

CLOSED  
J1154F  
M  
1213  
B415  
Op. 61

# Violin-Konzert

von

## L. van Beethoven

op. 61

Kadenzen und 2te begleitende Violine zu Lehrzwecken von

### H. Léonard.

Neue revidierte Ausgabe von

### Henri Marteau.

## Concerto

(en ré majeur)

pour le Violon par

### L. van Beethoven

op. 61

Nouvelle Edition pour Violon et Piano complétée  
de cadences et d'un 2<sup>d</sup> Violon accompagnateur à  
l'usage des Professeurs par

H. Léonard

publiée par

Henri Marteau.

## Concerto

(in D-major)

for Violin by

### L. van Beethoven

op. 61

New Edition for Violin and Piano, supplemented  
with cadenzas and a 2<sup>nd</sup> Violin for teaching  
purposes, by

H. Léonard

edited by

Henri Marteau.



### Steingraber Verlag - Leipzig

London, Bowerman & Co., 43 Poland Str., W., Copyright proprietors in the British Empire.

New York, Edw. Schuberth & Co., 11 East 22<sup>nd</sup> Str.

Copyright 1909 by Steingraber Verlag.

## PRÉFACE.

Je rappelle à ceux qui se serviront de cette édition que les indications pour le phrasé et les coups-d'archet de Beethoven sont indiqués *au-dessus* des notes, tandis que les coups-d'archet et doigtés que je conseille sont *au-dessous* du texte musical.

Mes indications générales ainsi que mes nuances sont entre parenthèses, celles de Beethoven se reconnaîtront donc facilement.

Tout ce qui a trait à l'exécution étant indiqué par un texte que l'on trouvera en regard de chaque page, je me contente de donner ici quelques indications au sujet des 2 grands *tutti*.

Le mouvement: *Allegro, ma non troppo*, ne doit pas être rapide au point de pouvoir être dirigé à 2, mais il ne doit pas non plus dégénérer en *Allegro moderato*. Il doit rester animé et ne point varier, ce qui est capital.

Nombre de chefs-d'orchestre dirigent les tutti plus rapidement et semblent ainsi marquer un désaccord entre leur conception de l'œuvre et celle du soliste; ou bien encore ils prennent le 1<sup>er</sup> et le 2<sup>d</sup> thème dans des mouvements différents. Ces fautes de goût doivent être évitées à tout prix.

Douze mesures avant le solo, les instruments à vent doivent jouer *f* plutôt que *ff*, sans quoi il est impossible, surtout avec des orchestres où il y a peu de cordes, d'entendre dans les violoncelles et basses le motif:



Même observation pour la fin du 2<sup>d</sup> tutti.

Je fais toujours exécuter 20 mesures avant la lettre F un *piano subito* suivi d'un *cresc.* qui souligne la modulation en fa majeur — ut majeur et qui rompt l'étendue d'un *ff* de 36 mesures.

A la lettre

H, au retour du 1<sup>er</sup> thème la flûte joue:



A l'époque de Beethoven l'étendue de la flûte n'étant pas assez grande pour atteindre le si aigu, on s'explique cette façon d'écrire. Je n'hésite pas à faire jouer ce passage de la manière suivante:



## VORWORT.

*Ich will hiermit in Erinnerung bringen, daß die vom Komponisten stammenden Bezeichnungen für die Phrasierung und die Bogenstriche über den Noten stehen, während diejenigen Bogenstriche und Fingersätze, welche ich angebe, unter die Noten gedruckt sind.*

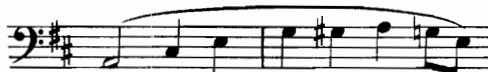
*Meine allgemeinen Bemerkungen, sowie meine dynamischen Bezeichnungen stehen zwischen Klammern, diejenigen von Beethoven sind daher leicht wiederzuerkennen.*

*Alles was sich auf die Ausführung bezieht, ist in einem Text angegeben, welchen man auf den betreffenden Seiten finden wird. Ich begnüge mich hier, einige Hinweise auf die beiden großen TUTTI zu geben.*

*Das Tempo: ALLEGRO, MA NON TROPPO muß nicht dermaßen beschleunigt werden, daß es alla breve dirigiert werden könnte, es darf jedoch nicht in ein ALLEGRO MODERATO ausarten. Hauptsache ist, daß das einmal angeschlagene lebhaftes Zeitmaß ohne die geringste Abweichung durchweg beibehalten wird.*

*Viele Kapellmeister beschleunigen die Tutti und bezeugen hierdurch eine Verschiedenheit ihrer Auffassung mit derjenigen des Solisten; oder sie nehmen das erste und zweite Thema in verschiedenen Tempi. Solche Geschmacklosigkeiten müssen unbedingt bekämpft werden.*

*Zwölf Takte vor dem Solo müssen die Bläser eher f als ff spielen, sonst wird es unmöglich, besonders in Orchestern mit schwachbesetzten Streichern, das Motiv*



*der Celli und Bässe zu hören.*

*Dieselbe Bemerkung gilt für den Schluß des 2. Tutti.*

*20 Takte vor Buchstabe F lasse ich ein PIANO SUBITO, gefolgt von einem CRESC., welches die Modulation nach F dur — C dur hervorhebt, ausführen. Dies unterbricht ein 36 Takte langes ff.*

*Bei Wiederholung des Haupt-*

*themas, Buchstabe H, spielt die Flöte:*



*H, spielt die Flöte:*

*Zu Lebzeiten Beethovens war das Tonregister der Flöte nicht groß genug, um das hohe H zu erreichen; daraus erklärt sich diese Schreibweise.*

*Ich lasse stets diese Stelle auf folgende Weise blasen:*



## PREFACE.\*

For the information of those using this edition I would state that the signs indicating the phrasing and the bowing inserted by Beethoven are printed *above* the music, while the bowing and fingering which I recommend is shown *below* the notes.

My general suggestions and expression-marks, being contained in parentheses, are easily distinguished from Beethoven's own indications.

All remarks referring to the execution will be found on the respective pages containing the notes or passages in question. I now limit myself to a few suggestions regarding the 2 principal *tutti*.

While the *Allegro, ma non troppo* must not be taken so fast as to allow of its being conducted alla breve, the movement must not degenerate into *Allegro moderato*. A uniform, animated speed must be kept up throughout and must not vary, — that is the chief point! —

A great many conductors take the tutti faster, and thus appear to emphasise a deviation in their conception of the work from that of the soloist; others again take the 1<sup>st</sup> and the 2<sup>nd</sup> theme each in a different time. These errors of taste must be fought against, cost what it may.

Twelve bars before the solo, the wind-instruments should play *f*, rather than *ff*, otherwise it is impossible (especially in orchestras with a limited number of strings), to hear the motive:



in the celli and basses.

The same remark refers to the close of the 2<sup>nd</sup> "tutti"

20 bars before letter F, I always have the orchestra play a *sudden piano* followed by a *cresc.* which emphasises the modulation to F major — C major, and breaks a long *ff* passage of 36 bars.

At letter H,

on the return of the theme,

the flute plays:



In Beethoven's time, the range or compass of the flute was not sufficient to embrace the high *b*, hence this manner of notation. I do not hesitate to have that passage played, as follows:



\* English Translation by JOHN BERNHOFF.

# L. VAN BEETHOVEN.

## Konzert.

Op. 61.

VIOLINSTIMME.

Zweite Violine von  
H. LÉONARD.

Allegro, ma non troppo.

**Tutti.**  
Timp. Ob. Timp. Ob. Viol. I.  
*p dolce cresc. sf p*

Viol. II. Viol. I. Clar. Viol. Clar.  
*f p f p p*

Viol. Ob. Viol.  
*cresc. f dim. pp ff*

*sf sf sf sf p*

*sf sf sf sf p*

Viol. I. Timp.  
*sempre p*

*cresc. pp*

*cresc. f f ff f f f*

**B**

<sup>1)</sup> Il arrive fréquemment que les chefs d'orchestre ralentissent durant les 2 mesures qui précèdent le solo. Si ce ralentissement n'est pas exagéré, il peut être accepté. Dans ce cas l'on fera bien de ne pas reprendre de suite, (sur les premières notes du solo) le mouvement initial, mais d'y revenir peu à peu, durant les 2 premières mesures du solo.

Un léger crescendo menant au *sf* de la 3<sup>e</sup> mesure, sur le sol aigu, n'est pas antimusical.

Pour l'étude pratique de la montée en octaves, je recommande toujours à mes élèves de la travailler ainsi qu'il suit:

<sup>1)</sup> Es kommt häufig vor, daß die Dirigenten die beiden Takte, welche dem Solo vorangehen, verlangsamen. Wenn dies rallentando nicht übertrieben, kann man es gelten lassen, doch wird man gut daran tun, bei den ersten Noten des Solo das Anfangstempo nicht sofort aufzunehmen, sondern nach und nach während der beiden ersten Takte des Solo darauf zurückzukommen.

Ein leichtes crescendo zum *sf* des 3. Taktes zu dem hohen G übergehend, ist nicht unmusikalisch.

Was die praktische Studie der Oktavengänge anbetrifft, empfehle ich meinen Schülern deren Studium auf folgende Art:

<sup>1)</sup> Orchestral conductors frequently retard the last 2 bars preceding the solo, which, if not exaggerated, is admissible; but then it is well not to resume the original tempo at once, on the opening notes of the solo, but to take it up gradually during the first 2 bars of the same.

A slight crescendo leading up to the *sf* in the 3<sup>d</sup> bar on the high *g*, is not inartistic.

As a practical exercise for the ascending passage in octaves, I always recommend my pupils to study it in the following manner:

*un pochettino cresc.*

La rigoureuse observation des valeurs s'obtient par l'expérience suivante:

Die genaue Beobachtung der Notenwerte wird durch folgende Übung erstellt.


A strict observation of the note-values may be ensured by the following exercise:

*etc.*


<sup>2)</sup> La longue liaison de 3 mesures s'allongeant sur 36 notes et partant de n'est pas à interpréter comme étant un coup-d'archet, c'est une liaison qui aurait pu être continuée une mesure de plus. L'important n'est pas ici quel coup d'archet l'interprète exécutera, mais l'obtention d'une égalité parfaite entre les 48 notes (4 mesures) sans que l'auditeur ne perçoive le ou les changements de coups-d'archet.

<sup>2)</sup> Die lange Bindung der drei Takte, welche sich über 36 Noten erstreckt und bei beginnt, ist nicht als Bogenstrich aufzufassen, sondern als eine Bindung, welche noch einen Takt hätte weiter verfolgt werden können. Die Hauptsache ist hierbei nicht der durch den Interpreten ausgeführte Bogenstrich, es kommt lediglich darauf an, eine Gleichheit zwischen den 48 Noten (4 Takte) zu erzielen, ohne dem Zuhörer den oder die Bogenwechsel zu Gehör zu bringen.

<sup>2)</sup> The long slur extending over 3 bars, i. e. 36 notes, and beginning at must not be taken to mean "one bow"; it is a slur which might have been continued a bar longer. The important question here is, not what bowing will the interpreting artist use, but that a perfect, uniform evenness be observed in the execution of the 48 notes (4 bars), the audience not hearing any change of bow.


2) Obtenir que le groupe: 

sonne comme s'il était exécuté:






2) Die Gruppe  soll klingen,  
als ob sie folgendermaßen ausgeführt würde:






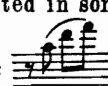
2) Manage so that the group of notes: 



shall sound as if played:







4) A partir d'ici, où le thème initial reprend à l'orchestre, le mouvement doit être repris rigoureusement, si, pour un motif ou un autre, l'on s'en était écarté accidentellement. J'attire spécialement l'attention des élèves sur le dernier triolet de cette mesure:  que l'on entend trop souvent en quelque sorte désarticulé: 

4) Von hier ab, wo das erste Thema im Orchester wieder anfängt, muß das Tempo genau wieder aufgenommen werden, im Fall man aus irgend einem Grunde davon abgewichen wäre. Ich lenke besonders die Aufmerksamkeit der Schüler auf die letzte Triole dieses Taktes  welche man öfters folgendermaßen verunstaltet hört: 

4) Supposing that for some reason or other, the original time has been departed from, it must be strictly resumed from here, where the orchestra takes up the opening theme. I would call the pupils' special attention to the last triplet in this bar:  which is only too often distorted in some manner or other, for instance thus: 

5) Beethoven écrit:  etc.  
 sans indication de coup-d'archet. Joachim et Léonard indiquent judicieusement, dans leurs éditions l'exécution que je donne également. Il est important de soulever l'archet entre la noire syncopée et la croche suivante qui doit être brève, sans quoi l'auditeur entendrait trop facilement:  etc.

5) Beethoven schreibt:  etc.  
 ohne Bezeichnung der Bogenstriche. Joachim und Léonard bezeichnen genau in ihren Ausgaben die Ausführung, welche ich gleichfalls gebe. Es ist wichtig den Bogen zwischen der syncopierten Viertel- und der darauffolgenden Achtelnote, welche kurz sein soll, aufzuheben, sonst würde der Zuhörer zu leicht folgendes hören:  etc.

5) Beethoven wrote:  etc.  
 without any instructions as to the bowing. Joachim and Léonard very judiciously indicate what bowing is to be used in their editions. I have adopted their bowing. It is important that the bow be lifted between the syncopated ♩ an the ♪ following it, which must be short, lest the audience hear it as if interpreted:  etc.




e) Dans les groupes suivants:

e) In folgenden Notengruppen:


e) In the following groups:

les coups-d'archet donnés *au-dessous* des notes ne doivent pas empêcher ces groupes d'être entendus comme s'il n'y avait que ceux écrits *au-dessus*. Ils sont exclusivement indiqués pour la commodité de l'exécution et ne doivent en aucun cas influencer le *phrasé* indiqué et désiré par l'auteur.

Dans le groupe c Beethoven a omis d'écrire la petite note:  au début de la mesure. Étant donnée la similitude de ce motif avec celui que l'on trouve à deux reprises (2 mesures avant et 2 mesures après l'endroit indiqué) on peut conclure sans crainte qu'il s'agit d'un oubli de l'auteur.

7) La „respiration“ que j'indique ici est traditionnelle. Un grand nombre d'orchestres l'exécutent, sans que le soliste, ou à son défaut le chef d'orchestre ne la demande. On fera bien de l'exiger chaque fois qu'il sera nécessaire, vu qu'elle est logique et musicale.


beliebe man die *unteren* Bogenstriche zu spielen, jedoch im Klang der *oberen* Strichbezeichnung. Sie sind lediglich der Bequemlichkeit der Ausführung wegen bezeichnet, und dürfen keinesfalls die vom Komponisten gewollte und angegebene *Phrasierung* beeinflussen.

Bei der Gruppe C hat Beethoven die kleine Note:  bei Beginn des Taktes ausgelassen.

In Anbetracht der Gleichheit dieses Motives mit demjenigen, welches sich noch zweimal wiederholt (zwei Takte vor und zwei Takte nach der angegebenen Stelle), kann man getrost diesen Fehler als ein Versehen des Komponisten bezeichnen.

7) Die Luftpause, welche ich hier angebe, ist traditionell. Eine große Anzahl von Orchestern führt sie aus, ohne daß der Solist oder Dirigent sie verlangen. Man wird gut daran tun, sie unbedingt zu veranlassen, da sie logisch und musikalisch ist.

the bowings given *below* the notes must not prevent those groups being heard as though they were executed with the bowing written *above*. They are solely intended to facilitate the execution, and must in no way affect the *phrasing* given and intended by the author.

In the group c, Beethoven omitted to include the small note:  at the beginning of the bar. Considering how closely this motive resembles the one repeated twice, (2 bars before and 2 bars after the place indicated), we may safely attribute this mistake to an omission on the part of the author.

7) The pause which I indicate here is traditional. A great many orchestras execute it, without the soloist, or in his absence, the conductor, demanding it. It is advisable always to insist upon it, as it is logically and musically justifiable.

8) A partir d'ici et pendant 8 mesures Beethoven n'indique aucune liaison entre les doubles-croches. Cependant il est impossible d'exécuter tout ce passage sans lier certaines notes entre elles. Il va sans dire que les liaisons que je propose peuvent être changées, si les interprètes en trouvent de meilleures. Ils devront aussi donner toute leur attention à l'exactitude rythmique et exiger aussi de la part de l'orchestre, surtout du 1<sup>er</sup> hautbois, des 2 clarinettes et des 2 cors, généralement un tantinet en retard dans leur dessin:

et plus loin:

9) Il n'est pas sans intérêt d'employer ici la sonorité plus claire de la chanterelle, pour marquer le rythme si mystérieux du début: et que l'on retrouve ici admirablement varié.

8) Von hier ab und acht Takte hindurch gibt Beethoven keine Bindung zwischen den Sechzehnteln an. Es ist jedoch unmöglich, diese Stelle auszuführen, ohne gewisse Noten unter sich zu binden. Selbstredend können die Bindungen, welche ich angebe, geändert werden, im Falle die Interpreten bessere finden sollten. Sie werden ihre ganze Aufmerksamkeit den rhythmischen Genauigkeiten zuwenden müssen und sie auch vom Orchester verlangen, insbesondere der 1. Oboe, den 2 Klarinetten und der 2 Hörner, welche gewöhnlich in

und später:  
etwas zurück sind.

9) Es ist nicht unwichtig, hierbei die hellere Klangfarbe der E Saite zu gebrauchen, um den geheimnisvollen Rhythmus des Anfangs, den man hier wunderbar variiert wiederfindet, zur Geltung zu bringen.

8) For 8 bars from here, Beethoven inserted no slur between the s. It is, however, impossible to execute this whole passage without binding some notes in it. I need not add that the slurs I suggest may be altered to suit the player, who must devote his whole attention to rhythmical exactitude, and insist upon the same on the part of the orchestra, especially of the 1<sup>st</sup> hautbois, the two clarinets and 2 horns, who generally retard their playing:

and further on:

9) It will be found of advantage to bring out here the clearest and fullest tone of the E-string, in order to emphasise that mysterious pulsing of the opening rhythm: now appearing in this wonderful variation.



10) Le trille peut naturellement être exécuté sans terminaison. C'est affaire de goût. Dans l'exécution des 3 mesures suivantes, ce n'est pas seulement le goût le plus raffiné, mais encore le sentiment le plus profond, allié à la plus noble distinction, dont l'interprète devra faire preuve. Et cela ne sera pas après trois ou quatre répétitions qu'on y arrivera, mais après quarante ou cinquante, sinon davantage. Que l'élève songe toujours au rôle lyrique du violon. Le chant reste et restera l'élément important de notre instrument. Celui qui saura chanter, avec le style voulu, une inspiration de Beethoven ou de Mozart, sera un artiste auquel on ne pourra nier un métier, une technique, considérables. Ceux par contre, qui ne sauraient mettre en valeur 3 mesures comme celles dont je viens de parler, ne sont pas les bons serviteurs de la musique et ne méritent pas le nom d'artistes, fussent-ils capables d'exécuter plusieurs caprices de Paganini en même temps.

11) Depuis ici et pendant 14 mesures, aucune liaison n'a été indiquée par l'auteur, sauf naturellement celles indiquées au-dessus des notes. Chacun reste donc libre de modifier celles que je donne. — Tout ce développement de la seconde idée de l'œuvre reste, en somme, assez difficile à interpréter. L'idée est chantée à l'orchestre par les 1<sup>ers</sup> violons et les altos, plus tard par les 1<sup>ers</sup> et 2<sup>es</sup> violons, doublés par le 1<sup>er</sup> hautbois et la 1<sup>ère</sup> clarinette. Je puis dire que depuis l'époque où je joue cette œuvre, il m'a été impossible de fixer le degré de force nécessaire à l'exécution de cet épisode, car le violon solo doit rester au 2<sup>d</sup> plan et cependant ne jamais être couvert.

Il s'agit ici d'avoir l'oreille aux aguets, et d'accommoder son exécution à celle de l'orchestre, observation qu'il sera opportun de renouveler à plus d'un endroit, dans le courant de l'œuvre.

10) Der Triller kann natürlich ohne Nachschlag ausgeführt werden. Dies ist Geschmacksache. In der Ausführung der nächsten 3 Takte muß der Interpret nicht nur den raffiniertesten Geschmack an den Tag legen, sondern auch das tiefste Gefühl verbunden mit der höchsten Noblesse zum Ausdruck bringen. Dies wird man natürlich nicht nach 3 oder 4 Wiederholungen erzielen, sondern nach 30 oder 40, wenn nicht noch mehr.

Der Schüler möge sich immer die lyrische Rolle der Violine vergegenwärtigen. Der Gesang ist und bleibt das wichtige Element unseres Instruments. Derjenige, welcher im bezeichneten Stile eine Inspiration von Beethoven oder Mozart auf seiner Geige „singen“ kann, ist ein Künstler, dem man weder Kenntnis seiner Kunst, noch bedeutende Technik absprechen kann. Diejenigen jedoch, welche die 3 vorher erwähnten Takte nicht zur Geltung bringen können, sind keine guten Interpreten der Musik und verdienen die Bezeichnung Künstler nicht, sollten sie sogar mehrere Capricen von Paganini auf einmal auszuführen imstande sein.

11) Von hier ab und 14 Takte hindurch ist keinerlei Bindung vom Komponisten angegeben worden; ausgeschlossen sind natürlich die über den Noten befindlichen. Man ist demzufolge frei, diejenigen, welche ich angebe, zu ändern. Die ganze Entwicklung des zweiten Themas des Werkes ist im Grunde genommen ziemlich schwierig zu interpretieren. Der Gedanke wird im Orchester von den 1. Violinen und Bratschen gesungen, später durch die 1. und 2. Violinen, der 1. Oboe und der 1. Klarinette. Ich muß zugeben, daß es mir bisher unmöglich war, die Dynamik, welche zur Ausführung dieser Episode notwendig ist, zu bestimmen. Die Solo Violine muß im Hintergrunde bleiben und trotzdem niemals verdeckt werden. Es heißt also hier auf der Hut sein und seine Ausführung derjenigen des Orchesters anzupassen.

Diese Bemerkung wird im Laufe des Werkes mehr als einmal zu wiederholen sein.

10) It is entirely a matter of personal taste whether the shake here be executed without or with the turn or note-of-complement. In the execution of the following 3 bars it is not only a question of the most refined taste but of profoundest sentiment wedded to the noblest art and feeling that must guide the interpreter. This is not attained by repeating those bars three or four times, more likely after forty or fifty if not more times.

The pupil must never forget the lyric qualities of the violin: it is and will ever remain an instrument made to sing. He that can sing, in the manner intended by the composer, one of Beethoven's or Mozart's inspired thoughts, is an artist whose qualification and technic none can deny him. Whereas those who cannot do justice to 3 bars like those I have just spoken of, are no true disciples of the art and do not merit the name of artists, though they be able to play any of Paganini's Caprices.

11) From here for 14 bars, no phrasing ties or slurs are indicated by the author, except, of course, those written above the notes, so that all are at liberty to alter those I have suggested. The interpretation of this second motive in its whole development is far from easy. It is given out in the orchestra by the 1<sup>st</sup> violins and the violas, and is taken up, later on, by the 1<sup>st</sup> and 2<sup>nd</sup> violins, doubled by the 1<sup>st</sup> hautbois and 1<sup>st</sup> clarinet. I must confess that for all the time I have played this work, I have never been able to make up my mind, or determine as to the amount of power and volume of tone required in the execution of this interpolated part, in which the violin-solo must occupy the second place and yet must never be drowned by the orchestra.

Here and in several other passages in this work, the violinist must be wide-awake and suit his playing to the orchestra.

Musical score for Violin, measures 10-19. The score is in G major and 3/4 time. It features various musical notations including triplets, dynamics (*p*, *f*, *sf*, *dim.*, *cresc.*), articulation (*ben marcato*, *brillante*), and performance instructions (*Exécution*, *Ausführung*, *Execution*).

<sup>12)</sup> Les quatre notes bien détachées les unes des autres, en soulevant l'archet entre chacune d'elles.

<sup>12)</sup> Die vier Noten sind gut voneinander zu trennen, indem man den Bogen zwischen den einzelnen Noten aufhebt.

<sup>12)</sup> Detach these four notes well, lifting the bow after each one.

Violin score for the first movement of a concerto, measures 1-16. The score is in G major and 2/4 time. It features a variety of bowing techniques and dynamics. Measure 13 is marked "Solo." and "dolce". Measure 16 is marked "poco cresc.". The piece concludes with a "Tutti" section starting at measure 17.

12) Je rappelle encore une fois que les coups d'archet *au-dessous* des notes sont proposés par moi et que rien n'oblige les exécutants à les adopter. Ils ont en regard et *au-dessus* des notes, les indications de l'auteur sur lesquelles ils peuvent se baser pour prendre telles dispositions qui leurs conviendront.

13) Ich betone nochmals, daß die *u n t e r e n* Bogenstriche von mir herrühren und die Interpreten des Konzertes keinesfalls gezwungen sind, dieselben auszuführen. Die Bezeichnungen des Komponisten, auf welche sie sich stützen können, um diejenigen Dispositionen zu nehmen, die ihnen zutreffend erscheinen, stehen *o b e r h a l b* der Noten.

14) I would again call attention to the fact that the bowing as indicated *below* the notes is my own suggestion and consequently by no means binding upon the player, who has before him the author's markings written *above* the notes, which he may adopt or dispose of as best suits his style of playing and conception of the part.

74) Exiger ici à l'orchestre, de la part des violons et altos, la sonorité la plus suave, la poésie la plus tendre. Le violiniste lui-même doit montrer ces qualités durant ces quatre mesures. Les 2 dernières mesures doivent être jouées librement, sans hâte, mais en évitant de tomber dans un ralentissement fade et déplacé.

74) Man verlange hier vom Orchester seitens der Violinen und Bratschen die lieblichste Klangfarbe und reinste Poesie. Der Geiger muß selbst diese Eigenschaften während dieser 4 Takte offenbaren. Die 2 letzten Takte müssen frei gespielt werden, ohne Hast, man muß aber auch ein fades und ungehöriges rallentando vermeiden.

74) Insist here upon the violins and violas putting all their soul into their playing. In the rendition of these 4 bars the violinist is afforded an opportunity of proving himself an artist. The last 2 bars are played ad lib., not hurried, nor yet so retarded as to degenerate into an insipid and misplaced rallentando.

15) Dans ces mesures où se trouvent des valeurs différentes, celles-ci ne doivent pas être accusées. On cherchera au contraire à les laisser disparaître comme si la mesure était écrite ainsi qu'il suit:

15) In denjenigen Takten, in welchen verschiedene Notenwerte enthalten sind, dürfen sich dieselben nicht voneinander unterscheiden. Man wird im Gegenteil versuchen, dieselben auszuführen, als wenn der Takt folgendermaßen beschrieben wäre:

15) These bars contain notes of different values, which must not be accented or emphasised, but rendered smoothly, as though written thus:

**F** Solo.

*p* *sf* *f*

*dim.* *cresc.*

*p cresc.* *pp*

16) C'est ici l'un des épisodes les plus inspirés de cette première partie. Après 4 mesures où le violon chante le 1<sup>er</sup> thème en si mineur, (se reporter à mon observation 10 au point de vue de l'interprétation) l'intérêt revient à l'orchestre, où ce même thème est développé alternativement avec le motif des timbales (du début) plus tard en réduisant les valeurs de moitié. Toute virtuosité intempestive, toute nuance exagérée, attirant l'attention sur le soliste seraient déplacées ici. Les arabesques du violon doivent planer et s'adapter exactement au degré de force développé par les 2 bassons qui, pendant 20 mesures, sont les véritables solistes. La nuance que Beethoven leur indique est: *p*

16) Dies ist eines der Momente, bei welchem sich die Größe der Inspiration Beethovens am meisten zeigt. Nach 4 Takten, in welchen die Violine das erste Thema in h moll singt (ich komme hier auf meine Bemerkung No. 10 zurück), nimmt das Orchester wieder die führende Rolle und entwickelt dasselbe Thema abwechselnd mit dem Paukenmotiv des Beginns, später in der Engführung.

Hier sind jedwedes ungehörige Brillieren und jede übertriebene Nuancierung, welche die Aufmerksamkeit auf den Solisten lenken könnten, zu vermeiden. Die von der Violine ausgeführten Arabesken müssen über dem Orchester schweben und sich genau der Dynamik der beiden Fagotte anpassen, welche während 20 Takten die eigentlichen Solisten sind. Beethoven gibt ihnen als Nuance *pan.*

16) We now come to one of the most deeply inspired themes in the whole first movement. After 4 bars, in which the violin sings the 1<sup>st</sup> theme in b-minor (remember my remark 10, regarding the interpretation), the orchestra again takes the lead: this same theme is developed alternately in the motive given out by the kettle drums (the opening theme), later on in notes of half the value (stretto). All inopportune, untimely display of virtuosity, all exaggerated expression and shading of tone attracting the attention of the audience to the solo-player were here entirely out of place. The arabesques rendered by the violin must hover and float, as it were, and adapt themselves exactly to the degree and amount of tone developed by the 2 bassoons which, for 20 bars, are the solo-instruments. The expression-mark written by Beethoven, here, is: *p*.



3 4 3 1

*espressivo*

*p*

2 1

4 4 2 2 4 1 3 2 1 2 4 1 0 3

2 1 4 0

4 0 1 1 3 4 4 0 2

*(legg. ma non troppo spiccato)*

1 1 3

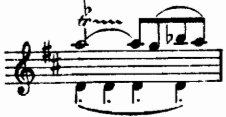
1 2 0 2

17) Bien distinguer ici le rythme des doubles croches de celui des triolets précédents. La première croche bien enlevée, les 2 doubles croches plutôt courtes que trop étalées. Établir les véritables valeurs par l'exercice suivant:



18) On conçoit aisément qu'aucun retard, si petit qu'il soit ne peut avoir lieu à la fin de cette mesure où les 2 cors ont repris le motif des timbales. Motif rythmique par excellence qui ne saurait se plier au caprice plus ou moins de bon goût d'un soliste désireux de faire admirer son trille.

Beethoven écrit les petites notes de la terminaison de ce trille avec des valeurs de croches et non de doubles-croches, ainsi qu'on y est accoutumé. J'en conclus que l'on peut exécuter cette mesure de la manière suivante:

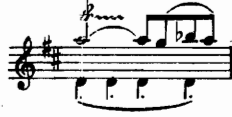


19) Nul avant Beethoven, n'avait été plus soigneux que lui, en ce qui concerne les indications de mouvements et de nuances. C'est pourquoi je ne puis comprendre la liberté que prennent certains violonistes qui n'hésitent pas à transformer le mouvement: *Allegro, ma non troppo*, en un *Andantino* languoureux et d'un style déplorable. Cette habitude néfaste a pris tellement racine, que j'ai stupéfié bien des musiciens, en leur montrant la partition où Beethoven n'a même pas songé à écrire un *tranquillo*, qui pourtant me paraît tout indiqué. On n'omettra pas les 2 points sur les sols aigus, à la fin de la 2<sup>e</sup> mesure et toutes les 2 mesures en suivant.

17) Der Rhythmus der Sechzehntel ist hier genau von demjenigen der vorhergehenden Triolen zu unterscheiden. Das erste punktierte Achtel von den beiden Sechzehnteln getrennt, letztere eher kürzer als zu sehr ausgebreitet. Die wichtigen Notenwerte sind durch folgende Übung am besten festzustellen:



18) Man wird leicht begreifen, daß hier auch nicht die kleinste Verzögerung bei Schluß dieses Taktes, wo die 2 Hörner das Paukenmotiv wieder aufgenommen haben, stattfinden darf. Es gibt wohl kaum ein Motiv, welches größere rhythmische Genauigkeit erfordert. Es ist für den guten Geschmack eines Solisten geradezu bezeichnend, wenn er hier auf ein Brillieren mit dem Triller verzichtet. Den Nachschlag zu diesem Triller schreibt Beethoven mit Achtel- statt mit Sechzehntel-Noten, wie man es sonst gewohnt ist. Ich schließe daraus, daß man diesen Takt folgendermaßen ausführen kann:



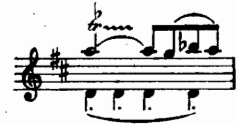
19) Niemand vor Beethoven war ebenso sorgfältig wie er, was Bezeichnung von Tempi und Dynamik betrifft. Ich verstehe daher die Freiheit nicht, welche sich gewisse Geiger nehmen, die das Tempo: *Allegro ma non troppo* in ein sentimentales *Andantino* von schlechtem Stil verwandeln. Diese unglückliche Gewohnheit hat dermaßen Wurzel gefaßt, daß ich mehr als einen Musiker in Erstaunen setzte, dem ich die Partitur Beethovens zeigte, in welcher nicht einmal ein *tranquillo* angegeben ist, welches mir hier ganz angebracht erschiene. Die beiden Punkte auf den hohen G's sind bei Schluß des 2. Taktes und jedes weiteren 2. Taktes nicht zu vergessen.

17) Distinguish here well between the rhythm in the and the immediately preceding triplets. Each first must be well brought out, the 2 being rendered short, rather than too broad or prominent. Observe the exact values of the notes, by the following exercise:





18) It will be evident to all, that not the least retard must be made at the close of this bar, in which the two horns take up the motive of the kettle-drums: a rhythmic motive *par excellence*, which will permit of no caprice of more or less good taste on the part of a solo-player desirous of showing off his trill.


Beethoven wrote the small notes of this trill in and not in , as one is accustomed to. Hence, I conclude that this bar may be executed, as follows:



19) No composer before Beethoven was ever more particular than he, in indicating the time (speed) or the expression-marks (dynamic signs) and I cannot understand the liberty taken by some violinists who do not hesitate to change the time: *Allegro, ma non troppo*, into an *Andantino languisando*, of a deplorable style. This vicious habit has become so deep-rooted, that many a musician was thunder-struck, when I showed him the score, in which Beethoven did not even dream of inserting a "*tranquillo*," which nevertheless, appears to me quite suited to the part. Be careful not to overlook the 2 dots above the top G's, at the close of the 2<sup>nd</sup> bar and each following second bar.

<sup>20)</sup> Beaucoup d'éditions donnent la fin de cette mesure ainsi:  C'est une faute, je tiens à la constater expressément.

<sup>20)</sup> Viele Ausgaben bezeichnen den Schluß dieses Taktes folgendermaßen:  Dies ist falsch, was ich ausdrücklich bei dieser Gelegenheit bemerken will.

<sup>20)</sup> In many Editions the bar terminates as follows:  It is wrong and I consider it my duty to state the fact emphatically.

First system of the violin part. The upper staff contains a complex melodic line with many accidentals and slurs. The lower staff provides a harmonic accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#). The system includes the instruction "sul A" and fingering numbers 1, 0, and 2.

Second system of the violin part, continuing the melodic and harmonic development. It features slurs and various fingering numbers (4, 1, 1).

Third system of the violin part. It begins with a measure marked "21)". The lower staff has a dynamic marking of "pp" (pianissimo).

Fourth system of the violin part. The upper staff continues with a melodic line. The lower staff has a dynamic marking of "(sempre p)" and a "pizz." (pizzicato) instruction.

Fifth system of the violin part. It features a large "H" (Horn) symbol and the instruction "Tutti." followed by a dynamic marking of "ff" (fortissimo). The lower staff has a dynamic marking of "cresc. arco" and "cresc. f".

<sup>22)</sup> L'important ici est de ne pas commencer le crescendo trop tôt. On remarquera que l'auteur ne l'indique qu'une mesure avant le tutti. Joachim dans son édition a le soin d'indiquer (sempre p), nuance que je reproduis au même endroit.

<sup>21)</sup> Die Hauptsache hierbei ist, das crescendo nicht zu früh zu beginnen. Der Komponist bezeichnet dasselbe erst einen Takt vor dem Tutti. Joachim gibt in seiner Ausgabe (sempre p) an; dieselbe Nuance gebe ich an derselben Stelle wieder.

<sup>21)</sup> It is all-important here not to commence the crescendo too soon. It will be noticed that the author indicates it only one bar before the tutti. Joachim, in his edition of the work, has carefully inserted (sempre p), and I do exactly the same.

The musical score is divided into seven systems. The first two systems are for the Violin, starting with a dynamic of *sf* and *sempre ff*. The third system is for the Piano, marked *I Solo.* and *dolce*. The fourth and fifth systems are for the Piano, featuring complex arpeggiated figures with fingerings 1, 2, 3, 4 and 2, 4. The sixth and seventh systems are for the Piano, marked *dolce* and *22) sul G.*

<sup>22)</sup> Voyez l'observation 15, qu'il faut appliquer ici.

<sup>22)</sup> Siehe Bemerkung 15, welche hier ebenfalls angebracht ist.

<sup>22)</sup> c.f. Note 15, which also holds good here.

Violinstimme.

(espressivo)

(poco cresc.) (mf)

(sempre cresc.)

f (à la pointe) (an der Spitze)

dim. dolce p dolce

(non troppo leggiero)

22) Toutes les remarques que j'ai faites durant l'exposition, doivent être appliquées depuis le retour des thèmes.

23) Alle Bemerkungen, welche ich im Laufe meiner Erläuterungen gemacht habe, sind natürlich auch für alle Parallelstellen gültig.

23) All the remarks I have made during the course of my elucidations, refer, of course, to any and every analogous passage or recurring theme.



**K**

3 2 1 3 1 3 0 3

*p*

1 3 1 3

*p*

3 4 3 3

II

*cresc.*

1 1 4 1

4 4 *dim.* 4 *dolce* 2 1 2

*p*

2 3 *poco cresc.* 2 2 3



First system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff contains a bass line with long slurs. A dynamic marking *f* is present at the end of the system.

Second system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a large slur and a dynamic marking *L*. The lower staff has a bass line with a dynamic marking *f*.

Third system of musical notation. The upper staff has a melodic line with a dynamic marking *p*. The lower staff has a bass line with a dynamic marking *pp* and a *pizz.* marking.

Fourth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with a dynamic marking *p*. The lower staff has a bass line with a dynamic marking *pp* and an *arco* marking.

Fifth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with a dynamic marking *sp*. The lower staff has a bass line with a dynamic marking *sp* and a *cresc.* marking.

Sixth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with a dynamic marking *cresc.*. The lower staff has a bass line with a dynamic marking *cresc.*.

First system of musical notation, featuring a violin line with a five-fingered scale and a piano accompaniment.

**M** **Tutti.**

Second system of musical notation, marked **M** and **Tutti.**, with a forte (**ff**) dynamic.

Third system of musical notation, featuring a piano accompaniment with *sempre f* markings.

Fourth system of musical notation, featuring a piano accompaniment with **ff** markings.

Cadenz.\*)  
(In Tempo.)

Fifth system of musical notation, the beginning of the cadenza, marked *(In Tempo.)*.

Sixth system of musical notation, including fingerings and a trill.

Seventh system of musical notation, including fingerings and a trill.

Eighth system of musical notation, including fingerings and a trill.

\*) Cadence de Léonard modifiée par H. Marteau et publiée avec l'autorisation de MM. Schott Fils a Mayence.  
 Cadenz frei nach Léonard mit Bewilligung des Verlags Schott's Söhne in Mainz.  
 Cadenza by Léonard, modified by H. Marteau and published by permission of Messrs Schott's Sons, Mayence.

The score consists of 12 staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and frequent use of trills and slurs. Dynamics range from *pp* to *f*. Performance instructions include *tr*, *dim.*, *cresc.*, *f*, *mp*, *p (non troppo leggero)*, *accelerando*, and *rall.*. Fingerings and bowings are indicated throughout the piece.

*In Tempo.*

24) *sul D u. G.*  
*dolce (tranquillo)*  
*pizz.*  
*p*

*arco*  
*p*

25)  
*pp*  
*pp*

*poco rall.*

*dim.*

22) Le mouvement peut être repris avec un peu plus de tranquillité qu'au début. *Tranquillo* reste à mon sens l'indication juste tandis que *un poco più lento* serait déjà une exagération. Ici l'interprète peut montrer s'il sait chanter avec style. On n'attendra pas de moi une dissertation sur la beauté de cette coda, l'une des nombreuses inspirations sublimes de Beethoven. J'ai souvent pensé, en la jouant, que c'est une des grandes joies de la vie, de pouvoir communiquer à d'autres âmes cette précieuse idée de cet incomparable sur-homme.

25) Le chef d'orchestre fera bien de reprendre ici, et d'une façon insensible, le mouvement s'il est nécessaire. Il faut absolument terminer dans le mouvement initial. Les dix dernières mesures paraîtraient traînantes si elles n'étaient exécutées avec une certaine animation.

24) Das Tempo kann hier mit etwas mehr Ruhe als beim Beginn aufgenommen werden. *Tranquillo* bleibt meiner Meinung nach die richtige Bezeichnung, während *un poco più lento* schon übertrieben wäre. Hier kann der Interpret beweisen, ob er stilgerecht auf seiner Geige zu singen versteht. Man erwarte von mir an dieser Stelle keine Ausführung über die Schönheit dieser Coda, eine der glücklichsten Inspirationen Beethovens. Ich habe oft beim Spielen gedacht, daß es jedem Interpreten eine reine Freude sein müsse, anderen Seelen diese kostbare Idee des unvergleichlichen Titanengeistes übermitteln zu können.

25) Der Dirigent wird gut daran tun an dieser Stelle auf unmerkliche Weise das Tempo wieder aufzunehmen, wenn dies notwendig sein sollte. Man muß unbedingt mit dem Anfangstempo schließen. Die letzten 10 Takte würden schleppend sein, wenn dieselben nicht mit einer gewissen Lebhaftigkeit ausgeführt würden.

24) The returning theme may now be rendered a little more calmly still than when it first entered. To my mind "*Tranquillo*" is the right word here, whereas "*un poco più lento*" already exaggerates what is required. Here again, the interpreter is afforded an opportunity of proving his ability to make his violin sing the composer's ideas in the manner intended. It is not my intention to dwell here upon the exquisite beauty of this Coda, one of Beethoven's numerous sublime inspirations. Often, when playing it, I have felt it to be one of the greatest joys of our life to be permitted to communicate to other souls 'this divine thought of that all but super-human mind.

25) If necessary, the conductor will do well, to take up the first tempo imperceptibly. The movement must terminate in exactly the same time in which it opened. The last ten bars would drag, unless played with a certain animation.



## Larghetto.

Tutti. 26)

26) Tout en étant très lent, le mouvement de cette partie, ne doit pourtant pas se ralentir au point d'obliger le chef d'orchestre de battre à huit, ce qui alourdirait inutilement l'allure générale.

27) L'intérêt principal réside dans l'orchestre jusqu'à la lettre C (Clarinete solo, plus tard basson solo). On ne doit pas craindre de faire jouer ces instrumentistes en dehors, au cas, comme il n'arrive que trop fréquemment, où ils joueraient timidement, sans expression ni conviction. En conséquence, le rôle du violon solo s'explique très facilement: être apparent au second plan, en d'autres termes, s'adapter au degré de nuances, et à l'expression de la clarinette et du basson.

26) Trotzdem das Tempo dieses Satzes sehr langsam ist, darf es nicht dermaßen verlangsamt werden, daß der Dirigent Achtel schlagen muß. Dies würde dem Gesamteindruck einen schwerfälligen Charakter geben.

27) Das wichtige Moment liegt bis Buchstabe C im Orchester (Klarinetten-Solo, später Fagott-Solo). Man kann diese Instrumentalisten ruhig hervortretend spielen lassen, im Fall sie, was häufig vorkommt, zaghaft, ohne Ausdruck noch Überzeugung spielen. Hieraus erklärt sich die Rolle der Violine leicht: Hervortreten, aber nur in zweiter Linie, mit anderen Worten sich der Dynamik und dem Ausdruck der Klarinette und des Fagotts anpassen.

26) Although the tempo of this movement is very slow, it must by no means be so retarded as to force the conductor to beat eighth-notes, as the effect produced of the whole would be of too ponderous a character.

27) Up to letter C, the orchestra here has the leading part (clarinet, then basson soli). There need be no fear of allowing these instruments to bring out their respective parts prominently, lest, as it frequently the case, they should play timidly, without expression and conviction. From the above, it will at once be evident what part the violin-solo plays, viz, that of a second violin, i. e. it must adapt itself to the grades of shading, volume of tone and the expression produced by the clarinet and basson.

*ten.*

1 3

4 3 2

1

2 3 4 0

*tr*

**A**

*ten.*

1 1 1 3 4

2 2 1 2

2 2 2

1

2 2 1

0 0

2 1 3

**A** 2 1 2 1

6 6

2 1 1 1 1

4 2 1 1 1

*tr*

**B**

6 6

3 2 1 3 0

2 1 3 4

3 3 3 3

*restez*

*cresc.*

3

3 3 3 3

*tout l'archet  
den ganzen Bogen*

**Tutti. C**

**28) Solo.**

**sul G & D**  
**cantabile**

**restez**

28) Les groupes de notes qui suivent ne doivent pas être exécutés nécessairement sur le 4<sup>e</sup> temps de la mesure. Dans l'édition de Joachim et de Moser, ces deux proposent l'excellente solution suivante, qui donne plus de tranquillité, et prépare mieux l'entrée de la mélodie en sol:

28) Die folgenden Notengruppen brauchen nicht unbedingt auf dem 4. Viertel des Taktes ausgeführt zu werden. In der Ausgabe der Herren Joachim und Moser machen diese folgenden Vorschlag, welcher mehr Ruhe gibt und den Eintritt der Melodie in G dur besser vorbereitet:

28) The following groups of notes need not necessarily be executed on the fourth beat of the bar. In the Edition by Joachim and Moser, both suggest the following excellent solution, which facilitates a quiet rendition and affords a better preparation for the entry of the melody in G:

tr

1 2 3 4

pizz.

sempre perdendosi

pp

arco

cresc.

II

III

29)

cantabile

pp

restez

tr

29) Il arrive fréquemment que l'entrée des bassons et des clarinettes ne concorde pas avec le début de la mélodie du violon solo. Cette particularité provient de ce que le chef d'orchestre attend les notes du soliste pour battre le temps. Dès lors les instruments à vent, qui respirent avant de souffler, arrivent régulièrement trop tard. Dans ce cas je prie toujours le chef d'orchestre de battre ces six mesures sans s'occuper de moi. J'arrive ainsi et sans difficulté à un ensemble parfait, car je suis exactement le chef d'orchestre et j'arrive mathématiquement ensemble avec les bassons et les 2 clarinettes dont la sonorité, si elle est équilibrée dans les 4 parties, donne une magnifique impression de plénitude faisant penser à l'orgue.

29) Es kommt häufig vor, daß der Einsatz der Fagotte und Klarinetten mit dem Beginn der Melodie der Solovioline nicht übereinstimmt. Die Störung liegt gewöhnlich am Dirigenten, der die Noten des Solisten abwartet, um den Takt zu schlagen. Infolgedessen setzen die Bläser, welche vor dem Blasen atmen, regelmäßig zu spät ein. Um dies zu verhindern, bitte ich stets den Dirigenten, die 6 Takte zu schlagen, ohne sich um mich zu bekümmern. Auf diese Weise komme ich ohne Schwierigkeit zu einem genauen Zusammenspiel; da ich dem Dirigenten folge, treffe ich mit mathematischer Genauigkeit mit den 2 Fagotten und Klarinetten zusammen, deren Klangfarbe, wenn sie in den 4 Stimmen genau abgestuft ist, einen wundervollen orgelartigen Eindruck hervorruft.

29) It frequently happens that the bassoons and clarinets miss coming in exactly with the melody of the solo-violin, owing to the conductor's waiting to take his time from the solo-player's first notes. Then the wind-instrumentalists, who have to take a breath before blowing, invariably come in late. To prevent this, I always ask the conductor to beat the six bars, without considering me. I follow the conductor, and thus, without any further difficulty, I come in with mathematical precision exactly together with the 2 bassoons and clarinets, the timbre of which instruments, if perfectly balanced and shaded off in the four parts, produces the wonderful effect of a perfectly blended organ-tone.

The score consists of seven systems of music. The first system includes a trill (tr) and the instruction '(tranquillo)'. The second system features a 'V' marking and a '12' marking. The third system includes 'pizz.' and 'arco' markings, along with a '30)' marking. The fourth system is marked 'Tutti' and includes dynamic markings 'pp', 'f', and 'ff'. The fifth system has 'restez' and 'poco animando' markings. The sixth system includes a 'rall.' marking. The seventh system concludes with 'attacca subito il Rondo'.

30) L'entrée des 2 cors sur le quatrième temps de cette mesure n'arrive que rarement parfaitement en mesure. Lors des répétitions l'on fera bien d'exiger une exécution parfaite, mais il faut toujours s'attendre, durant l'audition, à une surprise et à l'obligation de s'adapter instantanément à l'exécution de ces 2 instrumentistes.

30) Der Einsatz der beiden Hörner auf das vierte Viertel dieses Taktes geschieht selten genau im Tempo. Während der Proben muß man eine tadellose Ausführung verlangen, muß aber stets während des Konzerts auf eine Ueberraschung und die Notwendigkeit gefaßt sein, sich augenblicklich der Ausführung dieser beiden Instrumentalisten anzupassen.

30) The two horns seldom come in in perfect time exactly on the fourth beat. In the rehearsals, a perfect interpretation must always be insisted upon. During the concert itself, the soloist must, however, always be prepared for a surprise, and ready to fall in instantly with the said two instruments.

## Rondo.

## Violinstimme.

Solo. <sup>31)</sup>  
sul G

<sup>31)</sup> Le mouvement de cette partie de l'œuvre ne sera pas difficile à trouver. Je le définirais par: *Allegro con spirito*. D'ailleurs l'épisode en sol mineur:

<sup>31)</sup> Das Tempo dieses Satzes wird nicht schwierig zu finden sein. Ich möchte es durch *Allegro con spirito* bezeichnen. Übrigens wird der Mittelsatz in G moll:

<sup>31)</sup> It will not be difficult to find the tempo of this movement. I would suggest: *Allegro con spirito*. Besides, the middle theme in g-minor:



servira à fixer le „tempo“ de tout le Rondo. On sait que l'une des particularités de la musique classique est l'unité de mouvement dans chaque partie. Il ne peut y avoir aucun doute à cet égard, et des changements de mouvement *appréciables* sont des fautes de style qu'il faut réprover.

Un musicien de goût trouvera de suite le temps de la phrase en sol mineur que je viens de citer. Il semble même qu'il ne puisse y en avoir qu'un seul et il donnera la clé du tempo de la partie entière.

On remarquera qu'il n'y a pas de point sur le ré lié au la: tandis qu'à la reprise du

thème deux octaves plus haut: ainsi que dans tous les tutti, Beethoven indique des points sur ces notes. On pourra en tirer telles conclusions que l'on jugera opportunes. Il me semble toutefois, que le ré pourra rester un peu détaché du fa dièze suivant, de façon à éviter un phrasé comme celui-ci:

A éviter aussi le doigté: donnant un glissando de fort mauvais goût.

<sup>32)</sup> Je crois devoir rappeler que cette mesure ne contient aucun point et que les notes doivent être liées entre elles et non, comme on les entend trop souvent, séparées, ainsi qu'il suit:



dazu beitragen, das Tempo des ganzen Satzes festzustellen. Man weiß, daß einer der Grundsätze der klassischen Musik die *Tempoeinheit eines jeden Satzes ist*. Es kann diesbezüglich gar kein Zweifel bestehen, und fühlbare Tempowechsel sind stilistische Fehler, die man unbedingt vermeiden muß. Ein feinfühler Musiker wird sofort das Tempo der angegebenen Phrase in G moll herausfinden. Offenbar ist nur ein einziges Tempo dafür möglich, und dies wird das übrige Tempo des ganzen Satzes bestimmen.

Man wird bemerkt haben, daß sich über dem an das a gebundene d kein Punkt befindet, während Beethoven bei der Wiederholung des Themas zwei Oktaven höher und bei allen Tutti Punkte über diese Noten setzt. Man wird daraus die Schlüsse, die man für angebracht hält, ziehen können. Es scheint mir jedoch, daß das d von dem darauffolgenden fis etwas getrennt werden kann, um z. B. folgende Phrasierung zu gehen: Man vermeide auch den folgenden Fingersatz: welcher ein geschmackloses glissando hervorbringt.

<sup>32)</sup> Ich möchte hier bemerken, daß dieser Takt keinen Punkt enthält, und die Noten unter sich gebunden werden müssen, auf keinen Fall getrennt werden dürfen, wie man es öfters folgendermaßen hört:

will help to determine the tempo of the whole movement (Rondo). As is well known, one characteristic of classical music is the uniformity in the time at which each movement is taken. There must be no doubt or vacillating on this point, and any *appreciable* deviation from the tempo is a grave error of style carefully to be guarded against, or reprovéd.

The cultivated musician will at once detect the tempo for the phrase in g-minor just quoted. There is evidently but one tempo and that is the key to the time at which the whole movement must be taken.

It will be noticed that there is no dot above the d bound to the a, whereas, when repeated,

two octaves higher: and in all the tutti, Beethoven wrote dots over those notes of this theme. Whatever the conclusions drawn from this omission, it appears to me evident that the d may be slightly separated from the f# following it, in order to avoid such phrasing as this:

The following fingering: should also

be avoided, as it produces a glissando quite out of keeping with the character of the composition.

<sup>32)</sup> I consider it my duty to call attention to the fact that this bar contains no dots, so that the notes must be bound one to the other, and not, as only too often rendered, in this fashion:



<sup>33)</sup> Exécution du trille:

<sup>33)</sup> Ausführung des Trillers:

<sup>33)</sup> Execution of the trill:



*tr.* *ten.* *ten.* **Tutti.**

*ten.* *ten.* *tr.* *ten.* **ff** **p**

*ten.* **f** **sf**

**f** **sf**

*dim.* *dim.* **p**

**A** **Solo.** *(giocoso)* **sf** **p**

First system of musical notation. The violin part (top staff) features a melodic line with several slurs and a fermata. The piano accompaniment (bottom staff) consists of chords and eighth-note patterns.

Second system of musical notation. The violin part includes dynamic markings *sf* and *f*, and fingerings *0 1 1* and *1 3 0*. The piano accompaniment continues with chords and eighth notes.

Third system of musical notation. It is marked with *Solo.* and *Tutti.* dynamic markings. The violin part has a *p* marking, while the piano accompaniment has *ff* and *p* markings. Fingerings *3* and *0 4* are shown.

Fourth system of musical notation. The violin part features a melodic line with slurs. The piano accompaniment consists of chords and eighth notes.

Fifth system of musical notation. The violin part continues with a melodic line. The piano accompaniment includes a *cresc.* marking and a fermata.

Sixth system of musical notation. The violin part includes dynamic markings *f* and *p*, and a *cresc.* marking. The piano accompaniment features chords and eighth notes.

<sup>32)</sup> Vue l'analogie de cette mesure et de la suivante, avec les deux précédentes, je n'éprouve aucun scrupule à l'exécuter une octave plus haut, ce qui donne le groupement suivant, parfaitement homogène et logique:

<sup>32)</sup> Die Ähnlichkeit dieses und des folgenden Taktes mit den 2 vorhergehenden veranlaßt mich, ihn eine Oktave höher ausführen zu lassen. Ich erziele somit folgende durchaus logische und einheitliche Gruppe:

<sup>32)</sup> Considering the exact similarity of this bar and the following one with the two preceding bars, I have not hesitated to write it an octave higher, the result being the following uniform and logical grouping of the notes:

ten. *licatamente* ten. *tr.* ten. ten.

*Tutti.* *ten.* *ten.* *ff* *p* *ff*

*tr.*

*Solo.* *f* *dim.* *p*

*dolce (simplice)* 4 0 1 2 2 0 II 2

*dolce*

35)

The musical score consists of six systems of two staves each (violin and piano). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system (measures 35-36) shows the violin part with a complex melodic line and the piano part with chords. The second system (measures 37-38) includes a 'V' marking above notes and a '1' below a note. The third system (measures 39-40) features a 'cresc.' marking and a 'p' dynamic. The fourth system (measures 41-42) has a '4' below notes. The fifth system (measures 43-44) includes a '2' below notes and a 'dim.' marking. The sixth system (measures 45-46) has an 'I' marking above notes.

35) Beethoven propose dans cette mesure deux coups-d'archet différents, indiqués au-dessus et au-dessous des notes.

35) Die beiden verschiedenen Stricharten dieses Taktes sind von Beethoven und stehen über und unter den Noten.

35) Both bowings of this bar are by Beethoven, one above and one below the notes.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a series of eighth notes with slurs and accents. The bass staff contains a few notes with slurs. A fingering '4 3 4' is indicated in the treble staff.

Second system of musical notation. The treble staff has a *pp* dynamic marking and fingerings '1' and '0'. The bass staff has a *cresc.* marking.

Third system of musical notation. The treble staff has a *cresc.* marking and fingerings '4' and 'III'. The bass staff has a *cresc.* marking.

Fourth system of musical notation. The treble staff starts with a *ff* dynamic, followed by a *p* dynamic and a *sul G* instruction. The bass staff has a *p* dynamic.

Fifth system of musical notation. The treble staff features trills (*tr*) and tenor markings (*ten.*). The bass staff has a *p* dynamic.

Sixth system of musical notation. The treble staff has a *pp* dynamic and the instruction *delicatamente*. The bass staff has a *pp* dynamic.

Seventh system of musical notation. The treble staff starts with the instruction *Tutti* and has a *ff* dynamic. The bass staff has a *p* dynamic.



ten. ten.

*sf*

*dim.* *p* Solo. pizz. arco *p*

*p*

V

*sf*

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

Violin score for page 40, measures 1-16. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a variety of dynamics and articulations. Measures 1-4 include a first ending marked 'V' and a second ending marked '2'. Measure 4 contains a triplet marked 'III'. Dynamics include piano (*p*), crescendo (*cresc.*), forte (*f*), and mezzo-forte (*mf*). The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Violinstimme.

The first system of the Violin part begins with a melodic line in treble clef. It starts with a *dim.* (diminuendo) marking. The music features a series of eighth notes and quarter notes, with a trill (tr.) and a fermata over a dotted quarter note. The dynamic shifts to *pp* (pianissimo) and then *cresc.* (crescendo) as the system concludes.

The second system continues the melodic line. It features a trill (tr.) and a fermata over a dotted quarter note. The dynamic is *f* (forte). The system concludes with a *Tutti.* marking and a *cresc.* (crescendo) marking.

The third system consists of a continuous melodic line of eighth notes. The dynamic is consistently *f* (forte).

The fourth system is a cadenza, marked *Cadenz. in tempo*. It begins with a *f* (forte) dynamic. The melodic line is followed by a series of trills (tr.) and fermatas over dotted quarter notes. The dynamic is marked *non dim.* (non diminuendo).

The fifth system is a solo, marked *Solo.* It begins with a trill (tr.) and a fermata over a dotted quarter note. The dynamic is *(f) (in tempo)* (forte in tempo). The system concludes with a *dim.* (diminuendo) marking.

The sixth system continues the melodic line. It begins with a *p* (piano) dynamic. The dynamic shifts to *pù p* (piano) and then *pp* (pianissimo). The system concludes with a *sempre pù p* (sempre piano) marking.

Violinstimme.

*(delicatamente)*  
*sempre p*  
*sempre pp*

*(senza cresc.)*

*pp*  
*G<sub>pp</sub>*  
*pp*

*cresc.*  
*cresc.*

*restez*  
*restez*

ff *sempre f*

*restez* *stib*

*stib*

*ff* *p*

*ff* *p* *f*

**Tutti.** *dim.* *p* *perendosi*

**Solo.** *pp* *(senza cresc.)* *ff*

# WERKE FÜR VIOLINE

## AUS DER EDITION STEINGRÄBER LEIPZIG.

### Violine allein.

- 716/7 **Abel**, Studienwerk für Violine allein. 85 Etüden älterer Meister. 2 Bände.
- 1414/5 **Bach, Joh. Seb.**, 6 Sonaten für Violine allein (*Biehr*) 2 Hefte.
- Beriot**, Violinschule, Op. 102, 3 Teile.  
I. Elementartechnik (*W. Meyer*).  
946 II. Virtuostentechnik (*W. Meyer*).  
947 III. Vom Vortrag u. seinen Elementen (*W. Meyer*).  
948 — Schule des höheren Violinspiels (École transcendante),  
950 Op. 123, Anhang zur Violinschule (*W. Meyer*).  
951 — 12 Etudes caractéristiques, Op. 114 (*W. Meyer*).  
1245/6 **David, F.**, Op. 39, Dur und Moll 2 Hefte (*W. Meyer*).  
— Violinschule (*W. Meyer*).  
1249 1. Teil: Der Anfänger.  
1250 2. Teil: Der vorgerückte Schüler.  
1251 — Op. 44, Zur Violinschule: 24 Etüden für Anfänger (*W. Meyer*).  
1252 — Op. 45, Zur Violinschule: 18 Etüden für die Mittelstufe (*W. Meyer*).  
1268 **Fells, P.**, Violinschule für Anfänger.  
1269 — Gradus ad Parnassum.  
1298 — Neue Methode des Flageoletspiels.  
1520 Begleit. Violinstimme zu **R. Kleinmichels** Sammlung 32 berühmter Sonatinen von Clementi, Kuhlau etc.
- 1676 **Florillo, F.**, 36 Capricen mit II. Violine von H. Léonard (*Marteau*).  
**Gaviniés**, 24 Matinées in Etüdenform mit begleit. II. Violine zu Studienzwecken von H. Marteau (*Marteau*).  
391 **Hohmann-Damm**, Violinschule.  
392/5 — — Ausgabe in 4 Heften.  
1675 **Kreutzer, R.**, 40 Etüden mit begleit. II. Violine zu Studienzwecken von H. Léonard (*Marteau*).  
1218 — 40 Etüden oder Capricen (*W. Meyer*).  
241 — 40 Etüden. Erleicht. Ausgabe mit Begleitung einer II. Violine (*Abel*).  
1674 **Rode, P.**, 24 Capricen mit begleit. II. Violine zu Studienzwecken von H. Léonard (*Marteau*).  
1248 — 24 Capricen (*W. Meyer*).  
1270 — Konzert A moll (*W. Meyer*).  
1271 — Konzert E moll (*W. Meyer*).  
1272/3 **Viotti, G. B.**, Konzerte A moll, E moll (*W. Meyer*).  
30 **Witting**, Violinschule. (Deutsch und englisch.)  
1224 — Übungen für die 4. bis 7. Lage.

### 2 Violinen.

- 476 **Duette älterer Meister** (50), genau bezeichnet für den Unterricht von *L. Abel*. Band I.  
477/8 — — Band II u. III.
- 1676 **Florillo, F.**, 36 Capricen mit II. Violine von H. Léonard (*Marteau*).  
**Gaviniés**, 24 Matinées in Etüdenform mit begleit. II. Violine zu Studienzwecken von H. Marteau (*Marteau*).  
469 **Gebauer**, Op. 10, 12 leichte Duos (*F. Rehfeld*).  
**Jansa, L.**, Op. 55, 60 Übungen.  
1344 — I. Abt. I. Posit. (*W. Meyer*).  
1345 — II. Abt. Höhere Posit. (*W. Meyer*).  
1346 — III. Abt. Konzert-Etüden (*W. Meyer*).  
1347 — 24 Duette: I. Abt. Op. 16, 6 leichte und fortschr. Duette. I. Posit. (*W. Meyer*).  
1348 — II. Abt. Op. 43, 6 leichte Duette (*W. Meyer*).  
1349 — III. Abt. Op. 47, 6 leichte und fortschr. Duette. 1.—3. Posit. (*W. Meyer*).  
1350 — IV. Abt. Op. 36, 1.—5. Posit. (*W. Meyer*).  
1351 — Op. 46, 6 fortschr. Duette (*W. Meyer*).  
1352 — Op. 74, 6 " " "  
1353 — Op. 81, 6 " " "  
1675 **Kreutzer, R.**, 40 Etüden mit begleit. II. Violine zu Studienzwecken von H. Léonard (*Marteau*).  
241 — 40 Etüden. Erleichterte Ausgabe mit Begleitung einer II. Violine (*Abel*).  
472 **Pleyel**, Op. 8, 6 kleine Duos (*Rehfeld*).  
473 — Op. 48, 6 leichte Duos (*L. Abel* u. *F. Rehfeld*).  
474 — Op. 59, 6 leichte Duos (*L. Abel* u. *F. Rehfeld*).  
1674 **Rode, P.**, 24 Capricen mit begleit. II. Violine zu Studienzwecken von H. Léonard (*Marteau*).  
721 **Schön**, Op. 74, 3 leichte Phantasiestücke.

### Violine und Klavier.

- Album für die Jugend.** (*Rich. Hofmann*).  
686 I. Haydn, Mozart.  
687 II. Beethoven, Weber.  
688 III. Schubert, Mendelssohn.  
689 IV. Schumann, Chopin, Rubinstein, Tschairowsky.  
1587 **Antalfy, D. v.**, Romanze.  
1588 — Liebeslied.  
1160 **Bach**, Adagio a. d. Violinkonzert E dur (*Meyer*).  
712/15 **Beethoven**, Sämtliche Sonaten und Rondo G dur (*Abel*).  
4 Bände.  
712 I. Sonaten Op. 12 Nr. 1—3.  
713 II. Sonaten Op. 23 u. 24 u. Rondo in G dur.  
714 III. Sonaten Op. 30 Nr. 1—3.  
715 IV. Sonaten Op. 47, 96.  
1672 — Op. 40, Romanze G dur mit begleitender II. Violine zu Studienzwecken von H. Léonard (*Marteau*).  
1673 — Op. 50, Romanze F dur mit begleitender II. Violine zu Studienzwecken von H. Léonard (*Marteau*).  
1183 — Op. 40, 50, Romanzen (*W. Meyer*).  
1677 — Op. 61, Konzert D dur. Kadenz und begleitende II. Violine zu Studienzwecken von H. Léonard (*Marteau*).  
1184 — Op. 61, Konzert (*Wald. Meyer*).  
1133/5 **Behr**, Frühlingsblumen. I. Sammlung. 30 melod. Stücke 3 Hefte.  
1136/8 — — II. Sammlung. 3 Hefte.  
1437 **Berghout, J.**, Op. 37, Fantaisie sur l'Opéra „Carmen“ de G. Bizet.  
926 **Bériot**, 5 Airs variés (*W. Meyer*).  
— Konzerte (*W. Meyer*).  
Nr. 1. Op. 16 D dur  
927 Nr. 2. Op. 32 H moll.  
928 Nr. 6. Op. 70 A dur.  
1168 Nr. 7. Op. 76 G dur.  
929 Nr. 9. Op. 104 A moll.  
930 — Op. 100, Scène de Ballet (*Wald. Meyer*).  
973 — 12 Mélodies italiennes (*Petri*).  
1240 **David, F.**, Op. 5, Variationen Petit tambour (*W. Meyer*).  
1241 — Op. 11, Variationen über ein Thema von Mozart (*W. Meyer*).  
1242/3 — Op. 30, Bunte Reihe, 2 Hefte (*W. Meyer*).  
1244 — Op. 35, Konzert D moll (*Meyer*).  
1247 — Op. 39, Nr. 6, Am Springquell (*W. Meyer*).  
726 **Ernst**, Elegie, Op. 10 (*Abel*).  
1520 **Fells, P.**, Begleitende Violinstimme zu **R. Kleinmichels** Sammlung 32 berühmter Sonatinen von Clementi, Kuhlau etc.  
1489 **Frey, M.**, Op. 22, Rondo in Form einer Tanzscene.  
1409 — Op. 24, Albumblätter.  
1490 — Op. 26, Sonate G moll.  
780 **Haydn**, Sonaten A dur und G dur, Rondo G dur (*Abel*).  
1317 **Herman, Reinhold L.**, Op. 57, Sonate D moll.  
1421 **Huber, Ad.**, Op. 13, Barcarole.  
1422 — Op. 14, Mazurka.  
1442 **Jansa, L.**, Op. 54, Concertino (*Voß*).  
1354/64 — Op. 75, Der junge Opernfreund (*W. Meyer*).  
Nr. 1. Hugenotten. 2. Stumme von Portici. 3. Figaro. 4. Robert der Teufel. 5. Fidelio. 6. Don Juan. 8. Wilhelm Tell. 10. Barbier von Sevilla. 11. Zauberflöte. 13. Fra Diavolo. 14. Wasserträger.  
228 **Ivanovici, Doppler, Södermann**, 11 Tänze.  
237 **Krug, A.**, Drei Skizzen Op. 47. (Der Hirte bläst im Mondenschein. Tarantella. Intermezzo.)  
720 **Lange**, Meditation über ein Präludium von *J. S. Bach*.  
1294 **Lübeck**, Op. 19, Nr. 1. Albumblatt.  
243/3 **Marsch-Album** (Militär- und andere Märsche) 2 Bände.  
1185 **Mendelssohn**, Op. 64, Konzert (*Wald. Meyer*).  
438 — 20 Lieder ohne Worte (*Schwalm*).  
1496 **Meyer, Wald.**, Tanzender Faun. Konzerttänze.  
781 **Mozart**, Ausgewählte Sonaten und Rondos (*Abel*).  
1307 — Konzert D dur, Op. 121 (*Meyer*).  
1158/9 — Konzert A dur, Es dur (*W. Meyer* und *R. Schwalm*).  
718/9 **Original-Kompositionen älterer Meister** (37), genau bez. für den Unterricht von *L. Abel*. 2 Bände.  
340/8 **Potpourris**, 54 leichte, von *Franz Spindler*. 9 Bände.  
340 I. Postillon. Maurer und Schlosser. Norma. Weiße Dame. Heimliche Ehe. Wasserträger. Figaro.  
341 II. Zampa. Lucia di Lammermoor. Barbier. Freischütz. Lustige Weiber.  
342 III. Zauberflöte. Euryanthe. Johann von Paris. Liebestrank. Don Juan. Nachtwandlerin.  
343 IV. Angot. Faust. Das goldene Kreuz. Stradella. Oberon. Tell.  
344 V. Romeo und Julie. Indigo. Orpheus in der Unterwelt. Prophet. Hans Heiling. Galathea.  
345 VI. Carmen I und II. Glöckchen des Eremiten. Verschwendter. Waffenschmied. Czar.  
346 VII. Lucrezia. Wildschütz. Straniera. Kalif. Fra Diavolo. Vampyr.

- 347 VIII. Robert. Preziosa. Nachtlager. Regimentstochter. Puritaner. Undine.  
348 IX. Hugenotten. Sommernachtstraum. Belisar. Die beiden Schützen. Dinorah. Afrikanerin.  
1423 **Schmidt, Hans**, Vier Stücke.  
722 **Schmitt**, Schatzkästlein. 188 beliebteste Opern- und Volksmelodien, Lieder, Tanzweisen und Märsche.  
724 **Schubert Fr.**, 3 Sonatinen, Op. 137 (*L. Abel*).  
1181 **Schwalm**, Andante cantabile.  
1324/42 **Singelée, J. B.**, Beliebte Opernphantasien (*W. Meyer*).  
Op. 14, Lucia von Lammermoor. Op. 29, Prophet. Op. 30, Regimentstochter. Op. 31, Hugenotten. Op. 33, Norma. Op. 34, Lucrezia. Op. 69, Barbier von Sevilla. Op. 71, Stumme von Portici. Op. 90, Zampa. Op. 97, Freischütz. Op. 109, Zauberflöte. Op. 110, Afrikanerin. Op. 117, Wilhelm Tell. Op. 119, Fra Diavolo. Op. 120, Robert der Teufel. Op. 125, Postillon von Lonjumeau. Op. 135, Weiße Dame. Op. 141, Oberon. Op. 142, Preziosa.  
434 **Strauß-Album**: Der Justige Krieg. Kußwalzer und Marsch I u. II. Spitzentuch der Königin, Walzer. Prinz Methusalem, Walzer. Fiedermaus, Walzer. Leicht eingerichtet von *Franz Spindler*.  
934 **Tschairowsky, P.**, Konzert, Op. 35 (*H. Petri*).  
354 **Tschirch**, Klass. Jugendalbum.  
850 **Ungarische, türkische und slavische Tänze und Märsche**. Neue Transkriptionen von *Schwalm*.  
365/6 **Vortragsstücke, 62 klassische** (*Schwalm*). 2 Bände.  
414/5 **Winding**, Op. 44 und 45, 6 Stücke. 2 Hefte.  
727 — Op. 46, 3 Albumblätter.  
879/80 **Wolff, B.**, Op. 199, Sonatinen. 2 Bände.

### Violine und Harmonium.

- 720 **Lange**, Meditation über ein Präludium von *Bach*.  
1319 **Riemenschneider, Gg.**, Op. 49, Drei Tonposien.

### Violine mit Orchester.

- 239 **Krug, A.**, Op. 47 Nr. 1, Der Hirte bläst im Mondenschein, Skizze.

### 2 Violinen und Klavier.

- 1210 **Bach, J. S.**, Konzert D moll (*Waldemar Meyer*).

### Quartette, Trios.

- 1507 **Berghout, J.**, Op. 42, Quartett für Klavier, Violine, Viola und Violoncello.  
1571 — Op. 45, Klavier-Trio.  
1508 **Burger, M.**, Op. 66, Jugend-Trio für Violine, Violoncello und Klavier.  
1315 **Herman, Reinhold L.**, Klavierquartett Op. 55.  
1316 — Klavier-Trio Op. 56.  
1412 **Klammer, Gg.**, Op. 50, Scène de Ballet für Klavier, Violine und Violoncello.  
1447 **Schöning, E.**, Op. 77, „Im Walde“. Trio-Suite für Klavier, Violine und Violoncello.  
1543 — Op. 92, Quartett-Sammlung für 3 Violinen und Violoncello.  
1313 **Tuczek, Felicia**, Streichquartett F moll.

### Flöte, Violine und Klavier.

- 1182 **Popp**, Op. 521, Glückliche Stunden. 6 Jugend-Duette.

AUSFÜHRLICHE PREISVERZEICHNISSE DURCH ALLE MUSIKALIENHANDLUNGEN.