

EDITION COTTA

INSTRUKTIVE AUSGABE KLASSISCHER KLAVIERWERKE

ABTEILUNG III

5 vols £5 0

Sonaten und andere Werke

für das Pianoforte

von

L. VAN BEETHOVEN

Unter Mitwirkung von IMMANUEL von FAISST
bearbeitet von SIGMUND LEBERT und HANS von BULOW

Ed. Cotta

No. 10. Band I. **10 Sonaten.** (Op. 2—14.) Bearbeitet von SIGMUND LEBERT

No. 11. Band II. **10 Sonaten.** (Op. 22—49.) Bearbeitet von SIGMUND LEBERT

No. 12. Band III. **Variationen, Rondos, Bagatellen, Andante F dur.** (Op. 33—51 und ohne Opuszahl.) Bearbeitet von SIGMUND LEBERT

No. 13. Band IV. **Sonaten und andere Werke.** (Op. 53—90.) Bearbeitet von HANS von BÜLOW

No. 14. Band V. **Sonaten und andere Werke.** (Op. 101—129.) Bearbeitet von HANS von BULOW

In dieser Bearbeitung Eigentum der Verlagshandlung für alle Länder

OXFORD UNIVERSITY PRESS
95 Wimbole Street W.1
Sole Agents for
COTTA EDITION

Stuttgart und **Berlin**
J. G. COTTA'sche Buchhandlung Nachfolger

F. Thiersch. 1896.

J. G. COTTA'sche Buchhandlung Nachfolger in STUTTGART und BERLIN

Instruktive Ausgabe klassischer Klavierwerke

Unter Mitwirkung von **Hans von Bülow, Immanuel von Faisst, Ignaz Lachner, Franz von Liszt**

begründet von

Sigmund Lebert

No.	
	Abteilung I.
55/56	**Haydn, Jos.,** Ausgewählte Sonaten und Solostücke. Unter Mitwirkung von I. v. Faisst und I. Lachner bearbeitet von S. Lebert. 2 Bände
55	Band I
	Einzelne Nummern:
330	Nr. 1. Sonate. G dur
331	Nr. 2. Sonate. C dur
332	Nr. 3. Sonate. F dur
333	Nr. 4. Sonate. D dur
334	Nr. 5. Sonate. E dur
335	Nr. 6. Sonate. D dur
336	Nr. 7. Sonate. E moll
337	Nr. 8. Sonate. Cis moll
338	Nr. 9. Sonate. C dur
339	Nr. 10. Sonate. B dur
56	Band II
	Einzelne Nummern:
340	Nr. 11. Sonate. G dur
341	Nr. 12. Sonate. G dur
342	Nr. 13. Sonate. D dur
343	Nr. 14. Sonate. Es dur
344	Nr. 15. Sonate. Es dur
345	Nr. 16. Sonate. As dur
346	Nr. 17. Sonate. Es dur
347	Nr. 18. Fantasie. C dur
348	Nr. 19. Capriccio. G dur
349	Nr. 20. Variationen. F moll
	Abteilung II.
70/71 73	**Mozart, W. A.,** Ausgewählte Sonaten und andere Stücke. Unter Mitwirkung von I. v. Faisst und I. Lachner bearbeitet von S. Lebert. 3 Bände
70	Band I
	Einzelne Nummern:
370	Nr. 1. Sonate. C dur
371	Nr. 2. Sonate. G dur
372	Nr. 3. Sonate. C dur
373	Nr. 4. Sonate. F dur
374	Nr. 5. Sonate. C dur
375	Nr. 6. Sonate. F dur
376	Nr. 7. Sonate. F dur
377	Nr. 8. Sonate. B dur
378	Nr. 9. Sonate. A dur
379	Nr. 10. Sonate. B dur
380	Nr. 11. Sonate. C dur
381	Nr. 12. Sonate. B dur
71	Band II
	Einzelne Nummern:
382	Nr. 13. Sonate. D dur
383	Nr. 14. Sonate. D dur
384	Nr. 15. Sonate. D dur
385	Nr. 16. Sonate. A moll
386	Nr. 17. Sonate. F dur
387	Nr. 18. Fantasie und Sonate. C moll
388	Nr. 19. Rondo. D dur
389	Nr. 20. Rondo. A moll
390	Nr. 21. Adagio H moll
391	Nr. 22. Gigue G dur
392	Nr. 23. Fantasie. D moll
393	Nr. 24. Fantasie. C moll
394	Nr. 25. Fantasie. C dur
73	Band III. Zu vier Händen
	Einzelne Nummern:
460	Nr. 1. Sonate. D dur
461	Nr. 2. Sonate. B dur
462	Nr. 3. Sonate. C dur
463	Nr. 4. Sonate. F dur
464	Nr. 5. Andante con Variazioni. G dur
465	Nr. 6. Fantasie. F moll
466	Nr. 7. Fantasie. F moll
	Abteilung III.
10/14	**Beethoven, L. van,** Sonaten und andere Werke. 5 Bände: Band I—III unter Mitwirkung von I. v. Faisst bearbeitet von S. Lebert, Band IV u. V bearbeitet von H. v. Bülow.
10	Band I
	Einzelne Nummern:
120	Sonate Op. 2. Nr. 1. F moll
121	Sonate Op. 2. Nr. 2. A dur
122	Sonate Op. 2. Nr. 3. C dur
123	Sonate Op. 7. Es dur
124	Sonate Op. 10. Nr. 1. C moll
125	Sonate Op. 10. Nr. 2. F dur
126	Sonate Op. 10. Nr. 3. D dur
127	Sonate Op. 13. C moll
128	Sonate Op. 14. Nr. 1. E dur
129	Sonate Op. 14. Nr. 2. G dur
11	Band II
	Einzelne Nummern:
130	Sonate Op. 22. B dur
131	Sonate Op. 26. As dur
132	Sonate Op. 27. Nr. 1. Es dur
133	Sonate Op. 27. Nr. 2. Cis moll
134	Sonate Op. 28. D dur
135	Sonate Op. 31. Nr. 1. G dur
136	Sonate Op. 31. Nr. 2. D moll
137	Sonate Op. 31. Nr. 3. Es dur
138	Sonate Op. 49. Nr. 1. G moll
139	Sonate Op. 49. Nr. 2. G dur
12	Band III
	Einzelne Nummern:
140	6 Variationen über Nel cor. G dur
141	6 leichte Variationen über ein Schweizerlied. F dur
142	6 leichte Variationen. G dur
143	6 Variationen Op. 34. F dur
144	15 Variationen mit Fuge Op. 35. Es dur
145	32 Variationen. C moll
146	7 Bagatellen Op. 33
147	Rondo Op. 51. Nr. 1. C dur
148	Rondo Op. 51. Nr. 2. G dur
149	Andante. F dur
13	Band IV
	Einzelne Nummern:
150	Sonate Op. 53. C dur
151	Sonate Op. 54. F dur
152	Sonate Op. 57. F moll
153	6 Variationen Op. 76. D dur
154	Fantasie Op. 77. G moll
155	Sonate Op. 78. Fis dur
156	Sonatine Op. 79. G dur
157	Sonate Op. 81 a. Es dur
158	Polonaise Op. 89. C dur
159	Sonate Op. 90. E moll
14	Band V
	Einzelne Nummern:
160	Sonate Op. 101. A dur
161	Sonate Op. 106. B dur
162	Sonate Op. 109. E dur
163	Sonate Op. 110. As dur
164	Sonate Op. 111. C moll
165	11 neue Bagatellen Op. 119
166	33 Variationen über einen Walzer von Diabelli Op. 120
167	6 Bagatellen Op. 126
168	Rondo a Capriccio Op. 129. G dur
	Abteilung IV.
30/31	**Clementi, Muzio,** Ausgewählte Sonaten und andere Werke. Unter Mitwirk. von I. v. Faisst bearbeitet von S. Lebert. 2 Bde.
30	Band I
	Einzelne Nummern:
270	6 Sonatinen
271	Sonate. Op. 20. Es dur
272	Sonate. Op. 33. Nr. 1. F dur
273	Sonate. Op. 26. Nr. 3. D dur
274	Sonate. Op. 25. Nr. 2. G dur
275	Sonate. Op. 12. Nr. 4. Es dur
276	Sonate. Op. 36. Nr. 1. A dur
277	Sonate. Op. 26. Nr. 2. Fis moll
278	Sonate. Op. 2. Nr. 1. C dur
279	Sonate. Op. 47. Nr. 2. B dur
31	Band II
	Einzelne Nummern:
280	Sonate. Op. 34. Nr. 1. C dur
281	Sonate. Op. 40. Nr. 1. G dur
282	Sonate. Op. 40. Nr. 3. D moll
283	Toccata. B dur
284	Sonate. Op. 34. Nr. 2. G moll
285	Sonate. Op. 40. Nr. 2. H moll
286	Sonate. Op. 36. Nr. 3. C dur
287	Sonate. Op. 50. Nr. 3. (Didone abbandonata.) G moll
	Abteilung V.
90/91	**Weber, C. M. von,** Ausgewählte Sonaten und Solostücke. Bearb. v. F. v. Liszt. 2 Bde.
90	Band I
	Einzelne Nummern:
440	Erste grosse Sonate. Op. 24. C dur
441	Zweite grosse Sonate. Op. 39. As dur
442	Dritte grosse Sonate. Op. 49. D moll
443	Vierte grosse Sonate. Op. 70. E moll
91	Band II
	Einzelne Nummern:
444	Concertstück. Op. 79. F moll
445	Momento capriccioso. Op. 12. B dur
446	Grande Polonaise. Op. 21. Es dur
447	Rondeau brillant. Op. 62. Es dur
448	Aufforderung zum Tanz. Rondeau brillant. Op. 65. Des dur
449	Polacca brillante. Op. 72. E dur
	Abteilung VI.
75/79	**Schubert, Franz,** Ausgewählte Compositionen. Unter Mitwirkung von S. Lebert bearbeitet von F. v. Liszt. 5 Bände
75	Band I
	Einzelne Nummern:
420	Fantasie. Op. 15. C dur
421	Erste grosse Sonate. Op. 42. A moll
422	Zweite grosse Sonate. Op. 53. D dur
423	Fantasie oder Sonate. Op. 78. G dur
76	Band II
	Einzelne Nummern:
424	Walzer und Ländler. Op. 9. 18. 33
425	Valses sentimentales etc. Op. 50. 67. 92. 127
426	4 Impromptus. Op. 90
427	Moments musicaux. Op. 94
428	4 Impromptus. Op. 142
77	Band III
	Einzelne Nummern:
429	Allegretto. C moll
430	12 Ländler. Op. 171
431	12 Deutsche Tänze
432	Grosse Sonate Op. 143. A moll
433	Letzte Sonaten. Nr. 1. C moll
434	„ „ Nr. 2. A dur
435	„ „ Nr. 3. B dur
78	Band IV. Zu vier Händen
	Einzelne Nummern:
470	Vier kleine Ländler
471	Kindermarsch. G dur
472	Variationen über ein französisches Lied. Op. 10. E moll
473	Trois Marches héroïques. Op. 27
474	Deutsche Tänze u. Ecossaisen. Op. 33
475	Variations (Thème original). Op. 35. As dur
476	Six grandes Marches. Op. 40
477	Trois Marches militaires. Op. 51
478	Divertissement à la Hongroise. Op. 54. G moll
479	Grosser Trauermarsch. Op. 55. C moll
480	Divertissement en forme d'une marche brillante. Op. 63. E moll
79	Band V. Zu vier Händen
	Einzelne Nummern:
481	Grande Marche héroïque. Op. 66. A moll
482	Variationen (Thème de Marie de Hérold). Op. 82. C dur
483	Andantino varié. Op. 84. Nr. 1. H moll
485	Rondo brillant. Op. 84. Nr. 2. E moll
486	Fantaisie. Op. 103. F moll
487	Deux Marches caractéristiques. Op. 121.
488	Grand Duo. Op. 140. C dur
489	Lebensstürme (Charakteristisches Allegro). Op. 144. A moll
	Abteilung VII.
50/51	**Dussek, Johann Ludwig,** Sonaten und andere Werke für das Pianoforte. Unter Mitwirkung von I. v. Faisst bearbeitet und herausgegeben von S. Lebert. 2 Bände
50	Band I
	Einzelne Nummern:
310	La matinée. Rondo. D dur
311	Canzonetta. G moll
312	Ma barque légère. Air de Grétry. Es dur

Zu beziehen durch die meisten Musikalienhandlungen und Buchhandlungen

Bei Bestellungen aus der „Edition Cotta" genügt die Angabe der vorgedruckten Nummern

M22
.B4
L42
1891
Vol. 4

Ira F. Brilliant
Center for Beethoven Studies
San Jose State University

Ira F. Brilliant
Center for Beethoven Studies
San Jose State University

Cotta-Edition No. 13

Instructive Edition of Classical Pianoforte-works

With the cooperation of Hans von Bülow, Immanuel von Faisst, Ignaz Lachner, Franz von Liszt
founded by Sigmund Lebert

Adopted in the New Academy of Musik in Berlin and in the Conservatories at Vienna and Stuttgart

DIVISION III, VOLUME IV

Sonatas and other Works

for the Pianoforte

composed by

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Fourth volume

Beethovens Works for Pianoforte solo

from op. 53

in a critical and instructive edition

with explanatory remarks for teachers and pupils

by

HANS VON BÜLOW

First part

English translation of the instructive text by **J. H. Cornell**

In this edition property of the publishers for all countries

MDCXL

Stuttgart und **Berlin**

J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger

New York: Edward Schuberth & Co., 11 East 22nd Street | London W.: **Augener Limited,** 199 Regent Street

Copyright, 1891, by Edward Schuberth & Co.

Edition Cotta No. 13

Instruktive Ausgabe klassischer Klavierwerke

Unter Mitwirkung von Hans von Bülow, Immanuel von Faisst, Ignaz Lachner, Franz von Liszt
begründet von Sigmund Lebert

Eingeführt in der Neuen Akademie der Tonkunst in Berlin, sowie in den Konservatorien zu Wien und Stuttgart

ABTEILUNG III, BAND IV

Sonaten und andere Werke

für das Pianoforte

von

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Vierter Band

Beethovens Werke für Piano solo

von op. 53 an

in kritischer und instruktiver Ausgabe
mit erläuternden Anmerkungen für Lehrende und Lernende

von

HANS VON BÜLOW

Erster Teil

*

In dieser Bearbeitung Eigentum der Verlagshandlung für alle Länder

MDCXL

Stuttgart und **Berlin**
J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger

DRUCK DER UNION DEUTSCHE VERLAGSGESELLSCHAFT IN STUTTGART

Inhaltsverzeichniss.

Table of Contents.

ERSTER BAND.
FIRST VOLUME.

		Pag.
Sonata Op. 2. No 1.	Allegro.	3
Sonata Op. 2. No 2.	Allegro vivace.	20
Sonata Op. 2. No 3.	Allegro con brio.	40
Sonata Op. 7.	Allegro molto e con brio.	66
Sonata Op. 10. No 1.	Allegro molto e con brio.	90
Sonata Op. 10. No 2.	Allegro.	104
Sonata Op. 10. No 3.	Presto.	118
Sonata Op. 13.	Grave.	138
Sonata Op. 14. No 1.	Allegro.	156
Sonata Op. 14. No 2.	Allegro.	168

ZWEITER BAND.
SECOND VOLUME.

		Pag.
Sonata Op. 22.	Allegro con brio.	2
Sonata Op. 26.	Andante con Variazioni.	27
Sonata Op. 27. No 1.	Andante.	44
Sonata Op. 27. No 2.	Adagio sostenuto.	60
Sonata Op. 28.	Allegro.	74
Sonata Op. 31. No 1.	Allegro vivace.	96
Sonata Op. 31. No 2.	Largo. Allegro.	122
Sonata Op. 31. No 3.	Allegro.	144
Leichte Easy Sonata Op. 49. No 1.	Andante.	166
Leichte Easy Sonata Op. 49. No 2.	Allegro ma non troppo.	174

DRITTER BAND.
THIRD VOLUME.

		Pag.
6 Var. über on Nel cor più.		2
6 leichte easy Var. über ein Schweizerlied. on a Swiss song.	Andante con moto.	12
6 leichte easy Var.	Andante quasi Allegretto.	20
6 Var. Op. 34.	Adagio.	32
15 Var. mit Fuge. with Fugue Op. 35.	Allegretto vivace.	44
32 Var.	Allegretto.	66
7 Bagatel Op. 33.	Andante grazioso.	82
Rondo Op. 51. No 1.	Moderato e grazioso.	102
Rondo Op. 51. No 2.	Andante cantabile e grazioso.	108
Andante.	Andante grazioso.	120

VIERTER BAND.
FOURTH VOLUME.

		Pag.
Sonata Op. 53.	Allegro con brio.	3
Sonata Op. 54.	In Tempo d'un Menuetto.	39
Sonata Op. 57.	Allegro assai.	54
6 Variations Op. 76.	Allegro risoluto.	92
Fantasie Op. 77.	Allegro.	100
Sonata Op. 78.	Adagio cantabile.	115
Sonatina Op. 79.	Presto alla tedesca.	129
Sonata Op. 81.a	Adagio.	142
Polonaise Op. 89.	Alla Polacca vivace.	163
Sonata Op. 90.	Con Allegrezza.	173

FÜNFTER BAND.
FIFTH VOLUME.

		Pag.
Sonata Op. 101.	Allegretto ma non troppo.	3
Sonata Op. 106.	Allegro.	22
Sonata Op. 109.	Vivace ma non troppo.	75
Sonata Op. 110.	Moderato cantabile.	97
Sonata Op. 111.	Maestoso.	118
11 neue *new* Bagatelles Op. 119.	Allegretto.	144
33 Veränderungen über einen Walzer v. Diabelli. *Variations on a Waltz by Diabelli.* Op. 120.	Vivace.	158
6 Bagatelles Op. 126.	Andante con moto.	206
Rondo a Capriccio Op. 129.	Allegro vivace.	222

SONATE

für das Pianoforte
von
L. van BEETHOVEN.
Op. 53.

SONATA

for the Pianoforte
by
L. van BEETHOVEN.
Op. 53.

Allegro con brio. M.M. ♩ = 168.

Pianoforte.

a) *pp e leggiero*

pp a)

cresc.

mf

f

sf

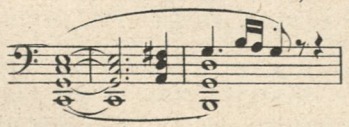
sf

decresc.

b)

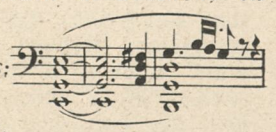
p

pp c)

a) Bei grösster Deutlichkeit und Gleichmässigkeit der Achtelschläge soll ein Hervorheben der metrischen Taktaccente in der Art vermieden werden, dass der melodische Inhalt:  gleichsam nur in Vibration erscheint.

b) Die Fermate hat zwei volle Takte zu gelten.

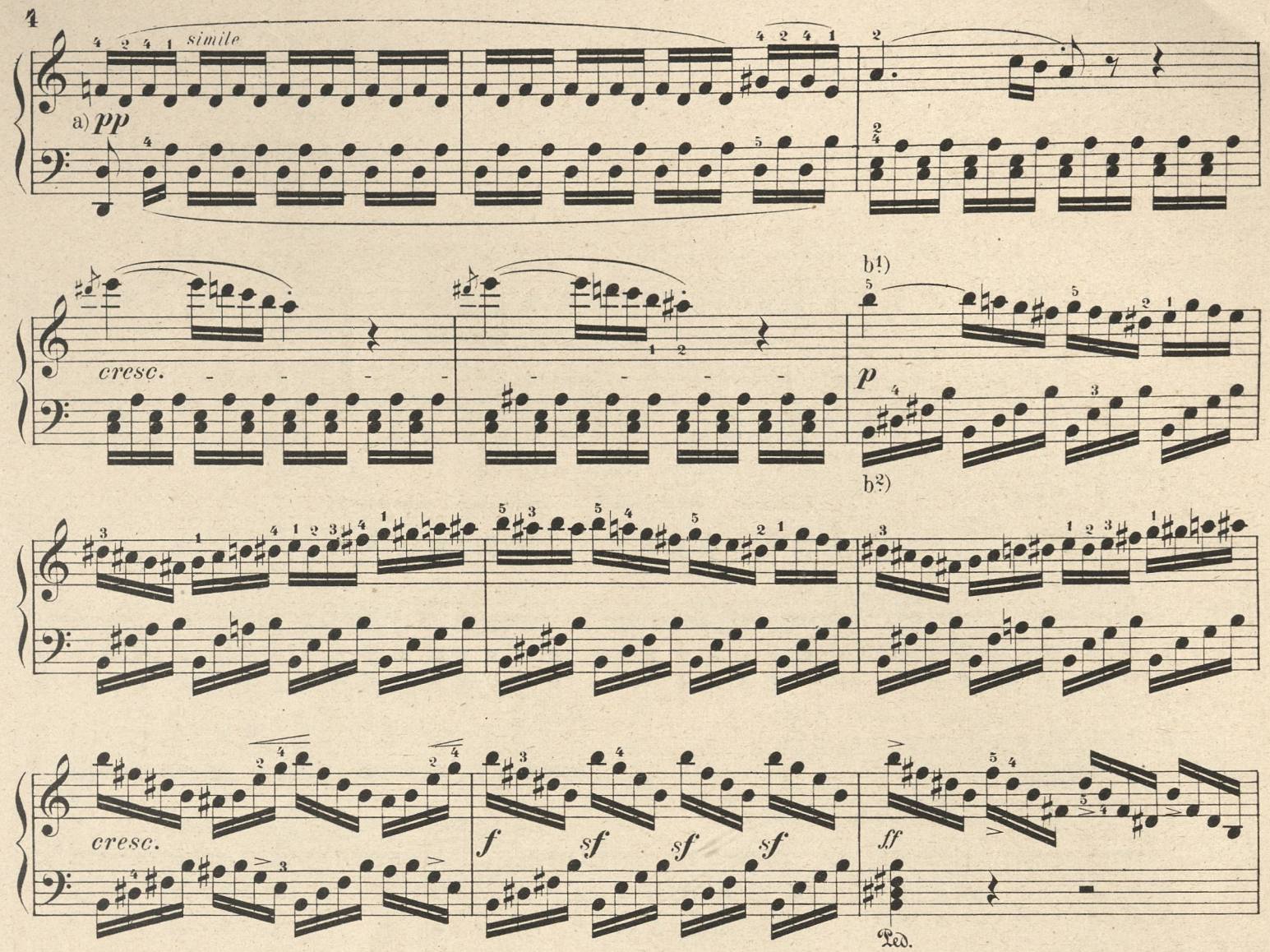
c) Siehe Anmerkung a) Seite 4.

a) *While observing the greatest clearness and evenness of the eighth-note-strokes, an emphasis on the metrical accents of the measure should be avoided, in such a manner that the melodic contents;*  *seems only, as it were, in vibration.*

b) *The pause should have the duration of two full measures.*

c) *See Remark* (a), *page* 4.

English translation by J. H. Cornell.
Copyright 1891 by Edward Schuberth & Co.



a) Der hier vorgeschriebene Fingerwechsel für die rechte Hand befördert die unterbrechungslose Dichtigkeit des Tremolo, welches einestheils nicht über die Sechzehntelbewegung hinausgehen, anderentheils gemäss der unter **a** Seite 3 gegebenen Anmerkung eine Betonung der guten Takttheile nicht aufkommen lassen darf.

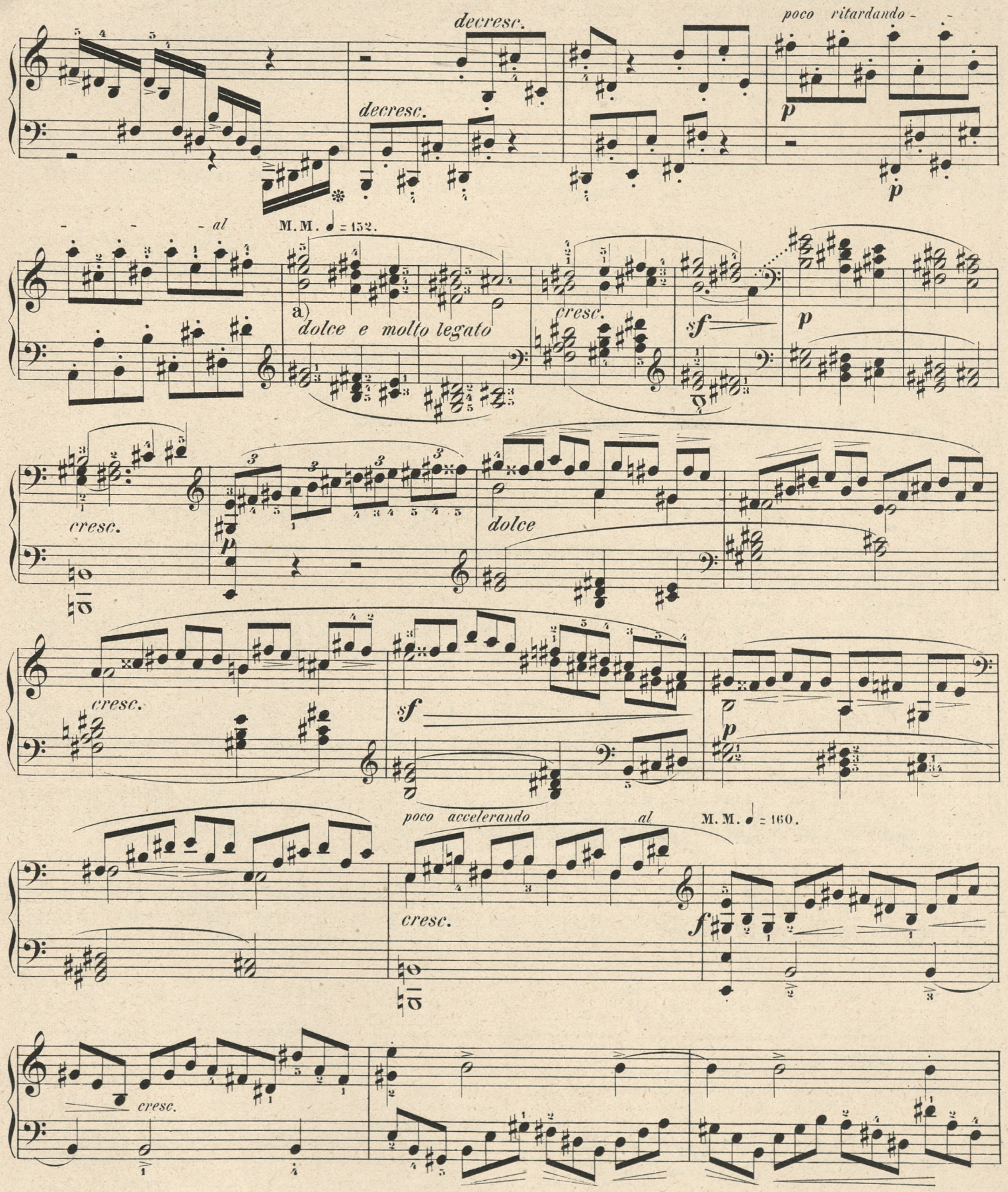
b1) Der Eintritt des „piano" darf keineswegs, wie einige Praktiker vermeinen, durch Einschaltung eines „decrescendo" im letzten Viertel des vorangehenden Taktes vermittelt *(technisch erleichtert)* werden. Die Vortragsnüance: „cresc. *p*" mit allen ihren erdenklichen Abstufungen ist dem Styl des Meisters so wesentlich eigenthümlich, dass eine willkürliche oder lückenhafte Ausführung derselben geradezu als ein grober Verstoss gegen den Beethovenschen Geist zu bezeichnen ist. Da eine kunstgemässe Ausführung derselben jedoch nicht nur eine vollkommene Herrschaft über die Finger, sondern auch die zur Fertigkeit ausgebildete Fähigkeit erheischt, den naturalistischen Trieb der musikalischen Empfindung, welche namentlich bei einem „crescendo" längerer Dauer zum Abschluss durch ein „forte" drängt, in bewusstvollem, also auch gedächtnissfestem Vorgefühle des weiteren Verlaufes zurückzudämmen, so wird dieser Punkt dem „denkenden" Spieler zu einem ganz besonderem Spezialstudium empfohlen. Der Herausgeber wird des Häufigen noch hierauf zurückkommen, glaubt jedoch bei diesem Anlasse gleich erwähnen zu müssen, dass bereits in vielen, namentlich den leidenschaftlicheren Instrumentalcompositionen Mozart's die besprochene Vortragsvorschrift eine *(wenn auch weniger als bei Beethoven)* hervorstechende Rolle spielt.

b2) Die Bassnote „h" ist in den ersten vier Takten nur Anfangs des ersten und des dritten Taktes zu markiren; im fünften Takte beide Male, im sechsten bei jedem Viertel. Die Spielweise wäre mit „non troppo legato" zu bezeichnen.

a) *The change of fingers, prescribed here for the right hand, promotes the uninterruptible density of the tremolo, which, on the one hand, should not exceed the 16th-note-motion; and, on the other hand, according to the remark made on p. 3,* (a), *forbids an accentuation of the accented parts of the measure.*

b1) *The entrance of the "piano," contrary to the opinion of some performers, should by no means be brought about* (technically facilitated) *through the interpolation of a "decrescendo" in the last quarter-note of the preceding measure. The expressional nuance: "cres. p", with all its conceivable gradations, is so essentially peculiar to the Master's style, that an arbitrary or defective execution of it is to be considered absolutely as a gross offence against the Beethovenian spirit. Yet, inasmuch as an artistic execution of it requires not only a perfect mastery of the fingers, but also the capacity developed into skill to restrain* (while conscious of a strongly felt presentiment of what follows) *the natural impulse of the musical feeling, which, especially at a "crescendo" of longer duration, urges us to a close by means of a "forte"; this point is recommended to the "thinking" player as a quite special study. The Editor will frequently revert to this point, yet he believes he ought, on this occasion, to remark, at once, that in many instrumental compositions of MOZART, especially the more passionate ones, the direction for delivery under discussion plays a prominent part,* (although less so than in the case of BEETHOVEN).

b2) *The bass-note* B *should be emphasized in the first four measures only at the beginning of the 1st and 3rd measures; in the 5th measure both times, in the 6th at each quarter-note. The manner of playing should be marked "non troppo legato".*



a) Das zweite Hauptmotiv, *(die „Cantilene“)* erfordert ein ruhigeres Zeitmaass als das erste, welches sich im 9ten Takte, bei der gefühlvollen Figuration in der Oberstimme, bis zu individuell freien Zögerungen erstrecken darf, natürlich „ohne jede Übertreibung“. Das Letztere gilt auch bezüglich des vorangehenden „Ritardando“ und der Rückkehr zum ersten Zeitmaasse *(auf Seite 6.)*

a) *The second principal motive* (the "cantilena") *requires a quieter tempo than the first, which in the 9th measure, at the expressive figuration in the upper voice, may be extended to individually free ritardandos, of course, without any exaggeration. The latter is the case also with regard to the preceding "ritardando", and to the return to the first tempo* (on P. 6).

M.M. ♩ = 168.

a!)

decresc. a?)

cresc.

f fz cresc.

Ped.

ff

simile

b)

sf sf sf sf sf

Ped.

p

*fp

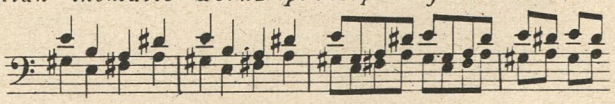
decresc.

pp

a!) Die nächstfolgenden vier Takte können nur bei verständnissvollem Einblicke in die ächt beethovensche thematische Arbeit — Prinzip der „Verkleinerung" — richtig gespielt werden:  etc.

a?) decrescendo heisst forte, crescendo heisst piano. Diese, populärer nicht zu formulirende, Regel habe der Spieler stets vor Augen. Einer der häufigsten und unerträglichsten Vortragsschlendriane besteht darin, die Bezeichnungen für ein dynamisches Werden mit denen für einen dynamischen Zustand zu verwechseln, und mit bequemer Anticipation des Kommenden beim Eintritte eines „crescendo" zu pauken, eines „diminuendo" zu säuseln.

b) Das „sforzato" auf dem ersten und fünften Achtel ist zwar sehr heftig zu geben, doch muss die Deutlichkeit des zweiten und sechsten Achtels gewahrt bleiben, was durch Leichtigkeit des Handgelenks erreicht werden kann.

a!) *The following 4 measures can be correctly played only with an intelligent insight into the genuine Beethovenian thematic work- principle of "diminution":*  *etc.*

a?) *Decrescendo means forte, crescendo means piano. This rule, which cannot be formulated more popularly, the player should always keep in mind. One of the oftenest and most intolerably negligent modes of delivery, consists in confounding the signs of a dynamic "about to be" for a dynamic "condition", and with sluggish anticipation of what is coming, to drum at the entrance of a "crescendo", to whisper at that of a "diminuendo".*

b) *The "sforzato" on the 1st and 5th eighth-notes is, to be sure, to be given very vehemently; yet the distinctness of the 2nd and 6th eighth-notes must be preserved, which can be attained by means of suppleness of the wrist.*

a) *cresc.*

tr

fp

Ped. ✻

fp

Ped. ✻

b) *cresc.*

p

1.

2.

cresc.

p

pp c!)

cresc.

p

p

pp

c?)

a) Der Triller in der linken Hand hat mit dem Nebentone zu beginnen. Die Sechszehntelbewegung ist zwar hinreichend, doch wird eine Vermehrung im zweiten Takte *(zu Sechszehntel-Triolen)* mit zunehmender Stärke einen glänzenderen Abschluss herbeiführen.

b) „Crescendo _ piano" ist wohl zu beachten. Vergleiche Anmerkung b! zu Seite 4.

c!) und c?) Sollte infolge individueller Empfindung durch die vorangehenden vier, resp. acht, Takte eine Verzögerung im Zeitmaasse eingetreten sein *(absolut zu verwerfen wäre dieselbe keineswegs)* so möge der Spieler die ersten beiden Takte des rückkehrenden Hauptmotivs zu einer geschickten d. h. unmerklichen Wiederbeschleunigung verwenden.

a) *The trill in the left hand should be begun with the secondary note. The 16th-motion is, it is true, sufficient, yet an increase* (to 16th-note triplets) *in the second measure with increasing power, will result in a more brilliant close.*

b) *"Crescendo-piano" should be carefully observed. See Remark b 1, page 4.*

c!) *and* c?) *In case a retardation in the tempo should have been made through the preceding 4* (respectively 8) *measures,* (a thing not absolutely to be rejected) *in consequence of individual feeling, the player should use the first two measures of the returning principal motive for a skilful* (i. e., imperceptible) *re-acceleration.*

a)

b)
(quasi Fag.)
(quasi Flauto)
(quasi Clarinetto)
(quasi Oboe)
cresc.
f
Ped. ✻

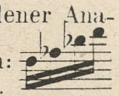
p
cresc.

f
Ped. ✻

pp *dolcissimo*
c)
Una corda

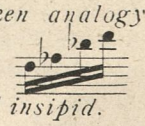
a) Das zweite und vierte Viertel, mit Staccato bezeichnet, beansprucht nur die Geltung eines Achtels. Demgemäss kann jede Hast in den Sprüngen der rechten Hand vermieden werden.

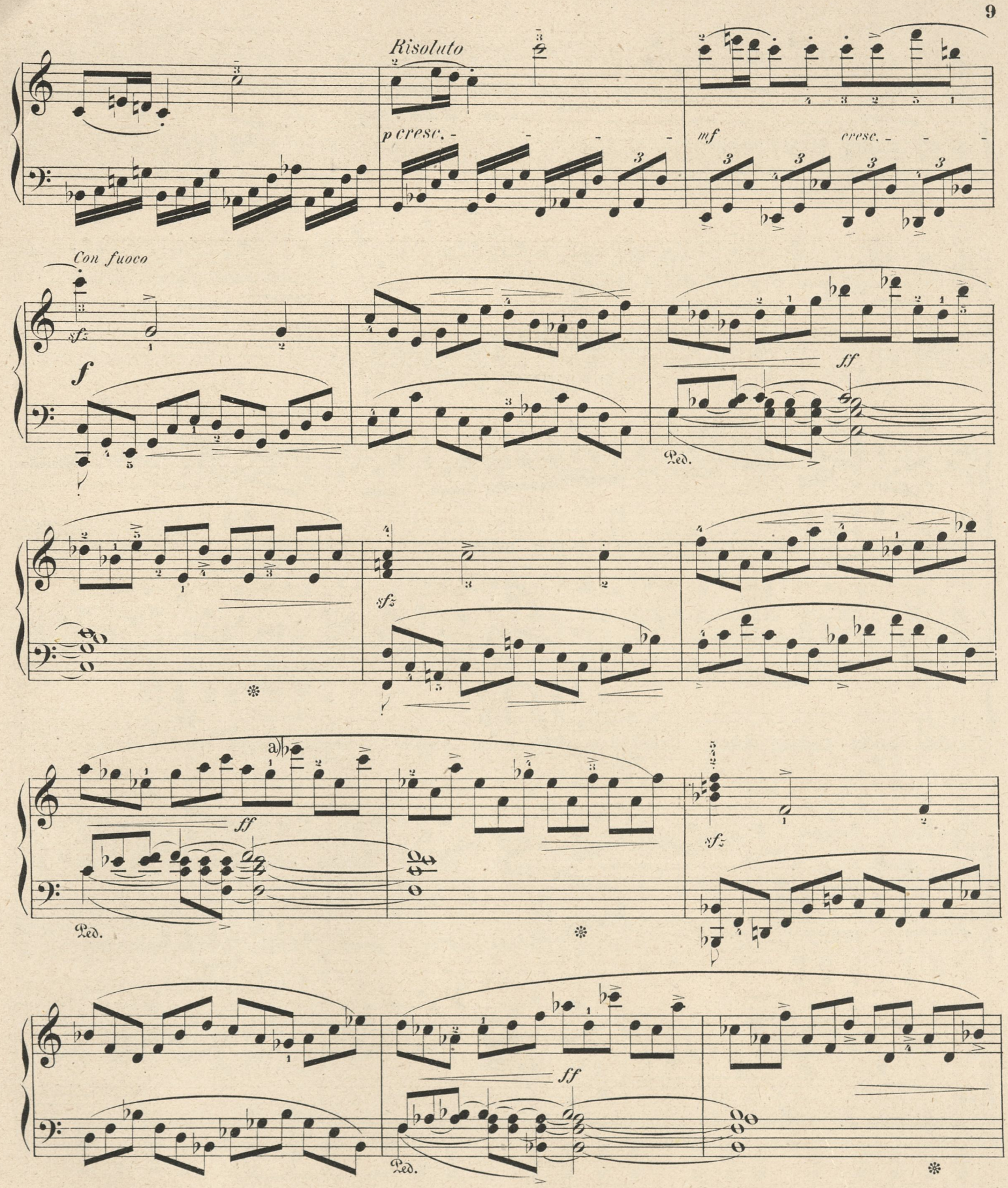
b) Der Anschlagsmodulationen auf dem heutigen Flügel giebt es mehr, als gemeinhin angenommen zu werden pflegt. Demgemäss vermag ein geübterer, feinerfühlender Spieler den einzelnen Imitationen in der nachfolgenden Episode ziemlich mannichfaltiges Colorit zu verleihen. Dies kann namentlich durch eine lebhafte Beschäftigung der Phantasie mit den eigenthümlichen Klangfarben der verschiedenen Holzblasinstrumente gefördert werden. Der Herausgeber beschränkt sich auf die obige Andeutung im Texte, deren Benutzung, Erweiterung und entsprechende Änderung der musikalischen Bildungsstufe des Spielers anheimgebend.

c) Man lasse sich nicht aus Gründen missverstandener Analogie zu der ganz unbeglaubigten Variante verleiten:  Dieser Sextaccord würde sehr matt und nüchtern klingen.

a) *The 2nd and 4th quarter-notes, marked staccato, demand only the duration of an eighth-note. Accordingly, all haste in the leaps of the right hand can be avoided.*

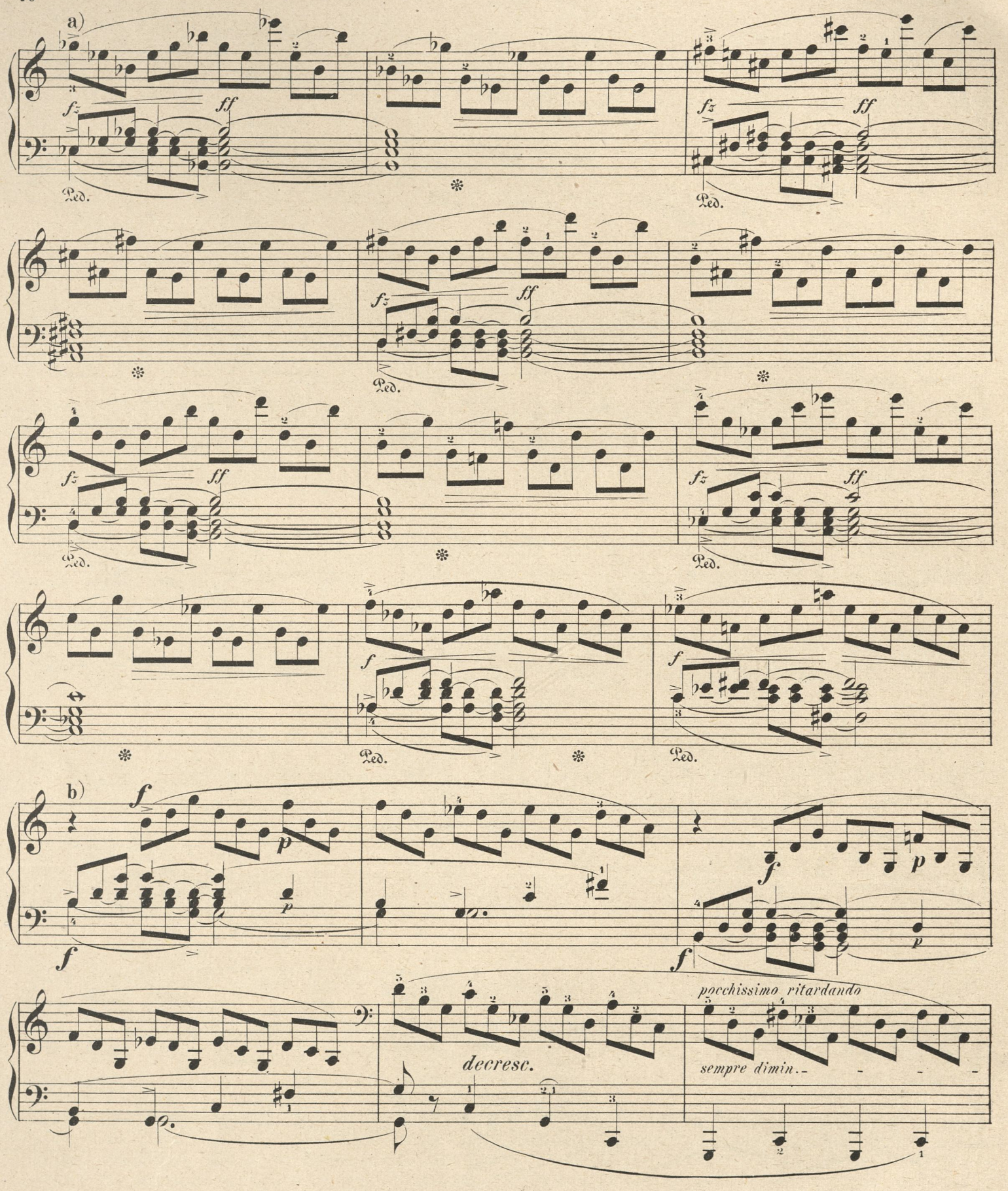
b) *There are more modulations of touch on the modern pianoforte than is commonly supposed. Hence, a practised, sensitive player is able to impart to the individual imitations in the subsequent episode quite a variety of coloring. This can be promoted especially by means of a vivid imagination of the peculiar tone-colors of the different wood-wind instruments. The Editor limits himself to the above hint in the text, leaving the application, enlargement and suitable alteration to the musical cultivation of the player.*

c) *Do not be misled, by reason of mistaken analogy, to follow the utterly discredited variant:*  *This sixth-chord would sound very flat and insipid.*

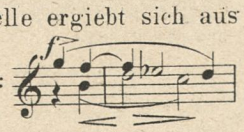


a) Eine Abänderung der Septime „es“ durch die None „ges“ im Sinne der vorhergehenden wie der nachfolgenden Parallel-Phrase ist unstatthaft. Beethoven liebt derartige Varianten und der Einwurf, als ob ihn hier der etwa nur bis zum f reichende Umfang des Klavieres zur Modifikation veranlasst hätte, wird im Verlaufe dieser Sonate vielfältig widerlegt.

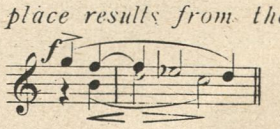
a) *An alteration of the seventh “e-flat” into the ninth “g-flat”, in the sense of the preceding, as also of the following parallel phrase, is not allowable. BEETHOVEN loves such variants, and the objection that the compass of the pianoforte reaching only to F above had occasioned this modification, will be refuted in many ways in the course of this Sonata.*



a) Zur Zerlegung des im Original über je zwei Takte sich erstreckenden Bindebogens in kleinere Abschnitte haben den Herausgeber nicht sowohl technische Rücksichten veranlasst, als in erster Linie die Nothwendigkeit, die melodisch uninteressanten, nur dynamisch wirkungsvollen Gänge rhythmisch zu beleben.

b) Der richtige Vortrag dieser Stelle ergiebt sich aus der Erkenntniss der leitenden Melodie: 

a) *In the division of the slur* (extending in the Original over 2 measures) *into smaller sections, the Editor has been led, not so much by technical considerations, as by the necessity, above all, of rhythmically enlivening the passages, melodically uninteresting, and effective only dynamically.*

b) *The correct delivery of this place results from the perception of the leading melody:* 

a tempo, tranquillo

pp

a)

pp cresc.

p

mf

f *sempre cresc.*

sf b) *sf*

ff

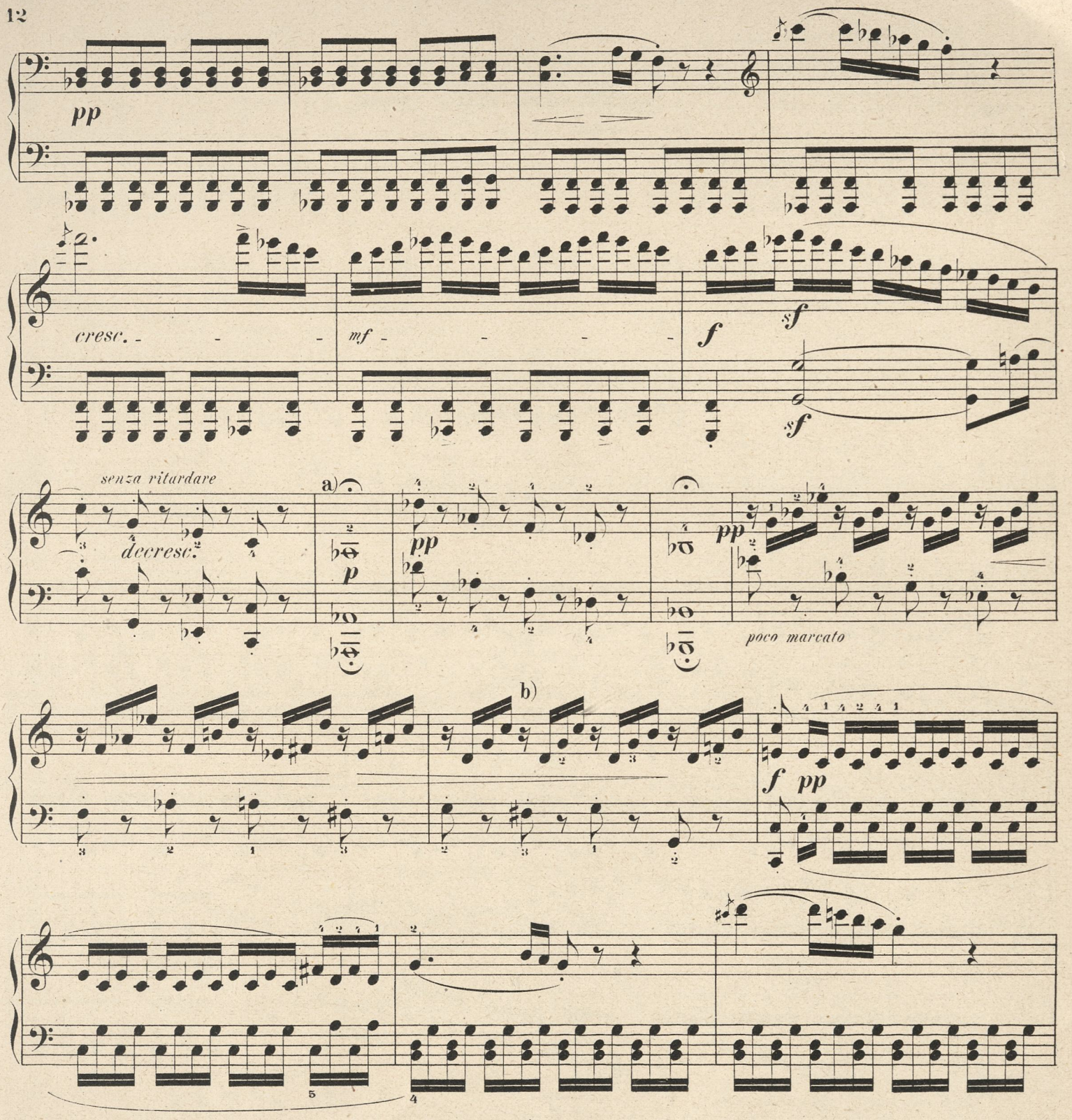
pp

a) Die rollende Sechzehntelfigur ist in beiden Händen mit vernehmlichster Loslösung der einzelnen Finger von einander zu spielen, also gewissermaassen „non legato".

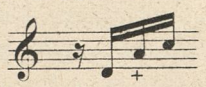
b) Der Spieler hüte sich vor verwischender Hast in diesem und dem folgenden Takte, damit bei Rückkehr des Hauptmotivs kein Zwang zur Mässigung des Tempo entstehe, in welchem Falle demselben die nöthige Frische ermangeln würde.

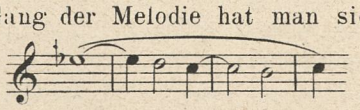
a) *The rolling 16th-note-figure should be played in both hands with the most perceptible detachment of each finger from the other, thus, in a measure, "non legato".*

b) *The player should beware of blurring haste in this and the following measures; so that, at the return of the principal motive, no constraint arises to modify the tempo: otherwise, the necessary freshness would be lacking.*

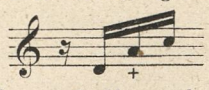


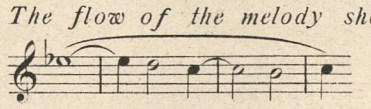
a) Beide Fermaten sind je zwei Takte lang auszuhalten. Wenn der vorhergehende Takt ritardando gespielt wird – was aus Gründen des guten Geschmacks nicht wohl zu statuiren ist *(die Phrase würde einen, ihr fremden, sentimentalen Anstrich erhalten)* so würde der Ruhepunkt, der als eine Art „Besinnungspause" figurirt, kürzere Dauer erheischen.

b) Die in einigen Ausgaben vorkommende Lesart – zweites Viertel –  ist falsch.

Den Gang der Melodie hat man sich vorzustellen, wie folgt:  jedoch eine auffällige Accentuation desselben zu vermeiden.

a) *Both pauses should be sustained for 2 measures. If the preceding measure be played ritardando— which can scarcely be maintained as a matter of good taste,* (the phrase, in that case, would acquire a sentimental color foreign to it), *the resting point, which appears as a kind of "pause for reflection", would require shorter duration.*

b) *The reading given in some editions— 2nd quarter-note—*  *is false.*

The flow of the melody should be imagined as follows:  *yet a marked accentuation of it should be avoided.*

pp

cresc.

p

cresc.

f sf sf sf

ff

Ped.

decresc.

decresc.

poco ritardando al

M.M. ♩ = 152.

dolce

cresc.

sf

p

p

cresc.

p

a)

espress.

dolce

cresc.

sf

poco acceler. al M. M. ♩ = 160.

cresc.

f

cresc.

poco accel. al M. M. ♩ = 168.

fz

cresc.

f

f decresc.

cresc.

f *fz*

Ped.

a) Die Quinte g, welche das Original nicht enthält, dürfte dennoch in der Absicht des Autors gelegen haben.

a) *The fifth, G, which the Original does not contain, might still have been intended by the Author.*

cresc.

ff

simile

sf sf

Ped.

sf sf sf

p

fp

decresc.

pp

cresc.

tr

tr

a)

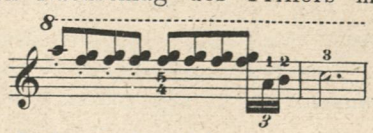
fp

Ped.

fp

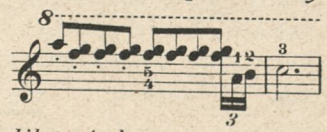
Ped.

a) Wem die Sprungschwierigkeit in der linken Hand — eine noch so geringe Pause ist unzulässig — unüberwindlich sein sollte, führe den Nachschlag des Trillers mit der rechten Hand aus,

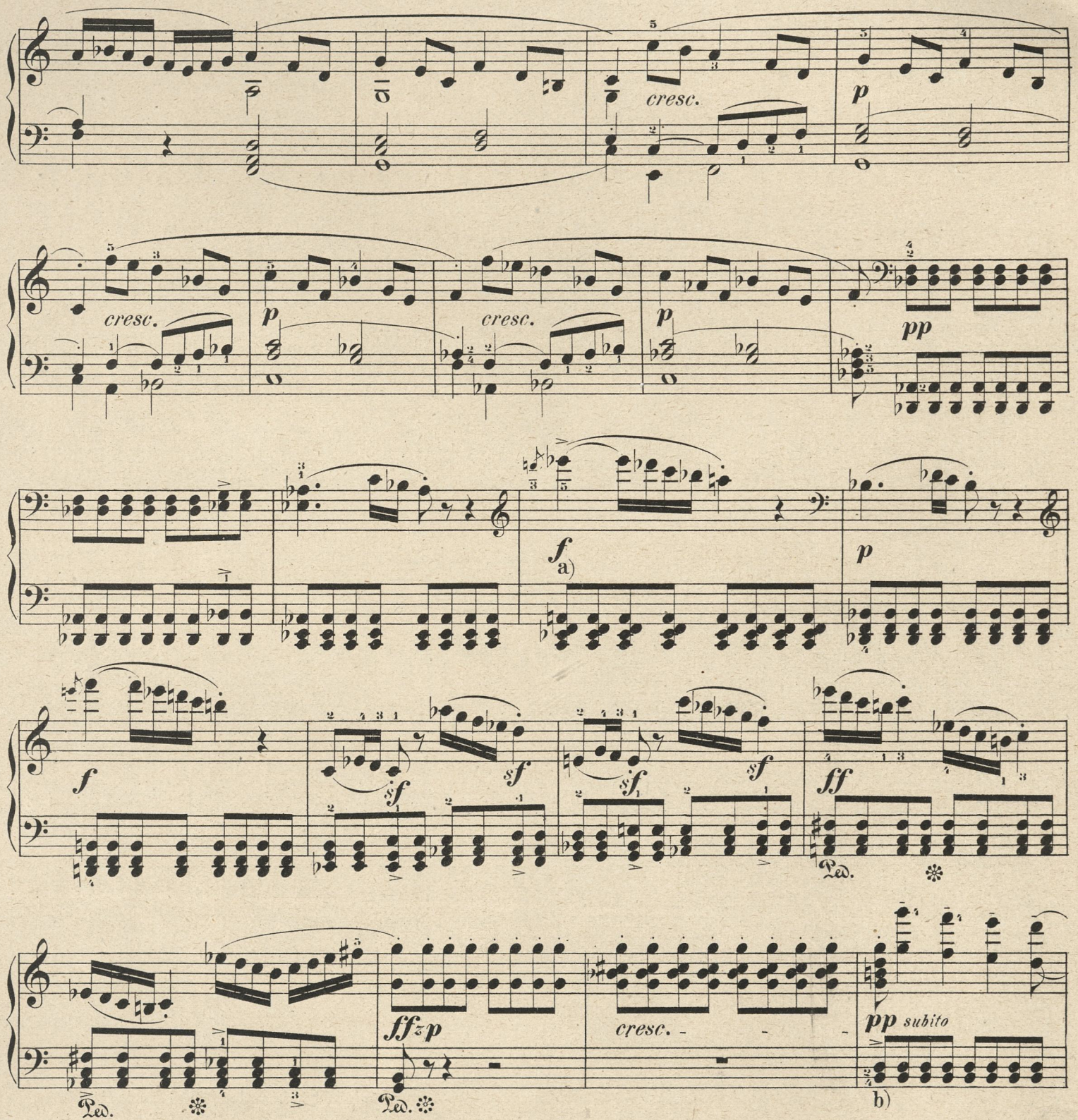


wodurch die linke Hand früher frei wird.

a) *He, to whom the difficulty of skipping in the left hand should be insurmountable* (a pause, no matter how slight, is not allowable), *may execute the complementary notes of the trill with the right hand:*

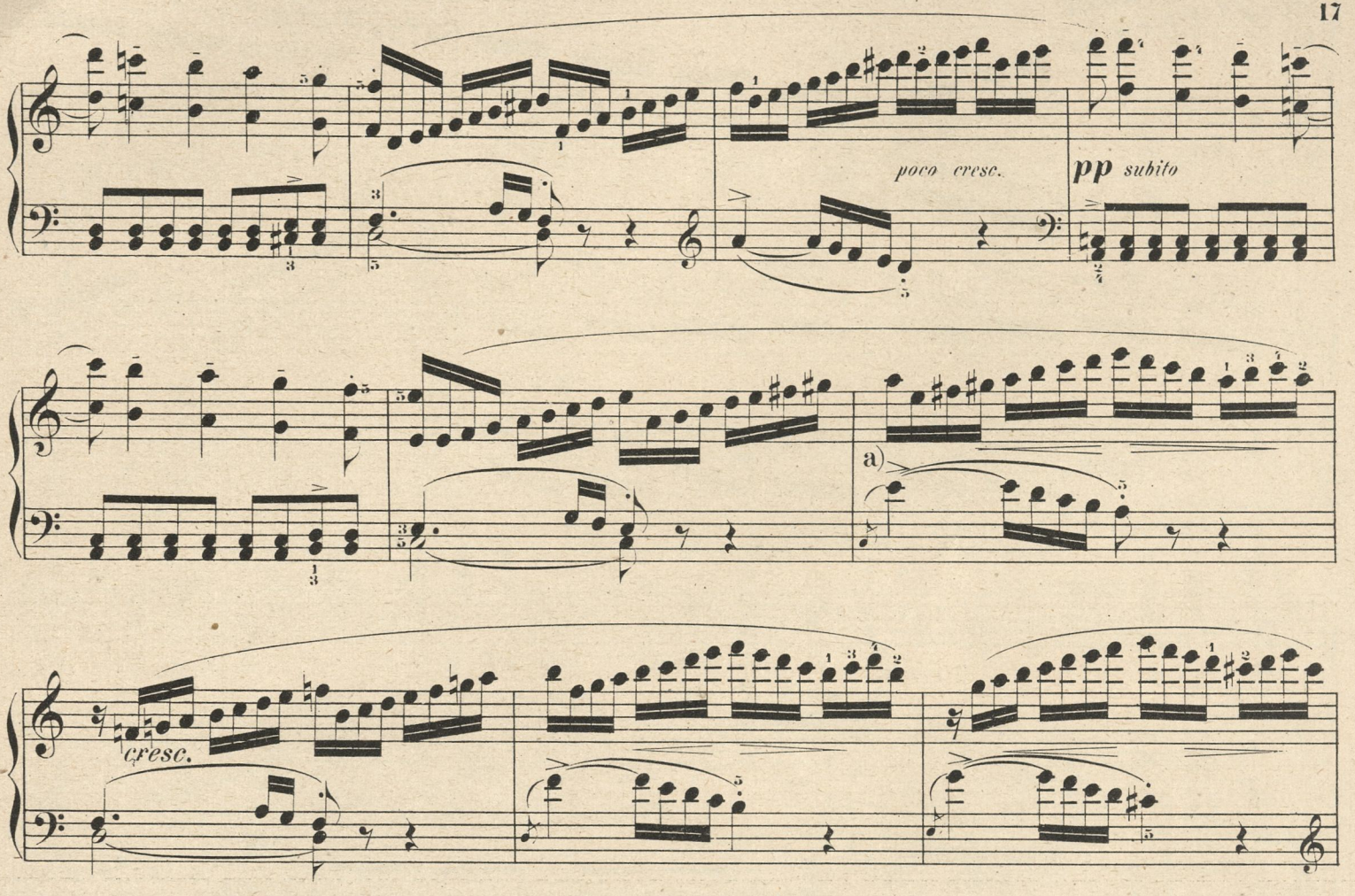


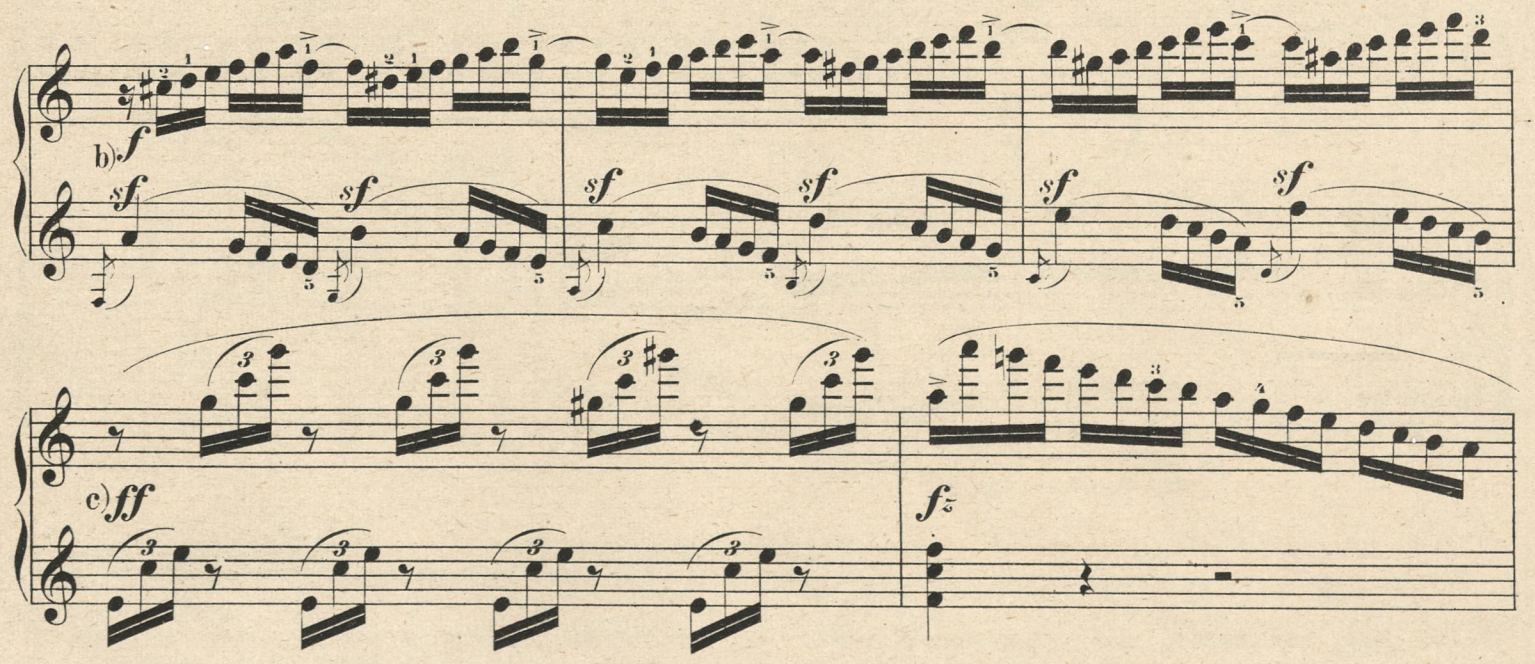
whereby the left hand will be liberated sooner.



a) „Forte“ gilt für den ganzen Takt, also auch für das letzte Achtel der Begleitung. Die dilettantische Manier, ein weichliches „diminuendo“ vor dem „piano“ anzubringen wäre hier, wo der Componist jähe Contraste beabsichtigt, eine doppelt rügenswerthe Incorrektheit.
Im Übrigen sind *(auch für die beiden vorhergehenden Seiten)* die im ersten Theile des Satzes für alle Parallelphrasen gegebenen Anmerkungen nachzusehen.
b) Das im Basse hier in neuer Gestalt auftretende Motiv muss in seinen melodischen Spitzen etwas stärker hervorgehoben werden, um durch den Contrapunkt der Oberstimme nicht zur Unhörbarkeit verdunkelt zu werden.

a) *"Forte" applies to the whole measure, even including the last eighth-note of the accompaniment. The amateurish tendency of introducing here an effeminate "diminuendo" before the "piano", where the composer intends sudden contrasts, would be a doubly blamable incorrectness.*
As for the rest, (also for the two preceding pages) *see the Remarks given in the first part of the movement for all parallel phrases.*
b) *The motive entering here in the bass in a new form, should be brought out somewhat more strongly in its chief melodic points, in order not to be subdued to inaudibility by the counterpoint of the upper voice.*





a) Die als Vorschlag geschriebene Bassnote muss genau mit dem ersten Sechzehntel der rechten Hand zusammentreffen. Gegen die aus falscher Behandlung der Vorschläge überhaupt entsprungene Sucht, zu anticipiren, wird sich der bei

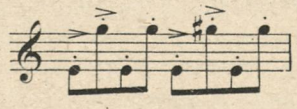
b) vorgeschriebene Fingersatz als wirksame Präventivmassregel bewähren.

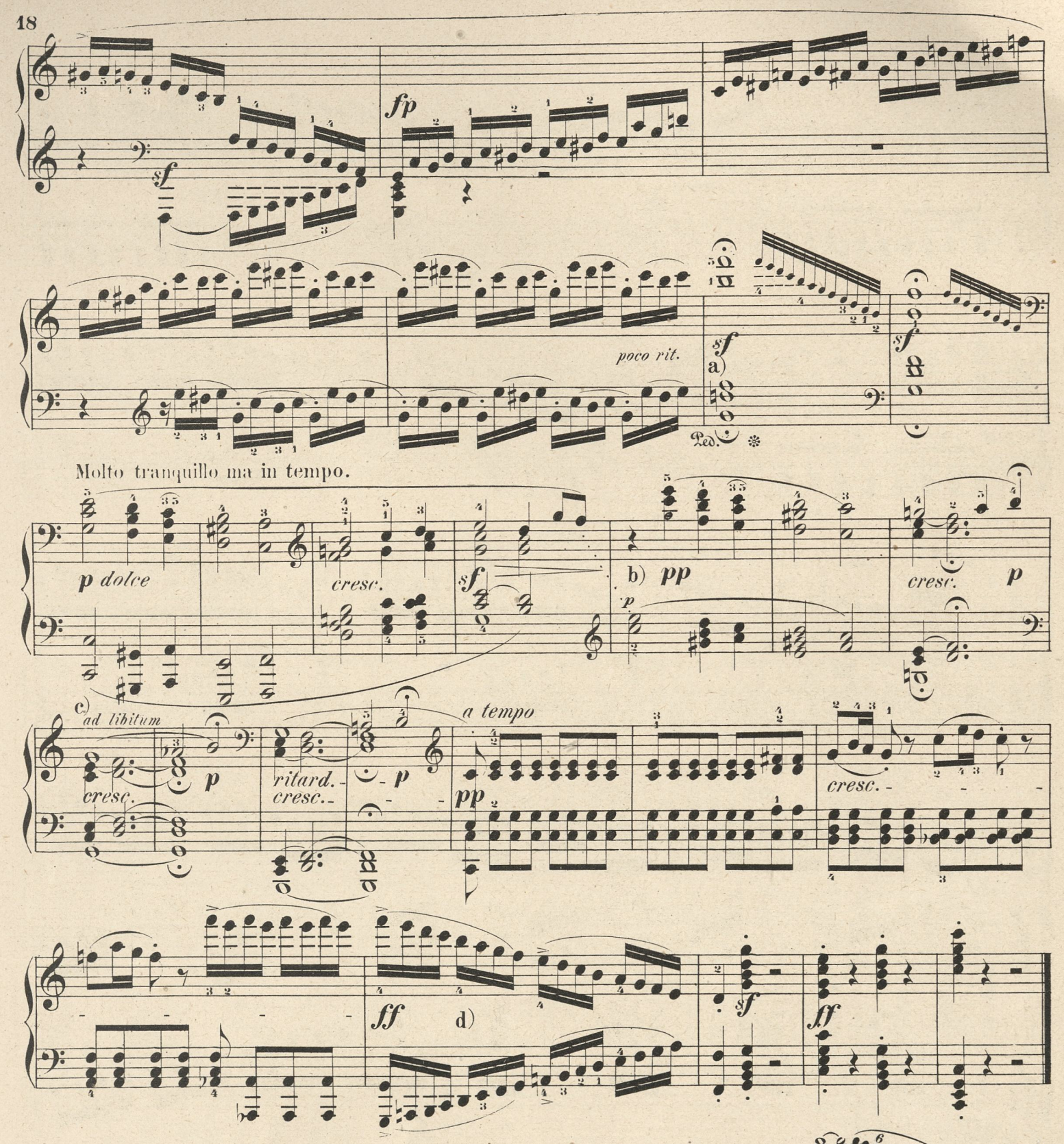
c) Der rhythmische Effekt dieser Stelle soll ungefähr folgender sein:



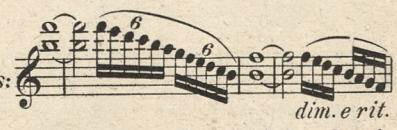
a) *The bass-note written as an appoggiatura should be struck exactly with the first 16th-note of the right hand. To overcome the tendency to anticipate, (generally arising from a false treatment of the appoggiaturas), the fingering prescribed at* (b) *will prove to be an effectual remedy.*

c) *The rhythmical effect of this passage should be about this:*





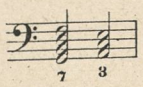
a) Die Ausführung der beiden Fermatentakte ist in der Praxis des Herausgebers diese:
The execution of the two measures with pauses, is, according to the Editor's interpretation, this:



b) Die linke Hand spiele das Thema piano, die rechte pianissimo, gewissermaassen die erstere schattenhaft begleitend.

c) Eine mathematisch genaue Bezeichnung des Vortrags der vier folgenden Takte betreffs Zeiteintheilung ist nicht möglich. Der individuelle Geschmack tritt hier in sein volles Recht ein. Nur wird vor übertriebenem, wie auch vorzeitigem Ritardiren gewarnt. Bei diesem Anlasse sei auf den grammatisch begründeten, leider selten beachteten Unterschied zwischen:
(ritardando: ein nach und nach zunehmendes Zögern
(ritenuto: ein sofort eintretendes gleichmässiges Zurückhalten des Zeitmaasses, hingewiesen.

d) Dieser Takt werde mit vollem Bewusstsein des Harmoniewechsels:

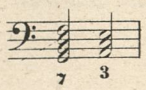


gespielt.

b) *Let the left hand play the theme piano, the right hand pianissimo, accompanying the former like a shadow, so to speak.*

c) *A mathematically exact indication of the delivery of the following four measures with regard to the division of the time, is not possible. Individual taste claims here its full right. We only warn against exaggerated, as also premature ritardando. On this occasion, let us point out the difference, grammatically established, but unfortunately seldom observed, between:*
(ritardando: *a delaying, increasing by degrees.*
(ritenuto: *a uniform slackening of the tempo, entering at once.*

d) *Let this measure be played, being fully aware of the harmonic change:*



Introduzione.

Adagio molto. M. M. ♪ = 60.

a) *Una Corda*

a) In den ersten acht Takten hüte man sich ebenso sehr vor dem Eilen und vor dem Abkürzen der Pausen, als im darauf folgenden Gesange vor sentimentaler Verschleppung des Tempo.

a) *In the first 8 measures, beware just as much of hastening and of shortening the rests, as, in the subsequent melody, of sentimental protraction of the tempo.*

ten. ten. sf non sf sf decresc.

sf non sf sf Ped. legato

Una Corda pp espr. poco rit. m.d. sf

pp ten. ten. Ped. attacca subito il Rondo

Rondo.

Allegretto moderato. M.M. ♩ = 108.

a) *sempre pianissimo*

Ped. Ped. pp

pp Ped. pp

a) Das Hauptmotiv des Rondo schliesst die erste Bassnote in sich ein, ist als ein spezifisch klaviermässig empfundenes und erfundenes in seiner Ganzheit buchstäblich so aufzufassen, wie es im unteren System als Part der linken Hand aufgezeichnet ist. Von dieser präliminarischen Auffassung hängt die richtige Ausführung des Stückes überhaupt ab.

a) *The principal motive of the Rondo includes the first bass-note, and, in its completeness should be literally conceived as something felt and invented as peculiarly adapted to the pianoforte, as is indicated in the lower staff as left hand part. On this preliminary conception depends, in general, the correct execution of the piece.*

a)

pp

cresc.

b²)

decresc.

sempre pianissimo

b¹)

Ped.

Ped.

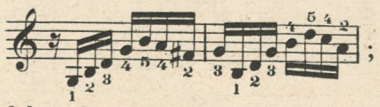
Ped.

cresc.

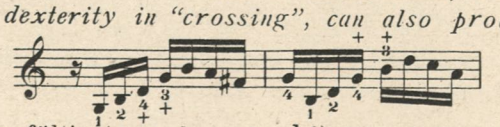
decresc.

p

a) Die „glatteste“ Applicatur für Finger von grösserer Spannungsfähigkeit ist folgende:
The “smoothest” fingering for fingers of greater stretching capacity is this:



Spieler, welche eine gewisse Gewandheit im „Übersetzen“ sich erworben haben, können auch folgendermaassen verfahren:
Players who have acquired a certain dexterity in “crossing”, can also proceed as follows:



b¹) Die erste Bassnote muss stets sorgfältigst von den nachfolgenden gesondert werden. Durch Anwendung eines und desselben *(des fünften)* Fingers wird diese Trennung am einfachsten erreicht.

b²) Nicht durch künstliches Fingertauschen im Ruhemomente sondern durch die entsprechende ruhige Haltung der ganzen Hand ist ein gebundenes Octavenspiel zu ermöglichen. Ausdauernde Übung ist natürlich Grundbedingung zur Erlangung der hierin erforderlichen Fertigkeit.

b¹) *The first bass-note should always be most carefully separated from the following ones. By applying one and the same* (the 5th) *finger, this separation will be most easily accomplished.*

b²) *Not by means of artificial change of fingers at the moment of rest, but through a suitable quiet position of the whole hand, can a legato octave-playing be made possible. Persistent practice is, of course, a fundamental condition for attaining the dexterity requisite for this.*

tr

cresc.

ff

Ped.

sf

ff

Ped.

Poco più animando

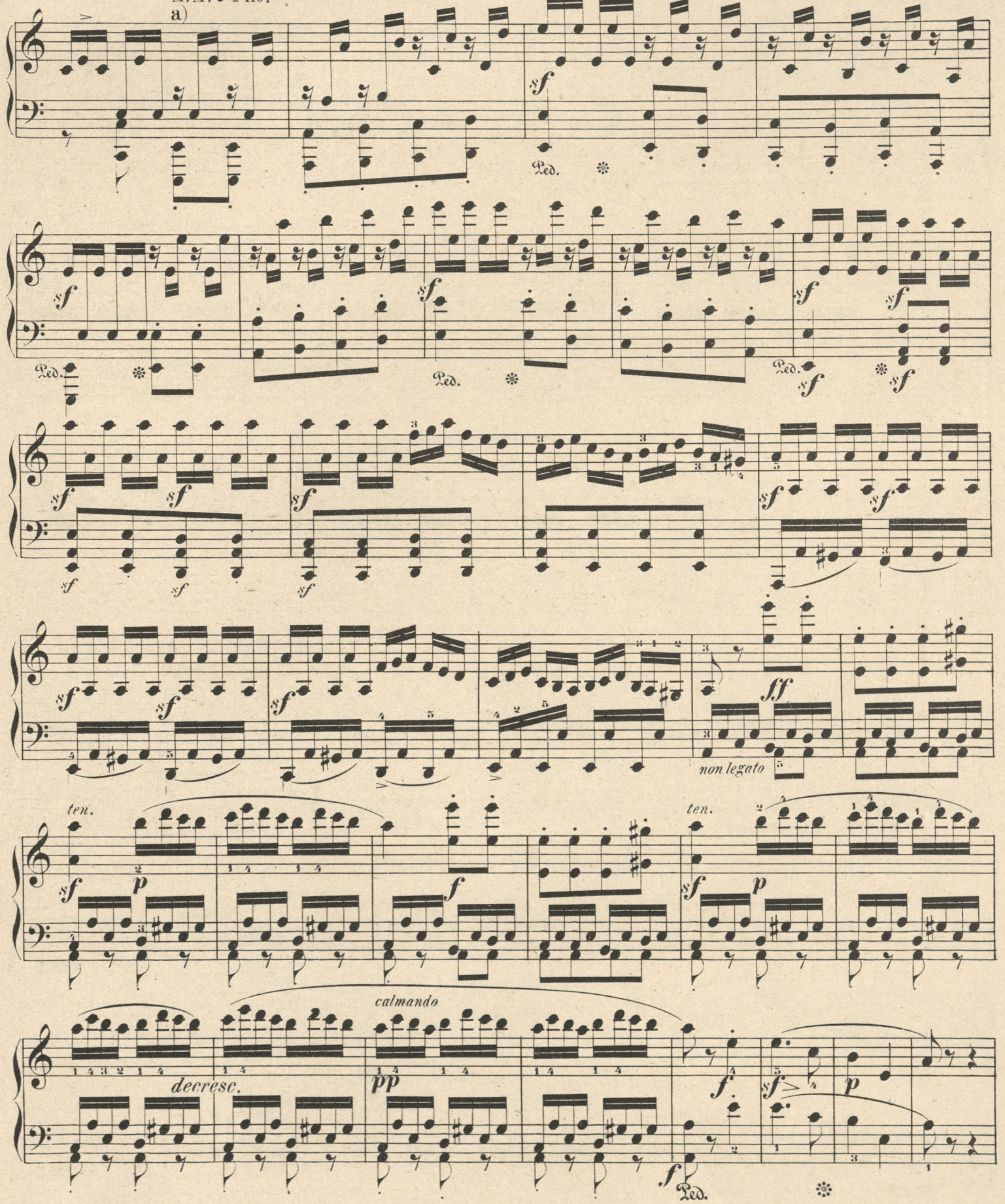
a) f

a) Nachfolgende Erleichterung wird kleineren Händen bei Ermüdung von der Trillerbewegung vielleicht willkommen sein.

a) *The following facilitation will, perhaps, be welcome to smaller hands tired with the trill-motion:*

M. M. ♩ = 116.

a)



a) Die ganze Episode in A moll ist mit ziemlicher Leidenschaftlichkeit zu spielen und besonders darauf zu achten, dass die aus dem Zusammenspiel der beiden Hände sich ergebende Triole als eine solche unverkennbar zur Geltung gelange.
Ähnlich verhält es sich bezüglich der Tempobeschleunigung mit der G moll Episode im Finale der dritten Sinfonie *(eroica)*.

a) *The whole episode in A-minor should be played with considerable passion, taking special care that the triplet, resulting from the playing together of both hands, becomes unmistakably prominent as such.*
The case is similar with regard to the hastening of the tempo in the G-minor episode of the finale of the 3rd Symphony (Eroica).

poco rallentando al tempo primo

ff *sf* *p* *ff* *sf* *p* *decresc.* *pp* *pp*

Ped. Ped.

M.M. ♩ = 108

sempre pianissimo

Ped. Ped.

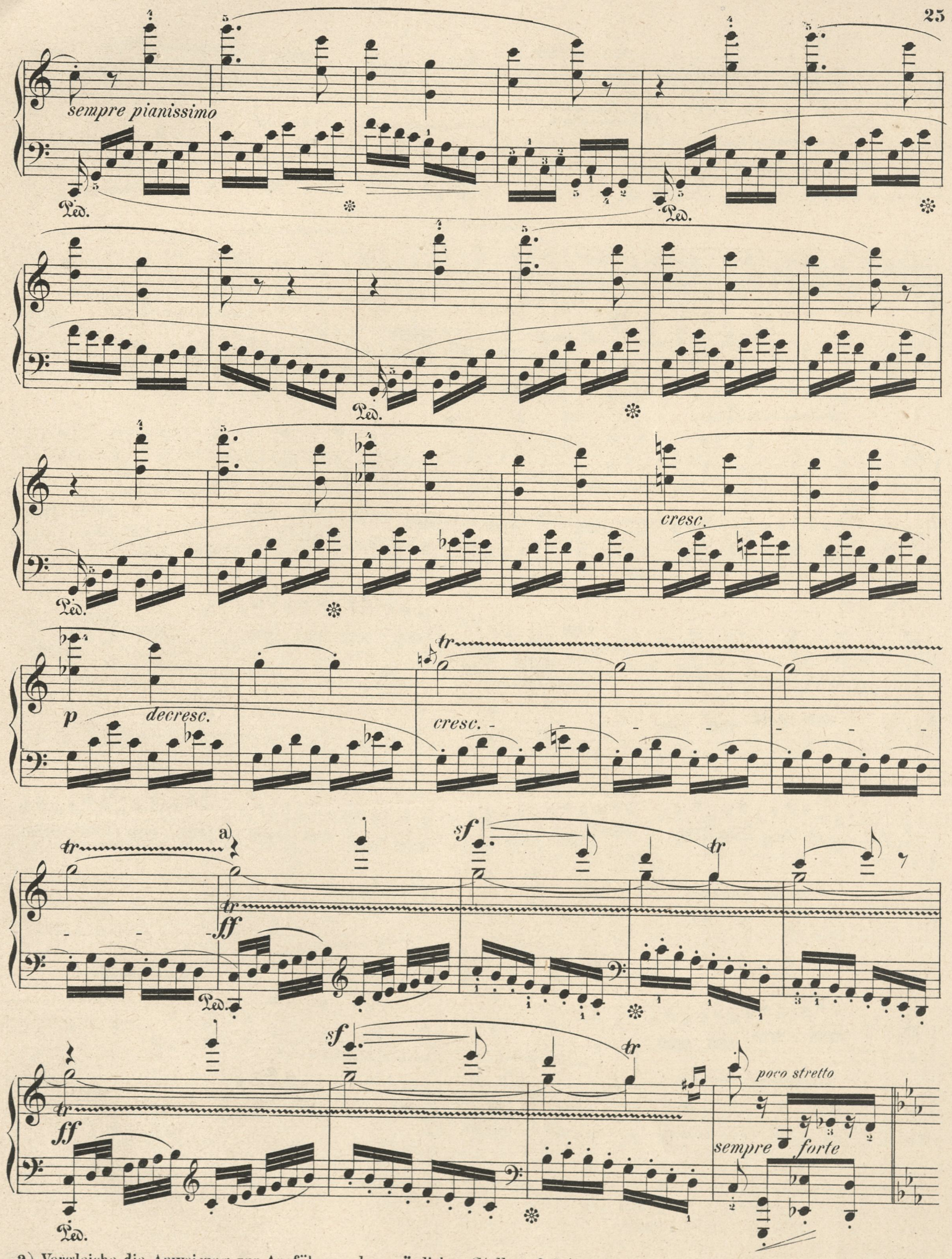
Ped. *pp* *pp*

pp

Ped.

pp

cresc. *decresc.*



a) Vergleiche die Anweisung zur Ausführung der nämlichen Stelle auf Seite 22.
a) *Compare the direction for the execution of the same passage, on page 22.*

M. M. ♩ = 120.

fz *cresc.* *f* a)

ff *ten.* *sf*

a) Obschon der zweite Mittelsatz *(C moll)* gleich dem ersten *(A moll)* durchgängig stark und sehr feurig gespielt werden muss, so schliesst dieses Erforderniss doch keineswegs jene Detailnüancen aus, welche das Auf- und Abrollen der Triolenfigur dem natürlichen Pulse der musikalischen Empfindung diktirt.

a) *Although the second middle subject* (C-minor) *should be played throughout loud and very passionately, like the first one* (A-minor), *yet this requirement by no means excludes those detailed nuances which the rolling ascent and descent of the triplet-figure dictates to the natural pulse of musical sensibility.*

ten.

sf

fz

ten.

sf

sf

sf

ff

ritardando

ff

sfz

sf

sf

sf

- - al

M. M. ♩ = 108.

decresc.

p

ff

sf

p

ff

sf

p

ff

sf

p

ten.

decresc.

ten.

pp

Ped.

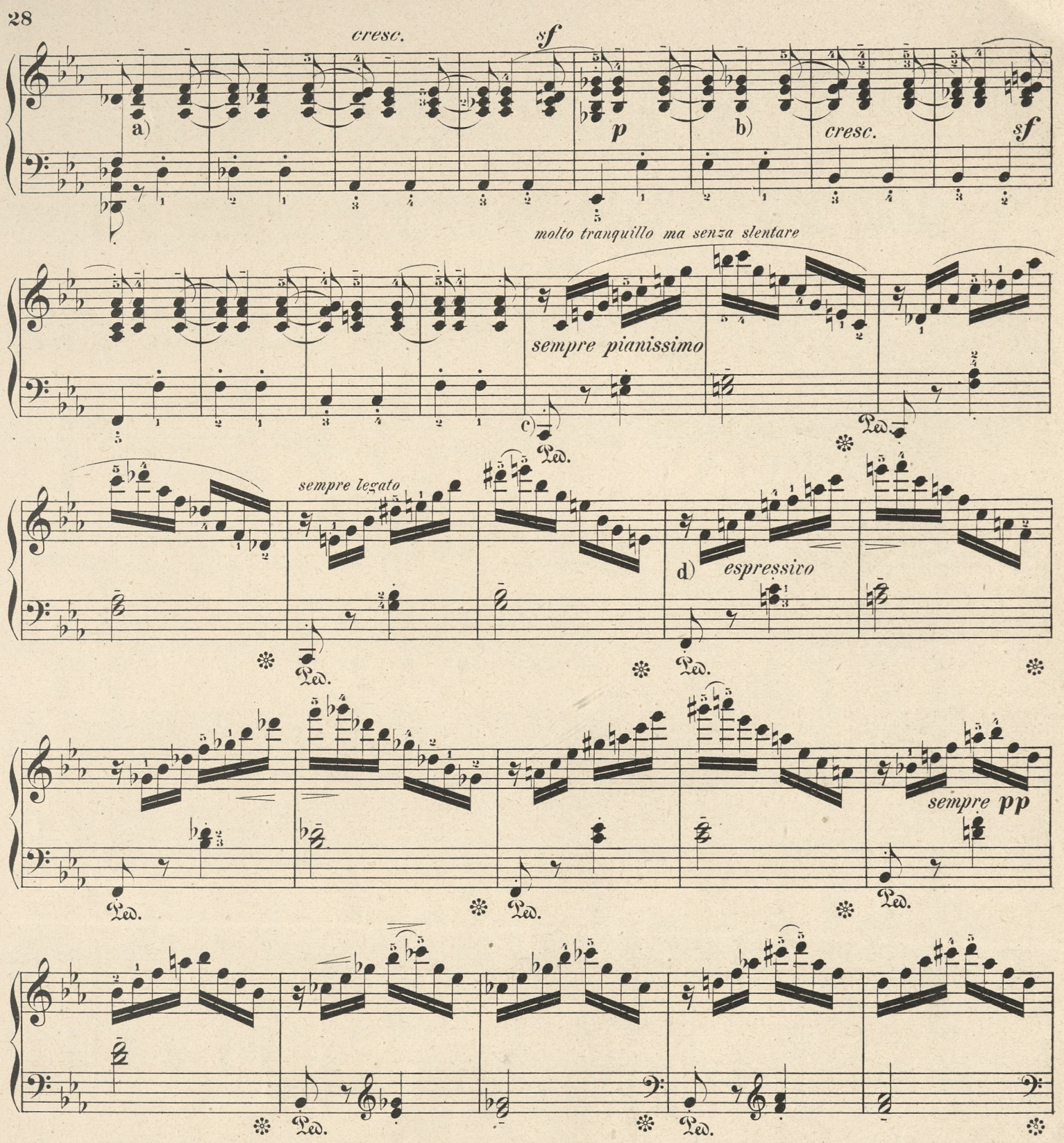
Ped.

Ped.

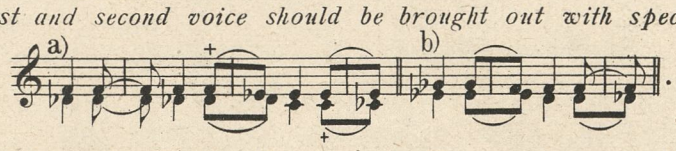
Ped.

Ped.

Ped.



a b) Die Imitation in der ersten und zweiten Stimme sind mit besonderer Betonung hervorzuheben:
The imitations in the first and second voice should be brought out with special emphasis:



c) Wem die Anmerkung a zu Anfang des Rondo *(Seite 20)* bisher noch nicht eingeleuchtet hat, dürfte bei Betrachtung des Basses während der folgenden **27** Takte zur Einsicht ihrer Richtigkeit gelangen. Bei dieser Gelegenheit werde der Unterschied eines mit „staccato" bezeichneten Achtels von dem eines desgl. Viertels scharf ins Auge gefasst.

d) espressivo. Diese Vorschrift des Autors ist vom Herausgeber durch < > an der Gränze von je zwei Takten verdeutlicht worden.

c) *Whoever has not clearly comprehended the gist of the remark A, at the commencement of the Rondo, it will be of great assistance to him if he will give attention to the bass of the next 27 bars. The difference here between a staccato-marked eighth and a staccato-marked quarter must be kept sharply in view.*

d) *Espressivo. This direction of the composer has been elucidated by the Editor between each two bars, thus:* < >

a) *pp* *ten.* *pp* *pp*

pp *pp*

poco *a* *poco* *crescendo*

non legato *f* *decresc.* *sempre* *pianissimo*

f subito *sf* *sf*

a) Mit den Legatobögen, die der Componist hier vorschreibt, ist eigentlich ein legatissimo gemeint, da, wie es sich von selbst versteht, alles Vorhergehende und Folgende ebenfalls gebunden gespielt werden muss.

a) *The legato-slur prescribed here by the composer, means, rather, a legatissimo: since, as a matter of course, all that goes before and follows must likewise be played legato.*

decresc.

p *decresc.*

sf

poco marcato

sempre più

pp

ppp

f subito

ff

Ped.

ff

Ped. Ped. Ped.

diminuendo

p

Ped. Ped.

Ped.

cresc. p decresc. cresc.

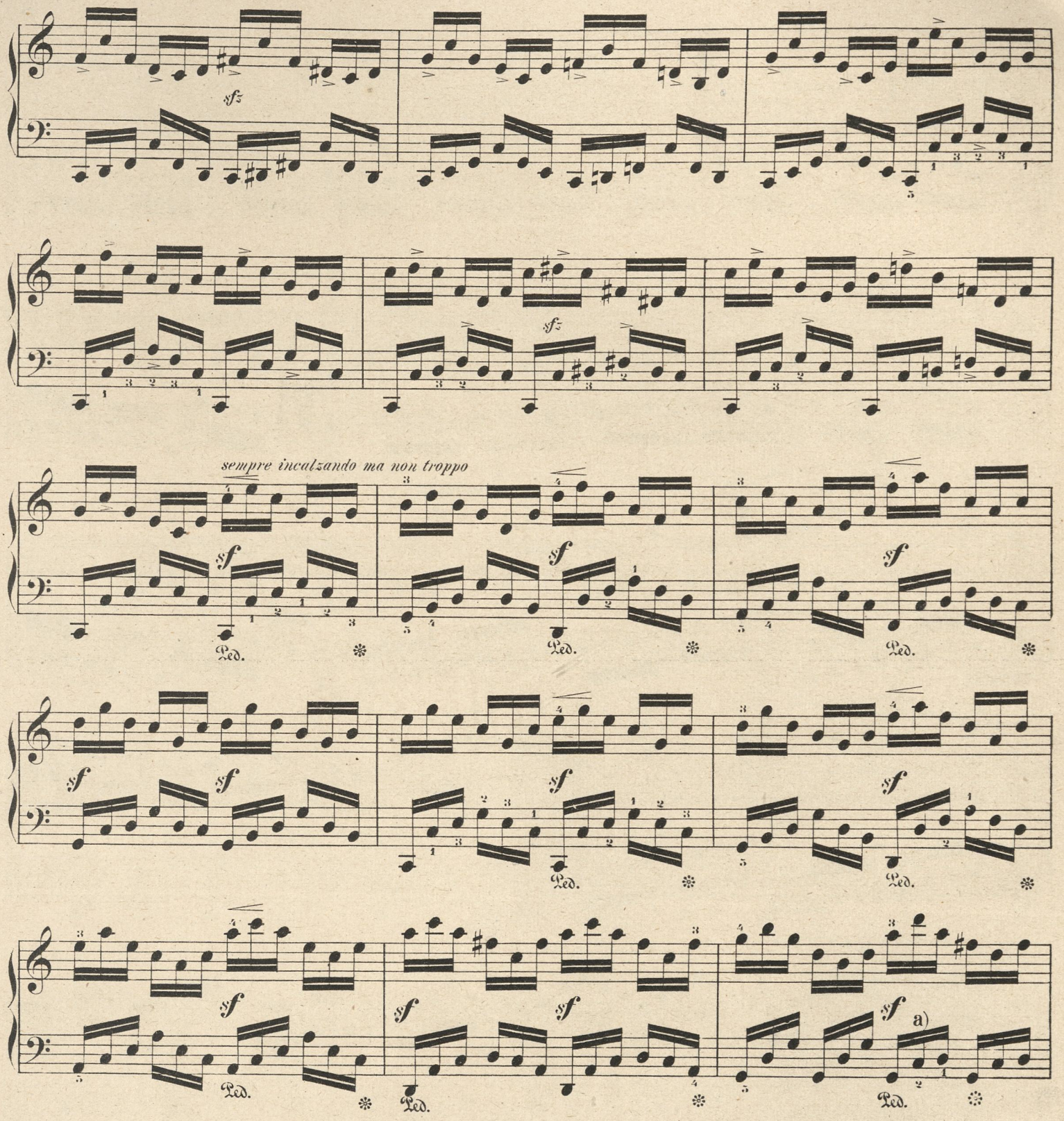
tr a) tr ff Ped.

sf tr tr ff Ped.

sf tr tr sempre forte

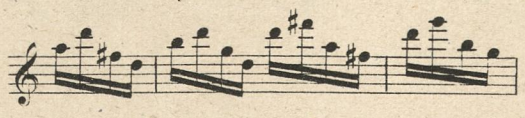
sfz sfz sempre più forte

a) siehe Seite 22.
a) *See page 22.*



a) Die auf der vorhergehenden Seite beginnende, hier fortgesetzte, beinahe **30** Takte währende „Stretta“ erfordert eine so virtuose Technik, dass ein mittlerer Spieler vielleicht schon auf der Hälfte des Weges erlahmen wird. Da nun eine Verlangsamerung des Zeitmaasses unter keiner Bedingung zulässig ist, die Kraft der rechten Hand übrigens weit mehr in Anspruch genommen wird, als die der linken, deren Figuren „bequemer liegen“ so schlägt der Herausgeber vor, bei eintretender Verlegenheit, zu Ende zu kommen, die Sechzehntheiltriolen in einfache Sechzehntheile zu verwandeln, nach Analogie von:

a) *The “stretta” beginning on the preceding page, continued here, and lasting almost 30 measures, requires a technic so brilliant, that an average player will become weary, perhaps, before he is half through it. Since a slackening of the tempo is not allowable under any condition, and the strength of the right hand, moreover, is much more taxed than that of the left, the figures of which lie “more conveniently”, the Editor makes the proposition, when one is embarrassed how to end, to change the 16th-note triplets into simple 16th-notes. thus:*



u. s. w.
e t c.

sf sf sf p

Ped. Ped. Ped.

ff sf sf sf p

Ped. Ped. Ped. Ped.

cresc.

Ped. Ped. Ped.

ff sf sf sf sf

sempre Ped.

ff

decresc. p p pp

1 1 1

senza ritardare ppp

lunga

Ped. Ped. Ped.

attacca subito il Prestissimo.

Prestissimo. ♩ = 152. M. M.

sf p dolce

Ped.

cresc. f

cresc.

ff

cresc.

p dolce

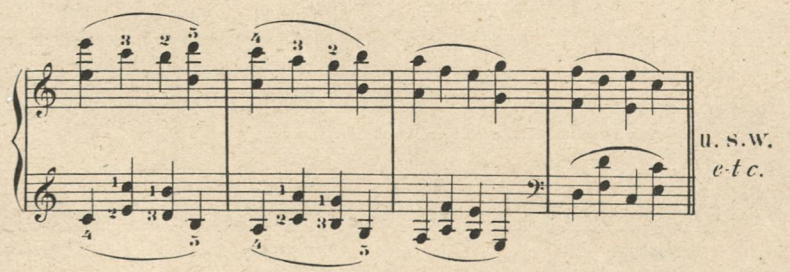
Ped. sf p

sempre pianissimo

sf p

a) Die Schwierigkeit des gebundenen Octavenspiels zu umgehen – zu Fingervertauschungen giebt die Geschwindigkeit der Bewegung keine Zeit – gäbe es etwa folgendes, übrigens nicht sonderlich empfehlenswerthes Mittel:

a) *To avoid the difficulty of the legato octave-playing,* (the rapidity of the movement not allowing time for changes of finger) *perhaps the following remedy, otherwise not especially recommendable, might answer:*



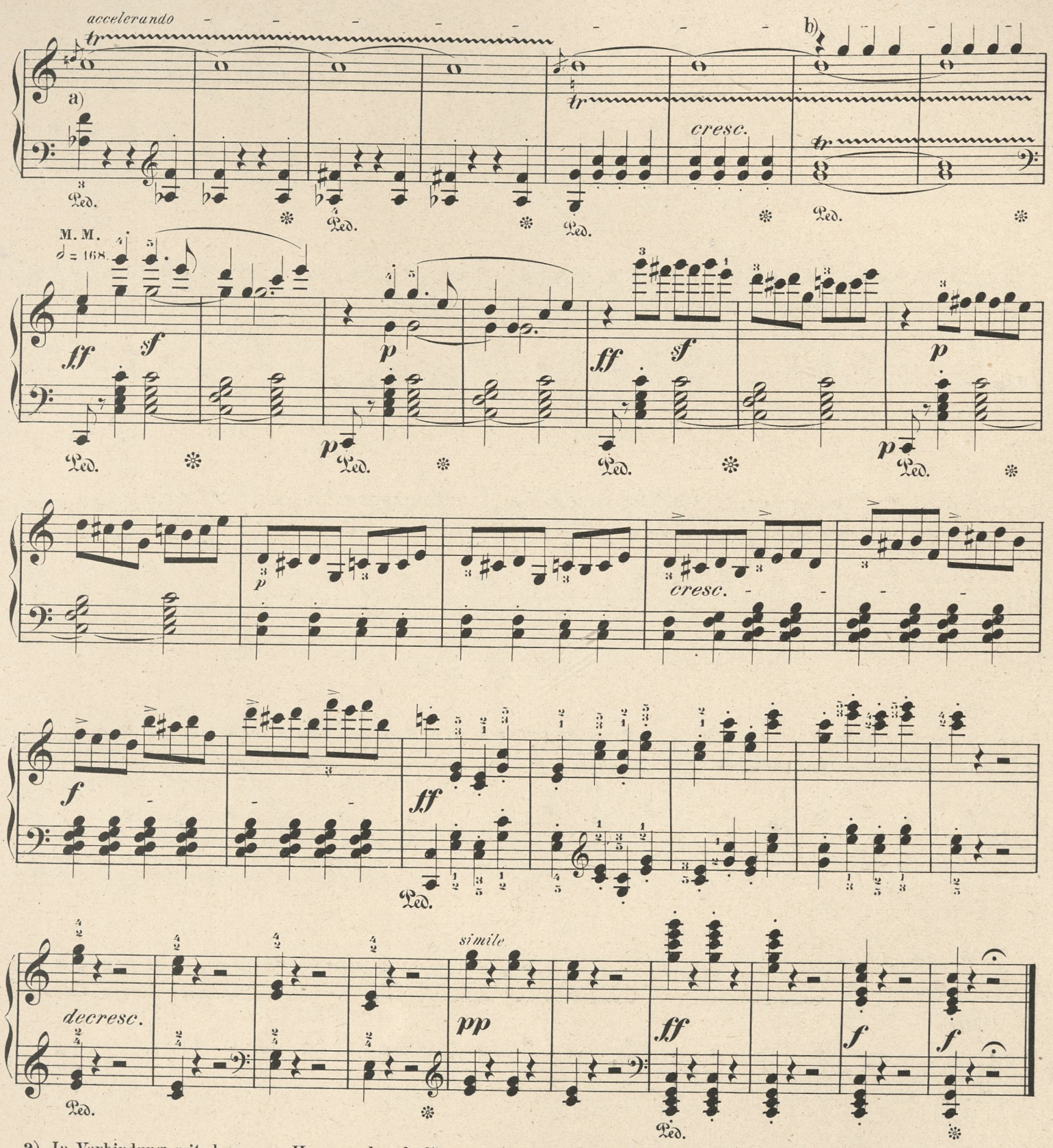
a) Die Octavenglissando's in beiden Händen und zwar „pianissimo“ sind auf unseren heutigen Flügeln mit englischer Mechanik unausführbar. Der Herausgeber ändert die Stelle, wie folgt, und findet, dass die Wirkung der Absicht des Tondichters nicht zuwiderläuft.

a) *The octave glissandos in both hands, and at that "pianissimo", are impracticable on the modern pianoforte with English mechanism. The Editor alters the passage as follows, and finds that the effect does not run contrary to the intentions of the composer.*

u. s. w.
etc.

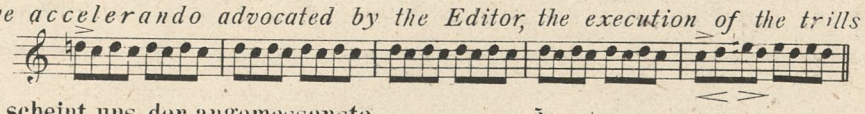
Ped. Ped. Ped. pp Ped. pp Ped.

pp Ped.



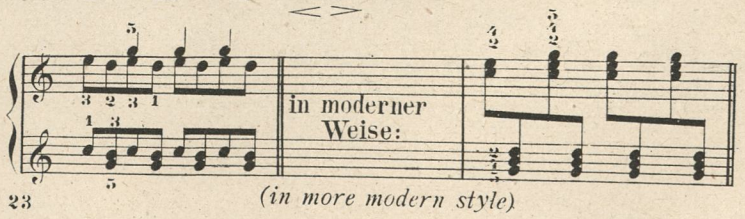
a) In Verbindung mit dem vom Herausgeber befürworteten accelerando wird sich die Ausführung der Triller auf Achtel beschränken können und müssen.

a) *In connection with the accelerando advocated by the Editor, the execution of the trills may and must be confined to eighth-notes.*



b) Folgender Vorschlag scheint uns der angemessenste zu sein, um in der Ausführung die grösste Lebhaftigkeit der Bewegung auch klanglich zu erzielen.

b) *The following proposition seems to us the most suitable for obtaining in the execution the greatest swiftness of motion as well as sonority.*



(in more modern style)

SONATE

für das Pianoforte
von

L. van BEETHOVEN.

Op. 54.

SONATA

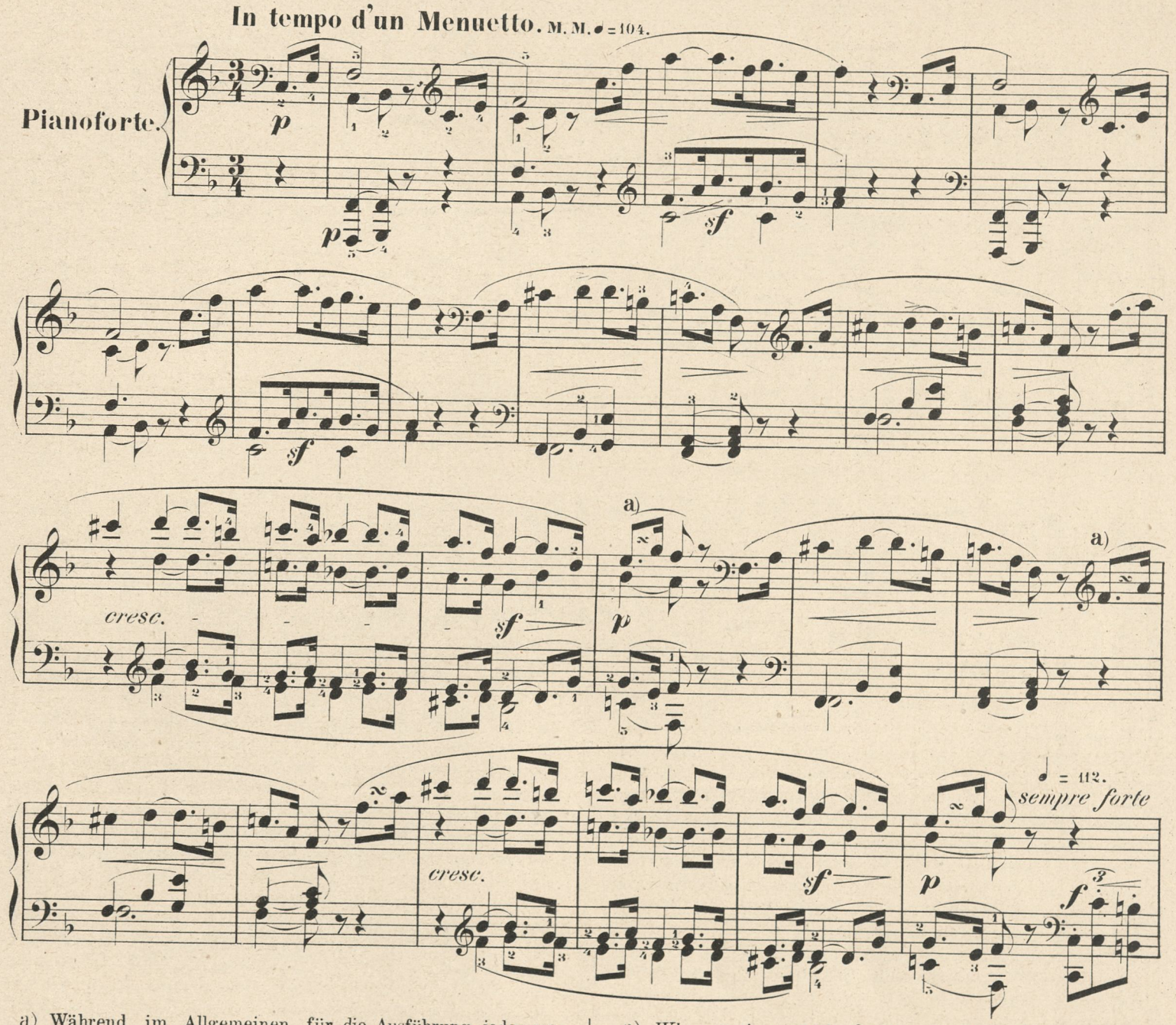
for the Pianoforte
by

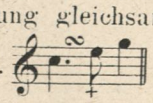
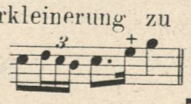
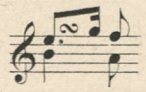
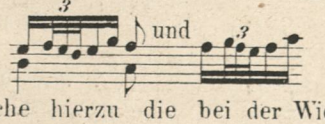
L. van BEETHOVEN.

Op. 54.

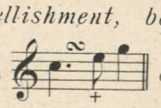
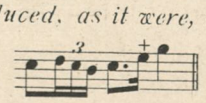
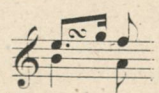
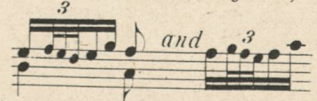
In tempo d'un Menuetto. M. M. ♩ = 104.

Pianoforte.



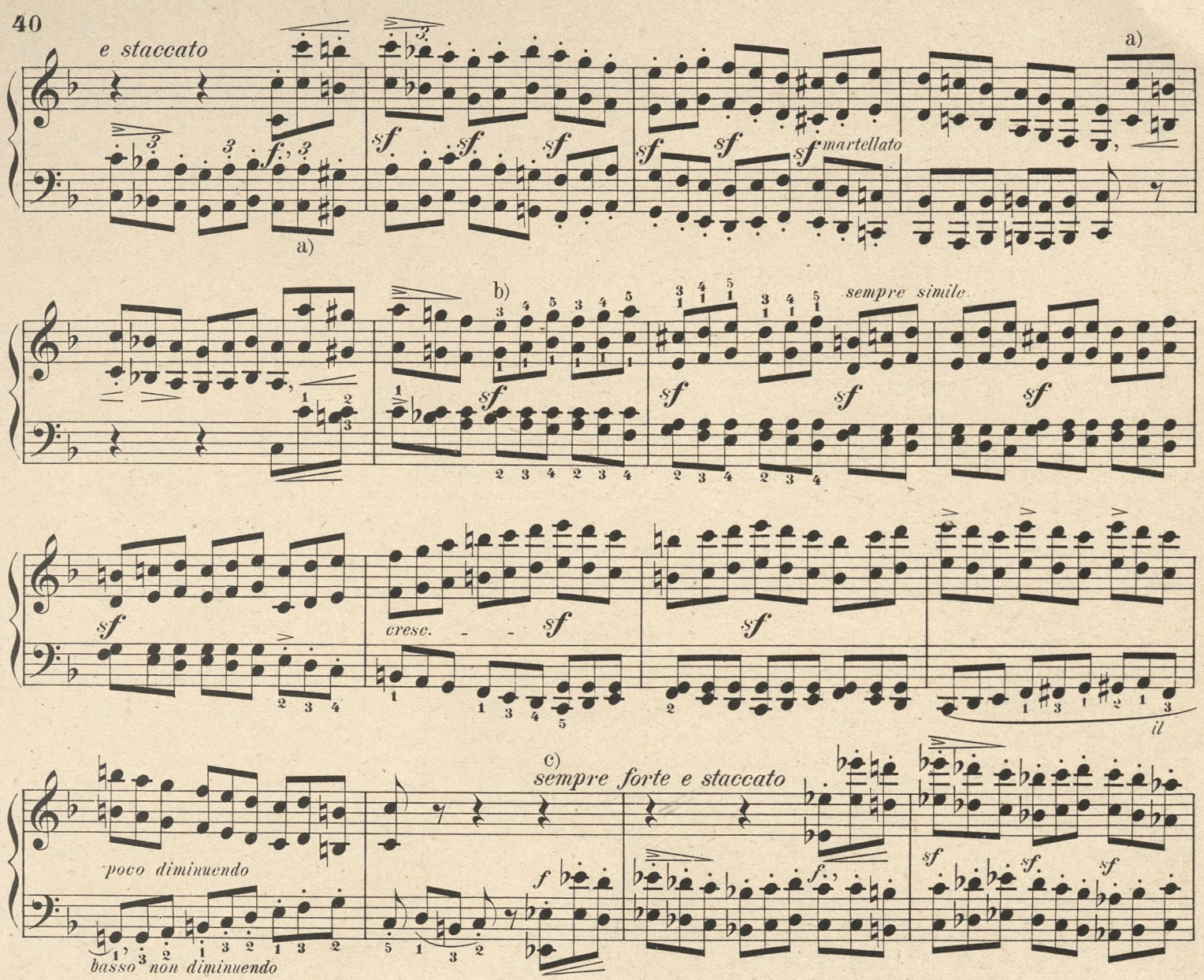
a) Während im Allgemeinen für die Ausführung jeder melodischen Fortschreitung von zwei Tönen, welche sich durch einen Doppelschlag vermittelt, die alte Regel gilt, dass das metrische Verhältniss jener beiden Töne nach erledigter Verzierung gleichsam in der Verkleinerung zu reproduziren sei z. B.  Ausführung:  gebietet der ruhige Charakter der melodischen Phrase:  hier zu Gunsten glatteren Flusses eine Abweichung von dieser Regel, also:  im Folgenden.

Man vergleiche hierzu die bei der Wiederholung des Hauptthemas eintretenden Variationen.

a) *Whereas, in general, for the execution of every melodic progression of two tones brought about by means of a turn, the old rule holds good, that the metrical proportion of those two tones should, after the execution of the embellishment, be reproduced, as it were, in diminution, e. g.,*  *execution*  *the quiet character of the melodic phrase:*  *requires here, for the sake of a smoother flow, a deviation from this rule, thus:*  *in what follows.*

Compare with this the variations entering at the repetition of the principal theme.

English translation by J. H. Cornell.
Copyright 1891 by Edward Schuberth & Co.



a) Im raschen Octavenspiel ist bei Repetition derselben Octave, wo also die rhythmische Stellung und Bedeutung derselben Töne sich ändert, die Hand sehr hoch zu werfen, damit beim Wiederanschlag derselben Tasten die Forderung präziser Deutlichkeit auf kein materielles Hinderniss stosse. Der Herausgeber hat *(auch bei Stellen anderer Art)* jedesmal durch ein gewöhnliches Komma (,) angezeigt, wo der Spieler die eben angeschlagene Taste rascher zu verlassen hat, als der Werth der betreffenden Note diess zu erheischen scheint.

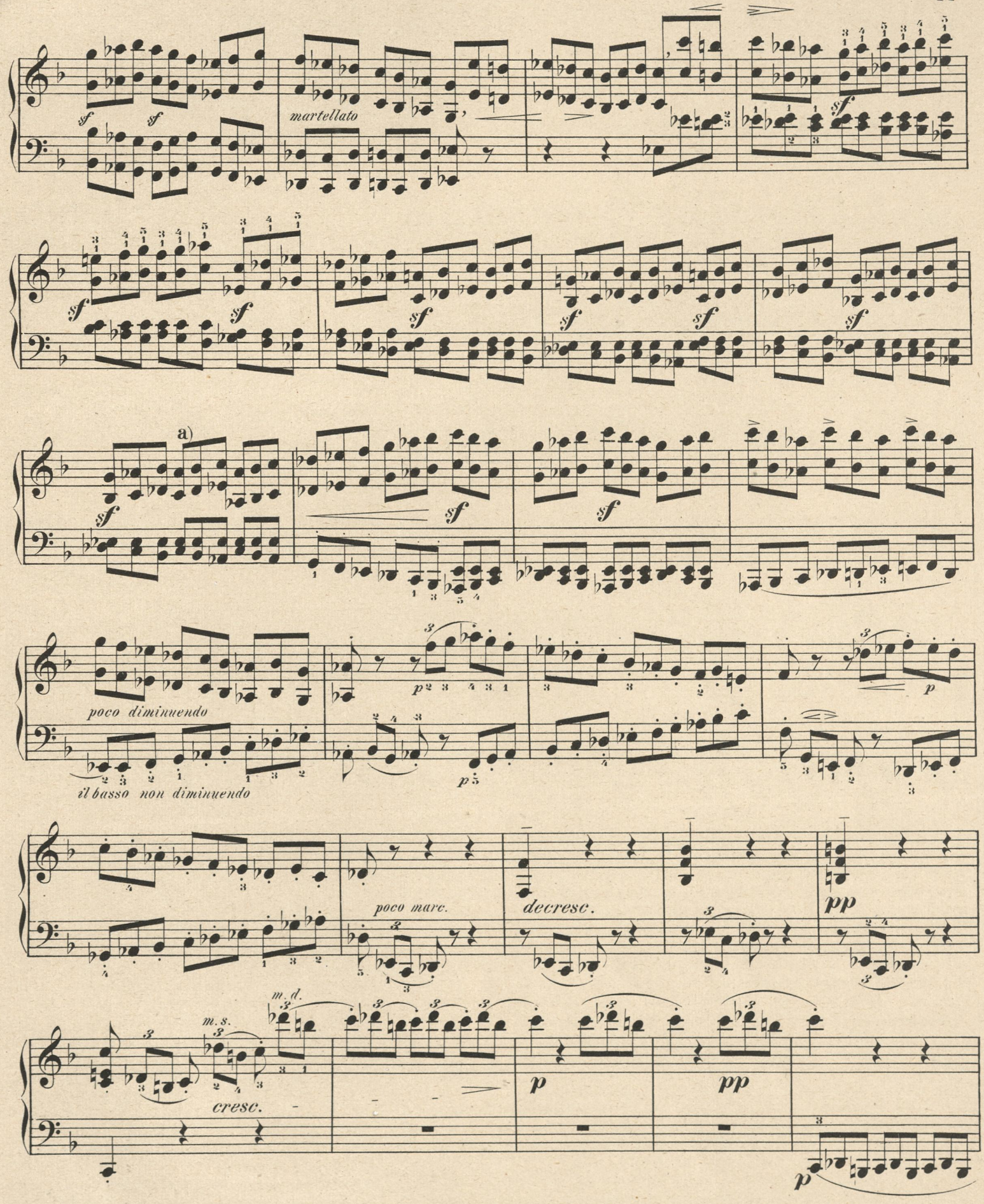
b) Den rhetorischen Accenten, die mit einem *sfz* bezeichnet sind, zu liebe, kann der Spieler getrost alle betreffenden Stellen sich im $\frac{2}{4}$ resp. $\frac{6}{8}$ Takte ausgeschrieben vorstellen und darnach üben, was für die Überwindung der technischen Schwierigkeit eine grosse Erleichterung gewähren wird. Das Bewusstsein des Dreivierteltaktes und der Art und Weise, wie die zweitheiligen Abschnitte sich zur rhythmischen Bedeutung der ganzen grossen Periode verhalten, wird am besten erst nach Überwindung des Details *(bis zur Auswendigerlernung)* einzutreten haben.

c) Ob beim Staccato-Octavenspiel auf Obertasten der vierte *(auch etwa dritte)* Finger mit dem fünften für die äusseren Töne abzuwechseln habe, hängt von der individuellen Beschaffenheit der Hände des Spielers ab. Ein Dogma aus diesem Wechsel zu machen, ist verkehrt. Bei sehr rascher Bewegung und im „forte" ist sogar der ausschliessliche Gebrauch des fünften Fingers entschieden vorzuziehen. Anders freilich verhält es sich beim Legato-Octavenspiel, namentlich in langsamen Zeitmaasse und zarterem Vortrage.

a) *In rapid octave-playing, at the repetition of the same octave, where the rhythmical position and significance of the same tones changes, the hand should be thrown very high, in order that, at the renewed stroke on the same keys, the requisite precise distinctness does not meet with any material impediment. The Editor has* (also at places of another kind) *indicated every time, by means of an ordinary comma* (,), *where the player should leave the key just struck, sooner than the value of the note concerned seems to require.*

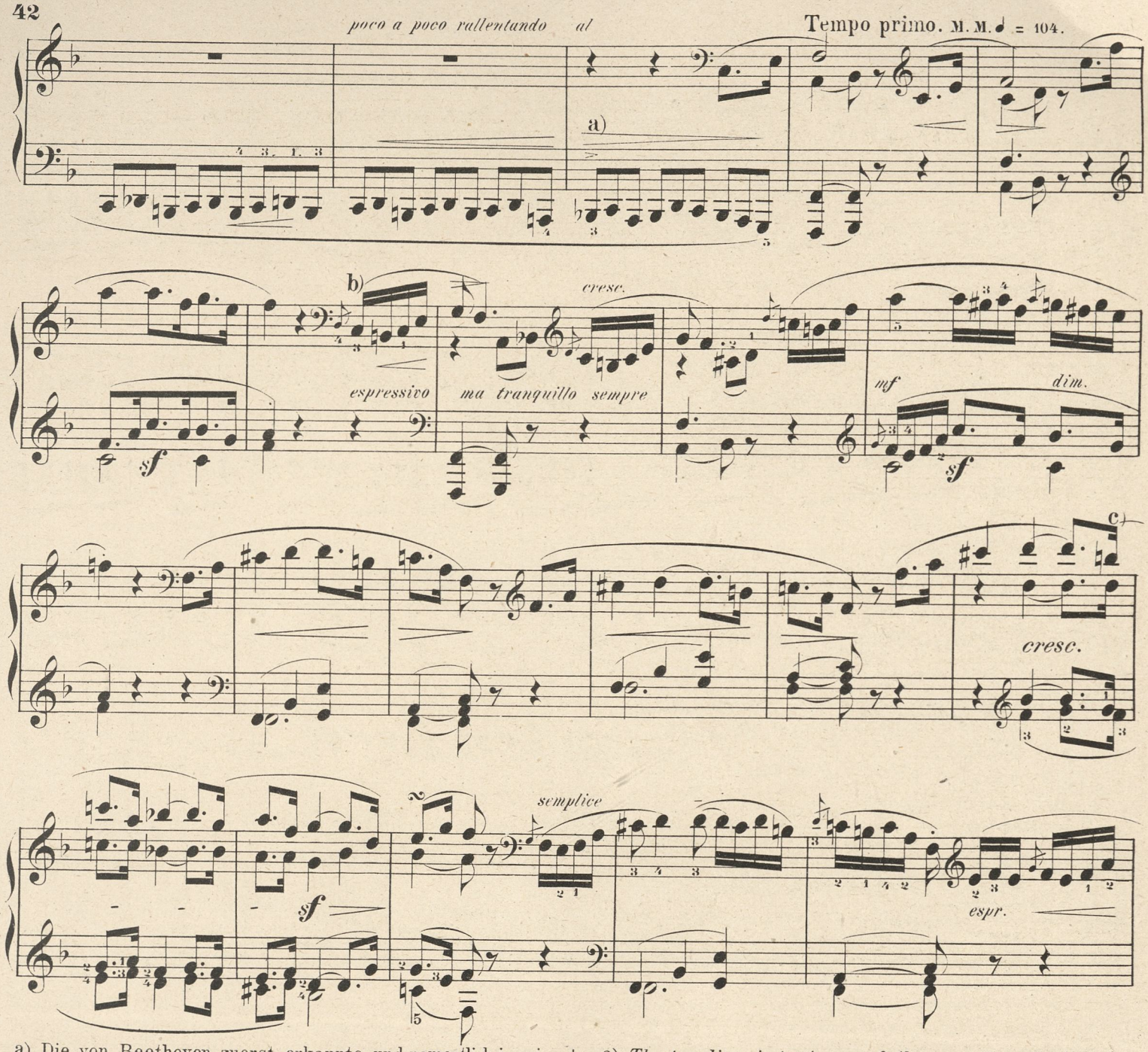
b) *For the sake of the rhetorical accents, which are marked with a sfz, the player can confidently imagine that all the places concerned are written in* $\frac{2}{4}$ *or, as the case may be,* $\frac{6}{8}$ *measure, and practise accordingly, which will afford great facilitation to overcome the technical difficulties. The consciousness of the* $\frac{3}{4}$ *measure, and of the manner and way in which the two-part sections stand to the rhythmical significance of the whole large period, will best assert itself only after mastering the particulars* (even to learning by heart).

c) *Whether, in staccato octave-playing, the fourth* (perhaps also the third) *finger has to change with the fifth for the upper notes, depends upon the individual formation of the player's hands. To create a dogma out of this change is injudicious. In a very rapid movement and in "forte", the exclusive use of the fifth finger is even decidedly preferable. It is, of course, different in legato-octave-playing, especially in slow time, and in more delicate delivery.*



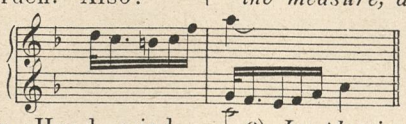
a) Das Original enthält im zweiten Viertel bereits die Octaventriole wie im dritten Viertel. Der Herausgeber hält diese Version für einen Druck- oder Schreibe- fehler und hat *(vgl. die vorhergehende Parallelstelle in C dur)* Sexten substituirt.

a) *The Original contains already in the 2nd quarter-note the octave-triplet as in the 3rd quarter-note. The Editor considers this version as a misprint, (or a slip of the pen), and has substituted sixths;* (compare the preceding, parallel place in C-major).



a) Die von Beethoven zuerst erkannte und namentlich in seinen späteren Werken so wunderbar und mannichfaltig verwerthete eigenthümliche Bedeutung der Septime im Basse *(als Grundlage eines ideellen Sekundakkordes)* wird besonderer Beachtung empfohlen. Das richtige Nachempfinden der melodischen Intention des Meisters kann nicht didaktisch gepredigt werden: es wird eben bei dem Appell an die poetische Phantasie des Spielers und Hörers sein Bewenden haben müssen. Obwohl der Herausgeber sich grundsätzlich des sogenannten „Ästhetisirens" — nicht blos, um Missdeutungen seitens trockner Musikanten zu meiden — enthält, kann er doch nicht umhin, bei diesem Anlasse auf die congeniale Verwerthung des genannten Intervalls in Hector Berlioz's Werken hinzudeuten, welcher in diesem, wie in vielen andern Punkten und zwar nicht in blos „äusserlicher" Weise, wie Unkenntniss vermeint, von Beethoven mehr gelernt hat, als die vaterländischen Epigonen des grossen Tonmeisters. Man vergleiche übrigens eine frappant ähnliche Stelle in den letzten Takten der Einleitung vom Finale der Sonate Op. 57. F moll.

b) Die Vorschläge dürfen nicht spitz und eckig ausgeführt werden, sondern müssen weich und glatt nach der Regel Ph. Em. Bach's in den Takt eingetheilt werden. Also:

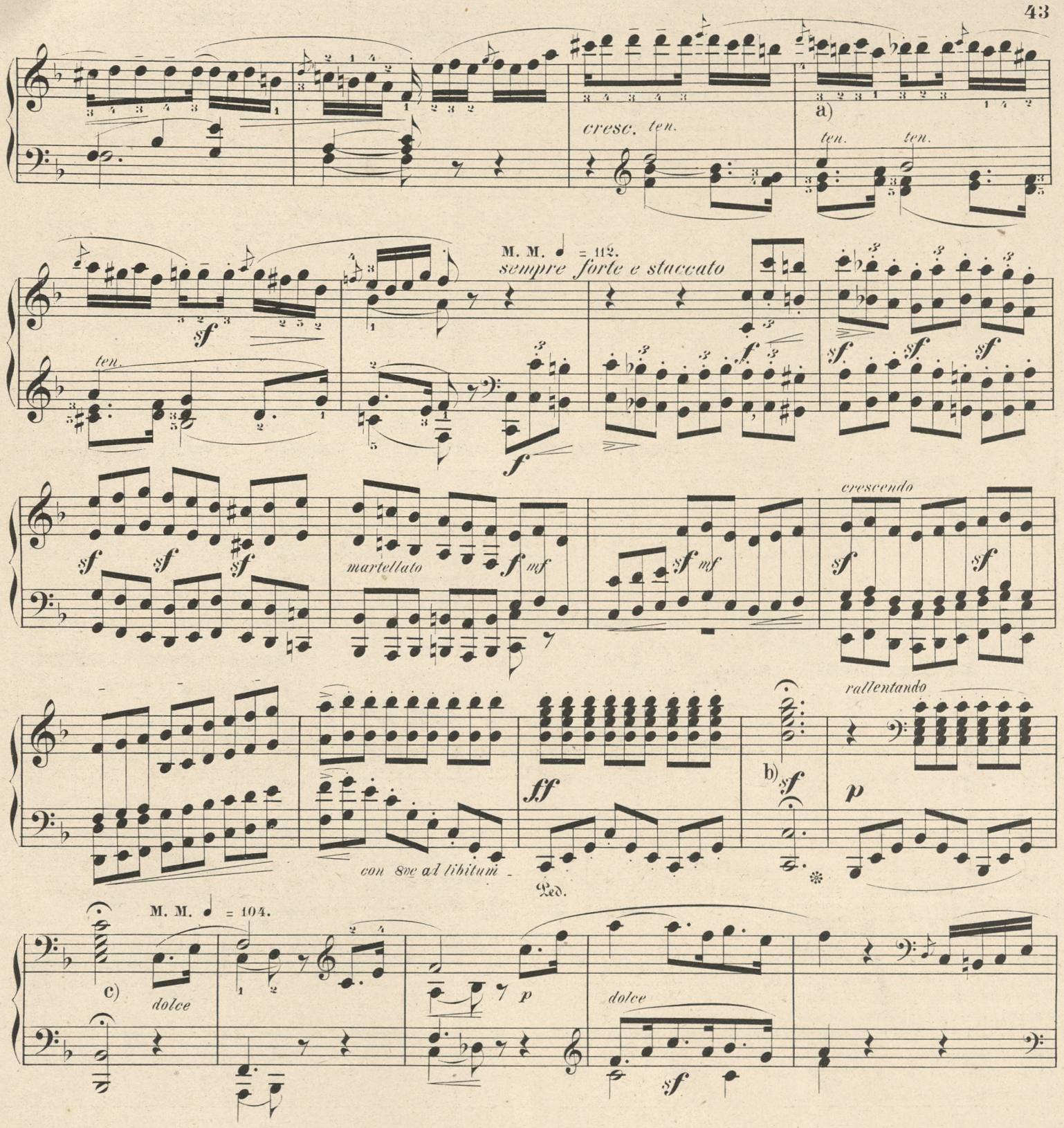


c) Bei ununterbrochenem Legato der linken Hand wird sich die Zertheilung des Bogens in der Oberstimme als Variante nicht unpassend ausnehmen.

a) *The peculiar importance of the seventh in the bass* (as foundation of an ideal chord of the second), *first discovered by BEETHOVEN, and so wonderfully and variously turned to account, especially in his later works, is recommended to special attention. The correct perception of the Master's melodic intention cannot be didactically preached; but must indeed be left to the poetic fancy of the player and hearer. Although the Editor abstains, on principle, from so-called "aestheticising", not only in order to avoid misconstruction on the part of dry musicians; he cannot help, on this occasion, to point out the congenial application, of the interval aforesaid, in HECTOR BERLIOZ'S works, who, in this, as in many other points, has learned more from BEETHOVEN, (and that, too, not only in a merely "external" way, as ignorance imagines), than the great master's "epigones" of the "Fatherland". Compare, moreover, a strikingly similar place in the last measures of the introduction to the finale of the Sonata Op. 57, in F-minor.*

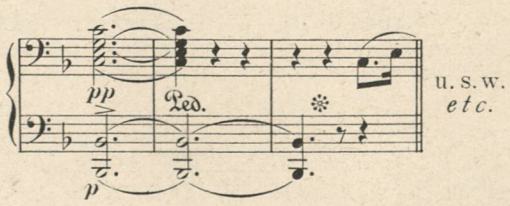
b) *The appoggiaturas should not be executed sharply and angularly, but should be gently and smoothly distributed in the measure, according to the rule of PH. EM. BACH. Thus:*

c) *In playing an uninterrupted legato in the left hand, the division of the slur in the upper voice as a variation, will not appear improper.*



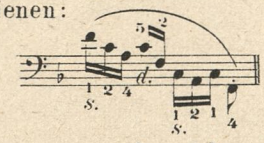
a) Die auf den ersten Blick vielleicht etwas befremdlich erscheinende Phrasirung der Unterstimmen ist ganz buchstäblich treu zu beobachten. Das Metrum ist trochäisch, nicht jambisch, d. h. die kurze Note darf nicht, wie es gemeiniglich geschieht, als Auftakt gespielt werden.
b) Die Fermate gilt zwei Takte.
c) Der Herausgeber spielt die zweite Fermate folgendermaassen:

a) *The phrasing of the lower voices, which, at the first glance, perhaps appears somewhat strange, should be quite strictly observed. The metre is trochaic, not iambic, i. e. the short note should not be played as up-beat, as is generally the case.*
b) *The pause has the value of two measures.*
c) *The Editor plays the second pause as follows:*



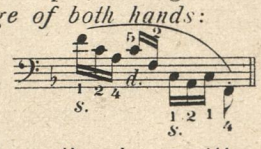
u. s. w.
etc.

a) Wem der vorgeschriebene Fingersatz – ein Untersetzen des Daumens auf "f" ist unstatthaft, weil die Bindung stocken würde – allzu ungewohnt erscheinen sollte, kann sich der Abwechslung beider Hände bedienen:

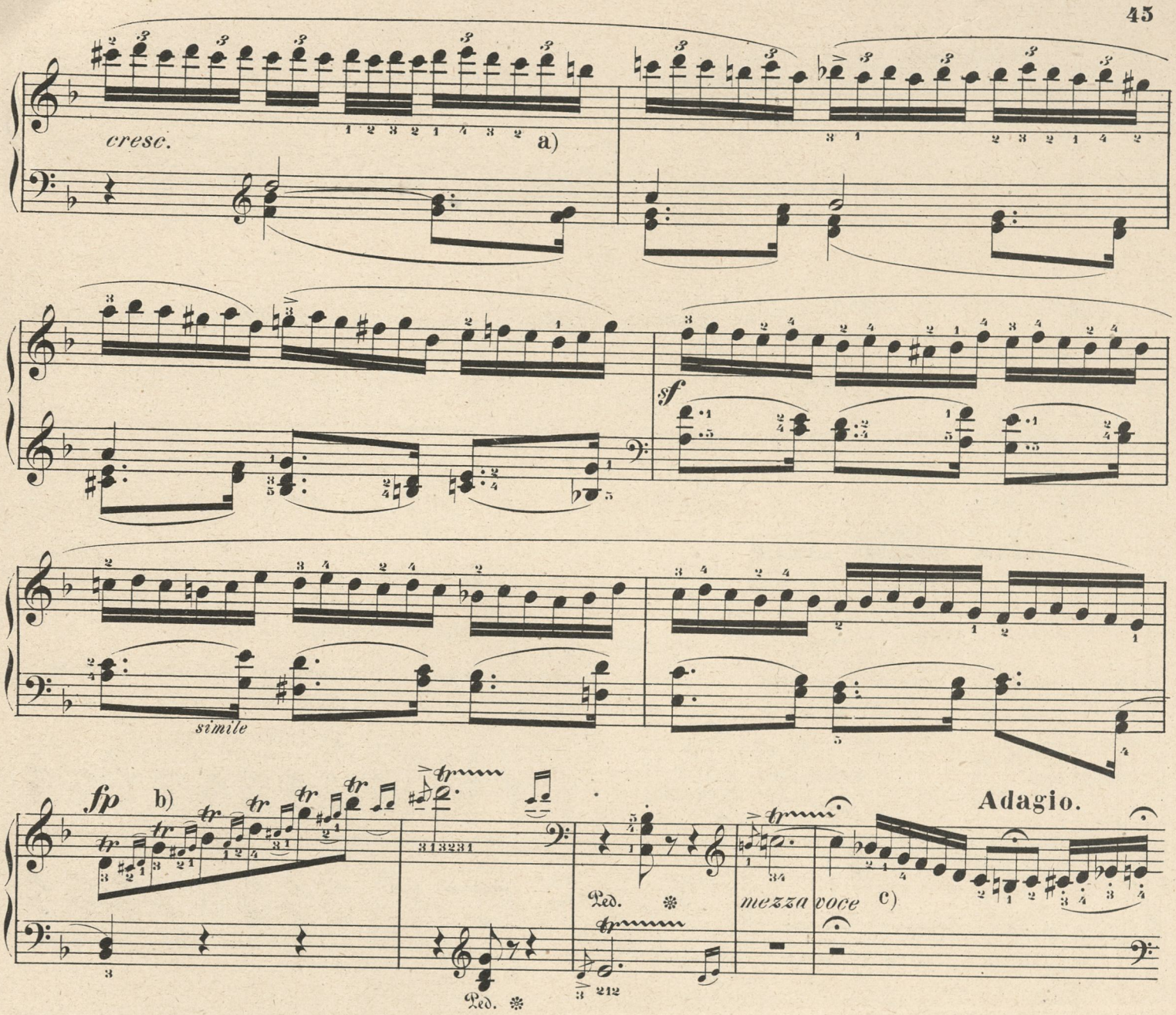


b) Die Noteneintheilung, wie sie der Autor aufgezeichnet, ist mit peinlichster rhythmischer Gewissenhaftigkeit einzuüben, bis sie „zur anderen Natur" geworden. Jeder Verstoss gegen den Buchstaben ist auch ein Verstoss wider den Geist und wer sich an ein dilettantisches Verfahren in diesem Punkte gewöhnt hat, wird gänzlich unfähig sein, namentlich die letzteren Werke Beethovens correkt wiederzugeben. Wie innig verwachsen die Aufzeichnung mit der melodischen Intention des Tondichters ist, offenbart sich vielleicht am unzweideutigsten an den Klavierfigurationen in den Trio's Op. **70** und **97**. Über die richtige Ausführung der Quintole, insbesondere bei langsamerem Zeitmaasse, sei hier bemerkt, dass, wo der musikalische Sinn eine Zunahme der Bewegung erfordert, die Zerlegung in **2** und **3**, wo eine Abnahme, in **3** und **2** entsprechend sein wird.

a) *He, to whom the prescribed fingering should appear altogether too unusual,* (a passing under of the thumb on "F" cannot be allowed, because it would interrupt the legato), *may avail himself of the interchange of both hands:*



b) *The division of the notes, as the author has written them, should be practised with the most painful rhythmical conscientiousness, until it has become "second nature". Every offence against the letter is also an offence against the spirit, and whoever has accustomed himself to a dilettantic manner with regard to this point, will be entirely incapable of reproducing correctly especially the later works of BEETHOVEN. How intimately interwoven is the notation with the melodic intention of the tone-poet, reveals itself perhaps most unequivocally in the pianoforte figurations in the Trios, Op. 70 and 97. Concerning the correct execution of the quintuplet, especially in slower tempo, be it remarked here that, when the musical sense requires an increase of the velocity, the division into 2 and 3 will be suitable; when a decrease, into 3 and 2.*



a) Das vierte Sechzehntheil der linken Hand kann mit dem sechsten der Doppeltriole in der rechten gleichzeitig angeschlagen werden. Vorzuziehen bleibt es freilich, wenn das Separatstudium der beiden Hände zu einer Unabhängigkeit derselben geführt hat, welche eine mathematisch genauere Wiedergabe des Werthsunterschieds ermöglicht.

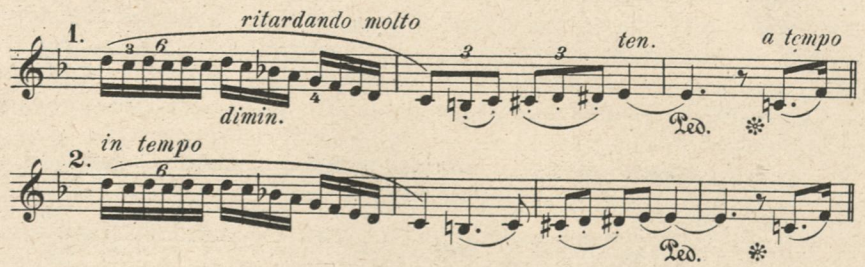
b) Die Triller sind auf einfache Doppelschläge mit Nachschlag *(also Quintolen)* zu reduziren.

c) Die Aufzeichnung der Cadenz im Originaltexte ist so eigenthümlich ungenau, man könnte sagen bizarr, dass sie zu allerhand subjectiven Geschmacklosigkeiten verleiten kann. Wir lassen zwei Vortragsweisen folgen, von denen wir der ersteren, trotzdem sie mit der ersten Fermate des Originals im Widerspruch steht, den Vorzug geben.

a) *The fourth 16th-note in the left hand can be struck simultaneously with the sixth of the double triplet in the right. It were, of course, better, if the separate study of both hands had led to an independence of each other, which would allow of a mathematically stricter reproduction of the difference of value.*

b) *The trills should be reduced to simple turns with grace-note* (thus, quintuplets).

c) *The notation of the cadence in the original text is so peculiarly inexact* (one might say, bizarre), *that it may lead to all sorts of subjective "insipidities". We append two manners of delivery, of which we give the preference to the first, notwithstanding it contradicts the first pause of the Original.*



Tempo primo.

dolce

ten.

a)

poco a poco
marcato il basso

crescendo

ten.

cresc. molto

ff

Ped.

decresc.

p dimin.

pp

ppp

Ped

U. C.

a) Wie jede Wahrheit nur dann erst zu gesicherter Geltung kommen kann, nachdem die mit ihr dissonirenden entgegengesetzten Irrthümer sich im Wechselkampfe aufgerieben, so ist für Erlernung gewisser mechanischer Fertigkeiten das Mittel anzuempfehlen, zuvörderst, aber wohlgemerkt mit gleichem Eifer, alle Möglichkeiten zu erschöpfen, „wie man eine Sache falsch machen kann." Ein Spieler, der nicht polyrhythmisch genug ist, um vier Noten in der rechten Hand zu dreien in der linken unabhängig von einander zu spielen, übe sich nach den folgenden Beispielen abwechselnd so lange, bis er unwillkürlich das übrig gebliebene „Richtige" trifft.

a) *Just as every truth can attain absolute acceptance only after the opposing and dissonant errors have mutually destroyed themselves by their own attrition, so it is recommendable for the purpose of acquiring certain mechanical dexterities, first of all (yet, be it well noticed, with equal zeal) to exhaust all possibilities "of doing a thing wrongly". A performer who is not polyrhythmical enough to play four notes in the right hand against three in the left, independently of each other, may practise the following examples alternately so long, until he involuntarily hits upon the "correct thing that remains".*

1. 2. 3.

Allegretto. M.M. ♩ = 138 - 144.

dolce a)

dolce

sfp *sfp* *sfp*

cresc. *sf* *sf*

cresc. *sf* *sf* *sf* *sf*

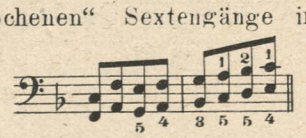
p *cresc.*

f *p* *decresc.* *p*

1. 2.

b) *ad lib.* *in tempo*

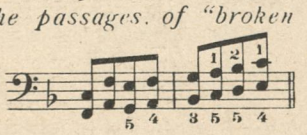
a) Als technische Nebenstudie würde vielleicht empfehlenswerth sein, die „gebrochenen" Sextengänge im Zusammenanschlag zu üben:



Doch hätte man sich zu hüten, in die Angewöhnung zu verfallen, die Unterstimme auszuhalten, während die Oberstimme nachschlägt.

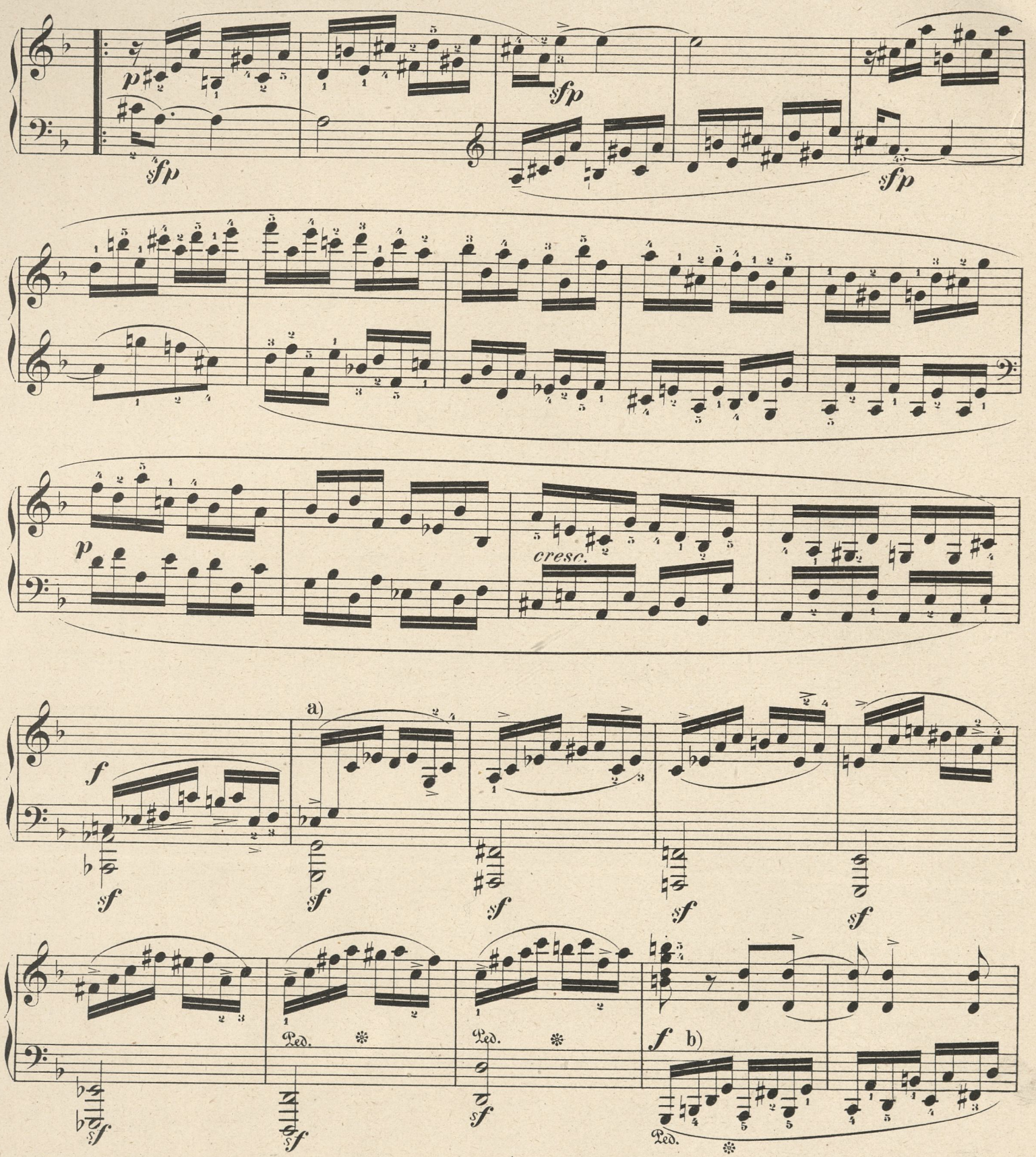
b) Im Allgemeinen gilt bei der genauen Bezeichnung, mit welcher Beethoven seine Werke ausgestattet hat, die Regel, Nachschläge bei Trillern nur dann anzubringen, wenn der Meister sie ausdrücklich vorgeschrieben hat. An dieser Stelle erscheint jedoch der Nachschlag Bedürfniss; die individuelle Auffassung des ganzen Taktes, in welchem ein gewisses Zurückhalten nicht unangemessen sein möchte, wird jedoch, wie bei vielen anderen Stellen, den Ausschlag geben müssen.

a) *As a technical supplementary study, it would, perhaps, be advisable to practise the passages of "broken sixths", striking them together:*



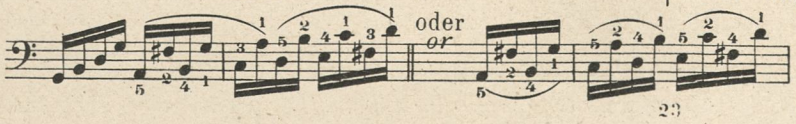
One should beware, however, of falling into the habit of sustaining the lower voice during the succeeding stroke in the upper one.

b) *In view of the exact "marks" with which BEETHOVEN has supplied his works, the rule holds good in general to introduce grace-notes at trills only when the Master has expressly prescribed them. At this place, the grace-note seems a necessity, — the individual conception of the whole measure however, in which a certain ritardando would not seem to be inappropriate, will have to decide, as is the case in many other places.*



a) Die Accentuirung des vierten Achtels wird eine rhythmische Belebung bieten, welche dem Charakter der Figur nicht unangemessen erscheint und die Gleichförmigkeit der Bewegung vor dem Eindrucke der Eintönigkeit schützt.

b) Die vorgeschriebene Fingersetzung ist in Beziehung auf den Unterschied der Ober- und Untertasten wohl die bequemste. Technisch förderlich wird es erscheinen, sich auch in anderen Applicaturen zu üben, welche von dieser Rücksicht abstrahiren.

z. B. *e. g.*  oder *or*

Ähnlich verfahre man mit der rechten Hand. *Proceed similarly with the right hand.*

a) *The accentuation of the fourth eighth-note offers a rhythmical animation, which does not seem unfitted to the character of the figure, and protects the uniformity of the movement against the impression of monotony.*

b) *The prescribed fingering is, with regard to the difference between the upper and lower keys, perhaps the most convenient. It will prove technically serviceable to practise also other fingerings, which are not subject to this consideration:*

cresc.

Ped. ✻

poco cresc. p espressivo a) espressivo

mf dim. p espressivo poco cresc.

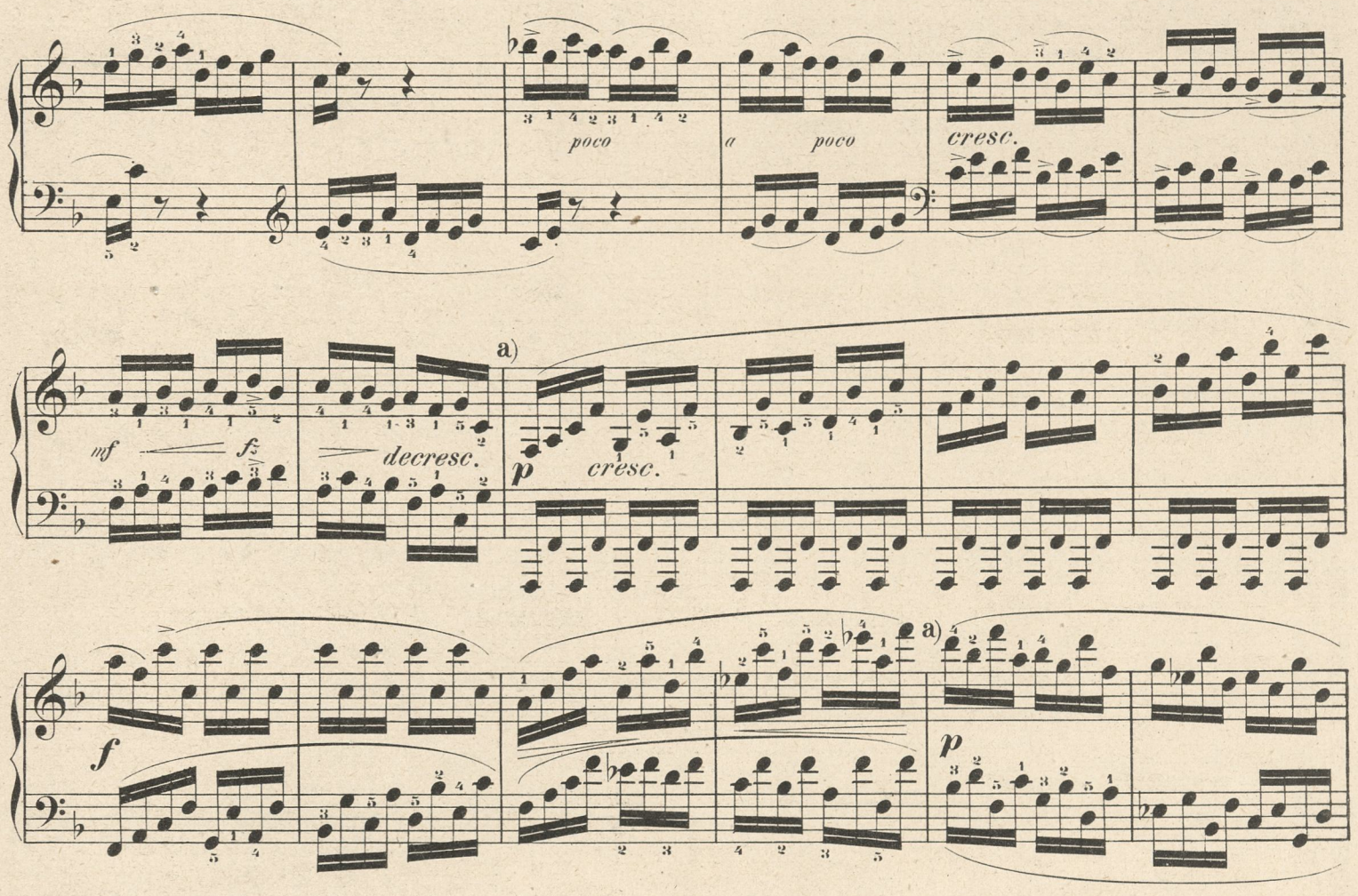
p poco cresc p poco cresc.

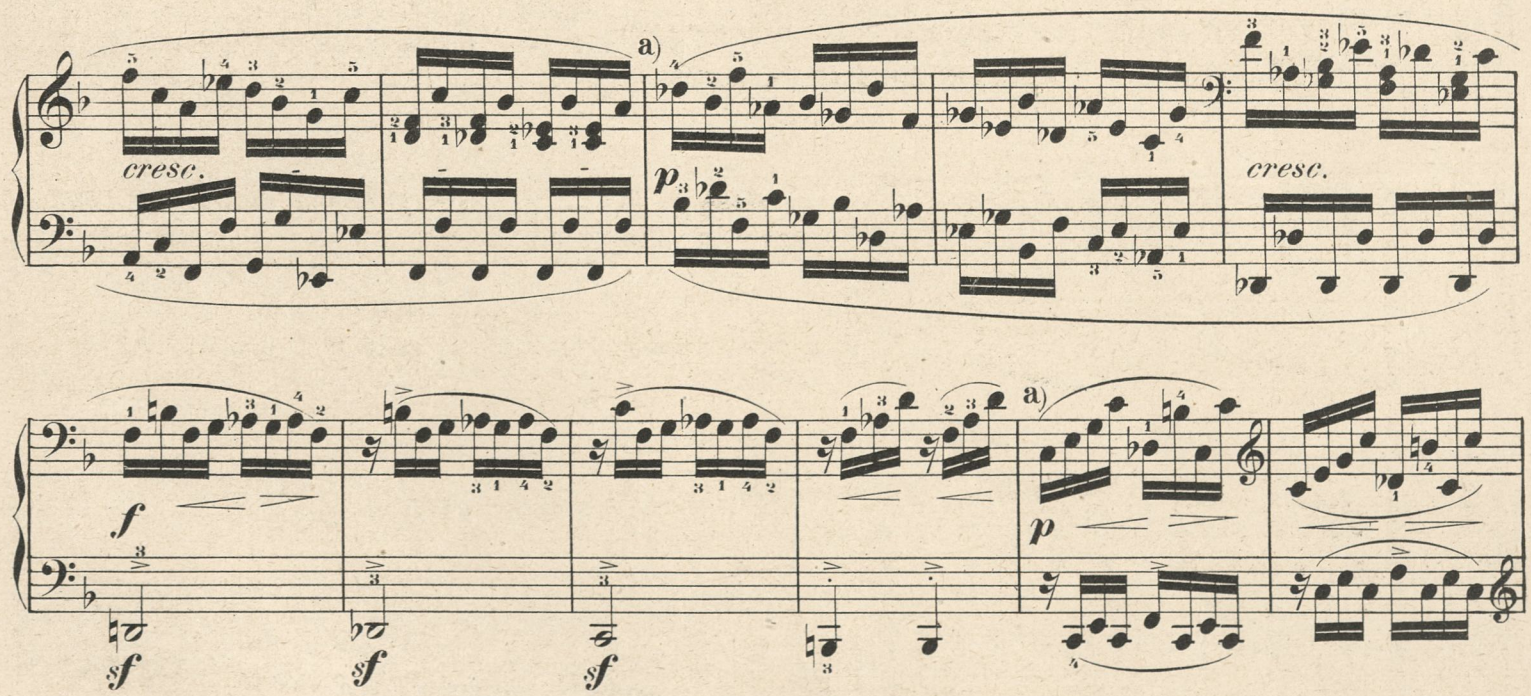
p cresc. p poco a poco cresc.

f sf p p

a) Die Vorschrift „espressivo“ des Autors darf weder zu einer sentimentalen Auffassung noch zu einem Tempo rubato verleiten. Das Klägliche in dem Intervalle der fallenden kleinen Sekunde ist vielmehr humoristisch zu nehmen und der ganze Satz in möglichst straffer Gleichmässigkeit der Bewegung zu halten.

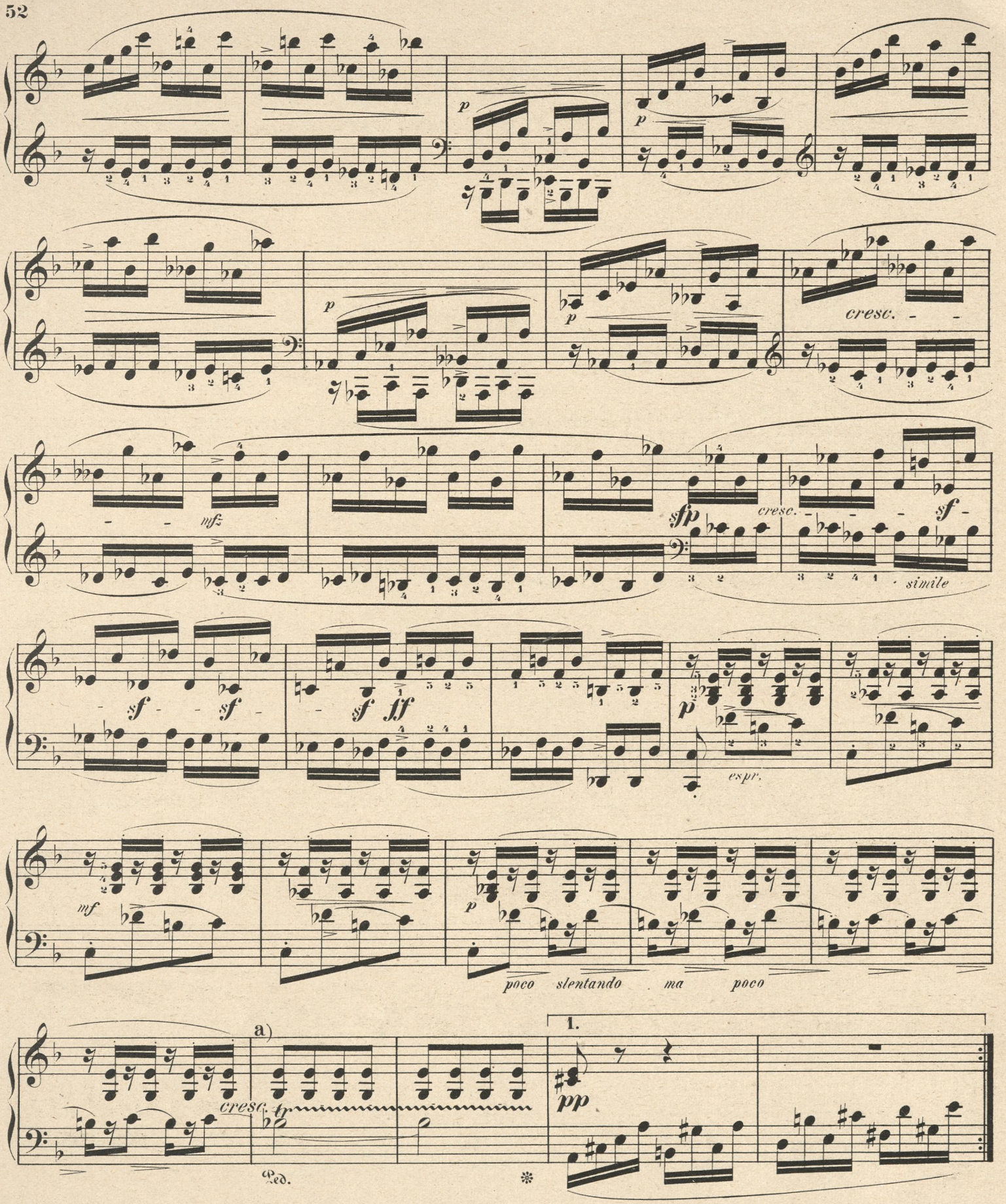
a) *The Composer's direction "espressivo", should not mislead either to a sentimental conception, nor to a tempo rubato. The "dolefulness" in the interval of the descending minor-second should rather be taken humorously, and the whole movement be kept in a uniformity of motion as strict as possible.*





a) Vor den mit a) bezeichneten vier Stellen ist eine unmerklich kurze Pause zu machen, welche auch für die Klarheit des plötzlichen Piano-Einsatzes förderlich sein wird. Die Darstellung auch der hastigsten Unruhe in Tönen darf nie bis zur Athemlosigkeit *(für Spieler und Hörer)* ausarten.

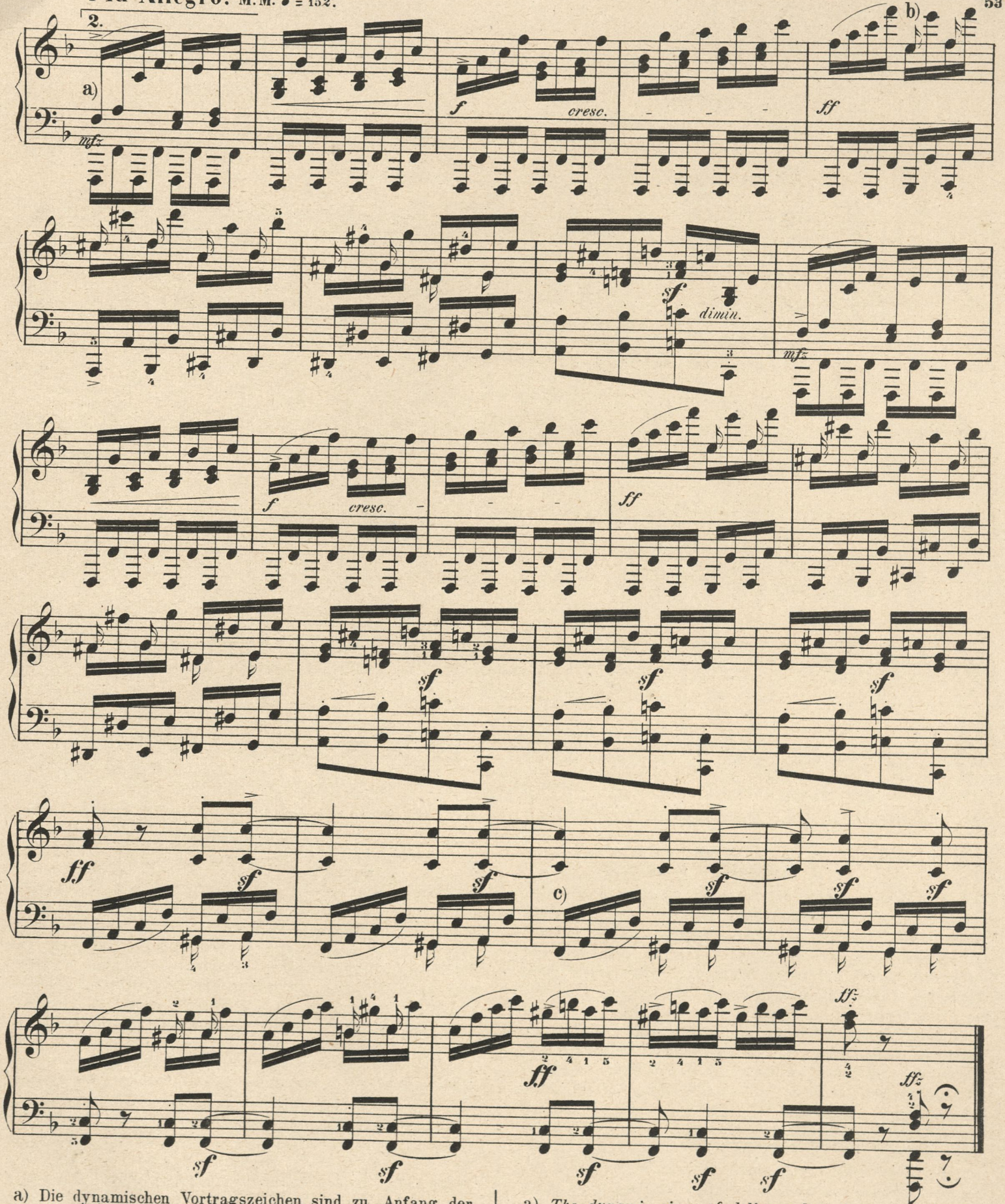
a) *Before the four places marked* (a), *an imperceptibly short rest should be made, which will also be conducive to the clearness of the sudden entrance of the "piano". The representation, even of the most hasty restlessness in tones, should never degenerate* (for player and hearer) *to the extent of breathlessness.*



a) Vor der „I^ma volta“ ist der Triller in der linken Hand mit einem Nachschlage *(Anm. b. zu Seite 47)* zu endigen und eine unmerklich kurze Pause vor dem *pp* Eintritte des A dur zu machen *(Anm. a. S. 51.)* Dagegen fällt beim zweiten Male, vor dem Übergange in das „Più Allegro“ der Nachschlag weg und sind ausserdem beide Takte wesentlich zu beschleunigen.

a) *Before the “I^ma volta”, the trill, in the left hand, should be finished with a grace-note,* (Remark (b), page **47**), *and an imperceptibly short rest be made before the pp entrance of A-major,* (Remark (a), page **51**). *On the other hand, the grace-note is omitted at the second time, before the transition into the “più allegro”; and, moreover, both measures should be materially accelerated.*

Più Allegro. M.M. ♩ = 152.



a) Die dynamischen Vortragszeichen sind zu Anfang der Stretta vom Tondichter vergessen worden. Jedenfalls ist eine zweimalige Gipfelung zum *ff* beabsichtigt.

b) Mit Ausnahme der durch Bogen bezeichneten Tonreihen ist Alles sehr „détachirt" zu spielen und namentlich darauf zu achten, dass Daumen und fünfter Finger jeder Hand gleichmässig stark anschlagen, die Sechzehntelbewegung niemals ungleich werde.

c) Es ist möglich, dass der Rhythmus dieses Taktes durch einen Schreibfehler dem Rhythmus des folgenden statt des vorhergehenden gleichgestaltet worden ist. Vgl. den drittletzten Takt vor dem Schlusse im Basse.

a) *The dynamic signs of delivery have been evidently forgotten by the Composer at the beginning of the stretta. At all events, a twofold crescendo up to the* ***ff*** *is intended.*

b) *With the exception of the series of tones marked by slurs, all should be played very detached, and special care must be taken that the thumbs and fifth fingers of each hand strike with equal power, and that the motion of the* 16th*-notes never be unequal.*

c) *It is possible that the rhythm of this measure has been, through a slip of the pen, formed like the rhythm of the following, instead of the preceding measure. Compare the third measure from the end, in Bass.*

SONATE

für das Pianoforte
von

L. van BEETHOVEN.
Op. 57.

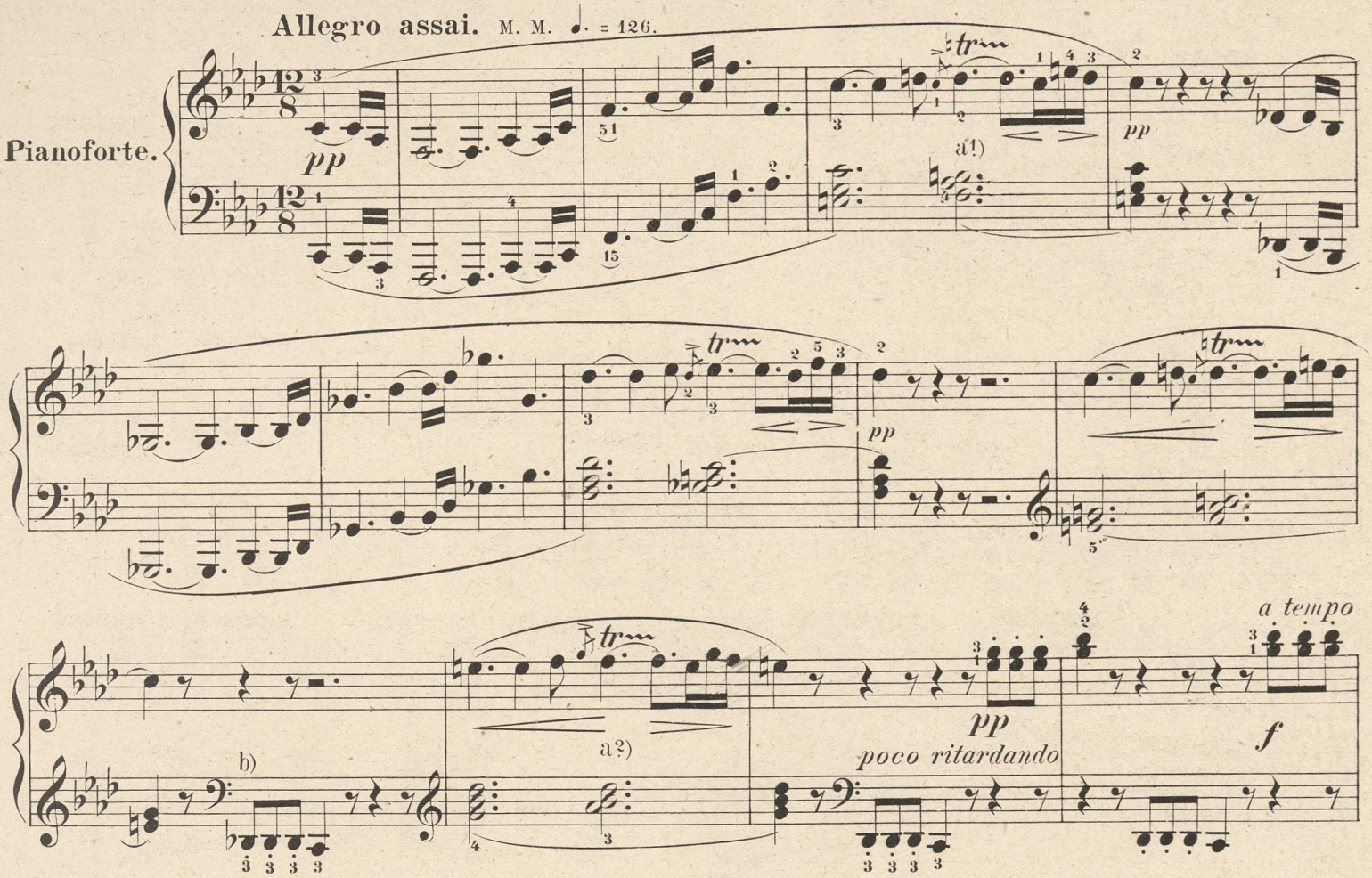
SONATA

for the Pianoforte
by

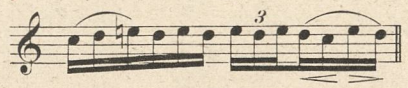
L. van BEETHOVEN.
Op. 57.

Allegro assai. M. M. ♩. = 126.

Pianoforte.

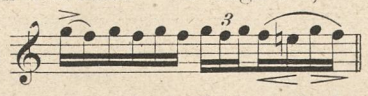


a1) Der Triller mit dem Vorschlage ist folgendermaassen auszuführen:



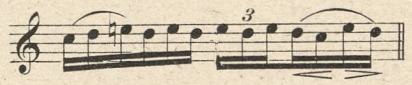
Auf die Hervorhebung des ausgeschriebenen Nachschlages, der thematische Bedeutung hat, und nicht etwa durch Verlängerung des Trillers zu einer Beschleunigung gezwungen werden darf, ist sorgfältig zu achten. Bei Joh. Seb. Bach wird dieser mit einem „Schleifer" beginnende Triller durch das Zeichen „~~" angedeutet. Es müssen, wie dies bei allen Verzierungen überhaupt als ausnahmslose Regel gilt, die drei ersten Noten präcis auf den betreffenden Takttheil fallen: die dadurch entstehende momentane Dissonanz mit der oberen Stimme der linken Hand entspricht der melodischen Intention vollkommen. Eine Auftakt-artige Behandlung des Schleifers ist selbst bei modernen Compositionen unzulässig: vgl. unzählige Beispiele in Chopin's Nocturnes, u. A. Op. 37. №1, Op. 55. №1.

a2) Die ohne Zusatz von unten *(fälschlich Vorschlag genannt)* beginnenden ähnlichen Triller sind durch das ganze Stück hindurch mit dem oberen Nebentone zu beginnen, der ein discretes marcato verlangt:



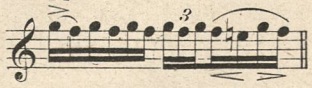
b) Um jede Verbindung der letzten Achtel Triole mit der nächsten Viertelnote unmöglich zu machen, als welche wider den Geist des Motivs verstossen würde, ist die Benutzung desselben Fingers das sicherste Mittel.

a1) *The trill with the appoggiatura is to be executed as follows:*



Particular care should be taken to render prominent the written out final turn, which has thematic importance, and should not be forced to an acceleration, by a lengthening of the trill. With JOH. SEB. BACH, this trill, beginning with the "slide", is indicated by the sign ~~. The first three notes, as is the rule without exception in the case of all embellishments in general, must fall precisely on the metrical part concerned: the momentary dissonance with the upper voice in the left hand created thereby, corresponds perfectly with the melodic intention. A treatment of the "slide" after the manner of an up-beat is, even in the case of modern compositions, inadmissible: compare countless examples in CHOPIN'S NOCTURNES, such as: Op. 37, No. 1; Op. 55, No. 1.

a2) *The similar trills, beginning without an addition from below,* (falsely called appoggiatura) *should throughout the whole piece be begun with the upper accessory tone, which demands a discreet marcato:*

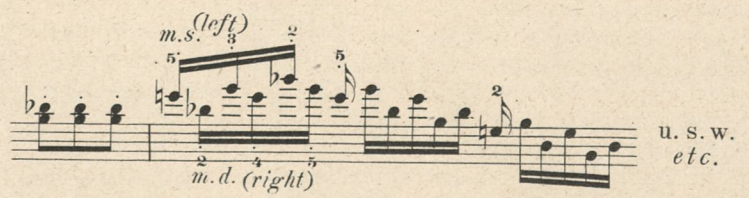


b) *In order to render impossible all connection of the last eighth-note triplet with the next quarter-note, which connection would offend against the spirit of the motive, the employment of the same finger is the surest remedy.*

English translation by J. H. Cornell.
Copyright 1891 by Edward Schuberth & Co.

a) Wer diese schwierige Passage nicht mit der erforderlichen Kraft und „Virtuosität“ ausführen kann, dem empfehlen wir deren Vertheilung in beide Hände, etwa:

a) *To those who are unable to execute this difficult passage with the requisite power and “virtuosity”, we recommend its distribution between both hands, thus:*

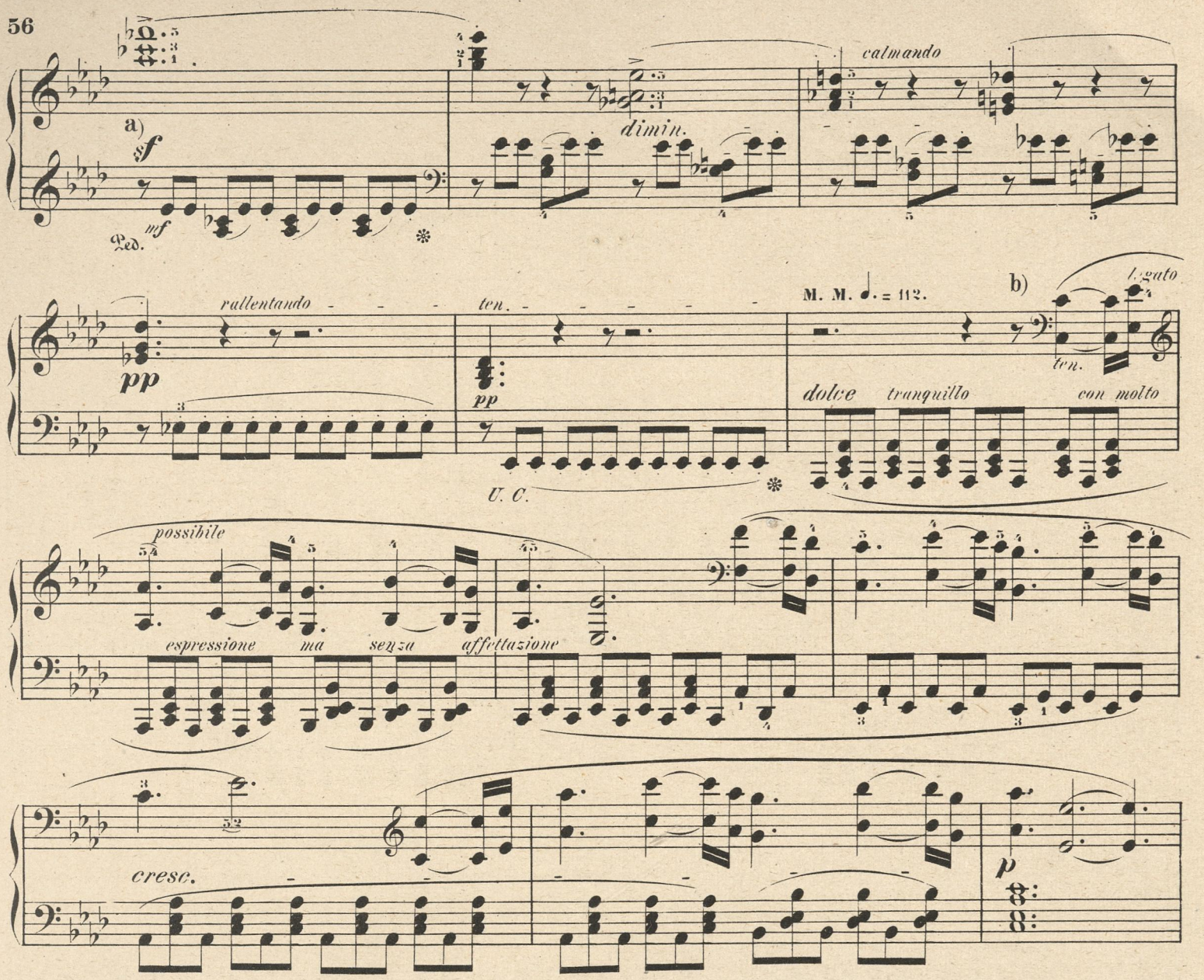


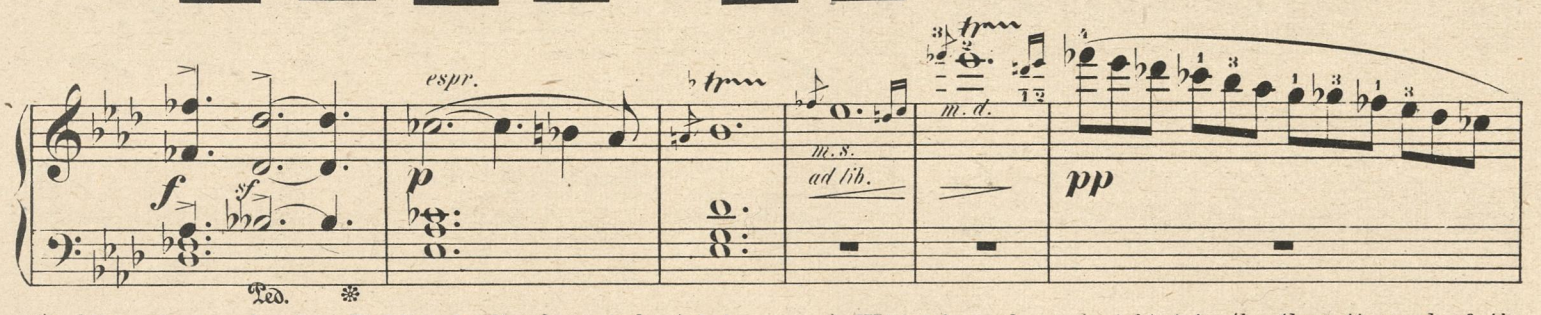
b) Die Ausführung der vorgeschriebenen Accentuation der vier Takttheile *(abwechselnd in beiden Händen)* ist absolut nothwendig, wenn durch die Synkopen keine metrische Verwirrung entstehen soll.

c) Durch Benutzung beider Finger *(1 u. 2)* auf derselben Taste wird deren präzises Ansprechen gesichert.

b) *The execution of the prescribed accentuation of the four metrical parts* (alternately in both hands), *is absolutely necessary, if no metrical confusion is to arise through the syncopations.*

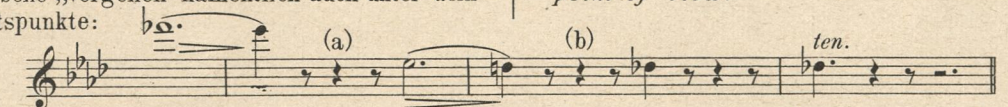
c) *By means of the use of both fingers* (**1** and **2**) *on the same key, its precise response will be assured.*





a) Ohne einen scharfen Einblick in die thematische Arbeit des Meisters, ohne eine gründliche Erkenntniss des Prozesses des Entstehens und Vergehens der einzelnen Motive ist ein verständnissvoller und verständlicher Vortrag seiner Werke nicht möglich. Da eine detaillirte Analyse diese instruktive Ausgabe zu einem „unpraktischen" Umfange anschwellen würde, ausserdem das mündliche Verfahren des Lehrenden während des Studiums weit fruchtbarer ist, als schriftliche Abhandlungen, so muss der Herausgeber sich mit zeitweiligen Andeutungen begnügen, deren Ausbeutung der Praxis überlassen wird. Man betrachte an dieser Stelle das melodische „Vergehen" namentlich auch unter dem rhythmischen Gesichtspunkte:

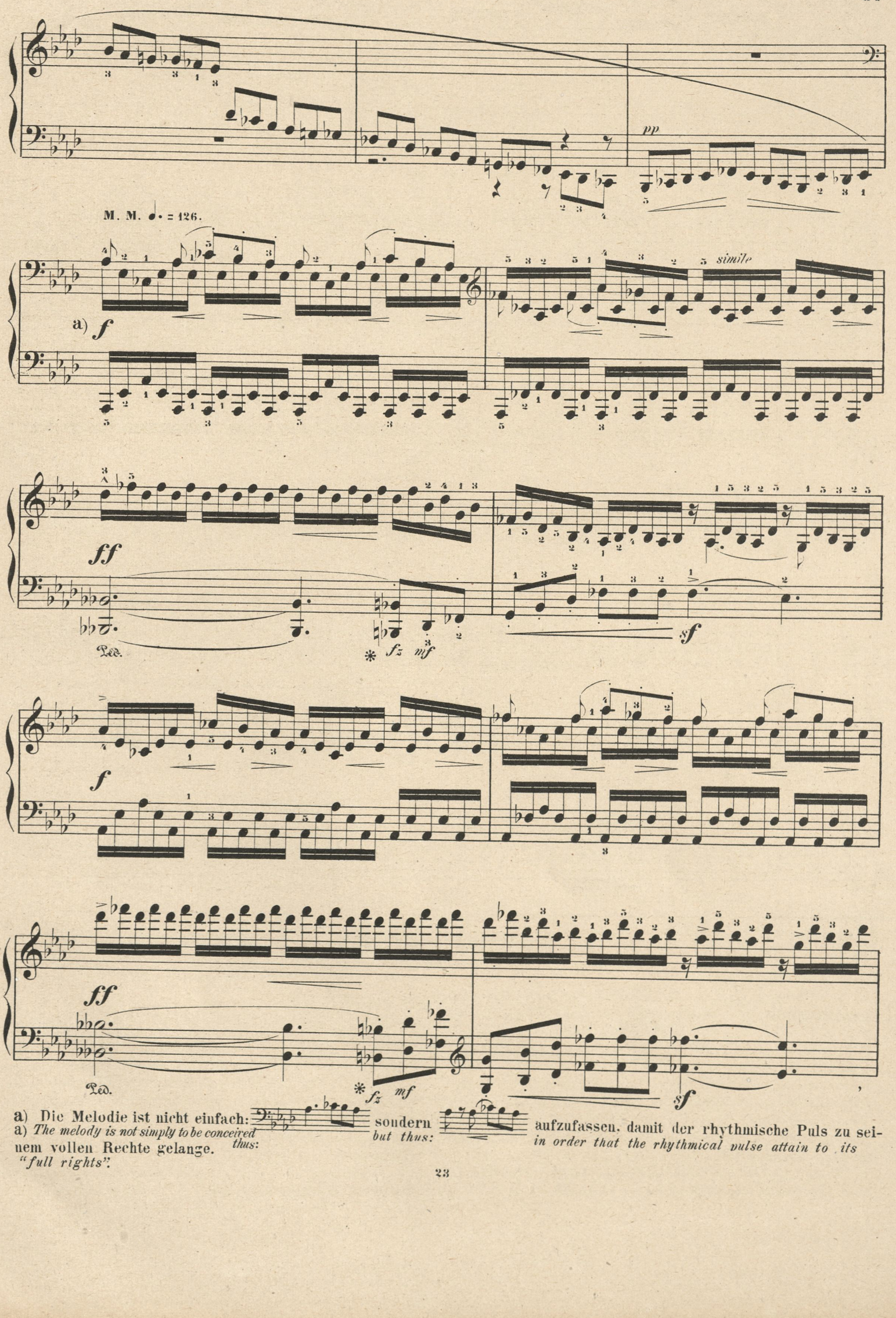
a) *Without a sharp insight into the thematic work of the Master, without a thorough perception of the progress of the origin and disappearance of the separate motives, an intelligent and intelligible delivery of his works is not possible. Since a detailed analysis would swell this instructive edition to an "impracticable" extent, and as the oral instruction by the teacher during the study is more productive than written treatises, the Editor must be content with temporary suggestions, the exhaustion of which is left to "Instructors". Consider in this place the melodic "disappearance", especially from the rhythmical point of view:*



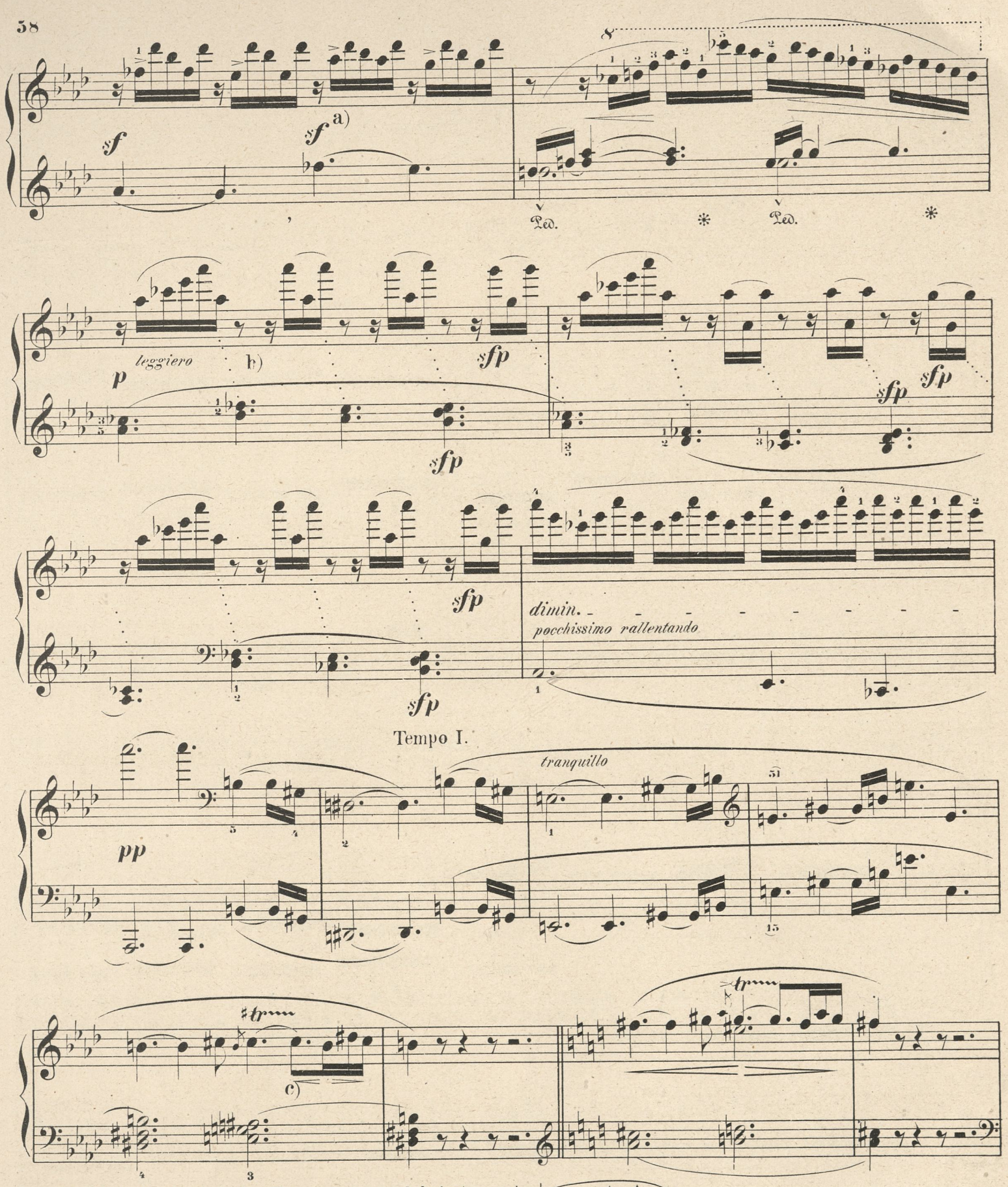
(a) Rhythmische Verkleinerung, (b) melodisches Verschwinden der herabsteigenden Secunde.
Rhythmic diminution, melodic disappearance of the descending second.

b) Bei genauester rhythmischer Präzision, welche der richtige Vortrag dieses aus Umkehrung des ersten Motives entstandenen Gesanges verlangt, ist doch sehr darauf zu achten, dass die vermittelnden Sechzehntheile ohne eckige Schärfe gespielt werden, deren Vermeidung aber wiederum nie zur Undeutlichkeit führen darf.

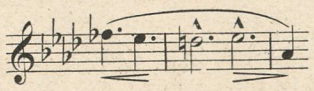
b) *With the most exact rhythmical precision demanded by the correct delivery of this song, arising from the inversion of the first motive, great care has, nevertheless, to be taken that the interposing sixteenth-notes be played without "angular shrillness", the avoidance of which, however, should never lead to indistinctness.*



a) Die Melodie ist nicht einfach: sondern aufzufassen, damit der rhythmische Puls zu sei-
a) *The melody is not simply to be conceived thus: but thus: in order that the rhythmical pulse attain to its*
nem vollen Rechte gelange.
"full rights".



a) Die Melodie liegt in der Unterstimme und heisst:
The melody lies in the lower voice, and is:



b) Die flatternde Figur der rechten Hand trete nicht zu früh ein und werde gewissermaassen als Auftakt zu dem folgenden Akkorde der linken Hand bezogen. Vor der naturalistischen Neigung, das zweite Viertel statt des vierten mit einem sforzato zu versehen wird ausdrücklich gewarnt, als vor einer überaus häufig vorkommenden Incorrektheit.

c) Wegen dieses und der folgenden Triller vergleiche man die ersten Anmerkungen zu Seite 54.

b) *The fluttering figure in the right hand should not enter too soon, and should be referred as up-beat, so to speak, to the following chord of the left hand. We expressly warn against the natural inclination to play the second quarter-note, instead of the fourth, sforzato, this being a fault of exceedingly frequent occurrence.*

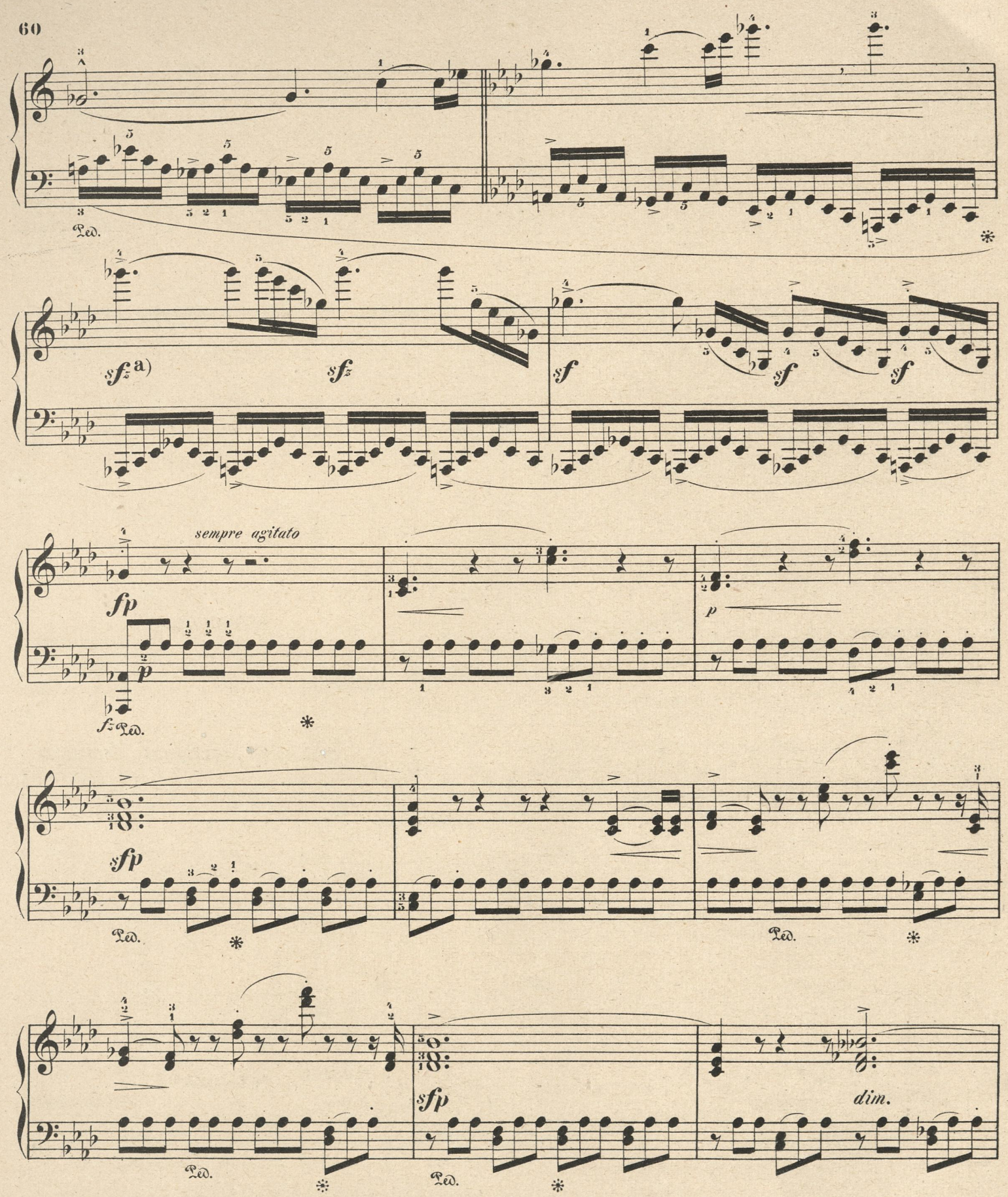
c) *Concerning this and the following trills, compare the first Remarks on p. 54.*

sf *p* *sf* *p* *risoluto* *f*

simile

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

f

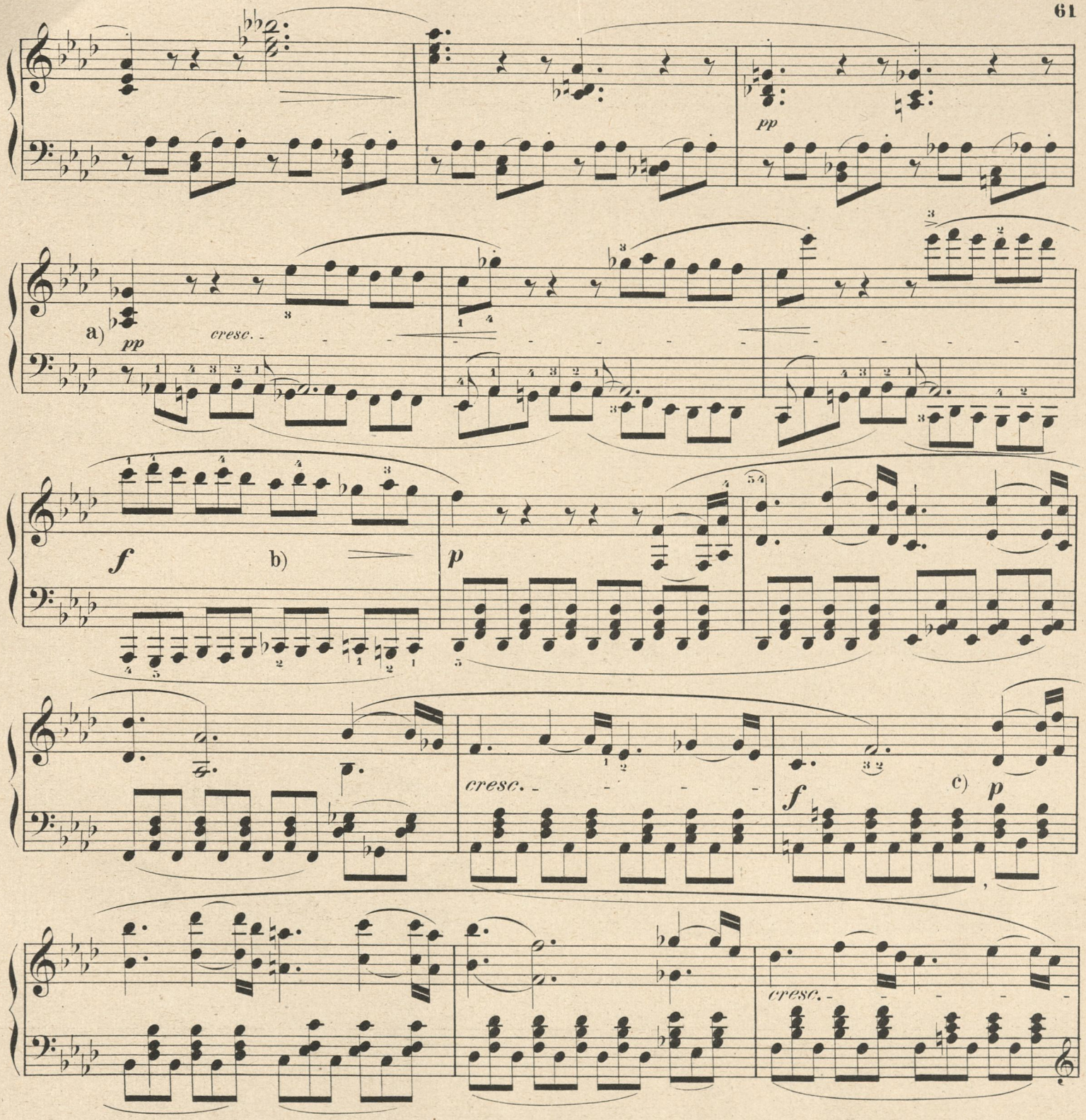


a) In der linken Hand accentuire man das zweite und vierte Viertel: (eigentlich Hierdurch entsteht dem auf das erste und dritte treffenden „sforzato“ der rechten Hand eine rhythmische Polyphonie, wie sie dem leidenschaftlichen Charakter der ganzen Episode entspricht.

Unter: hat man sich übrigens eine latente Anspielung auf das Motiv: zu denken.

a) *In the left hand, accentuate the second and fourth quarter-note:* (*properly* *Hereby is added to the "sforzato" of the right hand, falling upon the first and third quarter-notes, a rhythmical polyphony, which corresponds to the passionate character of the whole episode.*

At: *we have, moreover, to imagine a hidden allusion to the motive:*



a) Die jedesmalige Bezeichnung des Haltetons „as“ als Viertel darf nicht buchstäblich genommen werden, weil die Deutlichkeit der Achtelbewegung darunter nothwendig leiden müsste, sondern ist als ein Luxus der Ausdrucksvorschrift anzusehen, um den Spieler zu möglichstem „vibrato“ zu veranlassen.

b) Hier hat der Componist zweifelsohne das „diminuendo“-Zeichen auf dem letzten Viertel vorzuschreiben vergessen. Eine „sklavische“ Beobachtung des jähen Wechsels von forte und piano, der wir sonst überall, namentlich beim ersten Studium der Werke des Meisters das Wort reden, wie wir überhaupt diesen Ausdruck in der Vortragskunst nur im guten Sinne anwenden, musste den Zusammenhang mit dem folgenden Takte nothwendig zerreissen und zur Unverständlichkeit führen. Hingegen ist

c) der plötzliche Eintritt des piano auf dem vierten Viertel sehr buchstäblich auszuführen: eine unmerkliche Athempause, wie sie das „Komma“ beim Sprechen erheischt, ist natürlich in ähnlichen Fällen nicht blos statthaft sondern unumgänglich nöthig.

a) *The marking each time of the sustained tone, A-flat, by a quarter stem, should not be taken literally, because the distinctness of the eighth-note movement would thereby necessarily have to suffer; but is to be regarded as a luxury of expressional prescription, to induce the player to use the "vibrato" as much as possible.*

b) *The Composer has, without doubt, forgotten to write here the "diminuendo" sign at the last quarter-note. A "slavish" observance of the abrupt change of forte and piano, (which otherwise we have everywhere supported, especially at the first study of the Master's works, just as we apply in general this expression in the art of delivery in a better sense only), would necessarily break up the connection with the following measure, and lead to unintelligibility. On the other hand,*

c) *The sudden entrance of the "piano", on the fourth quarter-note, should be executed very literally: an imperceptible breathing pause, as is required by the "comma" in speaking, is, of course, not only allowable in similar cases, but indispensably necessary.*

f a) *stringendo ad lib.*

sempre più f

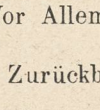
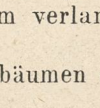
Ped. ✻

b)

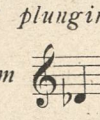
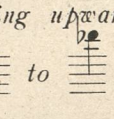
ff

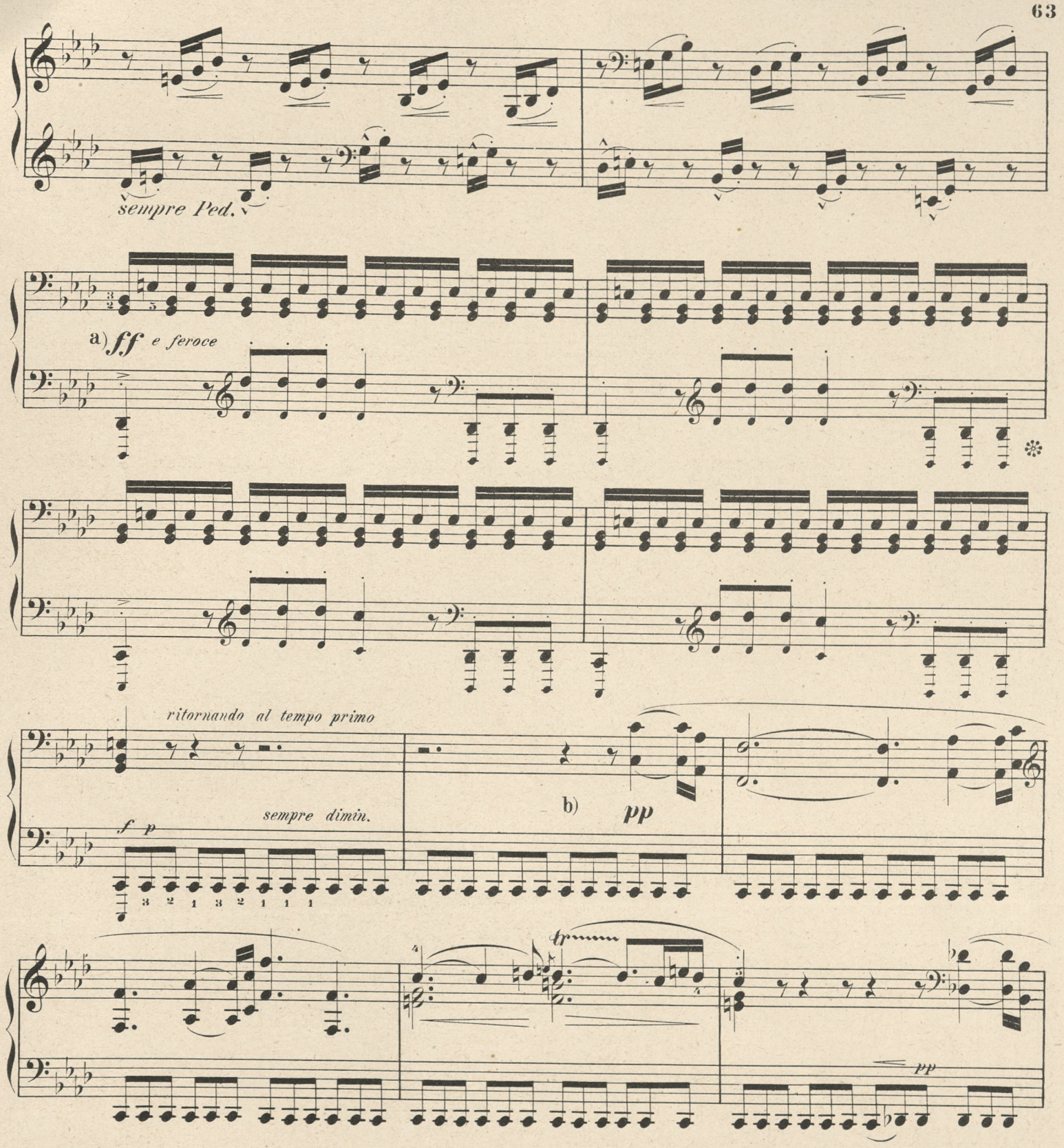
sempre Ped.

a) Wenn auch im Allgemeinen die Beschleunigung der Bewegung bei einer Zunahme von Kraft die Energie des Ausdrucks eher zu lähmen als zu fördern pflegt, so erscheint dem Herausgeber an dieser Stelle doch die gleichzeitige Anwendung beider Steigerungsmittel sehr wohl statthaft, die Wirkung einer „himmelstürmenden" Gipfelung ästhetisch gerechtfertigt.

b) Zur Darstellung dieses elementaren Gewitters gehört mehr Virtuosität als gemeinhin angenommen werden zu pflegt. Vor Allem verlangt das riesenschlangengleiche Auf- und Zurückbäumen des Bassganges, von  zu  und in die äusserste Tiefe zurück — die kräftigste Accentuation, so dass die Zeichnung der melodischen Umrisse in der erforderlichen Klarheit zu Tage komme.

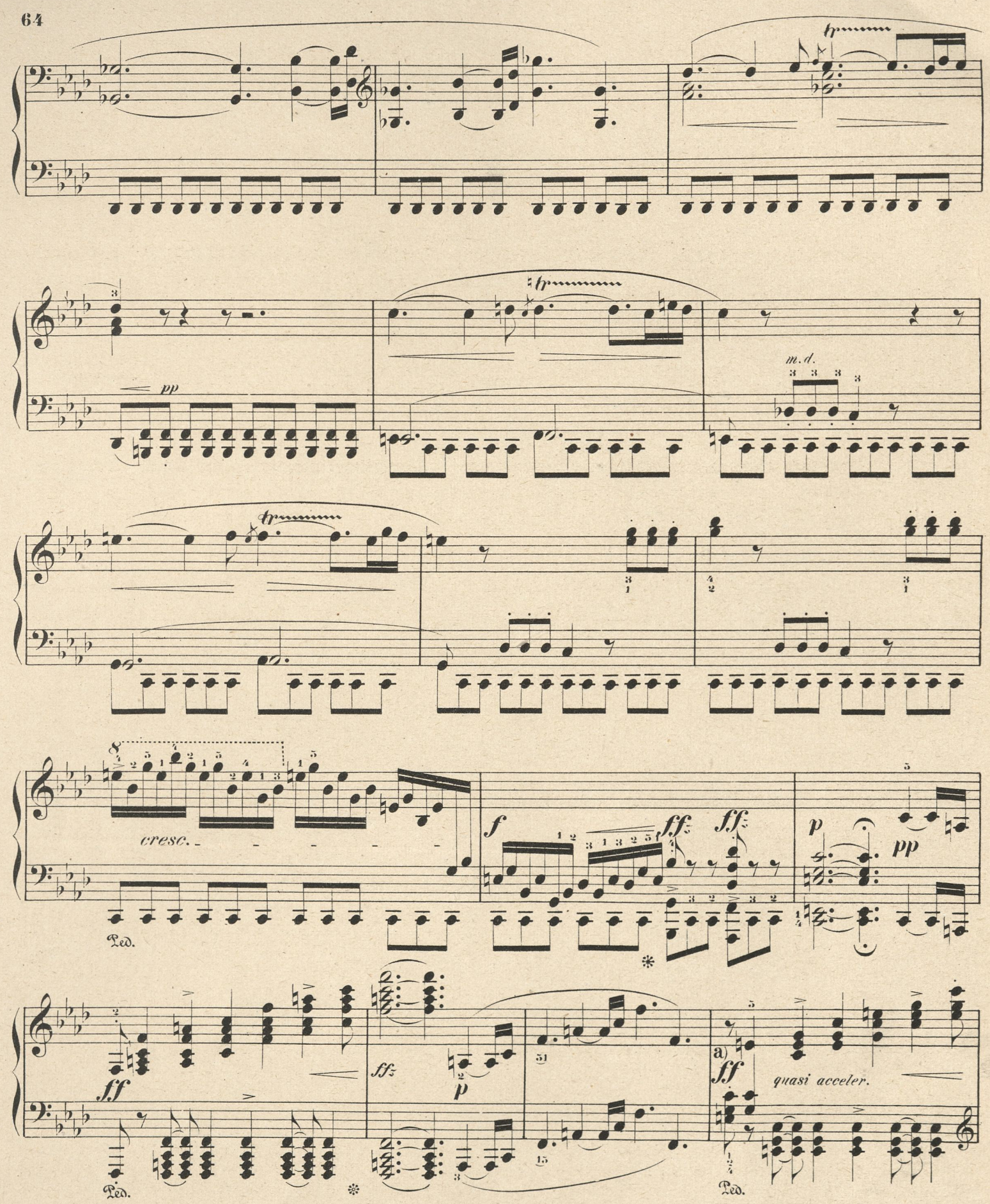
a) *Although, in general, the quickening of the movement, at an increase of power, is likely to paralyze rather than to promote the energy of the expression, yet the simultaneous employment of both means of intensification appears to the Editor decidedly allowable at this place, and the effect of a "heaven-storming" climax aesthetically justified.*

b) *The representation of this diminutive thunder-storm requires more virtuosity than is generally thought. Above all, the "anaconda-like" plunging upward and downward of the bass-passage from*  *to*  *, and back into the lowest depth — requires the strongest accentuation, so that the sketching of the melodic outlines be brought out with the requisite clearness.*



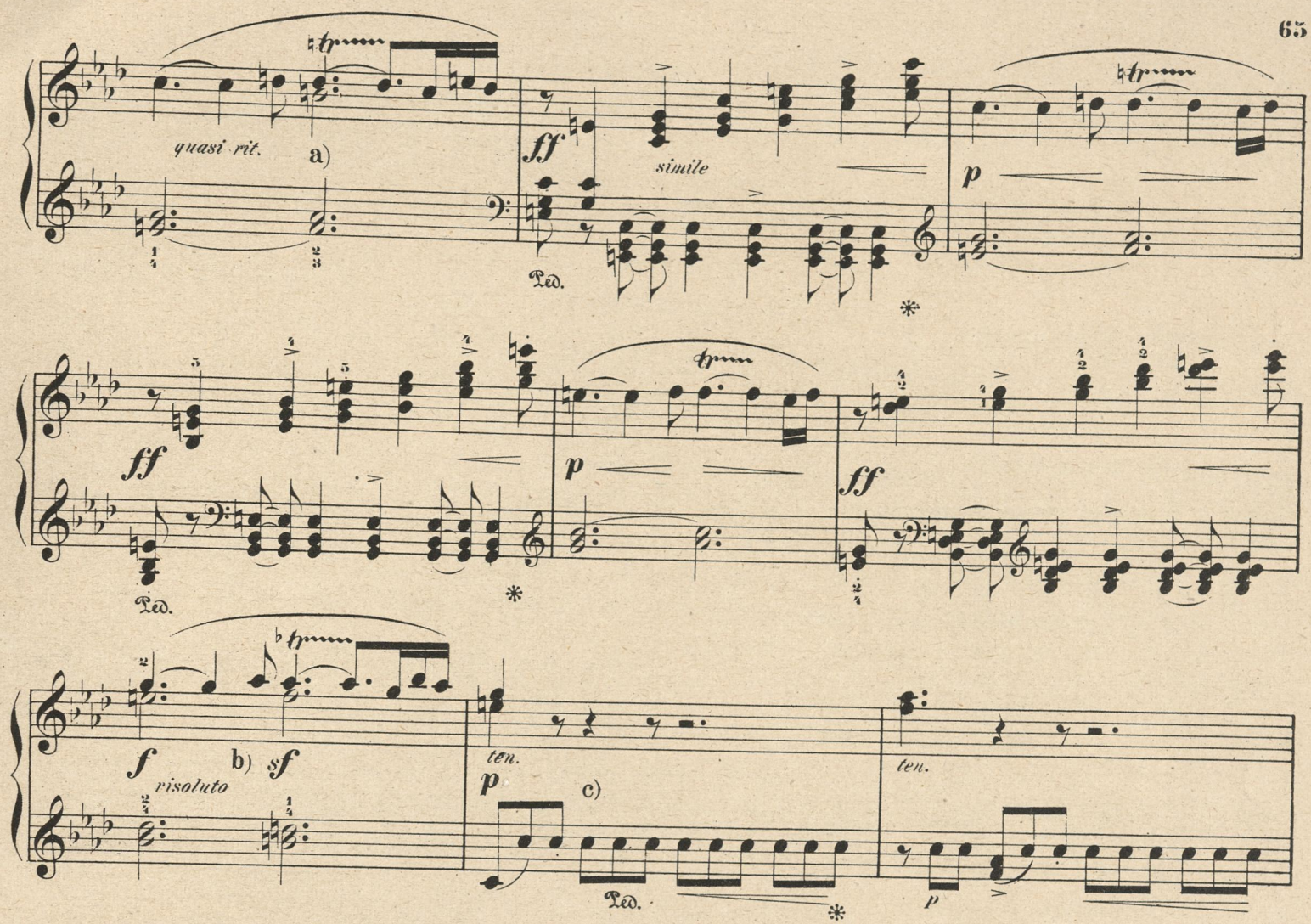
a) Die Octavenverdopplung in den vier folgenden Takten erscheint uns als eine Erleichterung, nämlich dann, wenn der Spieler die volle Schwierigkeit der Aufgabe erkannt hat, bei höchstmöglichem Kraftaufwande jede Anschlagshärte zu vermeiden. Je nach der individuellen Beschaffenheit der Arme wird der Spieler mit der Linken über oder unter der Rechten zu manipuliren haben.
b) Der Herausgeber spielt die Octaven beim Wiedereintritt des melodischen Hauptmotivs mit festgeschlossener Spannung und niedergebeugter Haltung der Handfläche ohne Ausnahme mit $\frac{5}{1}$, da die Benutzung des vierten Fingers auf den schwarzen Tasten leicht zu einem verfrühten Aufheben des Daumens verleitet.

a) *The octave-doubling in the following four measures seems to us a facilitation, especially when the player has conceived the whole difficulty of the task, to avoid every hardness of touch while using the utmost possible application of strength. According to the individual nature of the arms, the player will have to manipulate with the left hand over or under the right.*
b) *The Editor plays the octaves at the re-entrance of the melodic principal motive with steady tension and depressed position of the palm of the hand, without exception with* $\frac{5}{1}$, *seeing that the use of the fourth finger on black keys easily leads to a premature raising of the thumb.*

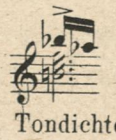


a) Die Übertragung des ersten Achtelschlages aus der rechten in die linke Hand wird der Accentuation der darauf folgenden Synkope zu Gute kommen. Doch kann die Stelle auch wie auf Seite **55** gespielt werden.
Die vom Herausgeber zugefügten Bezeichnungen „quasi acceler." und „quasi rit." dürfen natürlich zu keiner Übertreibung veranlassen.

a) *The transfer of the first eighth-note stroke from the right to the left hand, will be of advantage to the accentuation of the syncopation following it. The place can, however, also be played as indicated on page 55. The directions "quasi acceler." and "quasi rit.", added by the Editor, should, of course, not lead to any exaggeration.*



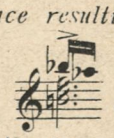
a) Es wird nochmals in Erinnerung gebracht, dass alle Triller mit dem oberen Nebentone zu beginnen sind, welcher mit der Veränderung der übrigen Stimmen auf den bezüglichen Takttheil aufs Genaueste zusammentreffen muss. Die demgemäss bei

b) sich ergebende scharfe Dissonanz:  u. s. w.

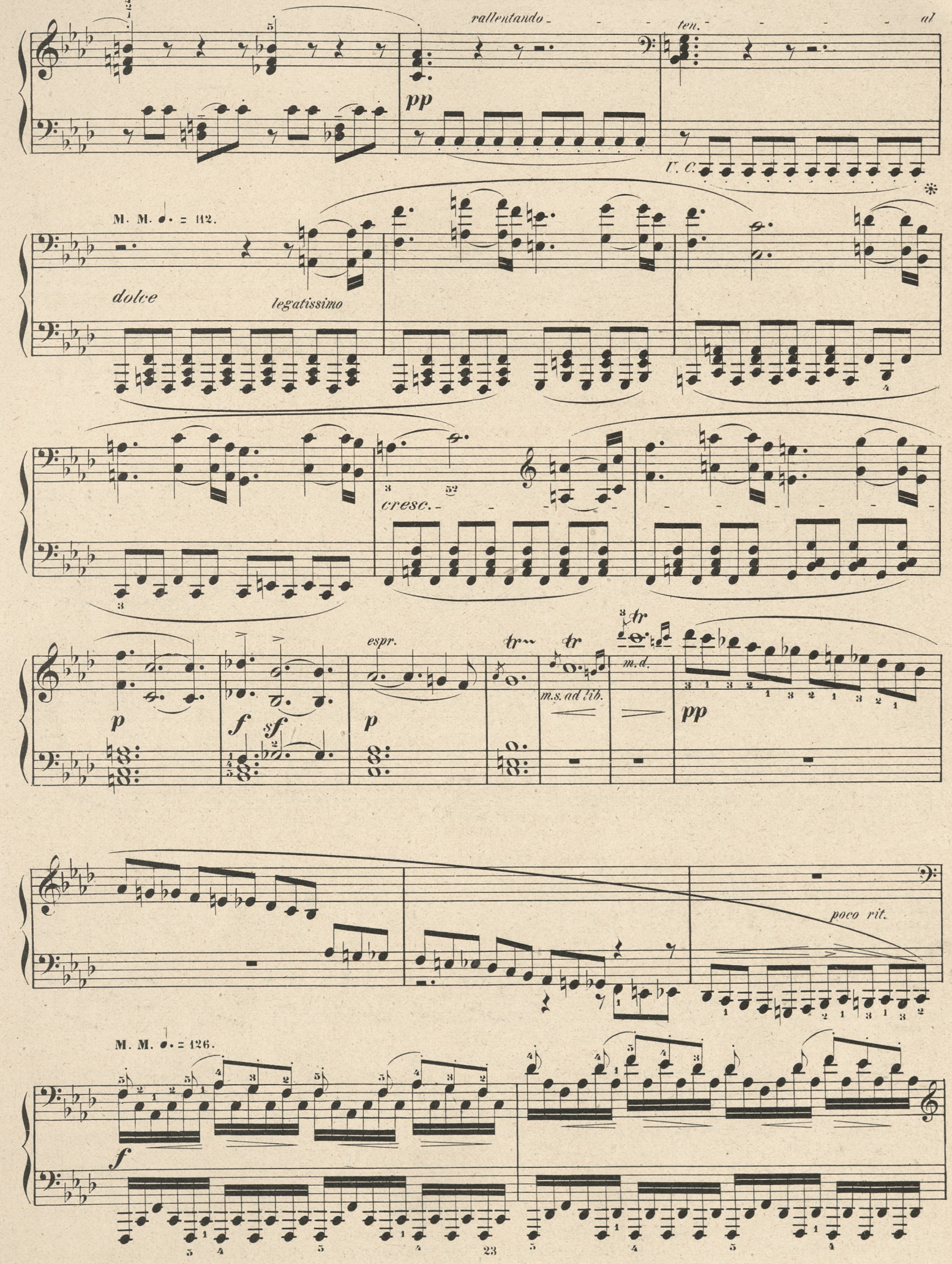
entspricht vollkommen der Absicht des Tondichters.

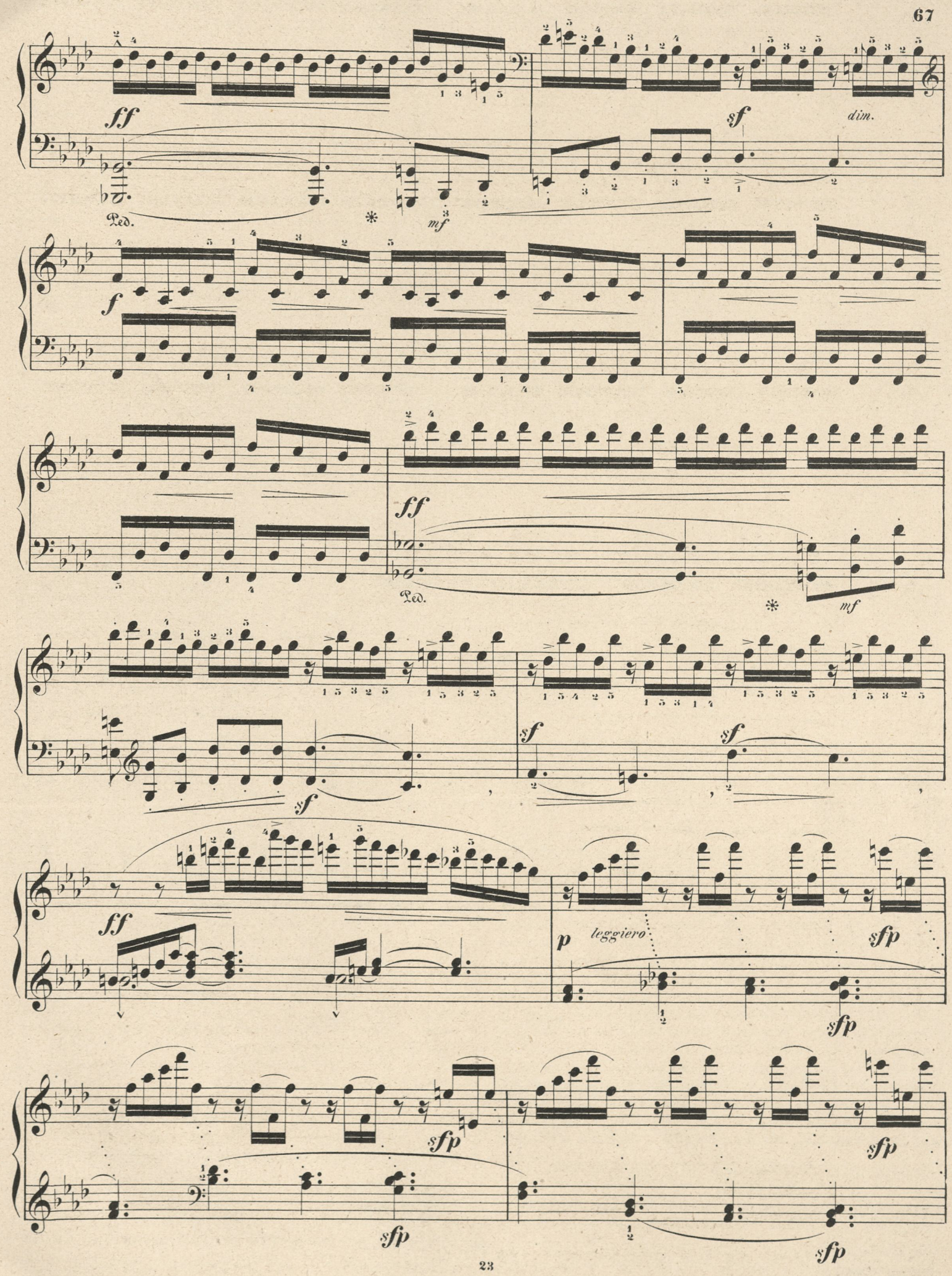
c) Man vergleiche die bei den Parallelstellen im ersten Theile gegebenen Anmerkungen.

a) *We again draw attention to the fact that all trills should begin with the note above, which must coincide exactly with the alteration of the other voices on the metrical part concerned. Accordingly, the sharp dissonance resulting at*

b)  *etc., perfectly corresponds to the intention of the tone-poet.*

c) *Compare the Remarks given at the parallel places in the first part.*


rallentando
ten.
al
pp
U. C.
M. M. ♩. = 112.
dolce
legatissimo
cresc.
espr.
p
f
sf
m.s. ad lib.
m.d.
pp
poco rit.
M. M. ♩. = 126.
f


ff
Ped.
mf
sf
dim.
f
ff
Ped.
mf
sf
sf
sf
ff
p
leggiero
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp

a) *dimin.*

pp

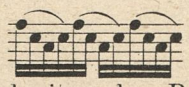
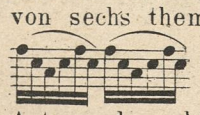
cresc.

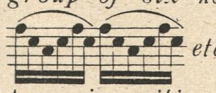
dim.

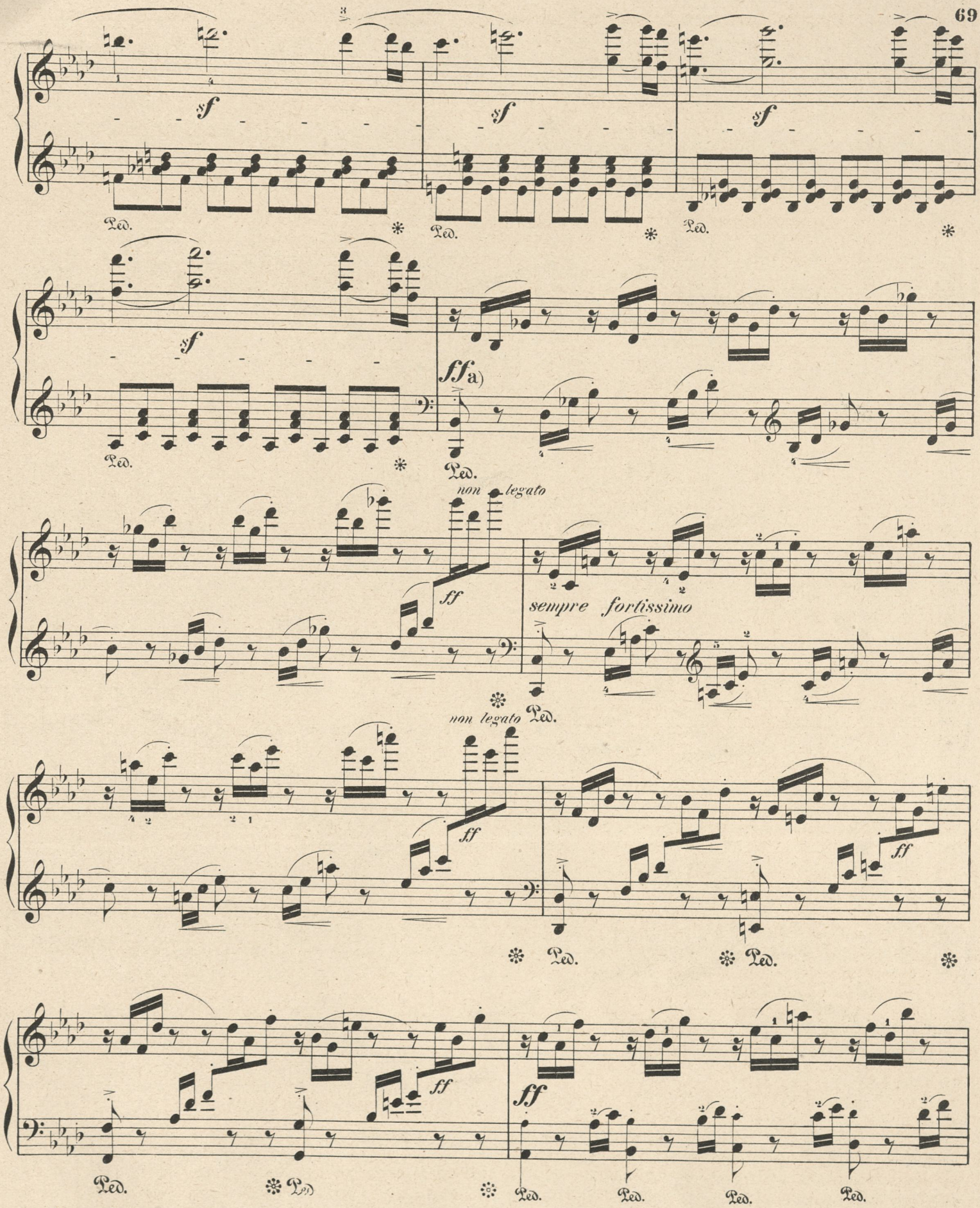
senza ritardare ma tranquillo

p

cresc.

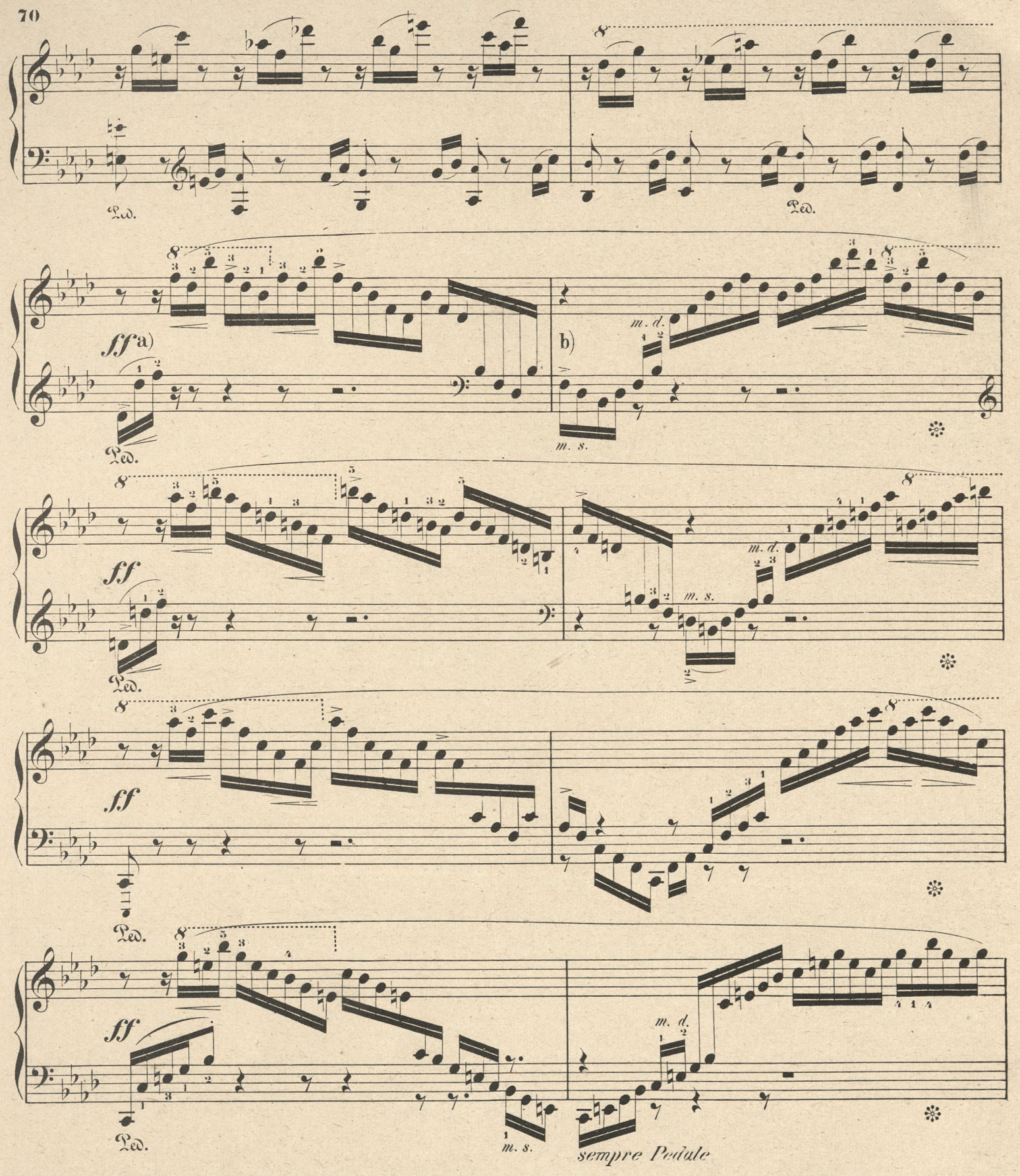
a) Auf die Gefahr hin, der Kleinigkeitskrämerei beschuldigt zu werden, im Studium des Vortrags der Werke unserer grossen Meister hat übrigens jede „Kleinigkeit" hohe Bedeutung, muss der Herausgeber dennoch seinen entschiedenen Zweifel an der durch die neue Härtelsche Ausgabe gewissermaassen sanctionnirten Berichtigung d. h. Vereinfachung der Version früherer Ausgaben von der Tremolo-figur der rechten Hand aussprechen.
Gestützt auf die Autorität des unerreichtesten Beethovenkenners der Welt, Franz Liszt, behaupten wir nach ihm, dass während der Ruhepunkte der melodieführenden Unterstimme die Begleitungsfigur sich zu vier sechszehntheilen zu gruppiren hat, welche accentlos, ruhig und glatt auszuführen sind:  dass dagegen beim Auf- oder Abwärtsschreiten des Basses die Figur eine Gruppe von sechs thematisch bewegten Noten zu bilden hat:  u. s. w. Die beim Niederschreiben vom Autor gebrauchten Abbreviaturen können die Unklarheit verschuldet haben.

a) *At the risk of being called a "stickler at trifles" – in the study of the delivery of the works of our great Master, however, every "trifle" has great importance – the Editor must, nevertheless, express his decided doubt as to the correction, i. e. simplification of the version in earlier editions of the tremolo-figure in the right hand; which has, in a certain way, been sanctioned by the new Haertel edition.*
Based upon the authority of the most unrivalled of BEETHOVEN-connoisseurs in the world, FRANZ LISZT, we maintain after him, that during the point of rest of the melody-carrying lower voice, the accompanying figure should group itself to four sixteenths, which are to be executed without accent, quietly and smoothly, thus:  *while, on the other hand, when the bass progresses upward or downward, the figure should form a group of six notes, moved thematically, thus:*  *etc. The abbreviations used by the Composer in writing may have caused the uncertainty.*



a) Diese Passagen müssen sehr schwungvoll und feurig gespielt werden und, trotzdem jede Hand die ihr zuertheilte Figur mit besonderem charakteristischem Ausdrucke darzustellen hat, müssen beide Hände mit so inniger Verwebung einander ablösen, dass nirgends auch der Schein einer Lücke entsteht.

a) *These passages must be played very buoyantly and fiery, and, notwithstanding each hand should represent the figure apportioned to it with special characteristic expression, both hands should relieve each other with so intimate an interweaving, that even the appearance of a gap is nowhere perceptible.*



a) So schwierig dieser Gang mit der vorgeschriebenen Applicatur *(Daumen auf der Obertaste „b“)* auszuführen ist, für Dilettanten alten Schlages, so verdient dieselbe, auch bei mangelhafter Ausführung, dennoch den Vorzug vor der nur scheinbaren Erleichterung, den Daumen auf die Dominante f zu setzen, welche eine Beweglichkeit erheischt, die nach der Anstrengung durch das Vorhergehende dem Spieler kaum mehr zugemuthet werden kann.

b) Eine wesentliche Erleichterung dagegen, namentlich für markige Accentuation, wird die Vertheilung eines Bruchstücks der Passage an die linke Hand gewähren.

a) *Difficult as is the execution of this passage with the prescribed fingering* (the thumb on the upper key “B-flat”) — *for dilettanti of the old stamp — yet that fingering merits the preference, even in the case of faulty execution, to the apparent facilitation of putting the thumb on the dominant F, which demands a flexibility hardly to be expected from the player, after the exertion caused by what has preceded.*

b) *A material facilitation, on the other hand, especially for strong accentuation, will be afforded by the allotment of a fragment of the passage to the left hand.*

a) *dimi - - - - nu - - - - en - - - - do*
ritar - - - - dan - - - - - - - - do
ten. *ten.*
pp b) *pp*
sempre Pedale
Led.

Più Allegro. M. M. ♩· = 160.

ff *p* *p*

c) *cresc. - - - -*
sf
Led.

sempre crescendo
sf *sf*
Led.

sf *sf*
martellato
d) *sf* *sf*

senza Pedale

a) „Sempre Pedale“ ist ausdrücklich vom Componisten vorgeschrieben. „Des“ und „C“ sollen sich also verschmelzen; die dadurch entstehende Unklarheit ist eine ästhetisch berechtigte. Man vergleiche hierzu den auf ersten Blick noch befremdlicher erscheinenden Fall in Sonate Op. 101, zweiter Satz, Takt 19 - 22 des zweiten Theiles.

b) Die rechte Hand muss ihre vier Schläge mit so durchsichtiger Zartheit spielen, dass die Bassnoten auch ein ungeübteres Ohr am meisten frappiren.

c) Mittel- und Unterstimme der Begleitung sind stets gleich stark zu halten.

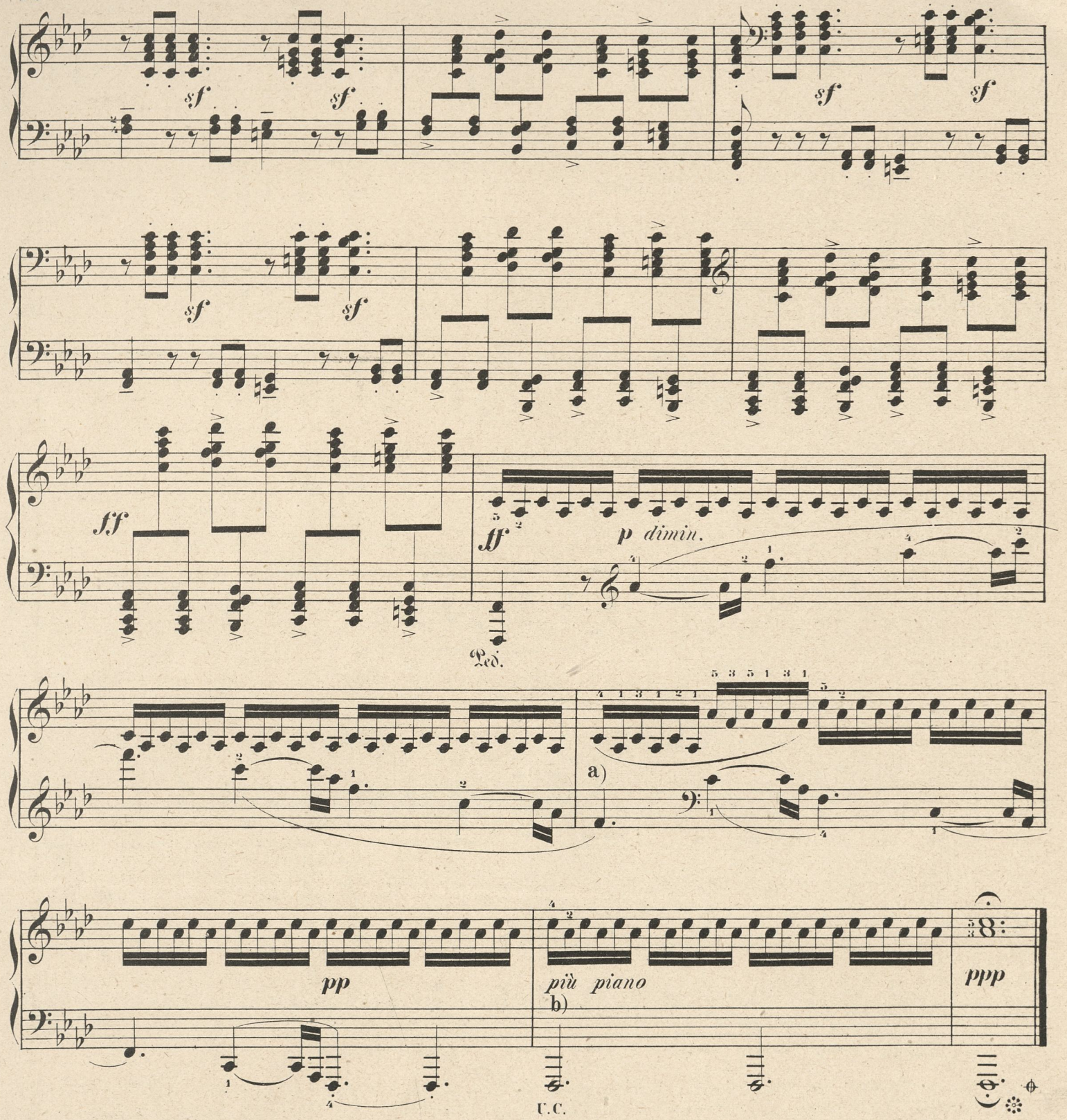
d) Die beiden Hände müssen wie zwei Kämpfer in der Heftigkeit ihrer Schläge alterniren. Doch ist ein sforzando der linken Hand auf dem ersten und dritten Viertel in den beiden ersten Takten noch zu vermeiden, weil sie das rhythmische Interesse und dessen Steigerung im dritten Takte beeinträchtigen würde.

a) *“Sempre pedale” is expressly prescribed by the composer “D-flat” and “C” should, therefore, be blended; the consequent lack of clearness is aesthetically justified. Compare, for this purpose, the case, still more surprising at the first glance, in the Sonata, Op. 101, second movement, measures 19 - 22 of the second part.*

b) *The right hand should play its four strokes with a delicacy so transparent, that the bass-notes will impress most even an unpractised ear.*

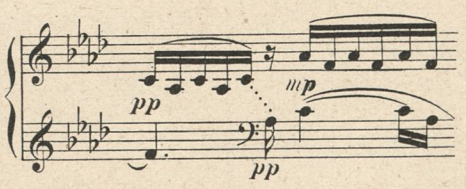
c) *Keep the middle and the lower voices always equally powerful.*

d) *The two hands should alternate like two champions in the vehemence of their strokes. A sforzando of the left hand on the first and third quarter-notes in the first two measures should, however, be avoided; because it would encroach upon the rhythmical interest and its intensification in the third measure.*



a) Die Schwierigkeit der Bindung der Begleitung während der Kreuzung beider Hände würde vielleicht durch folgende Vertheilung gehoben:

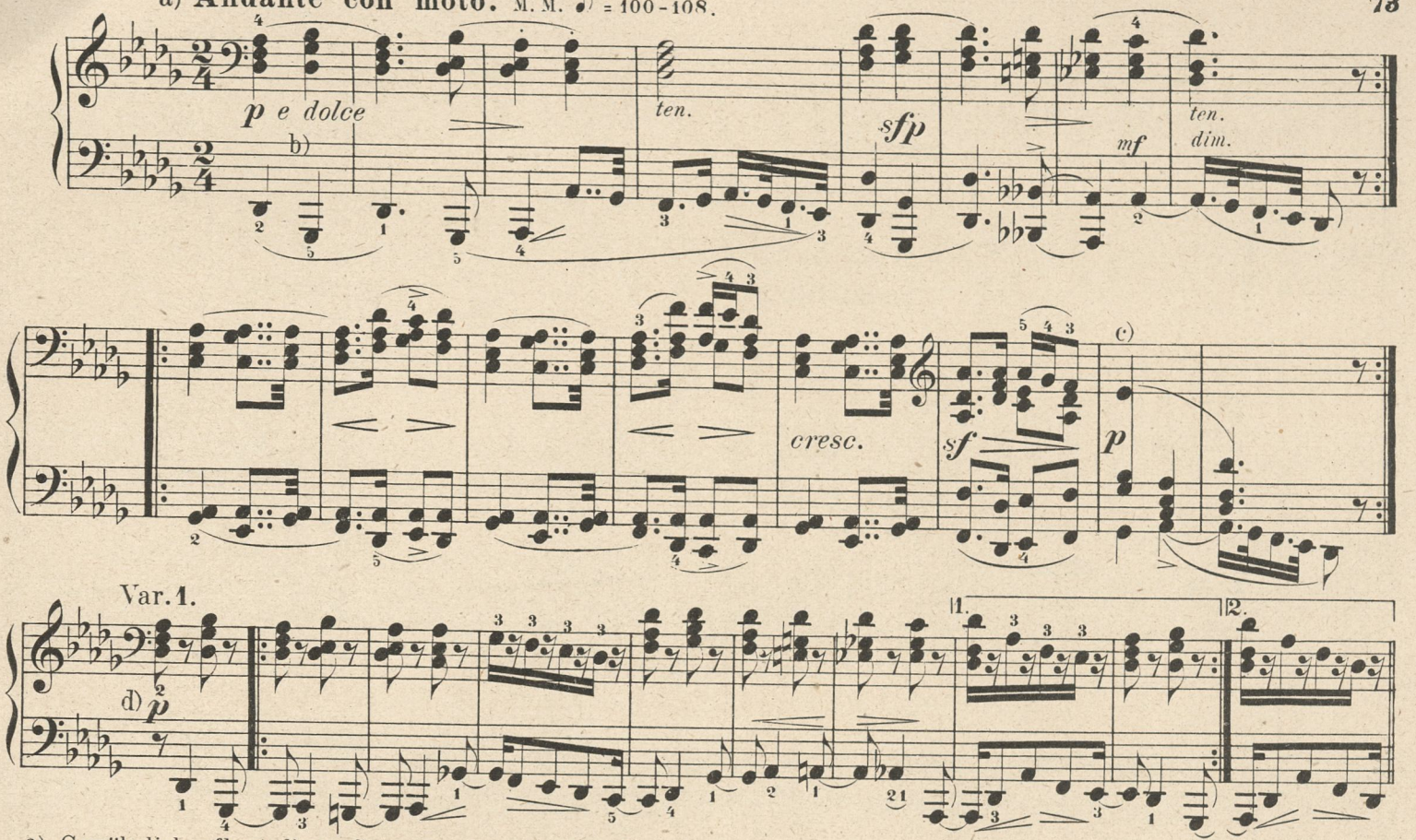
a) *The difficulty of the connection of the accompaniment during the crossing of both hands would, perhaps, be done away with through the following distribution:*



b) Man hüte sich vor einem pleonastischen „ritardando“ im vorletzten Takte. Der Nothwendigkeit eines solchen ist durch die Wandlung der Viertel in Halbe *(im Basse)* bereits vom Autor Genüge geschehen.

b) *Beware of a pleonastic “ritardando” in the measure before the last. The author has already satisfied the necessity of it by the change* (in the Bass) *of the quarter-notes into half-notes.*

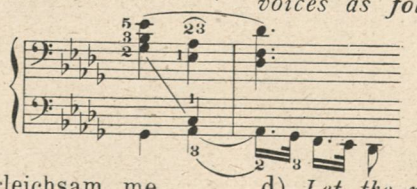
a) **Andante con moto.** M. M. ♪ = 100-108.



a) Gewöhnlich pflegt dieser Satz um eben so viel zu langsam gespielt zu werden als das Finale zu rasch. „Andante" heisst aber gehend, in Verbindung mit „con moto" sogar fliessend. Doch ist der Beisatz hier auch so zu verstehen, dass eine Starrheit der Bewegung während der Dauer des Stückes vermieden werde, etwa, dass vielleicht die zweite, jedenfalls die dritte Variation eine gewisse Beschleunigung erhalten könne. Jedwede Unruhe in den einzelnen Abschnitten würde dagegen den Charakter des Beschaulichen stören, der diesen Mittelsatz auszeichnet und eine edle Einfachheit des Vortrags verlangt, welche gleich weit von affektvoller Sentimentalität als von kühler Gleichgültigkeit fernbleiben muss.

b) Die vom Herausgeber hinzugefügten Bindebogen haben weniger den Zweck, das sich von selbst verstehende Legatospiel zu bezeichnen, als die richtige Interpunktion im Vortrage der Melodie zu veranschaulichen. Es ist klar, dass das Achtel „b" im zweiten Takte ein stärkeres Hervorheben verdient, als das Viertel „b" im ersten, dass das „bb" im sechsten Takte eine ähnliche Geltung beansprucht — die Melodie wandert gewissermaassen in den Bass über. Im zweiten Theile werde grosse Sorgfalt auf correkte Nüancirung verwendet (*bei der 2. und 3. Variation ist genau der nämliche Vortrag erforderlich*) und der Periodenbau bewusstvoll zergliedert: der Vordersatz zerfällt in zwei Parallelsätze von je zwei Takten, der Nachsatz ist viertaktig und in Einem Athem zu spielen.

c) Um das Legato besser auszuführen, vertheile man die Stimmen folgendermaassen:



d) Die rechte Hand spiele ganz leblos, gleichsam mechanisch, dabei mit strenger Beobachtung des Zeitwerthes jeder Note, die linke dagegen sehr ausdrucksvoll und „legatissimo".

Vom Anschlage des Spielers hängt es ab, die wunderbare poetische Schönheit dieser Variation, ohne die unheimlichen Schroffheiten im Zusammenklange der Stimmen maskiren zu wollen, dennoch auch ziemlich wohlklingend zu gestalten.

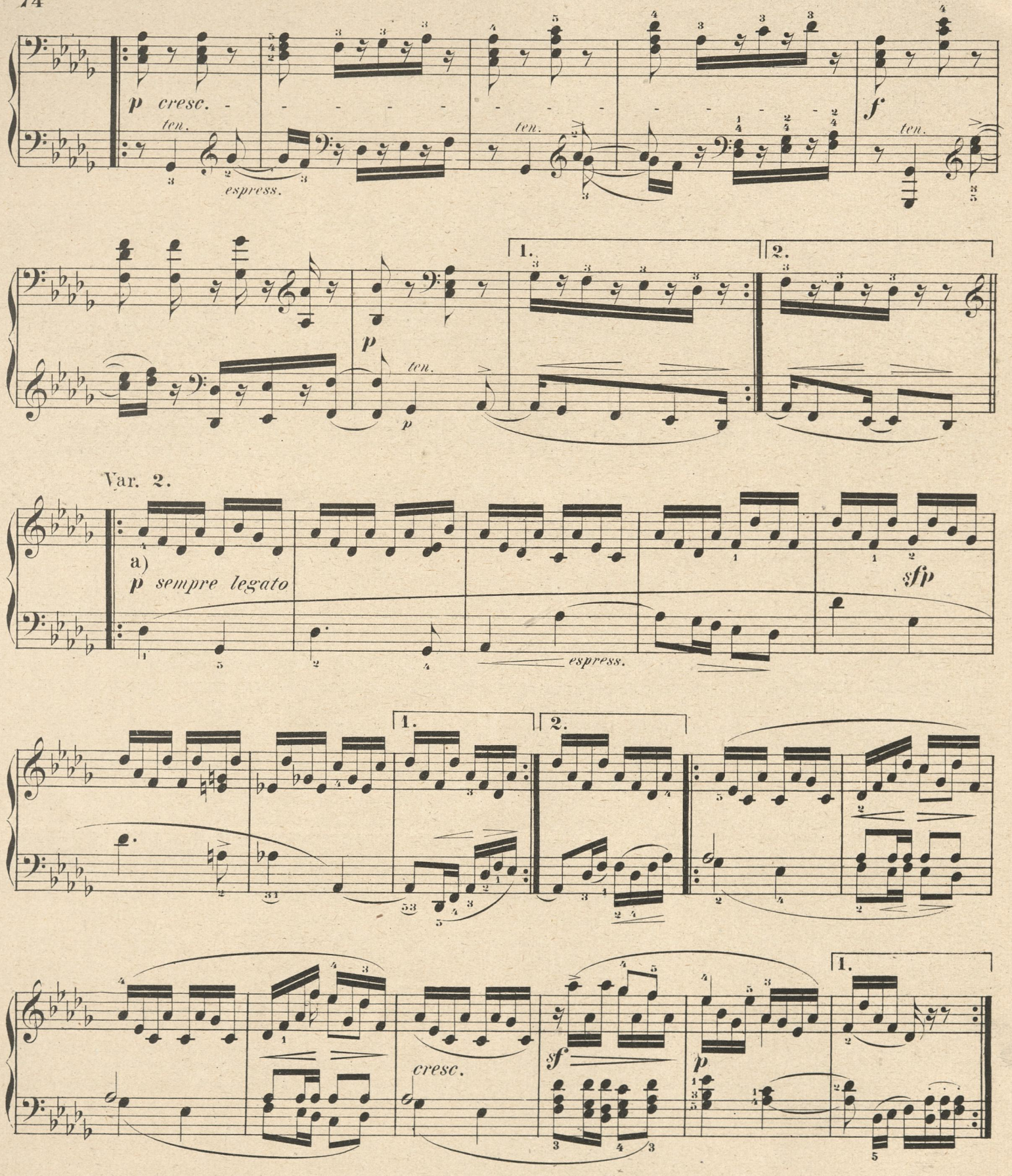
a) *This movement is usually played as much too slowly as the Finale is too quickly. "Andante" means, however, going, and in connection with "con moto", even flowing. The "con moto" is, here, however, also to be understood in the sense that a rigidity of movement should be avoided during the continuance of the piece, say, in that perhaps the second, at all events the third variation may be somewhat accelerated. Any restlessness in the individual sections would, on the contrary, disturb the character of contemplation which distinguishes this middle movement, and which requires a noble simplicity of delivery, which should remain equally far from affected sentimentality as from cool indifference.*

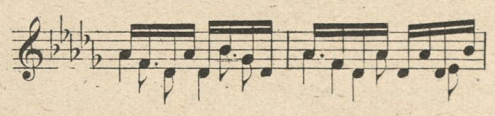
b) *The legato-slurs added by the Editor, have less the purpose of indicating the self-understood legato-playing, than to illustrate the correct inter-punctuation in the delivery of the melody. It is evident that the eighth-note "B-flat" in measure 2, deserves a stronger emphasis than the quarter-note "B-flat" in measure 1; that the "B-double-flat" in measure 6 claims a like emphasis — the melody passes over, so to speak, into the bass. In the second part, great care should be taken for correct shading* (in variations **2** and **3**, exactly the same delivery is required), *and the structure of the periods should be consciously analyzed: the first part into two parallel divisions each of two measures, the second part has four measures and should be played in one breath.*

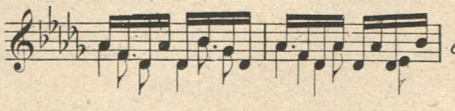
c) *In order to play the legato better, distribute the voices as follows:*

d) *Let the right hand play without particular expression, as it were mechanically, at the same time with strict observance of the value of each note; the left, on the other hand, very expressively and "legatissimo".*

It lies with the player's touch to bring out the lovely poetic beauty of this variation: without endeavoring to conceal the strange harshness of the polyphony, it must yet sound tolerably harmonious.



a) Diese Variation würde sehr trocken klingen, wenn man nicht den eigenthümlichen Klaviereffekt in Anwendung bringen wollte, die einzelnen Töne als nachklingende Stimmen zu behandeln: natürlich muss die correkteste Reinheit der Harmonie dabei bewahrt bleiben:  u. s. w.

a) *This variation would sound very dry but for the application of the peculiar pianoforte effect of treating the individual tones as sustained parts: of course, the strictest purity of the harmony should at the same time be preserved:*  *etc.*

2. Var. 3...
poco più mosso

a) *sotto la mano destra*

dimin.

a) Der Uebergang in ein *(nur wenig)* belebteres Zeitmaass muss im Anfange dieses Taktes bereits vermittelt werden. Der Gebrauch des Pedals ist in dieser wie der vorhergehenden Variation soweit statthaft, als jede Undeutlichkeit vermieden wird. Die Figuren sind nicht allzu gebunden zu spielen; das, was man „jeu perlé" nennt, ist hier recht am Platze. Dass man sich vor allzu gefühlvollem Vortrage der Melodie zu hüten habe, ist bereits im Eingange erwähnt worden. Ein solcher kommt lediglich der vorhergehenden Variation, aber in nur geringem, Maasse zu.

a) *The transition into a slightly more animated tempo, must be brought about at the beginning of this measure. The use of the pedal is, in this, as also in the previous variation, allowable in so far as that every indistinctness must be avoided. The figures should not be played too legato: what is called "pearly playing" is very appropriate here. That one must avoid a too sentimental delivery of the melody, has already been mentioned in the introduction. Such a delivery belongs solely to the preceding variation, but only in a slight degree.*

sf sf

cresc.

ten. ten.

ff sf

dolce

sf

sf sf

cresc.

sf sf

ff

Ped. f Ped. f

poco allargando al Tempo primo (quasi improvvisata)

dimin.

p dolce

a)

mf espr.

Ped.

rit.

sfp

rit.

p

ri-tar-dan-do

cresc.

rinf.

p dimin.

pp

b) ff lunga

Ped.

attacca Allegro.

U. C.

Allegro ma non troppo. M. M. ♩ = 132 - 138.

ff

c)

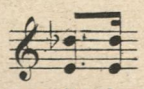
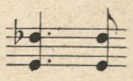
p

Ped.

cresc.

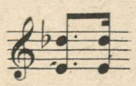
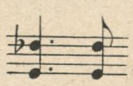
a) Die Oberstimmen sind „piano“ zu spielen, der Bass „mezzo forte“ wie ein frei phantasirender Violoncellospieler ihn vortragen würde. Der Pianist studiere den eigenartigen Klang der tiefen Violoncellsaiten.

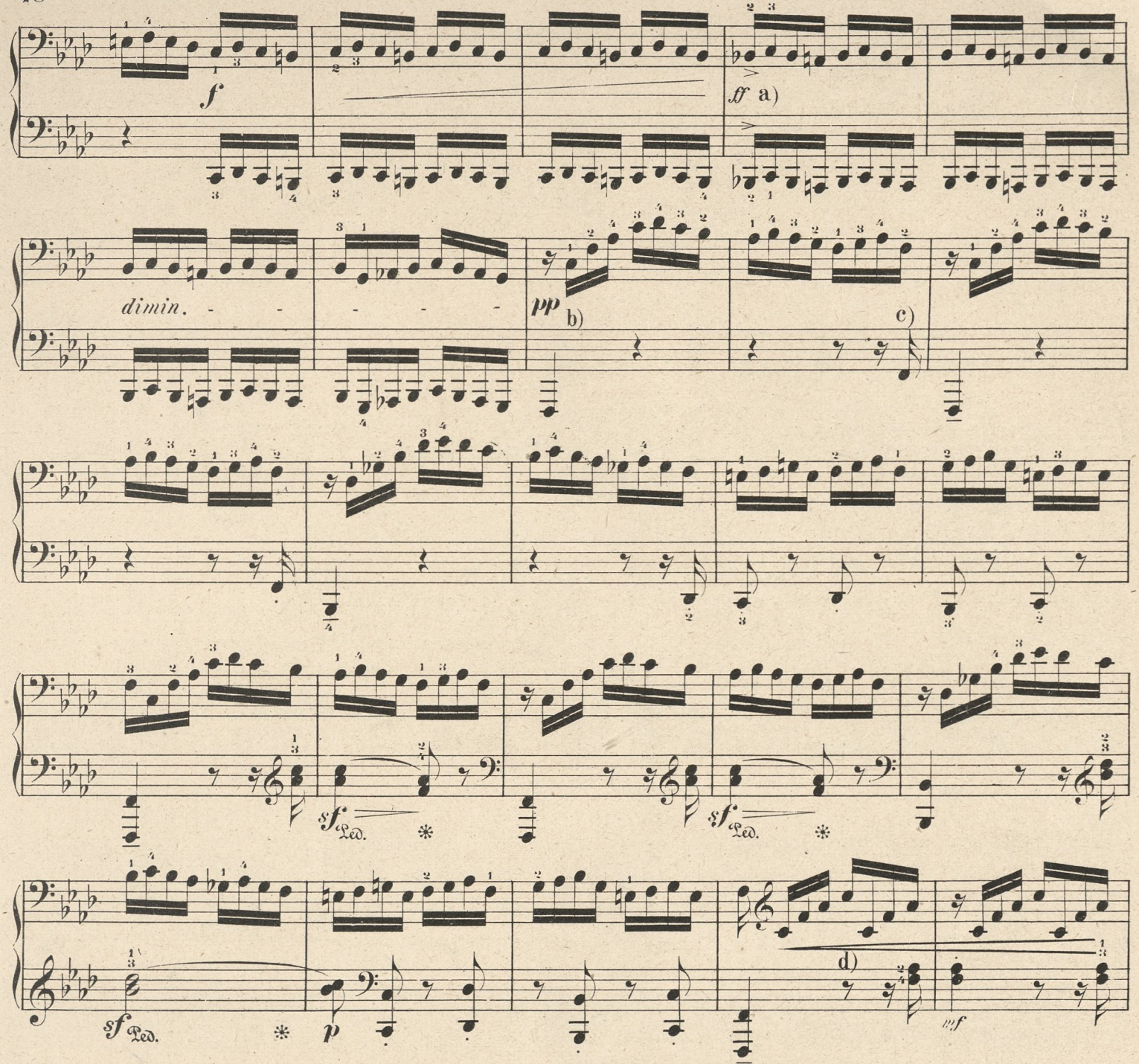
b) Der vorletzte Accord kann sehr langsam und träumerisch arpeggirt werden, der letzte muss vor Allem energisch klingen; die Dauer der Fermate hängt von der Ausgiebigkeit des Instrumentes ab.

c)  ist die Verkleinerung von  und muss mit dem Bewusstsein der rhythmischen Steigerung des Affectes vorgetragen werden.

a) *The upper parts should be played "piano", the bass "mezzo forte", as a violoncellist would deliver it while "improvising". The pianist should imitate the peculiar sound of the deep strings of the violoncello.*

b) *The penultimate chord may be played arpeggio very slowly and dreamily; the last one should, before all things, sound energetic; the duration of the hold depends on the richness of the instrument.*

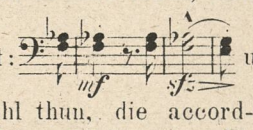
c)  *is the diminution of*  , *and should be delivered with the consciousness of the rhythmical climax of passion.*



a) Man vergl. die Anm. a) zu Seite **42** *(Op. 54.)*

b) Diese auf erste Wahrnehmung befremdliche Applicatur, die ich jedoch in mehrjähriger Praxis als unübertrefflich bewährt gefunden habe, verdanke ich meinem verehrten Freunde, dem um die Belehrung von Künstler und Publikum durch seine Ausgaben der Klassiker hochverdienten Musiklehrer Herrn Franz Kroll in Berlin. Dieselbe entspricht so vollkommen der musikalischen Phrasirung, dass ihre consequente Durchführung gestatten würde, den ganzen Satz in jede beliebige andere Tonart transponirt zu improvisiren. Ohne die übliche Anwendung des Daumens auf das „c" in dem zweiten Viertel geradezu zu verpönen, müssen wir gestehen, dass das Übersetzen des dritten Fingers *(gewissermaassen sprungweise)* den erforderlichen Accent weniger verschärft und, wovon sich nur der übende Spieler, nicht der Leser überzeugen kann, die ganze Phrase ebenso wenig zerstückelt.

c) Das Auftakts-Sechzehntel ist vom nachfolgenden Viertel, dessen Werth ungeschmälert sein muss, beinahe auffällig zu trennen.

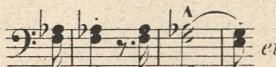
d) Die linke Hand deklamire gut:  u.s.w.

In der rechten Hand wird man wohl thun, die accord-eignen Intervalle der Figur durch Liegenbleiben der Finger fortklingen zu lassen. Vergl. Anm. a) zu Seite **74**.

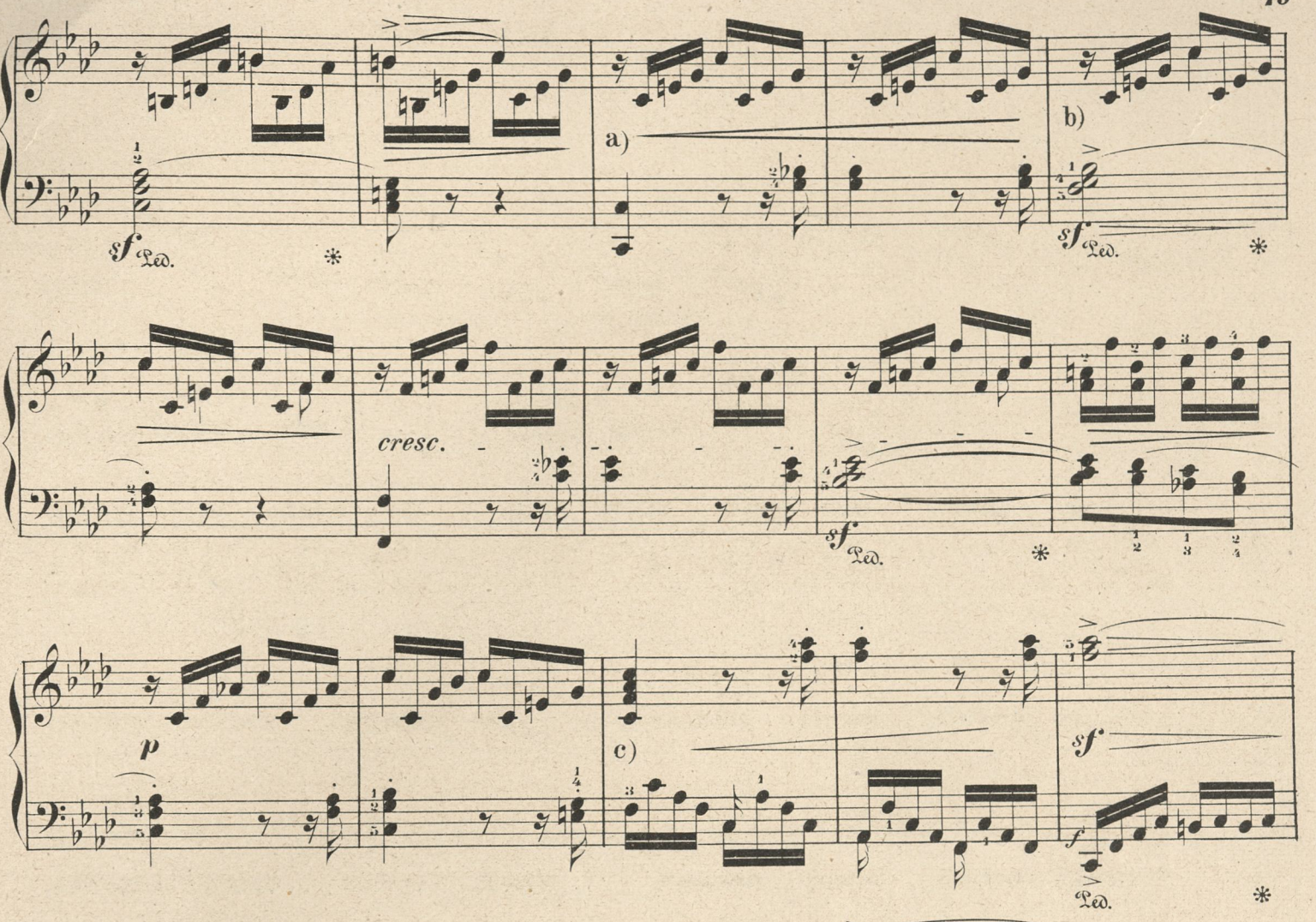
a) *Compare the Remark* (a) *on page* **42** (Op. **54**).

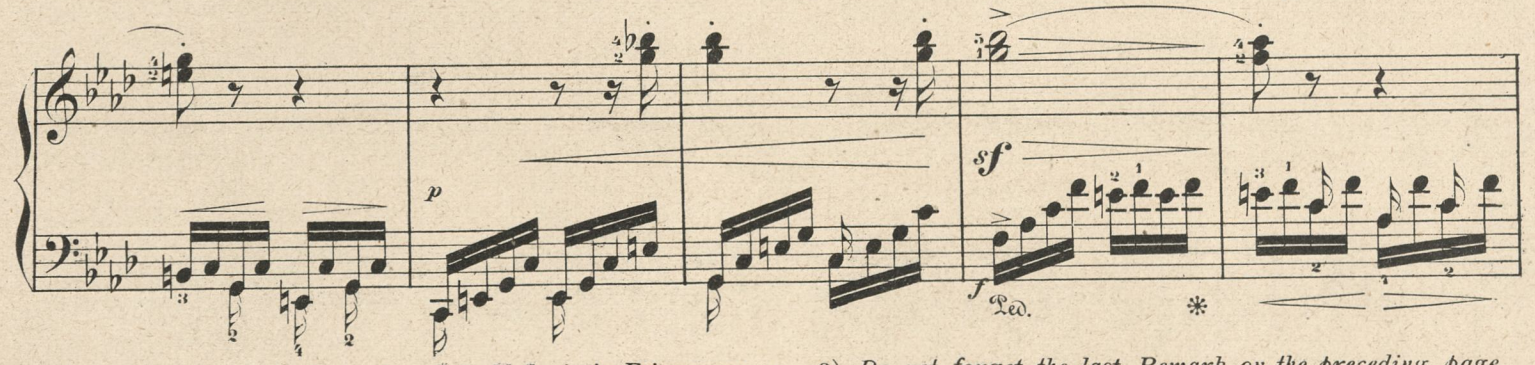
b) *This, at first sight, extraordinary fingering, which, however, I have in many years' practice found to have proved unexcelled, I owe to my esteemed friend, the music-teacher FRANZ KROLL, of Berlin, who has made himself very meritorious in the instruction of artists and the public through his editions of the classics. It answers so entirely the musical phrasing, that its consistent carrying out would admit of improvising the whole movement transposed into any key at pleasure. Without absolutely tabooing the usual employment of the thumb on the "C" in the second quarter-note, we must confess that the passing over of the third finger* (by a leap, as it were,) *renders the required accent less acute, nor mangles the entire phrase, of which only the practical player, not the reader, can be convinced.*

c) *The up-beat sixteenth-note should be almost strikingly detached from the following quarter-note, whose value must not be diminished.*

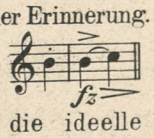
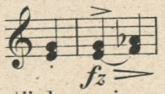
d) *Let the left hand accentuate well:*  *etc.*

In the right hand, it would be well to let the harmonic intervals of the figure continue to sound, by retaining the fingers on the keys. Compare Remark (a), *p.* **74**.



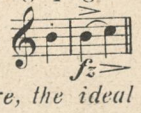
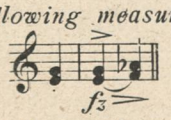


a) Die letzte Anmerkung der vorigen Seite bleibe in der Erinnerung.

b) Der melodischen Bewegung der Oberstimme:  entspricht in diesem und dem folgenden Takte die ideelle der Mittelstimmen:  worauf der Spieler achten muss.

c) In diesem Musikstücke, einem der leidenschaftlichsten überhaupt, welche der Tondichter geschaffen, muss auch stets alles Figurenwerk in aufgeregtester Lebhaftigkeit zittern und fiebern. Um die dazu erforderliche Kraft zu gewinnen, hat der Spieler jede einzelne Passage langsam, stark und mit ausdrucksvollster Accentuirung zu studieren. Zu einem eigentlichen Staccato kann es natürlich bei der Raschheit der Bewegung im Vortrage nicht kommen, doch vermeide man beim Studieren jenes gebundene Spiel, welches der individuellen Lebendigkeit der einzelnen Töne Eintrag thut. Die stürmischen Auf- und Niedergänge der linken Hand während der folgenden **14** Takte werden einem ganz speziellen Separatstudium empfohlen: namentlich während der Ruhepunkte der rechten Hand hat der Bass fortwährend das Interesse des Hörers zu beschäftigen. Das Wesentlichste der Nüancirung ist durch Zusätze in den Text bezeichnet worden.

a) *Do not forget the last Remark on the preceding page.*

b) *To the melodic movement of the upper voice:*  *corresponds, in this and the following measure, the ideal movement of the middle voices:*  *to which the player should pay attention.*

c) *In this tone-picture, one of the most passionate, generally speaking, which the music-poet has created, all figure-work must continually quiver as though in a fever of the most agitated animation. To obtain the power required for this, the player should study each individual passage slowly, strongly, and with the most expressive accentuation. In the delivery of such a rapid movement, a proper staccato is, of course, not possible; yet avoid, in studying, that legato playing which interferes with the individual animation of the separate tones. The stormy ascents and descents of the left hand during the following **14** measures, are recommended to a quite special separate study: especially during the rests in the right hand the bass should continually occupy the interest of the hearer. The most essential part of the shading is indicated by additions in the text.*

a) Dieses namentlich für Hände geringerer Spannkraft äuserst schwierige „Tremolo“ ist durch keine Variante zu erleichtern, welche nicht entstellend wirken würde.

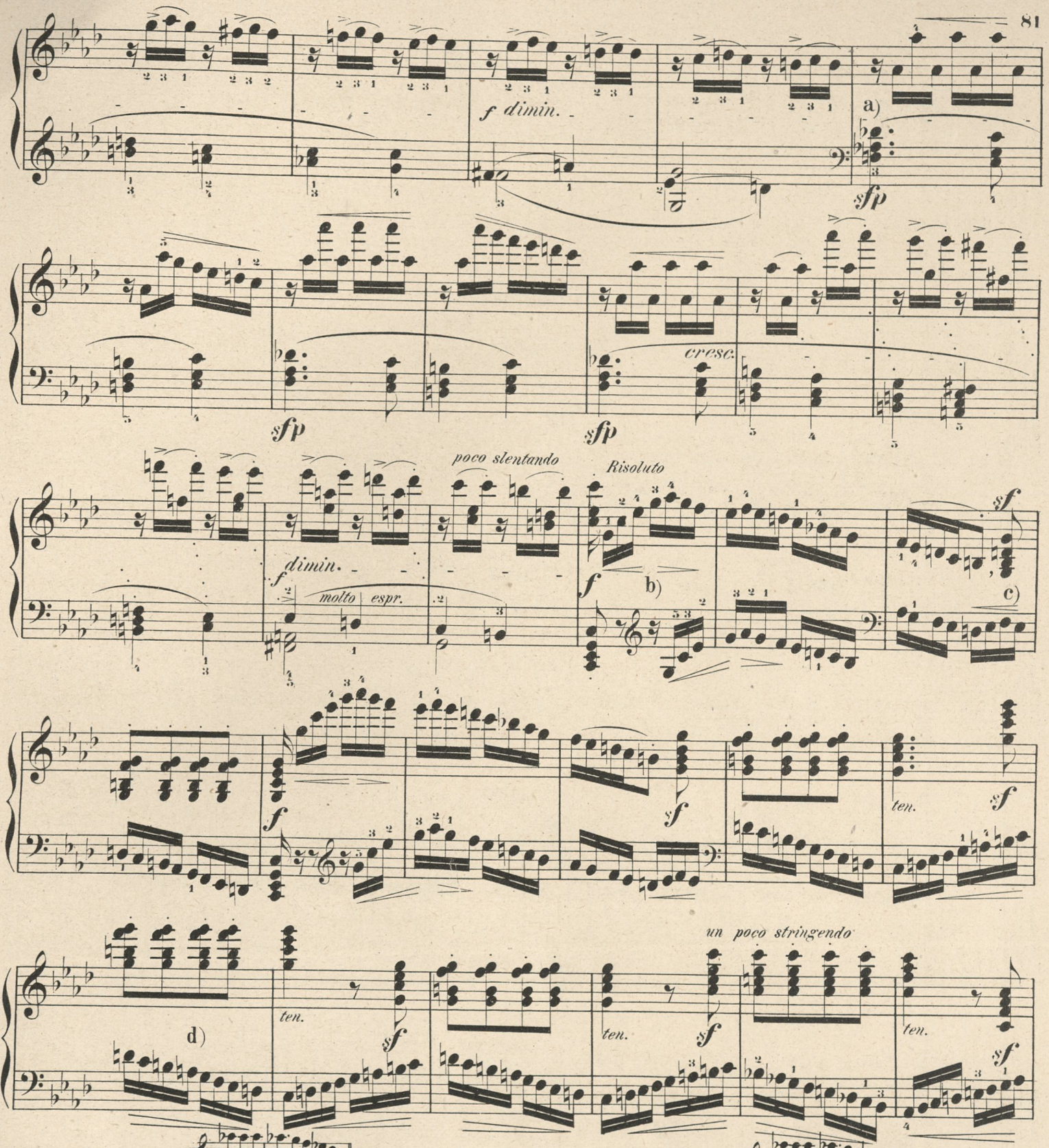
b) Man denke sich in den Mittelstimmen der linken Hand folgenden Klagelaut: 

c) Die eigentliche Melodie steckt in der Oberstimme *(rechte Hand)* und darf durch die Figuration nicht verwischt werden; ihr flüssiger Zustand soll vielmehr ihre Eindringlichkeit steigern.

a) *This excessively difficult “tremolo”, especially for hands of moderate spanning-capacity, cannot be facilitated by any variation, which would not distort it.*

b) *We should imagine in the middle parts of the left hand, the following lament:* 

c) *The melody proper is hidden in the upper voice* (right hand), *and should not be effaced by the figuration; its ethereal condition should, therefore, rather intensify its impressiveness.*



a) Die Gegenmelodie  beansprucht einen sehr ausdrucksvollen Vortrag und, da die ihr zukommende dynamische Schattirung derjenigen der Hauptmelodie in der linken Hand beinahe entgegengesetzt ist; so müssen beide Hände zur grössten Unabhängigkeit von einander geschult werden.

b) Die gemeinhin übliche Applicatur in beiden Händen den Daumen auf das accentuirte „g“ zu setzen, ist nicht „verwerflich“, doch ist diejenige des Herausgebers geeigneter, die affektvolle Imitation der beiden Stimmen auch in den accentloseren Noten hervorzuheben.

c) Dass das „sforzato“ vom vierten Achtel nicht auf das erste des nächsten Taktes übertragen werden darf, sollte sich von selbst verstehen: doch lassen sich berühmte Künstler in öffentlichen Conzerten häufig dergleichen dilettantische Licenzen zu Schulden kommen, mitunter von der Ansicht ausgehend, ihre Variante sei dem „natürlichen Gefühle“ entsprechender.

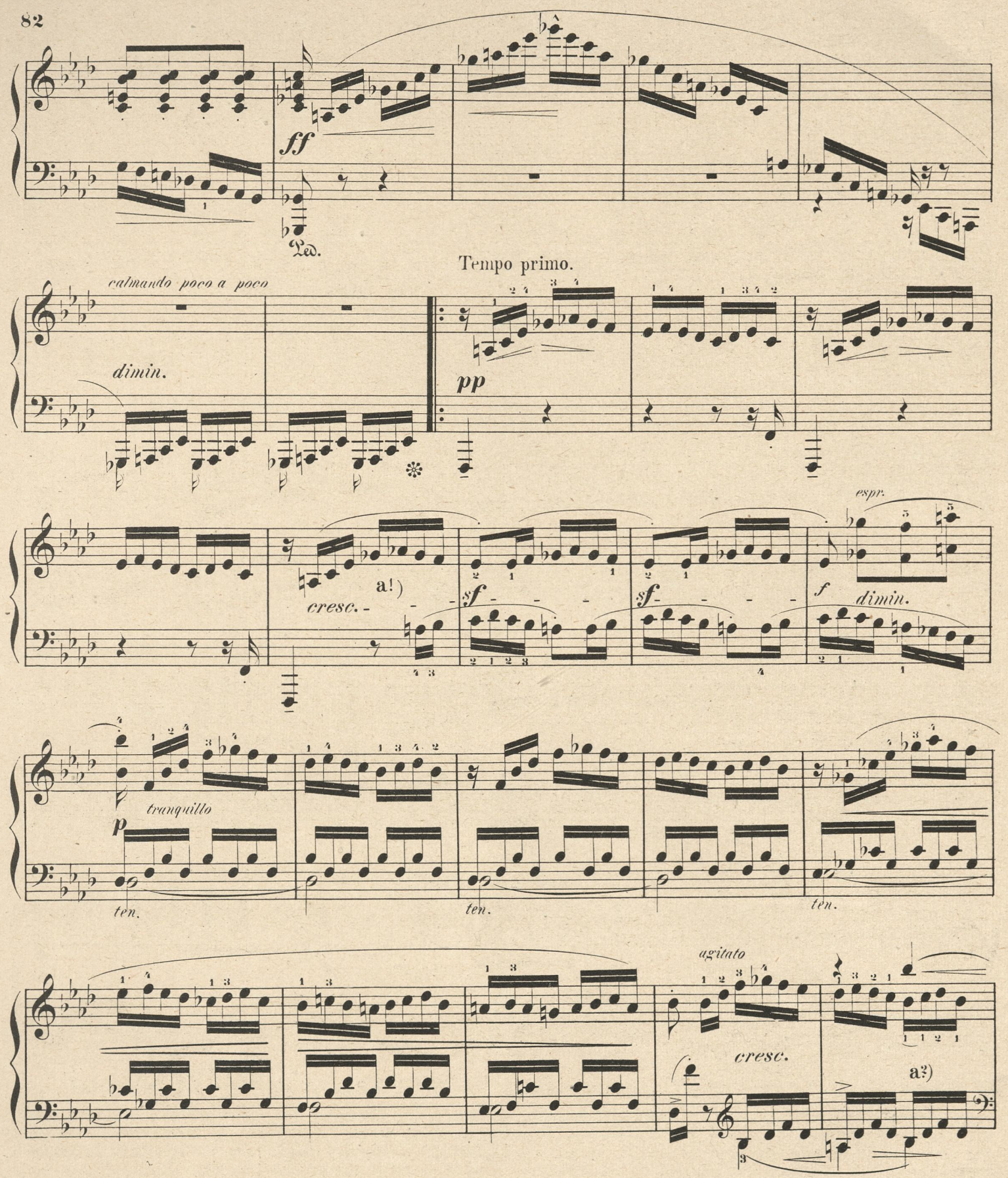
d) Zu beachten ist – im Gegensatze zu den vorhergehenden Stellen – die Verwendung der grossen Sexte *(statt der kleinen)* in der absteigenden C moll-Scala.

a) *The counter-melody*  *demands a very expressive delivery; and, since the dynamic shading proper to it is almost opposite to that of the principal melody in the left hand, both hands should be schooled to the greatest independence of each other.*

b) *The fingering commonly usual in both hands of putting the thumb on the accented "G", is not to be rejected: yet the Editor's is more adapted to render conspicuous the passionate imitation of both voices, even in the notes which have less accent.*

c) *That the "sforzato" of the fourth eighth-note should not be transferred to the first one of the next measure, ought to be self-evident: celebrated artists, however, are guilty in public concerts of such dilettantic licenses, sometimes being of the opinion that their variation agrees more with the "natural feelings".*

d) *In opposition to the preceding places, attention should be given to the employment of the major-sixth* (instead of the minor), *in the descending scale of C-minor.*

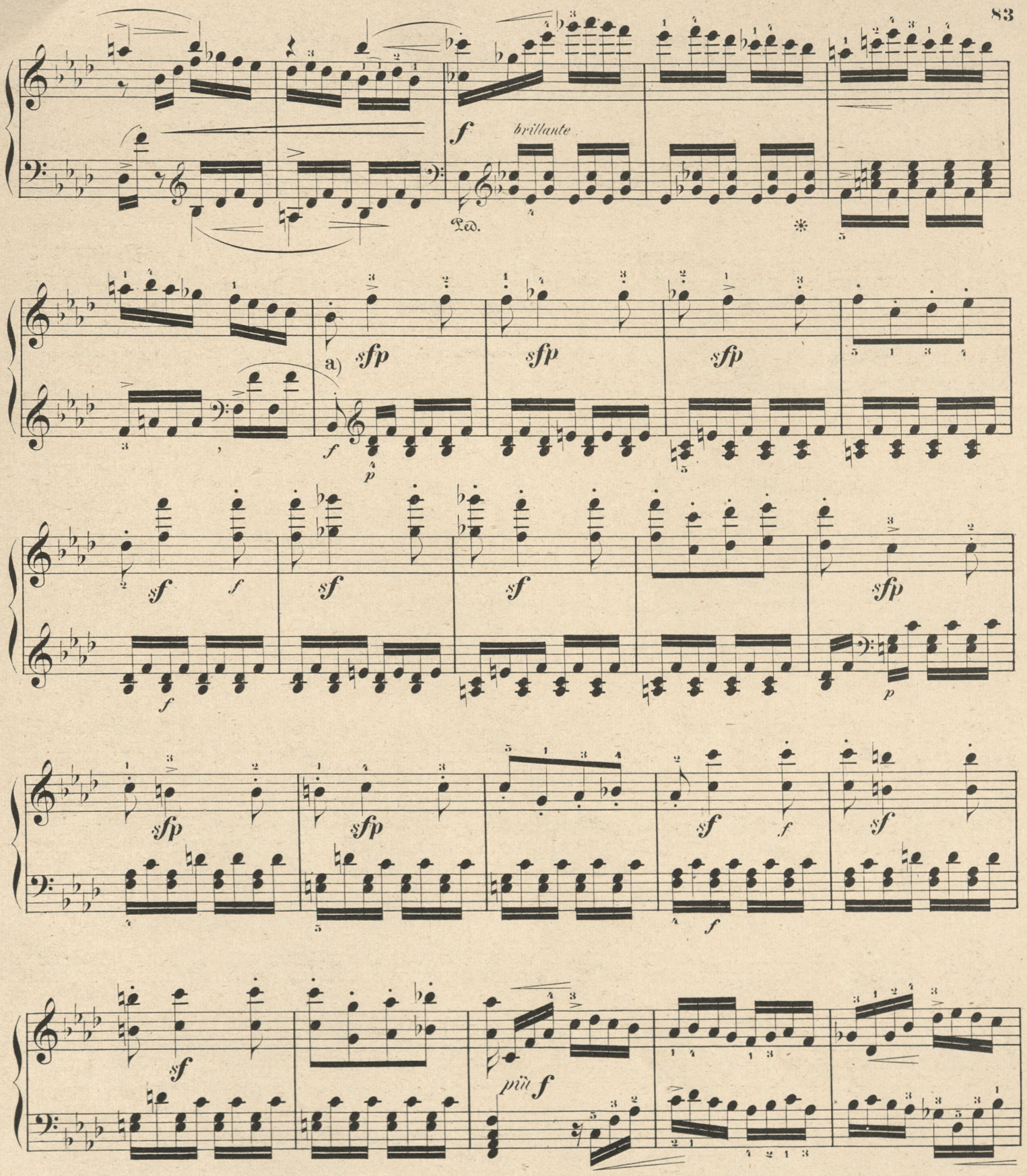


a!) und a?) Wie der grosse Tondichter alle Kunst der thematischen Arbeit und des imitativen Contrapunktes stets nur dem Zwecke der Steigerung des poetischen Affektes dienen lässt, so hat der Spieler seiner Werke sich zur Regel zu machen: je polyphoner und complizirter das Werk, desto erregter und dramatischer der Vortrag. Man übe folglich alle solche contrapunktischen Dialoge der beiden Hände nicht blos zu deutlichstcorrekter, sondern auch zu psychisch erregtester Wiedergabe.

Der bei a?) modifizirte Fingersatz für das Hauptmotiv ist durch die Spannungszumuthungen, welche die Oberstimme an den Spieler stellt, veranlasst.

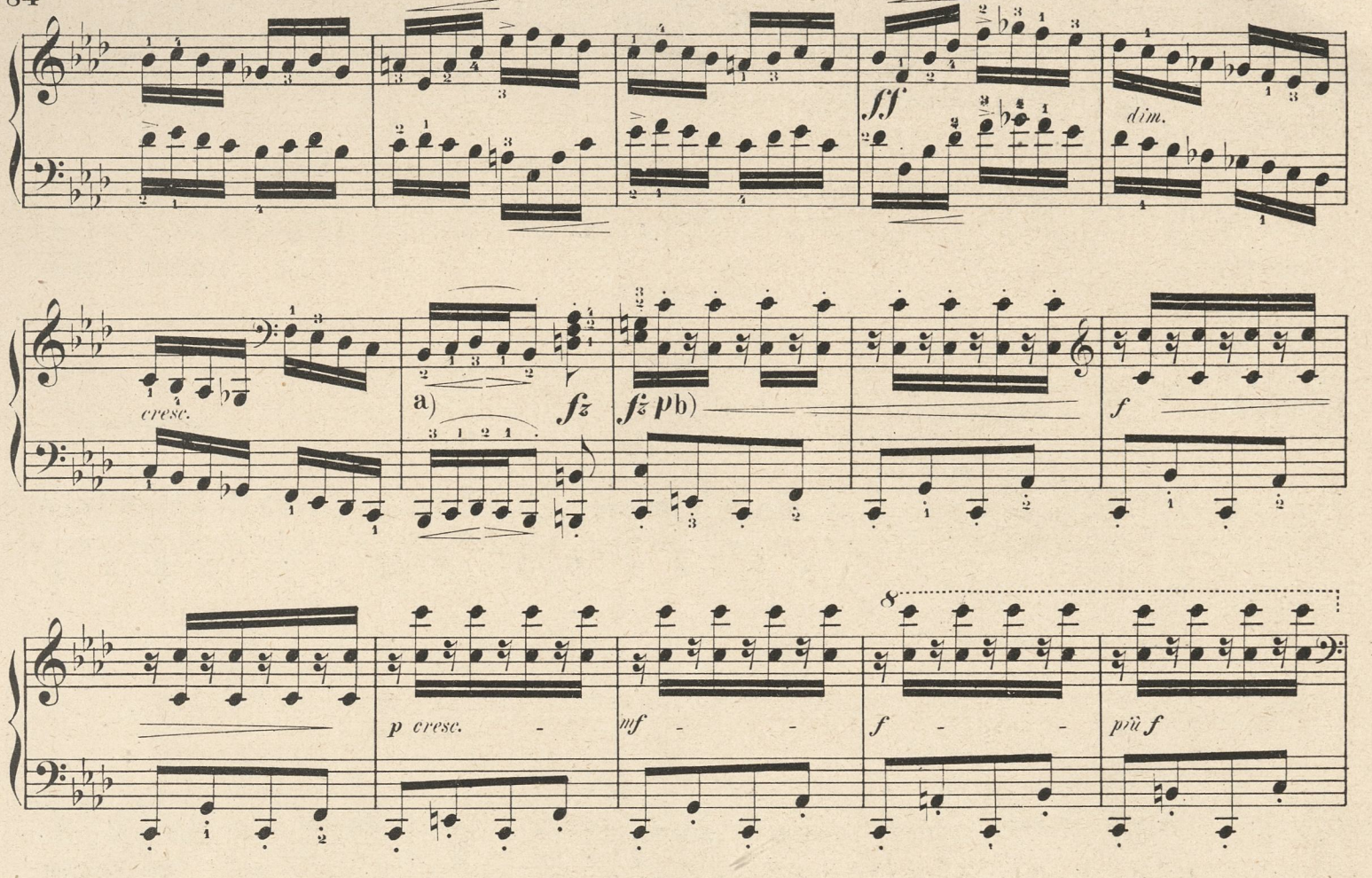
a!) *and* a?) *As the great tone-poet makes all art of the thematic work and of imitative counterpoint serve continually the end of intensification of the poetic emotion, the player of his works should adopt for himself the rule: that the more polyphonic and complex the work, so much the more agitated and dramatic the delivery. One should, therefore, practise all such contrapuntal dialogues of both hands not only for a distinct and correct, but also for a psychically most emotional rendering.*

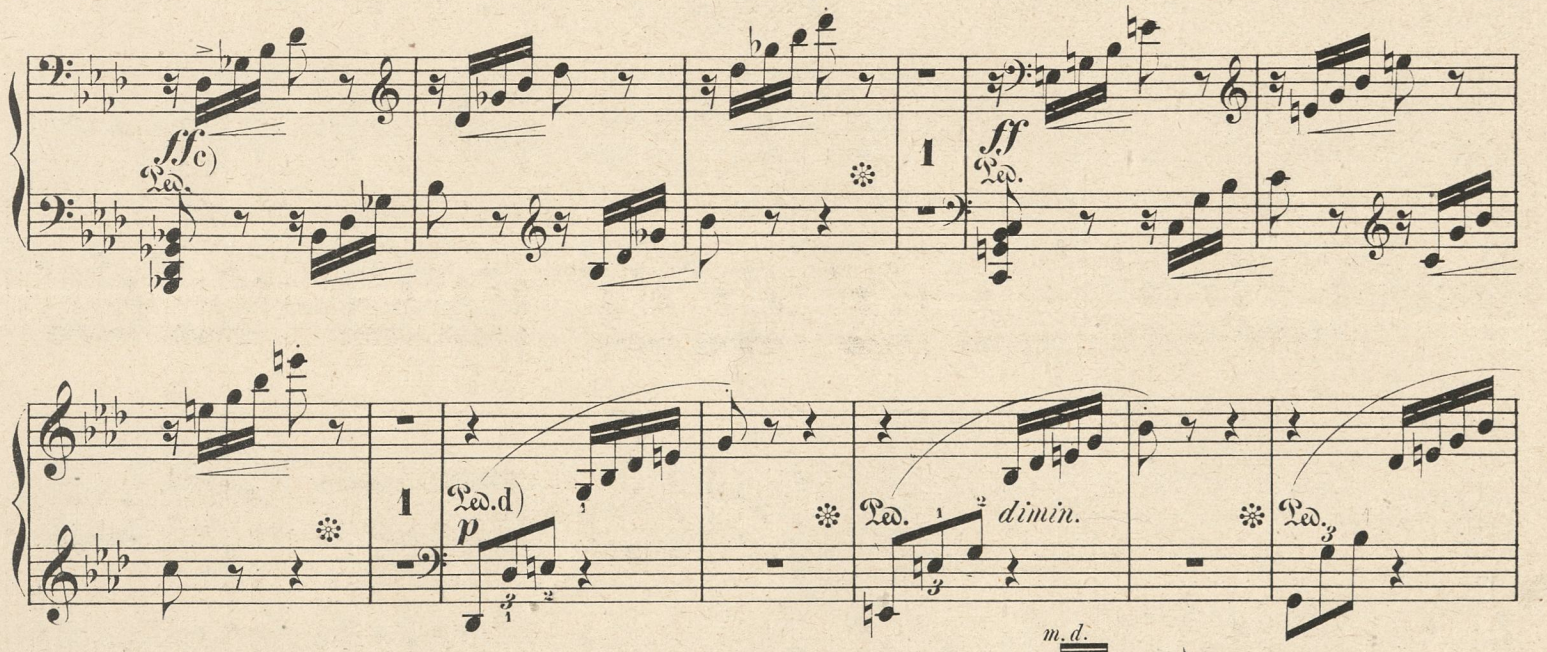
The modified fingering at (a?) *for the principal motive, is caused by the spanning-demands which the upper part makes upon the player.*



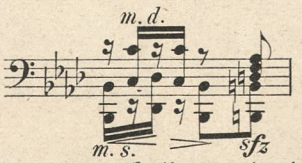
a) Dieses neue Motiv beginnt auf dem zweiten Achtel. Erst vier Takte „Solo“ *(piano)* dann vier Takte „Tutti“ *(forte)* in der Tonart der Unterdominante, hierauf die Wiederholung dieser Abwechselung von Solo und Tutti auf der Tonica. Bei solch einfacher rhythmischen Gliederung muss es Wunder nehmen, dass das durch Nachlässigkeit *(der Stecher?)* in alle früheren Ausgaben dem ersten Achtel des Taktes, in welchem die rechte Hand mit Octaven einsetzt, zuertheilte „forte“ auch in der neuen Breitkopf & Härtelschen Gesammtausgabe von den betreffenden Revisoren uncorrigirt geblieben ist.

a) *This new motive begins at the second eighth-note. First, four measures "solo"* (piano), *then four measures "tutti"* (forte) *in the key of the subdominant, then the repetition of this alternation of solo and tutti on the tonic. Considering the simplicity of this rhythmical form, it is to be wondered at that the "forte" allotted through neglect* (of the engraver?) *in all previous editions to the first eighth-note of the measure, in which the right hand enters with octaves, has remained also in the new collective edition of BREITKOPF and HAERTEL, uncorrected by the respective revisors.*





a) Der Herausgeber gebraucht und empfiehlt folgendes Arrangement:
The Editor uses and recommends the following arrangement:



b) Ein Herunterhämmern der nächsten acht Takte in unterschiedlosem fortissimo wäre klanglich ebenso unschön, als dem leidenschaftlichen Auf- und Niederwogen des Basses *(der zu dominiren hat)* unangemessen. Desshalb die ergänzende Nüancirung.

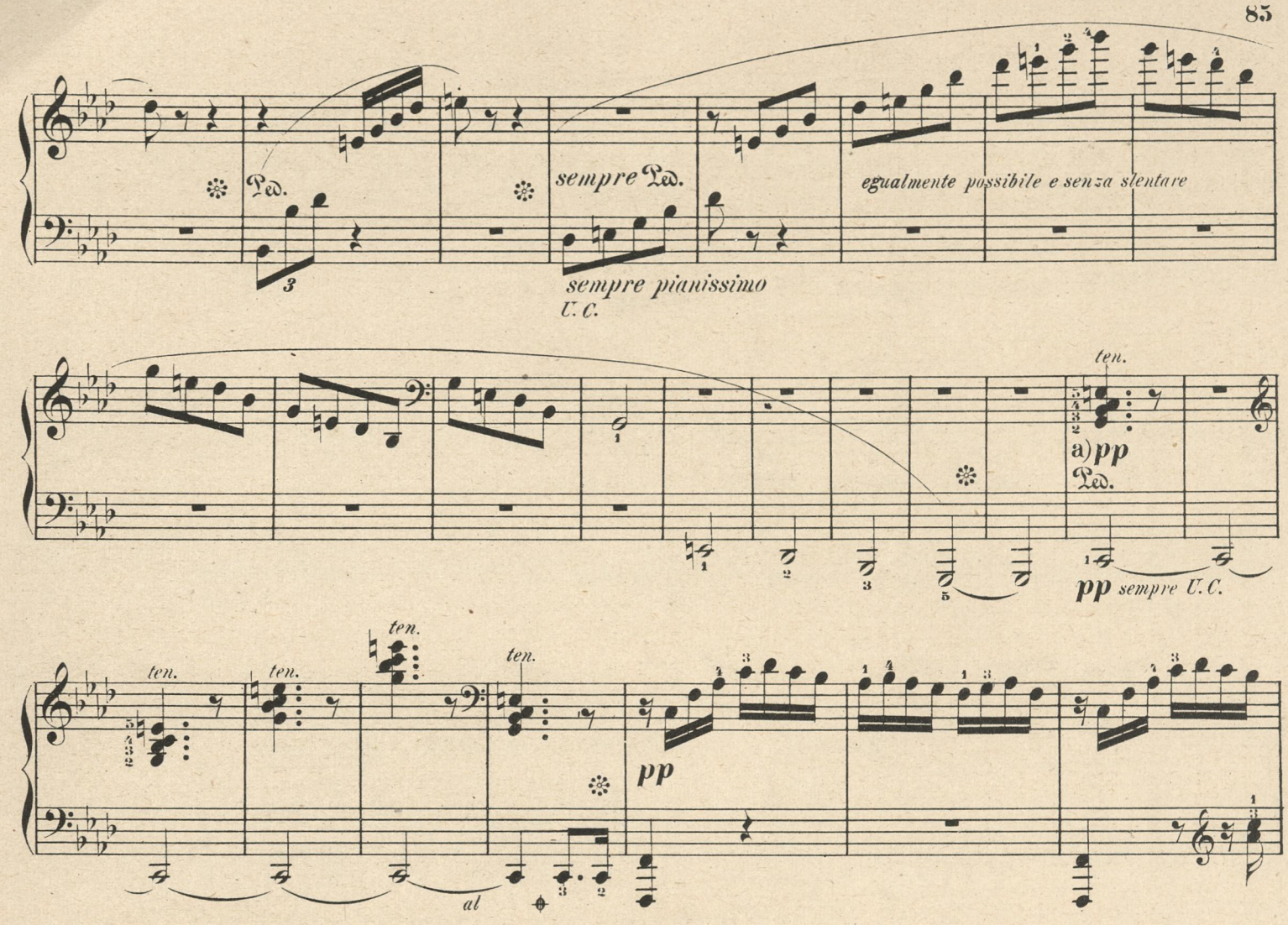
c) Man erinnere sich bei diesem Gange an die thematische Bedeutung der ersten vier Noten und spiele „imitatorisch".

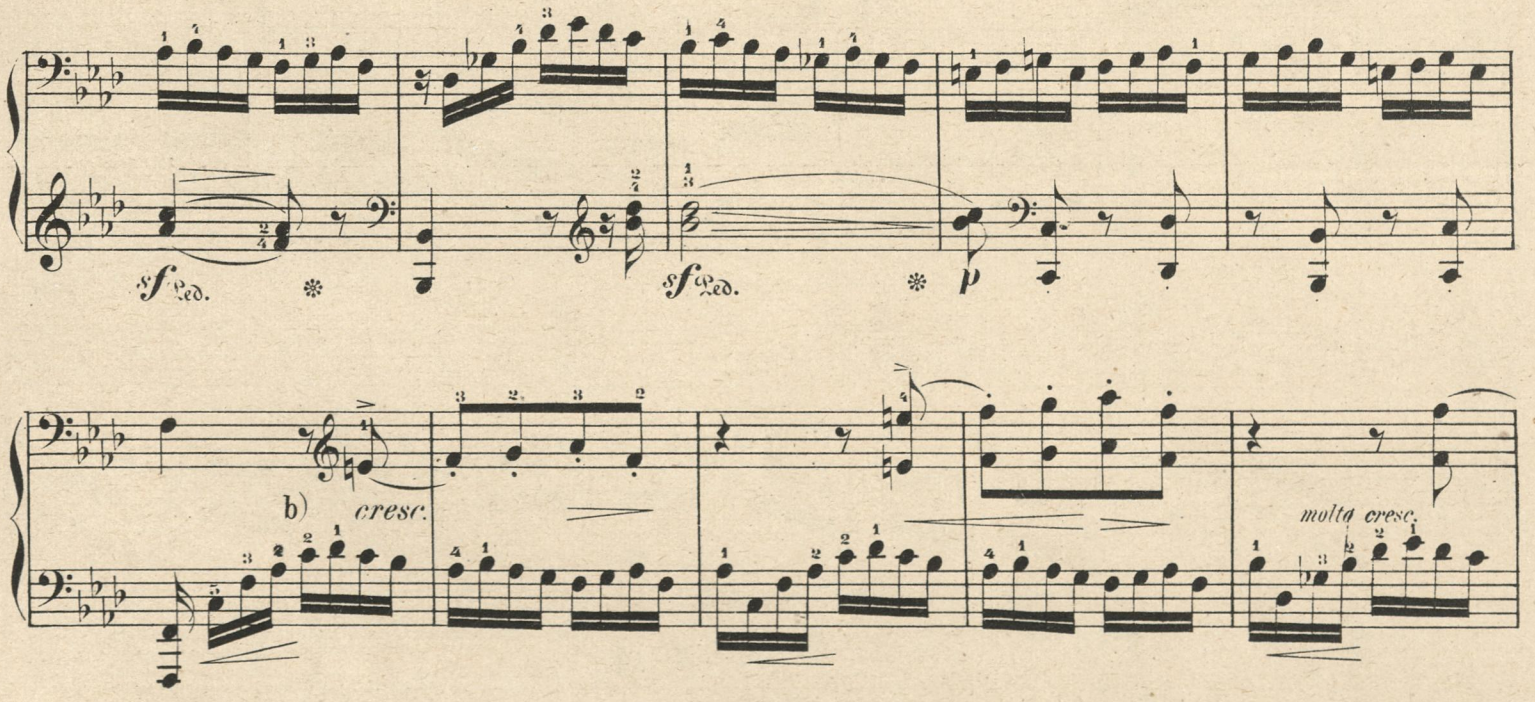
d) Eine, vielleicht erlässliche, Erleichterung würde es sein, nur die beiden ersten Noten mit der linken, die nächsten fünf mit der rechten Hand zu spielen und die Endnote *(erstes Achtel des nächsten Taktes)* mit Übersetzen des Zeigefingers der Linken zu greifen.

b) *A hammering of the next eight measures in monotonous fortissimo, would be as ugly, sonorously, as unsuited to the passionate "billowing up and down" of the bass* (which must dominate). *Hence the shading indicated.*

c) *We should bear in mind at this passage the thematic importance of the first four notes, and should play "in imitation".*

d) *A perhaps pardonable facilitation would be, to play the first two notes with the left, the next five with the right hand, and the end-note* (first eighth-note of the next measure) *by crossing the fore-finger of the left hand.*



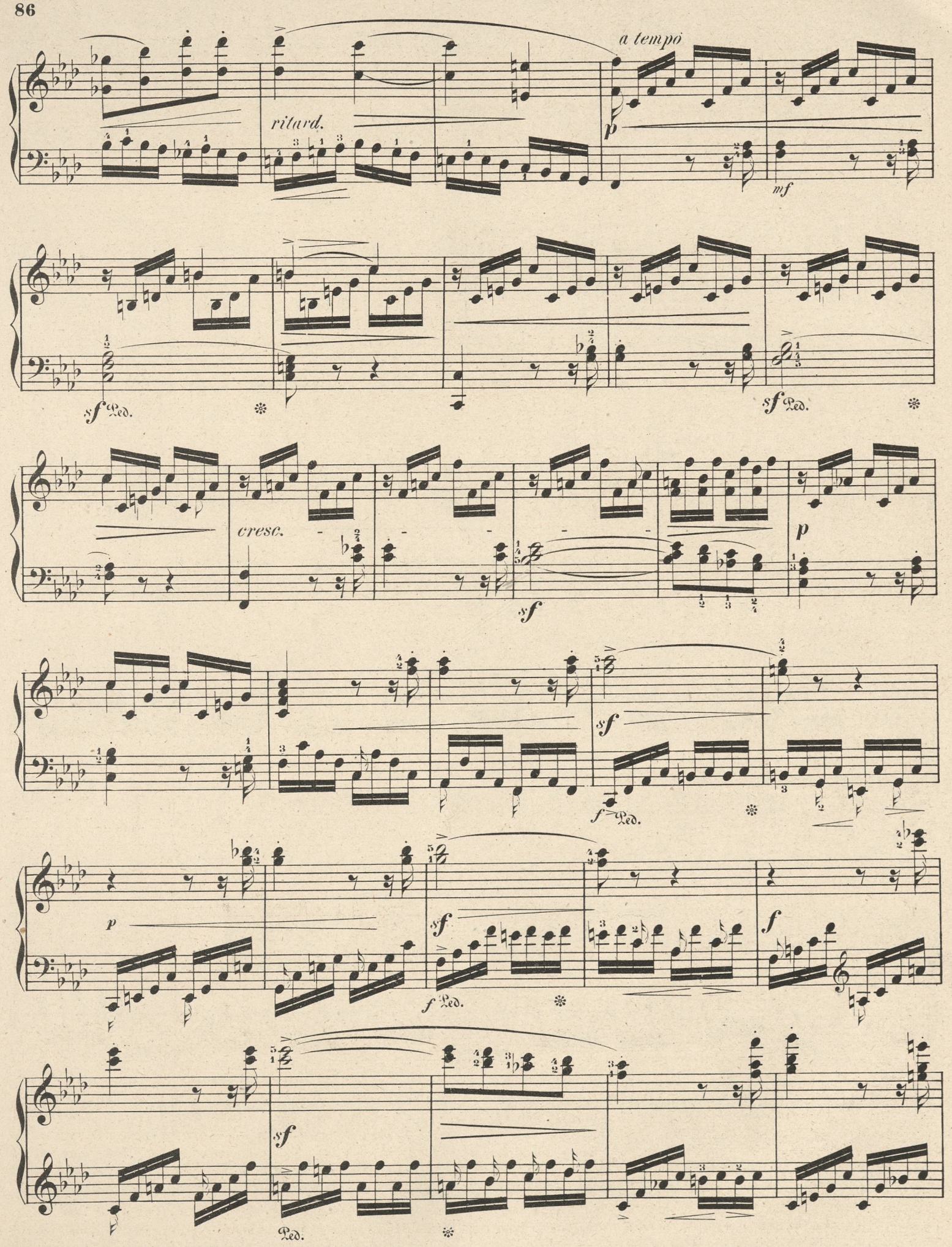


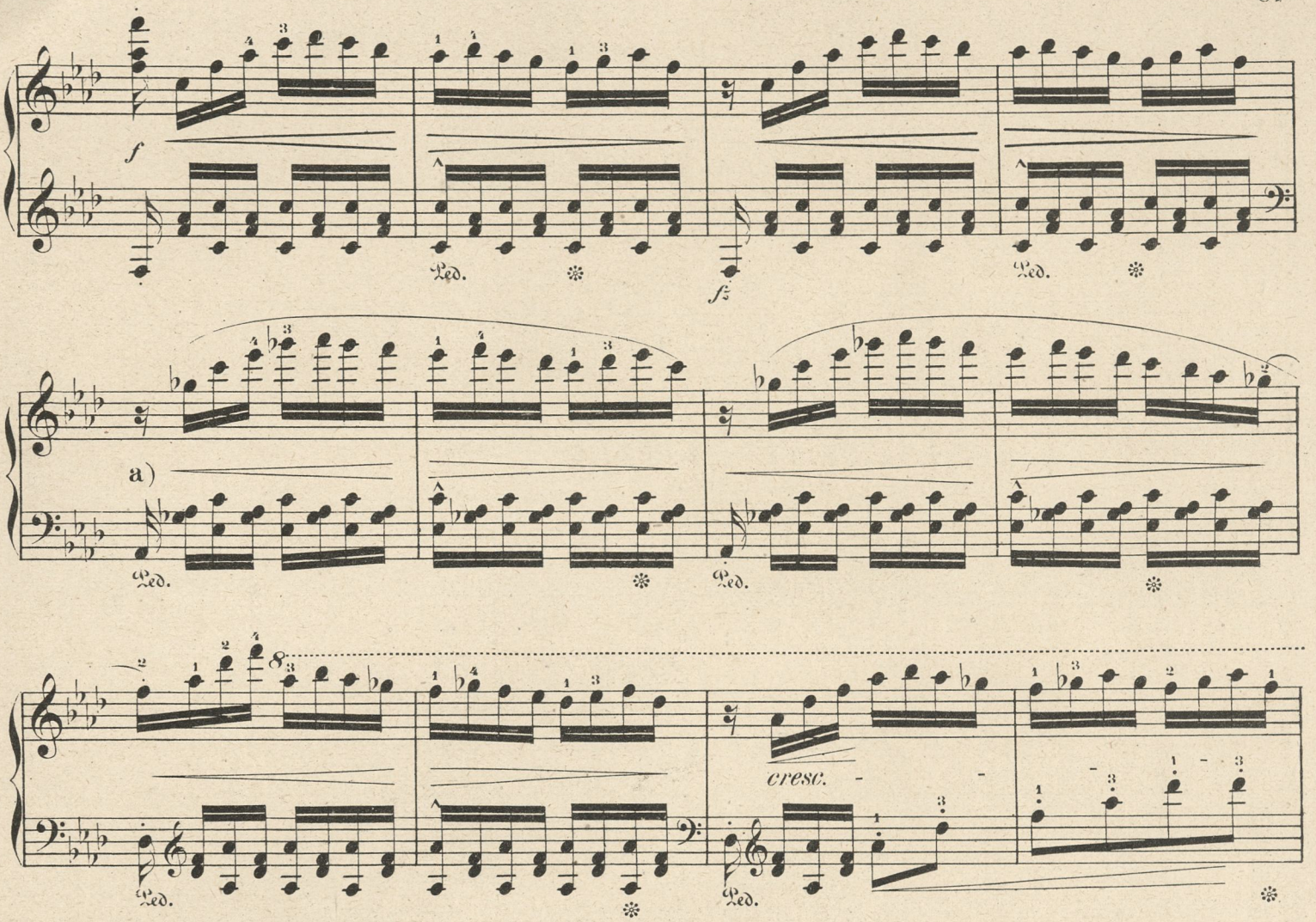
a) Mit unendlich weichem, „sammtnen“ Anschlage ist dieser Accord zu spielen, was durch Nichtanwendung des Daumens befördert wird.

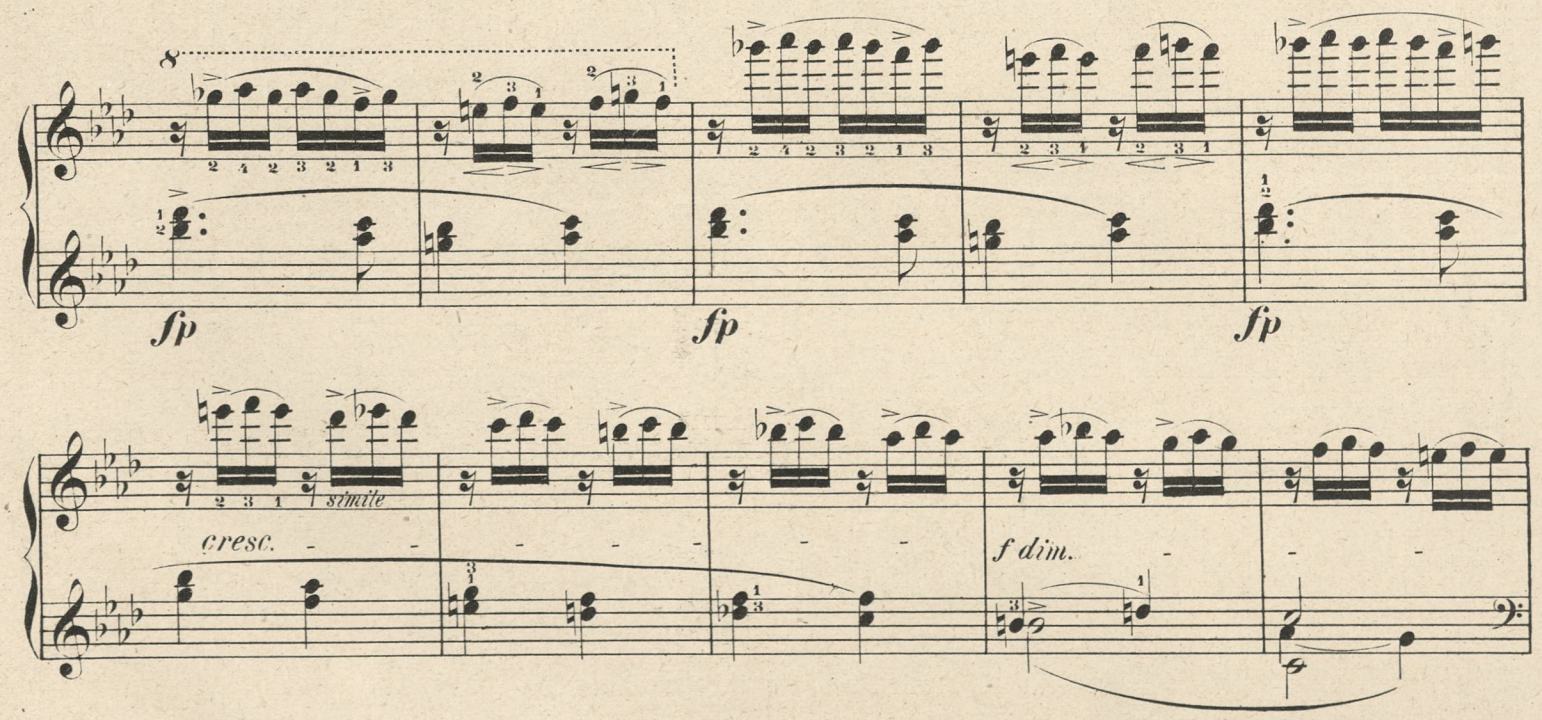
b) Durch die vorgeschriebene Fingersetzung markirt sich der Eintritt des zweiten Viertels von selbst und zwar nicht stärker, als eben nöthig ist, während bei Anwendung des Daumens derlei feineren Accente gewöhnlich vergröbert werden. Das neue Gegenmotiv in der rechten Hand ist mit erregtestem Ausdrucke zu spielen

a) *This chord should be played with infinitely tender, "velvety" touch, which will be assisted by not applying the thumb.*

b) *By means of the prescribed fingering, the entrance of the second quarter-note is marked of its own accord, and, indeed, not more loudly than is just necessary; while, by applying the thumb, more delicate accents of this kind are usually made coarse. The new counter-motive in the right hand should be played with the most agitated expression*

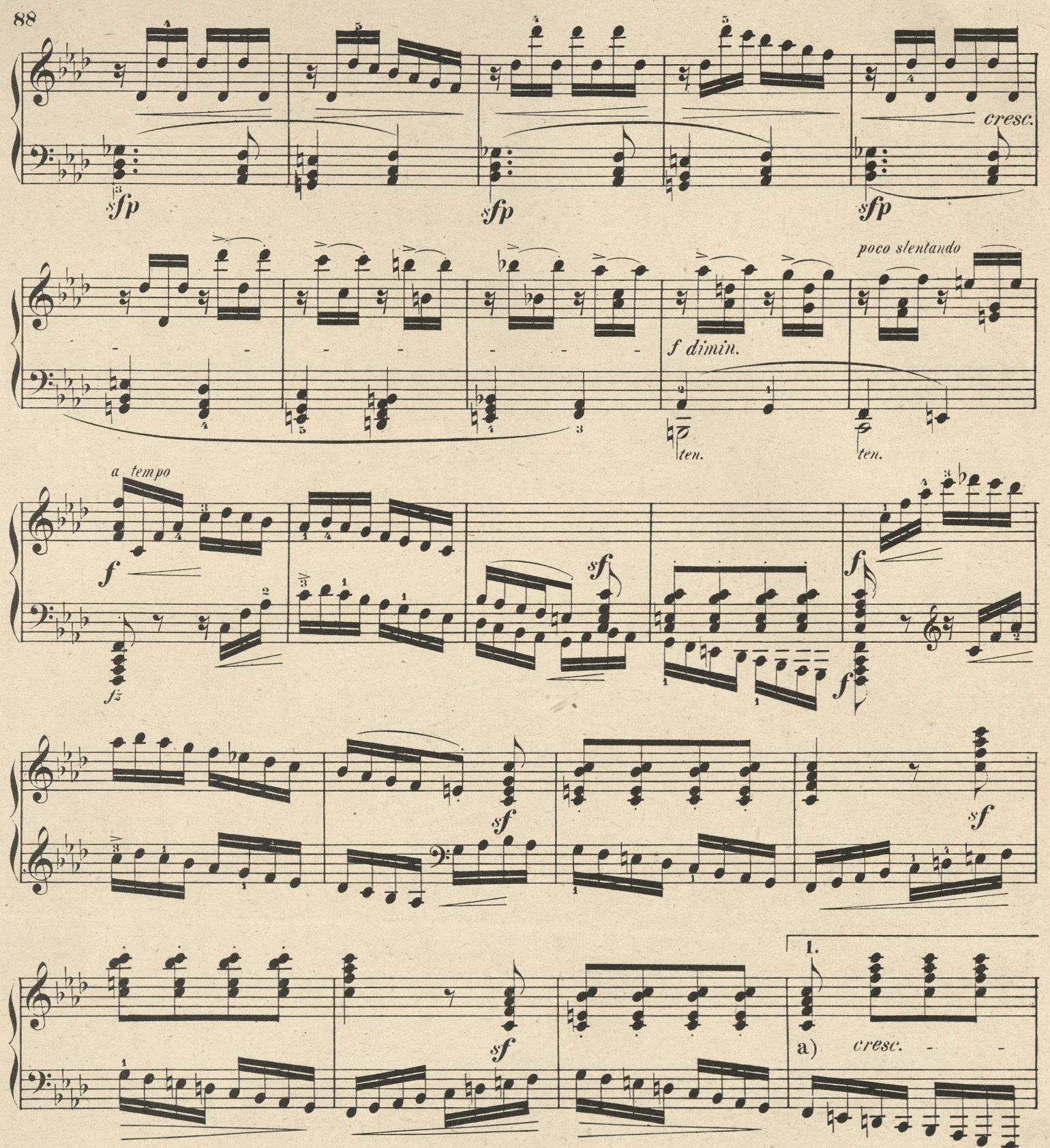

a tempo
ritard.
p
mf
sf Ped.
cresc.
sf
p
f Ped.
f
Ped.





a) Die Wiederholung der Bassnote in jedem neuen Takte, anstatt, wie früher, nur im ersten von jedem Taktpaare, beruht entschieden auf einem Missverständnisse der Abbreviatur, welcher sich der Autor im Manuscripte bedient haben wird. Nicht wegen der technischen Unbequemlichkeit, sondern wegen der ästhetischen Unschönheit, welche aus der, das geregelte Auf- und Abwogen störenden Wiederholung, entsteht, verwirft der Herausgeber diesen „klassisch“ gewordenen Druckfehler.

a) *The repetition of the bass-note in every new measure, instead of in the first of every two measures, is based decidedly upon a misunderstanding of the abbreviation which the author has made in the manuscript. Not on account of the technical inconvenience, but because of the aesthetic ugliness arising from the repetition, disturbing the regular “billowing up and down”, does the Editor reject this printing-error, which has become “classic”.*



a) Mit Ausnahme des Falles im Finale der C moll-Sinfonie *(erster Theil)* kennt der Herausgeber keinen ungerechtfertigteren Repetitionszwang, als den vorliegenden. Das ganze Gedicht drängt zum Abschlusse; der Spieler, welcher bis hierher seine Aufgabe mit Aufgebot aller technischen und geistigen Energie zu vollbringen getrachtet hat, muss gerade soweit erschöpft sein, um noch den letzten Rest seiner Kräfte den nicht hoch genug anzuschlagenden Anforderungen der Coda widmen zu können. Wenn er dem Wiederholungszeichen Rechnung trägt, wird er Minderes leisten als beim ersten Male *(oder er hat vorher seine Kraft über das erlaubte Maass geschont)*; auf den Hörer kann die Repetition einen vielleicht didaktischen, keinesfalls aber künstlerisch plastischen Eindruck machen; so spare man denn die Pietät gegen eine äusserliche Gedankenlosigkeit des Meisters aufs Übungszimmer, in welchem der ausübende Künstler stets mindestens das Doppelte von Demjenigen zu leisten vermögen muss, was die öffentliche Produktion im Conzertsaale verlangt.

a) *With the exception of the occurrence in the Finale of the C-minor symphony* (1st part), *the Editor knows no more unjustifiable compulsion of a repetition than the present. The whole poem urges to a close; the player, who until now has aimed to accomplish his task by summoning up all his technical and intellectual energy, must by this time be so fatigued as to be able to devote his remaining last powers to the demands of the coda, which cannot be highly enough estimated. If he pays attention to the repetition-mark, he will accomplish less than at the first time,* (unless he has previously spared his strength beyond permissible bounds); *upon the hearer the repetition may make a, perhaps, didactic, but in no case an artistically plastic impression; let us then reserve the veneration toward an external thoughtlessness of the Master for the practice-room, where the artist executant must always be able to accomplish the double of that which the public production requires in the concert-hall.*

ff

Ped.

dimin.

2.

sf

sempre più Allegro.

sf

sf

quasi trillo

sempre crescendo ed accelerando

Presto. M.M. ♩ = 92.-96.

a) ff sf p

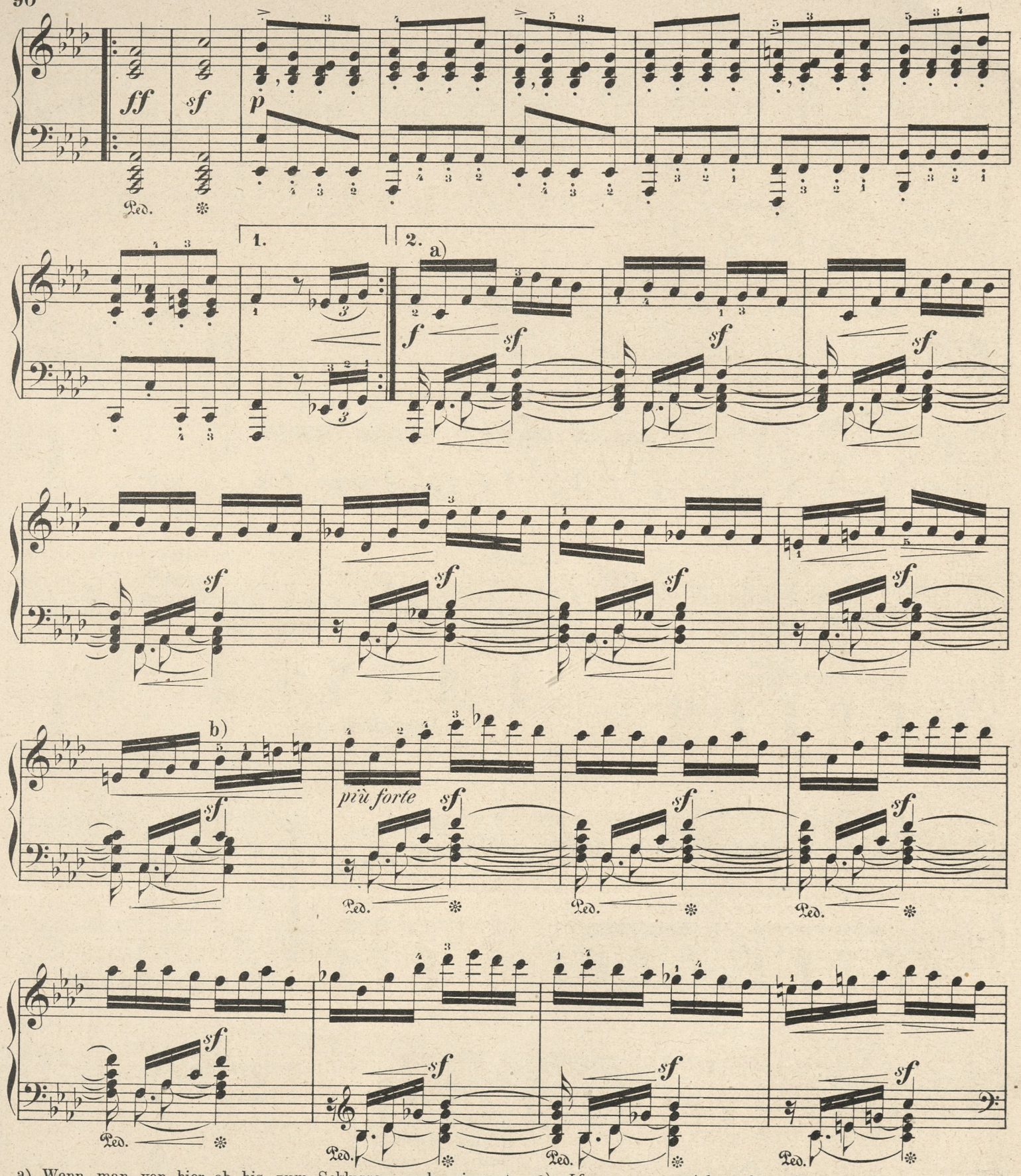
Ped. * senza Pedale

1.

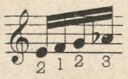
2.

a) Die beiden ersten Schläge müssen von dem Nachfolgenden stets ein wenig getrennt werden; ein sehr mässiger kurzer Accent auf dem ersten Achtel des dritten und fünften Taktes *(im zweiten Theile, wo die achttaktige Periode sich zu einer zehntaktigen erweitert, kommt auch der siebente Takt in Rücksicht)* wird die Deutlichkeit der Melodie wesentlich befördern.

a) *The first two strokes should be always a little separated from what follows: a very moderate short accent on the first eighth-note of the 3d and 5th measures will greatly promote the distinctness of the melody. In the second part, where the 8-measure period is enlarged to a 10-measure period, the 7th measure is also to be considered.*

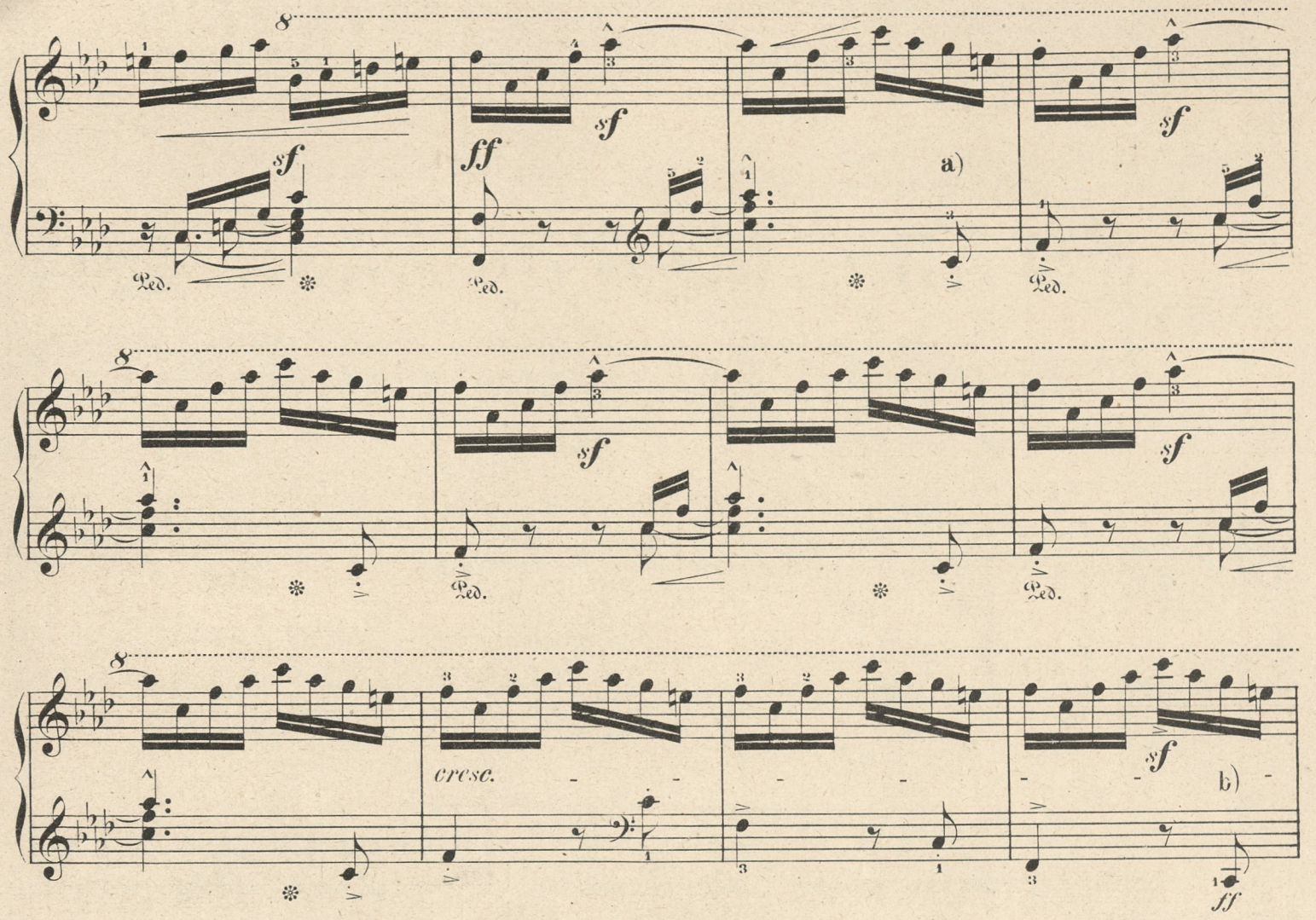


a) Wenn man von hier ab bis zum Schlusse noch eine Beschleunigung eintreten lassen kann, so wird das dem Charakter des fortwährenden Drängens vom Ende wohl entsprechen.

b) Dem Herausgeber ist infolge spezieller Übung das Über- *(resp. Unter-)* setzen des Daumens nach dem fünften Finger bequem; gegen die Fingersetzung  verhält er sich prinzipiell polemisch, da der Fluss der Phrase und die Accentuirung des ersten Tones darunter leiden muss. Daumen auf „e“ und „g“ ist unbequem, weil die Bewegung der bereits ermüdeten Finger hemmend. Dagegen könnte man, vorausgesetzt, dass entsprechende technische Vorübungen stattgefunden, den Daumen wieder auf „b“ setzen.

a) *If one can quicken from here to the end, the acceleration will well accord with the continuous urging toward the close.*

b) *In consequence of special practice, the passing over* (or, as the case may be, under) *of the thumb after the 5th finger is easy to the Editor; against the fingering*  *he opposes it on principle, since the flow of the phrase and the accentuation of the first tone must thereby suffer. The thumb on "E" and "G" is inconvenient, as checking the motion of the already tired fingers. On the other hand, we could again put the thumb on "B-flat" provided that proper technical previous exercises have taken place.*



a) **c f ist trompetenartig zu schmettern, bei b) paukenartig zu schlagen.**
a) *C F should be played like the blast of a trumpet: at* (b) *strike like a kettle-drum.*

Sechs Variationen

für das Pianoforte

von

L. van BEETHOVEN.

Op. 76.

Six Variations

for the Pianoforte

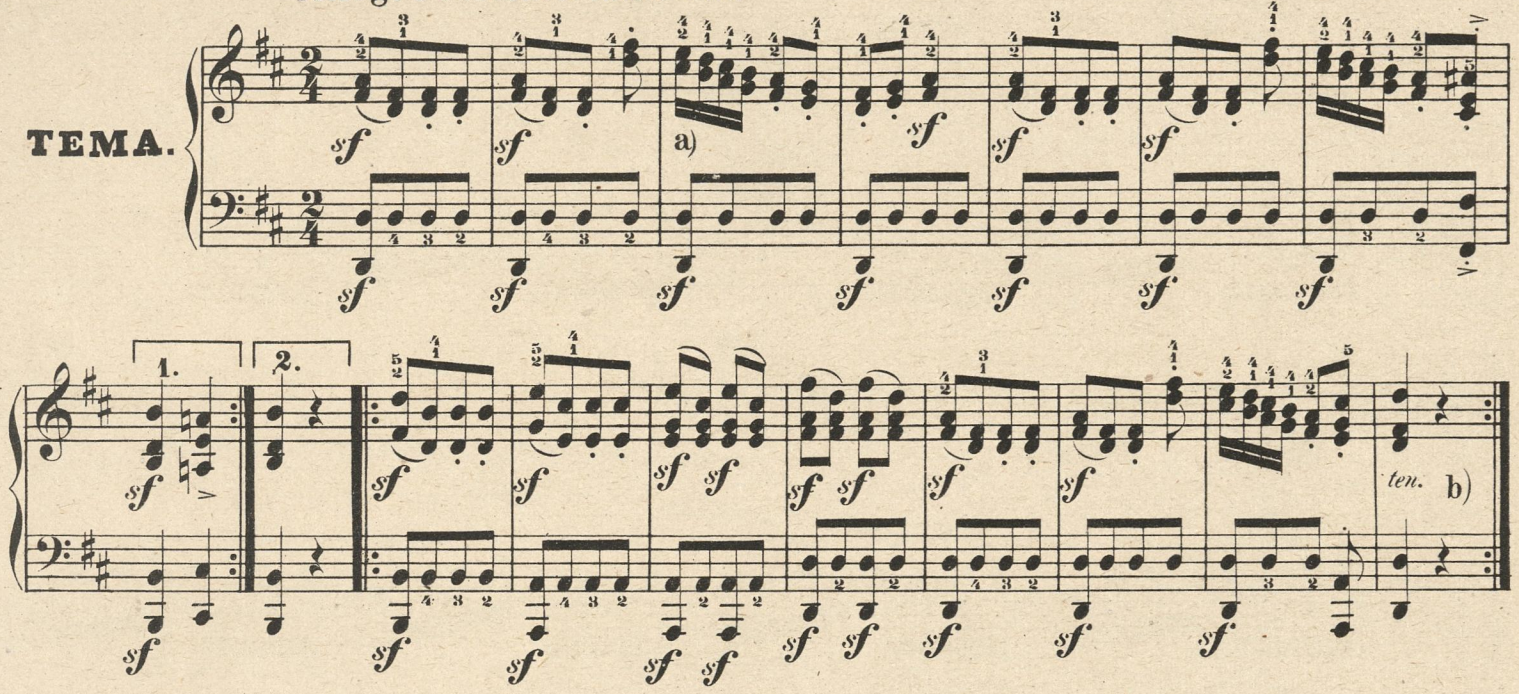
by

L. van BEETHOVEN.

Op. 76.

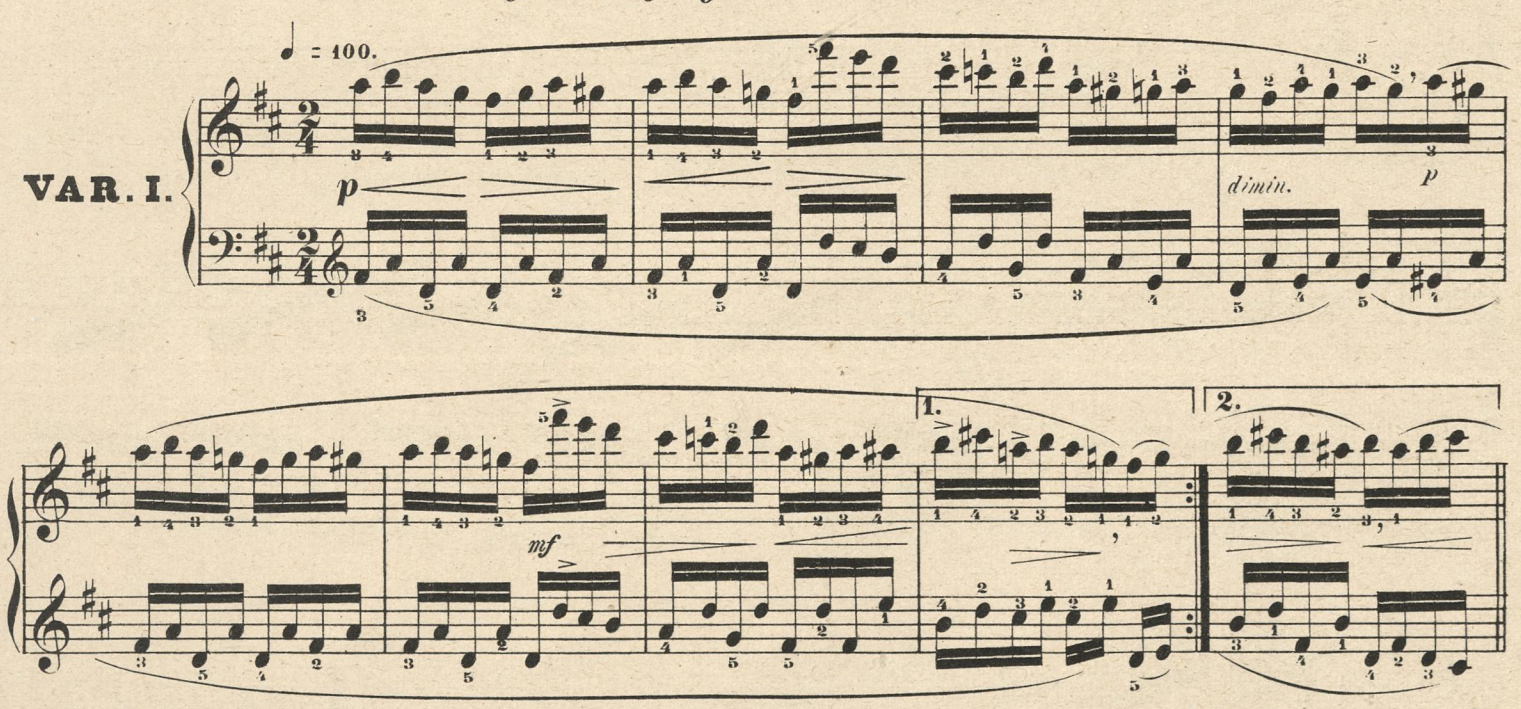
Allegro risoluto. M. M. ♩ = 112.

TEMA.



♩ = 100.

VAR. I.



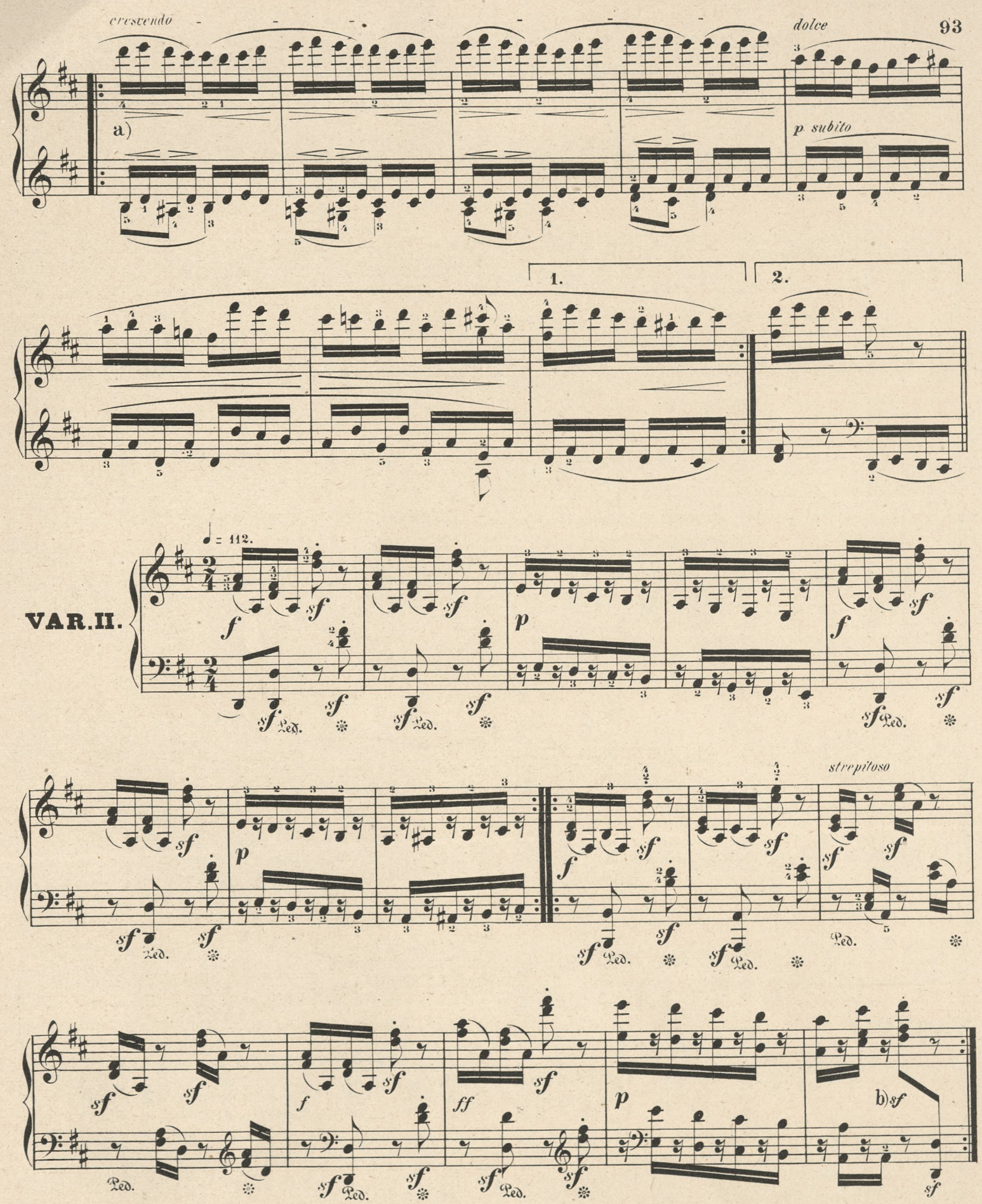
a) Für Staccato-Terzengänge ist der einfachste Fingersatz: $\frac{4}{2}$ und $\frac{4}{1}$, ersterer bei Ober-, letzterer bei Untertasten. Der Herausgeber bedient sich meist ohne Unterschied des ersteren.

b) Ob man bei Repetition der Theile Contraste anbringen will, z. E. den allbeliebten, das was zuerst „forte" gespielt wurde, das zweite Mal „piano" zu spielen, bleibt dem jeweiligen Ermessen überlassen. Unseres Bedünkens scheint dieses ebenso einfache als originelle Thema, das der Tondichter zu seinem berühmten türkischen Marsche in dem Festspiel „die Ruinen von Athen" nachmals wieder benützt hat, durchaus nicht der Belebung des sinnlichen Interesses durch jene Abwechselungsmethode zu bedürfen

a) *For staccato passages of thirds, the simplest fingering is* $\frac{4}{2}$ *and* $\frac{4}{1}$, *the former on upper, the latter on lower keys. The Editor generally makes use of the former, without distinction.*

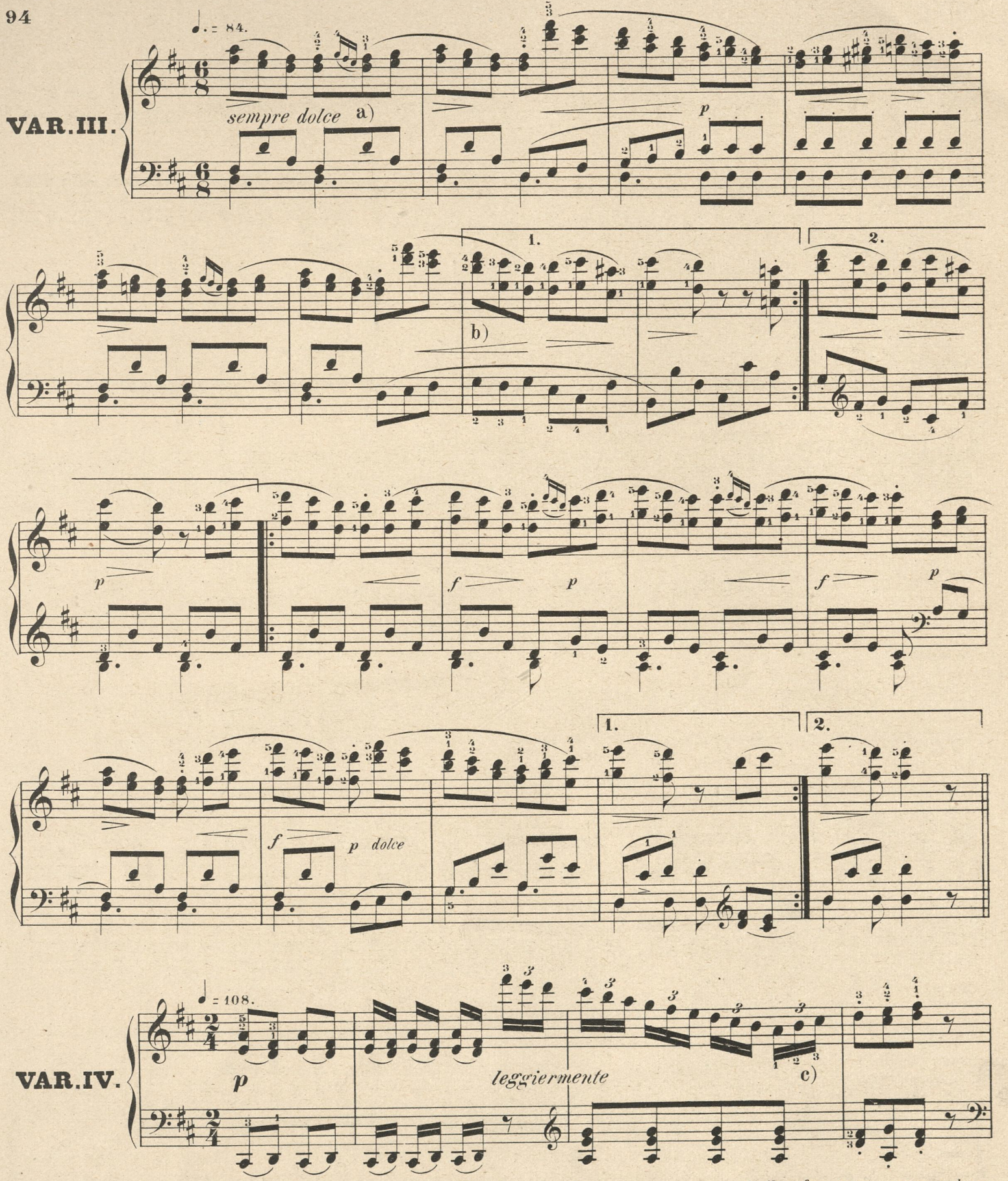
b) *Whether one should make contrasts in repeating the parts, e. g., the universal favorite way of playing what was first played "forte" the second time "piano", is left to the occasional individual judgment. As we look at it, this simple as well as original theme, which the tone-poet afterward used over again for the celebrated Turkish March in the festival play "the Ruins of Athens", decidedly does not need the quickening of the sensual interest by means of that method of alternation.*

English translation by J. H. Cornell.
Copyright 1891 by Edward Schuberth & Co.



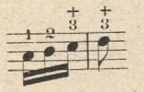
a) Diese vier ersten Takte verlangen einen ziemlich intensiven, fast nervösen Vortrag, dessen nur derjenige Spieler mächtig sein kann, welcher sich in die grösseren Werke späteren Stils des Meisters bereits eingelebt hat.
b) Das sforzato am Schlusse soll nur für die „seconda volta" gelten, um den Gegensatz zur dritten Variation fühlbarer zu machen.

a) *These first four measures require a tolerably intense, almost nervous delivery, of which only that player can be capable who has alreudy become perfectly at home with the larger works of the Master's later style.*
b) *The "sforzato" at the close applies only to the "seconda volta", in order to make the contrast to the third variation more perceptible.*



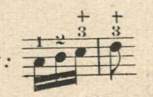
a) Hier ist einer der seltnen Fälle gegeben, wo die Verzierung als Nachschlag zur vorhergehenden, somit als Auftakt zur folgenden Hauptnote zu behandeln ist.

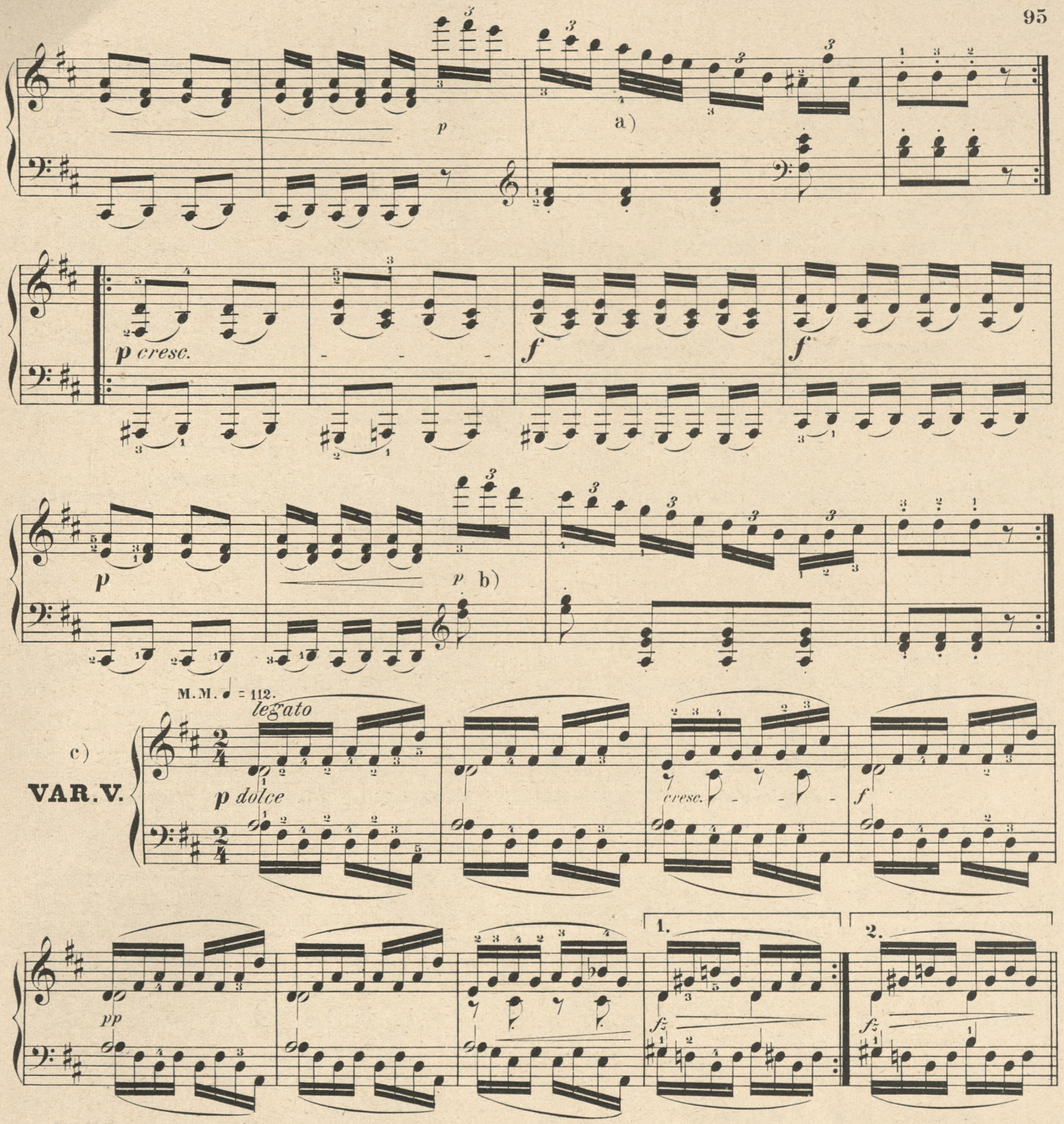
b) Die Quintenparallele der Oberstimme mit dem Basse wird durch eine Ausführung, welche die organische Selbstständigkeit der einzelnen Stimmen charakteristisch zur Geltung bringt, ihrer ohrverletzenden Härte entkleidet werden.

c) Die Benutzung desselben Fingers:  rechtfertigt sich durch ihre unglaublich leichte Praxis bei aufsteigenden Gängen.

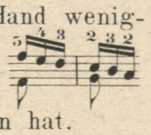
a) *Here we have one of the few rare cases where the embellishment is to be treated as complementary note to what precedes, consequently as up-beat to the following chief-note.*

b) *The parallel fifths in the upper voice with the bass are, through an execution which characteristically brings into prominence the organic independence of the separate voices, divested of their harshness, so offensive to the ear.*

c) *The employment of the same finger:*  *is justified because of its incredibly easy execution in ascending passages.*

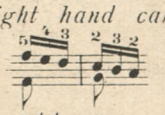


a) Mit dem gewöhnlichen D dur-Scalen-Fingersatze würde man grosse Mühe haben, der eigenthümlichen Eintheilung des Ganges treu zu bleiben, und die geringste Buchstabenabweichung implizirt in solchen Fällen einen grossen Verstoss gegen die Absicht des Meisters, dessen Figurationen nirgends Willkür in der Takteintheilung gestatten.

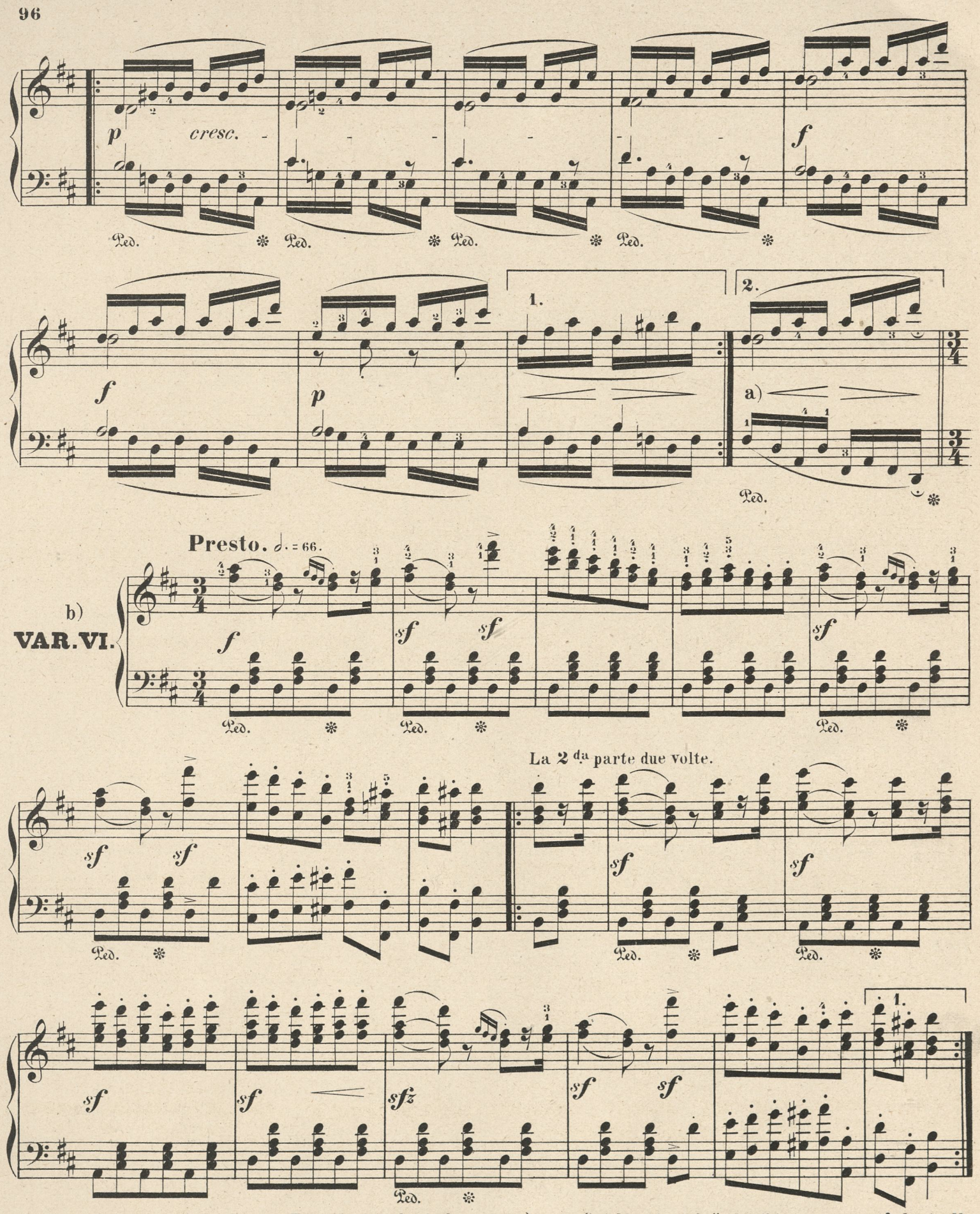
b) Sollte man mit dem Sprunge der linken Hand nicht zur richtigen Zeit anlangen, so kann die rechte Hand wenigstens die Oberstimme der linken übernehmen:  was sich leichter spielt, als es den Anschein hat.

c) Diese Variation, welche ausserdem ein nicht gewöhnliches Schema zu einer trefflichen technischen Studie bietet, kann zu allerlei Combinationen von Klavierklangeffekten, unter Hinzuziehung von Pedal und Verschiebung benutzt werden. Der Herausgeber hat sich bei Erweiterung und theilweiser Abänderung der ursprünglichen Vortragszeichen an möglichste Einfachheit gehalten.

a) *With the usual fingering of the D-major scale, it would be very difficult to remain true to the peculiar division of the passage, and the least literal deviation implies in such cases a great offence against the intention of the Master, whose figurations never allow arbitrariness in the division of the measures.*

b) *If the leap of the left hand cannot be made in time, the right hand can at least take the upper voice of the left:*  *which can be played more easily than it appears.*

c) *This variation, which otherwise affords a not ordinary scheme for an excellent technical study, can be used for all kinds of combinations of Piano sound-effects, if we bring in the pedal as well as una corda. The Editor, in enlarging and partly changing the original signs of expression, has adhered to the utmost possible simplicity.*

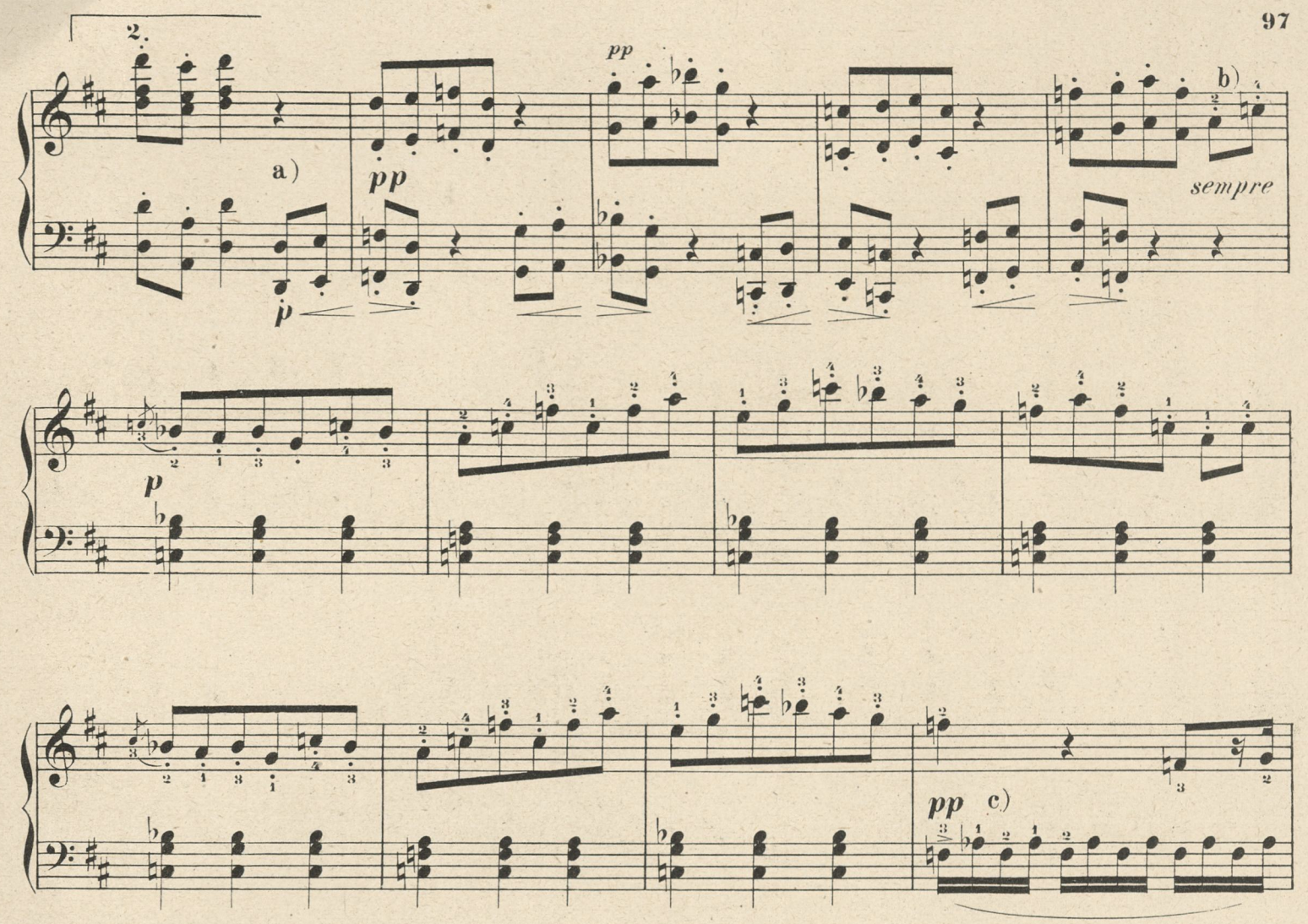


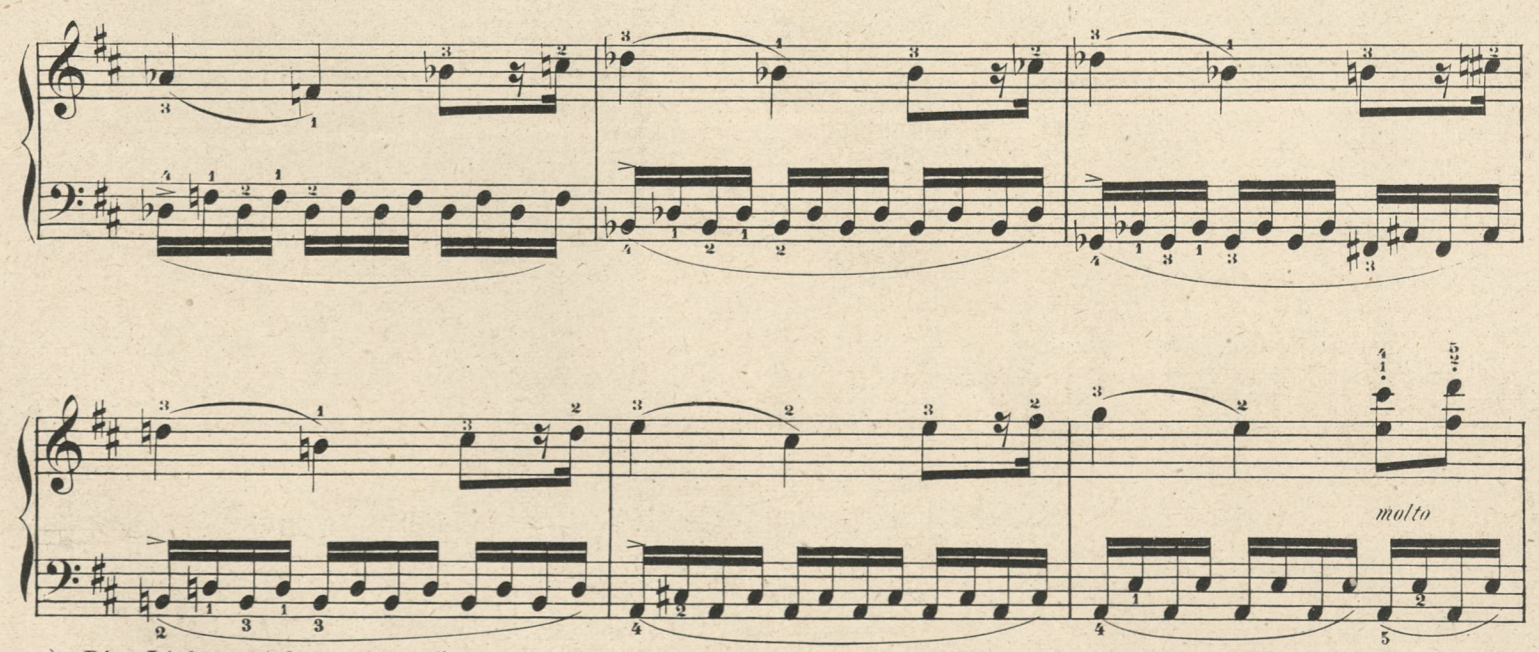
a) Ein „Rallentando“ in diesem Takt ist bei logischer Vorbereitung wohl gestattet.

b) Der Character der Finalvariation ist ausgelassenste volksthümliche Lustigkeit. Demzufolge ist auch an der etwas jahrmarktsartigen Begleitung, selbst in Takt 10 und 11, kein Anstöss zu nehmen.

a) *A "rallentando" in this measure, if logically prepared, is well permissible.*

b) *The final variation is descriptive of the wild, unrestrained characteristics of popular merry-making. Consequently, the accompaniment, in the style of the street-bands, such as heard at German fairs, should not give offence, even in bars 10 and 11.*





a) Die Linke spiele „piano“ mit, die Rechte „pianissimo“ ohne Schattirung.

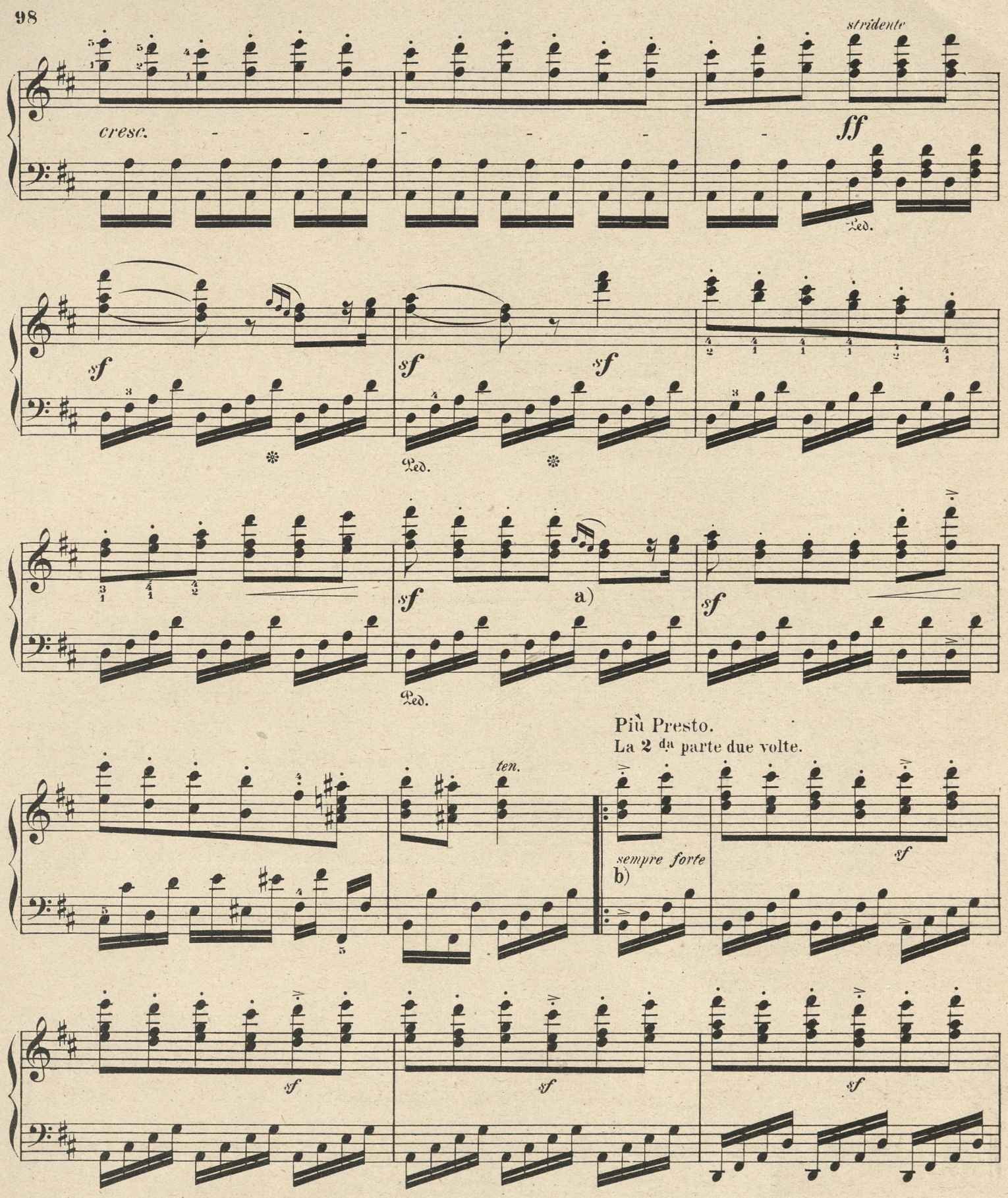
b) Die Benutzung dieses Staccato-Fingersatzes leitet von selbst zu einer belebenden Rhythmisirung.

c) Diese pianissimo-Stelle, welche übrigens nicht langweilig gespielt werden darf, kann noch mehr beschleunigt werden; in diesem Falle würde beim folgenden „crescendo“ eine Zurückvermittlung in das erste Tempo, das beim Fortissimo-Jubel einzusetzen hätte, am Platze sein.

a) *The left hand should play "piano" with shading, the right "pianissimo" without shading.*

b) *The use of this staccato fingering leads of itself to a more lively rhythmification.*

c) *This pianissimo-passage, which, however, should not be played tediously, can be accelerated still more; in this case, a returning to the first tempo should commence at the following crescendo, which first tempo should be resumed at the fortissimo-jubilation.*

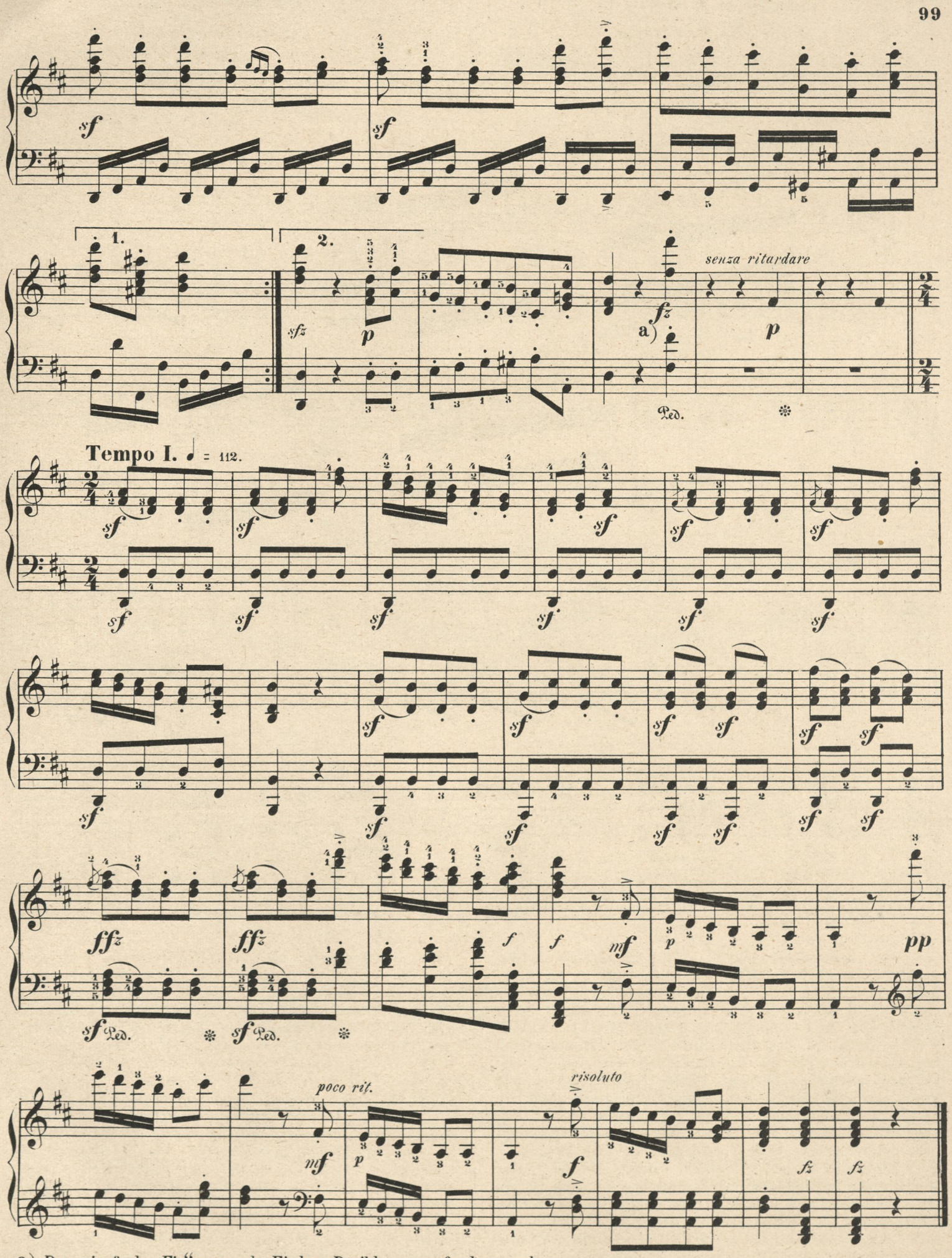


a) Hier ist, im Gegensatze zum Anfange dieses Stückes, die Verzierung zur Hauptnote einzutheilen, da das vorhergehende Achtel ihre Behandlung als Nachschlag verbietet:

b) Hände von geringerer Spannkraft können sich in diesem Theile *(wie schon zu Anfang der letzten Variation)* mit Sextengängen begnügen, also die Verdoppelung der Oberstimme in der unteren Octave weglassen.

a) *Here, in contrast to the beginning of this piece, the embellishment must be distributed on the chief note, as the preceding eighth-note forbids its treatment as note of complement:*

b) *Hands of less spanning-capacity can, in this part,* (as already at the beginning of the last variation), *be content with passages of sixths, thus omitting the doubling of the upper voice in the lower octave.*



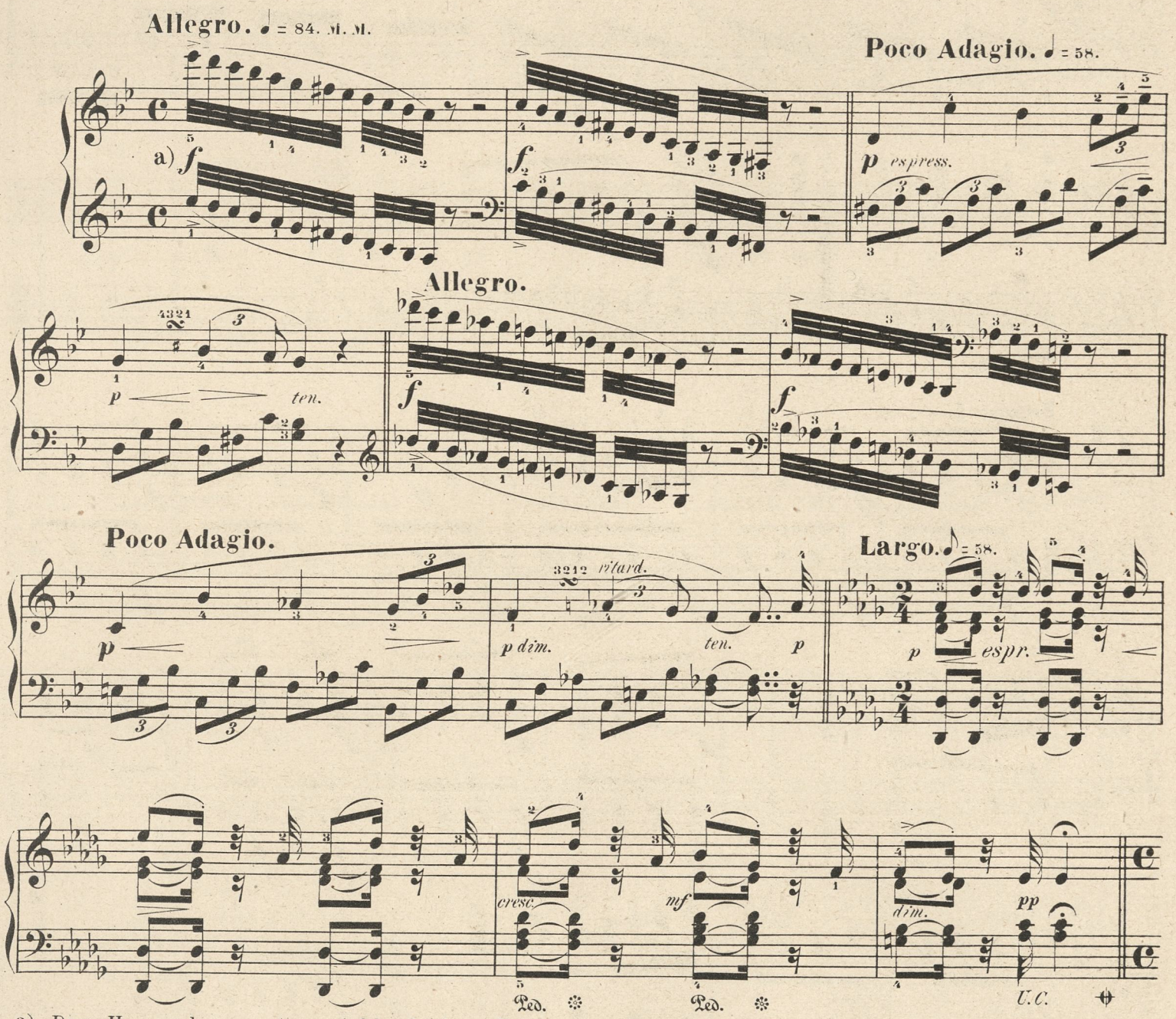
a) Das vierfache „Fis“ muss als Fisdur-Dreiklang empfunden werden.
The fourfold "F-sharp" must be imagined as the major triad of F-sharp.

Fantasie

für das Pianoforte
von
L. van BEETHOVEN.
Op. 77.

Fantasia

for the Pianoforte
by
L. van BEETHOVEN.
Op. 77.



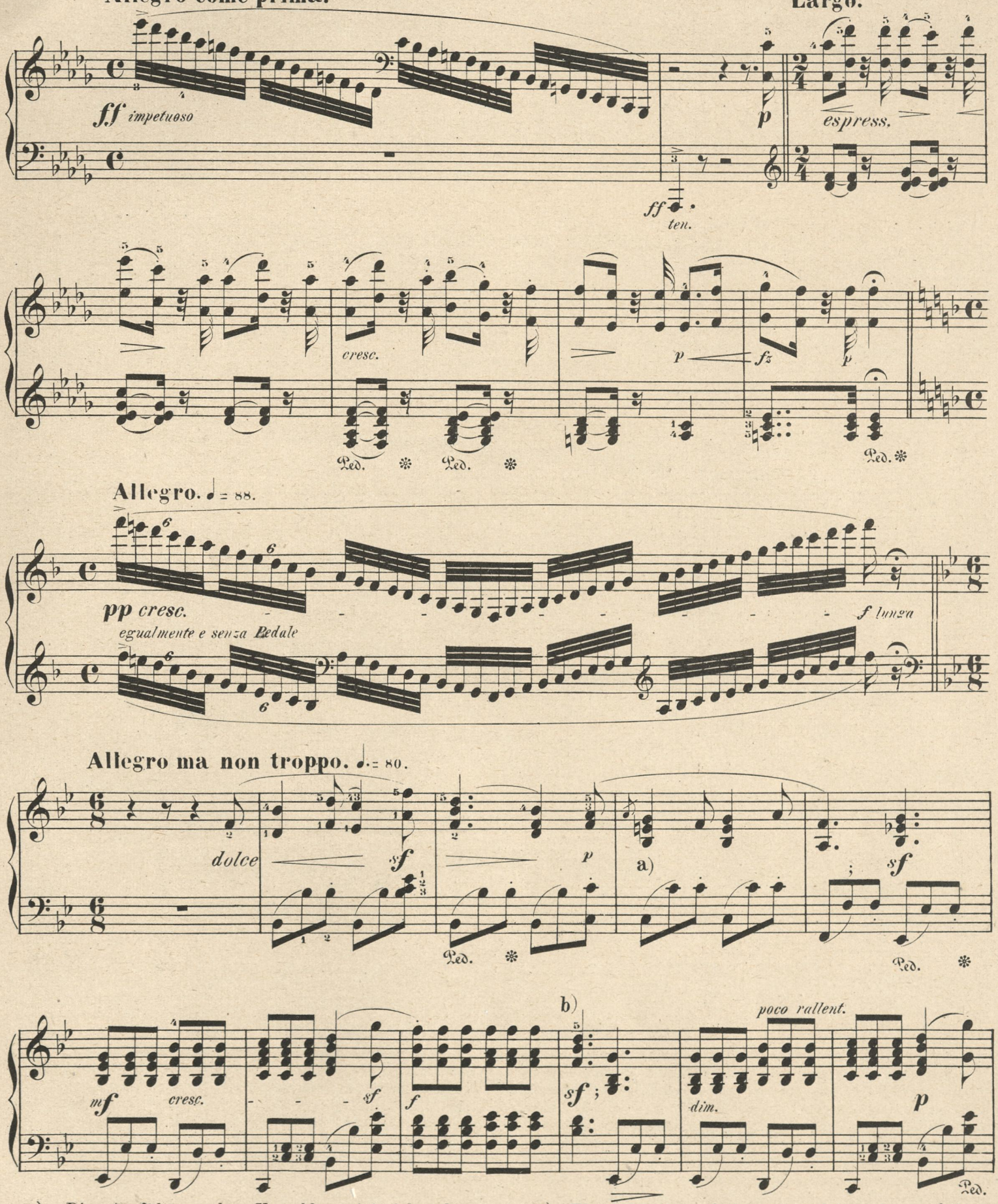
a) Dem Herausgeber musste es infolge häufiger Erfahrung, welche sinnlosen Missverständnisse bei der im Allgemeinen noch so äusserst mangelhaften rhythmischen Musikbildung im Vortrag von Stücken vorkommen, deren Bezeichnung der Componist nur flüchtig skizzirt hat, nothwendig erscheinen, den Originaltext in der Art umzuschreiben, dass namentlich die Takteintheilung dem Spieler vollkommen anschaulich gemacht würde. Nach seiner Ansicht muss auch die freieste Cadenz eine rhythmisch plastische Gestalt gewinnen können und aus dem excentrischesten „tempo rubato", wenn es künstlerische Berechtigung beansprucht, jede unverständliche Willkür verbannt sein. Das Privileg einer interessanten Subjectivität ist nur Wenigen von der Natur verliehen; die Äusserungen einer solchen werden stets von jener instinctiven Logik zeugen, die eine objective Darstellung *(Aufzeichnung)* in verständlicher Form ermöglicht. Ohne unserer Auffassung Mustergültigkeit zu vindiziren, glauben wir mindestens durch die Versuche, wie ein „Tempo rubato" zu „organisiren" sei, den zum Weiterdenken Berufenen keine unnütze Anregung gegeben zu haben.

English translation by J. H. Cornell.
Copyright 1891 by Edward Schuberth & Co.

a) *In consequence of frequent experience with senseless misunderstandings, which occur in the delivery of pieces, and in consequence of the generally extremely defective knowledge of rhythmic, which the composer has only cursorily sketched, the Editor has deemed it necessary to re-write the original text in such a way that especially the measure-division should be made perfectly intelligible to the player. According to his opinion, even the freest cadenza ought to acquire a rhythmically plastic form, and all unintelligible arbitrariness should be banished from the most eccentric "tempo rubato", if it claims artistic justification. The privilege of possessing an interesting subjectivity is bestowed by nature upon few only; the manifestations of such a subjectivity will constantly show that instinctive logic which renders possible an objective interpretation* (representation) *in an intelligible form. Without claiming for our conception the correctness of a model, we believe, at least, that through the attempts to "organize" a "tempo rubato", we have given to those, whose vocation it is to search further, no useless suggestion.*

Allegro come prima.

Largo.

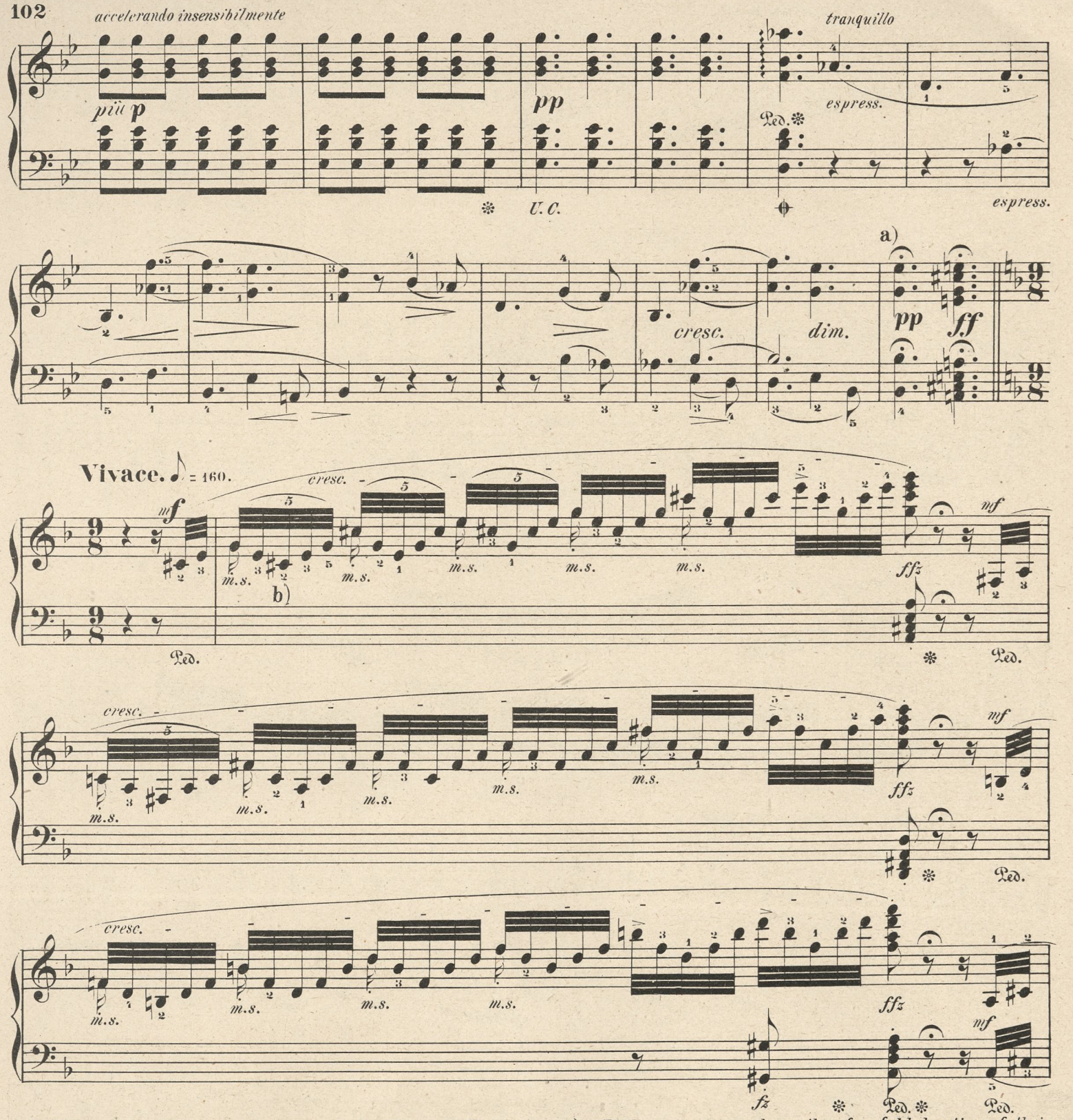


a) Die Ausführung des Vorschlags ist folgende ; wir wiederholen des Öfteren diese Mahnung, weil der Schlendrian im Vortrag von Verzierungen noch allzutief eingerottet ist.

b) Der Herausgeber will nicht entscheiden, möchte aber die Übertragung dieses „sf“ auf den folgenden Accord befürworten *(wie vier Takte vorher)*.

a) *The execution of the appoggiatura is as follows:* ; *we frequently repeat this warning, because the old "jog-trot way" in the delivery of embellishments is still too deeply rooted.*

b) *The Editor will not speak decidedly, but would advocate the transferring of this "sf" to the following chord.* (as in the fourth measure before).



a) Beide Fermaten können die vierfache Dauer ihres Notenwerthes vertragen. In der Seele des Improvisators *(der Autor giebt sich hier als einen solchen)* geht eben ein Prozess der Besinnung, der Vorbereitung eines neuen Einfalls vor, und die kunstgemässe Wiedergabe erheischt die Veranschaulichung auch dieses Prozesses, ohne welche der Eindruck des „Abrupten" erzeugt werden würde. In der Instrumentalmusik müssen alle „Überraschungen" vorbereitet werden_ der Hörer muss Zeit gehabt haben, *(der gebildete Hörer, versteht sich)* das Vorangegangene auszuempfinden.

b) Die Taktstriche sollen nur die Bedeutung eines „Geländers für das Auge" haben, um den Spieler nicht vor dem Abgrunde eines rhythmuslosen Chaos schwindeln zu lassen. Ein erst allmäliges Beschleunigen des aufsteigenden Ganges ist nicht blos statthaft, sondern nothwendig, um die Wirkung steifer Trockenheit zu verhüten.

a) *Both pauses can bear the fourfold duration of their note-value. In the soul of the improviser* (the composer exhibits himself here as such a one) *comes to pass just now a process of reflection, as it were, a preparation for a new idea, and the artistic reproduction requires also the illustration of this process, without which the impression of the "abrupt" would be produced. In instrumental music, all "surprises" must be prepared — the hearer* (of course, the educated hearer) *must have had time to thoroughly digest what has gone before.*

b) *The bars should be considered as only a "guide for the eye", that the player may not become dizzy over the abyss of a rhythmless chaos. An acceleration, though only gradual, of the ascending passage, is not only allowable, but also necessary, for avoiding the effect of a marked monotony.*

cresc.

ff

ff

Allegro con brio. M.M. ♩ = 152.

ff

a)

sf

sf

senza rit.

a)

f

ten.

a)

ten.

sf

sf

sf

Ped.

sf

sf

sf

sf

a)

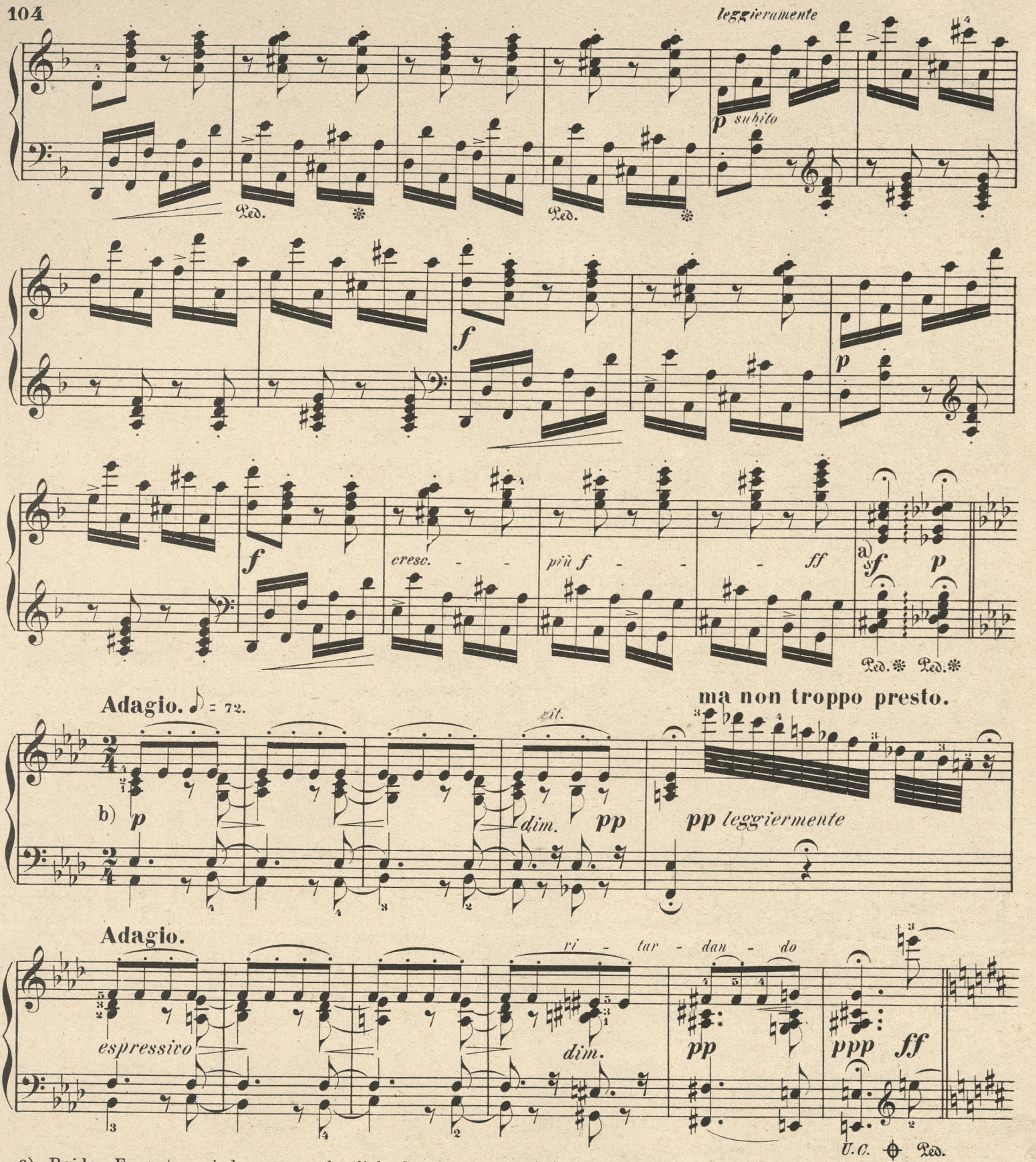
sf

sf

Ped.

a) Die Auftakts-achtel sind jedesmal sehr scharf hervorzuheben und vom Folgenden zu trennen. Die schwierige Bewegungsfigur muss mit grösster Gleichmässigkeit *(qualitativer und quantitativer)* gespielt werden. Ein Separatstudium dieser flüssigen, nicht gebrochenen *(arpeggirten)* Octaven ist unumgänglich nöthig und wird hierzu die berühmte Spezialetüde von Clementi in Es *(Gradus ad Parnassum Tausig'sche Ausgabe No 28)* anempfohlen, welche man durch Transposition in andere Tonarten und Umkehrung der Figur noch anderweitig verwerthen kann.

a) *The eighth-notes on the up-beat should each time be sharply emphasized and separated from what follows. The difficult animated-figure should be played with the greatest evenness, as regards both quality and quantity. A separate study of these flowing, not broken* (arpeggiated) *octaves, is indispensably necessary, and for this the celebrated special Etude by CLEMENTI in E-flat* (TAUSIG'S edition of Gradus ad Parnassum, No. 28) *is recommended, which may be still further utilized by means of transposition, inversion of the figure, etc.*

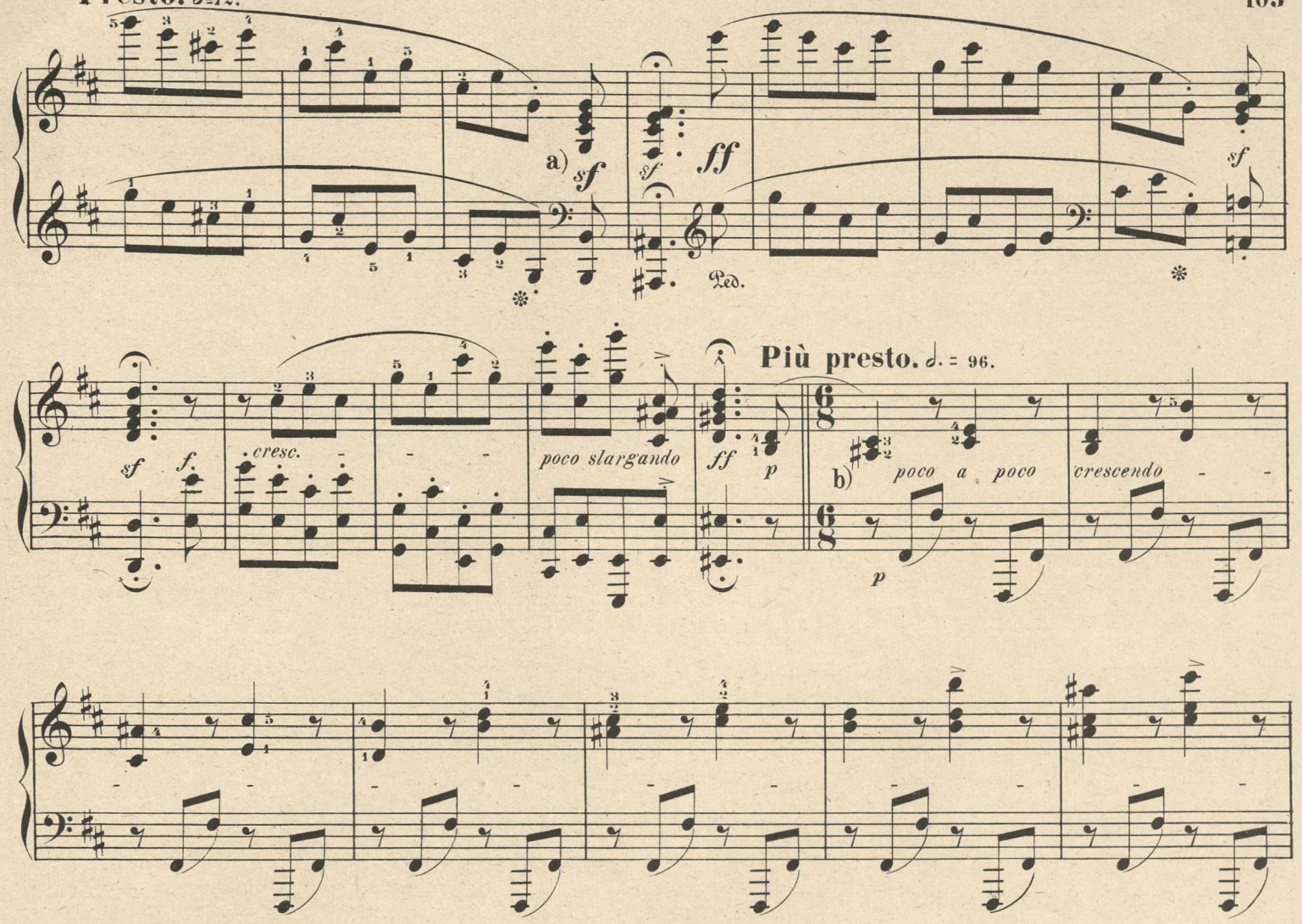


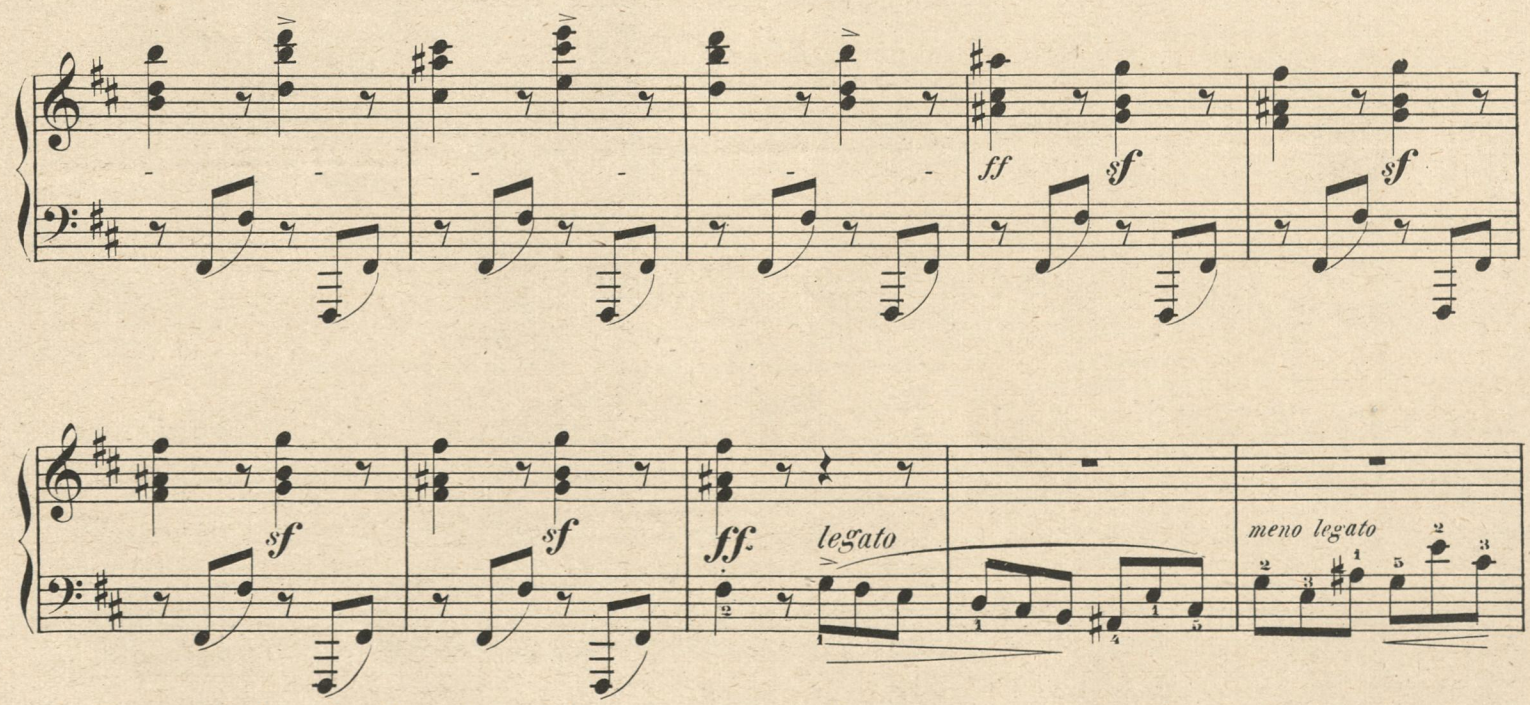
a) Beide Fermaten sind ausserordentlich lange auszuhalten und von einander zu trennen. Der erste Accord ff werde fest zusammen angeschlagen, ohne jede Brechung; der zweite dagegen ist sehr langsam zu arpeggiren.

b) Diese Episode, in welcher die Gedankenwerkstatt des Meisters zu feiern scheint, *(das nicht Dürftigkeit davon den Grund bildet, beweist der Reichthum der in diesem Stücke aufgehäuften, zum Theil unausgebeuteten Ideen)* darf weder manierirt, noch langweilig gespielt werden. Man versenke sich in die Klavierklangeigenthümlichkeiten und trachte ebenso wohl nach einer mannigfaltigen Schattirung der Vibrationen der Oberstimme, als man die Vorschrift des Componisten, den Halteton „es“ in der linken Hand alle anderen Stimmen überdauern zu lassen, pedantisch genau befolge. Dieser Ton muss summen und schwirren, auch im vierten Takte, trotz kürzerer Dauer. Einen gewissen Nachdruck erheischen auch die Achtelschläge, welche den Keim des Motivs für den eigentlichen Hauptsatz enthalten.

a) *Both pauses should be sustained extraordinarily long, and separated from each another. Let the first chord ff be struck together firmly, without any breaking; the second one, on the contrary, should be very slowly arpeggiated.*

b) *This episode, in which the master's thought-workshop seems to pause for awhile,* (that no scantiness is the reason of it is proved by the wealth of ideas accumulated in this piece, partly non-utilized) *should be neither affectedly nor tediously played. Let us be imbued with the peculiarities of the pianoforte-tone, and aim just as much at a manifold shading of the vibrations of the upper voice, as we pedantically follow the precept of the composer to let the sustained tone "E-flat" in the left hand outlast all the other voices. This tone must buzz and whir, also in the fourth measure, despite of shorter duration. A certain emphasis is also required by the eighth-note-strokes, which contain the germ of the motive for the principal movement proper.*



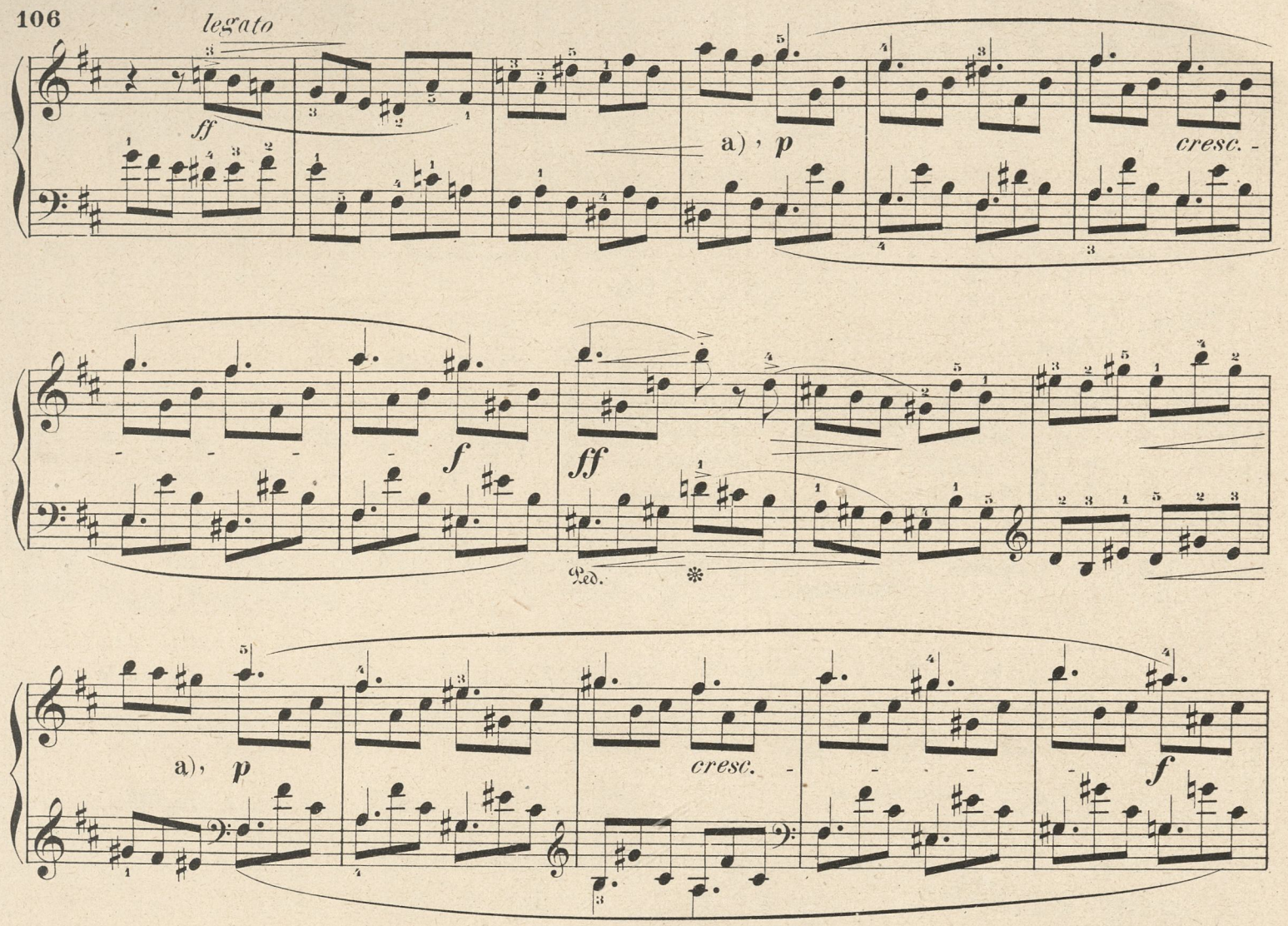


a) Ein energischer Anschlag dieser beiden Accorde ist wichtiger als metronomfestes Eintreffen. Freilich darf man sich die Sache desshalb nicht zu bequem machen.

b) Anstatt des fortwährenden Polterns in der tiefen Lage hat der Herausgeber vorgezogen, die Figur in der ersten Takthälfte um eine Octave höher zu legen, was dem ganzen Präludium grössere Lebhaftigkeit verleiht.

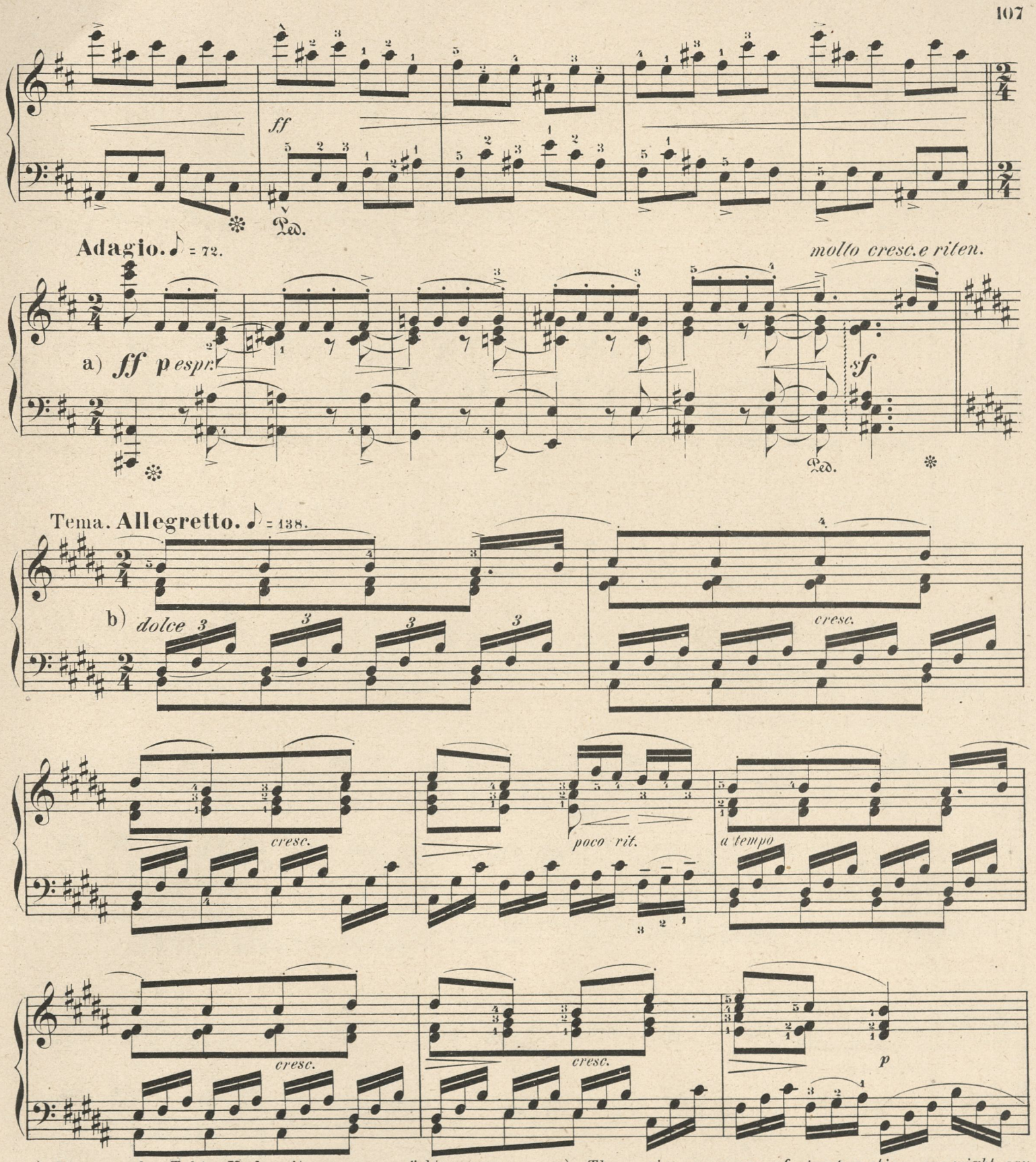
a) *An energetic stroke of these two chords is more important than entering with metronomic exactness. Of course, one should not, on this account, execute them too indifferently.*

b) *Instead of the continuous thumping in the low compass, the Editor has preferred to put the figure in the first half of the measure an octave higher, which imparts to the whole prelude greater animation.*



a) Was der Autor getrennt hat, soll der Spieler nicht zusammenfügen. Das „piano“ für die contrastirende melodische Stelle muss unvermittelt eintreten; hallt das „forte“ noch zu rauschend nach, so gestatte man sich lieber eine kurze Pause, wie sie hier durch ein gewöhnliches Komma „,“ angezeigt ist.

a) *What the composer has “put asunder” the player should not “join together”. The “piano” for the contrasting melodic place must enter unprepared; if the “forte” continues to linger in the ear, we should rather allow a short pause, such as is indicated here by an ordinary “comma”.*



a) Diese sechs Takte Vorbereitung - man möchte sagen „Vorbesinnung“ zum darauf erscheinenden freundlichen Hauptsatze, dem Kerne der ganzen Fantasie - bedingen einen sehr ausgefeilten, feinfühligen Vortrag. Der Quintsextaccord am Schlusse muss wie ein erhellender Sonnenstrahl wirken.

b) Das Thema gehört zu denjenigen urnaiven und doch so vornehm originellen Volksliedern, wie sie der Genius des Meisters hauptsächlich in seiner letzten Periode gedichtet. Man vergleiche das Hauptmotiv der Fantasie Op. 80 mit Chor und Orchester, die Scherzi in seinen letzten Violinquartetten, die Themen des zweiten und vierten Satzes der neunten Sinfonie u. s. w. Wir haben das Tempo hierfür etwas rascher angesetzt als bei den Variationen, weil sonst leicht Gefahr entstünde, den Vortrag in falsche Sentimentalität ausarten zu lassen.

a) *These six measures of preparation — one might say casting a "shadow in advance" of the genial principal movement succeeding them,* (the quintessence of the entire Fantasia) — *require a very smooth, delicate delivery. The chord of the fifth and sixth, at the close, should have the effect of a ray of sunshine.*

b) *The theme belongs to those primitively simple, and yet so eminently original folk-songs, such as the genius of the Master invented, chiefly in his last period. Compare the principal motive of the Fantasia, Op. 80. with chorus and orchestra, the scherzi in his last violin-quartets, the themes of the second and fourth movements of the 9th Symphony, etc. We have set the tempo for this somewhat faster than in the case of the variations; because, otherwise, danger would easily arise of allowing, the delivery to degenerate into false sentimentality.*

Var. 1. ♪ = 120.

a) *scherzando*

Var. 2. L'istesso tempo.

amabile

p *dolce*

crescendo

a) Diese Figur ist ausserordentlich schwer zu spielen. Trotzdem sie mit einem kurzen Auftakte beginnt, gehört die Kürze stets zur vorhergehenden Länge, also nicht ⏑ –, sondern – ⏑, nicht jambisch, sondern trochäisch. Der Finger muss nach der Kürze schnell aufgehoben werden. Wir empfehlen das eifrigste Studium dieser hauptsächlich rhythmischen Schwierigkeit, welche man nicht besiegt, indem man sich über dieselbe hinweg setzt. Dieses Studium wird den Spieler dann auch befähigen, zwei analoge schwierige Stellen in grösseren Beethoven'schen Werken zu bewältigen: IV. Conzert mit Orchester Op. 58. G dur: Erster Satz-Durchführungstheil- 8. u. 9. Takt vor dem forte-Eintritte des Quartsextenaccordes von Cis moll und: Grosses Trio B dur Op. 97. Finale Takt 51. ff.

a) *This figure is extraordinarily difficult to play. Notwithstanding it begins with a short up-beat, the short continually belongs to the preceding long, thus: not ⏑ –, but – ⏑; not iambic, but trochaic. The finger should be raised quickly after the short. We recommend the most earnest study of this specially rhythmical difficulty, which is not conquered by "sliding" it. This study will also enable the player to overcome two analogous difficult passages in larger works of BEETHOVEN: IVth Concerto with orchestra, Op. 58, G-major: First movement— development-part— 8th and 9th measures before the forte-entrance of the chord of four-six of C-sharp minor; and: Grand Trio in B-flat major, Op. 97, finale, measures 51 seqq.*

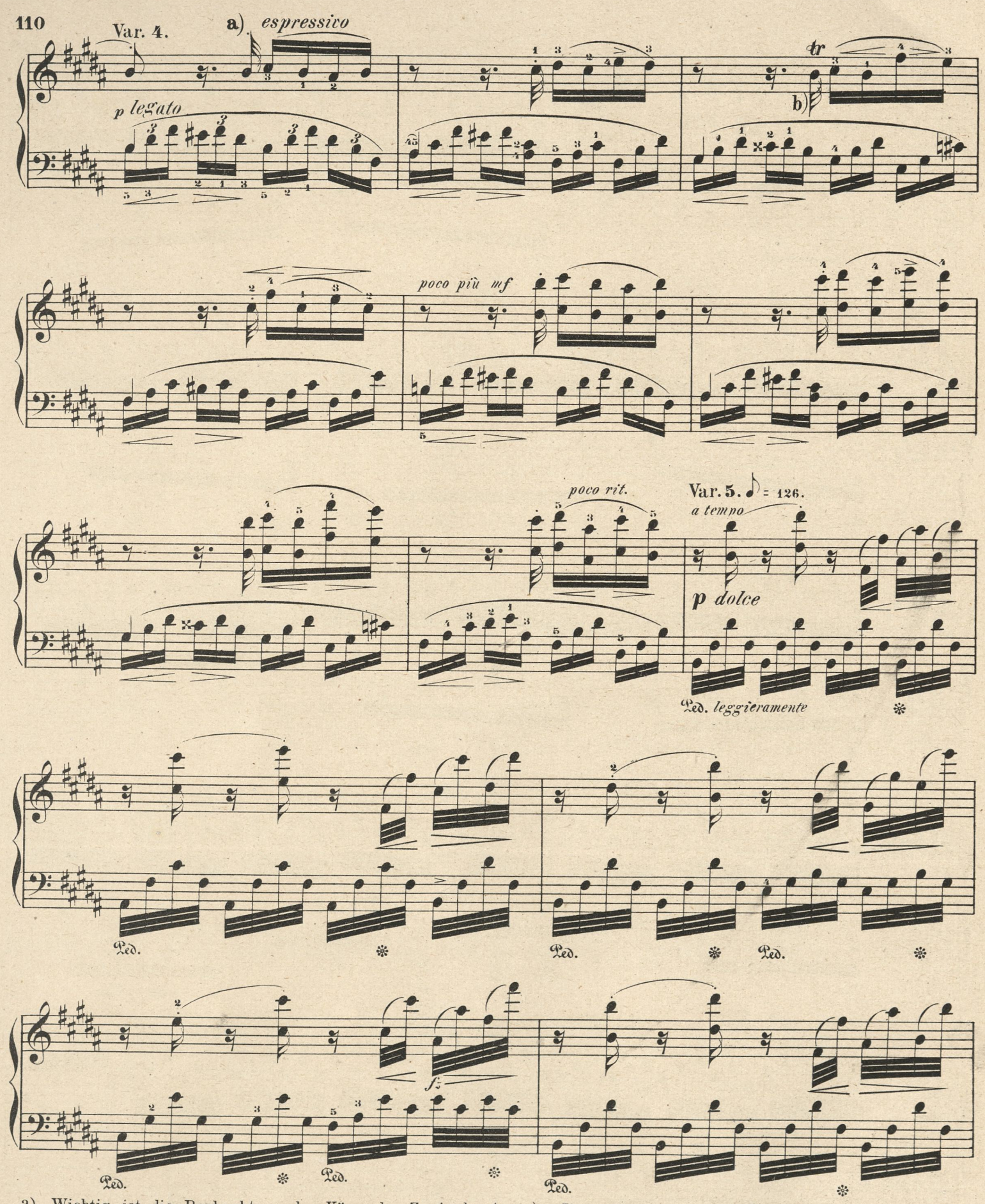
Var. 3.

sotto la m.sin.

f brillante

Ped.

dimin.

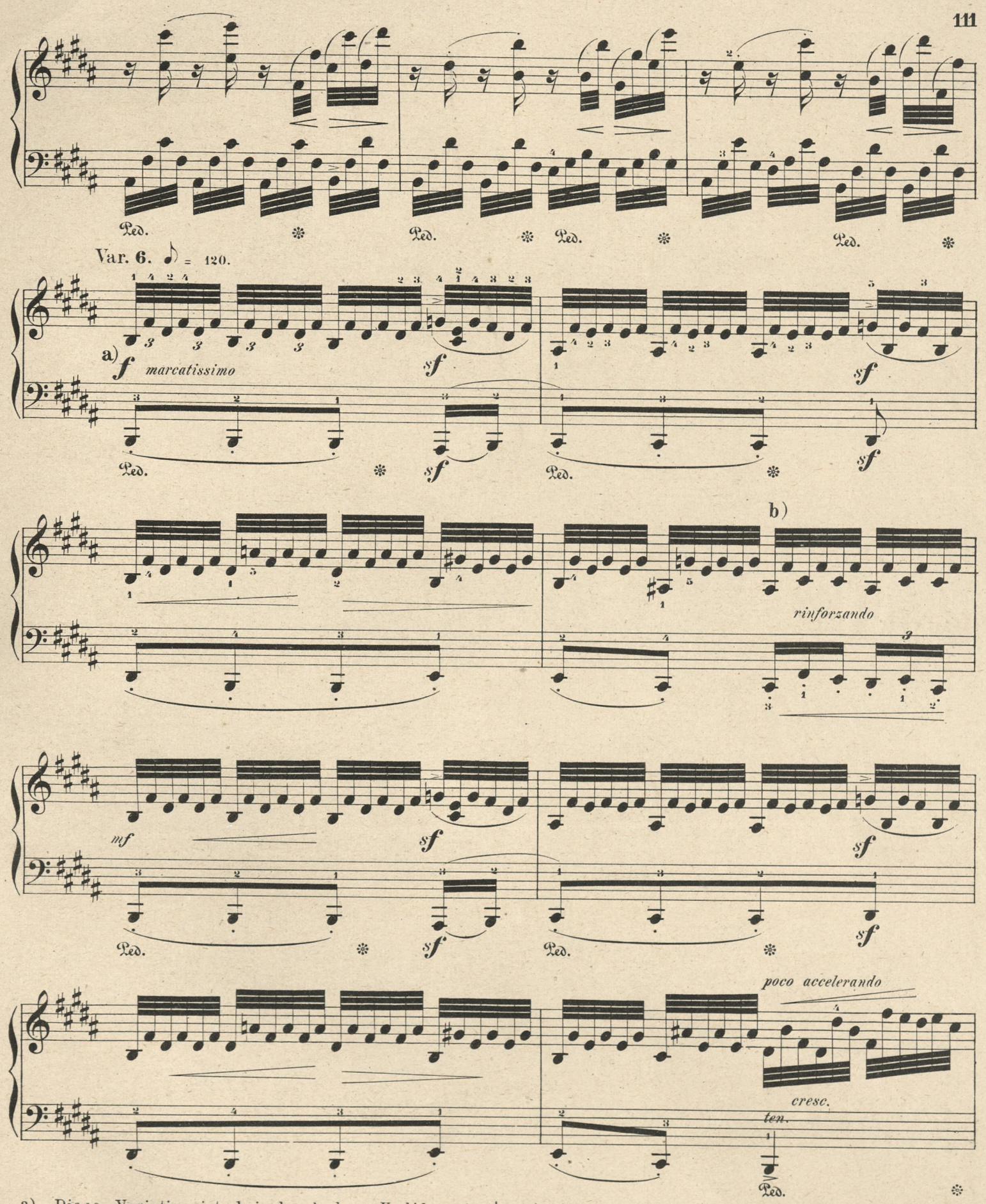


a) Wichtig ist die Beobachtung der Kürze des Zweiunddreissigstels vor den vier Sechzehnteln der melodischen Phrase. Dieser Variation wird ein kleiner Anflug von Sentimentalität nichts schaden. Nur hüte man sich vor Verschleppung des Tempo.

b) Der Triller ist ein gewöhnlicher Doppelschlag, sehr „en passant" mitzunehmen:

a) *It is important to observe the shortness of the 32d - note preceding the four 16ths in the melodic phrase. A slight tinge of sentimentality will not injure this variation. Only we should beware of dragging the tempo.*

b) *The trill is an ordinary turn, to be taken very much "en passant":*



a) Diese Variation ist beinahe à la „Kaliban", mit humoristischer Schwerfälligkeit, zu spielen, wie die vorhergehende den Spieler an „Ariel" denken lassen mag.

b) Die rechte Hand muss ununterbrochen 32tel Triolen weiter spielen und darf durchaus nicht an den Accenten der linken Hand *(16tel Triolen)* theilnehmen.

a) *This variation should be played almost à la "Caliban", with humorous clumsiness, just as the previous one may cause the player to think of "Ariel".*

b) *The right hand should uninterruptedly continue to play triplets of 32d - notes, and ought by no means to share in the accents of the left hand* (triplets of 16ths).

Finale. ♪ = 132.

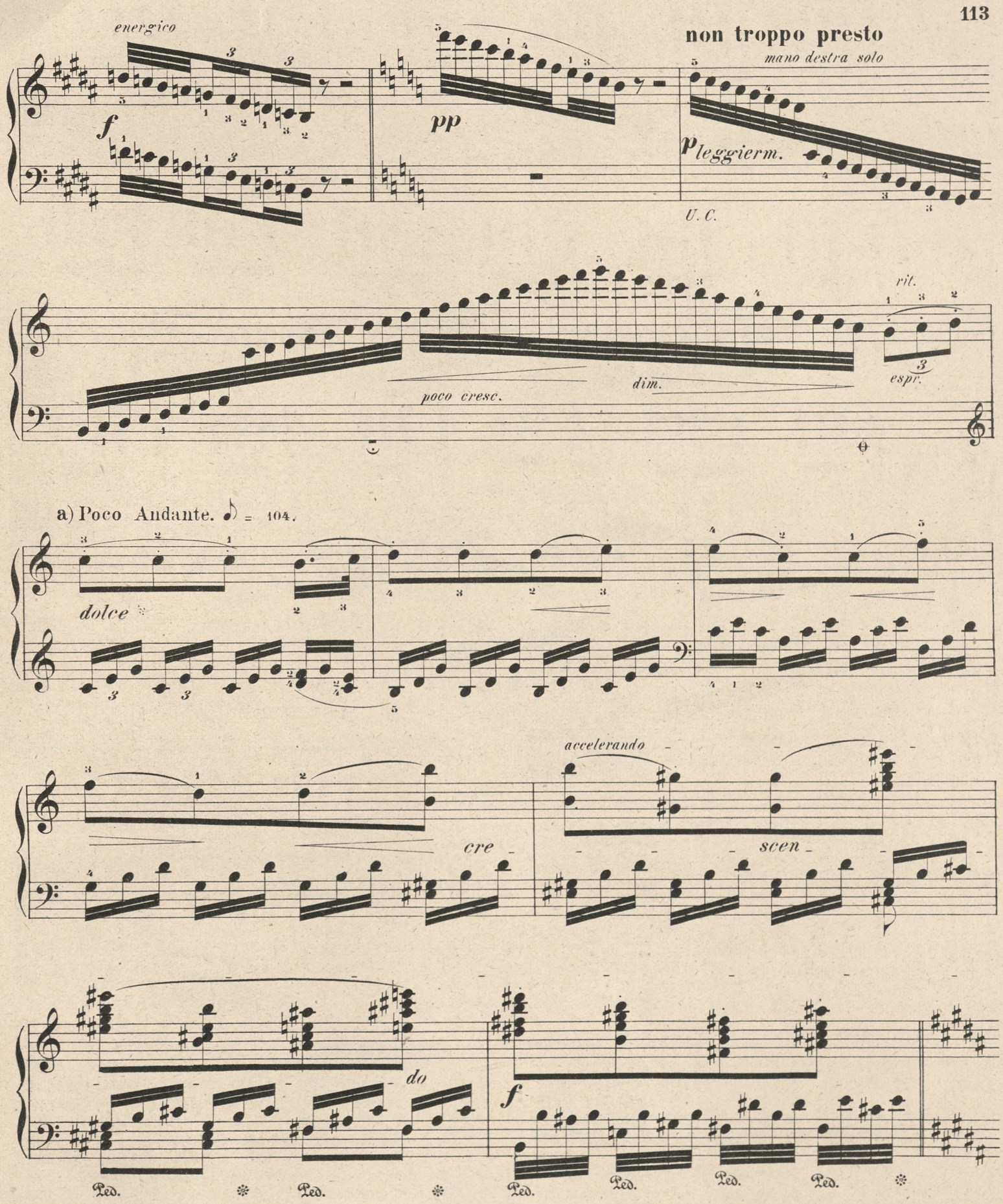
sempre ff

Allegro. ♩ = 84.

energico

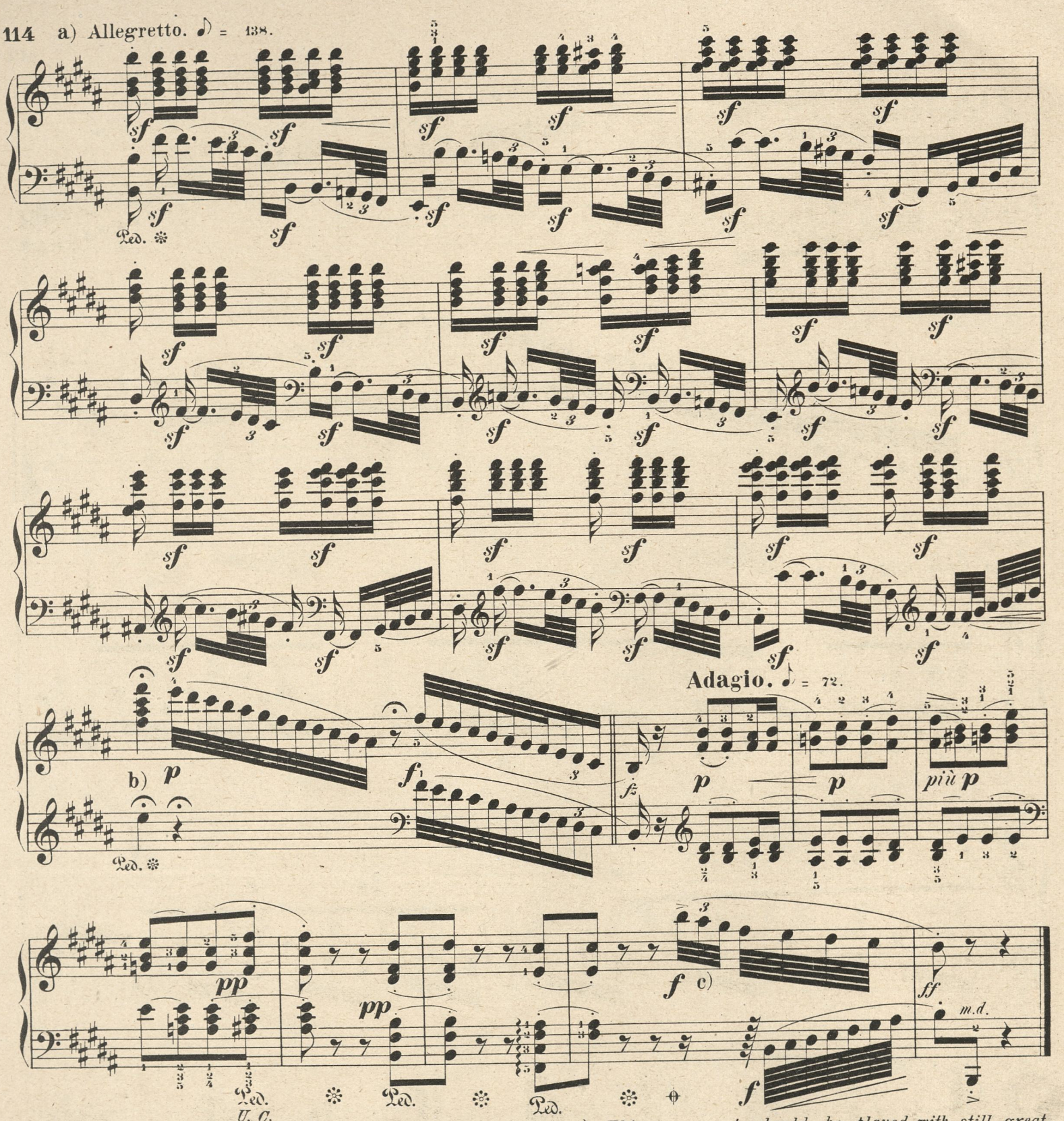
non leguto

dolce



a) Im Originale steht „Tempo primo“. Wenn aber das frühere Zeitmaass schon hier wiederum eintritt, so verschwindet der eigenthümlich schalkhafte Reiz der Ausweichung nach C dur und das crescendo in der Zurückmodulation nach H verliert den Glanz, der ihm durch die Verbindung mit einem accelerando zu Theil wird.

a) *In the Original stands "tempo primo". But if the former tempo re-enters here, the peculiarly roguish charm of the modulation into C-major disappears, and the crescendo in modulating back into B loses the splendor imparted to it, acquired through the connection with an accelerando.*



a) Dieser Satz muss mit noch grösserem Ungestüm gespielt werden als das erste Mal. Auf die melodischen Schritte der rechten Hand in Verkettung von Takt 1 mit 2, 2 mit 3, 5 mit 6, 6 mit 7 verwende der Spieler grosse Aufmerksamkeit. Gleicher Beachtung empfiehlt sich die Abwechslung von bald drei, bald vier Noten in der rollenden Figur des Basses, die nicht mindere rhythmische Präzision als klangvolle Deutlichkeit verlangen.

b) Die rhythmische Eintheilung dieser letzten Cadenz vermag sich der Spieler nach den früheren Erläuterungen des Herausgebers nun selbst zurecht zu legen.

c) An der minutiösen Aufzeichnung der Schlusspassage ist ersichtlich, wie viel Gewicht der Meister auf eine nichtwillkürliche Reproduction seiner geringsten Einfälle legte. Aus derartigen „Kleinigkeiten" bekennt der Herausgeber seine Grundsätze über den Vortrag Beethoven'scher Werke geschöpft und ausgebildet zu haben.

a) *This movement should be played with still greater vehemence than at the first time. Let the player bestow great attention on the melodic progressions of the right hand in the linking together of measures 1 with 2, 2 with 3, 5 with 6, 6 with 7. Equal attention is recommended to be given to the alternation of now three, now four notes in the rolling figure of the bass, which require not less rhythmical precision than sonorous distinctness.*

b) *The player can adjust for himself the rhythmical distribution of this cadenza, according to the Editor's previous explanations.*

c) *From the minuteness of the notation of the closing passage, it is apparent how much weight the Master placed upon a non-arbitrary reproduction of his most insignificant ideas. From "little trifles" of this kind, the Editor acknowledges that he derived and worked out his principles concerning the delivery of BEETHOVEN'S Works.*

SONATE

für das Pianoforte
von

L. van BEETHOVEN.

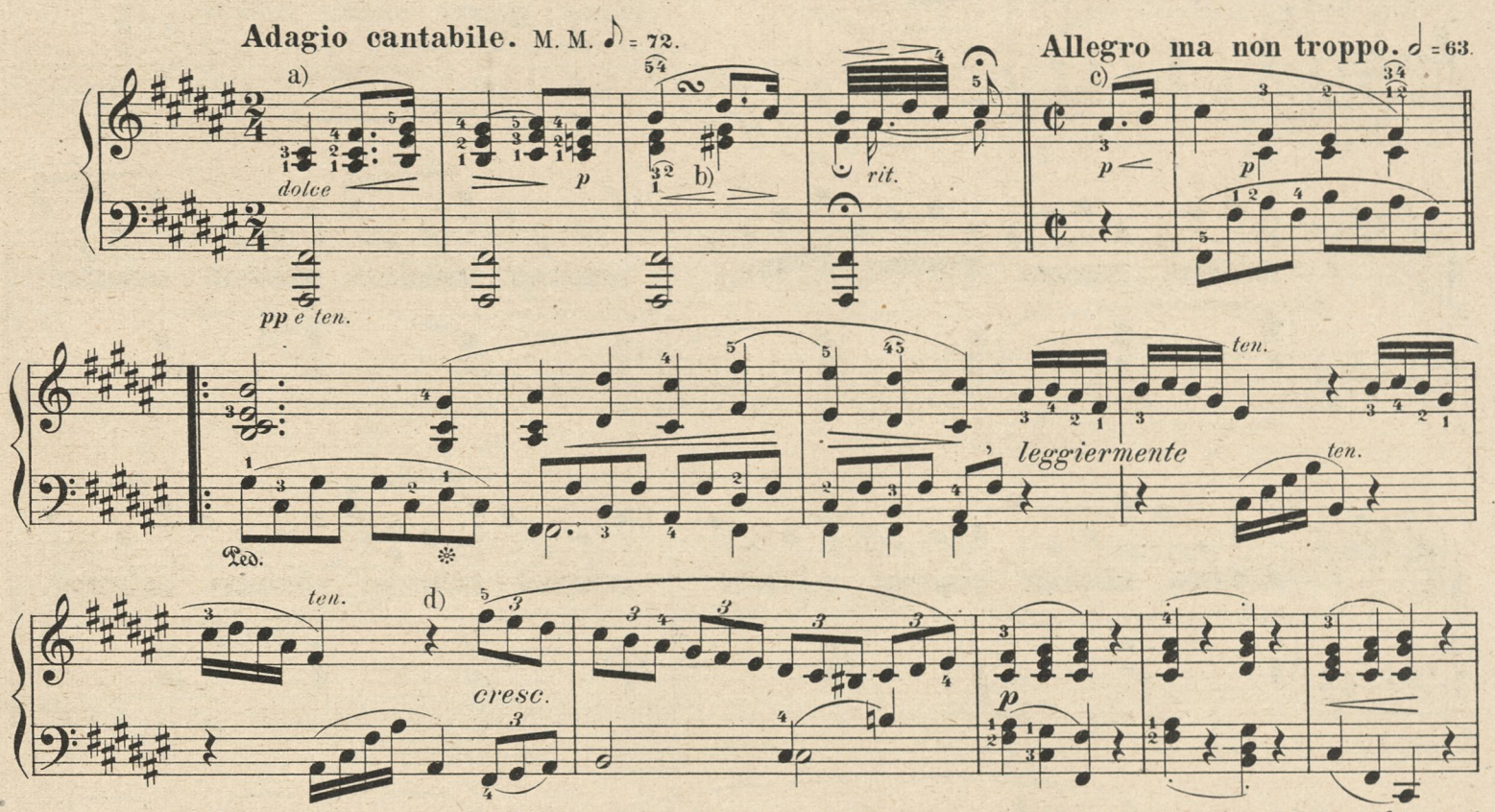
Op. 78.

SONATA

for the Pianoforte
by

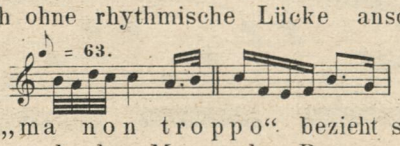
L. van BEETHOVEN.

Op. 78.



a) Das so innige und gesangvolle Präludium dieses Satzes steht zwar ausser thematischer Beziehung zu demselben, aber in sehr unmittelbarem ästhetischen Zusammenhange mit ihm.

b) Der Doppelschlag werde: und ja nicht „“ ausgeführt, eine Geschmacklosigkeit, welche leider häufig genug vorkommt.

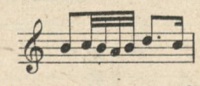
c) Durch ein angemessenes Ritardando im letzten Takte des Adagio gewinnt man das richtige Zeitmaass für das Allegro, das sich ohne rhythmische Lücke anschliessen muss, etwa so: 

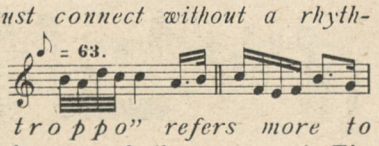
Die Vorschrift „ma non troppo“ bezieht sich mehr auf den Charakter als das Maass der Bewegung. Ersterer ist eine wonnige Ruhe, welche durch hastigen Vortrag der anmuthigen Spiel-Figuren nicht minder getrübt werden würde, als durch ein steifes Schleppen derselben. Das vom Herausgeber bestimmte Bewegungsverhältniss des Allegro zum Adagio ungefähr 4 : 1 dürfte wohl das richtige sein. Das Auftaktviertel  muss der besseren Einführung wegen freilich nur halb so rasch gespielt werden, wie es oben vorgezeichnet worden ist. Übrigens wird nur ein durch Taktfertigkeit bis zur Taktfreiheit vorgerückter Spieler diese Sonate, von welcher Czerny bereits ahnt, dass sie sich „von allen früheren durch Geist und Styl auffallend unterscheide“ schön, was hier gleichbedeutend mit correkt ist, vorzutragen vermögen. Ein mathematisch genaues Bestimmen aller entsprechenden Oscillationen des Tempo ist unmöglich, um so unmöglicher, als dieselben stets so fein vermittelt werden müssen, dass die Eurhythmie des ganzen Satzes wohlgewahrt bleibe.

d) Eine der am häufigsten vorkommenden Vortragsuntugenden, erklärlich nur durch die Mängel der rhythmischen Erziehung in Deutschland, besteht darin, bei dem Wechsel drei- und zwei- *(oder vier-)* theiliger Figuren das Tempo selbst zu modifiziren. Mälzels Metronom wird die beste Überwachung bei der Übung im Festhalten des Zeitmaasses gewähren, auf deren dringende Nothwendigkeit hiermit hingewiesen wird.

English translation by J. H. Cornell.
Copyright 1891 by Edward Schuberth & Co.

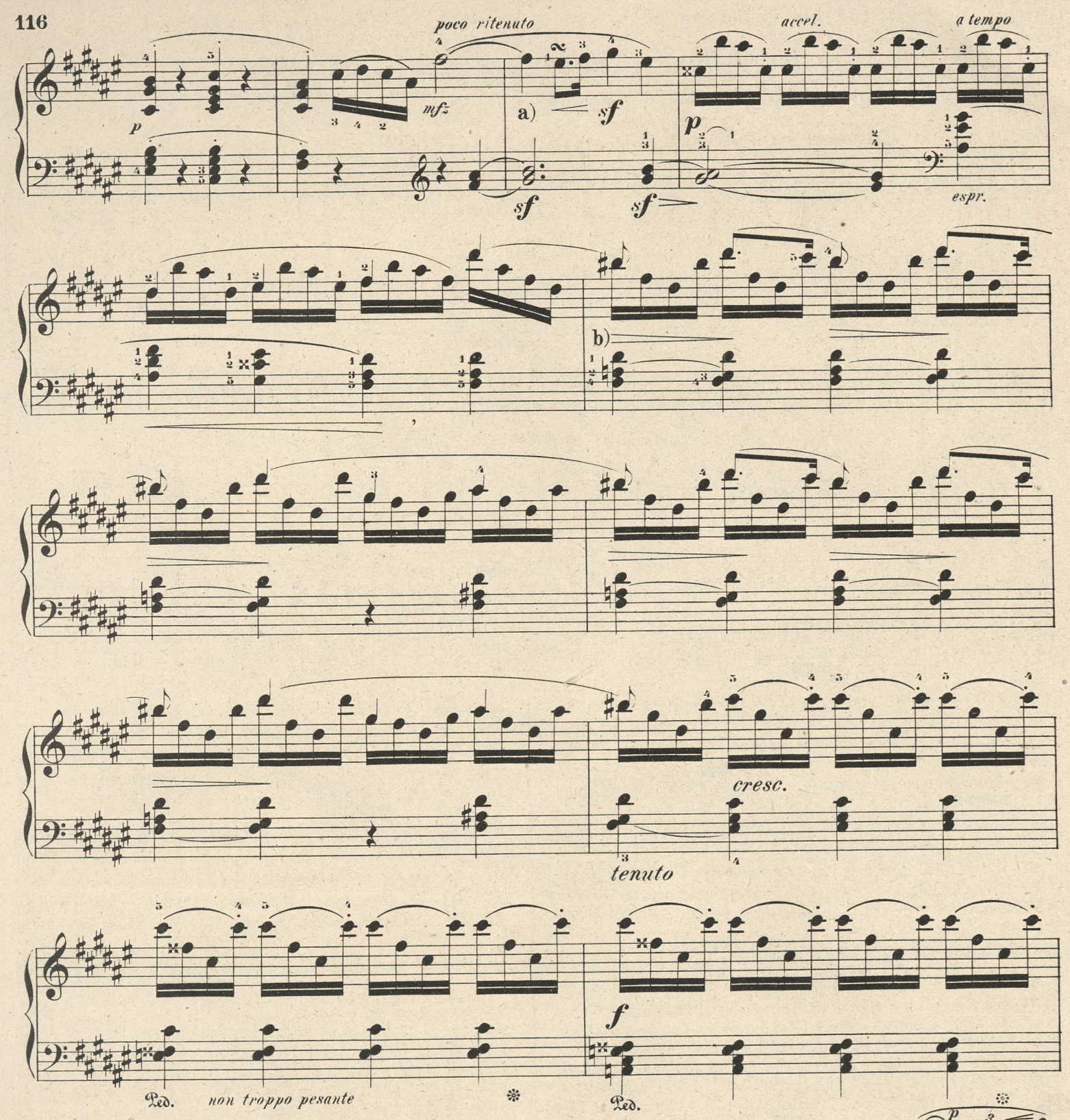
a) *The Prelude of this movement, so heartfelt and songfull, stands, it is true, without thematical relation to, but in very close aesthetic connection with it.*

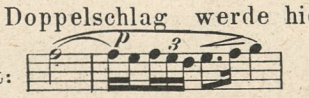
b) *Let the Turn be executed:*  *and by no means “**” an insipidity which unfortunately occurs often enough.*

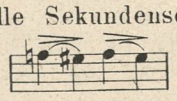
c) *By means of a suitable ritardando in the last measure of the Adagio, we acquire the right tempo for the Allegro, which must connect without a rhythmical gap, somewhat thus:* 

The direction “ma non troppo” refers more to the character than to the degree of the movement. The former is a blissful repose, which would be no less disturbed by a hurried delivery of the lovely sportive figures than by a stiff dragging of them. The proportion of movement of the Allegro to the Adagio, about 4 : 1, as determined by the Editor, would seem to be correct. The up-beat quarter-note  *should for the sake of a better introduction, of course, be played only half as fast as above written. However, only a player thoroughly practised in keeping time, so that he can master a perfect tempo rubato, will be able to execute beautifully this Sonata,* (of which CZERNY already had a presentiment that it “differed strikingly from all earlier ones in spirit and style”), *which here means the same as correctly. A mathematically exact determination of all the suitable oscillations of the tempo is impossible, the more so, as they must constantly be brought about so delicately that the eurhythmy of the whole movement remain well preserved.*

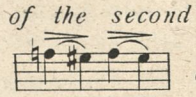
d) *One of the most frequently occurring vices of delivery, explicable only through the lack of rhythmical education in Germany, consists in modifying the tempo itself at the alternation of three-part and two-part* (or four-part) *figures. Maelzel's Metronome will afford the best control during practice in keeping a steady tempo, the pressing importance of which is hereby pointed out.*

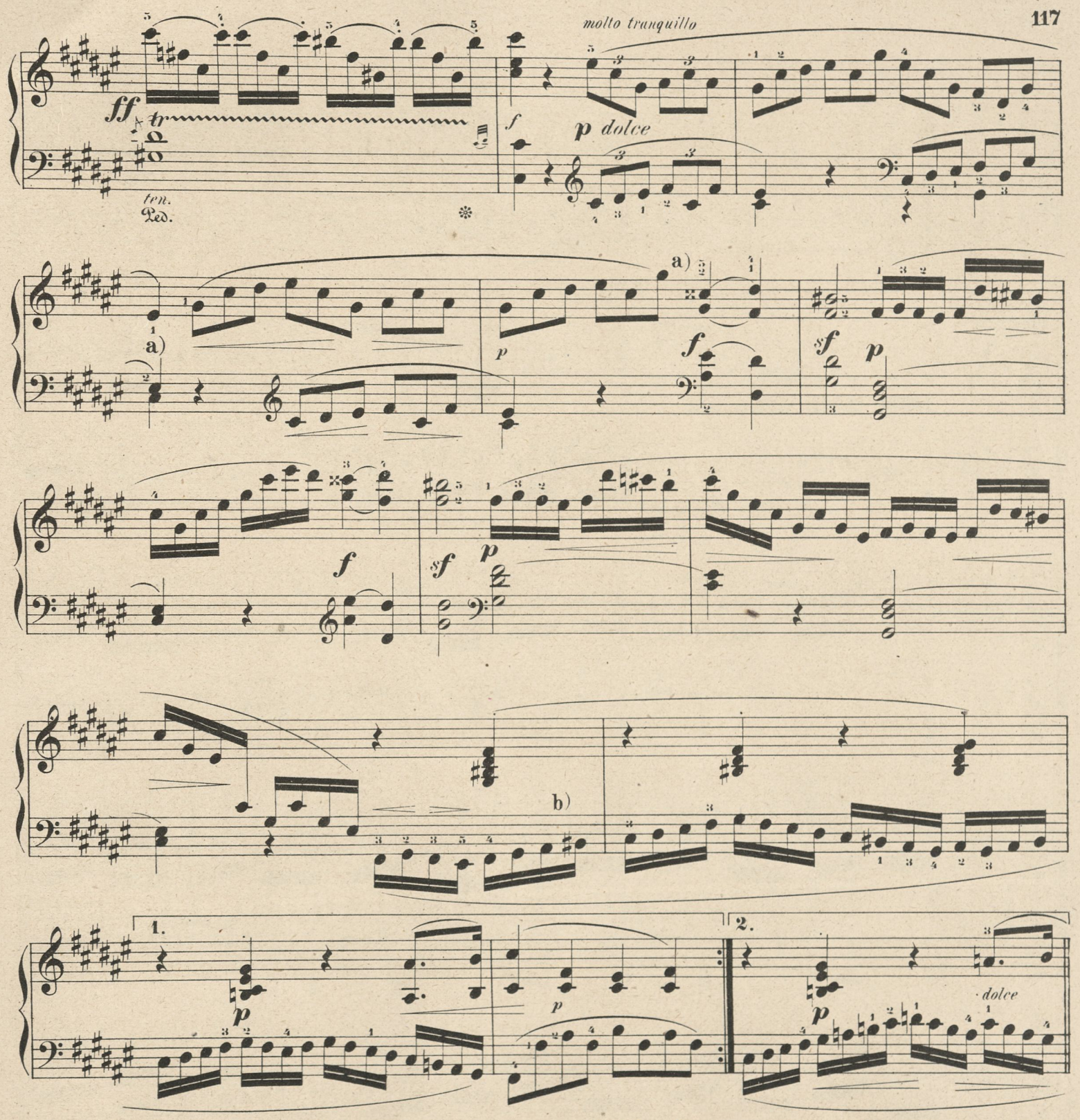


a) Der Doppelschlag werde hier folgendermaassen ausgeführt:  eine Abweichung von der Regel, welche die Rücksicht auf die Klarheit des melodischen Flusses gebietet; jede Verzierung soll überhaupt nur dazu dienen, eine gerade Linie zu einer wellenartigen abzurunden: wo sie die Zeichnung selbst zu verwischen droht, ist sie als ein parasitischer Schnörkel zu verwerfen.

b) Der affektvolle Sekundenschritt in der Mittelstimme der linken Hand  verdient, natürlich nicht allzu auffällig, hervorgehoben zu werden. Die, je zwei Viertel der linken Hand verbindenden, Bogen sind nicht so zu verstehen, als ob die gemeinschaftlichen Töne nicht wieder angeschlagen werden sollten; es darf diess jedoch nur unter möglichst geringem Aufheben der Finger geschehen.

a) *Let the turn be executed thus:*  *a deviation from the rule which is recommended by the consideration for the distinctness of the melodic flow; every embellishment ought, in general, only to serve for rounding off a straight line into an undulating one: where it threatens to obliterate the drawing itself, it should be rejected as a parasitical gewgaw.*

b) *The pathetic progression of the second in the middle voice in the left hand*  *deserves to be emphasized; of course, not too strikingly. The slurs, connecting every two quarter-notes of the left hand, are not to be understood as if the tones, common to the two chords, should not be struck again; yet this should be done only with the least possible raising of the fingers.*



a) Die aus einer fünfzehnjährigen Praxis hervorgegangene Fingersetzung des Herausgebers verfolgt unter Anderem auch stets den Zweck, den Spieler an der Verbindung nicht- zusammengehöriger *(durch ein ideelles Interpunktionszeichen getrennter)* Noten zu verhindern. Dies geschieht am wirksamsten, wenn man denselben Finger für die nachfolgende Taste benutzt, natürlich ohne die vorhergehende früher zu verlassen, als die Nothwendigkeit der Weiterbewegung unumgänglich erfordert.

b) Bei aller Leichtigkeit und Glätte in Ausführung ähnlicher Gänge sei man stets darauf bedacht deren melodische „Inflexionen" plastisch zu veranschaulichen. Die hierzu nöthigen dynamischen Schattirungen dürfen freilich nie in ein übertriebenes Pathos ausarten.

a) *The fingering of the Editor, resulting from a practice of fifteen years, aims, among other things, to prevent the player from connecting notes not belonging together* (and separated by an ideal mark of punctuation). *This is done most effectually by using the same finger for the following key; of course, without leaving the preceding one sooner than the necessity of moving unavoidably requires.*

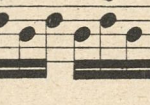
b) *While maintaining all lightness and smoothness in executing similar passages, one should constantly take care to illustrate plastically their melodic "inflexions". The dynamic shadings necessary thereto, should, of course, never degenerate into an exaggerated pathos.*

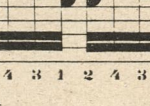
cresc. mf dim. p dim. pp

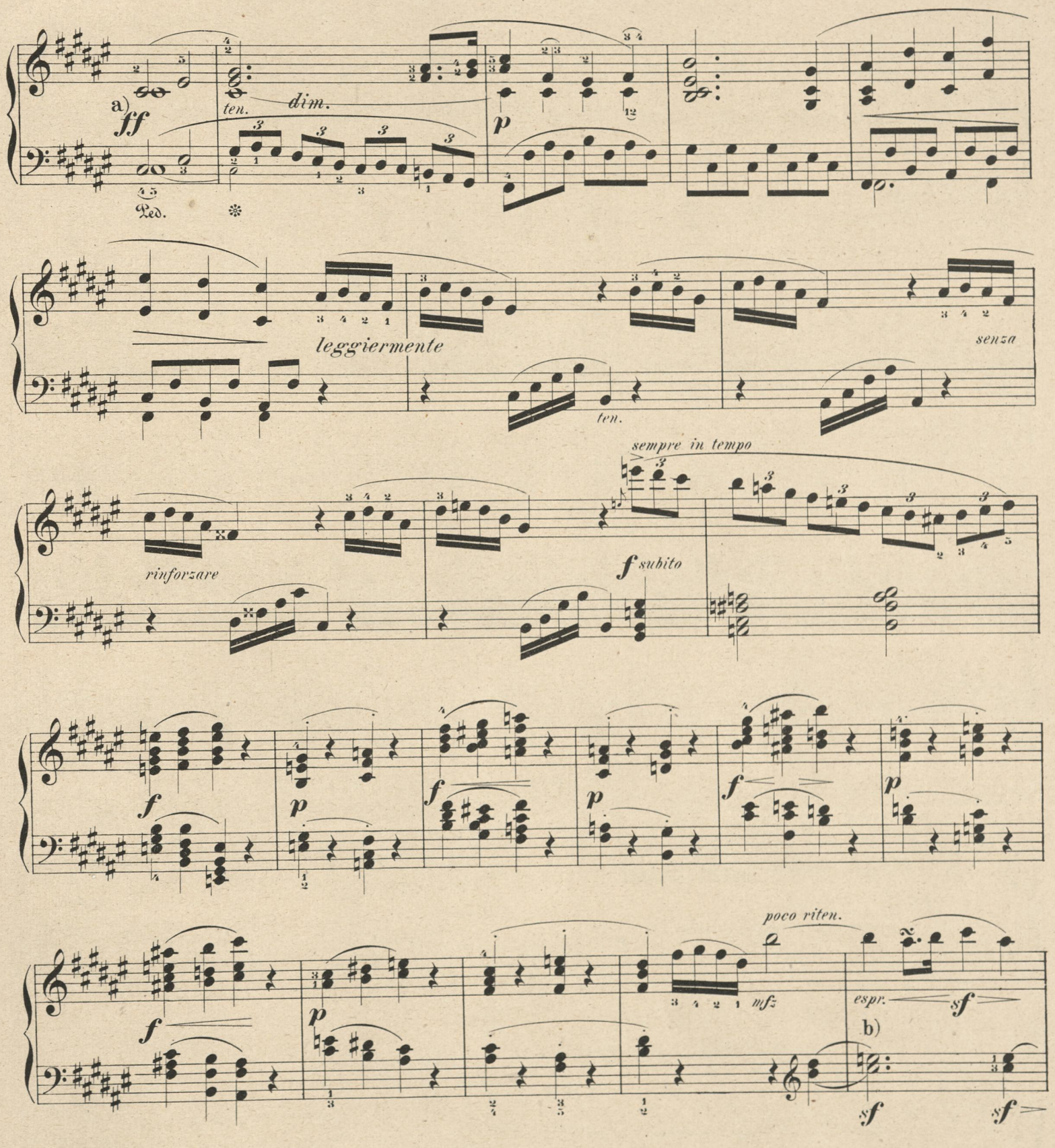
f a) marcato f

ten. f p f p f

cresc.

a) Die Erleichterung  ist verwerlich, da der Eintritt des Themas im Auftakte nicht durch die untere Octave vergröbert werden soll. Wem das Übersetzen des vierten Fingers auf cis durch blitzschnelles Absetzen des Daumens von h nicht gelingen will, nehme lieber zweimal den fünften Finger.

a) *The facilitation*  *is to be rejected, because the entrance of the theme in the up-beat should not be made coarse through the lower octave. He who cannot succeed in passing the fourth finger over to C-sharp by instantaneously removing the thumb from B, will do better to take the fifth finger twice.*



a) Bei einem einigermaassen feurigen Vortrage der vorangegangenen zehn Takte wird sich unwillkürlich die Bewegung etwas beschleunigt haben; in diesem und dem folgenden Takte suche man nun geschickt, d. h. sehr allmälig, in das Hauptzeitmaass wieder einzulenken, so dass der Wiedereintritt des Hauptmotivs beruhigend wirke.

b) Siehe Bemerkung a) zu Seite 116.

a) *In the case of a somewhat fiery delivery of the preceding ten measures, the movement will involuntarily have become somewhat quicker; in this and the next measures we should endeavor skilfully, i. e., very gradually, to return to the principal tempo, so that the re-entrance of the principal motive may have a soothing effect.*

b) *See Remark* (a), *page 116.*

accel. *a tempo*

p

espr.

a)

cresc.

tenuto.

f

Ped. ✻ Ped. ✻

tranquillo

ff

tr

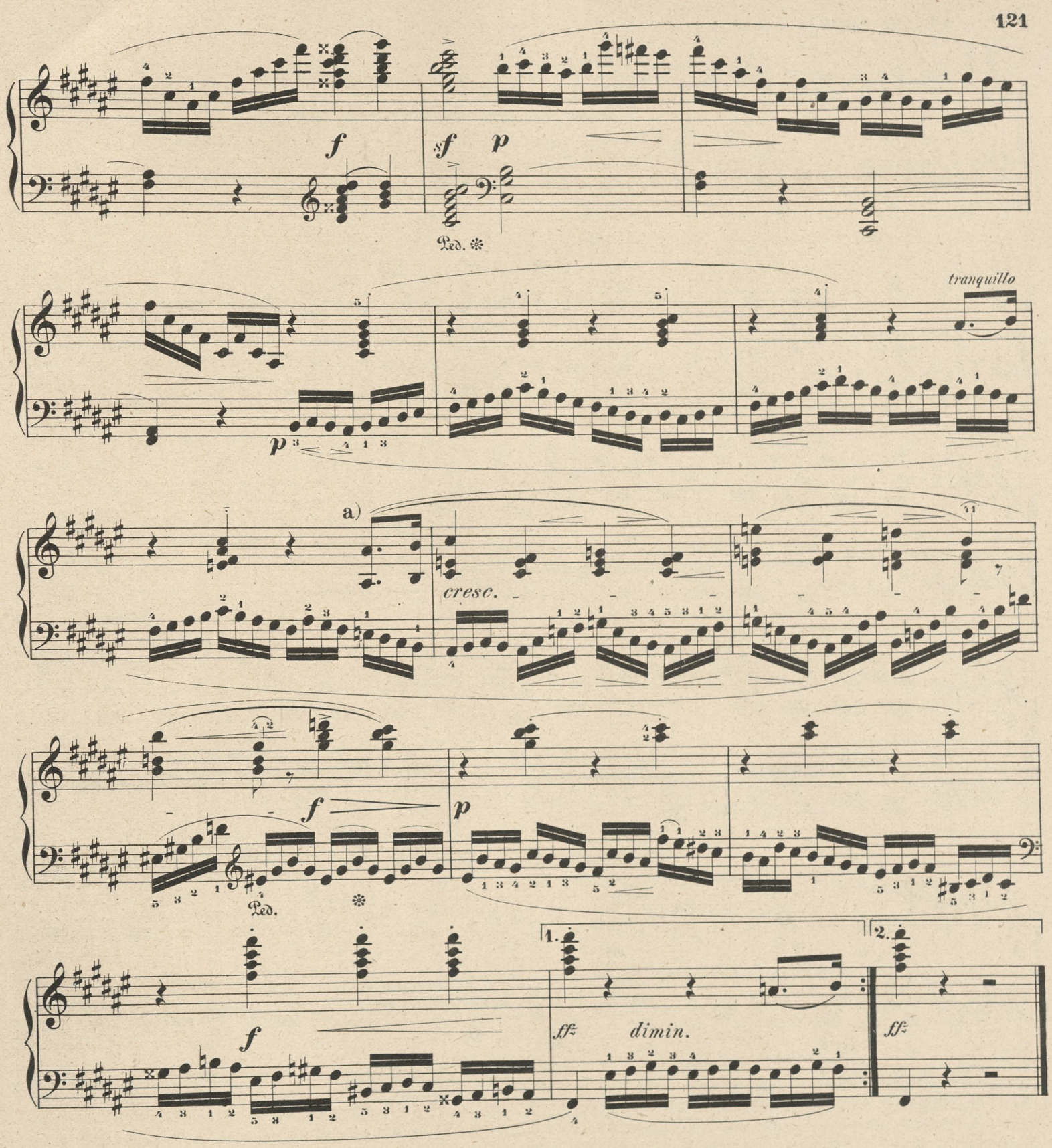
ten.

f *p dolce*

p *f* *sf* *p*

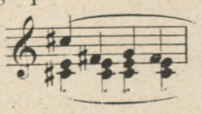
Ped. ✻

a) Siehe Bemerkung b zu Seite 116.
See Remark (b), *page 116.*



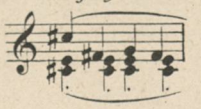
a) Ein schöner Vortrag dieser wunderbar innigen melodischen Phrase von drei Takten ist schwerer, als es den Anschein hat. Ihre sehnsuchtsvolle Langathmigkeit zu begreifen und wiederzugeben wird nur Der vermögen, dem sich der Styl von Beethovens letzter Schaffensperiode bereits entsiegelt hat. Beim ersten Studium ist es förderlich, den Affect zu übertreiben, welcher dann beim erneuten Nach-Studium auf das richtige Maass zurückzudämpfen ist.

NB. Die Unterstimmen müssen schwächer gespielt werden als die Oberstimme und nicht zu compakt:

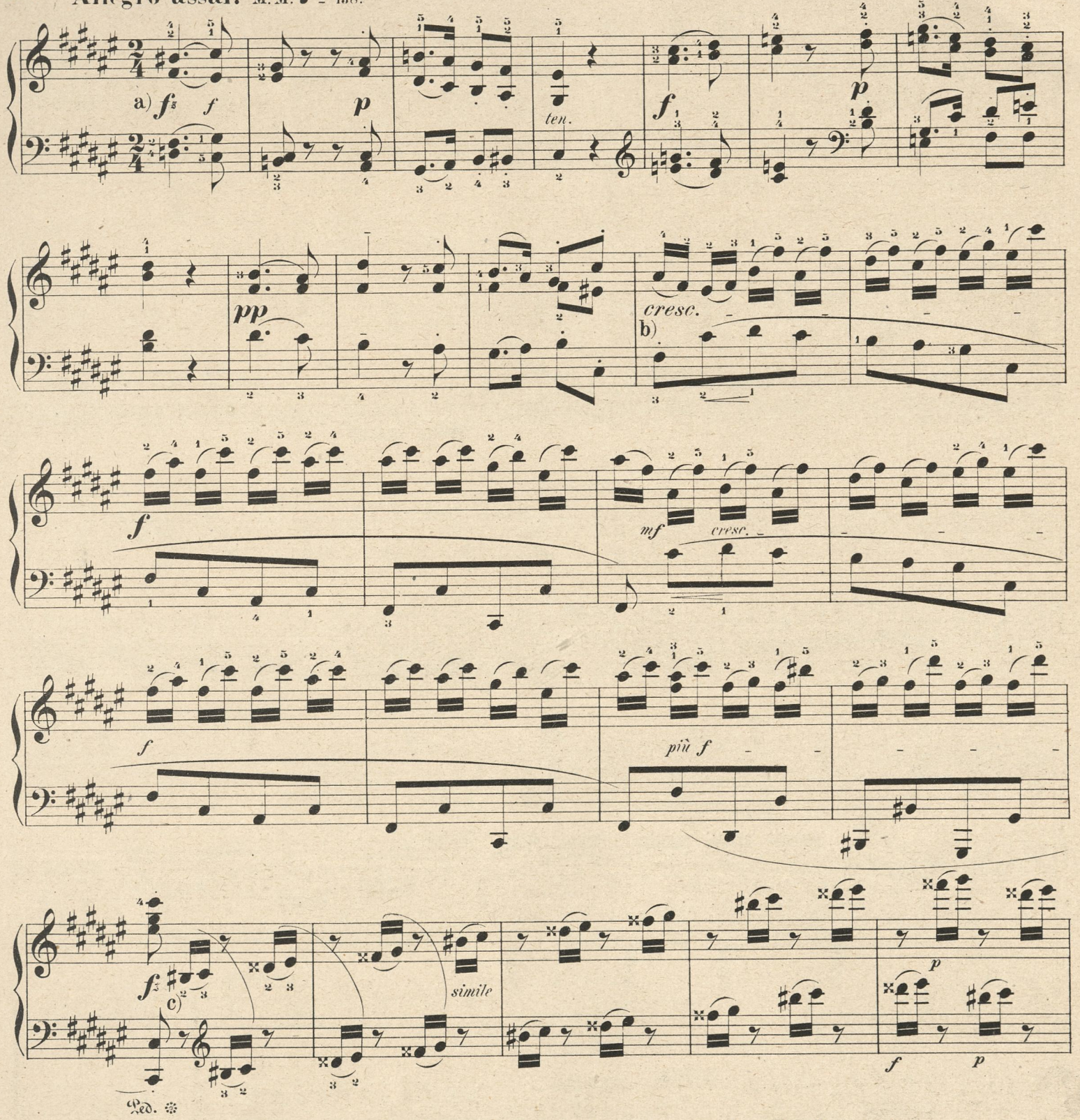


a) *A beautiful delivery of this wonderfully heartfelt melodic phrase of three measures is more difficult than it appears to be. He only can understand and reproduce its long-drawn yearning, to whom the style of BEETHOVEN'S last creative period has already been unsealed. At the first study, it is advantageous to exaggerate the emotion, which, at the renewed after-study, should be subdued to the right degree.*

N. B. The lower parts should be played more softly than the upper voice, and not too compactly:

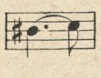


Allegro assai. M.M. ♩ = 138.



a) Eine Bindung vom ersten zum zweiten Takte darf nicht stattfinden, überhaupt sind die Bindebögen ebenso buchstäblich genau zu nehmen, wie der Unterschied zwischen Achteln und Vierteln in der Cäsur.

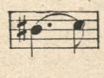
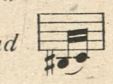
b) Die linke Hand muss diesen Gang stets sehr ausdrucksvoll und lebendig spielen. Betreff der flatternden Figuren in der rechten Hand befleissige man sich stets, die zweite Note jeder kleinen Gruppe von der ersten der folgenden genau zu trennen.

c) Die thematische Verwandschaft von  und 

muss vom Spieler beachtet werden. Das in der vorigen Bemerkung empfohlene Abkürzen des zweiten Sechzehntheiles darf an dieser Stelle nicht übertrieben werden, weil das präzise gegenseitige Sich= Ablösen beider Hände von grösserer Wichtigkeit ist.

a) *A legato from the first to the second measures cannot be allowed, and, in general, the legato - slurs should be just as literally taken strictly as the difference between eighth-notes and quarter-notes in the caesura.*

b) *The left hand should play this passage continually very expressively and vivaciously. With regard to the fluttering figures in the right hand, one should constantly endeavor to exactly separate the second note of each little group from the first one of the following.*

c) *The thematic relationship between*  *and* 

should be noticed by the player. The abbreviation of the second 16th-note, recommended in the previous Remark, should not be exaggerated at this place, because the exact mutual alternating with each other of both hands is of greater importance.

poco rallentando

dimin.

pp

a tempo

f **f** **p** **f** **p**

pp

cresc.

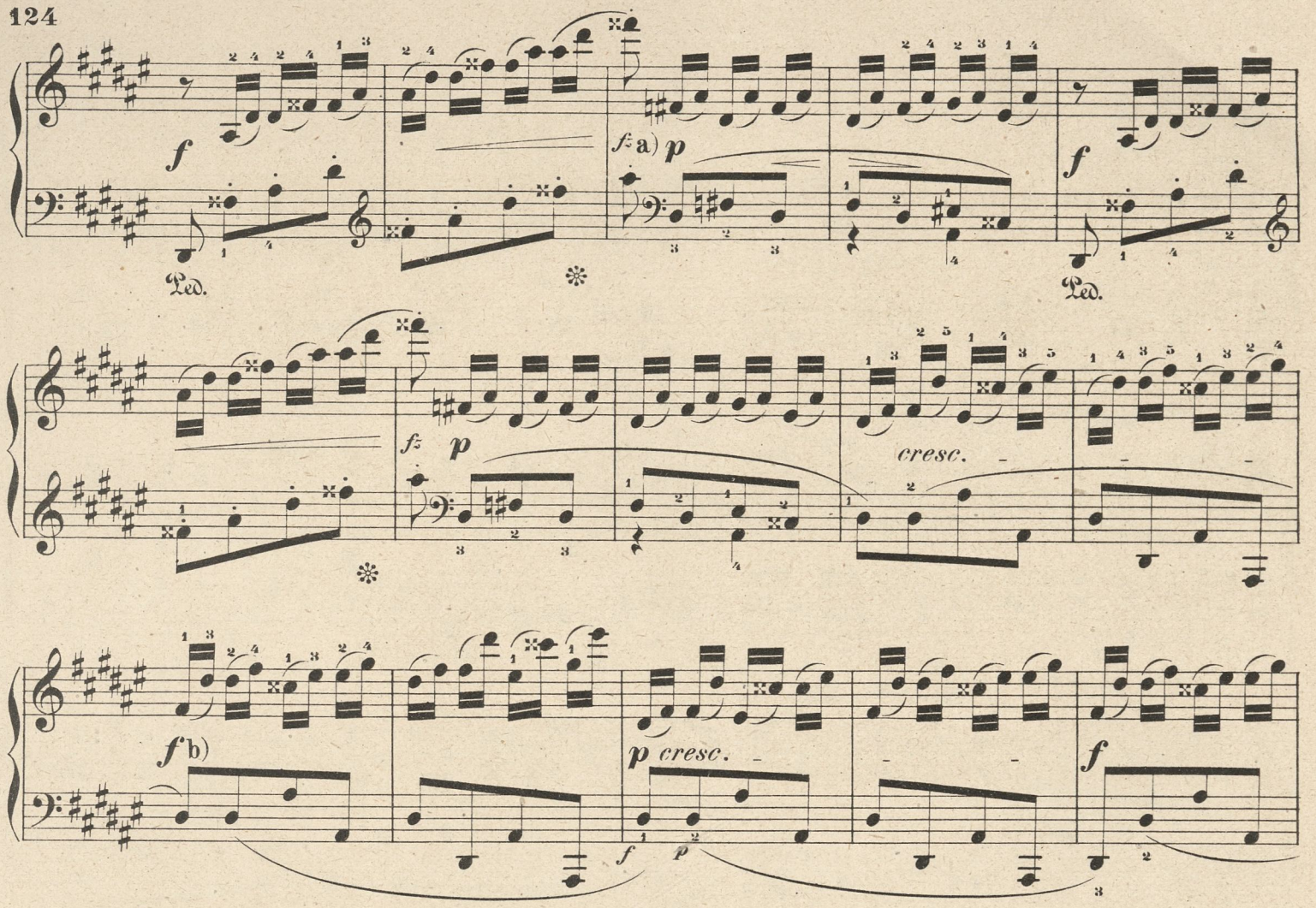
f **mf**

f *e* *più f* *fff* a)

Ped.

dimin.

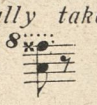
a) Der grössere der beiden Bindebogen soll nur die melodische Phrase veranschaulichen.
The larger of the two legato-slurs is intended only to illustrate the melodic phrase.



a) Das humoristische Alterniren von Dur und Moll soll zwar unvermittelt drastisch wirken, doch darf dies die Hände nicht zu einem allzuhastigen Springen veranlassen. Eine nb. unmerkliche Pause ist weit eher statthaft, als ein nicht ohne Geräusch mögliches mathematisch exactes Zurückfahren der Hände. Eventuell könnte die rechte Hand auch das der linken zugetheilte a i s übernehmen: 

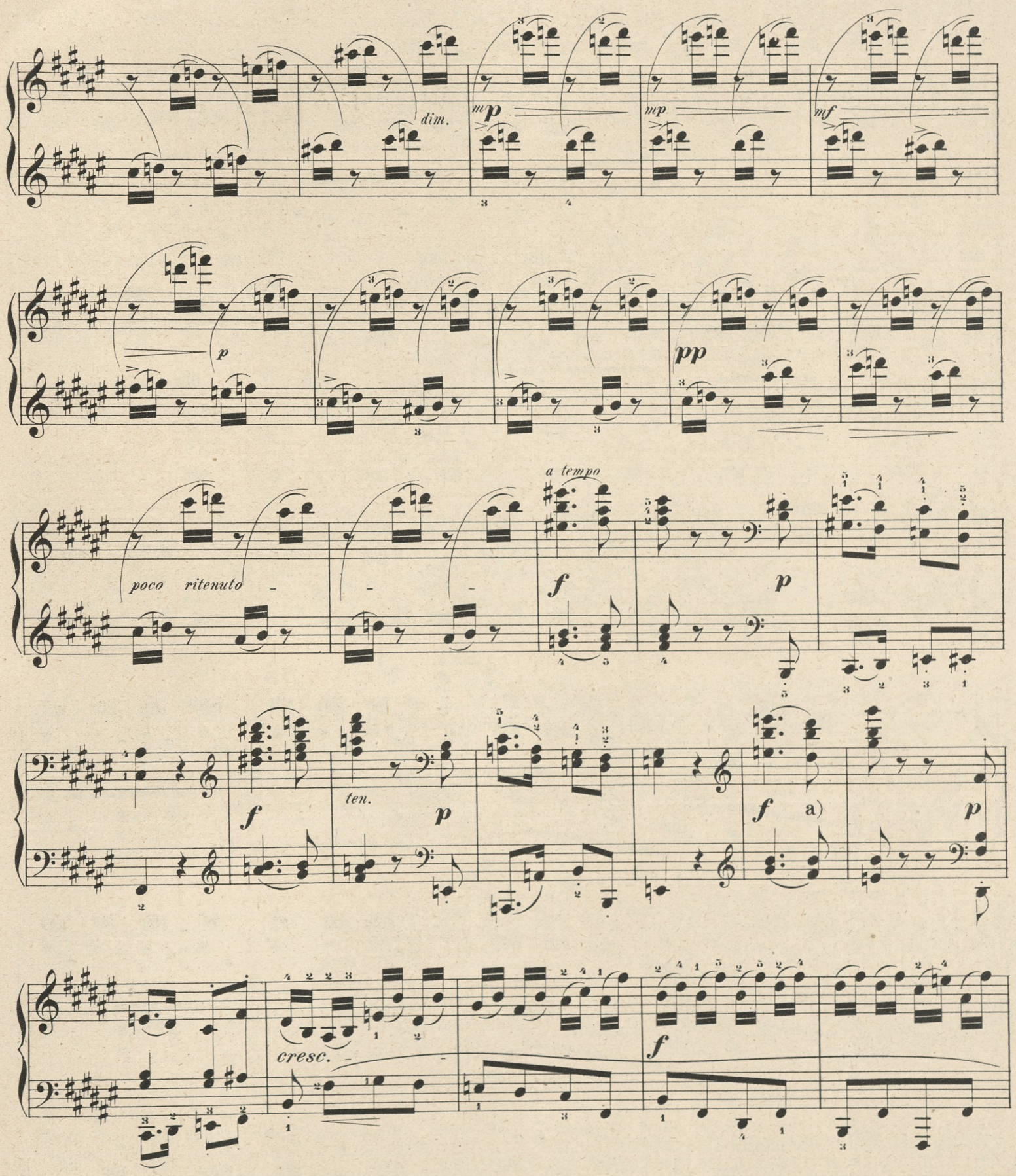
b) Man beachte aufs sorgfältigste die Phrasirung des Basses und lerne die Undecime a i s - d i s gleitend ausführen.

c) Es ist sehr ersichtlich, dass die „knifflige“ Passage der folgenden vierzehn Takte nicht vom Blatte, sondern nur aus dem Gedächtnisse vollkommen gut gespielt werden kann. Durch die vom Herausgeber zugefügten Bogen ist das Memoriren derselben erleichtert. Man studiere die erste viertaktige Periode zuerst allein, dann das nächstfolgende Taktpaar, aus Wiederholung von je einem *(leicht einpräglichen)* Takte bestehend, welches nach zwei Überleitungstakten um eine Octave tiefer erscheint; Takt 11 u. 12 sind leicht zu merken, wenn man die linke Hand melodisch ausdrucksvoll spielt, wie durch  angegeben worden; Takt 13 u. 14 hat keine Schwierigkeit.

a) *The humorous alternation of major and minor, although intended to have a directly drastic effect, should, nevertheless, not mislead the hands to a too hasty skipping. An* (N. B.) *imperceptible pause is far more allowable than a mathematically exact recoil of the hands, which is impossible without noise. The right hand might eventually take up also the A-sharp assigned to the left hand.* 

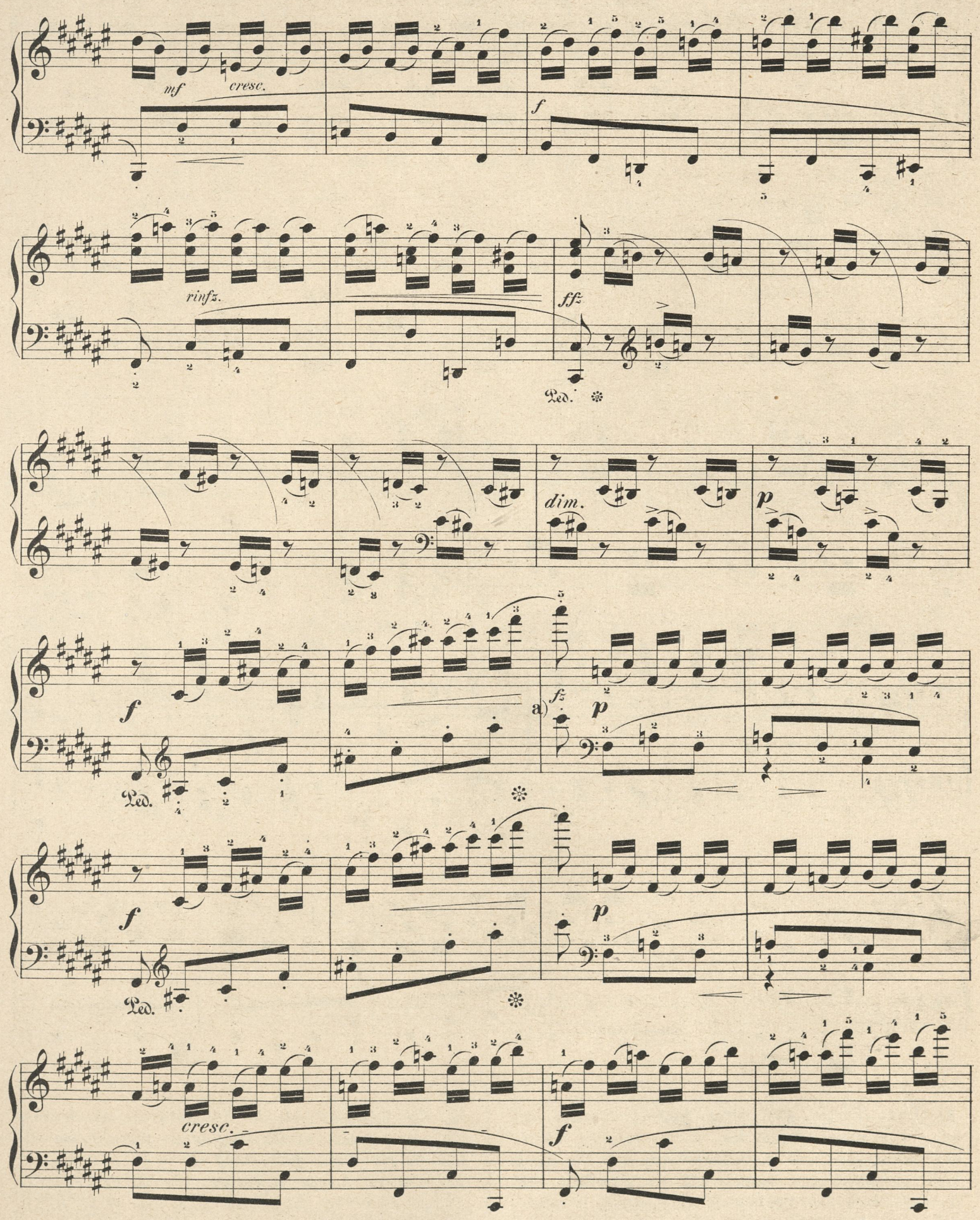
b) *Pay the most careful attention to the phrasing of the bass, and learn to execute the eleventh, A-sharp — D-sharp, in sliding.*

c) *It is very evident that the "awkward" passage in the following 14 measures cannot be perfectly well played from sight, but only from memory. The memorizing of the same has been facilitated by means of the slurs added by the Editor. One should study the first 4-measure-period at first alone, then the next following couple of measures, consisting of a repetition of one* (easily remembered) *measure at a time, which, after two intermediate measures, appears an octave lower; measures 11 and 12 are easily learned if one plays the left hand with melodic expression, as indicated by*  ; *measures 13 and 14 offer no difficulty.*

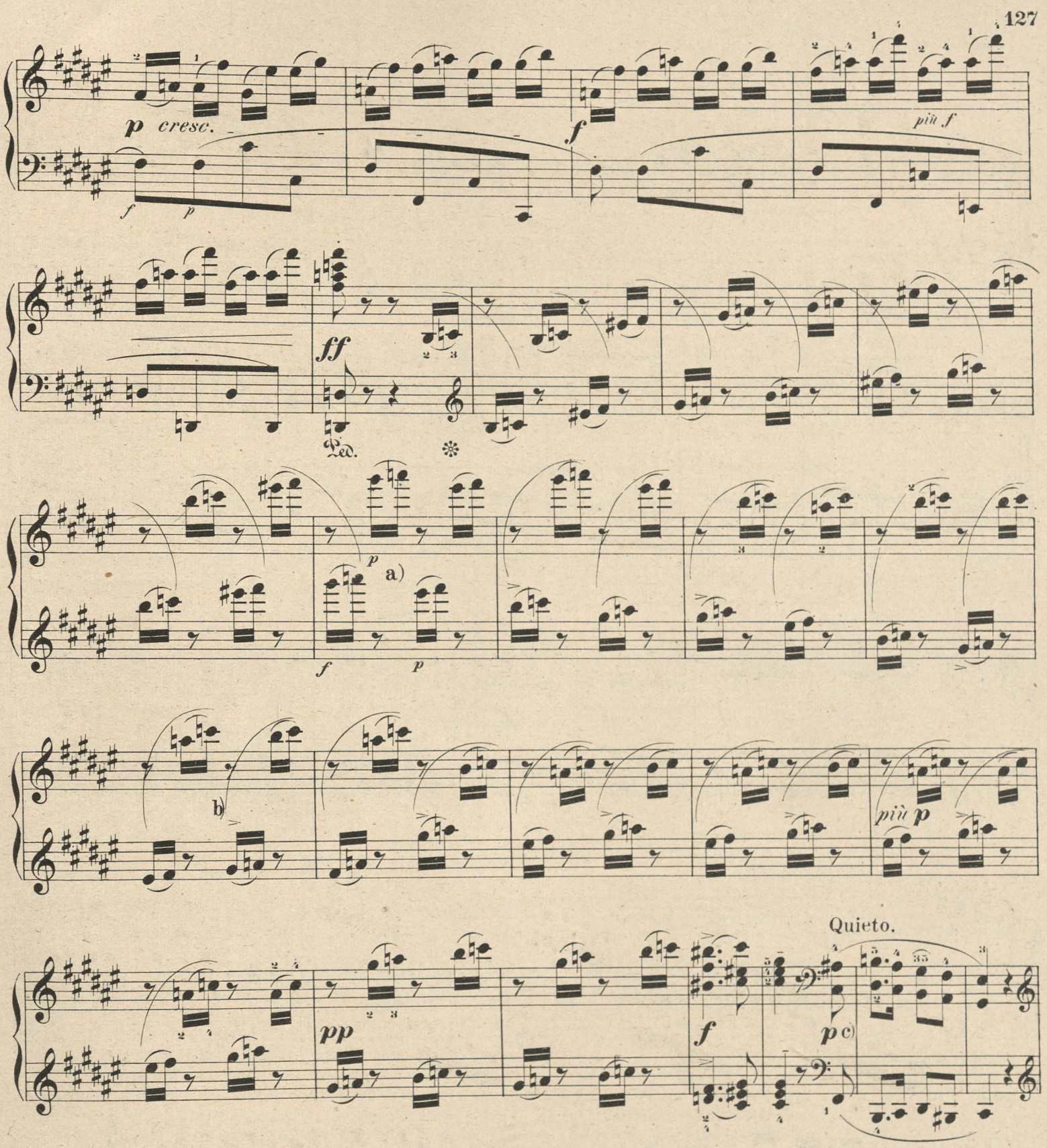


a) Das „Forte“ darf nicht darum befremden, weil bei der analogen Stelle des Motivs auf der Tonica der Autor ein „*pp*“ vorgeschrieben hat. Die Klanglage ist eben eine andere und das „variatio delectat“ wird von Beethoven hauptsächlich in Stücken humoristischen Charakters häufig praktizirt.

a) *The “f o r t e” should not surprise us because the Author has, at the analogous place of the motive on the tonic, prescribed a “p p”. The sonorous position is, indeed, different, and the “v a r i a t i o d e l e c t a t” is frequently made use of by BEETHOVEN, especially in pieces of a humorous character.*



a) Vgl. Anm. a) zu Seite 124.
Compare Remark (a), *page 124.*



a) Diese Passage ist noch „heikler" als die analoge auf der vorigen Seite. Das dort in Note a) Gesagte findet „mutatis mutandis" — es sind hier eben 16 statt 14 Takte — ebenfalls seine Anwendung.

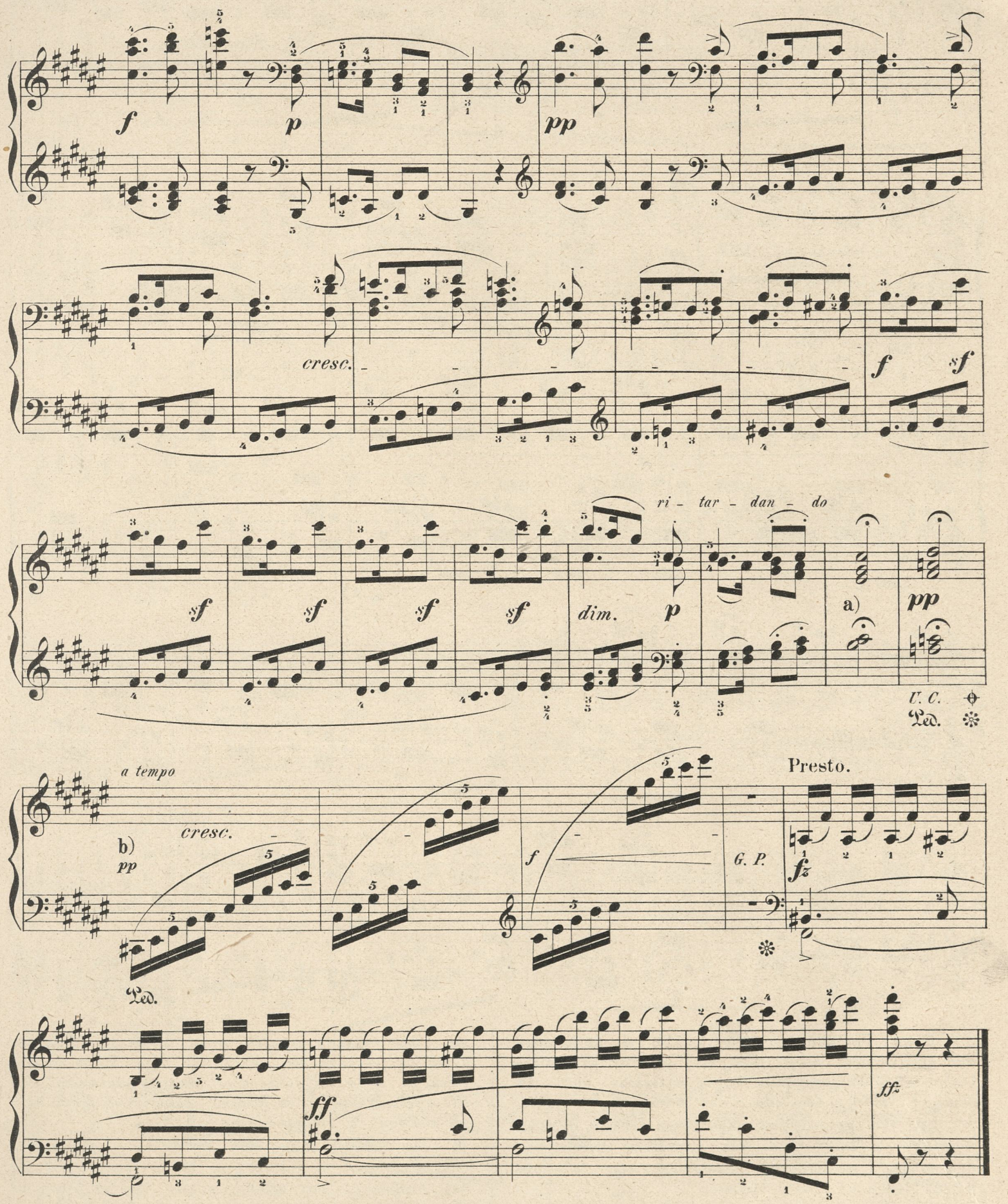
b) Die vom Herausgeber zugefügten Accente, die beim Vortrage natürlich ohne jede Schroffheit markirt werden müssen, werden beim Einstudieren eine taugliche mnemotechnische Stütze bieten.

c) Dieser wie der nächstfolgende *p*- Nachsatz mag etwas ruhiger gespielt werden, als der *f* – Vordersatz. Die Bindung der oberen ist wichtiger als die der unteren Stimme; der Daumen darf daher ein wenig absetzen.

a) *This passage is still more "ticklish" than the analogous one on the preceding page. What is said there in Note* (a) *finds here, "mutatis mutandis"; also its application; the difference being that there are 16 instead of 14 measures.*

b) *The accents added by the Editor, which, of course, should be marked in the delivery without any roughness, will afford at the time of study an apt mnemotechnical support.*

c) *This, as also the next following p-antithesis, may be played somewhat more quietly than the f-thesis. The legato of the upper voice is more important than that of the lower; the thumb may, therefore, be slightly detached.*



a) Dauer der Fermate: zwei Takte aber in stets zunehmendem „Ritardando."
Duration of the pause: two measures; but in continually increasing "r i t a r d a n d o".

b) Folgende vier Takte könnten auch noch einmal so rasch genommen werden.
The following four measures might also be taken as fast again.

SONATINE

für das Pianoforte
von

L. van BEETHOVEN.

Op. **79.**

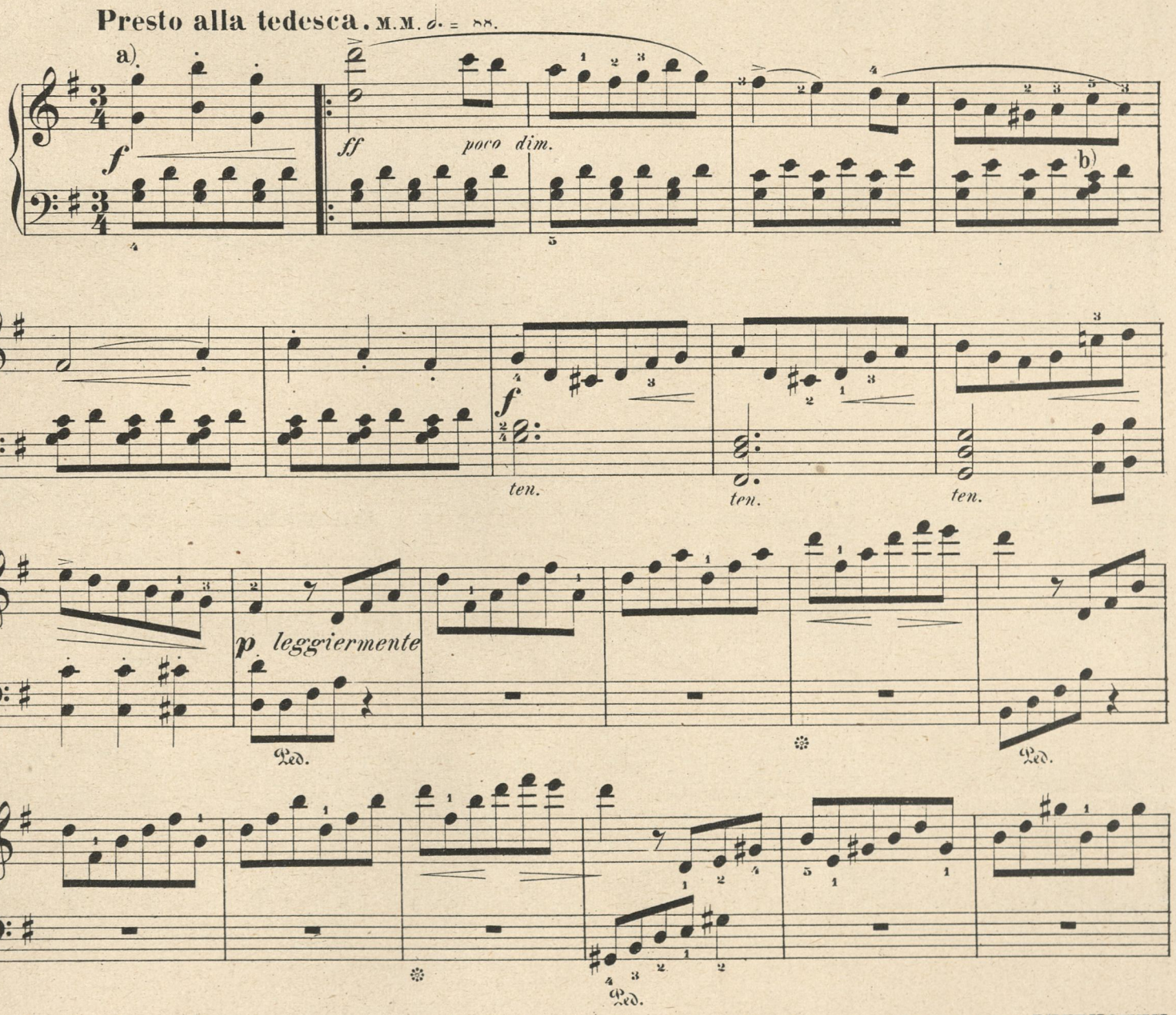
SONATINA

for the Pianoforte
by

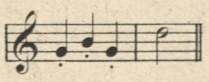
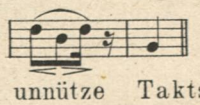
L. van BEETHOVEN.

Op. **79.**

Presto alla tedesca. M.M. 𝅗𝅥. = 88.

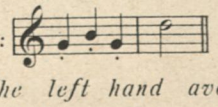
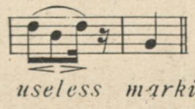


a) Es ist interessant zu bemerken, um wie viel genialer, d. h. männlicher *(ohne desshalb die Anmuth zurückzusetzen)* Beethoven, wenn ihn die Laune dazu trieb, das charakteristische musikalische Lokalmoment seiner Wiener Umgebung *(den „Ländler")* zu verwerthen verstand, als Franz Schubert. Die Affinität dieses „alla tedesca" mit dem gleichnamigen Intermezzo in dem grossen Streichquartett Op. **130** ist ebenfalls bemerkenswerth.

Hier:  dort: 

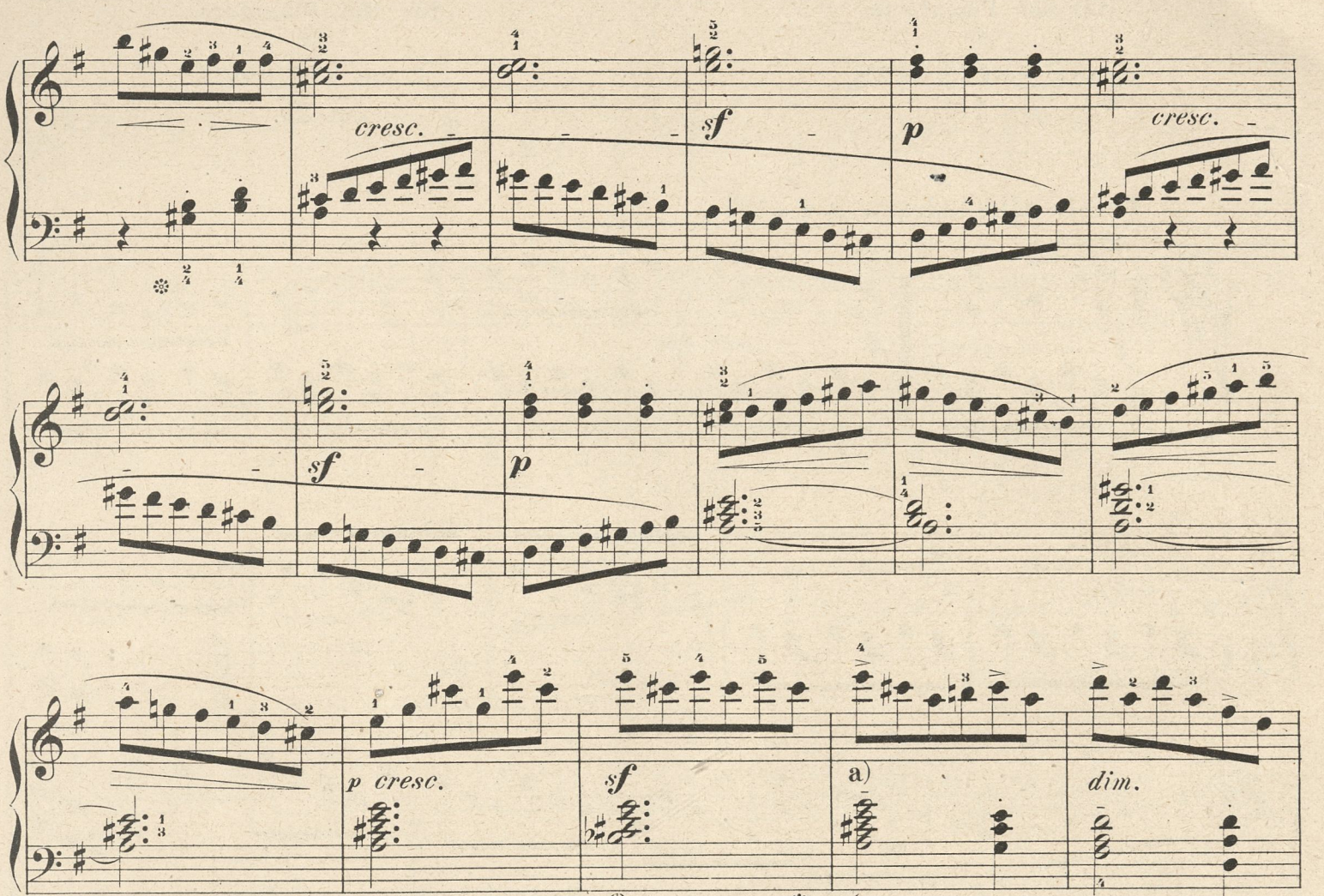
b) Die linke Hand vermeide alle unnütze Taktschlägerei, markire dagegen die Vorausnahme der Dominantenharmonie auf dem dritten Viertel, welche dem Beethovenkenner als eine Eigenthümlichkeit des s p ä t e r e n Styls des Meisters sicherer als antiquarische Nachforschung die Gewissheit gibt, dass diese Sonatine keine „Jugendarbeit" ist.

a) *It is interesting to observe how BEETHOVEN, when he was in the humor, knew how to utilize the characteristic musical local color of his Viennese surroundings* (the Laendler), *with more geniality and virility* (without sacrificing gracefulness), *than did FRANZ SCHUBERT. The affinity of this "alla tedesca" with the similarly named Intermezzo in the grand string-quartet, Op. 130, is likewise remarkable.*

here:  *there:* 

b) *Let the left hand avoid all useless marking of the time; but, on the contrary, mark the anticipation of the dominant harmony on the third quarter-note; which, as a peculiarity of the Master's later style, assures the BEETHOVEN-connoisseur, more surely than antiquarian investigation, that this Sonatina is no "youthful work."*

English translation by J. H. Cornell
Copyright 1891 by Edward Schuberth & Co.

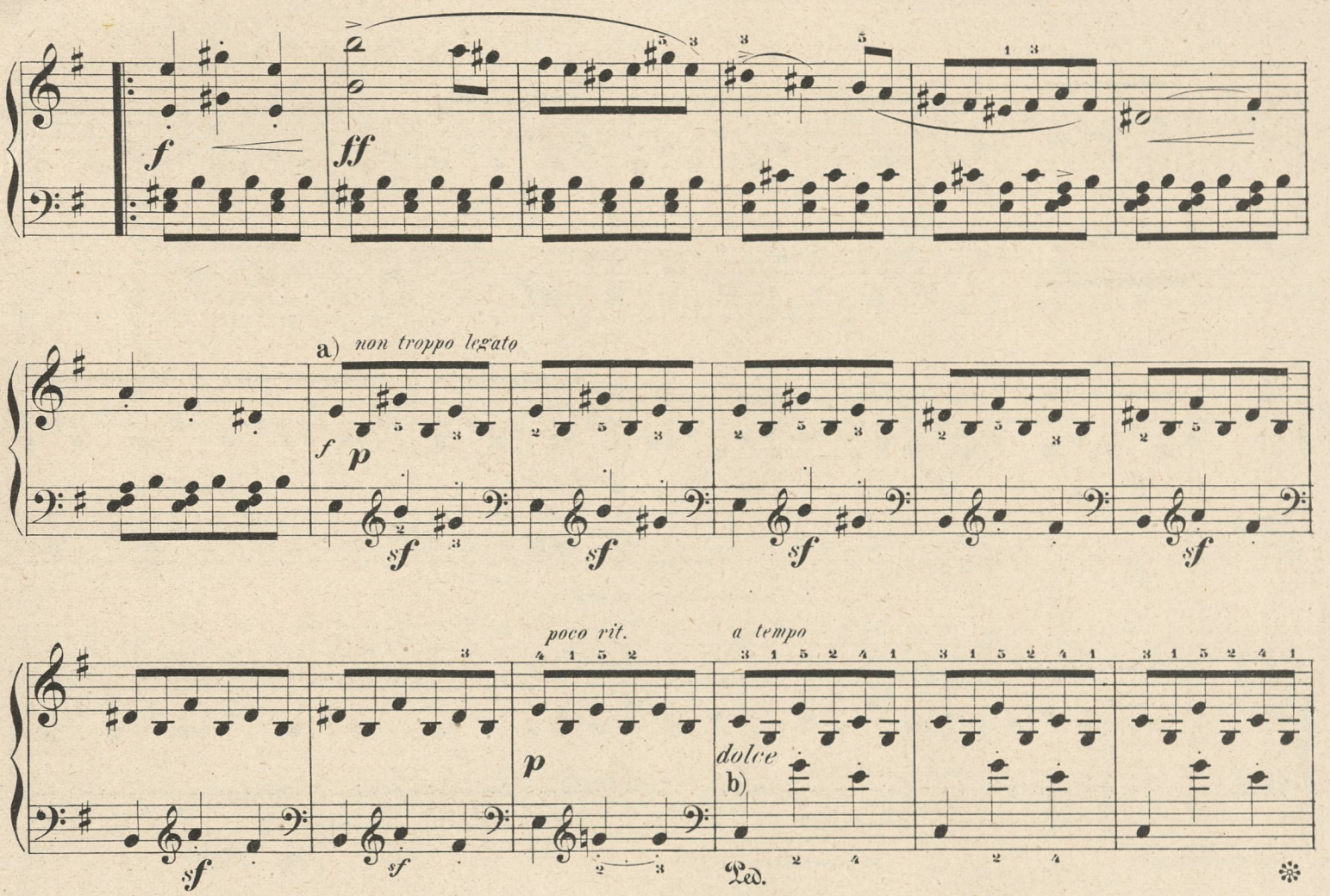


a) Der lebhafte Walzerrhythmus, welcher dem dritten Viertel ebenfalls einen kleinen Accent verleiht, komme in beiden Händen gleichmässig zur Geltung.

b) Dieser Triller ist einfach als Schneller mit Nachschlag *(Quintole)* aufzufassen und auf der Hauptnote zu beginnen.

a) *The lively waltz-rhythm, which gives the third quarter-note also a slight accent, should be equally pronounced in both hands.*

b) *This trill should be conceived simply as a transient shake with grace-note,* (quintuplet), *and commence on the principal note.*



a) Die scheinbar unbequeme Applicatur, welche der Herausgeber vorgeschrieben, dient dazu, die rechte Hand zu einer grösseren Beweglichkeit und dadurch entstehenden Klangfülle zu drängen, wie sie bei

b) vor einer Collision mit den darübersetzenden Fingern der Linken bewahrt.

a) *The apparently awkward fingering, prescribed by the Editor serves to urge the right hand to a greater flexibility and consequent sonority, as it, at*

b) *prevents a collision with the fingers of the left hand, crossing it.*

cresc.

sf sf sf sf

sf sf

poco rit. a tempo

dim. p dolce

Ped.

sf

Ped. Ped.

cresc.

f ten. ten. ten.

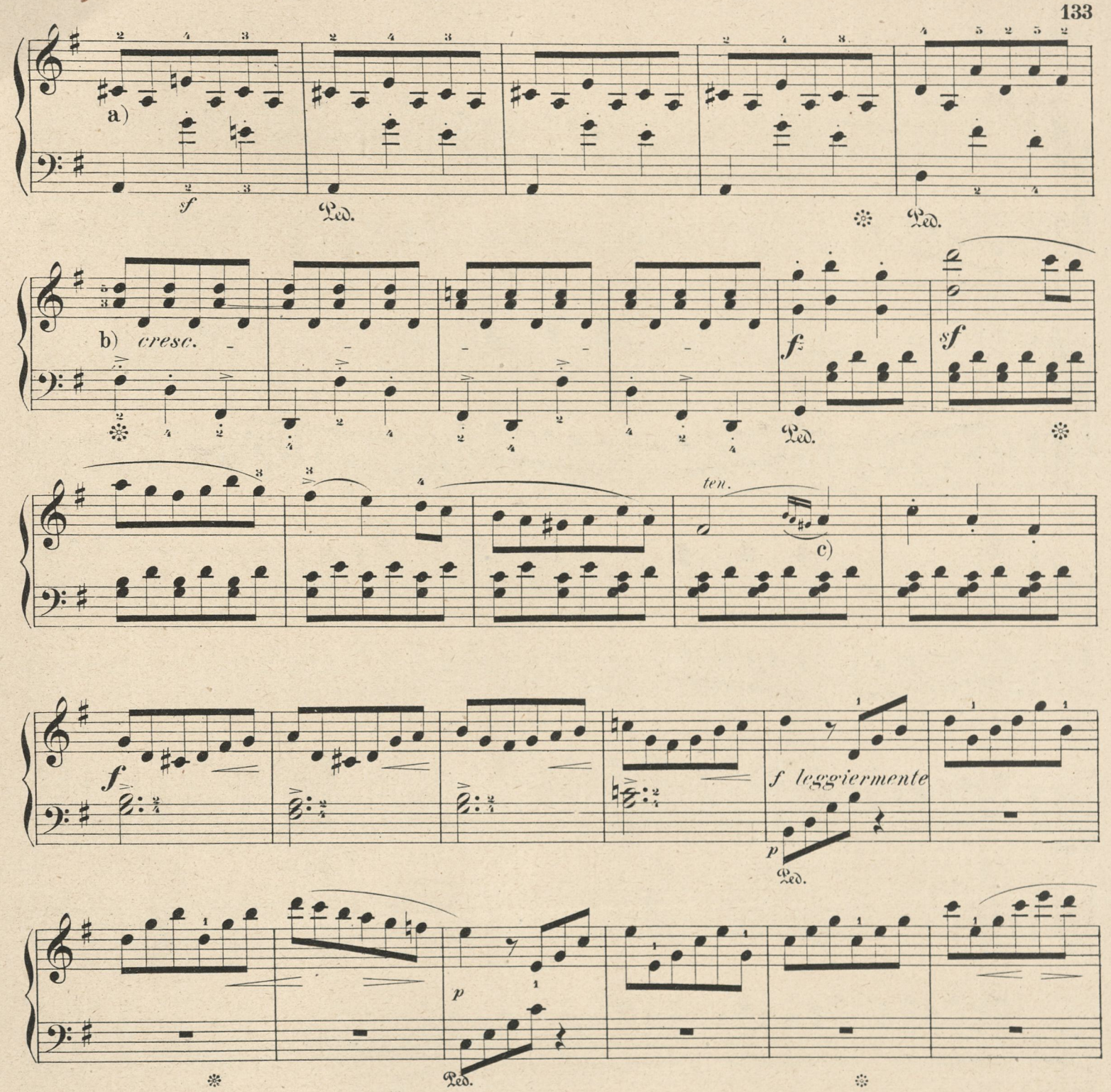
p

f quasi staccato

p cresc.

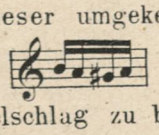
p subito dolce

Ped.



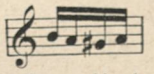
a) Der Herausgeber hat sich hier, wie schon auf der vorigen Seite, eine andere Nüancirung erlaubt – zu Gunsten rhythmischer Belebung der durch ihre häufige Wiederkehr leicht gar zu gleichgültig werdenden viertaktigen Periode. Spielt man die ersten drei Takte *(Tonica)*„piano;“ so wird der vierte Takt *(Dominante)* einen Accent erhalten dürfen, um ihn von den drei ersten Takten des Nachsatzes *(Dominante)* zu unterscheiden; ähnliches gilt für den anderen Fall, wo beim „sforzato“ auf den drei ersten Takten dessen Wegfall im vierten Takte diesen negativ hervorheben wird.

b) Die thematische „Engführung“ verlangt, dass man nicht vier Takte ¾, sondern gewissermaassen sechs Takte 2/4 spielt, was eine willkommene Belebung ausüben wird.

c) Dieser umgekehrte Schleifer wird einfach so ausgeführt:  da die schnelle Bewegung ihn nicht als Doppelschlag zu behandeln gestattet.

a) *The Editor has allowed himself here, as already on the preceding page, a different shading in favor of the rhythmical enlivenment of the 4-measure period, which through its frequent return might easily become too monotonous. If the first 3 measures* (tonic chord) *are played "piano;" the 4th measure* (dominant) *might have an accent, in order to distinguish it from the first 3 measures of the antithesis* (dominant); *the same is to be said of the other case, where at the "sforzato" on the first 3 measures its omission in the 4th measure will negatively emphasize it.*

b) *The thematic "crowding"* ("Engfuehrung," "stretta") *requires that we play – not four measures ¾, but, so to speak, six measures 2/4, which will cause a gratifying animation.*

c) *This inverted "slide" is simply executed thus:*  *seeing that the rapid movement does not allow it to be treated as a turn.*

Ped.

cresc.

sf

p

cresc.

sf

p

p cresc.

sf

Ped.

ten.

f

ten.

dimin.

p cresc.

sf

Ped.

f

ten.

dim.

ten.

p

ten.

tr

p

f

f

1.

2.

p

f

p

f 3 p 2

Brillante.

f *f* *p* *f* *marcatissimo*

sf *f* *sf*

f *sf*

f *sf* *p* *dolce e leggier-*

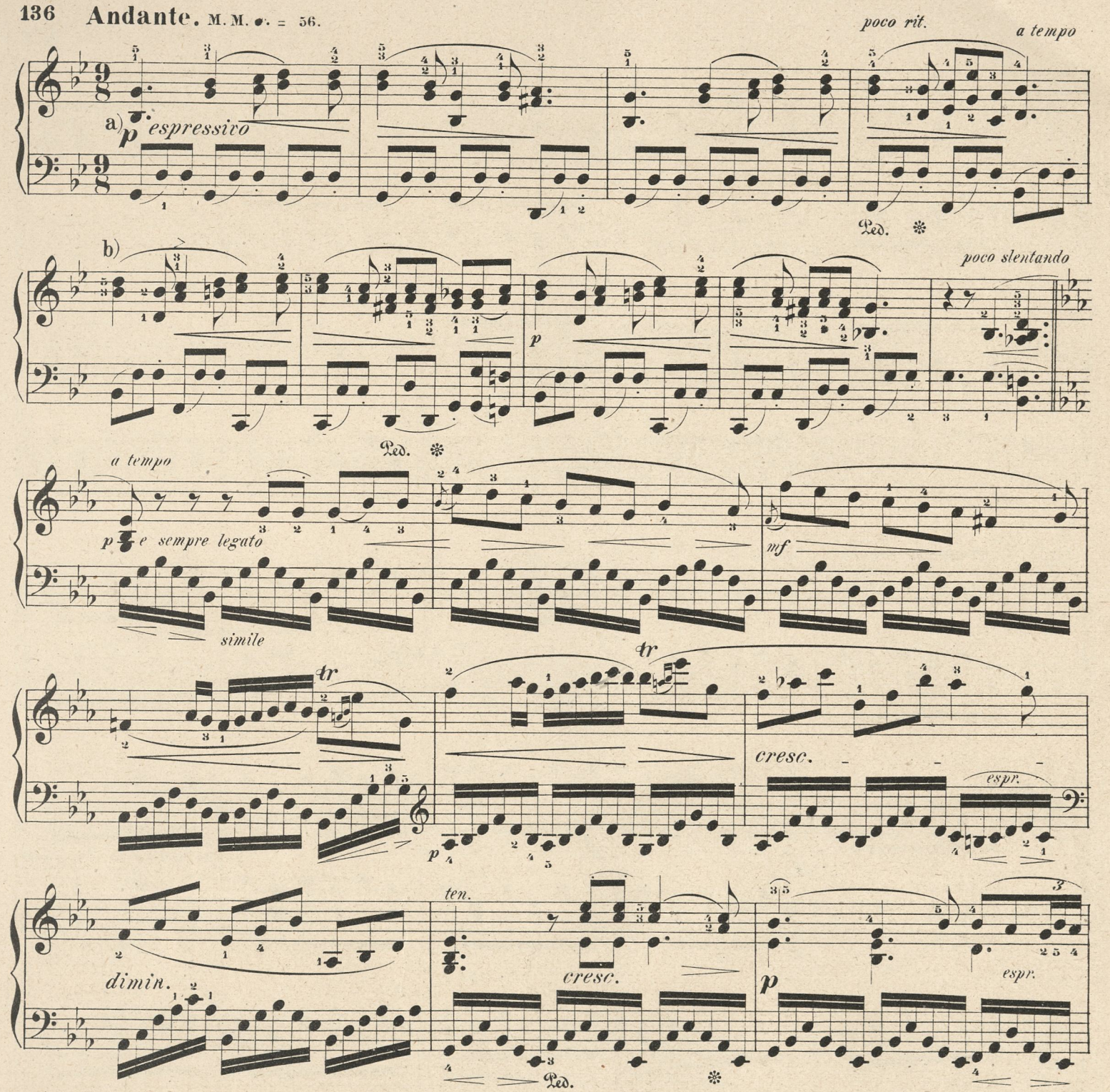
mente a) *più p*

pp Ped. *U. C.*

a) Dieser Walzer muss, wie der berühmte Walzer in Webers Freischütz, pianissimo und ohne jede Zögerung verlaufen; eine geringe Beschleunigung ist dabei statthaft.

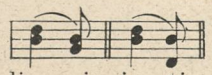
a) *This waltz should, like the celebrated waltz in WEBER'S "Freischuetz," pass off pianissimo, and without any retarding; a slight acceleration is here allowable.*

Andante. M. M. ♩. = 56.



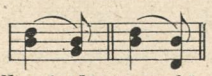
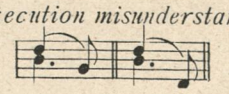
a) Dieser Satz kann als das Prototyp der modernen „Lieder ohne Worte“ betrachtet werden, deren schwerlich eines ihn an liebenswürdiger ursprünglicher Frische übertrifft.

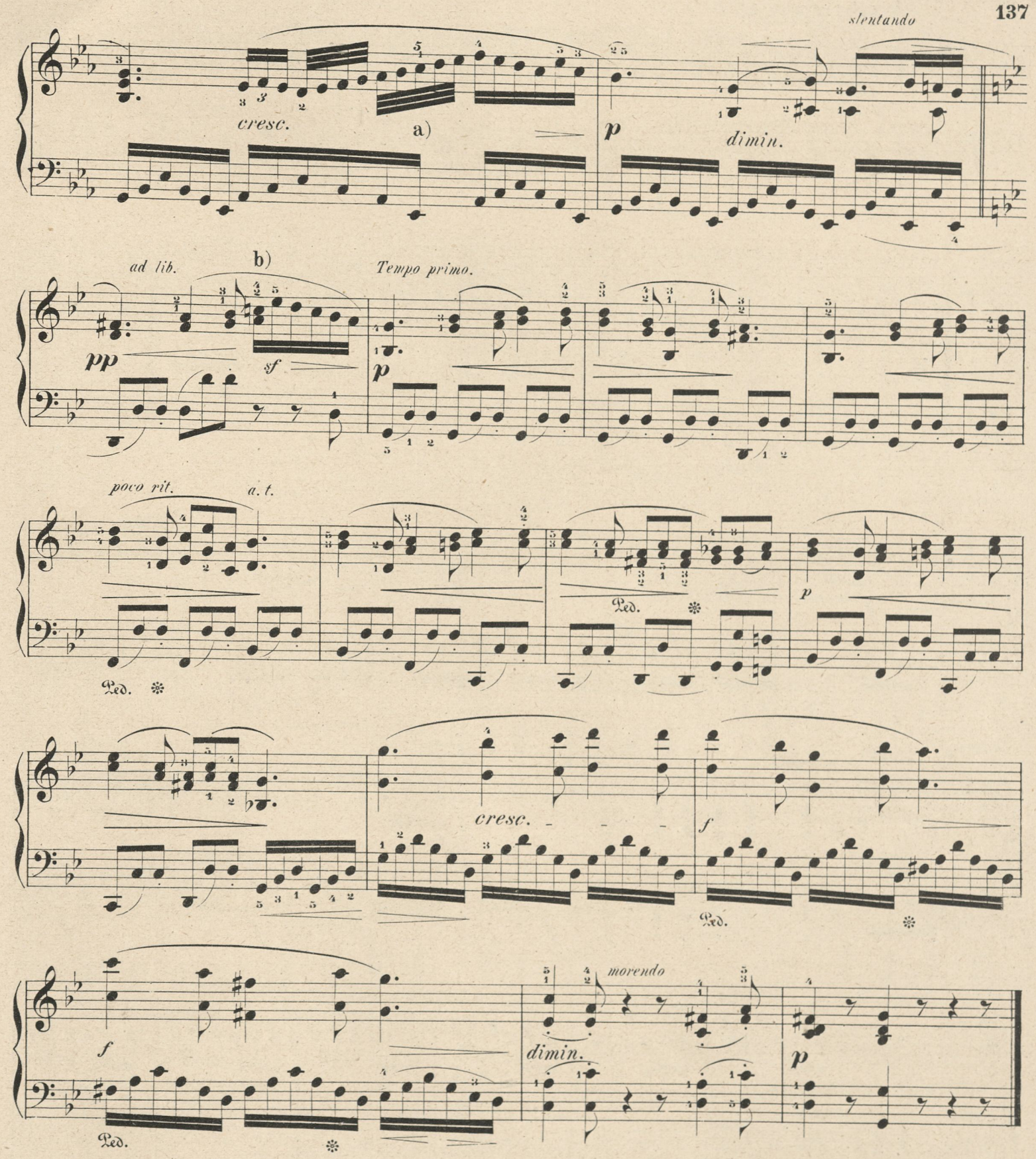
Den Hauptsatz denke man sich von Blasinstrumenten, etwa Clarinetten und Fagott ausgeführt; einen Takt vor dem Mittelsatze treten Saiteninstrumente mit Dämpfern hinzu, während Hoboe mit Flöte abwechselnd den Gesang vortragen.

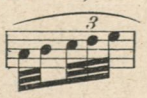
b) Die Profusion der Fingersetzungsvorschriften ist aus der Erfahrung gerechtfertigt, dass dergleichen technisch leicht scheinende Stücke von keinem Spieler vollendet vorgetragen werden, bevor er sie nicht als „schwierig“ erkannt hat. Der ausdrückliche Fingerwechsel bei Stellen wie:  ist besonders desshalb unerlässlich, weil die „vis inertiae“ der Finger häufig Stimmführungsmissverständnisse:  in der Ausführung erzeugt.

a) *This movement may be regarded as the prototype of the modern “Songs without words,” hardly one of which surpasses it in charming original freshness.*

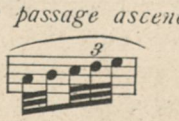
We should imagine the principal movement played by wind-instruments, say— by clarinets and bassoon; one measure before the middle movement stringed instruments enter with s o r d i n i, while oboe and flute carry the song alternately.

b) *The profusion of directions for fingering is justified by the experience, that pieces of this kind, that look easy technically, are delivered perfectly by no player before he has known them as “difficult.” The express change of fingers at places like:*  *is for the following reason e s p e c i a l l y indispensable; because the “vis inertiae” of the fingers often causes in the execution misunderstandings as to the leading of the voices.* 



a) Die Quintole ist, da der Gang crescendo aufsteigt, so zu spielen: 

b) Das „sforzato“ ist unzweifelhaft auf das zweite Sechzehntheil „es“ zu beziehen, nicht auf die Terz „$\overset{c}{a}$“; was grob und geschmacklos klingen würde; übrigens muss die Schärfe durch ein vorangehendes Anwachsen des Tones unter mässigem Zögern gemildert werden.

a) *The quintuplet, inasmuch as the passage ascends crescendo, should be played thus:* 

b) *The “sforzato” is undoubtedly meant for the second 16th-note “F-flat”, not for the third (“$\overset{C}{A}$”), which would sound coarse and insipid; however, the shrillness should be softened by means of a preceding increase of the tone with a moderate rallentando.*

Vivace. M. M. ♩ = 132.

a)

p dolce

f

p

1

2. b)

f

f

sf

Ped.

ff

f

f

sf

f

sf

f

sf

poco slentando

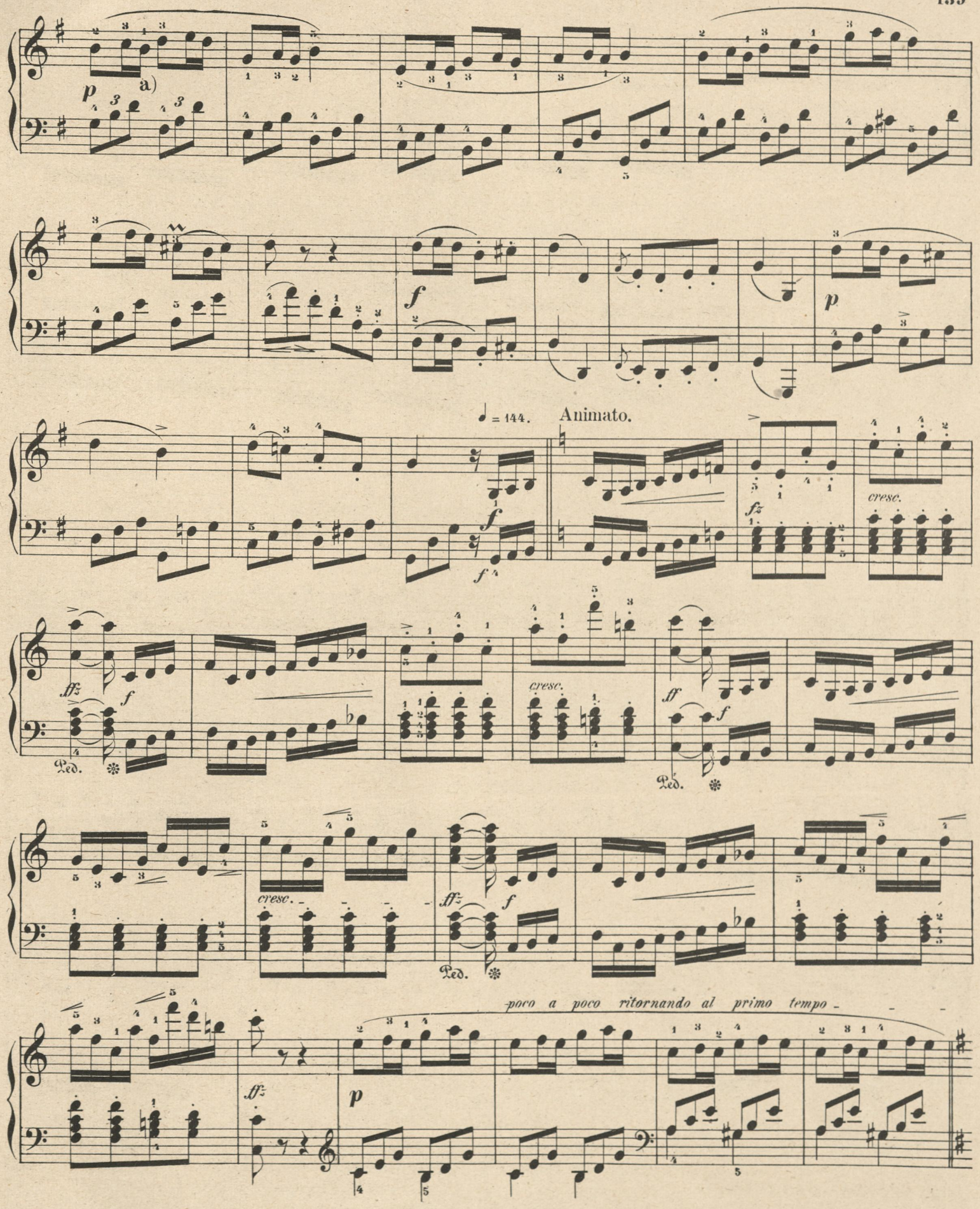
f dimin.

a) Wie dies schon in dem Ausdrucke „Schneller" liegt, wird man gut thun, diese Verzierung mit einem das „Schnellen" befördernden Fingerwechsel auszuführen:

b) Der Herausgeber vertheilt diese Stelle in beide Hände, lässt demnach die Rechte beginnen:

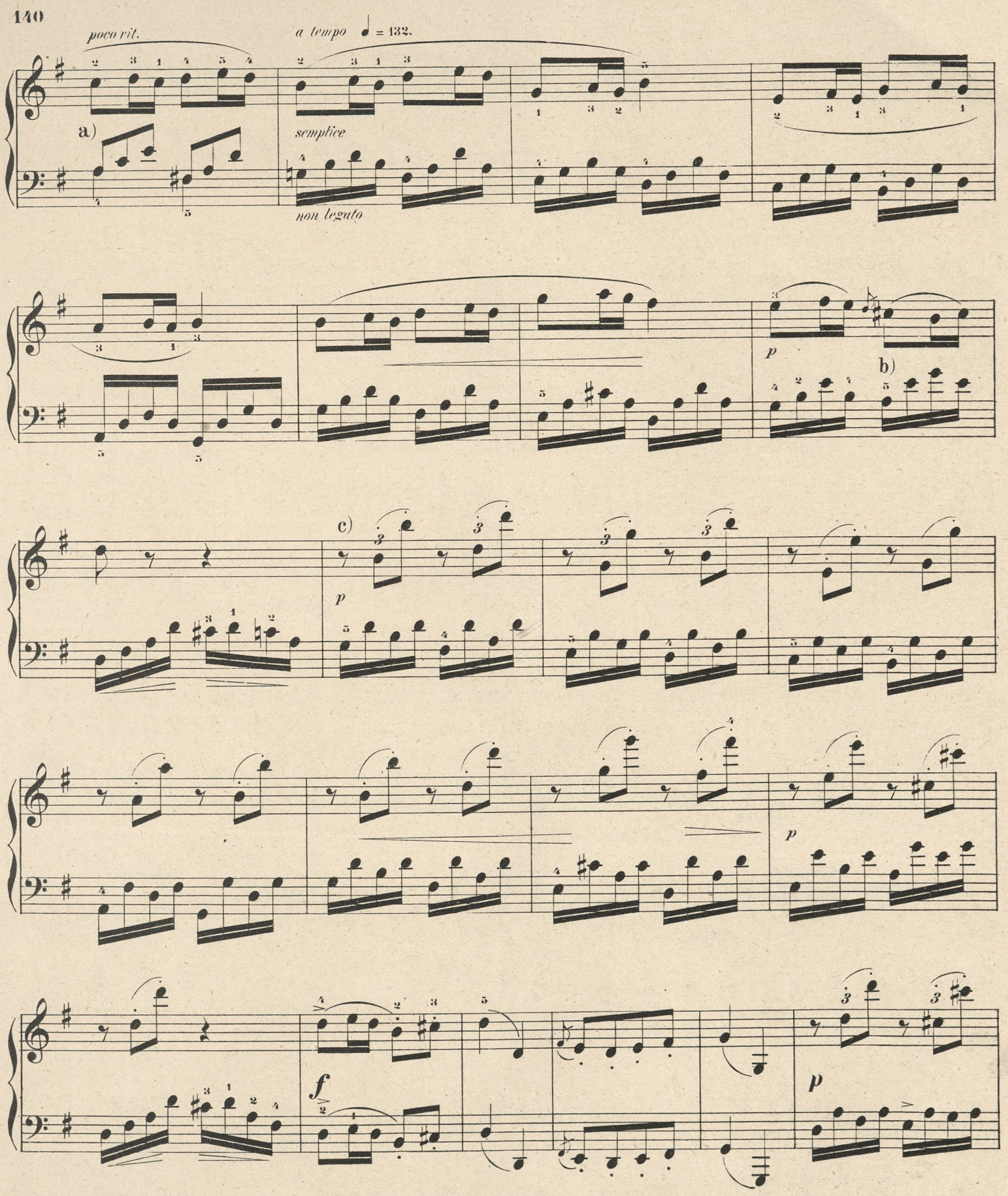
a) *It will be as well to execute this ornament with a change of fingers most conducive to the greatest quickness; thus:*

b) *The Editor divides this place between both hands, making the right begin, thus:*



a) Jede Anstrengung, die Triolen der Begleitung zu dem zweitheiligen Rhythmus des Thema's mathematisch einzutheilen, wird sich vergeblich erweisen. Nur fortgesetzte Separatübung jeder Hand wird zur erforderlichen Unabhängigkeit führen. Vgl Anm. a) zu Seite **46** *(Op. 54)* wo das Übungsmittel erörtert worden ist.

a) *Every attempt to mathematically distribute the triplets of the accompaniment among the two-part rhythm of the theme, will be in vain. Only constant separate practice of each hand will lead to the requisite independence. Compare Remark* (a), *page* **46** (Op. **54**), *where the method of practice is discussed.*



a) Dieser Takt muss den Charakter einer Interrogation tragen. Die Antwort mit dem Wiedereintritt des Thema's muss möglichst naiv erfolgen.

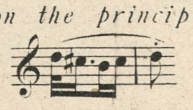
b) Auch die kurzen Vorschläge müssen zur Hauptnote eingetheilt werden, dürfen nicht als Auftakte figuriren, also:



c) Vergl. die Anm. a. zu Seite 139.

a) *This measure should bear the character of an interrogation. When the theme re-enters, the answer should follow with the greatest possible naivety.*

b) *The short appoggiaturas also should be distributed on the principal note, not figure as upbeat, thus:*



c) *Compare Remark* (a), *page 139.*

cresc.

accelerando ma non troppo

Tempo I.

SONATE

für das Pianoforte

(Sonate caractéristique: Les Adieux, l'Absence et le Retour)

von

L. van BEETHOVEN.

Op. **81a**

DAS LEBEWOHL. LES ADIEUX.

SONATA

for the Pianoforte

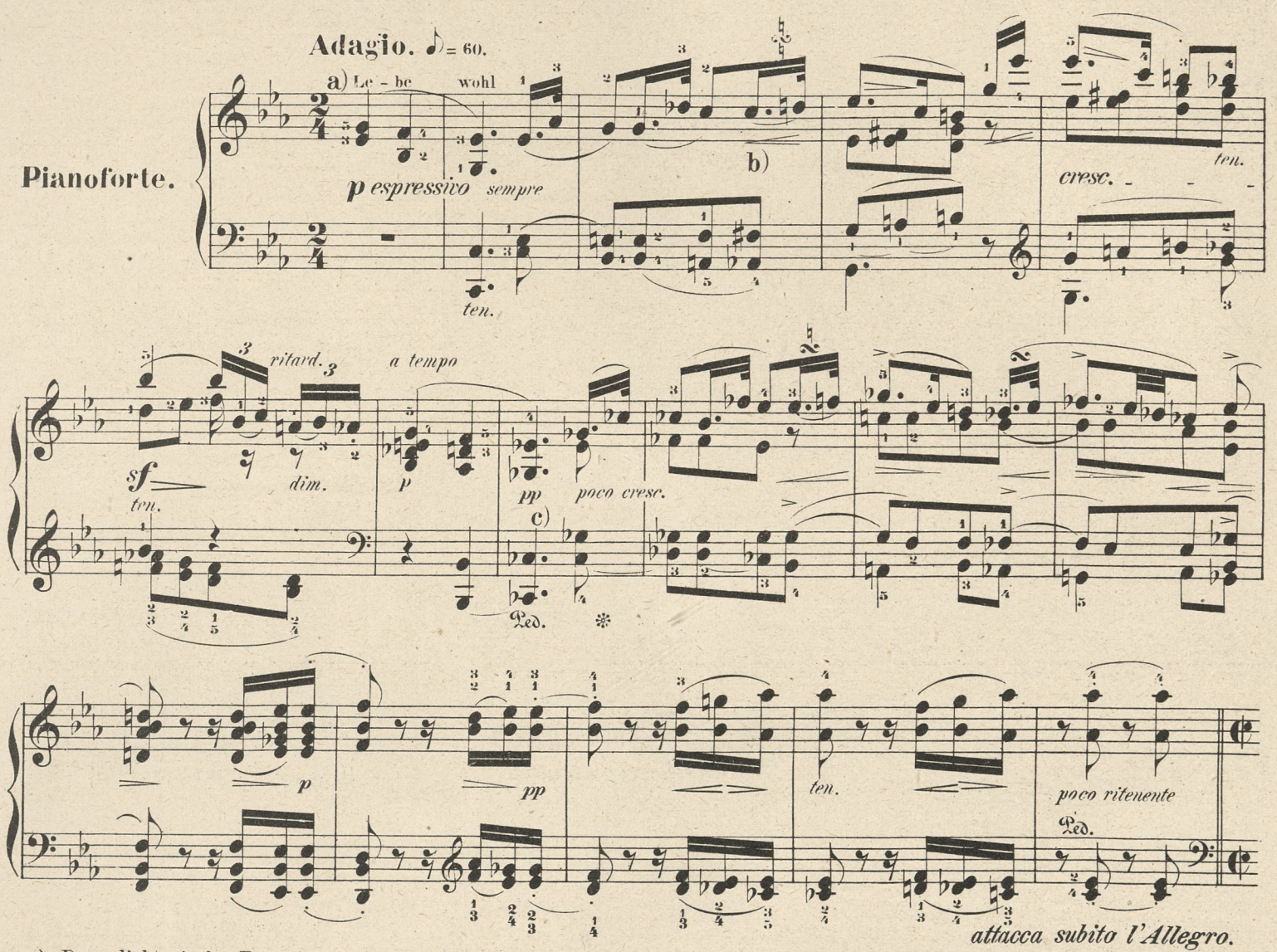
(Characteristic Sonata; Farewell, Absence and the Return.)

by

L. van BEETHOVEN.

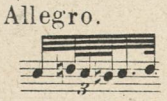
Op. **81a**

FAREWELL.



a) Das dichterische Programm dieser Sonate, gewissermaassen eine Apotheose der dreisätzigen Sonatenform selbst, seine alle Hülfsmittel der reinen Instrumentalmusik auf dem melodisch beschränktesten Organe – dem Klaviere – in Mitwirkung ziehende, kurz, seine im erdenklichsten Maasse „plastische" Ausführung durch den Componisten, ersparen uns zwar in ästhetischer Hinsicht manche Commentare, dagegen nicht in technischer, in welcher dieses Werk eine noch bedeutendere Aufgabe stellt, als die nächste Sonate Op. 90, welche die Reihe der Klavierwerke sogenannter „letzter Periode" des Meisters eröffnet.

Dem technischen Studium gehe zunächst eine Analyse voraus, deren wichtigster Theil, die „Verarbeitung" des so einfachen und so vielgestaltigen Hauptmotives *(die drei fallenden Ganztöne g, f, es)* durch den ganzen ersten Satz hindurch genau verfolgt werde. Der besonderen Aufmerksamkeit werden empfohlen: die Umkehrung dieses Motivs mit etwas verändertem Rhythmus Takt **19 - 22** des Allegro, Takt **30 - 33** in synkopirter Gestalt, die Verkürzung zu nur zwei ganzen Taktnoten im Anfange des zweiten Theils *(Takt 6, 7 nach dem Repetitionszeichen)* u. s. w., als minder leicht erkennbare Metamorphosen, wie der Auftritt im zweiten Thema Takt **34** ff. des Allegro.

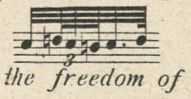
b) Die Ausführung des ∞  ist nicht zu beeilen, sondern mit der Freiheit eines Sängers vorzutragen.

c) Man nehme das Pedal erst, nachdem man den Accord angeschlagen hat, was bei Klavieren ohne Keildämpfung fast immer nöthig ist, um klar zu spielen.

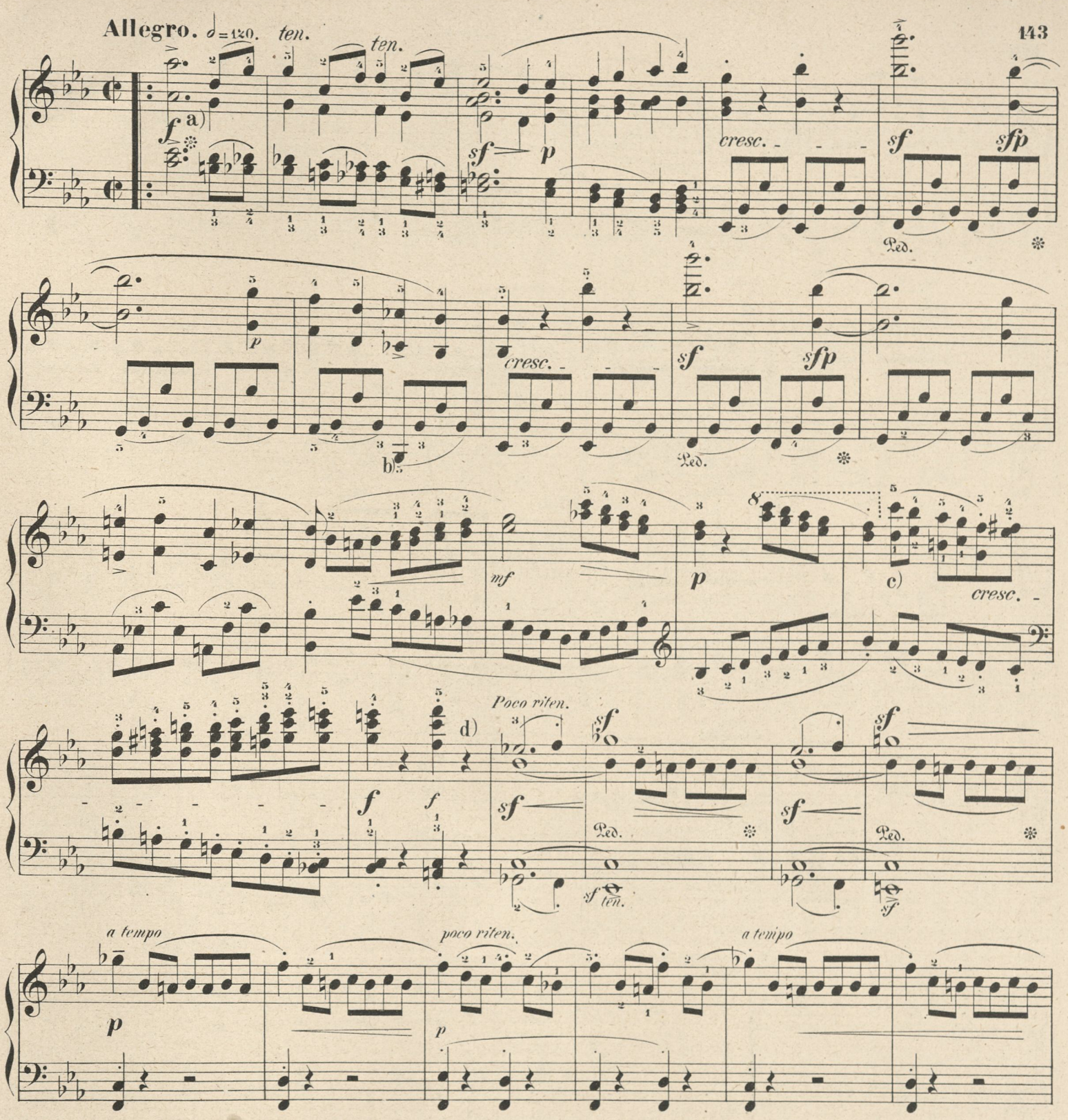
English translation by J. H. Cornell.
Copyright 1891 by Edward Schuberth & Co.

a) *The poetic program of this Sonata* (in a certain way an apotheosis of the three-movement sonata-form itself), *the development of which by the composer, is in the highest degree "plastic;" and which requires all the resources of pure instrumental music on the most melodically limited instrument, the Pianoforte, spares us, to be sure, many comments with regard to aesthetics; not, however, on the other hand, in that of technic, in which direction this work offers still more important problems than the next Sonata, Op. 90, which opens the series of the Pianoforte-works of the so-called "last period" of the Master.*

The technical study should be preceded by an analysis, the principal part of which, the "working up" of the simple and many-formed principal motive (the three descending whole steps, G, F, E-flat) *should be followed up with exactness throughout the whole of the first movement. We recommend to special attention: the inversion of this motive with somewhat altered rhythm, measures 19 - 22 of the Allegro, measures 30 - 33 in syncopated form, the abbreviation to only two whole measure-notes at the beginning of the 2d part* (measures 6, 7 after the sign of repetition), *etc., as less easily distinguishable metamorphoses; then the entrance of the Allegro in the 2d theme, measures 34 seqq.*

b) *The execution of the* ∞  *should not be hurried, but delivered with the freedom of a singer.*

c) *Use the pedal only after having struck the chord, which with pianofortes without wedge-damping is almost always necessary for playing distinctly.*



a) Das Allegrothema kann nicht schwungvoll genug deklamirt werden, namentlich muss der erste Sextaccord sehr energisch und entschlossen klingen. Ein sehr unbedeutendes Verweilen auf der ersten Hälfte des dritten Taktes, also am Schlusse des Vordersatzes, denn der kürzere Nachsatz beginnt *(unbeschadet des Legatobogens)* erst auf dem vierten Viertel, erscheint nicht unangemessen.

b) Diese anscheinend schwierige Bindung ist durch Uebung schon zu erlernen. Das Abstossen der Grundnote würde sehr unschön klingen.

c) Ein dilettantisches Zögern — wegen der Unbequemlichkeit der ersten Doppelgriffe — ist ganz unstatthaft, da dieser Gang leidenschaftlichste Erregtheit ausspricht. Man übe zuvörderst einzelne Fragmente und zwar je nach der Fingerfolge, und benutze diesen Anlass, die ähnliche, aber gerade desshalb um so gefährlichere Stelle im zweiten Theile mitzuüben, um sich die Unterschiede beider genau einzuprägen.

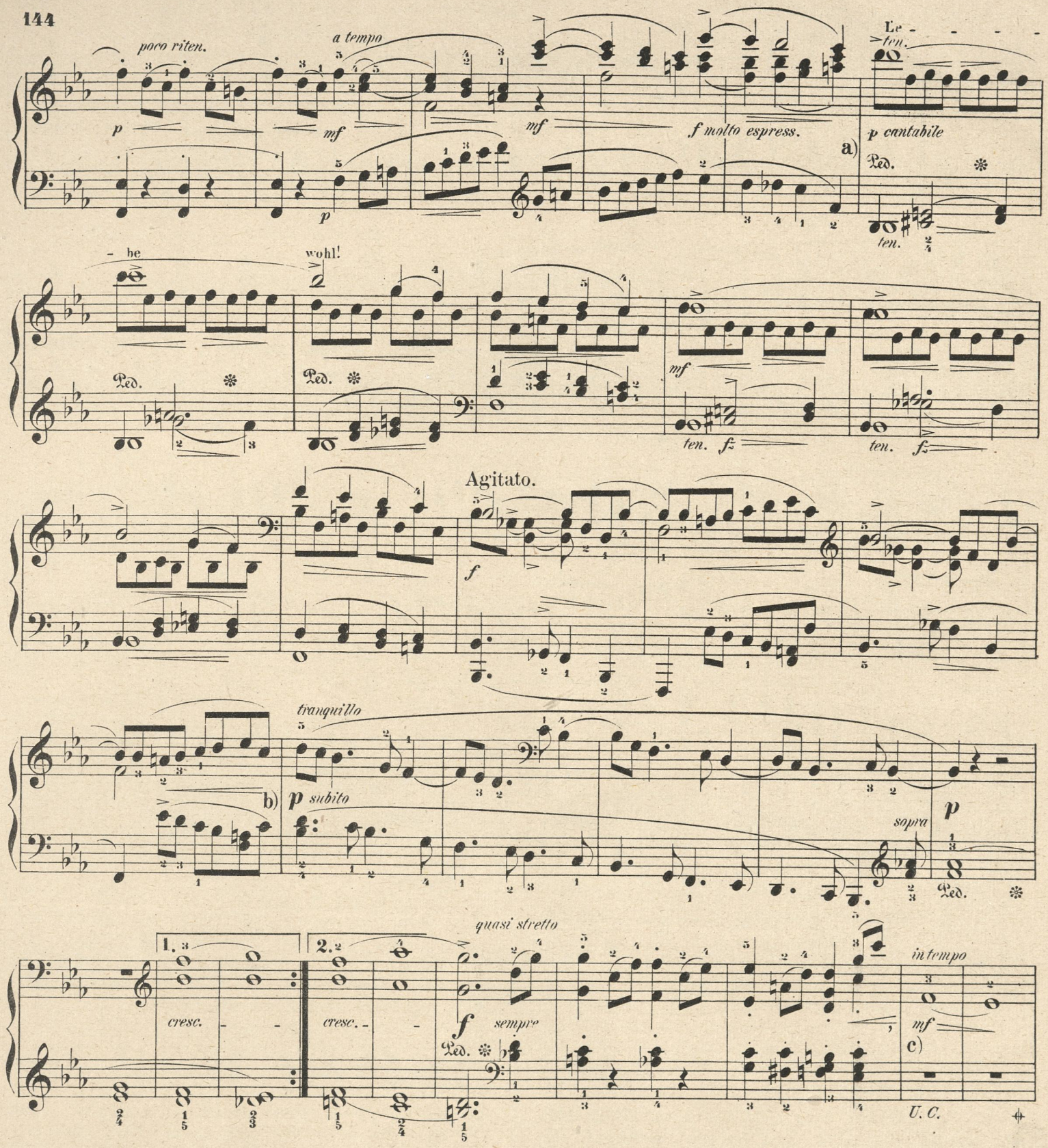
d) Ein geringes Zögern auf der Viertelpause wird der Deutlichkeit der nächsten Phrase, die einen heftigen Ausdruck verlangt, wohl zu Statten kommen.

a) *The allegro theme cannot be declaimed with too much buoyancy, the first sixth-chord especially should sound very energetic and resolute. A very insignificant delay on the first half of the third measure, thus at the close of the thesis, does not appear inappropriate; because the shorter antithesis begins* (without prejudice to the legato-slur) *only on the 4th quarter-note.*

b) *This seemingly difficult legato can be learned through practice. The playing of the fundamental note staccato would sound very ugly.*

c) *A dilettantic delay — because of the inconvenience of the first double-notes — is entirely inadmissible, since this passage expresses the most passionate excitement. We should first practise single fragments, and, indeed, according to the succession of fingers, and utilize this occasion to practise along with it the similar, but* (precisely, therefore) *much more dangerous place in the 2d part, in order to impress upon the memory the difference between both.*

d) *A slight delay on the quarter-note rest will enhance the distinctness of the subsequent phrase, which requires a violent expression.*



a) Der Pedalgebrauch ist hier statthaft, da das Dissoniren zwischen der Oberstimme mit ihrem dem Gehöre fest einzuprägenden Hauptmotive und den schmerzlichen Vorhalten in den Mittelstimmen der linken Hand an und für sich nicht gemildert werden kann. Mit Pedal ist man sicher, das Thema nachklingen zu hören und der Trockenheit des Klaviertons abzuhelfen.

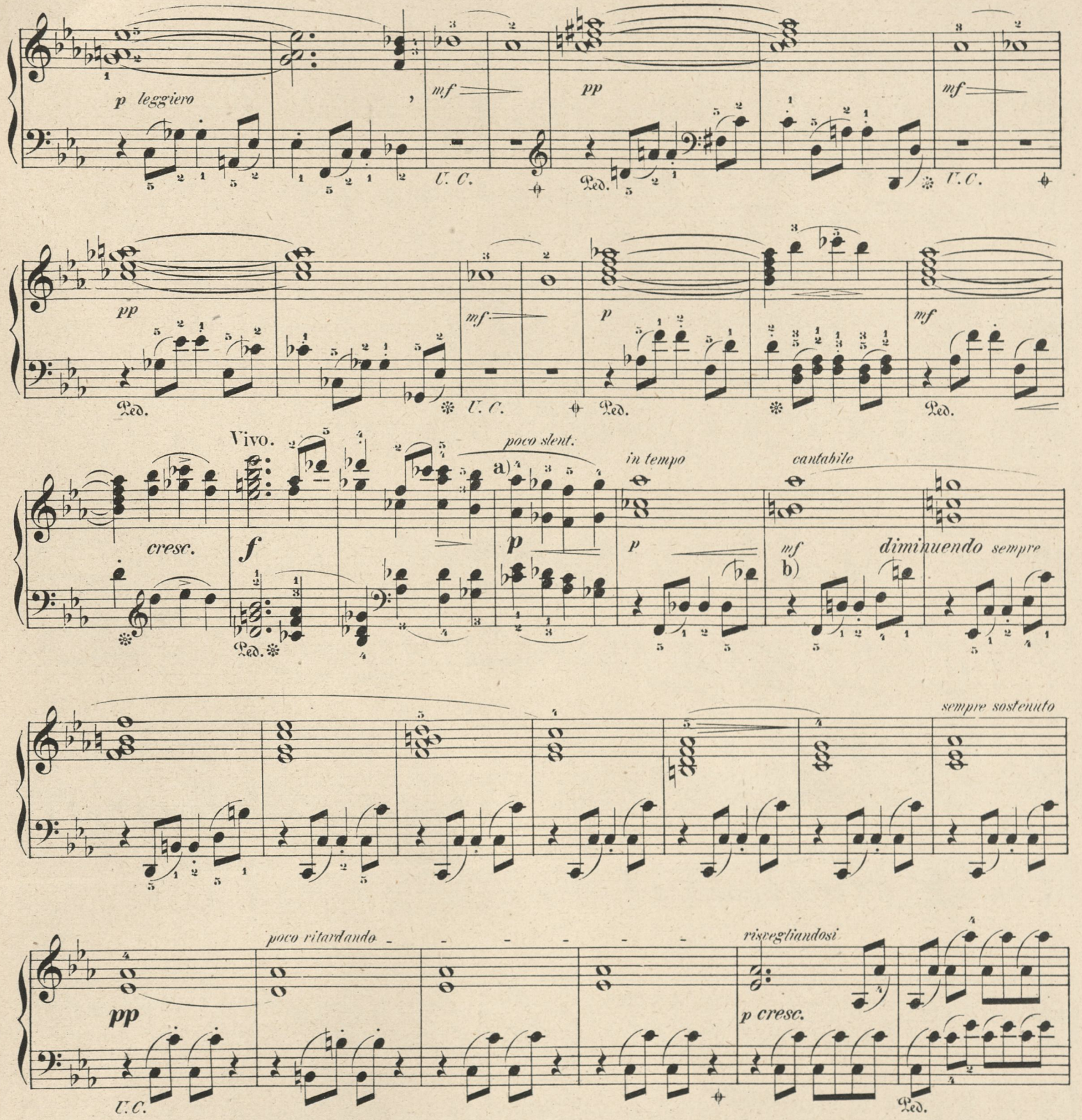
b) Diese Stelle ist ohne bedeutende rhythmische Sicherheit, wie Unabhängigkeit der beiden Hände von einander, nicht vollendet zu reproduziren. Die Gleichmässigkeit der Bewegung muss sich ferner mit absoluter „Ausdruckslosigkeit" verbinden, um den Eindruck einer zeitweiligen Unempfindlichkeit, wie die poetische Absicht der Schilderung des Trennungsschmerzes es erfordert, zu erreichen.

c) Der Herausgeber glaubt durch die abwechselnde Vorschrift des Pedals und der Verschiebung — bei Anwendung letzterer spiele man etwas stärker — das Möglichste versucht zu haben, um der Dürftigkeit des Klaviers einiges Colorit abzulocken.

a) The use of the pedal here is allowable, since the dissonance between the upper voice, with its principal motive, firmly to be impressed upon the ear, and the painful suspensions in the middle voices of the left hand, cannot in itself be reduced. With the pedal, one is certain to hear the theme resound and to do away with the dryness of the pianoforte-tone.

b) This passage cannot be reproduced perfectly without considerable rhythmical certainty, as well as independence of both hands. The evenness of the movement should, moreover, be united with absolute "lack of expression," in order to attain the impression of a temporary insensibility, as the poetic intention of the description of the pain of separation requires.

c) The Editor believes that through the alternate direction of pedal and una corda — while using the latter, one should play somewhat louder — he has attempted his utmost to coax some coloring from the "colorlessness" of the pianoforte.



a) Alle vom Herausgeber zur Verständlichung der Vortragserfordernisse zugesetzten Nüancen des Zeitmaasses und des Ausdruckes sind nirgends als absolut bindende Vorschriften gemeint, und dürfen nur in maassvollster Anwendung Platz finden. Im Allgemeinen ist ein Grundtempo, eine Grundstimmung durchgängig festzuhalten Nur soll dasselbe niemals in tyrannischer Starrheit walten, sondern jeder psychischen Feinheit der Composition ihr Recht gewähren, sich also den verschiedenen Gefühlserregungen elastisch anschmiegen, worüber freilich in letzter Instanz allein der „undefinirbare" gebildete Kunstgeschmack, schliesslich auch das individuelle Temperament entscheidet.

b) Ein sparsamer Pedalgebrauch ist in den nächstfolgenden Takten fortdauernd anzurathen.

a) *All shadings of the tempo and of expression added by the Editor, for making intelligible the requirements of delivery, are nowhere intended as absolutely binding directions, and must be employed in the most moderate way. In general, one fundamental tempo, one fundamental mood should be maintained throughout. Only it should never rule with tyrannical rigidity, but should grant to every psychical delicacy of the composition its rights; thus, therefore, elastically adapting itself to the various emotional sensations, about which, however, in the last instance, only the "undefinable" educated artistic taste, and, finally, also the individual temperament decides.*

b) *A sparing use of the pedal is continually advisable in the measures next following.*

a tempo

ten.

ten.

sf

sf

p

cresc.

sf

sfp

sfp

p

cresc.

sfp

sfp

Ped.

mf

p

cresc.

f

poco riten.

sf

sf

Ped.

sf

sf

Ped.

a tempo

p

poco riten.

p

a tempo

poco riten.

p

mf

a tempo

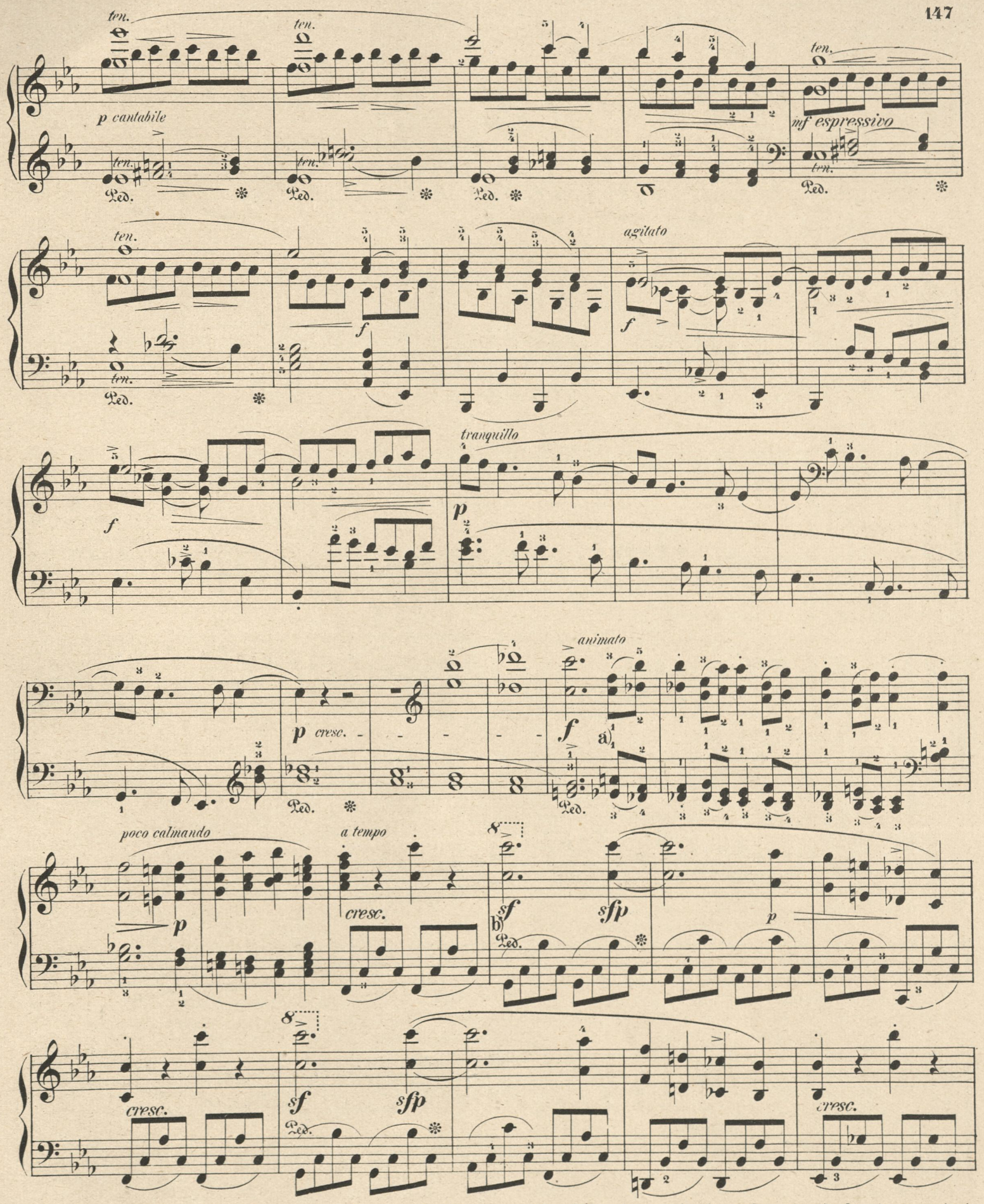
8

p

f

molto espress.

p

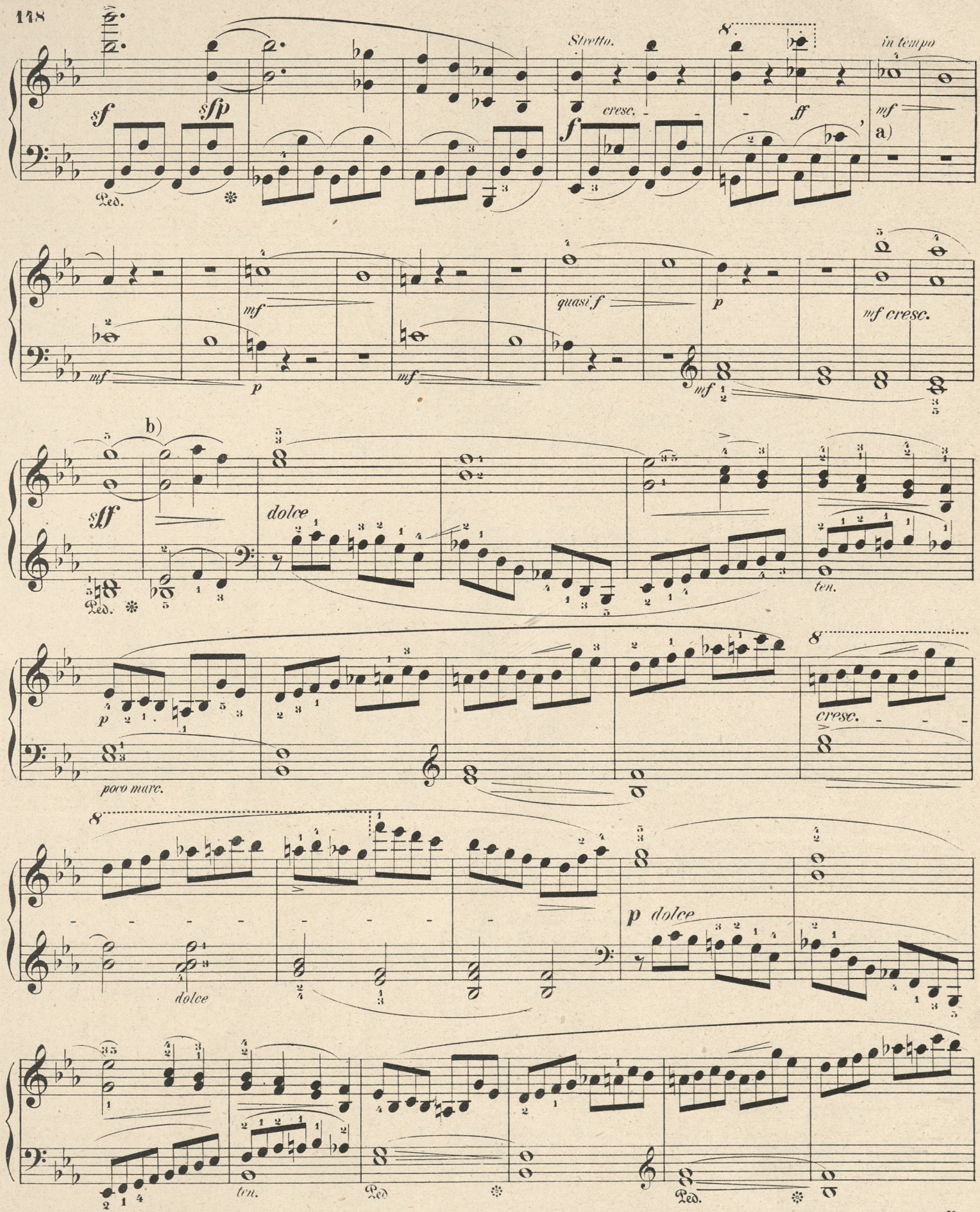


a) Dieser Fingersatz ist nur scheinbar unbequem. Wer ihn erlernt hat, dem bleibt er sicher in den Fingern, deren abwechselnde Benutzung bei Klavieren von schwerer Repetition vor jeder Verfehlung schützt.

b) Für den vorhergehenden Takt gestattet der Herausgeber keinen Pedalgebrauch, weil dieser zwar nicht die Harmonie stören, wohl aber die kurzen Viertelschläge der rechten Hand in ausgehaltene Tone verwandeln würde.

a) *This fingering is only seemingly inconvenient. Whoever has learned it, will be sure of it forever in his fingers, the alternate application of which on pianofortes of difficult repetition-touch protects against every mistake.*

b) *For the preceding measure, the Editor does not allow the use of the pedal, not because it would not disturb the harmony, but because it would change the short quarter-note strokes in the right hand into sustained tones.*



a) Wie dieser Dialog schön und wirkungsvoll zu spielen sei, lässt sich nicht lehren. Denn so bildsam auch der Anschlag auf dem Klaviere ist — er vermag sich auf unseren heutigen Flügeln von Pleyel, Erard, Bechstein und Steinway bis zu seelenvollem Gesange zu erheben — das Gefühl für die Modulation desselben muss ein angeborenes sein.

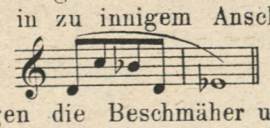
b) Ein geringes Zögern bei dieser Zurückleitung ist jedenfalls ängstlichem Takthalten vorzuziehn.

a) *How to play this dialogue beautifully and effectively, cannot be taught. For, howsoever the touch on the pianoforte may be capable of being moulded — it may, on our modern grands of PLEYEL, ERARD, BECHSTEIN and STEINWAY, rise to soulful song — the feeling for the modulation of touch must be inborn.*

b) *A slight slackening at this "returning" is certainly preferable to an over-strict adherence to the regular time.*

a) Das auf die nächsten fünf Takte ausgedehnte „crescendo“ ist vom Componisten vorgeschrieben, darf also eigenmächtig nicht verändert werden. Der Herausgeber zieht es vor, im dritten Takte „piano“ eintreten und das „crescendo“ zu erneuern, im fünften jedoch schon das „diminuendo“ des sechsten Taktes zu beginnen und mit einem „ritardando“ zu verbinden.

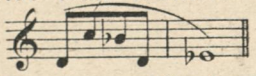
b) Die Nothwendigkeit einer kleinen Pause vor der berühmten Schlussstelle rechtfertigt sich nicht blos ästhetisch, sondern auch rein musikalisch. Ohne dieselbe verliert die Bedeutung des Hauptmotivs, von dem zuerst nur die Unterstimme auftritt, ihr ganzes Gewicht und der vorhergehende Passus wird in zu innigem Anschluss an die Tonika höchst trivial:



c) Eine Polemik gegen die Beschmäher und Verbesserer dieser vier, allerdings mehr der Natur- als der Kunstmusik angehörigen Takte, scheint uns verspätet. Der allgemeine Musikverstand hat in dem letzten Jahrzehnt doch so viel Fortschritte gemacht, dass er sich nicht mehr über Beethoven's Kühnheit, sondern nur über die Kühnheit eines Oulibicheff und Anderer noch wundert. Was nun den Vortrag der Stelle selbst anlangt, so ist vor Allem möglichste Einfachheit zu empfehlen und das Studium der Eigenthümlichkeiten des gerade benutzten Instrumentes. Man höre sich selbst zu und beachte vor Allem, dass die eintretende Stimme vor der verschwindenden stets klar hervortrete. Der Herausgeber nimmt in jedem dieser vier Takte das Pedal genau auf das zweite und dritte Viertel.

a) *The "crescendo" extended over the next 5 measures is prescribed by the composer, therefore should not be arbitrarily altered. The Editor prefers to let the piano" enter in the 3d measure and to renew the "crescendo", yet in the 5th to begin already the "diminuendo" of the 6th measure, and to unite it with a "ritardando".*

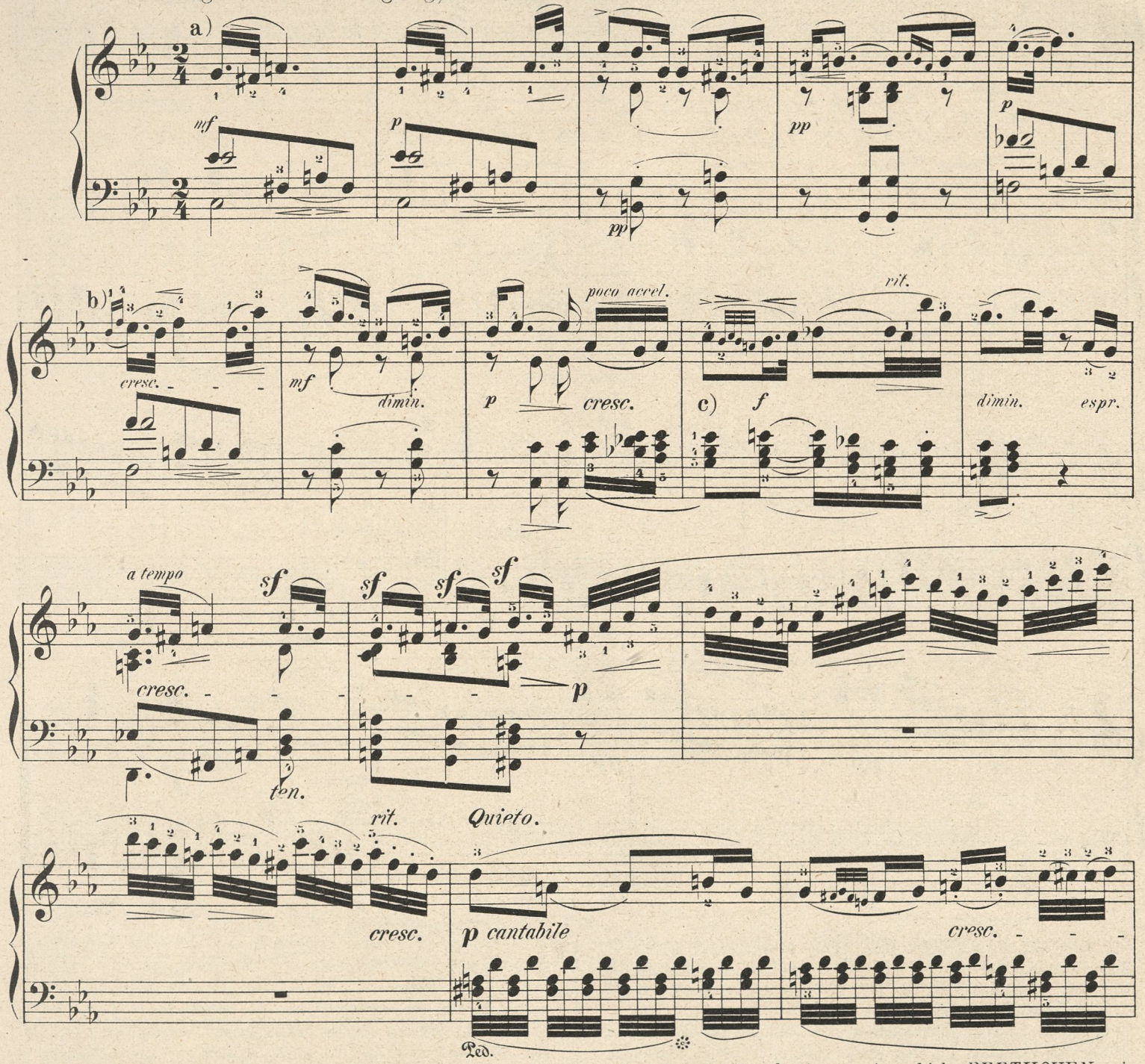
b) *The necessity of a slight pause before the celebrated closing passage, is justified not only aesthetically, but also purely musically. Without it, the significance of the principal motive, of which only the lower voice appears first, loses its entire weight, and the preceding passage becomes, in too close connection with the tonic, extremely trivial:*



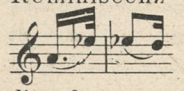
c) *A controversy with those who ridicule and would improve these four measures, belonging, it is true, rather to the music of nature than of art, seems to us to have come too late. General musical intelligence has, after all, made such progress in the last decennary, as no longer to wonder at BEETHOVEN'S daring, but at OULIBICHEFF *), and of still others. As to the delivery of the passage itself, we recommend above all the greatest simplicity, and the study of the peculiarities of the instrument used. One should listen to one's self, and take pains before everything else that the entering voice continually stands out clearly against the disappearing one. In each one of these four measures the Editor takes the pedal exactly on the 2d and 3d quarter-notes.*

*) *A Russian nobleman* (1795-1858), *whose partiality for MOZART led him to criticise BEETHOVEN* (particularly in his later compositions) *in his published works with great severity, for which he was attacked by LENZ. In his reply, "BEETHOVEN, ses critiques" etc., he reiterated his opinions* (which were held also by musicians like RIES and SPOHR), *with still greater vehemence.* (TRANSLATOR.)

Andante espressivo. M. M. ♪= 72.
In gehender Bewegung, doch mit Ausdruck.



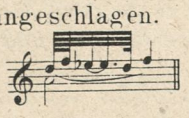
a) Hier ist der erste Fall, dass Beethoven, um seine Absicht deutlicher auszusprechen, für die Tempobezeichnung deutsche Ausdrücke zu Hülfe nimmt. In seinen letzten Werken kehrt er zur italienischen Terminologie zurück, über deren Bedeutung noch heute unter den Musikern weit mehr Uebereinstimmung herrscht. In der Vorschrift „gehende Bewegung, doch mit Ausdruck" liegt enthalten, das gar manche Stellen einen schmachtenden, adagioartigen Charakter tragen sollen, wohin z. B. gleich die Reminiscenz an die Einleitung des ersten Satzes:

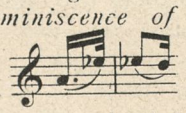


gehört. Wie also jedes Schleppen, ist auch die oft gerügte Starrheit des Tempo hier zu vermeiden.

Wessen Hand die erste Dezime zu spannen und während der Mittelfingerbewegung auszuhalten, schwer fallen sollte, nehme das „e s" gleich mit der rechten Hand, wie im fünften Takte das „a s".

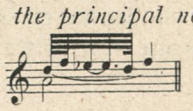
b) Diese heute selten gewordene Verzierung heisst nach Ph. Em. Bach mit ihrem technischen Namen der „Anschlag" und wird natürlich wie alle anderen Ornamente behandelt, nämlich zur Hauptnote angeschlagen.

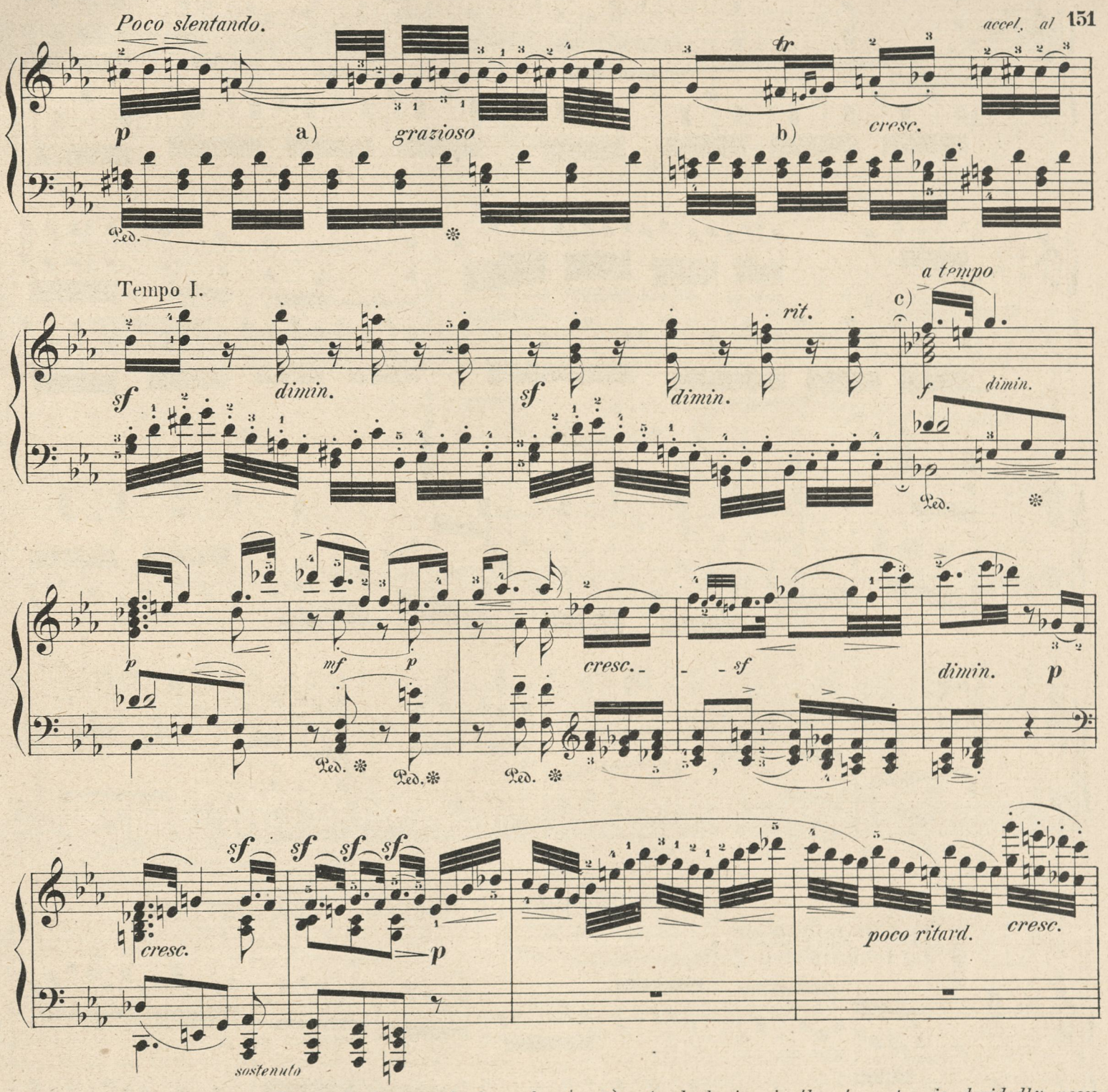
Somit ist die Ausführung: 

a) *This is the first case in which BEETHOVEN, in order to express his intention more plainly, brings in the aid of German expressions for the tempo-designations. In his last works, he returns to the Italian terminology, concerning whose meaning there prevails even to this day much greater agreement among musicians. In the direction "gehende Bewegung, doch mit Ausdruck" is comprised that very many places should have a longing, a d a g i o-like character, to which belongs, e.g., the reminiscence of the introduction of the first movement:*  *Thus, all dragging, as also the often reproved rigidity of the t e m p o, should here be avoided.*

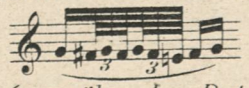
Should any one's hand find it difficult to stretch the first tenth and sustain it during the movement of the middle fingers, let him at once take the "E-flat" with the right hand, just as in the fifth measure the "A-flat".

b) *This embellishment, seldom used in our day, is called, according to PH. EM. BACH by the technical name of "stroke" ("Anschlag"), and is, of course, treated like all other ornaments; i. e., is struck taking its time from the principal note.*

Accordingly, the execution is this: 



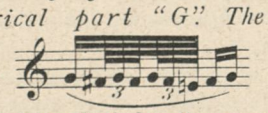
a) Ein Zurückhalten im Tempo ist hier entschieden nothwendig, wenn diese anmuthigen Melismen nicht leichtsinnig klingen sollen.

b) Die getreue Ausführung dieses Taktes nach der Aufzeichnung ist desshalb unmöglich, weil sie eine grammatisch falsche Accentuation, die des leichten Takttheils „g“ produziren würde. Der Herausgeber empfiehlt die Aenderung:  in welcher die vielleicht vom Autor *(gegenüber dem Doppelschlage zwei Takte vorher)* beabsichtigte Steigerung enthalten ist.

c) Die vom Herausgeber hier angedeutete Pause *(bis zu einer Achtelpause ausdehnbar)* ist absolut nothwendig, um dem Ohre das „Anakoluth“ fühlbar zu machen, das in der Zusammenhangslosigkeit der beiden Takte besteht, deren zweiter eine Interjection des Schmerzes bringt, die plötzlich forte gespielt werden muss.

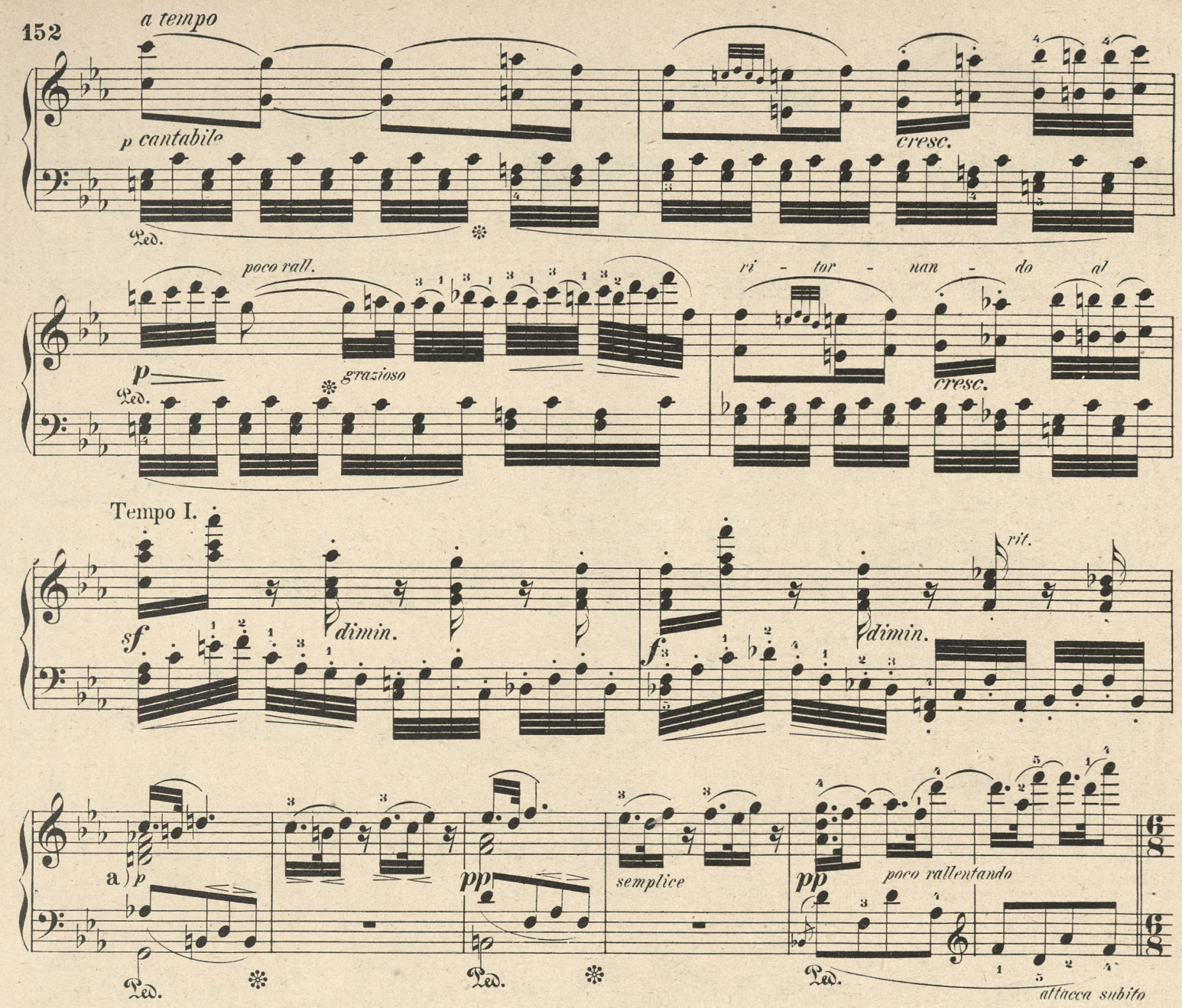
Ein Seitenstück hierzu findet sich vor dem sechst-letzten Takte dieses Satzes, wo aber das Auffällige durch melodisch regelrechtes Hinabsteigen der Oberstimme „des c h“ wesentlich gemildert wird, was hier nicht der Fall ist.

a) *A slackening in the tempo is decidedly necessary here, if these graceful melismata are not to sound frivolous.*

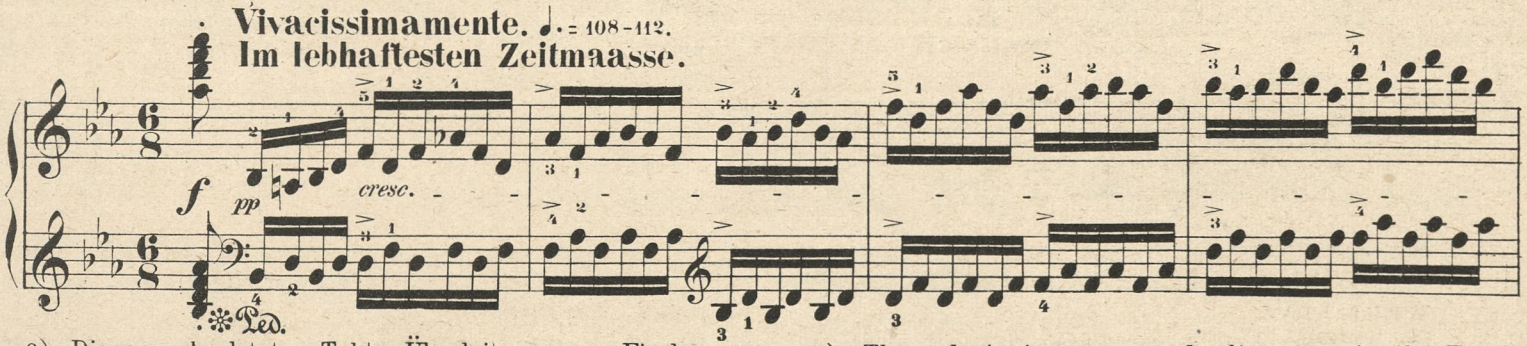
b) *The exact execution of this measure, according to the notation, is impossible, for the reason that it would produce a grammatically false accentuation, i. e., on the unaccented metrical part "G". The Editor recommends the alteration:*  *in which the intensification perhaps intended by the composer* (in contrast to the turn, two measures before) *is contained.*

c) *The pause* (expansible to an eighth-note rest) *here indicated by the Editor, is absolutely necessary in order to make perceptible the "anacolution", which consists in the incoherence of the two measures, the second of which bears an interjection of pain, which should be played suddenly forte.*

A counterpart to this is found before the sixth measure before the end of this movement, where, however, the remarkable feature is essentially softened through melodically regular descent of the upper voice, "D-flat, C, B", which is not the case here.

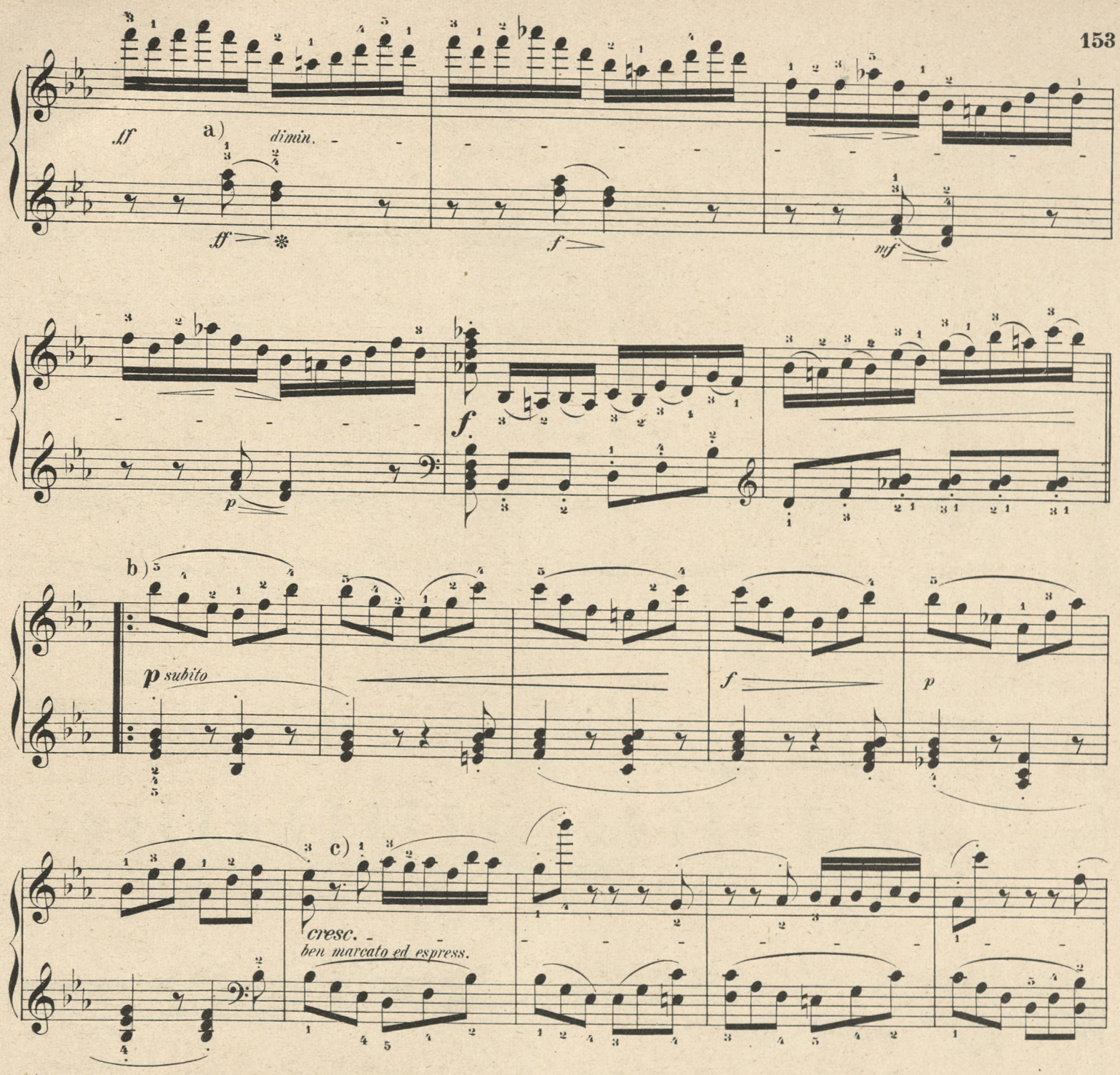


DAS WIEDERSEHN. LE RETOUR. *THE RETURN.*



a) Diese sechs letzten Takte Überleitung zum Finale gehören zu den geist- und gefühlsvollsten „Einfällen" des Tondichters. Der Schmerz des über die Abwesenheit der geliebten Person Trauernden hat sich in klagendem Monologe ausgesprochen, es folgt ein Augenblick des Unbewusstseins, das still und leise eine Ahnung von der nahen Rückkehr des Andern durchzieht. Man sieht gleichsam den Einsamen mit zur Erde gesenkten Blicken wandeln, die sich plötzlich erleuchten; ein Aufschlag des Auges, ein Ausruf des Entzückens und nun in heftiger Eile dem Neugefundenen entgegen! Greller und bunter wird vielleicht ein anderer Componist in Tönen malen können, plastischer, inniger und feiner sicher nicht. Der Monolog wird nun im letzten Satze durch einen der extatischesten Dialoge abgelöst, der nur seines Gleichen in Richard Wagners „Tristan und Isolde" *(Act II, Scene 2)* findet. Wir empfehlen Dichtung und Musik dieser Scene zu einer vergleichenden Nebenstudie, von welcher manch nutzbarer Niederschlag für den Vortrag dieser Sonate gewonnen werden kann. So wenigstens ist es dem Herausgeber ergangen. Gleicher Nutzen würde aus dieser Nebenstudie Sängern für den Vortrag des Liebesduetts aus dem zweiten Akte von Beethovens „Fidelio" erwachsen.

a) *These last six measures leading over to the Finale belong to the most intellectual and sentimental "ideas" of the tone-poet. The grief of the one sorrowing over the absence of the beloved person has expressed itself in a mournful monologue, a moment of unconsciousness follows, penetrated calmly and softly by the presentiment of the near return of the other. We see, as it were, the lonely one walking with eyes cast down to the ground, which all at once lighten up; an upward glance of the eye, a cry of delight, and now in eager haste toward the newly-found one. Another composer may, perhaps, be able to paint in tones more glaringly and showingly, but more plastically, cordially and delicately, surely not. The monologue is now relieved in the last movement by one of the most extatic dialogues, which finds its equal only in RICHARD WAGNER'S "Tristan and Isolde"* (Act II, scene 2). *We recommend the poetry and music of this scene for a companion study, from which may be gathered many a useful deduction for the delivery of this sonata. At least, so it was with the Editor. A similar advantage would accrue from this collateral study to singers for the delivery of the love-duet in the 2d act of BEETHOVEN'S "Fidelio".*



a) Auch die programmscheuesten Spieler werden sich nicht enthalten können, in dem fallenden Terzenpaare der linken Hand die Geberde des Winkens mit einem Tuche, kurz das Tonbild eines Zeichens veranschaulicht zu sehen, welches der Erwartende dem Kommenden von seiner Gegenwart ertheilt.

Man vergleiche hiermit den Schlusssatz der grossen Arie der Rezia aus Weber's Oberon, der wohl nicht unbeabsichtigt in derselben Tonart steht.

b) Das Hauptthema, das in unmittelbarer Folge *(ohne Athempause)* auf das Vorangehende mit plötzlichem „piano" einzusetzen hat, muss dieselbe Erregtheit, aber in leiser Bebung veranschaulichen. Dies kann mit vollständig gleicher Taktfestigkeit vereinigt werden. Das „crescendo" im zweiten und dritten Takte nebst dem „diminuendo" im vierten ist eine sehr feine Empfindungsschattirung des Autors, der sicher jener naturalistischen Vortragsweise, die Melodie beim Aufsteigen anschwellen, beim Herabsteigen an Stärke abnehmen zu lassen, hat vorbauen wollen.

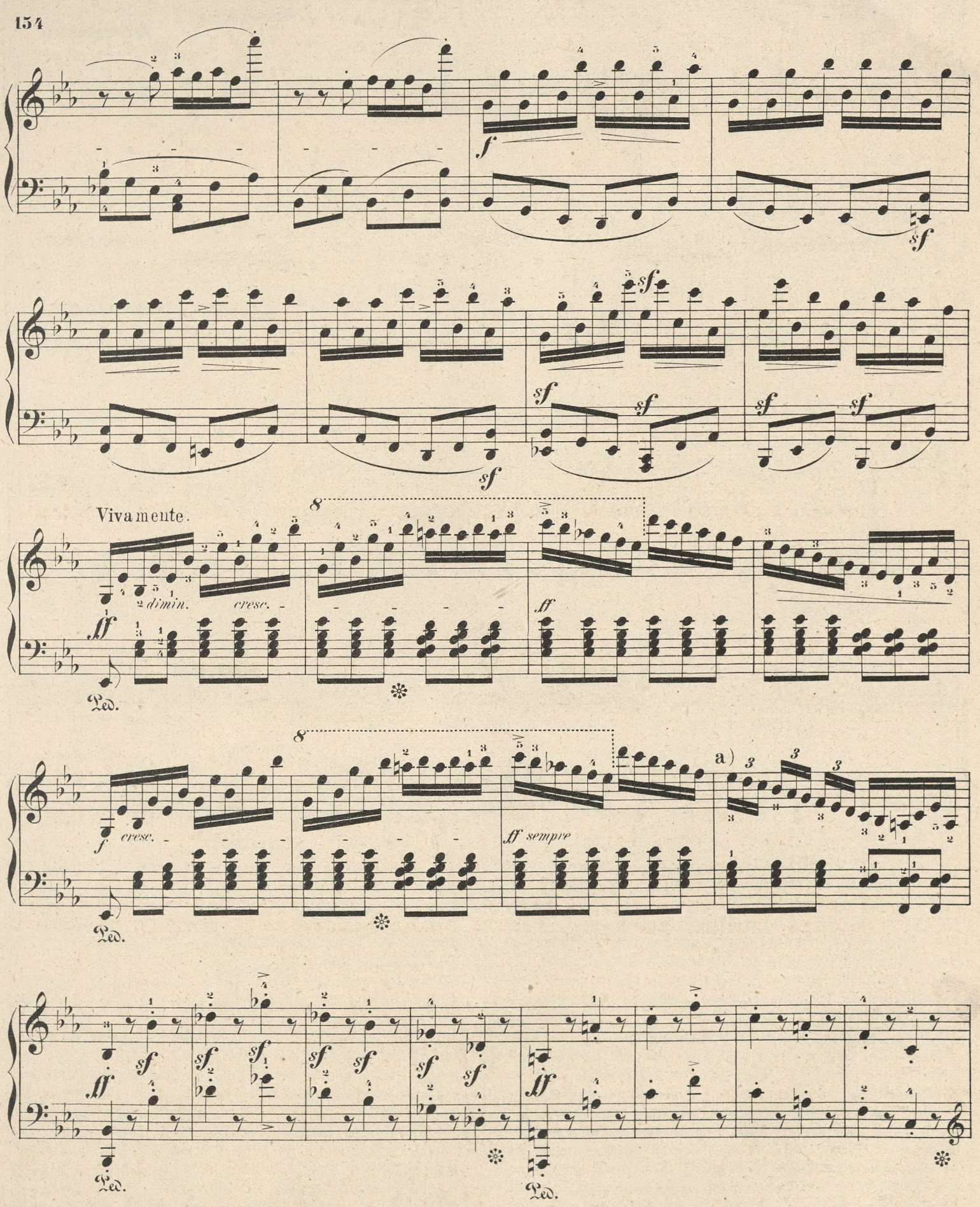
c) Dieser geniale Contrapunkt in der rechten Hand muss sich zwar sehr discret der dominirenden Bassmelodie unterordnen, ist aber mit grosser Wärme und correkter Beobachtung der Anschlagsvarietäten vorzutragen. Vor äusserlicher Hast wird ebenso sehr wie vor innerlicher Trockenheit gewarnt und schliesslich eine wohlberechnete Vorbereitung der erst im neunzehnten Takte eintretenden „Explosion" anempfohlen.

a) *Even players that are the most adverse to program-music, cannot help but see represented in the descending pairs of thirds in the left hand the gesture of waving with a handkerchief; in a word, the tone-picture of a sign by which the expectant one indicates his presence to the coming one.*

Compare with this the closing movement of Rezia's grand aria from WEBER'S "Oberon," which, perhaps not unintentionally, is in the same key.

b) *The principal theme, which must enter in immediate succession* (without pause for taking breath) *to the preceding, with sudden "p i a n o," should illustrate the same excitement, but in gentle vibration. This can be accomplished with perfectly equal time-firmness. The "c r e s c e n d o" in measures 2 and 3, together with the "d i m i n u e n d o" in 4, is a very delicate sentimental shading of the composer, who certainly wished to prevent that naturalistic manner of delivery, of swelling the melody when ascending, and decreasing in power when descending.*

c) *The genial counterpoint in the right hand should, it is true, be very discreetly subordinated to the dominating bass-melody, but should be delivered with great warmth and with correct observance of the varieties of touch. We warn against external haste as well as against interior dryness, and lastly we recommend a well-calculated preparation of the "explosion," entering for the first time in the 19th measure.*



a) Diese Stelle darf durchaus nicht „freier“ als sie aufgezeichnet ist, ausgeführt werden. Auf die erste Takthälfte gehören neun, auf die zweite sechs Noten. Der Fingersatz des Herausgebers erleichtert die Bemühung nach Correktheit.

a) *This place should by no means be executed more "freely" than it is notated. To the first half of the measure belong nine, to the second six notes. The Editor's fingering facilitates the endeavor for correct performance.*

a) *p* *grazioso* *mf* *p* *ben distinto*

p *mf* *p* *poco rit.*

a tempo

b)

c) *tr*

p *leggiero* *p* Ped. *p sempre*

a) Ueber die Auffassung dieser achttaktigen Variation der vorhergehenden Schläge grüble man ebenso wenig als über die der letzteren. Diese wird einfach forte, jene piano gespielt. Durch die Vorschläge soll die kleine flatterhafte Figur in eine Triole umgewandelt werden.

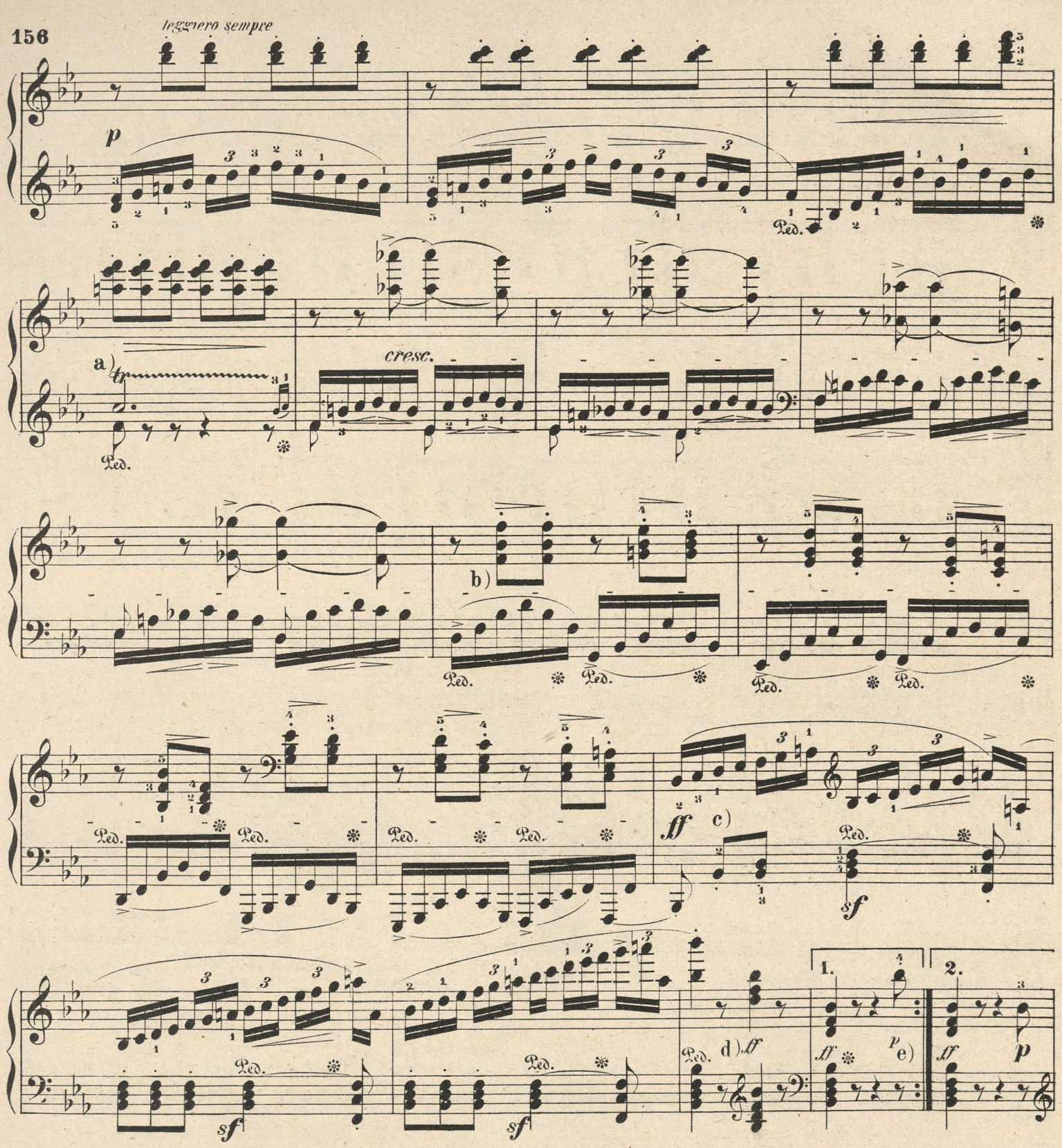
b) Dieses sogenannte „zweite“ Thema behandle man im Ausdruck als viertaktige Periode, wie der Componist vorgeschrieben. Als zweitaktige aufgefasst — die Versuchung liegt nahe, weil sie den Noten nach aus einer einfachen Wiederholung besteht — würde sie ins Oberflächliche und Banale herabgewürdigt werden. Der Daumen der linken Hand muss gut „gleiten.“

c) Dieser Triller hat mit der Hauptnote c zu beginnen, damit das d im folgenden Takte ungeschwächt eintreten kann.

a) *One should not trouble himself any more about the conception of this 8-measure variation of the preceding eight-bar passage, than about the eight-bar passage itself. This latter is played simply f o r t e, the former p i a n o. By means of the appoggiaturas, the small flighty figure should be changed into a triplet.*

b) *This so-called "second" theme should be treated with regard to expression as a 4-measure period, as prescribed by the composer. Conceived as a 2-measure period — the temptation is strong, because it consists, according to the notes, of a simple repetition — it would be degraded to the superficial and commonplace. The left hand thumb must "slide" well.*

c) *This trill should begin with the principal note C, in order that the D in the following measure may enter unimpaired.*



a) Das _ nothwendigerweise energische _ Zusammenschlagen der Quinte in der linken Hand würde unschön klingen, man führe daher die Stelle folgendermaassen aus: u.s.w.

b) Ohne die Nüance ⟩ würde die Melodie nicht zur Geltung kommen, die im Grunde so lautet: , und nur, dem leidenschaftlichen Charakter der Bewegung entsprechend, gewissermaassen zerstückelt erscheint.

c) Pedantisch genaue Eintheilung der Triolen, wie sie der Componist vorgeschrieben, wird Demjenigen eingeschärft, der keine Verstümmelungsabsicht hegt. Die Nothwendigkeit hiervon wird bei Vergleichung des dritten Taktes mit dem ersten und zweiten jedem wohlgeübtem Ohre einleuchten.

d) Den zweiten Accord hat der Herausgeber um eine Octave höher gelegt, aus Klangrücksichten.

e) Eine ästhetische oder formale Nothwendigkeit für die traditionsgemässe Wiederholung des ersten Theiles ist nicht vorhanden. Dass man ihn gern noch einmal spielen oder hören möchte, ist kein Grund. Denn dann könnte man ihn ebensowohl noch einige Male mehr wiederholen.

a) *The _ necessarily energetic _ playing together of the fifth in the left hand would sound ugly, therefore the place should be executed thus:* *etc.*

b) *Without the nuance ⟩ the melody would not assert itself, which in the main runs thus:* *and, in keeping with the passionate character of the movement, seems only to a certain extent dismembered.*

c) *Pedantically exact distribution of the triplets, as prescribed by the composer, is inculcated on him who has no intention to mutilate. The necessity of this will be evident to every well-trained ear, on comparing the 3d measure with the 1st and 2d.*

d) *The Editor has, for reasons of sonority, put the 2d chord an octave higher.*

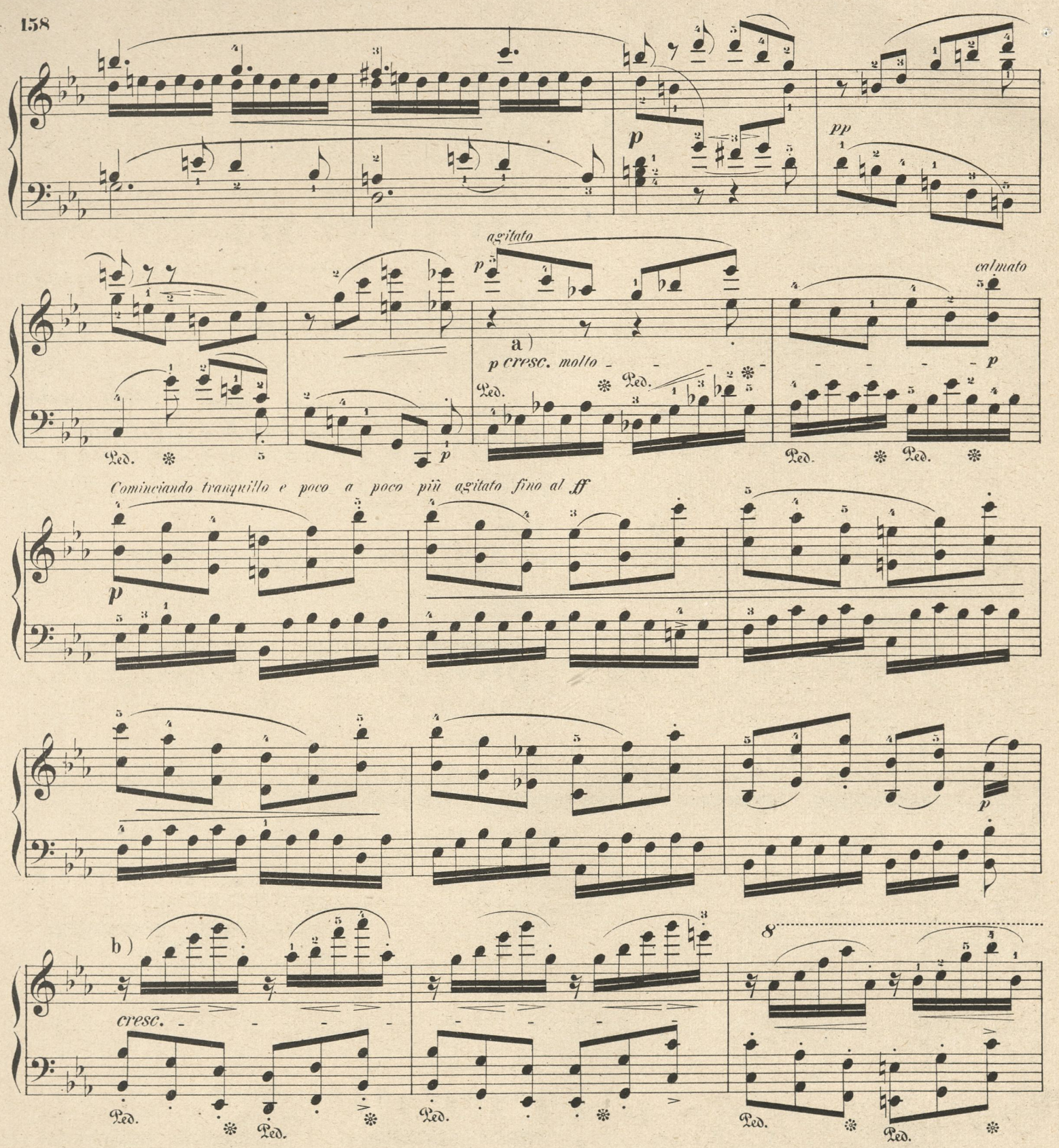
e) *There exists no aesthetic or formal necessity for the traditional repetition of the first part. That one would like to play or hear it once more, is no reason. For then one might just as well repeat it several more times.*

a) Dieser Mittelsatz bis zur Rückkehr des Hauptmotivs ist vielleicht die „Perle“ des Ganzen. Mit kunstvollster thematischer Arbeit vereinigt sich eine poetische Succession von Stimmungen, deren extatischen Charakter in so ideal-schöne Form zu fassen, allerdings nur dem Genius Beethoven's gegeben war.

Was die Ausführung anlangt, so darf der Spieler hier allerdings seinem individuellen Geschmacke grössere Taktfreiheit gestatten, als bei dem vorhergehenden Abschnitte; doch ist auch hier vor einem die Einheit des ganzen Bildes störenden Missbrauche zu warnen. Nur stets erneuetes Studium wird den gewissenhaften Spieler das richtige Maass erkennen lassen.

a) *This middle movement, up to the return of the principal motive, is perhaps the "pearl" of the whole. With the most artistic thematic work is united a poetic succession of humors, whose extatic character it was surely given to the genius of BEETHOVEN alone to put in so ideally-beautiful a form.*

As for the execution, the player may of course allow here greater freedom of t e m p o to suit his individual taste, than in the preceding division; yet here also we warn against an abuse disturbing the unity of the whole picture. It is only through constantly renewed study that the conscientious player will discern the right proportion.

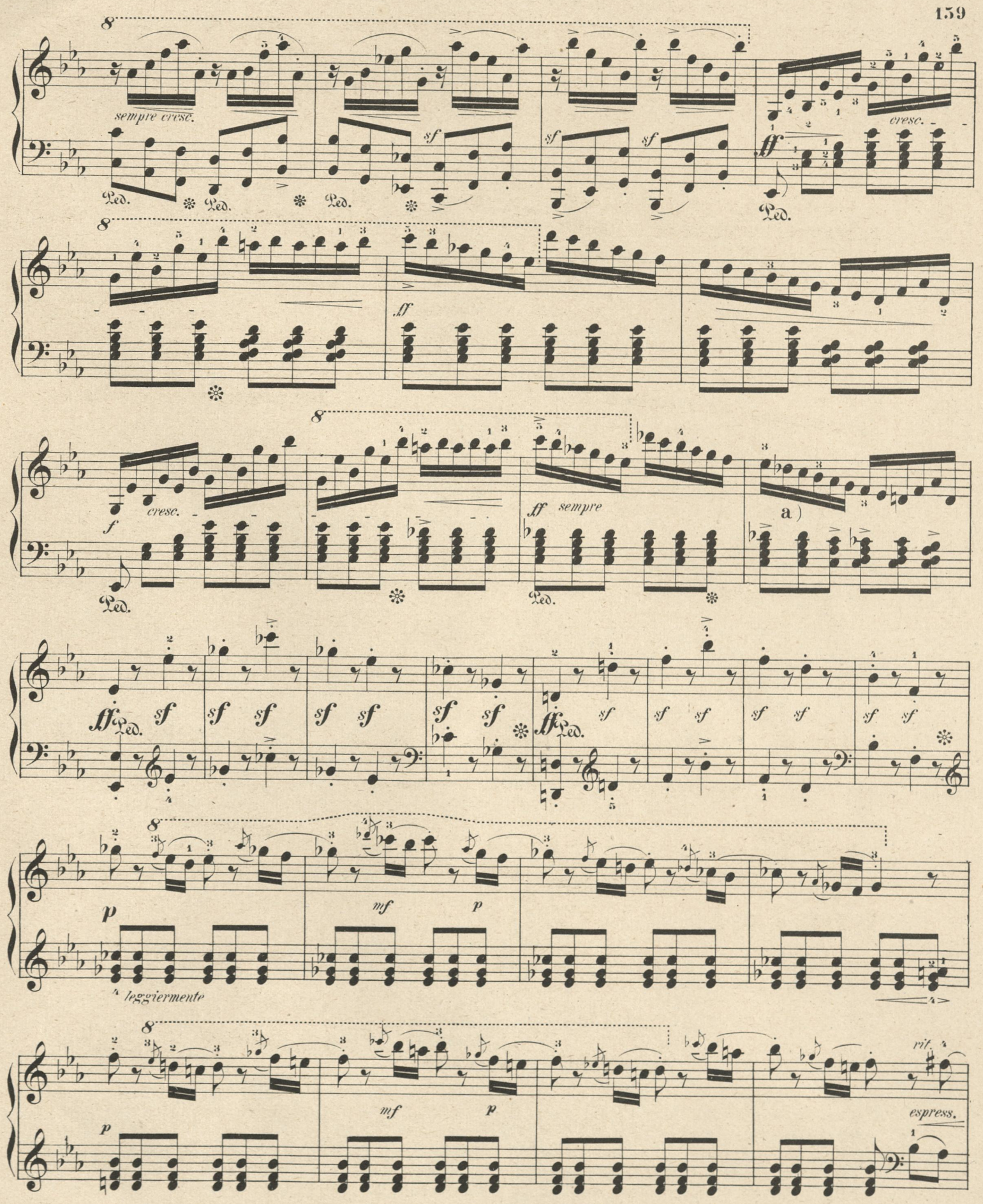


a) Diese Stelle bietet, abgesehen von ihrer poetischen Schönheit – das unwillkürliche Aufjubeln dämpft sich plötzlich zu seligem Geflüster *(ein guter Erläuterungsfall für das Verständniss der psychischen Bedeutung der dem Meister so wesentlich eigenthümlichen „plötzlichen piano's")* – noch ein merkwürdiges Beispiel, wie die Tonart der Unterdominante zur Bejahung der Grundtonart verwendet werden kann.

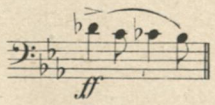
b) Die rechte Hand muss die ihr zuertheilte Figur stets mit grosser Leidenschaftlichkeit spielen und dadurch den nöthigen Beitrag zur Klangfülle des Ganzen liefern, welche bei der grossen Entfernung der Spiellage beider Hände um so eifriger anzustreben ist. Die etwaige Trockenheit der Wirkung des „Staccato" in der linken Hand könnte vielleicht durch ein Schleifen der ersten beiden Octaven jedes Taktes gemildert werden.

a) *This place, apart from its poetic beauty — the involuntary shout of joy is suddenly smothered into an extatic whisper* (a good illustrating case to understand the psychical meaning of the "sudden piano" so essentially peculiar to the Master) – *offers an additional remarkable example, of how the key of the subdominant can be applied to the "affirmation" of the fundamental key.*

b) *The right hand should play the figure assigned to it with great passionateness, and thereby furnish the necessary contribution to the sonority of the whole, which is all the more earnestly to be strived after on account of the great remoteness of the position of the two hands. The possible dryness of the effect of the "staccato" in the left hand, might perhaps be tempered by means of a sliding of the first two octaves of each measure.*



a) Sehr wichtig ist deutliches Hervortreten der Mittelstimme :
It is very important that the middle voice should stand out distinctly:



in tempo

a) *p*

f

p

tr

p

Ped.

leggiero

p

b) *tr*

cresc.

a) In der Nüancirung dieser Stelle, welche von jener der Parallelphrase im ersten Abschnitte (*B dur*) so wesentlich abweicht, liegt kein zu berichtigender Schreib- oder Druckfehler vor. Das „crescen`do“ soll durch die ganze viertaktige Periode ausgedehnt werden und dann plötzlich erlöschen. Aesthetisch könnte man dies so erklären: die Freude gewinnt Consistenz, sie stammelt nicht mehr wie im Anbeginn, sie vermag sich langathmiger auszutönen.

b) Es ist hier ein ähnlicher Fall wie auf Seite **156**, wo man die bezügliche Anmerkung vergleichen kann; nur kann hier der Triller sofort beginnen, da die Bassnote nicht aufs Neue angeschlagen zu werden braucht.

a) *In the shading of this place, which so essentially differs from that of the parallel phrase in the first division* (B-flat major), *there is no mistake, either of the pen or of the press, to be corrected. The “c r e s c e n d o” should be extended throughout the whole 4-measure period and then suddenly die out. Aesthetically, this might be explained in this way: the joy is gaining consistency, it stammers no longer as at the beginning it is able to give itself utterance with longer breath.*

b) *There is here a case like that on page 156, where the appropriate Remark can be compared; only here the trill can begin at once, as the bass-note need not to be struck anew.*

Un poco più mosso.

p

cresc.

mf *cresc.*

f *cresc.*

ff

Ped. *sf*

Ped. *sf*

Ped. *sf*

fff *ff*

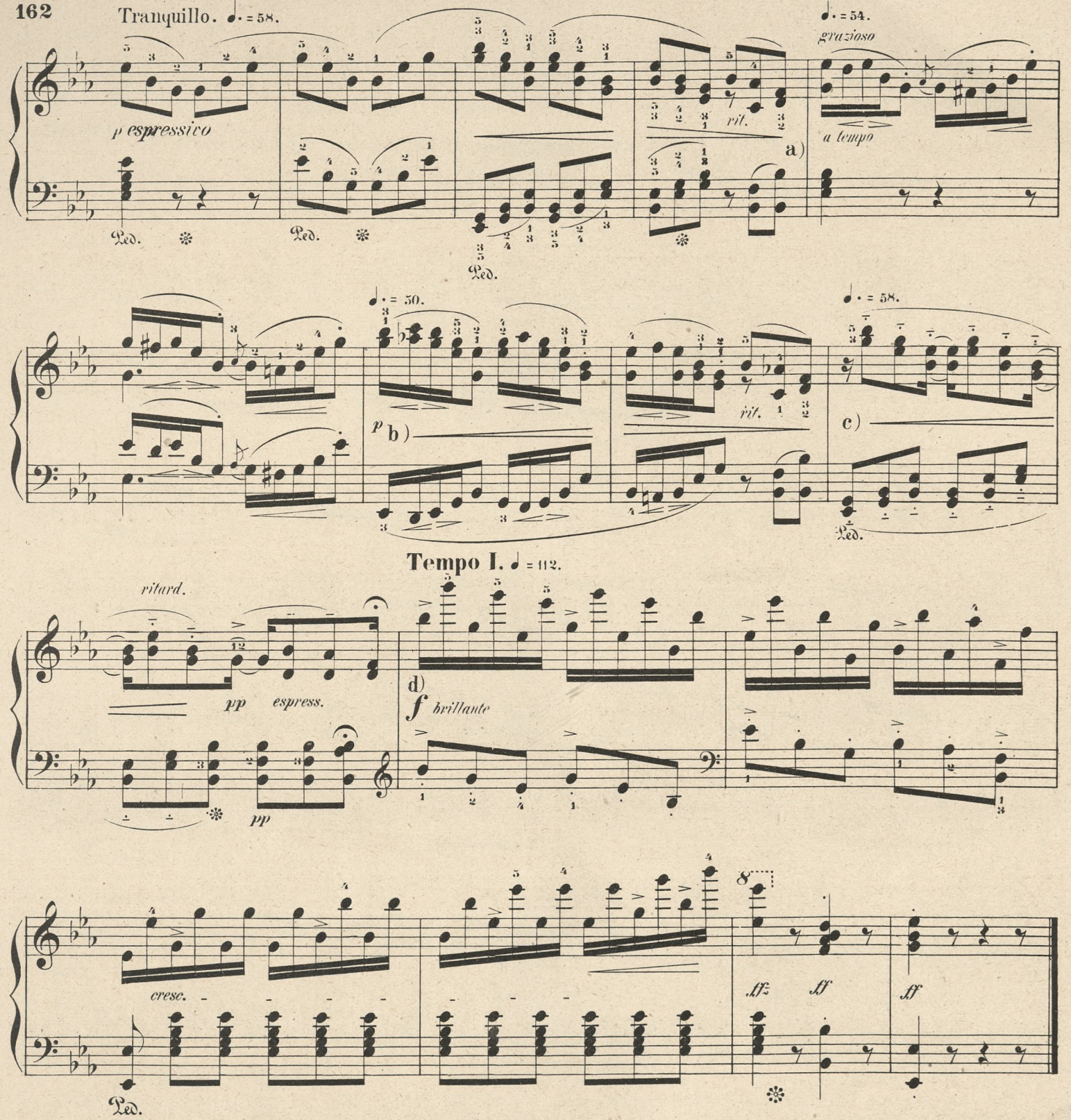
Poco Andante. *sempre un poco agitato*

molto calmando

fff *sf* *p* a) *cresc.* *mf. dimin.*

a) Der Herausgeber fürchtet keinen Widerspruch von sachverständiger Seite, wenn er das „Poco Andante“ folgendermaassen zurechtdeutet. Vor Allem muss der Eindruck eines wirklichen Abschlusses vermieden werden. Infolge dessen ist unmittelbarer Anschluss der Auftaktsnoten: 𝅗𝅥 𝅘𝅥 nöthig. Ein wirkliches Andante-tempo darf nun aber mit dem neuen Takte ebenfalls nicht beginnen. Das wäre ein ästhetischer Verstoss. Die träge Seligkeit des eigentlichen „Andante“ muss erst vermittelt werden. Eine psychische Erregtheit, wie sie in dem Allegro gewaltet hat, vermag sich nur durch eine von kalter Ueberlegung diktirte Selbstbeherrschung urplötzlich zu beschwichtigen. Dieser Faktor der Reflexion kann aber bei Stücken, man möchte sagen, Scenen von so einheitlich gearteten Gefühlsergiessungen nicht in Betracht kommen. Aus diesen Gründen spielt der Herausgeber die ersten anderthalb Takte noch vollständig im alten Zeitmaasse fort, aber „piano,“ und beginnt erst dann die sehr allmälige Überleitung zu dem neuen Tempo *(im ersten Takte der nächsten Seite mit „tranquillo“ bezeichnet)* indem er zu Gunsten grösserer Unmerklichkeit dieses Uebergangeg ein nochmaliges „crescendo“ und zuletzt „diminuendo“ hinzufügt. Die Aufgabe ist einfach folgende: den aufmerksamen Zuhörer zur neuen Bewegung durch „Ueberredung“ zu zwingen.

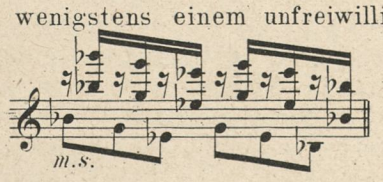
a) *The Editor fears no contradiction on the part of competent judges, if he interprets the “poco andante” in the following manner. Above all things the impression of an actual close must be avoided. Consequently, direct joining of the arsis-notes:* 𝅗𝅥 𝅘𝅥 *is necessary. But a real andante-tempo should likewise not begin with the new measure. That would be an aesthetic mistake. The inert beatitude of the real “andante” must first be brought about. A psychical excitement, such as ruled in the allegro, can be instantaneously appeased only by means of a self-command dictated by cool deliberation. This factor of reflection can, however, not be taken into consideration in the case of pieces, one might say, scenes of so homogeneously formed outpourings of sentiment. For these reasons, the Editor plays the first one and a half measures still entirely in the old tempo, but “piano”, and not till then begins the very gradual leading over to the new tempo* (marked in the 1st measure on the next page “tranquillo”), *adding, in favor of greater imperceptibleness of this transition, a repeated “crescendo” and finally “diminuendo”. The task is simply the following: to compel the attentive hearer to new agitation by means of “persuasion”.*



a und b.) Anmuth ist nicht vereinbar mit Hast. Die Sechzehntelfigur verlangt deutliche Zeichnung, die nur in bequemerem Zeitmaasse zu geben ist. Noch mehr ist dies bei b.) der Fall, wo die Arabesken dreistimmig, also harmonisch behandelt sind. Daher schien es zweckmässig, noch weitere Mässigungen des Tempo vorzuschreiben.

c) Dieser Takt muss wiederum etwas enthusiastischer gespielt werden und der Schluss des folgenden dafür gänzlich ersterben. Hier ist nicht mehr das Wort, nicht mehr die Geberde, sondern nur noch der „Blick" geschildert.

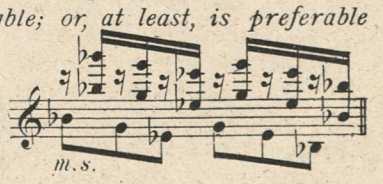
d) Für den Fall technischen Unvermögens zur Bewältigung der Schwierigkeit dieser Passage in der geforderten Schnelligkeit ist nachfolgende Erleichterung statthaft, wenigstens einem unfreiwilligen Schleppen vorzuziehen:



a *and* b). *Gracefulness is not compatible with haste. The 16th-note figure requires distinct delineation, which can be delivered only in an easier t e m p o. Still more is this the case at* (b), *where the arabesques are treated three-voiced, therefore, harmonically. Hence it appeared suitable to prescribe still farther moderations of the t e m p o.*

c) *This measure should again be played somewhat more enthusiastically, and the close of the following one, in return, should entirely die away. Here is no longer the word, no longer the gesture, but only the "look" described.*

d) *In case of the technical impossibility of overcoming the difficulty of this passage in the requisite quickness, the following facilitation is allowable; or, at least, is preferable to a compulsory dragging:*



Polonaise

für das Pianoforte
von

L. van BEETHOVEN.

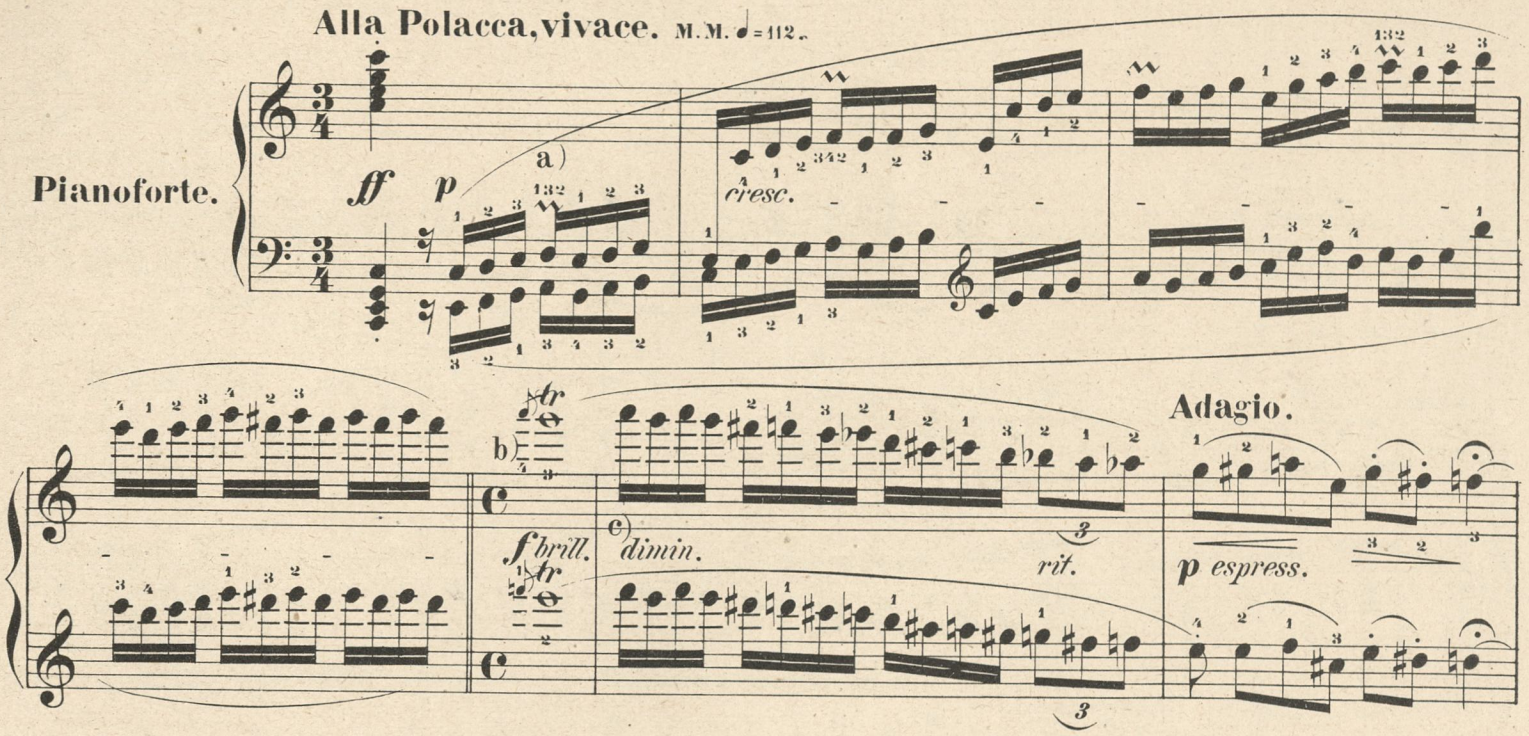
Op. 89.

Polonaise

for the Pianoforte
by

L. van BEETHOVEN.

Op. 89.



a) Der „Schneller" wird hier am geschmackvollsten als Zweiunddreissigstel-Triole ausgeführt werden, was die Glätte des ganzen Laufes ungestört lässt.

b) In der vom Autor beliebten Aufzeichnung dieser Cadenz ist der individuellen Auffassung d. h. wohl in den meisten Fällen: Auffassungs-Verlegenheit so viel freier Spielraum gelassen worden, dass der Herausgeber es für erspriesslich gehalten hat, die ihm am einfachsten erscheinende rhythmische Eintheilung der ganzen Stelle in den Text selbst zu übertragen.

c) Wird der vorhergehende Triller rascher ausgeführt, so spiele man in diesem ersten Viertel statt vier, sechs Noten *(Doppeltriolen)*.

d) Ungefähre Eintheilung der Sechzehntheile auf die sechs Achtel: **2, 3 | 3, 3 | 3, 2**

a) *The "transient shake"* ("Schneller") *would here be most tastefully executed as triplet of 32d-notes, allowing the smoothness of the whole run to be undisturbed.*

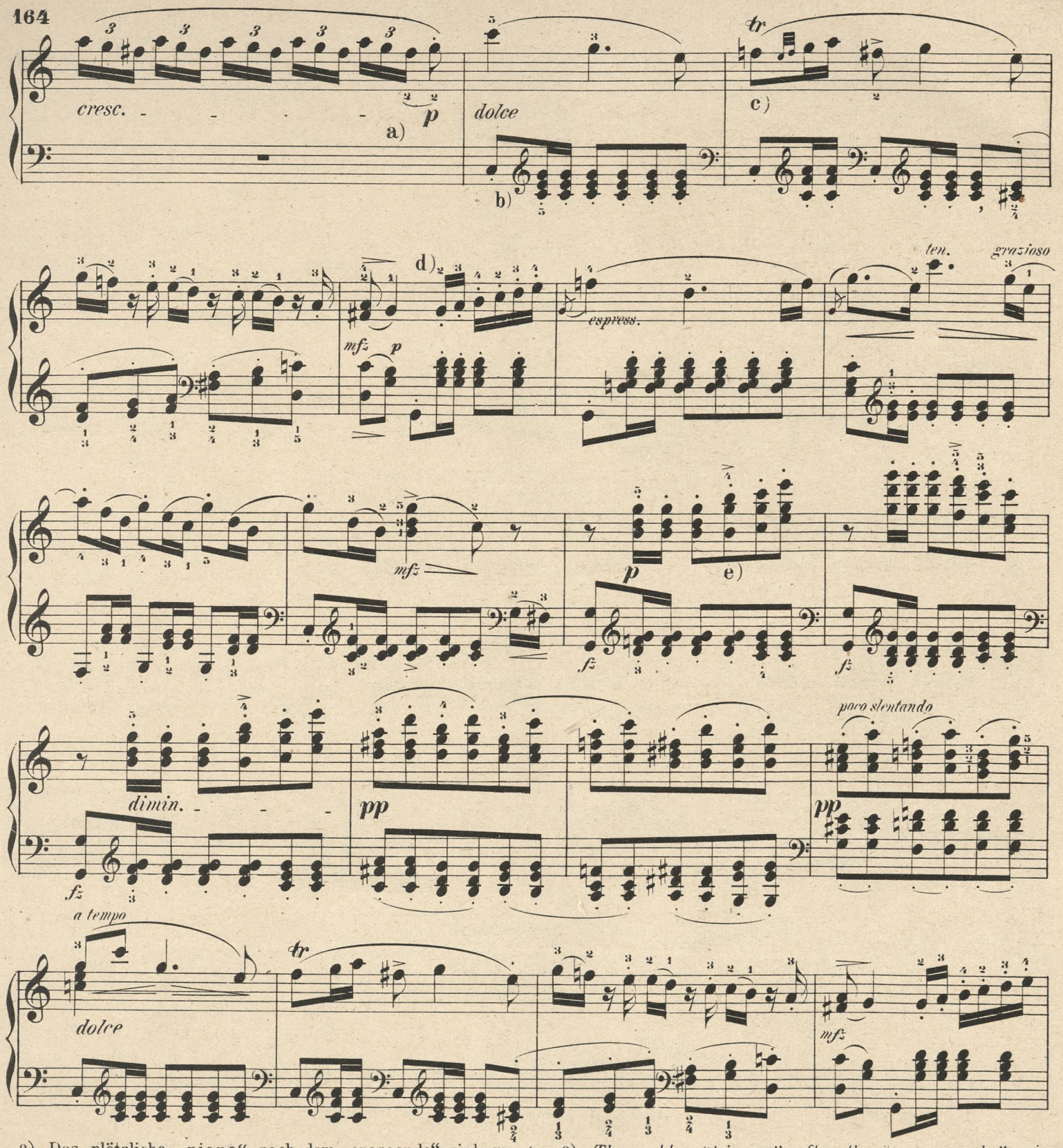
b) *In the composer's favorite notation of this cadenza, so much free scope has been left to individual conception, i. e., perhaps, in most cases, embarrassment of conception, that the Editor has considered it advantageous to carry over into the text itself the rhythmical division of the entire place which seemed to him the simplest.*

c) *If the preceding trill is executed more quickly, one should play in this first quarter-note instead of four, six notes* (a double triplet).

d) *Approximative division of the 16th-notes against the six eighth-notes: 2, 3; 3, 3; 3, 2.*

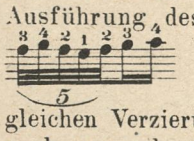
English translation by J. H. Cornell.

Copyright 1891 by Edward Schuberth & Co.



a) Das plötzliche „piano“ nach dem „crescendo“ wird am einfachsten durch Herabgleiten des Zeigefingers von fis auf g bewerkstelligt.

b) Die der Polonaise eigenthümliche rhythmische Begleitung muss vor dem Zusammenspiel der beiden Hände separat geübt werden. Namentlich ist bei den Sprüngen, so z. B. im zweiten Takte, die sicherste Fertigkeit zu erstreben, vor deren Erreichung an einen schönen Vortrag der Melodie gar nicht gedacht werden kann.

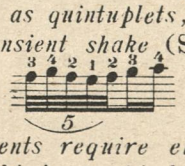
c) Sämmtliche kurze Triller mit Nachschlag sind in diesem Stücke als Quintolen zu behandeln, wobei, wie bei Ausführung des Schnellers, Fingerwechsel empfohlen wird:  Es versteht sich von selbst, dass dergleichen Verzierungen Zierlichkeit gebührt, man sich demnach vor scharfen Accenten zu hüten hat.

d) Für Ausführung scalenartiger Gänge in einem leichten Staccato empfehlen wir ausschliessliche Verwendung der drei Mittelfinger.

e) Eine mässige Betonung des vierten Achtels *(welche übrigens dem spanischen Bolero mehr zukommt, als der Polonaise)* wird eine wohlthuende rhythmische Belebung ausüben.

a) *The sudden "piano" after the "crescendo" is brought about in the simplest way by means of sliding the forefinger down from F-sharp to G.*

b) *The rhythmic accompaniment peculiar to the Polonaise should be separately practised, before the joint playing of both hands. The greatest certainty should be aimed at in playing skips* (as, e. g., in the 2d measure), *without which certainty having been obtained, a beautiful delivery of the melody is utterly inconceivable.*

c) *All short trills with grace-note are to be treated in this piece as quintuplets, at which, as at the execution of the transient shake* (Schneller), *a change of fingers is advisable:*  *As a matter of course, such embellishments require elegance; accordingly, sharp accents should be avoided.*

d) *For the execution of scaliform passages in a light staccato, we advise exclusive use of the three middle fingers.*

e) *A moderate accentuation of the 4th eighth-note* (which, however, is more suitable to the Spanish Bolero than to the Polonaise) *will produce a beneficial rhythmical enlivenment.*

paco accelerando

cresc.

a)

Ped. *

primo Tempo

Animato ♩ = 120

f p fp f fp ben marcato sempre

p f fp fp

cresc. fz p cresc. fz

f fp fp fp dim.

Ped. * Ped. * Ped.

ritar - - dan - - do

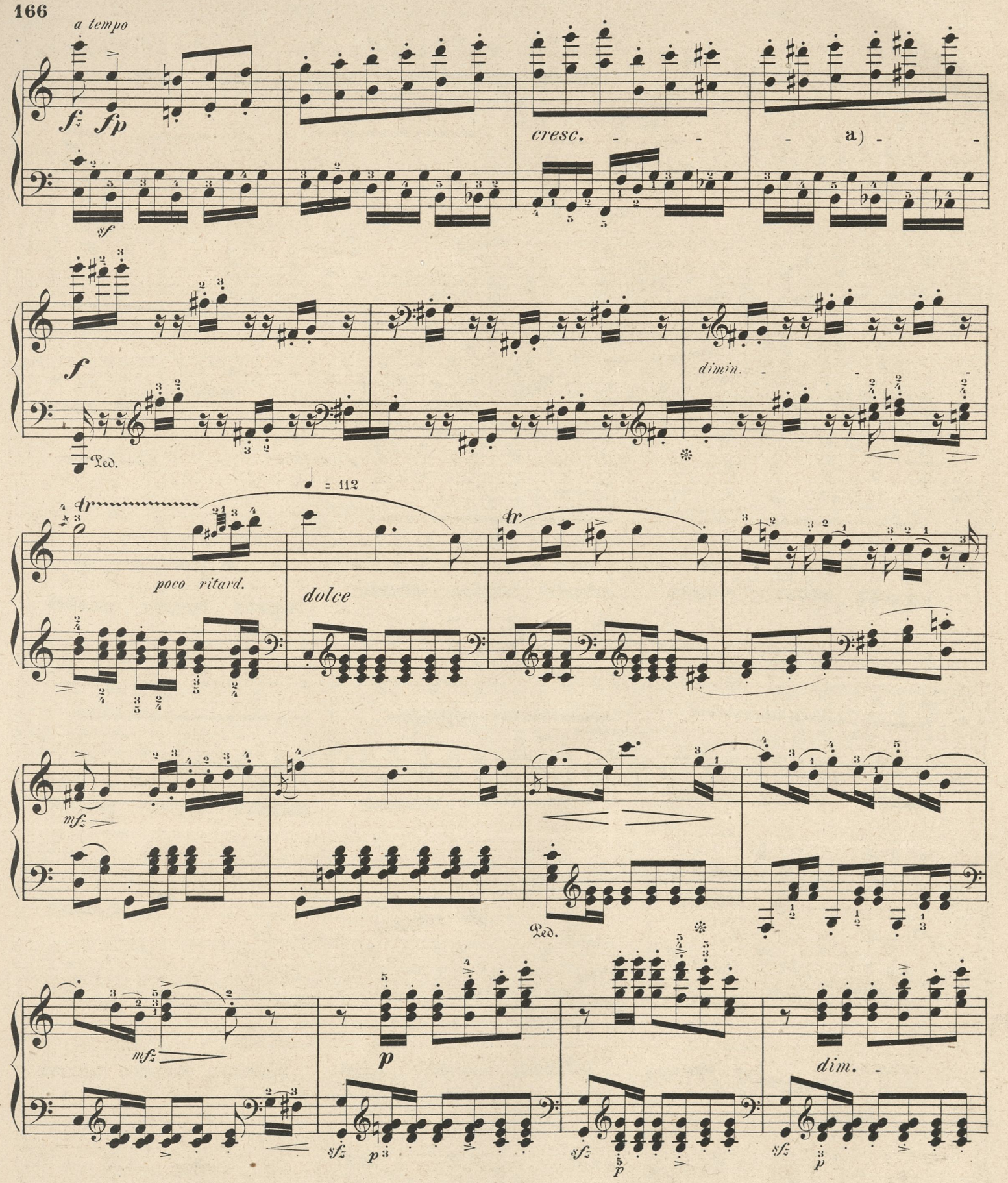
pp b)

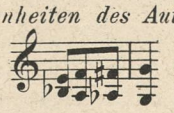
a) Die vom Autor vorgeschriebene Fermate will unserem heutigen Geschmacke etwas altmodisch erscheinen. Doch lässt sie sich durch eine Beschleunigung der nächsten Takte nachträglich plausibel machen.

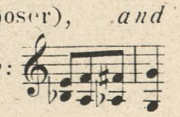
b) Die Fermate auf dem Taktstriche *(nicht auf dem letzten Sechzehntel)* darf natürlich keine übermassige Pause veranlassen; ein kurzer Moment der Spannung wird jedoch das Folgende zweckmässig vorbereiten.

a) *The pause prescribed by the composer seems somewhat old-fashioned to our modern taste. It may, however, through an acceleration of the next measure, be subsequently made plausible.*

b) *The pause on the bar,* (not on the last 16th note) *of course, should not cause an excessive rest; a short moment of suspense will, however, suitably prepare what follows.*



a) Die Herbheit in der Gegenbewegung ist ächt Beethovenisch *(wie denn überhaupt dieses wenig gekannte Stück ebenso reich an Stoff zu Vortragsstudien wie zur Erkenntniss der subjectivsten Eigenheiten des Autors ist)* und werde nicht zur Trivialität:  gemildert.

a) *The harshness in the contrary motion is genuinely Beethovenian* (as, in general, this little known piece is just as rich in material for the study of interpretation, as in that for the knowledge of the most subjective peculiarities of the composer), *and should not be softened down into triviality:* 

a)

slentando *a tempo*

pp *pp* *dolce*

tr *mfz*

rallentando *accelerando* Tempo primo.

cresc. *f*

Ped.

Quasi improvisata *rit.* *in tempo*

p *cantabile*

p U.C. Ped.

p *cresc.*

dim. *p* *rit. (poco)*

Ped.

a) An dieser Stelle, wie an mehreren folgenden, hat der Herausgeber die Vortragsbezeichnungen anders angedeutet als das erste Mal. Es liegt am Tage, dass dieses im „galanten Stil“ geschriebene Stück noch eine Unzahl erdenklicher und berechtigter Modifikationen der Auffassung zulässt. Diese aber in Form von Vorschriften dem Spieler zu octroyiren, hat sein Missliches: der Reiz, welchen die individuelle Vortragsweise eines Spielers von gebildetem Kunstgeschmacke dergleichen Musikstücken je nach Laune und Stimmung zu geben vermag, lässt sich nicht nicht stereotypisch „anordnen.“

a) *At this place, as at several subsequent ones, the Editor has interpreted the marks of delivery otherwise than at first. It is as plain as day, that this piece, written in the “fashionable style,” admits of a multitude of imaginable and legitimate modifications of conception. But to impose on the player in the form of directions, were precarious: the charm which the individual manner of delivery of pieces of the kind according to his caprice and mood, by a player of a cultivated artistic taste, is capable of giving, cannot be stereotypically “commanded!”*

espressivo

dolce

simile

cresc.

p

p cresc.

poco stringendo

poco rall.

f dim.

poco ritard.

a tempo

a)

fp

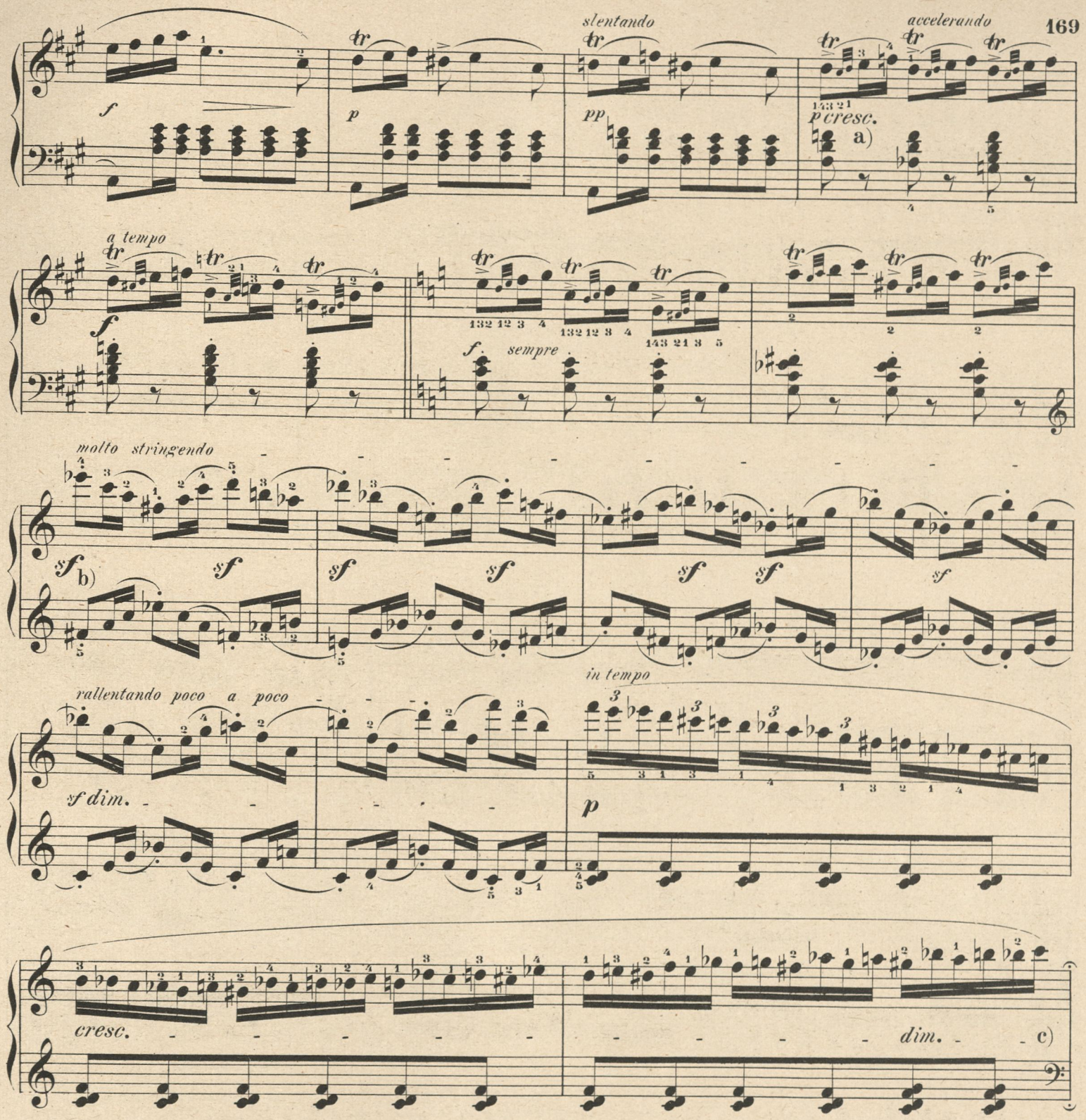
tr

mfz p

Ped.

a) Das „a tempo“ steht im Originale erst über dem Anfange des nächsten Taktes. Uns dünkt es geschmackvoller beim Eintritt des Laufes der linken Hand, der bei noch weiterem Zögern die sicher vom Autor beabsichtigte launige Wirkung verfehlen muss.

a) *The “a tempo” stands in the Original only over the beginning of the next measure. To us, it seems more tasteful at the entrance of the run in the left hand, which by a still further delay, would miss the humorous effect certainly intended by the author.*



a) Die kurzen Triller sollen, wie schon früher bemerkt, einschliesslich des Nachschlags als Quintolen gespielt werden, an dieser Stelle etwas ungestüm d. h. mit scharfer Accentuirung.

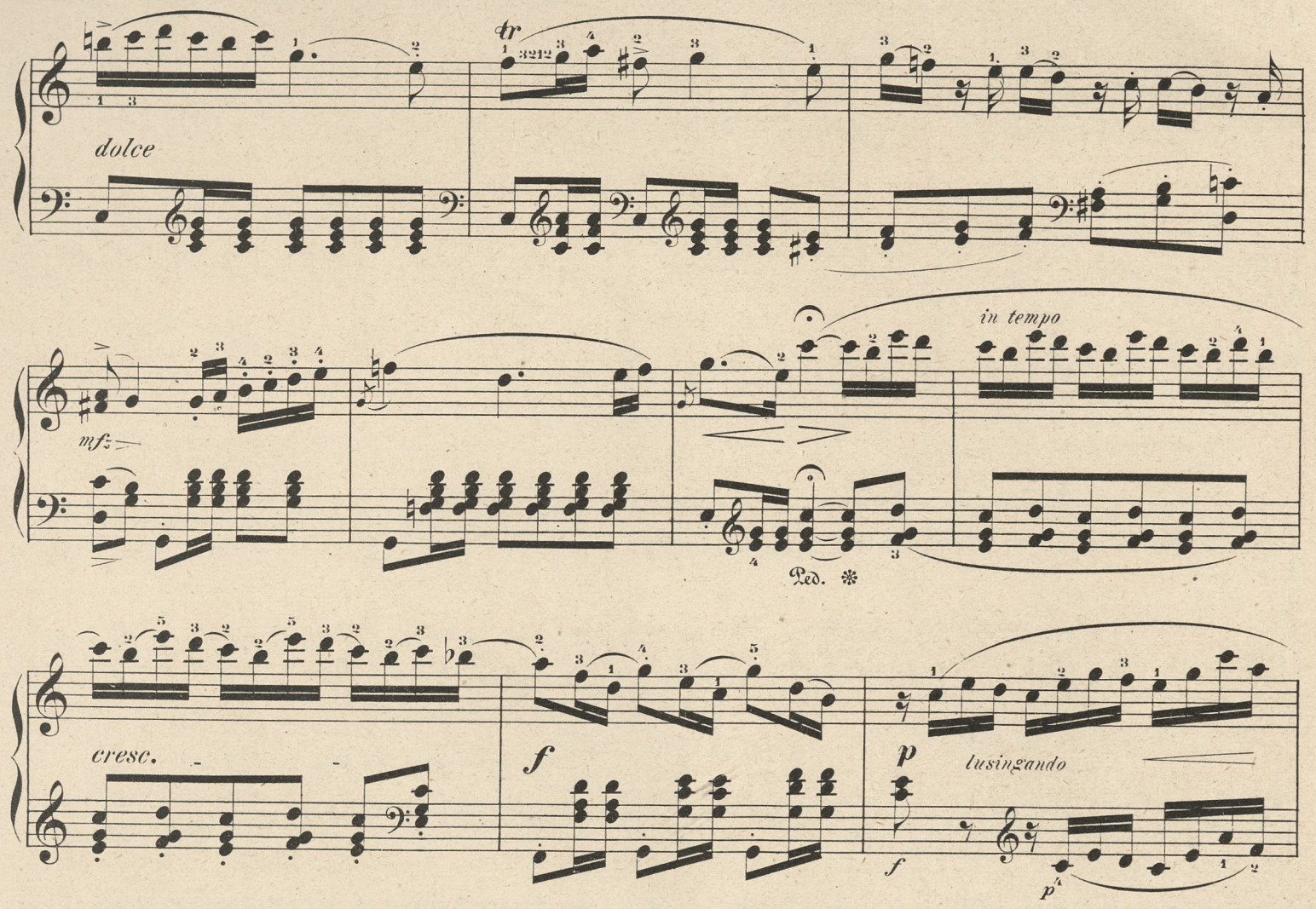
b) Drei „sforzati“ in jedem Takte, wie das Original aufweist, wäre sehr unschön und kann unmöglich in der Absicht des Tondichters gelegen haben. Der Herausgeber hat sie auf die Eintritte jedes neuen Harmoniewechsels vertheilt, wodurch sie einen rhythmischen Sinn erhalten, nämlich eben denselben, welcher dem Autor seine unregelmässigen Modulationsschritte diktirt hat. Die ganze Stelle vom dritten bis einschliesslich elften Takte hat übrigens nur die Bedeutung einer in den Takt gepressten freien Cadenz, welcher ein „tempo rubato;“ wie wir es — beispielweise — angedeutet, entschieden zukommt.

c) Ein kurzer Halt vor der Wiederkehr des Hauptthemas wird hier passend das übliche Zurückhalten im letzten Takte vertreten, welches der Spielfigur der rechten Hand eine Bedeutung ertheilen würde, die sie nicht beanspruchen kann.

a) *The short trills should, as already remarked, be played* (including the grace-notes as quintuplets), *at this place rather impetuously, i. e., with a sharp accentuation.*

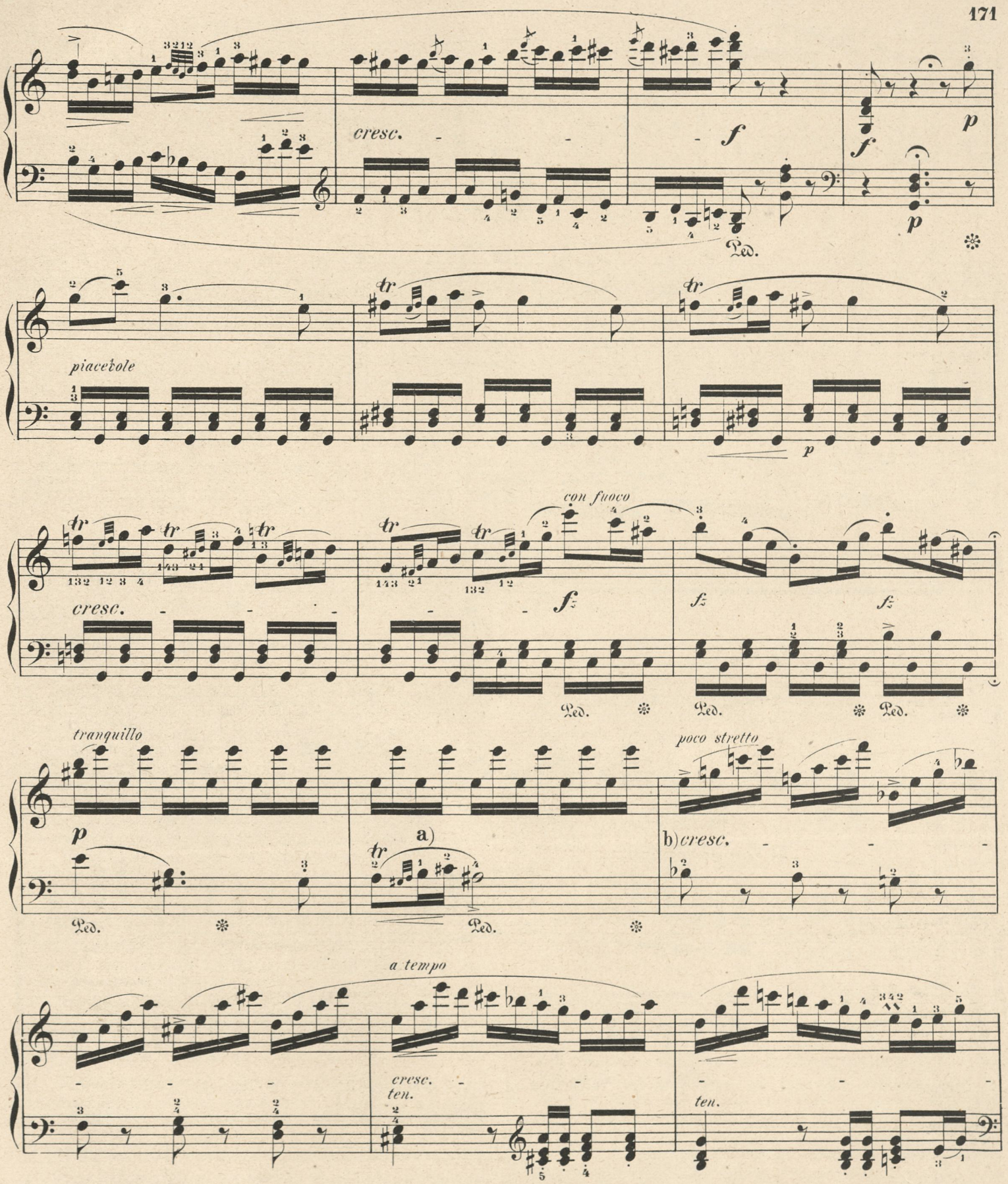
b) *Three "s f o r z a t i" in each measure, as in the Original, would be very ugly, and cannot possibly have been intended by the tone-poet. The Editor has assigned them to the entrances of each new change of harmony, whereby they acquire a rhythmical sense; to wit, precisely that one which has dictated to the composer his irregular modulatory progressions. The whole place, from measure 3 to 11, inclusively, has, moreover, only the importance of a free cadenza, pressed into the measure; for which a "t e m p o r u b a t o", as we have — by way of example — indicated, is decidedly suitable.*

c) *A short pause before the return of the principal theme will properly take the place here of the usual r i t e n u t o in the last measure, which would impart to the figure in the right hand an importance to which it has no right.*



a) Die Lineamente der im zehnten Takte dieser Seite beginnenden geistreichen Coda werden dem oberflächlichen Spieler nicht so leicht erkennbar sein. Die Phrasirung im Originale ist mit einer bei Beethoven selten vorkommenden Nachlässigkeit bezeichnet. Der Herausgeber glaubt hierin Nachhülfe geschafft zu haben.

a) *The lineaments of the clever Coda beginning in the 10th measure of this page, will not be so easily recognisable to the superficial player. The phrasing in the Original is indicated with a negligence seldom shown by BEETHOVEN. The Editor hopes that he has provided help in this respect.*



a) Das Original hat A moll statt A dur: ein entschiedenes Erratum. Abgesehen davon, dass Moll hier äusserst griesgrämlich klingen würde, wird erst durch „cis“ die nothwendige Vorbereitung für den Reiz der enharmonischen Verwechslung: „ais-b“ gewonnen.

b) Diese beiden etwas beschleunigenswerthen Takte sind im Zweiviertel Rhythmus zu spielen.

a) *The Original has A-minor instead of A major; a decided error. Apart from the fact that minor would here sound extremely morose, it is only through "C-sharp" that the necessary preparation for the charm of the enharmonic change "A-sharp — B flat," can be obtained.*

b) *These two measures, which are somewhat worthy of being accelerated, should be played in two quarter-note rhythm.*

a)

p cresc.

sf *sf*

p

ritardando ad lib.

b)

p

Ped.

Poco adagio.

risvegliandosi

cresc.

cresc.

f

c)

p

Ped.

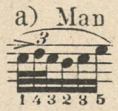
Il tempo primo.

alargando

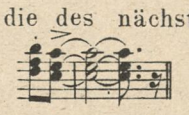
ten.

ten.

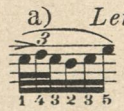
d) *cresc.* *f*

a) Man markire jedesmal die erste Note der Verzierung  und sorge für genaues Zusammentreffen des zweiten Sechzehntheiles in beiden Händen.

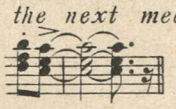
b) „Ritardando ad lib." Aus der Noth muss eine Tugend gemacht werden. Die Sprünge der rechten Hand dürfen dem träumerischen Schwelgen in den Klangeffekten des C dur-Dreiklanges keinen Anstrich von Hast verleihen.

c) Die Fermate auf dem Triller ist unnütz. Dagegen werde die des nächsten Taktes ziemlich lange ausgehalten 

d) Das „Alargando" in den beiden letzten Takten ist durch die Forderung eines sehr energischen, wuchtigen Abschlusses gerechtfertigt. Natürlich darf es nicht übertrieben, namentlich nicht dauernd gesteigert werden.

a) *Let the first note of the embellishment*  *be each time emphasized, and care be taken that the second 16th-note in both hands exactly coincide.*

b) *"Ritardando ad lib." We must make a virtue of necessity. The skips of the right hand should impart no air of haste to the dreamy reveling in the sonorous effects of the C-major triad.*

c) *The pause on the trill is useless. On the other hand, that in the next measure should be sustained rather long:* 

d) *The "allargando" in the last two measures is justified through the requirement of a very energetic, weighty close. Of course, it should not be exaggerated, especially not permanently intensified.*

SONATE

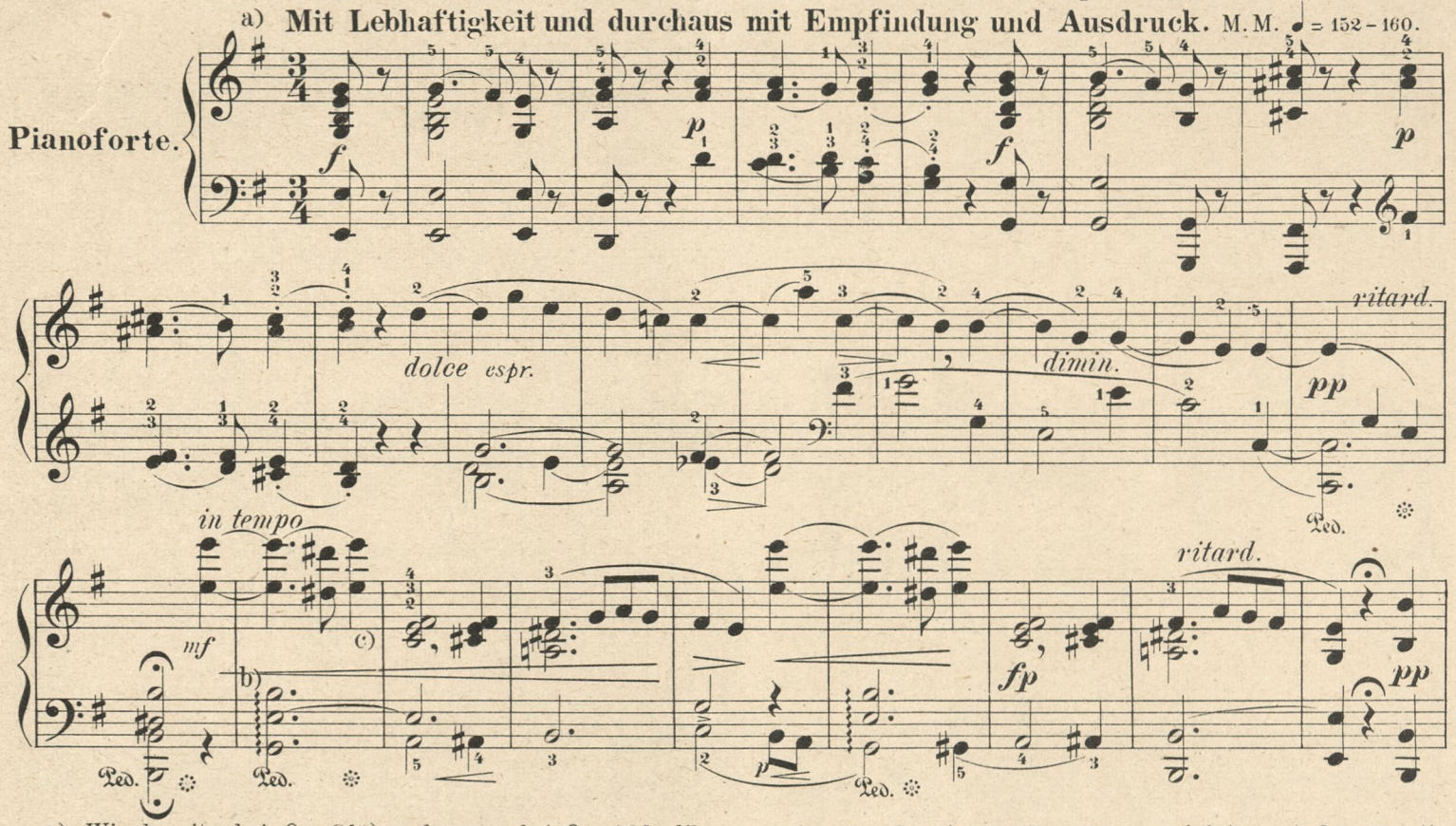
für das Pianoforte
von

L. van BEETHOVEN.
Op. 90.

SONATA

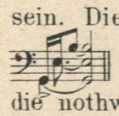
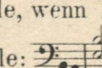
for the Pianoforte
by

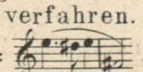
L. van BEETHOVEN.
Op. 90.



a) Wie bereits bei Op. 81a) und später bei Op. **101** diktirt hier der Autor seine Tempovorschriften in deutscher Sprache: der Spieler präge sich dieselben genau ein, bevor er an das Studium des Werkes geht und rufe sie sich während desselben stets aufs Neue zurück; bei der Verständlichkeit des Inhaltes und der aussergewöhnlichen Sorgfalt, mit welcher alle wesentlichen Schattirungen des Vortrags vom Componisten selbst eingetragen sind, darf er dann ziemlich sicher sein, in wenigstens keinen groben Auffassungsfehler zu verfallen.

Peinlich gewissenhafte Beobachtung verdient vor Allem die erste Periode von acht Takten bezüglich des verschiedenen Zeitwerthes der Auftakte. Im Vordersatz „forte" erscheinen dieselben als kurz gestossene Achtel, im Nachsatze „piano" als Viertel. Der um technische Aufklärung über den Meister, wie kein anderer Deutscher, hochverdiente A. B. Marx hat in seiner Arbeit: „Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke" *(Berlin 1863)*, ein Büchlein, das in jedes tüchtigen Musikers Hand oder vielmehr Kopf sein sollte, diesen Punkt Seite 50-53 näher erläutert, worauf wir verweisen, da wir nichts Besseres thun könnten, als Marx eben abzuschreiben. Eine genaue Adoption unserer Fingersetzung wird übrigens genügen, das Erforderliche gleich in die Praxis zu übertragen.

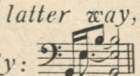
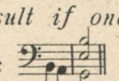
b) Wenige Hände werden den Accord:  präzis zusammen anschlagen können, somit zum Arpeggiren genöthigt sein. Dieses letztere geschehe nun aber recht systematisch:  Also keine Accentuation des Daumens auf h, was die nothwendige Folge sein würde, wenn man den Bass als Auftakt gäbe. Beim zweiten Male:  wird diese Nothwendigkeit noch einleuchtender. Um die Bassnote nun fortklingen lassen zu können, bedarf es der Nachhülfe des Pedals, wobei man sich jedoch ebenfalls hüte, mit dem Fusse auftaktsmässig zu verfahren.

c) Die Melodie heisst:  , also muss eine innige Beziehung zwischen den beiden letzten Noten obwalten, das Intervall der fallenden Septime ist charakteristisch für die ganze Empfindung. Demgemäss lasse man e, *(die nur aus Klaviervollklang-Rücksichten zugesetzte Verdoppelung)* etwas früher fallen, um den Daumen frei zu machen.

Die ganze Sonate muss übrigens, wie schon Op. **81.**, nicht gespielt, sondern „gesprochen" resp. „gesungen" werden.

a) *As already at Op. 81a, and later at Op. 101, the composer dictates here his tempo-directions in the German language: let the player impress them profoundly on his memory before entering upon the study of the work, and during it continually recall them; with intelligibility of the contents, and of the extraordinary care with which all essential shadings of delivery are set down by the composer himself he may then be quite certain of, at least, not falling into any gross faults of conception.*

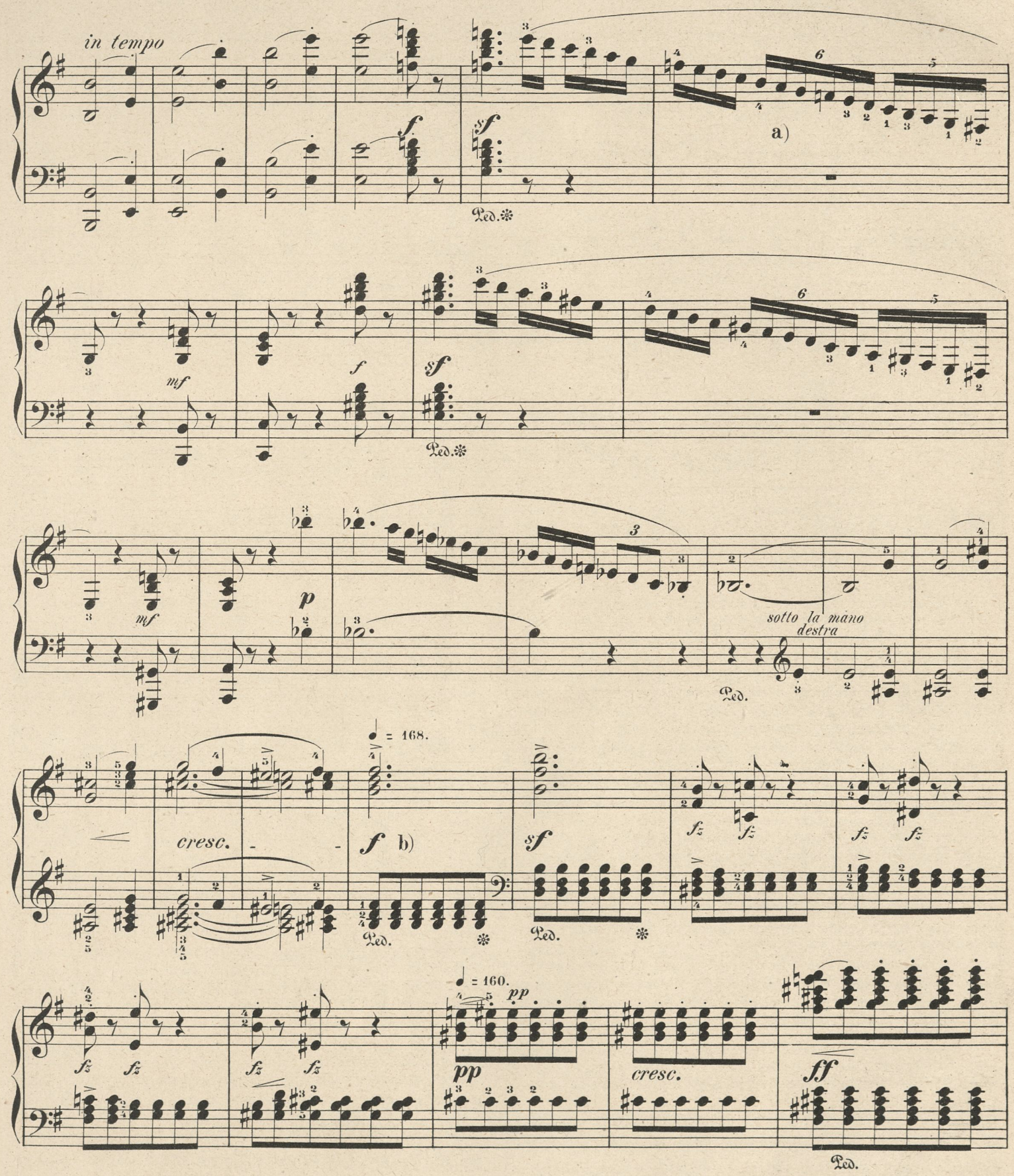
The first period of 8 measures with regard to the different time-value of the arses (up-beats) *deserves, above all, painfully conscientious observance. In the thesis "forte" they appear as short staccato eighth-notes, in the antithesis "piano" as quarter-notes, A. B. MARX, meritorious above all other Germans for his technical explanation concerning the Master, has in his book: "Introduction to the delivery of BEETHOVEN'S pianoforte works," Berlin, 1863,* (a little book that should be in the hand, or rather, head, of every good musician) *elucidated this point more thoroughly pp. 50-53, to which we refer; as we could do nothing better than to copy precisely MARX. An exact adoption of our fingering will, moreover, suffice for putting immediately into practice what is requisite.*

b) *Few hands will be able to strike the chord:*  *precisely together, and will thus be forced to arpeggiate it. This latter way, however, should be done very systematically:*  *Thus no accentuation of the thumb on B, which would necessarily result if one should give the bass as up-beat. The 2d time:*  *this necessity becomes still more evident. In order to enable the bass to continue sounding, the aid of the pedal is required, when one should beware not to indicate with the foot an up-beat.*

c) *The melody is:*  , *hence there must exist between the last two notes an intimate relation, the interval of the descending seventh is characteristic of the whole sentiment. Accordingly, the E* (the doubling added solely out of regard for the pianoforte sonority) *should be dropped somewhat sooner, in order to liberate the thumb.*

Moreover, the whole sonata should, like Op. 81, not be played, but "spoken", or, rather, "sung."

English translation by J. H. Cornell.
Copyright 1891 by Edward Schuberth & Co.



a) Sextole und Quintole müssten genau in die betreffenden Takttheile eingetheilt werden *(natürlich ohne aufdringliches Hervorheben des Anfangstones)* der beigegebene Fingersatz dürfte geeignet sein, einen Verstoss hiergegen geradezu unmöglich zu machen.

b) Die nächsten sechs Takte erfordern eine beschleunigte Heftigkeit.

a) *Sextuplet and quintuplet would have to be divided up exactly into the proper metrical parts* (of course, without obtrusive emphasis of the initial tone) — *the fingering added would appear to be adapted to make a violation of this utterly impossible.*

b) *The next six measures require an accelerated intensity.*

molto ritard. - - - a tempo

dimin. - - -

p a)

simile

poco slentando - - - - - - a tempo

mf mf mf

poco slentando - -

- - - a tempo

espr.

b)

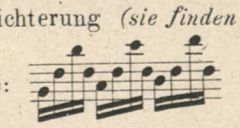
sfp sfp

f sf f sf p p

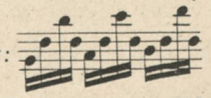
dimin. - - - - - -

pp pp

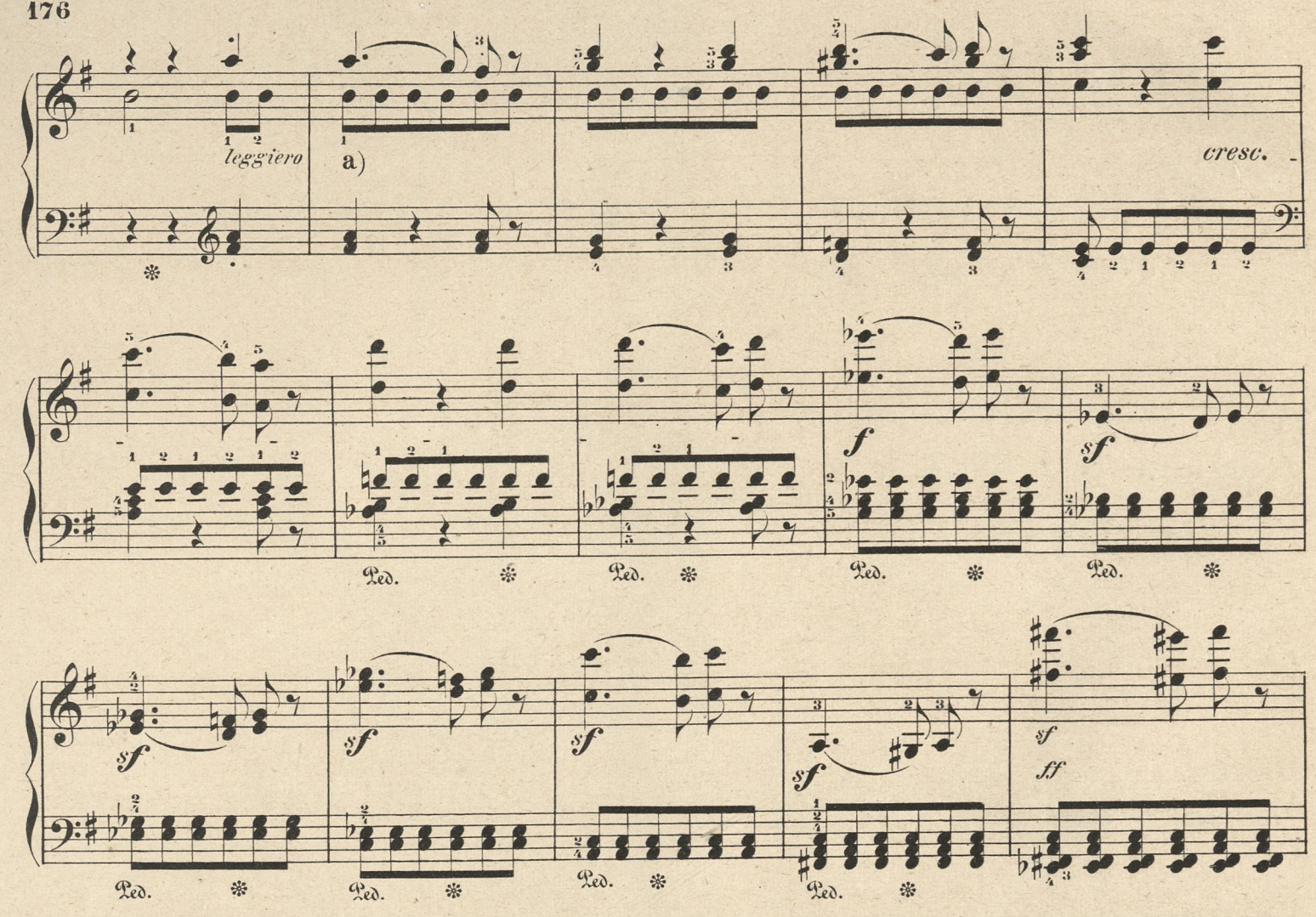
senza Ped. Ped.

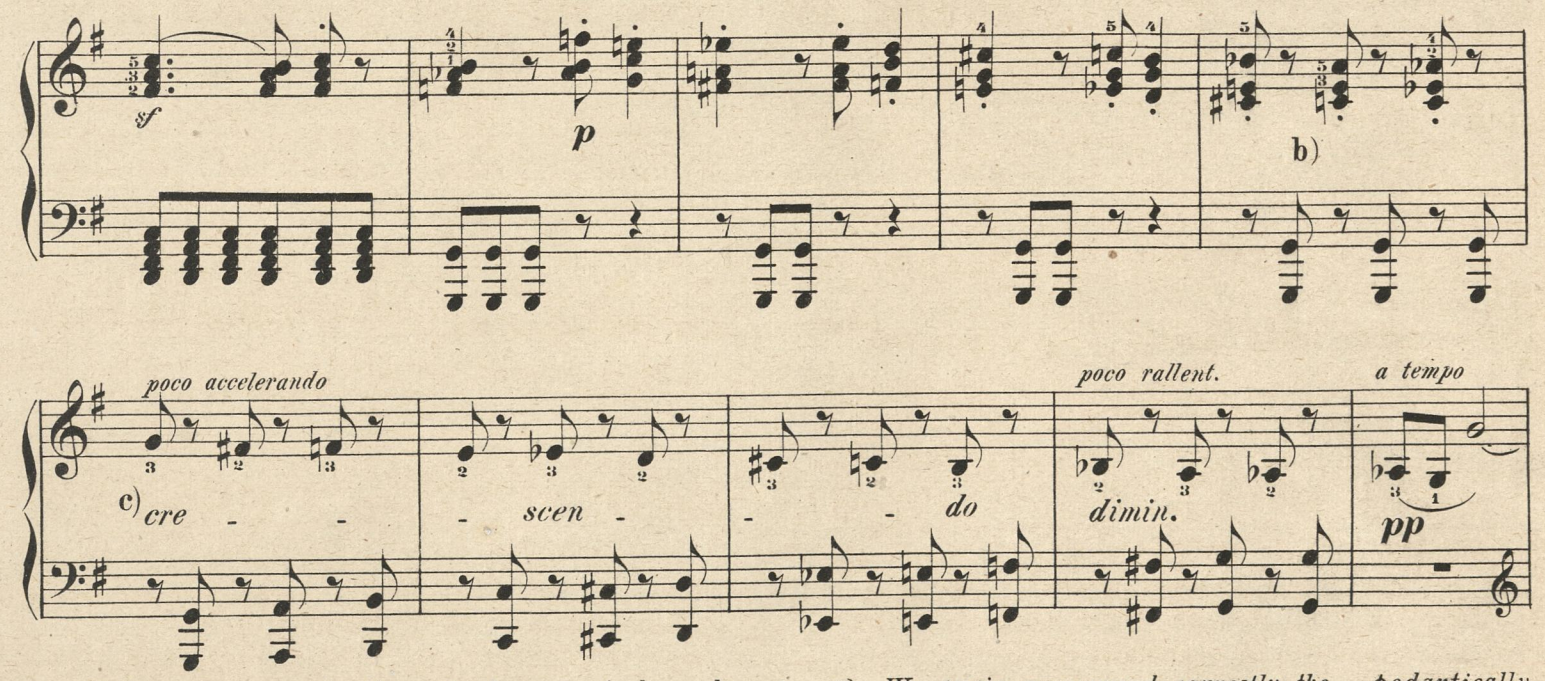
a) Für das dem Vortrage zukommende „Agitato“ sorgt schon die Beschäftigung der linken Hand, welcher der jedesmalige Decimensprung, der nicht „gesprungen“ werden darf, zur besonderen Uebung empfohlen wird. Wer die unleugbare grosse Schwierigkeit im richtigen Tempo nicht zu überwinden vermag, wähle wenigstens keine trivialere und entstellendere Erleichterung *(sie finden sich in manchen Ausgaben)* als folgende: 

b) Der Bassschritt werde ziemlich ungestüm vorgetragen und durch entsprechendes Verweilen auf dem letzten Tone die ein wenig gestörte Taktbewegung ausgeglichen.

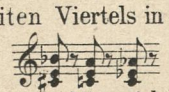
a) *The employment of the left hand already compels the "agitato" required for the delivery. Special practice is recommended for the left hand of the repeated tenth-leap, which should not be "leaped." If anyone cannot overcome this undeniably great difficulty in the proper tempo, at least, let him not select any such more trivial and disfiguring facilitations* (they occur in many editions) *than the following:* 

b) *The bass-progression should be delivered with considerable vehemence; and the somewhat disturbed tempo-movement should be adjusted by a suitable delay on the last tone.*

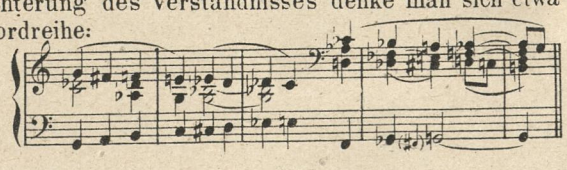




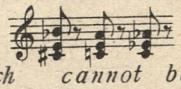
a) Pedantisch genaueste Unterscheidung zwischen den Auftaktsachteln und Auftaktsvierteln wird nochmals dringend empfohlen.

b) Spieler von unentwickeltem, im Sinnlichen befangenem Ohre corrigiren gewöhnlich das „c“ des zweiten Viertels in „cis“. Die Schönheit und Richtigkeit von:  gehört zu denjenigen musikalischen Feinheiten, welche sich in der Verstandessprache nicht erklären lassen.

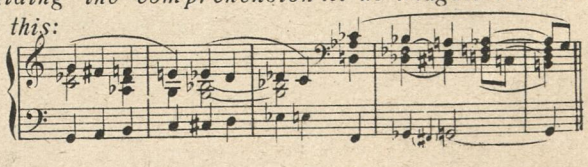
c) Zur Erleichterung des Verständnisses denke man sich etwa folgende Accordreihe:

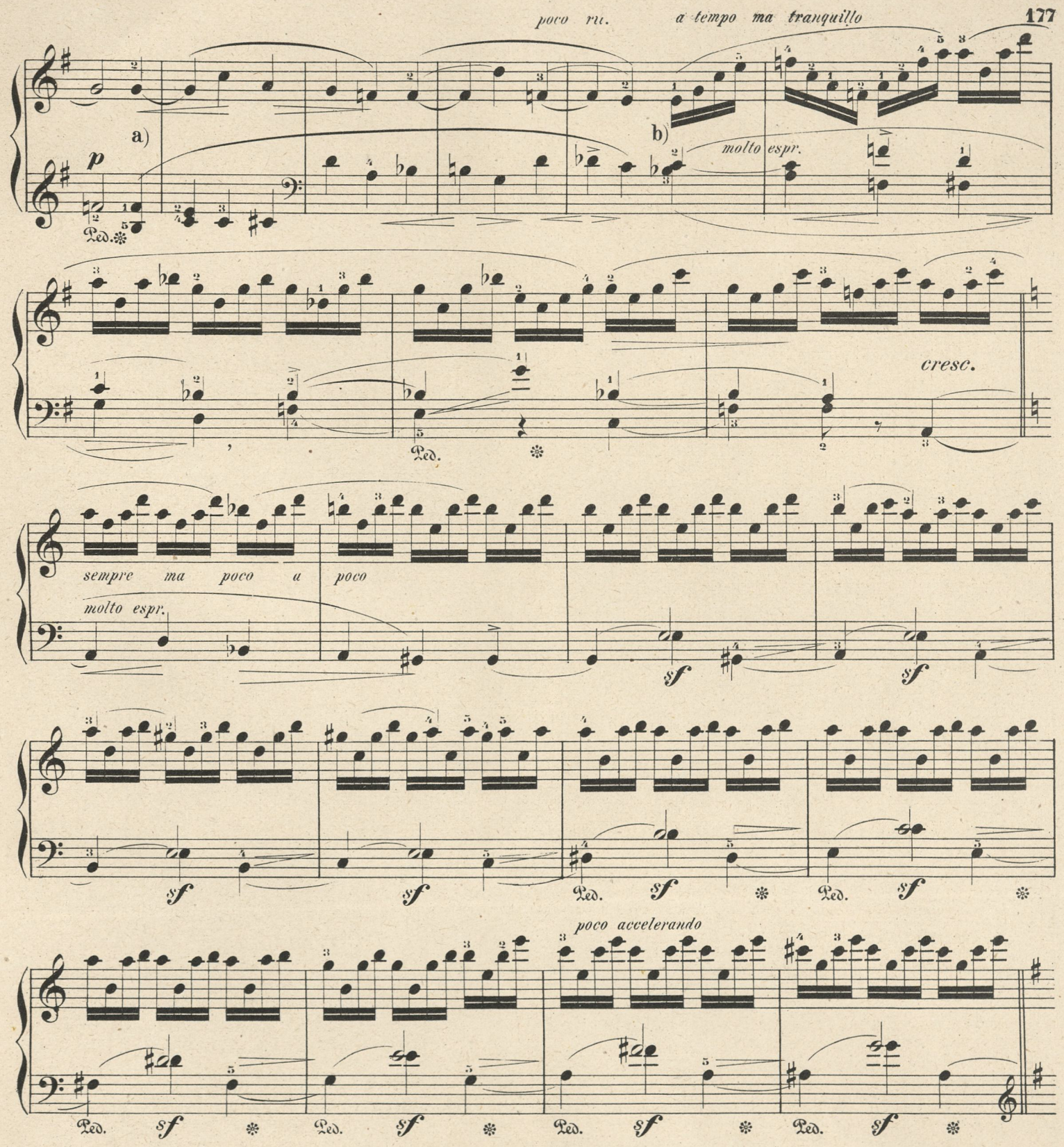


a) *We again recommend earnestly the pedantically most exact discrimination between the up-beat eighth-notes and the up-beat quarter-notes.*

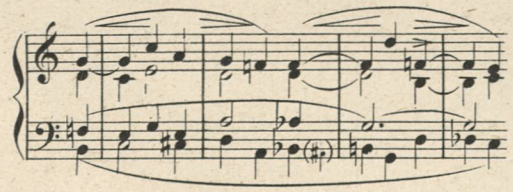
b) *Players whose ear is undeveloped and a prey to trashiness, generally change the "C" of the 2d quarter-note into "C-sharp". The beauty and correctness of:*  , *belongs to those musical elegancies which cannot be explained by any intellectual language.*

c) *For aiding the comprehension let us imagine a chord-series like this:*



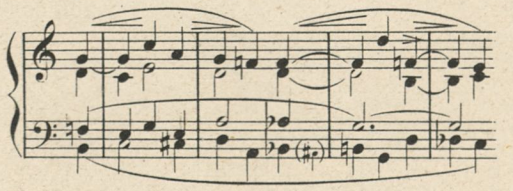


a) Um die latente Klangfülle dieser überaus reizenden zweistimmigen Episode richtig zu empfinden und durch entsprechenden Anschlag wiedergeben zu können, *(das bedeutendere oder geringere Zögern bestimmt eben die Ausgiebigkeit des Instrumentes)* spiele man dieselbe erst einmal vierstimmig z. B.:

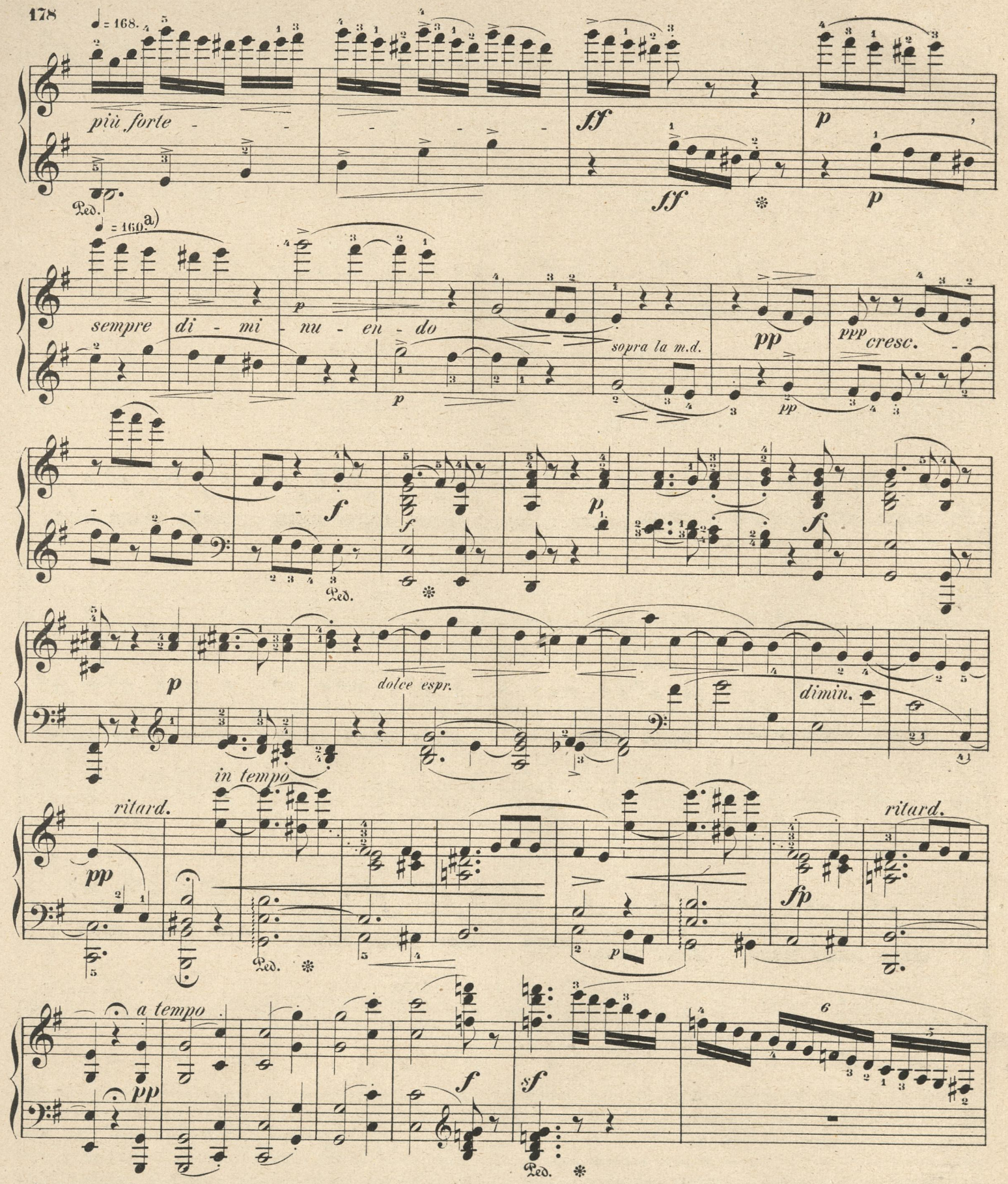


b) Der Tenor hat hier die Melodie ziemlich auffällig hervorzuheben.

a) *To feel properly the latent sonorousness of this extremely charming two-voiced episode, and to be able to reproduce it through a suitable touch,* (the more considerable or the slighter delay is determined precisely by the richness of the instrument), *it should first be played once four-voiced, e. g.,*



b) *The tenor part should be here rather strikingly accentuated.*



a) Alle Oscillationen des Tempo, wie der seelische Ausdruck sie verlangt, liegen schon in der Transition selbst, die mit höchster rhythmischer Klarheit aufgezeichnet ist. Man hat nur nöthig „im Takte“ zu spielen *(eine Rückung bei Eintritt des Hauptmotivs ist unstatthaft,)* freilich nach vorhergängiger gründlicher Analyse dieses wunderbaren Antiklimax, welcher dem tieferen Beschauer einen der belehrendsten Einblicke in die Werkstätte des Genius, auch bezüglich der technischen *(thematischen)* Arbeit eröffnet; man hat sich nur an getreue Wiedergabe des Buchstabens zu halten, um dem Geiste des Dichters gerecht zu werden.

a) *All the oscillations of the tempo as required by soulful expression, lie already in the transition itself, which is marked with the greatest rhythmical clearness. It is necessary only to play "in time",* (a shifting at the entrance of the principal motive is inadmissible), *however, only after a preceding thorough analysis of this wonderful anti-climax, which opens to the more profound student one of the most instructive insights into the studio of genius; also with regard to technical* (thematic) *work. One has only to adhere to the faithful reproduction of the letter, in order to do justice to the spirit of the poet.*

mf f sf Ped.

mf p dolce Ped.

♩ = 168.

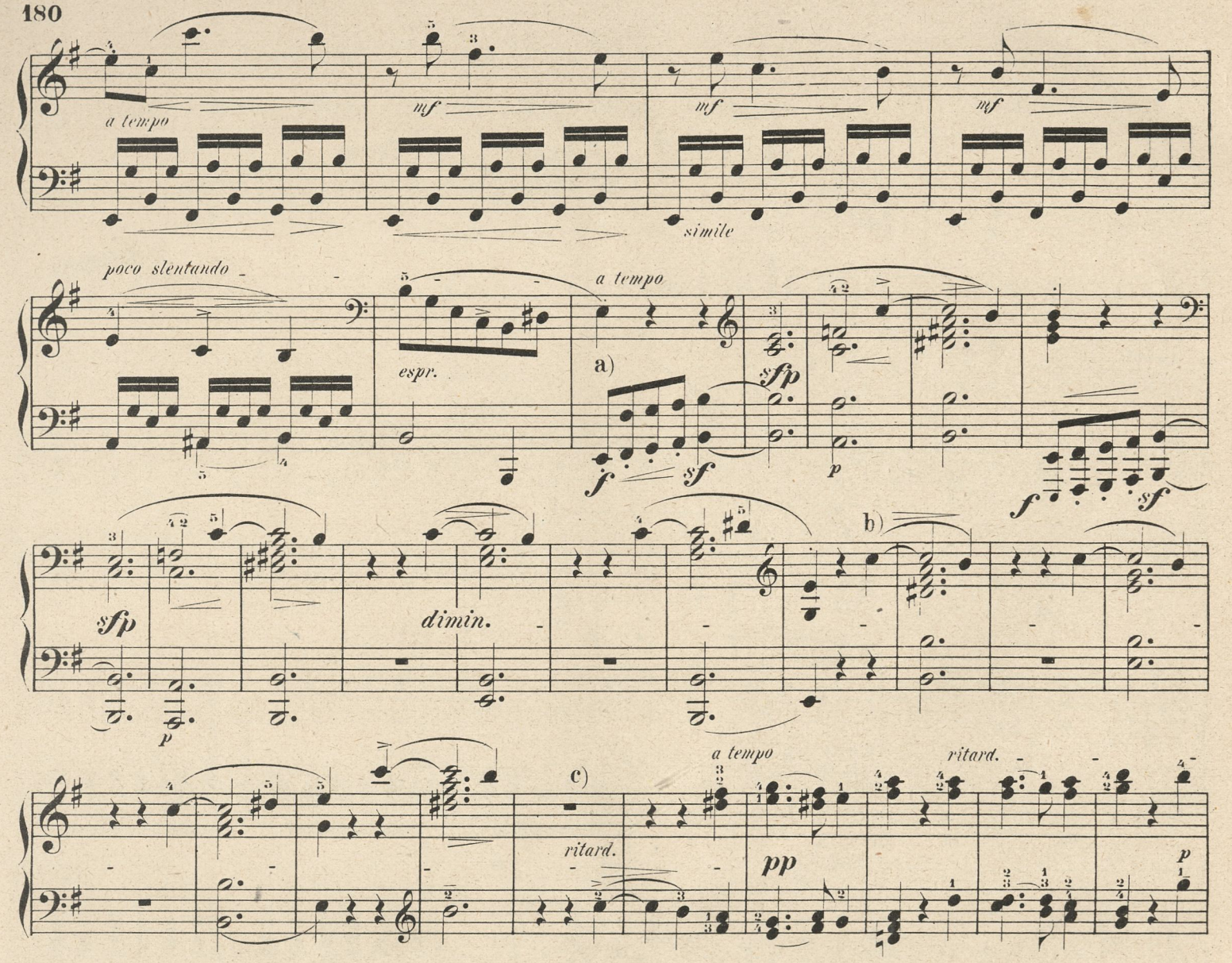
cresc. f sf Ped. Ped.

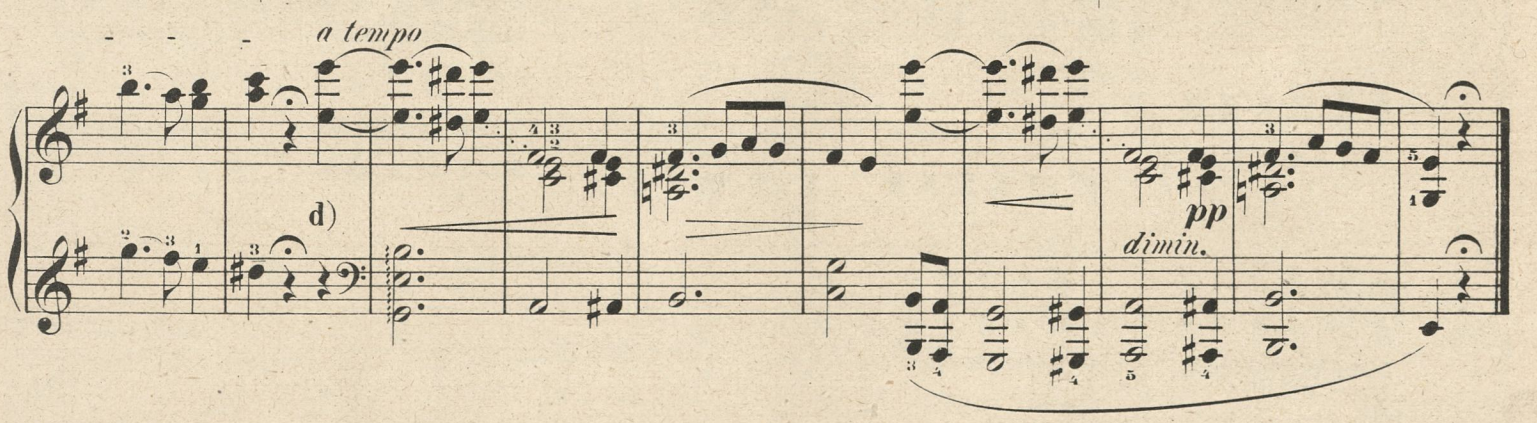
sf sf sf sf sf sf sf sf

♩ = 160. pp

pp cresc.

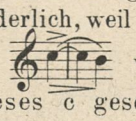
ff ritardando molto a tempo dimin. p poco slentando





a) Man sehe Anmerkung **a)** zu Seite **175** für die Parallelstelle.

b) Nach des Herausgebers Ansicht, welcher durchaus nicht die individuelle Empfindungsfreiheit beschränken will, ist es ja doch in letzter Instanz erst die geistige Subjectivität des Spielers, welche dem Vortrag auch eines klassischen Werkes seinen eigentlichen Reiz für die Hörer verleiht — ist ein Zurückhalten dieser schon im „Ritenuto" ausgeschriebenen Seufzer unangemessen. Erst bei

c) ist ein Zögern erforderlich, weil sonst die thematische Bedeutung des Nachhalls  verloren gehen würde.

Das im Original auf dieses c gesetzte <> ist auf dem Klaviere unausführbar.

d) Dieser Schlussrefrain oder Epilog darf etwas breiter, wie von einem tiefen Athemholen begleitet, gespielt werden, doch mehr in gleichmässigem Ritenuto ls Rubato. Die Schlusstakte flüstre man so bescheiden und einfach als möglich, d. h. ohne jedes unpassend pathetische Zögern.

a) *See Remark* (a), *page* **175**, *for the parallel passage.*

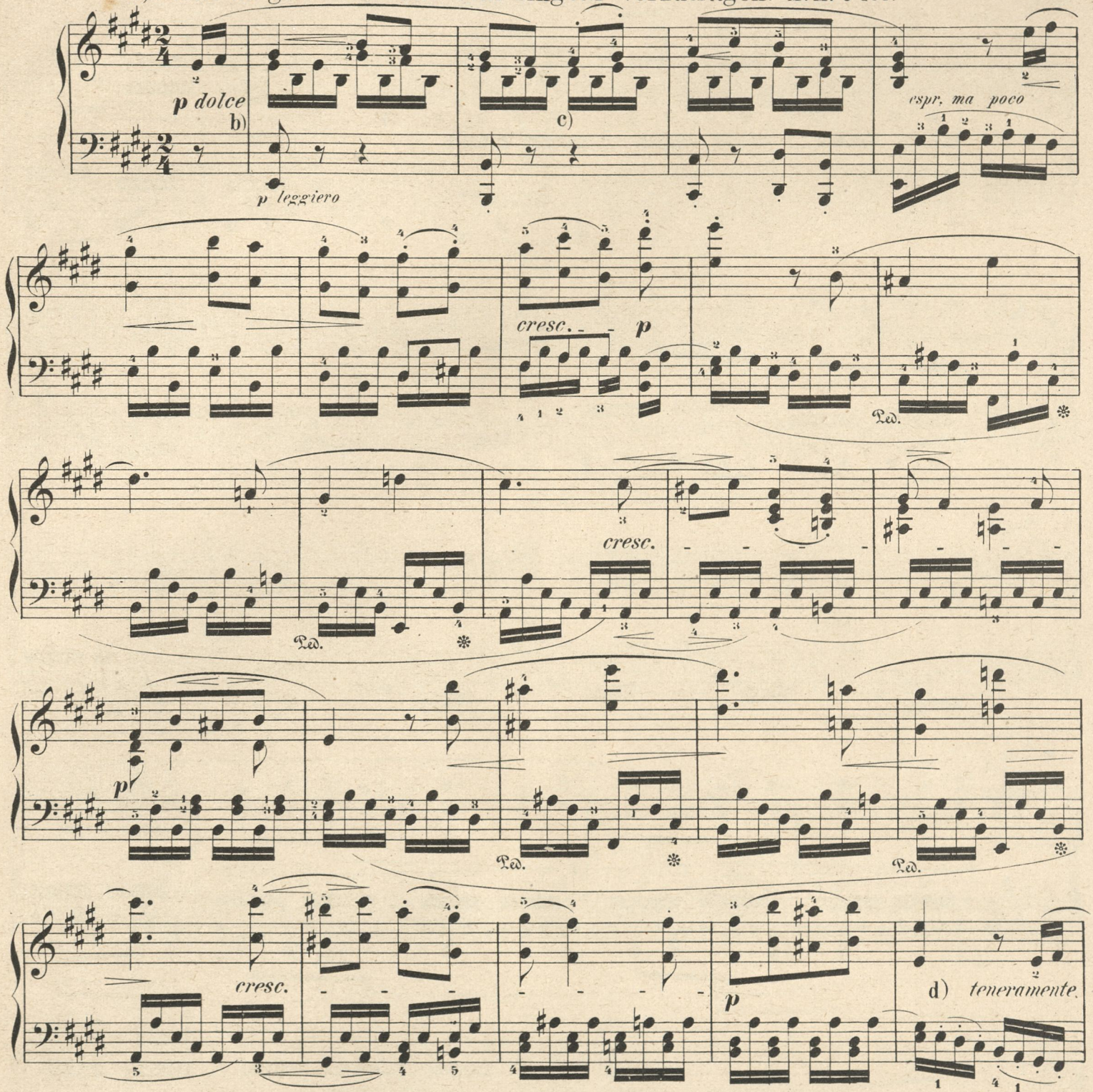
b) *In the Editor's opinion, who by no means desires to restrict individual freedom of feeling — for it is, in reality, after all the intellectual subjectivity of the player that imparts to the delivery, even of a classical work, its peculiar charm for the hearer — a restraining of these sighs, already written out in the "ritenuto," is improper. Only at*

c) *a delay is required, because, otherwise, the thematic importance of the echo* *would be lost.*

The <> *found in the Original, on this C, is impracticable on the Piano.*

d) *This closing refrain (or epilogue) may be played somewhat more broadly, as if accompanied by a deep inhalation, yet rather in a uniform ritenuto rather than rubato. Let the closing measures be whispered as modestly and simply as possible, i. e., without any unbecoming pathetic retarding.*

a) **Nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen.** M. M. ♩ = 84.



a) Aus der negativen Ausdrucksweise des Componisten bezüglich des Tempo „Nicht zu geschwind“ muss man entnehmen, dass ihm die Rondospieler seiner Zeit vorgeschwebt haben und er desshalb ein zu langsames Tempo nicht befürchtete. Unsere heutige Dilettanten, welche in so vielen lamentablen „Romanzen ohne Worte“ schwelgen, hat man dagegen vor dem andren. nicht geschmackvollerem Extrem zu warnen, sich eines gefühlsüberschwänglichen Schleppens an diesem Stücke schuldig zu machen.

b) Die linke Hand spiele die Bässe ebenso leise als deutlich, „quasi pizzicato“.

c) Der Gegensatz der portamento-Noten ⌢ zu dem Legato der übrigen werde von Anbeginn sorgfältig beachtet. Unsere Fingersetzung pflegt übrigens stets diese Anschlagsunterschiede zu berücksichtigen. Ueber die plötzlichen „pianos“ die hier wesentliche Erfordernisse bilden, ist schon des Öfteren in unserer Ausgabe gesprochen worden.

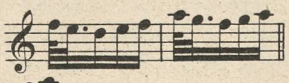
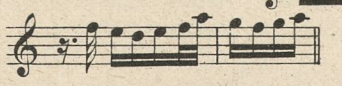
d) Ein unbedeutendes Zögern in diesem Takte wird sowohl die Rückkehr des Hauptmotivs besser insinuiren, als den Gegensatz in dem Anschlage beider Hände — die linke muss sehr „durchsichtig“ spielen — anmuthiger hervortreten lassen.

a) *From the negative manner of expression of the composer with regard to the tempo “nicht zu geschwind” (“not too fast”), we must conclude that he had in his mind the rondo-players of his time, and, therefore, had no fear of too slow a tempo. Our modern dilettanti, who revel in so many lamentable “romances without words”, need, on the other hand, to be warned against the other, not more tasteful extreme of being guilty of an over-sentimental dragging of this piece.*

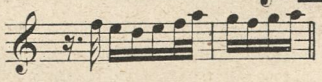
b) *Let the left hand play the bass just as softly as distinctly, “quasi pizzicato”.*

c) *The contrast of the portamento notes ⌢ to the legato of the others should from the beginning be carefully observed. Our fingering, moreover, usually takes into account these differences of touch. As to the sudden “pianos”, which here form essential requirements, we have already spoken many times in our edition.*

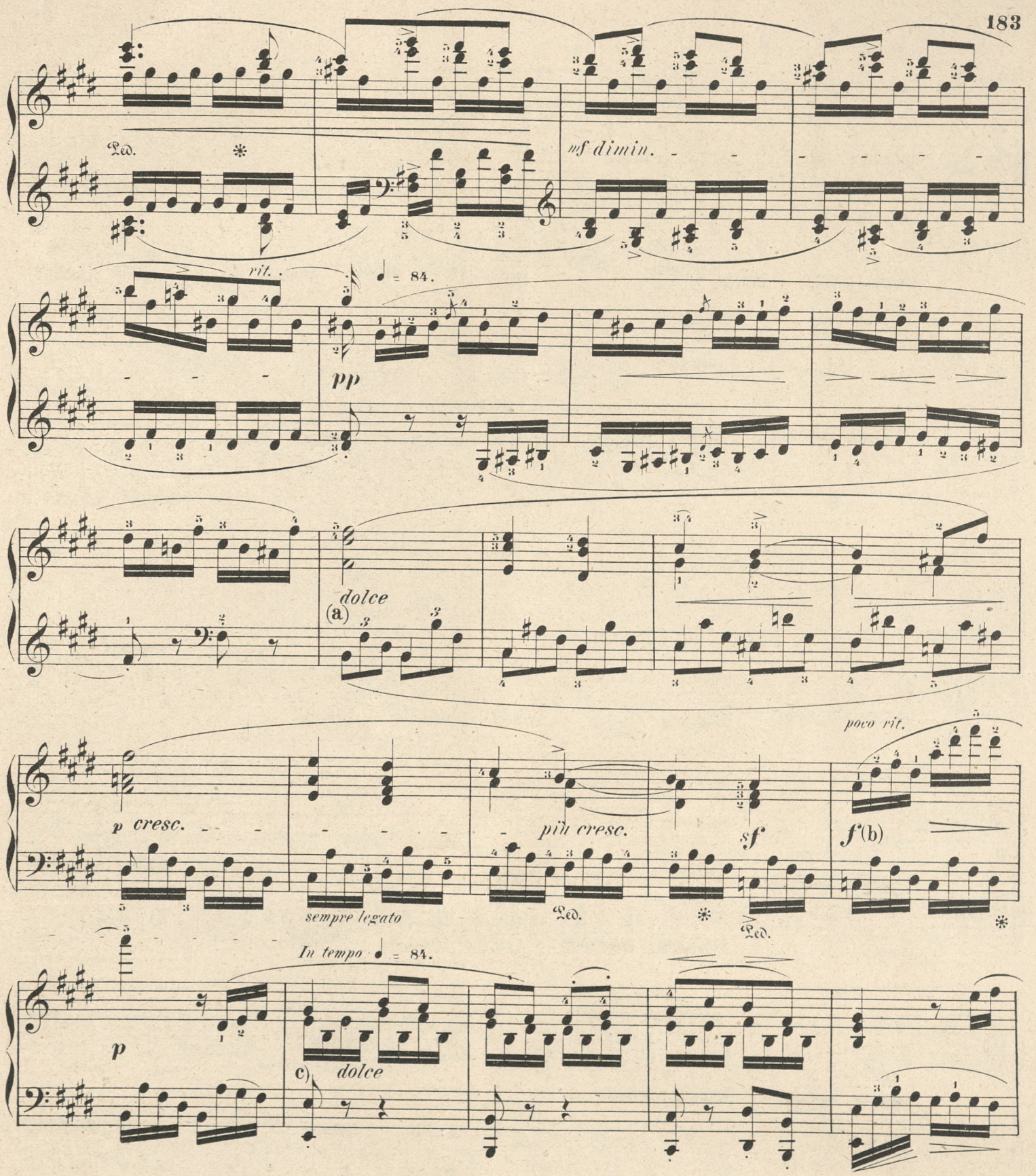
d) *A slight retarding in this measure will suggest better the return of the principal motive, as well as emphasize in a pleasanter way the contrast in the touch of the two hands — the left hand should play very “transparently” — to become more gracefully prominent.*

a) Die Ausführung der kurzen Vorschläge unterscheidet sich von der der langen nur durch die dem Vorschlage zu gewährende Zeitdauer:  nicht aber: 

b) Dieser scheinbar kakophone Zusammenklang kann sehr schön klingen, wenn man die Stelle nicht zu schüchtern auffasst, sondern, mit F. Wieck zu reden, sich „recht behaglich in die Tasten legt."

a) *The execution of the short appoggiaturas differs from that of the long ones only by the duration to be granted to the appoggiatura:*  *but not:* 

b) *This seemingly cacophonous passage could be made to sound very beautiful, if we conceive the place not too timidly; but, in the words of F. Wieck, "attack the keys with heartiness."*



a) Man gebe der durch die Begleitung gebotenen Verführung zum Eilen nicht nach, sondern zähle die Viertel weiter. Diese Stelle soll den Eindruck der Beruhigung machen.

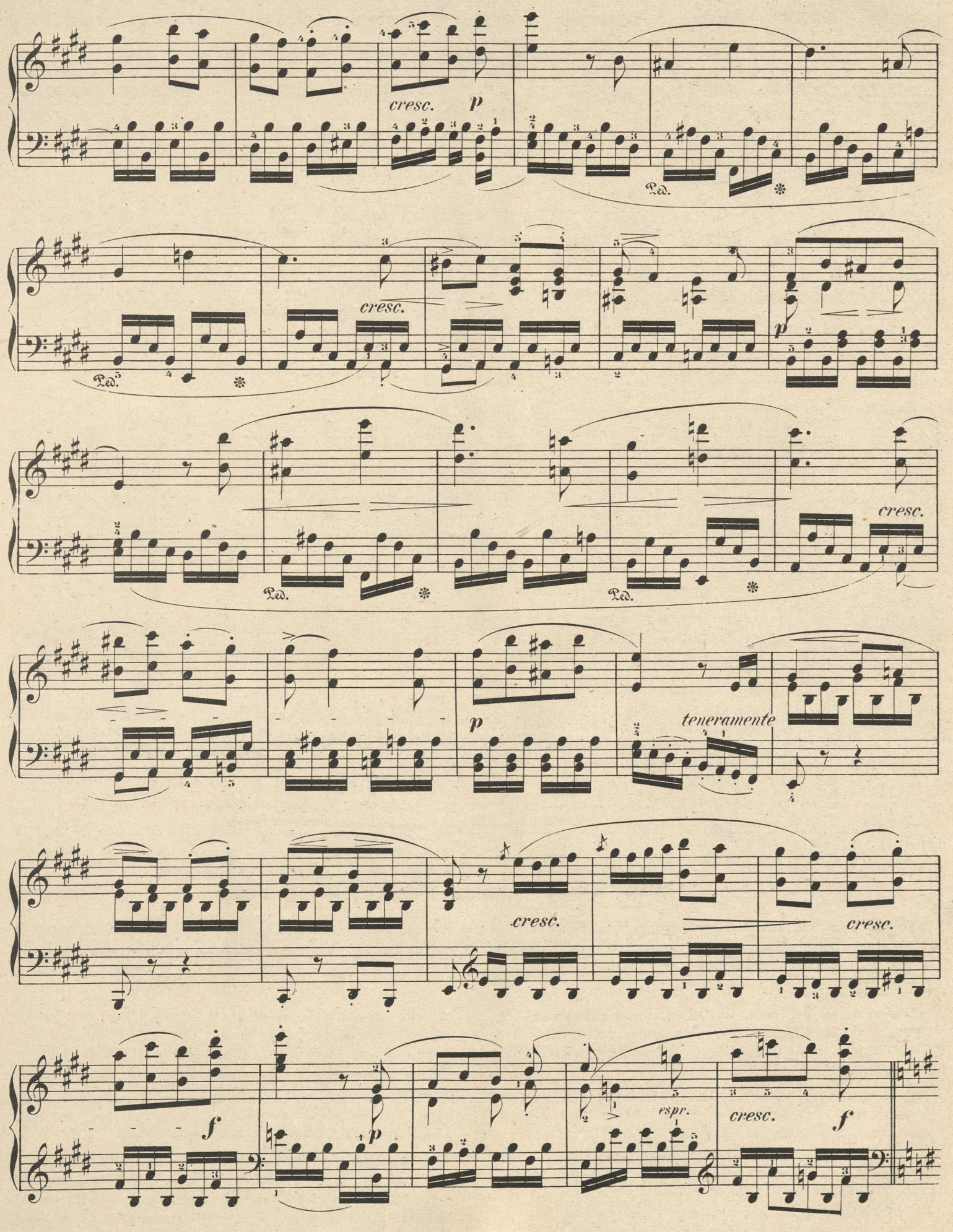
b) Mit einem anderen Fingersatze *(etwa Untersetzen des Daumens auf* a) ist es unmöglich, diesen Gang glatt und gebunden zu spielen.

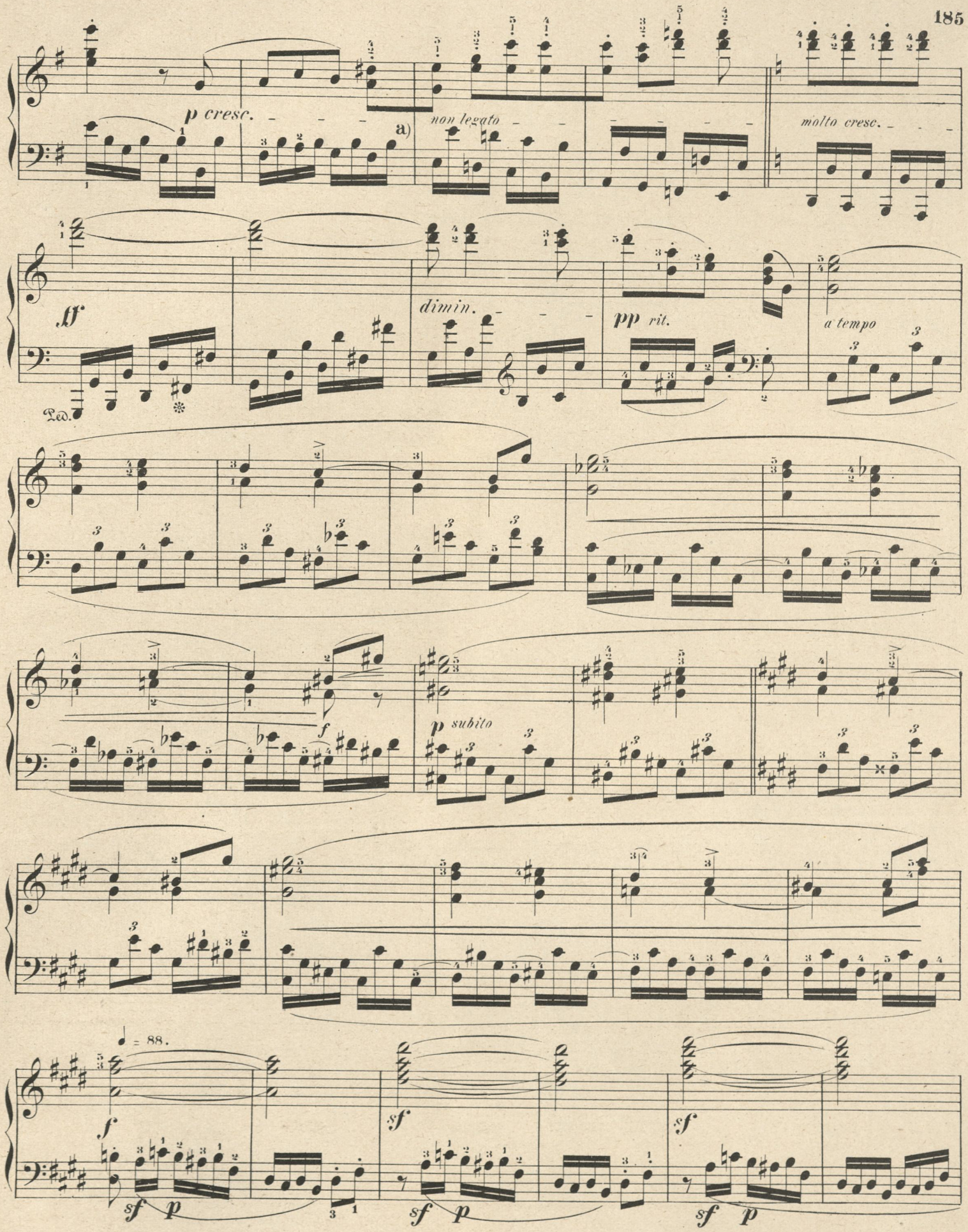
c) Das Hauptmotiv bei jeder Wiederkehr *(es kehrt allerdings häufig wieder — wenn aber z. E. in einer Mozartschen Sonate beide Theile repetirt werden, wer stellt die Forderung einer Abwechslung?)* anders nüanciren zu wollen, halten wir für ein Verlangen, das nur bei geistreichen Tonspielereien seine Berechtigung hat, nicht aber bei einer Dichtung, wie die vorliegende.

a) *We should not yield to the temptation to hurry offered by the accompaniment, but should count the quarter-notes broadly. This place is intended to produce a quieting impression.*

b) *With a different fingering* (say, passing the thumb under on A) *it is impossible to play this passage smoothly and legato.*

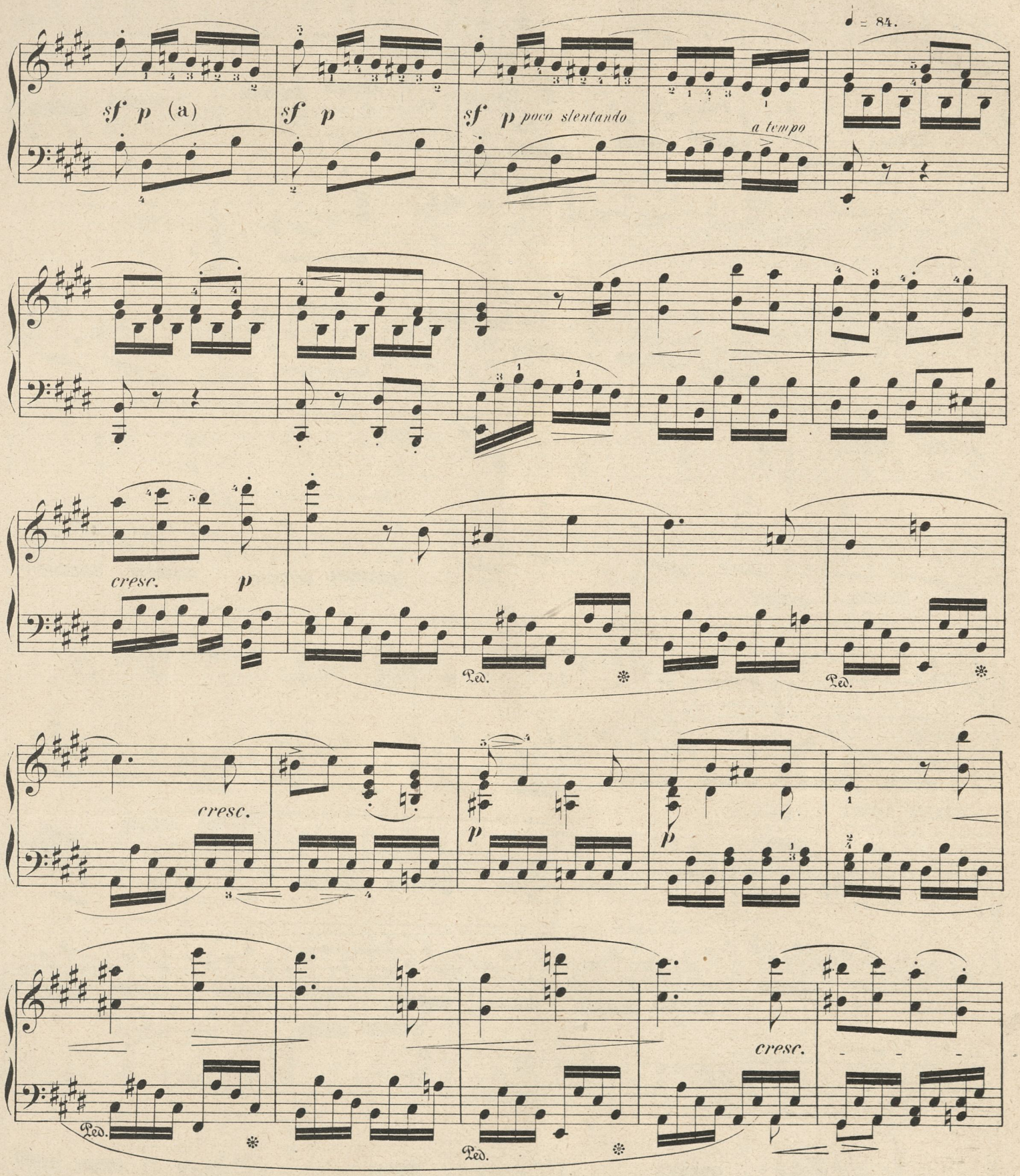
c) *To wish to shade the principal motive differently at each return* (it returns, indeed, frequently — but who would demand a change if the parts of a Mozart sonata were repeated?), *we consider a desire that has its justification in the case of clever "tone-parades" only, but not in that of a poem, like the present one.*


cresc.
p
Ped.
cresc.
p
Ped.
Ped.
cresc.
p
teneramente
cresc.
cresc.
f
p
espr.
cresc.
f



a) Man täuscht sich, wenn man glaubt, das diese Ausweichung nach C begleitende „crescendo“ erheische eine beschleunigte Bewegung; man wird keinen anderen Effekt als den unverständlicher Unruhe hervorbringen. Die Stelle soll vornehmlich energisch klingen, wozu am meisten eine feste gleichmässige Ausführung der gebrochenen Octavenschritte der linken Hand beiträgt.

a) *We deceive ourselves if we think that the “crescendo” accompanying the modulation into C requires an accelerated movement; we shall produce no other effect than that of unintelligible unrest. The place should chiefly sound energetic, to which a steady, even execution of the progressions of broken-octaves in the left hand principally contributes.*



a) Diese Stelle wird nur durch incorrektes Spiel übelklingend und barock. Man enthalte sich jedes Anschwellens des Tones in den sechs Sechzehnteln, verbinde das letzte *(gis)* nicht mit der oberen Septime fis *(welche gewissermaassen einer noch nicht zur Ruhe gebrachten, von den vorhergehenden Accordschlägen übrig gebliebenen „Orchesterstimme" angehört)* und man wird zu der absurden Correktur des g i s in f i s, wie sie französische und belgische Musiklehrer beliebt haben, keinen Anlass mehr finden.

a) *This place will become cacophonous and uncouth through incorrect delivery only. Avoid every swelling of the tone in the six sixteenth-notes, and do not connect the last one* (G sharp) *with the upper seventh F-sharp* (which to a certain extent belongs to an "orchestral part" not yet at rest, and remaining over from the preceding chords), *and we shall no more have occasion for the absurd correction of the G-sharp into F-sharp, as French and Belgian music-teachers thought they felt justified in doing.*

mf – – –

p

teneramente

cresc.

cresc.

f

♩ = 88.

sf

ten.

p

ten.

f

ten.

sf

p

f

sf

p

Ped. * Ped. * Ped. *

sf

f

f

fz

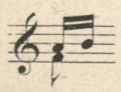
p

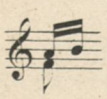
p

(a)

pp dolcissimo

a) Die Härtelsche Gesammtausgabe reproduzirt, wie alle älteren, mit Ausnahme der Lisztschen *(Wolfenbüttel)* den offenbaren Schreib- oder Druckfehler:

 statt  , wie es heissen muss.

a) *The collective edition of Haertel reproduces, as do all the older ones, except that of LISZT* (Wolfenbuettel), *the evident mistake, whether of writing or printing:*  *instead of*  , *as it should read.*

ten.

mf dimin.

rit.

♩ = 84.

pp

pp

dolce tranquillo

Ped. *

sf sf sf

poco rit.

f

Ped. * Ped. * Ped. *

♩ = 80.

p dim.

(a)

pp

U.C.

sempre pp

a) Die ätherische Feinfühligkeit, welche der Vortrag dieser Episode verlangt, lässt sich nur durch lebendiges Beispiel lehren. Das ist bereits „letzter" Beethoven. Ein ganz schattirungsloses „*pp*" ist desshalb nicht rathsam, weil dem Hörer die thematische Beziehung *(Takt 3 vom Anfang)* entgehen würde.

a) *The ethereal delicacy of feeling required by the delivery of this episode can be taught only by a living master. This is already the "latest" BEETHOVEN. A "pp" utterly devoid of shading, is not advisable for the reason that the thematic relation* (measure 3 from the beginning) *would escape the hearer.*

poco accelerando

♩ = 84.

cresc. - - - - f f sf sf

sf dimin. - - - - - - p sempre più piano

poco ritard. a tempo

pp

pp molto espr.

a) mf

p

b)

p con abbandono

cresc. - - p

Ped. *

cresc.

p

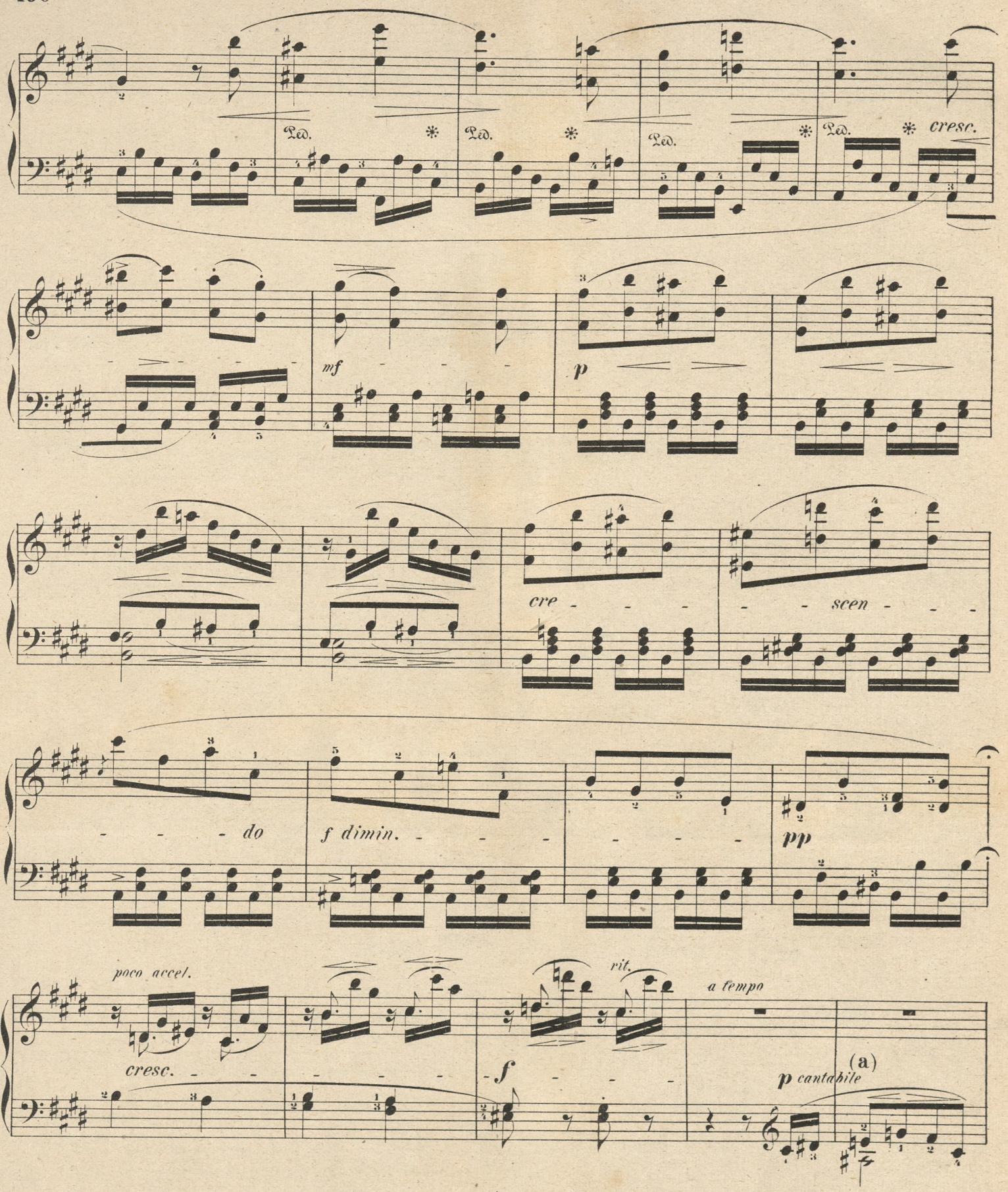
Ped. * Ped. * Ped. *

a) Die melodieführende Tenorstimme muss stark hervortreten und da ein „forte“ unpassend sein würde, muss die Begleitung *(Bass wie Oberstimme)* sehr zart und durchsichtig gespielt werden.

b) Ein Arpeggiren von isolirten und desshalb leer klingenden Intervallen *(z. B. Quarte und Quinte)* ist in Ausnahmefällen auch beim Vortrage klassischer Werke nothwendig.

a) *The tenor voice, carrying the melody, should be made quite prominent, and, inasmuch as a "forte" would be unsuitable, the accompaniment* (bass as well as upper voice) *should be played very delicately and transparently.*

b) *An arpeggiating of isolated, and, therefore, empty sounding intervals* (e. g., fourth and fifth) *is in exceptional cases necessary even in the delivery of classical works.*



a) Nur in Verbindung mit einer gründlichen Analyse der melodischen Arbeit wird der folgende Orgelpunkt correkt und schön fliessend gespielt werden können. Das Motiv ist dem dritten Takte des Hauptthemas entnommen. Besondere Beachtung verdient die ächt Beethovensche Verkürzung im **9.** u. **10.** Takte, bei welcher der Herausgeber ein ritardando vorzuschreiben sich veranlasst fand, um sie für den Hörer klar zu machen.

a) *It is only in connection with a thorough analysis of the melodic work that the following organ-point can be played correctly and beautifully flowing. The motive is taken from the 3d measure of the principal theme. The Beethovenian abbreviation in measures 9 and 10 deserves special attention, for which the Editor found himself induced to prescribe a ritardando, in order to make it clear to the hearer.*

p dolce.

ten.

ritard.

a tempo

a)

cresc.

p

semplice

dimin.

p

ri - - - tar-

(b)

espr.

-dan-

- - - do

(c) *accelerando crescendo*

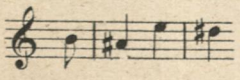
a tempo

p

pp

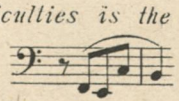
a) Das letzte Erscheinen des Themas dürfte lahm klingen, wenn — im Gegensatze zu früheren Eintritten — die beiden Auftaktsnoten hier nicht schon a tempo genommen werden.

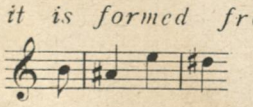
b) Diese Coda ist viel schwerer zu spielen, als es den Anschein hat. Die Hauptbedingung zur Überwindung solcher nicht augenfälligen Schwierigkeiten ist ihre Erkenntniss. Das Motiv selbst  ist kein neues: es ist aus dem zweiten Theile des Themas gebildet:



c) Nach des Herausgebers Meinung hat dieses accelerando die Bedeutung der Umkehr des vorhergehenden ritardando, die Zurückvermittelung des tempo primo aus den schmachtenden Zögerungen heraus. „A tempo" im vorletzten Takte soll daher nur das jetzt fertige Ergebniss „accelerando" vorstellen.

a) *The last appearance of the theme would sound tame, if — in contrast to former entrances — the two up-beat notes here are not already a tempo.*

b) *This Coda is much more difficult to play than it seems to be. The chief condition to overcome such non-apparent difficullies is the knowledge of them. The motive itself*  *is no new one: it is formed from the 2d part of the theme:*



c) *In the Editor's opinion this accelerando has the signification of the conversion of the preceding ritardando, the adjusting back of the tempo primo from the languid delays. "A tempo", in the measure before the last, is, therefore, intended only to represent the now finished result of the "accelerando."*

No.	
	Dussek. Ferner
313	La chasse. F dur
314	La consolation. B dur
315	Les adieux. Rondo. B dur
316	Sonate. Op. 9. Nr. 3. D dur
317	Sonate. Op. 10. Nr. 2. G moll
318	Sonate. Op. 35. Nr. 1. B dur
319	Sonate. Op. 35. Nr. 2. G dur
51	Band II
	Einzelne Nummern:
320	Sonate. Op. 35. Nr. 3. C moll
321	Elégie harmonique sur la mort du Prince Louis Ferdinand de Prusse, en forme de Sonate. Op. 61. Fis moll
322	Sonate. Le retour à Paris. Op. 70. As dur
323	Sonate. L'invocation. Op. 77. F moll
	Abteilung VIII.
20/29	**Chopin, Friedrich,** Ausgewählte Werke für das Pianoforte. Bearbeitet und herausgegeben von Wilh. Speidel. 10 Bände
20	Band I
	Einzelne Nummern:
209	Grande Valse brillante. Op. 18. Es dur
225	Trois Valses brillantes. Op. 34
233	Valse. Op. 42. As dur
251	Trois Valses. Op. 64
255	Deux Valses. Op. 69
256	Trois Valses. Op. 70
258	Valse. Op. posth. E moll
21	Band II
	Einzelne Nummern:
202	Trois Nocturnes. Op. 9
206	Trois Nocturnes. Op. 15
218	Deux Nocturnes. Op. 27
223	Deux Nocturnes. Op. 32
228	Deux Nocturnes. Op. 37
236	Deux Nocturnes. Op. 48
242	Deux Nocturnes. Op. 55
249	Deux Nocturnes. Op. 62
257	Nocturne. Op. 72. E moll
22	Band III
	Einzelne Nummern:
213	Grande Polonaise brillante. Op. 22
217	Deux Polonaises. Op. 26
231	Deux Polonaises. Op. 40
241	Polonaise. Op. 53. As dur
248	Polonaise-Fantaisie. Op. 61. As dur
23	Band IV
	Einzelne Nummern:
200	Quatre Mazurkas. Op. 6
201	Cinq Mazurkas. Op. 7
208	Quatre Mazurkas. Op. 17
215	Quatre Mazurkas. Op. 24
221	Quatre Mazurkas. Op. 30
224	Quatre Mazurkas. Op. 33
232	Quatre Mazurkas. Op. 41
238	Trois Mazurkas. Op. 50
243	Trois Mazurkas. Op. 56
246	Trois Mazurkas. Op. 59
250	Trois Mazurkas. Op. 63
253	Quatre Mazurkas. Op. 67
254	Quatre Mazurkas. Op. 68
259	Mazurka. Op. posth. A moll
260	Mazurka. Op. posth. A moll

No.	
24	Band V
	Einzelne Nummern:
214	Ballade. Op. 23. G moll
229	Deuxième Ballade. Op. 38. F dur
235	Troisième Ballade. Op. 47. As dur
240	Quatrième Ballade. Op. 52. F moll
25	Band VI
	Einzelne Nummern:
220	Impromptu. Op. 29. As dur
227	Deuxième Impromptu. Op. 36. Fis dur
239	Troisième Impromptu. Op. 51. Ges dur
252	Fantaisie Impromptu. Op. 66. Cis moll
26	Band VII
	Einzelne Nummern:
203	Douze grandes Études. Op. 10
216	Douze Études. Op. 25
219	Vingt-quatre Préludes. Op. 28
27	Band VIII
	Einzelne Nummern:
211	Premier Scherzo. Op. 20. H moll
222	Deuxième Scherzo. Op. 31. B moll
230	Troisième Scherzo. Op. 39. Cis moll
28	Band IX
	Einzelne Nummern:
205	Variations brillantes. Op. 12. B dur
210	Bolero. Op. 19. A moll
234	Tarantelle. Op. 43. As dur
244	Berceuse. Op. 57. Des dur
29	Band X
	Einzelne Nummern:
204	Grand Concerto. Op. 11. E moll
207	Rondeau. Op. 16. Es dur
212	Second Concerto. Op. 21. F moll
226	Sonate. Op. 35. B moll
237	Fantaisie. Op. 49. F moll
245	Sonate. Op. 58. H moll
247	Barcarolle. Op. 60. Fis dur
	Abteilung IX.
60/64	**Mendelssohn-Bartholdy,** Ausgewählte Werke für das Pianoforte. Bearbeitet und herausgegeb. v. Percy Goetschius. 5 Bde.
60	Band I
	Einzelne Nummern:
661	Capriccio. Op. 5. Fis moll
662	Sonate. Op. 6. E dur
663	Sieben Charakterstücke. Op. 7
664	Rondo capriccioso. Op. 14. E moll
665	Fantasie. Op. 15. E dur
666	Drei Fantasien oder Capricen. Op. 16
667	Fantasie. Op. 28. Fis moll
61	Band II
	Einzelne Nummern:
672	Drei Capricen. Op. 33
671	Sechs Präludien und sechs Fugen. Op. 35
670	17 Variations sérieuses. Op. 54. D moll
669	Sechs Kinderstücke. Op. 72
668	Sechs Kinderstücke. Op. 72. Bearbeitung für kleinere Hände
62	Band III
	Einzelne Nummern:
673	Variationen. Op. 82. Es dur
674	Variationen. Op. 83. B dur
675	Drei Präludien und drei Etuden. Op. 104
676	Andante cantabile e Presto agitato. H
677	Scherzo. H moll

No.	
678	Gondellied. A dur
679	Scherzo a capriccio. Fis moll
680	Präludium und Fuge. E moll
681	Zwei Klavierstücke. B dur, G moll
63	Band IV
	Einzelne Nummern:
686	Capriccio brillant. Op. 22. H moll
685	Concert I. Op. 25. G moll
684	Rondo brillant. Op. 29. Es dur
683	Concert II. Op. 40. D moll
682	Serenade u. Allegro giojoso. Op. 43. D dur
64	Band V. Lieder ohne Worte. Heft 1—8
	Einzelne Nummern:
687	Heft 1, Sechs Lieder ohne Worte. Op. 19
688	„ 2, dto. dto. „ 30
689	„ 3, dto. dto. „ 38
690	„ 4, dto. dto. „ 53
691	„ 5, dto. dto. „ 62
692	„ 6, dto. dto. „ 67
693	„ 7, dto. dto. „ 85
694	„ 8, dto. dto. „ 102
	Abteilung X.
52	**Field, John,** Ausgewählte Notturnos. Nr. 1—12. Bearbeitet und herausgegeben von Dionys Pruckner
	Einzelne Nummern:
324	Nr. 1. Es dur
325	„ 2. C moll
326	„ 4. A dur
327	„ 5. B dur
328	„ 6. F dur
	Abteilung XI.
57/59	**Hummel, Joh. Nep.,** Ausgewählte Werke für das Pianoforte. Bearbeitet und herausgegeben von Wilhelm Speidel unter Mitwirkung von Dionys Pruckner. 3 Bände
57	Band I
	Einzelne Nummern:
700	Zwölf kleine Vortragsstücke
701	Rondo favori. Op. 11. Es dur
702	Concertino. Op. 73. G dur
703	Rondeau: La galante. Op. 120. Es dur
704	Bagatelles. Op. 107
705	La bella Capricciosa. Polacca. Op. 55. B dur
706	Rondo. Op. 109. H moll
707	Rondo brillante. Op. 56. A dur
58	Band II
	Einzelne Nummern:
708	Sonate. Op. 81. Fis moll
709	Fantasie. Op. 18. Es dur
710	Oberons Zauberhorn. Fantasie. Op. 116
711	Septett für Pianoforte, Flöte, Oboe, Horn, Viola, Violoncell u. Contrabass. Op. 74
59	Band III
	Einzelne Nummern:
712	Rondo. Op. 98. B dur
713	Concert. Op. 85. A moll
714	Concert. Op. 89. H moll
715	Concert. Op. 113. As dur
	Abteilung XII.
92/94	**Bach, Joh. Seb.,** Das Wohltemperierte Klavier Herausgeg. u. bearbeit. von Eugen d'Albert
92	Teil I. Mit Bachs Porträt
93	Teil II
94	**Bach, Joh. Seb.,** Zwei- u. dreistimmige Inventionen. Herausgegeb. und bearbeitet von Eugen d'Albert

Die instruktiven Ausgaben klassischer Klavierwerke sind auch in solidem Einband zu beziehen

---

Grosse theoretisch-praktische Klavierschule

für den systematischen Unterricht / Nach allen Richtungen des Klavierspiels
vom ersten Anfang bis zur höchsten Ausbildung

Von **S. Lebert** und **L. Stark**

Neubearbeitung von **Max von Pauer**

Nr. 100 d Erster Teil. Siebenunddreißigste Auflage
Nr. 101 d Zweiter Teil. Achtunddreißigste Auflage
Nr. 102 d Dritter Teil. Einundzwanzigste Auflage

Zu beziehen durch die meisten Musikalienhandlungen und Buchhandlungen

Bei Bestellungen aus der „Edition Cotta" genügt die Angabe der vorgedruckten Nummern

J. G. COTTA'sche Buchhandlung Nachfolger in STUTTGART und BERLIN

Kompositionen von Robert von Hornstein

Ausgewählte Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 13. Auflage. Mit dem Bildnis des Komponisten

INHALT: I. Lieder und Gesänge: Unter der Linden — Die Nachtigallen — Spielmanns Wanderlied — Auf der Haide — Waldeinsamkeit — Nun giess mir ein — Die Zigeunerin — Mädchen von Athen — Schlimme Nachbarschaft — Margret am Tore — Am Brunnen — Heimkehr — Komm zu mir! — In der Sierra — Küssen will ich, ich will küssen! — Komm geschwinde! — Stürm, stürm, du Winterwind! — Herbstlied — Wohl lag ich einst in Gram und Schmerz — Nordwind — An Friederike — Grillen — Waldkind — Sommermorgen im Gebirg — Was zurückblieb — Heimweg — II. Lieder im Volkston: Prinzess Arm — Rosette — Am alten Zwingergraben — Lied des Kreuzfahrers — Das Dachstübchen — Seidlitz — Hans Ziethen — Grenadierlied — Fuhrmannsleben — Aufbruch — Ohne Wehr' — Getroffen — III. Lieder, Romanzen und Balladen: Klage des Abenceragen — Mausfallen-Sprüchlein — Der Feuerreiter — Barcelona — Byrons Schwanengesang — Macphersons Abschied — Frühlied — Frauenchiemsee — Blumen und Perlen — Sterne mit den goldnen Füsschen — Trompeter, blast die Trompeten — Haideritt — IV. Zweistimmige Lieder: Der Strauch erzittert — Die Wurmlinger Kapelle — Mailied

Werinhers Bergfahrt. Ein Lieder-Cyklus von Karl Stieler.

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 47

INHALT: Lenz im Walde — Fichtenschlag — Auf der Alben — Diemundis — Gefangen — Frau Minne — Mit den Falken — Abendstunde — Im Chore

25 neue Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 48

INHALT: Almenlied — Mein Vater war ein Gärtner — Frühlingstag — Deine Wiege war die Haide — Kehrt er wieder — Kalt und schneidend weht der Wind — An Diana — Schifferlied — Ständchen — Hältst du zu mir — O Saitenspiel — Das sommermüde Jahr verklingt — Horch, wie durch die Wipfel schwirrt — Sanft unterm Fittich der Nacht — Liebe Rose, Blume der Rosen — Fensterlein, nachts bist du zu — Volkslied — Abschied — Die schnippische Schäferin — Recht der Jugend — Liebeskummer — Ein Schwanenlied — Was der Sommer Freude bringet — Herbstlied — Winterlied

10 Gedichte von Martin Greif für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 50

INHALT: Die Alpenblumen — Die schöne Blumenverkäuferin — Das erste Sommergras — Der Wanderer und der Bach — Flucht aus der Stadt — In den Bergen — Boten des Herbstes — Winteranfang — Spur Verliebter — Menschentrost

22 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 51. Mit dem Bildnis des Komponisten

INHALT: Schloss Boncourt — Der Wind — Nur du! — Haidebild — Seelied — Bauernkrieg — Belauscht — Ich lag noch halb im Traume — Feuerwehrlied — Abendlied — Im Frühling — Das Sichlein — Auf der Eisenbahn — Volkslied — Warnung und Wunsch — Wahre, wahre deinen Sohn — Eine gute, gute Nacht — Tanzfüsschen — Verwünschter Frühling — Die Vehme — Geh, Geliebter, geh jetzt — Cingal

Letzte Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

INHALT An die Parzen — Es ragt ins Meer der Runenstein — Von dem Rosenbusch, o Mutter — Welkes Laub — Blumen, Vögel, duftend, singend — Spiel der Wellen — In stiller Nacht — Die Sterbende — Das Köhlerweib — Wiegenlied — Gärung — Die Waise — Elfen — Die Unendlichkeit — Die Müllerin — Einsamkeit — Der alte Sänger — Erfüllung — Am andern Morgen — Im Walde wandl' ich und weine — Wie gern verliess' ich diese lichte Welt

Musik zu Buddha. Legende in drei Akten von Ferdinand von Hornstein

Klavierauszug mit Text der Melodramen und Gesänge

Carl Czerny's Studienwerke für das Pianoforte

Neue genau durchgesehene Ausgabe von **Wilhelm Speidel**

Eingeführt im Kgl. Konservatorium zu Stuttgart

No.	
646—649	**Schule der Geläufigkeit** oder 40 Uebungsstücke, um die Schnelligkeit der Finger zu entwickeln. Op. 299. In vier Heften . . . . .
650—655	**Die Kunst der Fingerfertigkeit.** 50 Studien im brillanten Style für das Pianoforte. Op. 740. In sechs Heften . . . . .
656—659	**Die Schule des Virtuosen.** Studien der Bravour und des Vortrages auf dem Pianoforte mit Bezeichnung des Fingersatzes. Op. 365. In vier Heften . . . . .

Grosse theoretisch-praktische Violinschule

von

Edmund Singer und Max Seifriz

No.		No.	
110	Erster Band. Erste Hälfte. 8. Auflage.	112	Zweiter Band. Erste Hälfte
111	„ „ Zweite Hälfte. 4. Auflage.	113	„ „ Zweite Hälfte

Aus einem Briefe Professor Wilhelmj's: „Ich halte Ihre Violinschule für die allerbeste usw."

Professor Auer in St. Petersburg: „Ich nicht nur danke Ihnen aufrichtig dafür, sondern auch im Namen aller derjenigen, welche das ausgezeichnete Werk nun durch mich kennen lernen etc. Man beugt sich vor so reicher Erfahrung und so glänzendem Resultate und sagt Amen!"

Concertmeister H. Heermann, Professor am Hoch'schen Conservatorium in Frankfurt a. M.: „Trotz der bewegten Zeit, in der ich lebe, hatte ich hinlänglich Musse, mich davon zu überzeugen, dass Ihr Werk das vollendetste und reichhaltigste ist, welches bis jetzt existirt usw."

Aehnlich sprechen sich Antonio Bazzini, Jean Becker, Langhans, Damrosch, Professor Tottmann u. a. aus.

Zu beziehen durch die meisten Musikalienhandlungen und Buchhandlungen

Bei Bestellungen aus der „Edition Cotta" genügt die Angabe der vorgedruckten Nummern

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart