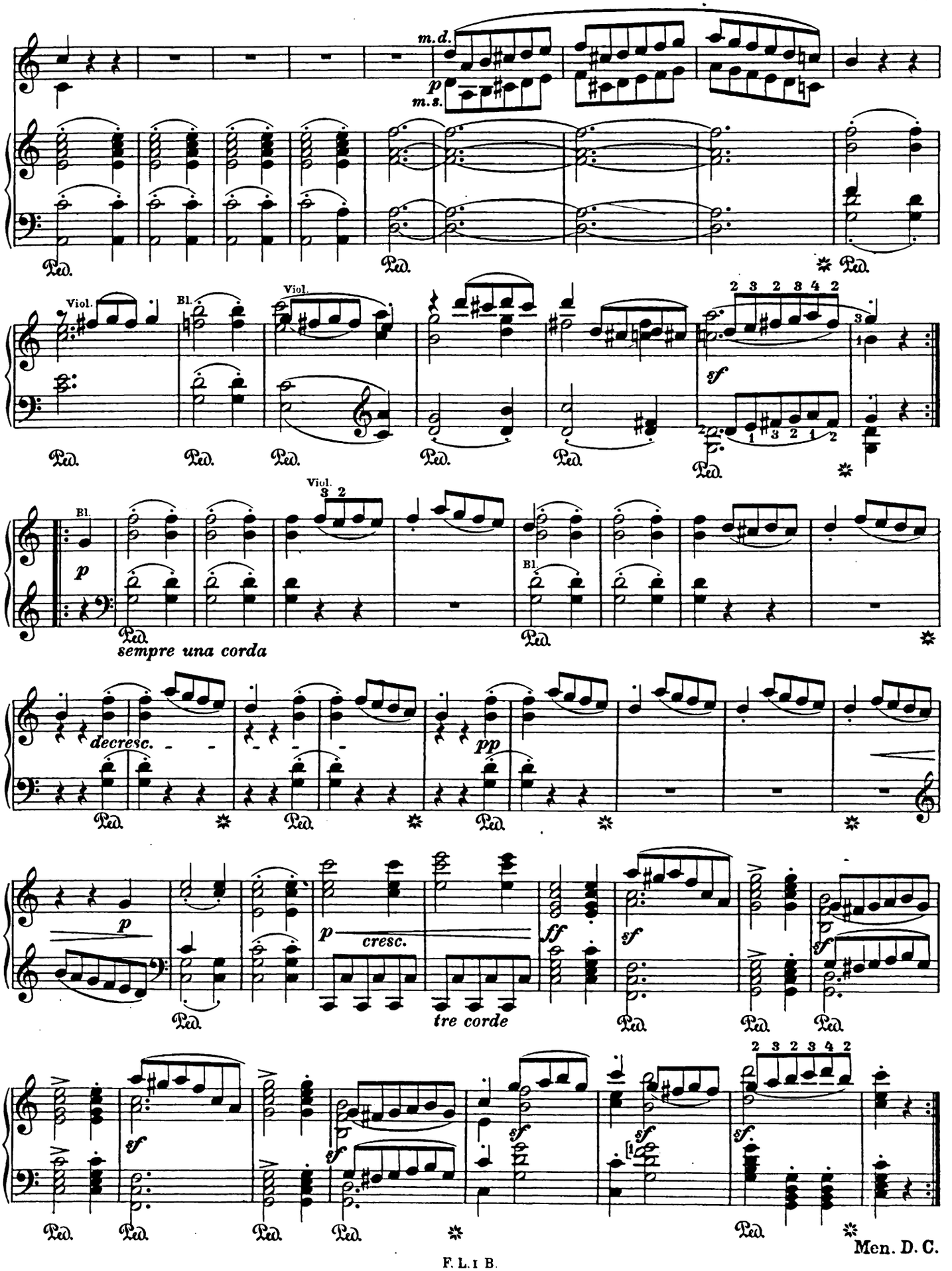

Ped.
Viol.
Hrn.
Fl.
Hob.

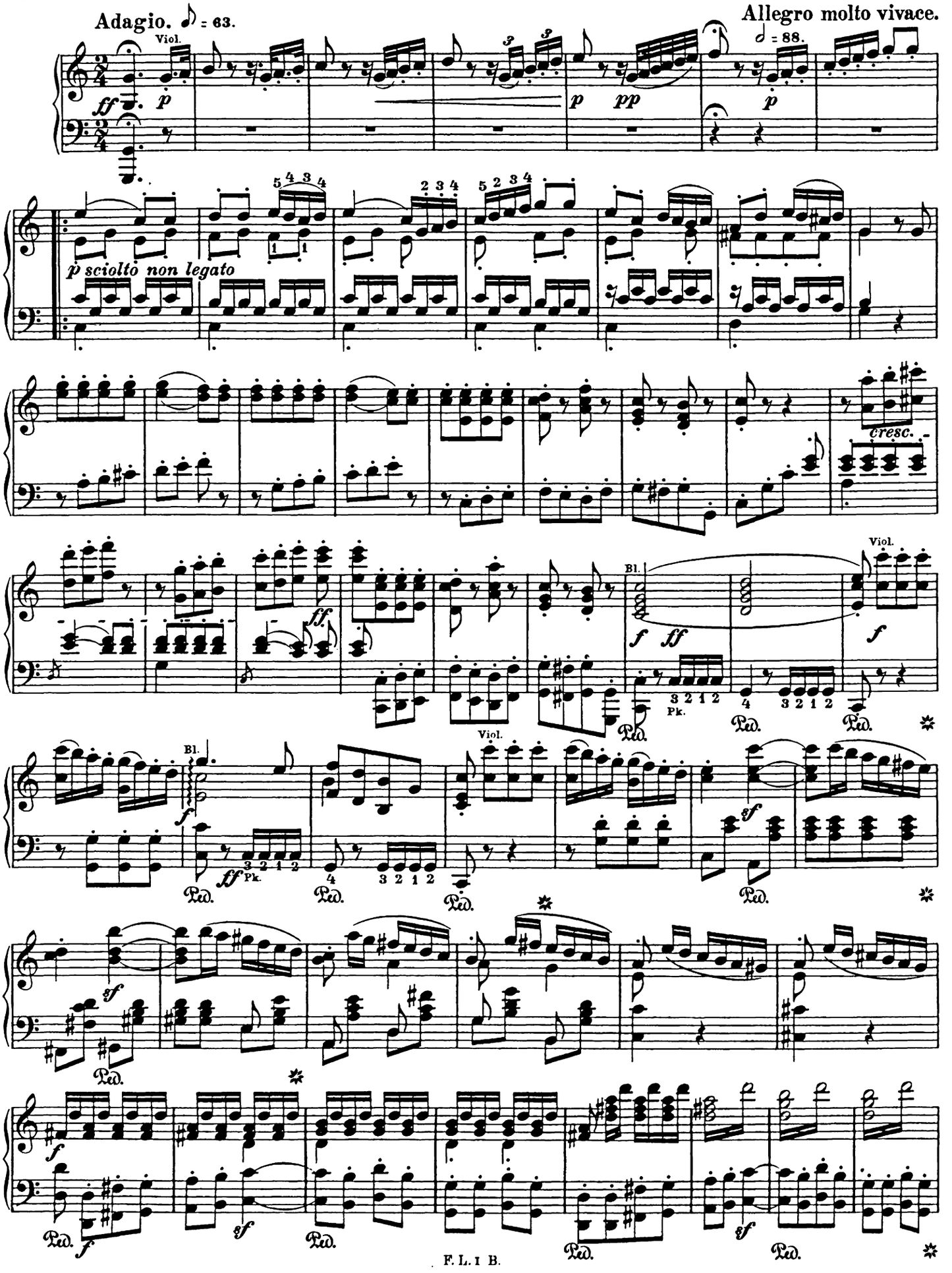
Menuetto.

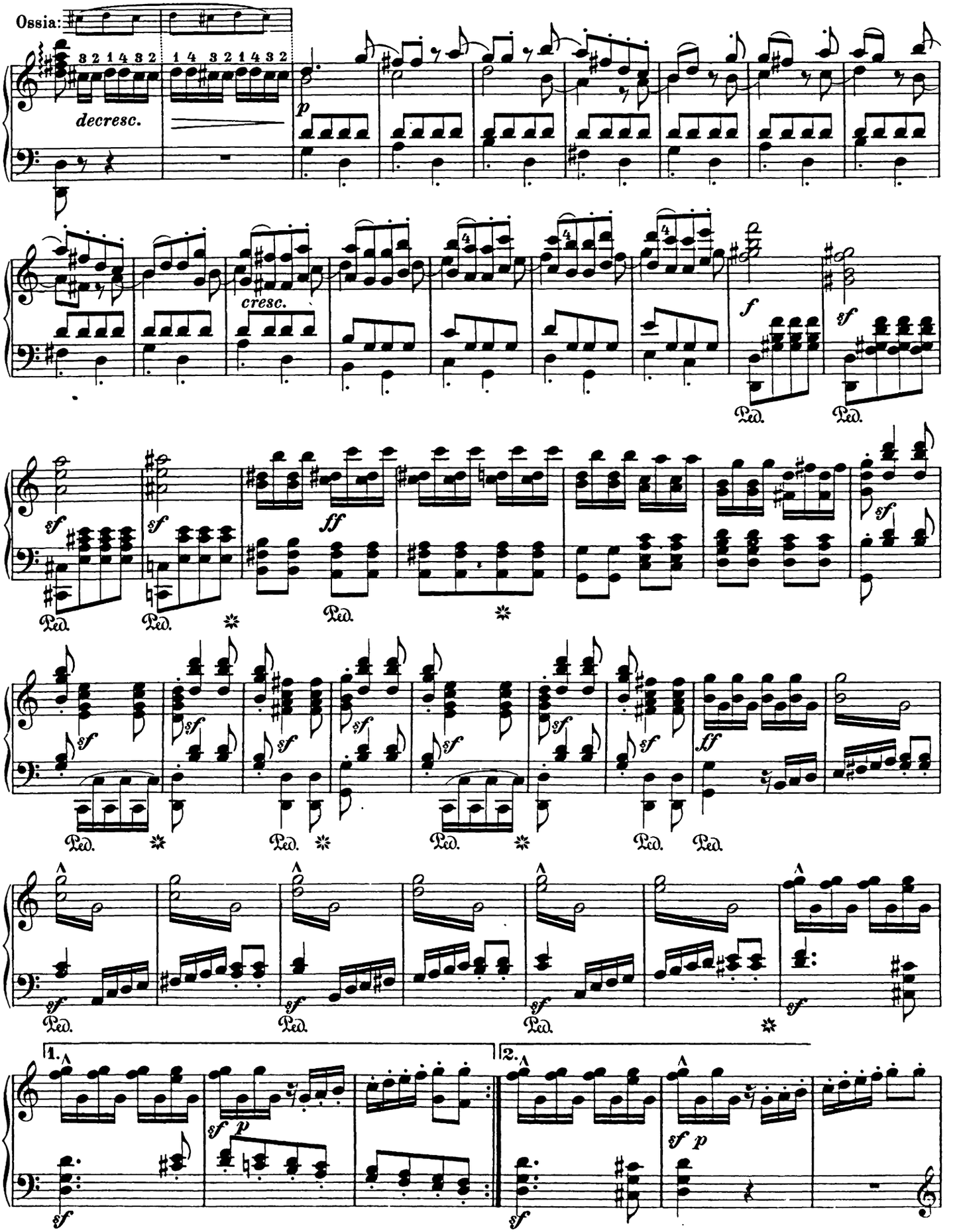
Allegro molto e vivace. ♩.= 108

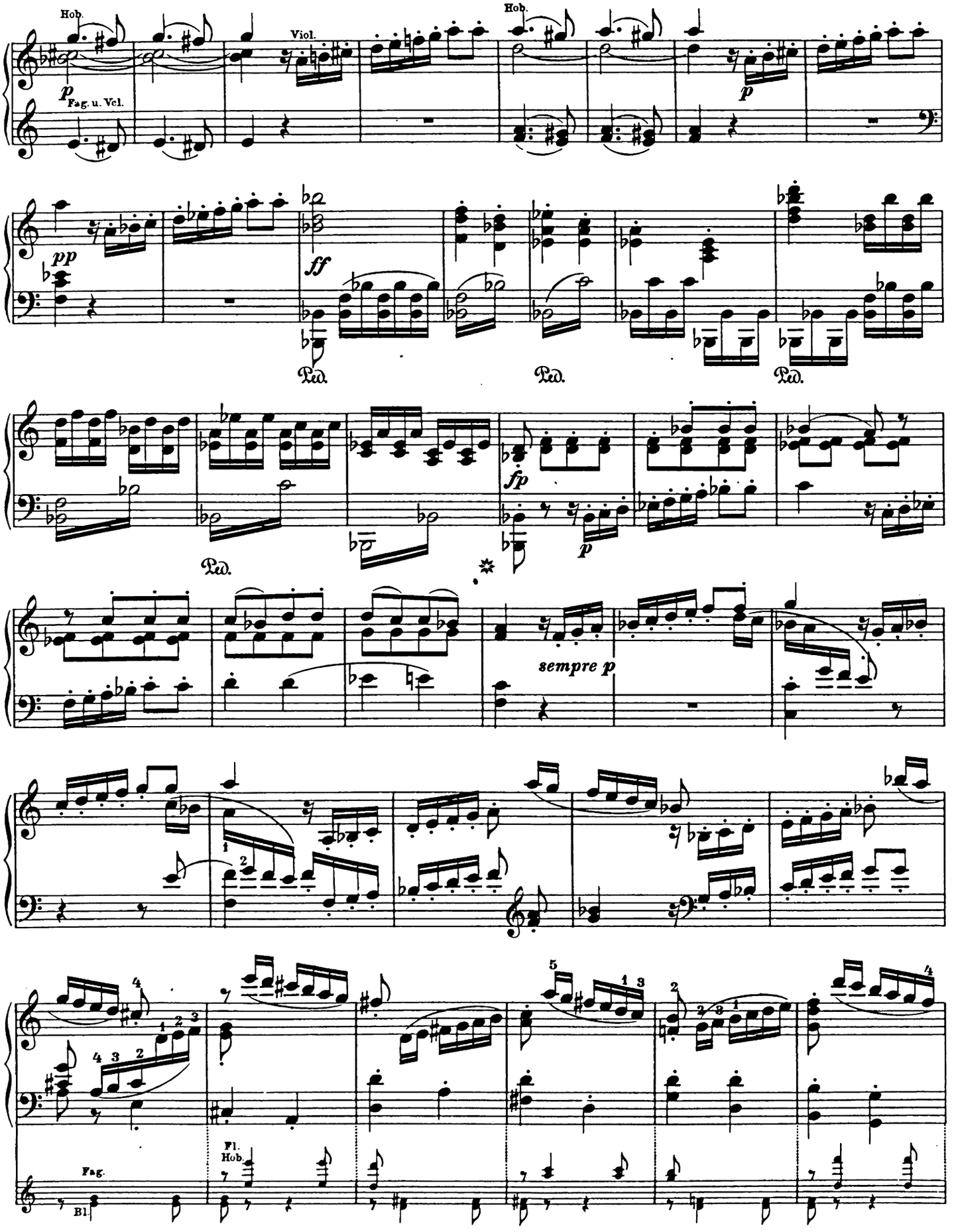


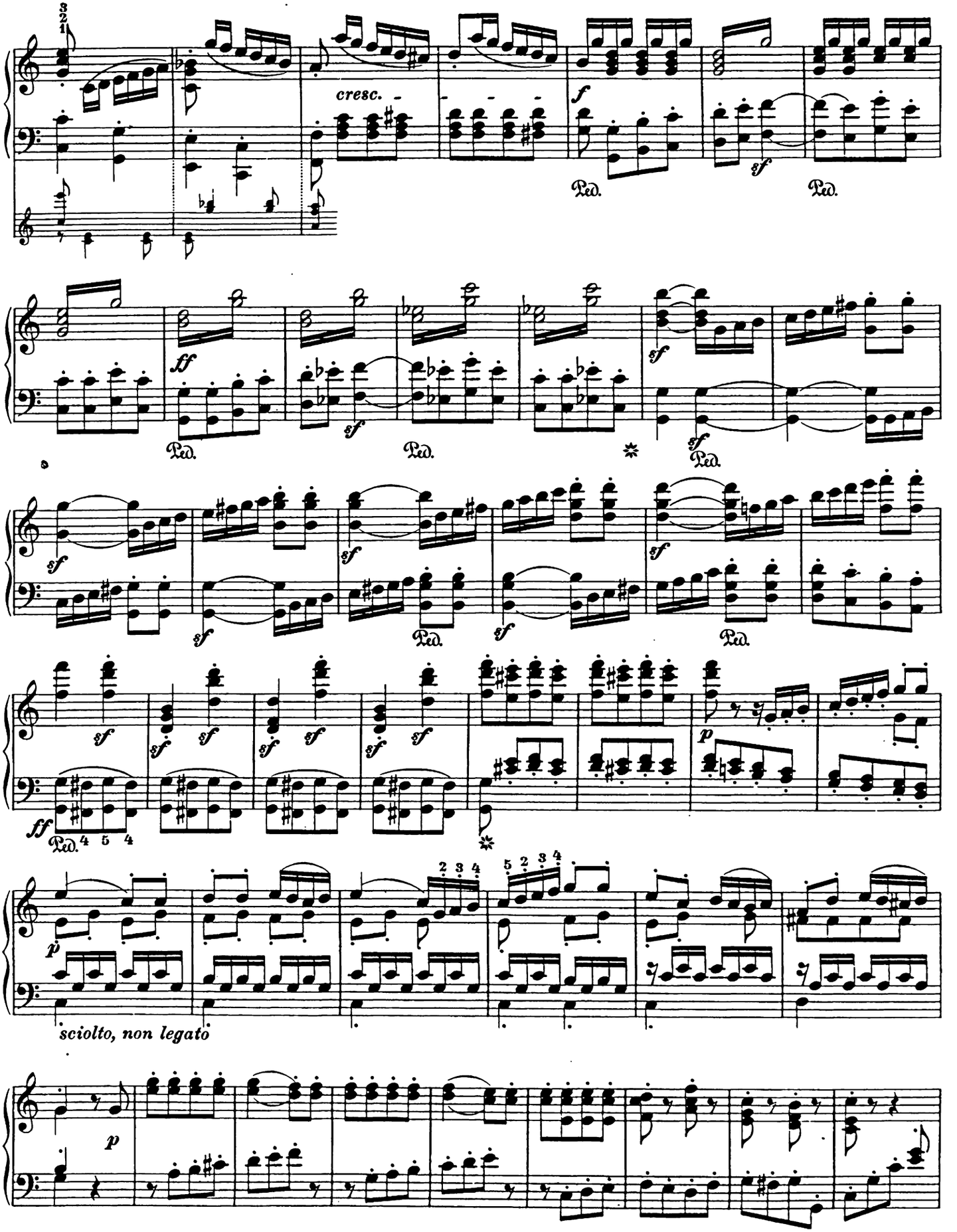

Tromp.
Pk.
Ped.
Ped.
ten.
ten.
ten.
cresc.
Tromp.
Pk.
Trio.
1. u. 2. Viol.
leggiero
m.d.
m.s.
Bl.
Ped.
p una corda ad lib.

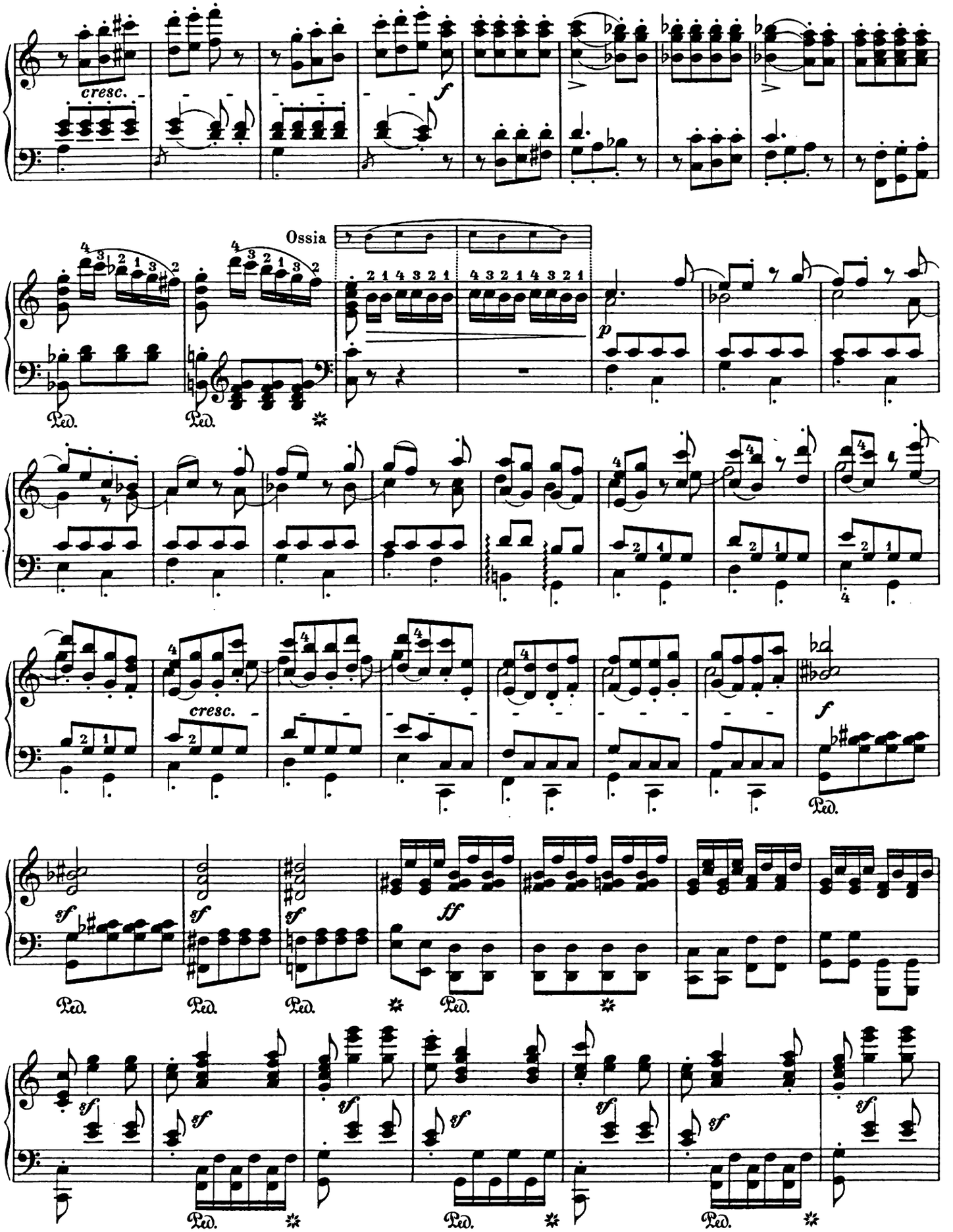

m.d.
p
m.s.
Ped.
Viol.
Bl.
sf
sempre una corda
decresc.
pp
cresc.
tre corde
ff
Men. D. C.

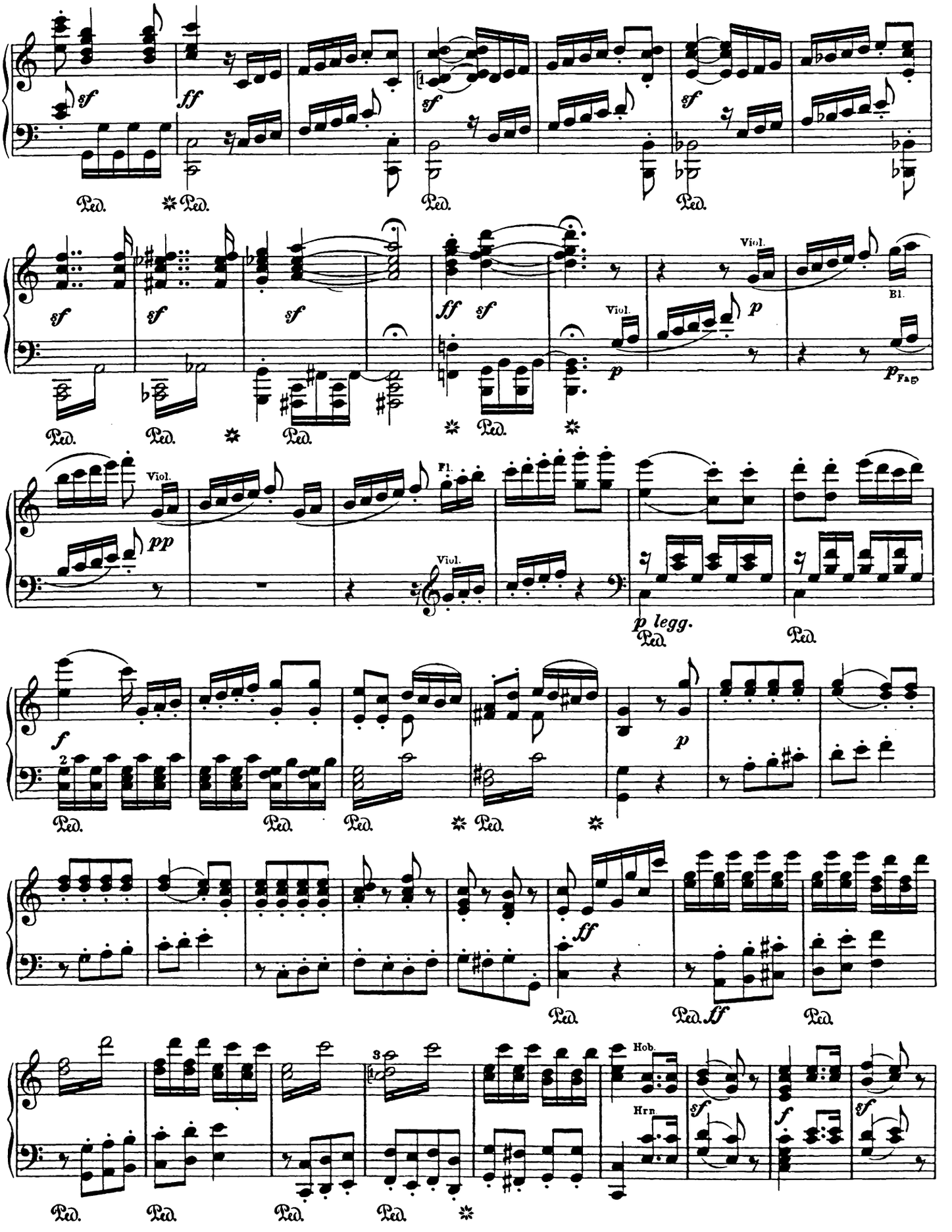

Adagio. ♪ = 63.
Allegro molto vivace.
♩ = 88.
Viol.
ff
p
pp
p sciolto non legato
cresc.
Bl.
Pk.
Ped.

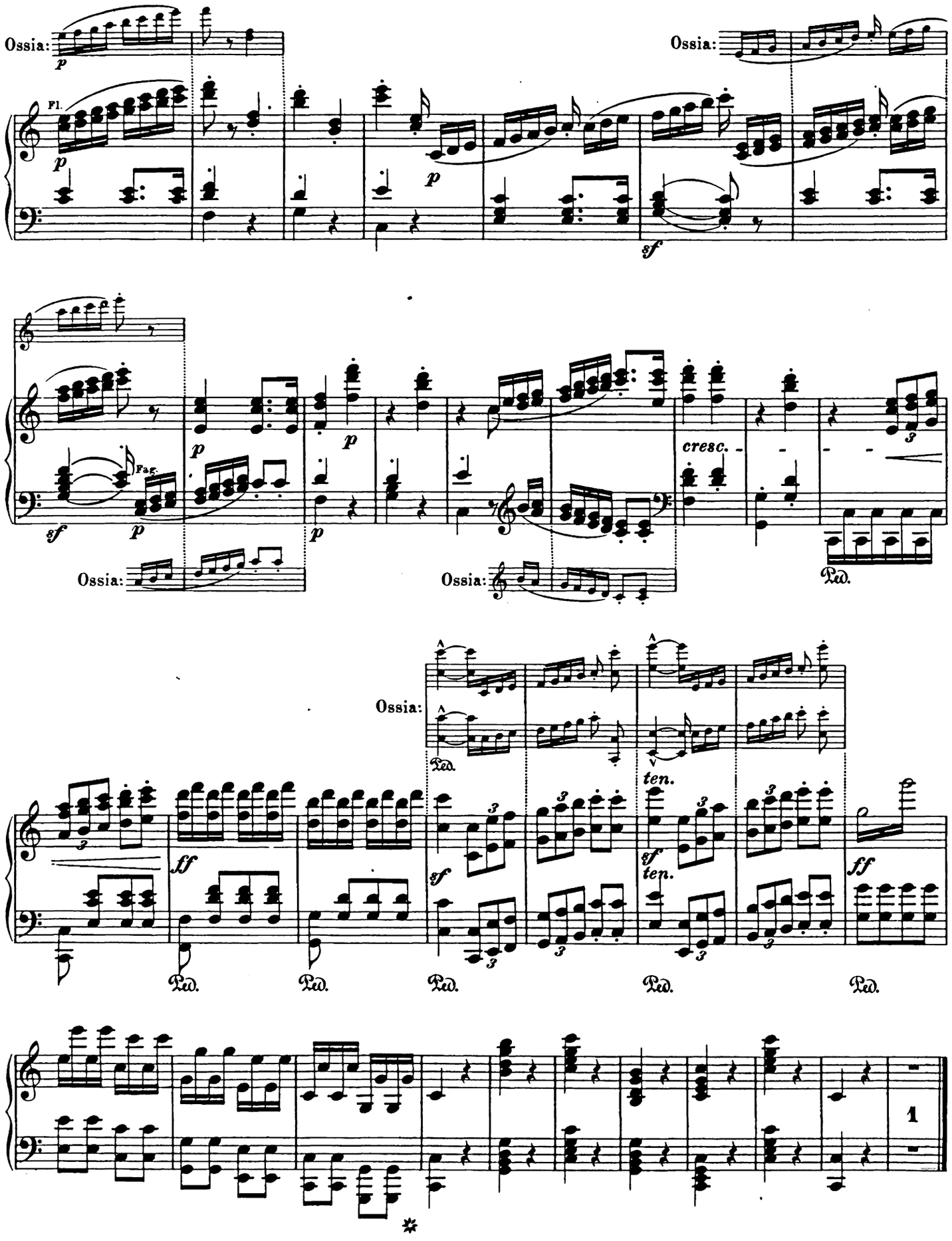

Ossia:
3 2 1 4 3 2
1 4 3 2 1 4 3 2
decresc.
p
cresc.
f
sf
Ped.
ff
1.
2.


Hob.
Viol.
Hob.
p
Fag. u. Vcl.
p
pp
ff
Ped.
Ped.
Ped.
fp
p
Ped.
sempre p
Fag.
Bl.
Fl.
Hob.


cresc.
Ped.
sciolto, non legato


cresc.
f
Ossia
p
Ped.
cresc.
f
sf
ff


sf
ff
Ped.
Viol.
Bl.
Fag.
Fl.
pp
p legg.
f
Hob.
Hrn.


Ossia:
Ossia:
Fl.
Fag.
cresc.
Ossia:
Ossia:
ten.
ten.
Ped.
1