

★ ★

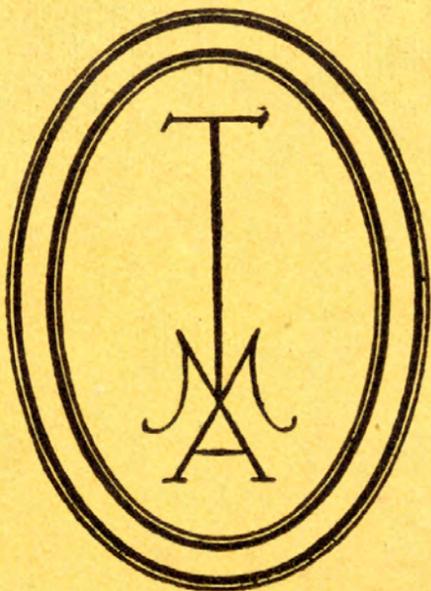
BEEETHOVEN

KLAVIERSONATE

NR. 23, F - MOLL

OP. 57

(ARTUR SCHNABEL)



TONMEISTER-AUSGABE

Nr. 144

VERLAG ULLSTEIN



M23
B42
Op. 57
S36
[1928]

LUDWIG VAN BEETHOVEN

KLAVIERSONATE

Nr. 23 / F-MOLL („APPASSIONATA“)

OP. 57

HERAUSGEGEBEN
VON
ARTUR SCHNABEL

TONMEISTER
AUSGABE
Nr. 144

IRA F. BRILLIANT
CENTER FOR BEETHOVEN STUDIES
San Jose State University

VERLAG ULLSTEIN / BERLIN

Karl Hochstein
Heidelberg, Hauptstr. 73

Musikhaus
Karl Hochstein
Heidelberg /
Hauptstraße 86

V O R W O R T

AVANT - P R O P O S · P R E F A C E

*

Manche Fingersätze dieser Ausgabe werden vielleicht befremden; zur Erklärung der ungewöhnlicheren sei gesagt, daß die Auswahl nicht ausschließlich zur Bequemlichkeit der Hände getroffen wurde, daß sie vielmehr häufig dem Wunsche entstammt, den musikalischen Ausdruck der jeweiligen Stellen (wie ihn der Herausgeber meint) zu sichern oder mindestens nahezulegen. Dabei leitete ihn auch oft die erziehliche Vorstellung des Klaviers ohne klangliche Unterstützung durch das Pedal, das in der klassischen Klaviermusik sparsam und nur im Notfall, und nur sehr selten als Färbungsmittel verwendet wurde. Die Kargheit der Pedalisationshinweise entspricht dieser Auffassung; es ist zu erstreben (und zu erreichen) gesangartige Tonfolgen auch ohne Pedal-Leim, wie aus einem Stück geformt, erscheinen zu lassen.

Fingersätze und Pedalangaben sind fast ausnahmslos vom Herausgeber; die Originaltexte, zumal der früheren Werke, enthalten beinahe gar keine. Die Bindebogen (wie auch die Akzente und Anschlagarten) sind in den Vorlagen gelegentlich mit so offenkundiger, so verwirrender Flüchtigkeit und Sorglosigkeit aufgezeichnet — hauptsächlich in den Frühwerken —, daß der Herausgeber das musikalische Recht, die musikalische Pflicht zu haben glaubte, sie mitunter nach Überlegung, Sinn und Geschmack zu ändern: zu verkürzen, zu verlängern, zu ergänzen, zu deuten. Derartige Abweichungen sind nicht besonders kenntlich gemacht. Alle anderen Zusätze des Herausgebers aber sind ersichtlich aus kleiner oder eingeklammerter Schrift.

m. d. = rechte Hand / m. s. = linke Hand.

Les doigtés inusités qu'on trouvera par endroit dans cette édition surprendront peut-être. Certains doigtés qui nous paraissent singuliers n'ont pas toujours été choisis en égard de la facilité d'exécution technique, mais aussi dans le but de fixer l'interprétation musicale du passage en question (cela selon la conception de l'éditeur) ou du moins de la déterminer de façon approximative. Nous nous sommes souvent suggéré — idée utile au point de vue pédagogique — un piano auquel manquerait la ressource de la pédale dont dans la musique classique il n'est fait qu'un emploi très sobre et seulement là où la nécessité s'impose; elle n'y est destinée que très rarement à des effets de colorit. Les indications de pédales sont très rares dans les œuvres classiques, ce qui confirme cette manière de voir. On devra s'efforcer (et pourra parvenir) à obtenir la continuité, l'uniformité de la ligne mélodique, sans devoir recourir à la liaison par la pédale.

Les indications de doigté et de pédales sont presque exclusivement de la main de l'éditeur; les textes originaux, en particulier ceux des œuvres de jeunesse, en sont presque entièrement dépourvus. Les liaisons (les accents et les indications relatives au toucher) sont parfois — surtout dans les œuvres premières — notées d'une façon très fugitive et avec une négligence si évidente, pouvant donner lieu à des erreurs, que l'éditeur estime de son droit et de son devoir de les modifier ainsi que le lui conseille la réflexion, le sens et le goût musical, de les restreindre, de les étendre, de les compléter et de les interpréter. Il n'est pas fait mention des modifications de ce genre. Par contre, toutes les autres adjonctions de l'éditeur sont imprimées en petits caractères, ou placées entre parenthèses.

m. d. = main droite / m. s. = main gauche.

The fingering in this edition may here and there appear somewhat strange. In explanation of the more unusual kinds let it be said that the selection was not made exclusively with a view to technical facility, but rather from the desire to secure—at least approximately—the correct musical expression of the passages in question (as the Editor feels they should be interpreted). Quite often the Editor was guided by the pedagogic conception of a piano of which the tone colouring is unaided by the pedal—the fact being that the pedal is very seldom used in the classic piano literature as a means of colouring. In accordance with this conception the use of the pedal is rarely indicated in this edition. It must be the player's aim to succeed in rendering song-like passages, as if cast in *one* mould, without recurring to the pedal.

The fingerings and pedal indications are almost without exception by the Editor; the original texts, especially those of earlier works, contain next to none. The slurs as well as the accents and indications relative to touch were noted by the composer in such an obvious and confusing flightiness and carelessness—especially in his early works—that the Editor felt himself not only musically justified, but in duty bound to

change them occasionally according to his best judgment, sense and taste: to abbreviate, to lengthen, to supplement, to interpret. Changes of this kind are not especially noted; all other additions made by the Editor are to be recognized either by smaller print or by brackets.

m. d. = right hand / m. s. = left hand.

ARTUR SCHNABEL

SONATE

Nr. 23

DEM GRAFEN FRANZ VON BRUNSWICK GEWIDMET

ALLEGRO ASSAI (♩. = etwa 120)

BEETHOVEN, Op. 57

The first system of the musical score consists of two staves: a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bass). The key signature is three flats (B-flat major/C minor) and the time signature is 12/8. The tempo is marked 'ALLEGRO ASSAI' with a quarter note equal to approximately 120 beats per minute. The score includes various ornaments such as trills, mordents, and grace notes, along with detailed fingering instructions (e.g., 4, 2, 2, 3, 5, 1, 3, 1, 2, 4, 3, 2, 1, 3, 2). Dynamics include 'pp' and 'molto pp'. The system concludes with a trill and a shake sign.

a) Für die Ausführung der vielen verschiedenen Verzierungszeichen in der klassischen Musik gibt es aus überlieferten Gepflogenheiten gewonnene Regeln, die schließlich gar die zwingende Kraft schier unantastbarer Gesetze zugesprochen erhielten. Wahrscheinlich bediente sich auch Beethoven des Verständigungsmittels der damals allgemein üblichen Aufzeichnungsweise, verlangte somit eine bestimmte Darstellung. Durch seine Art aber, in sonst einander vollkommen entsprechenden Takten keineswegs immer die gleichen Verzierungs- oder Vortragsangaben zu bringen, entsteht doch wiederum Unklarheit.

Eine Vermehrung der Zeichen darf man wohl als ausschmückende Absicht annehmen. Wie aber soll man Verminderung auffassen? Als Sorglosigkeit, die zu wiederholen unterließ, was an gewissen Stellen selbstverständlich sein müßte? Bei der Fülle unzweifelhaft gewollter kleiner, kleinster, fast kaum bemerkbarer Abweichungen der erwähnten Gattung, die das Beethovensche Werk immer noch lebendiger gestalten, ist es gefährlich, mindestens sehr unvorsichtig und gewiß unberechtigt, Nachlässigkeit zu unterstellen, wo noch Möglichkeit einer (sei es auch ganz winzigen) Würzung besteht.

Von den ersten 23 Takten hier haben die sechs mit dem Trillerzeichen, bei sonst fast gleichem Inhalt, viermal je eine Vorschlagnote vor dem Triller, zweimal aber fehlt sie. Die Regel für Triller mit Vorschlag von unten fordert einen Doppelschlag:

A musical notation example showing a trill with a grace note. The notation includes a treble clef, a quarter note with a grace note above it, and a trill. Fingerings are indicated as (1 2) for the grace note and (1 2 4 3) for the trill. A '3' is written below the trill, indicating a triplet.

(Fortsetzung der Anmerkung siehe nächste Seite)

a) Pour l'exécution des nombreuses et diverses figures d'agrément de la musique classique, il existe certaines règles traditionnelles qui finirent par s'imposer comme des lois presque inviolables. Probablement Beethoven se servait lui-aussi de la notation que tout le monde comprenait à son époque; il exigeait par conséquent une interprétation bien déterminée. Mais comme il arrive souvent chez lui que certaines mesures présentant par ailleurs un aspect de parfaite conformité n'offrent nullement les mêmes agréments et les mêmes signes d'interprétation, nous voyons naître une grande et légitime confusion.

Là où les indications se multiplient on peut aisément conclure que l'auteur avait le désir d'agrémenter le passage en question. Mais que faut-il faire là où les indications sont plus rares et incomplètes? Est-ce le signe de l'insouciance omettant de répéter ce qui doit logiquement s'appliquer à certains passages déterminés? Vu le nombre considérable d'altérations minimes de ce genre, altérations parfois à peine perceptibles, mais indubitablement voulues et donnant encore aujourd'hui plus de vie à l'œuvre de Beethoven, il serait dangereux ou pour le moins très imprudent et certainement injustifiable d'accuser Beethoven d'insouciance, tant que la possibilité — quelque minime qu'elle soit — d'une vraie agrémentation subsiste encore.

Des premières 23 mesures, les six mesures qui sont pourvues d'un trille, offrent malgré leur ressemblance presque entière, la particularité suivante: quatre fois, une appoggiature précède le trille; deux fois, elle jait défaut. Pour les Trilles à appoggiature inférieure, la règle exige une double appoggiature:

A musical notation example showing a trill with a grace note. The notation includes a treble clef, a quarter note with a grace note above it, and a trill. Fingerings are indicated as (1 2) for the grace note and (1 2 4 3) for the trill. A '3' is written below the trill, indicating a triplet.

T.A.Nr. 144

a) For the performance of the many and varied embellishment-signs in classical music there exist certain rules which in the course of time have become tradition and have been given the power of sheer inviolable laws. It is probable that Beethoven made use of the form of notation in vogue at the time, and therefore generally understood, and which in consequence required a distinct form of execution. But owing to his method of by no means keeping to the same ornaments in otherwise exactly corresponding passages, a great deal of confusion has resulted.

An addition to the signs one may presume to have been made with decorative intent; but how is one to account for a decrease? Is it carelessness which prevented him repeating signs, which for him were a matter of course? Taking into consideration the quantity of no doubt intentionally small, smallest and even sometimes scarcely noticeable dissimilarities of the kind mentioned (which make Beethoven's work still more life-like), it is dangerous or at least unjustifiable and imprudent to lay carelessness to his charge, where in all probability (be it ever so small) a shade of difference is intended.

Of the first 23 bars here the six with the shake-sign (and otherwise almost exactly alike) have in 4 cases an appoggiatura-note preceding the shake and twice it is missing. The rule for shakes with an appoggiatura-note below requires a turn, thus:

A musical notation example showing a trill with a grace note. The notation includes a treble clef, a quarter note with a grace note above it, and a trill. Fingerings are indicated as (1 2) for the grace note and (1 2 4 3) for the trill. A '3' is written below the trill, indicating a triplet.

a) Damit die drei letzten Sechzehntel deutlich als solche wirken, wäre besser (im geschwinden Zeitmaß allerdings anspruchsvoll):

Der Triller ohne Vorschlag beginnt nach der Regel mit dem oberen Ton (Takt 11):

Der Herausgeber hält sich diesmal nicht an die Übersinkunft und empfiehlt den Vorschlag als kurzen Vorschlag zu spielen, den Triller mit der betonten Hauptnote auf dem guten Wert zu beginnen:

(Wenn nichts anderes angemerkt ist: jedesmal bei entsprechender Notation wie vorstehend.)

Ebenso in Takt 11 (und den entsprechenden), nur ohne Vorschlag:

a) Pour faire mieux ressortir les trois dernières doubles-croches, on peut choisir la version suivante (elle offre cependant certaines difficultés en cas d'accélération du mouvement):

Le trille sans appoggiature commence en général par la note supérieure (11^e mes.).

L'éditeur ne se conforme pas cette fois à la convention, il recommande d'exécuter une appoggiature brève et de faire débiter le trille par la note principale, en accentuant le temps fort.

(Sauf indication contraire: il doit en être de même partout où l'on rencontre la notation ci-dessus.)

De même à la mesure 11 (ainsi qu'aux mesures correspondantes), sans appoggiature:

a) In order that the three last semiquavers be more effective as such, it is better to play them as follows (although difficult to execute in such quick time):

The shake without a turn begins as a rule with the upper note (bar 11):

This time the Editor does not keep to the agreed rule and recommends the turn being played as a short turn, beginning the shake with the principal note on the accented part of the bar:

(If not otherwise indicated: every time the corresponding notation is met with, play as above.)

And in bar 11 as well (and those corresponding) but without turn:

Die übliche und „richtige“ Ausführung ergibt leicht:

Das befürchtet der Herausgeber; nach seiner Meinung soll es heißen:

L'exécution usuelle et correcte peut amener l'effet suivant:

C'est ce que craint l'éditeur; à son avis il faut exécuter:

The usual and "correct" execution easily produces the following effect:

This the Editor is afraid of; in his opinion it ought to be:

b) Siehe Fußnote a.

c) Fermate etwa neun Achtel, keine Luftpause danach.

b) Voir la remarque a.

c) Point d'orgue d'environ neuf croches. Pas de pause respiratoire.

b) See foot-note a.

c) Pause about nine quavers long; no breathing-pause afterwards.

a) Hier als Doppelschlag:

| a) Ici en forme d'une double appoggiature:

| a) Here as a turn (double-appoggiatura):

(Der Trillertakt, nur 24 Töne, also Sechzehntel, statt wie hier angegeben 36 Töne, also Triolen enthaltend, würde ein wenig lahm klingen.)

Im nächsten und übernächsten Takt hier mit dem oberen Ton auf erstes Viertel beginnen:

(L'effet serait un peu paralysé, si l'on prenait 24 notes pour la mesure entière, c'est-à-dire des double-croches au-lieu des 36 notes en trioles indiquées ci-dessus.)

Aux deux mesures suivantes commencez par le ton supérieur au premier temps de mesure:

(The shake-bar consisting only of 24 notes, i. e. semiquavers, instead of 36 notes including triplets, would therefore, as given above, sound rather tame.)

Begin the next two bars with the upper note as the first note of the four groups:

b) Akkord erst aufheben, wenn der Triller des nächsten Taktes eintritt.

| b) Ne quitter l'accord qu'au moment où commence le trille de la mesure suivante.

| b) Keep the chord down until the shake in the next bar begins.

The musical score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The notation is highly detailed with numerous fingerings and dynamic markings. Key markings include *f marc., distintamente*, *ff subito*, *marcatissimo*, *sempre f, ma non cresc.*, and *non cresc.*. There are also annotations 'a)' and 'Led.' with asterisks.

a) Im Manuscript ist das zweite Sechzehntel als e² geschrieben. Vier Takte später jedoch als fes.

a) Dans le manuscrit, la deuxième double-croche est un mi². Quatre mesures plus loin, nous voyons cependant un fa bémol.

a) In the MS. the second semiquaver is: e². Four bars later, however, we find an f^b.

First system of musical notation. Treble staff contains a series of chords with fingerings: 3, 5, 1, 3, 4, 2, 4, 8, 1, 2, 4, 5, 2, 1, 5, VI, 2, 4, 1, 3, 2, 5. Bass staff contains notes with dynamics *sf*, *sf*, *ff*, and *ff*. Fingerings 4, 2, 3, 1 are shown. Includes markings *leg.*, ** leg.*, and ***.

Second system of musical notation. Treble staff contains chords with first ending (I.) and second ending (II.) markings. Bass staff contains notes with dynamics *p*, *sempre p*, and *mf sfp*. Fingerings 4, 5, 2, 1, 3, 4, 3, 1, 5, 2, 4, 5 are shown.

Third system of musical notation. Treble staff contains chords with fourth ending (IV.) marking. Bass staff contains notes with dynamics *mf sfp* and *p, non troppo legato, egualmente diminuendo*. Fingerings 2, 1, 4, 2, 2, 4, 5, 2, 1, 2, 1, 2, 1 are shown.

Fourth system of musical notation. Treble staff contains notes with dynamics *pp* and *pp sempre*. Tempo markings $\text{♩} = 112$ and $\text{♩} = 120$ are present. Includes markings *ten.*, *5.*, *I.*, *II.*, *I.*, and *5 1*. Fingerings 4, 5, 4, 2, 1, 3, 5, 4, 3, 2, 1, 5, 4, 3, 2, 1, 4 are shown.

Fifth system of musical notation. Treble staff contains notes with dynamics *pp* and *pp*. Includes markings *3 1*, *3 2#trun*, *2 1*, *3*, *I*, *3 5*, *trun*, *2 5 3*, and *2*. Fingerings 3, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 2, 3, 2, 1 are shown.

a) Siehe Seite 4 a.
 Voir page 4 a.
 See page 4 a.

I. 35 *tr* 2 3 2 5 4 3

II. 4 45

III. 2

pp *sf* *p* *p*

II. 3 45

III. (♩ = 138) 3 I

sf *p* *f energico* *marc.*

marc. I 2

sempre f 5

ped.

5 2 5 2 5 2 I 5 3 I 4

ped. *

I 2 5 2 I I

4 4

ped. *

a) Siehe Seite 4 a.
 Voir page 4 a.
 See page 4 a.

System 1: Treble clef, bass clef. Treble staff starts with a slur over notes, marked with fingering (51) 4 1 and 2. Bass staff has a slur over notes with fingering (5) 5 2 4 2 3 5 2. A measure rest of 8 is indicated above the treble staff. The system ends with a fermata and a *led.* marking.

System 2: Treble clef, bass clef. Treble staff has a slur over notes with fingering 3 b 1 4 and 1 4. Bass staff has a slur over notes with fingering 15 *led.* and 1 4. A measure rest of 12 is indicated above the treble staff. The system ends with a fermata and a *led.* marking.

System 3: Treble clef, bass clef. Treble staff has a slur over notes with fingering 4 1 2 b 3. Bass staff has a slur over notes with fingering 5 2 5 2 4 2 3 5 2. A measure rest of 5 is indicated above the treble staff. The system ends with a fermata and a *led.* marking.

System 4: Treble clef, bass clef. Treble staff has a slur over notes with fingering 5 and *sf*. Bass staff has a slur over notes with fingering 5 2 5 2 4 2 3 5 2. A measure rest of 5 is indicated above the treble staff. The system ends with a fermata and a *led.* marking.

System 5: Treble clef, bass clef. Treble staff has a slur over notes with fingering 4 2 and 5 2. Bass staff has a slur over notes with fingering 3 3 3 5 2 2 2 2 2 2 5 3 3 3. A tempo marking of $\text{♩} = 126$ is present. The system ends with a fermata and a *sfp* marking.

(♩ = 132)

21 4 1 2 4 2 12 5 2 53 4 4 54 5

cresc. *f* *f p*

45 1 2 4 2 1 4 2

mp *cresc.*

I. (♩ = 138)

1 2 3 53 4 54 5 45 1 2 53

f *sempre più forte*

ped. * *ped.* * *ped.* * *ped.* *

53 53 VI 53

ped. * *ped.* * *ped.* * *ped.* *

I. II.

53 53 53 53

ff

a) *ped.*

a) Pedal bis zum nächsten Aufhebungszeichen Autograph. | a) La pédale jusqu'au prochain astérisque est autographique. | a) The pedal as far as the next sign for raising it — is Beethoven's.

III.

(♩. = 144)

I.

5 5
I 2 4 I 2 4 I 2 4 I 2 4
4 2 4 2 4 2 4 2
sempre Ped.
sempre ff
2 I 2 I 2 I 2 I *segue*

I 2 4 2 4 5 I 2 4 *segue*
sempre Ped.

(♩. = 132)

4
2 I
ff
3 3 3 3 3 3 3 3
marcatissimo
I I I

3 3 3 3 3 3 3 3
I I I
** Ped.*

(♩. = 126)

5 3 2
ff
dimin. p subito
3 2 I 3 2 I *segue*
** non staccato*

X.
(♩. = 120)

pp

*Led. ** *molto pp, ma distintamente* *Led. ** *Led. ** *Led. **

sempre pp

*Led. ** *Led. **

sempre non staccato

*Led. ** *Led. **

pp

segue

pp

segue

(♩. = 116) (♩. = 120)

a) Siehe Seite 4 a.
Voir page 4 a.
See page 4 a.

a) In diesem Takt hat das Manuscript zwei *sf*-Zeichen. Das eine, wie in allen entsprechenden Takten, zum vierten punktierten Viertel; das andere zum 22ten Sechzehntel ist — gewiß absichtlich — nur hier vorgeschrieben.

b) Viele Ausgaben haben die Figuren der rechten Hand, auch in den folgenden sechs Takten, in falscher Gestalt. Die hier wiedergegebene, allein richtige, steht im Manuscript und in allen alten Drucken.

a) Nous trouvons dans le manuscrit deux *sf* dans cette mesure. Le premier se trouve placé, comme dans toutes les mesures correspondantes, à la quatrième noire pointée; l'autre, placé à la 22e double-croche, n'est — avec une intention certainement bien déterminée — prescrit uniquement qu'à ce passage.

b) Dans de nombreuses éditions, les figures de la droite, ici comme aux six mesures suivantes, sont faussement notées. La forme qui leur a été rendue ici, et qui est la seule juste, se trouve non seulement dans le manuscrit, mais dans tous les anciens textes.

a) In this bar the MS. has two *sf*-signs. As in all corresponding bars the one is at the fourth dotted crotchet; the other, at the 22nd semiquaver — and here only — is certainly intentional.

b) Many editions give the figures of the right hand, here and in the following bars, in a wrong form. As reproduced here (the only correct version), they are to be found in the autograph manuscript and in all the old editions.

2 4 3 1 5 2 5 4 2 2 4 4 2 2 5 4 2

led. * led. * led. * led. *

(♩=152) I. II.

ff

5 2 5 2 5 segue

(5) 4 (5) 4 5 segue

III. I.

(♩=144)

sempre fortissimo

8

(5) 4 (5) 4 3 2 5 3 3 2 5 3 3 segue

a) (I 2) led. (3 2 5)

I 2) 8

(3 I 2) (4 2 5 I 4 2 I 2) (4 I 3 2) I 4 I 2)

I 3 2) (I 2) led.

a) Die Figuren der rechten Hand sollten durchwegs nur von ihr ausgeführt und die teilweise Abgabe an die linke tunlichst vermieden werden; sie sind ja auch, mit Ausnahme der ersten, ohne besonderen Aufwand zu bewältigen. Die erste mag man allenfalls erleichtern:

a) Les passages de la droite doivent uniquement être exécutés de cette main et l'on évitera le plus possible d'alterner avec la gauche; leur exécution est d'ailleurs aisée, à l'exception de celle du premier passage, qu'au cas échéant on exécutera de la façon suivante, plus facile:

a) The figures of the right hand should be played throughout by this hand only; one should avoid, if possible, the left hand taking over part of it; as a matter of fact, with the exception of the first group, they are not very difficult to manage. In any case the first group can be facilitated thus:

loco m.d. m.s. m.d. 5

(sopra)

5 4 3 2 1

II. I. II.

sf sf f più f a)

III.

ff non pressare ff p dimin. poco a poco

b) Ped.

3 I 3 I 3 I 3 I 5 I 3 I 3 I segue

(♩. = 152) (♩. = 144) d) 3 I 8: ppp

*pp più piano non rit. c) b) **

a) Vom siebenten Achtel dieses Taktes an hat das Manuskript die 3 Zeichen nicht mehr. Sollte eine neue Gestalt gemeint sein, diesmal etwa sechsteilig? Kaum! Die rhythmische Darstellung bleibt wohl die alte.

b) Pedal autograph.

c) Soll wohl „più pianissimo“ heißen.

d) Fermate etwa achtzehn Achtel; Pedal ebenso lang danach Luftpause: etwa vier ganze Takte des „Più Allegro“, dann anschließend „Andante“.

a) A partir de la septième croche, les signes de 3 faut défaut dans le manuscrit. Une nouvelle forme rythmique, une répartition par six est-elle intentionné à partir d'ici? Cela est peu probable. Nous conserverons la répartition précédente.

b) Pédale autographique.

c) Cela veut probablement dire: «più pianissimo».

d) Point d'orgue d'environ dix-huit croches; Pédale de même durée. Ensuite, pause respiratoire correspondant à environ quatre mesures entières du «Più Allegro»; sur quoi attaquez l'«Andante».

a) From the seventh quaver onwards in this bar, there are no more 3-signs in the MS. Is perhaps the new form intentional, in six parts? Scarcely! Keep to the former rhythmic execution.

b) Pedal original.

c) It ought probably to be „più pianissimo“.

d) Pause about eighteen quavers long; pedal just the same length. Afterwards a breathing pause, about four whole bars of the „Più Allegro“ and then begins the „Andante“.

(♩ = 108)
sempre legato semplice, ben articolato, melodiosamente

a) Von den Sechzehnteln in der rechten Hand soll kein einziges besonders betont oder gehalten werden. Wenn Beethoven Viertel und Achtel und eine ausdrücklich hervorgehobene Oberstimme gewünscht hätte, stünde es gewiß auch da. Zur schönen und runden Wiedergabe dieser Variation mag es helfen, sich den Teil, den die rechte Hand auszuführen hat, von einer Geige gestrichen vorzustellen: Über den langen Werten des Basses Bögen und Bänder ziehend, sehr beseelt, tunlichst pedalos, gleichmäßig und ruhig, einfach und zart. (Selbstverständlich ohne Verkümmern der Steigerung vor dem Schluß.)
 b) Das zweite Mal, beim Eintritt nach dem Wiederholungszeichen, der dritte Finger auf des. (1. Viertel l. H.)
 c) Das zweite Mal (vergl. b) Fingersatz $\frac{1}{2}$.

a) Aucune des doubles-croches de la main droite ne doit être accentuée ou tenue d'une façon spéciale. Si Beethoven avait désiré des noires et des croches, une voix supérieure s'élevant distinctement, il en aurait certainement fait la remarque. Pour rendre bien harmonieusement et d'une sonorité pleine cette variation, il est utile de se figurer la partie de la main droite confiée au violon: dessinant des arcs et des rubans au-dessus des valeurs larges de la basse, avec beaucoup de sentiment, sans pédale si possible, d'un mouvement uniforme et tranquille, avec simplicité et douceur. (Sans pour cela négliger la gradation finale.)
 b) La deuxième fois, à la reprise, le troisième doigt sur le ré bémol. (1^{re} noire m. g.)
 c) La deuxième fois (comp. b) doigté $\frac{1}{2}$.

a) No single note of the semiquavers in the right hand is to have a special accent or to be held in any way. If Beethoven had intended crotchets or quavers or a more distinct emphasis on the upper part he would have indicated it. To ensure a beautiful and rounded interpretation of this variation, it may perhaps be a help, to imagine that the part played by the right hand, is being performed by a violin: drawing arches and bands above the long values in the bass, soulful, if possible without pedal, even and quiet, simple and tender. (Naturally without impoverishing the climax before the end.)
 b) The second time at the beginning after the repeat-signs, the third finger on d♭. (1st crotchet, left hand.)
 c) The second time (compare b) fingering $\frac{1}{2}$.

mf sf ² mf sf ⁴ mf sf ⁴ *tenute* ⁵

f sempre

sempre mf

ped. * *ped.* * *ped.* * *ped.*

⁴ ⁴ ⁴ ⁴ ⁴

f *legato* *poco*

ped. *ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *

mf *sf*₃¹ *sf*₄² *sf*₃¹ *tenute*

f sempre

non troppo legato

ped. * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.*

² ³ ⁵ ¹ ⁴ ² ⁴ ² ¹ ⁴ ³ ² ¹ ⁵ ³ ¹

f legato *poco*

ped. *ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *

mf *sempre legato* *f sempre*

sf *sf* *sf* *sf*

ped. * *ped.* * *ped.* * *ped.* *

First system of musical notation. Treble clef, key signature of three flats. The right hand features a series of sixteenth-note runs with fingerings 1, 3, 2, 3, 3, 3, 3, 3, 2, 1, 1, 4, 5, 4. The left hand has chords with fingerings 3, 2, 1, 3. Dynamics include *tenute*, *f*, and *poco*. The word *Leg.* is written below the left hand.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of three flats. The right hand continues with sixteenth-note runs and fingerings 1, 3, 1, 2, 1, 5, 2, 3, 1, 2, 1, 5, 5. The left hand has chords with fingerings 3, 4, 2, 3, 4. Dynamics include *mf*, *f*, and *f sempre*. The word *Leg.* is written below the left hand.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of three flats. The right hand has sixteenth-note runs with fingerings 3, 1, 5, 3, 4, 5. The left hand has chords with fingerings 3, 5, 3, 2. Dynamics include *f* and *poco*. The word *Leg.* is written below the left hand.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of three flats. The right hand has sixteenth-note runs with fingerings 5, 2, 3, 2, 4, 2, 3, 3, 1, 1, 2. The left hand has chords with fingerings 3, 2, 3, 2. Dynamics include *mf sempre legato*, *meno f*, and *f*. The word *Leg.* is written below the left hand.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of three flats. The right hand has sixteenth-note runs with fingerings 5, 2, 3, 2, 4, 2, 3, 1, 1, 2, 1, 4, 5, 2, 3. The left hand has chords with fingerings 3, 2, 3, 2. Dynamics include *mf* and *meno mf*. The word *Leg.* is written below the left hand.

Sixth system of musical notation. Treble clef, key signature of three flats. The right hand has sixteenth-note runs with fingerings 3, 2, 3, 2, 5, 3, 1. The left hand has chords with fingerings 5, 2, 4, 2, 4, 2, 1, 2, 4, 2, 1, 2, 1, 3, 4, 2. Dynamics include *mf* and *cresc.*. The word *Leg.* is written below the left hand.

a) Pedal autograph.

b) Dieser und der folgende Takt sind hier genau nach dem Manuskript wiedergegeben. Im ersten der beiden Takte müssen, so bestimmt es die eine ununterbrochene Schlangenlinie, alle neun Töne des an beide Hände verteilten Akkords nacheinander erklingen. Wie der Herausgeber meint, nicht zu rasch nacheinander, sehr leise und gleichmäßig, etwa:

die acht 32 tel ungefähr im Zeitmaß: $\text{♩} = 132$, von des² ab selbstverständlich wieder das frühere Zeitmaß ($\text{♩} = 88$).

Der zweite Takt hat eine Schlangenlinie nur unten, oben die Anweisung: *secco*. Also müssen die fünf der linken Hand zugewiesenen Akkordtöne wiederum nacheinander erklingen (diesesmal in raschem, reißendem Nacheinander), die vier der rechten Hand verbleibenden Töne aber gleichzeitig (und am besten mit dem oberen b^1 der linken zusammen angeschlagen).

Obzwar schon die Schlangenlinie die Akkordbrechung unmißverständlich anordnet, schrieb Beethoven zur linken Hand im zweiten Takt auch noch: „arpeggio“ in Buchstaben. Damit ist wohl jeder Verfälschung vorgebeugt; das „secco“ kann nicht auf die linke, das „arpeggio“ kann nicht auf die rechte Hand bezogen werden. Der Text fast aller Ausgaben weicht in diesen zwei Takten vom Manuskript ab. Viele haben (immer in beiden Takten):

also zwei Schlangenlinien,
viele das durchlaufende Zeichen:

das „secco“ fand ich bei keinem. Fermate jedesmal etwa sechs Achtel ($\text{♩} = 88$); keine Luftpausen danach.

a) Pédale originale:

b) Cette mesure et la mesure suivante sont la reproduction exacte du manuscrit. A la première de ces mesures, ainsi que l'indique une seule ligne ininterrompue d'arpège, les neuf notes de l'accord, réparties aux deux mains, doivent être frappées l'une après l'autre. L'éditeur est d'avis que l'exécution de l'arpège ne doit pas être trop rapide, mais très douce et régulière, à peu près celle-ci:

les huit triples-croches environ en un mouvement de $\text{♩} = 132$, à partir du $\text{ré } b^2$ on reviendra naturellement au mouvement primitif ($\text{♩} = 88$).

Dans la deuxième mesure, l'accord n'est brisé qu'à la portée inférieure, à la portée supérieure il porte l'indication de *secco*. Donc les cinq notes attribuées à la main gauche doivent à nouveau être frappées l'une après l'autre (cette fois de façon rapide et impétueuse), les quatre notes supérieures en accord plaqué (et on les frappera le mieux simultanément avec le do^1 supérieur de la main gauche). Malgré la ligne indiquant déjà de façon indubitable la brisure de l'accord, Beethoven ajouta encore en toutes lettres à cette deuxième mesure, à la gauche l'indication d'arpeggio. Ainsi toute altération est inadmissible, le „secco“ ne pouvant se rapporter à la gauche, de même que l'arpeggio ne peut se rapporter à la droite. Quant à ces deux mesures, la plupart d'éditions ne sont pas conformes au manuscrit. Beaucoup d'éditions ont (toujours pour les deux mesures):

deux lignes d'arpège. Beaucoup

d'éditions ont le signe ininterrompu; je n'ai trouvé le „secco“ dans aucune édition. Point d'orgue d'une valeur d'environ six croches ($\text{♩} = 88$); ne pas faire suivre de pause.

a) Pedal original.

b) This bar and the one following are given here exactly as in the MS. In the first of these two bars, as the one unbroken wavy line indicates, all 9 notes of the chord (divided between the two hands) are to sound one after the other. And, in the Editor's opinion, in not too quick succession, very softly and evenly, thus:

the eight demisemiquavers in about this tempo: $\text{♩} = 132$ of course from $\text{d } b^2$ the former tempo again ($\text{♩} = 88$).

The second bar has the wavy line only in the lower bar, above, there is the indication „secco“. Therefore the five notes accorded to the left hand must again be played arpeggio (this time in quick impetuous succession), the four notes remaining for the right hand to be struck simultaneously (the best way is to strike them together with the upper $\text{b } b^1$ of the left hand).

Although the wavy line unmistakably directs that the chord must be broken, Beethoven wrote out the word „arpeggio“ in the bass of the second bar as well. This, therefore, precludes every falsification; „secco“ can have no reference to the left hand an „arpeggio“ has nothing to do with the right.

In nearly all editions the text of these two bars differentiates from the MS. Some have (always in both bars):

therefore two wavy lines,

others the unbroken arpeggio-sign:

„secco“ I was unable to find anywhere. Each Fermate about 6 quavers ($\text{♩} =$); no breathing-pause afterwards.

II. III. IV. V. VI. I.
ALLEGRO MA NON TROPPO (♩ = etwa 152)

molto marcato
ff sempre
ff
p non troppo legato
a) Ped.
*

p
cresc.

VIII. I.
f
non troppo legato
sempre forte
1 2 I 3 segue 1 2 I 3 3 2 3 4

f dimin. molto
pp non troppo legato
VI.5

sempre pp

a) Pedal autograph.
Pédale autographique.
Pedal original.

First system of musical notation. The upper staff is in bass clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. It features a complex melodic line with numerous slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The lower staff is in bass clef and contains sparse accompaniment. A vocal line labeled "sopra" is introduced in the second measure, marked *sf* and *mf pp*.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with slurs and fingerings. The lower staff provides accompaniment. The vocal line continues with slurs and fingerings, marked *sf* and *mf pp*.

Third system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the accompaniment. The vocal line is marked *legato* and *pp ben articolato*.

Fourth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with slurs and fingerings. The lower staff continues the accompaniment. The vocal line continues with slurs and fingerings, marked *mf* and *pp*.

Fifth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with slurs and fingerings. The lower staff continues the accompaniment. The vocal line continues with slurs and fingerings, marked *pp cresc.*

VI.

f *f* [*p*]

1 2 3 2 4 1 3 2 4 2 3 3 5

p *non cresc.* *p*

p *legato* *ben articolato*

4 1 3 5 1 4 4 3 5 2 4 2

non cresc. *p*

4 2 5 4 4 4 2 4 2 4 2

I. *f subito* *f*

4 4 3 1 5 1 5 4 3 2

VI. *p* *non troppo legato* *non troppo legato*

4 2 1 3 5 4 1 4 3 4 2

*Ad.**

System 1: Treble and Bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 4, 2, 1, 4, 1, 3, 1). Bass clef contains a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (2/3, 4(5), 4(5), 4(5), 5, 2/4, 2/4, 5, 2/3). Dynamics include *p*.

System 2: Treble and Bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 2). Bass clef contains a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (2/3, 4(5), 4(5), 4(5), 5, 2/4, 2/4, 5, 2/3). Dynamics include *p*.

System 3: Treble and Bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and fingerings (3, 1, 3, 5, 3, 5, 3, 2, 3, 2, 4, 2, 2, 4, 2). Bass clef contains a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (5, 2, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 3, 1, 3, 1, 3, 1, 3, 2, 3, 2, 4, 3, 4, 3, 4). Dynamics include *p*, *cresc.*, *sfp*, and *legato*.

System 4: Treble and Bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and fingerings (3, 5, 3, 5, 3, 2, 3, 2, 4, 2, 2, 4, 2, 3, 5, 1, 2, 4, 2, 2, 4, 2). Bass clef contains a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (2/3, 1, 2, 1, 3/4, 2/3, 1, 2, 1, 4, 3, 5/4). Dynamics include *sfp* and *cresc.*.

System 5: Treble and Bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and fingerings (2, 3, 2, 2, 3, 2, segue, VI.). Bass clef contains a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (1, 5/4, 2, 1, 4, 2, 3/2, 2). Dynamics include *dimin.*.

p
sf
sempre p
sf

I.
sf
cresc.

VI. (♩ = 160) (3 I 3)
dimin. (1) 2 1 2
f
sempre legato
f

(3 . 1 2)
f
f
f
f

f
f
sempre forte

sf sf 5 4 5 4 5 4 segue

I 3 2 3 I 4 I

sf ff sempre ff

3 4 2 I I 4 a) 5 3 I 4 I 4 I 3 5 3

ped.

dimin. molto VI.

I 3 5 3

pp non troppo legato

2 I 2 4 5 4 3 2 (5) 4 3 I 3 I 2 I 2 4 3 I

legato (♩ = 152) f dimin.

cresc. sf sf

3 legato I 2 I 3 3 I 2 I 3 3 I 2 I 4 I 3

a) Pedal autograph.
Pédale autographique.
Pedal original.

4 *legato* 3 *semplice*

dolce *non cresc.* *non cresc.*

p

4 *non legato, molto p, legg.*

p 4 *molto p*

f

sfp *sfp* *sfp* *p*

non legato

System 1: Treble and bass staves. Treble clef has a 4-measure phrase. Bass clef has a 4-measure phrase with fingering (3) 4, (2 I 3 I 2) 5, and a *sempre ff* marking. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5 are visible.

System 2: Treble and bass staves. Treble clef has a 4-measure phrase with a slur. Bass clef has a 4-measure phrase with a slur. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5 are visible.

System 3: Treble and bass staves. Treble clef has a 4-measure phrase with a slur and a dotted line above it. Bass clef has a 4-measure phrase with a slur and a *ff* marking. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5 are visible.

System 4: Treble and bass staves. Treble clef has a 4-measure phrase with a slur and a *ff* marking. Bass clef has a 4-measure phrase with a slur and a *ff* marking. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5 are visible.

System 5: Treble and bass staves. Treble clef has a 4-measure phrase with a slur and a *p legato* marking. Bass clef has a 4-measure phrase with a slur and a *p* marking. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5 are visible.

a) Pedal von hier bis zur Wiederkehr des ersten Themas autograph.

a) A partir d'ici jusqu'à la reprise du premier thème, la pédale est autographique.

a) Pedale, from here as far as the return of the first theme, is original.

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system includes markings for *Cresc.*, *poco a poco*, and *mf*. The second system includes *non troppo legato*, *rinforzando*, *p*, *legato*, and *Ped. **. Fingerings and articulation marks are present throughout.

a) Im Manuskript steht hier mit einer Deutlichkeit, die jeden Zweifel verbietet: *rinforzando*. Alle dem Herausgeber bekannten Drucke haben: *ritardando* statt: *rinforzando*. Vermutlich hat ein Stecher einer frühen Ausgabe nachlässig gelesen, und sein (bei der — nochmals betonten — Klarheit der Schrift erstaunlicher) Irrtum wurde gründend. Läge der Irrtum, das Versehen, wie die Leiter späterer Drucke offenbar annahmen, bei Beethoven, hätte er: *ritardando* gemeint und: *rinforzando* geschrieben, so wäre zur Flüchtigkeit hier zwei Takte später seine Vergeßlichkeit gesellt. Dem: *ritardando* müßte dort die Angabe: *a tempo* folgen, aber von ihr ist im Manuskript nichts zu sehen. (Zeitmaßwechsel- und -rückungen hat Beethoven immer besonders aufmerksam bezeichnet; ein Beispiel für Unterlassungen auf diesem Gebiet ist kaum bekannt.)

Selbstverständlich wird: *a tempo* in den gedruckten Ausgaben gebracht. Meistens aber doch nicht immer sind die von Beethoven durchgesehenen und verbesserten Erstdrucke entscheidend für die Textrichtigkeit. Der Herausgeber weiß nicht, ob solche überprüfte Erstdrucke: *rinforzando* oder: *ritardando* haben. Haben sie: *ritardando*, und ließ Beethoven es stehn, so bleibt die Frage, wann er in diesem Fall sorgloser war, beim Schreiben oder beim Lesen?

Der Herausgeber glaubt unbedingt der Handschrift. Musikalische Bedenken gegen das: *rinforzando* könnte er nicht begreifen; es ist für ihn durchaus überzeugend, berechtigt, ja notwendig, das: *sf* des vierzehnten Taktes des Hauptthemas ist um einen halben Takt vorwärts getrieben, der Höhepunkt wird diesmal erst bei: *rinforzando* erreicht, ein: *cresc.* geht voraus, eine Abschwelligabel folgt, kurz: es gibt eine Schar von Bürgen für: *rinforzando*. Bei dem: *ritardando* hingegen, dem er jahrelang gehorsam war, bis er eben die Handschrift zu Gesicht bekam, fühlte der Herausgeber sich nie recht wohl, die Verlangsamung der Tonleitern unten widerstrebte ihm stets, und er war wie ein Befreiter froh, mit dem schließlich entdeckten: *rinforzando* eine gültige Rechtfertigung seines Unbehagens zu erhalten.

a) Dans le manuscrit, nous voyons mentionné si distinctement qu'il ne peut s'élever aucun doute, un *rinforzando*. Toutes les éditions connues par l'éditeur ont là un *ritardando* au lieu du *rinforzando*. Cette erreur est due probablement à la négligence du graveur d'une des anciennes éditions, (ce qui vu la clarté du texte nous étonne) et cette erreur a uniformément été adoptée dans les éditions ultérieures. Si, comme les rédacteurs des éditions ultérieures semblent l'admettre, l'erreur avait été commise par Beethoven, si en place du *ritardando* intentionné, il avait écrit un *rinforzando*, cela aurait été aussi superficiel qu'oublié, car il aurait à la deuxième mesure suivante également oublié un *a tempo*, qui s'imposerait alors là. Dans le manuscrit nous n'en voyons pas trace. (Beethoven a toujours très soigneusement mentionné les changements de mouvement, les retours au mouvement et nous ne trouvons à citer pour dire aucune omission.) Naturellement, la plupart des éditions imprimées ont cet "*a tempo*". Les éditions primitives revues et corrigées décident presque toujours de la justesse du texte. L'éditeur ignore si ces éditions revues portent un *rinforzando* ou un *ritardando*. Si elles mentionnent un *ritardando* que Beethoven ne modifia point, il est à se demander s'il fait trouver la négligence dans sa rédaction ou dans sa révision du texte. L'éditeur croit absolument au manuscrit. L'éditeur ne comprend pas qu'il puisse s'élever des considérations d'ordre musical à ce sujet; il trouve le *rinforzando* absolument convaincant, absolument justifié et même nécessaire, le *sf* de la quatorzième mesure du thème principal s'avance d'une demi mesure, le point culminant ne s'atteint cette fois qu'au *rinforzando* qu'un *cresc.* précède, il est suivi d'un soufflet décroissant, somme toute, nous avons des garanties suffisantes pour la justesse du *rinforzando*. Pour ce qui concerne par contre le *ritardando*: l'éditeur, durant des années, avant qu'il n'eut connaissance du manuscrit, se conforma à contre-cœur à cette indication, le ralentissement des passages de la basse ne lui étant pas sympathique, et il fut heureux de découvrir enfin la justification de son antipathie.

a) *Rinforzando* is to be found in the MS. with a distinctness forbidding any uncertainty. All editions known to the Editor have: *ritardando* instead of *rinforzando*. Probably due to some engraver who read an early edition carelessly, and his error (strange enough, owing to the extreme lucidity of the writing, was the foundation of all later ones. If this oversight, this mistake had been Beethoven's (as later publishers evidently presumed) had he meant: *ritardando* and written: *rinforzando*, to his desultoriness here, would, two bars further on, have been added forgetfulness. There, the indication a tempo would have to follow *ritardando*, but in the MS. there is nothing of the kind to be seen.

(Tempo-changes and licences were always scrupulously noted by Beethoven, there is scarcely any example for omissions of this kind).

Of course: *a tempo* is to be found in the printed editions.

Generally, but not always, however, the first impressions revised and improved by Beethoven himself, are decisive for the correctness of the text. The Editor is not aware if such first impressions have: *rinforzando* or: *ritardando*. If they have: *ritardando*, and Beethoven let it remain, one must ask oneself, in which case was he more careless, in writing or in reading? The Editor believes absolutely in the autograph.

Scruples of a musical nature with regard to: *rinforzando* would be incomprehensible, as far as he is concerned; he finds it absolutely convincing, justifiable and even necessary, the *sf* at the fourteenth bar of the principal theme is driven half a bar forwards, the climax this time is only reached at: *rinforzando*, a *cresc.* precedes it, a *decrec.* fork follows, in short: there are any number of guarantees for: *rinforzando*.

On the other hand, however, the: *ritardando*, which the Editor was obedient to for many years (before he had the advantage of seeing the autograph itself) was never sympathetic to him, the slackening of the lower scale was repugnant to him always and he was as glad as one released from care, when the *rinforzando*, at last discovered: gave a valid justification for his uneasiness.

System 1: Treble and bass staves. Treble clef has a melodic line with slurs and fingerings (3, 4, 3, 4, 4, 4, 3, 3, 4). Bass clef has a supporting line with slurs and fingerings (5, 2, 4, 5, 2, 4, 4, 5). Dynamics include *sf* and *sempre p*.

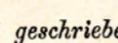
System 2: Treble and bass staves. Treble clef has a melodic line with slurs and fingerings (4, 4, 4, 4, 2, 3, 4, 3, 3, 4). Bass clef has a supporting line with slurs and fingerings (2, 4, 2, 3, 4, 3, 4, 3, 5). Dynamics include *cresc.*, *f*, and *p*. A section marker *VI.* is present.

System 3: Treble and bass staves. Treble clef has a melodic line with slurs and fingerings (4, 2, 5, 4, 2, 4, 2, 4, 2, 4). Bass clef has a supporting line with slurs and fingerings (4, 3, 5, 4, 4, 3, 2, 4, 4, 3, 4). Dynamics include *p legato*, *non cresc.*, and *p*. Performance instructions *dolce* and *ben articolato* are present.

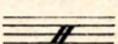
System 4: Treble and bass staves. Treble clef has a melodic line with slurs and fingerings (5, 4, 2, 4, 2, 4, 2, 4, 2, 4). Bass clef has a supporting line with slurs and fingerings (4, 2, 4, 2, 4, 3, 4, 5, 4, 3, 2). Dynamics include *sf* and *f*.

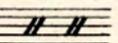
System 5: Treble and bass staves. Treble clef has a melodic line with slurs and fingerings (3, 5, 4, 3, 4, 2, 3, 5, 4, 3, 4, 2). Bass clef has a supporting line with slurs and fingerings (4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4). Dynamics include *p*. Performance instructions *non troppo legato* and *Ad. ** are present.

The musical score is divided into three systems. The first system shows a right-hand part with a long melodic line and a left-hand part with a rhythmic accompaniment. The second system continues the melodic line with some variations and includes a section marked 'a)'. The third system features a more complex right-hand part with triplets and a left-hand part with sustained chords and a 'sfp' dynamic marking.

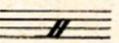
a) Einige, darunter die Urtextausgabe, haben hier, und gleich danach noch zweimal einen falschen Text. Hier zum ersten Sechzehntel „As (große Oktave)“ statt: „es, zwei Takte später den gleichen Fehler, und vier Takte später, wieder beim ersten Sechzehntel: „des (kleine Oktave)“ statt: „as¹“ Beethoven hat hier und an allen entsprechenden Stellen (mit zwei musikalisch bedingten Ausnahmen) in jeden zweiten Takt dieser zweitaktigen Figuren statt der Noten die zwei Wiederholungszeichen: „“ geschrieben.

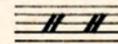
Jedes dieser Zeichen fordert, wie nicht gesagt zu werden braucht, die Wiederholung des unmittelbar vorangegangenen Halbtakts.

Die fehlerhafte Gestalt der drei oben genannten Takte hat ihren Ursprung gewiß in der Zerstretheit eines Stechers (oder Herausgebers?), der von hier ab plötzlich jedesmal den ganzen Vortakt wiederholte, als hätte nur ein:  in dem Takt gestanden, der zu behandeln war.

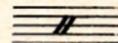
a) Quelques éditions, entre autres le texte primitif, ont ici et par deux fois encore un texte erroné. Ici à la première double-croche, il faut lire au lieu du la^b à la première octave „dô“ à la deuxième mesure suivante, la même faute se répète et quatre mesures plus loin, toujours à la première double-croche, il faut placer au lieu du ré^b à la deuxième octave „la^b à la deuxième octave.“ Ici, comme à tous les passages analogues (cela à deux exceptions près s'imposant du point de vue musical, Beethoven s'est servi à chaque deuxième mesure de ces figures à deux mesures, de signes de reprise: „“

en place de notes. Il est inutile de mentionner que chacun de ces signes impose la répétition de la demi-mesure précédent immédiatement. Les trois erreurs énoncées ici, ont certainement pour origine la distraction d'un graveur (ou d'un éditeur?) qui justement à partir de ces mesures répète à chaque fois la mesure précédente entière, comme s'il ne se trouvait qu'une

seule reprise: „“ dans la mesure en question.

a) Some editions, including the original-text edition have a wrong text here and twice immediately afterwards. Here, at the first semiquaver „As“ (great octave) instead of „es“ the same mistake two bars later, and four bars further on, again at the first semiquaver: „des“ (small octave) „as¹“ as (small octave)“. Beethoven has written here and at all corresponding passages (with two exceptions, musically necessary) in every second measure of these two-bar figures: „“

There is no need to say that each of these signs demands the repetition of the half bar immediately preceding

The incorrect form of the three above-mentioned bars is sure to have its origin in an engraver's inattentiveness (or perhaps an Editor's), suddenly beginning to repeat here the whole of the preceding bar, just as if only one „“ had been found in the bar with which he had to deal.

2 4 2 2 4 2 3 5 1. 2 4 2 2 4 2 2 3 2 2 3 2 segue

sfp *cresc.*

3 5 4 3 4 4 54 54 5

VI. *p*

dimin. *sfp*

3 4 52 3 1 4 5

5 1 2 1. 2

sempre p *sfp* *sfp* *cresc.*

1 4 5 2 1 4 5 1 4 5 2

dimin.

1 4 5 3 1

VI. $\text{♩} = 160$ (4)

f *sempre legato* *f* *sf*

2 3 1 1 1 1 1 1 1 3 2 3

Ped. *

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. Dynamics: *f*, *sf*. Fingerings: (4) 3, 1 5, 3 4, 1 4, 3) 1 4, 1 3, (4) 5, 1 2, 1 2. Pedal marking: *Ped.* *

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *sf*. Fingerings: 1, 1, 5, 1 4, 1, 1, 1 4.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *cresc.*, *mf*, *ff*. Fingerings: a) (4) 1 2, 4 1, 1) 2, 1 2, 1 4, 1 3. Pedal marking: *Ped.*

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *sempre ff*, *dimin. molto*. Fingerings: 1, 3 5, 3 4, 4, 4, 3, 3, 5, 3, 5.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *sempre f*, *sf*. Tempo markings: $(\text{♩} = 168)$, $(\text{♩} = 176)$. Section marking: VI. Fingerings: 1, 1, 5, 1 4, 1, 1.

a) Die Fingersätze über der linken Hand für den Fall der Fortsetzung bei 1. | a) Les doigts placés au-dessus de la gauche main se rapportent à l'enchaînement au 1. | a) Use the finger above the left hand in case one continues at 1.
 b) Pedal autograph. | b) Pédale autographique. | b) Pedal original.

SEMPRE PIÙ ALLEGRO

sf
sempre forte, ma non cresc.

I.
PRESTO (♩ = 104)

ff *sf* *p*

1. VIII. 2. VIII. 4. I.
p *p* *ff* *sf*

p

1. X. 2. I. 3. I. 4. I.
f *[sf]*

4 3 I (3) 4 I 3 5 4 I 4 3 I 4 2 I 2 3 5 3

sf sf sf sf

(♩ = 108)

1 4 1 4 1 5 1 5 1 2 3 5 1 3 5 4

sf sf sf sf sf

più forte sf

(3) 4 I 3 5 4 4 3 1 4 2 1 3 5 3

sf sf sf sf sf

(♩ = 112)

1 4 1 4 1 5 1 5 1 3 5 1 2 5 3

sf sf sf sf ff sf

4 2 Ped.

8. 3 5 1 2 5 3 3 1 5 1 2 5 3

sempre ff sf sf sf

3 1 4 2 Ped. 3 1 4 2 Ped.

8

sf *mf*

segue *Ped.*

8 (3) (3) (3) (♩ = 108) *segue*

cresc. *sf.*

8 (♩ = 116)

sf sf ff brioso

a) *Ped.*

(♩ = 108) I.

a) *Pedal autograph.*
Pédale autographique.
Pedal original.

BEETHOVEN

KLAVIER-SONATEN IN DER TONMEISTER-AUSGABE

Nr. 1
T. A. 123
Allegro Op. 2 Nr. 1

Nr. 2
T. A. 124
Allegro vivace Op. 2 Nr. 2

Nr. 3
T. A. 125
Allegro con brio Op. 2 Nr. 3

Nr. 4
T. A. 126
Allegro molto e con brio Op. 7

Nr. 5
T. A. 127
Allegro molto e con brio Op. 10 Nr. 1

Nr. 6
T. A. 129
Allegro Op. 10 Nr. 2

Nr. 7
T. A. 129
Presto Op. 10 Nr. 3

Nr. 8
T. A. 130
Grave (Pathétique) Op. 13

Nr. 9
T. A. 131
Allegro Op. 14 Nr. 1

Nr. 10
T. A. 132
Allegro Op. 14 Nr. 2

Nr. 11
T. A. 133
Allegro con brio Op. 22

Nr. 12
T. A. 134
Andante con Variazioni Op. 26

Nr. 13
T. A. 135
Sonata quasi una Fantasia Op. 27 Nr. 1
Andante

Nr. 14
T. A. 136
Sonata quasi una Fantasia Op. 27 Nr. 2
Adagio sostenuto
(in vielen Ausgaben „Mondscheinsonate“ genannt)

Nr. 15
T. A. 137
Allegro Op. 28

Nr. 16
T. A. 138
Allegro vivace Op. 31 Nr. 1

Nr. 17
T. A. 139
Largo Op. 31 Nr. 2
Allegro

Nr. 18
T. A. 140
Allegro Op. 31 Nr. 3

Nr. 19
T. A. 141
Andante Op. 49 Nr. 1

Nr. 20
T. A. 57
Allegro ma non troppo Op. 49 Nr. 2

Nr. 21
T. A. 142
Allegro con brio Op. 53

Nr. 22
T. A. 143
In Tempo d'un Menuetto Op. 54

Nr. 23
T. A. 144
Allegro assai Op. 57
(in vielen Ausgaben „Appassionata“ genannt)

Nr. 24
T. A. 145
Adagio cantabile Op. 78
Allegro ma non troppo

Nr. 25
T. A. 146
Presto alla tedesca Op. 79

Nr. 26
T. A. 147
Adagio (Les adieux) Op. 81

Nr. 27
T. A. 148
Mit Lebhaftigkeit Op. 90

Nr. 28
T. A. 149
Allegretto, ma non troppo Op. 101

Nr. 29
T. A. 150
Sonate für das Hammerklavier Op. 106
Allegro

Nr. 30
T. A. 151
Vivace, ma non troppo Op. 109

Nr. 31
T. A. 152
Moderato cantabile Op. 110

Nr. 32
T. A. 153
Maestoso Op. 111

Allegro con brio

KLAVIERWERKE IN DER TONMEISTER-AUSGABE

J. S. BACH

(EDWIN FISCHER)

Nr.

Englische Suiten:

- 287. Nr. 1. A-dur
- 288. Nr. 2. a-moll
- 289. Nr. 3. g-moll
- 290. Nr. 4. F-dur
- 291. Nr. 5. e-moll
- 292. Nr. 6. d-moll

Fantasien und Fugen
Präludien und Fugen
Fantasie c-moll
Chromatische Fantasie

Französische Suiten:

- 281. Nr. 1. d-moll
- 282. Nr. 2. c-moll
- 283. Nr. 3. h-moll
- 284. Nr. 4. Es-dur
- 285. Nr. 5. G-dur
- 286. Nr. 6. E-dur

3. Zweistimmige Inventionen

4. Dreistimmige Inventionen

Italienisches Konzert

Partiten I, Nr. 1/2

Partiten II, Nr. 3/4

Partiten III, Nr. 5/6

1. Zwölf kleine Präludien und sechs kleine Präludien

Toccaten und Fugen I, Nr. 1/2

Toccaten und Fugen II, Nr. 3/5

Toccaten und Fugen III,

Nr. 6/7

Das wohltemperierte Klavier

Band I, Heft 1

Band I, Heft 2

Band I, Heft 3

Band II, Heft 1

Band II, Heft 2

Band II, Heft 3

Leichtere Vortragsstücke

Variationen in italienischer

Manier, Fuge über den Na-

men Bach, Präludio, Allegro

und Fuge Es-dur, Capriccio

über die Abreise des gelieb-

ten Bruders

BEETHOVEN

(ARTUR SCHNABEL)

Albumblatt »Für Elise«

Andante F-dur (Andante fa-
vori)

Bagatellen I/III

123/153. Sämtliche Sonaten und
Sonatinen in Einzel-Aus-
gaben

Ecossaisen

Fantasie g-moll op. 77

Rondo C-dur op. 51 Nr. 1 und

Rondo G-dur op. 51 Nr. 2

Variationen F-dur op. 34;

Es-dur op. 35 (Eroica); C-dur

op. 120 (Diabelli); c-moll;

G-dur (Nel cor più) u. a.

CHOPIN

(LEONID KREUTZER)

115, 116, 163, 164. Balladen Nr. 1—4

171/177, 247, 248. Etüden I/IX

200. 5 Impromptus

117. Fantasie f-moll op. 49

118. Fantaisie-Impromptu

222/228. Mazurkas I/VII

112/114, 234/236. Nocturnes I/VI

193/198. Polonaisen I/VI

178, 179, 245, 246. Préludes I/IV

180/182. Rondos I/III

204/206, 50. Scherzi I/IV

183, 184. Sonaten b-moll, h-moll

249/257. Walzer I/IX

191. Allegro de Concert A-dur op. 46

189. { Berceuse Des-dur op. 57

{ Barcarole Fis-dur op. 60

190. Boléro a-moll op. 19, Taran-

telle op. 43

202. Klavierkonzert Nr. 1. e-moll

op. 11

203. Klavierkonzert Nr. 2. f-moll

op. 21

Grande Polonaise brillante

op. 22 mit Orchester

Variations brillantes

CLEMENTI

(JAMES KWAST)

262/267. Sonatinen Nr. 1—12

269/280. Sonaten Nr. 1—12

HÄNDEL

(JAMES KWAST)

Suiten

119, 120. A-dur, F-dur / d-moll

121, 122. G-dur / E-dur, fis-moll

229, 230. g-moll / f-moll

231, 232. g-moll / d-moll, d-moll

233. e-moll, B-dur

HAYDN

(JAMES KWAST)

68/79. 12 Sonaten in Einzelaus-
gaben

MENDELSSOHN

(MAYER-MAHR)

Andante cantabile e Presto
agitato H-dur, Capriccio fis-
moll op. 5

Drei Capricen op. 33

Capriccio brillant h-moll
op. 22

51. Sieben Charakterstücke
op. 7

67. Sechs Kinderstücke op. 72

Konzert d-moll op. 40

Konzert g-moll op. 25

42/49. Lieder ohne Worte I/VIII
Präludium und Fuge e-moll,
op. 35 Nr. 1

3 Präludien u. Etüden op. 104

66. Fantasie fis-moll op. 28

Rondo brillant Es-dur op. 29

65. Rondo Capriccioso E-dur
op. 14

55. Variations sérieuses op. 54

52, 59, 64. Drei Capriccios op. 16

Capriccio op. 118, Etüde

f-moll, Scherzo h-moll

351. Scherzo a capriccio fis-moll

MOZART

(CARL FRIEDBERG)

84/100. Sämtliche Sonaten in
Einzelausgaben

Fantasien d-moll, C-dur

Fantasie c-moll (à la Con-
stanze)

3 Rondos a-moll, D-dur und
F-dur

Variationen I/II

Kleine Fantasie c-moll

SCHUBERT

(CONRAD ANSORGE)

101. Wanderer-Fant. C-dur op. 15
Sonaten

102. Fantas.-Sonate G-dur op. 78

106. a-moll op. 42

107. D-dur op. 53

109. A-dur op. 120

353. Es-dur op. 122

110. a-moll op. 143

186. H-dur op. 147

354. a-moll op. 164

355. c-moll (nachgelassenes Werk)

185. A-dur (nachgelassenes Werk)

108. B-dur (nachgelassenes Werk)

201. 6 Moments musicaux op. 94

103, 104. 4 Impromptus op. 90

105, 221. 4 Impromptus op. 142

2 Scherzi

SCHUMANN

(MAYER-MAHR)

19. Abegg-Variationen op. 1

20. Albumblätter op. 124

28. Album für die Jugend op. 68

{ Arabeske op. 18

{ Blumenstück op. 19

22. Carnaval op. 9

Concert sans Orchestre op. 14

Davidsbündler op. 6

Etudes symphoniques op. 15

26. Faschingsschwank aus Wien

op. 26

Humoreske op. 20

29. Kinderszenen op. 15

30. Kreisleriana op. 16

Nachtstücke op. 23

33. Papillons op. 2

34. Fantasie C-dur op. 17

35. Fantasiestücke op. 12.

37. Romanzen op. 28

Sonate fis-moll op. 11

40. Sonate g-moll op. 22

38. Toccata op. 7

36. Waldszenen op. 82

237/244. 8 Novelletten op. 21

WEBER

(BRUNO EISNER)

212. Aufforderung z. Tanz op. 65

Konzertstück f-moll op. 79

260. Momento Capriccioso B-dur

op. 12

350. Polacca brillante op. 72

261. Polonaise E-dur op. 21

259. Rondo brillant op. 62

Sonaten

213. C-dur op. 24

214. As-dur op. 39

187. d-moll

*Die mit Nr. bezeichneten Werke sind erschienen (Dezember 1926), die übrigen folgen in kurzen Zwischenräumen
Jedes Heft ist einzeln käuflich / Bei Bestellungen genügt Angabe der Nummer*

IM VERLAG ULLSTEIN / BERLIN

1 417CA 6782
MU
12/09 30950-27 UFA