

EDITION COTTA

INSTRUKTIVE AUSGABE KLASSISCHER KLAVIERWERKE

ABTEILUNG III

5 vols £50

Sonaten und andere Werke

für das Pianoforte

von

L. VAN BEETHOVEN

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

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 BÜLOW

In dieser Bearbeitung Eigentum der Verlagshandlung für alle Länder

OXFORD UNIVERSITY PRESS
95 Wimpole 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

Abteilung I.

No.		M. Pf.
55/56	**Haydn, Jos.**, Ausgewählte Sonaten und Solostücke. Unter Mitwirkung von I. v. Faisst und I. Lachner bearbeitet von S. Lebert. 2 Bände	M. 8.—
55	Band I	M. 3.—
	Einzelne Nummern:	M. Pf.
330	Nr. 1. Sonate. G dur	1.—
331	Nr. 2. Sonate. C dur	1.10
332	Nr. 3. Sonate. F dur	—.60
333	Nr. 4. Sonate. D dur	—.50
334	Nr. 5. Sonate. E dur	—.50
335	Nr. 6. Sonate. D dur	—.90
336	Nr. 7. Sonate. E moll	1.10
337	Nr. 8. Sonate. Cis moll	—.50
338	Nr. 9. Sonate. C dur	1.10
339	Nr. 10. Sonate. B dur	—.50
56	Band II	5.—
	Einzelne Nummern:	
340	Nr. 11. Sonate. G dur	1.20
341	Nr. 12. Sonate. G dur	—.50
342	Nr. 13. Sonate. D dur	1.20
343	Nr. 14. Sonate. Es dur	—.60
344	Nr. 15. Sonate. Es dur	1.—
345	Nr. 16. Sonate. As dur	1.20
346	Nr. 17. Sonate. Es dur	—.75
347	Nr. 18. Fantasie. C dur	1.10
348	Nr. 19. Capriccio. G dur	—.60
349	Nr. 20. Variationen. F moll	—.60

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	M. 25.—
70	Band I	M. 7.—
	Einzelne Nummern:	M. Pf.
370	Nr. 1. Sonate. C dur	—.50
371	Nr. 2. Sonate. G dur	—.60
372	Nr. 3. Sonate. C dur	1.40
373	Nr. 4. Sonate. F dur	1.—
374	Nr. 5. Sonate. C dur	1.20
375	Nr. 6. Sonate. F dur	1.10
376	Nr. 7. Sonate. F dur	1.50
377	Nr. 8. Sonate. B dur	1.40
378	Nr. 9. Sonate. A dur	1.40
379	Nr. 10. Sonate. B dur	1.—
380	Nr. 11. Sonate. C dur	1.60
381	Nr. 12. Sonate. B dur	1.60
71	Band II	12.—
	Einzelne Nummern:	
382	Nr. 13. Sonate. D dur	1.—
383	Nr. 14. Sonate. D dur	1.—
384	Nr. 15. Sonate. D dur	1.80
385	Nr. 16. Sonate. A moll	1.50
386	Nr. 17. Sonate. F dur	1.80
387	Nr. 18. Fantasie und Sonate. C moll	1.40
388	Nr. 19. Rondo. D dur	—.90
389	Nr. 20. Rondo. A moll	—.60
390	Nr. 21. Adagio H moll	
391	Nr. 22. Gigue G dur	—.90
392	Nr. 23. Fantasie. D moll	—.50
393	Nr. 24. Fantasie. C moll	—.50
394	Nr. 25. Fantasie. C dur	—.60
73	Band III. Zu vier Händen	6.—
	Einzelne Nummern:	
460	Nr. 1. Sonate. D dur	1.—
461	Nr. 2. Sonate. B dur	1.50
462	Nr. 3. Sonate. C dur	2.—
463	Nr. 4. Sonate. F dur	2.—
464	Nr. 5. Andante con Variazioni. G dur	—.75
465	Nr. 6. Fantasie. F moll	—.75
466	Nr. 7. Fantasie. F moll	1.—

Abteilung III.

10/11	**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.	M. 54.—
10	Band I	M. 7.—
	Einzelne Nummern:	M. Pf.
120	Sonate Op. 2. Nr. 1. F moll	1.60
121	Sonate Op. 2. Nr. 2. A dur	1.80
122	Sonate Op. 2. Nr. 3. C dur	2.—
123	Sonate Op. 7. Es dur	2.—
124	Sonate Op. 10. Nr. 1. C moll	—.90
125	Sonate Op. 10. Nr. 2. F dur	1.40
126	Sonate Op. 10. Nr. 3. D dur	1.80
127	Sonate Op. 13. C moll	1.50
128	Sonate Op. 14. Nr. 1. E dur	1.20
129	Sonate Op. 14. Nr. 2. G dur	1.60
11	Band II	14.—
	Einzelne Nummern:	
130	Sonate Op. 22. B dur	1.40
131	Sonate Op. 26. As dur	1.60
132	Sonate Op. 27. Nr. 1. Es dur	1.—
133	Sonate Op. 27. Nr. 2. Cis moll	1.50
134	Sonate Op. 28. D dur	1.—
135	Sonate Op. 31. Nr. 1. G dur	1.40
136	Sonate Op. 31. Nr. 2. D moll	2.—
137	Sonate Op. 31. Nr. 3. Es dur	2.—
138	Sonate Op. 49. Nr. 1. G moll	—.50
139	Sonate Op. 49. Nr. 2. G dur	—.90
12	Band III	10.—
	Einzelne Nummern:	
140	6 Variationen über Nel cor. G dur	1.10
141	6 leichte Variationen über ein Schweizerlied. F dur	—.50
142	6 leichte Variationen. G dur	—.60
143	6 Variationen Op. 34. F dur	—.60
144	15 Variationen mit Fuge Op. 35. Es dur	1.90
145	32 Variationen. C moll	1.50
146	7 Bagatellen Op. 33	1.80
147	Rondo Op. 51. Nr. 1. C dur	—.50
148	Rondo Op. 51. Nr. 2. G dur	—.60
149	Andante. F dur	1.—
13	Band IV	14.—
	Einzelne Nummern:	
150	Sonate Op. 53. C dur	2.—
151	Sonate Op. 54. F dur	—.90
152	Sonate Op. 57. F moll	3.—
153	6 Variationen Op. 76. D dur	—.50
154	Fantasie Op. 77. G moll	—.90
155	Sonate Op. 78. Fis dur	—.90
156	Sonatine Op. 79. G dur	1.40
157	Sonate Op. 81 a. Es dur	1.90
158	Polonaise Op. 89. C dur	1.10
159	Sonate Op. 90. E moll	1.80
14	Band V	9.—
	Einzelne Nummern:	
160	Sonate Op. 101. A dur	1.80
161	Sonate Op. 106. B dur	3.—
162	Sonate Op. 109. E dur	1.90
163	Sonate Op. 110. As dur	1.90
164	Sonate Op. 111. C moll	1.40
165	11 neue Bagatellen Op. 119	1.40
166	33 Variationen über einen Walzer von Diabelli Op. 120	3.—
167	6 Bagatellen Op. 126	1.—
168	Rondo a Capriccio Op. 129. G dur	1.40

Abteilung IV.

30/31	**Clementi, Muzio**, Ausgewählte Sonaten und andere Werke. Unter Mitwirk. von I. v. Faisst bearbeitet von S. Lebert. 2 Bde.	M. 12.—
30	Band I	M. 6.—
	Einzelne Nummern:	M. Pf.
270	6 Sonatinen	1.50
271	Sonate. Op. 20. Es dur	1.10
272	Sonate. Op. 33. Nr. 1. F dur	—.50
273	Sonate. Op. 26. Nr. 3. D dur	—.60
274	Sonate. Op. 25. Nr. 2. G dur	1.20
275	Sonate. Op. 12. Nr. 4. Es dur	—.60
276	Sonate. Op. 36. Nr. 1. A dur	—.60
277	Sonate. Op. 26. Nr. 2. Fis moll	1.20
278	Sonate. Op. 2. Nr. 1. C dur	—.90
279	Sonate. Op. 47. Nr. 2. B dur	1.40
31	Band II	6.—
	Einzelne Nummern:	
280	Sonate. Op. 34. Nr. 1. C dur	1.—
281	Sonate. Op. 40. Nr. 1. G dur	1.40
282	Sonate. Op. 40. Nr. 3. D moll	1.—
283	Toccata. B dur	—.50
284	Sonate. Op. 34. Nr. 2. G moll	1.—
285	Sonate. Op. 40. Nr. 2. H moll	—.90
286	Sonate. Op. 36. Nr. 3. C dur	1.—
287	Sonate. Op. 50. Nr. 3. (Didone abbandonata.) G moll	1.40

Abteilung V.

90/91	**Weber, C. M. von**, Ausgewählte Sonaten und Solostücke. Bearb. v. F. v. Liszt. 2 Bde.	M. 9.—
90	Band I	M. 6.—
	Einzelne Nummern:	M. Pf.
440	Erste grosse Sonate. Op. 24. C dur	2.80
441	Zweite grosse Sonate. Op. 39. As dur	2.—
442	Dritte grosse Sonate. Op. 49. D moll	2.—
443	Vierte grosse Sonate. Op. 70. E moll	2.—
91	Band II	3.—
	Einzelne Nummern:	
444	Concertstück. Op. 79. F moll	2.—
445	Momento capriccioso. Op. 12. B dur	1.—
446	Grande Polonaise. Op. 21. Es dur	1.—
447	Rondeau brillant. Op. 62. Es dur	1.—
448	Aufforderung zum Tanz. Rondeau brillant. Op. 65. Des dur	1.—
449	Polacca brillante. Op. 72. E dur	1.—

Abteilung VI.

75/79	**Schubert, Franz**, Ausgewählte Compositionen. Unter Mitwirkung von S. Lebert bearbeitet von F. v. Liszt. 5 Bände	M. 32.—
75	Band I	M. 6.—
	Einzelne Nummern:	M. Pf.
420	Fantasie. Op. 15. C dur	3.50
421	Erste grosse Sonate. Op. 42. A moll	2.—
422	Zweite grosse Sonate. Op. 53. D dur	2.70
423	Fantasie oder Sonate. Op. 78. G dur	2.—
76	Band II	6.—
	Einzelne Nummern:	
424	Walzer und Ländler. Op. 9. 18. 33	2.—
425	Valses sentimentales etc. Op. 50. 67. 92. 127	2.—
426	4 Impromptus. Op. 90	2.—
427	Moments musicaux. Op. 94	1.50
428	4 Impromptus. Op. 142	2.80
77	Band III	6.—
	Einzelne Nummern:	
429	Allegretto. C moll	—.50
430	12 Ländler. Op. 171	—.60
431	12 Deutsche Tänze	—.60
432	Grosse Sonate Op. 143. A moll	1.20
433	Letzte Sonaten. Nr. 1. C moll	1.80
434	„ „ Nr. 2. A dur	1.80
435	„ „ Nr. 3. B dur	1.80
78	Band IV. Zu vier Händen	7.—
	Einzelne Nummern:	
470	Vier kleine Ländler	—.50
471	Kindermarsch. G dur	—.60
472	Variationen über ein französisches Lied. Op. 10. E moll	1.10
473	Trois Marches héroïques. Op. 27	1.10
474	Deutsche Tänze u. Ecossaisen. Op. 33	1.—
475	Variations (Thème original). Op. 35. As dur	—.90
476	Six grandes Marches. Op. 40	1.40
477	Trois Marches militaires. Op. 51	—.80
478	Divertissement à la Hongroise. Op. 54. G moll	1.60
479	Grosser Trauermarsch. Op. 55. C moll	—.60
480	Divertissement en forme d'une marche brillante. Op. 63. E moll	1.10
79	Band V. Zu vier Händen	7.—
	Einzelne Nummern:	
481	Grande Marche héroïque. Op. 66. A moll	1.—
482	Variationen (Thème de Marie de Hérold). Op. 82. C dur	1.20
483	Andantino varié. Op. 84. Nr. 1. H moll	—.80
485	Rondo brillant. Op. 84. Nr. 2. E moll	1.20
486	Fantaisie. Op. 103. F moll	1.40
487	Deux Marches caractéristiques. Op. 121.	1.20
488	Grand Duo. Op. 140. C dur	2.—
489	Lebensstürme (Charakteristisches Allegro). Op. 144. A moll	1.20

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	M. 6.50
50	Band I	M. 3.50
	Einzelne Nummern:	M. Pf.
310	La matinée. Rondo. D dur	—.50
311	Canzonetta. G moll	—.70
312	Ma barque légère. Air de Grétry. Es dur	—.60

Auf die vorgenannten Preise wird bis auf weiteres ein Teuerungszuschlag von 200 Prozent berechnet; Einbände ohne Zuschlag

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.5

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

Cotta-Edition No. 14

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

DIVISION III, VOLUME V

Sonatas and other Works

for the Pianoforte

composed by

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Fifth 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

Second part

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

In this edition property of the publishers for all countries



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. 14

Instruktive Ausgabe klassischer Klavierwerke

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

ABTEILUNG III, BAND V

Sonaten und andere Werke

für das Pianoforte

von

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Fünfter 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

Zweiter Teil

*

In dieser Bearbeitung Eigentum der Verlagshandlung für alle Länder

MDCXL

Stuttgart und **Berlin**

J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger

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. 101.

SONATA

for the Pianoforte
by

L. van BEETHOVEN.

Op. 101.

Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung. M.M. ♩.=69-76.

a) **Allegretto ma non troppo.**

Pianoforte.

poco ritardando

Tempo I.

b)

crescendo - - - *mezzo f* *dimin.*

Ped. ✻ Ped. ✻

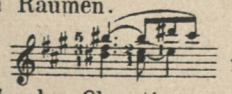
c)

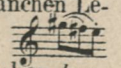
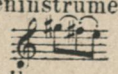
cresc. *dimin.* *ten.* *cresc.* *p*

Ped. ✻

a) Ueber die zweifache Tempobezeichnung in deutscher und italiänischer Sprache vergleiche man das Verfahren des Autors bei Op. 81. und 90. Bei Op. 106 kehrt er zur ausschliesslichen Benutzung der italiänischen, gewissermaassen „internationalen" Terminologie zurück, vermuthlich infolge der gemachten Erfahrung, im Ringen nach Verständlichung seiner Vortragswünsche nur noch unverständlicher geworden zu sein. Der Herausgeber findet gerade bei diesem Stücke den Pleonasmus nichts weniger als überflüssig, die deutschen und italiänischen Vorschriften erklären sich gegenseitig und erleichtern dem nachdenkenden Spieler das Richtige zu treffen, indem er durch sie vor den Extremen geschäftiger Eile und empfindsamen Dehnens gleichmässig bewahrt werden kann. Unsere Metronombezeichnung 69-76 ist desshalb so elastisch gehalten, weil die Gesangsfähigkeit des benutzten Instrumentes zur minutiöseren Tempobestimmung stets in Betracht zu kommen hat.

Man gestatte uns die Einschaltung eines Beispiels (zur Rechtfertigung unserer Ansicht von der Relativität des Tempo): das Finale der fünften Sinfonie wird bei geringerer Quantität der Ausführenden in kleinerem Locale ein rascheres Zeitmaass erheischen, als bei der Aufführung auf einem Musikfeste mit grossen Massen in grossen Räumen.

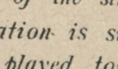
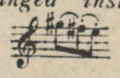
b)  in der Ausführung, da mit dem *Legato* der Oberstimme sich nur das Festhalten eines einzigen der harmonischen Füllstimmen verbinden lässt und die Quinte hier für den Vorzug verdient.

c) Die doppelte Ligaturenverwendung könnte manchen Leser verwirren; die Erklärung ist einfach folgende  heisst: *gis* soll mit *fis* zusammen im gewöhnlichen *legato* gespielt werden, *fis* mit *e* zusammen in jener minder gebundenen Weise, welche man mit *portamento* zu benennen und durch Punkte mit einem Bogen darüber zu verdeutlichen pflegt. Es liesse sich demnach auch folgender*) Modus für die Bezeichnung wählen, der jedoch ebenfalls missverstanden werden könnte, während die Originalschreibweise, von den Bogeninstrumenten entlehnt, allen Violinisten geläufig ist: *) 

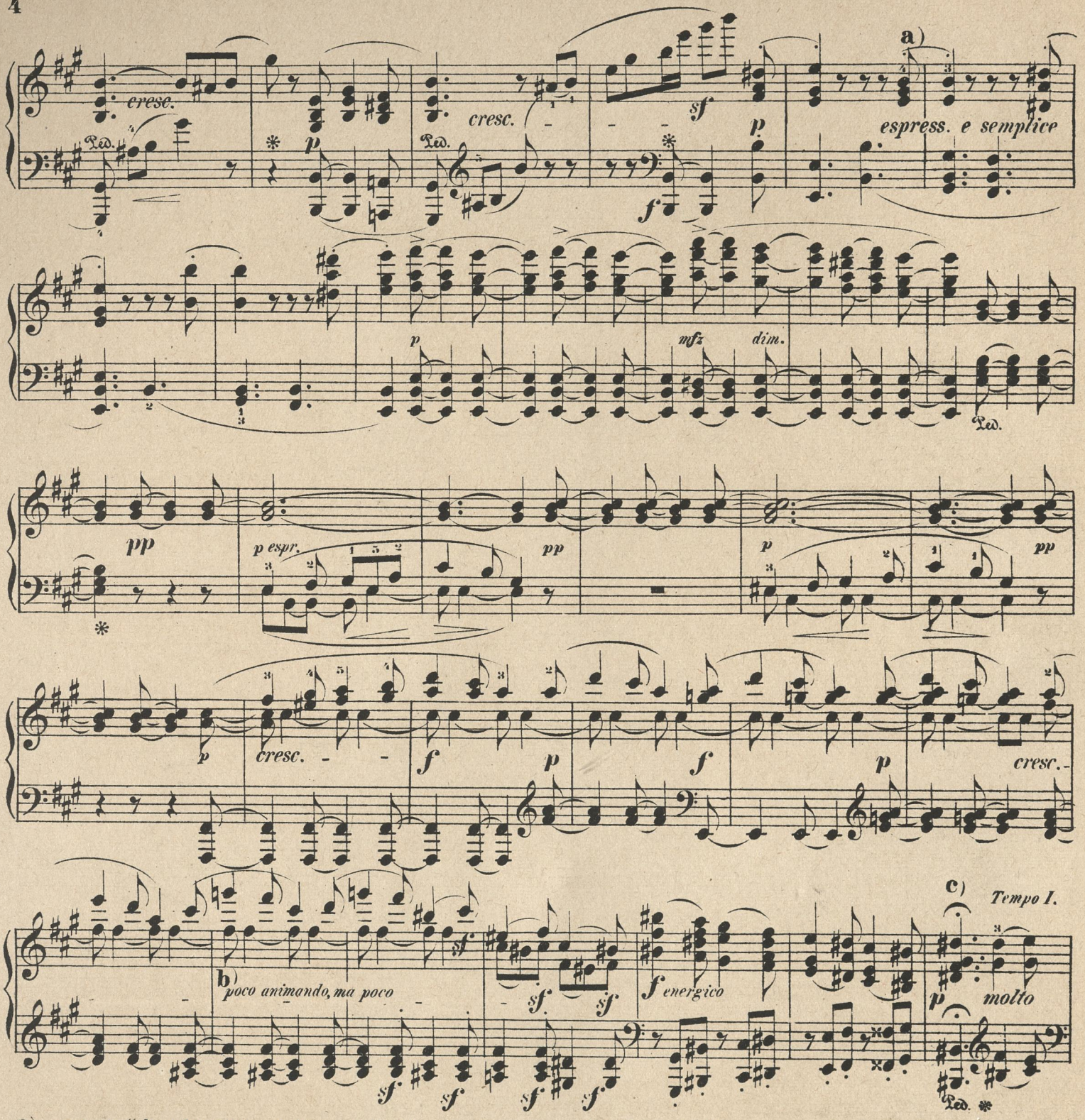
a) As to the two-fold designation of the tempo in German and Italian, compare the composer's method in the case of Op. 81 and Op. 90. At Op. 106 he returns to the exclusive use of the Italian, so to speak, "international" terminology, probably in consequence of having experienced that, in striving for intelligibility of his directions for delivery he only became still more unintelligible. The Editor finds the pleonasm precisely in the case of these pieces anything but superfluous: the German and Italian directions mutually explain themselves, and make it easy for the thoughtful player to hit upon the right thing, in that he can, by means of them, keep himself alike from the extremes of inconsiderate haste and morbidly sentimental dragging. Our metronomic marking 69-76 is made so elastic, for the reason that the singing-quality of the instrument employed should always be considered with regard to the more exact determination of the tempo.

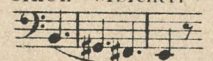
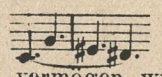
We take the liberty of inserting an example (in justification of our opinion of the relativity of the tempo): the Finale of the Fifth Symphony will, with a smaller number of executants in a smaller hall, require a quicker tempo than when performed at a musical festival with large numbers in a large room.

b)  *must be executed thus: because with the* legato *of the upper voice the holding of but a single one of the harmonic padding-voices can be joined, and for this the fifth deserves the preference.*

c) The double employment of the slur might confuse many a reader; the explanation is simply this:  *means: G-sharp is to be played together with F-sharp in ordinary legato, F-sharp together with E in that less connected manner generally called* portamento, *and made plainer by dots with a slur above: Accordingly the following method of marking might also be chosen, which, however, might likewise be misunderstood; whereas the original notation, borrowed from stringed instruments, is familiar to all violinists:* 

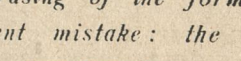
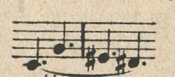
English translation by J. H. Cornell.
Copyright 1891 by Edward Schuberth & Co.



a) „*espressivo*“ bezieht sich auf den melodieführenden Bass, „*semplice*“ auf die begleitenden Oberstimmen. In der Phrasirung des ersteren weist das Original einen ersichtlichen Irrthum auf: die Melodie heisst:  nicht aber:  Derartige Quid-proquo's in der Declamation vermögen, wie die Erfahrung lehrt, die Vortragswirkung eines ganzen Stückes zu verderben und es ist unglaublich, wie wenig gewissenhaft in Deutschland Pianisten und Orchesterdirigenten auf solche höhere Correktheit der Ausführung bedacht sind. Geiger und Bläser pflegen, da sie zu keinem polyphonen Empfinden und Denken genöthigt sind, sich seltner mit derartiger Schuld zu belasten.

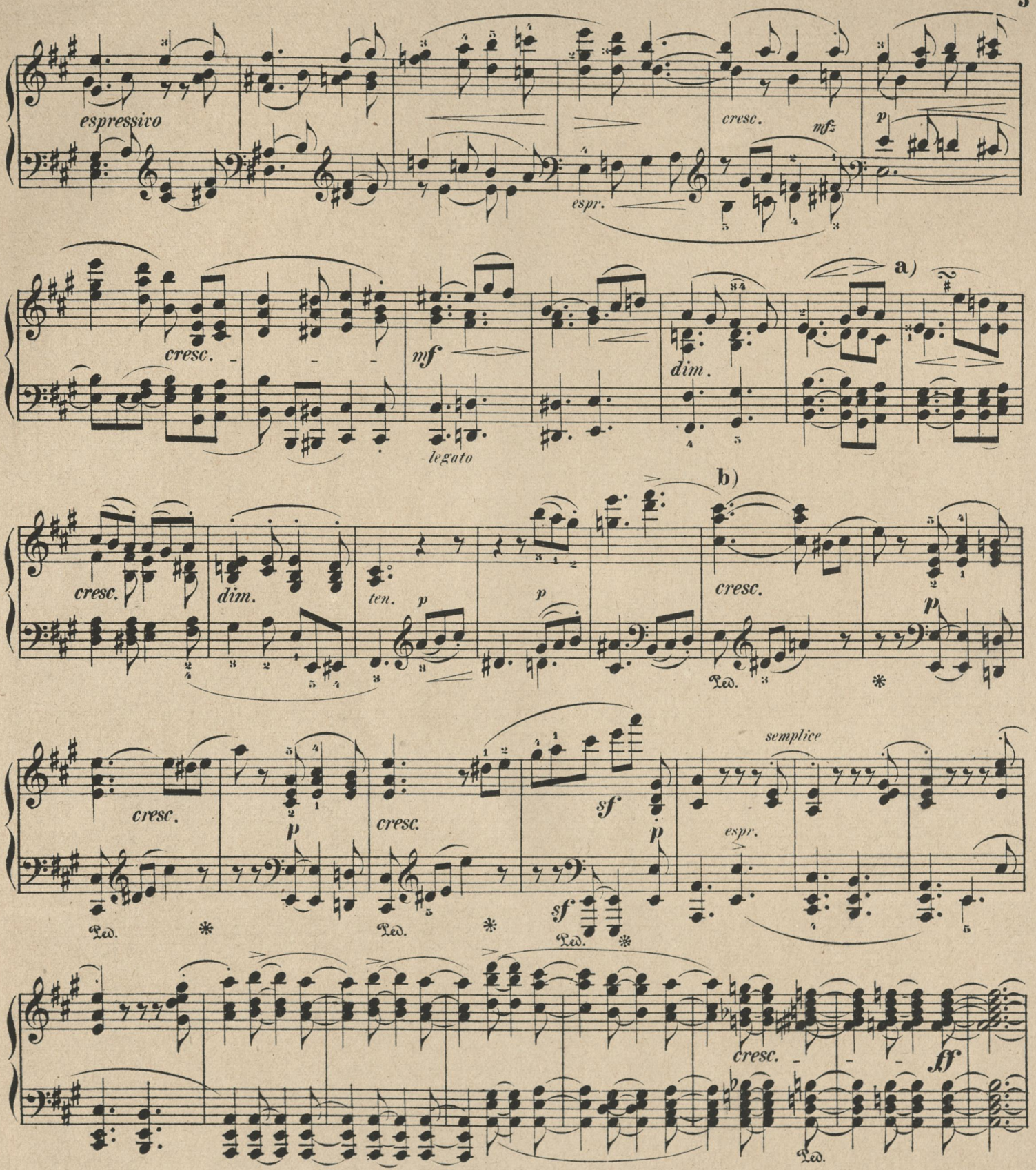
b) Eine unbedeutende Belebung des Zeitmaasses, zu welchem die thematische Arbeit der Verkürzung des Motivs fast unwiderstehlich hinleitet, dürfte auch für den Fall, dass sich der Spieler im Vorangehenden klangselig verträumt haben möchte, angemessen sein.

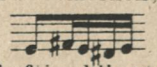
c) Die Fermate werde $1\frac{1}{2}$, auch $2\frac{1}{2}$ Takte ausgehalten. Das Gesetz vom gleichmässigen Weiterpulsiren des Rhythmus in einem und demselben Tonstücke muss unter allen Umständen aufrecht gewahrt bleiben. Der Zuhörer darf nach der Fermate keinen Augenblick im Zweifel bleiben, wo die Arsis, wo die Thesis ihre Stelle hat.

a) "Espressivo" *refers to the melody-carrying bass,* "semplice" *to the accompanying upper voices. In the phrasing of the former the Original shows an evident mistake: the melody is:*  *but not:*  *This sort of quid-pro-quo's in declamation are apt, as experience teaches, to spoil the effect of the delivery of a whole piece, and it is incredible how little conscientiously pianists and orchestra-leaders in Germany consider such higher correctness of execution. Violinists and wind-instrumentalists, not being obliged to feel and think polyphonically, are seldom guilty of faults of this kind.*

b) *A slight enlivenment of the tempo, to which the thematic work of shortening the motive almost irresistibly induces, might also be appropriate in case the player may have become dreamy and ecstasy in the preceding part.*

c) *Let the pause be sustained $1\frac{1}{2}$, even $2\frac{1}{2}$ measures. The law of the uniform continuous pulsation of the rhythm in one and the same piece of music should under all circumstances be maintained. The hearer should not remain in doubt an instant after the pause, where the arsis, or where the thesis has its place.*

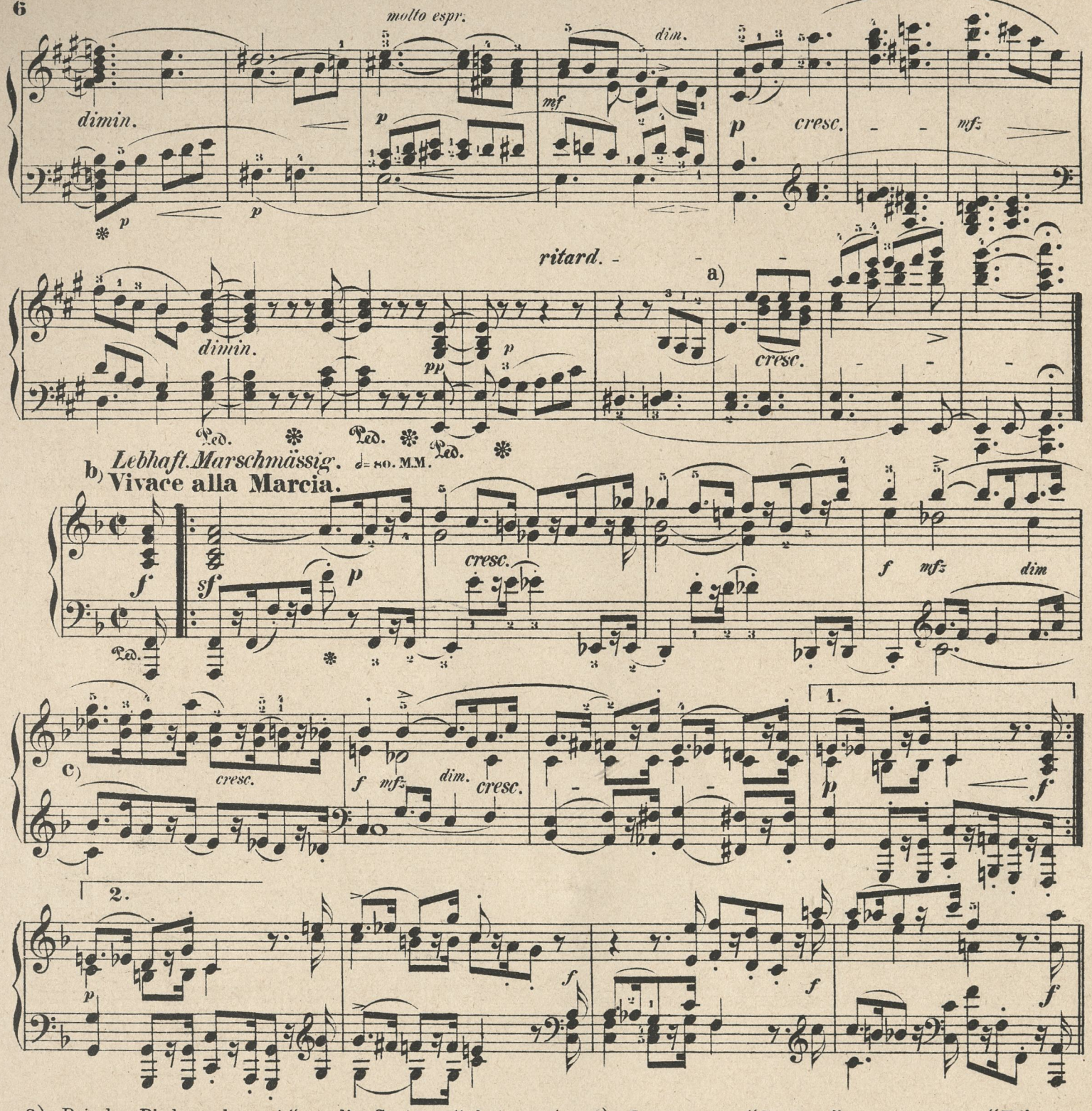


a) Ein feinfühlender Spieler wird bemerken, dass der Doppelschlag in der Ausführung  schleppend, in der anderen:  zu heftig klingt, und deshalb das dreitheilige Metrum in der ersten Takthälfte durch ein zweitheiliges ersetzen:  ohne natürlich den Takt zu verkürzen.

b) Die älteren Ausgaben haben  wo doch der Schritt der Oberstimme (vgl. die analoge Stelle Takt 18 - 19) richtig bleibt, die neue Härtelsche Ausgabe bringt die uns unbegreifliche Verbesserung in 

a) *A sensitive player will observe that the turn sounds draggingly if executed thus:*  *and too violently thus:*  *and will, therefore, replace the three-part metre in the first half of the measure by a two-part one:*  *of course, without shortening the measure.*

b) *The older editions have*  , *where, after all, the progression of the upper voice (compare the analogous place, measures 18 - 19) remains correct; the new Haertel-edition has the, to us, inconceivable "improvement" into* 



a) Bei der Bindung des „*gis*“ an die Sexte „*e*“ hüte man sich, die Täuschung eines Cis moll-Dreiklangs hervorzubringen. Der nächstfolgende Accord bleibt der Sextaccord von A dur, wenn auch die Sexte fehlt, deren Abwesenheit sich zu einem geheimnissvollen Reize gestaltet. Für den Vortrag des vorletzten Taktes ergänze man wieder jene doppelten Ligaturen, von denen Seite 2 Anm. b. die Rede gewesen ist, und deren Bedeutung hier durch die technische Nothwendigkeit recht klar wird, während ihre Aufzeichnung bei den vielen Hülfslinien (aus Bequemlichkeit) im Original unterlassen worden ist. Man muss eben „zwischen den Zeilen lesen können.“

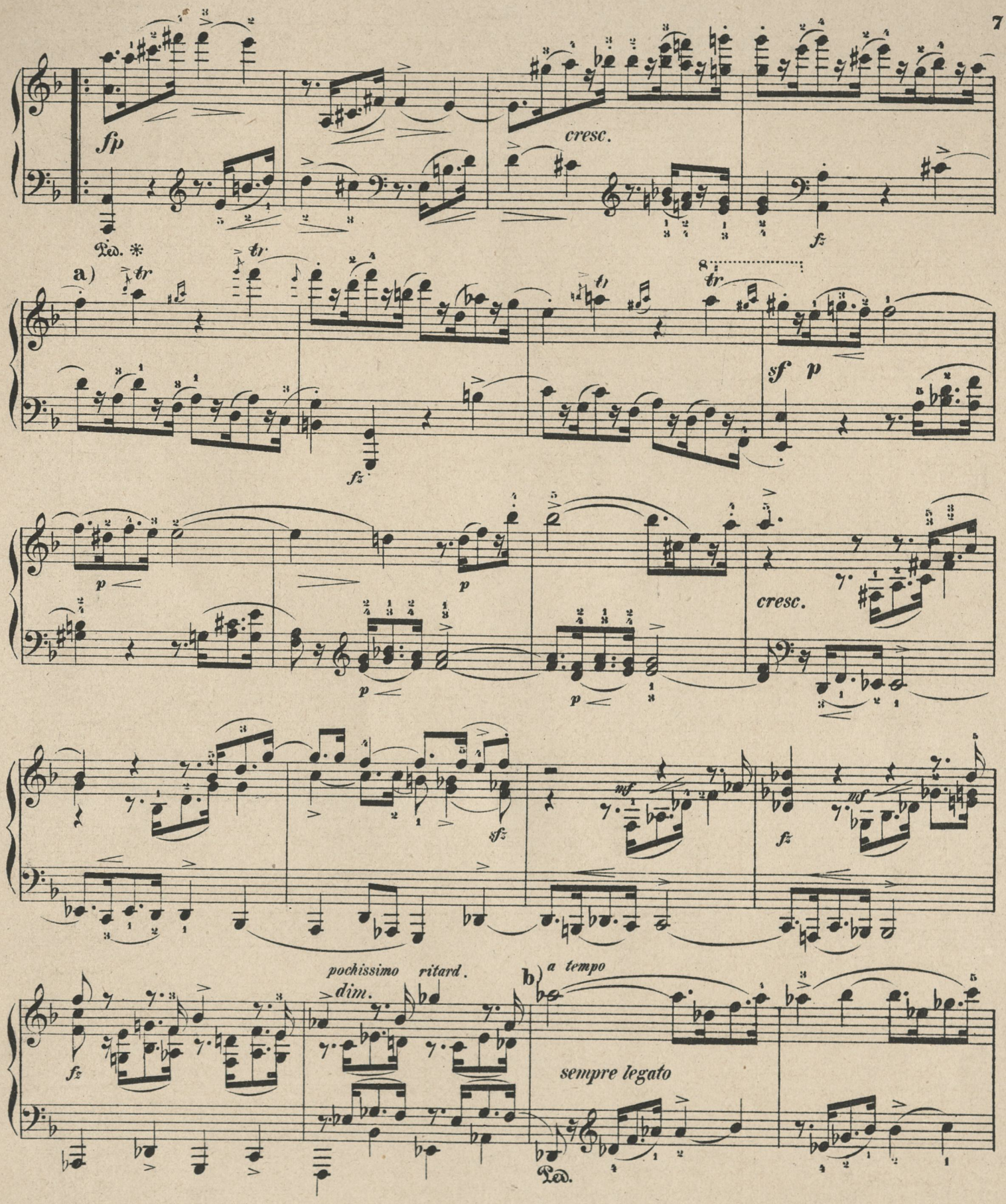
b) Wie auch bei den Sonaten Op. 109 und 110, darf der Vortrag der einzelnen Sätze hier durch keine längere Pause unterbrochen werden, wenn nicht der gerade in ihrem Contraste erkennbare psychologische Zusammenhang getrübt werden soll. Die Vorschrift „*marschmässig*“ gilt, wie Herr v. Lenz richtig bemerkt, für das Erforderniss straffer und markiger Energie, namentlich bezüglich der rhythmischen Wiedergabe.

c) Für die eigenmächtige Correctur des vierten Achtels *a* der ersten Mittelstimme zu einem nachschlagenden Sechzehntheile im Verein mit den übrigen Stimmen trägt der Herausgeber ohne Befangenheit alle Verantwortung, desgleichen für die durchgehenden Modificationen in der Phrasirung, welche in allen bisherigen Ausgaben von sinnentstellenden Nachlässigkeiten strotzte.

a) *In connecting* “G-*sharp*” *with the sixth* “E,” *we should avoid producing the illusion of a* C-*sharp minor triad. The subsequent chord remains the sextacord of* A-*major, even though the sixth is lacking, the absence of which shapes itself into a mysterious charm. For the delivery of the penultimate measure, we should supply again those double slurs of which we spoke on page 2, Remark (b), and the importance of which will here become very clear, while their notation, because of the many ledger lines, has been omitted (for convenience' sake) in the Original. We must, indeed, be able to* “*read between the lines.*”

b) *As is the case with the Sonatas Op. 109 and 110, the delivery of the separate movements should not be interrupted here by any longer rest, if the psychological connection particularly discernible in their contrast is not to be disturbed. The direction* “alla marcia” *stands, as Herr v. LENZ rightly observes, for the requirement of rigid and pithy energy, particularly with regard to the rhythmical interpretation.*

c) *For the arbitrary correction of the fourth 8th-note* A *in the first middle voice to an after-striking 16th-note in connection with the other voices, the Editor assumes, without embarrassment, all the responsibility; likewise for the prevailing modifications in the phrasing, which in all the previous editions swarmed with negligences destructive of the sense.*

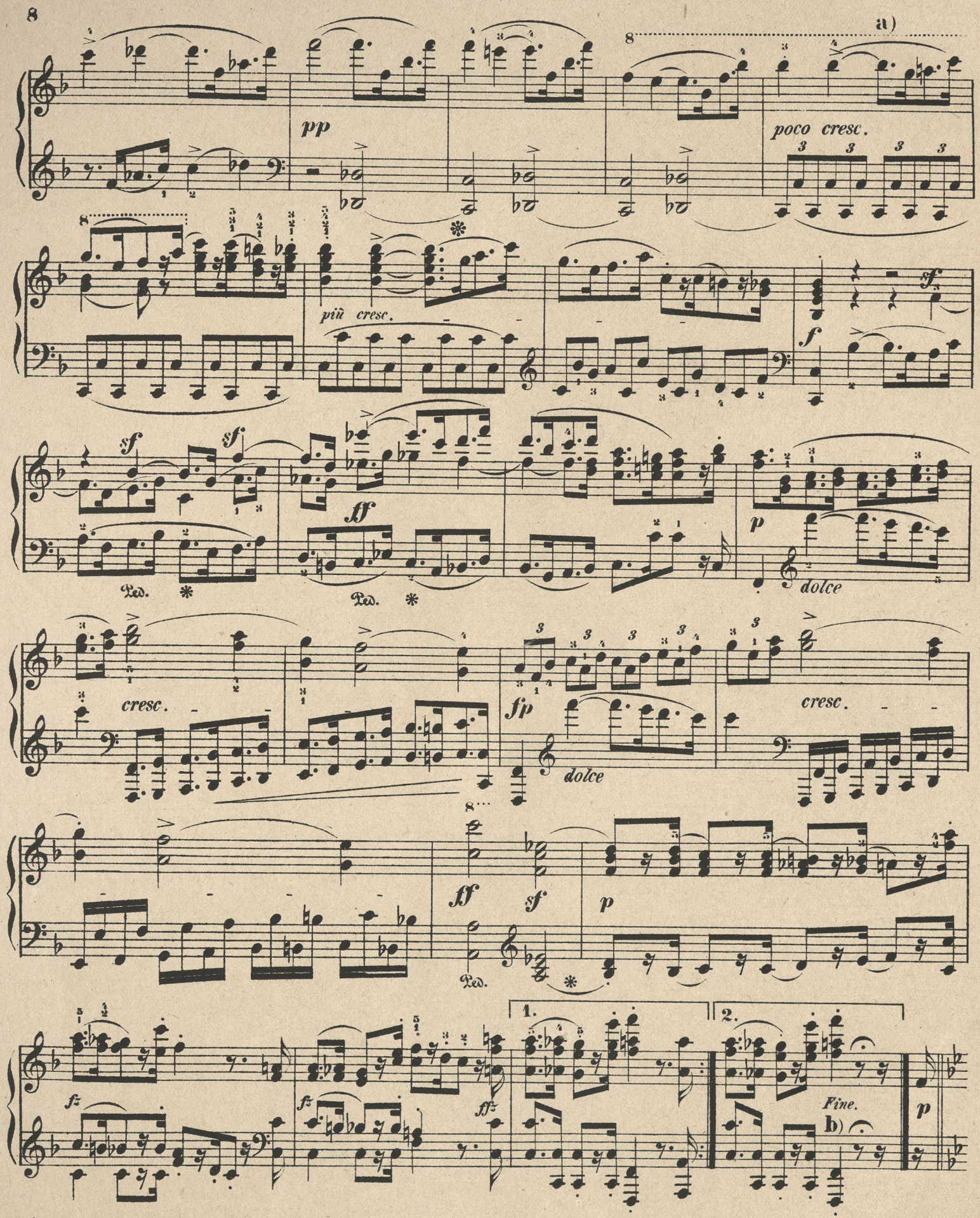


a) Die Triller in diesem, wie dem übernächsten Takte müssen mit dem Nebentone begonnen werden, wenn man nicht vorzieht, sie in Schneller zu verwandeln.

b) Die Vorschrift des Componisten, den Orgelpunkt „*Des*" während vier Takte durch Aufheben der Dämpfung für das Ohr nachklingen zu lassen, führt allerdings den Nachtheil einer Verwischung der canonführenden Stimmen mit sich: es ist hier aber, wie häufig sonst, das Nebensächliche der Hauptsache zu opfern. Als solche gilt hier die sinnliche Klangwirkung.

a) *The trills in this, as also in the measure after the next, must be begun with the auxiliary tone, unless it be preferred to change them into transient shakes.*

b) *The composer's direction to allow the organ-point "D flat" to sound for the ear for four measures by raising the dampers, certainly carries with it the disadvantage of blurring the voices having the canon: here, however, as frequently at other times, what is secondary has to be sacrificed to the principal thing; which here is the sensuous effect of sound.*

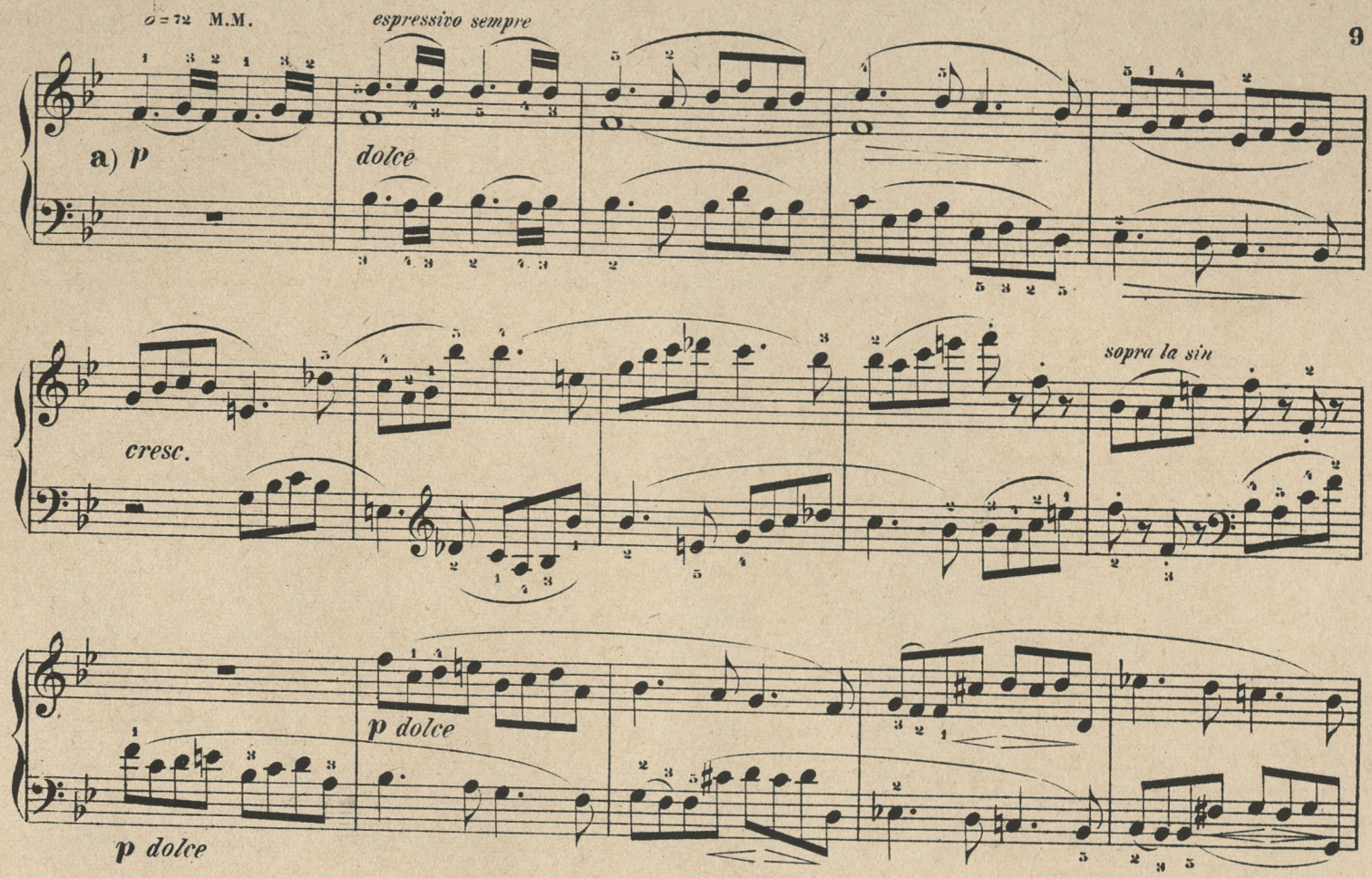


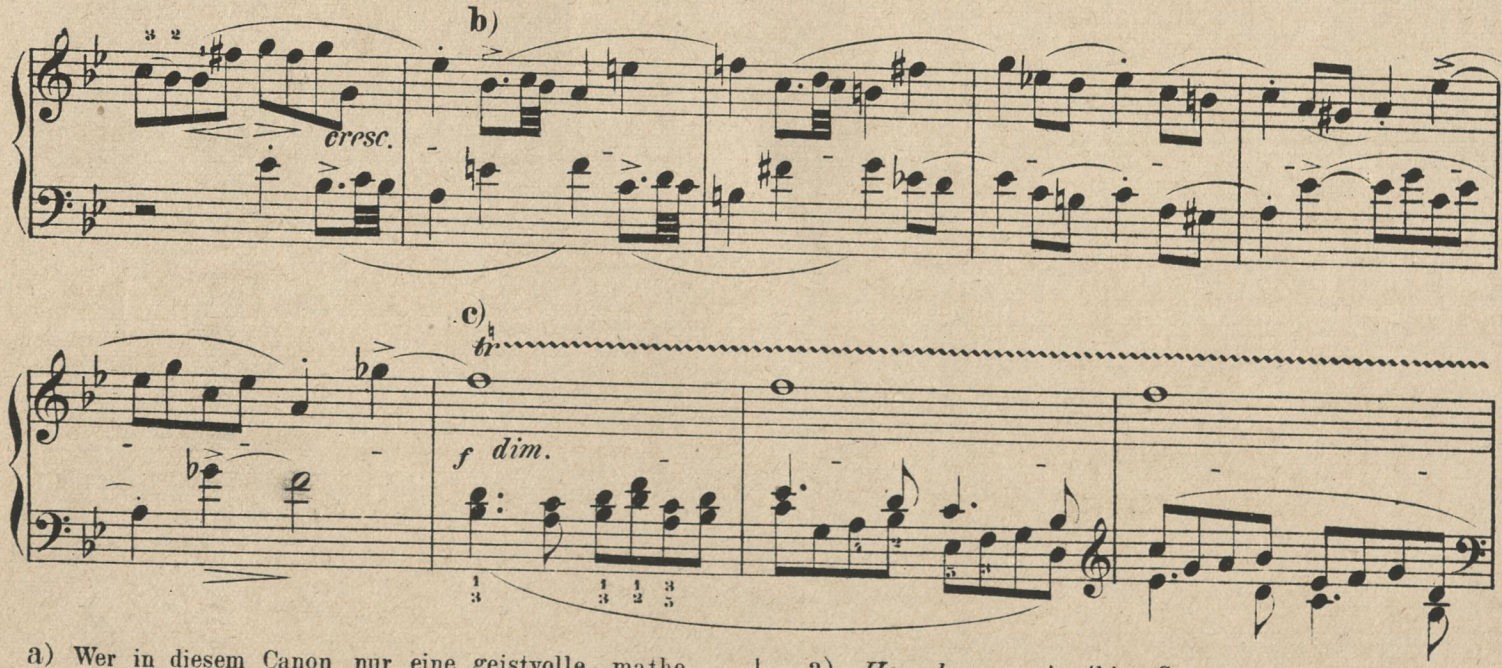
a) Die dritte Achteltriole der Begleitung darf nicht mit dem Sechzehntheile der Oberstimme zusammen fallen. Bei dieser Gelegenheit sei zu einer genauen Beobachtung der Unterschiede zwischen punktirten und von einer Sechzehntelpause begleiteten Achteln angeregt.

b) Die Fermate dürfte wohl jedenfalls nur am Schlusse (nach der zweiten Wiederholung) zu gelten haben.

a) *The third triplet-8th-note of the accompaniment should not coincide with the 16th-note in the upper voice. On this occasion, particular attention is drawn to an exact observance of the difference between dotted 8th-notes and those followed by a 16th-note rest.*

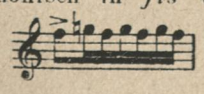
b) *The pause seems to be really valid only at the close (after the second repetition).*





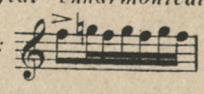
a) Wer in diesem Canon nur eine geistvolle „mathematische“ Combination erblickt, sich für die melodische Anmuth seiner liebenswürdigen Arabesken nicht zu erwärmen vermag, wird gut thun, ihn überhaupt ungespielt zu lassen.

b) Die vom Herausgeber hinzugefügte Phrasirung mildert, bei genauer Befolgung, die sogenannten Härten der verschiedenen „Querstände“ bis zur Unmerklichkeit. Ein besonderes Vortragsstudium erheischt namentlich der Takt vor dem Wiedereintritt des Thema.

c) Der Herausgeber beginnt auch hier den Triller mit dem Nebentone *g*, wobei er sich das vorhergehende *ges* enharmonisch in *fis* verwechselt denkt. Die Ausführung:  hätte etwas Trockenes.

a) *He who sees in this Canon only a clever “mathematical” combination, and cannot feel interested in the melodic gracefulness of its lovely arabesques, would do well not to play it at all.*

b) *The phrasing added by the Editor, when closely followed, mitigates the so-called harshnesses of the various “cross-relations” even to imperceptibility. A particular study of delivery is required especially of the measure before the re-entrance of the theme.*

c) *The Editor begins here also the trill with the auxiliary tone-G, at the same time imagining the preceding G-flat enharmonically changed into F-sharp. The execution:*  *would be somewhat dry.*

cresc.

f *dim.* *f*

pp

sempre pp

molto tranquillo

pp
cantabile

p
poco cresc.

poco accelerando

più cresc.

Marcia da Capo al fine senza replica.
f

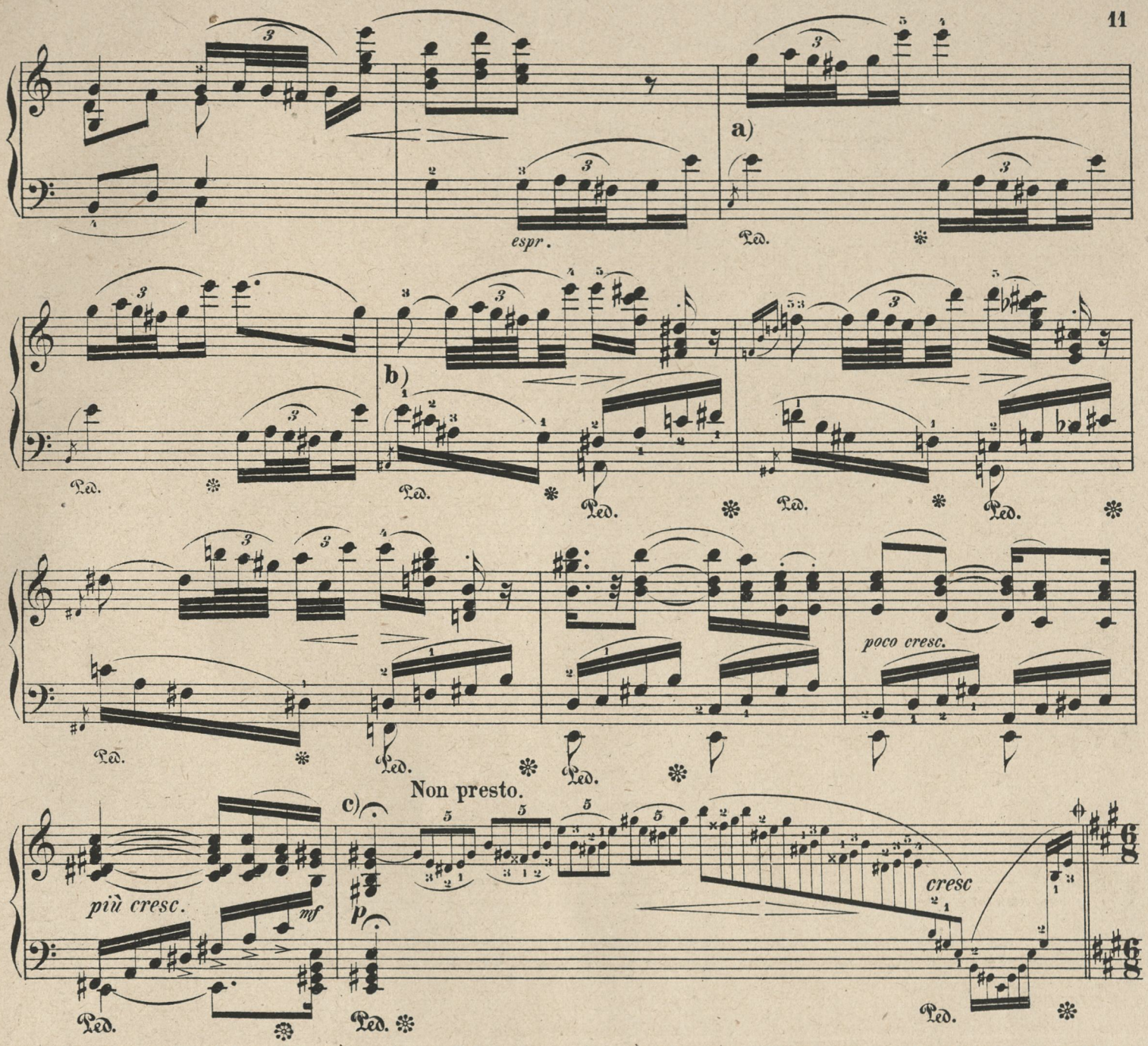
Langsam und sehnsuchtsvoll.

Adagio, ma non troppo, con affetto. ♪=58 M.M.

u.c.

Ped. *

dolce espress.



a) Die Vorschlagsnote in der linken Hand giebt den Bass für den ganzen Takt an, ist daher zu betonen und gleichzeitig mit der ersten Note der Oberstimme, nicht aber vorher anzuschlagen.

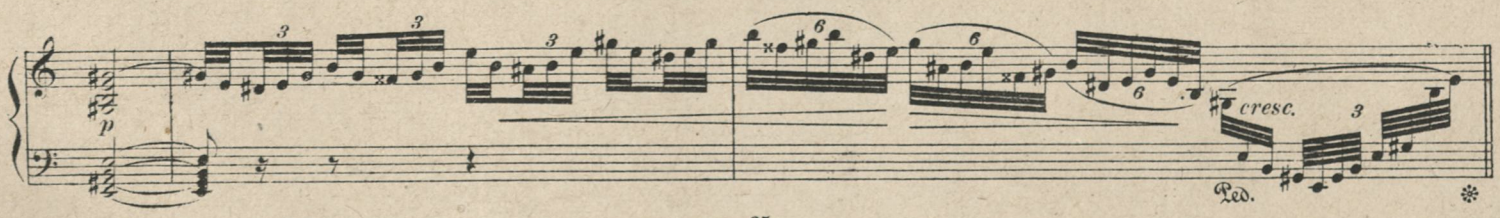
b) Die Verwandtschaft dieses und der nächsten Takte mit den Melismen des tiefsinnigen Orgelpunktes am Schlusse der chromatischen Phantasie von Joh. Seb. Bach möge zu einer Vergleichung veranlassen, aus welcher für den Vortrag beider Werke Gewinn gezogen werden kann. Ein maassvolles „tempo rubato" ist hier, wo der Eindruck einer träumerischen Improvisation hervorgebracht werden soll, wohl statthaft.

c) „Non presto" das besagt auch zugleich „non lento." Nehmen wir für den vorhergehenden Takt eine mässige Verzögerung an, so wird sich unter deren Verbleiben etwa (♩ = 54) folgende rhythmische Eintheilung der Cadenz als angemessen ergeben.

a) *The appoggiatura-note in the left hand indicates the bass for the whole measure and should, therefore, be accentuated and struck simultaneously with the first note of the upper voice, but not sooner.*

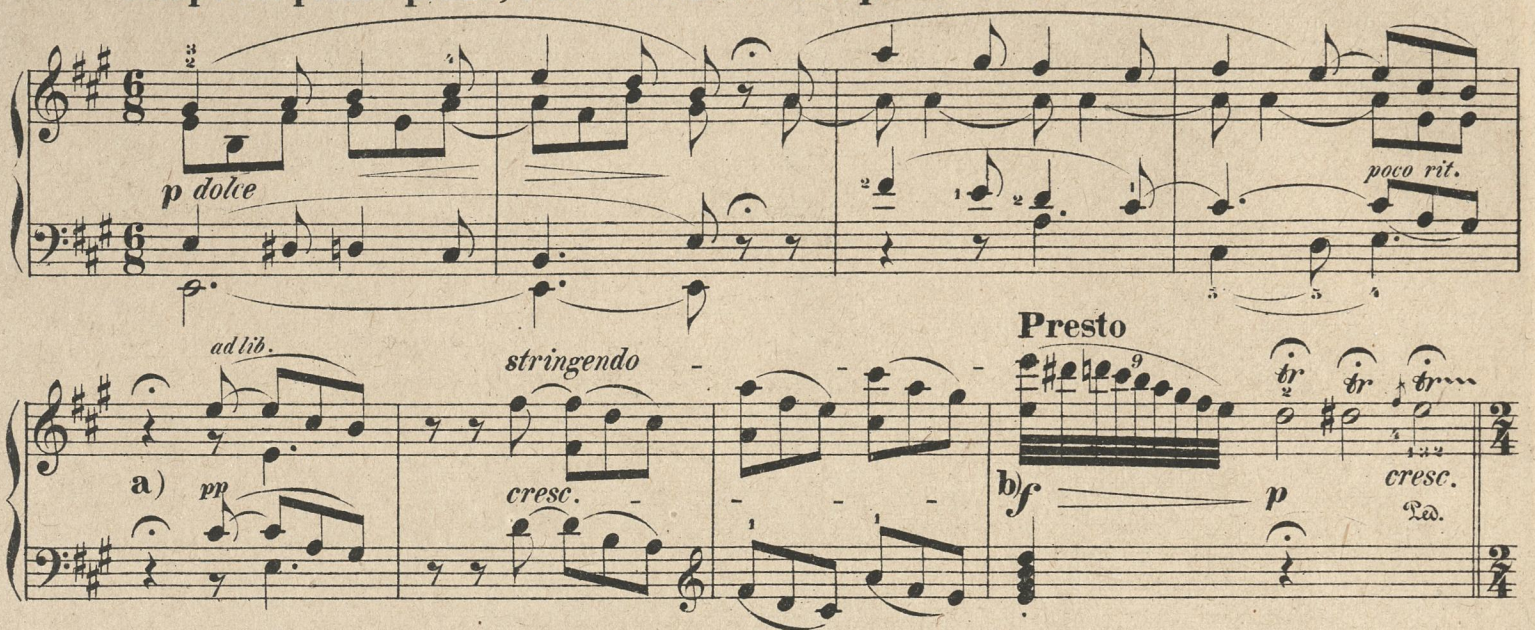
b) *The relationship of this and the next measures with the embellishments of the profound organ-point at the close of JOH. SEB. BACH'S Chromatic Fantasy, should induce a comparison, from which profit may be acquired for the delivery of both works. A moderate "tempo rubato" is here well allowable, where the impression of a dreamy improvisation is to be made.*

c) *"Non presto" implies at the same time "non lento." If we assume for the preceding measure a moderate slackening (say, ♩ = 54), while it lasts the following rhythmical division of the cadenza will prove to be appropriate.*



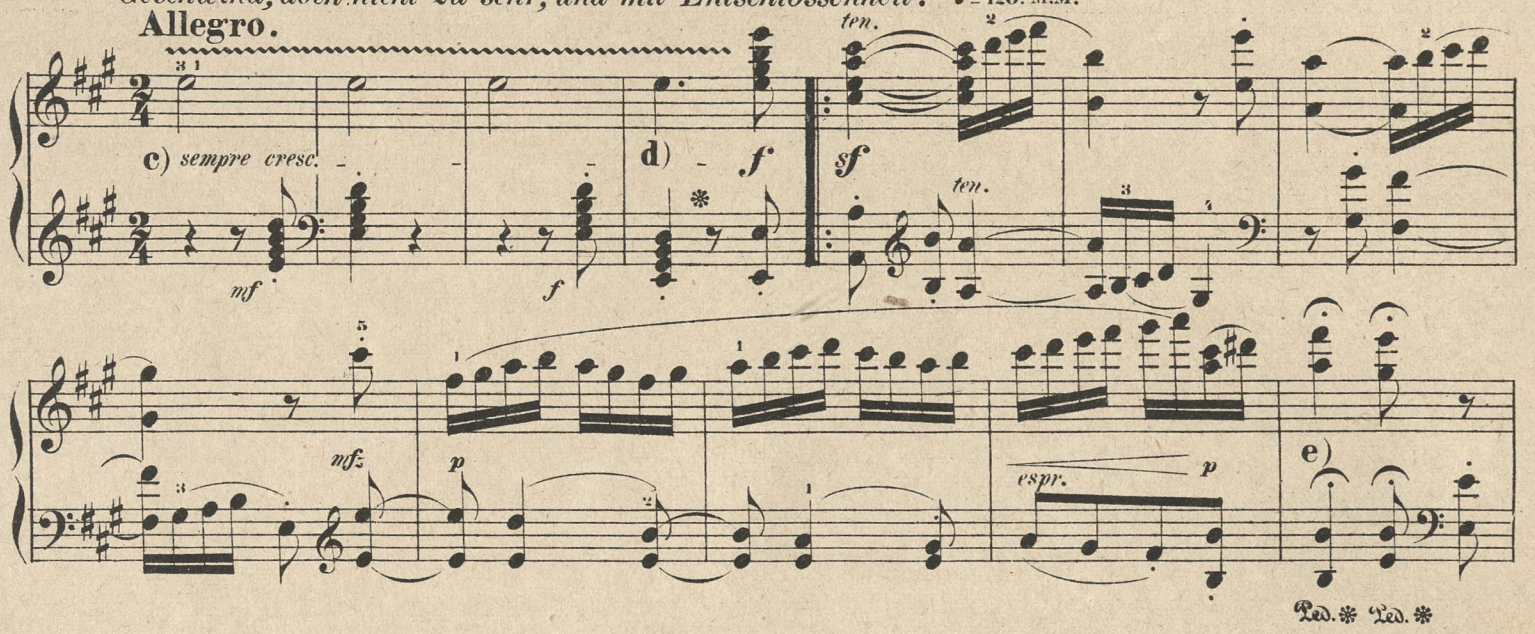
Zeitmaass des ersten Stückes.

Tempo del primo pezzo; tutto il Cembalo ma piano. ♩ = 72.



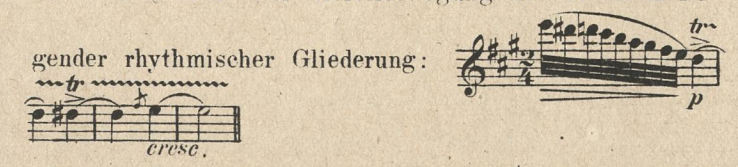
Geschwind, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit. ♩ = 120. M.M.

Allegro.



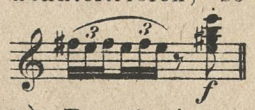
a) Dieser Takt werde einschliesslich der Dauer der Fermate als ein $\frac{9}{8}$ Takt aufgefasst.

b) Diese Uebergangsfermate spielt der Herausgeber unter Vorausnahme der Viertelbewegung des Finale in folgender rhythmischer Gliederung:



c) Die älteren Ausgaben bringen ein ♮ über dem Triller. Diese durch nichts erklärliche Wunderlichkeit hat die neue Härtelsche Ausgabe ausgemerzt und mit Recht. Wozu im entschiedendsten A dur die kleine None des Dominantenaccords!

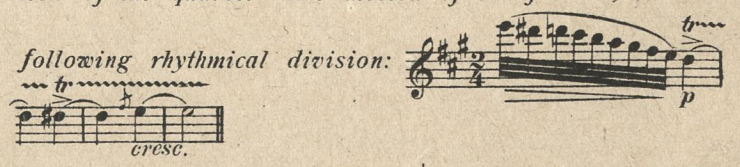
d) Um den Eintritt des Auftakts im Thema mit der nöthigen Energie zu markiren, ist der Triller früher abzubrechen und statt des Punktes eine Achtelpause zu setzen. Da das Zeitmaass keine grössere Anzahl von Trillerbewegungen gestattet, als höchstens Sechzehnteltriolen, so wäre die Ausführung folgende:



e) Fermatendauer: doppelter (eventuell auch vierfacher) Werth der gehaltenen Note. Es bleibt dies dem Geschmacke des Spielers überlassen; eine längere Spannung des Hörers erscheint hier gar nicht unangemessen.

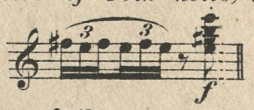
a) *This measure should be conceived, including the duration of the pause, as a* $\frac{9}{8}$ *measure.*

b) *The Editor plays this transition-pause with anticipation of the quarter-note motion of the finale, in the following rhythmical division:*

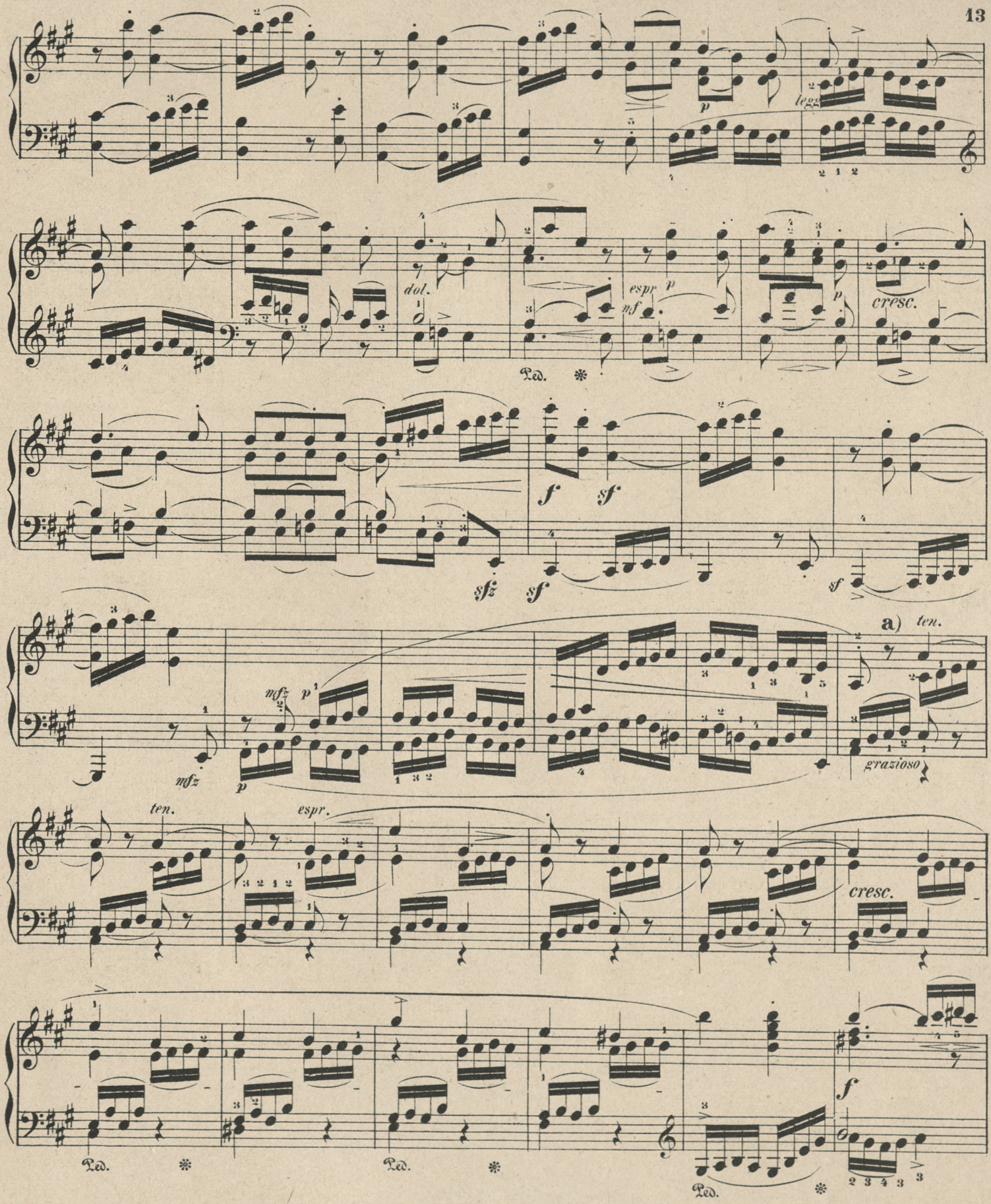


c) *The older editions give a* ♮ *above the trill. The new Haertel-edition has weeded out this unaccountable oddity, and with reason. What is the meaning of the minor ninth of the chord of the dominant in the most decided* A*-major?*

d) *In order to mark the entrance of the up-beat in the theme with the requisite energy, the trill should be shortened and an eighth-note rest be inserted instead of the dot. Inasmuch as the tempo admits of no greater number of trill-motions than, at the utmost, triplets of 16th-notes, the execution would be as follows:*



e) *Duration of the pauses: twice (eventually also four times) the value of the note held. This is left to the player's taste; a longer suspense on the part of the hearer seems here not at all out of place.*



a) Auch in den spezifisch humoristischen, oder doch heiteren Allegrosätzen der Beethovenschen Werke letzter Periode finden sich lyrische Gesangsstellen, welche einen beinahe glühenden, leidenschaftlich schwungvollen Vortrag erheischen. Die hier beginnende Steigerung— durch 16 Takte hindurch— muss mit jener Wärme gespielt werden, wie dieselbe leider nicht von deutschen, wohl aber von Violinisten belgischer oder französischer Schule erlernt werden kann.

a) *Even in the specifically humorous, or, at least, cheerful Allegro movements of BEETHOVEN'S works of the last period are found lyric song - passages requiring an almost glowing, passionately "swingful" delivery. The intensification (throughout 16 measures) beginning here, should be played with all that warmth which can be learned, unfortunately, not from German violinists, but from violinists of the Belgian or the French school.*

animando

tranquillo

sf

p dolce

p

Vivo.

a)

pp

f

p

mf

Ped.

accelerando

al

♩= 132.

mf

p

cresc.

p cresc.

f b)

fp cresc

ff

8

ten. p

♩= 120.

pp

1.

2.

f

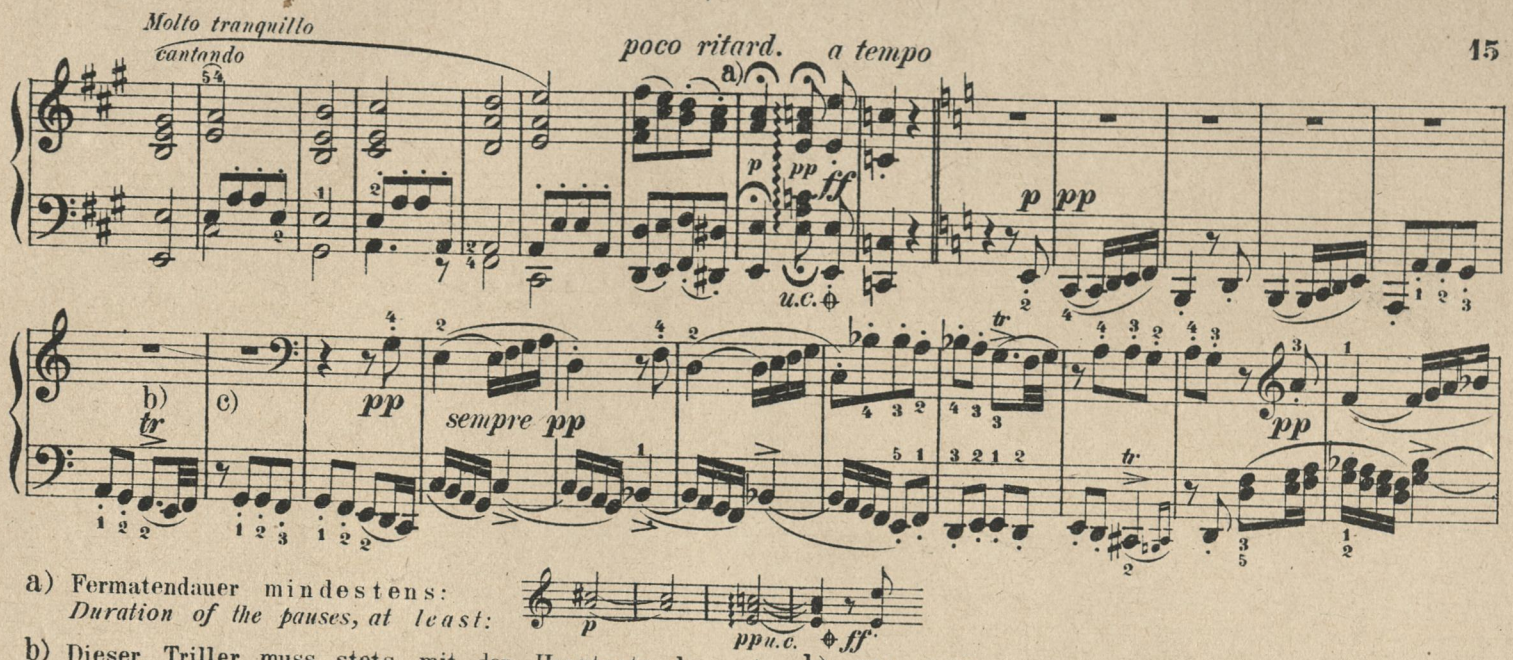
pp

a) Zu Gunsten eines besseren Legato in der rechten Hand ist die Mittelstimme der rechten Hand in die linke vertheilt worden.

b) Aus Gründen der Spielbarkeit haben wir die erste Figur in zwei Theile zerlegt. Vorzuziehen wäre freilich die für die Fingersetzung schwierigere Eintheilung  , da ein Absetzen nach dem Accord ziemlich unmerkbar auszuführen ist.

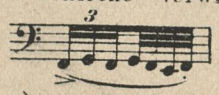
a) *In favor of a better legato in the right hand, the middle voice of the same hand is assigned in part to the left.*

b) *For reasons of "playability" we have divided the first figure into two parts. Preferable, indeed, would be this division more difficult for the fingering*  , *inasmuch as a breaking off after the chord can be quite imperceptibly executed.*



a) Fermatendauer mindestens:
Duration of the pauses, at least:

b) Dieser Triller muss stets mit der Hauptnote begonnen werden, weil der Stimmengang sonst eine weichliche Verwischung erhalten würde. Ausführung:



c) Ohne gründliches theoretisches Bewusstsein von dem Wesen der Fuge ist ein correcter Vortrag dieser Fuge ebenso wenig zu erwarten, wie bei einer Bach'schen Fuge. Unter den reproduzirenden Tonkünstlern ist es vornehmlich der Klavierspieler, von welchem eine reife Entwicklung polyphonen Tonempfindens und Denkens verlangt wird. Dem technischen Vortragsstudium dieser, wie jeder, Fuge hat eine sorgfältige Analyse vorauszugehen. Besondere Schwierigkeiten bietet eine solche „Decompositionsarbeit" hier nicht und der Herausgeber bezweckt auch nicht in seiner Arbeit Dasjenige zu lehren, was das erste beste Lehrbuch der Fuge oder der mündliche Vortrag eines gebildeten Klaviermeisters dem Schüler beibringen kann. Eine gute Anweisung zum richtigen Klavierfugenspiel in technischer Beziehung giebt Carl Czerny in seiner „Kunst des Vortrags" (Vierter Theil der Pianoforteschule: Wien, Spina) im IV Capitel, Seite **122** ff. Nur möge die unbegreiflich falsche Maxime Czerny's von der Unzulässigkeit des „staccato" im Fugenspiele nicht adoptirt werden. Gerade durch die Benutzung aller Anschlagsvarietäten gelangt man zu jener plastischen Auseinandersetzung des thematischen Inhaltes, zu jener durchsichtigen Darstellung des verschlungenen Kunstgewebes, welche die Mittheilung an den Hörer erheischt und bei richtiger Anwendung des „staccato" wird es häufiger ermöglicht, z. B. den Eintritt des Hauptmotivs in einer Mittelstimme ohne Beihilfe jener „gediegenen Paukerei" deutlich zu markiren, welche einen so unästhetischen Handwerksduft über den Vortrag zu verbreiten pflegt.

Der nicht blos müssige, sondern gelegentlich sogar kunstschädliche Musikantenstreit über die Vorzüge der Bach'schen vor der Beethovenschen Fuge werde hier nur deshalb berührt, um unsere Ansicht über die letztere mit Einem Worte auszusprechen.

Für Beethoven ist die Fugenform Dasselbe, was für Richard Wagners dramatische Dichtungen die Musik überhaupt: nicht Zweck, sondern letztes und höchstes Mittel der Ausdrucks-Steigerung. Daher der leidenschaftliche, gewissermaassen elektrische Charakter der Beethovenschen Fuge, welche mit jener objectiven, „reineren," klassischen Formschönheit der Bachschen Selbstzweck-Fuge gar nicht concurriren will. (Die Erfassung dieses Charakters steigert natürlich die technische Aufgabe des Spielers noch um ein Bedeutendes, während sie anderseits diese Schwierigkeiten durch Beschäftigung des „seelischen" Interesses bei vollständiger Hingebung erleichtern hilft.) Bei den Schlussfugen in den Sonaten **106** und **110** (wo der Dichter sich noch in einem neuen Glanze zeigt) werden wir Gelegenheit haben, mancherlei Ergänzendes zu diesen allgemeinen Bemerkungen hinzuzufügen.

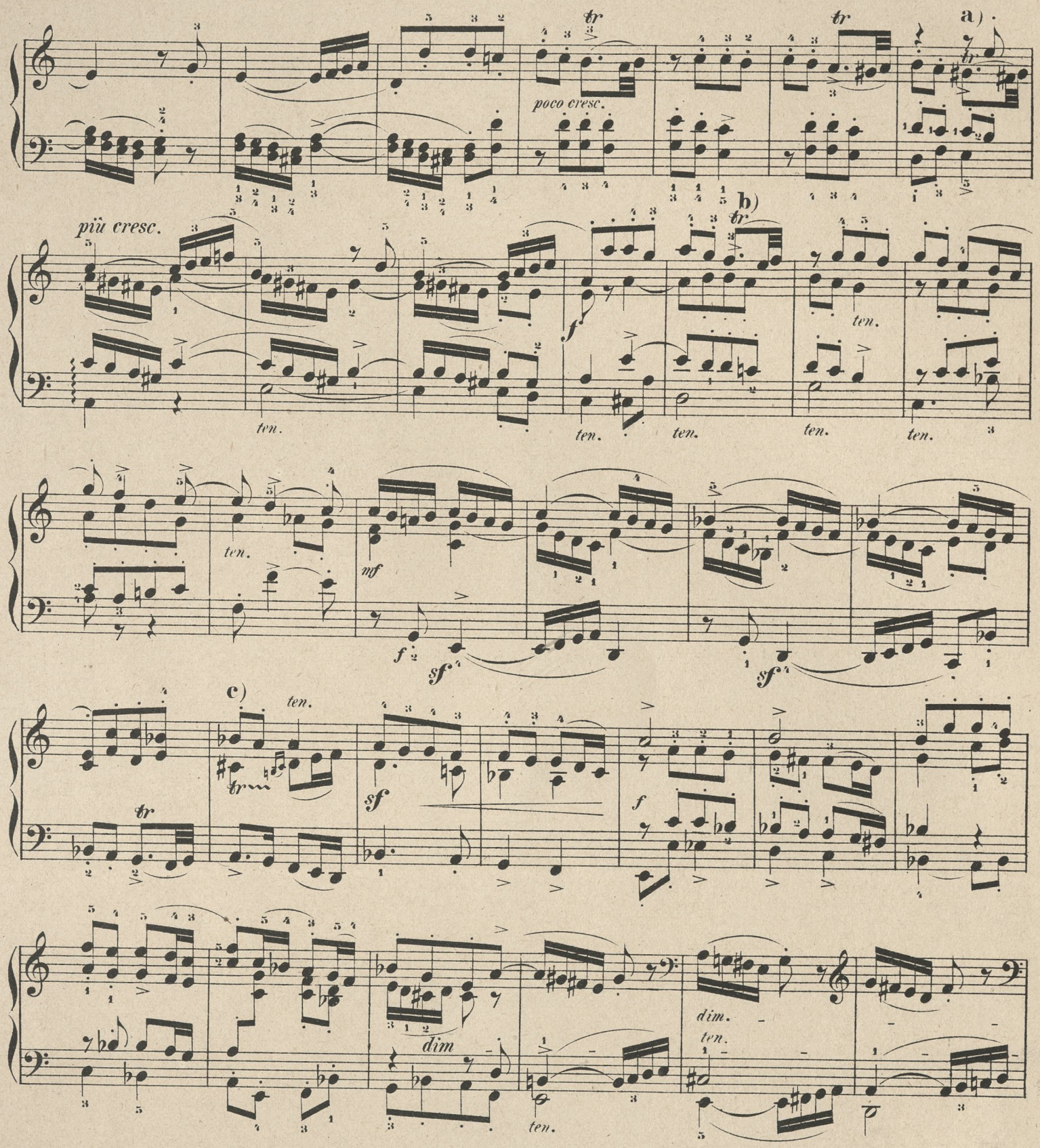
b) *This trill should always be begun with the principal note, because, otherwise, the progression of the voices would receive a sentimental blurring. Execution:*

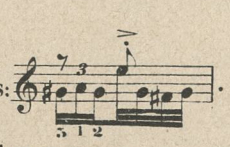


c) *Without thorough theoretical consciousness of the nature of the fugue, a correct delivery of this fugue is as little to be expected as in the case of one of BACH'S. Among reproductive tone-artists it is especially the pianoforte-player of whom a ripe development of polyphonic tonal-feeling and thinking is demanded. The technical study of this, as of every fugue, should be preceded by a careful analysis. Here no special difficulties are found in such a "work of analyzation," nor does the Editor propose in his work to teach what the first best Manual of Fugue, or the oral exposition of a cultivated master of the pianoforte, can impart to the pupil. CARL CZERNY gives a good method of correct playing of pianoforte fugues with regard to technique, in his "Art of Delivery" (Part IV of the Pianoforte-school: Vienna, Spina), Chap. IV, page 122, etc. Only let not the inconceivably false maxim of CZERNY, of the inadmissability of the "staccato" in fugue-playing, be adopted. It is precisely by means of the employment of all the varieties of touch that one attains to that plastic exposition of the thematic content, to that transparent representation of the intricate art-texture demanded by the communication to the hearer, and with a correct application of the "staccato" it is more frequently made possible, e. g., to mark distinctly the entrance of the principal motive in a middle voice without the help of that "real thumping" which usually diffuses such an unaesthetic odor over the delivery.*

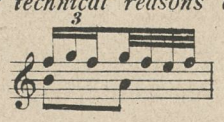
The dispute among musicians, which is not only idle but occasionally even injurious to art, about the superiority of BACH'S fugues to those of BEETHOVEN, shall here be touched upon only that we may express our opinion as to the latter in one word.

For BEETHOVEN, the fugue-form is the same that music, in general, is for RICHARD WAGNER'S dramatic poems: Not the aim, but the last and supreme means of intensification of the expression. Hence the passionate, in a certain sense electrical character of BEETHOVEN'S fugues, which do not at all wish to compete with that objective, "purer," classic formal beauty of BACH'S fugues, existing for their own sake. (The comprehension of this character of course intensifies still more considerably the technical task of the player, whereas, on the other hand, these difficulties are facilitated when one wholly abandons himself to the "psychical" interest.) In the case of the final fugues in Sonatas 106 and 110 (in which the poet exhibits himself in still a new light), we shall have occasion to add to these general remarks much that is complementary.

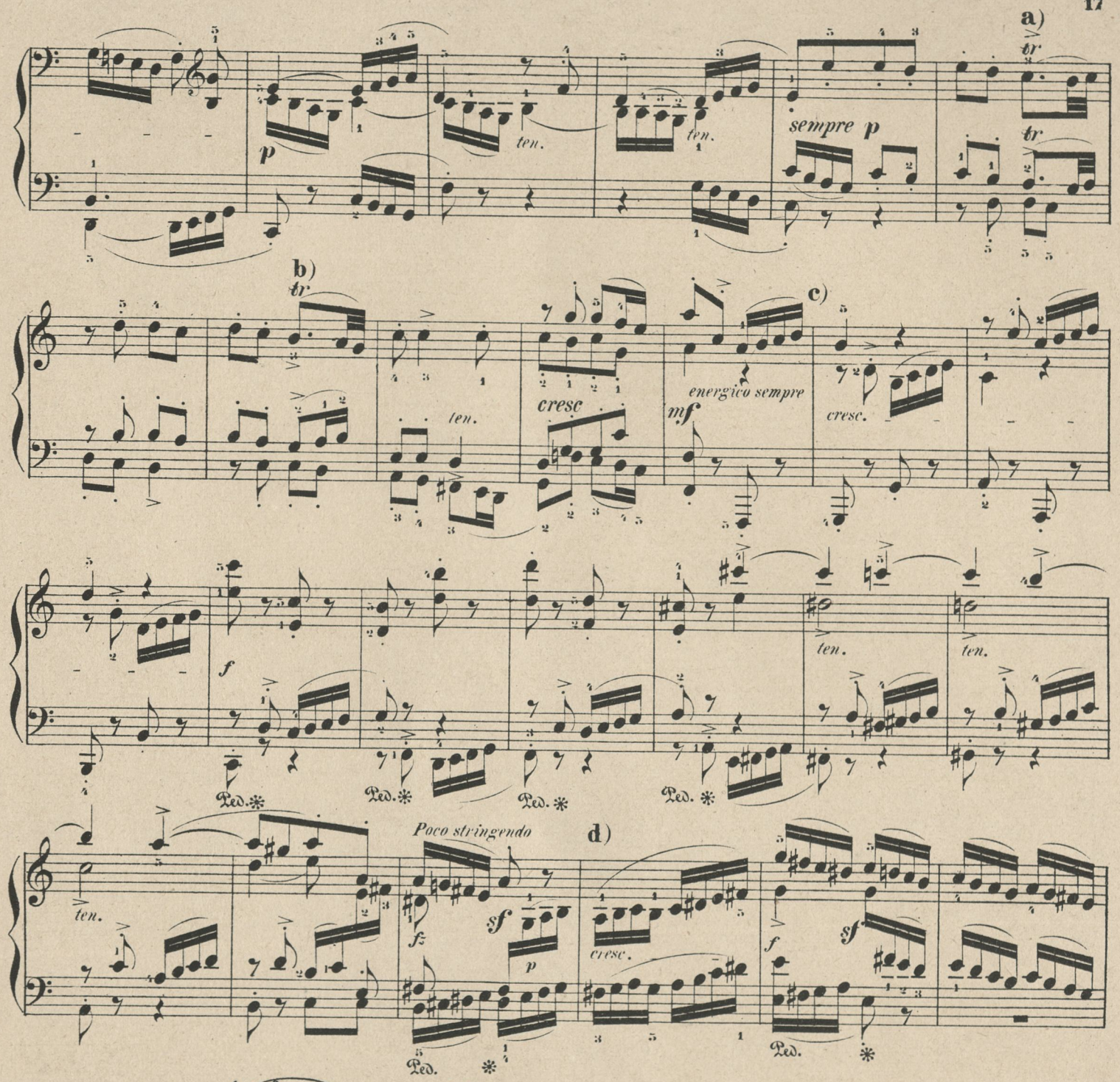


a) Ausführung des Trillers: 
Execution of the trill:

Die Elision des Nebentons „a" auf dem vierten Achtel ist nicht nur aus technischen Rücksichten rathsam.
The elision of the secondary tone "a" on the fourth 8th-note is advisable, but not for technical reasons alone.

b) Ausführung: 
Execution:

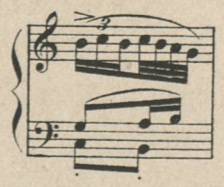
c) Ausführung wie bei a.)
Execution as at (a).



a) Ausführung:
Execution:

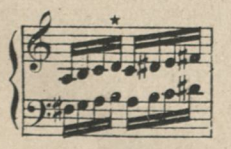


b)



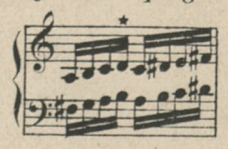
c) Die Viertelnoten am Anfang jeden Taktes, abwechselnd in der Ober- und Unterstimme der rechten Hand, dürfen nicht als Achtel behandelt werden. Desshalb der gewissermaassen „unklaviermässige" Fingersatz, der übrigens bei polyphonen Stücken durch den Clementi-Czernyschen „klaviermässigen" ohne Nachtheil für charakteristische Wiedergabe nicht ersetzt werden kann.

d) Der Herausgeber lässt dahingestellt, ob hier nicht ein Schreibfehler obgewaltet haben und eine andere der übrigen Durchführungsweise des Motivs entsprechendere Lesart beabsichtigt gewesen sein sollte, nämlich:

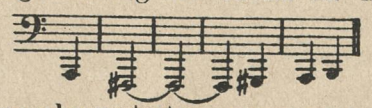
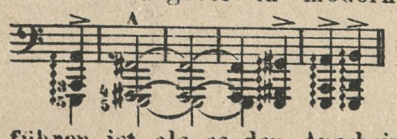


c) The quarter-notes at the beginning of each measure, alternating in the upper and lower voices of the right hand, should not be treated like 8th-notes. Therefore the (so to speak) "non-pianoforte-like" fingering, cannot be replaced in the case of polyphonic pieces, without injury to characteristic reproduction, by the Clementi-Czerny "pianoforte-like" fingering.

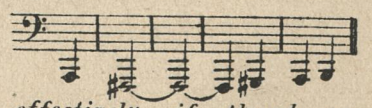
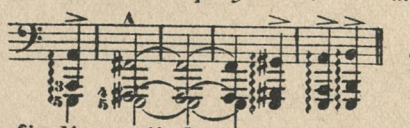
d) The Editor leaves it undecided whether or no a slip of the pen has occurred here, and another reading, more in keeping with the existing manner of developing the motive was intended, to wit:

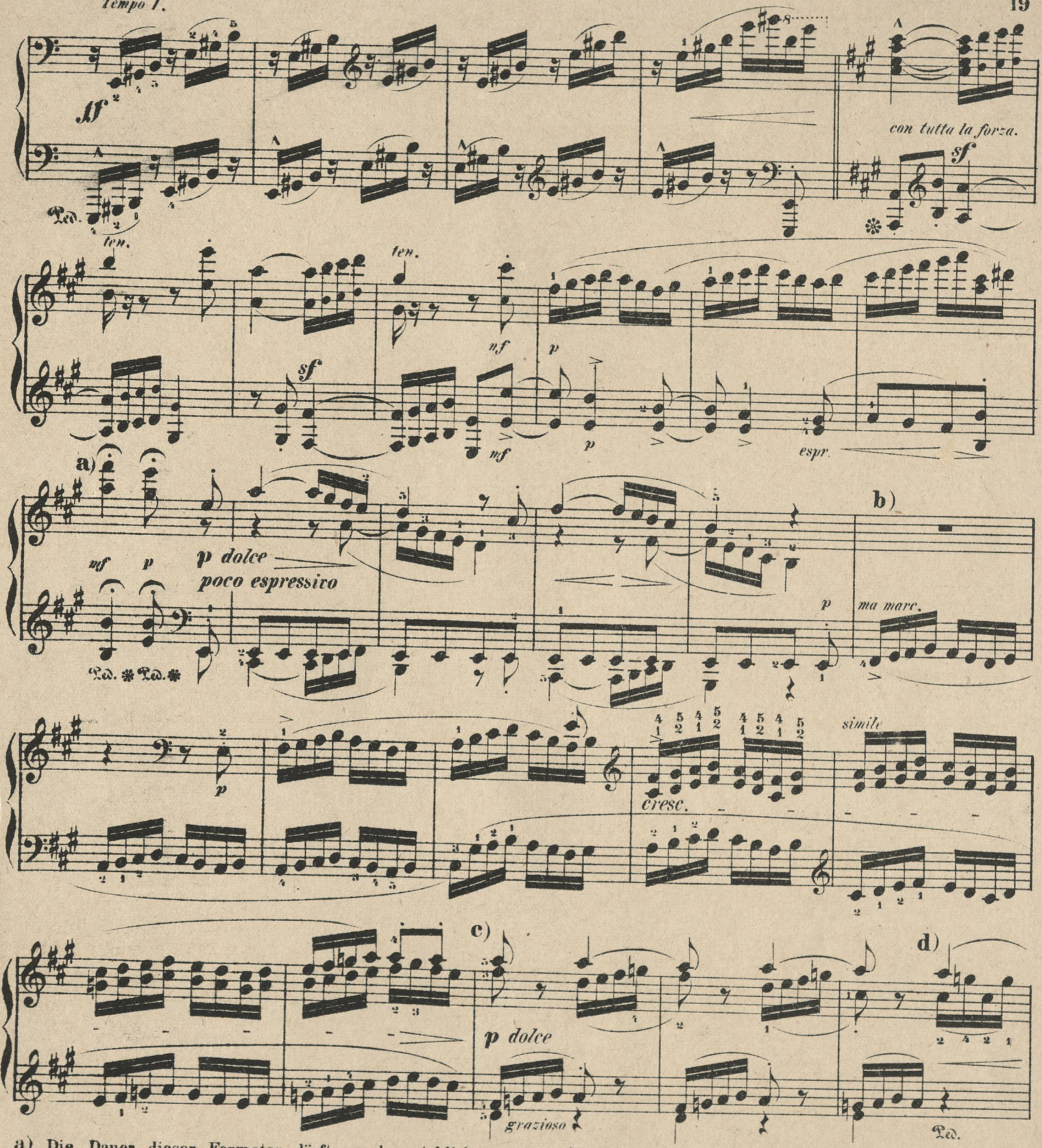


a) Die zweite Hälfte des Taktes ist im oberen System ganz offenbar ebenso gedacht worden, wie zwei Takte später im unteren Systeme.

b) Die doppelte Vergrösserung des Thema im Basse über dem Halteton  wird bei weitem wirksamer hervortreten, wenn man sie mit dem Herausgeber in moderner Weise so spielt:  was unschwerer auszuführen ist, als es den Anschein hat.

a) *The second half of the measure on the upper staff has quite evidently been conceived as the two measures later on the lower one.*

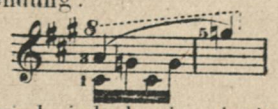
b) *The double augmentation of the theme in the bass above the sustained tone*  *will stand out far more effectively if played, as the Editor plays it, in modern style, thus:*  *which is not so difficult as it looks.*



a) Die Dauer dieser Fermaten dürfte noch reichlicher ausfallen, als zu Anfang des Finale, da die leidenschaftliche Steigerung dieses fugirten Satzes den Eintritt eines längeren Ruhepunkts für Spieler und Hörer gleichmässig wünschenswerth erscheinen lässt.

b) Dieses gangartige Motiv darf niemals trocken und ausdruckslos gespielt werden: somit möge ein unbedeutendes An- und Abschwellen das jedesmalige Auf- und Absteigen der Figur begleiten. Freilich hat man sich vor einer Uebertreibung dieser leicht zur Sentimentalität oder Unruhe ausartenden Schattirungen zu hüten.

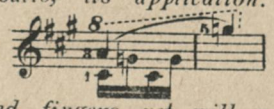
c) Die vorige Bemerkung finde hier ebenfalls „cum grano salis" ihre Anwendung.

d) Die Fingersetzung:  erheischt zwar geübtere Finger, wird jedoch eine innigere Bindung der Melodie ermöglichen.

a) *The duration of these pauses might be made still longer than at the beginning of the Finale, inasmuch as the passionate intensification of this fugued movement makes the entrance of a longer point of rest desirable alike for player and hearer.*

b) *This passage-like motive should never be played dryly and expressionless; accordingly a trifling swelling and dying away might accompany the several ascents and descents of the figure. One should, of course, avoid an exaggeration of these shadings, so easily degenerating into sentimentality or unrest.*

c) *The foregoing Remark should find here likewise, "cum grano salis," its application.*

d) *The fingering:*  *requires, it is true, more practised fingers, yet will render possible a more intimate connection of the melody.*

cresc.

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

stringendo

a tempo e tranquillo

8

f ff sf p dol.

Ped. * Ped. * Ped. *

Vivo

p f p

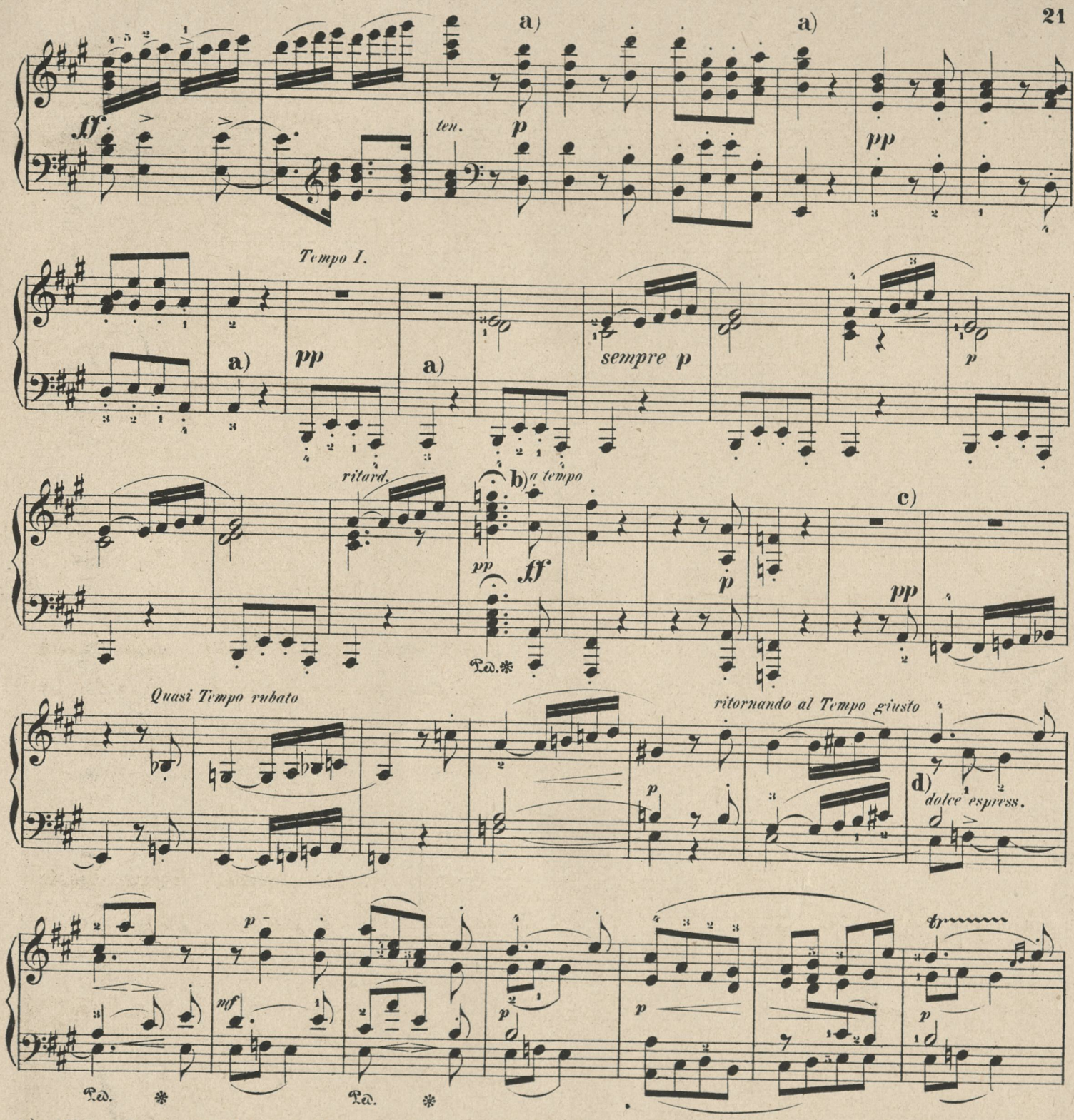
Ped. *

accel. al

cresc

♩ = 132

p cresc. f fp cresc.



a) Alle nicht ausdrücklich mit einem Staccato-Pünktchen versehenen Noten müssen in ihrem vollen Werthe ausgehalten werden.

b) Man hat sich hier nicht *Fis moll*, sondern *D dur* (später *D moll*) als Grundharmonie zu denken.

c) Die Auffassung der ersten acht Takte der Coda als einer humoristischen Drohung an den unvorbereiteten Hörer, er habe einer Wiederholung des Fugato sich zu gewärtigen, (wie sie der Herausgeber beim Vortrag praktizirt) möge nicht als frivol missdeutet werden. Auch aus einem anderen Grunde, dem der plastischen d. h. zur endlichen Befriedigung für das Ohr führenden Veranschaulichung der Rückmodulation in die Haupttonart, ist ein gewisses Zögern anzuempfehlen, das den Hörer in eine Spannung versetzt, welche erst bei der anheimelnden Rückkehr und Durchführung der Cantabile-Phrase aus dem ersten Abschnitte des Finale zur Lösung gelangt.

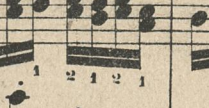
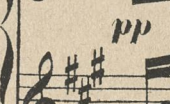
d) Das Erforderniss einer beinahe überschwänglichen Anmuth, mit welcher die hier beginnende Episode vorzutragen ist, vermag—theoretisch—nicht gelehrt zu werden.

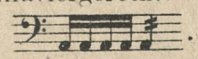
a) *All notes not expressly marked with a staccato-dot should be held their full value.*

b) *One should conceive here as fundamental harmony, not f-sharp minor, but d-major (later one d-minor).*

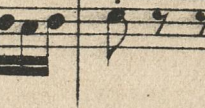
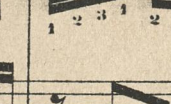
c) *The conception of the first eight measures of the Coda as a humoristic menace for the unprepared hearer, that he must expect a repetition of the fugato (as is the practice of the Editor in performance), should not be misinterpreted as frivolous. For another reason also, that of the plastic illustration of the retrograde modulation into the principal key, which would lead to the final satisfaction of the ear; a certain delay is advisable, for putting the hearer in a state of expectation, which is relaxed only at the familiar return and development of the cantabile-phrase from the first section of the Finale.*

d) *The requirement of an almost transcendent elegance with which the episode beginning here should be delivered, cannot— theoretically— be taught.*

a) Zu einer Quintole reicht die Zeit nicht aus. Der Herausgeber schlägt vor, entweder  oder  , welche letztere Version desshalb vorzuziehen wäre, damit die Verzierung mit der Hauptnote anfange.

b) Die Bassfigur ist nur als eine klaviergerechte Umschreibung des orchestralen Tremolo  , anzusehen, trotz ihres thematischen Ursprunges.

c) Eine richtige Ausführung des vorangehenden *Ritardando* bis zum fast völligen Stocken der Bewegung wird durch eine Vergleichung mit den *morendo* = Schlüssen mancher Beethovenschen Orchestersätze wesentlich gefördert werden. Am meisten Analogie bietet der Schluss des Rondo der vierten Sinfonie (B dur)

a) *There is not time enough for a quintuplet The Editor proposes either*  *or*  , *which latter reading would be preferable in order that the embellishment may begin with the principal note.*

b) *The bass-figure is to be regarded merely as a transcription, in pianoforte style of the orchestral tremolo*  *despite its thematic origin.*

c) *A correct execution of the foregoing ritardando up to the almost entire cessation of the motion, will be essentially promoted through a comparison with the* morendo - *closes of some of BEETHOVEN'S orchestral movements. The close of the Rondo of the Fourth Symphony* (B-*flat major*), *affords the closest analogy.*

SONATE

für das Pianoforte

(Grosse Sonate für das Hammer-Klavier)

von

L. van BEETHOVEN.

Op. 106.

SONATA

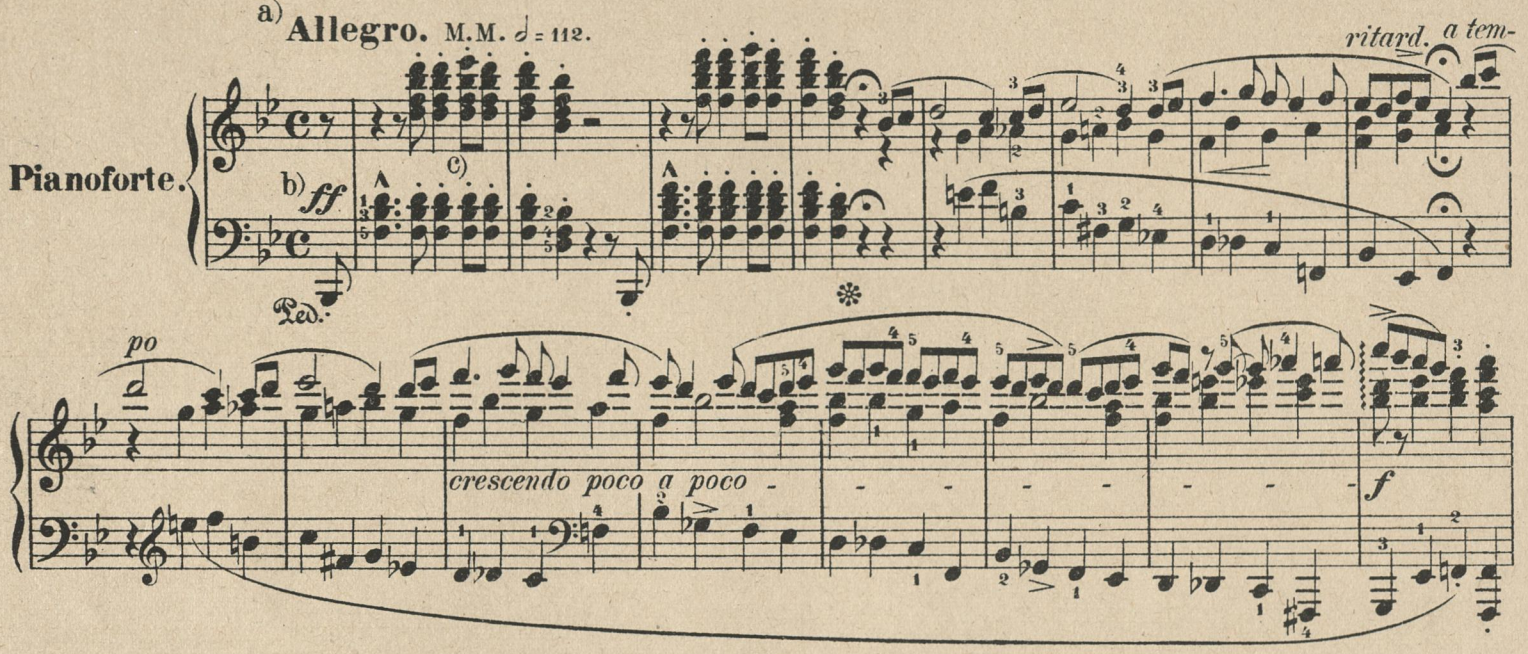
for the Pianoforte

(Grand Sonata for the Hammer-pianoforte)*

by

L. van BEETHOVEN.

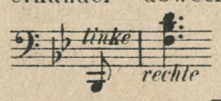
Op. 106.



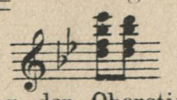
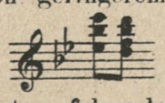
*) *Older name for our modern pianoforte, invented at the beginning of the 18th century (in which, as is shown, the strings are struck by a little hammer), in distinction from the clavichord and clavicembalo. (TRANSLATOR.)*

a) Mit der wesentlich auf den Charakter des Hauptmotivs treffenden Metronomisirung befindet sich der Herausgeber in einem erheblichen Widerspruche gegen die Angabe Carl Czerny's (Kunst des Vortrags, IV. Theil der Pianoforteschule Op. 500) der in seiner Eigenschaft als erster und zeitgenössischer Interpret der späteren Klavierwerke Beethovens als eine, freilich nicht durchgängig unfehlbare, Autorität consultirt zu werden verdient. Das Czernysche Tempo 𝅗𝅥 = 138, das zu der wuchtigen Energie des Thema so wenig stimmt und selbst für die einer grösseren Beschleunigung fähigen Abschnitte dieses Satzes zu rasch gegriffen erscheint, findet vielleicht in der Klanglosigkeit der damaligen Wiener Klaviere eine Art Rechtfertigung. Auf einem heutigen Conzertflügel erster Qualität und ein solcher, (gewissermaassen ein Orchestersurrogat) wird zu angemessener Ausführung dieser Sonate erfordert, würde das Czernysche Tempo verwirrend und verwischend wirken.

b) Spieler, welchen der schwierige Sprung der linken Hand unter kräftigster Betonung des Auftakt = Achtels und Vermeidung jeder hier unangemessen Zögerung nicht gelingen sollte, werden wohlthun, beide Hände mit einander abwechseln zu lassen, also entweder:

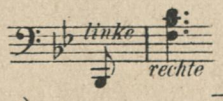


oder umgekehrt.

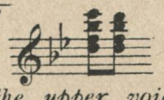
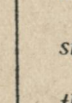
c) Der Griff:  ist unbequem zu spielen, eine Verdoppelung der Oberstimme in der unteren Octave jedoch unzulässig. Man denke sich die Stelle orchestrirt: Geigen und Flöten würden es d zuertheilt erhalten; d ist aber jedenfalls für Naturtrompete gedacht und deren Charakter vollkommen entsprechend. Desshalb möge für Hände von geringerem Spannungsvermögen nicht die Änderung  statthaben, sondern mit Auslassung des f etwa folgende: 

a) *With the metronomisation, in so far as it principally affects the character of the principal motive, the Editor finds himself considerably at variance with the statement of CARL CZERNY ("Art of Delivery, Part IV of the Pianoforte-school, Op. 500), who, in his quality of first and contemporaneous interpreter of the later pianoforte-works of BEETHOVEN deserves to be consulted as an authority; of course, not altogether an infallible one. CZERNY'S tempo, 𝅗𝅥 = 138, that so little agrees with the ponderous energy of the theme, and seems to be taken too quickly even for the sections of this movement which admit of a greater acceleration, perhaps finds in the lack of sonority of the Viennese pianofortes of the time a kind of justification. On a modern concert-grand of the first quality (and such a one, in a certain sense a substitute for the orchestra, is required for the due rendering of this Sonata), CZERNY'S tempo would have a bewildering and blurring effect.*

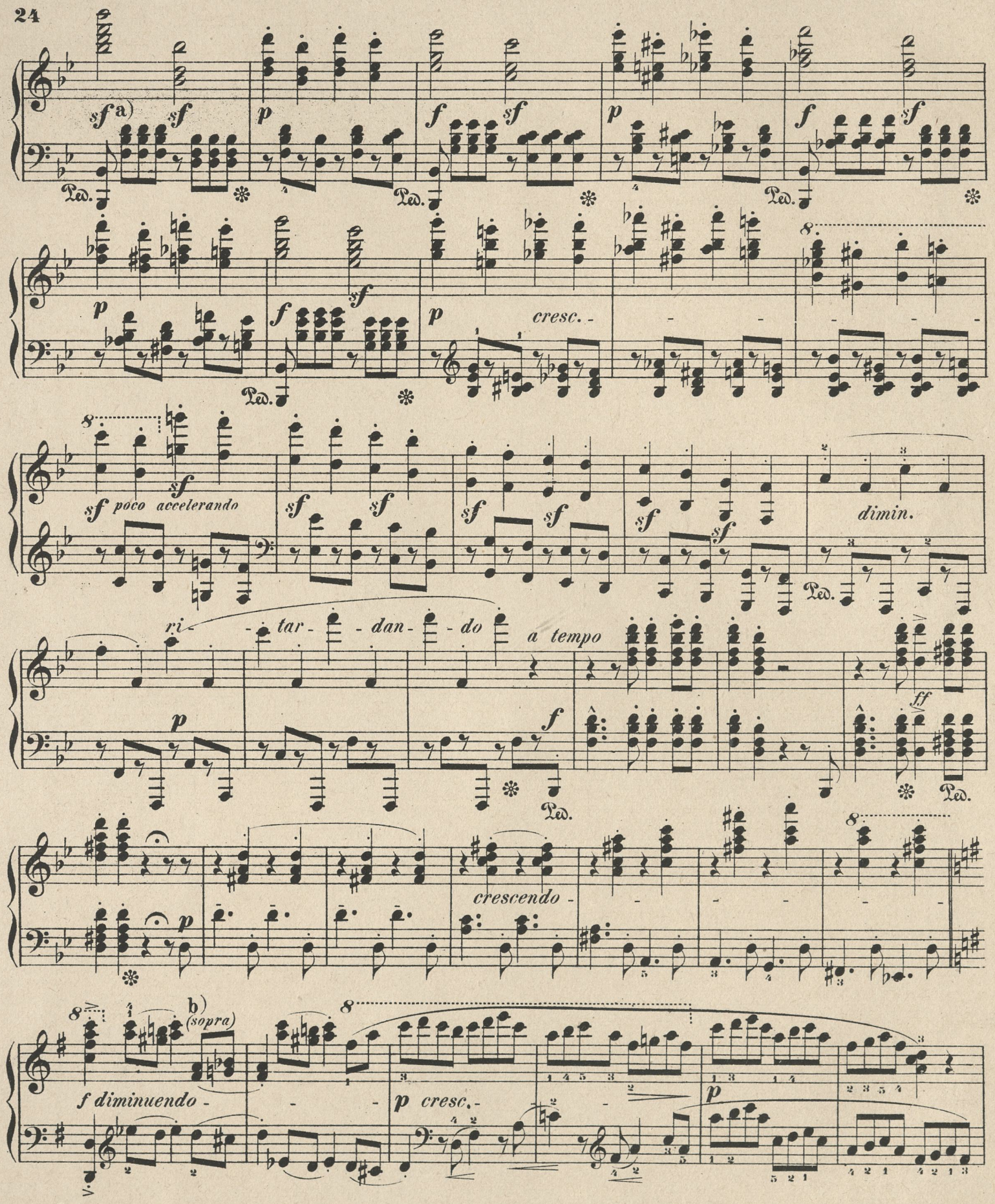
b) *Players who cannot play the difficult skip of the left hand, at the same time most strongly accenting the arsis-eighth-note and avoiding every slackening (here inappropriate), will do well to exchange one hand with the other, alternately, hence thus:*



or contrariwise.

c) *The grasp:*  *is inconvenient to play, yet a doubling of the upper voice an octave lower is not allowable. We should imagine the place orchestrated: violins and flutes would take*  *-flat* *; but* *is certainly intended for the natural trumpet (i. e., as distinguished from the trumpet with valves or pistons. TRANSLATOR.), to whose character it perfectly corresponds. Hence, for hands with slight stretching capacity we suggest, instead of*  *say, the following alteration, omitting the* f, *thus:* 

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

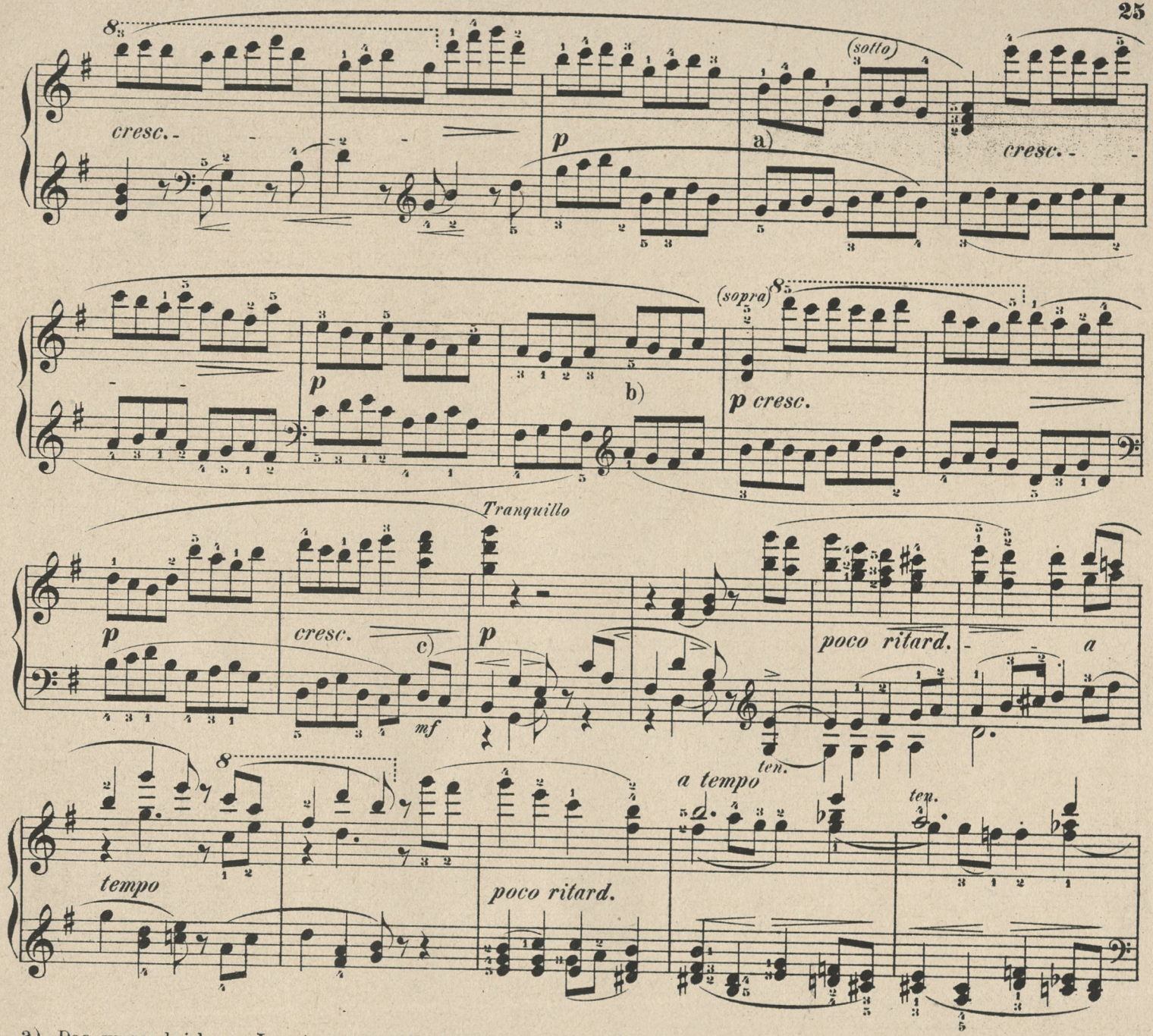


a) forte und piano müssen äusserst genau mit einander alterniren, ohne Vorbereitung durch „diminuendo" u.s.w. Dieselbe Präzision finde in dem vom Autor vorgeschriebenen Pedalgebrauche statt.

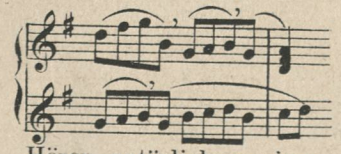
b) Die Zeichen „sopra" und „sotto" sollen dem Spieler andeuten, dass bei Kreuzung der Hände die rechte Hand „über" oder „unter" der linken zu spielen habe.

a) *Forte and piano should alternate with each other with the greatest precision, without preparation by means of "diminuendo," etc. The same precision should be observed in the use of the pedal as prescribed by the composer.*

b) *The signs "sopra" and "sotto" are intended to indicate to the player that at the crossing of the hands, the right hand should play "above" or "below" the left hand.*

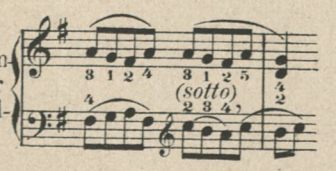


a) Das vorgeschriebene Legato wäre vollkommen correct nur auf einem Klaviere mit zwei Manualen auszuführen, da eine und dieselbe Taste, wenn sie zu erneutem Erklingen gelangen soll, eines wenn auch noch so unmerklichen Absetzens des betreffenden Fingers bedarf. Bei solcher Collision zwischen der technischen Forderung und der mechanischen Möglichkeit müssen Compromisse statthaben: ein solches wäre für den gegenwärtigen Fall folgendes:



Das Komma am Ende des Bogens zeigt an, wo ein Absetzen statuirt werden kann, welches in der Unterstimme dem Hörer natürlich weniger aufallen wird, als in der Oberstimme.

b) Das bei a) besprochene Compromiss wird sich hier in der Paxis folgendermaassen gestalten.

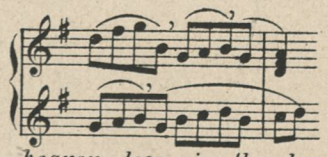


c) Der Eintritt des zweiten Thema's:



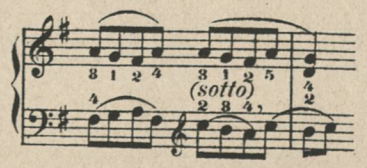
muss mit grosser Deutlichkeit hervorgehoben werden und auch weiterhin die Begleitung der rechten Hand übertönen. Die Bewegung dürfte hierbei wohl eine unwesentliche Abnahme vertragen.

a) *The prescribed legato could be executed perfectly correctly only on a pianoforte with two key - boards, inasmuch as one and the same key, if its sound is to be repeated, requires a leaving off of the finger concerned, however imperceptible it may be. In case of such a collision between the technical requirement and the mechanical possibility, compromises must be made: such a one would be for the present case the following:*

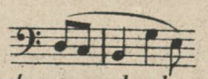


The comma at the end of the slur signifies where a leaving off can be made, which will, of course, strike the hearer less in the lower than in the upper voice.

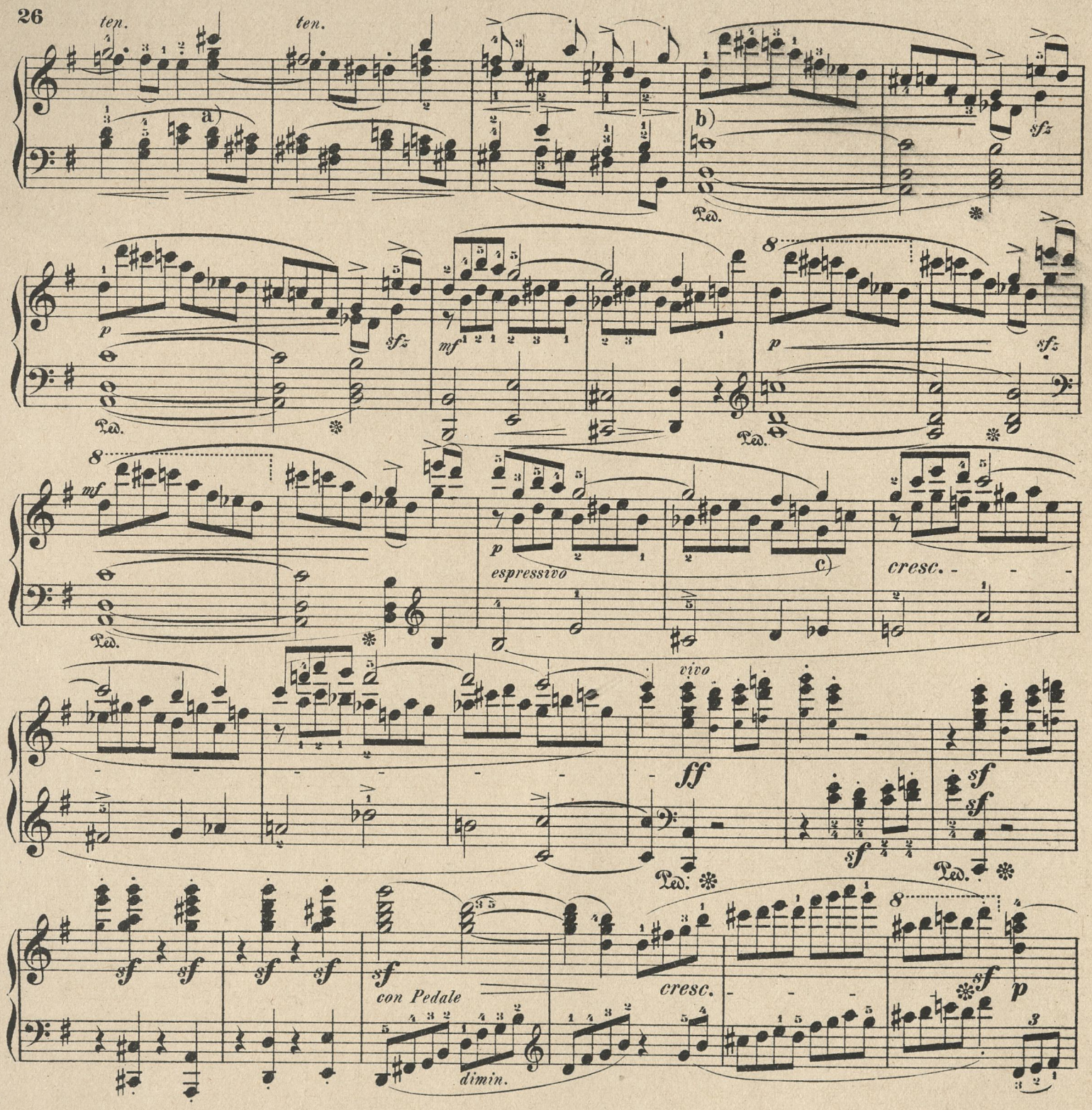
b) *The compromise spoken of at (a) will here take, in practice, the following shape:*



c) *The entrance of the second theme:*

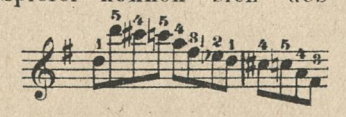


should be brought out with great distinctness, and also farther on cover up the right hand accompaniment. The movement might, at the same time, perhaps allow of an inconsiderable ritardando.



a) Alle bisherigen Ausgaben (einschliesslich der neuen Leipziger) haben im vierten Viertel der Oberstimme des unteren Systems „dis" (statt d) wie auf dem gleichen Takttheile des folgenden Taktes „cis" (statt c.) Diese gänzlich unmotivirte Kakophonie beruht offenbar auf einem Versehen im Originalmanuscripte Man vergleiche hiermit die analoge Stelle im dritten Abschnitte, wo durchgängig die kleine Terz angewendet ist.

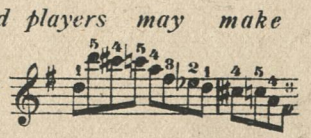
b) Technisch ausgebildetere Spieler können sich des feinerfühligen Fingersatzes „à la Chopin" bedienen:



c) Der Herausgeber denkt sich dieses „es" (wie zwei Takte später „as") dem enharmonischen Verwandlungsprozesse unterworfen, (somit „dis" und „gis"), durch welche Auffassung die ganze Periode, statt der Zerlegung in drei Parallelphrasen einen langathmigeren, schwungvolleren Charakter empfängt.

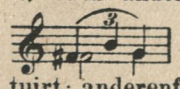
a) *All previous editions (inclusive of the new Leipsic one) have in the 4th quarter-note of the upper voice in the lower staff "d-sharp" (instead of d), just as on the same metrical part of the following measure "c-sharp" (instead of c). This utterly unwarranted cacophony is evidently owing to a mistake in the original manuscript. Compare herewith the analogous place in the third section, where the minor third is used throughout.*

b) *Technically more accomplished players may make use of the more delicate fingering: "à la CHOPIN."*



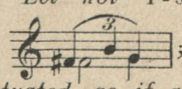
c) *The Editor conceives this e-flat (just as afterwards a-flat) as subjected to the process of enharmonic change (accordingly, d-sharp and g-sharp), through which conception the whole period acquires a more "swingful," broader character, than otherwise it would through the division into three parallel phrases.*

cantabile
dolce e espressivo
a)
legato
Ped.
b)
crescendo
c)
tr
ff
sf
p
crescendo
f
1.
2.
sfp
sempre Ped.
d)

a) Man ändere „fis“ nicht in „f“ um; der Sinn ist:  Fis werde daher nicht bassmässig accentuirt; anderenfalls müsste auch „g“ als Auflösung betont werden.

b) Das „b“ ist eigentlich ein „ais;“ wenigstens in Beziehung auf das folgende „h.“ Wenn auch vorübergehende Zweideutigkeit zu den Reizen der Enharmonik zählt, so darf ein eigentliches „G moll“ hier dennoch nicht angenommen werden.

c) Die Ausführung ähnlicher Trillerketten in einer den deutlichen u. fliessenden Vortrag der Melodie befördernden Weise hat der Herausgeber im Finale der Sonate Op. 53 im Texte selbst (Seite 22) dargestellt. Schon in der Hummelschen Klavierschule ist die bisher nicht genügend beachtete Anweisung dazu enthalten, welche auch in den Sonaten Op. 109 u. 111 zu verwerthen ist.

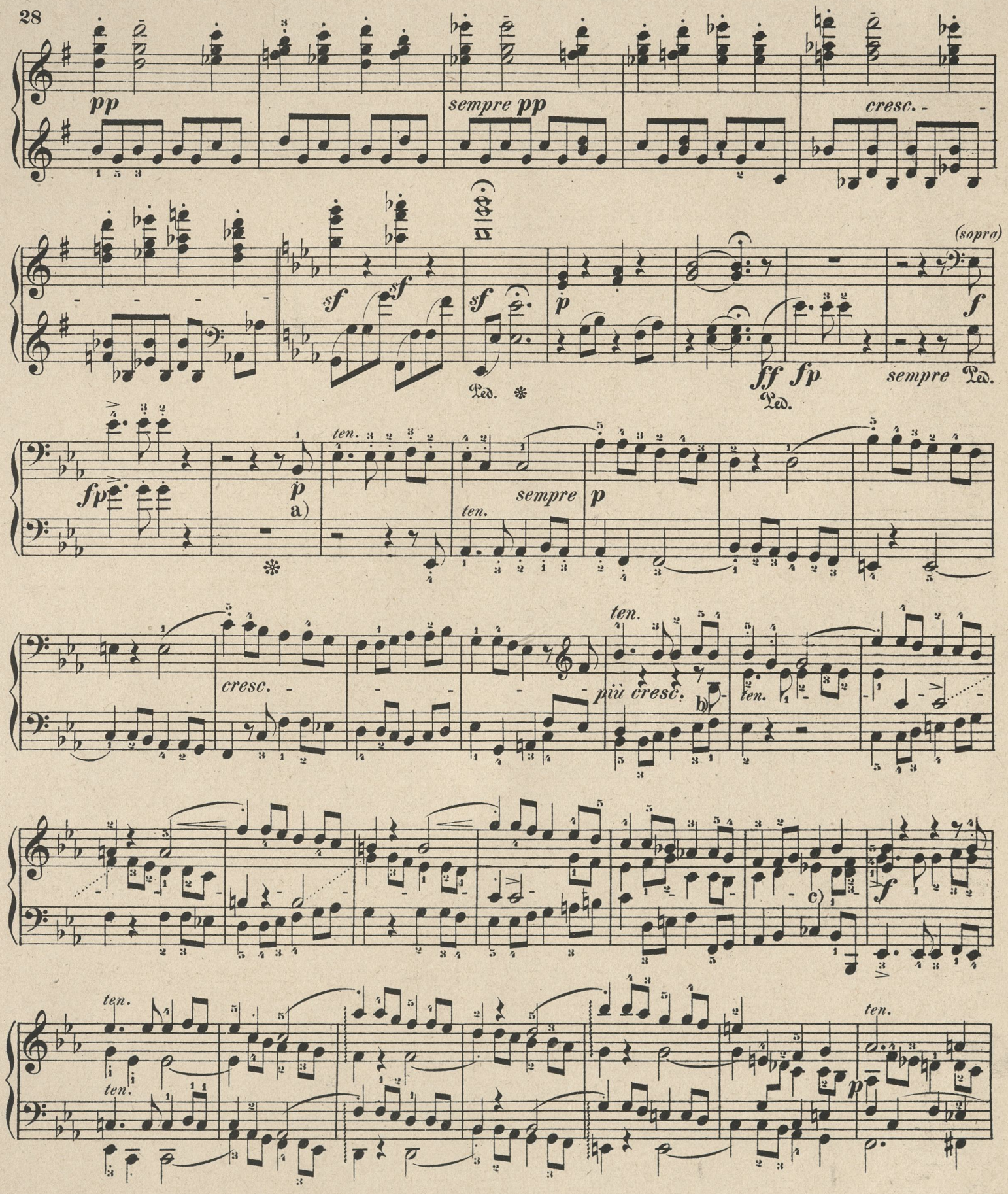
a) *Let not “f-sharp” be changed into “f;” the meaning is:*  *; f-sharp should, therefore, not be accentuated as if a bass-note; otherwise “g” also, as resolution, would have to take an accent.*

b) *The “b-flat” is properly an “a-sharp;” at least with regard to the following “b.” Although a passing ambiguity is counted among the charms of enharmonics, yet a real “g-minor” ought not to be accepted here.*

c) *The Editor has represented in the Finale of the Sonata, Op. 53, in the text itself (page 22), the execution of similar chains of trills in a manner conducive to the distinct and flowing delivery of the melody. The method of doing this, hitherto not sufficiently heeded, is contained in HUMMEL’S pianoforte-school; it may also be utilized in the Sonatas Op. 109 and 111.*

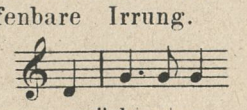
d) Diese wie die folgenden Fermaten halte man drei volle Takte aus, damit sich weitere Reihen viertaktiger Perioden ergeben.

d) *Let this and the following pauses be sustained for three full measures, in order that further series of 4-measure periods may result.*



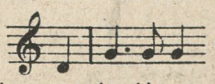
a) Mit Ausnahme der durch Bogen bezeichneten Stellen werde das ganze Fugato in leichtem Staccato-Anschlage ausgeführt.

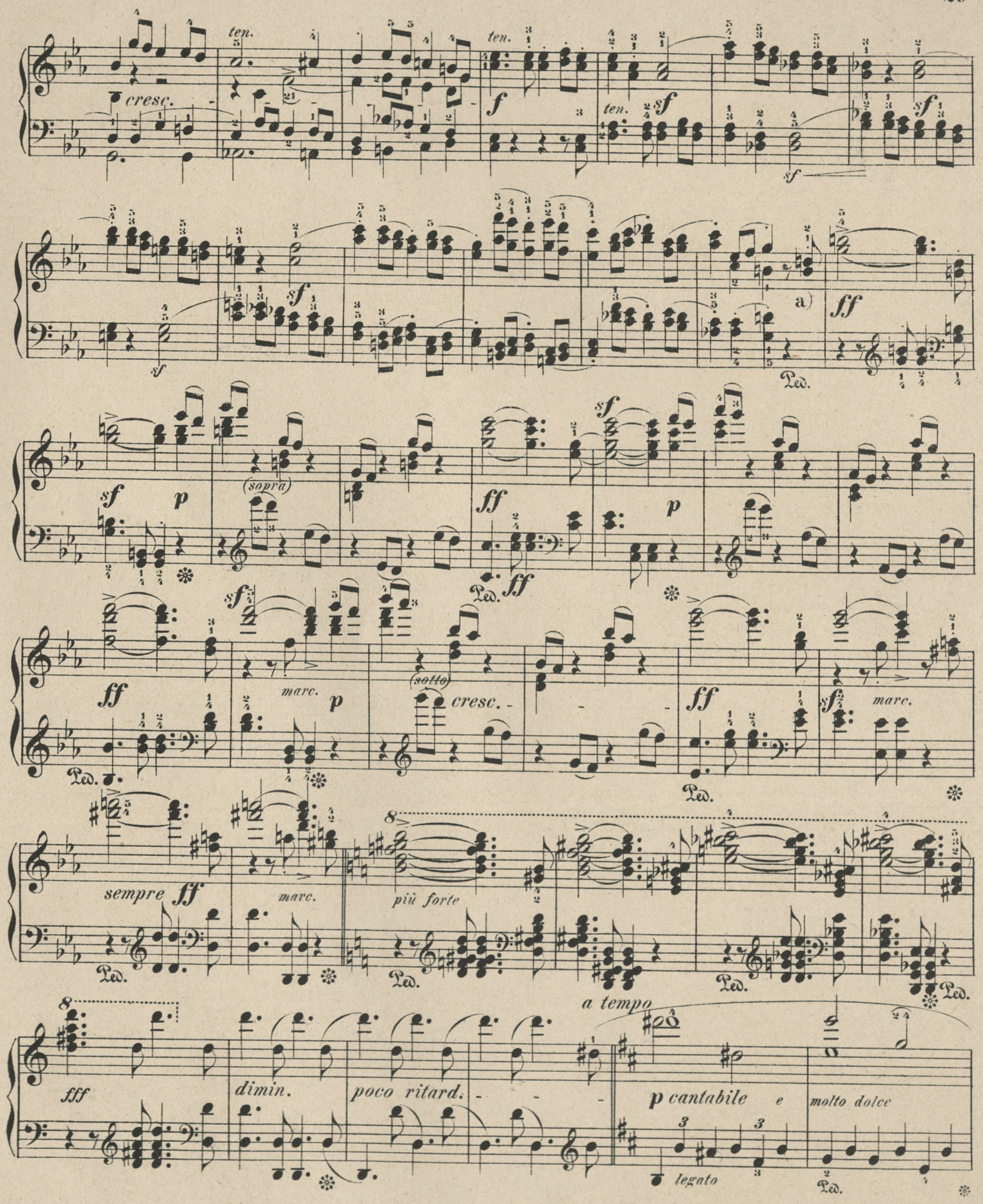
b) Die neue Härtelsche Ausgabe verwandelt das Auftaktsachtel „b" in ein Viertel: eine offenbare Irrung.

c) Die wesentlichste Stimme heisst  alle anderen Noten müssen in Betonung zurücktreten.

a) *Excepting the places marked with a slur, let the whole fugato be executed in a slight staccato touch.*

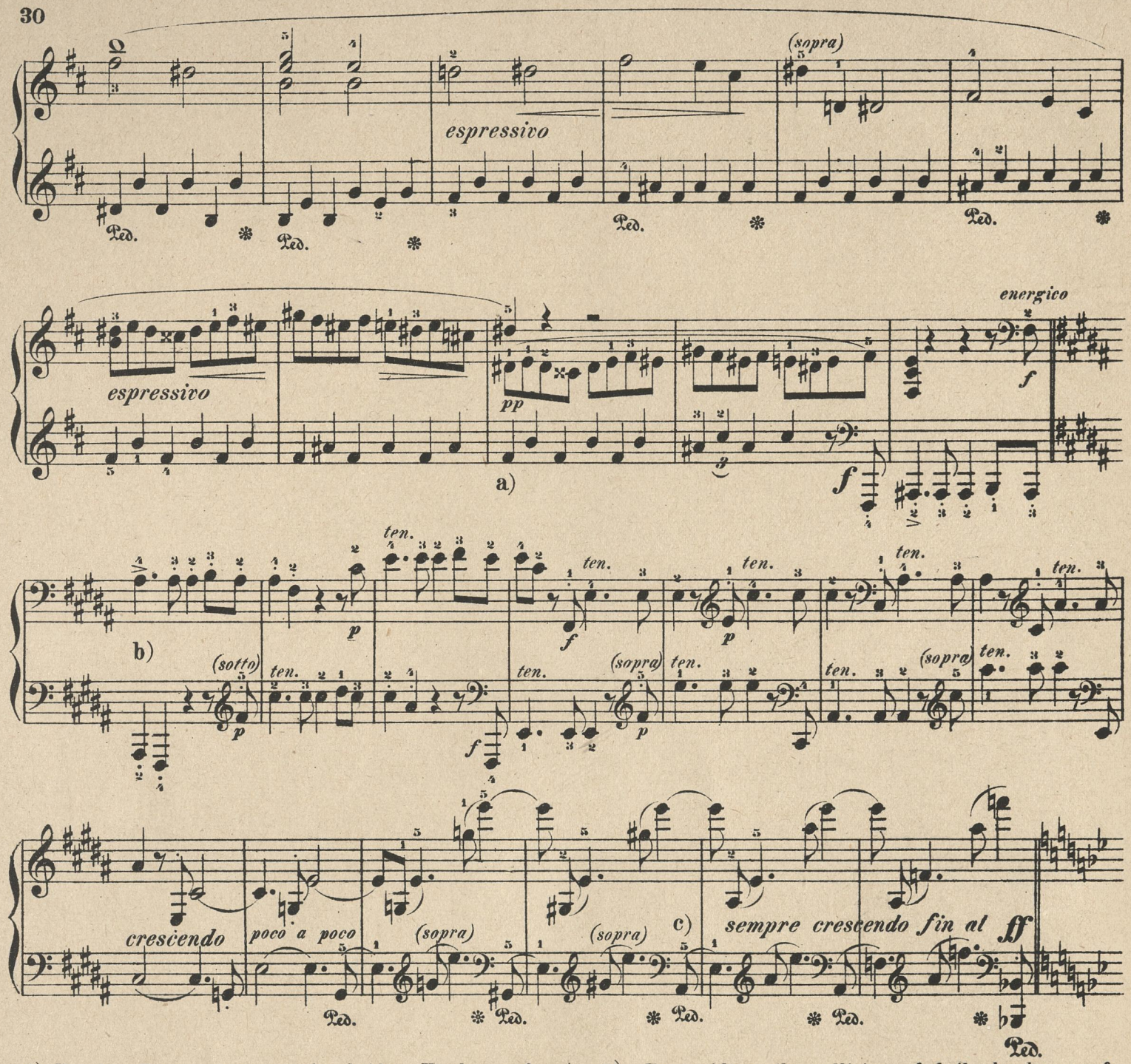
b) *The new HAERTEL edition changes the arsis-eighth-note "b-flat" into a quarter-note: an evident mistake.*

c) *The essential voice is:*  *all other notes should "stand back" in accentuation.*



a) Da das fortissimo erst an dieser Stelle einzutreten hat, so hüte sich der Spieler, bei der vorhergehenden Steigerung allzu sehr „ins Feuer“ zu gerathen.

a) *Inasmuch as the fortissimo has to enter first at this place, the player should beware of "catching fire" too much in the preceding gradual intensification.*



a) Um das Zusammenstossen der beiden Hände auf fis zu vermeiden, kann die linke Hand die fünfte Vierteltriole recht wohl auslassen.

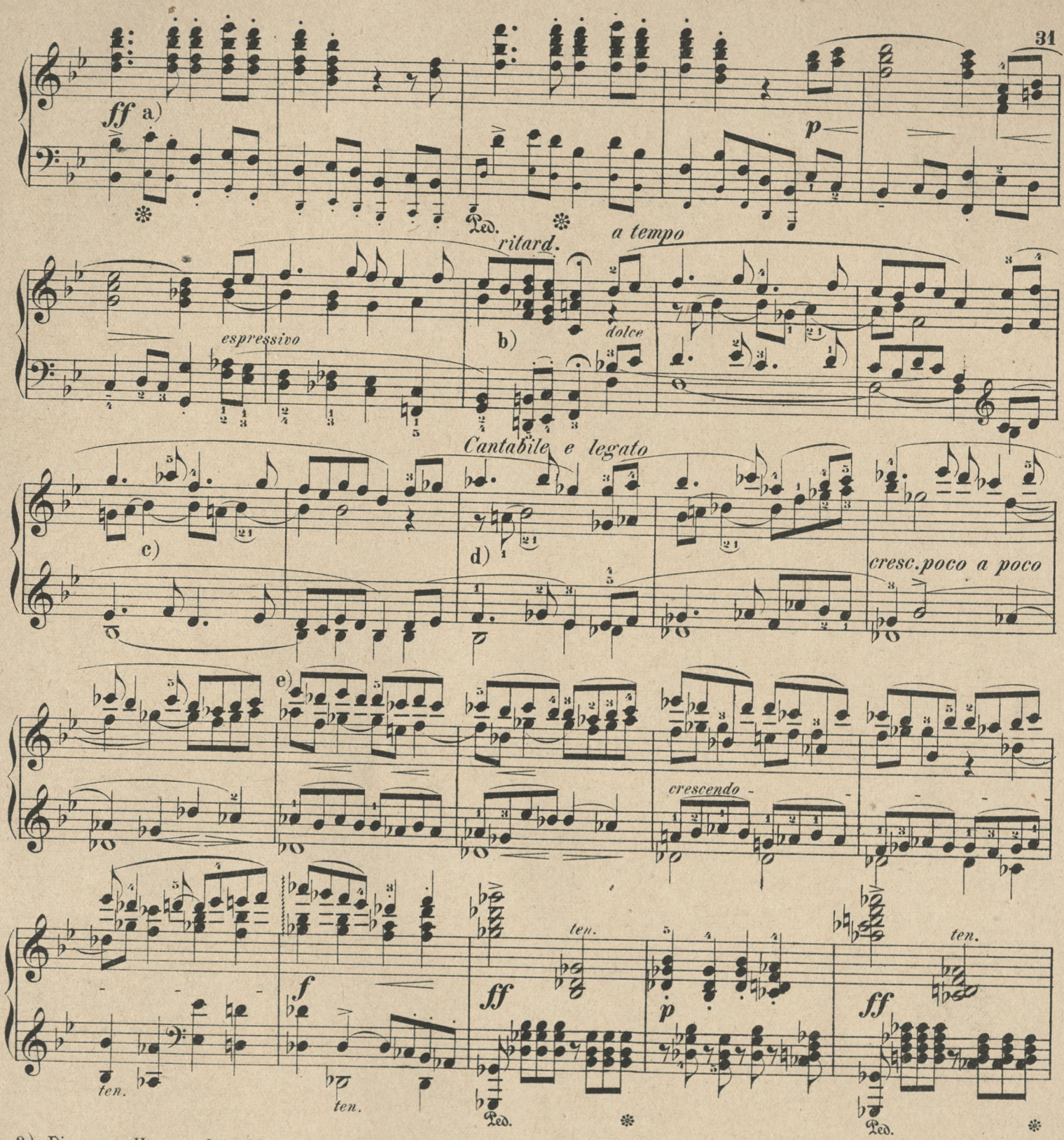
b) Mit dieser neuen Darstellung des ganz unverändert gebliebenen Originaltextes glaubt der Herausgeber ebensowohl eine Verdeutlichung der Imitationenfolge als eine Anweisung zu weit bequemerer Ausführung gegeben zu haben.

c) Die Beethovenverbesserer früherer Zeit, als die letzten Werke des Meisters gleichsam geächtet waren, hatten das „ais“ in den folgenden beiden Takten in „a“ umgewandelt, somit die enharmonische Genialität zu einer chromatischen Trivialität erniedrigt. „Ais“ muss bis zum letzten Takte vor dem Wiedereintritt des Hauptthemas als Leitton von H dur gedacht werden; „f“ zunächst als „eis.“ Demnach tritt das Hauptthema eigentlich in der ideellen Tonart (zum Unterschiede von der Schrift-Tonart) „Ais dur“ wieder auf. Die ganze modulatorische Conzeption erinnert lebhaft an den Übergang im Mittelsatze des ersten Theiles der vierten Sinfonie. Dort bedient sich der Meister noch des „gefälligeren“ Quartsextaccordes zur Auflösung, eines Accords, den er in seiner späteren Periode, als einen für den Ausdruck seiner aufs Höchste verfeinerten Tonempfindung ungeeigneten, so selten als möglich verwendet. In diesem letzteren Punkte ist wiederum Hector Berlioz als derjenige Componist zu bezeichnen, der Beethoven am tiefsten nachempfunden und nachgedichtet hat. Der Herausgeber bringt das bei der Sonate Op. 54. (Seite 42, Band 1) Gesagte in Rückerinnerung.

a) *For avoiding the collision of both hands on f-sharp, the left hand can very well omit the fifth triplet-quarter-note.*

b) *With this new representation of the original text, which remains entirely unaltered, the Editor believes that he has given both an illustration of the succession of imitations and a method for far easier execution.*

c) *The BEETHOVEN-improvers of former times, when the last works of the Master were, so to speak, proscribed, had changed the “a-sharp” in the following two measures into “a;” thus debasing the enharmonic ingenuity into a chromatic triviality. “A-sharp” must, to the last measure before the re-entrance of the principal theme, be regarded as leading-tone of B-major; “f” primarily as “e-sharp.” Consequently, the principal theme re-enters, strictly speaking, in the ideal key “A-sharp major” (by way of distinction from the key as written). The whole modulatory conception forcibly reminds one of the transition in the middle movement of the first part of the 4th Symphony. There the Master still avails himself of the “more pleasing” chord of four-six for the resolution, a chord that he used as seldom as possible in his later period, as being ill adapted to the expression of his superlatively refined sense of tone. In this latter respect HECTOR BERLIOZ is to be designated again as the composer who most profoundly felt with and imitated BEETHOVEN. The Editor recalls to remembrance what was said in connection with Sonata, Op. 54, Vol. 1, page 42.*



a) Die vom Herausgeber hinzugefügte Octavenverdoppelung im Basse ist nothwendig, damit der triumphirende Charakter des Hauptmotivs zur gehörigen Wirkung gelange.

b) Das „ritardando“ und die Fermate dürfen nicht übertrieben werden.

c) Das „as“ der Oberstimme verleiht dem Grundton noch keinen Dominanten-Charakter. In der Tonsprache der Klassiker wird die Sexte mit der kleinen, nicht der grossen Septime figurirt.

d) Die neue Leipziger Ausgabe verwandelt das „a“ der Mittelstimme in ein unbegreifliches „as.“ Um eine genauere Bindung der Oberstimme zu ermöglichen, möge die linke Hand diese Wechselnote (ebenso im folgenden Takte das zweite Achtel c) der rechten in discreter Weise abnehmen.

e) Vor der tändelnden Ausführung 

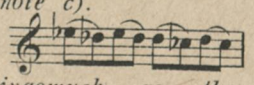
wird um so ausdrücklicher gewarnt, als der Vortrag dieser Steigerung ein sehr innig- leidenschaftliches Gepräge tragen muss.

a) *The octave-doubling in the bass, added by the Editor, is necessary, in order that the triumphant character of the principal motive may attain due effect.*

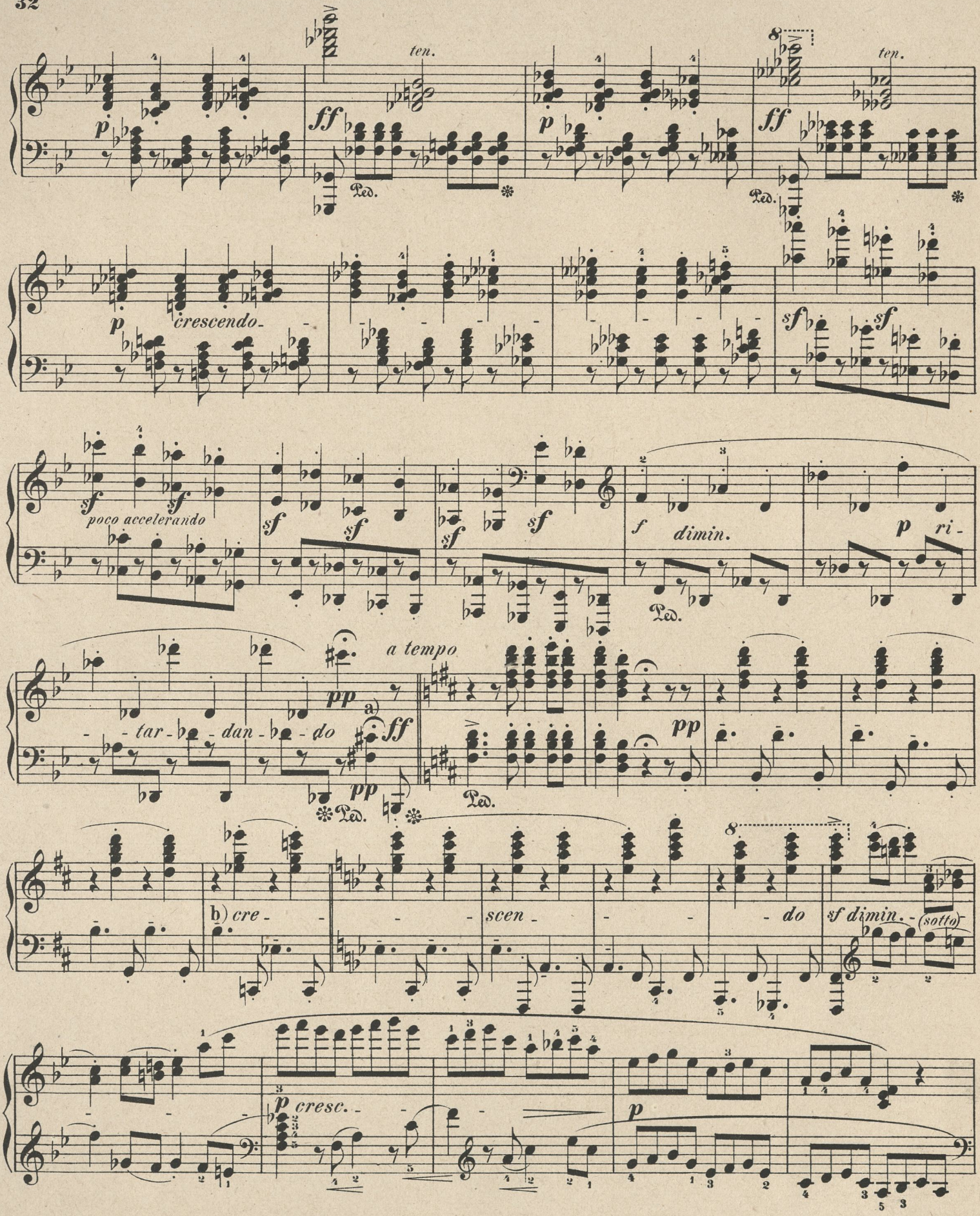
b) *The "ritardando" and the pause should not be exaggerated.*

c) *The "a-flat" of the upper voice imparts to the fundamental tone, after all, no dominant character. In the tone-language of the classics, the sixth is figured with the minor, not with the major seventh.*

d) *The new Leipsic edition changes the "a" of the middle voice into an inconceivable "a-flat." For the sake of a more exact legato in the upper voice, let the left hand take this changing note from the right hand in a discreet manner. (Likewise in the following measure the second 8th-note c).*

e) *Against the trifling execution* 

we warn all the more explicitly, inasmuch as the delivery of this intensification should bear the stamp of a very intense passionateness.

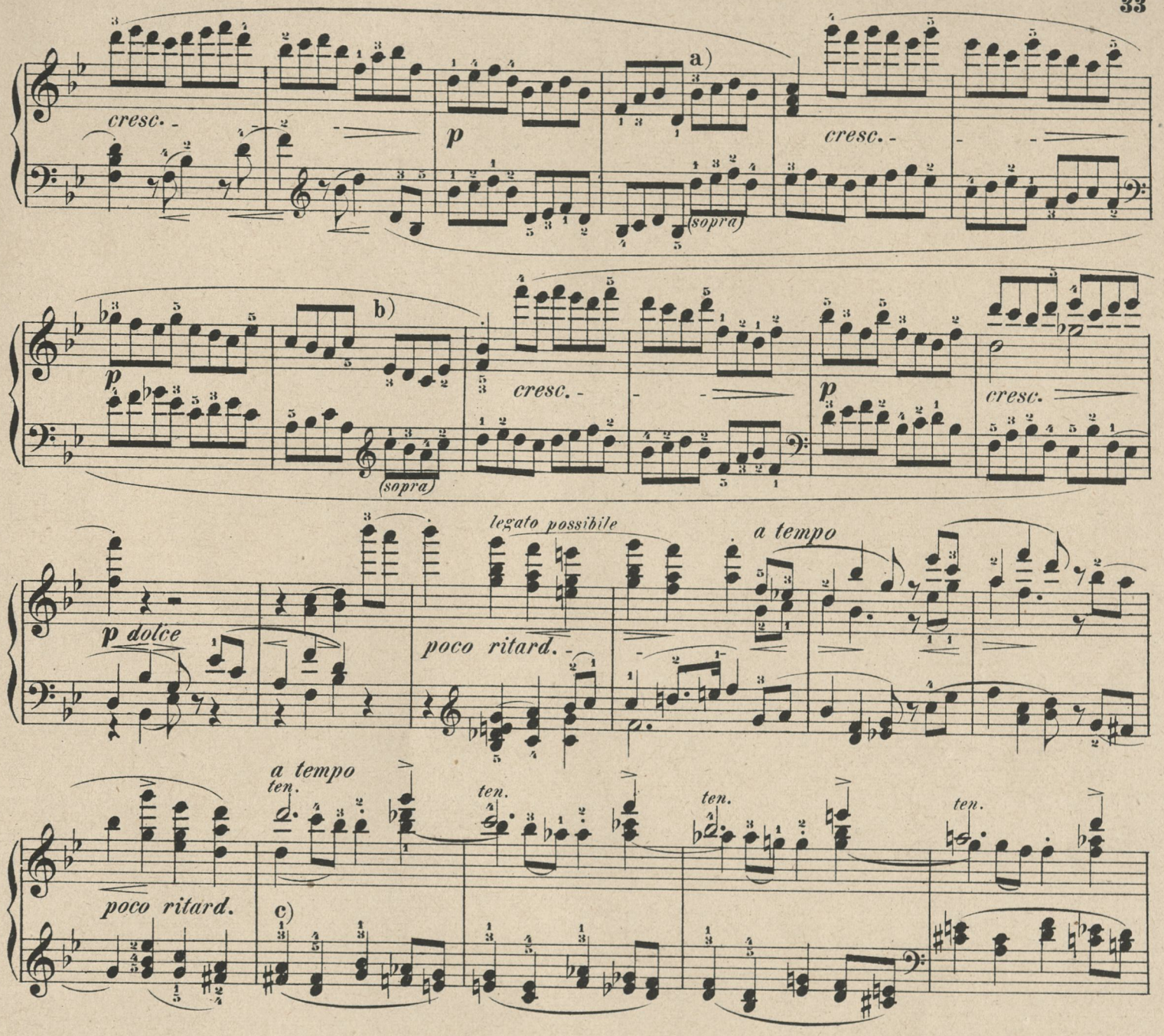


a) Diese Fermate beansprucht eine aussergewöhnlich lange Dauer (etwa anderthalb Takte mindestens).

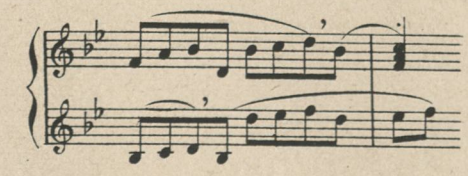
b) Einige ältere Ausgaben haben zur Aufhebung der vorübergehenden Kakophonie das „h" in „c" verbessert. Dieses Intervall ist aber thematisch incorrect. Der Herausgeber zieht es vor, das „c" in der Oberstimme während der Dauer des „h" auszulassen.

a) *This pause demands an unusually long duration (about a measure and a half, at least).*

b) *Some older editions have, for avoiding the passing cacophony, improved the "b" into "c." This interval is, however, thematically incorrect The Editor prefers to omit the "c" in the upper voice during the duration of the "b"*

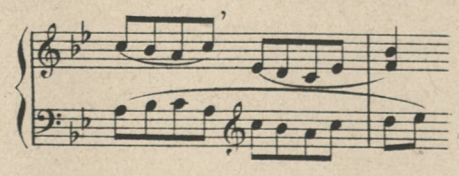


a) Ausführung:
Execution:

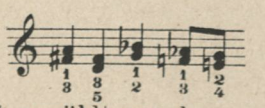
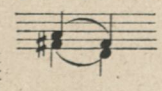
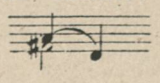


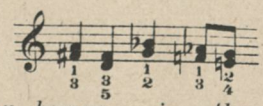
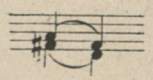
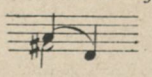
vgl. Anm. a zu Seite 24.
Compare Remark (a), p. 24.

b) Ausführung:
Execution:



vgl. Anm. b zu Seite 24.
Compare Remark (b), p. 24.

c) Die bequemere Applicatur:  ist vom Herausgeber deshalb nicht gewählt worden, weil bei gebundenen Terzengängen der zweite Anschlag derselben Taste mit dem gleichen Finger häufig versagt und alsdann anstatt:  folgende Version erscheint: 

c) *The more convenient fingering:*  *has not been chosen by the Editor, because in the case of connected passages of thirds the second stroke of the same key with the same finger often fails, in which case, instead of:*  *the following version appears:* 

a) Das doppelte „es“ im Basse:  wäre eine vom Autor— man vergleiche die Parallelstelle im ersten Abschnitte— sicher nicht intendirte Derbheit, welche die Wirkung des charakteristischen Schlages auf dem zweiten Viertel wesentlich beeinträchtigt. (Vgl. die Härtelsche Ausgabe.)

a) *The double* e-*flat in the bass:*  *would be a roughness surely not intended by the author— compare the parallel place in the first section — as essentially impairing the effect of the characteristic blow upon the second quarter-note. (Compare the HAERTEL-edition.)*

a) *crescendo* — *legato sempre* — *espr.*

ff *sf* *p* *crescendo*

stringendo ma poco

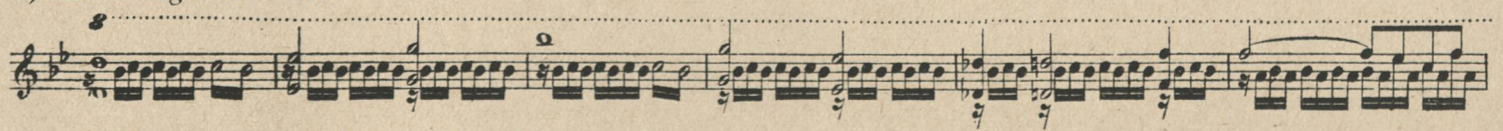
b) *simile*

poco riten.

tranquillo (a tempo)

c) *cresc.*

a) Ausführung: *Execution:*



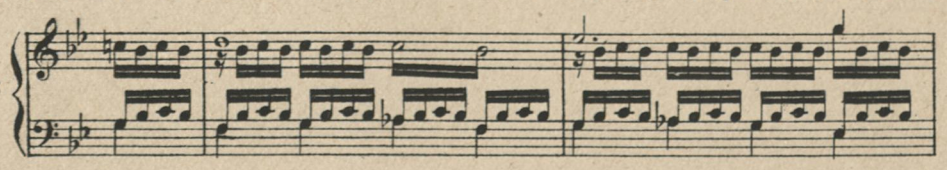
Ein wirklicher Triller in der zweiten Hälfte des letzten Taktes klingt schlecht und lähmt die zu den folgenden Fortissimo-Schlägen nöthige Kraft.

b) Arpeggirende Octaven als Erleichterung bei ungenügender Kraft sind verwerflich, da die Achtelbewegung unerlässlich ist. Im Falle der Ermüdung spiele man lieber in beiden Händen geschlossene Octaven und lasse von der rechten Hand die Achtel nachschlagen. Vgl. Anm. d) zu Seite 162 (bei der Sonate Op. 81.)

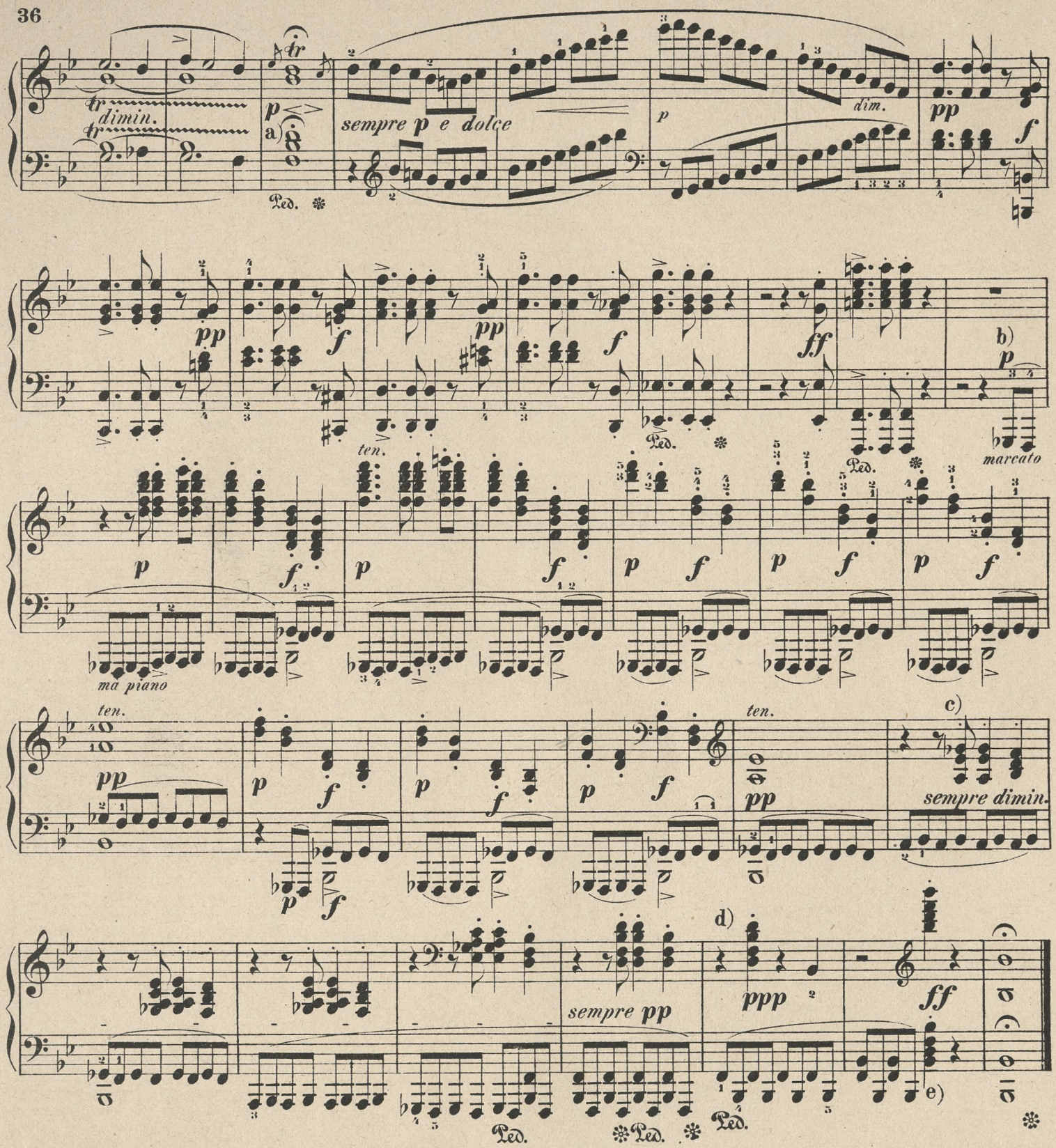
A real trill in the second half of the last measure sounds badly, and weakens the power necessary to the following fortissimo-strokes.

b) Arpeggiating octaves, as a relief, in case of insufficient strength must be rejected, since the 8th-note-motion is indispensable. In case of fatigue, one should rather play solid octaves in both hands, and let the right hand strike the 8th-notes subsequently. Compare Remark (d), p. 162 (at the Sonata, Op. 81.)

c) Ausführung: *Execution:*



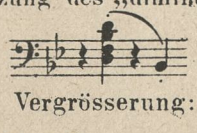
u. s. w. *etc.*

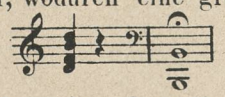


a) Der Triller hat wie allerwärts mit dem melodischen Nebentone anzufangen: die Fermate gelte zwei volle Takte und das dynamische Ab- und Zunehmen des Trillers werde gleichmässig in diese beiden Takte vertheilt.

b) Nach Belieben können diese Piano-Stellen mit Verschiebung gespielt werden, welche natürlich bei den jähen „Forte"-schlägen sofort ausser Gebrauch zu setzen ist.

c) Ein Zögern oder Verschleppen des Tempo als Unterstützung des „diminuendo" ist vollkommen unzulässig.

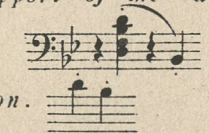
d)  Letzter Nachhall des Thema in der Vergrösserung:

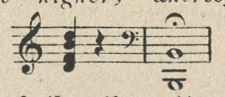
e) Der Herausgeber spielt den Accord in der linken Hand um eine Octave höher, wodurch eine grössere Sonorität erreicht wird. Auch:  erscheint statthaft wegen der darin liegenden thematischen Beziehung. S. die Anm. d)

a) *The trill should, as everywhere, begin with the melodic accessory note: the pause has the value of two full measures, and the dynamic diminuendo and crescendo of the trill should be equally divided between these two measures.*

b) *These piano-passages can be played, ad libitum, with the use of the shifting (or soft) pedal, which, of course, should be changed at once at the sudden "forte" strokes.*

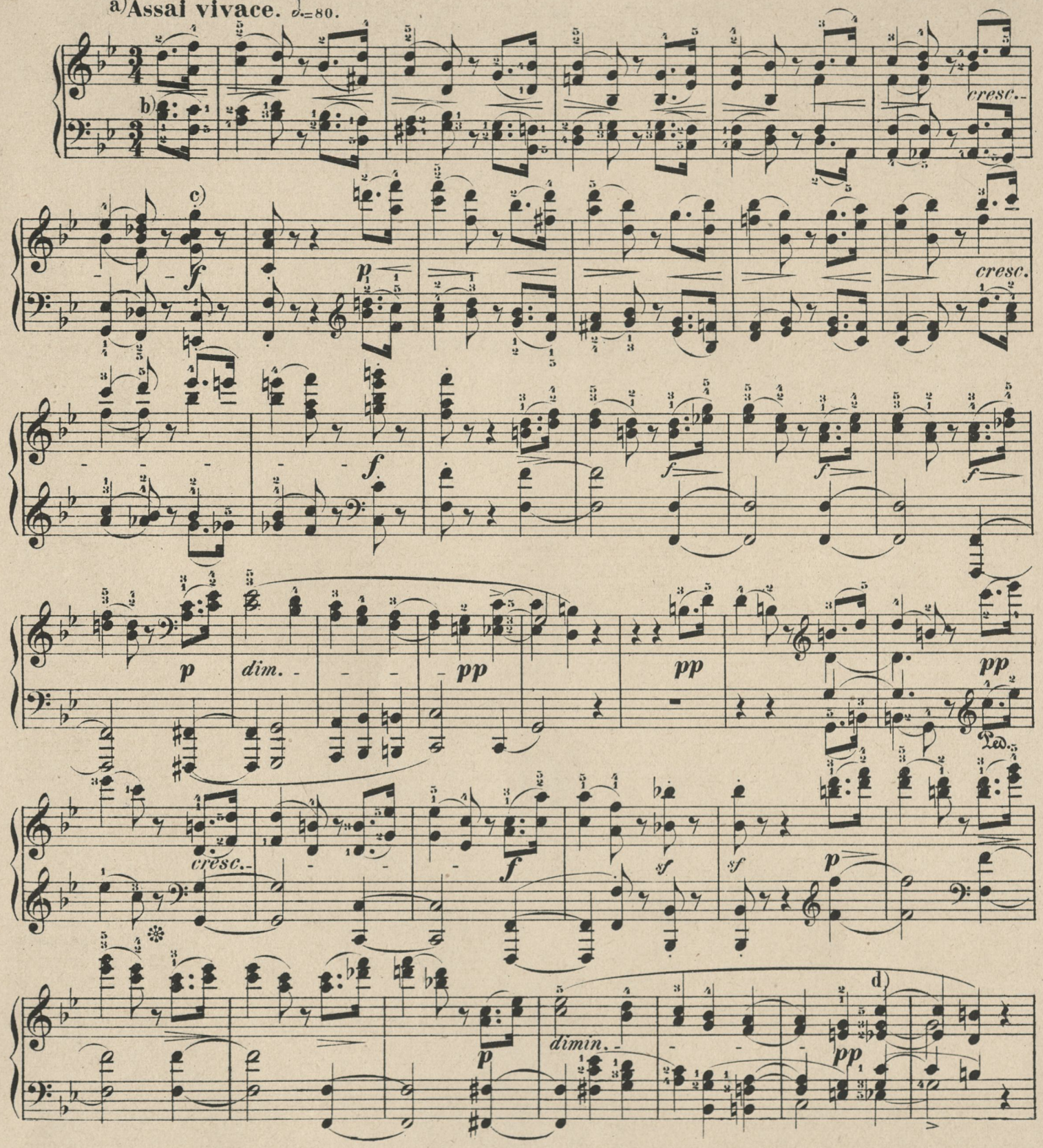
c) *A delay or dragging of the tempo as a support of the "diminuendo," is quite inadmissible.*

d)  *Last echo of the theme in augmentation.*

e) *The Editor plays the chord in the left hand an octave higher, whereby a greater sonority is attained.*  *also seems admissible, because of the thematic reference contained therein. See Remark (d).*

Scherzo.

a) Assai vivace. ♩.=80.

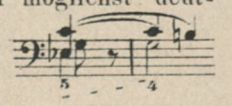


a) Die Metronomisirung ♩.= 80 rührt vom Autor selbst her, wie Czerny beglaubigt. Nach des Herausgebers Ansicht büsst das Stück durch eine geringere Bewegung, etwa ♩.= 66, nichts von seiner Lebhaftigkeit ein, während der Vortrag an Deutlichkeit erheblich gewinnt.

b) Der vorgeschriebene Fingerwechsel ist aus rhythmischen Gründen nothwendig: die erste Schwierigkeit lohnt sich reichlich durch die unfehlbare Sicherheit, welche der damit vertraute Spieler dauernd erreicht.

c) Diese beiden Schläge sind durch ihre thematische Bedeutung wichtig. Der Spieler mache sich vor dem Studium des Stückes mit ihrer vollständigen Rolle bekannt, also auch mit ihrem geisterhaften Hineinflüstern in das Trio und ihrem Poltern in der Coda.

d) Man achte in der linken Hand auf möglichst deutliches Hervortreten des Bassschrittes:

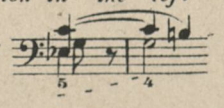


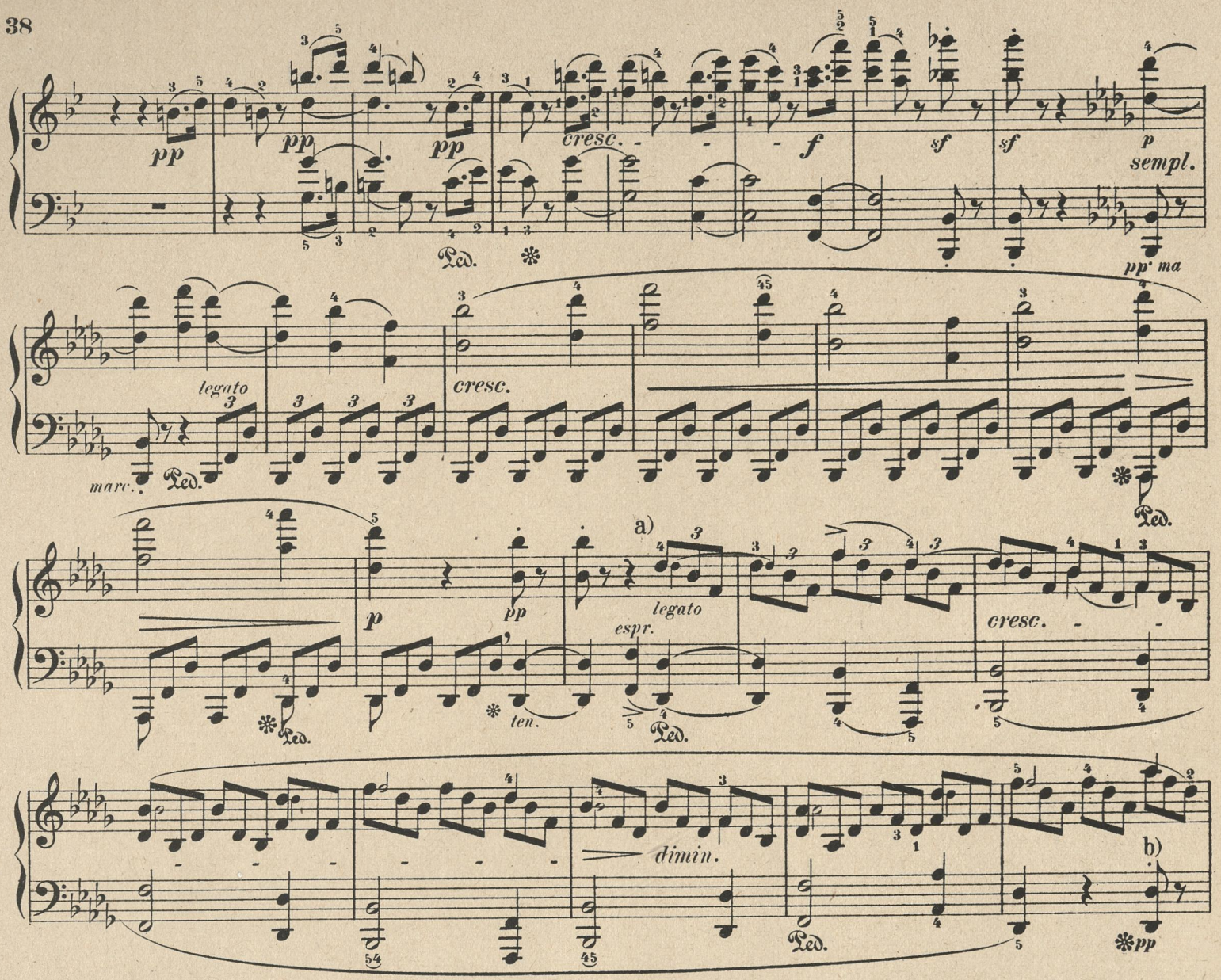
a) *The metronomisation ♩.= 80 has its origin from the composer himself, as CZERNY attests. In the Editor's opinion, the piece loses, through a slower movement, say, ♩.= 66, nothing of its liveliness, while the delivery gains considerably in distinctness.*

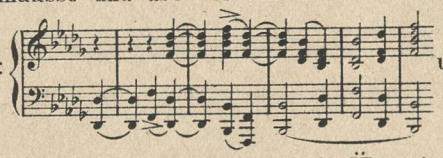
b) *The prescribed change of fingers is necessary for rhythmical reasons: the first difficulty is amply recompensed by the infallible sureness which the player familiar with it acquires permanently.*

c) *These two strokes are important on account of their thematic signification. The player should make himself acquainted, before studying the piece, with their complete character, thus also with their ghost-like whispering in the trio, and their blustering in the coda.*

d) *Take care to make the bass progesssion in the left hand as distinctly prominent as possible:*

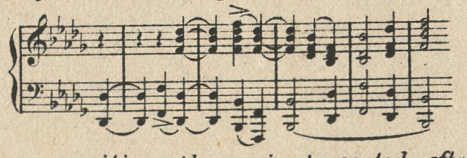




a) Der Herausgeber hat den Canon in der Octave durch kleine Noten im oberen System veranschaulicht. Es versteht sich von selbst, dass in der, im Übrigen äusserst ruhig und gleichmässig zu haltenden, Bewegung sämmtliche auf die Schritte der Melodie treffende Noten ein weniger stärker hervorgehoben werden müssen. Die Schwierigkeiten, nicht blos eines schönen, sondern selbst nur correkten Vortrages dieses Mittelsatzes sind um so bedeutender, je weniger sie auf den ersten Blick zu Tage treten. Man beginne das Studium zuerst im langsamsten Zeitmaasse und übe vor Allem den Canon ohne die Figuration:  u.s.w.

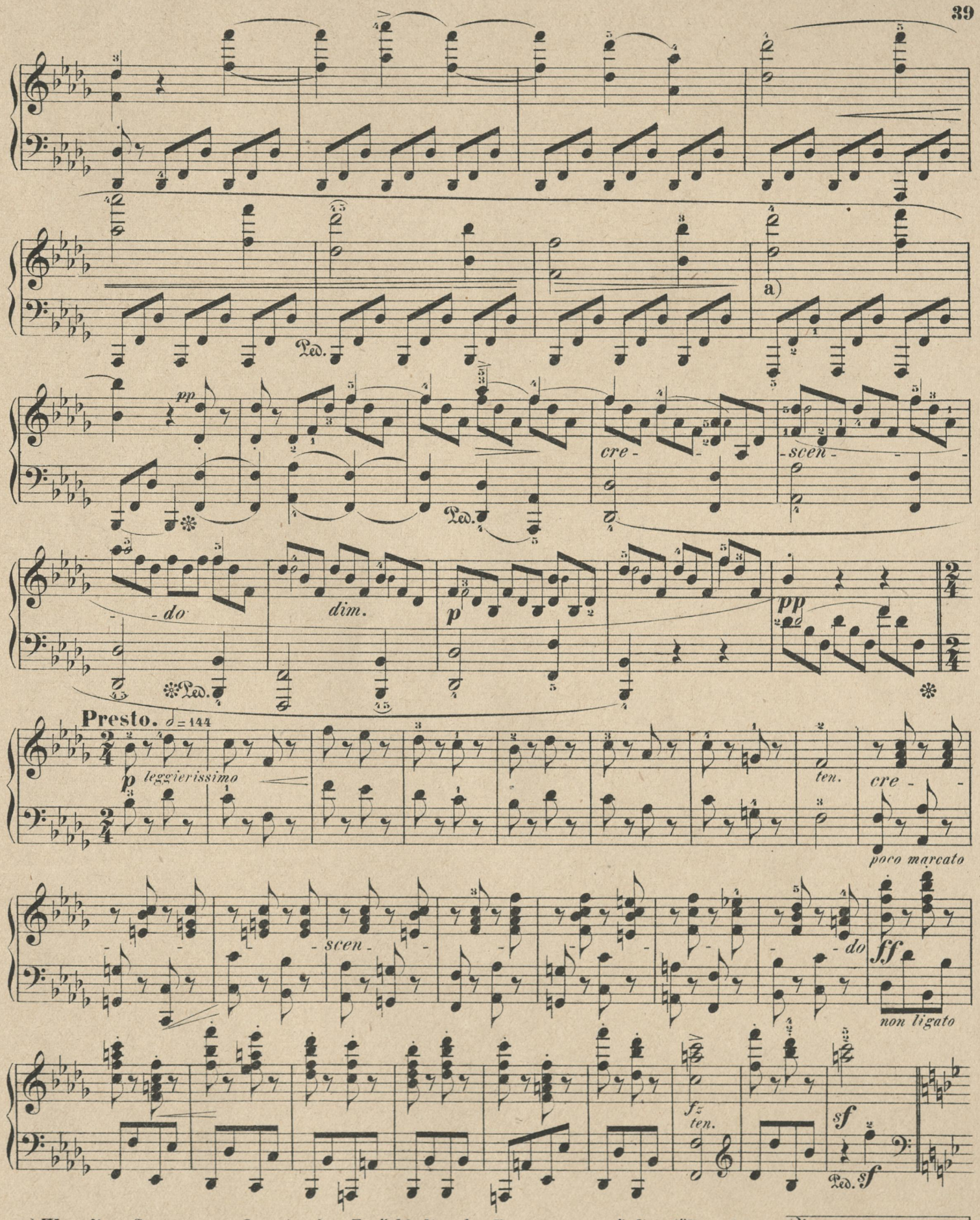
Dem sensitiveren Spieler bietet sich nach Überwindung der technischen Schwierigkeiten noch eine neue Aufgabe dar, welche nicht blos Unabhängigkeit der Hände von einander, sondern auch grosse Selbstbeherrschung erheischt, nämlich: die Imitation der dynamischen Schattirung des Themas. Die Crescendo und Diminuendos dürfen in beiden Händen nicht gleichzeitig, sondern müssen in der rechten Hand stets um einen Takt später, als in der linken erfolgen. Eine genauere Aufzeichnung dieser „zwischen den Zeilen zu lesenden" Forderung ist unterlassen worden, um den Text nicht zu verworren zu machen.

b) Die Pianissimoschläge (vergl. Anm. c zu Seite 36) müssen sehr leicht und kurz „quasi pizzicato" gespielt werden, vielleicht mit Benutzung der Verschiebung, die übrigens für den ganzen Zwischensatz brauchbar erscheint. Die Beschaffenheit des vorhandenden Instrumentes gibt für solche Tonfärbungsfragen den Ausschlag.

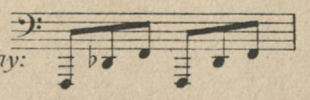
a) *The Editor has illustrated the Canon in the octave by means of small notes in the upper staff. It is a matter of course, that in the movement, which, otherwise, is to be kept extremely quiet and even, all notes falling upon the progression of the melody should be emphasized a little more strongly. The difficulties, not only of a beautiful, but even merely correct, delivery of this middle movement, are so much the more considerable, the less they show themselves at the first glance. Let the study be begun at first in the slowest tempo, and the canon be practiced, before everything else, without the figuration:*  *etc.*

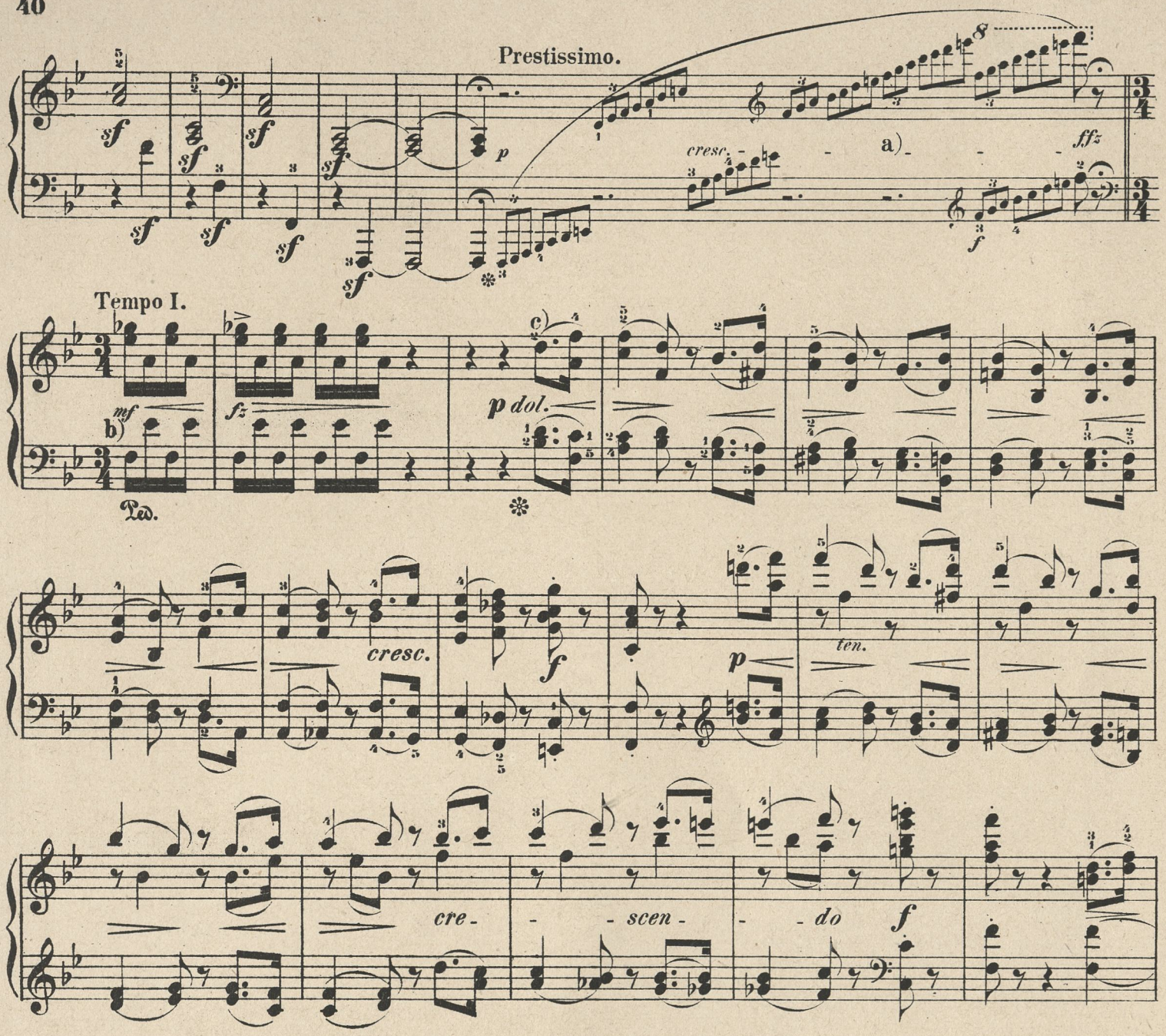
To the more sensitive player is presented, after overcoming the technical difficulties, still a new task, which requires not only mutual independence of the hands, but also great self-command, viz: the imitation of the dynamic shading of the theme. The crescendos and diminuendos should not occur in both hands at the same time, but should follow in the right hand always one measure later than in the left. A more exact description of this requirement "to be read between the lines" has been omitted, in order not to make the text too confused.

b) *The pianissimo strokes (compare Remark (c), page 36) should be played very lightly and shortly, "quasi pizzicato," perhaps with the use of the soft, or shifting pedal, which, moreover, seems useful for the entire episode. The quality of the instrument used determines such questions of tone-coloring.*

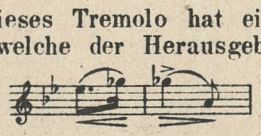
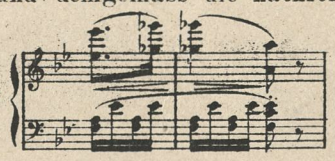


a) Wem diese Spannung im Legato ohne Zurückhalten der Bewegung unmöglich fällt, spiele:
Those who find this stretch in legato impossible without retarding the movement, may play:



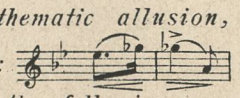
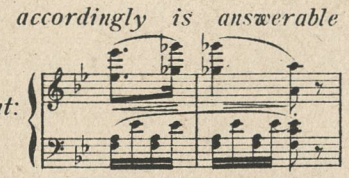


a) So zweckmässig das im Originale vorgeschriebene Alterniren der Hände in Ausführung dieser Passage anfänglich ist, so unbequem gestaltet es sich am Schlusse, wesshalb der Herausgeber hier vorzieht, die rechte Hand ununterbrochen der Schlussnote zulaufen zu lassen.

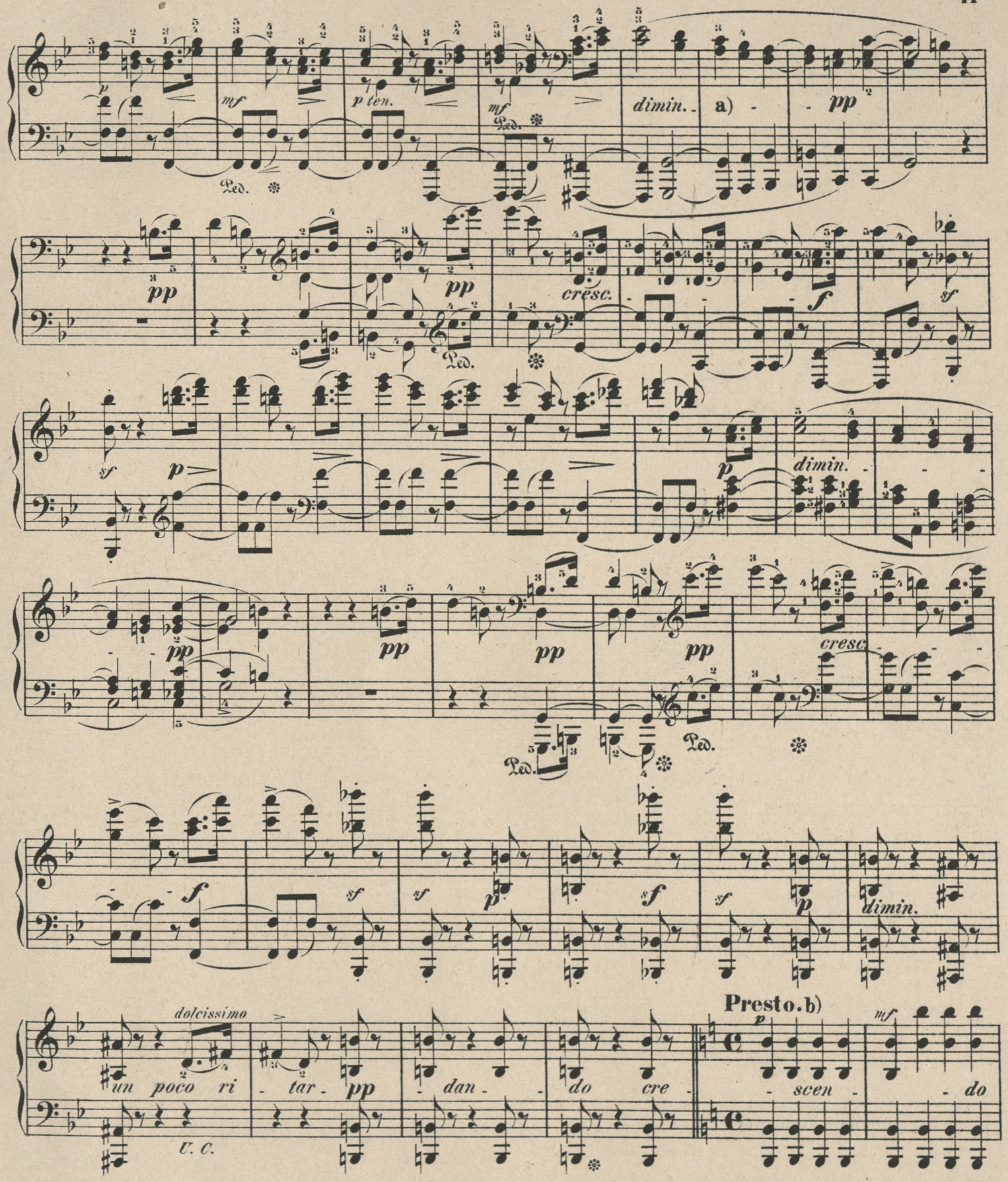
b) Dieses Tremolo hat eine latente thematische Beziehung, welche der Herausgeber folgendermaassen heraushört:  und demgemäss die nachfolgende Variante beantwortet: 

c) Beim öffentlichen Vortrag dieser Sonate möchte es erspriesslich sein, an dieser Stelle eine Wiederholung des Scherzo und Trio eintreten zu lassen. Ebenso verfährt der Herausgeber mit dem Intermezzo der Sonate Op. 110. Es kann auffallen, dass gerade die ausgedehntesten Scherzi Beethoven's z. B. in den Trio's Op. 70. № 2. und Op. 97 eine doppelte Wiederholung aufweisen, während die so beträchtlich kürzeren Scherzi anderer Werke, denen bei Mittheilung an die Hörer ein „Da Capo" so wohl zu Statten kommen würde, dieser Vorschrift entbehren. Wenn man eine auf Befriedigung des Hörers zielende Wirkung in's Auge fasst, wird man diese Licenz des Herausgebers um so weniger missbilligen, als z. B. im vorliegenden Falle die Befürchtung einer „Länge" nicht Platz greifen kann.

a) *Suitable as is in the beginning the alternation of hands, prescribed in the Original, for the execution of this passage, just as inconvenient it proves itself at the close, for which reason the Editor here prefers to let the right hand run on without interruption to the closing note.*

b) *This tremolo has a latent thematic allusion, which the Editor conceives as follows:*  *and accordingly is answerable for the following variant:* 

c) *At the public delivery of this Sonata it might be advantageous to allow a repetition of the scherzo and trio at this place. In the same way the Editor proceeds with the Intermezzo of the Sonata, Op. 110. It may appear strange that just the most extended Scherzi of BEETHOVEN, e. g., in the trios Op. 70, No. 2, and Op. 97, show a double repetition, while the so considerably shorter scherzi of other works, to which, at performance, a "da capo" would be quite desirable, lack this direction. If one aims to produce an effect that shall be satisfactory to the hearer, one will disapprove of this license of the Editor so much the less, for the reason that, e. g., in the present case, the fear of "prolixity" cannot exist.*

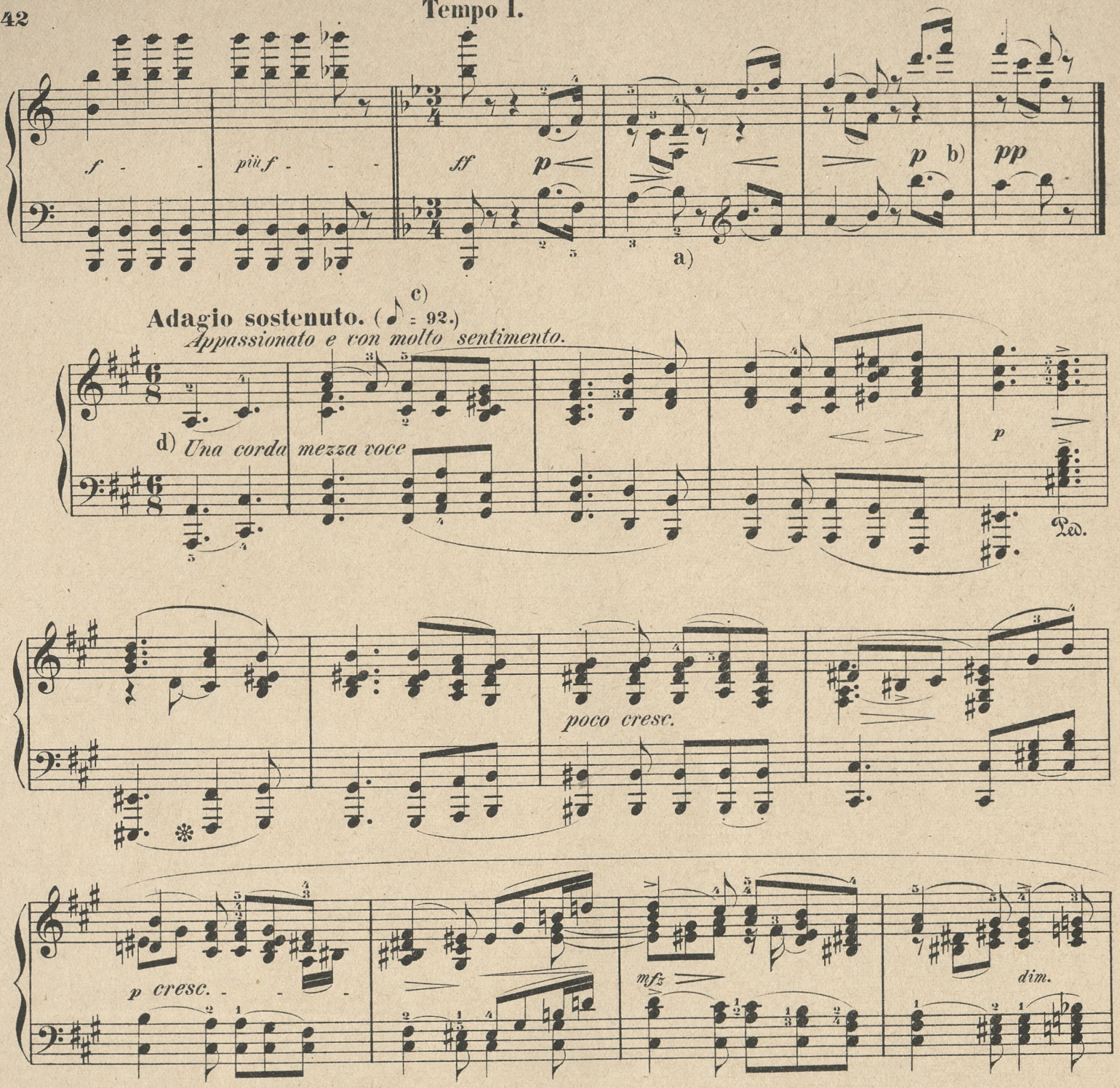


a) „Variatio delectat.“ Man corrigire diesen, allerdings etwas „widerhaarigen,“ Bassgang nicht gemäss der gefälligeren Version im ersten Theile. Auch Beethoven's Launen sind stets zu respektiren, und seine Abweichungen bei Wiederholungen nicht als lediglich zufällige oder willkürliche zu betrachten. Das Scherzo nimmt hier bei seiner Rückkehr überhaupt einen „dämonischeren“ Charakter an, welcher sich in der Coda gipfelt und auf Erkenntniss des ästhetischen Zusammenhanges der einzelnen Theile dieser Sonate leitet.

b) Presto: d. h. in den beiden ersten Takten noch „molto accelerando,“ dann erst Presto.

a) *"Variatio delectat." This bass progression, which, to be sure, goes somewhat "against the grain," should not be corrected in conformity with the more pleasing version in the first part. Even BEETHOVEN'S whims should always be respected, nor his deviations at repetitions be regarded as merely accidental or arbitrary. The Scherzo acquires here at its return altogether a more "demoniacal" character, which culminates in the Coda, and leads to the recognition of the aesthetic connection of the separate parts of this Sonata.*

b) *Presto: i. e., in the first two measures still "molto accelerando," then, for the first time, presto.*



a) Der Grundton „b“ in der linken Hand muss stärker angeschlagen werden, als die darunterliegende Quinte in der rechten Hand. Das Ohr des sich selbst aufmerksam zuhörenden Spielers muss den Maassstab für den Anschlagsunterschied geben.

b) Der Versuchung zu einem „ritardando“ am Schlusse ist nicht Folge zu leisten. Das Thema muss verschwinden wie ein Gespensterspuk.

c) Bei Klavieren von grosser Klangfülle kann das Zeitmaass noch langsamer genommen werden. Die Vorschrift „appassionato e con molto sentimento“ ist durchgängig zu beobachten; ihre richtige Befolgung kann nur praktisch (mündlich) gelehrt werden. Zu fast keinem Tonstücke des Meisters wird eine so andächtige, ehrfurchtsvolle Hingebung erfordert, um seiner schmerzreichen Erhabenheit gerecht zu werden. Hier hört das Klavierspielen auf: wer auf seinem Instrumente nicht seelenvoll zu „sprechen“ vermag, begnüge sich mit dem Lesen.

d) Welche Bedeutsamkeit der Componist diesem Einleitungstakte zuertheilt wissen wollte — in dem sogenannten Zwischensatze, in der Mitte, wie vor der Coda tritt seine thematische Wichtigkeit hervor — erhellt aus der bekannten Thatsache, dass er ihn erst nach Aushändigung des Manuscriptes durch seinen Schüler Ries einschalten liess, gewiss nicht blos zur Vermittlung des Überganges vom Scherzo in das Adagio. Sehr geistvoll spricht sich Herr von Lenz in seinem kritischen Kataloge der Beethovenschen Werke Theil IV S. **41-44** hierüber aus.

a) *The fundamental tone “b-flat” in the left hand should be struck more powerfully than the subjacent fifth in the right hand. The ear of the player, who listens attentively, must furnish the criterion for the difference of touch.*

b) *The temptation to a “ritardando” at the close should be resisted. The theme must disappear like the apparition of a spectre.*

c) *In the case of pianofortes of greater sonority, the tempo can be taken still slower. The direction “appassionato e con molto sentimento” should be heeded throughout; its correct observance can only be practically (orally) taught. In hardly any other piece of music by the Master is required a self-surrender so devout and reverential, in order to do justice to its sorrowful sublimity. Here mere pianoforte-playing ceases: he who cannot “speak” soulfully upon his instrument should be satisfied with reading.*

d) *What importance the composer wished to have assigned to this introductory measure — in the so-called episode, in the middle, as also before the Coda, its thematic importance becomes prominent — is clear from the well-known fact, that he had it inserted by his pupil Ries, after delivery of the manuscript, and, surely not merely for bringing about the transition from the scherzo into the adagio. Upon this point Herr von LENZ speaks very cleverly in his critical catalogue of BEETHOVEN'S works, Part IV, pages 41-44*

pp a) Ped. pp b) marc.

cresc. p Ped.

pp c) sostenuto sempre Ped. Ped. Ped. Ped. ten.

rit. espressivo Un poco più agitato cresc. tutte le corde d) con grand' espress. Ped.

p cresc. Ped. Ped.

a) Das „d“ des Basses ist nicht als Grundton eines Quartsextaccordes aufzufassen, sondern als eine Verschleierung des für das Halbdunkel der Empfindung allzu entschiedenen Dreiklanges von G dur. Man vergleiche hiermit den Eintritt des Themas im Adagio des Streichquartetts Op. **127**. Die Bassführung in Beethovens späteren Werken ist überhaupt nie vom Standpunkte der Harmonik, sondern vom contrapunktischen (dem der Melodie) ins Auge zu fassen.

b) Ebenso ist das d nicht als Durdreiklangbasis sondern als Vorhalt vor cis aufzufassen.

c) Ein Arpeggiren dieser Accorde in der Dezimenlage ist nach Kräften zu vermeiden: Die Klangfärbung muss dem Charakter eines Pianissimo von Posaunen entsprechen.

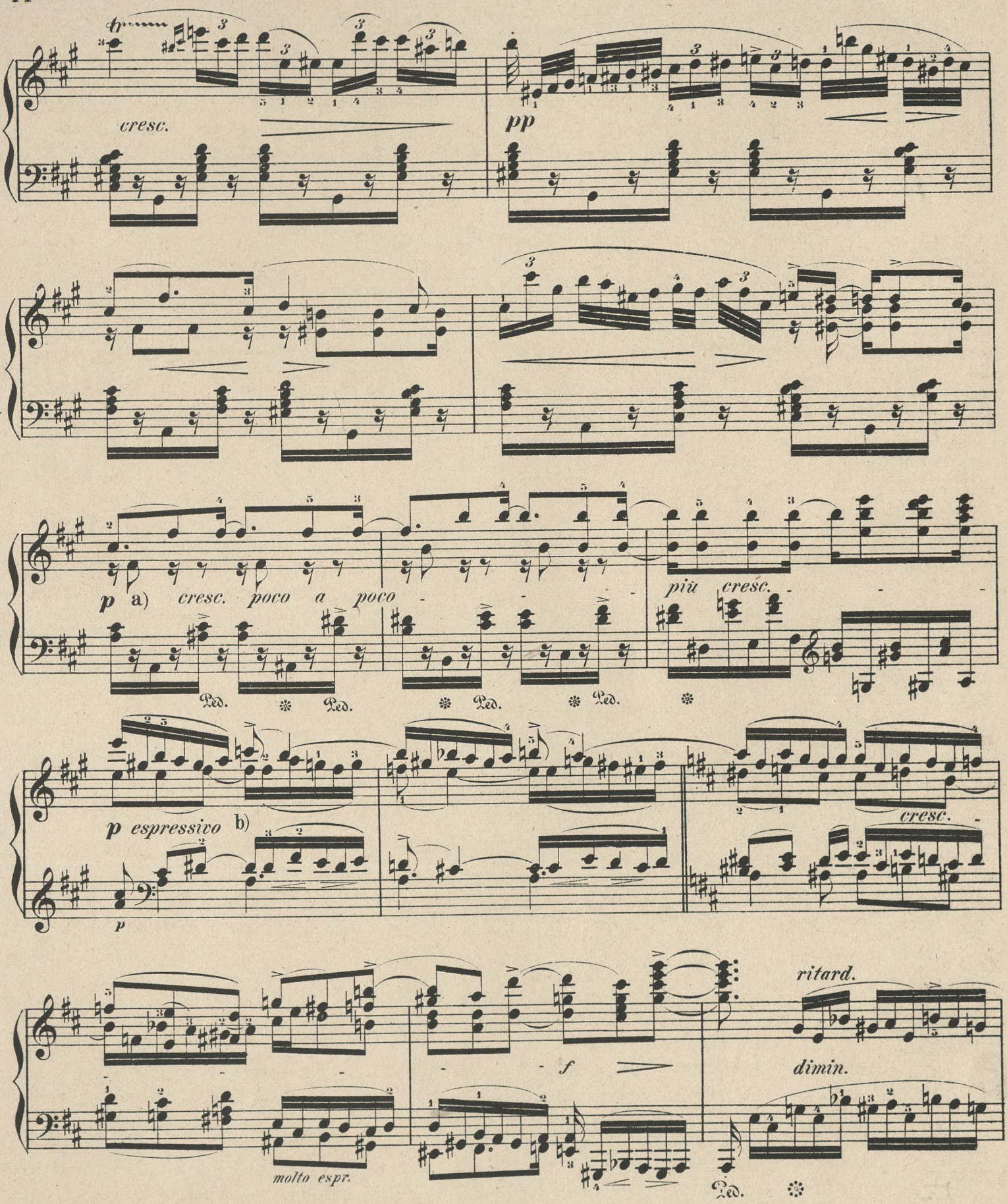
d) Das Staccato der Begleitung darf nicht übertrieben, die ausführende Hand nicht zu hoch aufgehoben werden.

a) *The “d” of the bass is not to be conceived as fundamental tone of a chord of four-six, but as a veiling of the triad of G major, altogether too decided for the semi-darkness of the feeling. Compare with this the entrance of the theme in the Adagio of the string-quartet, Op. 127. The leading of the bass in BEETHOVEN'S later works is, in general, never to be regarded from the standpoint of harmony, but from that of counterpoint (the melodic).*

b) *In the same way the d should not be regarded as base of a major triad, but as retardation of c-sharp.*

c) *An arpeggiation of these chords in the position of the tenth should be avoided as much as possible: the tone-color should correspond to a pianissimo of trombones.*

d) *The staccato should not be exaggerated, nor the left hand be raised too high.*



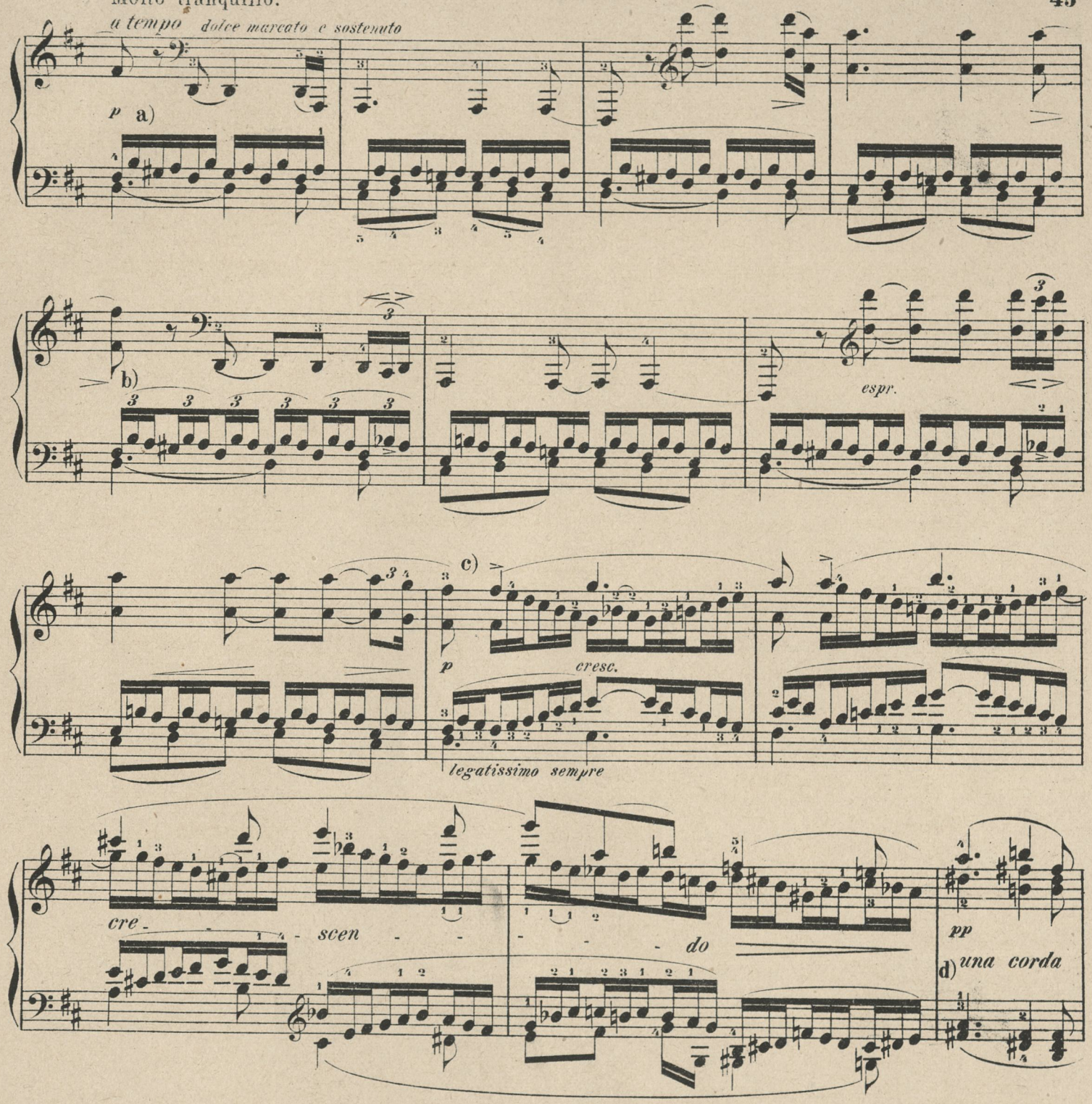
a) Zu diesem „Crescendo“ kann eine unbedeutende Belebung des Tempo hinzutreten. Bei dem plötzlichen „piano“ muss jedoch wieder ruhige Gleichmässigkeit herrschen.

b) Die Mittelstimmen und ihre Imitationen der Oberstimme müssen noch ausdrucksvoller vorgetragen werden als diese selbst.

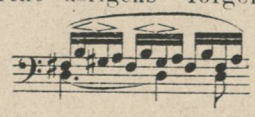
a) *This “crescendo” can be accompanied by a slight animation of the tempo. At the sudden “piano,” however, quiet uniformity should again prevail.*

b) *The middle voices and their imitations of the upper voice should be played still more expressively than this itself.*

Molto tranquillo.



a) Die allgemeine Vorschrift „con molto sentimento“ über dem ganzen Stücke ist auch auf alle unscheinbaren Begleitungsfiguren auszudehnen, deren keine irgendwie trocken, kalt oder bedeutungslos abgespielt werden darf. Dies ist namentlich bei der gegenwärtigen (bratschenartigen) Figur der Fall, welche übrigens folgendermaassen phrasirt werden muss:

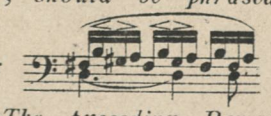


b) Die vorige Anmerkung hat auch für den Vortrag der nun in Triolenbewegung wogenden Begleitungsfigur zu gelten: dieselbe muss ausdrucksvoll „gesungen“ werden.

c) Unbeschadet des durch beinahe vier Takte auszudehnenden Crescendo hat in den einzelnen Figuren beim Aufsteigen jederzeit ein Anschwellen, beim Absteigen ein Abnehmen stattzufinden und zwar in beiden Händen niemals gleichzeitig, sondern dem Charakter der Imitation gemäss, abwechselnd.

d) Der Eintritt des Gebrauches der Verschiebung hat sehr exact nach des Autors Vorschrift zu erfolgen: die betreffenden Stellen müssen „wie aus einer anderen Welt“ herüberklingen.

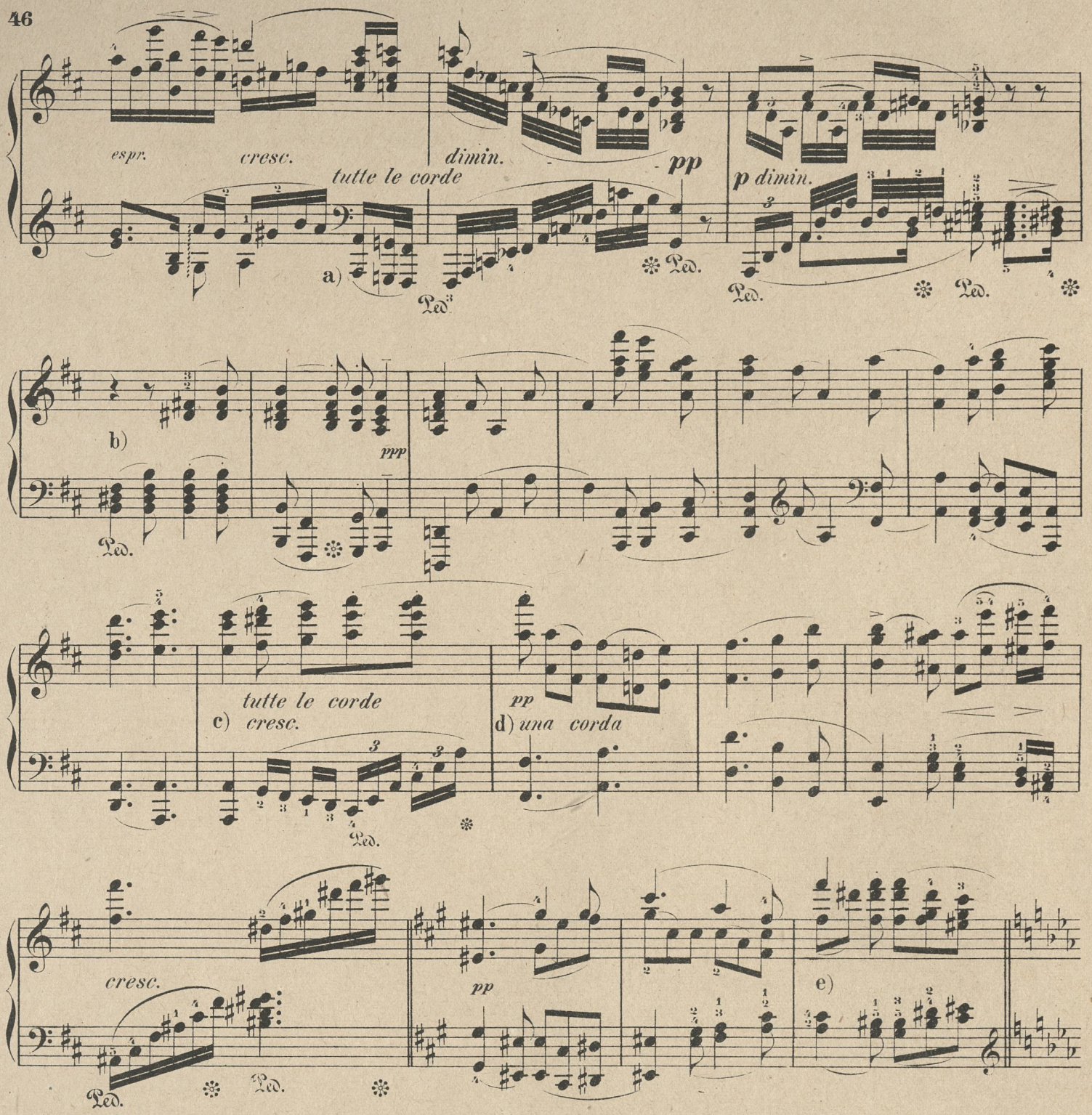
a) *The general direction “con molto sentimento” over the whole piece should be extended also to all the more insignificant accompaniment-figures, of which none should be played in any way drily, coldly or unmeaningly. This is especially the case in the present (viola-like) figure, which, moreover, should be phrased in the following manner:*



b) *The preceding Remark should apply also for the delivery of the accompaniment-figure, now surging in triplet-movement: it should be expressively “sung.”*

c) *Regardless of the crescendo, to be extended through almost four measures, in the individual figures a crescendo should always take place at ascending, a diminuendo descending; and, indeed, never simultaneously in both hands, but, conformably to the character of the imitation, in alternation.*

d) *The entrance of the use of the shifting (soft) pedal should take place exactly according to the author’s direction: the places concerned should sound “like as if from another world.”*

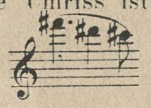


a) Der Herausgeber spielt den Bassgang  als Triole  , da die beiden Zweiunddreissigstel ihm ein etwas eckiges Gepräge geben können.

b) Dieser H-dur-Dreiklang darf nicht als ein Dominantenaccord aufgefasst werden. Es ist sogar ein längeres Verweilen auf demselben zu empfehlen. Der im nächsten Takte folgende E-moll-Sextaccord muss_ so natürlich die Succession ist_ beinahe fremdartig klingen. Das zauberische Licht des H-dur muss mit einem Male verlöschen: durch richtigen Pedalgebrauch ist der beabsichtigte Eindruck schon zu verwirklichen.

c) Der Herausgeber spielt diesen Bassgang in Octaven, natürlich sehr gebunden und weich, so weit es das vorgeschriebene Anschwellen gestattet.

d) Hier tritt zum ersten Male wieder der Einleitungstakt des Stückes auf_ vier Takte später auch in der rechten Hand;_ bei aller Zartheit des Anschlages hebe man ihn um so merklicher hervor, als das Thema in der Gegenstimme die Aufmerksamkeit des Ohres in höherem Grade erregen wird.

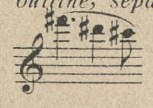
e) Der eigentliche melodische Umriss ist, von der rhythmischen Umschreibung gelöst: 

a) *The Editor plays the bass progression*  *as a triplet,*  *inasmuch as the two 32d-notes can give it a somewhat angular impression.*

b) *This* B*-major triad is not to be regarded as a dominant chord. We recommend even a longer delay upon it. The* e*-minor sextachord following in the next measure should_ in spite of a succession so natural_ sound almost strange The magical light of* B*-major should suddenly expire: the impression aimed at can be realized by means of correct use of the pedals.*

c) *The Editor plays this bass passage in octaves, of course, very legato and tenderly, so far as the prescribed crescendo allows.*

d) *Here re-enters for the first time the introductory measure of the piece_ four measures later in the right hand also; while observing all delicacy of touch, one should bring it out so much the more noticeably, from the fact that the theme in the countervoice will excite the attention of the ear in a higher degree.*

e) *The real melodic outline, separated from the rhythmical paraphrase, is:* 

(sotto)

cresc.

Ped. Ped. Ped.

tutte le corde

f sf sf

sf

una corda

a)

f sf

tutte le corde

sf

p

una corda

pp

dimin.

pp Ped.

smorzando

ten.

espressivo

pp crescendo

poco a poco tutte le corde

b)

sempre con portamento Ped.

a) So angemessen die jetzt beginnende Reihe von „Querständen“ dem angstvollen Charakter dieser Überleitung in die Variation des Hauptmotivs ist, so sehr muss der Spieler darauf bedacht sein, ihre Herbheit durch verschiedene Anschlagsfärbungen zu mildern.

b) Eine vollendete Ausführung dieser wahrhaft überirdisch schönen Metamorphose des Themas ist nur denkbar nach einem vollständigen Hineinleben in das kleinste Detail. Der Spieler vergleiche zuvörderst die Variation Takt für Takt mit der ersten Fassung des Themas. Bevor man diese unvergleichlich seelenvollen Arabesken sich nicht bis zum Auswendigkönnen — ohne irgendwelchen Gedächtnissfehler — assimilirt hat, ist an eine bewusstvoll correkte (d. h. hier: schöne) Reproduction nicht zu denken. Als nützliche Nebenstudie werden die Variationen im Adagio der neunten Sinfonie (Klavierübertragung von Franz Liszt) empfohlen, welche insofern leichter verständlich sind, als sie eine weniger „ascetische“ Erhabenheit athmen.

a) *Apposite as is the series, now beginning, of “false relations” to the anxious character of this transition into the variation of the principal motive, yet the player should make it his aim to mitigate their harshness by means of different shadings of touch.*

b) *A perfect execution of this truly celestially beautiful metamorphosis of the theme is conceivable only after a perfect familiarity with the smallest details. Let the player first of all compare the variation, measure for measure, with the first setting of the theme. Until one has assimilated these incomparably soulful arabesques even to knowing them by heart — without any slip of memory whatever — a consciously correct (i. e., here, beautiful) reproduction is not to be thought of. As a profitable secondary study we commend the variations in the Adagio of the 9th Symphony (pianoforte-arrangement by FRANZ LISZT), which are in so far more easily intelligible as they breathe a less “ascetic” sublimity.*

sempre legato

sempre cresc. *dimin.* *cresc.*

molto espressivo

Ped. Ped. Ped.

dimin.

cresc. *dimin.*

Ped.

un poco agitato

calmato

p

cresc.

p *cresc.*

cresc.

cresc. *dimin.* *pp*

ppp

Ped.

dimin. p

p

cresc.

Ped.

mf

p a) dimin. poco a poco

legato

Ped.

p

ten.

b) ri

pp

Una Corda

- tar

Ped. Ped.

dan

Ped.

do

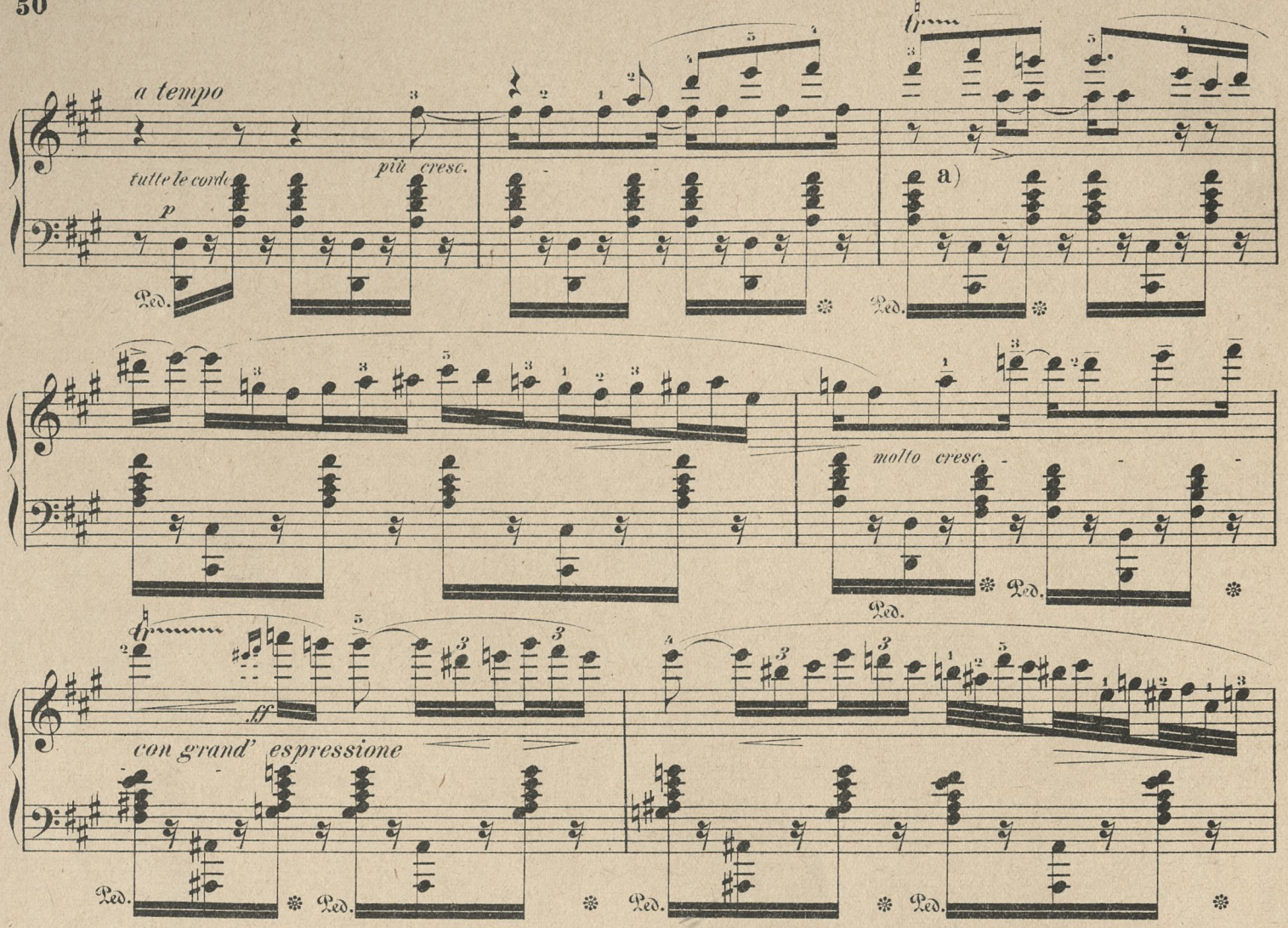
Ped.

a) Der Spieler möge nicht der Versuchung anheimfallen, einen „heroischen“ Basseffekt hervorzubringen. Die Octaven müssen klangvoll und sehr gehalten gespielt werden, aber geisterhaft zu schleichen scheinen. Der Daumen muss ein klein wenig stärker anschlagen, als der fünfte und vierte Finger.

b) Das hier beginnende, durch sechs Takte fortzuführende Ritardando kann mindestens so weit getrieben werden, dass die Sechzehntheile das Zeitmaass der Achtel erhalten.

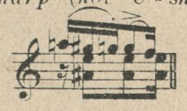
a) *The player should not yield to the temptation of producing an "heroic" bass-effect. The octaves should be played sonorously and very sostenuto, but should appear to slink, in a ghostly manner. The thumb should strike a very little more strongly than the fifth and fourth fingers.*

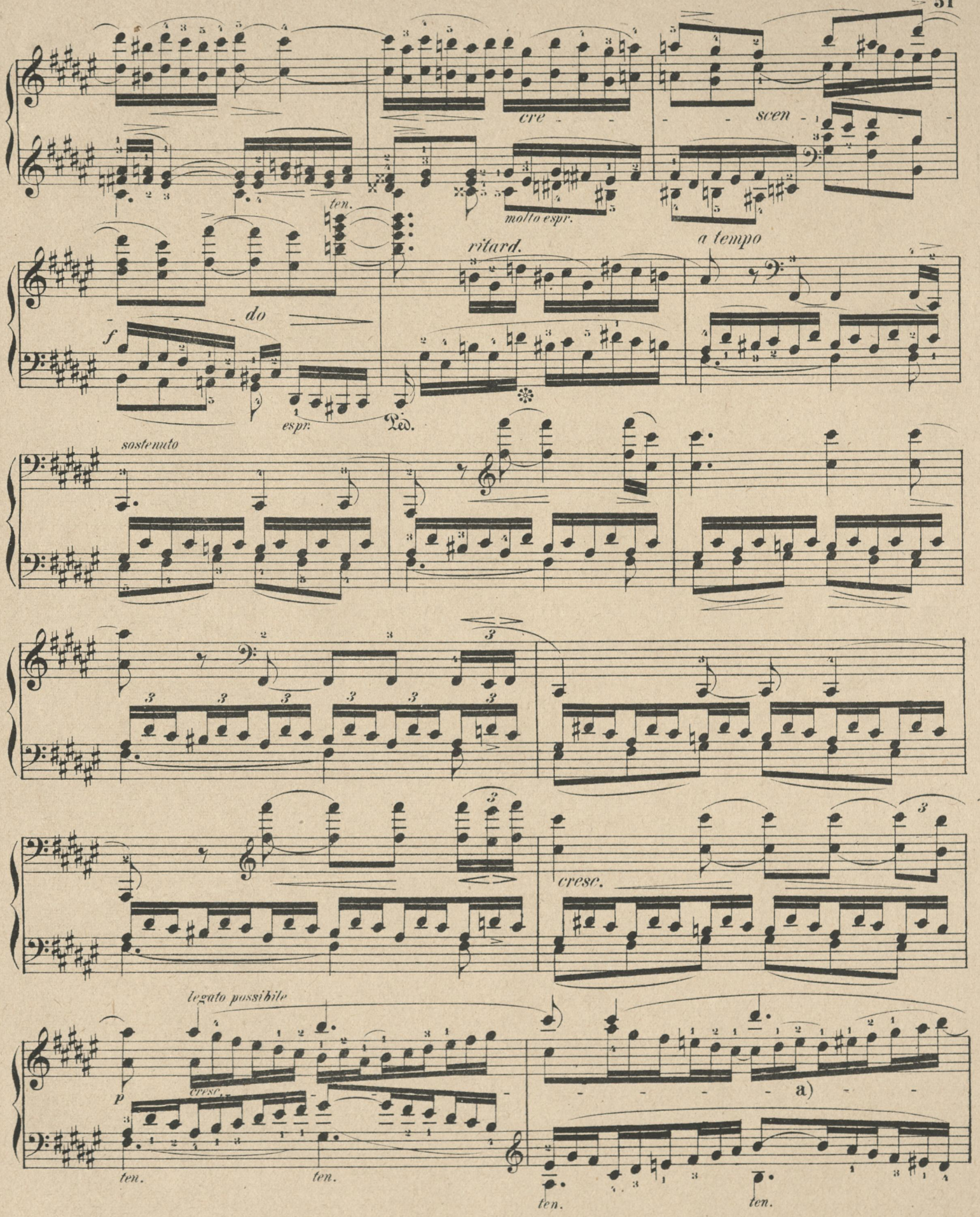
b) *The ritardando, beginning here, and to be continued through six measures, can at least be carried so far that the 16th-notes obtain the duration of 8th-notes.*



a) Der Triller ist lebendig und mit dem Nachschlage e fis (nicht eis) zu spielen.
The trill should be played quickly and with the grace-notes e f-*sharp (not* e-*sharp).*

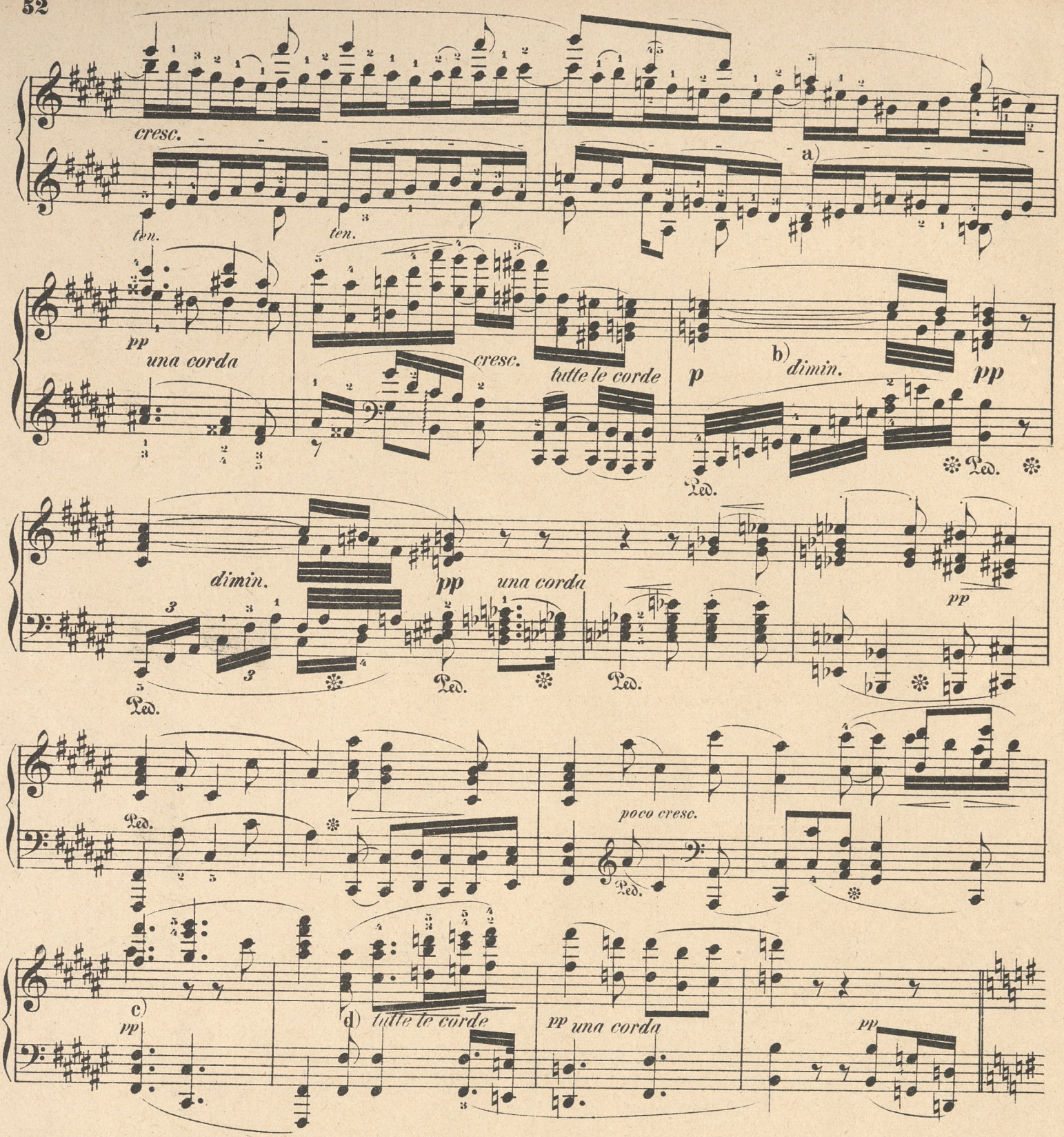
b) Der Herausgeber spielt nach Analogie von Takt 35 chromatisch:
The Editor plays after the analogy of measure 35, chromatically:





a) Modificationen des Fingersatzes zum Vortheil eines grösseren Legato bleiben der Spannkraft des Spielers überlassen. Der Herausgeber hat denselben auf mittlere Hände berechnet, welche sich jedoch eine besondere Geschicklichkeit im Ausgleitenlassen des Daumens erworben haben müssen.

a) *Modifications of the fingering, to the advantage of a greater legato, are left to the player's spanning capacity. The Editor has calculated it for average hands, which, however, must have acquired a special dexterity in letting the thumb "slide out."*



a) Bei der Parallelstelle im ersten Theile ist für die zweite Takthälfte vor dem Eintritte des plötzlichen „piano“ ein „diminuendo“ vorgeschrieben; hier soll das „crescendo“ ausgedehnt werden. Die Beethovensche Nüanzirung ist in Kleinigkeiten niemals eine stereotypische, mechanische. Zudem hat dieser „Seitensatz“ bei seiner Wiederholung in Fis-dur einen enthusiastischeren Charakter als das erste Mal in D-dur.

b) Hier fehlen in allen früheren Ausgaben die nöthigen Bindungen.

c) Das Tempo kann für diesen Takt, unter vorangegangenem Zögern, äusserst langsam genommen werden, gleichsam als wollte der Componist das Stück mit diesen beiden Accorden schliessen. Die neue Leipziger Ausgabe bringt auf dem sechsten Achtel anstatt „cis“ ein irrthümliches „ais.“

d) Der Uebergang nach H-moll muss mit einiger Heftigkeit gespielt werden, der Wiedereintritt des Motivs aus dem mehrfach besprochenen Einleitungstakte dagegen sehr ruhig und würdevoll.

a) *At the parallel place in the first part a “diminuendo” is prescribed for the second half of the measure before the entrance of the sudden “piano;” here the “crescendo” is to be expanded The BEETHOVENIAN shading is in small details never a stereotyped, mechanical one. Besides, this “secondary subject” has, at its repetition in F-sharp major a more enthusiastic character than at the first time in D-major.*

b) *The requisite legato-marks are lacking here in all the previous editions.*

c) *The tempo can for this measure, a slackening having preceded, be taken extremely slowly, as if the composer wished to close the piece with these two chords. The new Leipsic-edition has at the sixth 8th-note an erroneous “a-sharp,” instead of “c-sharp.”*

d) *The transition into B-minor should be played with some vehemence, the re-entrance of the motive from the frequently mentioned introductory measure, on the contrary, very quietly and with dignity.*

poco rit. a tempo

cresc.

a)

tutte le corde

b)

cresc.

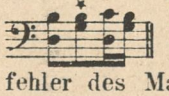
c)

f e più f

ff

d)

a) Alle Ausgaben haben statt obiger folgende Version:



Dieses „g“ halten wir für einen Schreibfehler des Manuscripts; es ist ganz unbeethovenisch, ja sogar grob, insofern es den späteren Eintritt des G-dur-Dreiklanges durch Anticipation der Tonica glanz- und farblos macht.

b) Die nachfolgende Steigerung muss mit dem möglichsten Aufwande von Kraft und Klangfülle ausgeführt werden; eventuell ist eine unbedeutende Beschleunigung der Bewegung als Hülfsmittel hierzu gestattet.

c) Der vom Autor selbst vorgeschriebene Fingerwechsel ist nicht als ein blos imaginäres Mittel zur Verwirklichung einer ästhetischen Intention aufzufassen. Der Ton „fis“ soll leise, aber merklich nach der Bindung aufs neue angeschlagen werden. Die Ausführung dieser Manier, deren technischer Ausdruck die „Bebung“ heisst, war allerdings weit bequemer auf den Klavieren des vorigen Jahrhunderts auszuführen, welche ausserdem noch den Vorzug einer doppelten Verschiebung vor unseren heutigen Flügeln voraus hatten, (die Scala: „una corda — due corde — tre corde“ — auf welche Beethoven gerade in diesem Stücke zählt — muss heute durch dynamische Vortragsmittel ersetzt werden) jedoch unmöglich ist sie für Spieler von „psychischem“ Anschlage keineswegs. Etwas schwieriger begegnet uns diese Vorschrift im Finale der Sonate Op. 110.

d) Eine kurze Pause erscheint dem Herausgeber absolut nothwendig, wenn der folgende Scheidegruss des Hauptmotivs sich eines wirkungsvollen Eintrittes erfreuen soll.

a) *All the editions have, instead of the above reading:*



We consider this g as a slip of the pen in the manuscript; it is quite unlike BEETHOVEN; nay, even coarse, insofar as it renders the later entrance of the G-major triad lustreless and colorless by the anticipation of the tonic.

b) *The following intensification should be executed with the utmost possible outlay of power and sonority; eventually an inconsiderable hastening of the movement may be added to this as auxiliary.*

c) *The changing of the fingers, prescribed by the composer himself, should not be conceived as a merely imaginary means to the realization of an aesthetic intention. The tone “f-sharp” should be struck softly, but perceptibly, again after the legato. The execution of this embellishment, whose technical expression is “tremolo,” was certainly much more easily practicable on the pianofortes of the preceding century, which, besides, had the advantage over our modern grands, of a twofold shifting, (the scale: “una corda — due corde — tre corde” — on which BEETHOVEN relies in this very piece — must be replaced at this day by dynamic means of delivery) yet it is by no means impossible to players of “psychical” touch. This direction appears to us with somewhat more difficulty in the Finale of the Sonata, Op. 110.*

d) *A short rest appears to the Editor absolutely necessary, if the following last farewell of the principal motive is to “enjoy” an effective entrance.*

ri - - - - tar - - - - dan - - -

a) una corda

- - - - - do - - - - - molto rit. a tempo

Ped. sostenuto Ped.

Ped. Ped.

b)

Ped. Ped.

cresc. tutte le corde

Ped.

f Ped.

Ped.

tranq. dimin.

Ped.

pp

una corda

p

pp

c)

pp

ppp tutte le corde

Ped.

a) Die Nothwendigkeit eines grundverschiedenen Vortrags des Themas an dieser Stelle liegt auf der Hand. Hier führt nicht mehr ein herzzerreissender Schmerz das Wort, sondern gleichsam todtenstarre, thränenlose Ergebung. Man gebrauche so wenig dynamische Schattirungen als möglich und begnüge sich mit einer langathmigen Ausführung des vorgeschriebenen „Ritardando.“

b) Dagegen muss der nun folgende Epilog mit höchstem Ausdrucke gespielt werden.

c) Wenn die linke Hand die Dezime nicht gleichzeitig anzuschlagen vermag, so übernehme die rechte Hand das erste Mal die Oberstimme „ais.“ Ein unfreiwilliges Arpeggiren ist im Uebrigen nach Kräften zu vermeiden: es würde hier einen würdelosen Eindruck hervorbringen und diese verschiedenen Schlussaccorde müssen dem Zauber des ganzen Adagio eine möglichst dauernde Nachwirkung verleihen.

a) *The necessity of a thoroughly different delivery of the theme at this place is evident. Here a heart-rending grief no longer speaks, but, as it were, deathly-rigid, tearless resignation. We should make use of as few dynamic shadings as possible, and be satisfied with a long-drawn out execution of the prescribed "ritardando."*

b) *On the other hand, the now following epilogue should be played with the greatest expression.*

c) *If the left hand is not able to strike the tenth all at once, let the right hand take for the first time the upper voice "a-sharp." An involuntary arpeggio should, however, be as much as possible avoided; it would produce here an undignified effect, and these various closing chords should impart to the charm of the whole adagio an after-effect as lasting as possible.*

a) **Largo.** ♪ = 76.

b)

Ped. Ped. Ped. Ped.

espr. *rit.*

dolce

dolce

Ped. Ped. Ped.

Un poco più vivace. ♪ = 88.

p

Tempo I. ♪ = 76. **Allegro.** 𝅗𝅥 = 112.

c)

p *mfz* *fp*

Ped. Ped. Ped.

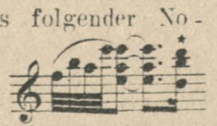
p

cresc.

a) Das Finale kann sich unmittelbar an das Adagio anschliessen. Wenigstens hat dieser Einleitungssatz mehr ästhetische Beziehung zum Vorangehenden als zum Nachfolgenden.

b) Eine neue, anschaulichere Darstellung des Textes — mit präziserer rhythmischer Eintheilung — schien dem Herausgeber nothwendig, um der erfahrungsmässigen Rathlosigkeit der meisten Spieler und den aus ihr hervorgehenden widersinnigen Willkürlichkeiten abzuhelfen.

c) Die Dauer der Fermate dürfte aus folgender Notation sich am natürlichsten ergeben:



* Das letzte Sechzehntel kommt den vorgeschriebenen Zweiunddreissigstel-Auftakt des Tempo primo gleich.

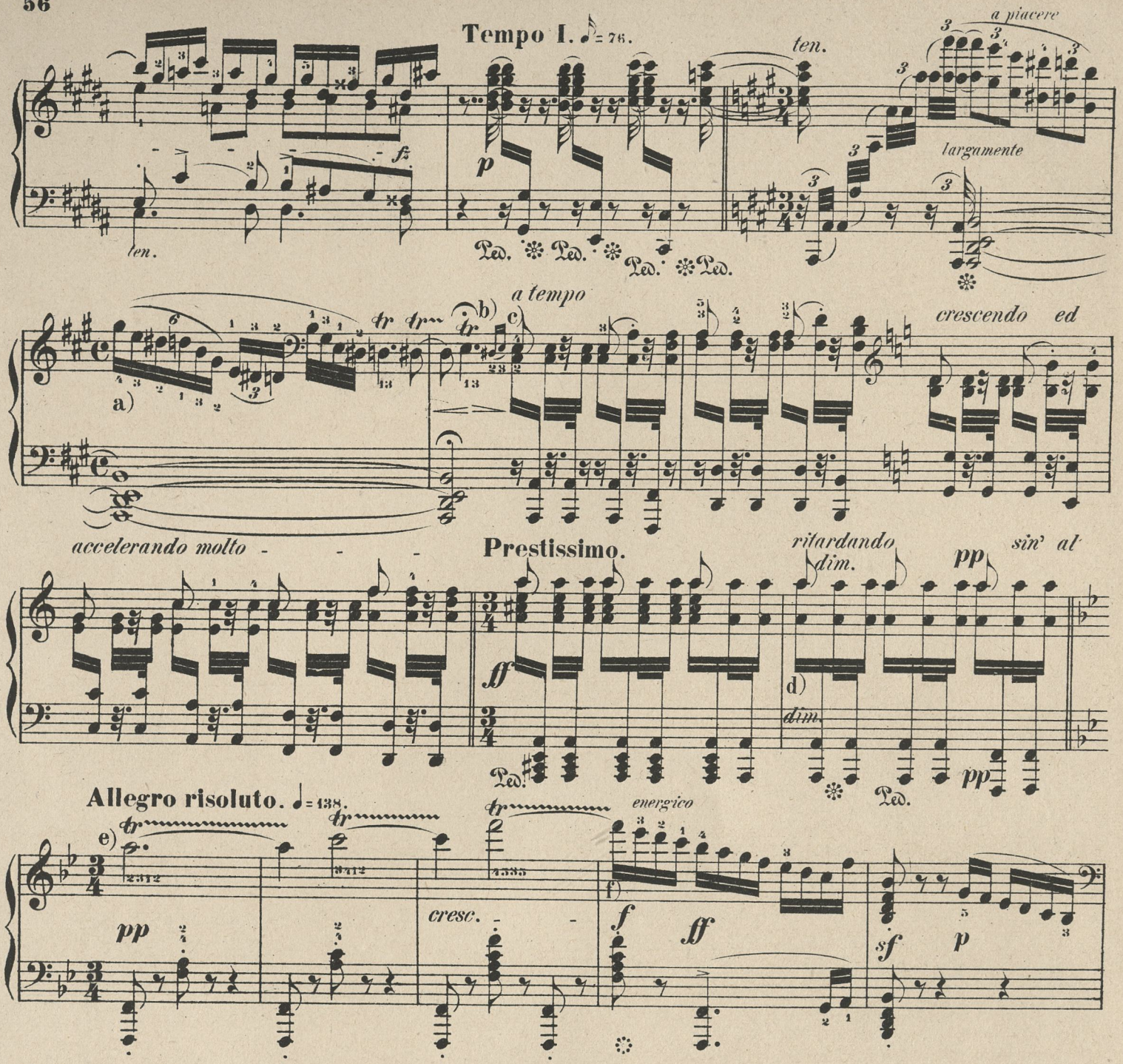
a) *The Finale may immediately follow the Adagio. At least, this introductory movement has a more aesthetic relation to what precedes than to what follows.*

b) *A new, more distinct representation of the text — with more precise rhythmical division seemed necessary to the Editor, for aiding the empirical helplessness of most players, and doing away with the senseless arbitrarinesses arising therefrom.*

c) *The duration of the pause would appear most naturally from the following notation:*



* *The last 16th-note amounts to the prescribed 32d note up-beat of the tempo primo.*



a) Sextolen sind vorgeschrieben: demnach hat man zu spielen, also sich eine Achteltriole zu denken, eine rhythmische Fortsetzung der zweiten Hälfte des vorigen Taktes.

b) Die Dauer des Trillers hängt von dem Anschwellen und Abnehmen der Kraft ab, welche der Spieler zu seiner Ausführung verwenden will. Der Herausgeber hält eine ziemlich lange Dauer für zulässig, wie denn überhaupt die ganze Einleitung mit ihren An- und Absätzen sehr frei und phantastisch vorgetragen werden kann, wohlgemerkt: unter steter Bewahrung prägnanter Rhythmik.

c) Die Czernysche Vorübung: ist Spielern von schwerfälligem rhythmischen Fassungsvermögen anzuempfehlen.

d) Das Ritardando bezweckt nur die Abdämpfung der Prestissimo-Bewegung zu dem Zeitmaasse des Allegro risoluto.

e) Diese Triller müssen mit der Hauptnote begonnen und ohne Nachschlag ausgeführt werden; letzterer ist überhaupt bei Beethoven nur zulässig, wo er ausdrücklich vorgeschrieben ist. Da aus der Dissonanz des Nebentons nicht hinweggesprungen werden kann, so ist der Hauptton am Schlusse (statt Nachschlag) zu wiederholen, wodurch eine Quintole oder Septole entstehen wird, deren glatte Ausführung besonderes Studium erheischt.

f) Das erste Sechzehntel ist als eine angebundene Note zu betrachten, welche am besten durch eine Sechzehntel-Pause ersetzt wird, um dem folgenden Laufe frischere Energie zu verleihen.

a) *Sextuplets are prescribed: hence, we should play thus: thus imagining a triplet of eighth-notes, a rhythmical continuation of the second half of the previous measure.*

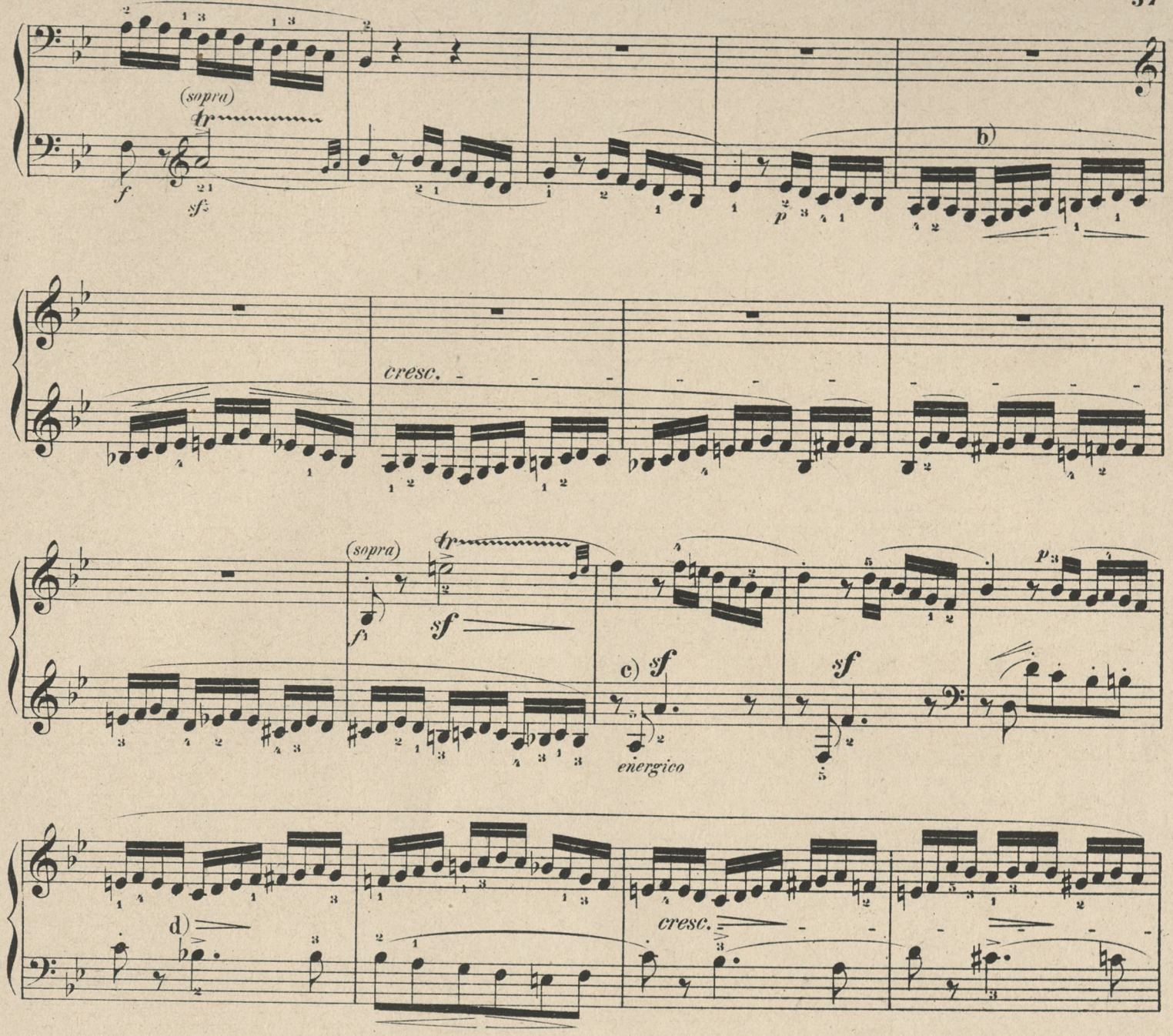
b) *The duration of the trill depends upon the increase and diminution of the power, which the player wishes to employ for his performance. The Editor considers a pretty long duration admissible; just as, in general, the whole introduction with its "attacks" and "breaks" can be performed very freely and fantastically, N. B., pregnant rhythm being constantly preserved.*

c) *CZERNY'S preliminary practice: is recommended to players of dull rhythmical capacity.*

d) *The ritardando aims only at the transition of the prestissimo movement into the tempo of the allegro risoluto.*

e) *These trills should be begun with the principal note and carried out without grace-notes, the latter is, as a general rule, admissible in BEETHOVEN'S case, only when it is expressly indicated. Inasmuch as cannot avoid the dissonance of the secondary tone, the principal tone must be repeated at the close (instead of grace-note), whereby a quintuplet or a sextuplet will result, for the smooth execution of which, a special study is required.*

f) *The first 16th-note is to be considered as a tied note, which will best be supplied by a 16th-note rest, in order to give the following run fresher energy.*



a) Die Zeiten, wo dieses Finale als „non plus ultra“ technischer Schwierigkeit galt und „klassische“ Klaviervirtuosen durch seinen Vortrag in Concerten sich einen ephemeren Ruf gründen konnten, sind glücklich überwunden. Dennoch ist die dem Spieler zuertheilte Aufgabe — einer plastisch schönen, also zunächst vollkommen verständlichen Reproduction — trotz aller technischen Errungenschaften, welche dieselbe erleichtert haben, nicht eben „spielend“ zu bewältigen. Abgesehen von der Nothwendigkeit, das Stück zunächst wissenschaftlich als „Fuge“ zu analysiren, ist es räthlich, nicht blos den Part jeder einzelnen Hand, sondern auch jede einzelne Stimme (die Fuge ist dreistimmig) separat zu üben. Sehr wichtig ist vor Allem ein charakteristischer Vortrag sowohl des Hauptthemas, als der verschiedenen Gegenthemen. Was das erstere anlangt, so möge die vom Herausgeber das Original ergänzende Nüanzirung für jede Wiederkehr consequent adoptirt werden. Durch scharf accentuirtes Abstossen der ersten Viertel im **2.** **3.** u. **4.** Takte und jedesmaligen Pianoeintritt des darauf folgenden ausgesponnenen Ganges wird für deutliches Wiedererkennen desselben das Wesentlichste gewonnen sein.

b) Diese Figur muss jedesmal mit melodisch einschmeichelndem Ausdrucke gespielt werden. Nur am Spieler liegt es, wenn das Werk den Eindruck trockner Verstandesarbeit und empfindungsbaarer Geistreichigkeit hervorbringt.

c) Die ungewöhnliche Fingersetzung bezweckt den Zwang des Abstossens des ersten Achtels.

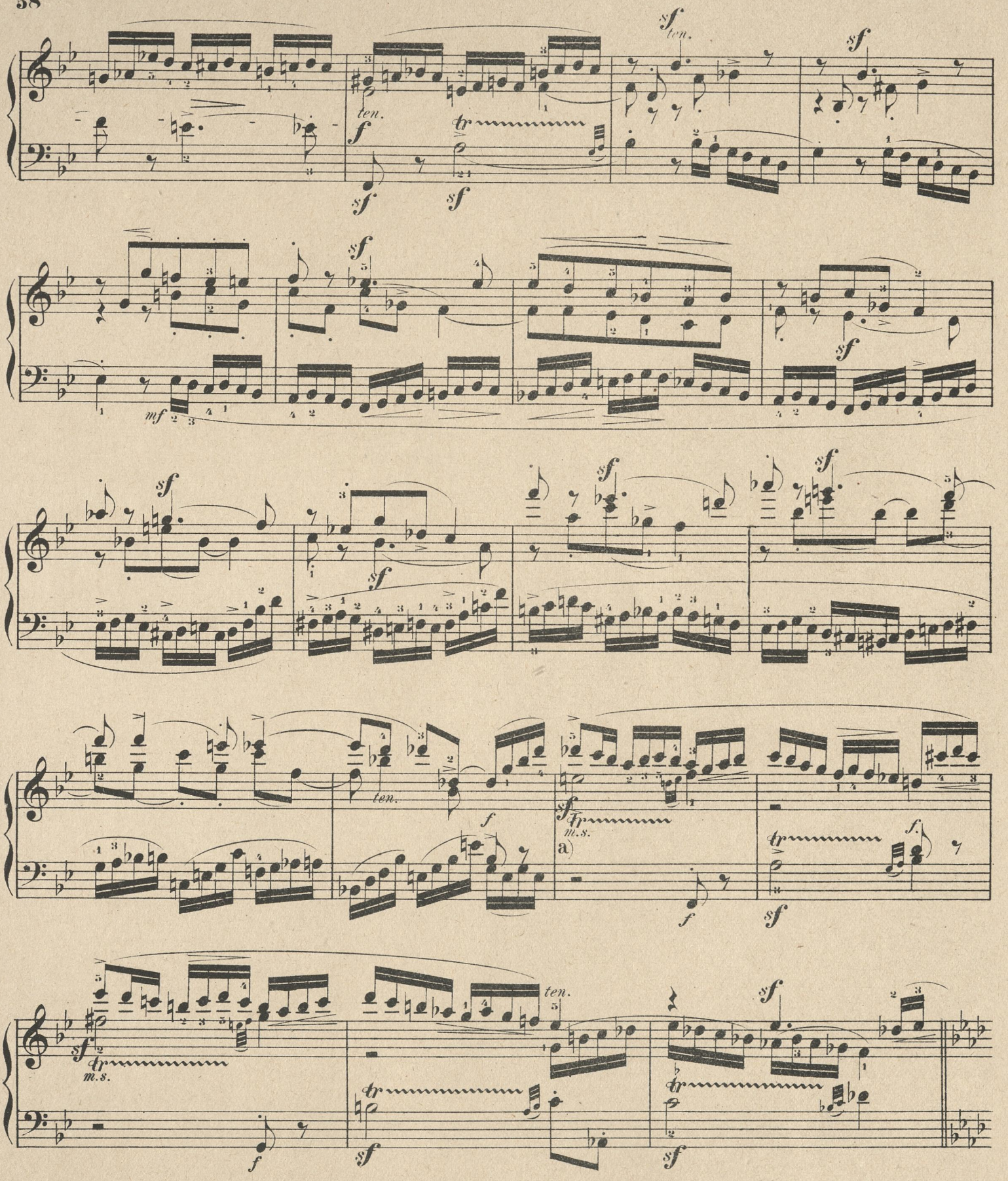
d) Das Gegenthema muss von hier ab sehr sangbar, beinahe „überschwänglich“ gespielt werden.

a) *We have, fortunately, got over the times in which this Finale passed as “non plus ultra” of technical difficulty, and “classical” virtuosi of the pianoforte were able, through its performance in concerts, to build up for themselves an ephemeral reputation. Nevertheless, the task assigned to the player — that of a plastically beautiful, thus, primarily, perfectly intelligible reproduction — is, despite all the technical achievements which have facilitated that task, not to be overcome in a trifling manner. Apart from the necessity of first analyzing the piece scientifically as “fugue,” it is advisable to practice separately not only the part of each hand, but also each individual voice (the fugue is triphonic). Very important, before everything else, is a characteristic delivery both of the principal theme, as also of the different counter-themes. With regard to the former, let the Editor’s shading supplementing the Original be consistently adopted for each return. By sharply accentuated staccato of the first quarter note in measures 2, 3 and 4, and through piano-entrance every time of the out-spun passage following it, the most essential thing will be gained for the distinct recognition of the subject.*

b) *This figure should be played each time with melodiously insinuating expression. It depends only on the player whether the work produces the impression of only dry, intellectual labor and of unsentimental ingenuity.*

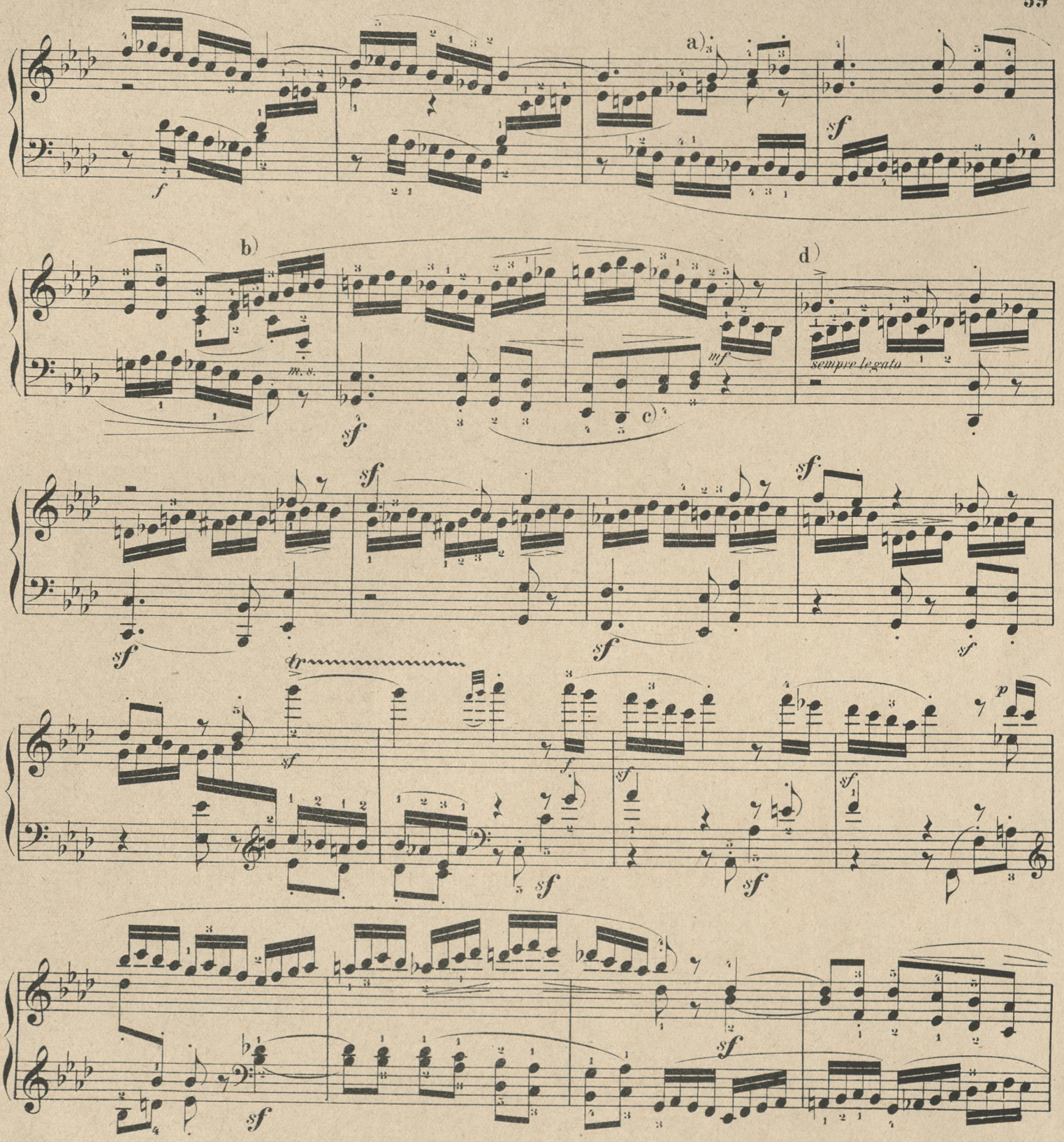
c) *The unusual fingering aims at forcing the staccato of the first eighth-note.*

d) *The counter-theme should from this place be played very songfully, almost “transcendently.”*



a) Dieser Sprung der linken Hand nach dem Triller (im dritten Takte darauf kehrt er wieder) ist durch mehrfache Uebung schon zu erlernen; man vermeine nicht durch Abkürzung des Trillers, oder durch Hinweglassung des thematisch nothwendigen Nachschlags die Schwierigkeit zu vermindern. Eine Vorbereitung schafft keine Erleichterung; durch Verdoppelung der Bassnote in der oberen Octave kann die Erlangung der Sicherheit beim ersten Studium befördert werden.

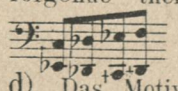
a) *This skip of the left hand to the trill (it returns again in the 3d measure) can be learned by means of multifarious practice; let no one think to diminish the difficulty by abbreviating the trills, or by omitting the thematically necessary turn. A preparation creates no facilitation; by doubling the bass-note in the upper octave the attainment of certainty can be promoted at the first study.*



a) Die Leipziger Ausgabe entbehrt auf dem vierten Achtel in der zweiten Stimme des Auflösungszeichens.

b) Das achte Sechzehntheil der Oberstimme muss wiederum g, nicht ges heissen, wie die erwähnte Ausgabe bringt, deren Fehler wir desshalb erwähnen müssen, weil sie so ausserordentlichen Credit geniesst, dass eine Verbreitung der „Errata“ zu befürchten steht.

c) Wer Dezimen ungebrochen spielen kann, mag folgende thematisch genauere Version wählen.

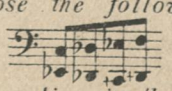


d) Das Motiv in der Oberstimme, dessen Nachahmung im Basse äusserst energisch zu spielen ist, muss als Bestandtheil der letzten Takte des Gegenthemas in rhythmischer Verschiebung erkannt werden. (Vgl. Takt **22-24** des Allegro.) Ueberhaupt beginnt der Componist jetzt seine rhythmischen Variationen beinahe systematisch einzuführen. Der Spieler darf sich jedoch durch die äussere Grenze des Taktstrichs nicht von der ursprünglichen Accentuirung abbringen lassen; mit anderen Worten: die rhetorischen (thematischen) Accente dürfen gegen die grammatischen nicht in Schatten treten

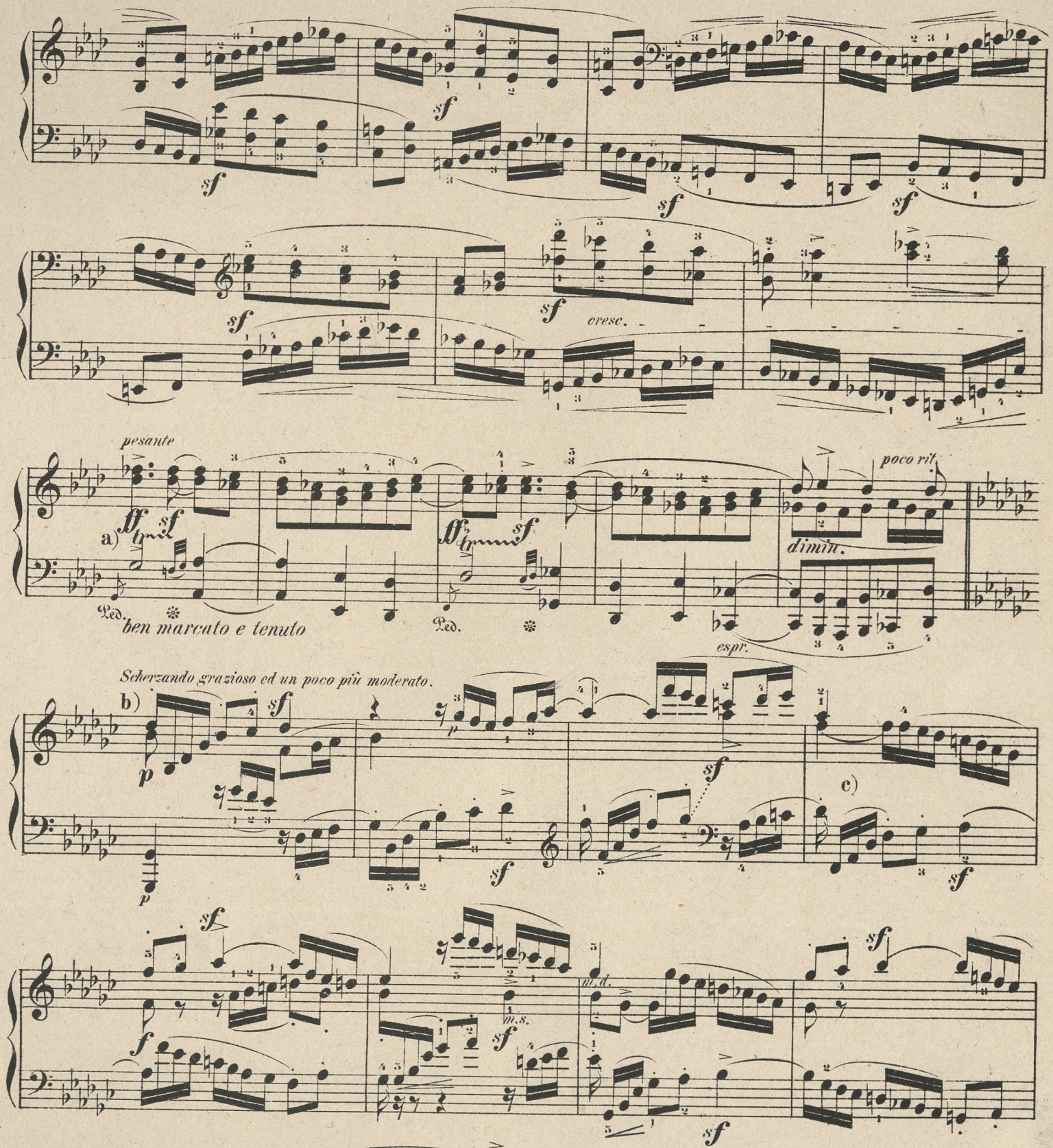
a) *The Leipsic edition lacks the natural on the fourth eighth-note in the second voice.*

b) *The eighth 16th-note of the upper voice should again be g, not g-flat, as the edition just mentioned has it, the mistakes of which we have to mention, for the reason that it enjoys so extraordinary a credit, whereby a dissemination of the "erratas" is to be feared.*

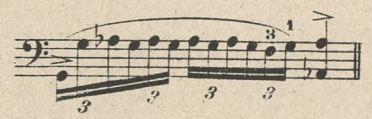
c) *They who can play tenths without breaking them, can choose the following thematically more exact version:*



d) *The motive in the upper voice, the imitation of which in the bass should be played with the utmost energy, should be recognized as component part of the last measures of the counter-theme in rhythmical displacement (compare measures **22-24** of the Allegro). In general, the composer now begins to introduce his rhythmical variations almost systematically. The player should, however, not allow himself to be diverted from the original accentuation by the bar-lines merely. In other words, the rhetorical (thematic) accents ought not to be overshadowed by the grammatical ones.*



a) Ausführung dieses Trillers:
Execution of the trill:



b) Der „wohlthuende" Contrast dieser kleinen lyrischen Episode, welche später nochmals und zwar einen Ganzton höher zurückkehrt, muss vom Spieler durch ein behaglicheres Tempo und zierlicheren Vortrag hervorgehoben werden.

c) Sicher ist im ersten Viertel das Zeichen „8va" unter dem zweiten bis vierten Sechzehntheile des Originalmanuscript übersehen worden. Noch corrupter klingt die analoge Stelle 3 Takte später, wie alle bisherigen Ausgaben sie aufweisen. Der Herausgeber hat beide der ganz unverkennbaren Absicht des Autors entsprechend verbessert.

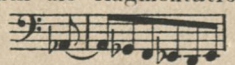
b) *The "beneficial" contrast of this little lyric episode, which returns later once again, and, indeed, a whole tone higher, should be rendered prominent by the player by means of a more elastic tempo and a more elegant delivery.*

c) *The sign "8va" in the first quarter-note below the 2d till the 4th 16th-note of the original manuscript has certainly been overlooked. The analogous place 3 measures later, as given in all previous editions, sounds still more debased. The Editor has corrected both conformably to the perfectly unmistakable intention of the composer.*

a) Der Eintritt des Themas in der Vergrösserung muss mit grösster Energie ausgeführt werden, so dass selbst ein unkundiger Laie dasselbe wiedererkennt.

b) Alle Achtel sind sehr markig, fast cyklopenhaft zu „hämmern."

c) Der Spieler lasse sich auch die Augmentation im Gegenmotive nicht entgehen:



d) Ausführung des Trillers:
Execution of the trill:

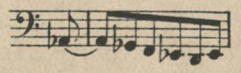


e) Die Kraft des Spielers darf hier nicht erlahmen, sie muss sich bei den nachfolgenden Trillern sogar noch steigern und es kann selbst (je nach der Sonorität des Instrumentes) das Tempo unmerklich breiter genommen werden.

a) *The entrance of the theme in augmentation should be executed with the greatest energy, so that the uneducated amateur, unacquainted with it, may recognize it.*

b) *All eighth-notes should be "hammered out" very strongly, almost cyclopically.*

c) *The player should not let the augmentation also in the counter-motive escape him:*



e) *The player's power should not become weak here; it should even increase at the subsequent trills, and even the tempo can (always according to the sonority of the instrument) be made imperceptibly broader.*

Un poco più moderato.

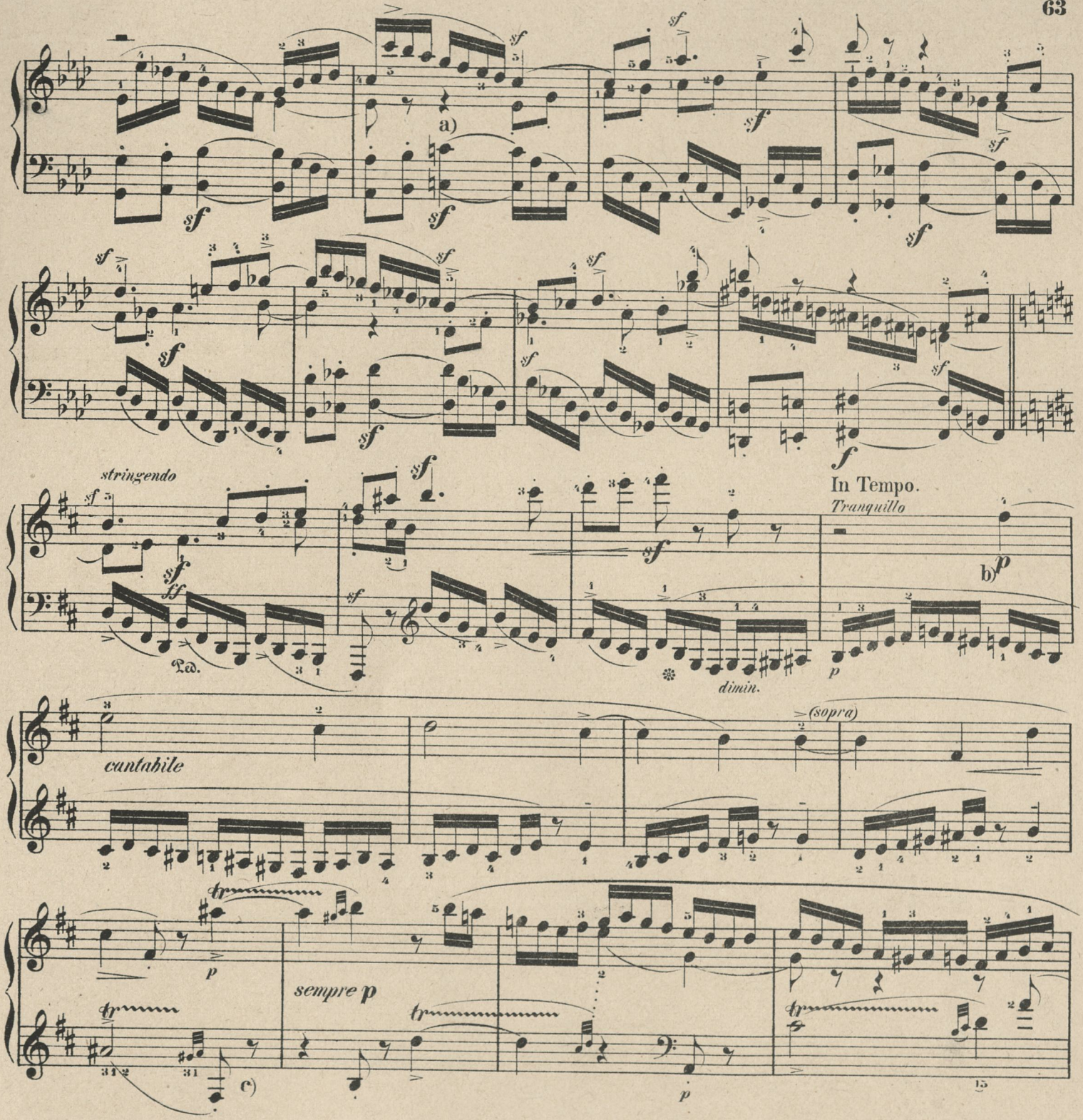
Tempo I.

a) Dieser Übergang von vier Takten in die Wiederholung der vorhin als „lyrisch“ bezeichneten Episode ist ohne leidenschaftliche Accente, doch mit fast schwärmerischem Ausdrucke zu spielen.

b) Dieser Dialog muss ebenso deutlich als anmuthig vorgetragen werden. Zuvörderst werde jede der drei Stimmen ohne Rücksicht auf die vorgeschriebene Vertheilung in die beiden Hände einzeln durchstudirt, sodann der Part jeder Hand zum Behufe glatter technischer Ausführung. Das Erstere ist hauptsächlich desshalb nöthig, damit in jenem Bestreben „glatter Ausführung“ das Nebensächliche (die Begleitstimmenbruchstücke) nicht mit dem Hauptsächlichen (dem Motivischen) in unterschiedsloser Gleichförmigkeit zu Gehör komme.

a) *This transition of four measures into the repetition of the episode formerly designated as “lyrical,” should be played without passionate accent, yet with almost enthusiastic expression.*

b) *The dialogue should be executed both distinctly and gracefully. First of all, each one of the three voices should be studied separately, without regard to the prescribed distribution in both hands, then the part of each hand for the sake of smooth technical performance. The former is especially necessary in order that in the endeavor for “smooth performance” the unessential (the fragments of accompaniment) may not be heard in undistinguishable uniformity with the principal thing (that which appertains to the motive.)*



a) Die „sforzato's" müssen von hier an mit wachsender Heftigkeit in den verschiedenen Stimmen einander verfolgen, gewissermaassen auf einander prasseln, wie Schwertschläge wüthender Kämpfer.

b) Der Vortrag dieser melancholischen Cantilene ist schwieriger als es den Anschein hat, namentlich wenn sie später in der Unter- und Mittelstimme auftritt. Man verleihe ihr einen möglichst beredten Ausdruck, damit sie sich dem Hörer sogleich drastisch einpräge.

c) Von hier ab spiele man, zur Orientirung über die von Beethoven verwendete künstliche Form des „Canon cancrizans;" bis sechs Takte zurück Note für Note in stufenweise rückgängiger Bewegung. Für den ästhetischen Eindruck ist dieses „Kunststück" des Componisten natürlich ohne Bedeutung, d. h. eine plastisch veranschaulichende Wiedergabe desselben an den Hörer ist ein Ding der Unmöglichkeit. Übrigens bedarf die so ungemein stimmungsvolle H moll Episode durchaus nicht der Erkenntniss dieser rückgängigen Erscheinung des Themas, um zur Würdigung ihres Kunstwerthes zu gelangen. Der Spieler vergleiche zu seiner Belehrung die von Mozart im Finale seiner grossen C dur-Sinfonie gemachte Anwendung des nämlichen Kunstgriffes.

a) *The "sforzatos" should, from this time, pursue each other with increasing violence in the different voices, as it were, must clash like sword-blows of raging warriors.*

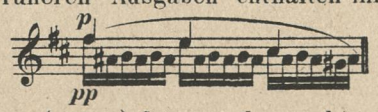
b) *The delivery of this melancholy cantilena is more difficult than it appears, particularly later on, in the lower and the middle voice. The most eloquent expression possible should be imparted to it, in order that it may at once forcibly impress itself upon the hearer.*

c) *In order to become acquainted with the artistic form of the "canon cancrizans," as used by BEETHOVEN, one should practice from here in retrograde movement, note for note, six bars backward. For aesthetic impression this "artifice" of the composer is of course without significance, i. e., a plastically illustrative reproduction of it on the hearer is an impossibility. Moreover, the b-minor episode, so uncommonly full of sentiment, by no means requires the recognition of this retrograde appearance of the theme in order that we may attain to an appreciation of its artistic value. Let the player compare, with a view to his instruction, the application of the same "artifice" by MOZART in the Finale of his great C-major Symphony.*

a) Beide Stimmen in der linken Hand sind von melodischer Bedeutung; es verdient jedoch die Unterstimme als Trägerin der zuerst in der Oberstimme erschienenen Cantilene den Vorzug. Sie werde demnach mezzoforte gespielt, während die darüber liegenden Melismen, welche aus diesem Grunde von selbst mehr ins Gehör fallen, nur piano schattirt werden dürfen.

b) Der Nachschlag zu diesem Triller ist melodisch nothwendig, die früheren Ausgaben enthalten ihn jedoch nicht.

Ausführung:



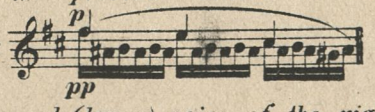
c) Die zweite (untere) Stimme der rechten Hand ist die Trägerin der eigentlichen Melodie und muss desshalb stärker hervortreten als die erste (obere) Vergl. Anm. a)

d) Das dritte Viertel ist stets als Auftakt vor dem Triller zu behandeln, und desshalb relativ stärker zu betonen als der Beginn des Trillers, dessen Schluss ohne Zusammenhang mit dem Nächstfolgenden gewissermaassen erlöschen muss. Diese Bemerkung bezieht sich auf alle Stimmen in den weiteren sechs Takten.

a) *Both voices in the left hand have melodic significance; the lower voice, however, as bearing the cantilena which first appeared in the upper voice, deserves the preference. Let it be played, accordingly, mezzo forte, while the flowing passage lying above it, and hence naturally striking the ear more, should be "shaded" piano only.*

b) *The turn to this trill is melodically necessary, yet the previous editions do not contain it.*

Execution:

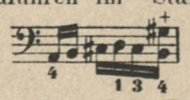


c) *The second (lower) voice of the right hand is the bearer of the melody, properly speaking, and hence should be more strongly emphasized than the first (upper) voice. Compare Remark a).*

d) *The third quarter-note should be always treated as arsis before the trill, and hence is to be emphasized relatively more strongly than the beginning of the trill, the end of which should, as it were, die out without connection with what follows. This remark applies to all the voices in the remaining six measures.*

a) Die neue Leipziger Ausgabe hat „ben legato." Dagegen steht in der ältesten Ausgabe (Wien - Artaria - 1819) die Vorschrift „non ligato" sogar zweimal in Ober - und Unterstimme ganz unzweideutig zu lesen. Dieser älteren Lesart dürfte denn wohl unbedingt der Vorzug ertheilt werden, schon desshalb, weil der trotzig energische Charakter dieser Episode durch ein „ungebundenes" Spiel weit eindringlicher zu Gehör kommt.

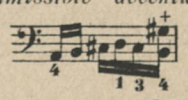
b) An dieser Stelle hat nach des Herausgebers Überzeugung das Legato - Spiel auf's Neue einzutreten, welche Vorschrift in der ersten Ausgabe allerdings fehlt. Unmöglich scheint es anzunehmen, dass bis zum Abschlusse des ersten Theils jenes „non ligato" weiter zu gelten habe. Wenn die rechte Hand das letzte Sechzehntel „gis" ohne unzulässige Accentuirung nicht auszuführen im Stande ist, so nehme es die linke Hand ab:



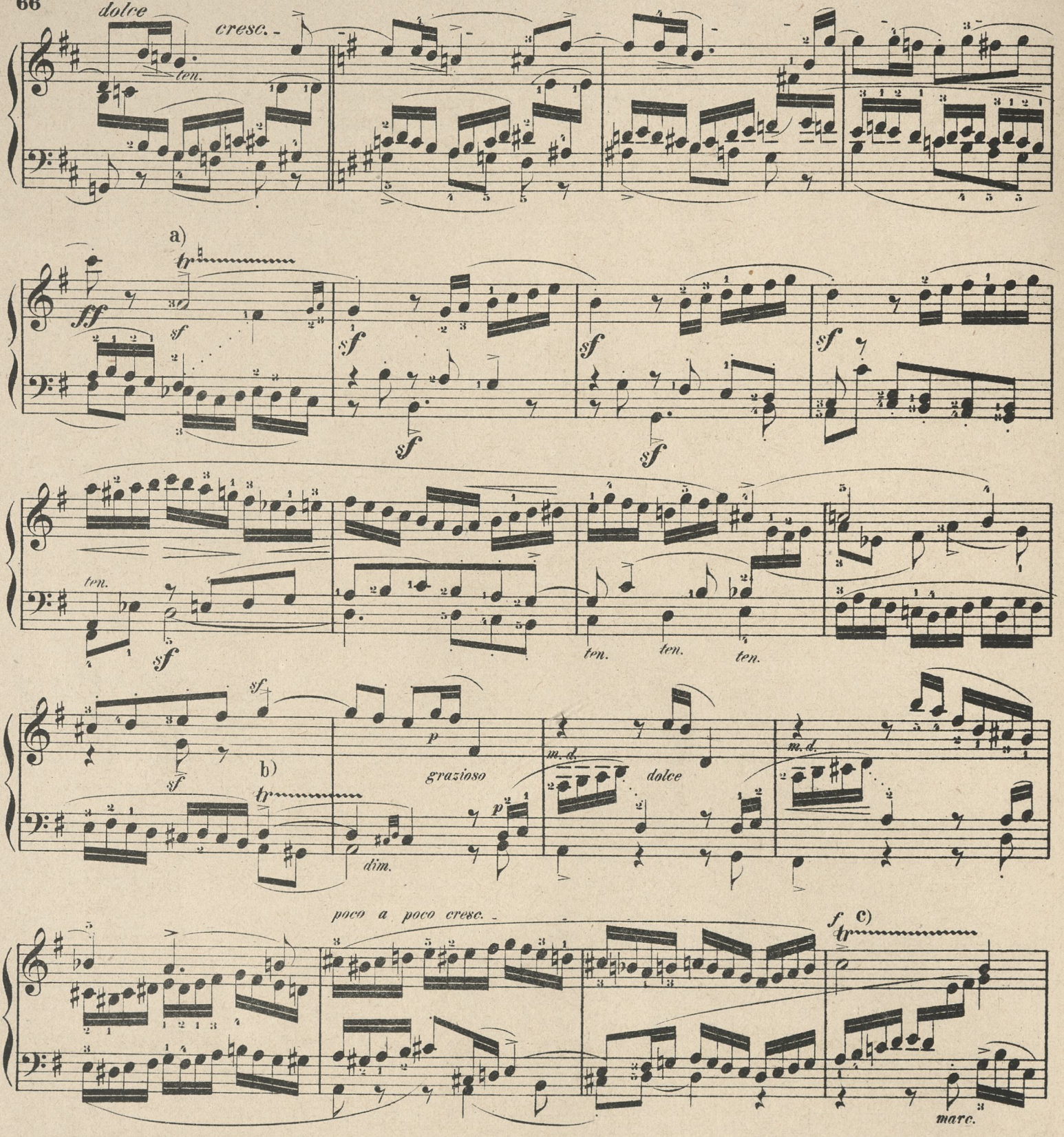
c) Diese Überleitungstakte zu dem triumphirenden Eintritte des Themas in D dur sind mit enthusiastischem Ausdrucke vorzutragen.

a) *The new Leipsic edition has "ben legato." On the other hand in the oldest edition (Vienna, Artaria, 1819) the direction "non legato" stands even twice in the upper and the lower voices, a manner not to be mistaken. To this older reading we would perhaps do well to give the preference unconditionally, particularly because the defiantly energetic character of this episode strikes the ear far more forcibly by means of a "non legato" style of playing.*

b) *At this place the "legato" should, in the Editor's opinion, enter anew, although this direction is indeed lacking in the first edition. It seems impossible to assume that "non legato" should continue to the close of the first part. If the right hand is unable to execute the last 16th - note "g - sharp" without inadmissible accentuation, let the left hand take it up, thus:*

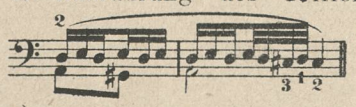


c) *These measures leading over to the triumphal entrance of the theme in D - major are to be delivered with enthusiastic expression.*

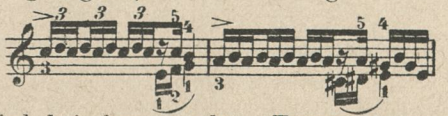


a) Hier erscheint das Thema zum ersten Male in der Umkehrung. Der Spieler hebe alle charakeristischen Kennzeichen desselben aufs Eindringlichste hervor.

b) Ausführung des Trillers in der linken Hand:



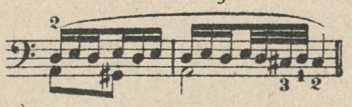
c) Es ist vollkommen genügend, die Triller folgender - maassen auszuführen:



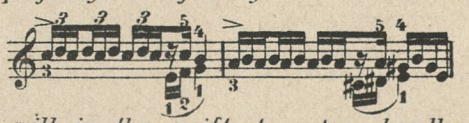
Die Unterbrechung wird bei dem raschen Tempo kaum bemerkt und befördert die Deutlichkeit des Abschlusses in der Mittelstimme.

a) *The theme here appears for the first time in the inversion. The player should bring forward most forcibly all its characteristic marks.*

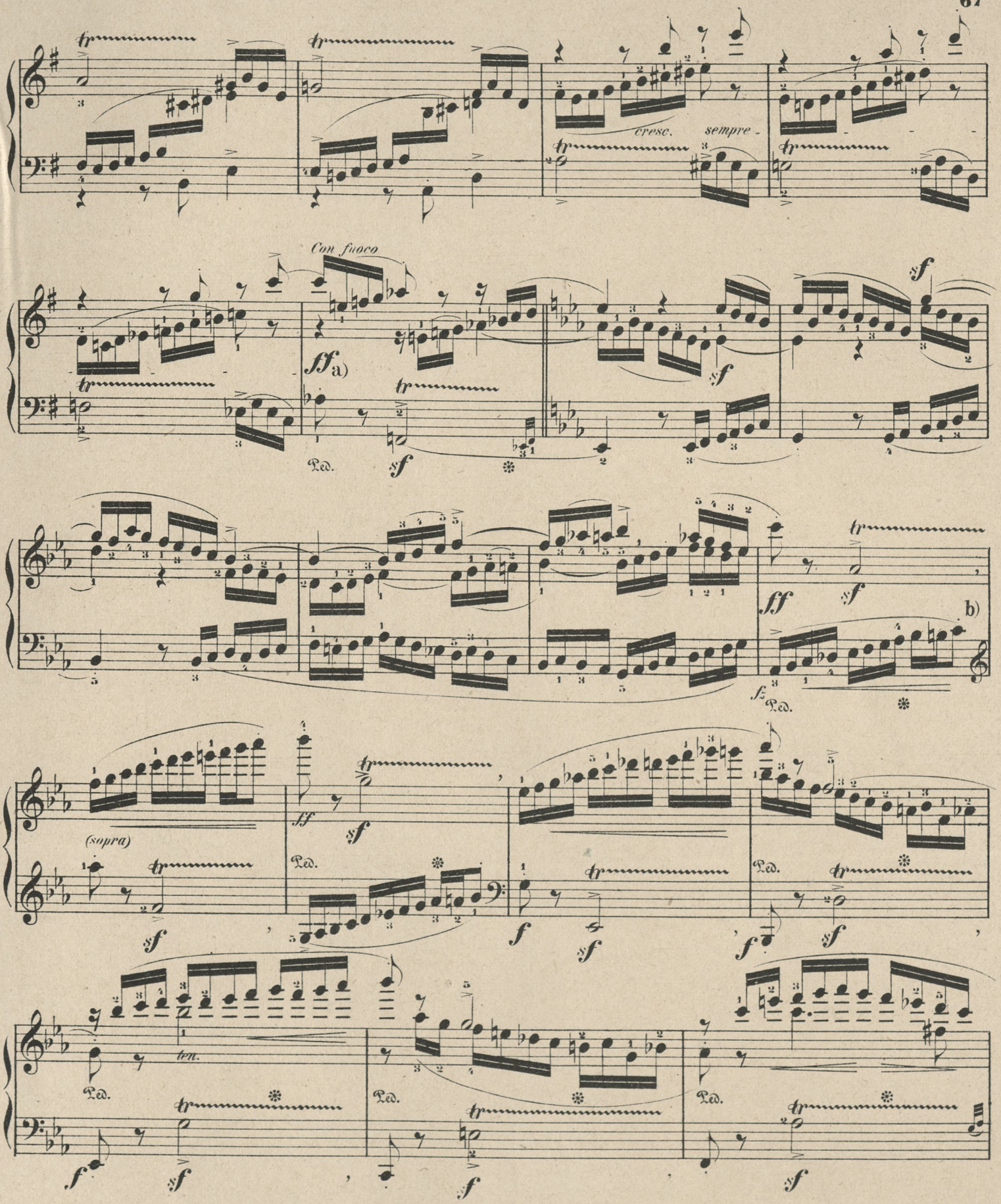
b) *Execution of the trill in the left hand:*



c) *It is perfectly satisfactory to execute the trills in this way:*



The interruption will, in the swift tempo, hardly be noticed, and promotes the distinctness of the close in the middle voice.

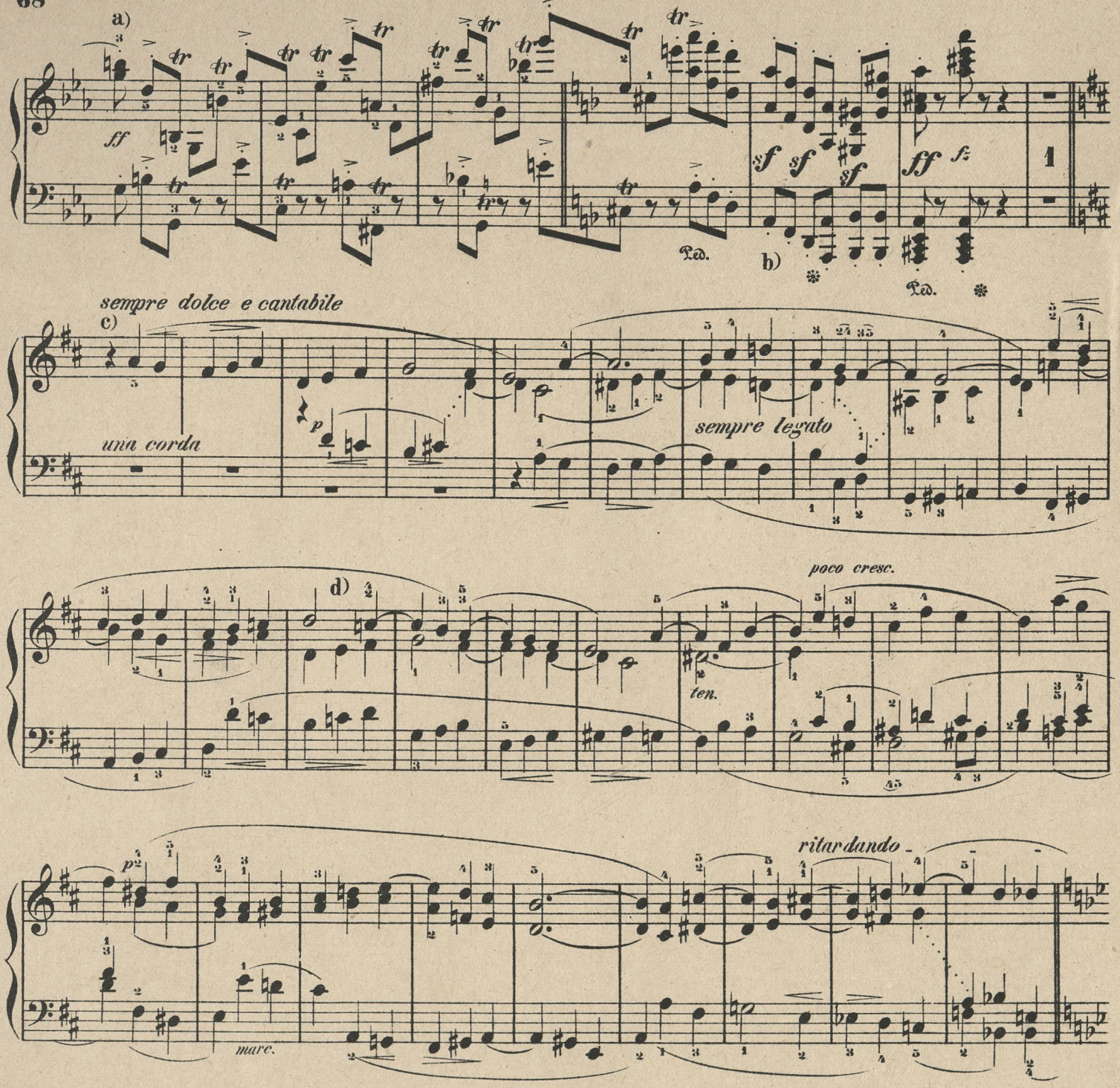


a) Von hier ab kann eine Beschleunigung eintreten, in soweit dieselbe keine Verwischung der sich nun fortwährend häufenden rhythmischen Schläge zur Folge hat.

b) Das Komma, welches der Herausgeber dem Triller angefügt hat, soll seine Isolirung von den darauf folgenden Läufen anzeigen. Es ist sogar rathsam, den Triller auf dem letzten Achtel abzubrechen.

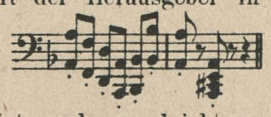
a) *From here onward an acceleration may enter, provided it does not induce any blurring of the rhythmical strokes now constantly becoming more frequent.*

b) *The comma, added to the trill by the Editor, is intended to signify the isolation of the latter from the runs following it. It is even advisable to break off the trill on the last eighth-note.*

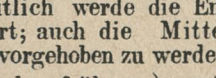


a) Diese kurzen Triller, in welchen man stets die dreifache Verkleinerung des Themas erkennen möge, werden auf den Werth des „Schnellers“ (Pralltrillers „𝆔“) zu reduziren sein, demnach, in Noten ausgedrückt, nur Sechzehntheiltriolen repräsentiren.

b) Diese beiden letzten Takte spielt der Herausgeber in der linken Hand folgendermaassen:



c) Dieses tiefsinnige Intermezzo ist weder so leicht zu verstehen, noch vorzutragen, als Oberflächlichkeit anzunehmen pflegt. Sorgfältigste Beachtung verdient vor Allem die richtige Declamation, sodann jeder Eintritt des nur scheinbar unbedeutenden Motives

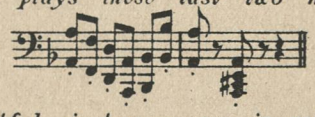


in den verschiedenen Stimmen. Sehr deutlich werde die Engführung in den Takten **10-12** markirt; auch die Mittelstimme in Takt **21** u. **22** beansprucht hervorgehoben zu werden.

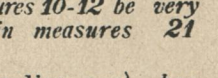
d) Die neue Ausgabe (wie auch manche früheren) setzt in beiden äusseren Stimmen cis für c. Nach des Herausgebers Ansicht ist dies ein Fehler. Die Tonart G dur soll sicher nicht so urplötzlich verlassen werden (nachdem sie im vorhergehenden Takte so bestimmt aufgetreten) sondern durch E moll nach A dur hinleiten. Die erste Artariasche Ausgabe enthält weder ein Quadrat noch ein Kreuz; letzteres wäre beim Niederschreiben jedoch unwillkürlich hinzugefügt worden, wenn der Componist diese grundlose Wunderlichkeit beabsichtigt hätte.

a) *These short trills, in which one may constantly recognice the threefold diminution of the theme, will have to be reduced to the value of the transient shake, “𝆔,” accordingly, expressed in notes, representing triplets of 16th-notes only.*

b) *The Editor plays these last two measures in the left hand thus:*



c) *This thoughtful intermezzo is neither so easy to understand, nor to execute, as superficiality is accustomed to assume. The correct declamation deserves, before all things, the most careful attention; as also every entrance of the only seemingly unimportant motive*

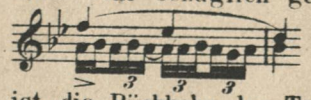


in the various voices. Let the stretta in measures 10-12 be very distinctly marked; also the middle voice in measures 21 and 22 has a claim to be emphasized.

d) *The new edition (as also many an earlier one) has in both outer voices c-sharp for c. In the Editor's opinion this is a mistake. The key of G-major should surely not be so very suddenly forsaken (after having entered so positively in the previous measure), but should lead, through e-minor, into A-major. The first edition of Artaria contains neither a natural nor a sharp: the latter would, however, have been involuntarily added in the transcription, if the composer had intended this groundless oddity.*

a) In allen Ausgaben findet sich das „Quidproquo," dass das Achtel, welches der ersten Note des Hauptmotivs zukommt, in die Oberstimme gesetzt worden ist, die doch offenbar ihren getragenen Contrapunkt in Vierteln weiterspinnen soll. Ein anderes Erratum im vierten Takte hat der Herausgeber ebenfalls zu corrigiren sich bemüssigt gesehen: die Oberstimme geht nach h, denn die Mittelstimme kann nicht in die Octave springen: sie vertauscht nur das Intervall der Quarte, welche im Motive liegt, gegen das der Terz.

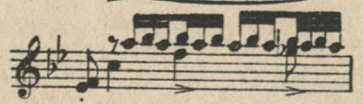
Die Ausführung des Trillers in der rechten Hand muss sehr behaglich geschehen; es genügt folgende:



Will man jedoch, was thunlich ist, die Rückkehr des Tempo primo noch verzögern, so können mehr Noten gespielt werden:



b) Ausführung des Trillers:



Der Contrapunkt im Basse muss sehr gewichtig „gedonnert" werden.

c) Die Verdeutlichung dieser interessanten Engführung des Themas in gerader und Gegen-Bewegung zugleich muss sofort bei dem ersten Achtel in das Gehör fallen.

d) Die erste Ausgabe hat die Note c statt d, was harmonisch richtiger ist, aber nicht contrapunktisch, (thematisch).

a) *In all the editions may be found the "quid pro quo," that the eighth-note belonging to the first note of the principal motive is given to the upper voice, which, however, evidently should continue to spin out its sustained counterpoint in quarter-notes. The Editor has likewise found himself obliged to correct another erratum in measure 4: the upper voice goes to* b, *for the middle voice cannot skip to the octave: it only exchanges the interval of the fourth (which lies in the motive), for that of the third.*

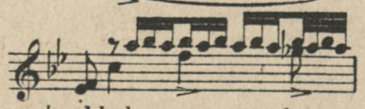
The execution of the trill in the right hand should take place very easily, the following suffices:



Nevertheless, if one desires still to delay the return of the t e m p o p r i m o, *which may be done, more notes may be played:*



b) *Execution of the trill:*



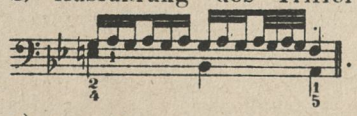
The counterpoint in the bass should be very ponderously "thundered out."

c) *The interpretation of this interesting* s t r e t t a *of the theme in direct and contrary motion should at once strike the ear at the first eighth-note.*

d) *The first edition has the note* c *instead of* d, *which is more correct harmonically, but not contrapuntally (thematically).*

a) Diese sechs Takte bieten in technischer Beziehung vielleicht die allererheblichste Schwierigkeit. Der Spieler kann sie als Probirstein betrachten, ob er der „Bewältigung“ des ganzen Stückes überhaupt fähig sein wird.

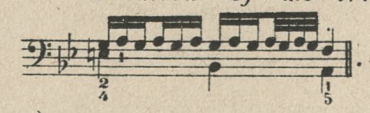
b) Ausführung des Trillers in der linken Hand:



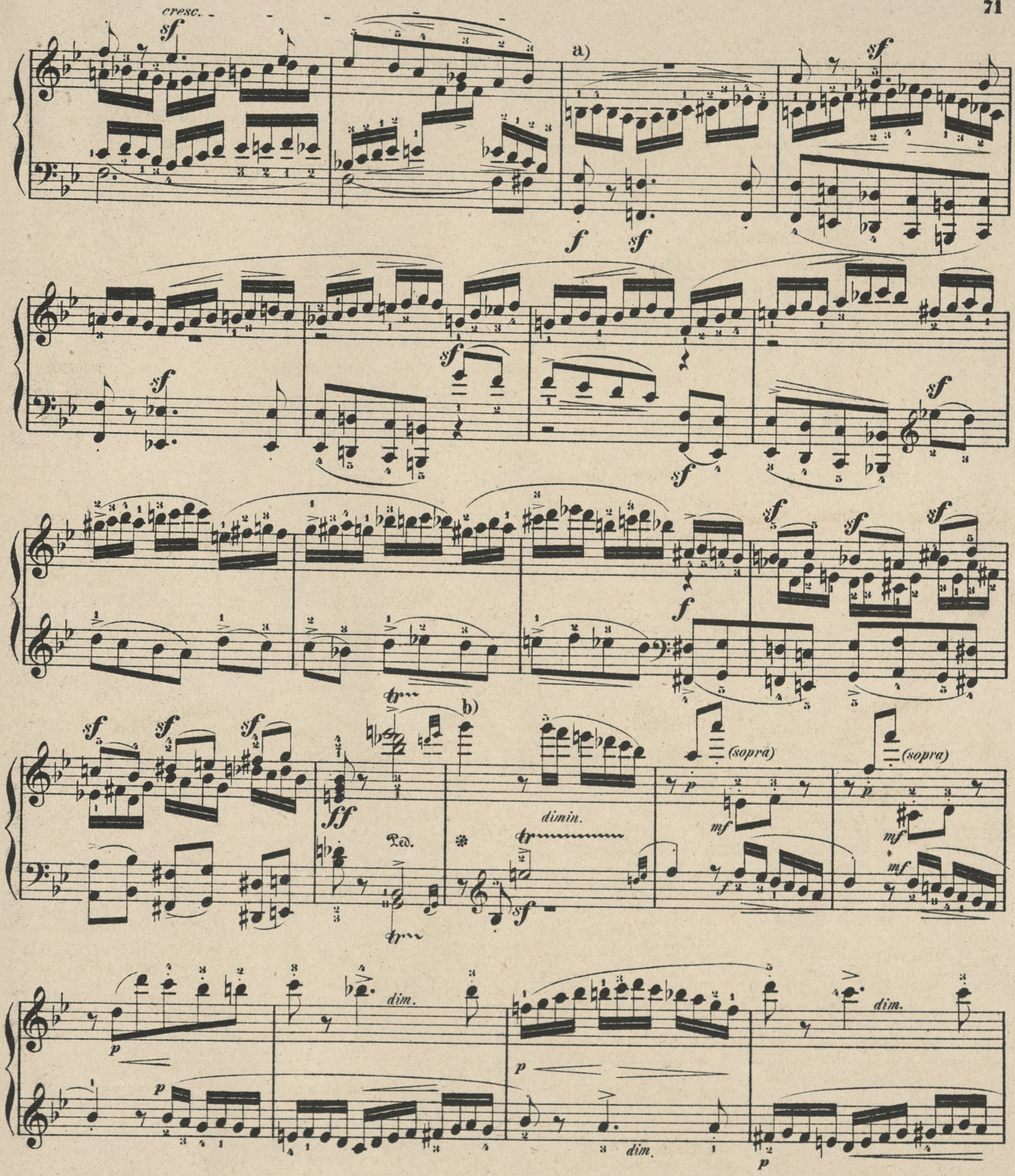
c) Der Herausgeber giebt das sechste Achtel dieses und der beiden folgenden Takte durch Überspringen in der linken Hand.

a) *These six measures offer, in a technical way, perhaps the most material difficulty. The player may regard them as the touchstone, whether he will be capable at all of „vanquishing“ the whole piece.*

b) *Execution of the trill in the left hand:*



c) *The Editor gives the sixth 8th-note of this measure and the following one by skipping over with the left hand.*

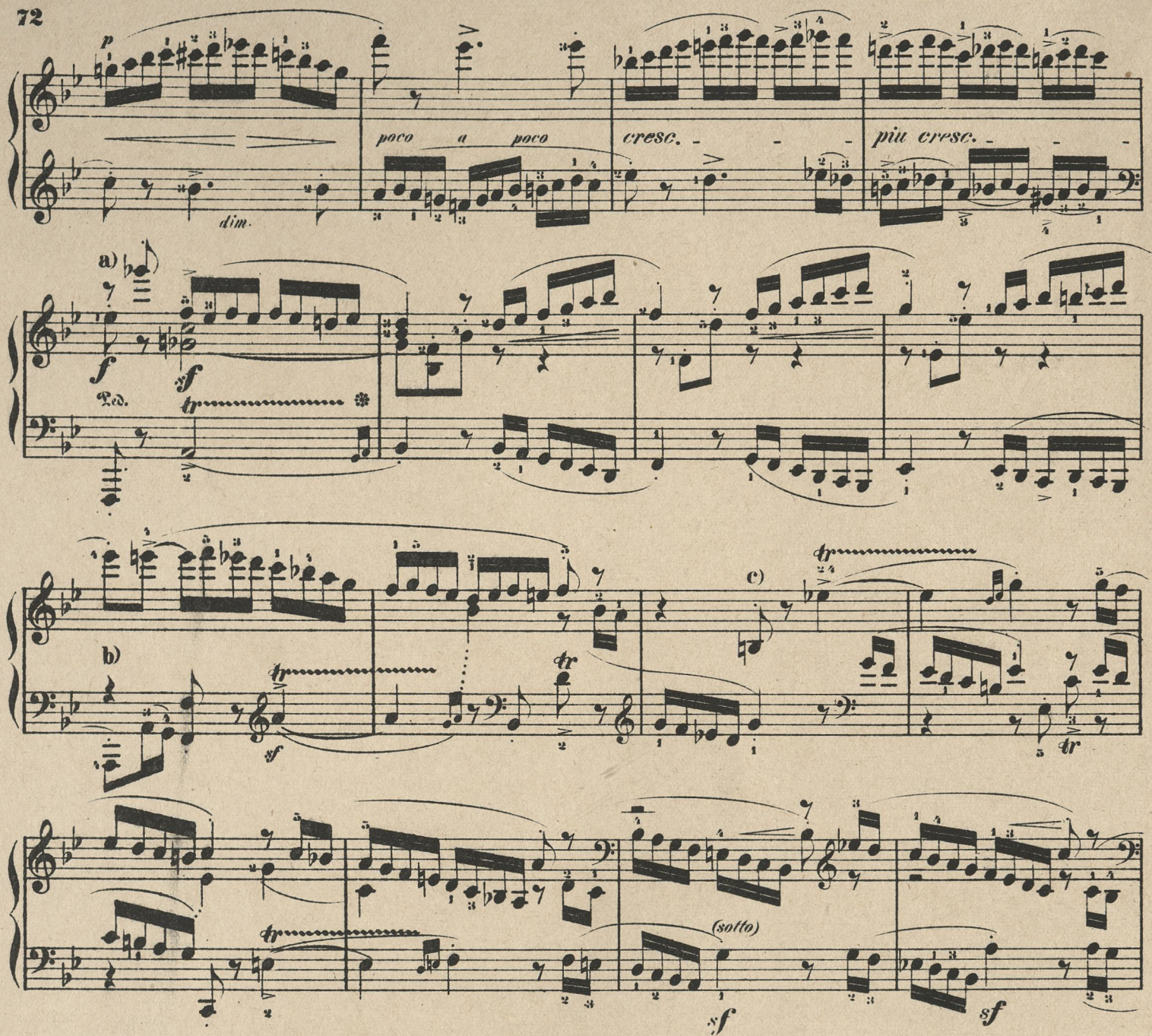


a) Wie schon bei den vorangehenden fünf Takten, muss auch bei den folgenden elf das melodische Element im Vortrage dermaassen prävaliren, dass der Zuhörer nur einen Erguss freiester, blühendster Phantasie zu geniessen glaubt.

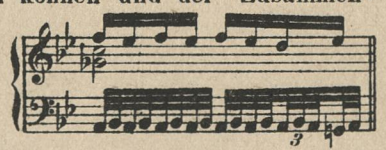
b) Von hier ab beginnt die sogenannte Stretta; der Spieler kann das Zeitmaass noch mehr beleben, diese Belebung ist gewissermaassen nothwendig, damit der zuerst nur zweistimmige Satz nicht den Eindruck der Dürftigkeit mache.

a) *As was already the case in the previous five, so, in the following eleven measures the melodic element should predominate to such an extent in the delivery, that the hearer imagines he is enjoying only an outpouring of the freest, most verdant fancy.*

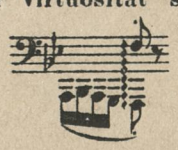
b) *From here begins the so called stretta; the player can quicken the tempo still more; this quickening is in a measure necessary, lest the_ at first only two-voiced movement_ makes the impression of scantiness.*



a) Nachdem alle Engführungen erschöpft sind, erscheint nun das Thema in Ober- und Unterstimme gleichzeitig in gerader und Gegenbewegung. Die Figur der rechten Hand ist als ein ausgeschriebener Triller zu betrachten, der hier ausnahmsweise mit dem Nebentone beginnen muss, um Quintenparallelen mit dem Basse zu vermeiden. Vor solchen hüte man sich bei Ausführung des Nachschlages. Da die linke Hand durch keine Füllstimmen belastet ist, wird sie die Bewegung von Zweiunddreissigtheilen ermöglichen können und der Zusammenklang sich so darstellen:

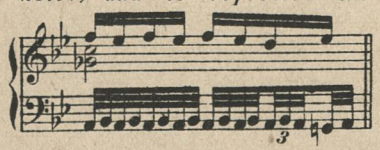


b) Die durch Rücksicht auf bequemere Ausführung alterirte Intention des Componisten ist offenbar folgende gewesen, wie sie bei einiger Virtuosität schon zu Gehör gebracht werden kann:

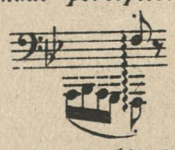


c) Der „falsche" Dezimensprung (aufwärts) (verminderte Undezime) muss, als eine humoristische Wendung, ebenso schroff markirt werden, wie sechzehn Takte später als gleichartige Äusserung der verminderte Dezimensprung (abwärts) zaghaft zu spielen ist.

a) *All the stretta being exhausted, the theme now appears in the upper and lower voices at the same time, in direct and contrary motion. The figure in the right hand is to be regarded as a trill written out, which here, exceptionally, should begin with the auxiliary tone, in order to avoid parallel fifths with the bass. These should be carefully shunned in executing the turn. The left hand not being encumbered with padding voices, it will be enabled to make the motion of 32nd-notes, and to represent the union of sounds thus:*

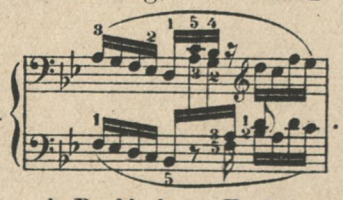


b) *The original intention of the composer, changed out of consideration for easier execution, was evidently the following, which can already be made perceptible to the ear even with limited virtuosity:*

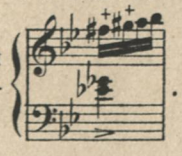


c) *The "false" skip (upwards) of a tenth (diminished eleventh) should, as a humorous turn, be marked just as roughly as, sixteen measures afterwards the skip of the diminished tenth (downwards), as a similar expression, should be played timidly.*

a) Der Herausgeber vertheilt diesen Gang, um einen hemmenden Zusammenstoss zu vermeiden, folgendermaassen unter die beiden Hände:



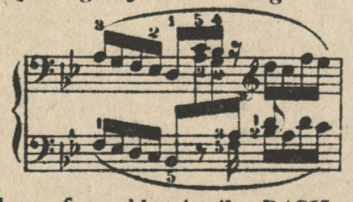
b) So unzweifelhaft regelrecht und Bach'scher Tradition gemäss diese Gegenbewegung ist, so abscheulich ist ihr akustischer Effekt auf dem Klaviere. Der Herausgeber glaubt keine Sünde gegen Beethoven's Geist zu begehen, wenn er eine Milderung vorschlägt, welche auf dem Papiere freilich „falsch" aussieht, jedoch nicht falsch klingt, wenn man enharmonisch berichtigt:



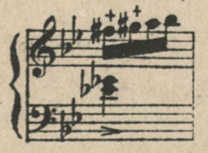
c) Die Fortschreitung des Basses geht von der Unterdominante Es auf die Tonica B. Die Oberdominante F unter letzterer ist als Eintritt einer neuen Stimme zu betrachten, als ein zweiter Orgelpunkt zum ersten auf B. Der Triller selbst hat, je nach der Harmonie der bewegten Oberstimmen, bald den Halbton „ces" bald den Ganzton „c" anzuwenden, eine Angabe, welche die früheren Ausgaben vermissen lassen.

d) Die Sechzehntheile der Oberstimme sind als ein ausgeschriebener Triller anzusehen. Vgl. die Anm. a) zu Seite

a) *The Editor divides this passage, for avoiding an embarrassing collision between the two hands, as follows:*

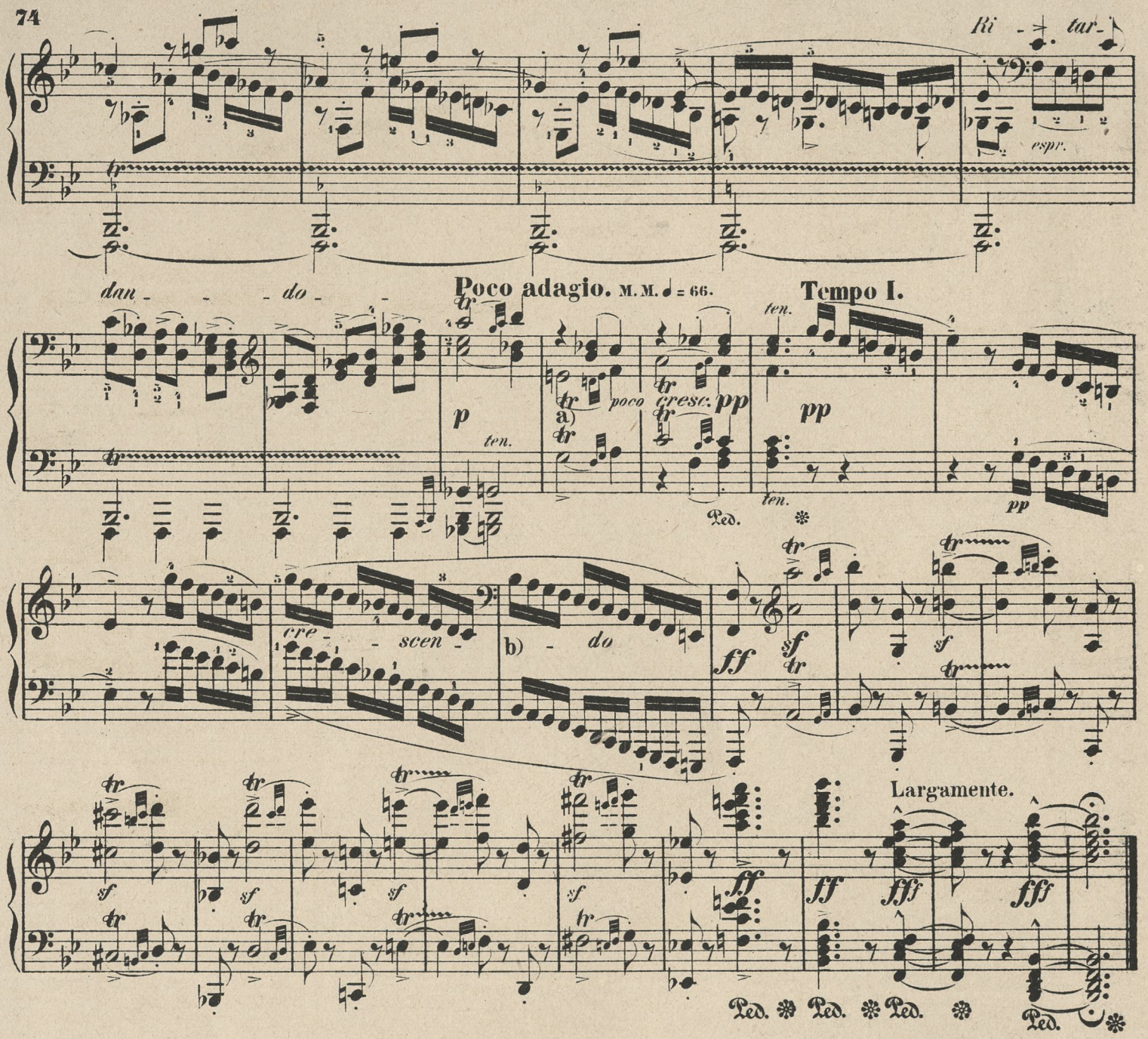


b) *Undoubtedly regular and conformable to the BACH-tradition as this contrary motion is, just so horrible is its acoustic effect upon the pianoforte. The Editor trusts he is not sinning against BEETHOVEN'S spirit in proposing a modification, which, to be sure, looks "false" on paper, yet does not sound false when enharmonically corrected:*

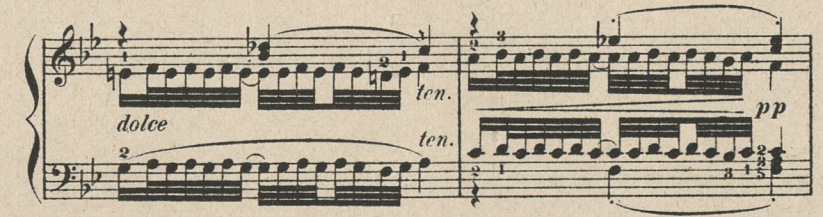


c) *The progression of the bass goes from the sub-dominant* E-*flat to the tonic* B-*flat. The upper dominant* F *below the latter is to be regarded as entrance of a new voice, as a second organ-point to the former on* B-*flat. The trill itself should employ according to the harmony of the moving upper voices, now the semitone "c-flat," now the whole tone* c, *a direction which is missing in the earlier editions.*

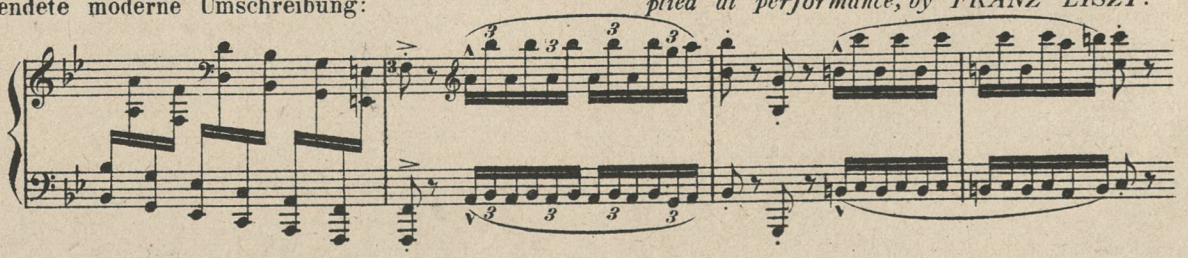
d) *The 16th-notes of the upper voice are to be regarded as a trill written out. Compare Remark (a), p. 71.*



a) Ausführung der Triller, die an dieser Stelle durchaus nicht „brillant“ wirken sollen:



b) Um den Schlusstakten den erforderlichen Glanz zu verleihen, empfehlen wir die von Franz Liszt beim Vortrage angewendete moderne Umschreibung:



NB. In der linken Hand dürfen keine Octaven gespielt werden, weil das charakeristische Intervall des Hauptmotivs, die „Dezime“ nicht verwischt werden darf.

a) *Execution of the trills, which at this place should by no means have a brilliant effect:*

b) *For giving to the closing measures the requisite brilliancy, we recommend the modern transcription applied at performance, by FRANZ LISZT:*

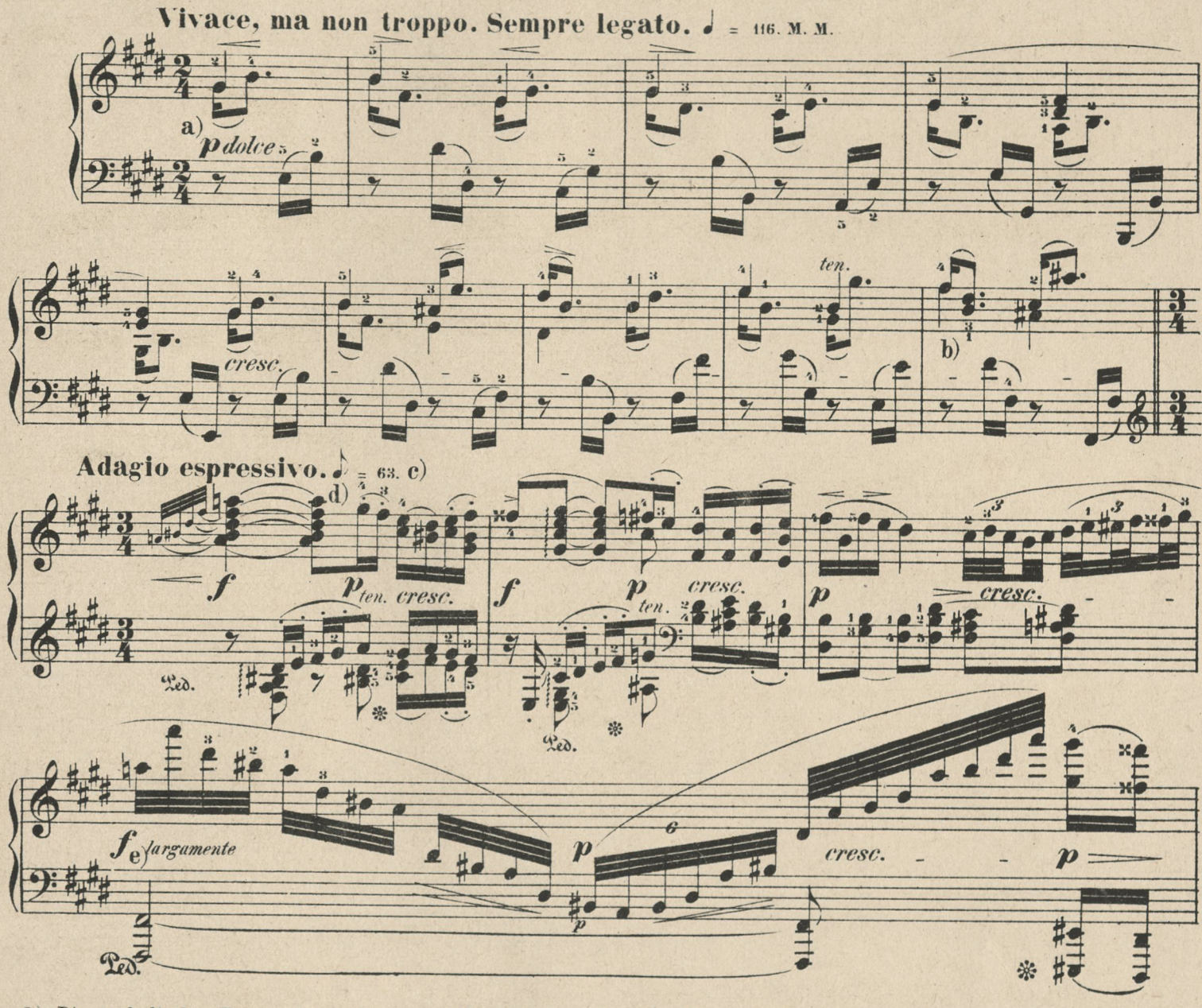
N. B. In the left hand no octaves should be played, as the characteristic interval of the principal motive, the “tenth,” should not be blurred.

SONATE

für das Pianoforte
von
L. van BEETHOVEN.
Op. 109.

SONATA

for the Pianoforte
by
L. van BEETHOVEN.
Op. 109.



a) Die melodische Essenz ist weder ausschliesslich in den auf- und absteigenden Arabesken (die stets ausdrucksvoll zu schattiren sind) noch in den als Viertel bezeichneten Noten (denen der zukommende Werth durchgängig einzuräumen ist) sondern in der Vereinigung beider Elemente dargestellt.

b) Die älteren Ausgaben enthalten in diesem Takte einen, die neue Leipziger Ausgabe zwei Irrthümer in der Stimmführung.

c) Das Tempo dieses dem Gebiete der freien Phantasie angehörenden Mittelsatzes braucht nicht streng metronomisch fortgeführt zu werden. So müssen sich z. B. die Arpeggien zu Anfang dieses und des nächstfolgenden Taktes sehr behaglich (klangschwelgerisch) ausbreiten.

d) Das plötzliche *„piano"* — es wird nochmals eine sehr gewissenhafte Beobachtung dieser spezifisch Beethovenischen Nüance empfohlen — gehört, analog dem folgenden Takte, auf das vierte, nicht auf das dritte Achtel.

e) Die Zulässigkeit einer gewissen Taktfreiheit ist nicht auf eine Vermengung der auf ein bestimmtes Achtel treffenden Notenquantität auszudehnen. Das rhythmisch so bestimmt eingetheilte Accelerando der Passage in diesem Takte muss mit grösster Genauigkeit ausgeführt werden; wohl darf jedoch das erste Achtel etwas breiter gespielt werden.

a) *The melodic essence is not represented either exclusively in the ascending and descending arabesques (which should be constantly expressively shaded), nor in the notes marked as quarter-notes (to which the due value is to be accorded throughout), but in the union of both elements.*

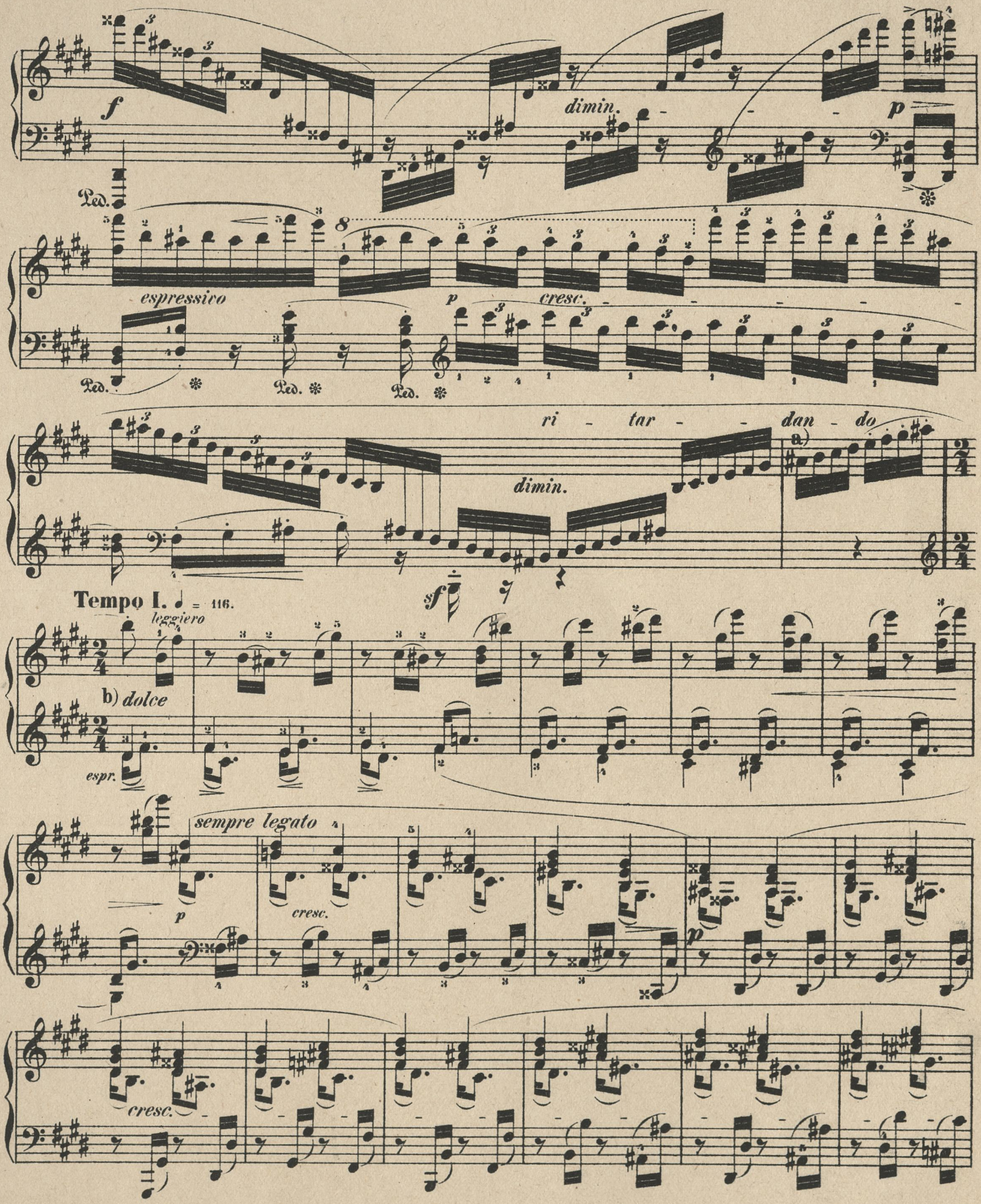
b) *The older editions contain in this measure one, the new Leipsic edition two, mistakes in the leading of the voices.*

c) *The tempo of this middle movement, belonging to the domain of free improvisation, needs not to be carried out strictly metronomically. Thus, e. g., the arpeggios at the beginning of this and the next measure must be expanded comfortably (as if revelling in the sound).*

d) *The sudden* "piano" *we recommend anew a very conscientious observance of this specifically Beethovenian nuance — belongs, accordingly to the analogy of the following measure, on the fourth, not on the third, eighth-note.*

e) *The admissibility of a certain freedom of measure should not be extended to confusing the quantity of notes appropriate to a particular eighth-note. The accelerando of the passage in this measure, rhythmically so definitely divided up, must be executed with the greatest exactness; the first eighth-note, however, may perhaps be played somewhat more broadly.*

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

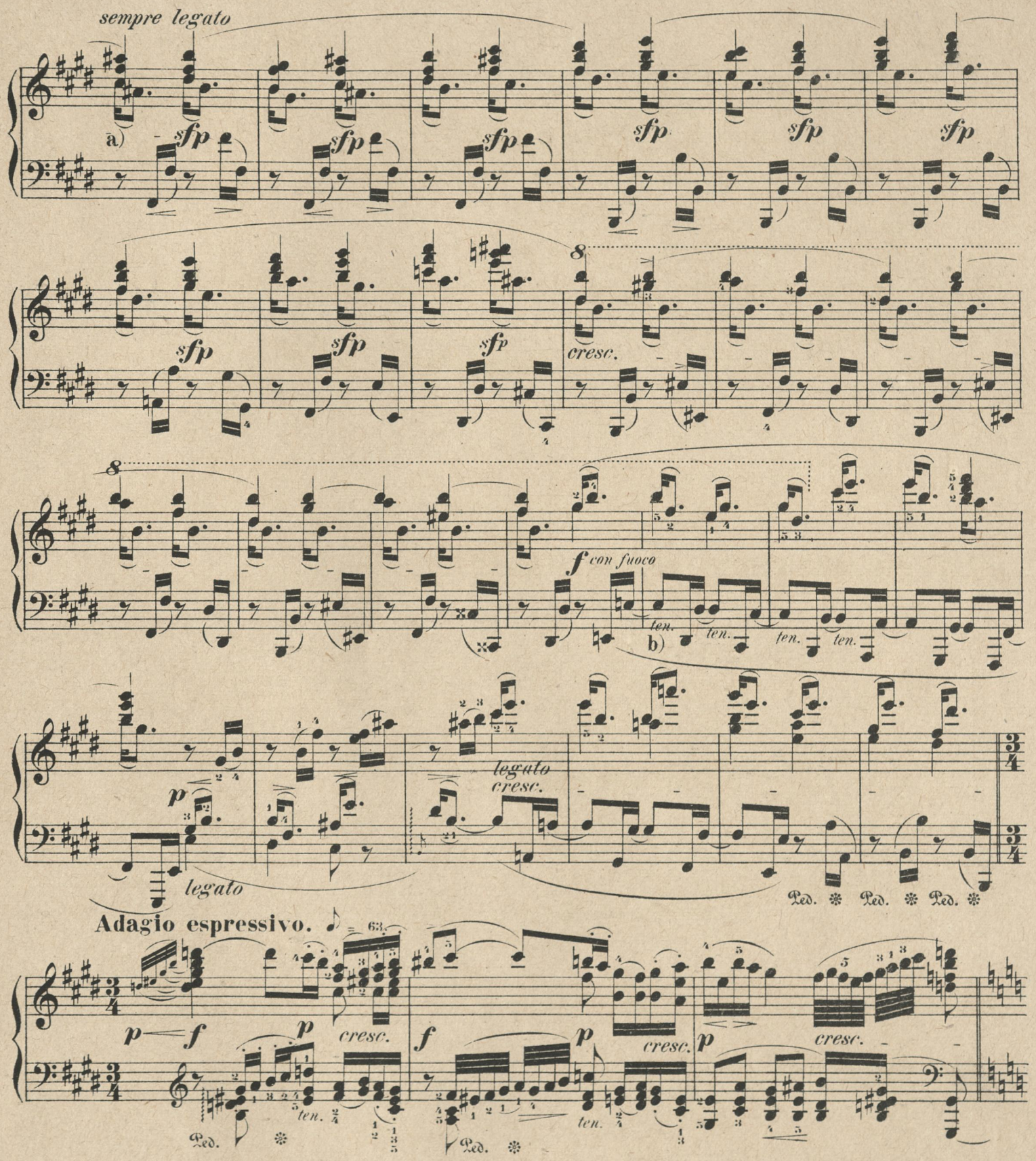


a) Dass alle Ausgaben hier Sechzehntheile bringen, beruht offenbar auf einem Schreibfehler im Originalmanuscripte.

b) Es versteht sich von selbst, dass die linke Hand als Trägerin der Melodie die erste Rolle zu spielen hat.

a) *That all editions here give 16th-notes, is evidently founded on a slip of the pen in the original manuscript.*

b) *It is a matter of course, that the left hand, containing the melody, has to play with prominence.*

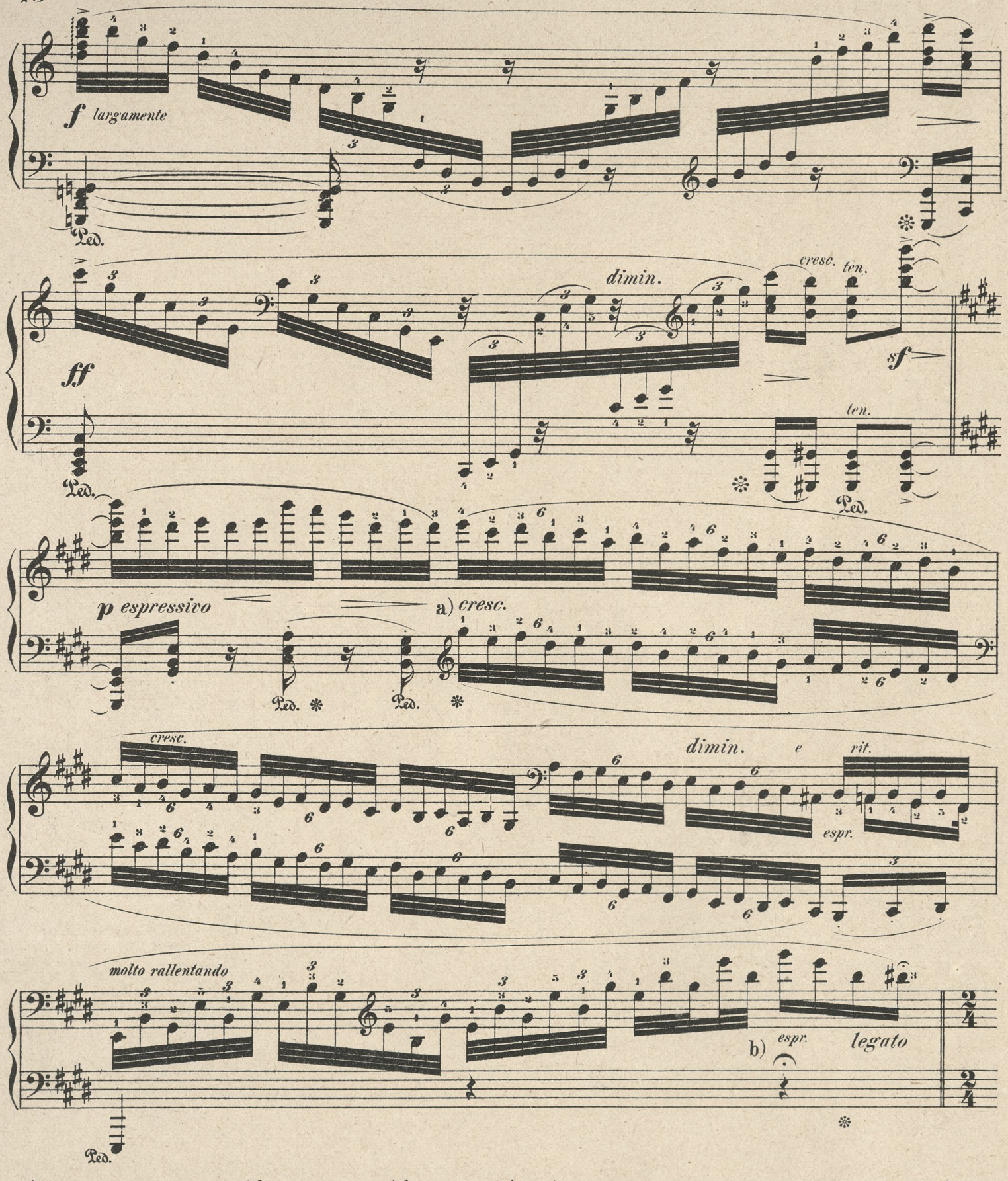


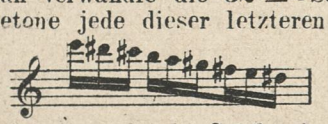
a) Während bisher der Periodenbau ein viertaktiger war, folgt jetzt eine dreitaktige Periode, dieser eine zweitaktige, dann wieder eine viertaktige, hierauf zwei zweitaktige und endlich zwei eintaktige, bis das Hauptmotiv im Forte erscheint. Die Erkenntniss und Assimilirung dieser syntaktischen Verhältnisse ist unerlässlich, wenn der Spieler einen plastischen Vortrag erzielen will.

b) Auf die gebundene Bassnote und ihre aus dieser Bindung entstehende charakteristische Vorhaltsgeltung muss ein grosses Gewicht gelegt werden.

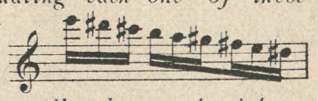
a) *While the period-structure has hitherto been a fourmeasural one, it is now followed by a tri-measural one, and this, by one of two measures, then again by one of four, then two bimeasural ones, and lastly two of one measure, until the principal motive appears in forte. The recognition and assimilation of these syntactical proportions are indispensable, if the player wishes to obtain a plastic delivery.*

b) *Great importance must be laid upon the tied bass-note, and upon the characteristic value it acquires through the suspension resulting from this tie.*



a) Man verwandle die 32stel-Sextolen in 16tel-Triolen und betone jede dieser letzteren als eine melodische Scala:  sonst würde die Figur leicht in eine triviale Spielerei ausarten.

b) Die Änderung in der rhythmischen Eintheilung, welche sich der Herausgeber hier gestattet hat, ist in Ansehung des Textes selbst eine nur scheinbare. Seinen Erfahrungen als Lehrer gemäss hält er diese neue äussere Darstellung für geeignet, sinnwidrige Auffassungen von Seiten des Spielers zu beschränken.

a) *Change the sextuplets of 32ds into triplets of 16ths, accentuating each one of these latter as a melodic scale:*  *otherwise the figure would easily degenerate into a trivial passage*

b) *The change in the rhythmical division, which the Editor has permitted himself to make here, is, in view of the text itself, only an apparent one. Conformably to his experience as teacher, he considers this new external representation calculated to restrict nonsensical conceptions on the part of the player.*

Tempo primo. ♩ = 116.

molto espr.

p legato

p mf p

a) cantabile

mfz p ritard. b)

a tempo legato

cresc.

Ped.

dimin. pp cresc.

(sopra)

poco accel.

(sopra)

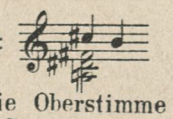
sf p rit.

ten.

pp c)

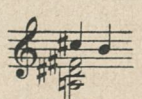
Ped. pp Ped.

a) Diese Stelle deutlich, gebunden und ohne alle Empfindelei gesangvoll vorzutragen, ist sehr schwer und verlangt ein ganz specielles Studium. Hauptsächlich die Oberstimme muss anfänglich sehr kräftig geübt werden.

b) Die neue Leipziger Ausgabe hat:  Dies ist eine unspielbare Verbesserung. Die Oberstimme „*cis*“ muss ausgehalten werden, damit der Gesang nicht abbricht; das Pedal ist hierfür nicht anzuwenden, wegen des Wechsels der Harmonie, der Griff selbst ohne Arpeggiren nicht möglich. Es ist aber auch keine Nothwendigkeit vorhanden, das vorhergehende „*ais*,“ welches der Daumen der rechten Hand beim Arpeggiren verlässt, nach „*a*“ aufzulösen, da dieser Ton in der oberen Gegenstimme der linken Hand weit sprechender hervortritt.

c) Man gehe ohne viel Zögern sofort zum nächsten Satze über. Diese Sonate verlangt wie Op. **101** und **110** eine ununterbrochene Aufeinanderfolge ihrer einzelnen Theile.

a) *To execute this place clearly, legato, and, without any affectation, songfully, is very difficult, and demands a quite special study. The upper voice, especially, must at the beginning be very vigorously practiced.*

b) *The new Leipsic edition has:*  *This is an unplayable improvement. The upper voice* “c-*sharp*” *should be held out, lest the song be broken off; the pedal cannot be employed for this purpose, because of the change - of harmony; the striking of this chord is without arpeggio impossible. There exists, however, no necessity of resolving the passing* “a-*sharp*,” *(which the right hand thumb leaves at arpeggiating), into* “a,” *inasmuch as this tone becomes much more prominent in the upper counter-voice in the left hand.*

c) *Proceed without much delay to the next movement. This sonata demands, like Op. 101 and Op. 110, an uninterrupted succession of its separate movements.*

Prestissimo. ♩. = 84 - 88.

ff

ben marcato

a)

p

b)

p

un poco espressivo

ritenuto

a tempo

cresc.

p *cresc.*

sempre più crescendo

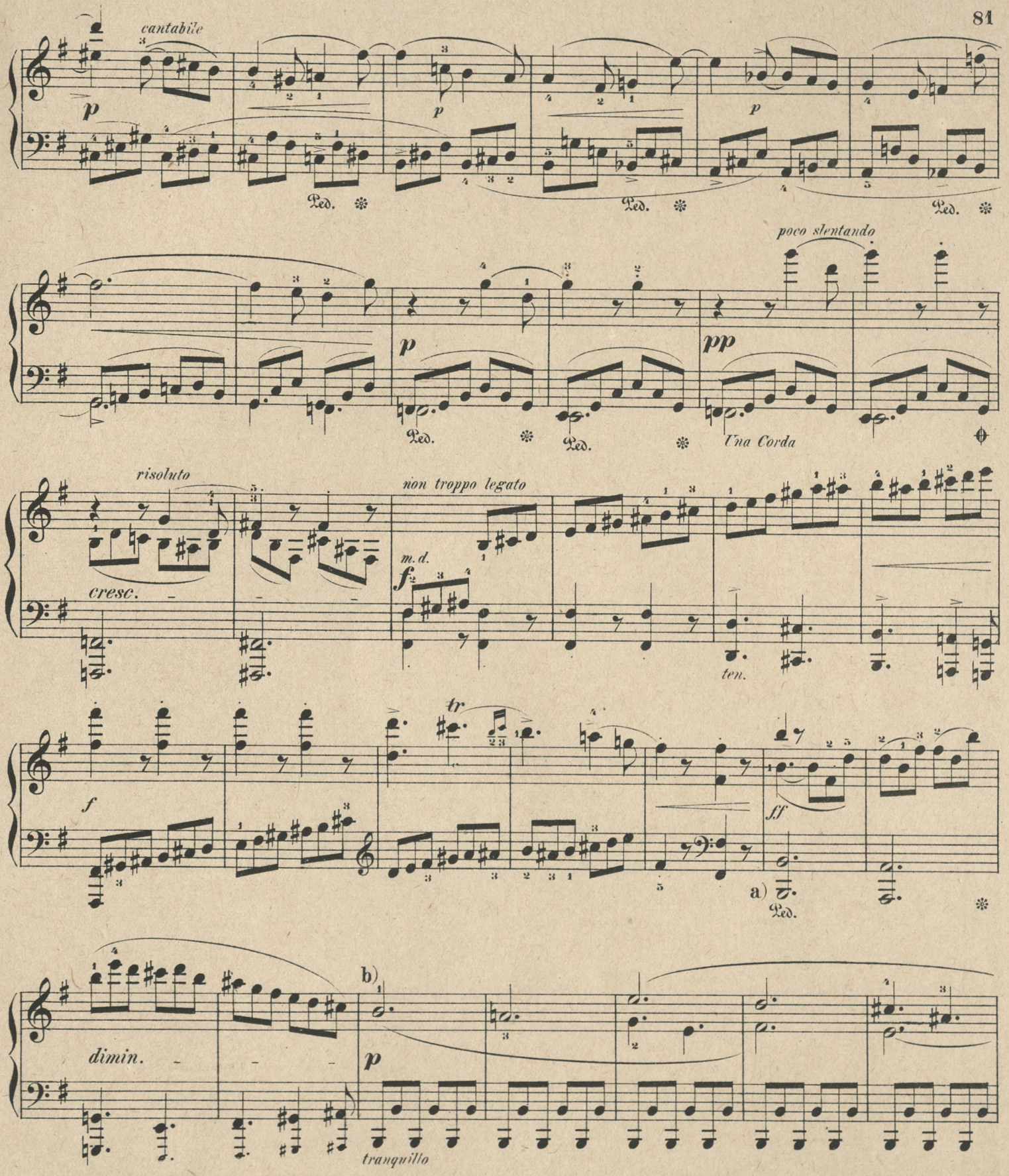
rinf.

a) Unter allen denkbaren Fingersetzungen ist die obige noch die bequemste.

b) Dieses Seitenmotiv darf nicht mit der für das Hauptthema erforderlichen leidenschaftlichen Hast gespielt werden. Ohne wesentliche Mässigung des Tempo muss es doch wie eine beschwichtigend mahnende Stimme aufgefasst werden. Ferner wird vor Verkürzung der Auftaktsachtel gewarnt.

a) *Among all imaginable fingerings the above is the most convenient.*

b) *This secondary motive should not be played with the passionate haste required for the principal theme. Without essential moderation of the tempo it should still be regarded as a soothingly warning voice. Moreover, we recommend caution against abbreviating the arsis - eighth - notes*

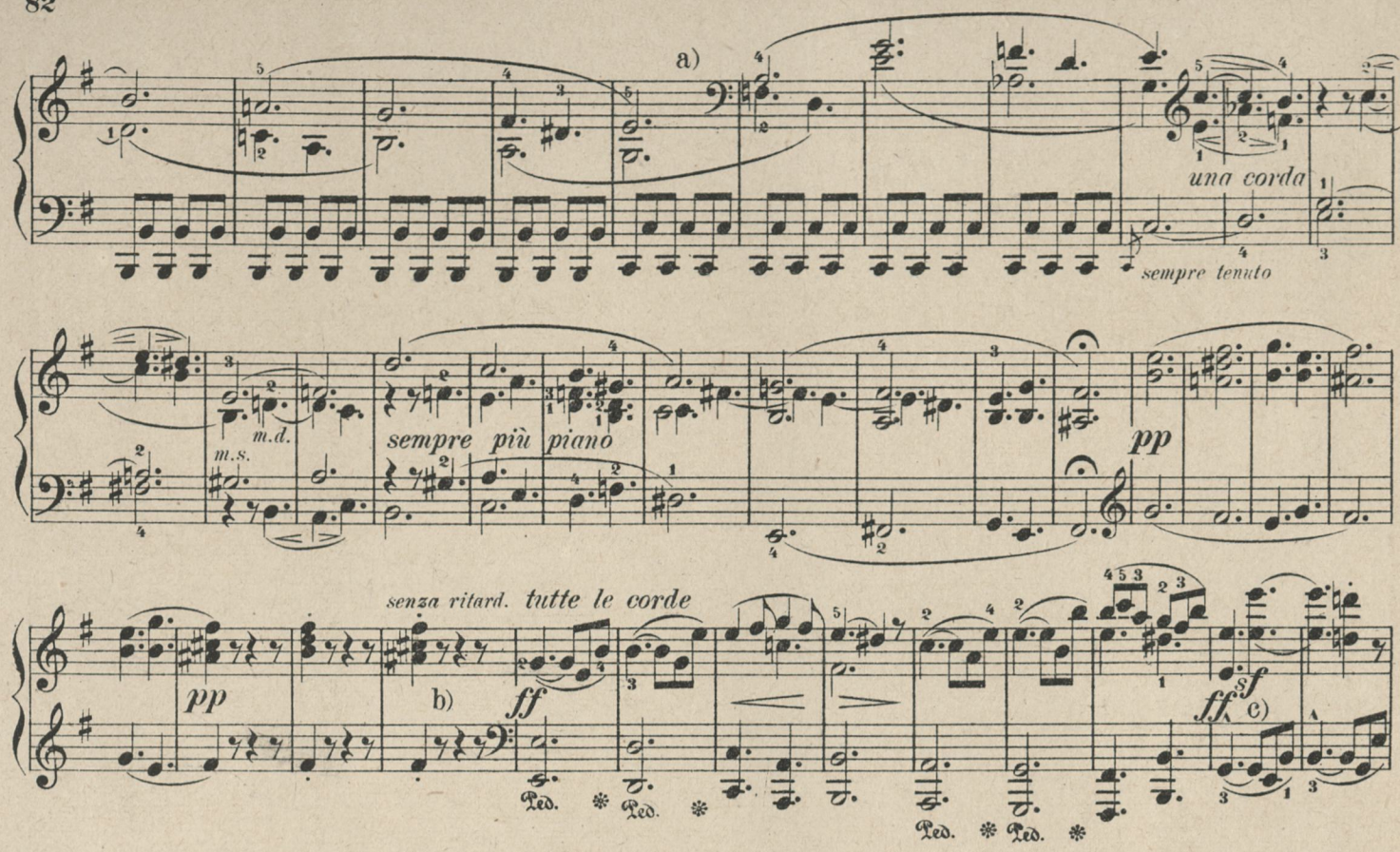


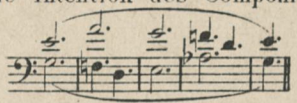
a) Dieses Bassmotiv, das nämliche, welches gleich zu Anfang des Satzes auftritt, trägt, wie man sieht, ganz allein die Kosten des nachfolgenden sogenannten Durchführungssatzes und ist demnach mit gleicher Wichtigkeit zu behandeln.

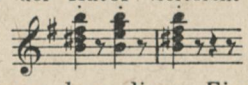
b) Trotzdem hier mit möglichst geringer Schattirung „*molto semplice*“ zu spielen ist, muss das canonische Element für das Ohr sehr deutlich hervortreten.

a) *This bass-motive, the same that immediately enters at the beginning of the movement, bears, as is seen, quite alone the burden of the subsequent so-called development-movement, and should, accordingly, be treated with like importance.*

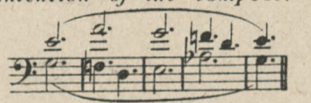
b) *Notwithstanding that we should play here with the least possible shading,* "molto semplice", *the canonical element must be made very distinct for the ear.*

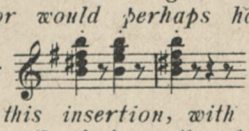


a) Dieser Septimensprung der Oberstimme von *e* nach *a* abwärts ist jedenfalls als eine Conzession an den Spieler anzusehen. Die Intention des Componisten war unzeifelhaft folgende:  Unter verständigem Gebrauche des Pedals ist diese wohlklingendere Version schon zu ermöglichen.

b) Die Dominante der Dominante tritt in die Function der letzteren ein. Das fehlende Zwischenglied muss der Hörer sich gewissermaassen hinzudenken. In seiner früheren Schaffensperiode würde der Autor vielleicht noch zwei Takte eingeschaltet haben.  Es bedarf keiner Auseinandersetzung, dass diese Einschaltung mit ihrer prosaischen Nüchternheit den Reiz des unvorbereiteten und deshalb so drastischen Wiedereintritts des leidenschaftlichen Hauptmotivs auf der Tonica zerstören müsste. Da die Tonsprache eine der Wortsprache vollkommen analoge Syntax hat — worüber zur Zeit leider noch kein wissenschaftliches Lehrbuch existirt, — so könnte man dementsprechend die gegenwärtige Analogie mit „Anakoluth" bezeichnen (Anakoluth, wörtlich: Nichtfolge — nämlich eines erwarteten Nachsatzes). Andererseits liesse sich auch von einer „Aposiopesis" reden.

c) Dieser Takt ist zugleich Schlusstakt der vorangehenden und Anfangstakt einer neuen Periode. Die rhythmische Stellung, welche er in der letzteren Beziehung einnimmt, verdient natürlich beim Vortrag den Vorzug. Man hat also die erste Periode als eine nur 7-taktige zu spielen. Diese neue Anomalie ist ebenfalls als eine charakteristische Schönheit zu betrachten, welche aus dem leidenschaftlichen Gepräge des Stückes ganz organisch hervorwächst. Wenn man aus der Grammatik wiederum ein Gleichniss entlehnen will, so wird man dasselbe passender in der Redefigur der „Attraction" als in der „Elision" (Auslassung) finden. Der Schlusstakt der ersten Periode wird von dem Anfangstakt der zweiten (Repetition im doppelten Contrapunkt der Octave) „angezogen" und damit verschlungen, was hier um so natürlicher vor sich geht, als je beide Satzglieder auf der Harmonie der Tonica ruhen. Bei Ausführung der Oberstimme beachte man, dass dieselbe nur eine synkopirte Variation des ursprünglichen Basses ist.

a) *This octave-skip of the upper voice from* e *to* a *downward is without doubt to be regarded as a concession to the player. The intention of the composer was doubtless the following:*  *With intelligent use of the pedal this better-sounding version is rendered possible.*

b) *The dominant of the dominant takes the place of the latter. The hearer should, so to say, add in imagination what is lacking. In his earlier creative period, the author would perhaps have inserted two more measures:*  *It requires no explanation that this insertion, with its prosaic insipidity, would necessarily destroy the charm of the unprepared, and, for this reason, so drastic re-entrance of the passionate principal motive on the tonic. Inasmuch as tone-language has a syntax perfectly analogous to spoken language — upon which subject no scientific manual has, unfortunately, thus far made its appearance, — we might, accordingly, designate the present analogy as "anacoluthon" (literally, non-sequence, i. e., of an expected apodosis). On the other hand, we might also speak of an "aposiopesis."*

c) *This measure is, at the same time, closing measure of the preceding, and initial measure of a new period. The rhythmical position which it occupies in the latter respect merits, of course, the preference in execution. The first period is, therefore, to be played as one of seven measures only. This new anomaly is likewise to be considered as a characteristic beauty, which arises quite organically from the passionate stamp of the piece. To borrow again a simile from grammar, we shall find a more suitable one in the metaphor "attraction" than in "elision" (omission). The closing measure of the first period is "attracted" by the initial measure of the second (repetition in double counterpoint of the octave), and swallowed up by it, which here takes place so much the more naturally as both "members of the period" rest upon the harmony of the tonic. In executing the upper voice, observe that it is only a syncopated variation of the original bass.*

dolce

sf

p espressivo

f

poco ritenuto

a tempo

p

cresc.

ten.

ten.

ten.

f

ten.

p

cresc.

mf sempre più cresc.

rinfz. fz p

p

Ped.

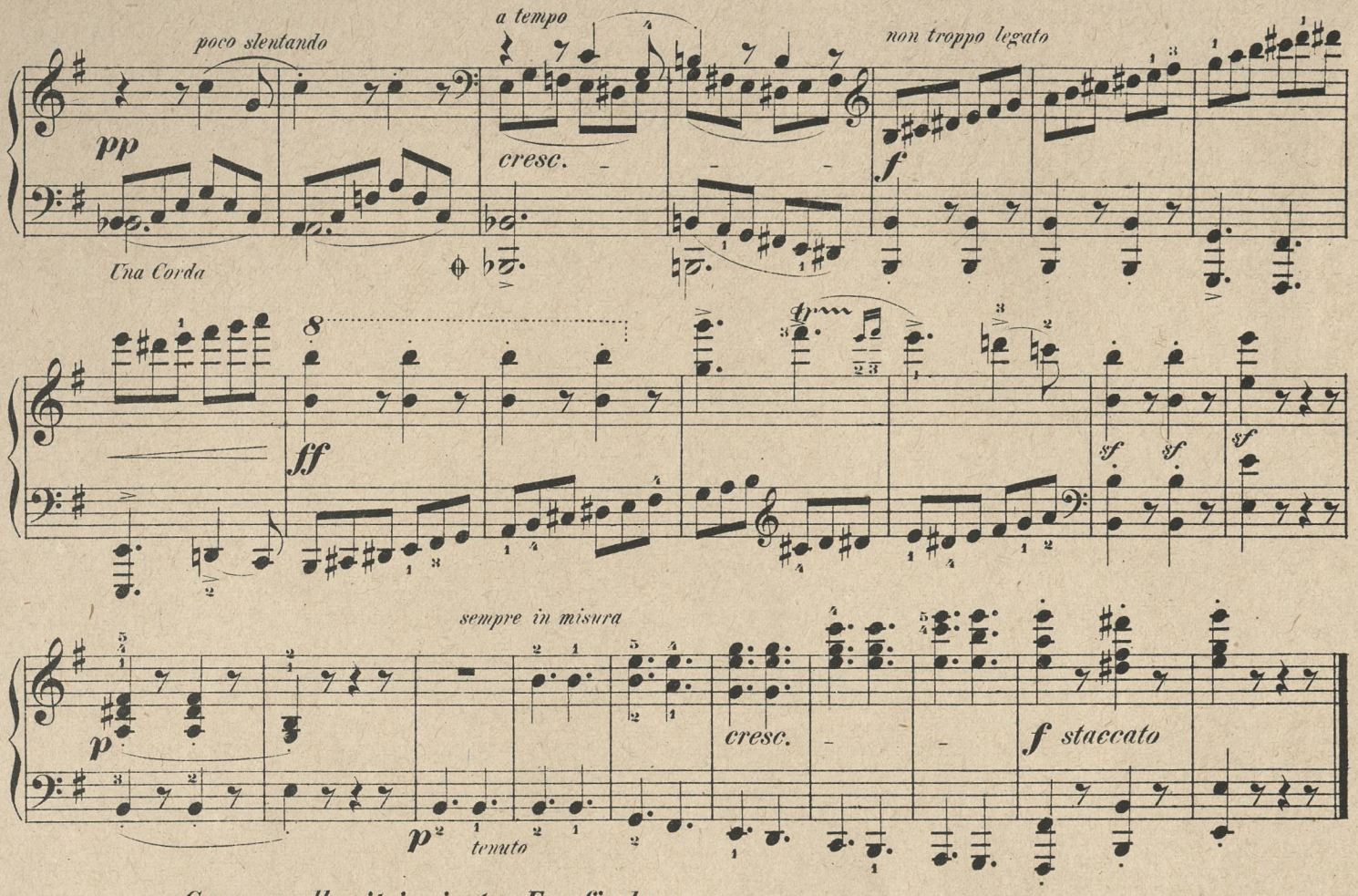
p

Ped.

p

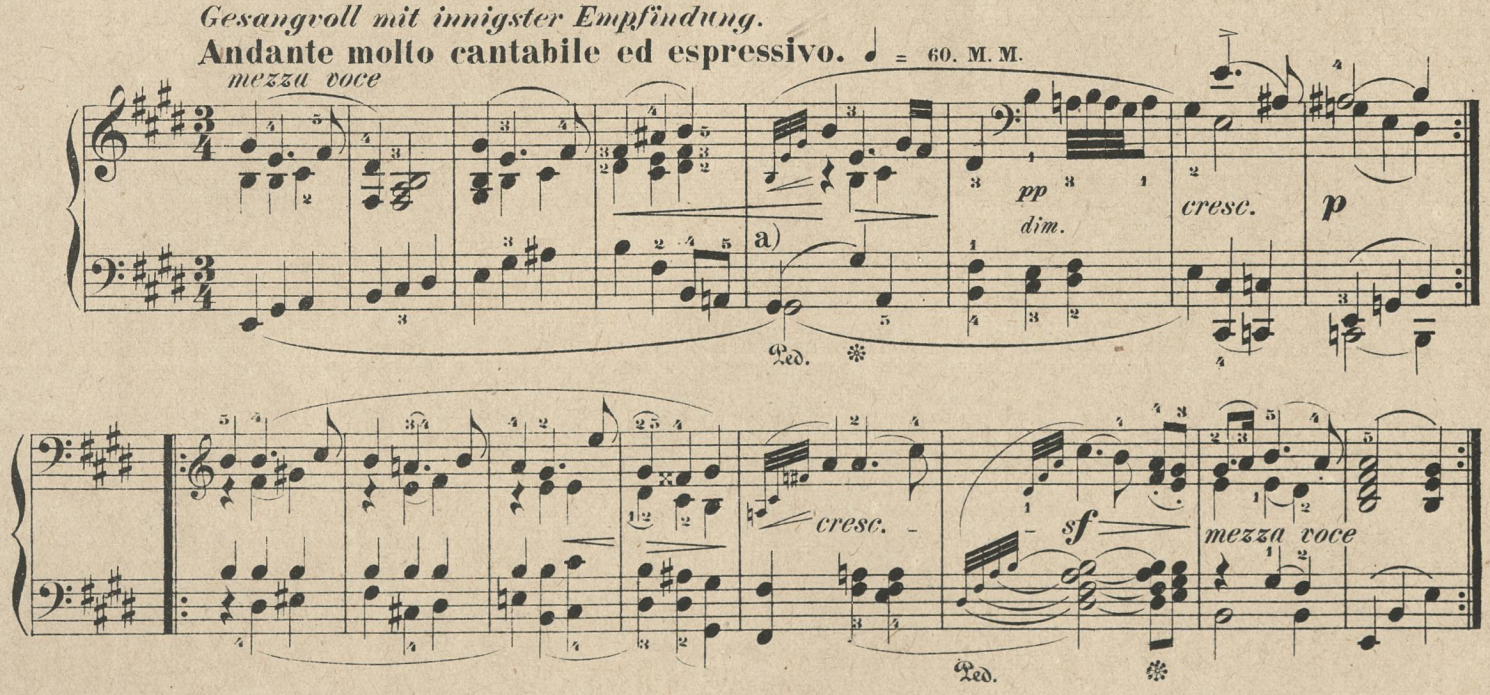
Ped.

Ped.



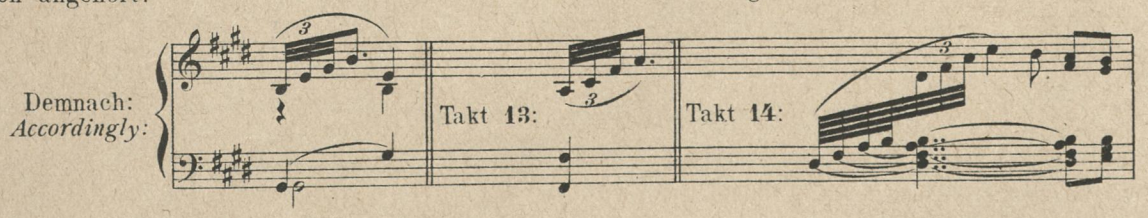
Gesangvoll mit innigster Empfindung.

Andante molto cantabile ed espressivo. ♩ = 60. M. M.



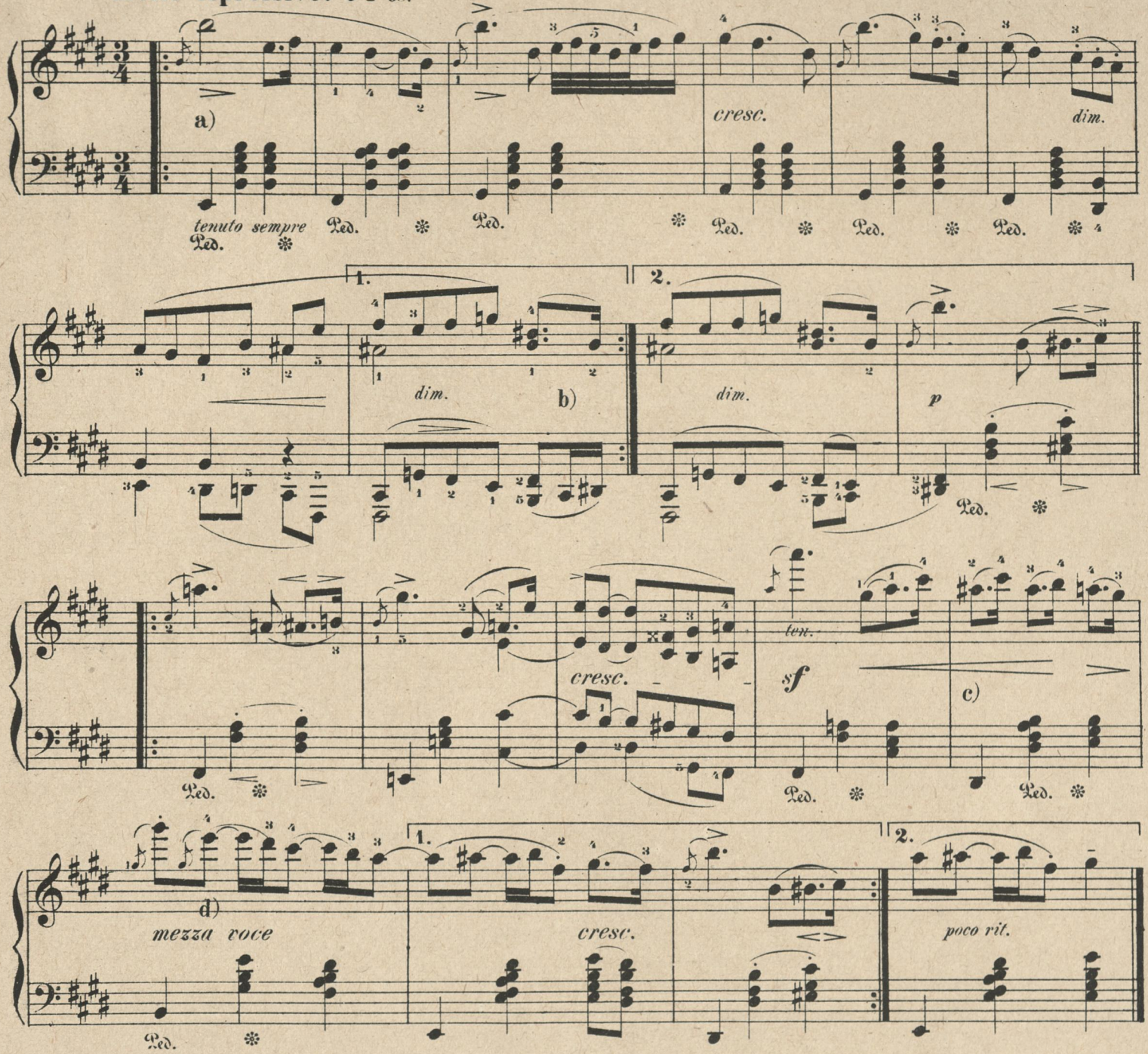
a) Die ausgeschriebenen Arpeggien sind wie alle anderen Verzierungen der ausnahmslosen, leider vielfach in Vergessenheit gerathenen Regel unterworfen, dass ihre Anfangsnote auf den nämlichen Takttheil zu treffen hat, welchem die der Verzierung folgende Hauptnote in der Notation angehört.

a) *The written out arpeggios are, like all other embellishments, subject to the invariable rule, unfortunately in many ways forgotten, that their initial note should fall upon the same metrical part to which the principal note following the embellishment in the notation belongs.*

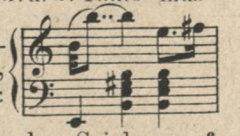


Var. I.

Molto espressivo. ♩ = 58.



a) Dieser neue Gesang (eine Variation nach altem Herkommen kann wenigstens der erste Theil nicht genannt werden) muss bei aller erforderlichen Weichheit des Anschlages mit grossem und breitem Tone vorgetragen werden. Die „Vorschläge" im **1.3.u.5.** Takte müssen, wie auch weiterhin, der eben erwähnten Regel für die Verzierungen gemäss, genau mit der Bassnote zusammenfallen:

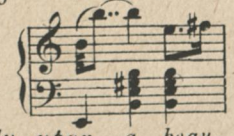


b) Ein ganz besonderes Studium möge der Spieler auf schönen Vortrag der Varianten desjenigen Taktes verwenden, welcher entweder behufs Wiederholung des Abschnittes zurück- oder in den nächsten Abschnitt überleitet. Die Repetition ist hier psychologisch nothwendig und nicht aus raditionneller Gewohnheit mechanisch hervorgegangen. Kleine Tempofreiheiten, z. B. ein gewisses Zögern, wenn sämmtliche Stimmen zugleich harmonisch wechseln, sind mehr als blos zulässig. Ein Gleiches gelte für Variation IV.

c) Die Oberstimme muss die vorgeschriebene Bindung sehr exact ausführen, demnach trochäisch _⌣, nicht jambisch ⌣_ deklamiren, d. h. das Sechzehntheil nicht als Auftakt zum folgenden punktirten Achtel auffassen. Naturalistischen Musikfreunden wird dieser Zwang anfänglich etwas widerhaarig erscheinen.

d) Auch diese Phrasirung, welche übrigens durch den beigegebenen Fingersatz genügend verdeutlicht ist, wird Dilettanten einige Mühe verursachen. Man vergleiche zu dieser Stelle die Anmerkung a) auf Seite **108** (Fantasie Op **77**) des ersten Bandes.

a) *This new melody (at least the first part cannot be called a variation according to ancient usage) should be delivered at once with all requisite delicacy of touch and with a large and broad tone. The appoggiaturas in measures 1, 3, and 5 should, as also farther on, be struck exactly with the bass-note, conformably to the rule for embellishments mentioned just before.*



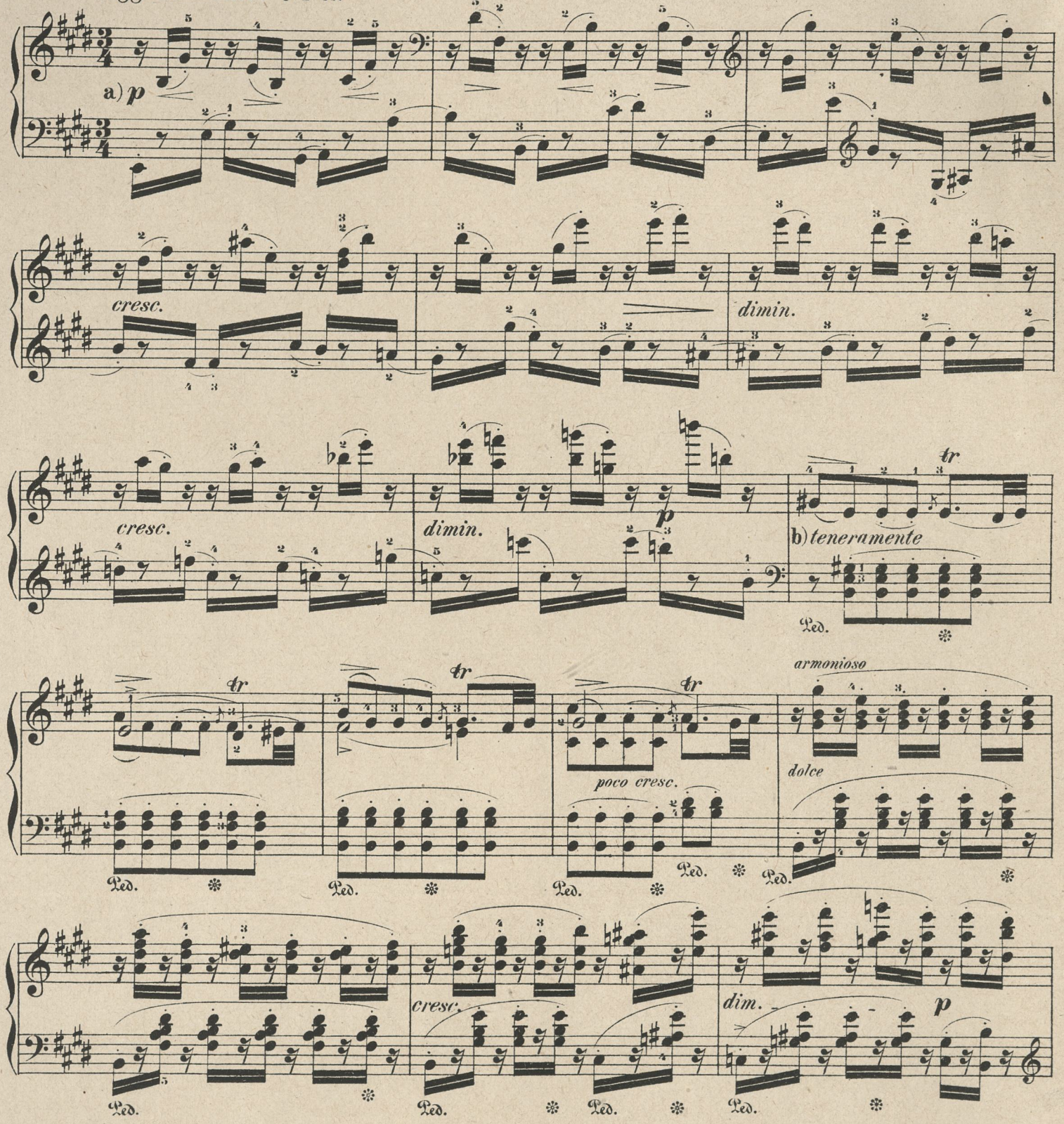
b) *Let the player bestow special study upon a beautiful delivery of the variants of that measure which either leads back for the sake of repetition of the section, or leads over into the next section. The repetition is here psychologically necessary, and has not sprung mechanically from traditional custom. Slight variation of tempo, e. g., a certain ritardando, when all the voices change harmonically at once, are more than merely admissible. The same thing applies to Var. IV.*

c) *The prescribed legato must be executed in the upper voice with great exactness, accordingly must declaim trochaically, _⌣ not iambically, ⌣_ i. e., not conceiving the 16th-note as arsis to the following dotted eighth-note. To naturalistic music-amateurs this restraint will at first seem "against the grain."*

d) *This phrasing also, which however, is sufficiently made clear by means of the fingering added, will cause some trouble to dilettanti. Compare at this place the Remark (a), page 108, Vol. I (Fantasia, Op 77).*

Var. II.

Leggieramente. ♩ = 60.

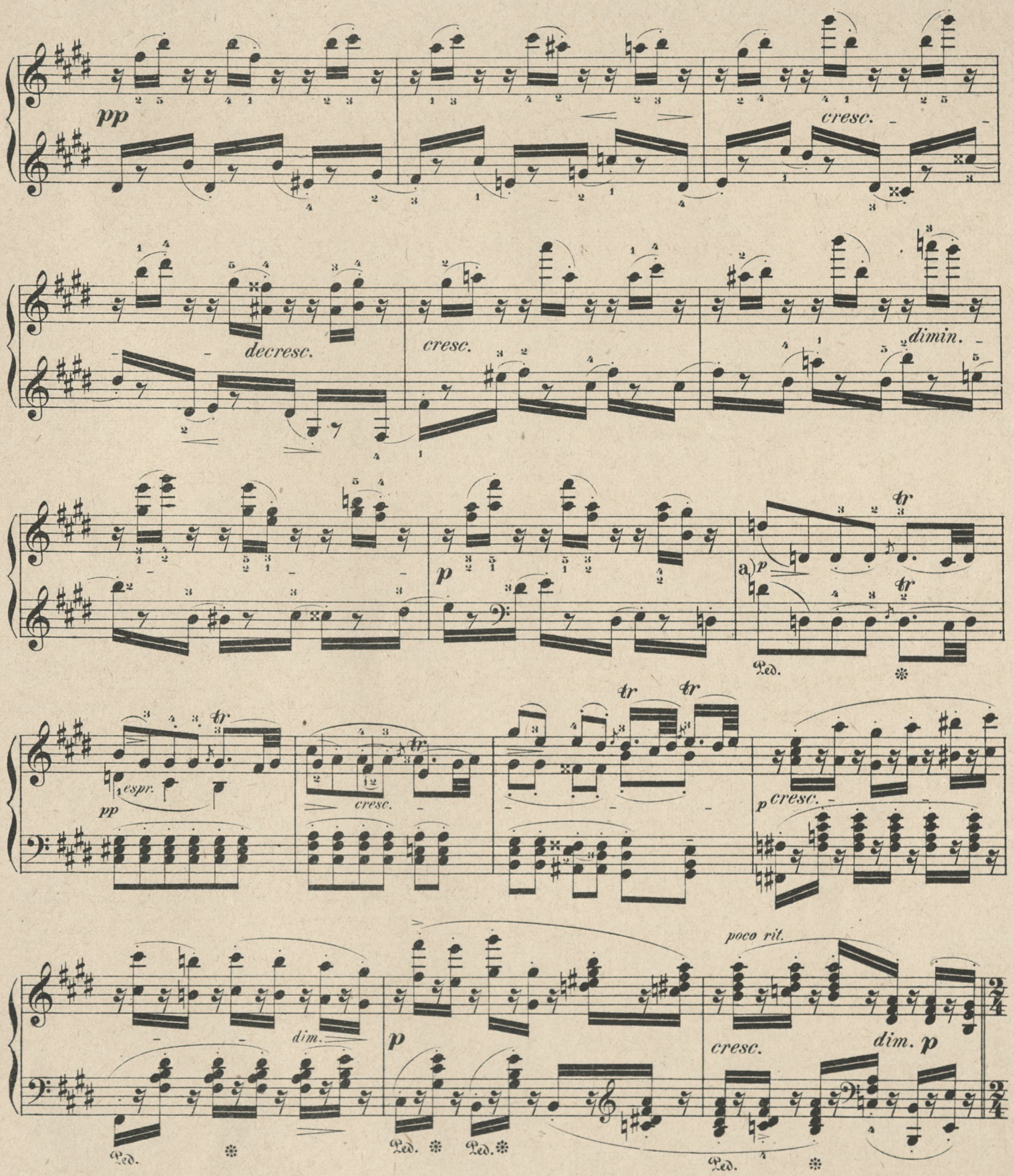


a) Die sehr treu reproduzirten Lineamente des Themas im ersten Theile dieser „Doppelvariation", wie Herr v. Lenz sie richtig bezeichnet, müssen bei aller spielenden Leichtigkeit des Anschlags deutlich in das Ohr fallen. Auf einen empfindungsvollen Vortrag wird die Neben-studie, diese 8 Takte ¾ Takt als 12 Takte ¾ Takt zu üben, von erspriesslichem Einflusse sein.

b) Die unendlich kleinen, aber für einen warm pulsirenden Vortrag unendlich wichtigen Detailschattirungen, welche die folgenden vier Takte erheischen, ergeben sich für den intelligenten Spieler von selbst, wenn er sich die Mühe nimmt, sich alle einzelne Melismen vorzusingen. Nur sei bemerkt, dass eine ruhende Stimme, wenn sie unter der bewegteren liegt, aus Gründen der Akustik stets ein wenig stärker hervorgehoben werden muss.

a) *The very faithfully reproduced lineaments of the theme in the first part of this "double variation," as Herr von LENZ correctly calls it, should fall distinctly upon the ear, in spite of all possible lightness of touch. The secondary study, i. e., practicing these 8 measures of ¾ time as 12 measures of ¾ time, will exert a profitable influence upon an expressive delivery.*

b) *The infinitely small, but for a warmly pulsating delivery infinitely important, details of shading required by the following four measures, will occur to the intelligent player spontaneously, if he will take the trouble to sing to himself all the separate embellishments. Let us only remark, that a sostenuto voice, when lying below the more movable one, must because of acoustical reasons, be brought out a little more strongly.*

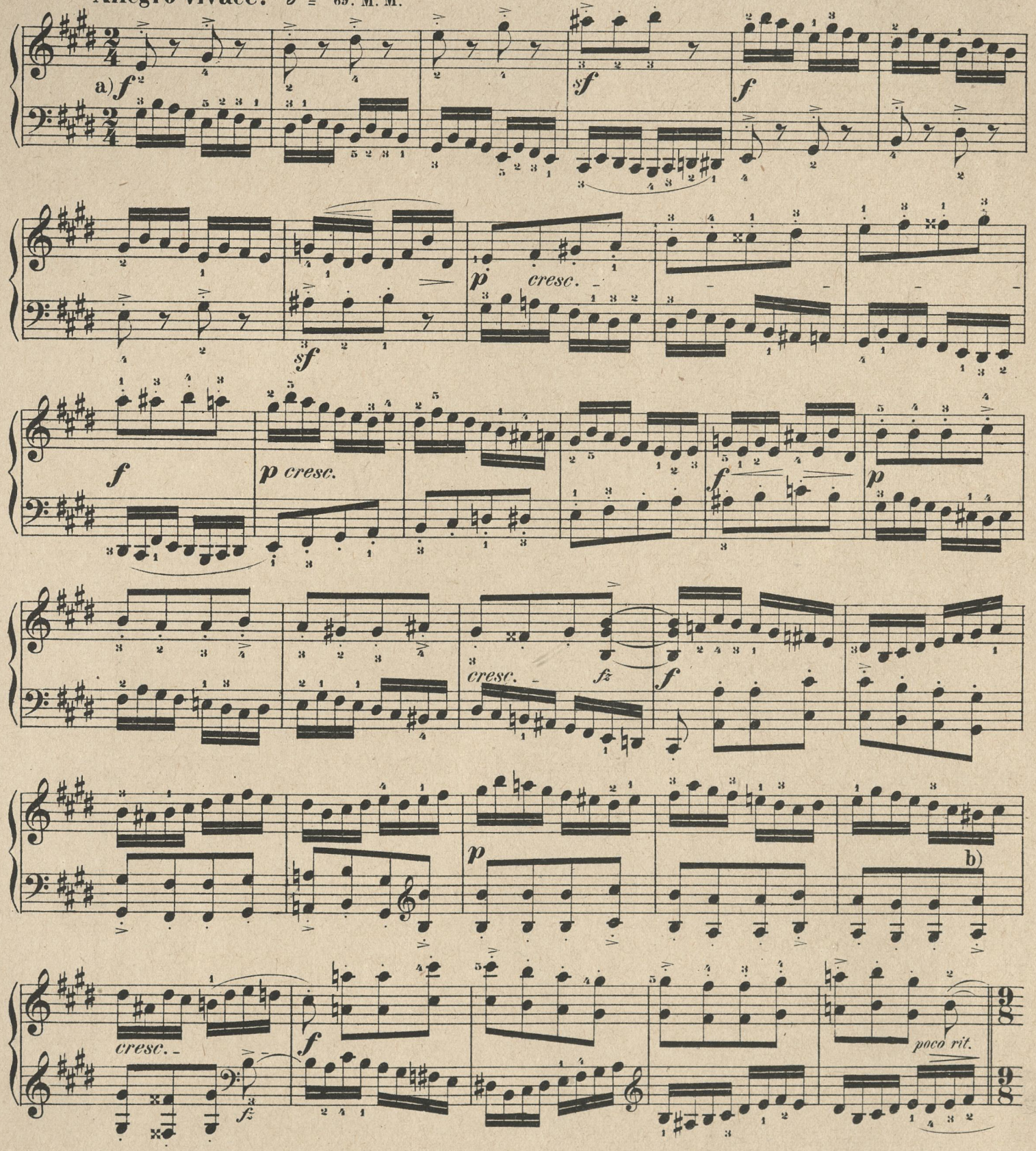


a) Die zu Grunde liegende „latente“ Harmonie ist der H moll Sextaccord und der richtige Vortrag des Taktes hängt von dem Herausempfinden dieser Harmonie ab.

a) *The “latent” harmony lying at the foundation is the* B-*minor sextachord, and the correct delivery of the measure depends on feeling this harmony present.*

Var. III.

Allegro vivace. 𝅗𝅥 = 69. M. M.



a) Dieses launige Intermezzo, von so wohlthuendem Contraste für die Folge und damit für die Architektonik des Ganzen, darf nicht zum „Virtuosenstückchen“ degradirt und somit nicht in grösserer Geschwindigkeit gespielt werden, als ein deutlicher Vortrag der Sechzehntheile im „non legato“ (aber natürlich auch „non staccato“) verstattet.

b) Das erste Mal, als die Melodie in der Oberstimme stand, hatte sie statt *„a“* ein unzweideutiges *„ais.“* Es ist kein Grund vorhanden, die eine Version nach der andern zu corrigiren. In den Bass verlegt, übernimmt die Melodie eben auch die Functionen eines Basses und demgemäss klingt *„a“* hier kräftiger und entschiedener.

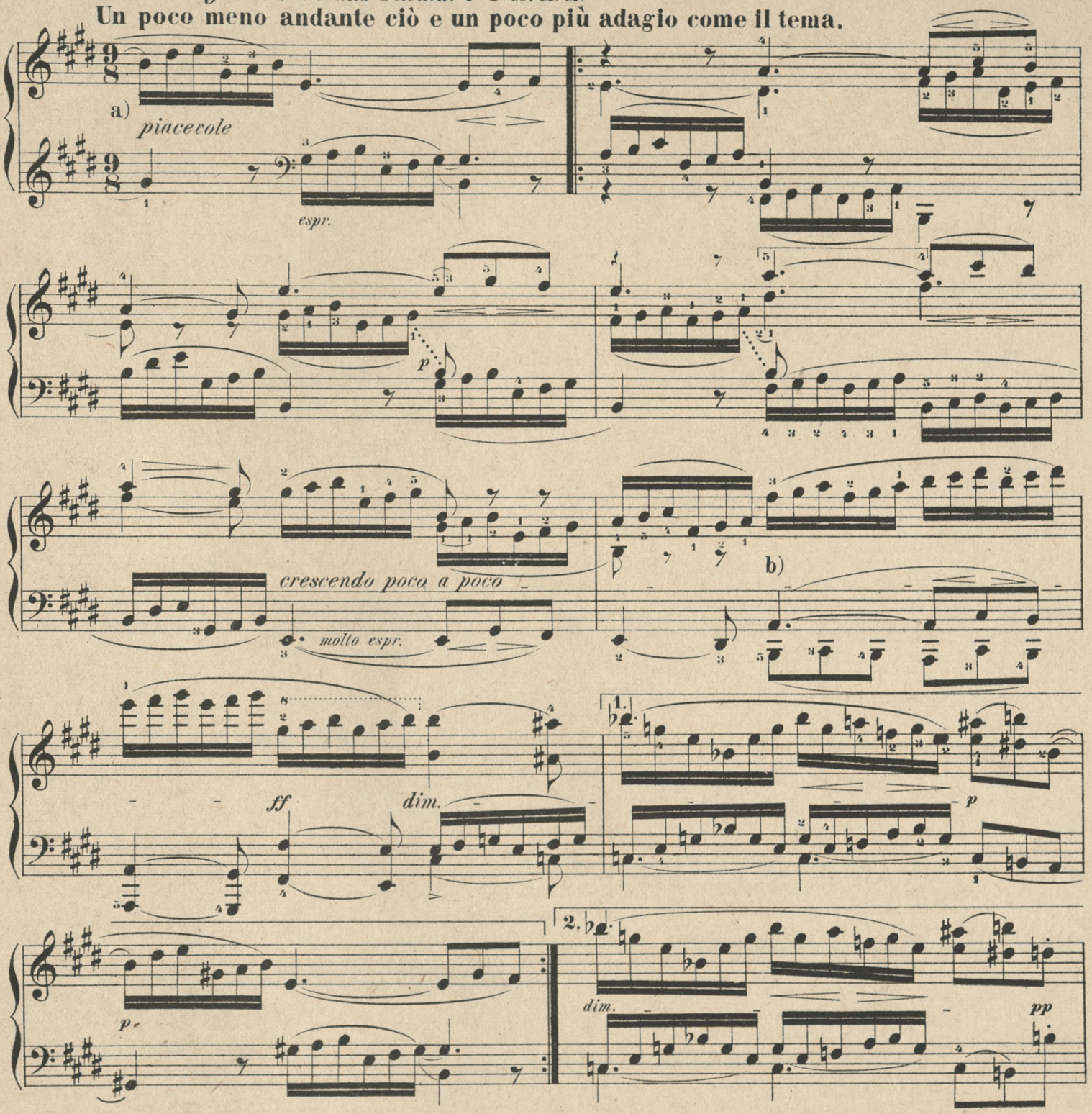
a) *This capricious intermezzo, of so agreeable a contrast for what follows, and, at the same time, for the architecture of the whole, should not be degraded to a “show-piece,” and, consequently, not be played faster than a distinct delivery of the 16th-notes in “non legato” (but of course also in “non staccato”) allows.*

b) *The first time the melody appeared in the upper voice, it had an unambiguous “a-sharp” instead of “a”. No reason exists for correcting one version in conformity with the other. Transposed into the bass, the melody assumes precisely the very functions of a bass, and accordingly “a” sounds here stronger and more resolute.*

Var. IV.

Etwas langsamer, als das Thema. ♩ = 50. M. M.

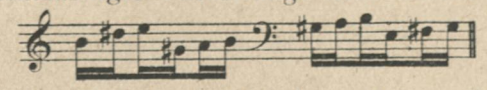
Un poco meno andante ciò e un poco più adagio come il tema.



a) Es wird dem Herausgeber wohl nicht als eine Verirrung in das Gebiet der „Programmmusik“ ausgelegt werden, wenn er als beste Anleitung zum schönen Vortrage dieses Meisterstücks von polyphonem (imitatorischen) Gesange die Erinnerung an Göthe's Worte im ersten Monolog des „Faust“ empfiehlt:

Wie Himmelskräfte auf- und niedersteigen
Und sich die gold'nen Eimer reichen!

Die Detailschattirungen ergeben sich aus einer seelenvollen Auffassung des Hauptmotivs von selbst. Bei Ausführung der wunderbaren Begleitung hüte man sich vor triolenmässiger Phrasirung. Also stets:



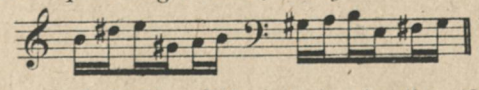
b) Die neue Leipziger Ausgabe setzt an Stelle des „*h*“ im Basse ein „*dis*,“ welches unschön wirkt, es müsste denn an das vorausgehende Achtel der Melodie angebunden werden.

a) *It will hardly be construed as a straying on the Editor's part into the province of “program-music,” if he recommends, as the best guide to the beautiful delivery of this masterpiece of polyphonic (imitative) song, the recalling of Goethe's words in the first monologue of “Faust:”*

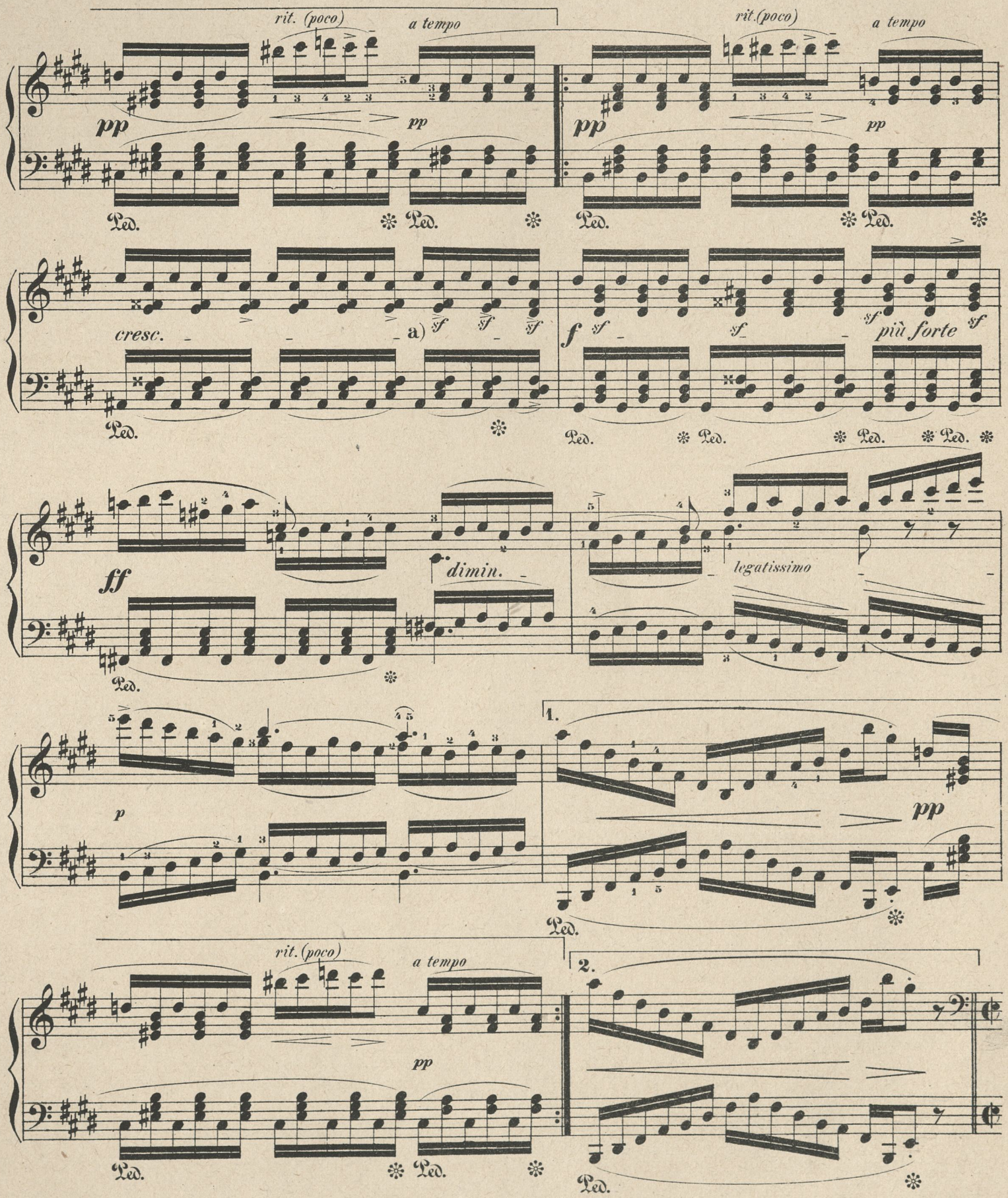
“How powers celestial, rising and descending,
Their golden buckets ceaseless interchange!”

(Anna Swanwick's translation. London, Bell and Daldy.)

The detailed shadings result from a soulful conception of the principal motive. In executing the wonderful accompaniment we should beware of triplet-like phrasing. Thus, always:



b) *The new Leipsic edition puts in the place of* “b” *in the bass a* “d-*sharp*,” *which has an ugly effect; unless it is tied to the preceding eighth-note of the melody.*



a) Das „sforzato“ auf den grammatisch accentuirten Sechzehntheilen, wie es die früheren Ausgaben theilweise und schwankend, die Leipziger Gesammtausgabe mit grösster Bestimmtheit setzt, hat keinen Sinn, da es nicht auf die volle Harmonie fällt und z.B. im folgenden Takte ganz neutrale Töne trifft, also nur eine leere und zugleich schroffe Wirkung hervorbringt.

a) *To put the "sforzato" on the grammatically accentuated 16th-notes, as the earlier editions partly and vacillatingly did, but which the Leipsic collective edition does with the greatest positiveness, has no meaning, as it does not fall on the full harmony, and, e. g., in the following measure affects quite neutral tones, thus producing only an empty and, at the same time, uncouth effect.*

Var. V.

Allegro, ma non troppo. 𝅗𝅥 = 92. M. M.

espr.

a)

f e sempre molto marcato il tema

cresc.

sfz

mf

cresc.

b)

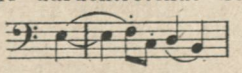
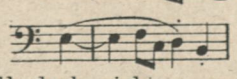
ten.

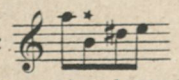
ten.

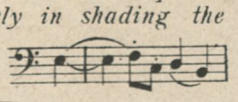
f

ten.

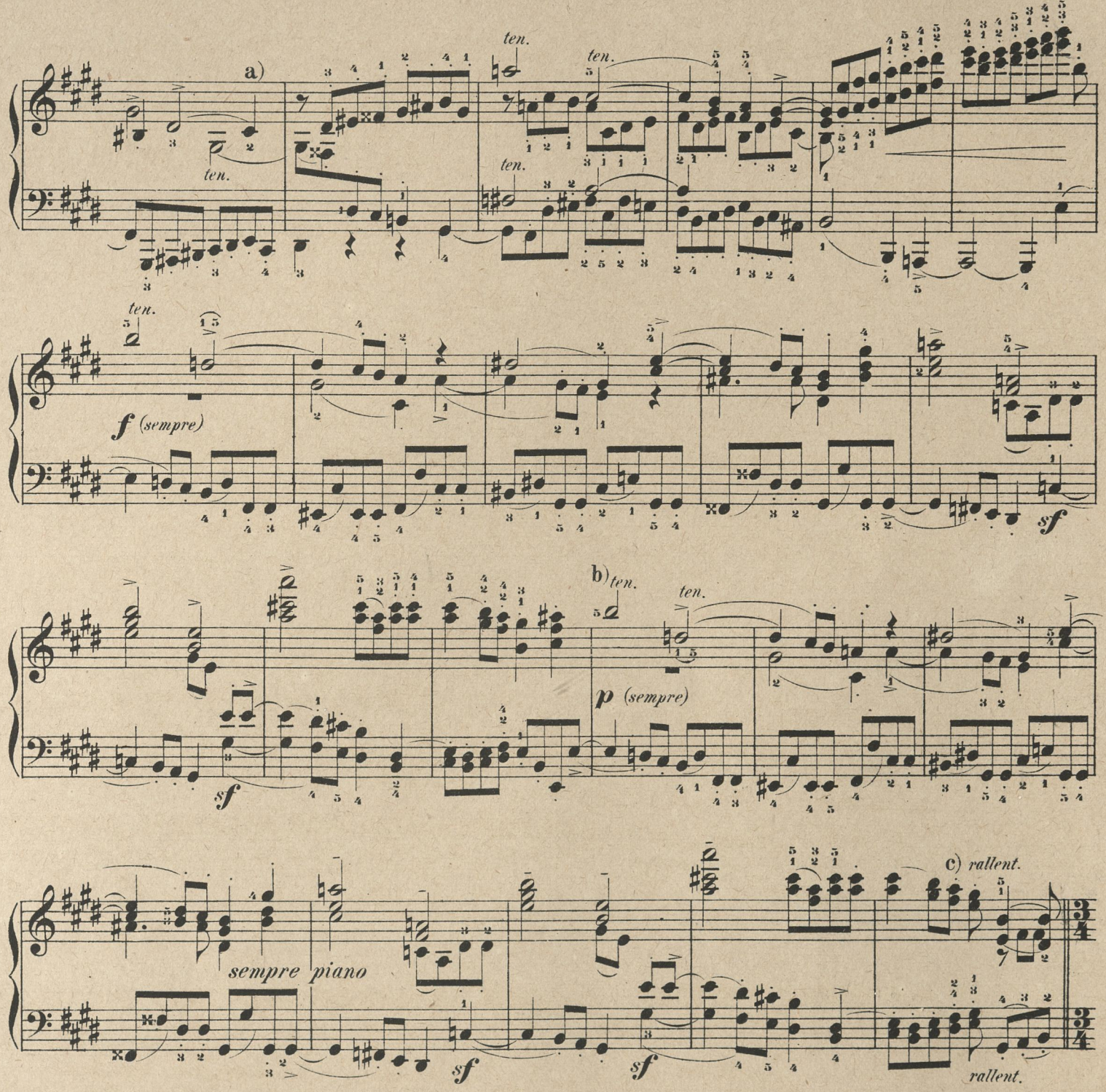
sempre f

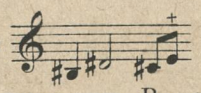
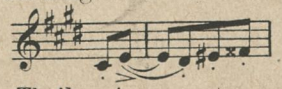
a) Eines der besten Hülfsmittel zum Hervorheben der wesentlichen Hauptstimmen bei der Ausführung von polyphonen Stücken auf dem Klavier ist die systematische Verwendung der verschiedenen Anschlagsgattungen, des Staccato, Legato und Non-Legato, als zwischen beiden in der Mitte stehend. Namentlich befördert der Staccato-Vortrag von Begleitungsfiguren die Durchsichtigkeit der getrageneren Stimmen, ohne dass der Spieler nöthig hätte, für letztere grössere Kraftanstrengungen zu machen. Der Herausgeber glaubt nicht zu subjectiv verfahren zu sein, wenn er die zurücktretende Stimme im zweiten Takte so nüancirt:  Die andere mögliche Nüancirung:  erscheint ihm weniger geschmackvoll, doch giebt er auch ihr den Vorzug vor einem unterschiedslosen Herabhämmern oder Hin- und Herschleichen der Töne.

b) Die neue Ausgabe hat:  ein Erratum, das nicht erst bewiesen zu werden braucht, da die Note „*h*“ weder melodisch noch harmonisch gerechtfertigt ist.

a) *One of the best helps for bringing out the essential principal voices when executing polyphonic pieces on the pianoforte, is the systematic application of the various kinds of touch, as, the staccato, the legato and the non-legato, which stands in the middle between both. The staccato-delivery of accompaniment-figures especially promotes the transparency of the more sustained voices, without the player being obliged to bestow greater exertions of strength on the latter. The Editor hopes that he is not proceeding too subjectively in shading the receding voice in the 2nd measure:*  *The other possible shading:*  *appears to him less tasteful, yet he prefers even this to an indistinguishable hammering or crawling to and fro of the tones.*

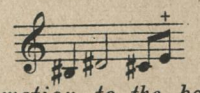
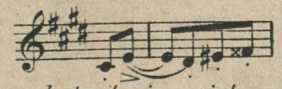
b) *The new edition has:*  *a mistake that does not need to be proved, inasmuch as the note* “b” *is neither melodically nor harmonically justified.*



a) Die neue Ausgabe hat:  Die Lahmheit dieser unnützen Gegenbewegung zum Basse liegt ebenfalls auf der Hand. Hätte der Componist dieses *„e“* wirklich beabsichtigt, so hätte er es sicher an das erste Achtel (statt der Pause) des nächstfolgenden Taktes vorhaltsweise vor *„dis“* angebunden: 

b) Diese Wiederholung des zweiten Theiles im ununterbrochenen *„piano“* gibt eine ästhetisch nothwendige Vorbereitung für die Schlussvariation.

c) Ein „rallentando“ ist unerlässlich. Der Herausgeber glaubt durch das am Schlusse jeder der ersten drei Variationen vorgeschriebene *„poco rit.“* eine allzu überraschende Auffälligkeit desselben an dieser Stelle verhindert zu haben.

a) *The new edition has:*  *The tameness of this useless contrary motion to the bass is likewise evident. If the composer had really intended this* “e”, *he would surely have tied it to the first eighth-note (instead of the rest) in the next measure, as a suspension before* “d-*sharp*”: 

b) *This repetition of the second part in uninterrupted* “piano”, *furnishes an esthetically necessary preparation for the closing variation.*

c) *A “rallentando” is indispensable. The Editor believes to have prevented a too surprising conspicuousness of the same at this place, by placing* “poco rit.” *at the close of each of the three variations.*

Var. VI.

a) **Tempo primo del tema.**

Sempre sostenuto ed espressivo

cantabile

ten.

ten.

pp

crescendo

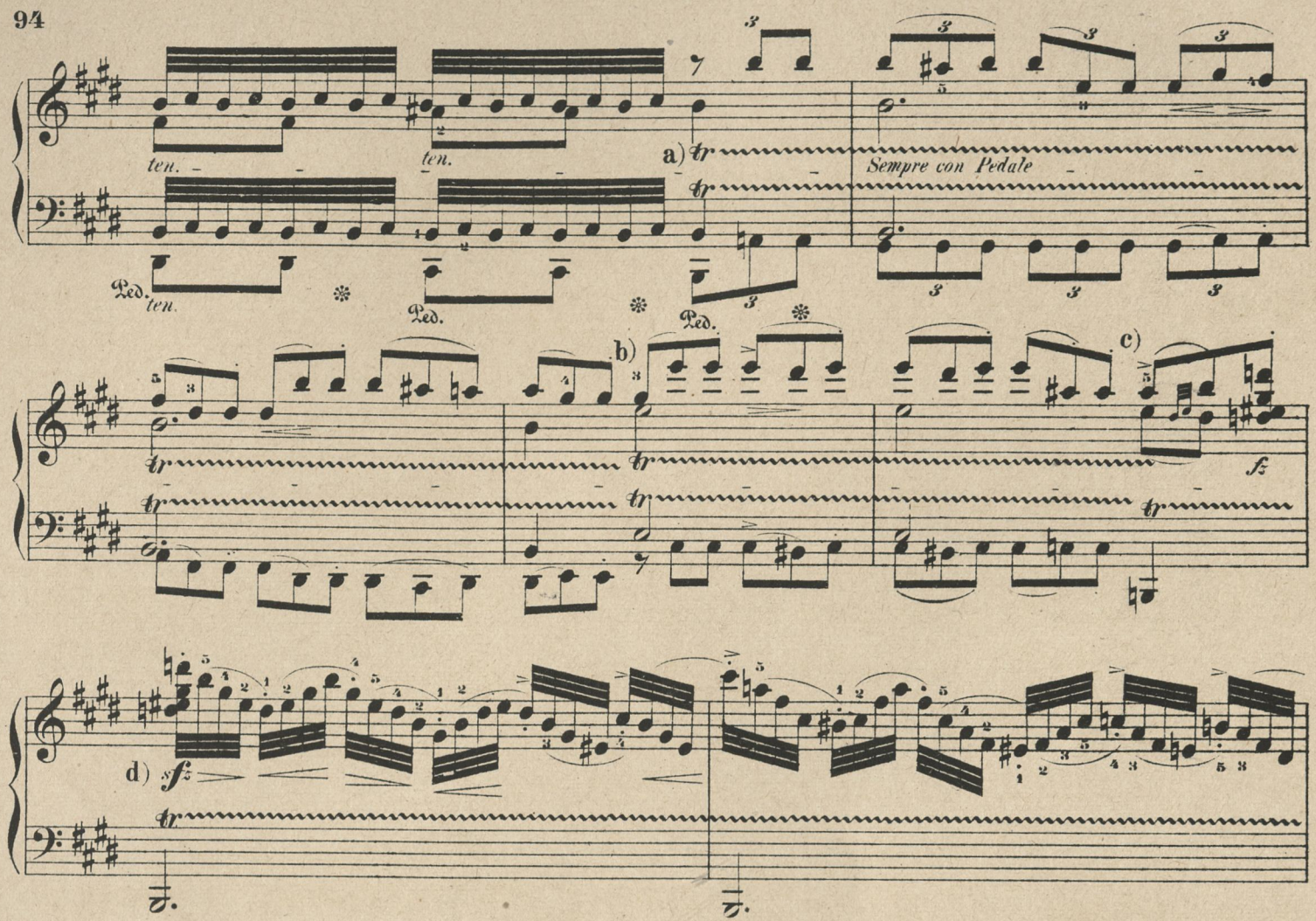
poco a poco

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

Ped. * Ped.

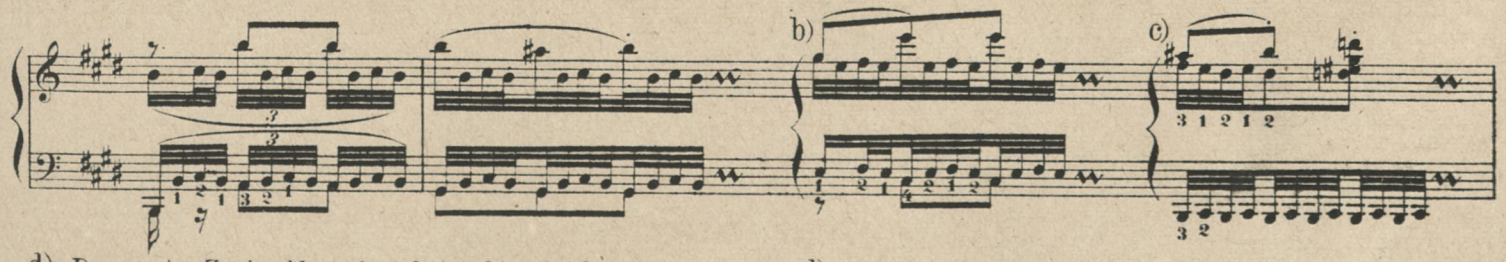
a) Der Componist hat zwar das Zeitmaass des Themas vorgeschrieben, doch ist zu befürchten, dass die beabsichtigte Steigerung durch eine allzueilfertige Ausführung der Triller an Glanz und Würde einbüssen könnte; eine Reduction der Geschwindigkeit der Bewegung von ♩= 60 auf etwa ♩= 56 möchte daher am Platze sein, zudem die Beibehaltung eines festen Tempo, welche beim Übergange aus vier- in dreitheilige Bewegung- und umgekehrt- ihre eigenen Schwierigkeiten hat, hier ein unabweisbares Erforderniss bildet.

a) *The composer has, it is true, indicated the tempo of the theme, yet it is to be feared that the intended intensification might suffer in splendor and dignity by a too hasty execution of the trills; a reduction of the rapidity of the movement, from ♩= 60 to_ say_ ♩= 56 might therefore be well, especially as the keeping a fixed tempo (which, at passing from 4-part into 3-part movement, and vice-versa, has its own difficulties), here forms a peremptory requisite.*



a) Aus den beim letzten Satze von Op. 53. und dem ersten von Op. 106. gegebenen Anweisungen für gleichzeitige Ausführung einer Melodie und deren Begleitung durch eine trillernde Füllstimme in der nämlichen Hand kann sich der Spieler zwar das Nöthige für Lösung der hier gestellten Aufgabe zurecht legen; doch wollen wir zur nochmaligen Orientirung einige Beispiele für die Ausführung im vorliegenden Falle folgen lassen:

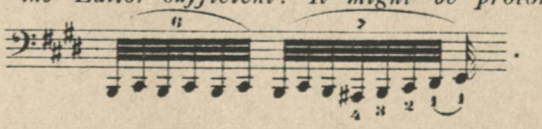
a) *From the instructions given at the last movement of Op. 53 and the first one of Op. 106, for executing at the same time a melody and its accompaniment (consisting of a trilling padding-voice) in the same hand, the player can, it is true, see what is necessary, to solve the problem here placed before him; we will, however, for posting him once more, give some examples for the execution in the present case:*



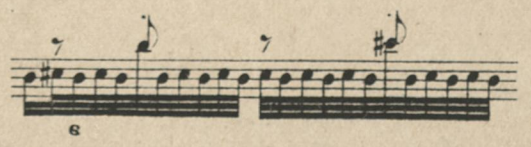
d) Das erste Zweiunddreissigstel ist hier in der rechten Hand, später in der linken, jedesmal mit scharfem Accente abzustossen, die übrigen Noten sind zu schleifen. Diese eigenthümliche Figur spielt im ersten Satze Op. 110. eine bedeutende Rolle und können somit für diesen hier die nöthigen Vorstudien gemacht werden. Die linke Hand muss consequent die frühere Trillerbewegung fortführen, also sechs und dreissig Noten auf den Takt bringen, gewissermaassen Zweiunddreissigstel in einem $\frac{9}{8}$ Takte spielen

d) *The first 32d-note is here to be cut of every time with sharp accent in the right hand, afterwards in the left; the other notes are to be slurred. This peculiar figure plays an important role in the 1st movement of Op. 110, and, therefore, the necessary preliminary studies for this may be made here. The left hand should consistently continue the former trill-motion, thus bringing 36 notes to the measure, in a certain way playing 32d-notes in a $\frac{9}{8}$ metre.*

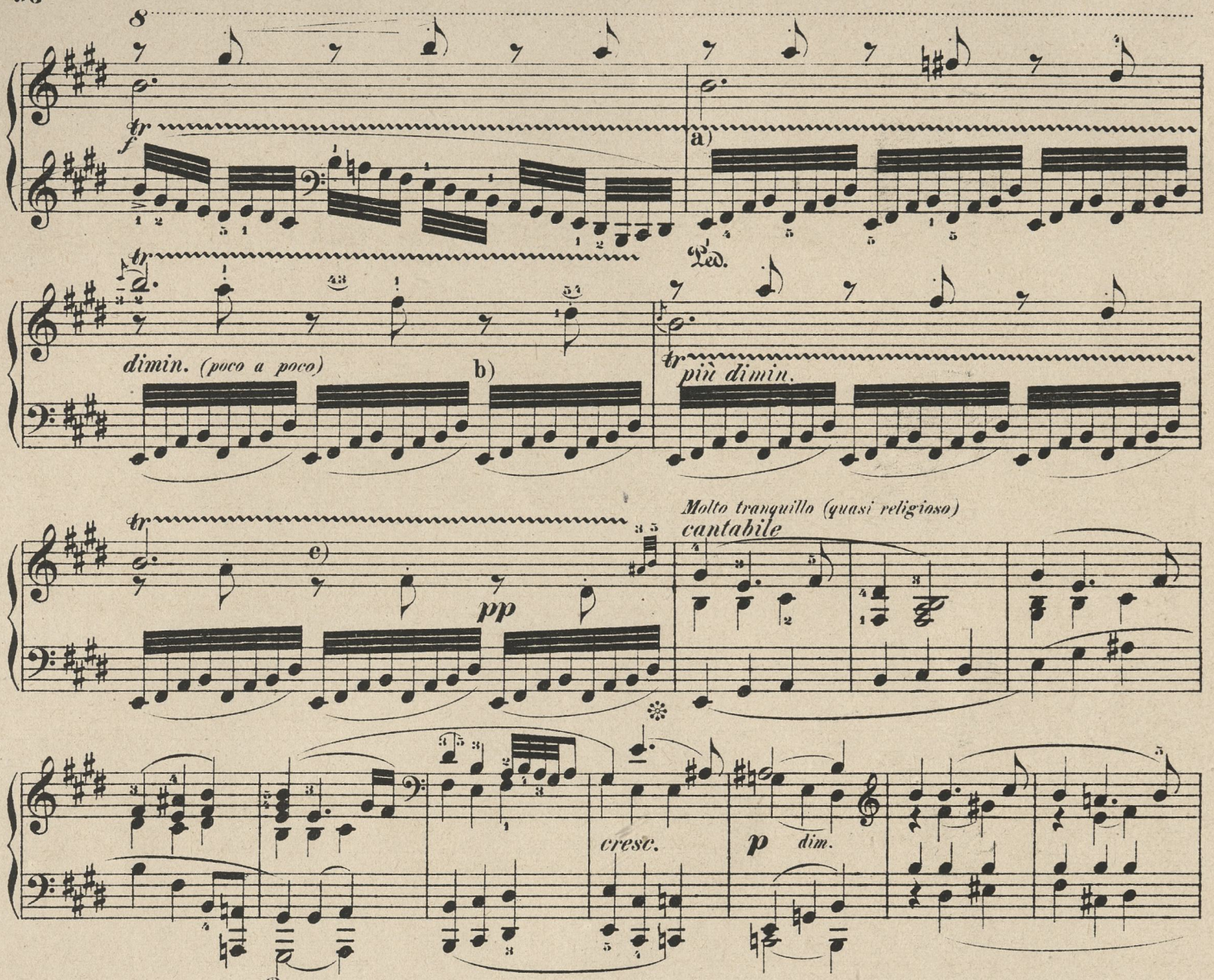
a) Der angegebene Nachschlag erscheint dem Herausgeber unzureichend. Man möge denselben verlängern:
The term given does not seem to the Editor sufficient. It might be prolonged.

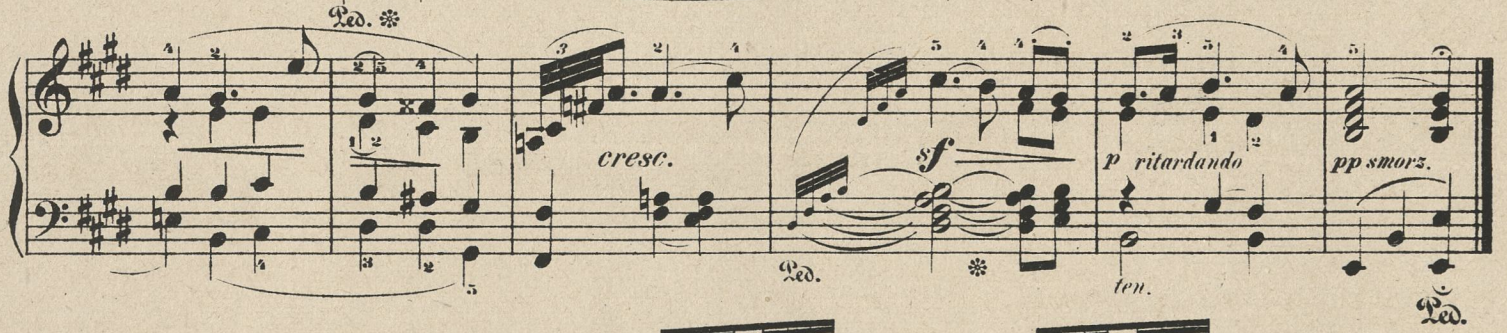


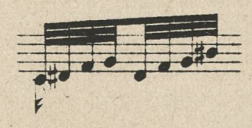
b) Ausführung der Triller in der rechten Hand:
Execution of the trills in the right hand:

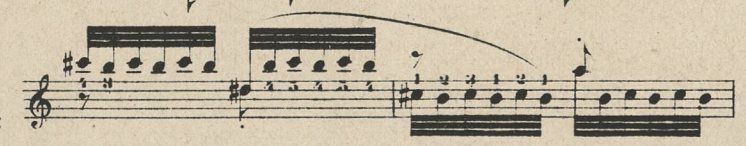


u. s. w.
etc.





a) **Die Bassfigur ist nicht so zu verstehen:** *The bass-figure is not to be understood thus:*  **sondern:** *but:*  .

b) **Das Herabgleiten des Trillers werde folgendermaassen ausgeführt:** *The descent of the trill should be executed thus:*  , **in möglichstem Legato.** *with the utmost possible legato.*

c) Der Herausgeber ist der Version Franz Liszt's gefolgt, welcher die in einigen Ausgaben vorhandene Lücke, (das Abbrechen der Melodie auf *a*) durch die Töne *fis* und *dis* auf dem vierten und sechsten Achtel — analog den drei vorhergehenden Takten — ergänzt hat. Die letzten Noten vor dem Wiedereintritt des Themas, namentlich der Nachschlag des Trillers müssen etwas verzögert werden, um jener so wunderbar beruhigenden Rückkehr auch den Schein einer gewissen Absichtlichkeit zu benehmen. Das Thema selbst werde mit noch einfacherem Ausdrucke gespielt als bei Beginn des ganzen Satzes, gleichsam wie ein recapitulirender Epilog, wie eine Erinnerung. Die letzten Takte dürfen nur „hingehaucht" werden.

c) *The Editor has followed FRANZ LISZT'S version, which fills up the gap found in some editions (the breaking off of the melody on* a), *by means of the tones* f-*sharp and* d-*sharp on the 4th and 6th quarter-notes — analogous to the preceding three measures. The last notes before the re-entrence of the theme, especially the turn of the trill, should be somewhat delayed, in order to deprive that so wonderfully soothing return even of the appearance of having been designed. Let the theme itself be executed with still simpler expression than at the beginning of the movement, as if it were a refrain, a recapitulating epilogue, a reminiscence. The last measures should merely be "breathed."*

SONATE

für das Pianoforte
von

L. van BEETHOVEN.

Op. 110.

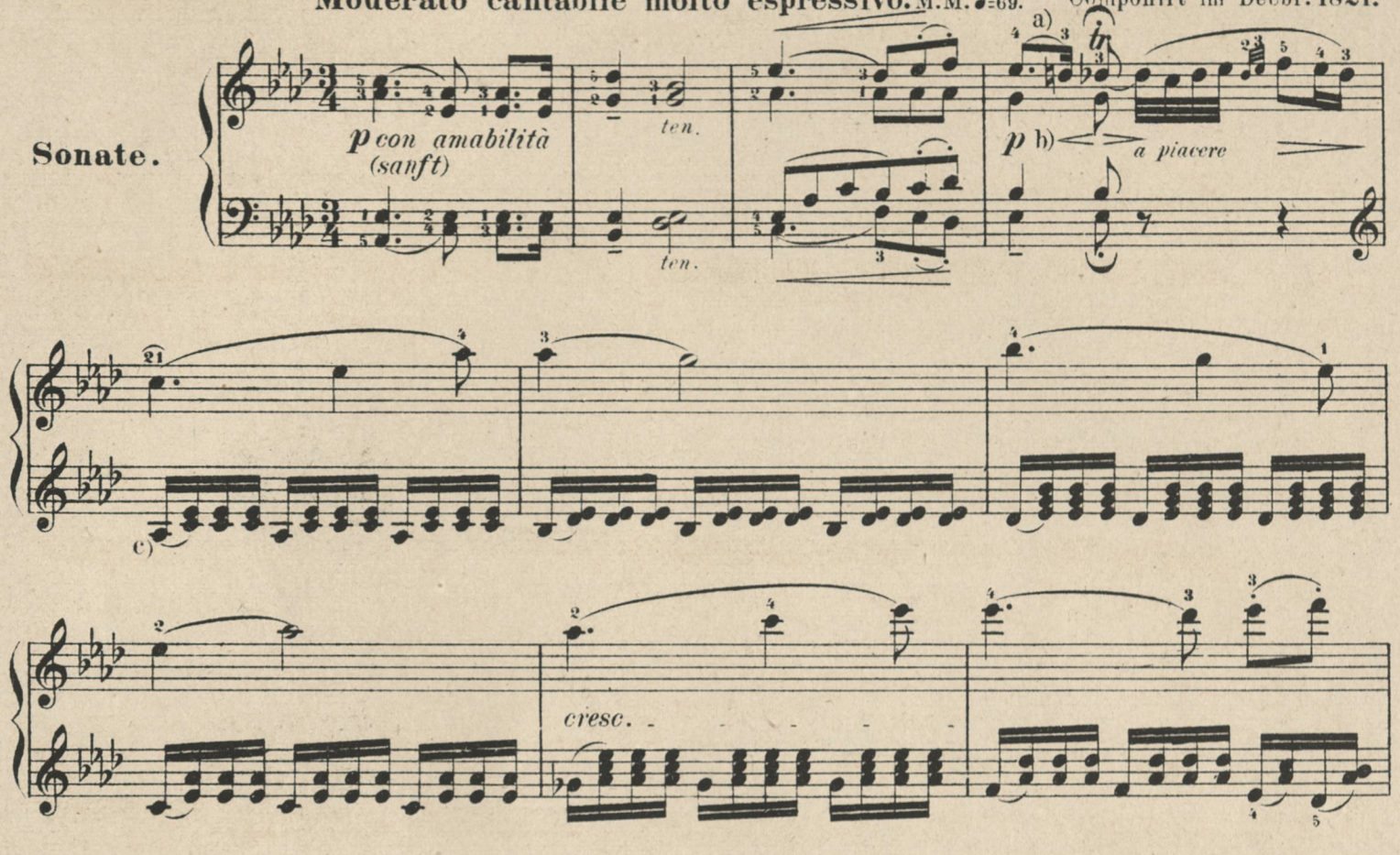
SONATA

for the Pianoforte
by

L. van BEETHOVEN.

Op. 110.

Moderato cantabile molto espressivo. M.M. ♩=69. Componirt im Decbr. 1821.

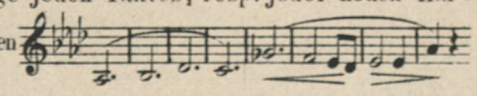


a) Das Czernysche Zeitmaass: ♩= **76** will dem Herausgeber zu lebhaft erscheinen, da er A. B. Marx's Ansicht vom Adagio = Charakter dieses „Allegro" vollkommen theilt, zugleich jedoch zugesteht, dass in den Momenten leidenschaftlicherer Erregtheit über die Angabe ♩ = **69** hinausgeschritten werden darf, wie andererseits auch zu merklichen Zögerungen mehrfach Veranlassung geboten wird. Es sei hier gestattet, C. M. v. Webers beredte Worte zu citiren, welche das von uns im Verlaufe dieser Ausgabe häufig berührte Thema von der Elastizität (Relativität) des Tempo mit erschöpfender Klarheit erläutern:

„Der Takt (das Tempo) soll kein tyrannisch hemmender oder treibender Mühlenhammer sein, sondern dem Musikstücke das, was der Pulsschlag dem Menschenleben ist. Es gibt kein langsames Tempo, in dem nicht Stellen vorkämen, die eine raschere Bewegung forderten, um das Gefühl des Schleppenden zu verhüten, wie es kein Presto gibt, das nicht ebenso im Gegensatze den ruhigen Vortrag mancher Stellen verlangte, um nicht durch Uebereilen die Mittel zum Ausdrucke zu benehmen. — Beides übrigens, das Vorwärtsgehen, wie das Zurückhalten, darf nie das Gefühl des Rückenden, Stossweisen oder Gewaltsamen erzeugen; es muss stets nur perioden- und phrasenweise geschehen." (S. die Vorrede zur neuen Berliner Partiturausgabe der Oper „Euryanthe."

b) Der Fermatentakt muss ziemlich frei gespielt oder vielmehr gesungen, jedenfalls der Triller hinlänglich ausgedehnt werden, um die Gradationen <>, die sich auf seine Dauer beziehen, ohne Hast zur Darstellung zu bringen.

c) Eine, freilich nicht aufdringliche Betonung der Bass-schritte am Anfange jeden Taktes, resp. jeder neuen Harmonie, wird empfohlen

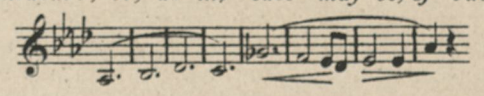


a) *CZERNY'S tempo:* ♩= **76** *seems to the Editor too animated, as he entirely shares A. B. Marx's view of the adagio-character of this "allegro;" at the same time, however, he admits that in the moments of more passionate excitement one may go beyond the mark* ♩= 69, *just as, on the other hand, there are various occasions for marked ritardos. It may be allowable here to cite C. M. v. WEBER'S eloquent words, which explain, with exhaustive clearness, the subject of the elasticity (relativity) of tempo often touched upon by us in the course of this edition:*

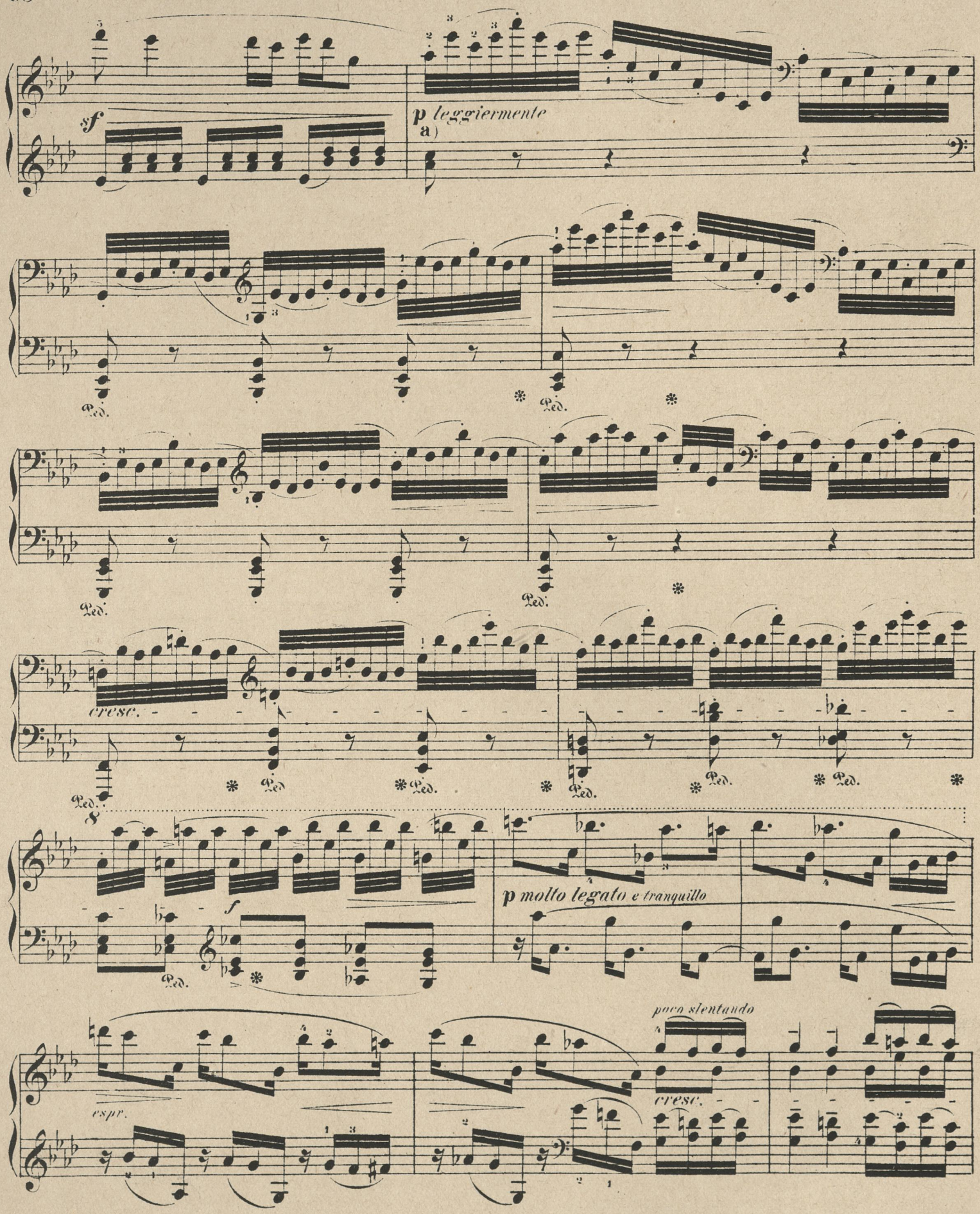
"The time (tempo) should not be a tyrannically restraining or driving mill-hammer, but should be to the musical composition what pulsation is to human life. There is no slow tempo in which places do not occur requiring a more rapid movement, in order to avoid the feeling of dragging; just as there is no presto that does not likewise, on the contrary, demand in many places a quiet delivery, in order not to take away, through over-haste, the means of expression. Both, however, the accelerando as well as the ritardando, must never give the impression of being pushed, jerked, or forced: it must always only be employed by periods and phrases." (See the preface to the new Berlin edition of the score of the Opera "Euryanthe".)

b) *The measure having the pause should be played, or rather sung, with tolerable freedom, the trill should, at all events, be sufficiently extended to show without haste the gradations <> relating to its duration.*

c) *We recommend an emphasizing — of course, not an obtrusive one — of the bass-progressions at the beginning of every measure, or, as the case may be, of each new Harmony.*

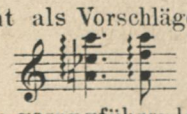


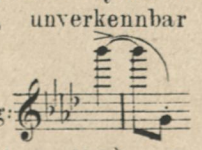
English translation by J. H. Cornell.
Copyright 1891 by Edward Schuberth & Co.



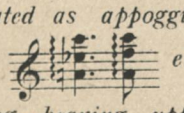
a) Dieser eigenthümlichen Spielfigur ist man bereits auf den letzten Seiten der Sonate Op. 109 begegnet; vgl. das an jener Stelle über die Ausführungserfordernisse Gesagte

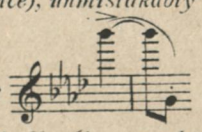
a) *We have already met with this peculiar passage in the closing pages of Sonata Op. 109; compare what is said at that place concerning the requirements for its execution.*

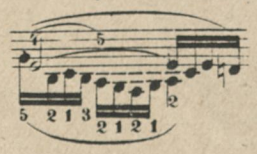
a) Die kleinen Noten sind nicht als Vorschläge zu behandeln; „gemeint“ ist jedenfalls:  u.s.w., nur mit besonderer Hervorhebung der gesangführenden Oberstimme.

b) Hier laden die ausdrucksvollen Bässe, deren Vortrag ein besonderes Studium erfordert, schon wegen ihrer rhythmischen Unabhängigkeit von der Oberstimme, unverkennbar zum Vorwärtsgehen ein. Der grosse Sprung:  ist nach unserer Ansicht melodisch (überschwänglich) aufzufassen, und desshalb möglichst gleitweise auszuführen.

c) Ob die eigentliche Intention des Autors nicht folgende gewesen sein mag, wollen wir zwar nicht unbedingt behaupten, aber doch der Erwägung vorlegen: 

a) *The small notes are not to be treated as appoggiaturas: what is “meant” is certainly this:*  *etc., only with special prominence of the song-bearing upper voice.*

b) *Here, the expressive bass (the delivery of which requires a special study, because of its rhythmical independence of the upper voice), unmistakably invites to an accelerando. The big leap:*  *is, in our opinion, to be conceived melodically (transcendentally), and, therefore, to be executed as much as possible as a glissando.*

c) *Whether the author's intention may not really have been the following, we will not, indeed, unconditionally maintain, but will submit it for consideration:* 

a) Die Nüanzirung des Autors: Der erste Takt jedesmal regungslos piano, der zweite immer ein wenig auf- und niederwogend, ist in beiden Händen wohl zu beachten. Das schliesst einen gewissen Tonfarbenwechsel in dem Vortrage der Hauptmelodie keineswegs aus. Der Spieler stütze seine Phantasie auf die Varietät der Orchesterblasinstrumente.

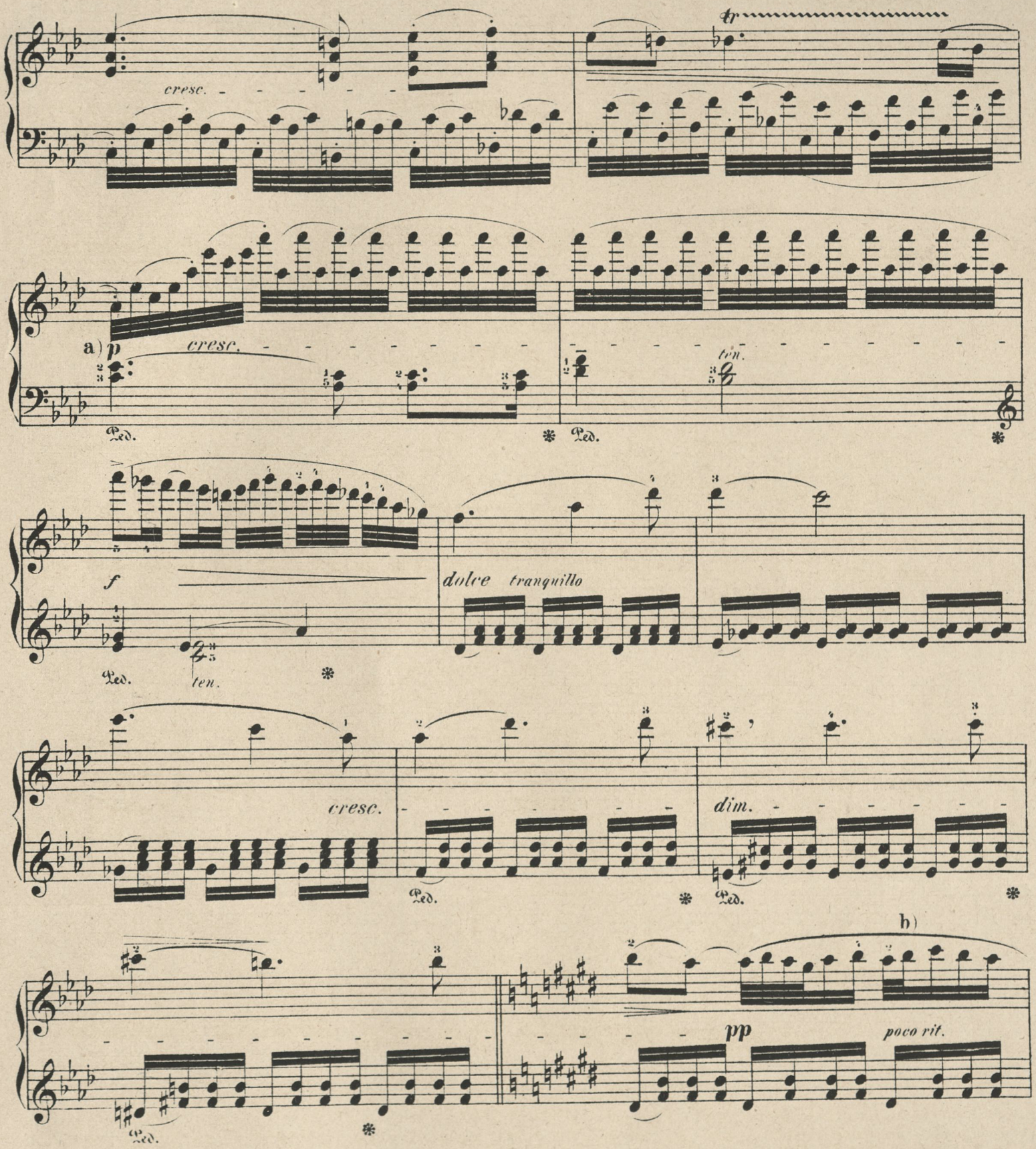
b) Die Triller haben hier beide Male mit der Hauptnote anzufangen, schon desshalb weil die Nebennote für b und h, (dasselbe c) Monotonie erzeugen würde. Um ferner einer gefährlichen Collision der Gegenbewegung mit dem Basse auszuweichen, reduzire man den zweiten Triller auf eine Quintole  ; die Sechzehntelpause, welche übrigens nicht auffällig sein darf, wird der Deutlichkeit des Folgenden zu Statten kommen.

c) Die glatte Ausführung der Spielfigur in der linken Hand verlangt einige Uebung, um somehr als die Rückkehr des ersten Motivs nur ätherisch „triumphiren" darf.

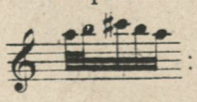
a) *The Author's shading is,— the first measure each time rigidly piano; the second always a little "wavy" carefully observed in both hands. This excludes by no means a certain change of tone-color in the delivery of the principal melody. Let the variety of orchestral wind-instruments influence the player's phantasy.*

b) *The trills must here begin each time with the principal note, for the reason that the accessory note for b-flat and b (the same note, c), would cause monotony. Furthermore, for avoiding a dangerous collision of contrary motion with the bass, we should reduce the second trill to a quintuplet:*  ; *the 16th-note rest, which, however, should not be striking, will enhance the distinctness of what follows.*

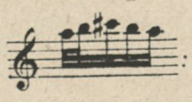
c) *The smooth execution of the passage in the left hand requires some practice, all the more as the return of the first motive should "triumph" only ethereally.*

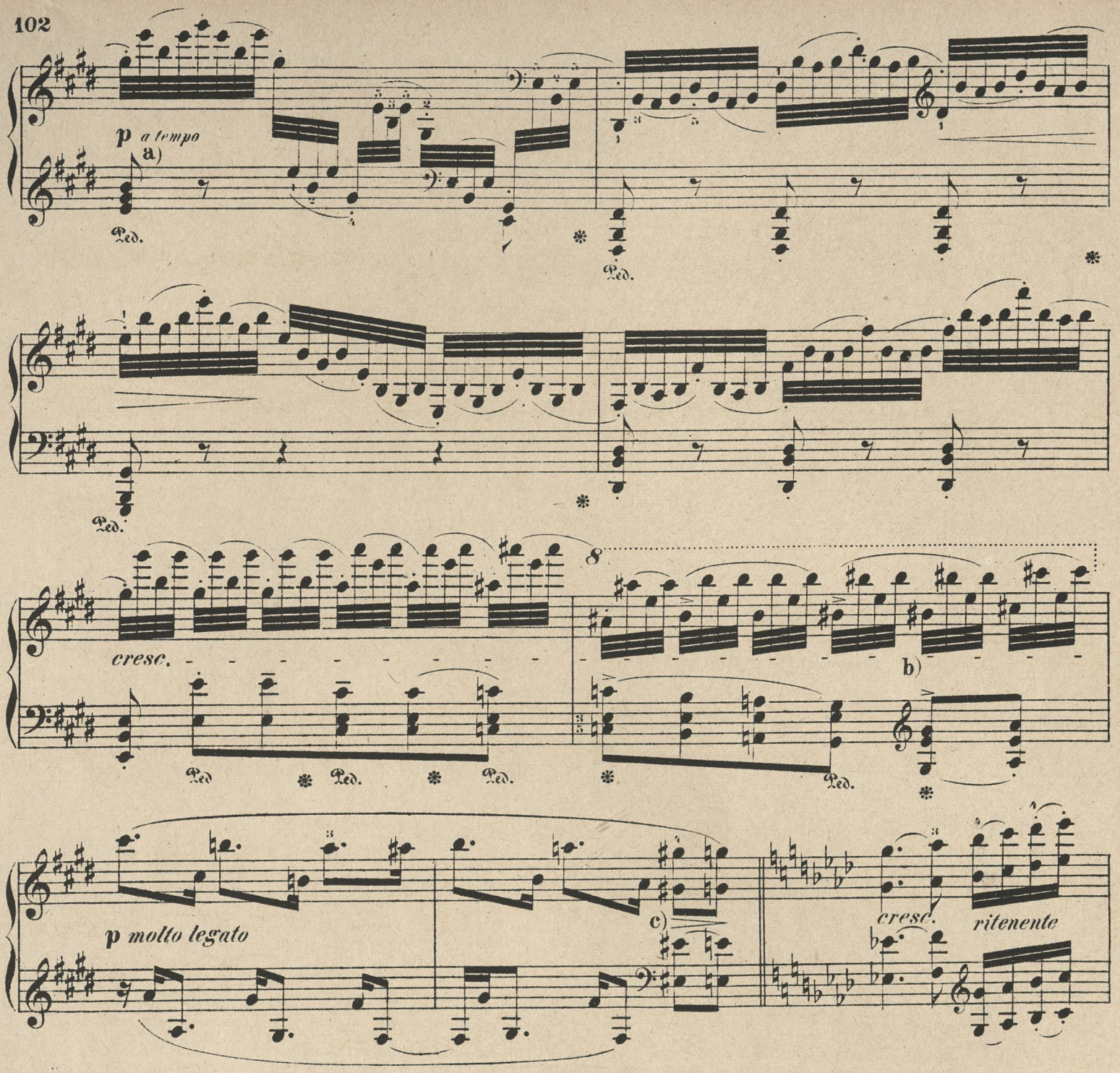


a) Der Eintritt des Hauptmotivs im Basse ist ziemlich enthusiastisch vorzutragen, der nächste Takt darf sogar beschleunigt werden, wogegen im dritten qualitativ und quantitativ bedeutend nachzulassen ist.

b)  : Die erste Hälfte dieser Figur darf nicht buchstäblich, mathematisch genommen werden; man spiele sie gleich einer Triole oder das Ganze als Quintole. Eine ähnliche Freiheit (um jede Eckigkeit zu vermeiden) darf, ja muss sich der Spieler erlauben: im ersten Takte des Adagios der Sonata quasi Fantasia Op. 27 No 1 Es dur, sowie im zweiten Takte des zweiten Satzes des C moll-Klaviercouzertes Op. 38.

a) *The entrance of the principal motive in the bass is to be executed with considerable enthusiasm, the next measure may even be accelerated, whereas, in the third, a considerable slackening, in quality and quantity, must take place.*

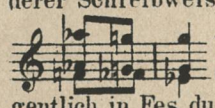
b)  : *The first half of this figure should not be taken either literally or mathematically; it should be played like a triplet, or the whole as a quintuplet. The player may, nay, must permit himself a like freedom (for avoiding every angularity): in measure 1, Adagio of the Sonata quasi Fantasia, Op. 27, No. 1, E-flat, as also in measure 2 of the 2d movement of the c-minor Pianoforte Concerto, Op. 38.*



a) Je nach Beschaffenheit des Instrumentes könnte zur Erhöhung der geheimnissvollen Wirkung dieses verkappten „Fes dur" die Verschiebung verwendet werden. Die neue Vertheilungsweise der Figur in die beiden Hände wird sich zweckmässiger, weil bequemer, erweisen als die alte.

b) Das befremdliche Hinuntergleiten der schwungvoll aufsteigenden Figur im fünften Achtel, wie die Originalausgabe aufweist, ist — wie einige analoge Incongruenzen in Op. 111 — durch einen rein äusserlichen Umstand zu erklären. Zur Zeit der Composition dieser letzten Klaviersonaten besass der Meister einen ihm von der Londoner Fabrik Broadwood gelieferten Flügel, dessen Umfang sich vom Contra-C bis nur zum $\overline{\overline{c}}$ erstreckte, also den Zuwachs nach der Tiefe gegenüber den Wiener Klavieren durch eine ebenso beträchtliche Einbusse nach der Höhe compensirte. Nun ist zwar nicht zu leugnen, dass dem urschöpferischen Meister jede Beschränkung des ihm zu Gebote stehenden Darstellungsmaterials sich zur Quelle neuer eigenthümlicher Schönheiten und Feinheiten verwandelte: bisweilen begegnen uns jedoch Fälle, in denen jene — neuerdings in Folge bereicherter Mechanik hinweggefallene — Schranke trübend und entstellend auf die dichterische Absicht influirt hat. Die richtige Unterscheidung solcher Fälle ist eben die Aufgabe kritischer Pietät.

c) Diese beiden Achtel, in denen sich die enharmonische Zurückleitung nach der Grundtonart vollzieht, würden in anderer Schreibweise dem Auge des Lesers klarer erscheinen



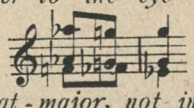
Doch hat man eben nicht zu vergessen, dass die ganze vorhergehende Episode sich eigentlich in Fes dur, nicht in E dur bewegt, welche letztere Tonart nur als bequemeres Darstellungsmittel gewählt worden ist.

a) *According to the quality of the instrument, the soft pedal could be applied for heightening the mysterious effect of this disguised* f*-flat-major. The new way of dividing up the figure between both hands, will be found more suitable, because easier, than the old way.*

b) *The strange sliding down of the buoyantly ascending figure in the fifth 8th-note, as the original edition exhibits it, is — like some analogous incongruities in Op. 111 — to be explained by a purely external circumstance. At the time of the composition of these last sonatas, the Master possessed a grand piano furnished him by the London firm of Broadwood, the compass of which extended from contra-C to* $\overline{\overline{c}}$*, the addition to the bass register compensating for an equal loss in the treble register of the Vienna pianofortes. Now, it cannot, indeed, be denied that to the archcreative Master every restriction of the material for presentation was transmuted into a fount of new peculiar beauties and elegancies: nevertheless, cases are met with in which such restrictions — which have of late disappeared owing to improved mechanism, have clouded and distorted the poetical intention. To distinguish such cases rightly, is precisely the task of reverential criticism.*

c) *These two eighth-notes, which accomplish the enharmonic leading back to the fundamental key, would seem clearer to the eye of the reader in different notation,*

e.g:



Still, we should not forget that the entire preceding episode is really in F*-flat-major, not in* E*-major; which latter key was chosen merely as a more convenient means of presentation*

a) vergl. Anm. a) von Seite 99.

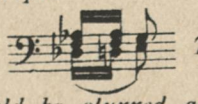
b) Die neue Leipziger Ausgabe enthält im ersten Sechzehntheile einen offenbaren Irrthum, den wir uns nur aus einem zufälligen Tintenflecke im Manuscripte erklären können.

c)  Die Unterstimme der linken Hand ist zu schleifen und stärker zu betonen als die im Anschlage sehr leicht zu haltenden Oberstimmen.

d) Die Vorschrift crescendo ist drei volle Takte hindurch (bis zum dimin.) zu beachten; überdiess ist noch jede einzelne Figur — ohne Uebertreibung — in stetem Auf- und Abwogen darzustellen.

a) *Compare Remark (a), p. 99.*

b) *The new Leipsic edition contains in the first 16th-note an evident error, which can be explained only as arising from an accidental ink-spot in the manuscript.*

c)  *The lower voice in the left hand should be slurred and accented more strongly than the upper voices, which should be very lightly played.*

d) *The direction "crescendo" should be observed throughout three full measures (up to dimin.); moreover, every single figure should — without exaggeration — be presented as continually "waving."*

8

dimin. mf

a) p

dim.

pp

poco rit

a tempo

p leggiermente

Ped.

b) cresc.

c)

p

cresc.

f p

d)

pp

a) Vor jeder halben Note ist ein wenig abzusetzen damit die Gruppe , sich als zusammengehörig ergebe.

b) In diesem, wie dem folgenden Takte haben die früheren Ausgaben abweichende Figurationen, für die kein fasslicher Grund aufzufinden ist.

c) Die rechte Hand nehme im achten 16tel der Linken „des“ ab, um eine engere Bindung zu ermöglichen.

d) Der nächste Satz folge unmittelbar. Dass die ununterbrochene Succession, der wir schon bei Op. 101 und 109 das Wort geredet, in der Absicht des Dichters gelegen haben mag, dafür spricht schon der Umstand, dass der zweite Satz mit der Schlussnote des ersten — in der Oberstimme — anbeginnt.

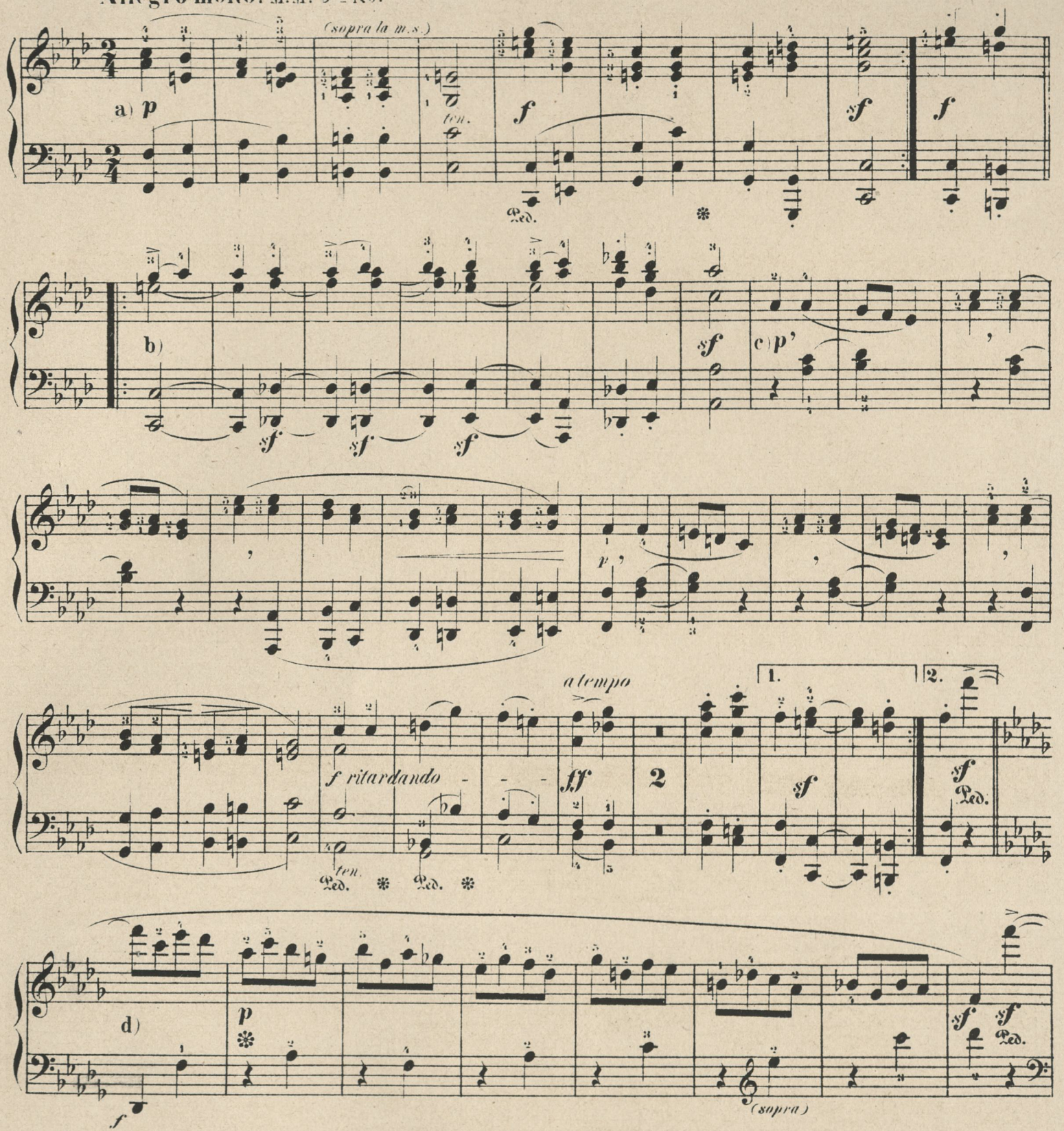
a) *Make a slight break before each half-note, so that the group , appears as belonging together.*

b) *In this, as in the following measure, former editions have varied figurations, for which no conceivable reason can be found.*

c) *Let the right hand take, in the eighth 16th-note, d-flat from the left, in order to make a closer connection possible.*

d) *Let the next movement follow immediately. That the uninterrupted succession, which we have already urged in the case of Op. 101 and Op. 109, may have lain in the intention of the poet, is probable from the circumstance that the second movement begins with the closing note of the first in the upper voice.*

Allegro molto. M.M. $\frac{1}{2}$ = 136.



a) Durch eine andere, so zu sagen bequemere, Fingersetzung wäre zu befürchten, dass die zweitaktige Bindung in zwei eintaktige zerstückelt werden könnte.

b) Auch hier beobachte man genau die Fingersetzung des Herausgebers, die allein zur richtigen Deklamation der Oberstimme leitet. Die Accente im dritten und fünften Takte, welche wir nach Analogie des ersten (vom Repetitionszeichen angerechnet — der Periode nach des zweiten) hinzugefügt, sind unerlässlich, wenn die Synkopen des Basses nicht ohne verständliches Gegengewicht bleiben sollen.

c) Eine langathmige Ausführung wird empfohlen, um eine Trivialisirung des populären „Einfalls" zu verhüten. Zu gleichem Zwecke dient das „crescendo" vor dem F moll (piano subito.)

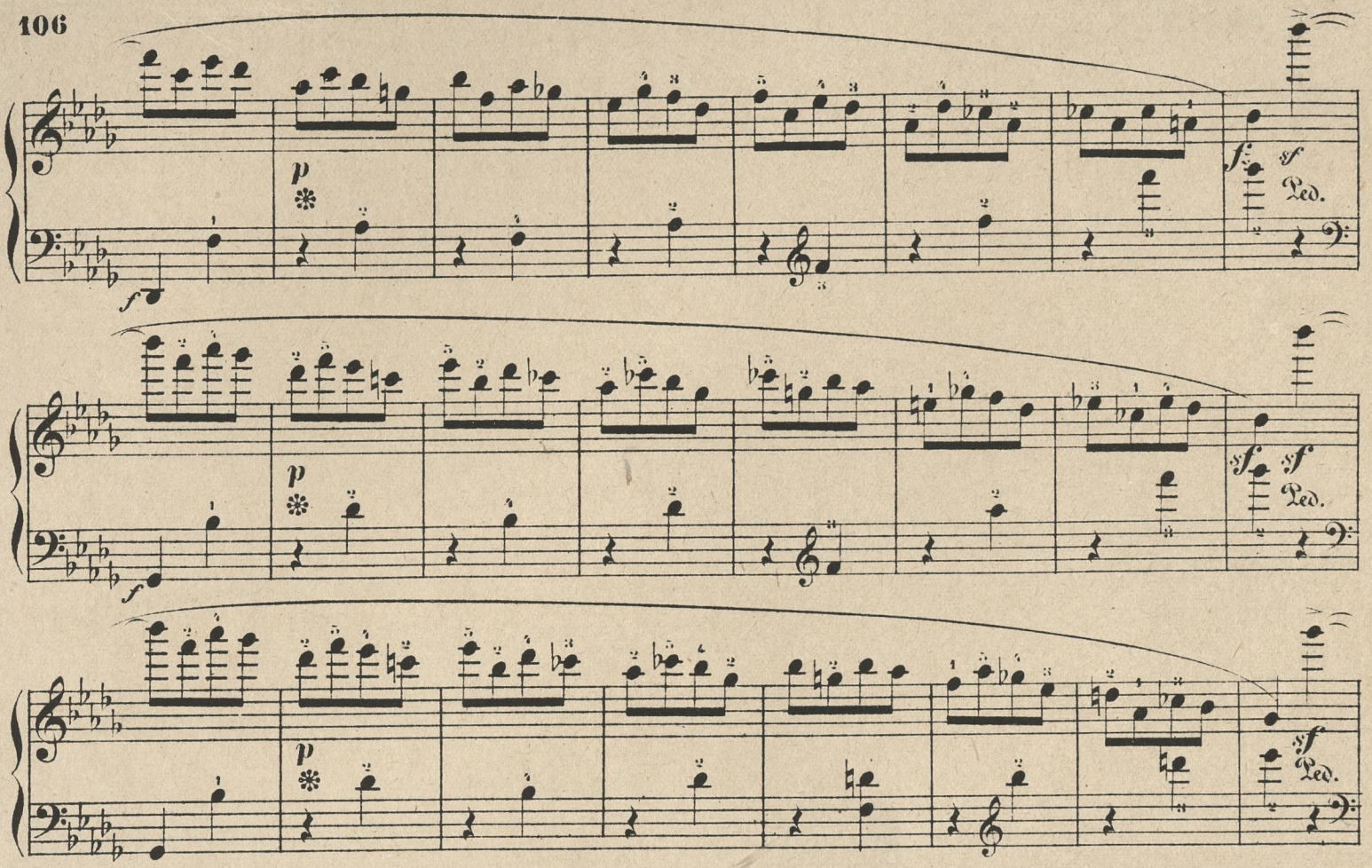
d) Unsere Fingersetzung mit möglichster Umgehung der Daumenverwendung, wird ein „schlankeres" Legato befördern. Die linke Hand hat gewissermassen zu tropfen, im Uebrigen fällt die schöne Darstellung mit der sklavisch-correkten (Beobachtung der Notenwerthe, der dynamischen Schattirung) vollkommen zusammen.

a) *Through a different, so to speak, more convenient fingering, it is to be feared that the "two-barred legato" might be dismembered into two independent measures.*

b) *Here also one should observe exactly the Editor's fingering, which alone leads to a correct declamation of the upper voice. The accents in measures 3 and 5, which we have added according to the analogy of the first (counting from the repetition-sign, of the second, according to the period), are indispensable, if the syncopations of the bass are not to remain without intelligible "counter-weight."*

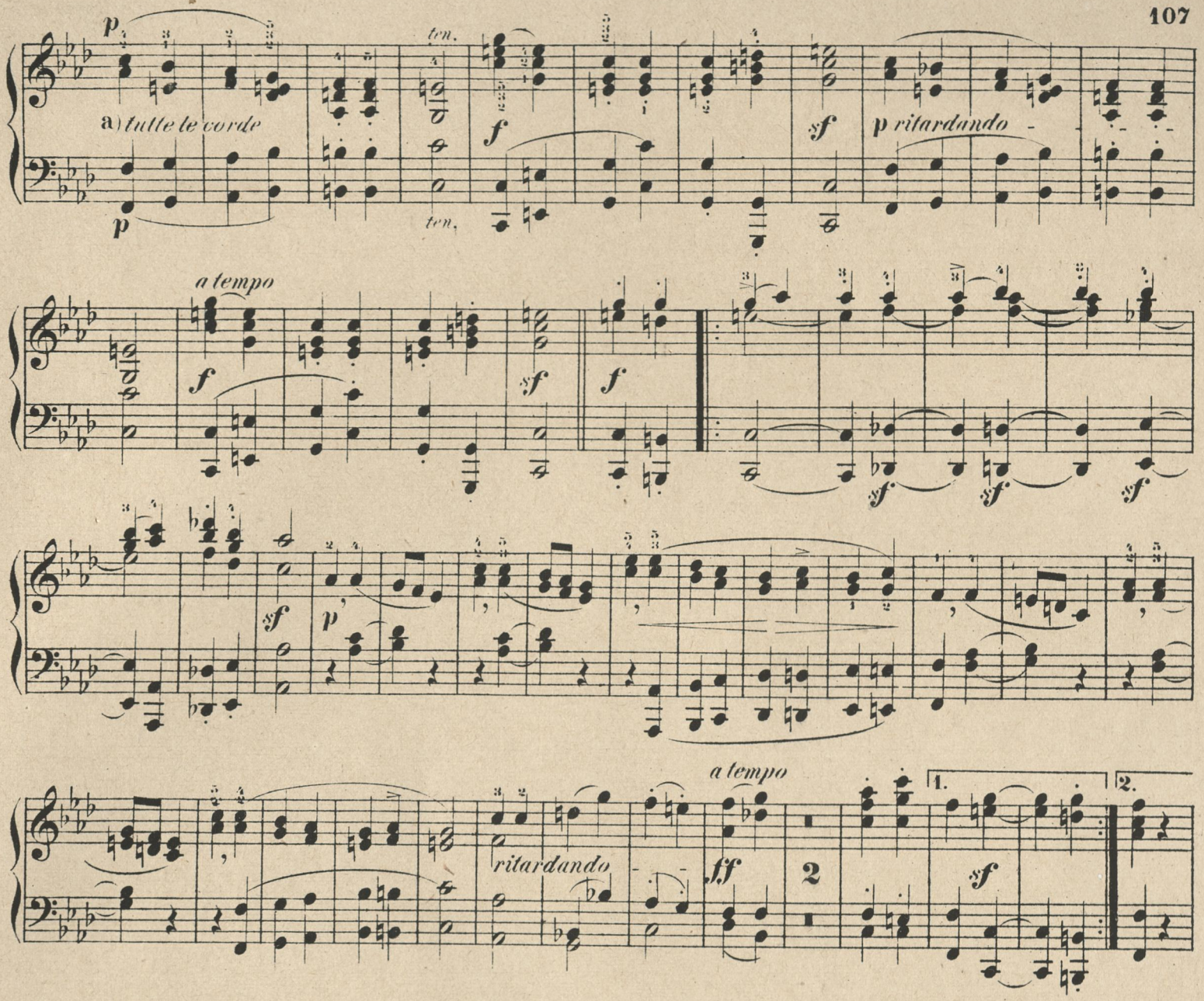
c) *A broad execution is recommended, in order to prevent a "trivialising" of this popular "oddity." The "crescendo" before the* f*-minor (piano subito) serves the like purpose.*

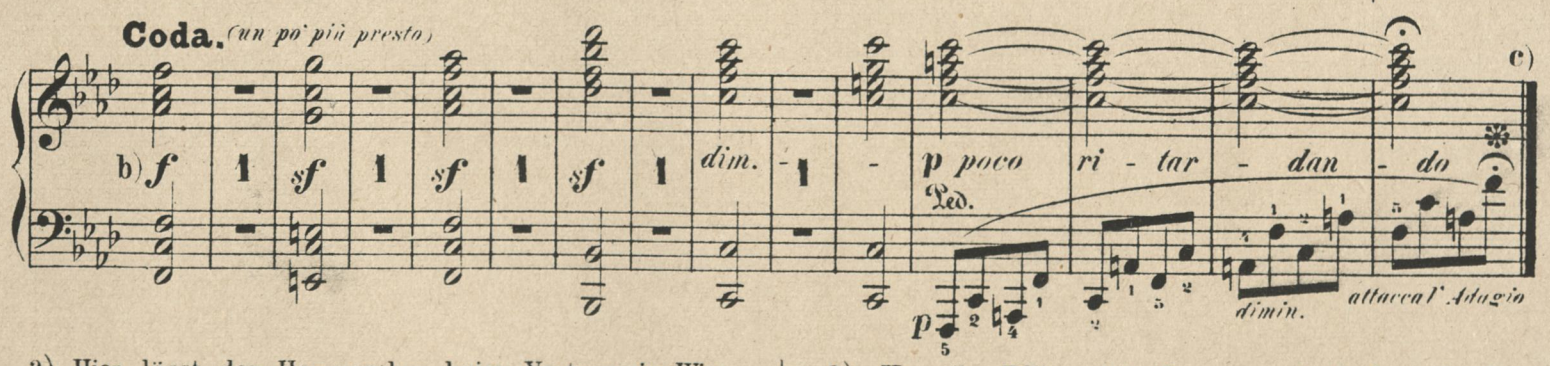
d) *Our fingering, with the utmost possible avoidance of the use of the thumb, will promote a more "fluent" legato. The touch of the left hand should be like the falling of rain-drops, in other respects, the beautiful performance will be at the same time, the slavishly correct one (observance of the values of the notes and of the dynamic shading).*



a) Zur Vermeidung einer die Bewegung störenden Lücke wird man wohl daran thun, die erste Note „f“ noch der rechten Hand anzuvertrauen. Diese vier Takte müssen schattenhaft vorübergleiten, jede Spur von Zögerung muss vermieden werden, und nur die letzte Note „des“ (und zwar 1 oder 2 Takte lang) ausgehalten werden.

a) *In order to avoid a gap which would interrupt the movement, we shall do well to entrust to the right hand the first note* “f.” *These four measures must glide by shadow-like, every trace of delay being avoided, and only the last note* “d-flat” *held (dnd that, one or two measures long).*



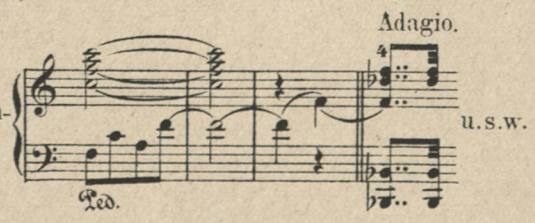


a) Hier lässt der Herausgeber beim Vortrag eine Wiederholung von Anfang an eintreten. Diese Verlängerung des Intermezzos erscheint ihm hier noch wünschenswerther — in Ansehung des beim Zuhörer zu erzielenden Eindruckes — als bei Sonate Op. 106, woselbst man das in diesem Punkte Erörterte vergleichen möge.

b) Wohl zu beachten ist, dass der schwere Takt (als Periodentheil) auf die Pause fällt, die Cadenz-Accorde also sämmtlich Synkopen-Bedeutung haben.

c) Um den Uebergang in das Adagio auch akustisch noch fühlbarer zu machen, spielt der Herausgeber diese

Transition folgendermaassen:



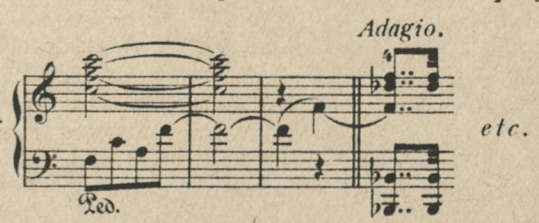
Das f übernimmt die Rechte durch stummes Ablösen

a) *Here the Editor, at performance, repeats from the beginning. This extension of the Intermezzo seems to him still more desirable here — in consideration of the impression to be made upon the hearer — than in the case of the Sonata Op. 106, — where one may compare what has been said with regard to this point.*

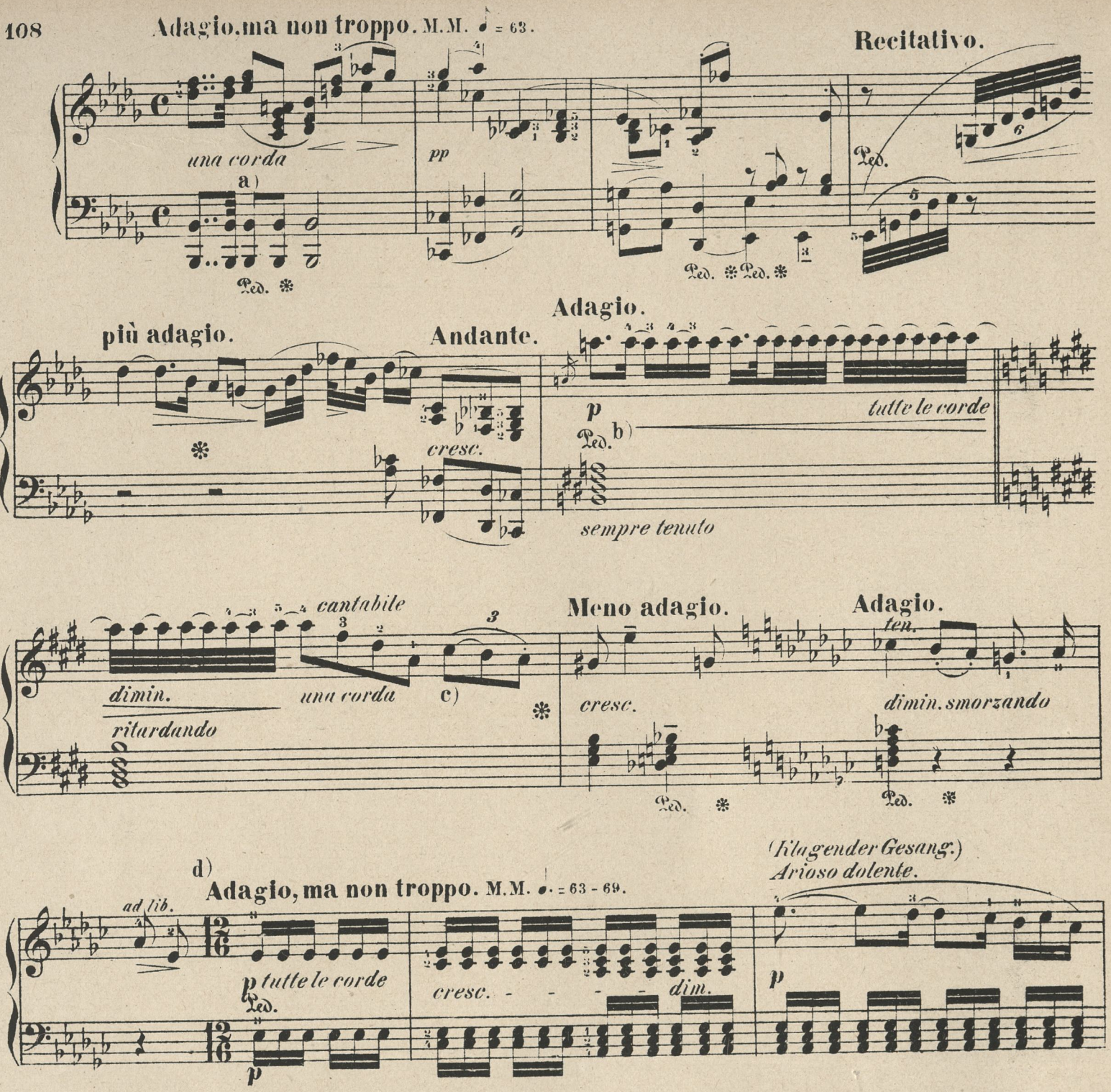
b) *Observe well, that the accent (as part of a period) falls on the rest; the cadence-chords therefore all have syncopic significance.*

c) *In order to make the transition into the Adagio also acoustically still more perceptible, the Editor plays*

as follows:



The right hand takes the f from the left hand without striking it again.



a) Die Pedalverwendung wird die schwierige Bindung in der rechten Hand unterstützen.

b) Es ist geradezu unbegreiflich, wie die corrupte Textdarstellung, welche sämmtliche bisherige Ausgaben enthalten, sich so lange Zeit hindurch unangefochten zu conserviren vermocht hat. Das nervöse Ausdrucksmittel der „Bebung" — vgl. hierüber unsere Anmerkung zu der analogen Stelle in der Coda des Adagio von Op. 106 — hat nur dann einen praktischen Sinn, wenn die neu anzuschlagende Note auf leichtem Takttheil, als Synkope, eintritt. Dies ist dermaassen ersichtlich, dass wir nicht erst auf das ebenerwähnte Beispiel oder auf das Scherzo in der Sonate mit Violoncell Op: 69 zu verweisen brauchen. Woher die Verwirrung im Manuscripte entstanden, ist sehr einfach zu erklären: Aus dem räumlich weitläufigen Wechsel der Vorzeichnung. Beiläufig: Andante d. h. molto meno Adagio.

c) Ueber die doppelte Bindung vgl. Anm. b) zu Seite 1 Op. 101.

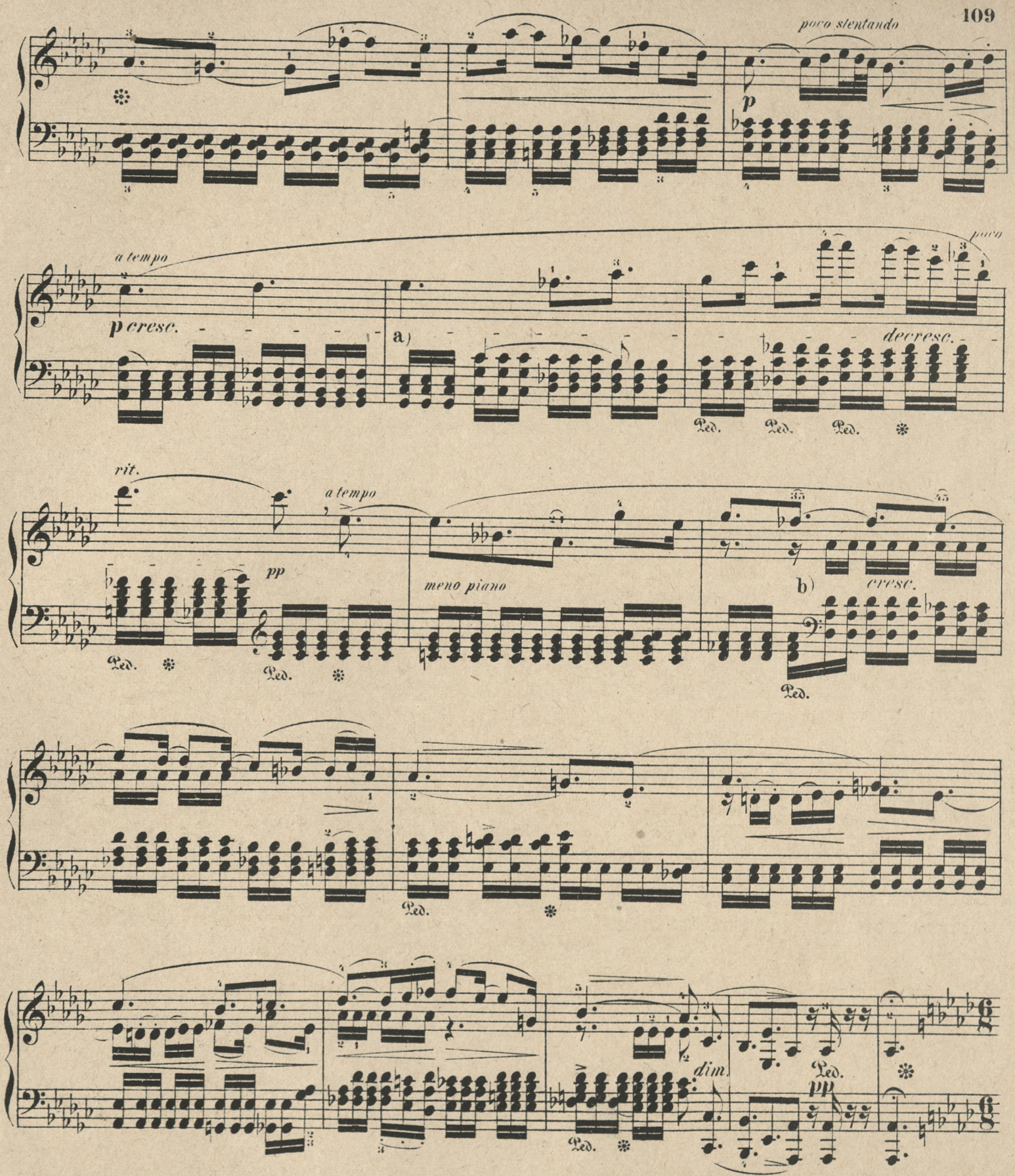
d) Adagio: Der Bewegung nach, nicht eigentlich im Charakter; dasselbe gilt vom folgenden Allegro. Jenes athmet Leidenschaft, letzteres Beschwichtigung. Man beherzige hierbei aber die Erläuterung, welche Richard Wagner (Bericht über Gründung einer Musikschule in München) von jenem durch ihn so treffend charakterisirten Beethovenschem Momente „Das tief und zart Leidenschaftliche" gibt. Für unsere Ansicht spricht ausserdem, dass der Tondichter für das Adagio tutte le corde vorschreibt bei der Wiederholung des Gegensatzes (G dur) una corda. Demgemäss hüte man sich vor excentrischen pianissimo's und gebe allen angezeigten Tonanschwellungen ungeschwächte Bedeutung.

a) *The use of the pedal will aid the difficult legato in the right hand.*

b) *It is absolutely inconceivable how the corrupt presentation of the text found in all previous editions has been able to hold its own undisputed for so long a time. The direction to bring about here a "nervous vibration" — see upon this point our Remark to the analogous place in the coda of the Adagio of Op. 106 — has a practical meaning only, when the note just to be struck enters as syncope, on an unaccented part of the measure. This is so evident that we do not need to point to the example just mentioned, or to the Scherzo in the Sonata with violoncello, Op. 69. Whence arose the confusion in the manuscript is easily explained, viz: — From the change of the signature occupying a large space therein. By the way: andante, i.e. molto meno adagio.*

c) *Concerning the double legato, compare Remark (b) to page 1 of Op. 101.*

d) *Adagio: rather in movement, not exactly in character; the same holds good with regard to the following allegro. The former breathes passion; the latter, assuagement. Let us, however, take to heart in this connection the explanation given by RICHARD WAGNER (Report concerning the founding of a School of Music in Munich) of that Beethovenian moment so strikingly characterized by him: "The deeply and tenderly passionate." Moreover, it favors our view, that the tone-poet prescribes tutte le corde for the adagio, but at the repetition of the counter-movement (G-major) una corda. Accordingly, we should beware of eccentric pianissimos, and give to all indicated crescendos full significance.*



a) Eine ganz besondere Aufmerksamkeit von Seiten des Spielers beansprucht die Führung des Basses, so wie die Darstellung aller so ätherisch feinen und sensitiven Schwebungen der Mittelstimmen. Betreffs des ersten Punktes vgl. man unsere Anmerkung zum Adagio von Op. 106.

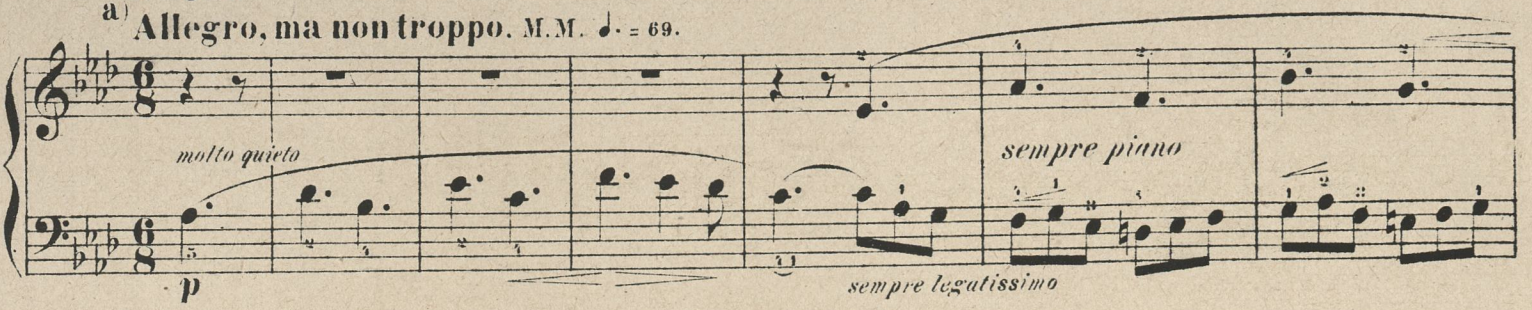
b) Die bewegte Unterstimme der rechten Hand möge ja nicht „geklopft", sondern unbeschadet aller Mitbetheiligung an den dynamischen Gradationen viel leiser und leichter gehalten werden, als die gesangführende Oberstimme. Eine vortreffliche Vorübung zu jener künstlerischen Ungleichheit der Fingerthätigkeit derselben Hand bietet das Intermezzo in der berühmten Cis moll Sonate Op. 27. № 2, welches wir ausser von Franz Liszt und Alexander Dreyschock noch von jedem Virtuosen verpfuschen gehört haben.

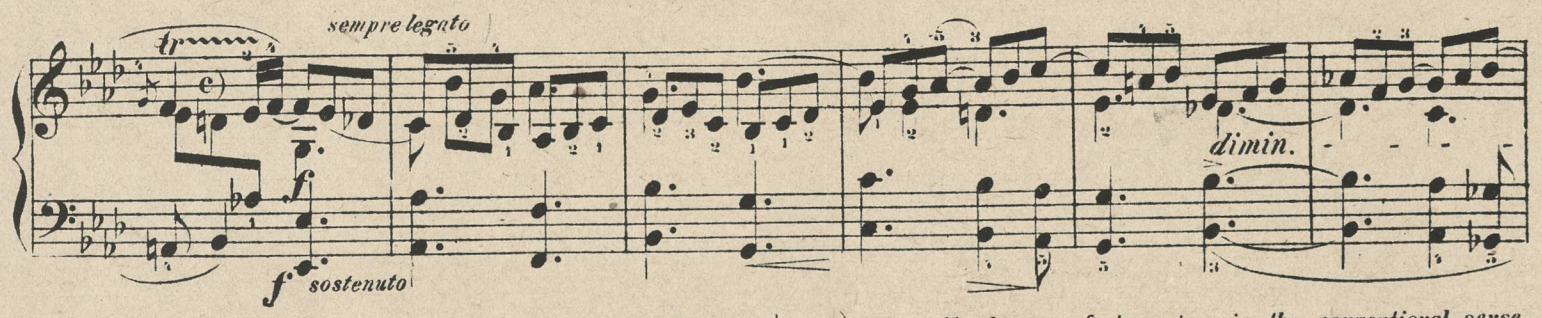
a) *The leading of the bass, as also the presentation of all the vibrations, so delicate and sensitive, of the middle voices, demands a very particular attention on the part of the player. With regard to the former point, compare our Remark to the Adagio of Op. 106.*

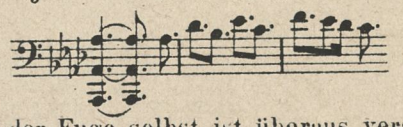
b) *The animated lower voice in the right hand should by no means be "pounded," but, regardless of any participation in the dynamic gradations, should be kept much softer and lighter than the cantabile upper voice. An execellent preliminary exercise for that artistic inequality of the finger-activity of the same hand, is afforded by the intermezzo in the celebrated C-sharp-minor Sonata, Op. 27, No. 2, which, with the exception of FRANZ LISZT and ALEXANDER DREYSCHOCK, we have heard spoiled by every virtuoso.*

Fuga.

a) **Allegro, ma non troppo.** M.M. ♩. = 69.

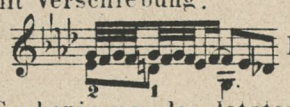




a) Ein eigentlicher Tempowechsel im hergebrachten Sinne hat nicht statt. Im Grunde ändert sich die Bewegung gar nicht. Die Achtel des Allegro haben den gleichen Werth wie die Sechzehntel des Adagio und der Taktaccent fällt stets nur auf den ersten von zwei Takten, nicht auf jeden Takt, so dass gewissermaassen $\frac{12}{16}$ zu denken ist:  u. s. w.

Der Bau der Fuge selbst ist überaus verständlich; die Aufgabe des Spielers ist, jede einzelne Stimme als seelenvollen Gesang vorzutragen, ohne Unterbrechung und Ausnahme. Alles ist reinstes Gold der Melodie und der Tondichter hat vollständig Wort gehalten, als er zum Sekundarius seines Quartetts, Carl Holz, die berühmt gewordenen Worte äusserte: „Eine Fuge zu machen ist keine Kunst; ich habe deren zu Dutzenden in meiner Studienzeit gemacht. Aber die Phantasie will auch ihr Recht behaupten, und heut zu Tage muss in die althergebrachte Form ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommen." Im Uebrigen bitten wir, unsere Anmerkungen zu den Fugen in Op. **101** und **106** nachzusehen.

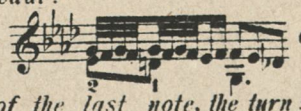
b) Der Herausgeber spielt bis zu dieser Stelle (also die vierzehn ersten Takte) mit Verschiebung.

c) Ausführung des Trillers  Der Nachschlag darf wegen der Synkopirung der letzten Note nicht schneller gespielt werden.

a) *A real change of tempo in the conventional sense does not take place. In reality, the movement does not at all change. The eighth-notes of the allegro have the same value as the 16th-notes of the adagio, and the accent falls constantly only on the first of two measures, not on each measure, so that, as it were, we have to imagine* $\frac{12}{16}$: 

The structure of the fugue itself is extremely intelligible: the player's task is, to execute each single voice as soulful song, without interruption and exception. Every thing is purest gold of melody, and the tone-poet perfectly kept his word, when he uttered to Carl Holz, the second violin of his quartet, the words which have become famous: "There is no art in making a fugue; I have made dozens of them during my time of study But fancy also will maintain her rights, and at this day a different, a really poetic element must enter into the traditional form." We beg, however, to read over again our Remarks to the fugues in Op. 101 and Op. 106.

b) *The Editor plays up to this place (thus, the first 14 measures) with soft pedal.*

c) *Execution of the trill:*  *On account of the syncopation of the last note, the turn should not be played faster.*

a) *p*

cresc.

f

poi crescendo al

mf

b) *ff*

sempre tenuto

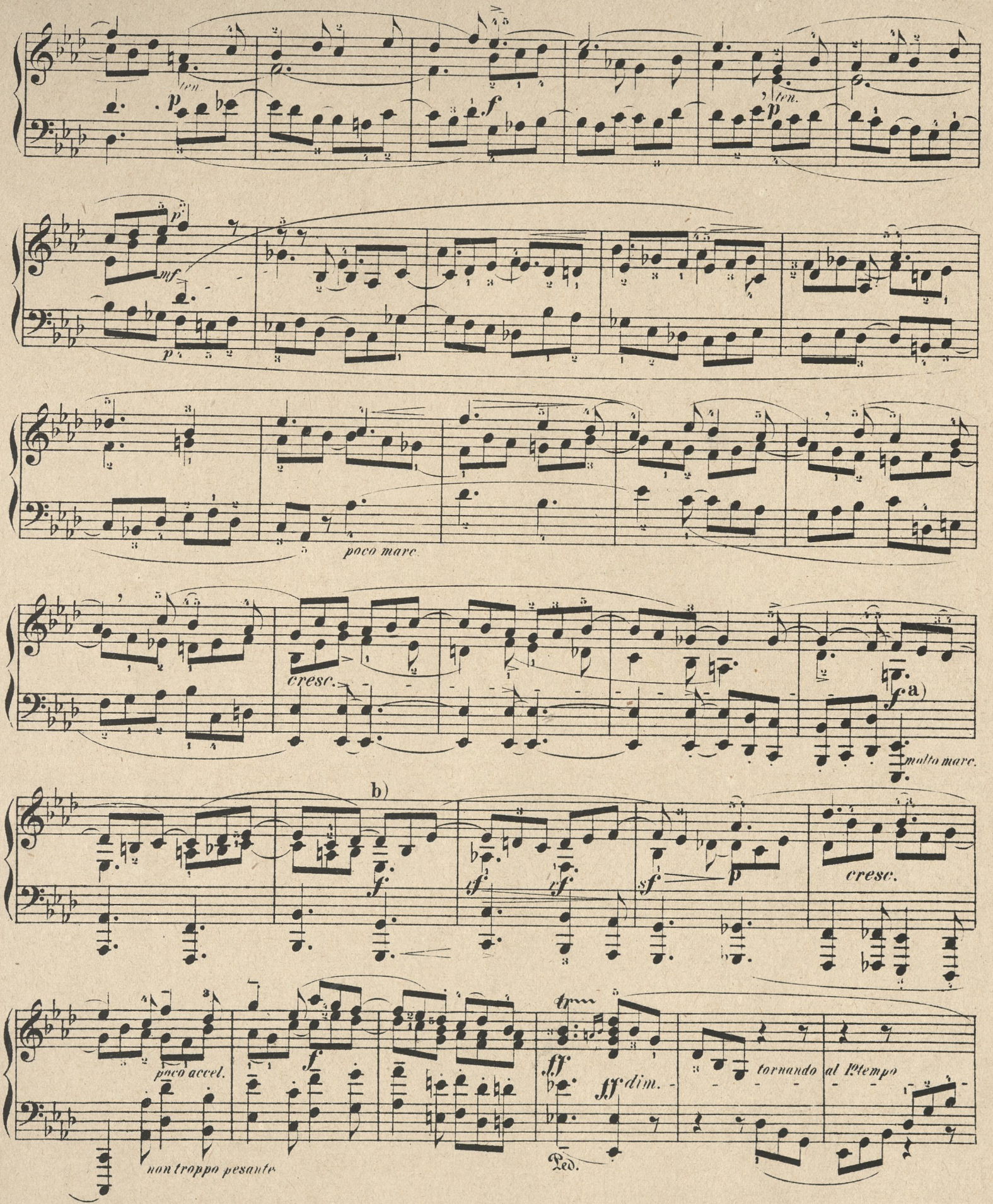
f

a) Oberstimme natürlich dem Thema im „Alt" durchsichtig untergeordnet.

b) Die Bässe haben hier indiscret störend einzutreten; ihrem ausdrücklich vorgeschriebenen fortissimo dürfen sich die Oberstimmen keineswegs urplötzlich anschliessen.

a) *The upper voice, of course, transparently subordinated to the theme in the alto.*

b) *The bass must here enter "indiscreetly disturbing"; its expressly prescribed fortissimo should by no means be suddenly followed by the upper voices.*

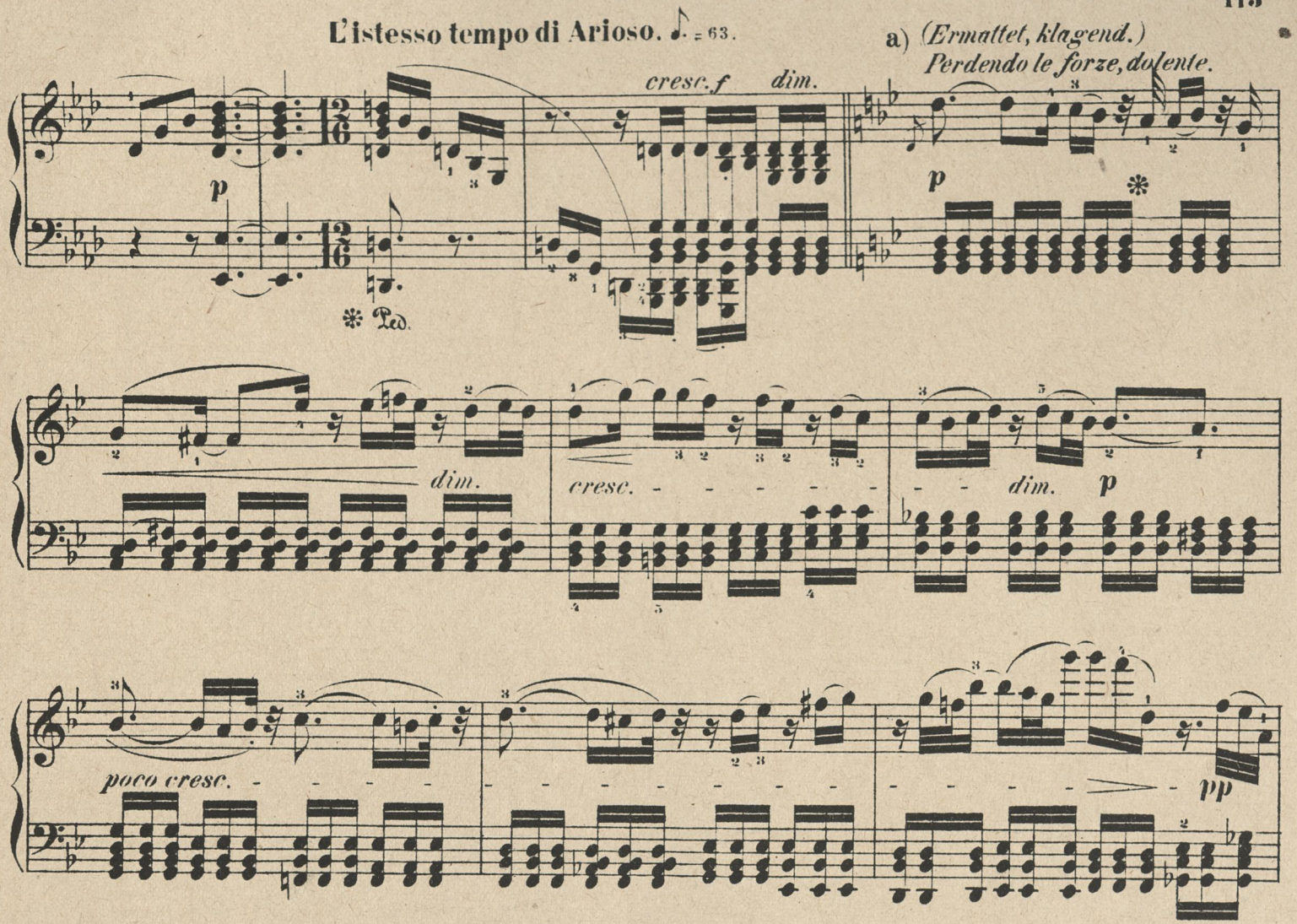


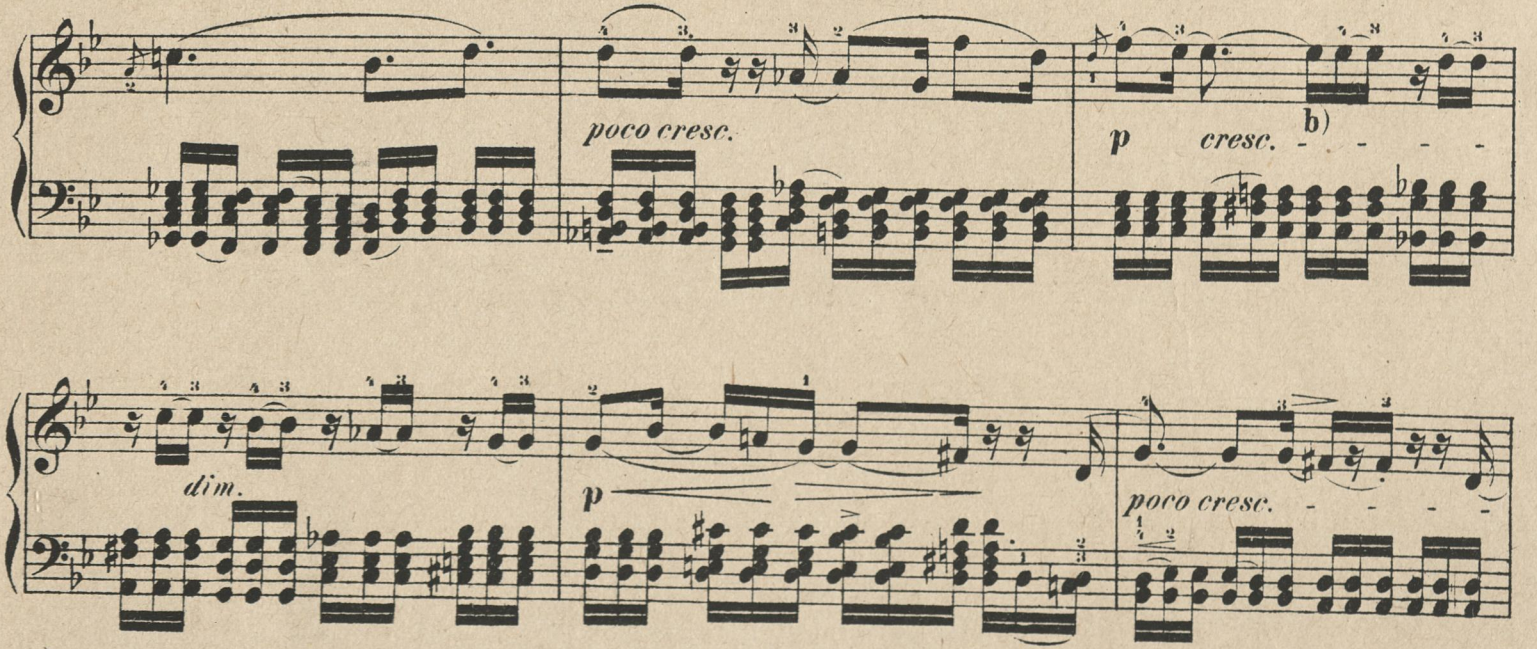
a) Wenn ein Oktavengang im Basse melodische Bedeutung hat, spiele man die obere Stimme (Daumen) stärker. Violoncelle müssen im Orchester stärker besetzt sein als Contrabässe.

b) Die Engführung zwischen Bass und Alt ist sehr merklich hervorzuheben.

a) *When an octave-passage in the bass has melodic significance, the upper voice should be played (thumbs) more strongly. Violoncelli should be more numerous in the orchestra than contrabasses.*

b) *The stretta between the bass and alto should be very perceptibly accented.*



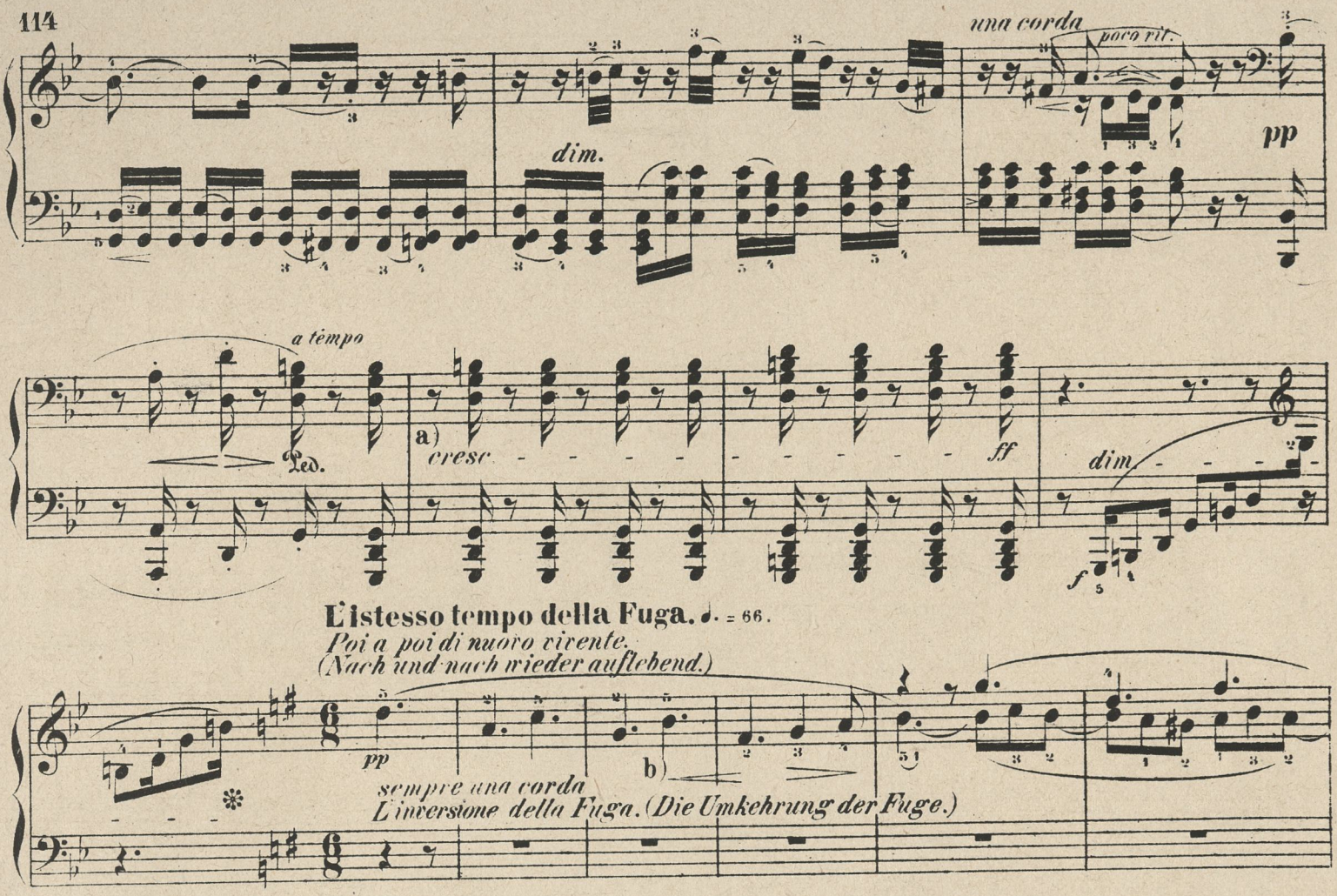


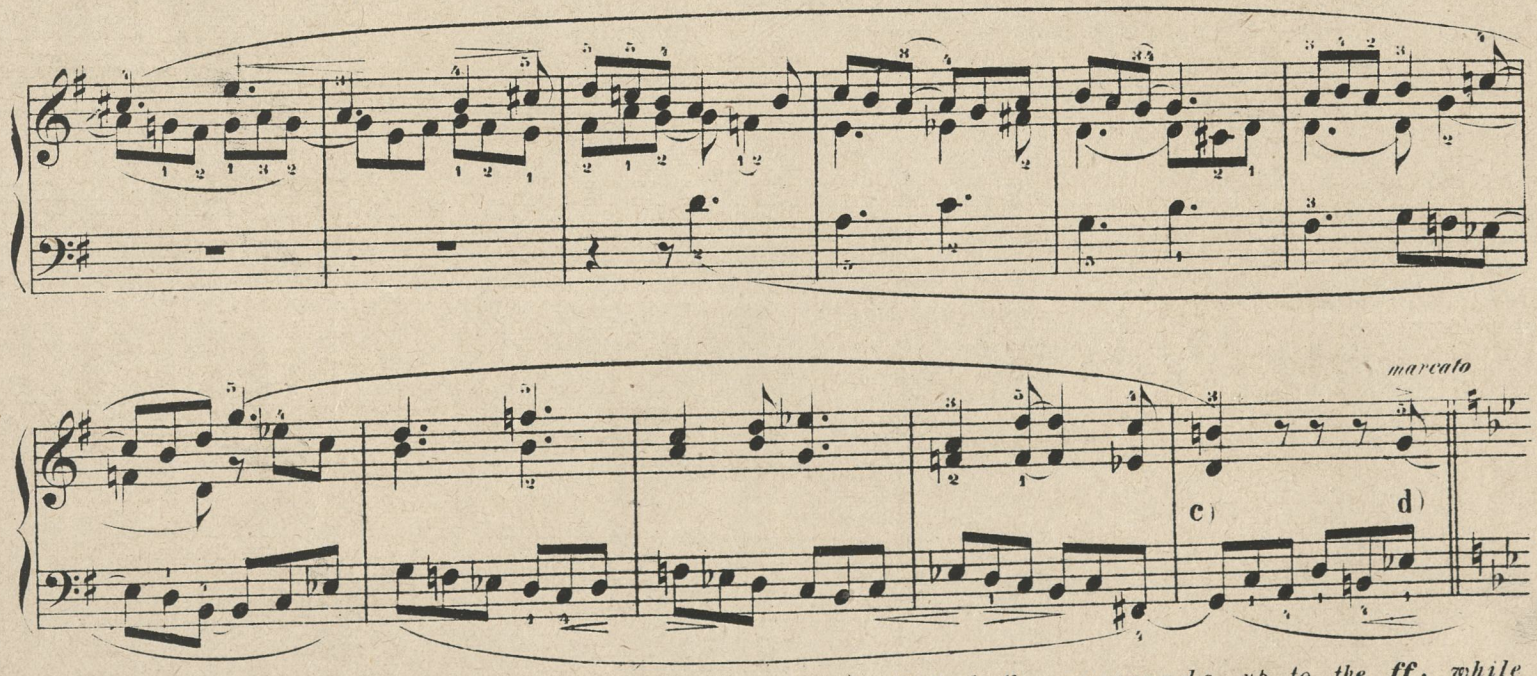
a) Der Autor hat die Vortragsnüancen mit so minutiöser Genauigkeit vorgezeichnet, dass correkte und schöne Ausführung mit einander zusammenfallen. Die Anschlagsmodalitäten selbst, namentlich in Betreff der „sanglots entrecoupés“ — wir finden keinen deutschen Ausdruck dafür — müsse freilich in dem psychischen Tastgefühl der Fingerspitzen des Spielers ruhen. Das Zeitmaass der Bewegung werde niemals verschleppt: überall muss die innigste, freilich auch zugleich zarteste Aufregung walten.

b) Der dritte Finger muss hier noch deutlicher anschlagen als bei den „Bebungen“ in der Einleitung, freilich stets viel leiser als der vierte.

a) *The composer has marked the shadings of delivery with so great exactness, that correct and beautiful execution go together. The modalities of touch, especially with regard to the "broken sobs," must, indeed, proceed from the "psychical tactile sense" of the player's finger-tips. The tempo of the movement should never drag: the most heartfelt, of course, at the same time also, the most tender excitement must prevail everywhere.*

b) *The third finger should here strike still more distinctly than at the "vibrations" in the introduction, of course, always much more softly than the fourth finger.*





a) Das crescendo ist bis zum *ff* auszudehnen, unter fortwährender Beibehaltung des Verschiebungspedals; eine Beschleunigung der „Herzschläge" — gleichsam eines aus Fieberträumen Erwachenden — ist durchaus unzulässig.

b) Durch Beibehaltung der gleichen Nüance in der zweiten Hälfte des Themas ⩤⩥ wird dasselbe auch in der künstlichen Form der Umkehrung dem unbefangenen Hörer erkenntlich werden. Im Uebrigen spiele man die ersten **25** Takte so einfach, schlicht und ruhig als nur möglich.

c) Die gleiche Sorgfalt wende man der Verkleinerung des Motivs **1 : 3** zu.

d) Das vergrösserte Thema muss etwas stärker als die übrigen Stimmen vorgetragen werden, damit die Verbindung der Schritte durch die Klangdauer vernehmlich werde.

a) *Extend the crescendo up to the **ff**, while continually using the soft pedal; an acceleration of the "heart-throbs" — as it were of one awaking from feverish dreams — is absolutely unallowable.*

b) *By retaining the same shading in the second half of the theme ⩤⩥, the latter will become recognisable to the ordinary hearer, even in the artificial form of inversion. Moreover, the first **25** measures should be played as simply, smoothly and quietly as possible.*

c) *The same care should be applied to the diminution of the motive **1 : 3**.*

d) *The augmented theme should be executed somewhat more **forte** than the other voices, in order that the longer duration of the tones may make the connection of the progressions perceptible.*

ma non troppo

a)

cresc.

sostenuto sempre e marcato il Basso

poi a poi tutte le corde

Meno allegro. Etwas langsamer.

b)

p

c)

(sopra)

cresc.
poco a poco più moto
nach und nach wieder geschwinder

a) Möglicherweise dürfte das dritte Achtel der zweiten Stimme $\overline{as}$ (darauf $\overline{g}$) heissen; es wäre dies symmetrischer, käme auch der Befestigung der Tonalität (C moll) zu Gute.

b) „Meno allegro." Dies ist so zu verstehen: Die jetzt auftretenden Sechzehntheile sind eigentlich nur beschleunigte Achtel. Damit der Hörer den Eindruck dieser Beschleunigung empfange, muss das Taktmaass vergrössert, die vorgeschriebene Bewegung demnach vermindert werden. Würde das Tempo beibehalten, so könnte das nicht der Fall sein. Man würde dann die Bewegung zwar verdoppelt empfinden, jedoch als eine mechanische, gewicht- und demnach ausdruckslose! Man spiele übrigens zunächst 2×3, nicht 3×2 Sechzehntel.

c) Diese neue Darstellung des Textes ist anschaulicher für Erkenntniss der thematischen Bedeutung (Umkehrung mit übermässigen Intervallen) und bequemer für das technische Lesen.

a) *The third eighth-note in the second voice might possibly be called a-flat (followed by g); this would be more symmetrical; it would also tend towards establishing the tonality (c-minor).*

b) *"Meno allegro." This is to be understood thus: the 16th notes now entering are properly speaking only accelerated eighth-notes. In order that the hearer may receive the impression of this acceleration, the time of the measure must be enlarged, the prescribed movement, accordingly, relaxed. If the tempo were retained, this could not be the case. We should then feel the movement as doubled, to be sure, as a mechanical, weightless one, consequently without expression. Play, however, for the present, 2×3 16th-notes, not 3×2.*

c) *This new presentation of the text is more illustrative for the perception of the thematic signification (inversion with augmented intervals), and easier for technical reading.*

Animato. M.M. ♩. = 80.

m.d.

a)

più tosto non legato

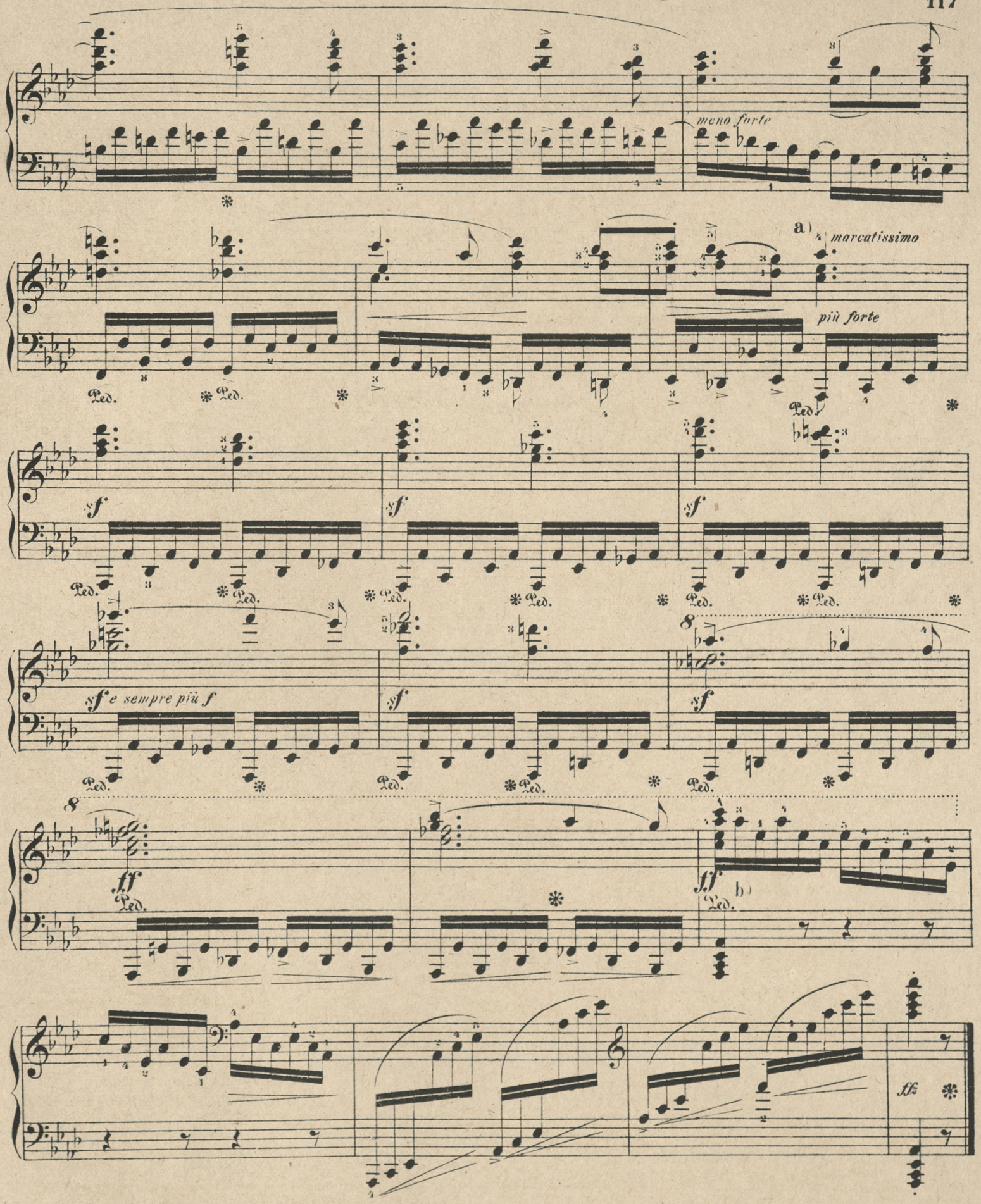
poco dim.

sf marcatissimo

Ped.

a) Von hier ab bis zum Schlusse spiele man mit stets wachsender Kraft und glänzendstem Feuer, unter möglichster Hervorhebung aller Melismen, sowohl in der Hauptstimme, als in der Figuration.

a) *From here onward until the end play with constantly growing power and with the utmost brilliancy, emphasizing as much as possible all embellishments, both in the principal voice and in the figuration.*



a) Dieses as ist zugleich Schlussnote der vorigen und Anfang der neuen Periode. Seine Betonung hat sich nach der letzteren Qualität zu richten. Wir haben ein ähnliches Beispiel von Elision oder richtiger Attraction bereits im Intermezzo der Sonate Op. 109 besprochen.

b) Die Schlusspassage muss streng im Takte ausgeführt werden, wenn ihre triumphirende Glanzwirkung keine Beeinträchtigung erleiden soll.

a) *This* a-*flat is at once final-note of the preceding and beginning of the new period. Its accentuation should be adapted to the character of the latter. We have discussed a similar example of elision, or, more correctly, of attraction, in the intermezzo of Sonata Op. 109.*

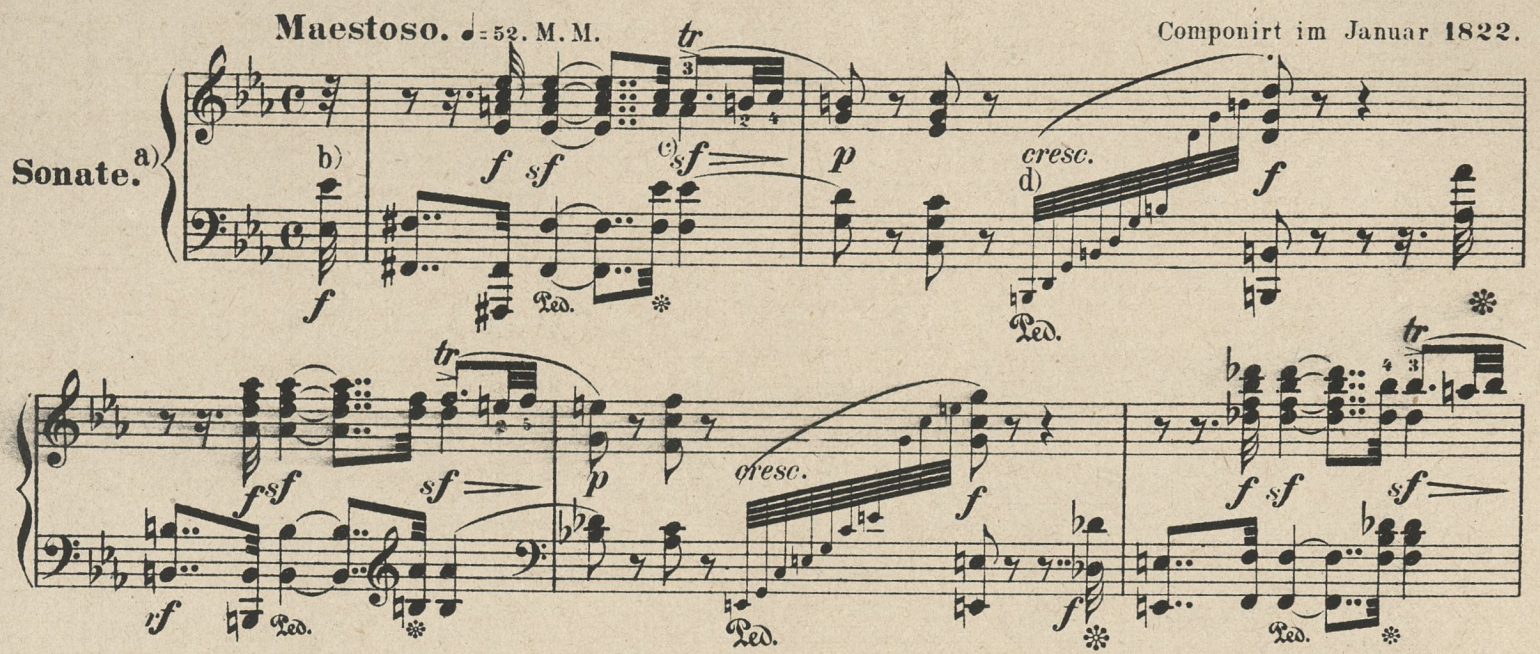
b) *The closing passage must be executed in strict tempo, if its triumphantly brilliant effect is to suffer no diminution.*

SONATE

für das Pianoforte
von
L. van BEETHOVEN.
Op. **111.**

SONATA

for the Pianoforte
by
L. van BEETHOVEN.
Op. **111.**



a) Diese letzte Claviersonate des Meisters wird nicht mit Unrecht von Einigen für das vollkommenste Werk der Gattung „dritter“ Periode erklärt, weil in ihr mit dem tiefsinnigsten Inhalt zugleich eine so plastische Form verknüpft erscheint, dass alle ästhetisch-poetischen Erläuterungen zum Behufe des Verständnisses für überflüssig gelten können. Dennoch empfehlen wir dem Spieler, sich mit der überaus trefflichen Analyse vertraut zu machen, die Herr v. Lenz in seinem des Öfteren von uns angezogenen Werke: Kritischer Katalog der Beethovenschen Werke, dargeboten hat. Derselbe resümirt ziemlich treffend die Charakteristik der beiden Theile in die Überschriften: Widerstand - Ergebung, oder noch besser: Sansara-Nirvana. Hiermit möge der leider so vielfach verbreiteten Schindlerschen Fabel: Beethoven habe seinen (Sch.'s) Rath, doch noch einen triumphirenden dritten Satz hinzu zu componiren, mit der nicht eben sublimen Antwort abgefertigt: er habe keine Zeit dazu, er müsse an der „Neunten“ weiterarbeiten. Man verstehe uns recht: wir zweifeln nicht im Mindesten an der Authentizität der Antwort des Meisters. Aber man bedenke, wem sie ertheilt wurde; man bewundere die engelhafte Mässigung, die in jener ausweichenden Trivialität liegt, da wo eine Real-Erwiderung weit mehr am Platze gewesen sein würde. Fast wäre man versucht, dem grossen Tondichter zu seinem furchtbaren Leiden Glück zu wünschen, da ihm dasselbe wenigstens die unmittelbare Verneh-mung aller der Respektlosigkeiten und Albernheiten erspart hat, mit welcher jener Strohkopf den grossen „Freund“ fortwährend zu belästigen beflissen war. Einem Menschen, der die Zweisätzigkeit der Sonaten 53, 54, 78, 90 nicht begriffen hatte, konnte Beethoven nur mit Argumenten ad hominem nicht ad rem erwiedern, um sich seiner Behelligungen zu erwehren. Bei Beethoven heisst Sonate: Instrumentaldichtung. Im technischen Sinne bezeichnet man mit „Sonate“ diejenige Form, wie sie bei den ersten Allegro's zur Anwendung zu kommen pflegt — also im Gegensatze zu den kleineren Tanz- und Liedformen. Op. 111 — der Spieler sei davon überzeugt — ist kein Torso, sondern der vollendetste musikalisch-plastische Organismus.

b) Die Auftaktsnote muss mit ganz der nähmlichen Energie wie die darauf folgende ruhende Note — jedoch ohne die geringste Vermehrung ihres Werths, der ganze Einleitungssatz streng metronomgemäss vorgetragen werden. Das Intervall der verminderten Septime ist das melodische Blut, welches den rhythmischen Muskel beseelen muss.

c) Der Triller hat überall mit der Hauptnote zu beginnen, damit der Rhythmus zu vollständiger Geltung gelange.

d) Die Arpeggien so rasch als möglich, bei grösster Deutlichkeit und zunehmender Stärke.

a) *This last piano-forte sonata of the Master is by some not unjustly declared to be the most perfect work of its kind belonging to the "third" period, because in it so plastic a form seems at the same time united with the most profound subject-matter, that all aesthetic-poetical explanations for helping to understand it may be regarded as superfluous. We, nevertheless, recommend the player to become familiar with the uncommonly excellent analysis presented by Herr von LENZ in his work, often quoted by us: Critical Catalogue of BEETHOVEN'S works. He sums up quite appropriately the characteristics of both parts in the headings: Resistance-Submission, or still better: Sansara-Nirvana. Herewith let us dismiss Schindler's fiction, unfortunately so widely propagated, that BEETHOVEN had cut him (SCHINDLER) short, when he advised him to compose still a triumphant third movement to it, with the not exactly sublime answer, that he had no time for it, as he must continue working on the "Ninth." We would not be misunderstood: we do not doubt in the least the authenticity of the answer of the Master. But it should be remembered to whom it was given; we should admire the angelic moderation lying in that evasive triviality, at a time when a real rejoinder would have been far more in keeping. One should almost be tempted to congratulate the great tone-poet on his terrible infirmity, since it spared him at least the immediate perception of all the indignities and absurdities with which that blockhead was in the constant habit of annoying his great "friend." A man who had not understood the two-movement form of the Sonatas 53, 54, 78 and 90; such a man could BEETHOVEN silence only with the argument ad hominem, not ad rem, to get rid of his annoyances. With BEETHOVEN "Sonata" means: Instrumental poem. In the technical sense, by "Sonata" is indicated that form as it is usually applied to first allegros — thus, in opposition to the smaller dance- and song-forms. Op. 111, let the player be assured, is no torso, but the most perfect musically-plastic organism.*

b) *The arsis-note should be executed with exactly the same energy as the sustained note following it — yet without the slightest increase of its value, and the whole introductory movement strictly played according to the metronome. The interval of the diminished seventh is the melodic blood, which should give life to the rhythmical muscle.*

c) *The trill should begin everywhere with the principal note, so that the rhythm may acquire its full predominance.*

d) *The arpeggios, as rapidly as possible, with the greatest distinctness and in increasing power.*

English translation by J. H. Cornell.
Copyright 1892 by Edward Schuberth & Co.

sempre sostenuto

p a *dimin.* - - *pp* *sempre pp*

Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

cresc. - - *f* *cantabile* *sf* *p*

sfp *sfp* *sfp* *sfp* *sfp* *sfp*

Ped. ✻ *pp* b)

♩ = ♩ *del Moto precedente e poi accelerando al* - - - - - - - ♩ = 66

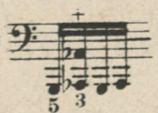
Allegro con brio ed appassionato.

cresc. - - - c) - - - *f* *ff* *sf*

sf *non legato* *mezzo piano* *poco ritenente* *a tempo* *cresc.* - *meno legato* e)

a) In diesen wie den nächstfolgenden drei Takten betone man ein klein wenig das ruhende zweite Viertel, vielleicht mit Benutzung des Pedals.

b) Das Tremolo des Basses ohne Accente, jedoch in genauester, klarster Darstellung der Bewegungsquantität.

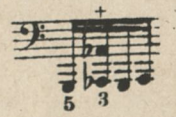
c) Um in der rechten Hand eine ängstliche Hast zu vermeiden, kann man entweder das zweite Sechzehntheil auslassen, oder wie der Herausgeber selbiges der Linken übergeben:  was leichter ist, als es scheint.

d) So bedeutsam die drei Motivnoten sind, so wuchtige Energie sie in der Ausführung erheischen, so erklärt sich der Herausgeber dennoch gegen jedes absichtliche Verzögern. Die ziemlich lange auszuhaltende Fermate, wie die vom Componisten vorgeschriebenen Ritardando's im Nachsatze genügen zur Befriedigung des nach möglichst bedeutsamer Hervorhebung des Vordersatzes verlangenden Gefühl.

e) Der Vortrag des Figurenspiels muss unserer Ansicht nach in diesem Satze fast durchgängig sich im non legato (jedoch nicht staccato) bewegen.

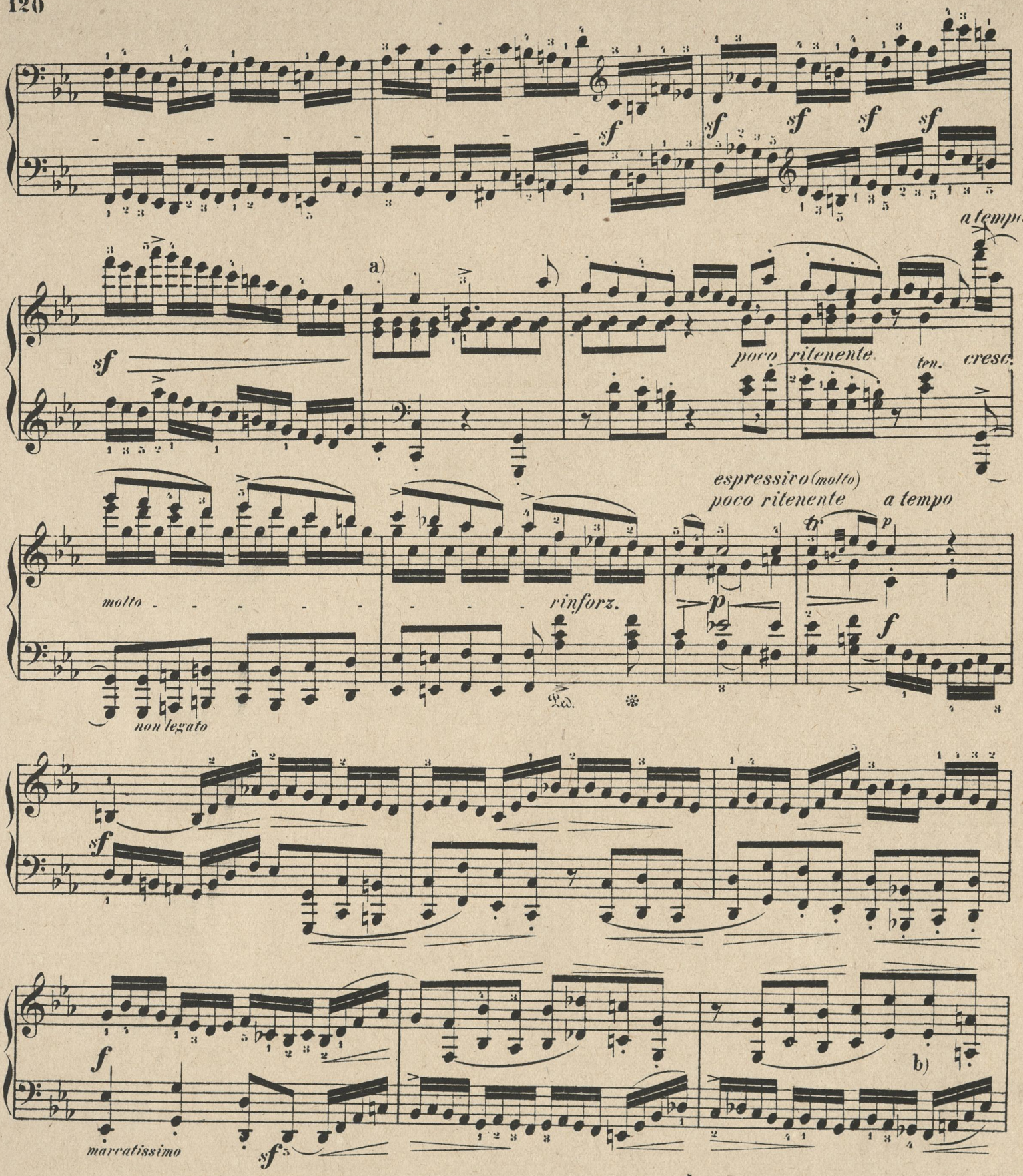
a) *In this measure, as also in the following three, accentuate a very little the sustained second quarter-note, perhaps with the use of the pedal.*

b) *The tremolo of the bass without accent, yet in the most exact, clearest presentation of the "quantity of motion."*

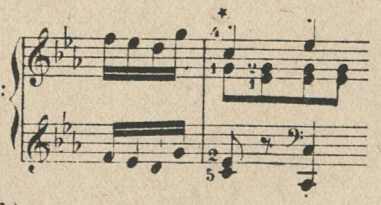
c) *For avoiding a nervous haste in the right hand, we can either omit the second 16th-note, or, as the Editor does, transfer it to the left hand: which is easier than it seems.* 

d) *Important as the three motive-notes are, ponderous as is the energy they require in execution, the Editor, nevertheless, declares himself opposed to every intentional ritardando. The pauses (to be sustained tolerably long), as well as the ritardandos in the antithesis prescribed by the composer, suffice to satisfy the impulse to emphasize as significantly as possible the thesis.*

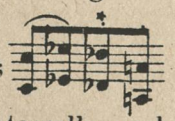
e) *The delivery of this figure should, in our opinion, be throughout the movement non legato (but not in staccato).*



a) **Zur Vermeidung einer Lücke vertheile man folgendermaassen:**
In order to avoid a gap, distribute as follows:

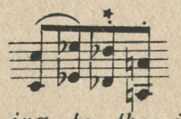


b) **Hier liegt kein Erratum vor, wie Einige ver-**

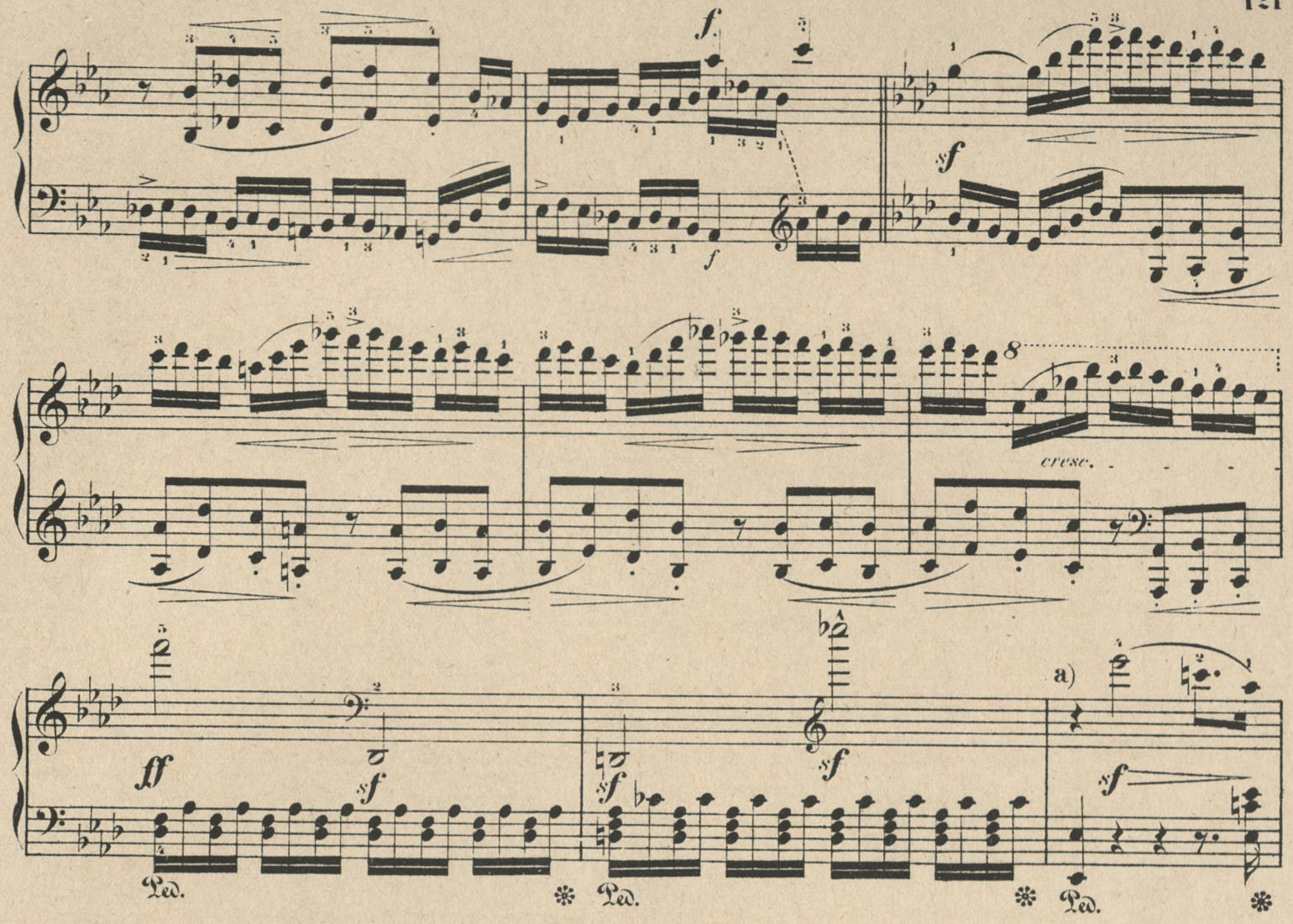


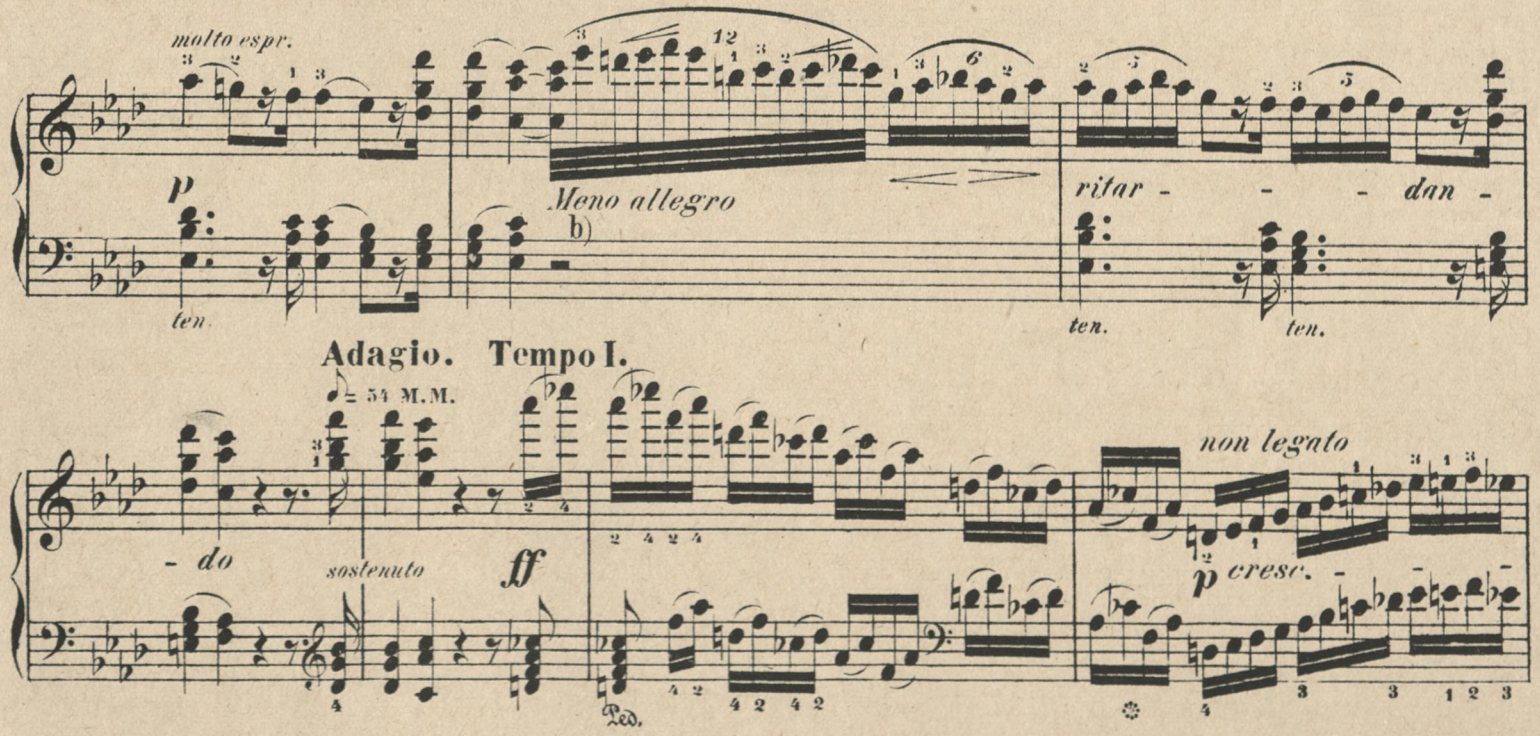
meinen; würde weichlich klingen und zwar, dem Intervalle nach, der vorangehenden wie der fol-genden Figur paralleler laufen, harmonisch-melo-disch jedoch sogar unrichtig sein.

b) *Here is no error, as some think; this*



would sound weak, and, in fact, accord-ing to the interval, would run more parallel to the preceding as also to the following figure; while it would be harmonically-melodically incorrect.





a) Der Eintritt des „As dur“ muss eine überaus strahlende, sonnige Wirkung hervorbringen, die Ornamentik in den weiteren Takten ist sehr empfindungsvoll — bis in die kleinsten Bestandtheile — vorzutragen, kurz die ganze kurze Episode darf sich merklich ausbreiten, so dass der Hörer vom Contraste einen nachhaltigen Eindruck empfängt.

b) Bei aller statthaften Vortragsfreiheit muss das Verhältniss der Notenwerthe zu einander stets gewahrt bleiben, die zwölf Noten des dritten Viertels dürfen kein grösseres Zeitquantum beanspruchen als die sechs Noten des vierten Viertels.

a) *The entrance of* A-*flat major should produce an exceedingly radiant, sunny effect, the ornamentation in the succeeding measures should be very feelingly executed — even the minutest parts: in short, the whole short episode can be perceptibly broadened, so that the hearer may receive a permanent impression from the contrast.*

b) *Admitting all allowable freedom of delivery, the reciprocal proportion of the note-values should be strictly maintained, the twelve notes of the third quarter-note ought not to be accorded more time than the six notes of the fourth quarter-note.*

a) Während in den beiden vorhergehenden Trillern mit der Hauptnote zu beginnen ist, begnüge man sich hier mit einem Doppelschlage zu vier Noten, welcher leichter zur Scala der linken Hand einzutheilen ist:



Den darauf folgenden Gang spielt der Herausgeber mit dem modernen, der Phrase adäquatoren Fingersätze: ‖ 2 3 4, 1 | 2 3 4, 1 | 2 3 4, 1 | 2 3 4, 1 ‖

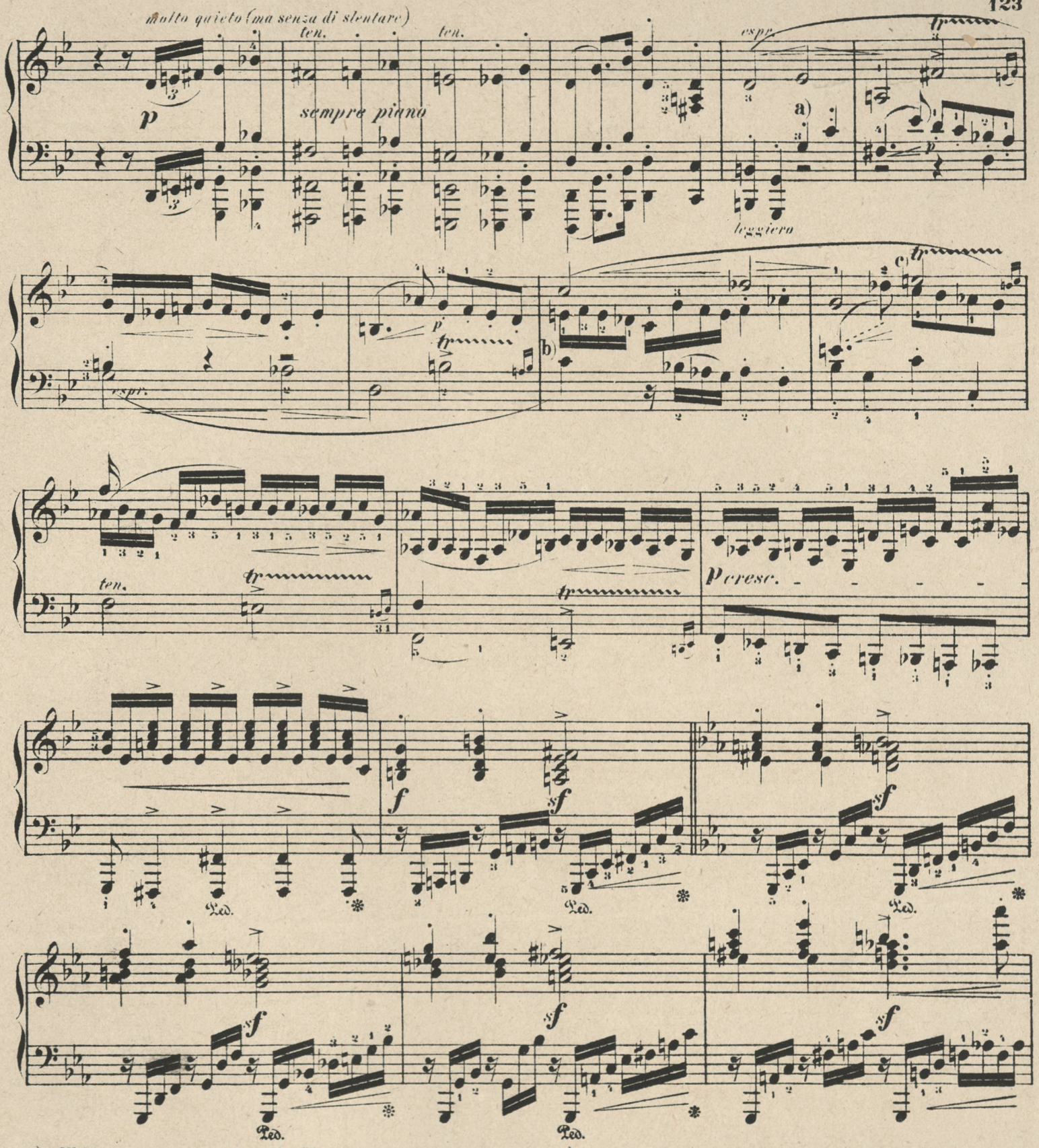
b) Es ist vollkommen zu rechtfertigen, wenn der Spieler die Bewegung am Schlusse des ersten Theils um ein Merkliches beschleunigt haben sollte: nur sei er bedacht, das ursprüngliche Zeitmaass — sowohl bei Wiederholung des ersten, als auch namentlich bei Beginn des zweiten, dessen vorwiegend reflectirender Charakter grosse Gemessenheit erheischt — unmittelbar wieder eintreten zu lassen. Eine grosse Taktfestigkeit verlangen insbesondere die abgebrochenen rhythmischen Interjectionen auf dem zweiten Viertel (Takt 2 und 3 der 2da volta.)

a) *Whereas, in the two previous trills the beginning must be made with the principal note, one should be satisfied here with a turn of four notes, which is easier to play in time with the scale of the left hand:*



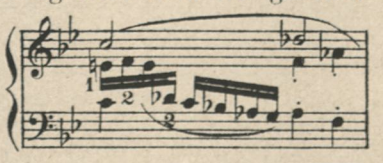
The subsequent passage is played by the Editor with the modern fingering, more in keeping with the phrase: 2 3 4, 1: 2 3 4, 1: 2 3 4, 1: 2 3 4, 1:

b) *It is perfectly justifiable, if the player shall have perceptibly accelerated the movement at the close of the first part let him only be careful to allow the original tempo immediately re-enter, both at the repetition of the first and also especially at the beginning of the second part, the predominantly reflective character of which requires great stateliness. Great steadiness in keeping time is especially demanded by the detached rhythmical interjections on the second quarter-note (measures 2 and 3 of the 2da volta).*

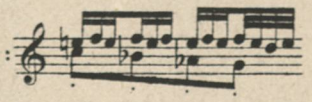


a) Wohl zu beachten ist die Vergrösserung des ein wenig alterirten Hauptmotivs — rechte Hand — (später umgekehrt) zu welcher die linke dasselbe in der ursprünglichen Gestalt contrapunktirt. Die Sechzehntheilfiguren — zwei und vier Takte später sind gewissermaassen paranthesenartig aufzufassen.

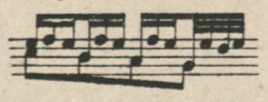
b) Durch folgende Vertheilung wird sich ein glatterer Fluss erzielen lassen:



c) Ausführung des Trillers:



oder auch:



a) *Notice attentively the augmentation of the somewhat animated principal motive — in the right hand — (afterwards inverted) which appears in the left hand counterpoint in the original form. The 16th-note figures — 2 and 4 measures later — should, so to say, be conceived as a kind of parenthesis.*

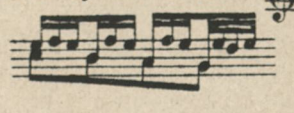
b) *By means of the following distribution a smoother flow will be attained:*

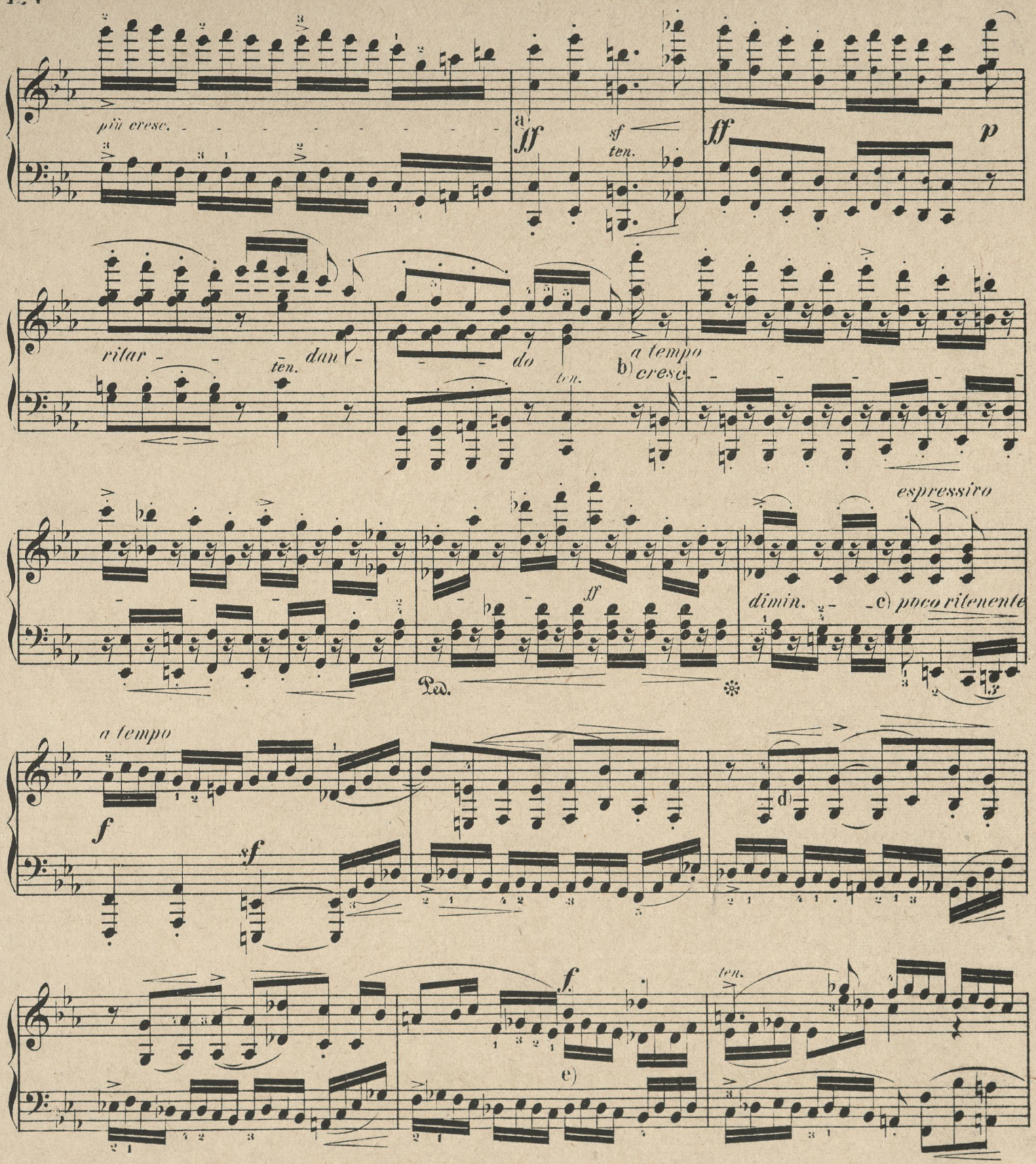


c) *Execution of the trill:*



or else:





a) Ein unbedeutendes Alargando dieses triumphirenden Eintrittes des Hauptmotivs kann durch die Energie des Vortrags, namentlich bei Benutzung der in kleinen Noten angedeuteten Octavenverdoppelung gerechtfertigt werden.

b) „crescendo“ das heisst: piano anfangen, damit die Steigerung in der vorgeschriebenen Weise ausgeführt werden kann. Die linke Hand muss leichter gespielt werden, als die rechte.

c) Man beachte hier, wie an allen anderen betreffenden Stellen den Unterschied zwischen „ritenente“ und „ritardando“ Ersteres besagt: das Zeitmaass gleichmässig zurückhalten; letzteres: die Bewegung allmälig verringern.

d) Nicht um Quintenparallelen, sondern um unnöthige Kakophonieen, d.h. leere und zugleich scharfe Zusammenklänge zu vermeiden, hat der Tondichter den Parallelismus in der Oberstimme aufgegeben.

e) Der Eintritt des Motivs in B moll, ebenso vier Takte später in Des dur, ist bedeutsam hervorzuheben.

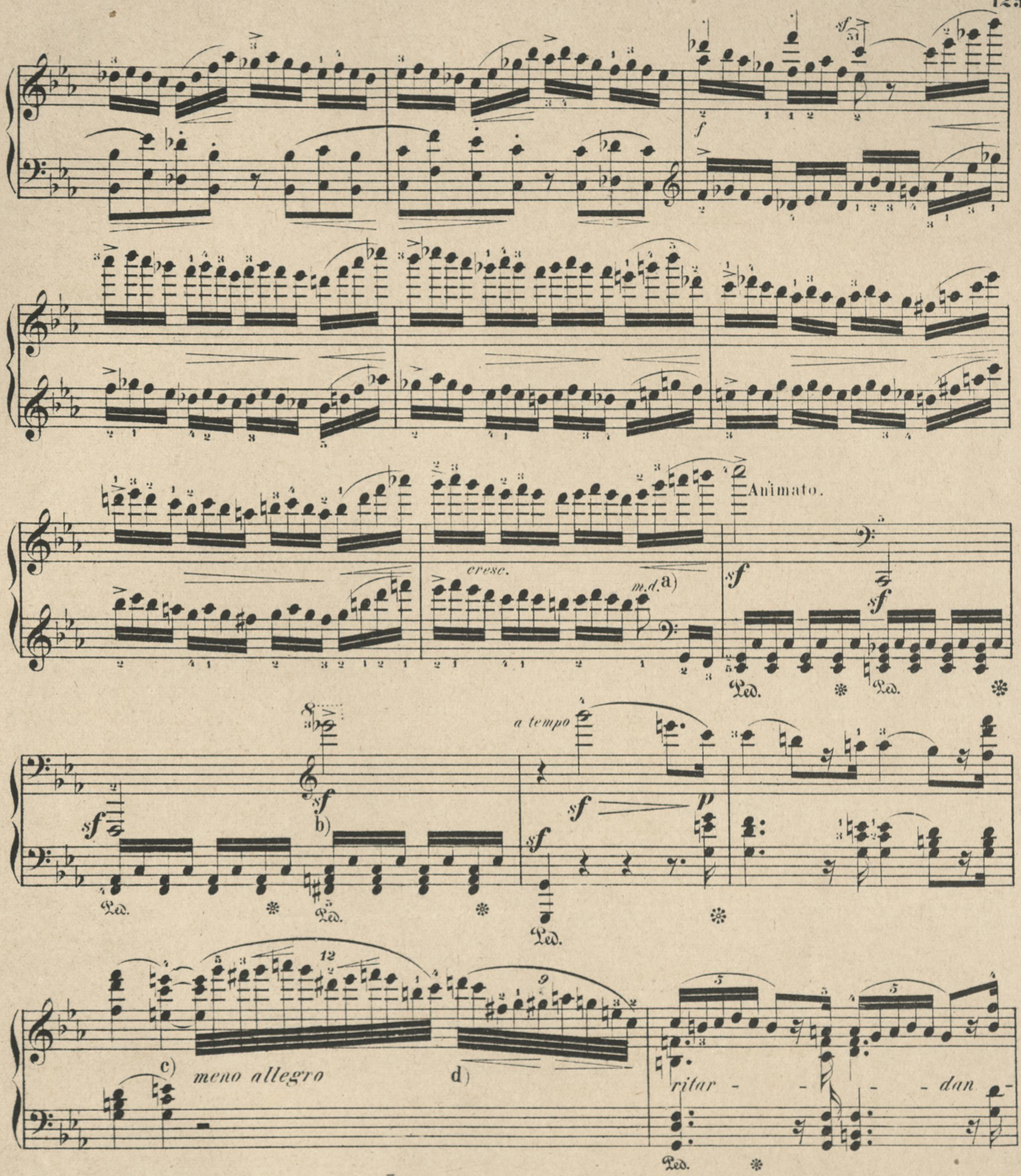
a) *An inconsiderable alargando of this triumphant entrance of the principal motive can be justified, because of the energy of the delivery, especially with the employment of the octave-doubling marked in small notes.*

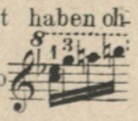
b) *"Crescendo," i.e., begin piano, in order that the intensification may be carried out in the prescribed manner. The left hand must play more lightly than the right.*

c) *Observe here, as at all other places concerned, the difference between "ritenente" and "ritardando". The former means: restrain the tempo evenly; the latter: slacken the movement by degrees.*

d) *For the sake of avoiding — not parallel fifths, but — unnecessary cacophonies, i.e., empty and, at the same time, harsh tone-combinations, the tone-poet relinquished the parallelism in the upper voice with the bar previous.*

e) *The entrance of the motive in* B-*flat minor, likewise four measures later in* D-*flat major, should be significantly accentuated.*

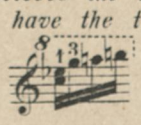


a) Wenn die rechte Hand nicht das $\overline{\overline{c}}$ der Linken abnimmt, wird letztere kaum die Zeit haben ohne Zögern in die Tiefe herabzugleiten: Also 

b) Die Correktur des $\overline{\overline{c}}$ in $\overline{\overline{es}}$ – analog der Stelle im ersten Theile verantwortet der Herausgeber, sich hierbei auf das bei Op. 110 Seite 102 Anm. b) Gesagte berufend. Für den Vortrag der darauf folgenden Episode in C dur vgl. man Anm. a) und b) zu Seite 121 des vorliegenden Werkes.

c) „Meno allegro" darf je nach der Klangausgiebigkeit des Flügels ziemlich weit ausgedehnt werden.

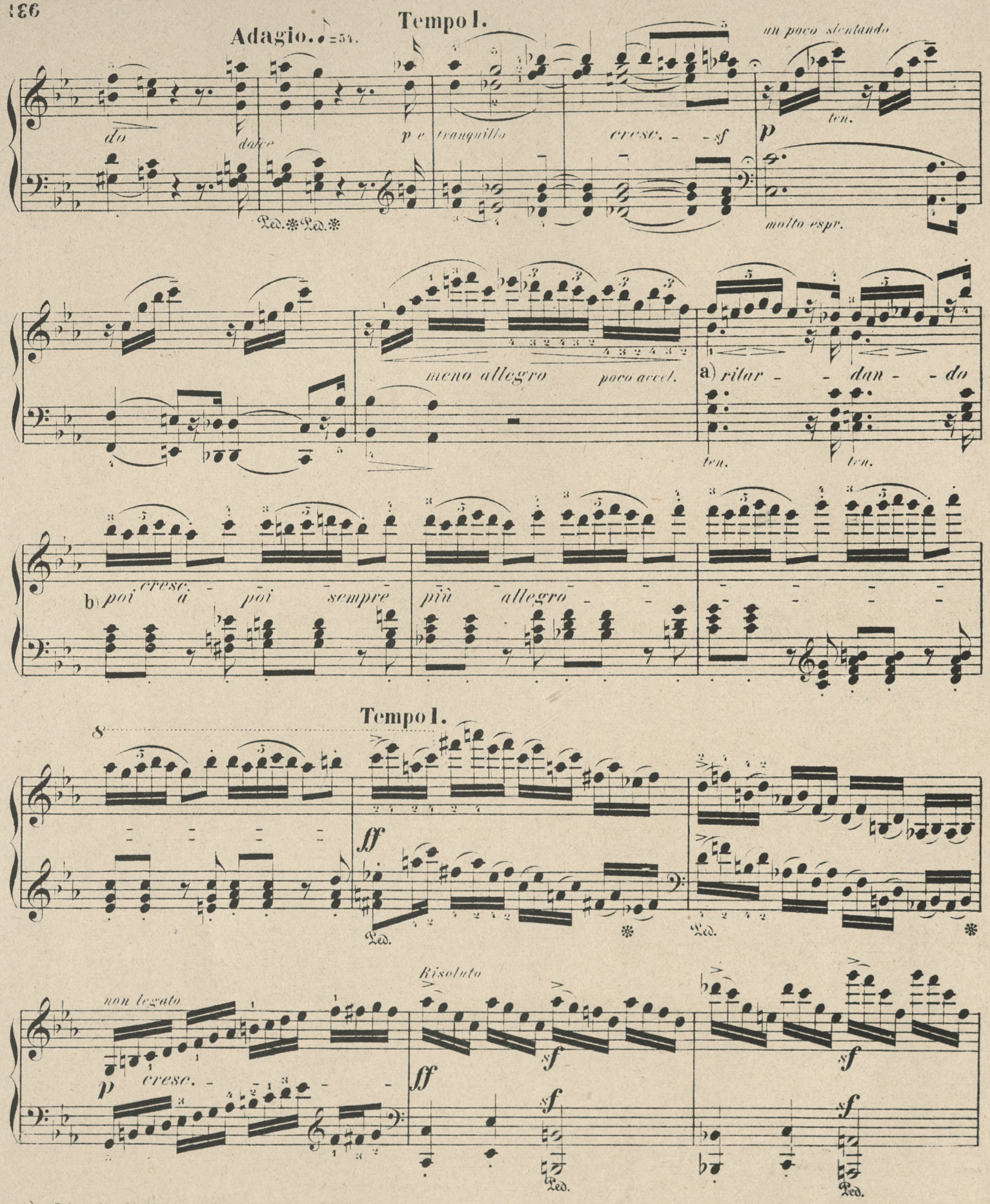
d) Diese 9 Noten sind zu zerlegen in 5 (2 u. 3) und 4.

a) *Unless the right hand relieves the left of the* c, *the latter hand will scarcely have the time to glide down without a delay. Thus:* 

b) *The Editor is responsible for the correction of the* c *into* e-*flat* – *analogously to the place in the first part, referring in this matter to what was said in the case of Op. 110, p. 102, Remark (b). For the delivery of the following episode in* C-*major, see Remarks (a) and (b), p. 121 of the present work.*

c) *"Meno allegro" may, according to the tonal properties of the pianoforte, be pretty well extended.*

d) *These 9 notes should be divided up into 5 (2 and 3) and 4.*

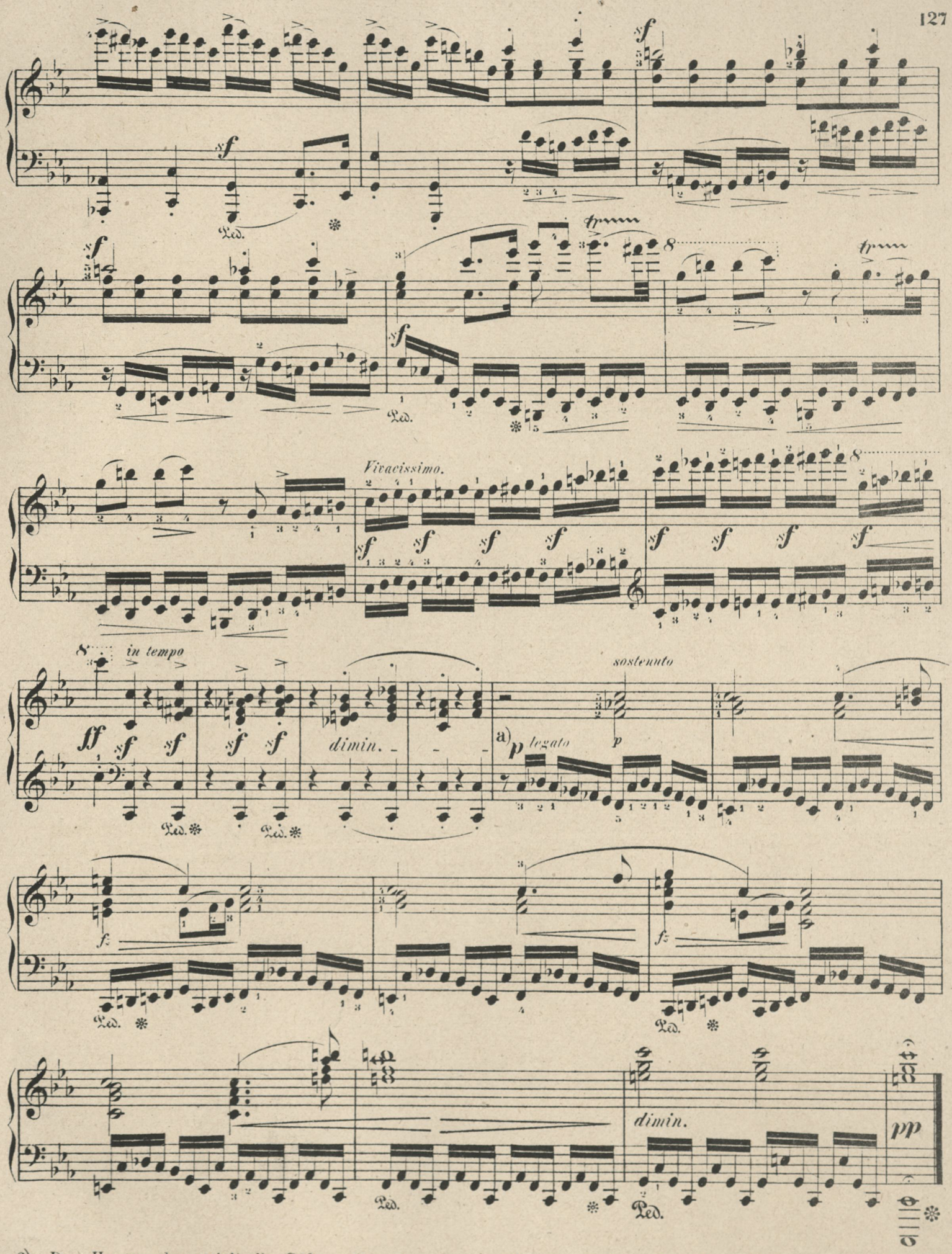


a) Die fünf Noten der Quintole mögen so gleichmässig als möglich gespielt werden; bedarf der Spieler jedoch einer detaillirteren Eintheilung, so ist es besser die erste Hälfte derselben als Triole vorzutragen wie umgekehrt, damit derselbe Ton nicht zweimal als guter Takttheil (Sechzehntheil) gehört werde.

b) Die Zurückleitung in das Hauptzeitmaass muss sehr allmälig vor sich gehen, ganz, wie der Autor vorgeschrieben, durch vier Takte ausgedehnt werden. Hieraus ergibt sich ein Rückschluss auf das vorhergehende Ritardando, das demzufolge beinahe schleppend (sehr ermattet) auszuführen ist.

a) *Let the five notes of the quintuplet be played as evenly as possible: should the player need, however, a more minute division, it is better to execute the first half of it as triplet than vice-versa, in order that the same tone be not heard twice as a valid metrical part (16th-note).*

b) *The return to the principal tempo should take place very gradually, exactly as prescribed by the composer, extending through four measures. This affects retrospectively the preceding ritardando, which, accordingly, should be executed nearly dragging (very wearily).*

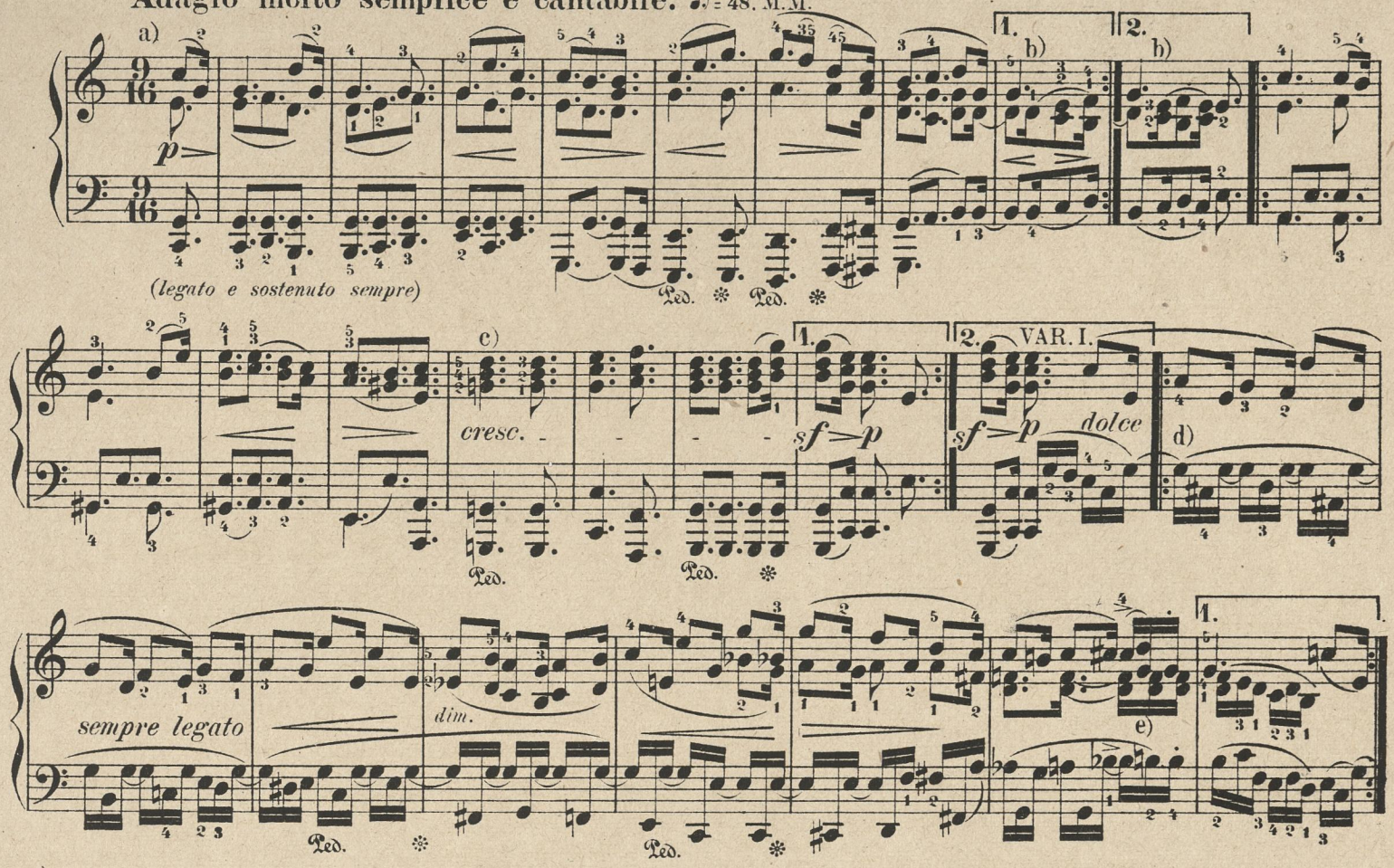


a) Der Herausgeber spielt die Coda unter strenger Einhaltung des Zeitmaasses. Der überaus einheitliche Charakter des Tonstückes verbietet jedes schmachtende Zurückhalten der Bewegung. Die Kraft des „Widerstandes“ vgl. Anm. a) zu Seite 118 erlahmt nicht, sie erlischt, und somit wird die richtige Stimmung für den nachfolgenden Satz, der unserer Ansicht nach sich unmittelbar anzuschliessen hat, gewonnen.

a) *The Editor plays the coda preserving strictly the tempo. The exceedingly homogeneous character of the piece forbids every languishing delay of the movement. The power of "resistance" see Remark (a), p. 118 does not become lame; it is extinguished, and, consequently, the right mood is attained for the following movement, which, in our opinion, ought to follow immediately.*

ARIETTA.

Adagio molto semplice e cantabile. ♪ = 48. M.M.



a) Die Beiwörter „semplicemente“ und „cantabile“ müssen sich fortwährend gegenseitig ergänzen und gewissermaassen controlliren. Ohne Detailnüanzen, ohne An- und Abschwellen des Tones bei steigenden und sinkenden charakteristischen Intervallen würde ein seelenvoll singender Vortrag nicht zu verwirklichen sein: diese verschiedenen Gradationen dürfen sich jedoch nie bis zu einer leidenschaftlichen Erregtheit versteigen, welche mit der Forderung: „semplicemente“ in Widerspruch gerathen würde.

b) Ein ganz besonders sorgfältiges Studium beanspruchen die Verbindungstakte zwischen den Theilen und ihre Modifikationen, je nachdem eine Wiederholung stattfindet, oder zum Folgenden übergegangen wird. Man vernachlässige diese scheinbare Kleinigkeit weder beim Thema, noch bei den einzelnen Variationen: das tiefere Eingehen in die hierbei vom Tondichter verwendete Kunst wird sich durch die Auffindung unnachahmlicher Schönheiten und Feinheiten, so wie durch den Gewinn einer innigeren Vertrautheit mit den speciellen Styleigenthümlichkeiten des Meisters lohnen. Schon bei Op. **109** haben wir Gelegenheit genommen, diesen Punkt zu premiren. Es sei übrigens noch auf eine wesentliche Verschiedenheit zwischen diesen beiden Variationen-Dichtungen aufmerksam gemacht, die sich auf die metrische Differenz der Themen gründet. Das Thema von Op. **109**, mit der Thesis, dem Niederschlage beginnend, verlangt ein möglichst glattes Zurück- oder Weiter-Gleiten der Verbindungsphrase: Hier dagegen muss dieselbe vom Auftakte (der Arsis) durch ein geringes Aufheben der Hand getrennt werden, sie darf demnach den Charakter einer Parenthese annehmen. Wird dies vernachlässigt, so klingt z. B. das e (Auftakt zum zweiten Theile) geradezu falsch; man hört es noch als Terz des vorhergehenden C dur-Dreiklanges, nicht jedoch wie es beabsichtigt ist, als Dominante des nachfolgenden A moll.

c) Das durch drei Takte hindurch zu steigernde „crescendo“ darf sich schon bis zu einem ziemlich glänzenden „forte“ gipfeln.

d) Im Parte der linken Hand spiele man nicht zweistimmig, indem man die Bassnoten von der Fallstimme zu merklich losindividualisirt, d. h. ihnen grössere Betonung und Dauer verleiht. Der duftig ätherische Charakter der Variation würde hierdurch eine wesentliche Trübung erleiden. Es ist eine Violoncellstimme, wie man ihrer in den letzten Streichquartetten des Meisters so häufig begegnet.

e) Hände von geringerer Spannungskraft mögen das untere d in den beiden letzten Sechzehntheilen der linken Hand abgeben, in welchem Falle natürlich die Fingersetzung entsprechend abzuändern ist.

a) *The expressions “semplicemente” and “cantabile” must constantly supplement each other, and, so to speak, control each other. Without special nuances, without increase and decrease of power in the case of ascending and descending characteristic intervals, a soulfully singing delivery could not be realized: these different gradations should, however, never rise to a passionate emotion which would conflict with the direction “semplicemente.”*

b) *An especially careful study is demanded by the connecting measures between the parts and their modifications, whether a repetition takes place or a transition is made to what follows. This seeming trifle should not be neglected, either in the case of the theme or in that of the single variations: the deeper penetration into the art employed here by the tone-poet will be rewarded through the discovery of inimitable beauties and delicacies, as also through the acquisition of a closer intimacy with the special peculiarities of the Master’s style. We have already had occasion, at Op. 109, to urge this point. Let us call attention to another essential difference between these two variation-poems, which is based upon the metrical difference of the themes. The theme of Op. 109, beginning with the thesis, the down-beat, requires the smoothest possible “backward- or forward-gliding” of the connecting-phrase. Here, on the other hand, the latter should be separated from the up-beat (the arsis) through a slight raising of the hand; it may consequently assume the character of a parenthesis. If this is neglected, the e (up-beat to the 2d part), e. g., sounds absolutely wrong; it is still heard as third of the preceding C-major triad; not, however, as it is intended, as dominant of the subsequent triad of a-minor.*

c) *The “crescendo” that is to be made during three measures, may culminate into a tolerably brilliant “forte.”*

d) *In the left hand part we should not play duophonically, by too perceptibly individualizing the bass-notes apart from the padding voices, i. e., giving them greater emphasis and duration. The fragrantly ethereal character of the variation would hereby suffer a material clouding. It is a violoncello-voice, such as we frequently meet with in the Master’s string-quartets.*

e) *Hands of small spanning capacity may assign the lower* d *in the last two 16th-notes to the left hand, in which case the fingering should of course be suitably altered.*

2.

a)

sempre legato

cresc. *p* *cresc.*

1. 2.

L'istesso tempo.

VAR. 2.

sf *sf*

b)

dolce

mf *p* *sempre legato* *cresc.*

1. 2.

a) Der Herausgeber wagt nicht zu entscheiden, ob in der rechten Hand nicht das dritte an das vierte, das sechste an das siebente Sechzehntheil anzubinden sei. Dagegen übernimmt er volle Verantwortung für die analoge Correctur der linken Hand im nächstfolgenden Takte, wo ein Wiederanschlagen der Bassnote ein offenbarer Stylverstoss sein würde.

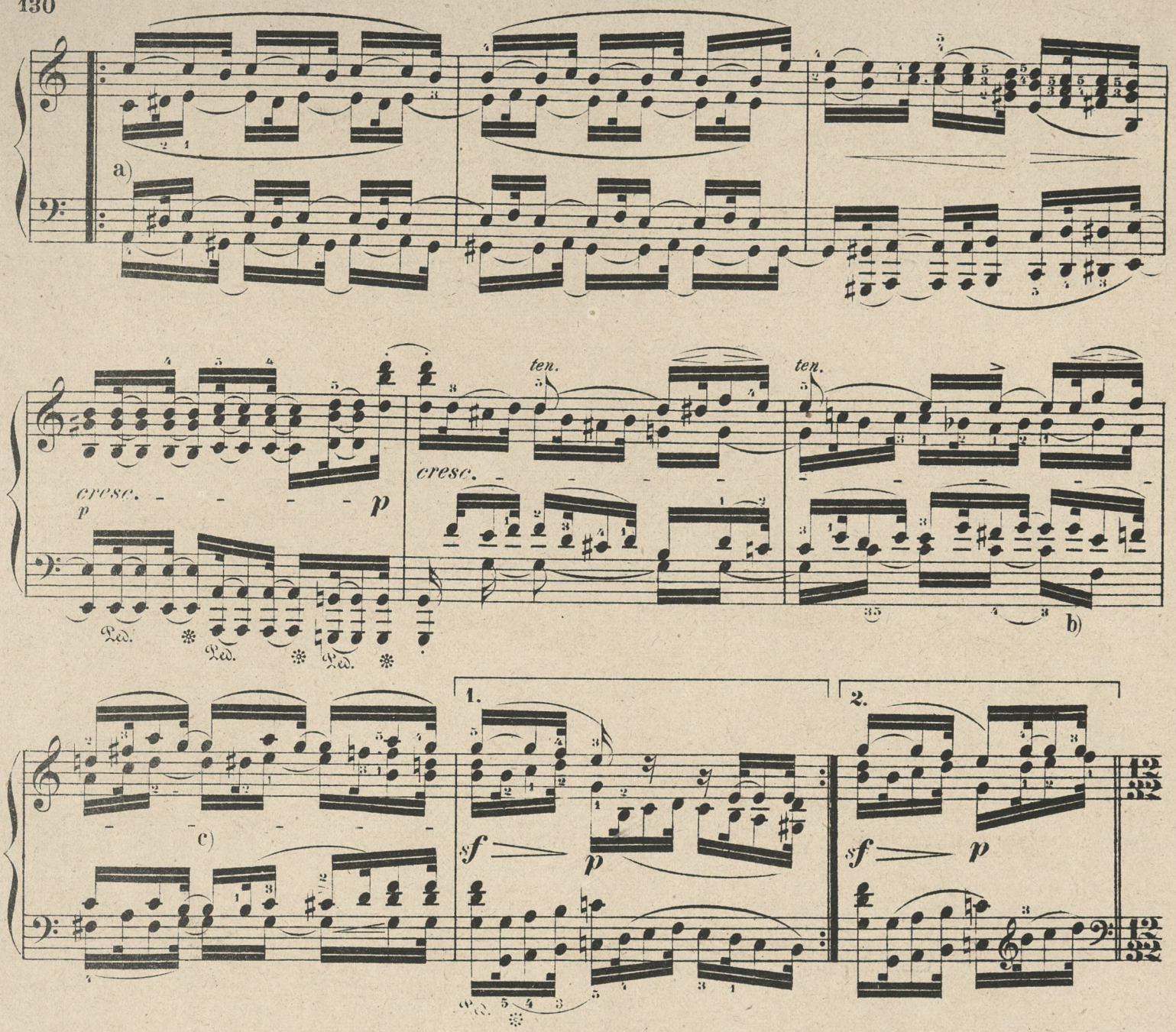
b) $\frac{6}{16}$ Takt ist eigentlich eine falsche Bezeichnung, wenn man diese Taktart als analog mit $\frac{6}{4}$ und $\frac{6}{8}$ annimmt, da wir 6 als Produkt von 2 mal 3, nicht von 3 mal 2 anzusehen gewohnt sind. Hier ist aber das Letztere der Fall. Im Übrigen hüte man sich vor Missverständnissen, zu denen die Unterlassung der Punktirung derjenigen Sechzehntheile Anlass geben könnte, welche nicht als Zweiunddreissigstel-Triolen zu gelten haben. Diese absichtliche Unterlassung bezweckt augenscheinlich nur leichtere Übersichtlichkeit des Textes und wir haben desshalb nicht für nöthig erachtet, zu Gunsten genauerer mathematischer Eintheilung Punktirungen und Triolenbögen hinzu zu fügen. Der Triolencharakter werde übrigens stets aufs deutlichste gewahrt, und man hüte sich desshalb folgendermaassen zu spielen:

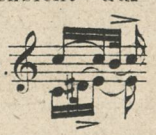


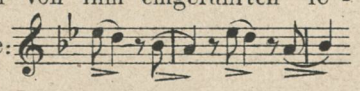
a) *The Editor does not venture to decide whether in the right hand the third 16th-note is to be connected with the fourth, or the sixth with the seventh. On the other hand, he assumes full responsibility for the analogous correction in the left hand in the next following measure, where a renewed stroke of the bass-note would be an evident offence against style.*

b) $\frac{6}{16}$ *measure is strictly speaking a false marking, assuming this metre as analogous to* $\frac{6}{4}$ *and* $\frac{6}{8}$*, inasmuch as we are accustomed to regard 6 as product of 2×3, not of 3×2. Here, however, the latter is the case. Moreover, we should beware of misunderstandings which may be occasioned by the omission of dots to those 16th-notes, which should not have the value of triplets of 32d-notes. This intentional omission evidently aims only at greater clearness of the text, and hence we have not deemed it necessary to add dots and triplet-slurs, in favor of a more exact mathematical division. The triplet-character should, by the way, always be distinctly observed, and we should, therefore, beware of playing thus:*



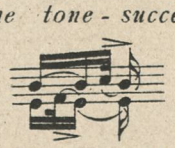


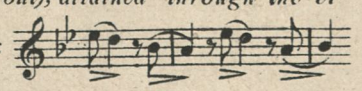
a) Gebietet auch der Gesammtcharakter dieses Satzes Enthaltsamkeit von allzuleidenschaftlichen dynamischen Nüanzen, so muss doch andererseits glatte Nüchternheit im Vortrage der einzelnen Melismen vermieden werden. Der gesangsmässige Ausdruck wird jederzeit den „Aufschlag“ ein wenig stärker accentuiren, als den „Niederschlag“ — ohne Rücksicht auf das Steigen oder Fallen der Tonfolge. Also:  ganz wie: 

Wer das Glück gehabt hat, Beethoven's Coriolan-ouverture unter Richard Wagners Direktion zu hören, wird sich erinnern, zu welcher eindrucksvollen Wirkung der in der Regel sonst mechanisch abgeleierte Mittelsatz durch den von ihm eingeführten lebensvollen Vortrag der Phrase:  zu gelangen vermochte.

b) Die Note g dürfte besser der rechten Hand zuertheilt werden, welche auch bereits die vorhergehenden Terzen der Mittelstimmen übernehmen könnte.

c) Man hüte sich vor einem Wiederanschlagen der im Auftakt eingeführten Töne auf dem „guten“ Taktheile. Die Beethovenschen Synkopen erheischen eine um so gewissenhaftere Beobachtung, je seltener er sie absichtlich systematisch, wie etwa Robert Schuman verwendet und je sorgfältiger er stets beflissen ist, das jeweilig gestörte Gleichgewicht der Taktaccente durch eine bald darauf erfolgende Herstellung desselben für den Hörer fasslich zu machen.

a) *Although the general character of this movement requires abstinence from too passionate dynamic shadings, yet, on the other hand, plain insipidity is to be avoided in the delivery of the separate embellishments. The cantabile expression will always accentuate the "up-beat" a little more strongly than the "down-beat" — without regard to the ascent or descent of the tone-succession. Thus:*  *just like:* 

He who has had the good fortune to hear BEETHOVEN'S Overture to "Coriolanus" under the direction of RICHARD WAGNER, will remember to what an expressive effect the middle movement (as a rule otherwise mechanically drawled out), attained through the vigorous delivery of the phrase:  *introduced by him.*

b) *It would be better to apportion the note g to the right hand, which also could play the preceding thirds of the middle voices.*

c) *One should beware of striking anew the tones introduced in the up-beat on the accented part of the measure. The Beethovenian syncopations require to be observed so much the more conscientiously, the more seldom he applied them intentionally and systematically, as — say — ROBERT SCHUMANN did, and the greater care he constantly takes to make comprehensible to the hearer the occasionally disturbed equilibrium by means of a re-establishment of it soon afterwards.*

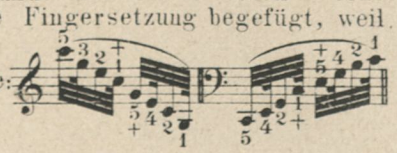
L'istesso tempo.

a) *f*

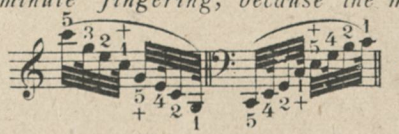
sempre forte

fz

a) $\frac{12}{32}$ d.h. 3 mal $\frac{4}{32}$ vgl. Anm. b) zu Seite 129. Man hüte sich, ausgenommen da, wo die Harmonie während eines Takt = Dritttheiles wechselt, die Accente zu häufen, etwa sechs statt dreier Accente zu geben. Das Thema würde nicht allein hierdurch entstellt werden, sondern ausserdem noch die Bewegung einen so hastigen Charakter annehmen, dass der nicht mathematisch nachzählende Hörer den Eindruck von „L'istesso tempo" gänzlich verlieren müsste. Aus diesem Grunde haben wir auch eine scheinbar umständlichere Fingersetzung begefügt, weil die moderne und bequemere: zur Häufung der Accente unwillkürlich verführt.



a) *$\frac{12}{32}$, i. e., three times $\frac{4}{32}$. See Remark (b), p. 129. We should beware, except at places where the harmony changes during a third part of a measure, of heaping up the accents,— say— of giving six instead of three accents. Not only would the theme thus become distorted; but, besides, the movement would take on so hasty a character that the hearer, who does not count mathematically, would necessarily entirely lose the impression of "l'istesso tempo." For this reason, we have added a seemingly more minute fingering, because the modern and easier one: involuntarily misleads to a multiplicatio of the accents.*



a)
meno legato

1.

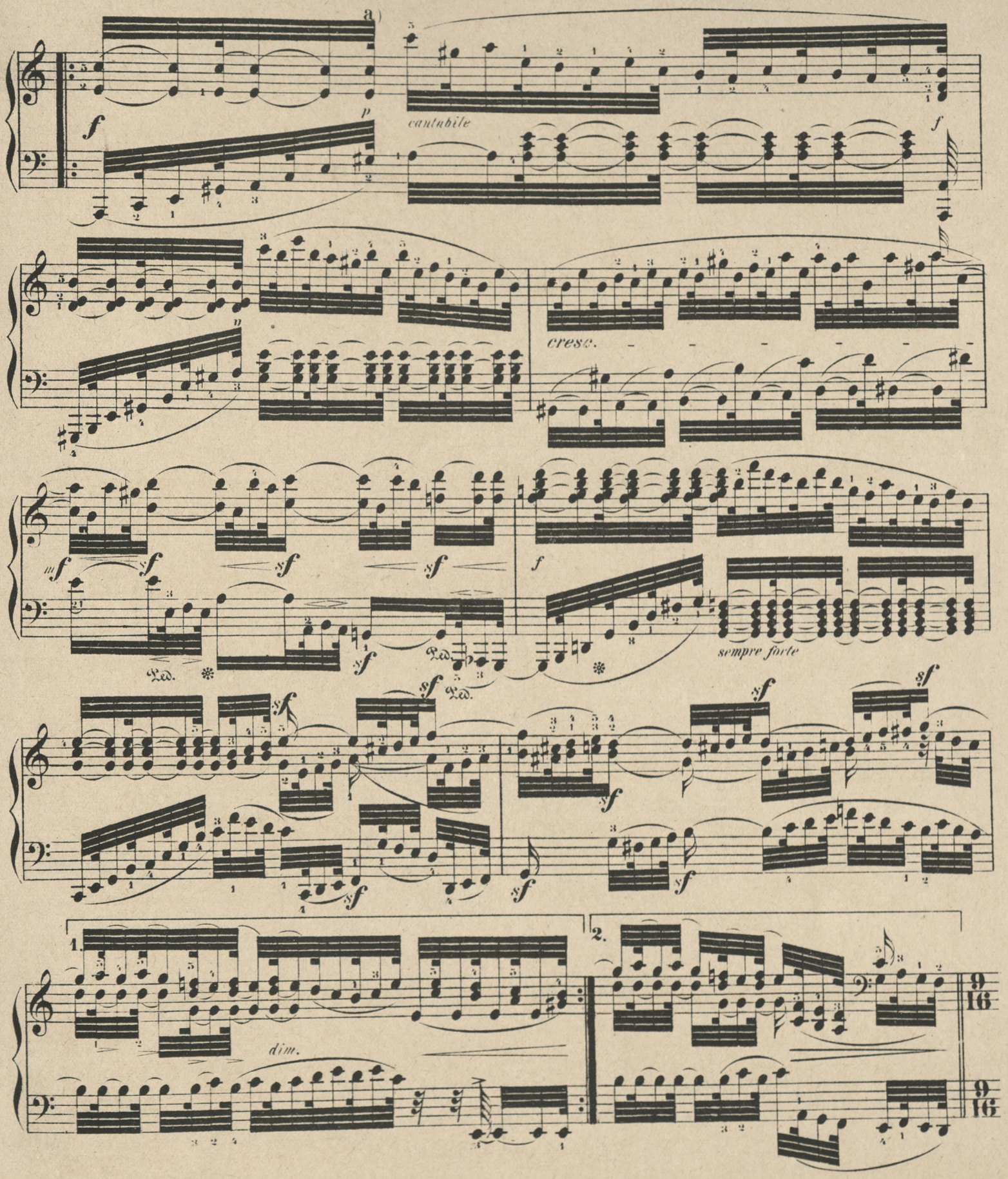
diminuendo

2.

diminuendo

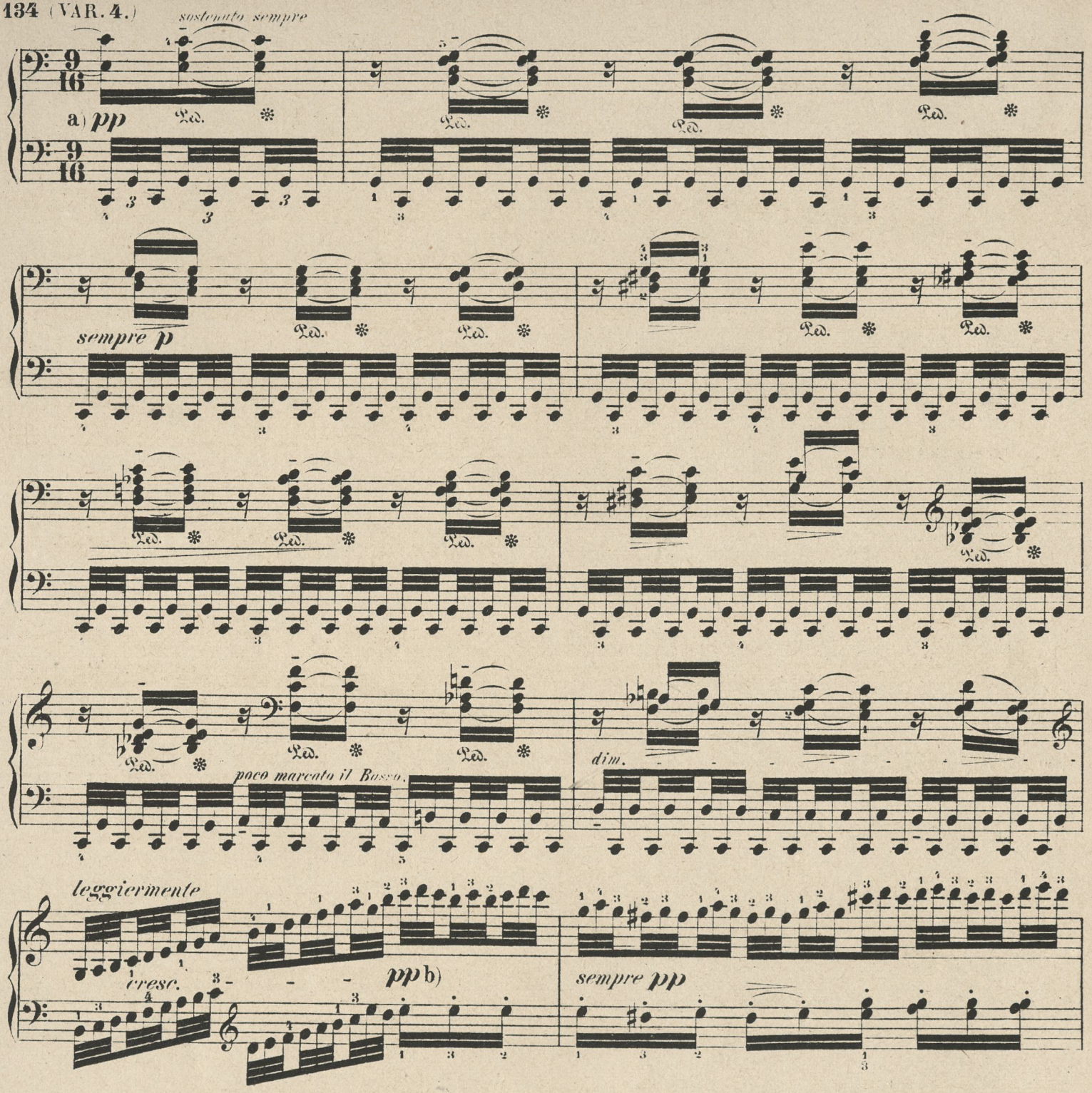
a) Die Bindungsbögen hören hier in den Originalausgaben auf. Es begreift sich, dass ein inniges Legato mit den vorgeschriebenen sforzato's auf den „schlechten" Takttheilen nicht vereinbar ist. Anderseits ist jedoch ein Hämmern und Stossen als unschön zu vermeiden: wir haben deshalb „meno legato" hinzugefügt.

a) *The legato-slurs cease here in the original editions. As a matter of course, a close legato is not reconcilable with the prescribed sforzato on the unaccented parts of the measure. On the other hand, nevertheless, a hammering and pounding should be avoided as unseemly, we have therefore added "meno legato."*



a) Der plötzliche Wechsel von forte und piano darf unserer Ansicht nach nicht mit dem grammatischen Taktheilaccent zusammentreffen, wenn Unklarheit und Eckigkeit vermieden werden sollen. Durch die Anticipation auf dem vorhergehenden Auftakts-Vierundsechszigstel wird der beabsichtigte Contrast in keiner Weise vewischt. Dergleichen unwesentliche Modifikationen erscheinen uns weniger pietätslos als die Handhabung der Leipziger Gewandhaus-Theorie (oder vielmehr Praxis,) die Beethovensche Eigenheit des „piano subito“ durch ein wohlgefälliges „diminuendo“ zu mildern.

a) *The sudden alternation of forte and piano need not coincide, in our opinion, with the grammatical metrical part accent, if unclearness and angularity are to be avoided. By anticipating the intended contrast on the preceding arsis-64th-note, it will in no wise be blurred. Unessential modifications of this kind seem to us less irreverential than the application of the theory (or rather, practice) of the Leipsic Gewandhaus, modifying the Beethovenian peculiarity of the “piano subito” by means of a “trashy” “diminuendo”*



a) Eine „dilettantische“ Verwandlung der Bassfigur in ein unmessbares Tremolo ist absolut verwerflich. Es müssen durchweg neun Noten und zwar ohne merkliche Betonung der Dreitheiligkeit gehört werden können, Der Wechsel vom dritten und vierten Finger auf dem untersten Tone wird die hierzu erforderliche rhythmische Selbstbeherrschungsstudie möglicherweise erleichtern. Der Gebrauch der Verschiebung bei dieser Doppelvariation hängt von der Klangausgiebigkeit des benutzten Flügels ab. Zur Variirung der Klangfarbe könnte „Una Corda“ (resp. due corde) auch erst bei dem Reflex im hohen Register Verwendung finden.

b) Staccato ist für die Bewegung der Unterstimme vorgeschrieben: darunter ist aber jedenfalls nur jener elastische Anschlag zu verstehen, der die Note höchstens um ein Drittheil ihres Werthes verkürzt. Um ferner dem rhythmischen Ausdrucke, der in diesem Sylphentanze — eng mit dem melodischen verknüpft ist, gerecht zu werden, muss die erste Sechzehntheiltriole stets einen Haupt-, die letzte einen (auftaktmässigen) Nebenaccent erhalten, endlich die zweite, accentlose Note in eine gewisse legato-ähnliche Verbindung zur ersten gebracht werden. Ein analoges Verhältniss, — in der Verkleinerung — findet zwischen je drei Noten der Oberstimme statt, nur dass hier zuweilen, wo sie als ein melodischer Vorhalt erscheint, die zweite zur dritten eine Art Bindungsbeziehung empfangen darf. Wer dies unendlich zarte Gewebe nicht innerlich nachzusingen vermag, wird schwerlich auch zu einem richtigen, d. h. schönen Vortrage mit den Fingern gelangen.

a) *A “dillettantic” transformation of the bass-figure into an immeasurable tremolo is absolutely to be reprobated. There must be audible nine notes throughout, and, indeed, without perceptible accentuation of the tripartition. The change from the 3d and 4th fingers on the lowest tone will possibly facilitate the rhythmical study of self-command requisite for this. The use of the soft pedal at this double variation depends upon the tonal capacity of the pianoforte used. For varying the tone-color “una corda” (or, as the case may require, “due corde”) might be applied, only at the reflection in the high register.*

b) *Staccato is prescribed for the movement of the lower voice: by this, however, is under all circumstances to be understood that elastic touch which shortens the note one third, at most, of its value. In order, moreover, to do justice to the rhythmical expression which in this dance of sylphs is closely united with the melodic expression, the first 16th-triplet should always receive a principal accent, the last one a secondary one (in the manner of the arsis); lastly, the second, non-accented note should be brought into a certain legato-like connection with the first one. An analogous case — in diminution — takes place between every three notes of the upper voice, only that here, sometimes, where it appears as a melodic suspension, the second one may receive a kind of legato-relation to the third one. He who is unable to inwardly rehearse vocally this infinitely tender texture will hardly succeed in a correct, i. e., beautiful delivery with the fingers.*

p

poco cresc.

dimin.

pp

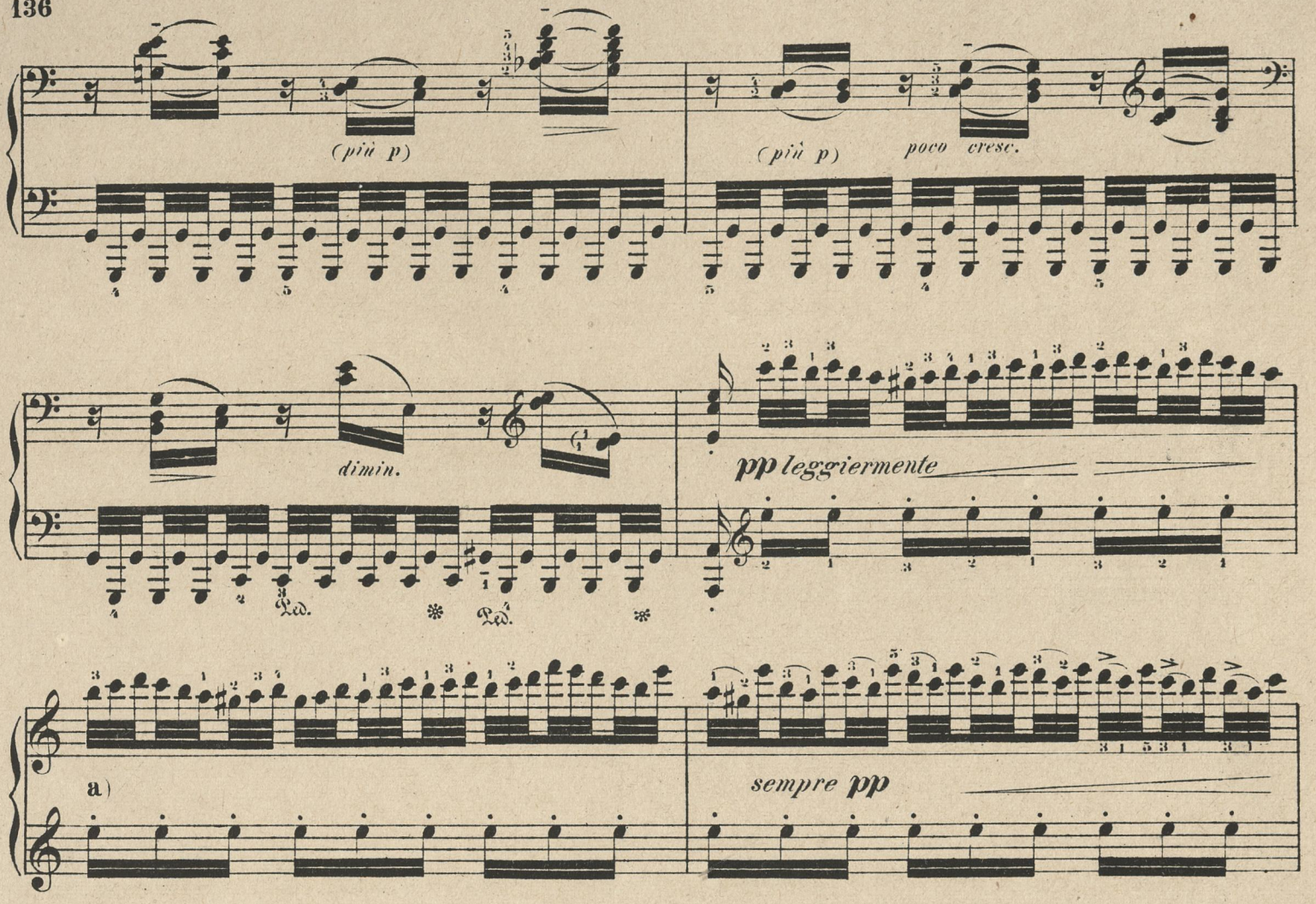
pp

poco cresc.

dim.

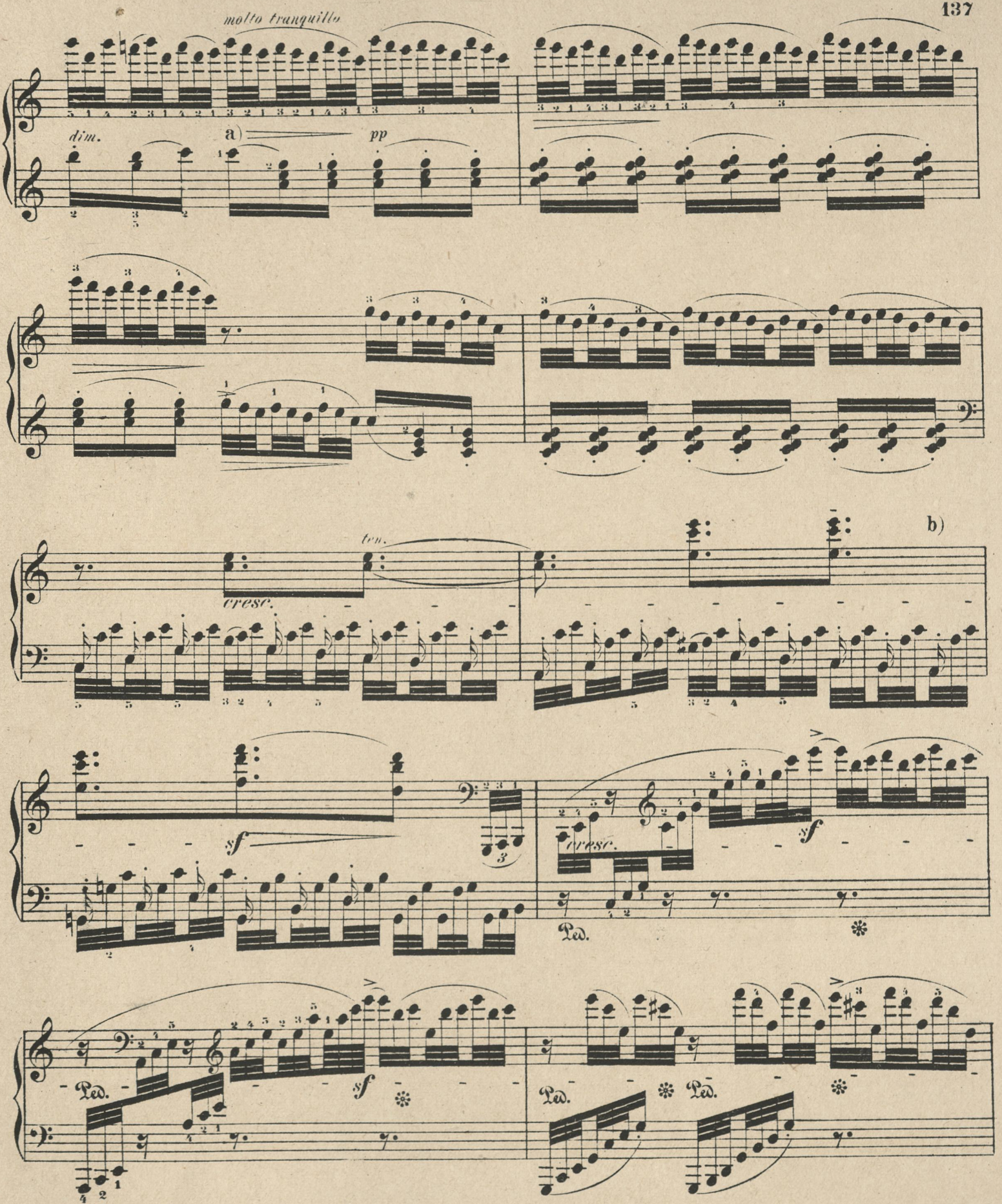
pp

(più p)



a) Eine stets erneuerte Vergleichung dieser wunderbaren Ornamentik mit den einfachen Contouren des Themas wird die sicherste Anleitung zum richtigen Vortrage bieten. Beim Studium möge jede noch so unscheinbare melodische Inflexion und Oscillation äusserst wichtig genommen und mit übertriebenem Ausdrucke geübt werden. Nach der bis zu untrüglichem „Auswendigkönnen“ geförderten Assimilirung ist jene Methode allerdings auf das geringste Maass zu reduziren: Der melodische Inhalt des Details muss bis zum Nebelhaft-Ätherischen vergeistigt werden, im sogenannten „jeu perlé“ ausgeführt werden.

a) *A constantly renewed comparison of this wonderful ornamentation with the simple outlines of the theme will afford the most certain introduction to a correct delivery When studying, let every melodic inflexion and oscillation, however insignificant, be considered as extremely important and be practiced with exaggerated expression. After the required assimilation up to the point of infallible memorizing, that method should of course be reduced to the smallest degree. The melodic subject-matter of the details must be intellectualized up to the nebulously-ethereal, and executed in the so-called "jeu perlé."*

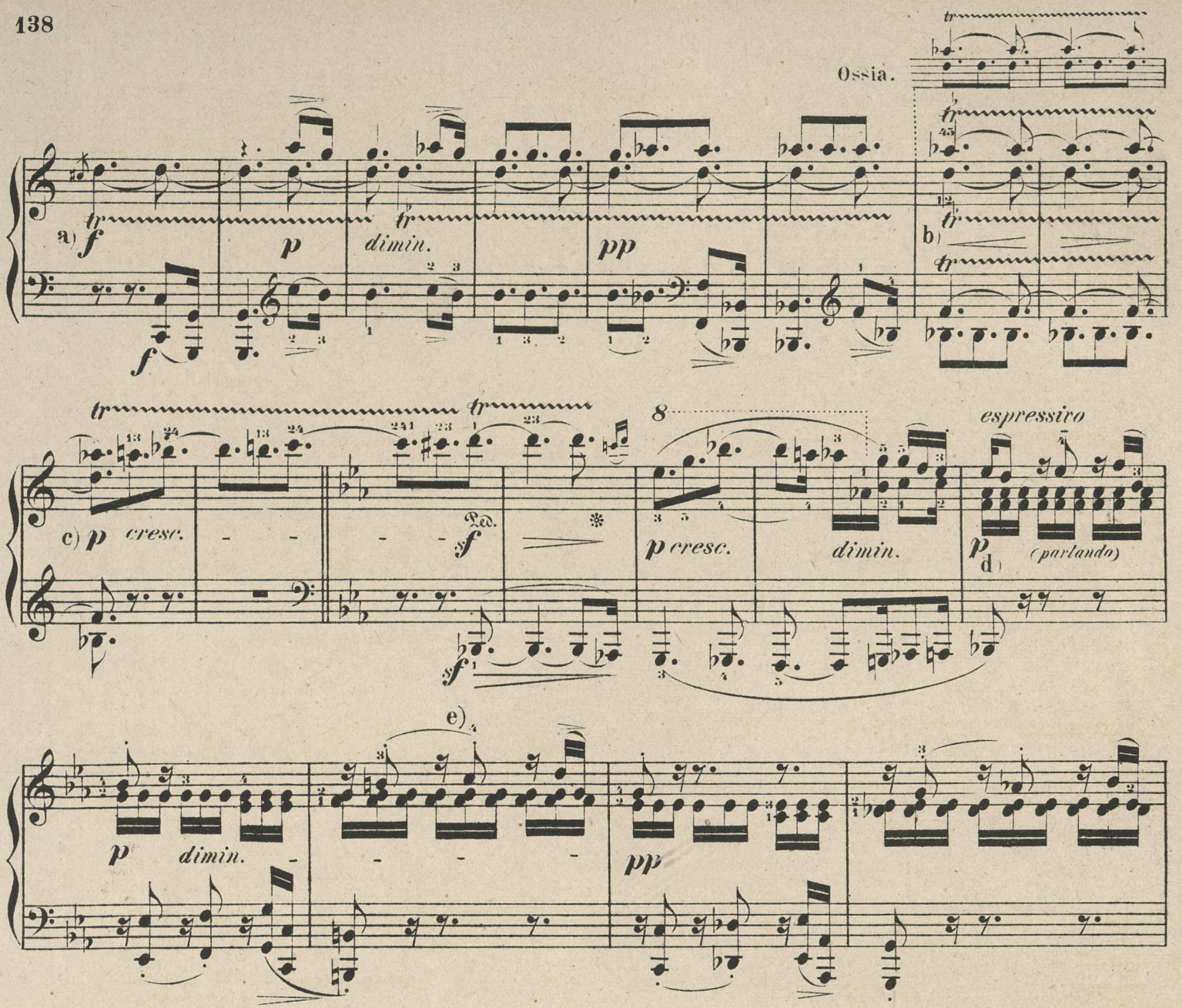


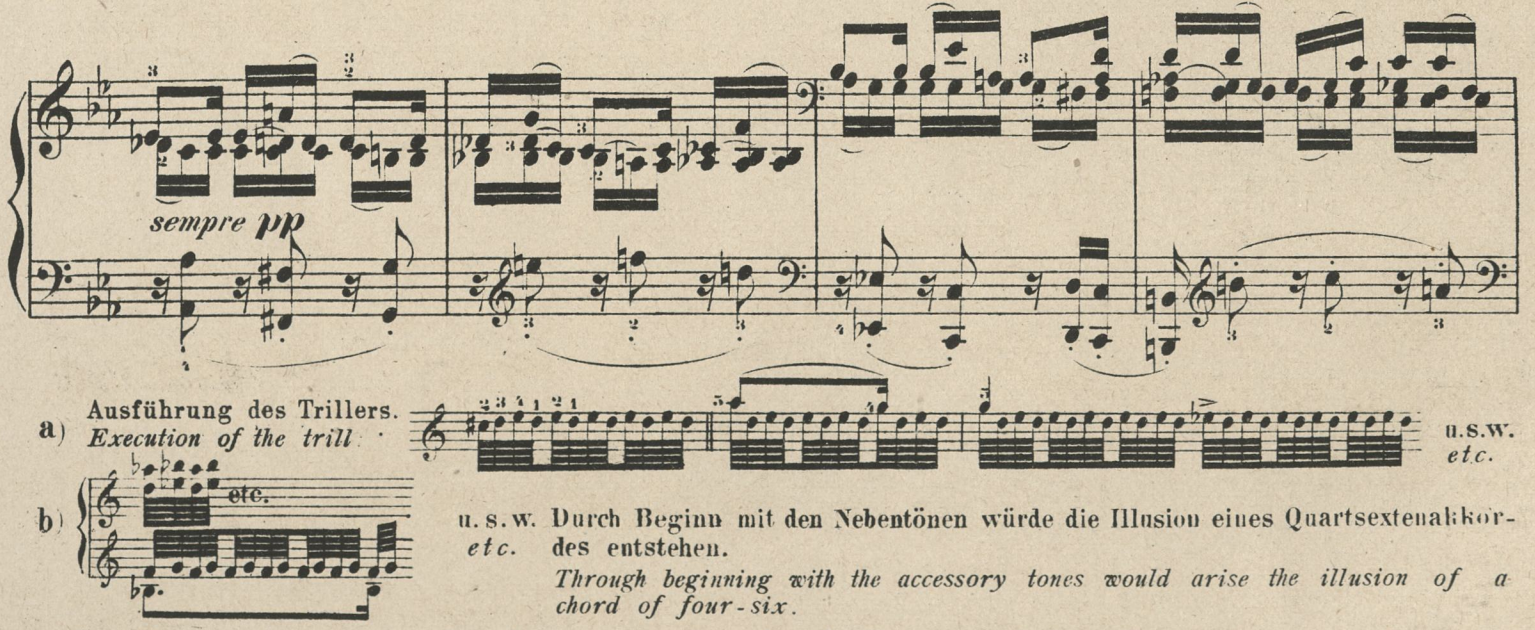
a) Die erste Note dieser Gruppe von neun Tönen (sie darf nicht in Untergruppen von je drei zerlegt werden,) mag man ein wenig markiren und diese Betonung mit einem unbedeutenden Ritenuto verbinden, welches letztere wiederum durch ein entsprechendes Beschleunigen des Restes zu neutralisiren ist, um die erforderliche Gleichmässigkeit der Hauptbewegung aufrecht zu erhalten.

b) Dem Sinne nach müsste das letzte punktirte Achtel an das erste des nachfolgenden Taktes angebunden werden. Doch da der Pedalgebrauch nicht statthaft ist — wegen des Harmoniewechsels — so lässt sich das Wiederanschlagen der Töne als eine durch die anti-vokale Natur des Klaviers gebotene Nothwendigkeit rechtfertigen.

a) *The first note of this group of nine tones (it should not be dismembered into sub-groups of three each) may be a little emphasized, joining this emphasis with a trifling ritenuto, which latter, again, should be neutralized through a corresponding hastening of the remainder, in order to keep up the requisite uniformity of the principal movement.*

b) *According to the meaning, the last dotted eighth-note should be bound to the first of the following measure. Since, however, the use of the pedal is not allowed — because of the change of harmony — the renewed striking of the tones can be justified as a necessity resulting from the non-vocal nature of the pianoforte.*





u. s. w. Durch Beginn mit den Nebentönen würde die Illusion eines Quartsextenakkordes entstehen.

Through beginning with the accessory tones would arise the illusion of a chord of four-six.

c) Das Trillerzeichen auf den Mittelstimmen im ersten Drittel dieses Takts, wie es die Leipziger Ausgabe enthält, ist falsch; nur die Oberstimme darf die Bewegung fortsetzen, wie es die Rücksicht auf den piano-Eintritt des nunmehr sich steigernden Kettentrillers verlangt, bei welchem letzteren jeder neue Einzeltriller ebensowohl mit der Hauptnote anzufangen als zu endigen hat.

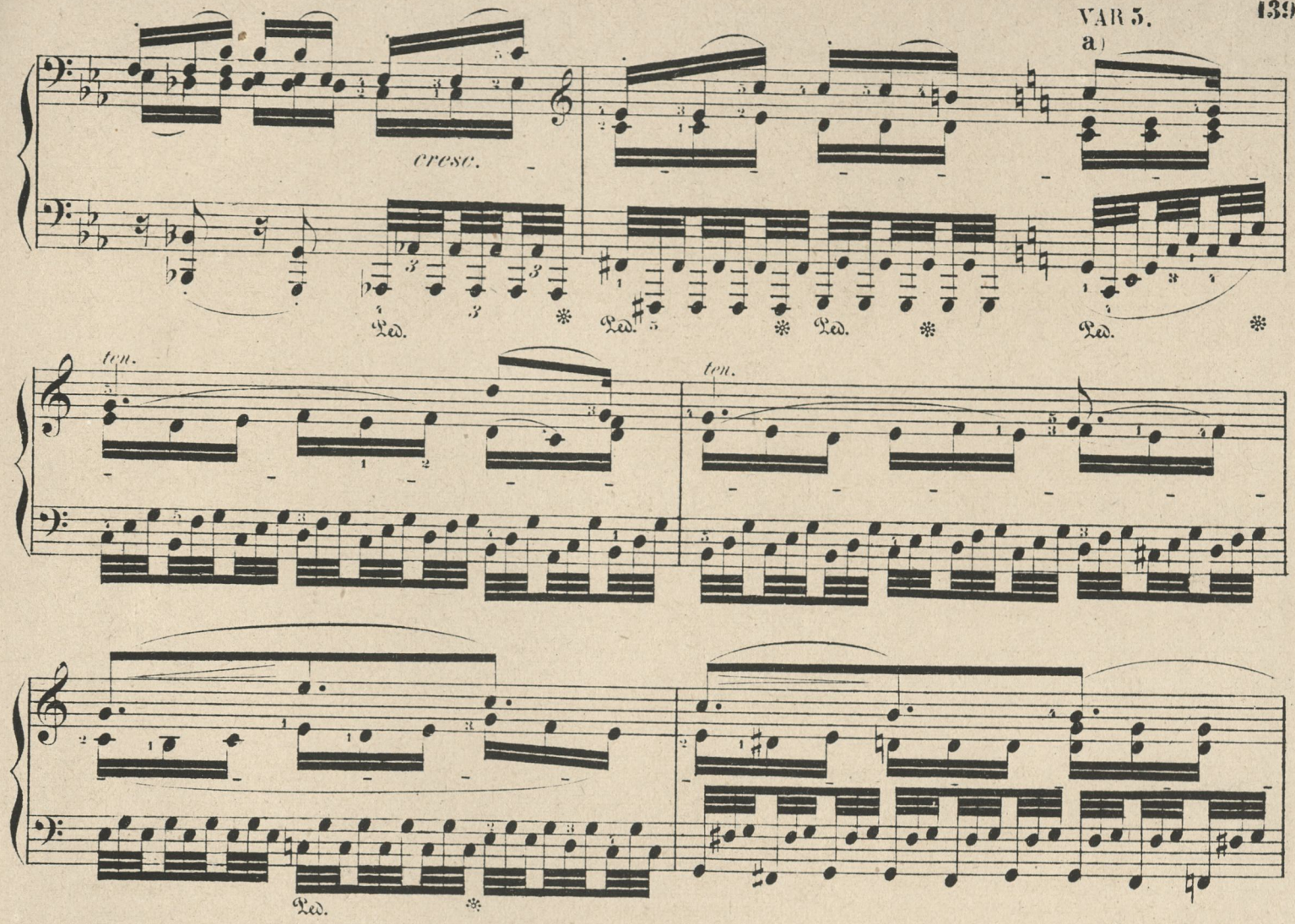
c) *The sign of the trill given to the middle voices in the first third of this measure, as the Leipsic edition has it, is wrong; the upper voice alone should continue the motive as is required out of consideration for the piano-entrance of the now climaxing chain-trill, in the case of which latter each new single trill must both begin and end with the principal note.*

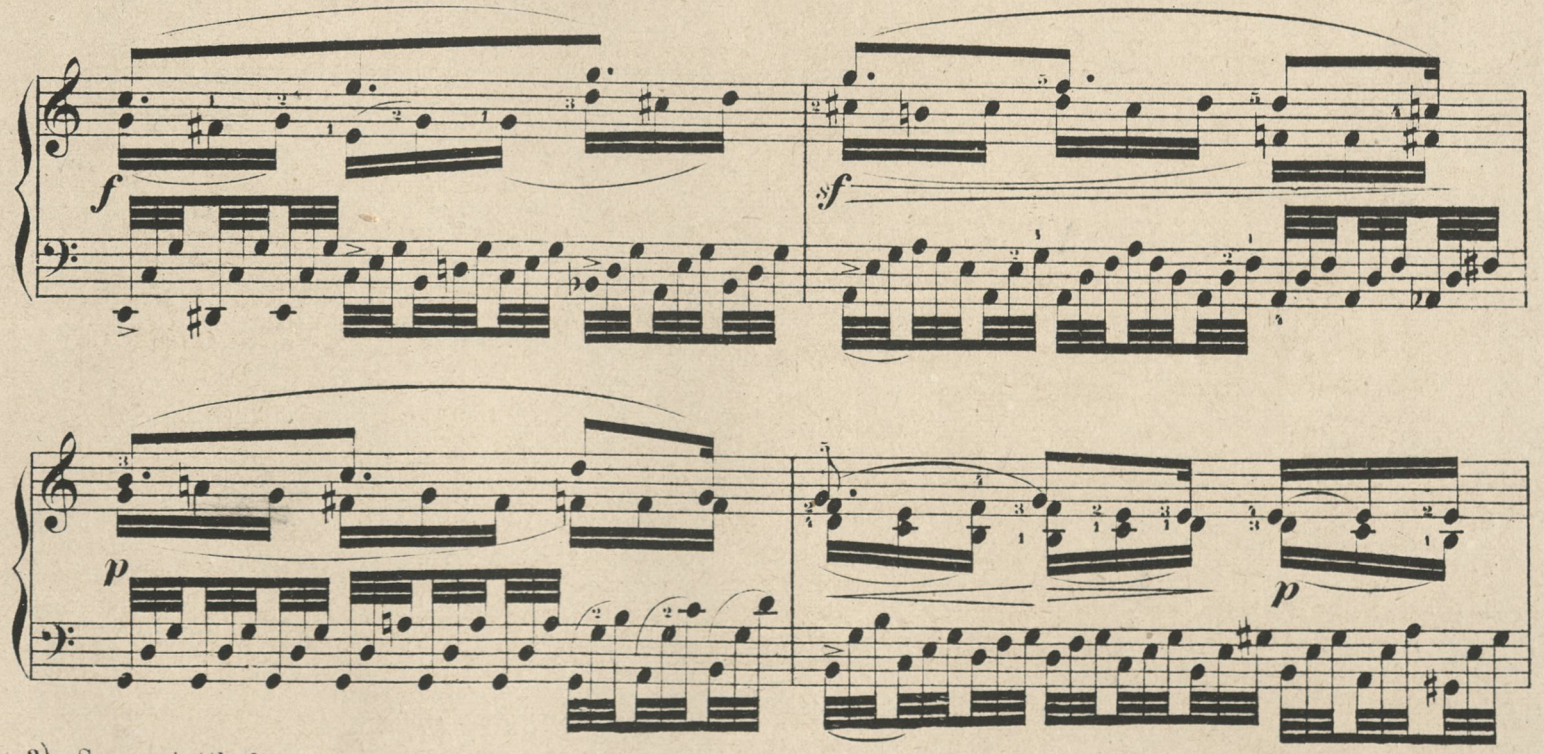
d) Dieser Dialog muss „frei" gesprochen werden. Vom sechsten Takte ab ist auf die rhythmische Verkürzung in der rechten Hand (scheinbarer $\frac{6}{16}$ Takt) zu achten.

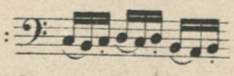
d) *This dialogue must be declaimed "freely." From the 6th measure on, attention must be paid to the rhythmical abbreviation in the right hand (to all appearance, $\frac{6}{16}$ measure).*

e) Die Obertöne können durch Überschlagen von der Linken genommen werden.

e) *The upper tones can be played by the left hand by crossing over.*



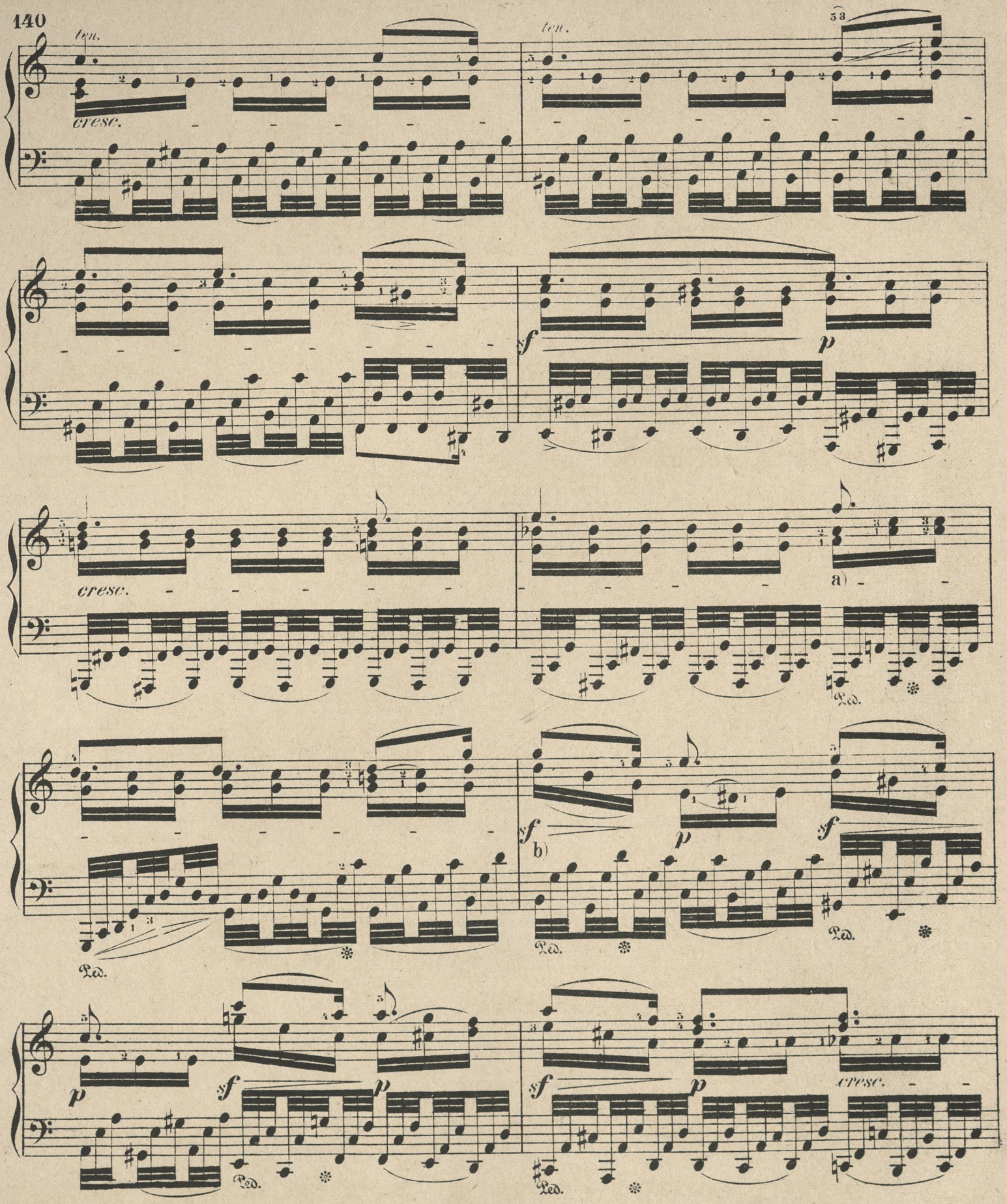


a) So unstatthaft es ist, dieser Variation einen triumphirenden, brillanten Charakter — sei es durch Beschleunigung der Bewegung oder durch leidenschaftlichen Vortrag — zu verleihen, so unabweislich ist die Forderung eines volltönenden, „pastosen“ Anschlags in Ausführung der Gesangsmelodie. Die darunter liegende Mittelstimme werde ebenfalls ausdrucksvoll und sehr gebunden gespielt. Nur der Bass darf für rhythmische Belebung durch jene, Anmerk b) zu Seite 134 erwähnte Vortragweise Sorge tragen: 

Nähme jedoch die Mittelstimme an dieser Auffassung Theil, so läge die Gefahr einer der breiten Phrasirung widersprechenden Zerstückelung nahe.

a) *Inadmissible as it is to give this variation — whether by hastening the movement or through a passionate delivery — a triumphant, brilliant character, just so imperative is the requirement of a sonorous, round touch in executing the song-melody. The middle voice lying under it should likewise be played with expression and very legato. The bass alone must provide for rhythmical enlivenment through that kind of delivery mentioned at Remark (b), p. 134:* 

Should the middle voice, however, share in this conception, there would be great danger of a dismemberment contrary to the broad phrasing.

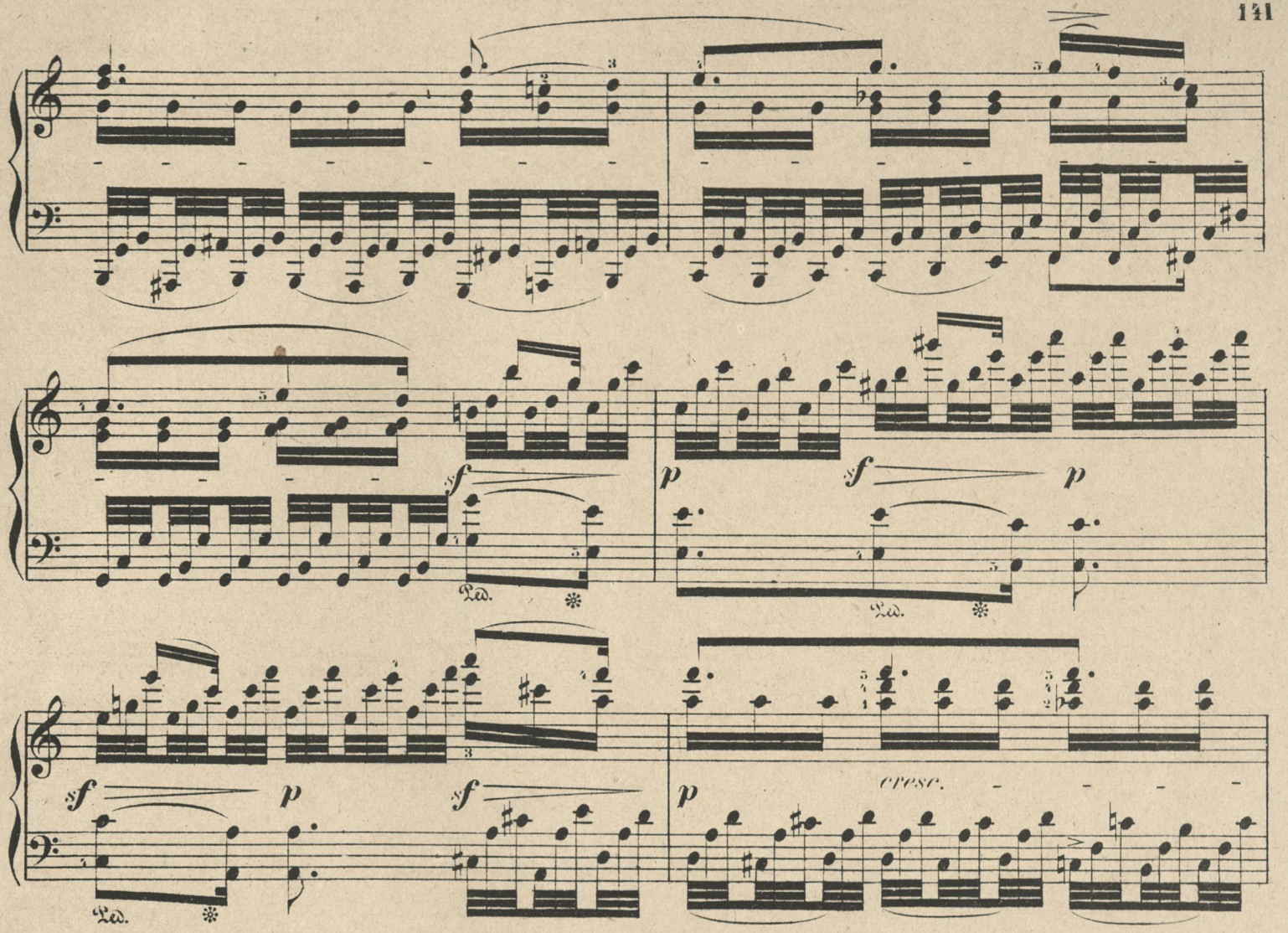


a) Pedalgebrauch bei dieser Variation behufs Erzielung grösserer Klangfülle ist unerlässlich. Der Herausgeber hat ihn bei den wichtigsten Stellen, wo er die Klarheit nicht beeinträchtigt, vorgeschrieben, ohne ihn im Übrigen auszuschliessen. Die richtige Verwendung hängt von der musikalischen Gehörbildung des Spielers ab, dem wir für diesen Zweck Louis Köhlers neue Spezialstudien (Leipzig - R. Seitz) anempfehlen.

b) Hier tritt wiederum der schon in Anm. d) z. S. **138** erwähnte $\frac{6}{16}$ Takt ein, zu dessen Gunsten der Spieler die bisherigen Taktaccente gänzlich fallen zu lassen hat. Die Arpeggien in der linken Hand stellen sich in der Praxis bei einiger Übung (in metronomischer Strenge abzuhalten) viel leichter heraus, als es anfangs erscheinen mag.

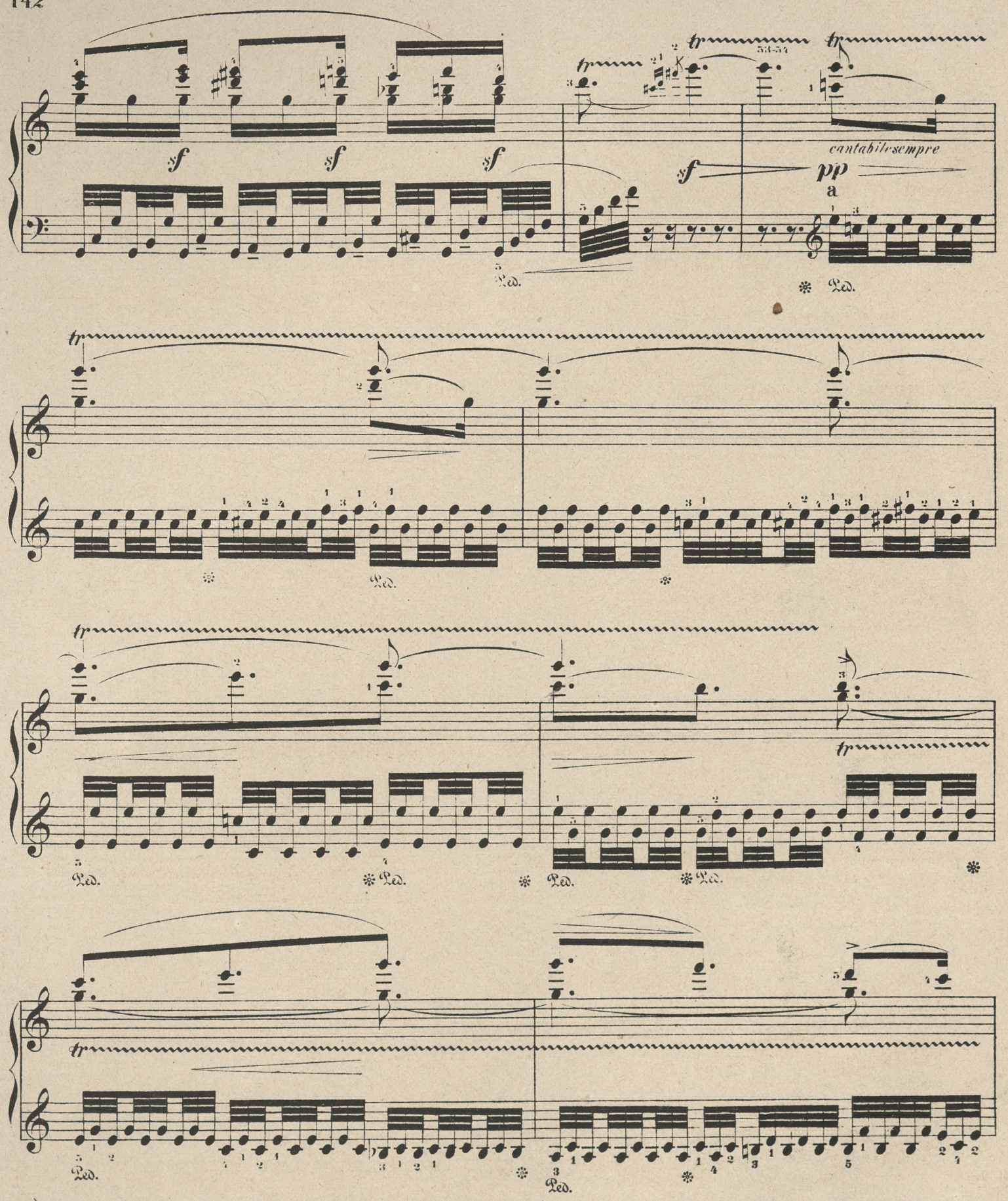
a) *The use of the pedal in this variation for the sake of attaining greater sonority is indispensable. The Editor has prescribed it at the most important places, where it does not impair the distinctness, without excluding it at others. The correct application depends upon the musical structure of the player's ear, to whom we recommend for this purpose LOUIS KOEHLER'S New Special Studies (Leipsic, R. Seitz).*

b) *Here again enters* $\frac{6}{16}$ *measure already mentioned in the Remark (d), p. 138, in favor of which the player should altogether abandon the previous measure-accents. The arpeggios in the left hand, turn out in practice, after some exercise (to be made in metronomic strictness), much easier than they may at first appear.*



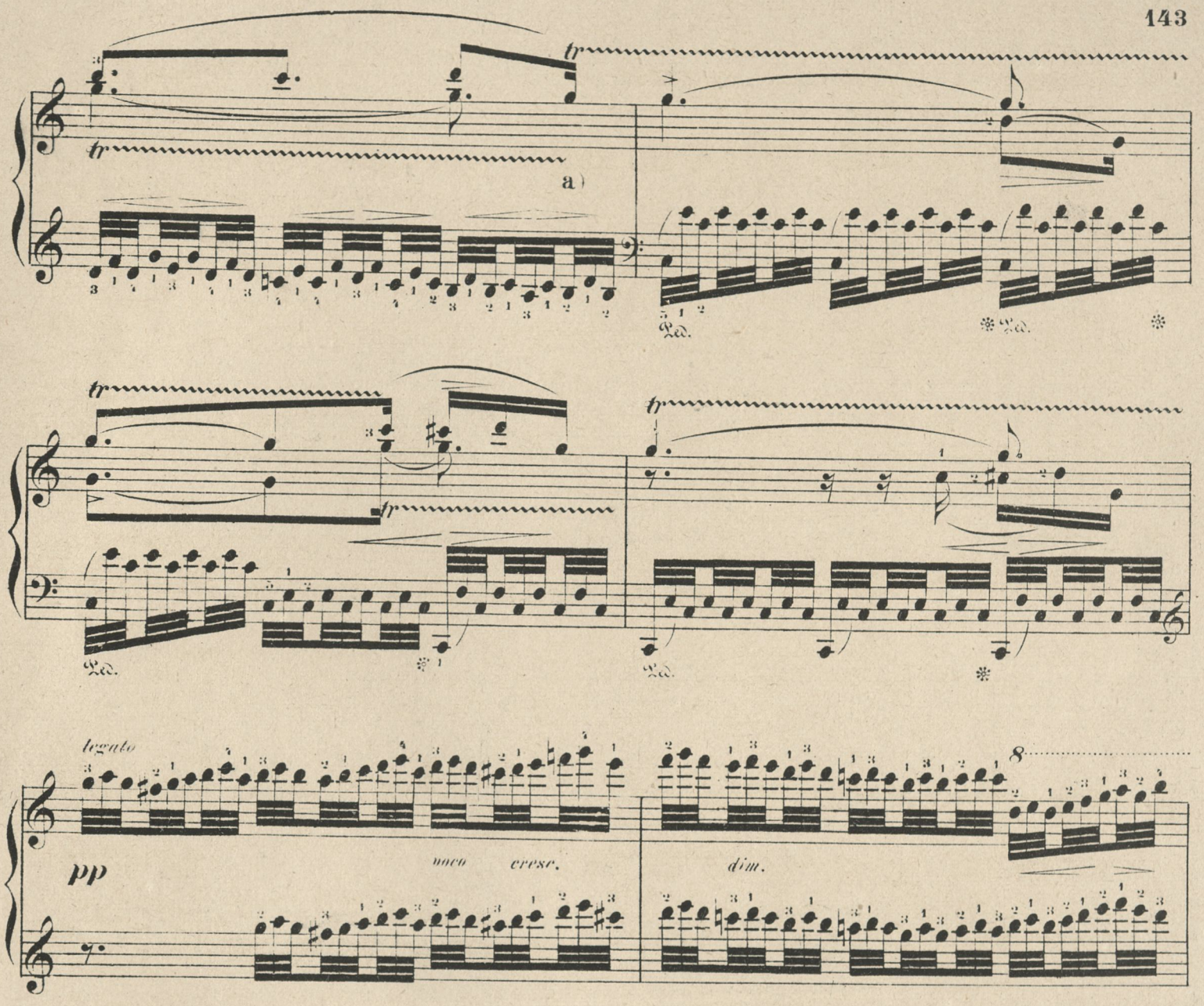
a) Das Arpeggiren, das wir beim Vortrage der Klavierklassiker sonst grundsätzlich ausschliessen, erscheint uns hier, auch für Hände grösserer Spannungsfähigkeit nothwendig, um der Oberstimme zu ihrem vollen Rechte auf nachdrücklichste Hervorhebung zu verhelfen. Der Spieler hüte sich natürlich vor einem die Reinheit der Harmonie trübenden Anticipiren. Der höchste Ton darf ohne Nachtheil sich verspäten.

a) *Arpeggiating, which in the delivery of the classics we otherwise exclude on principle, appears to us here necessary even for hands of greater spanning-capacity, in order to assist the upper voice to attain its full right to most emphatic prominence. The player should, of course, beware of an anticipation disturbing the purity of the harmony. The uppermost tone may lag a little without disadvantage.*



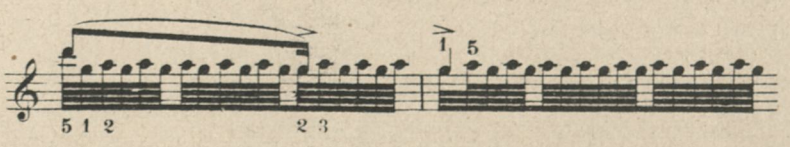
a) Die Ausführung dieser Triller kann sich der Spieler nach unserer bei Op. **53, 106, 109** gegebenen Anleitung (während des jeweiligen Eintrittes einer melodischen Note pausirt der Triller seinen kleinsten Bruchtheil, welcher den Nebenton trifft) ergänzen. Was die Quantität der Bewegung anlangt, so erscheinen je **64** steltriolen, die doppelte Bewegung der linken Hand, angemessen; doch vermögen sich polyrhythmisch gebildete Hände mit einfachen **64** steln (also vier Noten auf drei der linken Hand) zu begnügen. Letzteres erscheint dann namentlich rathsam, wenn die Gefahr einer Verschleppung des Tempo im ersteren Falle drohen würde. Für Ausführung der linken Hand gilt in noch höherem Grade das in Anm. a) zu Seite **134** Gesagte.

a) *The player can complete the execution of these trills after our method given with Op. 53, **106**, **109** (whenever a melodic note enters, the trill pauses its smallest fragment, which strikes the accessory tone). As to the quantity of the motion, triplets of **64**th-notes — the double motion of the left hand — seem suitable; nevertheless, polyrhythmically educated hands may be satisfied with simple **64**th-notes (thus, four notes to three of the left hand). The latter appears especially advisable when in the former case there is danger of a dragging of the tempo. To the execution of the left hand applies in a still higher degree what was said in Remark (a), p. **134**.*



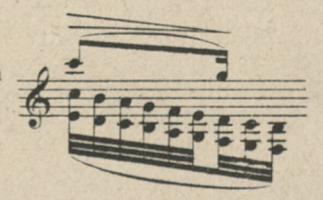
a) Das Zusammentreffen der melodischen Note mit der Hauptnote des Trillers könnte dem Spieler eine Verlegenheit bereiten, der wir mit folgender Verdeutlichung begegnen:

The falling together of the melodic note with the principal note of the trill might create an embarrassment to the player, which we meet with the following illustration:



b) Zu dieser „Sextentonleiter“ hat sich der Spieler ein ideales (latentes) Mitklingen der beiden Anfangsnoten des Hauptmotivs zu denken:

To this "scale of sixths" the player must try to "hear mentally" the two initial notes of the principal motive:



Elf neue Bagatellen[a)]

für das Pianoforte
von
L. van BEETHOVEN.
Op. **119.**

Eleven new Bagatelles[a)]

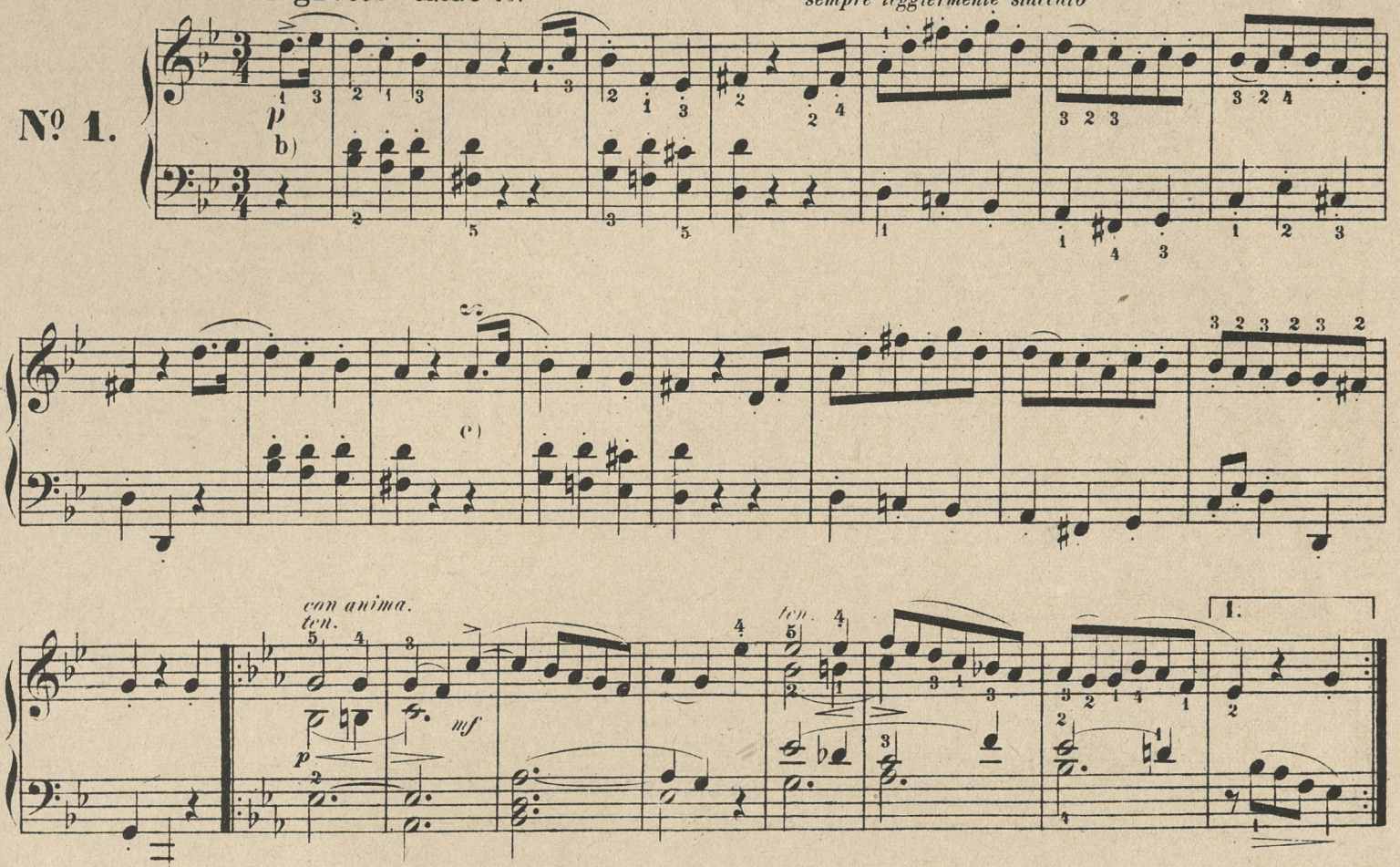
for the Pianoforte
by
L. van BEETHOVEN.
Op. **119.**

Componirt im December **1822.**

Allegretto. M.M. ♩=76.

sempre leggiermente staccato

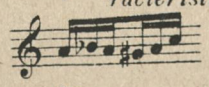
Nº 1.



a) Nach Schindlers Versicherung ist dieses Heft „Bagatellen" ebenso wie das spätere Op. **126** zur Zeit der grossen Missa solennis geschrieben worden, etwa Ende **1822**. Dieser Versicherung vermögen wir nicht so unbedingt Glauben beizumessen: uns scheinen diese Skizzen aus verschiedenen Zeiten zu stammen, wenn auch die Mehrzahl, wie dies die besonderen Styleigenthümlichkeiten verrathen, im Allgemeinen der sogenannten letzten Schaffensperiode angehört. Das erste Stück zeigt eine so entschiedene Familienähnlichkeit mit dem Scherzo aus der letzten Violinsonate Op. **96** (componirt **1812**, publizirt **1817**) dass man geneigt sein möchte, seine Entstehung in die nämliche Zeit zu verlegen. Das zweite (C dur) dürfte hingegen vielleicht in das achtzehnte Jahrhundert reichen: sein Motiv ist buchstäblich den Schlusstakten der Coda des Andante aus dem C moll-Trio Op. 1. Nº3 (componirt **1795**) entnommen. Soviel zur Rechtfertigung unserer abweichenden Ansicht. Was den Werth dieser „Bagatellen" anlangt, so muss zuvörderst denen widersprochen werden, die es wagen, von „schlafendem Homer" zu sprechen: die Stücke strotzen von Phantasie und reizenden Feinheiten. Doch haben sie allerdings nicht die ästhetische Bedeutung für den Klaviertondichter Beethoven wie etwa z. B. die Preludes Op. **28** — ebenfalls Bagatellen — für Chopin's Würdigung beanspruchen. Unschätzbar müssen sie aber in instructiver Beziehung gelten: denjenigen Klavierspielern, welche ambitionniren, die grösseren Werke letzter Periode des Meisters angemessen zu interpretiren, empfehlen wir sie zu gründlichstem Studium. Die Lösung mancher in grösserem Rahmen räthselhaft erscheinenden Satz-Eigenheit wird sich durch eine beim Kleineren leichtere Gründlichkeit in der Prüfung und Beobachtung erfolgreich vorbereiten lassen.

b) Der vom Herausgeber hinzugefügte — Noth-Accent auf die erste Note des Themas soll den Spieler vor dem uns unrhythmischen Deutschen angebornen Fehler, alle Auftakte fallen zu lassen und damit das charakteristischeste Moment einer Phrase zu verwischen, möglichst bewahren.

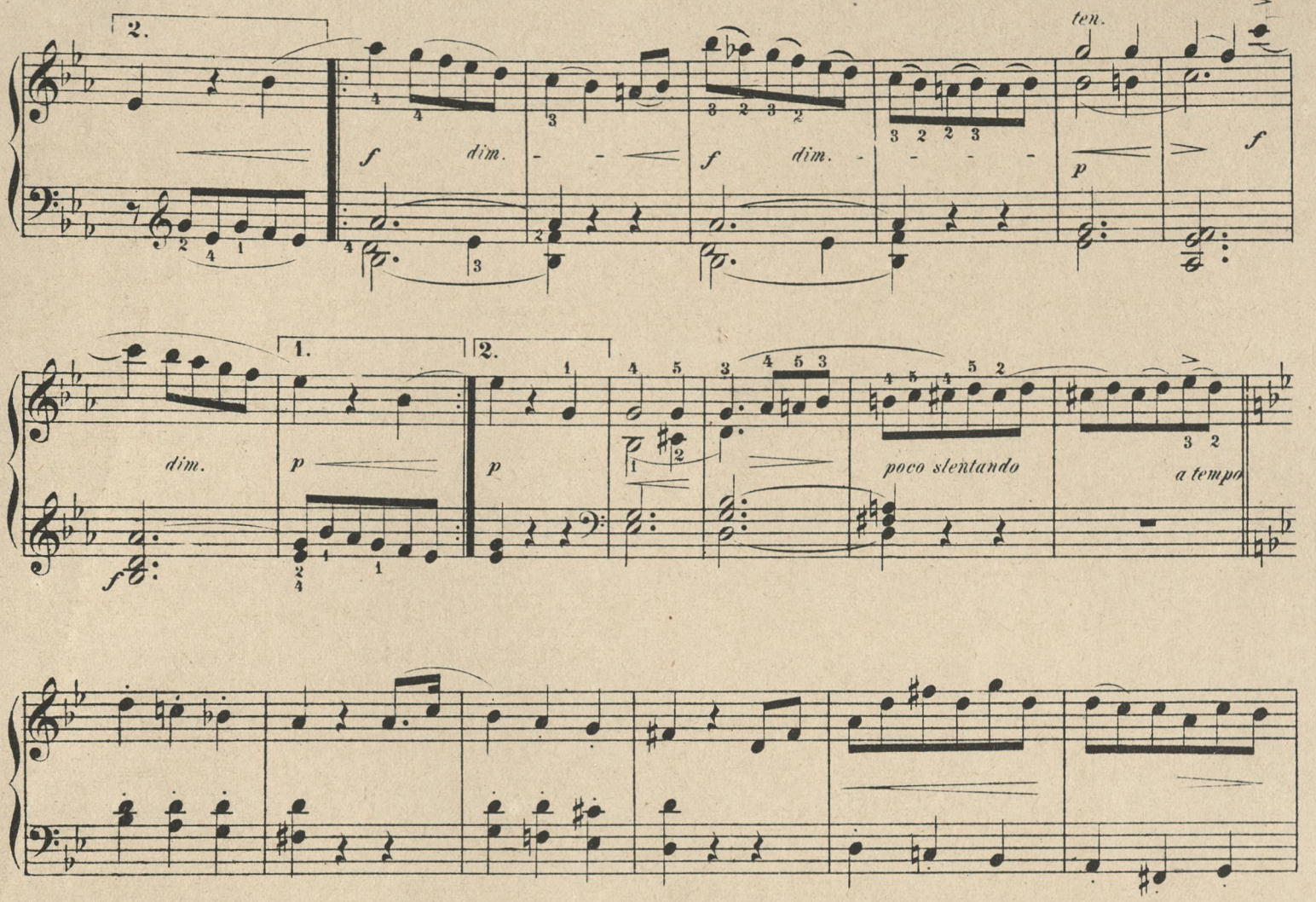
c) Der Mordent ist in eine Doppeltriole aufzulösen:
The mordent should be dissolved into a double-triplet:

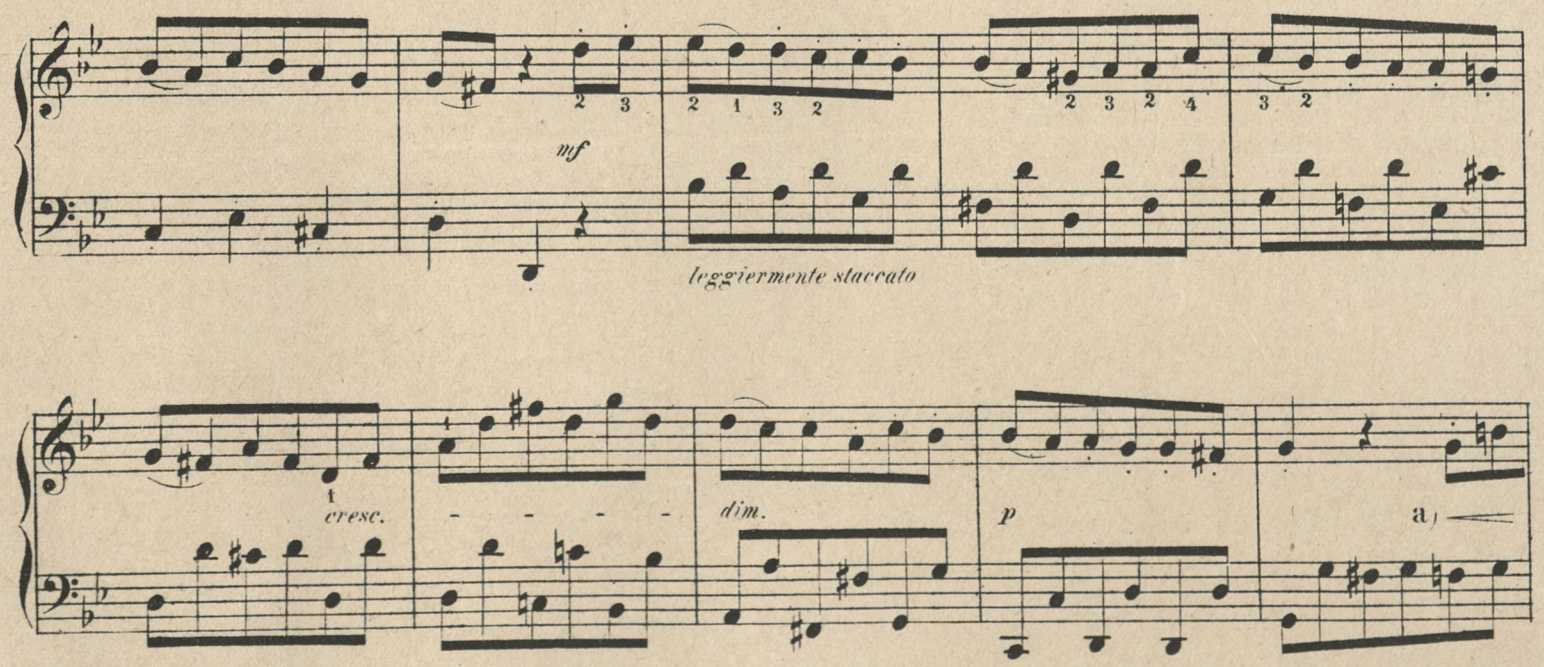


a) *According to SCHINDLER'S assertion, this book of "Bagatelles," as also the later Op. 126, was written at the time of the grand Missa solemnis, about the end of 1822. We cannot so unconditionally believe this assertion: to us these sketches appear to have been composed at different periods, although the majority, as the special peculiarities of style betray, belong, in general, to the so-styled "last period" of creation. The first piece shows a so decided family-likeness to the Scherzo from the last violin-sonata, Op. 96 (composed 1812, published 1817), that we should be inclined to transfer its origin to the same period. The second piece (C-major) might, on the other hand, perhaps reach into the 18th century: its motive is literally taken from the closing measures of the coda of the Andante from the c-minor trio, Op. 1, Nº3 (composed 1795). So much in justification of our diverse opinion. With regard to the value of these "Bagatelles," we must first of all contradict those who dare to speak of the "nodding Homer:" the pieces abound in fancy and charming delicacies. Still, they have, however, not the aesthetic importance for the pianoforte-tone-poet BEETHOVEN, such as — say — the Preludes, Op. 28, for instance, likewise Bagatelles — can claim for estimating CHOPIN. From an educational point of view, however, they must be regarded as invaluable: to those pianoforte-players who are ambitious to interpret the larger works of the Master's last period worthily, we recommend them to the most thorough study. The solution of many a peculiarity of composition appearing obscure in a larger frame, can be successfully prepared through a thoroughness in examination and observation when the peculiarity appears in a smaller frame.*

b) *The accent added by the Editor to the first note of the theme, has been placed there solely to guard the player as much as possible against the fault (which is inborn in us unrhythmical Germans) not to properly accentuate up-beats, and, thereby, blurring the most characteristic moment of a phase.*

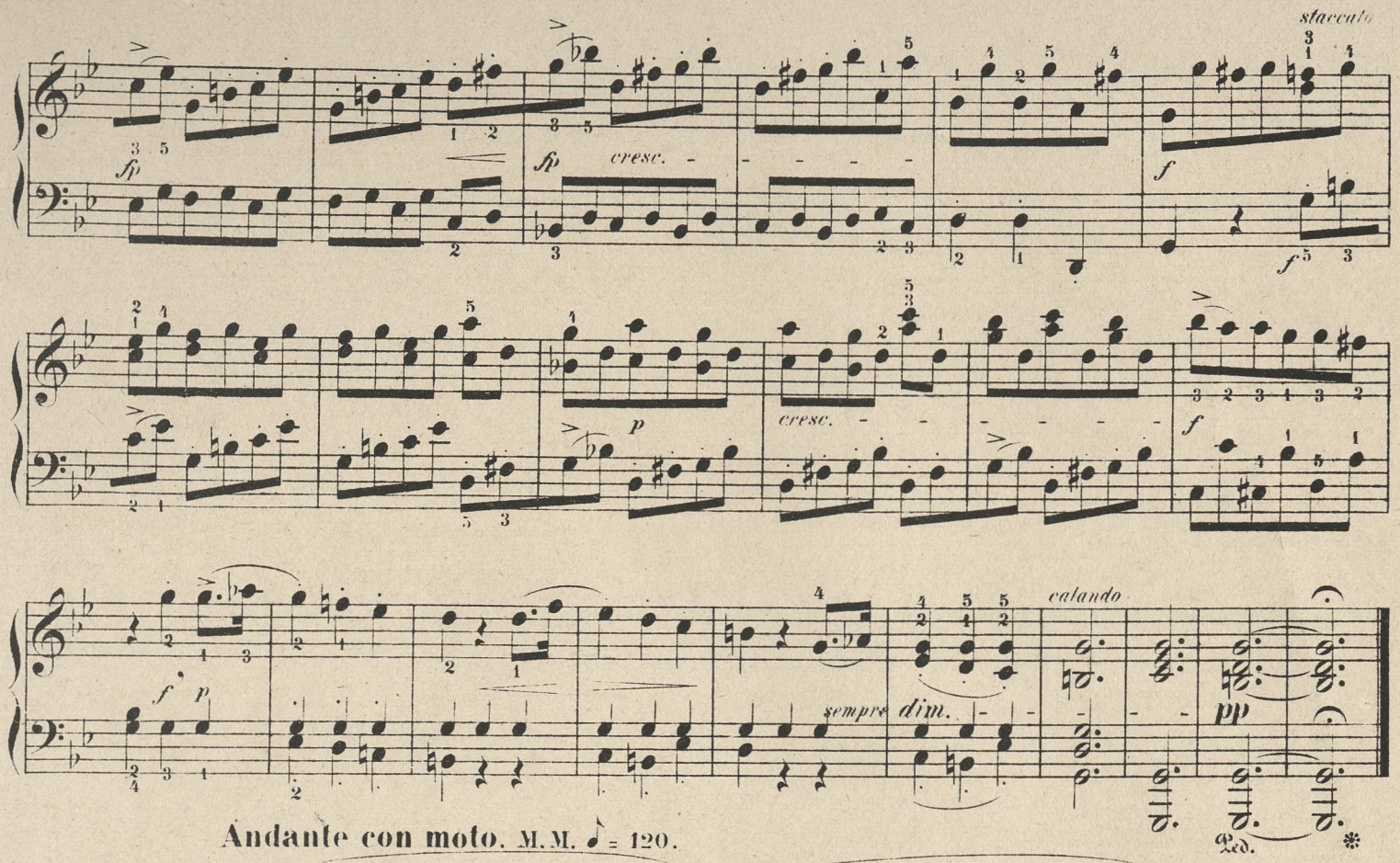
English translation by J. H. Cornell.
Copyright 1892 by Edward Schuberth & Co.



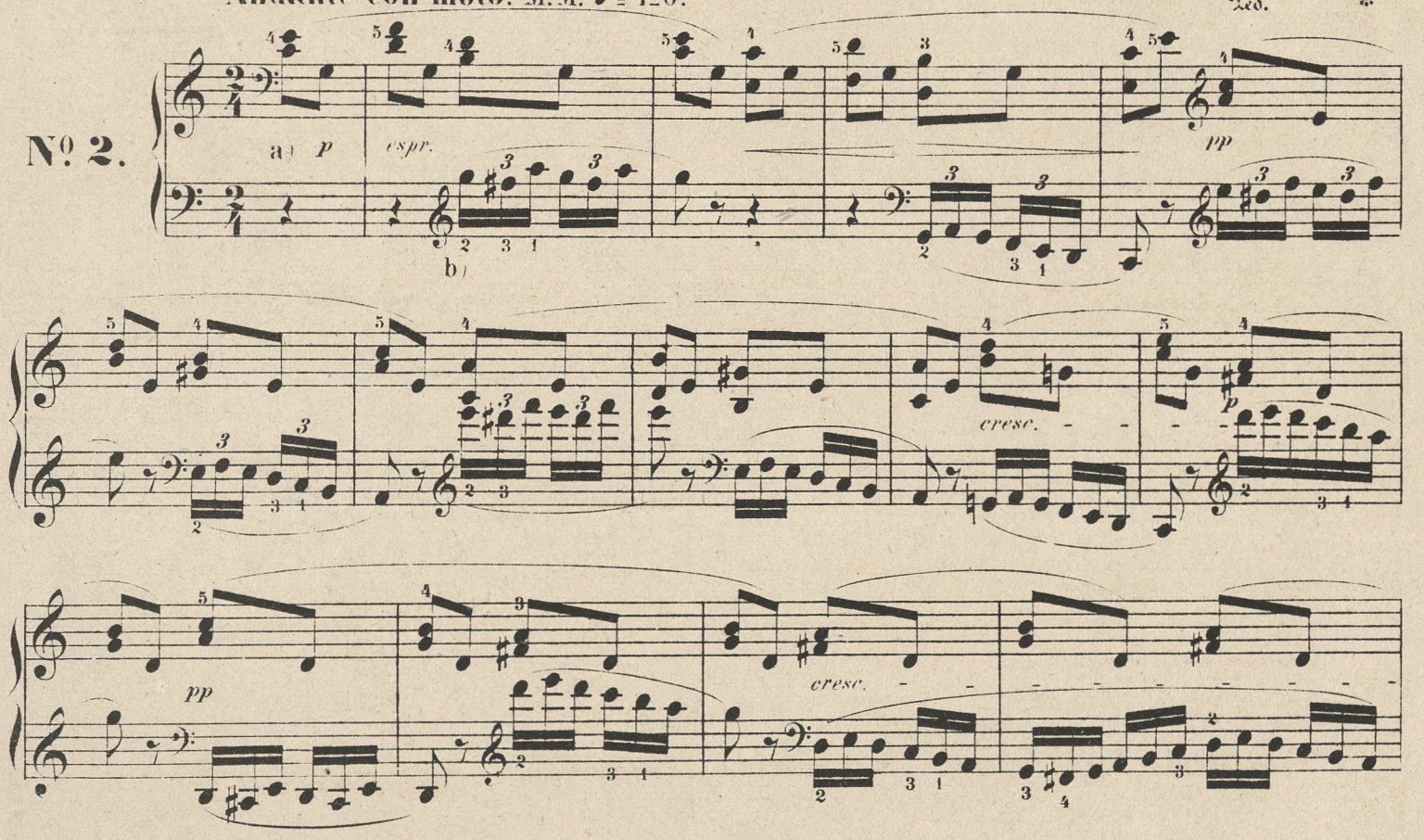


a) Da das Original fast gar keine Nüanzen-Bezeichnung enthält, und es sicherlich nicht die Absicht des Tondichters gewesen ist, den Spieler zu einem schatten-und lichtlosen Vortrage zu veranlassen, so hat es sich der Herausgeber gestattet, durch seinen persönlichen Auffassungsmodus die nöthige Ergänzung zu liefern, welcher er, wie schon des Öfteren versichert worden ist, keine objective Unfehlbarkeit beimisst.

a) *Inasmuch as the Original contains scarcely any marks of shading, and it was surely not the tone-poet's intention to lead the player to a delivery without light and shade, the Editor has allowed himself, through his personal system of conception, to supplement the necessary "shading-marks," to which, as he has often attested, he ascribes no objective infallibility.*



Andante con moto. M.M. ♪ = 120.

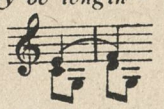


a) Die Oberstimme is sangbar zu spielen und darf desshalb der Werth des ersten Achtels selbst bis zur Dauer eines Viertels verlängert werden:



b) Die sonst im Allgemeinen sehr begründete Regel, beim Spiel mit überkreuzten Händen den Gebrauch des Daumens nach Möglichkeit zu vermeiden, erleidet hier insofern eine Ausnahme, als die Ausführung der betreffenden Figur mit den Mittelfingern rhythmische Unsicherheit erzeugen könnte.

a) *The upper voice should be played songfully, and hence the value of the first eighth note may be lengthened even to the duration of a quarter-note:*



b) *The rule, generally well-grounded, to avoid as much as possible the use of the thumb, when playing with the hands crossed, undergoes here an exception, in so far as the execution of the figure concerned with the middle fingers might produce rhythmical uncertainty.*

grazioso

f mf dimin. e ritard. a tempo p

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

pp a) p

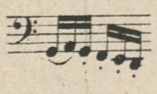
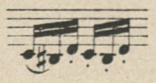
pp cresc.

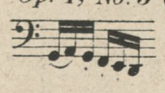
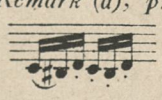
f dimin.

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

pp pp semplice

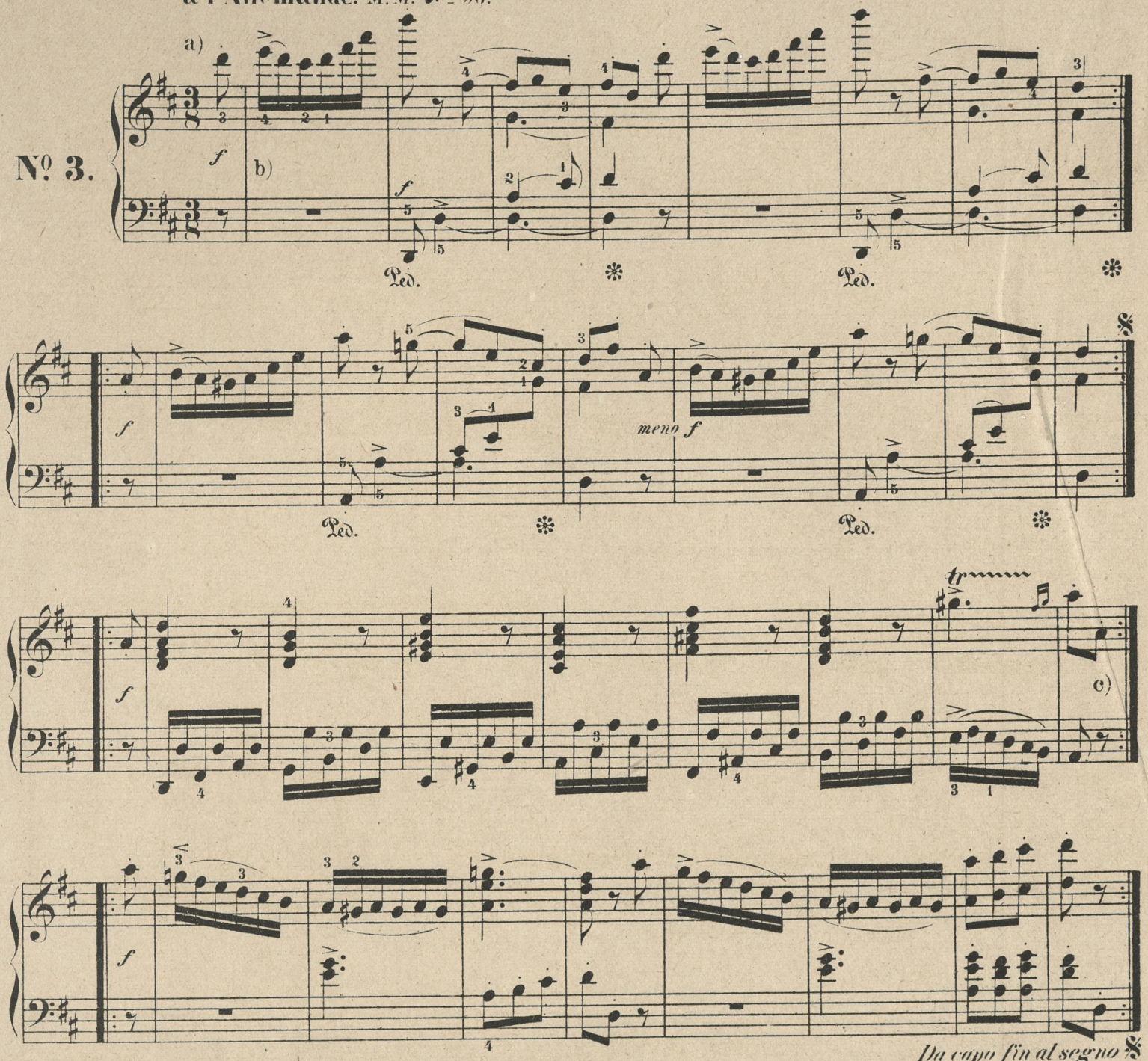
Ped. *

a) Um Abwechselung in den Vortrag zu bringen — was bei der Kürze des Stückes übrigens nicht gerade Noth thut, kann die Figur von hier ab nach Analogie desselben Motivs in Op. 1 № 3 (vgl. Anm. a.) zu Seite 1) folgendermaassen phrasirt werden:  und 

a) *For introducing variety into the delivery — which, however, with so short a piece is not exactly necessary, the figure can, from here on, after the analogy of the same motive in Op. 1, No. 3 (see Remark (a), p. 1), be phrased as follows:*  *and* 

à l'Allemande. M.M. ♩. = 96.

Nº 3.



a) Einige Beethoven-Ausleger, z. B. Herr v. Lenz betrachten dies Stück wegen seiner Überschrift „à l'Allemande" als einen Vorläufer des berühmten Intermezzo alla tedesca im grossen B dur-Quartett, Op. 130. Dieser Behauptung ist um so weniger beizupflichten, als die Skizze dieser Bagatelle aus dem Jahre 1804 stammt, der erwähnte Quartettsatz übrigens das etwas langsamere Tempo des sogenannten „Ländlers" (Schleifers) verlangt, während die Bewegung des vorliegenden Stückes augenscheinlich die jenes „Presto alla tedesca" ist, wie sie sich dem ersten Satze der Sonatine G dur Op. 79 vorgezeichnet findet. „Alla Tedesca" bezieht sich auf den walzerartigen Rhythmus und lässt Tempovarietäten zu.

b) Mit unserer den ersten beiden Noten der thematischen Figur beigefügten Bindung wollen wir die übrigen Noten nicht eben als im Staccato auszuführende ersteren entgegensetzen. Das kurz und sehr markirt zu spielende Auftaktsachtel verlangt die Bindung der darauf folgenden ersten Sechzehntheile, deren übrige *non legato* gespielt werden mögen, soweit die rasche Bewegung es der individuellen Fingerfertigkeit gestattet.

c) Bei der Repetition dieses wie bei der des folgenden Theiles empfiehlt der Herausgeber *piano* anstatt *forte* zu spielen, eine, wenn man will, wohlfeile, hier aber passend anzubringende Abwechselung.

a) *Some BEETHOVEN-interpreters, e. g., Herr v. LENZ, regard this piece, because of its heading "à l'Allemande" as a forerunner of the celebrated "Intermezzo alla tedesca" in the grand B-flat-major quartet, Op. 130. This assertion is all the less to be assented to, for the reason that the sketch of this Bagatelle originates from the year 1804, moreover, the quartet-movement mentioned requires the somewhat slower tempo of the so-called "Ländler"* (slide), whereas the movement of the present piece is evidently that of that "presto alla tedesca" as it is found prefixed to the first movement of the Sonatina in G-major, Op. 79. "Alla tedesca" refers to the waltz-like rhythm, and admits varieties of tempo.*

*) *Name of a dance popular among the Styrian peasants.(Translator.)*

b) *By our slur, added to the first two notes of the thematic figure, we do not wish to have the remaining notes played staccato. The arsis-eighth-note, in order to be played short and very marcato, requires the legato of the succeeding first 16th-notes, of which the remaining ones may be played non legato, so far as the rapid movement allows to the individual dexterity of finger.*

c) *At the repetition of this, as also at that of the following part, the Editor recommends playing* piano, *instead of* forte, *a, so to say, cheap, but here appropriately applicable means of variety.*

Coda.

f *p* a)

cresc. *f* *marcato*

e più f *ff*

Andante cantabile. M.M. ♩ = 96.

Nº 4.

b) *dolce* *espr.* *legato* *cresc.* *mf* *dimin.* *tr*

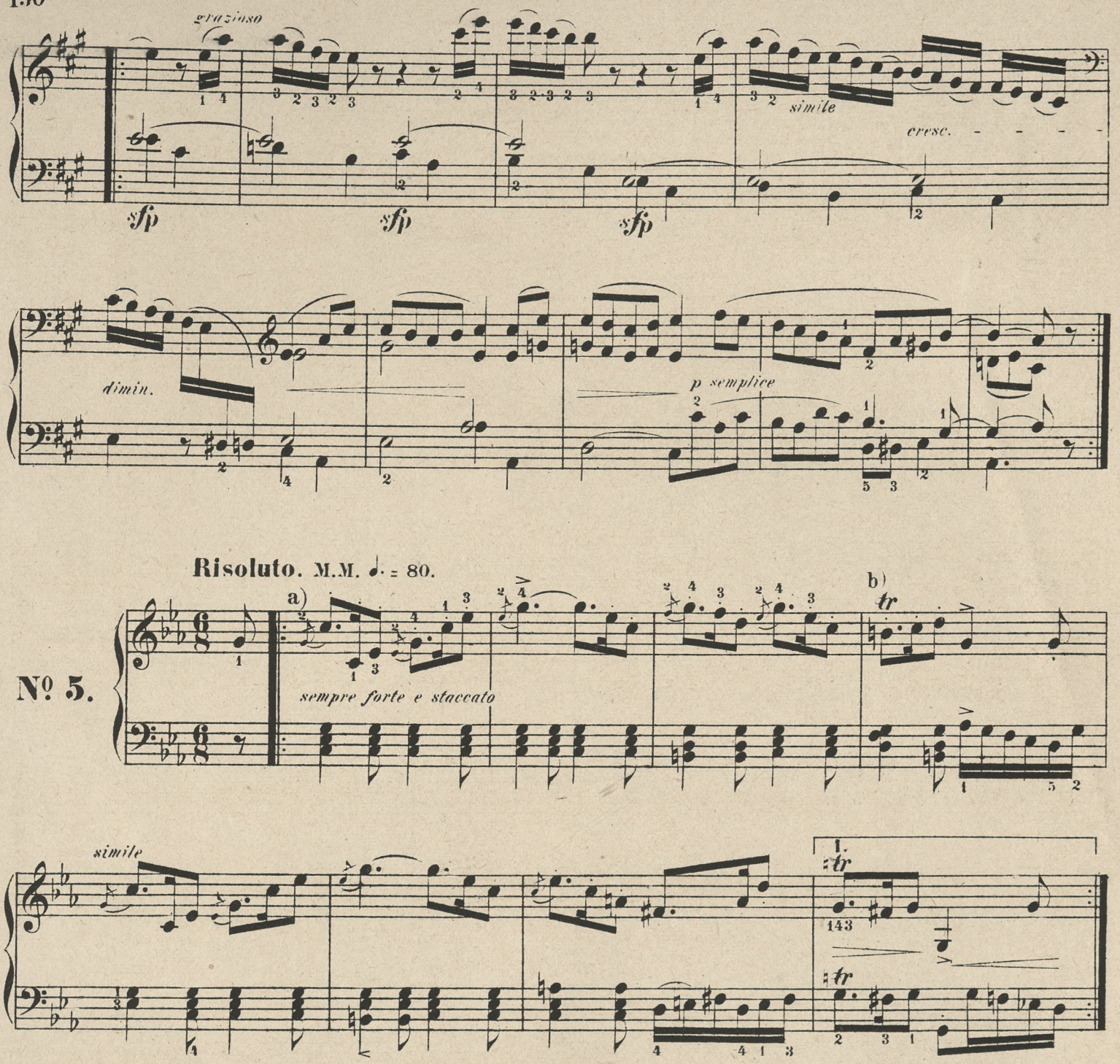
1. 2.

a) Der Spieler achte auf verständliche Wiedergabe der folgenden Periodengruppe. Die erste hat vier Takte, hierauf folgen zwei von je zwei Takten: die Cadenz wird „strettirt."

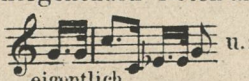
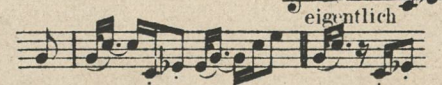
b) Dieses Stück gehört zu den wenigen, welche ganz streng nach dem Metronom gespielt werden müssen, dabei natürlich sehr zart und duftig. Es ist das Ideal eines musikalischen Albumblattes.

a) *The player should observe an intelligible rendering of the following period-group. The first period has four measures, hereupon follow two periods of two measures each: the cadenza is treated in "stretta."*

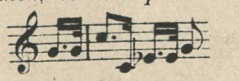
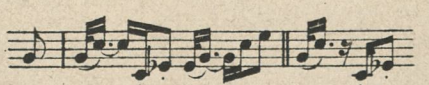
b) *This piece belongs to the few which must be played quite strictly according to the metronome; at the same time, of course, very tenderly and poetically. It is the ideal of a musical album-leaf.*

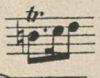
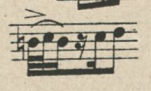


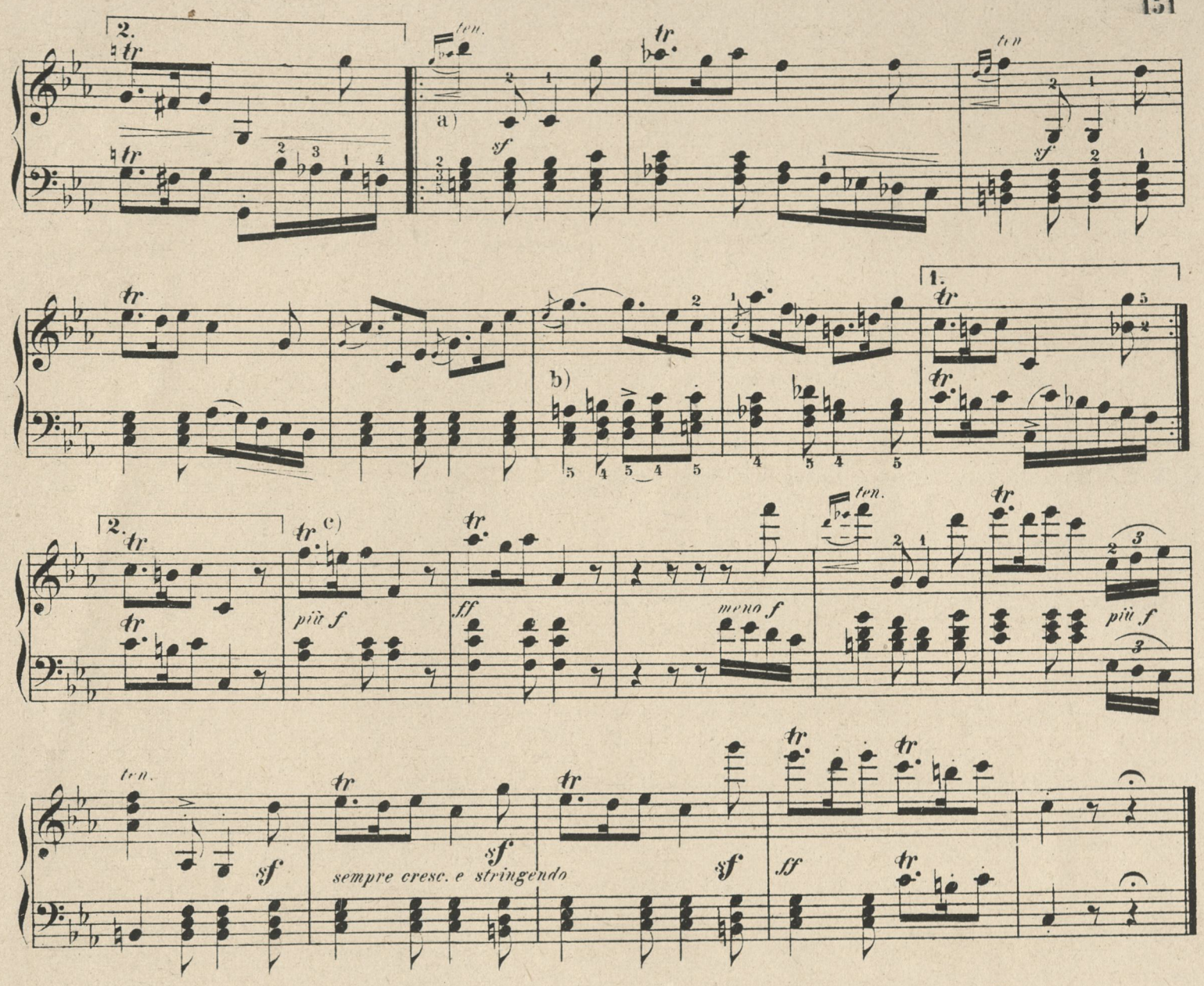
a) Grundbedingung zu correkter Ausführung dieses Stückes ist strenge Beobachtung der alten — leider vielfach in Vergessenheit gerathenen Vorschrift, alle Verzierungen (Vorschläge, Pralltriller, Schleifer, u.s.w.) zu den auf den bezüglichen Takttheil treffenden anderen Stimmen einzutheilen, sie niemals den vorhergehenden Noten anzuheften.

Demnach spiele man nicht:  u.s.w. sondern  Ferner ist zu bemerken, dass der Punkt nach dem ersten und vierten Achtel des Taktes nicht die Bedeutung hat, den Finger bis zur nächsten Note auf der betreffenden Taste verweilen zu lassen; das punktirte Achtel soll nur durch den Accent als ein schwerer Takttheil charakterisirt werden und muss desshalb beinahe ebenso scharf abgestossen werden, als ob statt des Punktes eine Sechzehntelpause gesetzt wäre. Die meisten der älteren „Giguen", welcher Gattung dieser punktirte Rhythmus im $\frac{6}{8}$ Takte eigenthümlich ist, verlangen eine ähnliche Ausführung. Man vergleiche übrigens den ersten Satz der siebenten Sinfonie. In der Begleitung ist das trochäische Metrum — ⏑ — ⏑ streng festzuhalten.

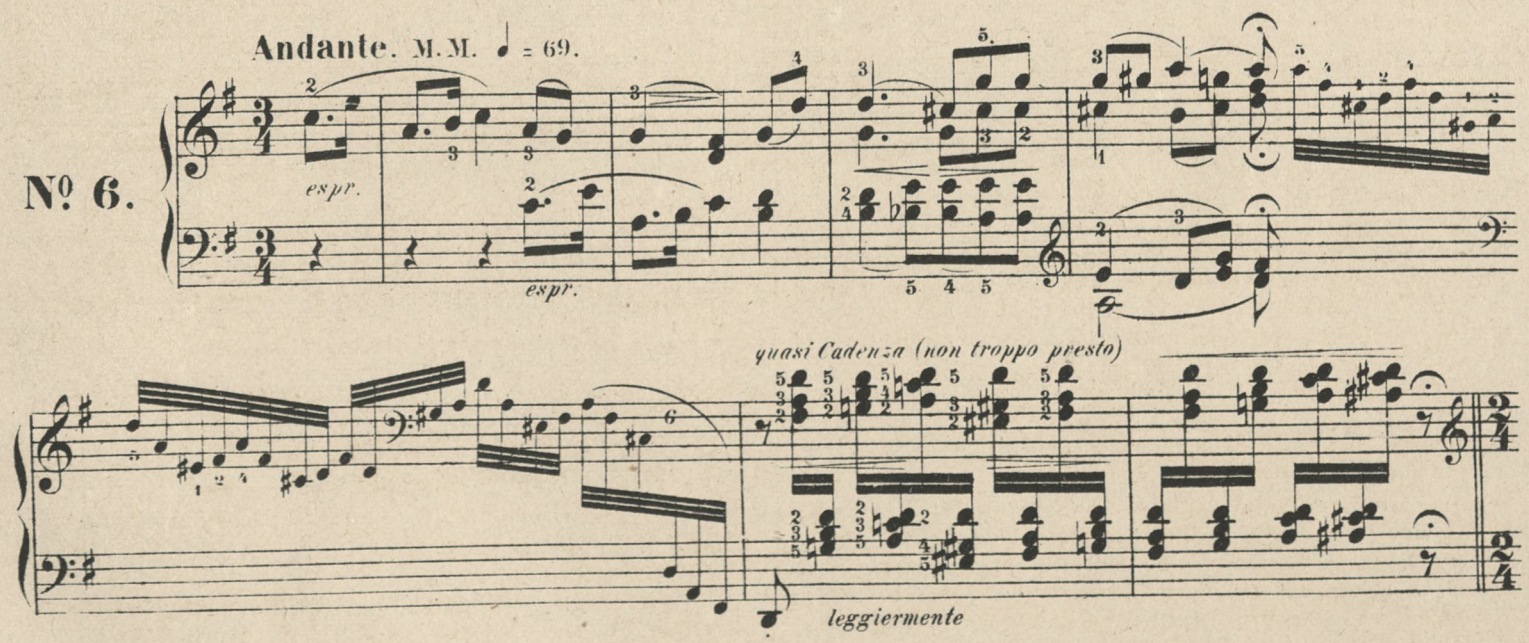
b) Dieser Triller  ist einfach als Schneller zu behandeln:  und verlangt nur die erste Note einen Accent.

a) *A fundamental condition of the correct execution of this piece is the strict observation of the old prescription — unfortunately fallen in many ways in oblivion — to distribute all embellishments (appoggiaturas, transient shakes, slurs, etc.) among the other voices falling upon the metrical part concerned, never to attach them to the preceding notes. Hence one should not play:*  *but*  *It is to be remarked, furthermore, that the dot after the first and fourth eighth-notes of the measure, has not the signification to let the finger stay upon the key concerned till the next note: the dotted eighth-note is only to be characterized, through the accent, as a weighty part of the measure, and, hence, should be detached almost as sharply as if there were a 16th-note instead of the dot. Most of the older "jigs," to which species this dotted rhythmical measure in $\frac{6}{8}$ time is peculiar, require a similar execution. Compare, moreover, the first movement of the seventh symphony. In the accompaniment, the trochaic metre — ⏑ — ⏑ should be firmly adhered to.*

b) *This trill*  *is to be treated simply as transient shake:*  *and the first note only requires an accent.*

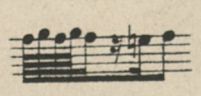


Nº 6.



a) Ausführung dieses Schleifers:  nicht mit Accentuirung der ersten, sondern der dritten Note.
Execution of this slide: not accentuating the first, but the third note.

b) Der Fingersatz in der linken Hand ist wohl zu beachten.
The fingering in the left hand should be well observed.

c) Gestattet es die Fertigkeit des Spielers, so kann hier und da der „Schneller" verdoppelt werden, z. B. 
If the skill of the player permits it, the "transient shake" may here and there be doubled, e. g.

Allegretto. Leichtlich vorzutragen. M.M. ♩ = 92.

a) *leggiermente*

cresc.

mf molto leggiermente

dim.

dim.

espr.

p

p

poco cresc.

mfp

un poco ritard.

a tempo

fz

p

mf

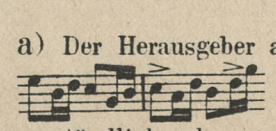
più f

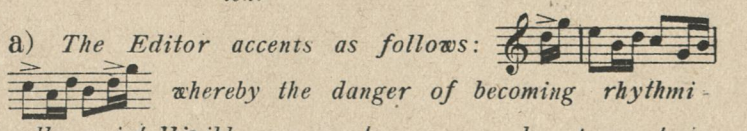
ten.

ten.

ten.

cresc.

a) Der Herausgeber accentuirt folgendermaassen:  wodurch der Gefahr, rhythmisch unverständlich oder monoton zu werden, vorgebeugt werden kann. Ein Nichtmarkiren des ersten Auftaktes würde die ganze Phrase in das Triviale herabziehen, eine unterschiedslose Fortsetzung dieses Accentes den Zuhörer über Stellung von Arsis und Thesis verwirren.

a) *The Editor accents as follows:*  *whereby the danger of becoming rhythmically unintelligible or monotonous can be prevented. Not to accent the first up-beat would degrade the whole phrase into triviality: a continuation of this accent without distinction, would confuse the hearer as to the position of arsis and thesis.*

L'istesso tempo. (Dieselbe Bewegung.)

stringendo il tempo

ff

f

ten.

ten.

mf

a)

dim.

p

un poco ritardando

a tempo

mfp

p

ten.

mf

b)

tr

mancando

dimin.

pp

a) Eine kleine Schwierigkeit, der nicht ausgewichen werden kann, die desshalb überwunden werden muss, bietet die linke Hand, deren Grundton d im letzten Achtel dieses Taktes, um nicht mit der Melodie der rechten Hand zu collidiren, loszulassen, sofort darauf aber aufs Neue stumm anzuschlagen ist.

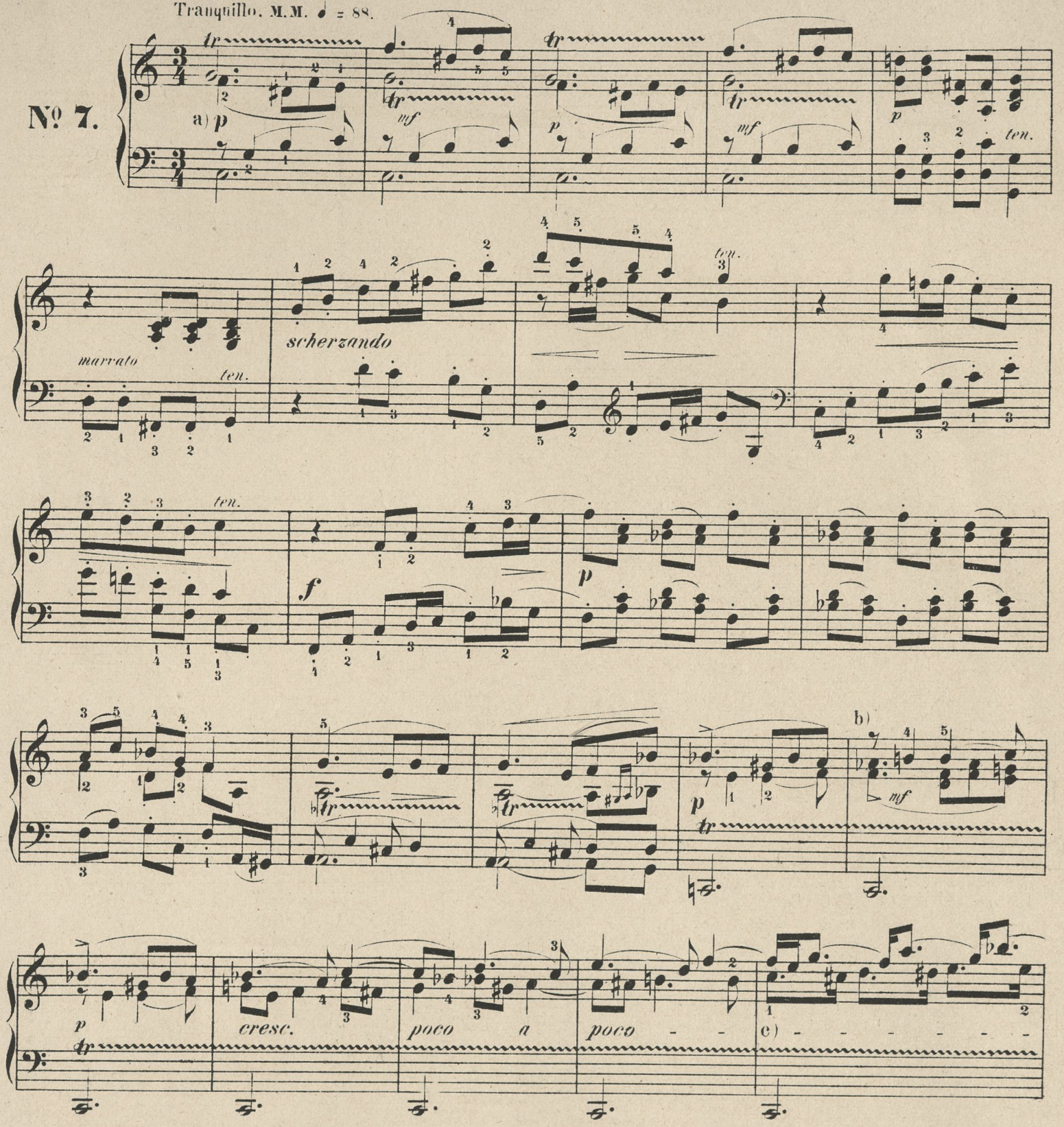
b) Dieser Triller verlangt einen Nachschlag (wie die späteren), ist also als Quintole zu spielen.

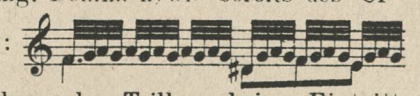
a) *A slight difficulty which cannot be avoided, and must, therefore, be overcome, is offered by the left hand. The fundamental tone* d *in the last eighth-note of this measure must be abandoned, in order not to collide with the melody of the right hand, but must immediately thereafter be struck again, silently (dumb).*

b) *This trill requires a turn (as do the later ones), hence should be played as a quintuplet.*

№ 7.

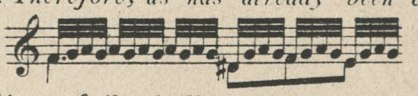
Tranquillo. M.M. ♩ = 88.



a) Über das Tempo dieses Stückes_im Original fehlt die nähere Bezeichnung desselben_haben die beiden letzten Takte zu entscheiden, da sie die rascheste Bewegung enthalten. Letztere_ Zweiunddreissigstel_geben zugleich das Maass der Trillerbewegung. Demnach, wie bereits des Öfteren erörtert worden ist:  d. h. unhörbare Unterbrechung des Trillers beim Eintritt jeder neuen Note der melodieführenden Stimme.

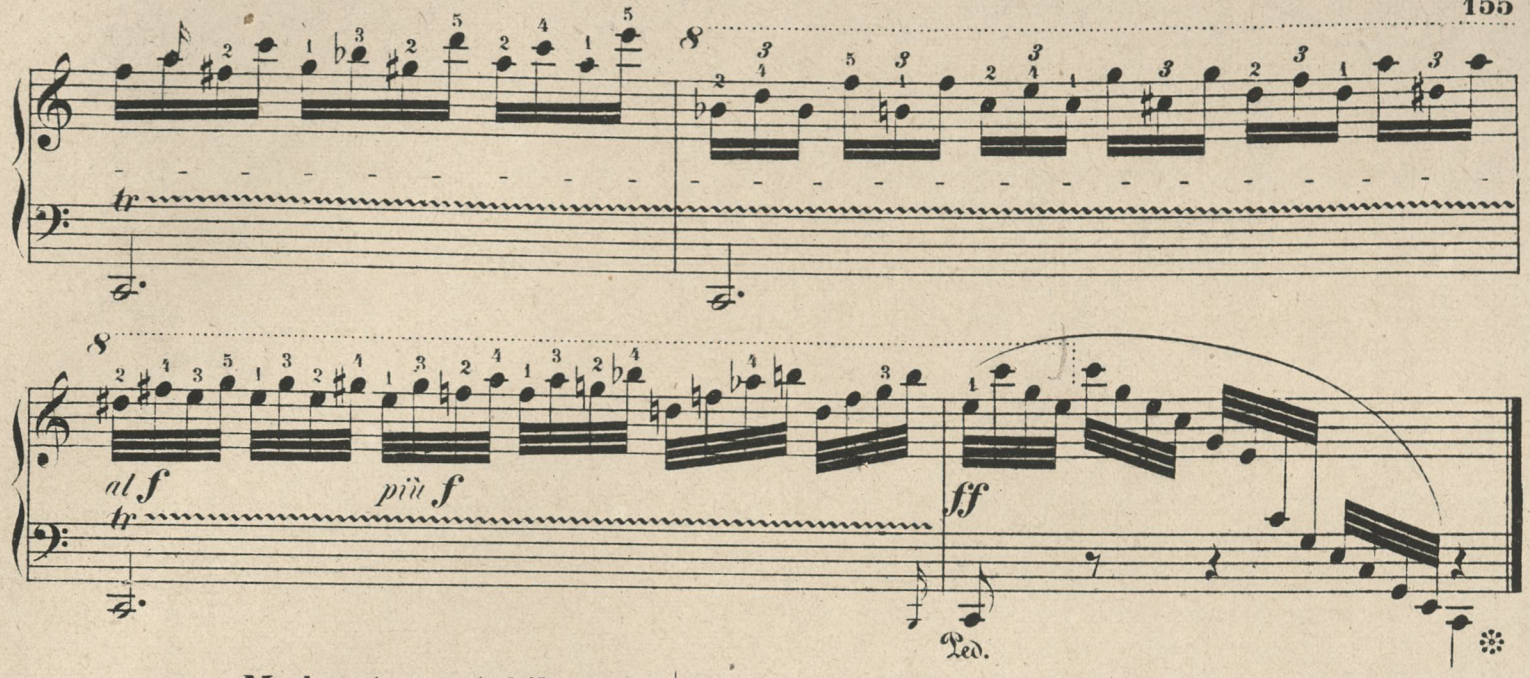
b) Die Unterstimmen_das Motiv_sind stärker zu spielen, als die begleitende Oberstimme.

c) Die Verkleinerung des Themas muss vorbereitet werden, die verdoppelte Bewegung würde ohne ein *accelerando* in den vorhergehenden Takten unschön und holprig klingen. Der improvisationsartige Charakter des ganzen Orgelpunktes rechtfertigt die Anwendung des sogenannten *tempo rubato,* indem es zugleich dessen Modus anzeigt. Es versteht sich, dass die Sechzehntheile selbst im Grundtempo des Stückes auszuführen sind: das *accelerando* soll nur den Übergang aus der Achtelbewegung insinuiren helfen.

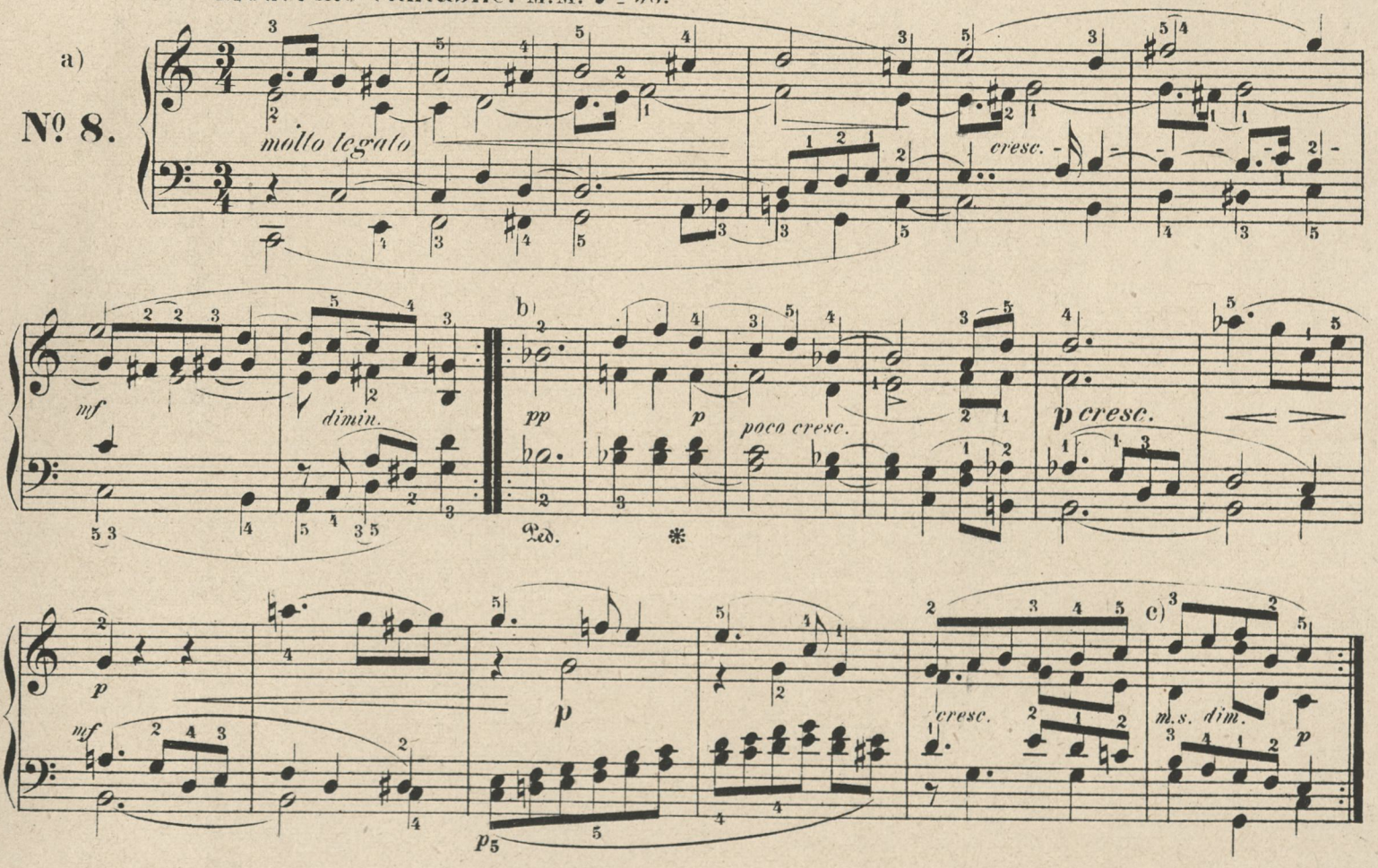
a) *As to the tempo of this piece_in the Original a more exact direction is lacking_the last two measures must decide, as they contain the quickest motion. The last_32d-notes_indicate at the same time the time of the trill-motion. Therefore, as has already been explained several times:*  *i. e., inaudible interruption of the trill at the entrance of every new note of the melody-carrying voice.*

b) *The lower voices_the motive_should be played louder than the accompanying upper voice.*

c) *The diminution of the theme should be prepared; the doubled movement would, without an* accelerando *in the preceding measures, sound ugly and uneven. The improvisation-like charakter of the entire organ-point, justifies the application of the so-called* tempo rubato, *as it at the same time indicates its mode. Of course, the 16th-notes themselves should be executed in the fundamental tempo of the piece: the* accelerando *is simply intended to insinuate the transition from the eighth-note movement.*



Moderato cantabile. M.M. ♩ = 96.



a) An dieser sehr merkwürdigen und interessanten Skizze — mehr für Streichinstrumente als für Klavier gedacht — ist für Erkenntniss der Eigenthümlichkeiten des Styles der letzten Quartette viel zu lernen. Man studiere die überaus sensitive Stimmenführung im einzelnsten Detail und suche schliesslich im Zusammenspiel den Gesetzen des Wohlklangs möglichst Rechnung zu tragen. In letzterer Beziehung ist namentlich im viert-und drittletzten Takte darauf zu achten, dass die aufsteigende Terzenscala der linken Hand sich durch so glatten Fluss auszeichne, dass die stellenweisen Härten im Zusammentreffen mit der Oberstimme möglichst spurlos vorübergleiten.

b) Das unerwartete Auftreten von B dur muss eine geisterhaft verklärte Färbung erhalten: *pianissimo* mit Aufhebung der Dämpfung.

c) Das eingestrichene „d" übernehme die linke Hand, wie wir ihr schon im drittletzten Takte die Fortsetzung des Terzenganges zugetheilt haben.

a) *From this very remarkable and interesting sketch — conceived more for string-instruments than for the pianoforte — much can be learned for the conception of the peculiarities of the style of the last quartets. One should study the exceedingly sensitive leading of the voices in the smallest details, and, finally should try in playing with both hands to conform as much as possible with the laws of euphony. With regard to the latter, particular care should be taken in the fourth and third measures before the last, that the ascending scale of thirds in the left hand be distinguished by so smooth a flow, that the periodical harshnesses in collision with the upper voice pass by with being noticed as little as possible.*

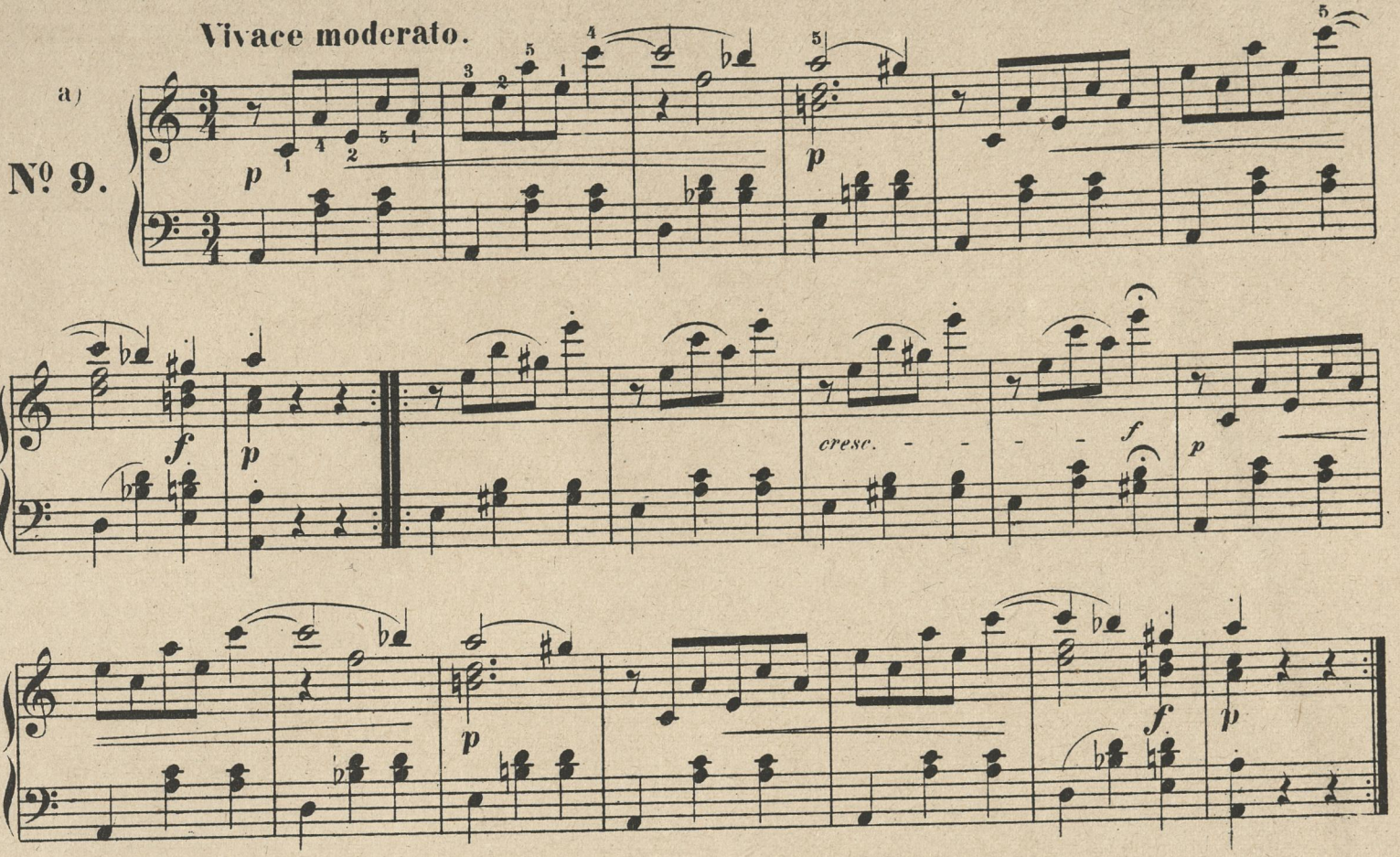
b) *The unexpected entrance of* B-*flat major should receive a heavenly glorious coloring; a* pianissimo *with using the damper pedal.*

c) *The once-lined* "d" *should be played by the left hand, to which we have assigned in the third last bar, the continuation of the passage of thirds.*

Vivace moderato.

a)

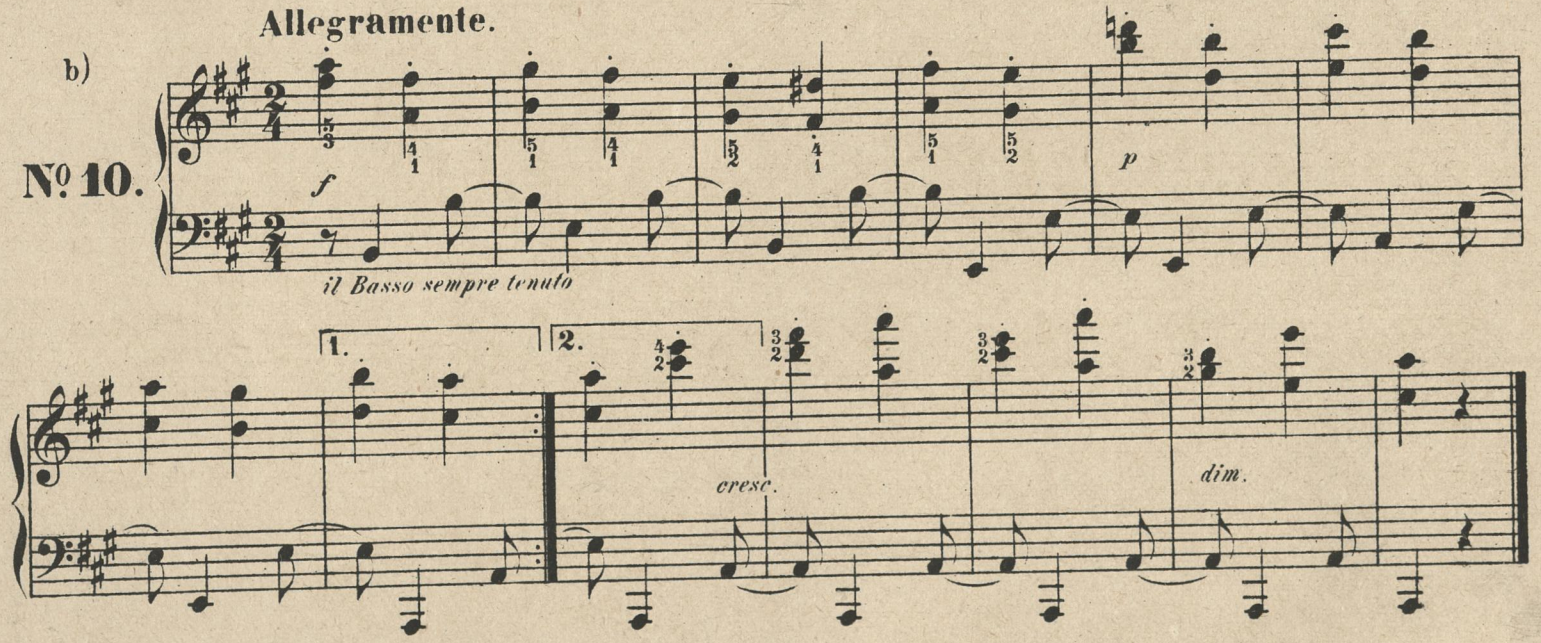
Nº 9.



Allegramente.

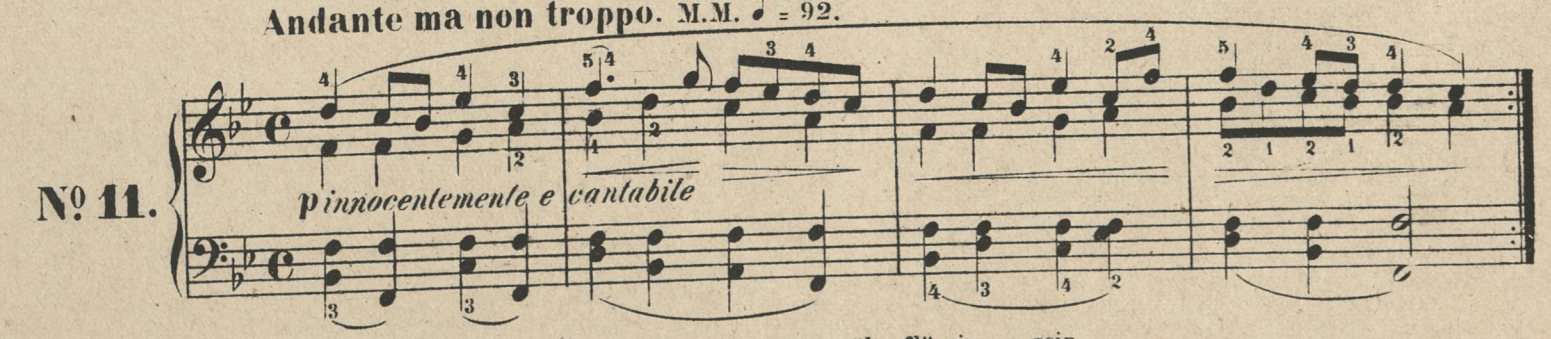
b)

Nº 10.



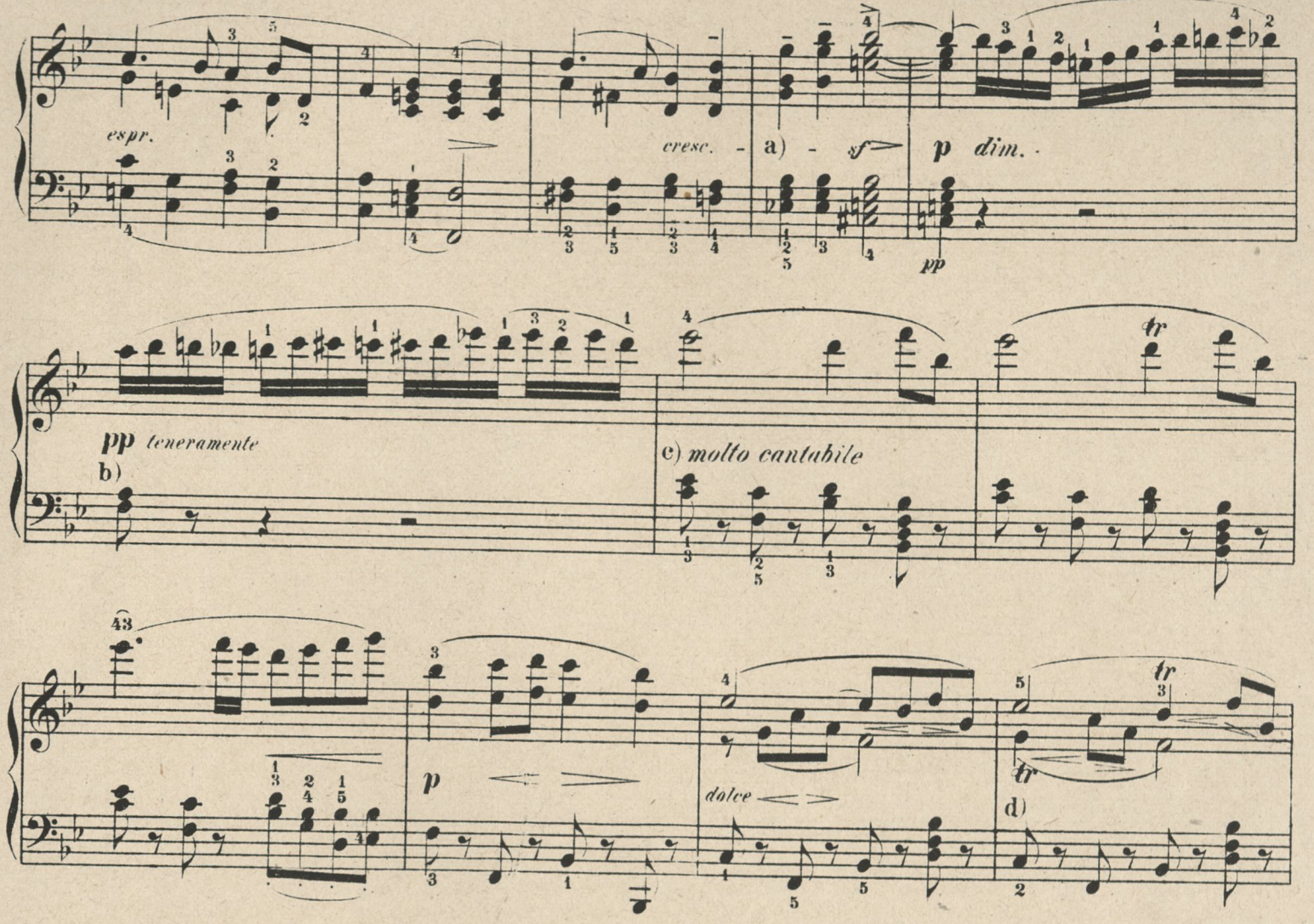
Andante ma non troppo. M.M. ♩ = 92.

Nº 11.

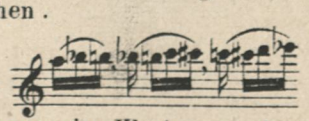


a) Für diesen kleinen Walzer scheint uns eine Metronomisirung überflüssig zu sein.
The metronome marks seem to us superfluous for this little waltz.

b) Tempo nach Belieben.
Tempo ad libitum.



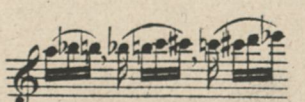
a) Es liegt die Versuchung nahe, den Gang des Basses corrigiren zu wollen: nämlich im zweiten Viertel, anstatt nochmals es, „d" nehmen zu wollen, ebenso die andere, im nächsten Takte nur „c" anzuschlagen und die übrigen Töne anzubinden. Der Herausgeber selbst hat vormals diese Neigung verspürt, ist aber davon zurückgekommen. Es liegt keine etwaige Flüchtigkeit in der Beethovenischen Aufzeichnung, und wen der äussere Klang nicht befriedigen sollte, hat den Grund davon lediglich in seinem derzeitigen Mangel an Anschlägsfeinheit zu suchen.

b) Man studiere zuvörderst so:  und vergleiche die ähnlichen Figuren im Klavierpart des Es dur-Trio's Op. 70 № 2 (Introduction-Finale.)

c) Diese Stelle muss sehr schön gespielt werden: die Oberstimme im hellsten (vollsten) *piano*, die Begleitung so leicht und durchsichtig als möglich. Pedalgebrauch wird statthaft und von günstiger Wirkung sein können, vorausgesetzt, dass er die Achtel des Basses nicht zu Vierteln verwandelt.

d) Nachschläge zu den beiden Trillern scheinen uns nothwendig zu sein: der zur Unterstimme darf chromatisch (fis), der zur Oberstimme muss natürlich diatonisch (e) sein.

a) *One is strongly tempted to correct the progression of the bass: i. e., in the second quarter-note to take "d" instead of "e-flat" again; likewise in the next measure to strike only "c," and to tie the other tones. The Editor himself formerly felt this inclination, but has given it up. There is no carelessness in BEETHOVEN'S notation, and if any one should not be satisfied with the external sound, must look for the reason of it solely in his deficiency of delicacy of touch.*

b) *We should study first of all thus:*  *comparing the similar figures in the pianoforte-part of the E-flat major Trio, Op. 70, No. 2 (introduction-finale).*

c) *This place must be played very beautifully: the upper voice in the clearest (fullest)* piano, *the accompaniment as light and transparent as possible. The use of the pedal is allowable, and will have a most favorable effect, provided that it does not change the eighth-notes of the bass into quarter-notes.*

d) *Turns to both trills seem to us necessary: that to the lower voice may be chromatic (f-sharp), that to the upper voice must of course be diatonic (e).*

XVII.

33 Veränderungen

über einen Walzer von A. Diabelli

für das Pianoforte

von

L. van BEETHOVEN.[a]

Op. **120.**

XVII.

33 Variations

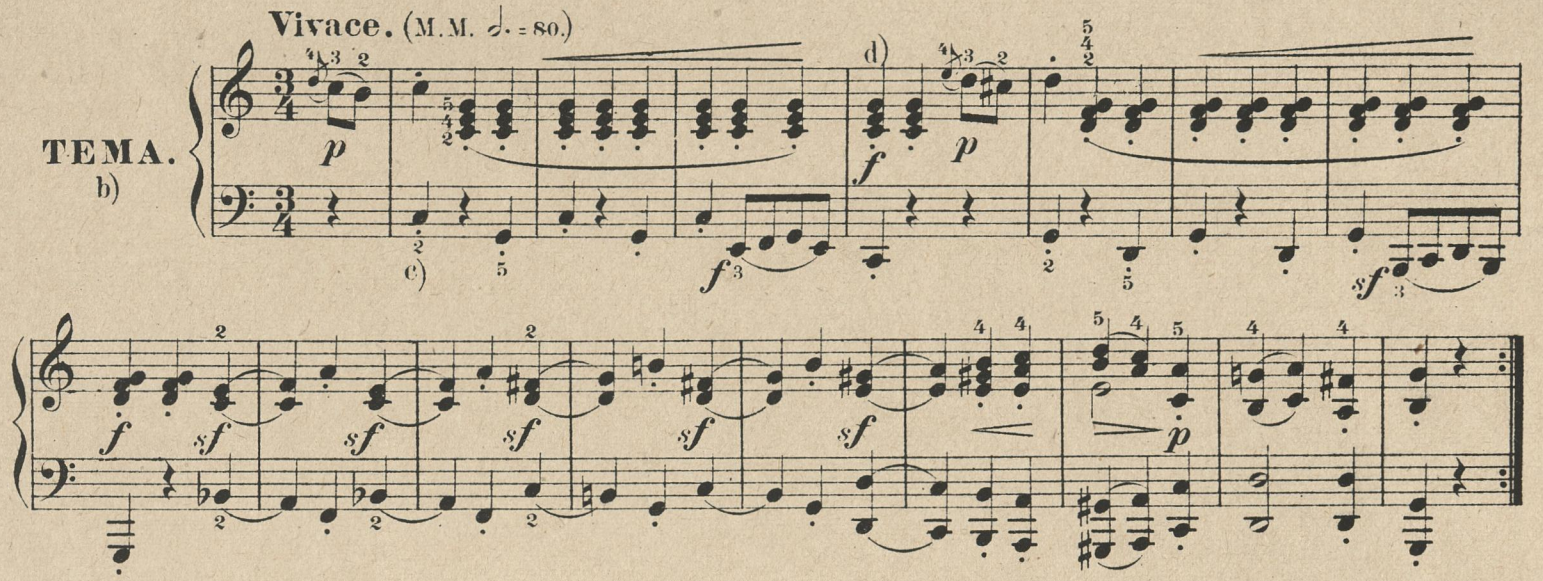
on a Waltz by A. Diabelli

for the Pianoforte

by

L. van BEETHOVEN.[a]

Op. **120.**



a) Der Herausgeber erblickt in dieser riesigen Tonschöpfung gewissermaassen den Mikrokosmos des Beethovenschen Genius überhaupt, ja sogar ein Abbild der ganzen Tonwelt im Auszuge. Alle Evolutionen des musikalischen Denkens und der Klangfantasie — vom erhabensten Tiefsinn bis zum verwegensten Humor — in unvergleichbar reichster Mannigfaltigkeit, gelangen in diesem Werke zur beredtesten Erscheinung. Unerschöpflich ist das Studium desselben, unaufzehrbar die in seinem Inhalte dem musikalischen Hirne ganzer Generationen gebotene Nahrung. Ein glänzenderes Zeugniss von der Nichtabnahme, ja der höchsten Steigerung seiner Schaffenskraft im Beginne des Alters hat nie ein Autor der Welt gegeben. Die Nichtbeachtung, in welcher es während etlicher Jahrzehnte nach seiner Veröffentlichung zu verstauben begann, erklärt sich einestheils durch die Trägheit der mitlebenden Künstler, anderntheils durch die relativ tiefere Bildungsstufe, auf der sie standen. Um dieser inne zu werden, nehme man die gleichzeitig erschienenen 50 Veränderungen, welche Herr Diabelli über seinen Walzer von den berühmtesten Tonsetzern Deutschlands componiren liess — zum Vortheil irgend eines Wohlthätigkeitszweckes — in die Hand: der kaum glaubliche Abgrund, den man gewahrt, giebt erst das richtige Maass von der einsamen Höhe, auf welcher Beethoven stand. Nun freilich findet man schon einen ähnlichen Abstand zwischen Beethovens Sonate Op. **106.** und Hummels Op. **81**, mit welchem (nicht blos in technischer Hinsicht sehr schätzenswerthen) Werke der letztgenannte Künstler bekanntlich im Wettstreit ihm gegenüber zu treten dachte und zwar mit Siegesbewusstsein.

b) Es scheint uns unnothig aus missverstandener Pietät gegen Beethoven das Diabellische Thema zu verhöhnen, wie es mehrere Commentatoren gethan haben. Der Walzer ist trotz seiner Rosalien an und für sich ein ganz hübsches geschmackvolles Stückchen, in seiner melodischen — ich möchte sagen — Neutralität vor der Gefahr des Veraltetwerdens geschützt. Er verlangt übrigens ein ziemlich frisches Tempo.

c) Der Spieler wolle unsere Fingersetzung nicht ungeprüft verwerfen: es kommt ein ganz anderes *staccato* dabei heraus, wenn man diese Quarte mit dem zweiten und fünften Finger spielt, als wenn man den Daumen und den Mittelfinger dazu verwendet.

d) Man beachte das unbedingte *staccato* dieser beiden Schläge, während die vorhergehenden acht „⌒“ vorgetragen werden sollen, welcher Unterschied, wie die Folge zeigt, systematisch durchgeführt ist.

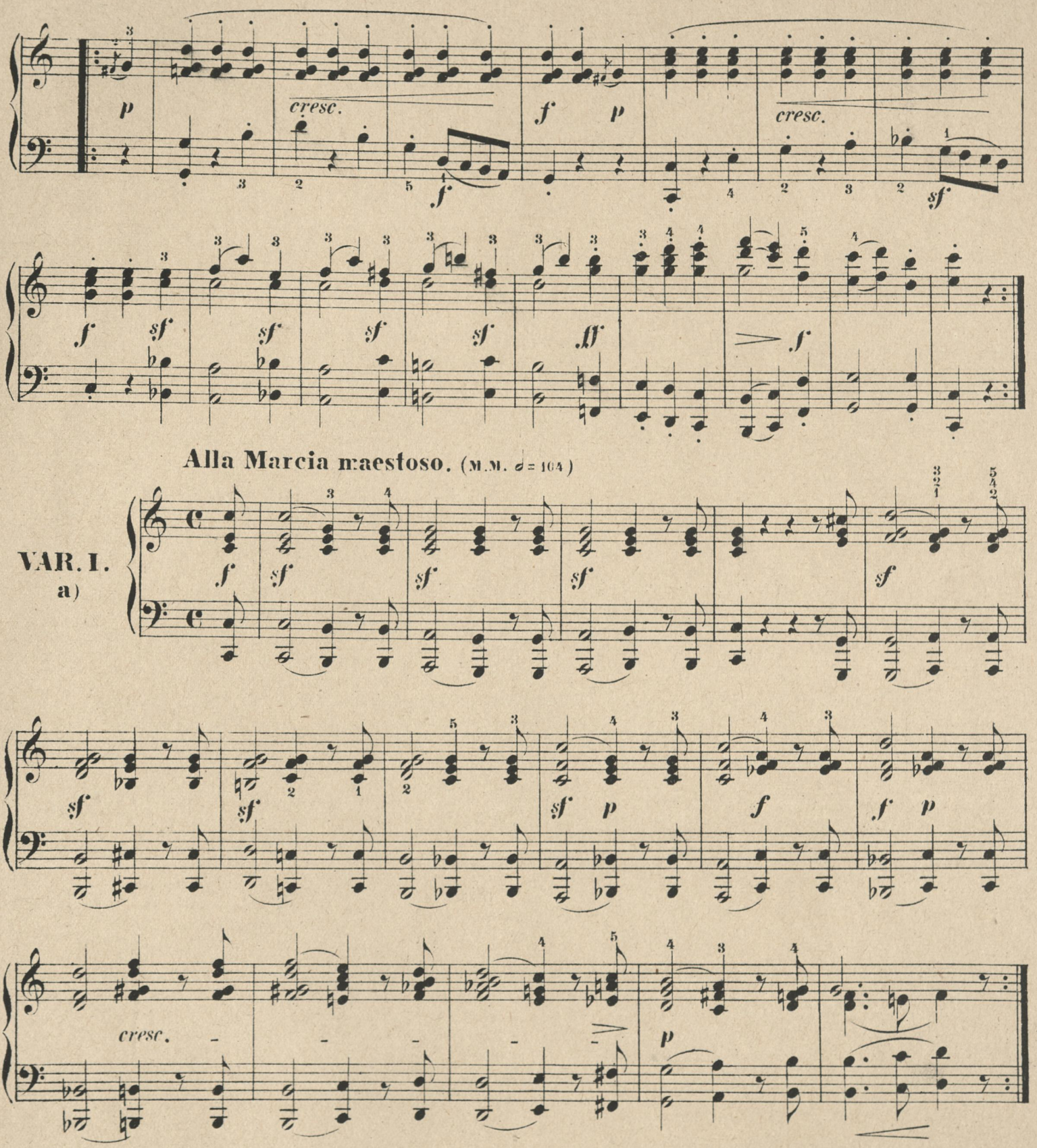
a) *In this gigantic tone-creation the Editor recognizes, so to say, the microcosm of the genius of BEETHOVEN in general; nay, even a reproduction of the whole tone-world concentrated. All evolutions of musical thought and of tonal-phantasy — from the loftiest melancholy to the most daring humor — in incomparably richest variety, attain in this work to the most eloquent style. The study of it is inexhaustible, inconsumable is the nourishment offered in its contents to the musical brain of entire generations. A more brilliant testimony of the non-decline, nay, even of the highest intensification of his creative power at the beginning of age, has never been given to the world by any author. The lack of esteem in which, for some decenniums after its publication, it began to get mouldy lying on the shelves, is explained, on the one hand, by the laziness of the contemporary artists; on the other hand, because of the relatively low degree of culture which they had. To comprehend this, one should take up the simultaneously published 50 Variations, which Herr Diabelli had composed upon his Waltz by the most famous German composers: — for some benevolent purpose: — the almost incredible abyss which we behold indicates the more the correct measure of the solitary height on which BEETHOVEN stood. It is true one finds already a similar difference between BEETHOVEN'S Sonata, Op. 106 and HUMMEL'S Op. 81, with which work (which, however, is very estimable not only in technical respect) the last-named artist, as is well known, intended to enter into rivalry against Beethoven, and, indeed with conviction of victory.*

b) *It seems to us unnecessary, out of mistaken reverence for BEETHOVEN, to deride Diabelli's theme, as several commentators have done. The Waltz is, despite its "rosalias" (repetitions), in itself quite a pretty, tasteful little piece; and in its melodic — I might say — neutrality, is protected against the danger of becoming antiquated. It requires, however, a tolerably lively tempo.*

c) *Let the player not reject our fingering untried: with it quite another* staccato *is produced, when this fourth is played with the second and fifth fingers, than when one uses the thumb and the middle finger.*

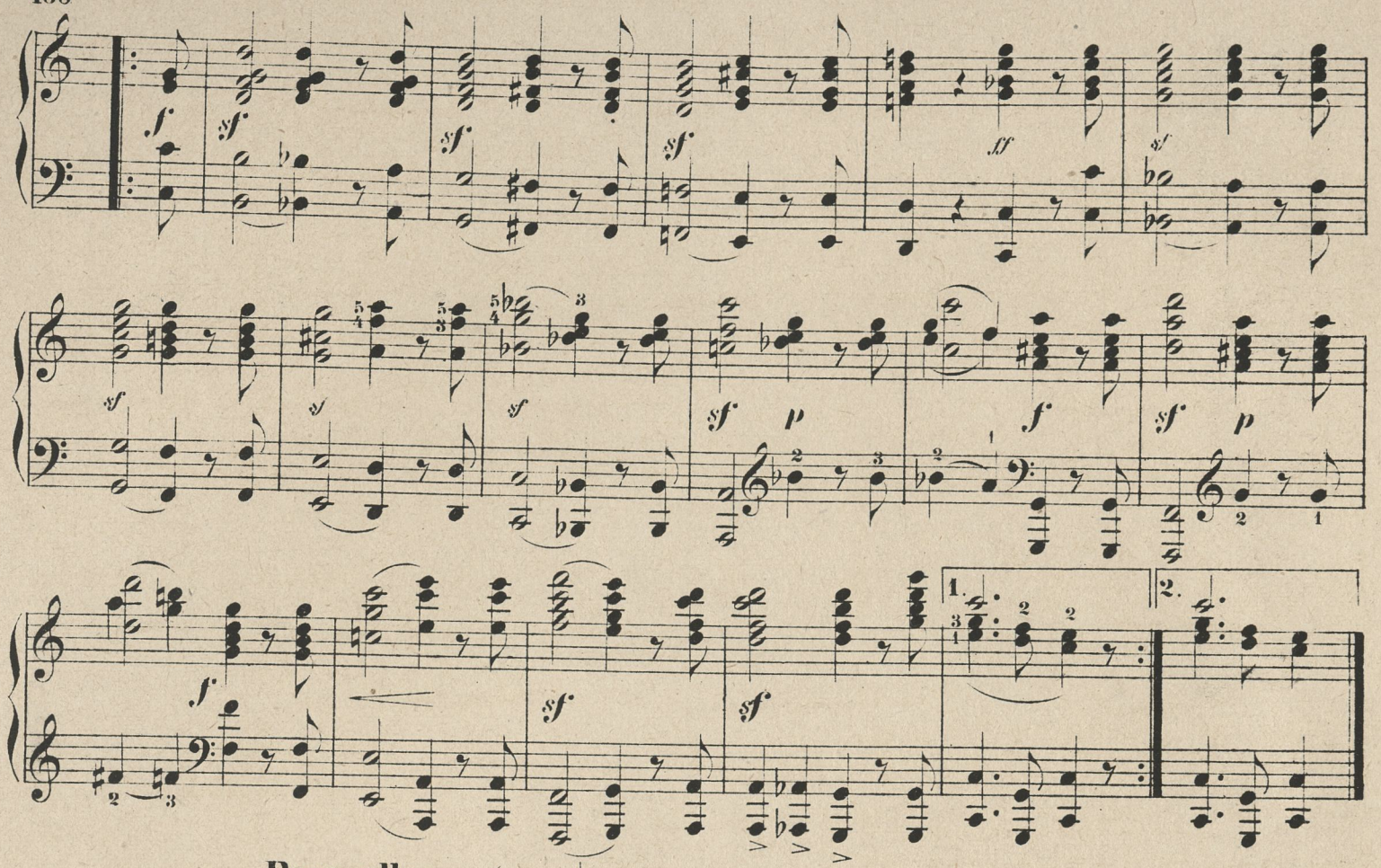
d) *Observe the absolute* staccato *of these two beats, while the passing eighth must be executed thus: ⌒ which distinction, as appears hereafter, has been systematically carried through*

English translation by J. H. Cornell.
Copyright 1892 by Edward Schuberth & Co.



a) Das Metrum ⏑ – ⏑ (Amphibrachys) werde mit eindringlichster Schärfe durchgeführt; die Bindung der Länge (halbe Note) an die folgende Kürze (Viertel) wie wir sie hinzugefügt haben, ergiebt sich von selbst aus der Nothwendigkeit einer deutlichen Darstellung dieses Metrums. Dass der Auftakt d. h. die erste Kürze eine markigere Betonung verlangt, als die letzte Kürze, trotzdem jene nur den Dauerwerth eines Achtels beträgt, ist eine natürliche Folge des Verhältnisses zwischen Hebung und Senkung.

a) *The metre ⏑ – ⏑ (amphibrachys) must be carried through with the most penetrating sharpness; the tying of the long (half-note) to the following short (quarter-note), as we have added, results as a matter of consequence from the necessity of a clear representation of this metre. That the arsis, i. e., the first short, requires a more marked accentuation than the last short, although the former has only the value of an eighth-note, is a natural consequence of the relation between rising and falling.*



a) Diese Variation selbst nur correkt zu spielen, ist schwieriger als es den Anschein hat ohne ein genaues Erfassen der Periodengruppirung, ohne die sorgsamste Phrasirung ist dies geradezu unmöglich. Man wird am besten thun, sie zunächst Takt für Takt mit dem Thema zu vergleichen (Erster Theil: 4 Takte, 4 Takte, 2 Takte, 2 Takte, 4 Takte) und sodann jede einzelne Periode, unter gewissenhafter Beobachtung, sogar Accentuirung der Auftakte, separat und streng nach dem Metronom zu üben. Spieler, die noch nicht der (relativ seltenen) Vertheilung der schweren Takttheile an die rechte und der leichten an die linke Hand mächtig geworden sind, finden hierfür eine höchst vortreffliche Vorstudie in Mendelsohns Op. 7: Sieben Charakterstücke №7. Nach Ueberwindung der rein technischen Schwierigkeiten, welche sich im zweiten Theile merklich steigern, wenn die Hände sich in Darstellung des Rhythmus fortwährend ablösen, hat das Studium des Vortrags zu beginnen, welcher sich auf möglichst gesangliche Ausführung der Oberstimme und auf ein gleichmässig wogendes Schweben des Anschlages zu richten hat: ..... Vgl. übrigens für letzteren die zweite Variation im letzten Satze von Op.

a) *To play this variation even only correctly is more difficult than it appears: without an exact comprehension of the period-grouping, without the most careful phrasing, this is utterly impossible. It will be best, to compare it, first of all, measure by measure, with the theme (1st part: 4 measures, 4 measures, 2 measures, 2 measures, 4 measures), and then to practice strictly according to the metronome, each separate period under scrupulous observance, even the accentuation of the up-beats. Players who have not yet mastered the comparatively rare distribution of the more difficult parts of the measure to the right hand and the easier one to the left hand, will find for this a most excellent preliminary study in MENDELSSOHN'S Seven Characteristic Pieces, Op. 7. No. 7. After overcoming the purely technical difficulties, which increase considerably in the 2d part, when the hands are continually relieving each other in representing the rhythm, the study of the delivery has to begin, which delivery must be directed to the utmost songful execution of the upper voice and to an evenly undulating, hovering of the touch: ..... See, moreover, regarding the latter, the 2d variation in the last movement of Op. 109.*

a) Ein völlig gleichmässig unterschiedsloses Abspielen dieser Variation will des Herausgebers Geschmacke nicht zusagen: er hat desshalb Nüanzirungsvorschriften hinzugefügt, zu denen ihm in anderen Variationen vom Autor Analogieen dargeboten waren. Der in den Geist des Werkes vorgedrungene Spieler wird im Stande sein, sich dieselben individuell zu variiren. So kann z. B. die erste viertaktige Periode des zweiten Theils *crescendo* gespielt werden, in diesem Falle müsste dann die nächstfolgende Periode gleichmässig *piano* gespielt werden und müssten die späteren zweitaktigen Perioden dieselbe wechselnde Schattirung gleichsam in der Verkleinerung reproduziren, gemäss eines in abstracto schwer zu formulirenden, leicht aber nachzuempfindenden Gesetzes logischer Tonfarben-Succession.

a) *An absolutely even and colorless delivery of this variation does not suit with the Editor's taste: he has, therefore, added directions for shading, for which analogies were furnished him by the composer in other variations. The player who has entered into the spirit of the work will be able to vary these shadings individually for himself. In this way, e. g., the first 4-measure period of the second part may be played* crescendo, *in which case the subsequent period must be played in the same way* piano, *and likewise, the later 2-measure periods would have to reproduce, as it were, in diminution, the same alternating shading, conformably to a law of logical succession of tone-colors, which is in the abstract difficult to formulate, but can easily be felt.*

L'istesso tempo.

VAR. III.

a) *dolce*

espr.

cresc.

p

pp

b)

cresc.

pp

1. 2.

p

a) „*Dolce*“ man übersetze dies mit Rich. Wagners schön erfundenem Ausdrucke: „tief und zart leidenschaftlich.“ Schon in der ersten Variation hat der Tondichter in einem heroischen Marsche der materiellen Welt des Themas den Rücken gekehrt; die zweite spielt bereits in der Aetherregion und mit der dritten werden wir in noch höhere Sphären versetzt. Es ist kaum möglich, die Nüanzen innigen Ausdrucks, welche der Vortrag dieser Variation erheischt, im Einzelnen zu Papier zu bringen. Der Spieler hat die Verpflichtung zu „singen“ und zwar in jeder einzelnen Stimme. Es versteht sich von selbst, dass bei Imitationen, wie die in der zweiten viertaktigen Periode beginnenden, auch die Imitation der nämlichen Schattirung genau festgehalten werde.

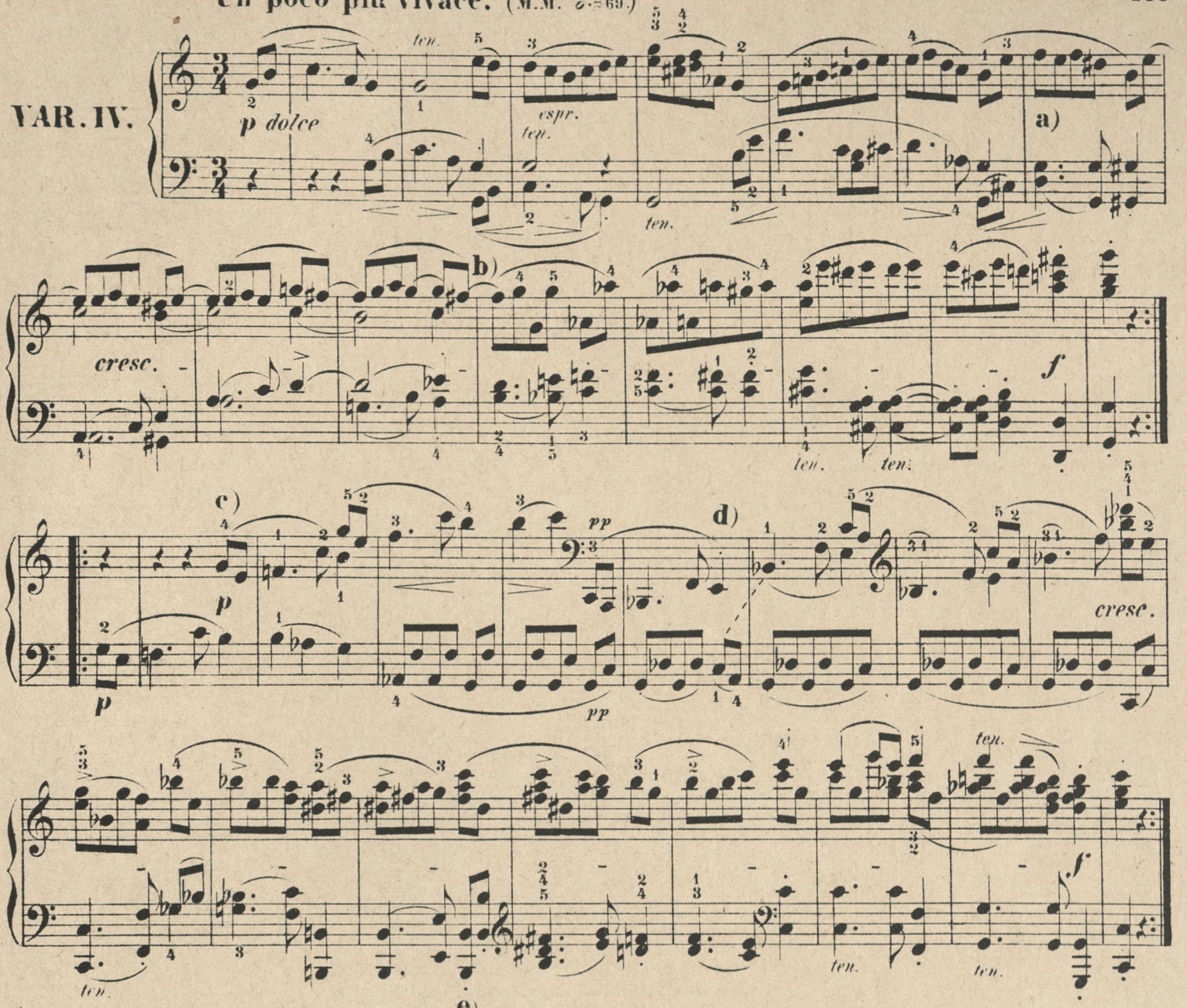
b) Diese geheimnissvolle Phrase muss im gleichförmigsten *piano*, streng im Takte und ohne jeden Taktaccent gespielt werden, das darauf folgende *crescendo*, ohne an das Gebiet des ***ff*** zu streifen, sich dennoch in steter langathmiger Steigerung ausdehnen, bis die plötzliche Beschwichtigung eintritt.

a) "Dolce." *Translate this through the beautiful expression of RICH. WAGNER: "deep and tenderly passionate." Already in the first variation, the tone-poet, in an heroic march, has turned his back upon the material wall of the theme; the second variation is already in an ethereal region, and with the third we are transported to still higher spheres. It is hardly possible to detail on paper separately the shadings of inmost expression demanded in the delivery of this variation. The player has the obligation to "sing," and, indeed, in each separate voice. It is self-understood that when imitations occur, like the one which begins in the second 4-measure period, the imitation of the same shading must also be strictly maintained.*

b) *This mysterious phrase must be whispered in a* piano, *strictly in time, and without any measure accent, the following* crescendo, *without reaching the sphere of the* ***ff****, must, nevertheless, have a constant long-sustained intensification until the sudden quieting enters.*

Un poco più vivace. (M.M. ♩.=69.)

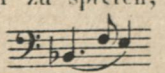
VAR. IV.

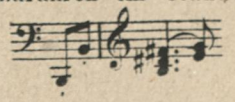


a) Wir haben hier einen neuen Rhythmus vor uns, den des Creticus: ⏑ – ⏑, mit andern Worten, jene der Mazurka ähnelnde Gattung des Walzers, welcher dem dritten Viertel einen nicht unbedeutenden Nebenaccent verleiht.

b) Die grosse Schwierigkeit, ein *crescendo* oder *diminuendo*, also ein „dauerndes Werden" längere Zeit wachsend (oder abnehmend) auszudehnen, ohne an ein extremes Ziel (*ff* oder *pp*) zu gelangen, wo dies nicht in der Absicht des Tondichters liegt, gestattet bisweilen — freilich bleibt es ein Nothbehelf — sich zum Ausgangspunkt dieses Werdens (also beim *crescendo* zum *piano* beim *diminuendo* etwa zum *mf*) in der Mitte des Weges zurückzuwenden. Der Herausgeber beginnt bei a) wiederum *piano* zu spielen, um in den vier folgenden Takte *crescendo* nicht über ein einfaches *forte* hinausgedrängt zu werden.

c) Die übereinander gebauten Imitation lassen keine ganz genaue Bezeichnung der Bindungsbögen zu, der von uns gegebene Fingersatz wird jedoch ermöglichen, die Bindung der jedesmaligen Phrase bis zum dritten Taktviertel, d.i. dem vierten Viertel der Phrase auszuführen.

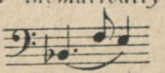
d) Diese zwei Noten der linken Hand  sind thematisch zu spielen; sie beziehen sich auf die darauf folgenden:  der rechten Hand, welche das auf besagte Noten treffende *e* natürlich unterzuordnen hat.

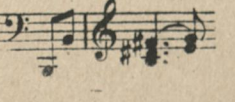
e) Wer diesen Octavensprung nicht mit behender Leichtigkeit auszuführen im Stande ist, reduzire ihn dann lieber auf: 

a) *We have here before us a new rhythm, that of the Cretic: ⏑ – ⏑, in other words, that species of the waltz resembling the Mazurka, and which gives to the third quarter-note a not unimportant supplementary accent.*

b) *The great difficulty of extending for a longer time an increasing (or decreasing)* crescendo *or* dimi-nuendo, *representing thus a lasting existence without reaching an extreme limit (ff or pp), where this is not intended by the tone-poet, admits sometimes — although this is only a makeshift — the returning half-way to the starting-point of this "existence" (thus, at the* crescendo *to a* piano, *and at the* diminuendo — *say* — *to mf). The Editor begins at (a) again to play* piano, *so as not, in the following four measures* (crescendo) *to be forced beyond a simple* forte.

c) *The imitations built over each other do not admit an entirely exact indication of the legato-slurs; the fingering which we have given will, however, make it possible to execute the connection of each respective phrase as far as the third quarter of the measure, i.e., the fourth quarter-note of the phrase.*

d) *These two notes in the left hand:* *are to be played thematically; they have reference to the succeeding*  *in the right hand, which has, of course, to subordinate the* e *falling on the notes in question.*

e) *He who cannot execute this octave-skip with agile ease, would better reduce it to:* 

Allegro vivace. (M.M. ♩= 80.)

VAR. V.

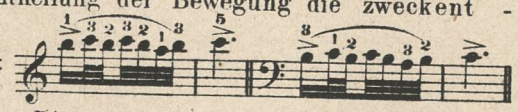
a) In der Ausführung dieser *staccati* wäre der Fingerwechsel bei Wiederanschlagung derselben Taste nicht am Platze.

a) *In executing these* staccati *the change of fingers when striking again the same key would not be suitable.*

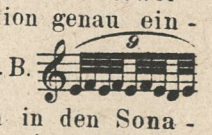
Allegro ma non troppo e serioso. (M.M. ♩ = 126.)

VAR. VI.

a) Da die Hauptnote des Trillers thematisch ist und einen scharfen Accent verlangt, so wird folgende Fingersetzung und Eintheilung der Bewegung die zweckentsprechenste sein:

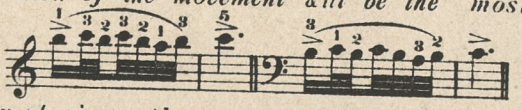


In den späteren *Piano*-stellen, so wie da, wo in der rechten Hand die Hauptnote des (weil thematischen) stets mit dieser selbst zu beginnenden Trillers auf eine Obertaste fällt, mag man von diesem Fingersatze abweichen, kann auch die zur übrigen Figuration genau einzutheilenden Trillernoten etwa vermehren, z. B.

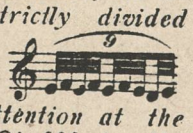


b) Wir haben schon bei den Variationen in den Sonaten Op. **109**. und Op. **111**. die Wichtigkeit eines besonderen Studiums der bei Beethoven stets so unendlich geistvollen Verbindungstakte betont, welche entweder die Wiederholung des nämlichen Abschnittes oder die Ueberleitung in einen neuen vermitteln und rufen das dort Gesagte hier zur nochmaligen Beherzigung zurück, versichernd, dass das Studium dieses Details wesentlich zur Erhöhung des ästhetischen Genusses am Kunstwerke beitragen wird.

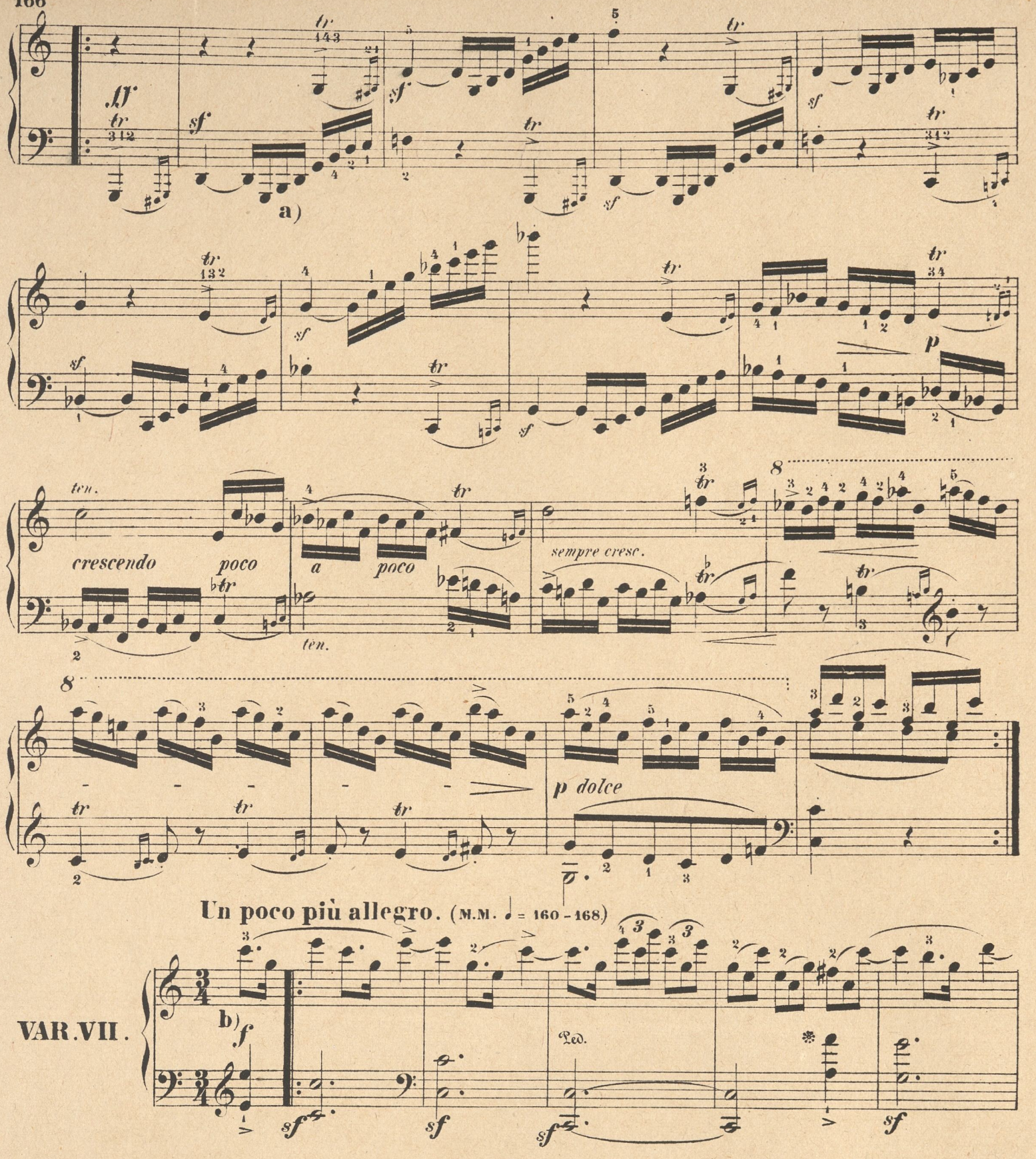
a) *Inasmuch as the principal note of the trill is thematic and requires a sharp accent, the following fingering and division of the movement will be the most appropriate;*



In the subsequent piano-*places, as also there where in the right hand the principal note of the trill, always to be begun (as being thematic) with this very note, falls on an upper key, this fingering may be abandoned, and the trill-notes may also be multiplied, to be strictly divided for the rest of the figuration, for instance:*



b) *We have already called particular attention at the variations in the Sonatas Op. 109 and Op. 111, to the importance of a special study of the connecting measures, so immeasurably ingenious with BEETHOVEN, which either bring about the repetition of the same division of the transition into a new one, and we recall here again for renewed consideration what we have said there, giving the assurance that the study of this detail will materially increase the aesthetic enjoyment of the art-work.*



a) Unbeschadet des *ff*, in welchem auch diese ersten acht Takte des zweiten Theils gespielt werden sollen, hat man für die kühn aufsteigende Figur jedesmal ein schwungvolles *crescendo* anzuwenden. Der ganze Dialog muss ebenso heftig, als straff und markig ausgeführt werden. Ein präzises Absetzen der lezten Note des Motivs, eine genaue Beachtung der darauf folgenden Viertelpause ist unbedingt nothwendig, um den imitatorischen Charakter zur vollen Geltung zu bringen. Besondere Sorgfalt verwende man auf zarte und „gefällige" Wiedergabe des plötzlichen *piano* in den beiden letzten Takten. Das nämliche gilt natürlich auch betreffs des ersten Theils.

b) *Legato* hat der Autor vorgeschrieben. Es ist aber eine eigene Art *legato*, die hier in Anwendung zu bringen ist: wir würden es ein *legato martellato* nennen; die rechte Hand muss mit einer Kraft spielen, welche durch die Keulenschläge der Octaven in der linken Hand in keiner Weise erschüttert werden darf.

a) *In spite of the ff, in which these first eight bars of the second part should be played also, one has always to employ a soaring* crescendo *for the boldly ascending figure. The entire dialogue must be executed just as vehemently, as straight and pithy. A precise detachment of the last note of the motive, and exact observance of the quarter rest following it, is absolutely necessary in order to bring out fully the imitative character. Particular care should be bestowed on the tender and pleasing rendering of the sudden* piano *in the last two measures; the same applies, of course, also to the first part.*

b) *The author has prescribed* legato. *It is, however, a peculiar kind of* legato *which has to be employed here; we would call it a* legato martellato. *The right hand must play with a power which in no way must be shaken by the cudgellings of the octaves in the left hand.*

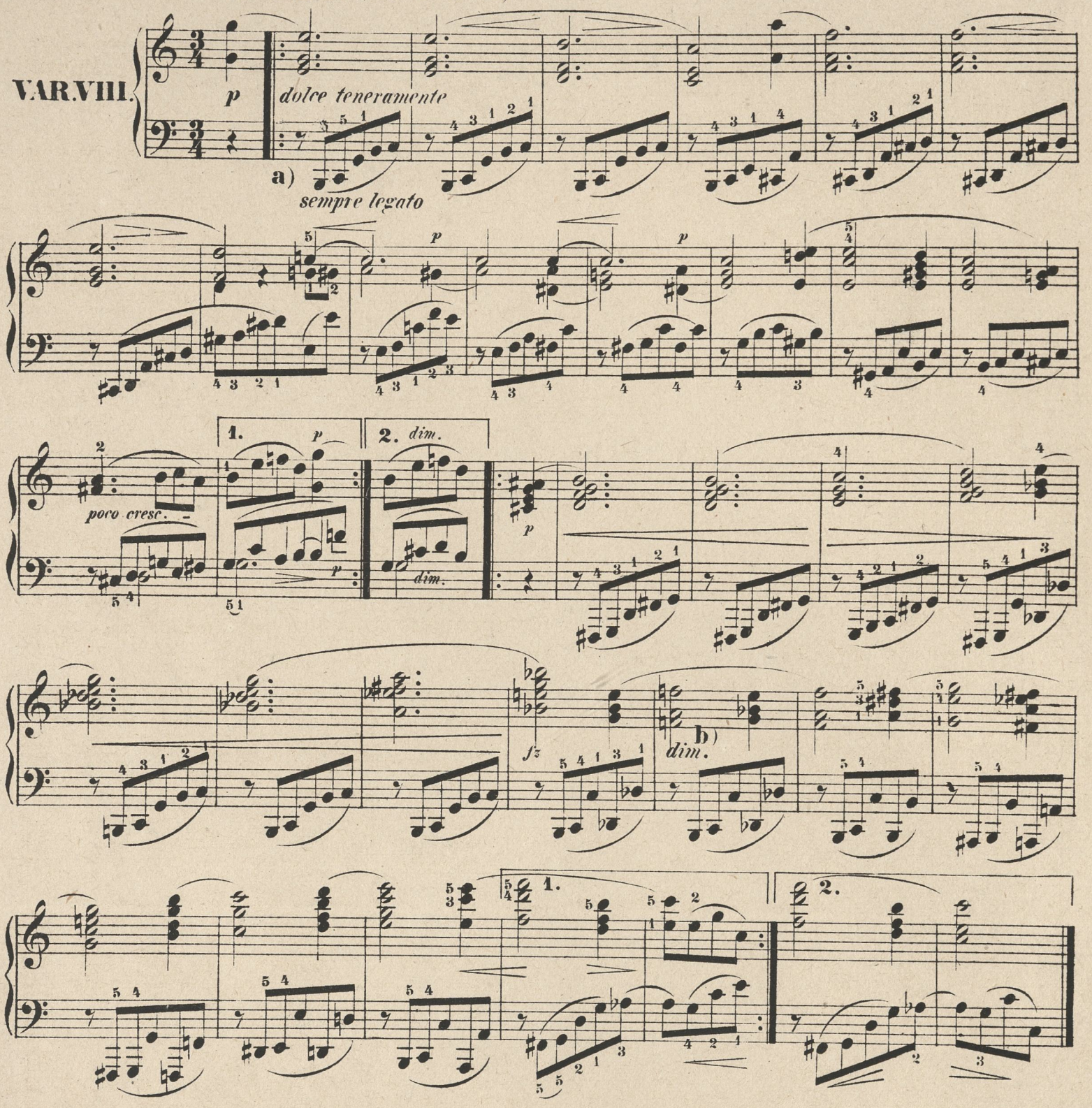
a) Ausführung des Trillers:
Execution of the trill, thus:

b) Die melodische Vorhaltssuccession in der Oberstimme muss durch mässiges Verweilen auf den betreffenden Tönen sich ungefähr zu folgendem Bilde gestalten:

b) *The melodic succession of suspensions in the upper voice must create, by a moderate dwelling on the respective tones, about the following illustration:*

Poco vivace. (M.M. ♩. = 58–60.)

VAR. VIII.



a) **Wir haben im ersten Takte den vom Autor selbst notirten, praktisch jedoch absolut unmöglichen Fingersatz stehen lassen, weil er trotz dieser Unbeholfenheit die Intention betreffs des Vortrags charakteristisch veranschaulicht. Der Spieler bediene sich des vom zweiten Takte ab dem Herausgeber nach vielen Experimenten bewährt erschienenen. Die Bassfigur selbst möge glatt, aber niemals gleichgültig gespielt werden, und ist dort, wo wie in Takt 4 auf dem dritten Viertel eine neue Harmonie erscheint, diese mit einem schwachen Accente hervorzuheben.**

b) **Das *diminuendo* darf nicht zu zeitig begonnen werden, selbst wenn man den Schluss im äussersten *pianissimo* spielen will. Die Wiederholung des zweiten Theiles muss durch ein kurzes *crescendo* in der linken Hand *(Ima volta)* eingeleitet werden, damit sie nicht den Eindruck einer mechanischen, sondern den einer organisch gerechtfertigten mache.**

a) *We have kept in the first bar the fingering given by the author himself, which is practical, yet absolutely impossible, because it characteristically illustrates, in spite of this awkwardness, the intention of the delivery. From the second bar, the player should make use of the one which has proved efficient to the Editor after many experiments. The bass figure must be played smoothly but never indifferently, and must be slightly accentuated where a new harmony appears, as is the case in measure four on the third quarter.*

b) *The* diminuendo *must not be begun too soon, even if one intends to play the closing in an extreme* pianissimo. *The repetition of the second part must be introduced by a short* crescendo *in the left hand* (prima volta), *so that it will not make the impression of a mechanical but of an organic justifiable one.*

a) **Allegro pesante e risoluto.** (M.M. 𝅗𝅥 = 80-92.)

VAR. IX.

b) *f*

f

simile

meno f

sf ten.

ten.

ten.

sf

cresc.

ten.

ff

a) Eine genaue Tempobestimmung ist nicht gut mög - lich, da sie von der Fingerkraft und Energie des Stac - cato - Anschlags des einzelnen Spielers abhängig ist. Ist eine solche nur in schwächerem Grade vorhanden, so muss dieser Uebelstand durch eine lebhaftere Bewegung ausgeglichen werden.

b) Der Herausgeber bittet, die scheinbaren Chikanen seiner Fingersetzung zu beachten. Die Erfahrung hat ihn gelehrt, dass wie dieselbe Tonfolge im *Staccato* einen anderen Fingersatz als im *legato* verlangt, ähnliche Modificationen wiederum in derselben Anschlagsgattung angewendet werden müssen, je nachdem das *staccato* im *forte* oder *piano* gespielt werden soll. Man vergleiche den Wechsel der dynamischen Nüancen im zweiten Theile dieser Variation.

a) *An exact indication of the tempo is not well possible, as it depends upon the finger - power and energy of the staccato touch of the individual player. If it exists only in a weaker degree, this deficiency must be made up by a more animated move - ment.*

b) *The Editor requests the observance of the apparent chicaneries of his fingering. Experience has taught him that as the same tone - succession in* staccato *requires a different fingering from that when* legato, *similar modifications must again be employed in the same species of touch according to whether the* staccato *be played* forte *or* pi - ano. *Compare the changing of the dynamic shadings in the second part of this variation.*

Presto. (M.M. 𝅗𝅥. = 108.)

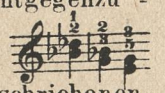
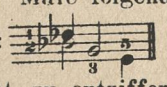
VAR. X.

pp sempre staccato ma leggiermente

pp sempre staccato e pianissimo

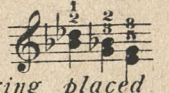
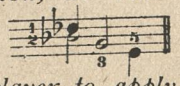
a) Wir schlagen vor, bei der Wiederholung des zweiten Theils durch ein verhältnissmässiges *stringendo* den Anschluss der nächsten Variation zu vermitteln, wie es denn überhaupt für Erreichung einer künstlerischen Wirkung im Vortrag dieses Werkes gerathen erscheint, die einzelnen Variationen gruppenweise aneinander zu reihen, so dass der Zuhörer das Nachzählen der „drei und dreissig" Nummern vergisst.

b) Das Auftaktsviertel ist bei jeder Phrase ein wenig zu markiren; sonst würde die rhythmische Pointe fehlen.

c) Unsere Fingersetzung für Doppelgriffe (speciell für Terzen in Terzenfolge) ist vielleicht etwas mühsam zu erlernen, bewährt aber, einmal erlernt, unfehlbare Sicherheit namentlich betreffs Befreiung von den Hindernissen, welche das Naturgesetz der „Trägheit" auch dem besten Streben nach correcter Ausführung entgegenzustellen pflegt. Spielt man z. B. linke Hand  (Takt **41** dieser Variation) mit den darübergeschriebenen Fingern, eine sogenannte natürliche (sagen wir lieber: dilettantische) Applicatur, so riskirt man unter drei Malen zwei Male folgende Unvollständigkeit zu Gehör zu bringen:  Wir ersuchen den Spieler, unser ziemlich leicht zu entzifferndes Princip einmal für die Terzengänge im Finale der Cismoll-Sonate Op. **27**. Nº **2**. oder der Es dur Sonate Op. **31**. Nº **3**. Allegretto in Anwendung zu bringen, wo Gelegenheit geboten ist, die Untauglichkeit einer anderen Fingersetzung einleuchten zu sehen.

a) *We propose that the connection with the next variation be brought about by a proportionate* stringendo, *when the second part is repeated, it being advisable in general, in order to obtain an artistic effect in the delivery of this work, to connect the separate variations in the manner of groups so that the listener may forget the counting of the "three and thirty" numbers.*

b) *The up-beat quarter is at each phrase to be accentuated a little, as, otherwise, the rhythmic point would be wanting.*

c) *Our fingering for double runs (especially thirds in a sequence of thirds) is perhaps a little tiresome to learn, but it affords, if once acquired, absolute surety, particularly in overcoming those obstacles which the natural law of "laziness" is in the habit of opposing to the best endeavors for a correct execution. For instance: if one plays left hand*  *(bar 41 of this variation) with the fingering placed above it, a so-called natural (we may as well say dilletantic) application, we risk reproducing the following incompleteness*  *twice or three times. We request the player to apply for once our easily decipherable principle to the passages of thirds in the Finale of the c-sharp minor Sonata, Op. 27, No. 2; or to the e-flat major Sonata, Op. 31, No. 3, Allegretto, where an opportunity is offered to see plainly the inutility of another fingering.*

cresc.

tr

f sf sf sf sf f sf ff

pp

sempre pp

cresc.

tr

p

f sf sf sf sf sf sf ff

a)

a) Mit dieser Variation kann man einen grösseren Abschnitt dieses Werkes für beendigt ansehen und vielleicht ein paar Takte pausiren, bevor man den Vortrag der folgenden beginnt.

a) *With this variation, a larger division of this work may be regarded as finished, and we may perhaps pause a few bars before beginning the delivery of the following.*

Allegretto. (M.M. ♩.= 56.)

VAR. XI.

a) *p innocente.*

ten.

ten.

p

cresc.

p

p

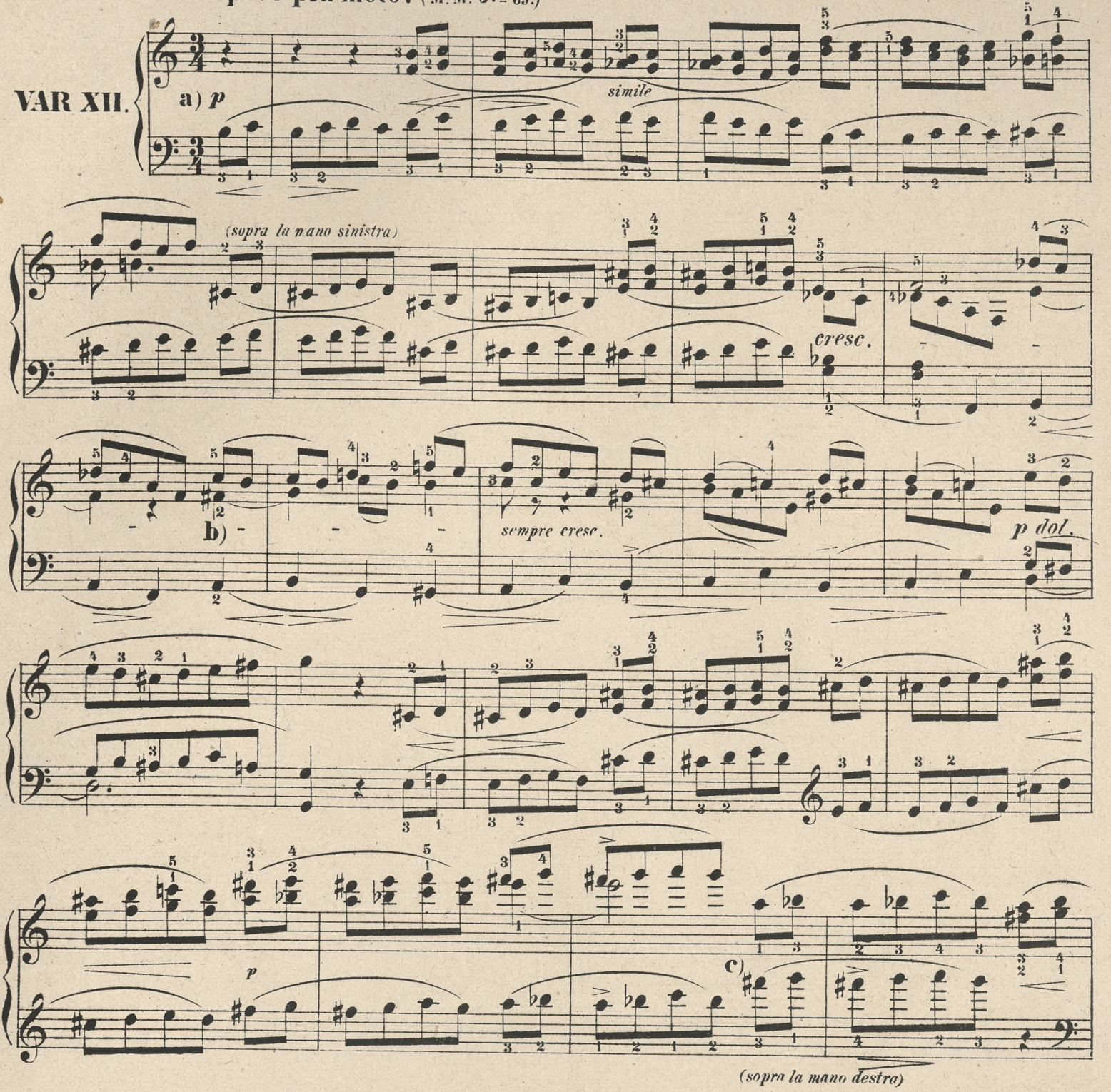
p

cresc.

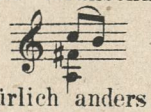
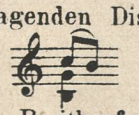
p

a) Bei aller Einfachheit und Zartheit, mit welcher dieses „blumige“ Stück zu spielen ist, muss man sich dennoch hüten, in Ausdruckslosigkeit zu verfallen. Die erste Triole darf desshalb nicht vertändelt oder trocken gespielt werden. Unsere Bezeichnung > wird den richtigen Wink zur Vermeidung besagter Nüchternheit geben; nur dehne man dieselbe nicht auf alle Mittelstimmen aus, damit keine, in ihrer Art ebenfalls monotone, Manierirtheit entstehe.

a) *While observing all the simplicity and tenderness with which this flowery piece is to be played, one must, nevertheless, take care not to become expressionless. The first triplet must, for this reason, not be played flightily or dryly. Our mark > will give the proper hint how to avoid the soberness mentioned. This should, however, not be extended to all the middle voices, lest any mannerism arise which is, in its kind equally monotonous.*

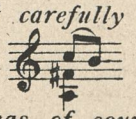
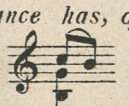


a) In ähnlicher Weise verfahre man mit dem Motive dieser Variation. Die Nothwendigkeit einer allerdings discreten Modulation des Anschlages erhellt namentlich bei:

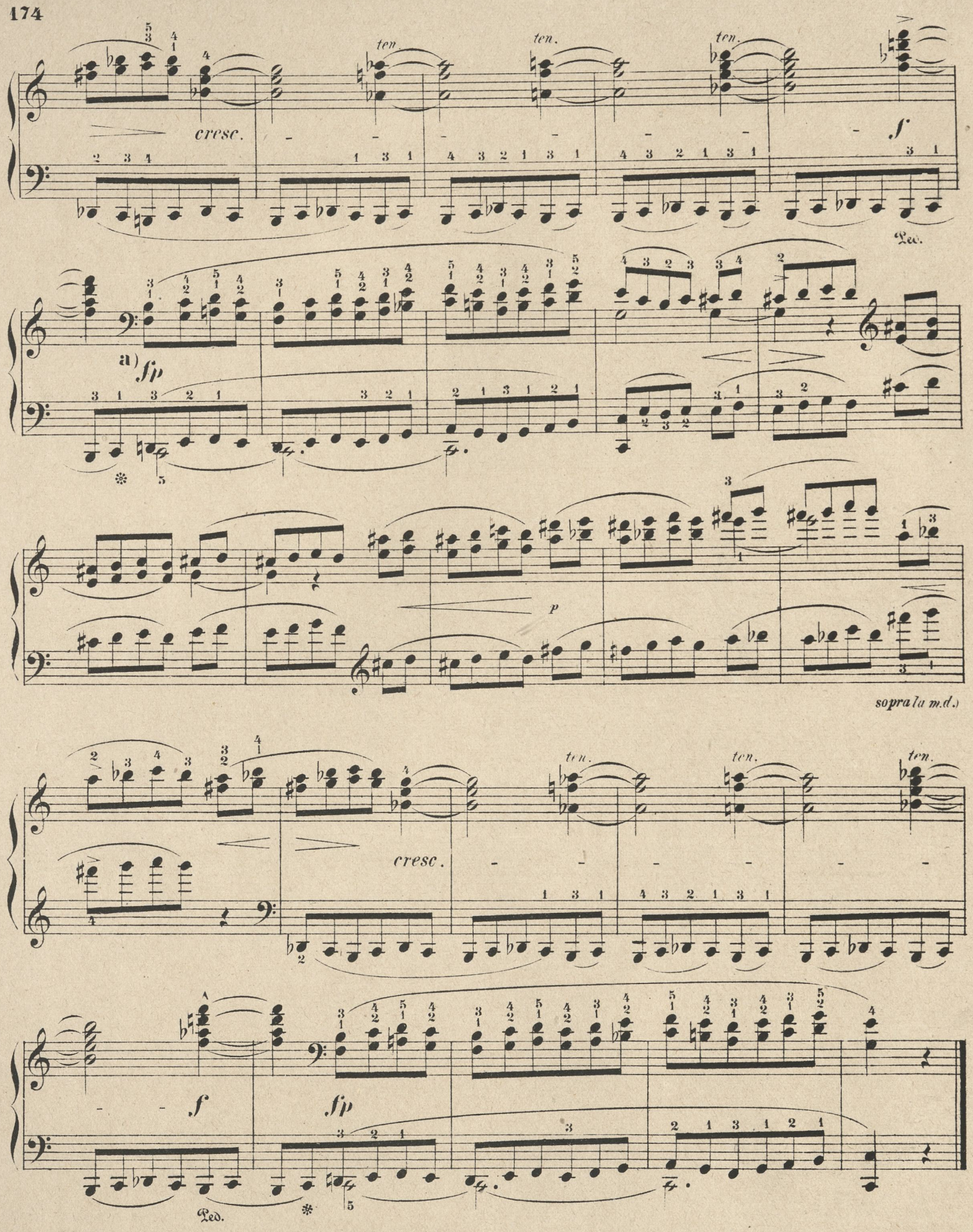
b) wo das melodische Element erst durch feinste Bezugnahme auf die verschiedene Harmonie veranschaulicht werden kann. Die Oberstimme in  mit der nachschlagenden Dissonanz ist natürlich anders vorzutragen als:  mit dem Vorhalte.

c) Die neue Breitkopf u. Härtelsche Ausgabe (die wohlfeile Peters'sche druckt es natürlich sklavisch nach) überrascht uns hier durch einen unglaublichen Vandalismus. Sie zerstört die Symmetrie der achttaktigen Phrase durch Auslassung eines ganzen Taktes, vermuthlich weil derselbe dem betreffenden Revisor auf dem Klavier herauszubringen nicht glücken wollte, oder weil er ihn für eine unnütze Wiederholung des vorhergehenden ansah. Man könnte dergleichen „Streiche" hingehen lassen, d. h. stillschweigend verbessern, wenn die fast unumschränkte Autorität, welche die mit genannter Firma verbündeten Leipziger Musiker („die Bewahrer des hohen Rechten", wie sie sich selbst tituliren) auf die gesammte Musikwelt ausüben, es nicht zur Pflicht machte, das autoritätsglaubensselige deutsche Publikum mit einer gewissen Schroffheit aufzuklären.

a) *Treat the motive of this variation in a similar way. The necessity of a modulation of touch (certainly discreet) appears particularly at:*

b) *Where the melodic element can only be illustrated by considering most carefully the different harmony. The upper voice in*  *with the immediately following dissonance has, of course, to be delivered differently from*  *with the pre-suspension.*

c) *The new Edition of Breitkopf & Haertel (the cheap Edition Peters follows suite, of course, in a slavish manner), surprises us here by an incredible vandalism. It destroys the symmetry of the eight-measure phrase by leaving out an entire bar, presumably because the respective revisor could not succeed in reproducing it on the piano; or, because he considered it a useless repetition of the preceding one. We might pass over such "capers," that is, could silently correct them, if it did not become a duty to enlighten the German public (which is so fond of believing authorities), with a certain brusqueness, on account of the almost unlimited authority which the Leipzig musicians, who are connected with the above mentioned firm (they style themselves the "guardians of sublime correctness") exercise over the entire musical world.*



a) Die linke Hand spiele ihre Stimme recht deutlich und nicht zu leise, um die Verschmelzung mit den Quarten der rechten Hand zu Sextakkorden so wohl und vollklingend als möglich zu gestalten.

a) *The left hand must play its part very clearly and not too softly, in order to bring out as full and well sounding as possible the transformation of the fourths in the right hand into sextachords.*

Vivace. (M.M. ♩=80.)

VAR. XIII.

a) *f* *p* *f* *p*

cresc.

1. 2.

f *p* *f*

b)

cresc. *ff*

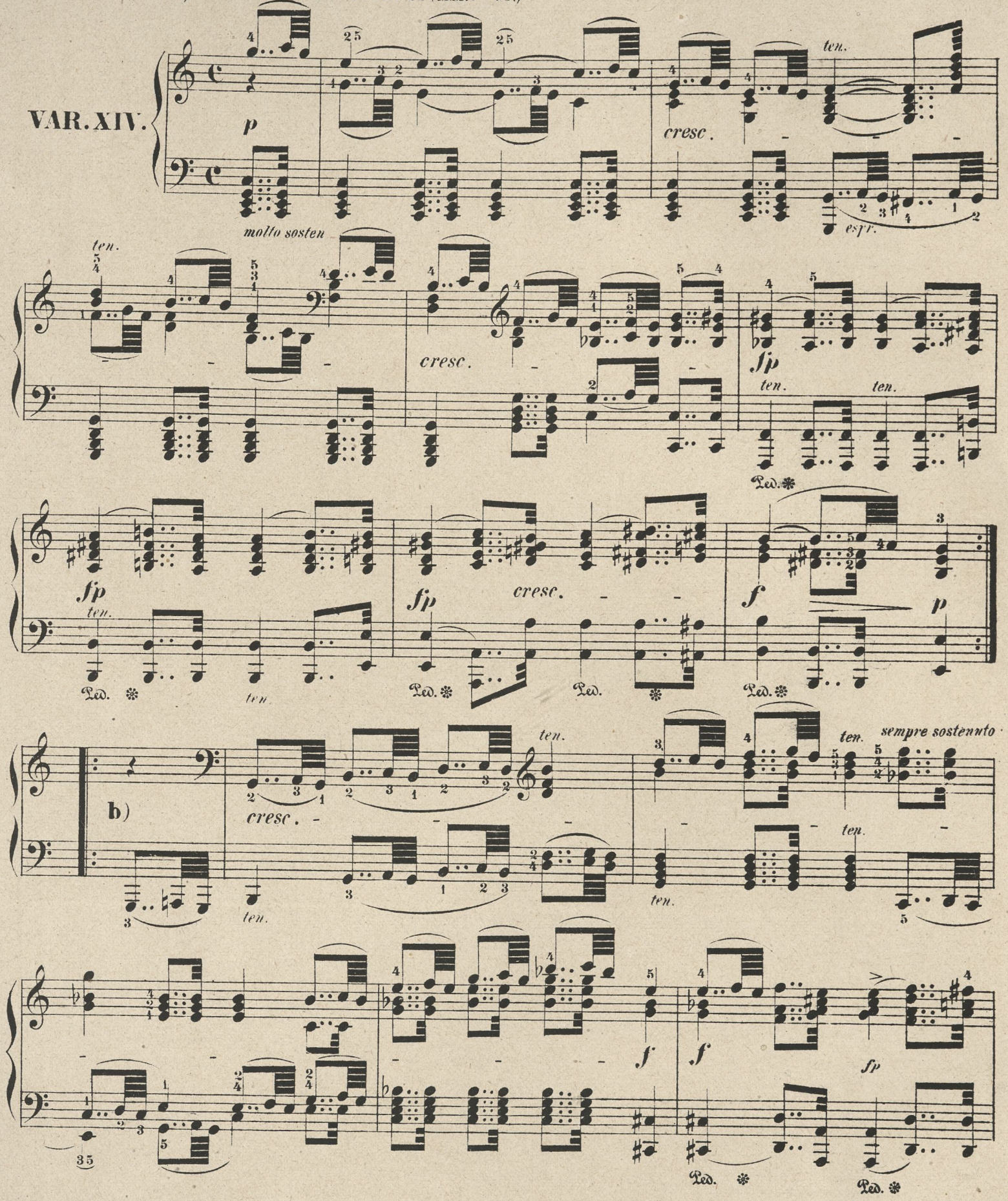
a) **Recht treffend nennt Herr von Lenz diese Variation „sprechende Pausen." Sie ist streng im Tempo und zwar dem des Themas auszuführen.**

b) **Wir haben hier nichts verändert, sondern den Akkord anders in die Hände vertheilt, um der charakteristischen kleinen None mehr zu ihrem Rechte zu verhelfen.**

a) *Herr von LENZ calls this variation very properly "speaking rests." It is to be executed strictly in time, and, indeed, the time of the theme.*

b) *We have changed nothing here, but have distributed the chord, differently between the hands, in order to give the characteristically minor ninth its fuller right.*

a) **Grave e maestoso.** (M.M. ♩ = 58.)

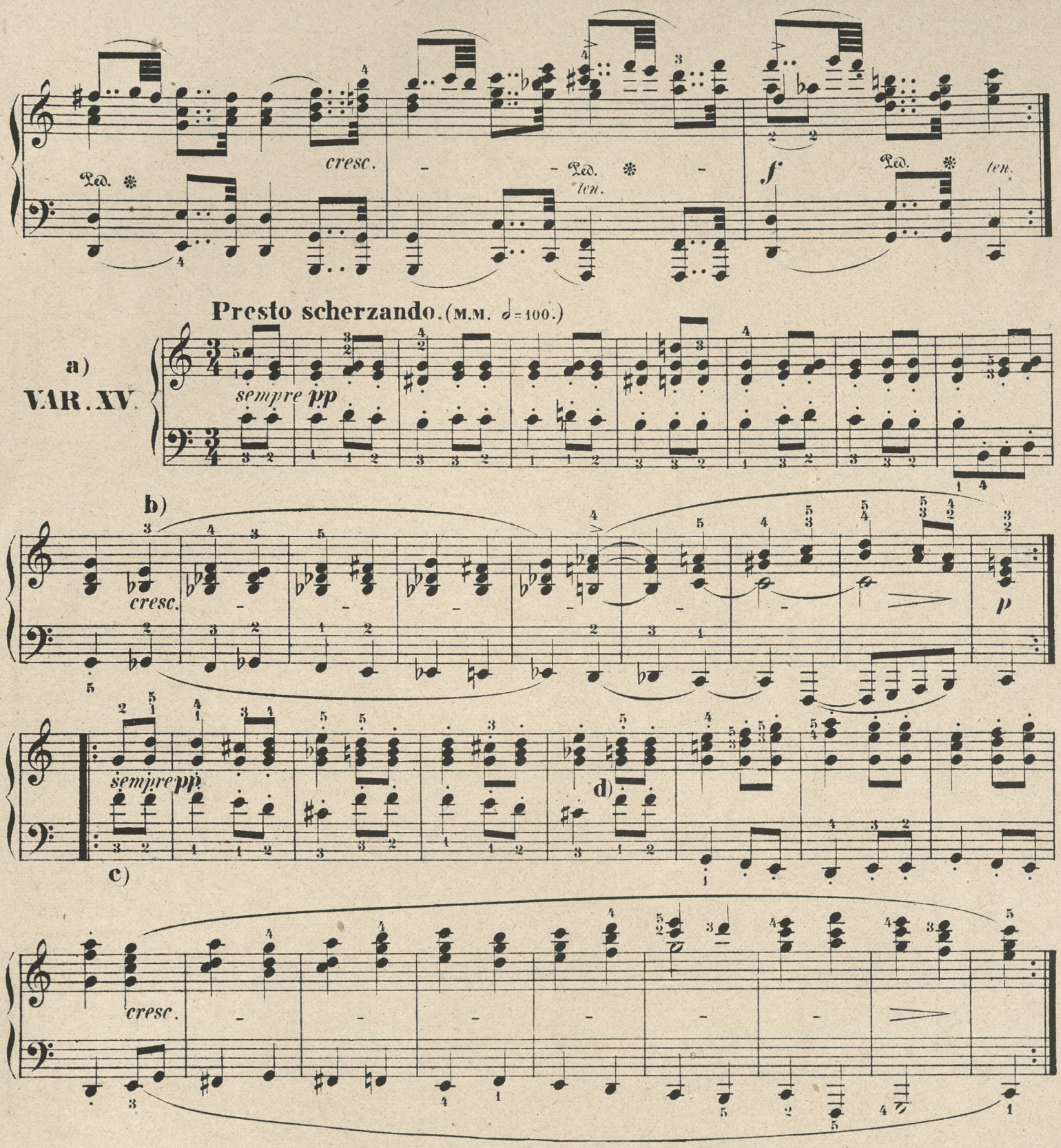


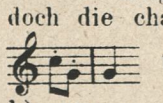
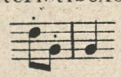
a) Das Zeitmaass kann vielleicht noch langsamer genommen werden, als wir es hier notirt haben; es hängt dies von der Ausgiebigkeit des Flügels ab, welche übrigens durch verständigen Pedalgebrauch häufig unterstützt werden kann. Keinesfalls dürfen die 64=stel leichtsinnig gespielt werden, denn sie haben melodische Bedeutung.

b) Um diesen wunderbaren Satz mit jener, ich möchte sagen, hohenpriesterlichen Feierlichkeit zu spielen, in welcher er erdacht ist, möge die Phantasie des Spielers sich die erhabenen Wölbungen eines gothischen Domes vor das innere Auge wachrufen.

a) *The tempo may be taken still a little slower than has been indicated by us. This depends upon the sonority of the instrument; which, however, can frequently be supported by a judicious use of the pedal. Under no circumstances must the 64ths be played triflingly, because they possess melodic importance.*

b) *In order to play this wonderful movement with that, I might call it "pontifical solemnity," in which it was conceived, the phantasy of the player might imagine the sublime arches of a gothic cathedral.*

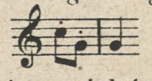
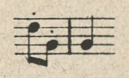


a) **Trotz des erdenklich frappantesten Contrastes, welchen dieses kleine Scherzo zu dem vorangehenden erhabenen Adagio bildet, bedarf es dennoch nicht der Verirrung in das Gebiet der Programm-schmiederei, um des logischen Fadens ihrer Aufeinanderfolge inne zu werden. Man spiele nur ja die erste Hälfte jeden Theiles im luftigsten, geisterhaftesten *piano*, ohne dabei jedoch die charakteristischen Eintritte des Motivs**  **und**  **fallen zu lassen.**

b) **Mit dieser modulatorischen Progression vergleiche man die verwandte in den letzten acht Takten der zwanzigsten Variation.**

c) **Die Breitkopf u. Härtelsche Ausgabe bringt eine sehr überflüssige Verbesserung: *e f* statt *f f*, welche ältere Lesart jedenfalls die richtigere ist.**

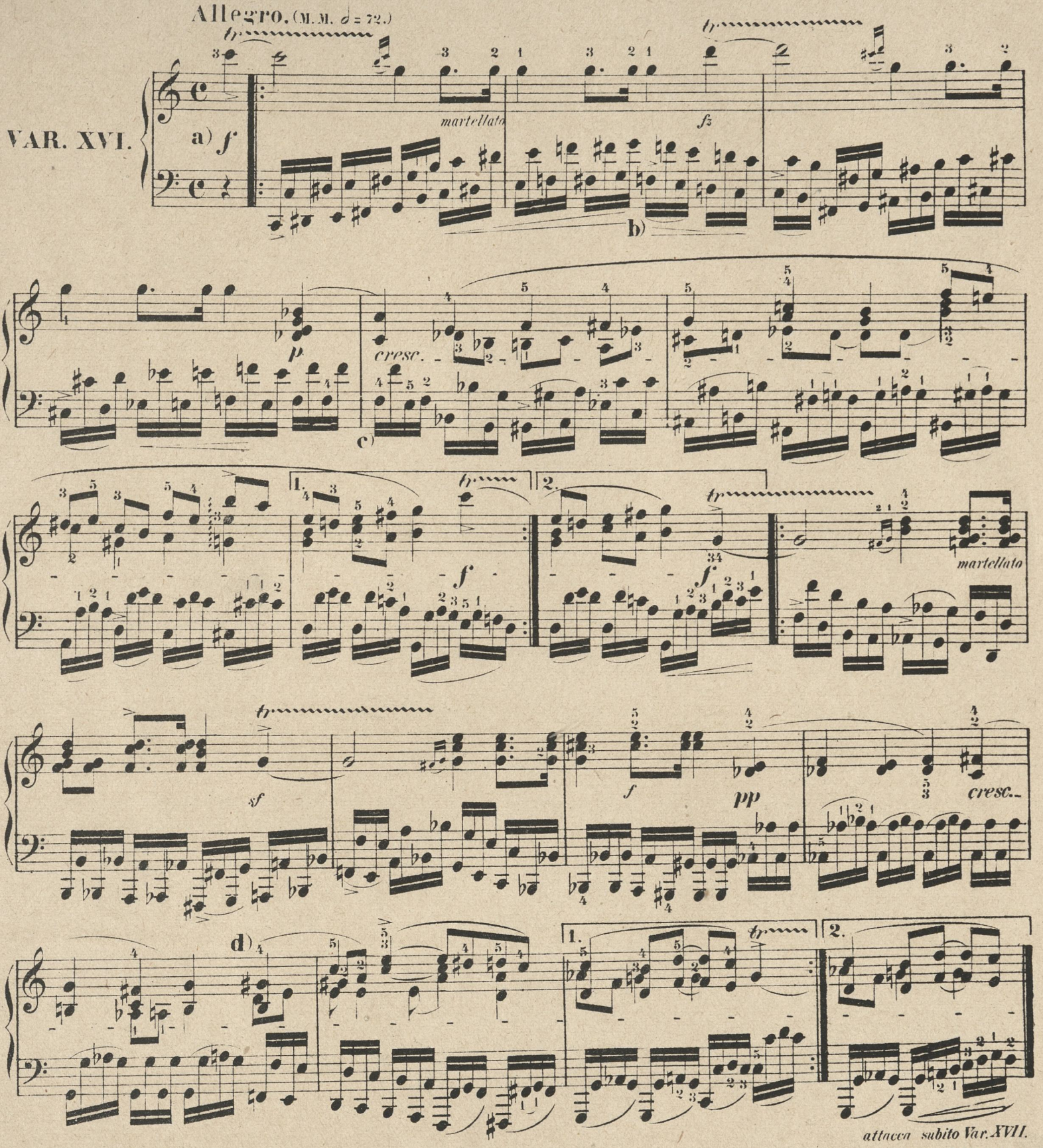
d) **Um durch den grossen Sprung der linken Hand in das *g* nicht zu einer unschönen Hastigkeit verleitet zu werden, kann man diese beiden Achtel der rechten Hand übertragen.**

a) *In spite of the most striking contrast which exists between this little scherzo and the preceding sublime adagio, it requires, nevertheless, no straying into the realm of "programme manufacturing" in order to comprehend the logical thread of their succession. Do not neglect to play the first half of each part in the most lofty, spiritual* piano *possible, without, however, at the same time neglecting the characteristic entering of the motive*  *and* 

b) *Compare with this modulatory progression the one related to it in the last eight bars of the 20th variation.*

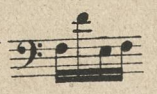
c) *The Edition of Breitkopf & Haertel has a very superfluous correction;* e f, *instead of* f f, *which older reading is, without doubt, the more correct one.*

d) *In order not to be led into an ugly hastiness on account of the big leap of the left hand into the* G, *one may give these two eighths to the right hand.*



a) Diese, und ihr Gegenstück, die folgende Variation müssen mit äusserst virtuoser Bravour executirt werden. Als praktische Vorübung für die gegenwärtige sei die berühmte Es dur-Etüde in Clementi's Gradus ad Parnassum empfohlen, an deren häufiger Repetition man die bei solchen gebrochenen Octavenfolgen leicht eintretende Ermüdung verlernen kann. Der fünfte Finger accentuire hierbei stärker als der Daumen. Die Triller in der rechten Hand spiele man so rauschend als möglich.

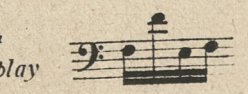
b) Unsere Bindungen an diesen Stellen wollen auf den vorhaltartigen Charakter der ersten Achtel aufmerksam machen, in welches das nächstfolgende, als Auflösung der Dissonanz, in ein Abhängigkeitsverhältniss zu treten hat, in das der Bindung.

c) Es wird kein Verstoss gegen den Beethovenschen Geist sein, wenn wir statt des unbequemen:  vorschlagen:  zu spielen.

d) Die hier beginnende melodische Phrase spiele man mit fast überschwänglichem Feuer, ebenso vorher die analoge Stelle am Schlusse des ersten Theiles.

a) *This variation and its counter-part, the following variation, must be executed with the utmost "Bravura-virtuosity." We recommend for it the celebrated E Flat Major Study in Clementi's Gradus ad Parnassum as a practical preliminary study, which enables us through frequent repetition to overcome tiredness, which is easily felt when such broken successions of octaves occur. The fifth finger should accentuate here more strongly than the thumb. The trill in the right hand should be played as loud as possible.*

b) *The ties at these places are to indicate the suspension-like character of the first eighth-notes into which the following one, as resolution of the dissonance, has to come into a relationship of dependency, in that of the tie.*

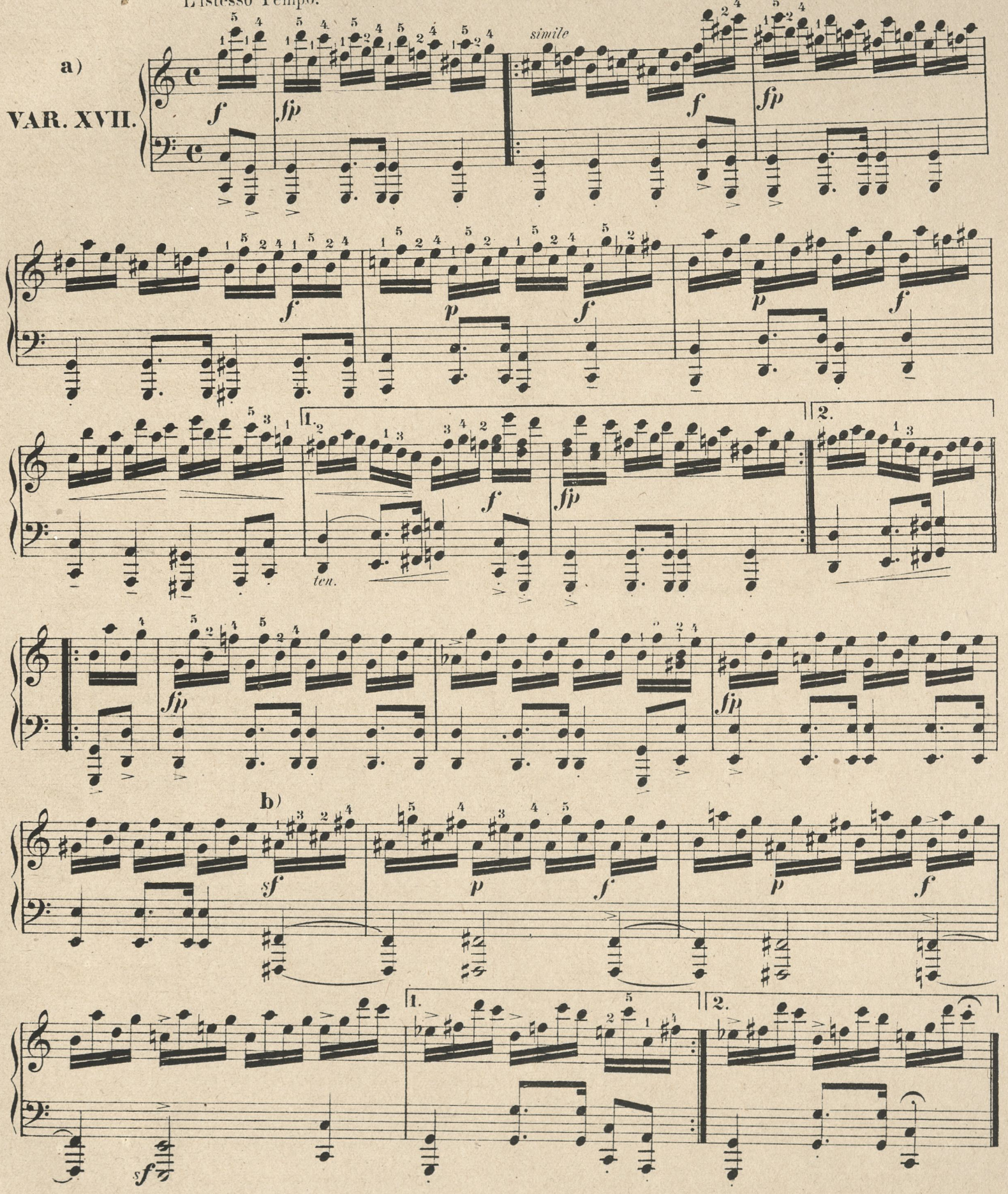
c) *It will not be an offence against BEETHOVEN'S spirit, if we propose to play*  *instead of the awkward* 

d) *The melodic phrase beginning here should be played with almost transcendent fire; likewise, the previous analogous place at the close of the first part.*

L'istesso Tempo.

a)

VAR. XVII.



a) Das Tempo dieser Variation kann sich im Verlaufe noch so weit steigern, als es keine Undeutlichkeit in der Figuration hervorbringen würde. Letztere ist mit höchster Lebendigkeit zu spielen und insofern nicht eben *legato*.

b) Das erste von je vier Sechzehnteln kann als harmonischer Ton mit dem Daumen festgehalten werden, um die Klangfülle zu vermehren; doch müsste dann in diesem Falle die Accentuirung desselben ziemlich gemässigt werden.

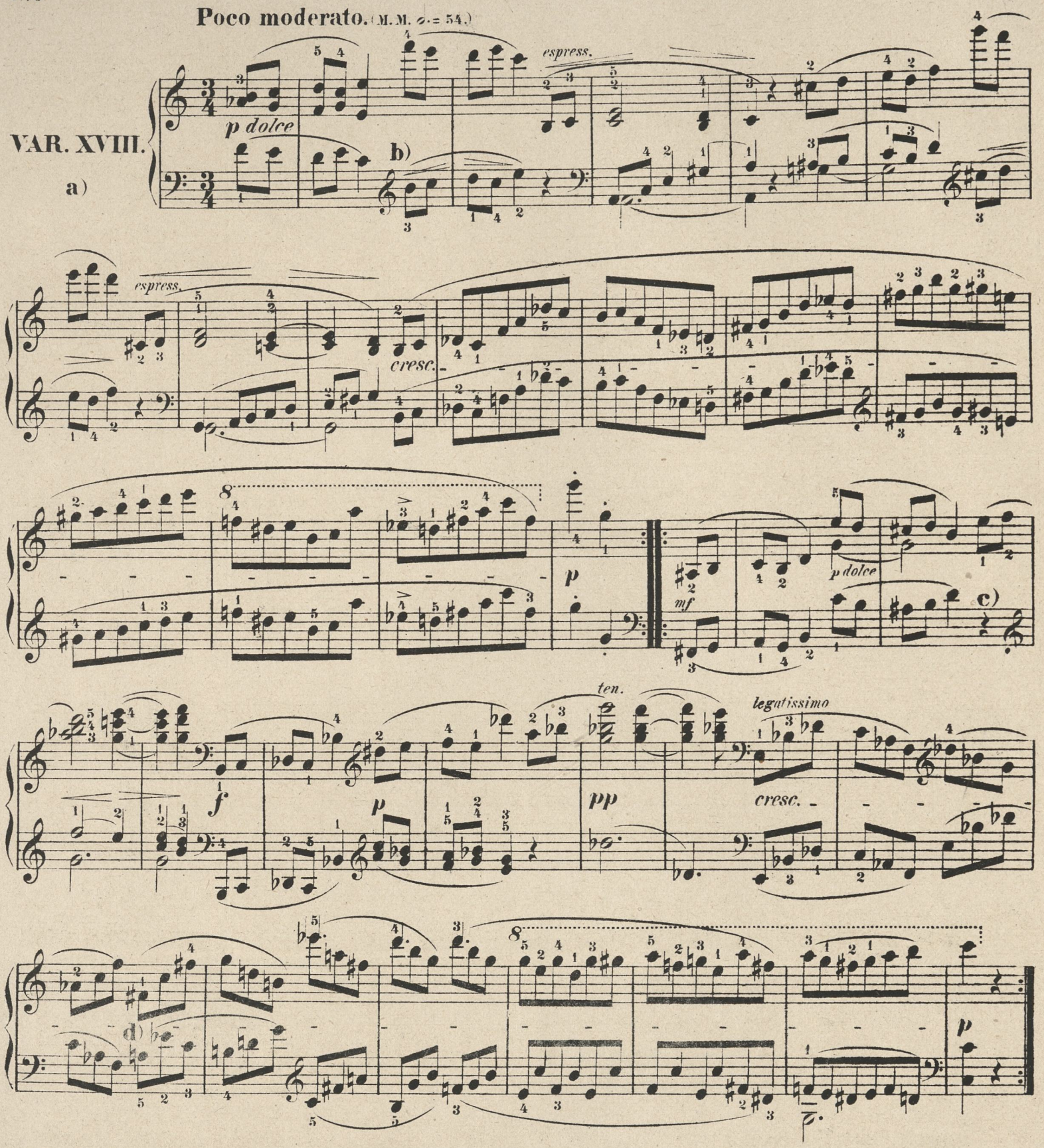
a) *The tempo of this variation may in its course increase so far as it will not produce any indistinctness in the figuration. The last has to be played with the highest animation, and in so far, not even* legato.

b) *The first of each of the four sixteenths can be held with the thumb as an harmonic tone, in order to increase the sonority; in this case, however, the accentuation of it must be rather moderated.*

Poco moderato. (M.M. 𝅗𝅥 = 54.)

VAR. XVIII.

a)



a) Unserer Ansicht nach darf diese Variation etwas frei, sogar phantastisch (gleichsam improvisirt) gespielt werden. Takt **3** und **4**, desgl. **7** und **8** können ein wenig gedehnt werden, der darauf folgende achttaktige melodiöse Unisonogang kann gegen das Ende zu ein wenig beschleunigt werden.

b) Die aufsteigende Stimme darf sich der absteigenden überordnen, die Linke hier also als Imitation des ersten Taktes etwas stärker anschlagen als die Rechte; ebenso in Takt **6**.

c) Man beachte den interessanten Contrast im Aufbau des zweiten Theiles mit dem ersten. Hatten dort die zweite und vierte Phrase (vgl. Anm. a) einen antwortenden Charakter, so haben sie hier einen entschieden fragenden. Auch dieses lässt sich durch ein gewisses Zurückhalten im Tempo wiedergeben.

d) Die Breitkopf'sche Ausgabe bringt als Verbesserung des älteren, richtigen *a♮* den muthwilligen Druckfehler *as* auf dem vierten Achtel der Unterstimme.

a) *According to our opinion this variation may be played somewhat freely, even fantastically (as it were, improvised). Bar three and four, also seven and eight, may be extended a little. The eight-measure melodious unison passage following it, may be a little accelerated toward the end.*

b) *The ascending voice may predominate over the descending one. The left hand has thus in imitation of the first measure to strike a little louder than the right hand; likewise in measure* **6**.

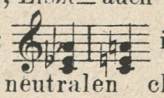
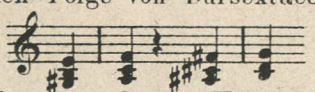
c) *Observe the interesting contrast in the structure of the second part with the first. Had there the second and fourth phrase (see annotation a), the character of an answer, so they have here the one of a decided question. Also this may be reproduced by a certain holding back of the tempo.*

d) *The Edition of Breitkopf has, as an improvement over the older, correct A natural, the wanton imprint A flat on the 4th eighth of the lower voice.*

Presto. (M. M. 𝅗𝅥 = 72.)

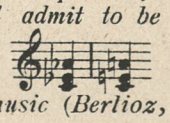
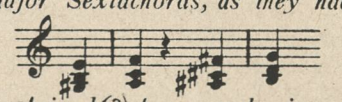
VAR. XIX.

a) Der canonische Dialog der beiden Stimmen ist so eindringlich als möglich hervorzuheben und desshalb, so weit es das „*Presto*“ gestattet, *non legato* zu spielen.

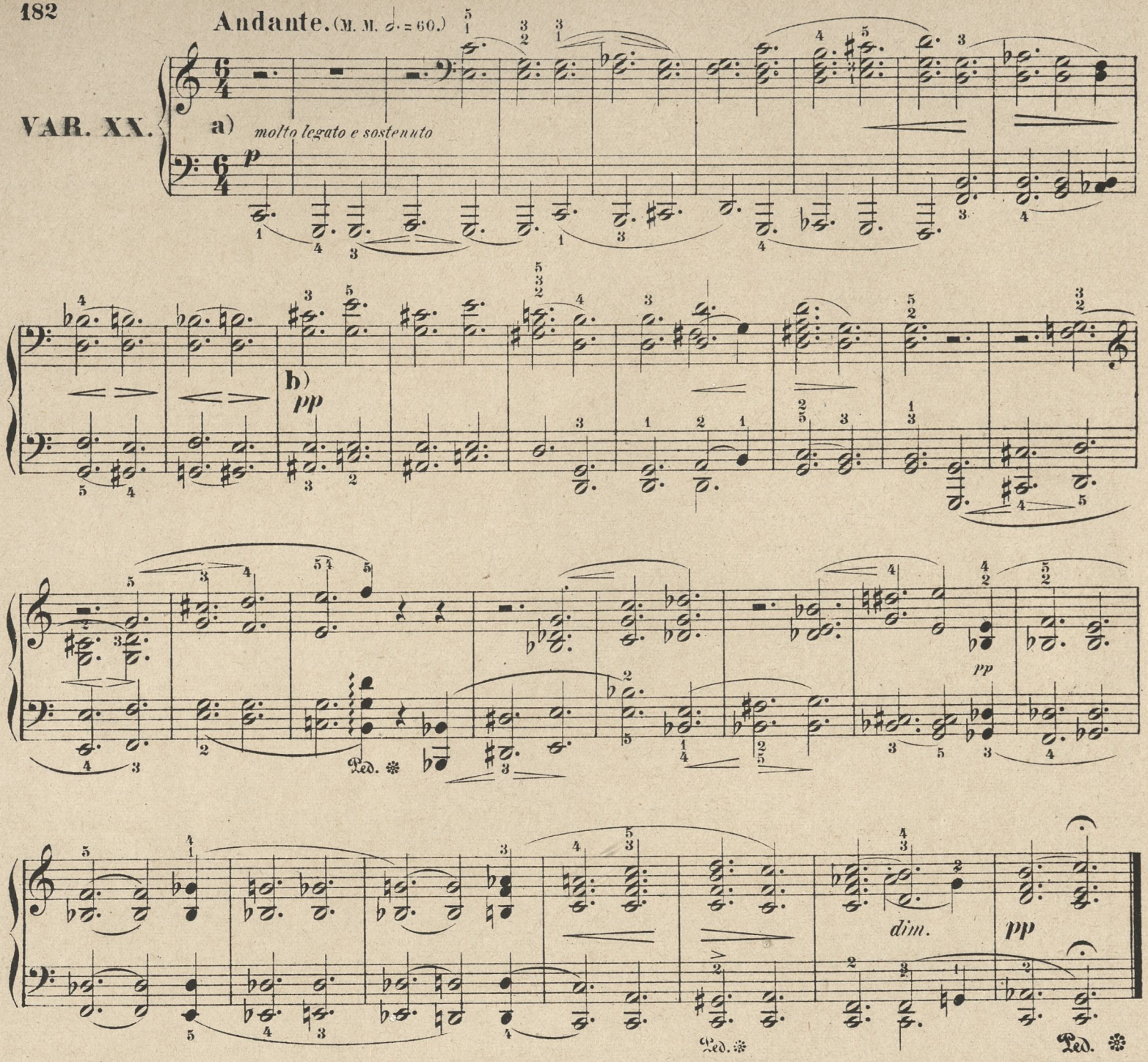
b) Die in der neueren Musik (Berlioz, Liszt, auch schon Schubert) mehrfach verwendete Folge:  ist eigentlich nur eine Diatonisirung der neutralen chromatischen Folge von Dursextaccorden, wie sie kurz vorher in  aufgetreten waren. Die Unterstimme wird zum Halteton und um dies dem Gefühle verständlicher zu machen, zugleich um die Herbigkeit und Leere des Succession zweier reiner Quarten zu mildern, ist es nur nöthig, denselben stärker anschwellen zu lassen.

c) Das *staccato* ist hier ausdrücklich vom Componisten vorgeschrieben. Die mit dessen Ausführung verbundene Schwierigkeit muss bemeistert werden, ohne das Tempo zurückzuhalten.

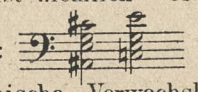
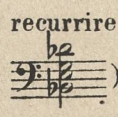
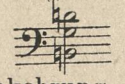
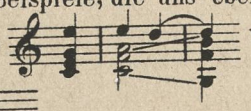
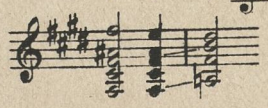
a) *The canonic dialogue of both voices has to be brought out as impressively as possible, and is, therefore, so far as the* presto *will admit to be played* non legato.

b) *The succession*  *which has been variously used in modern music (Berlioz, Liszt, even also Schubert), is in reality only a diatonization of the neutral chromatic succession of Major Sextachords, as they had appeared shortly before in*  *The lower voice becomes a sustained (?) tone, and in order to make this more intelligible to the perception, and at the same time to modify the harshness and emptiness of the succession of two perfect fourths, it becomes unnecessary to have it swell more strongly.*

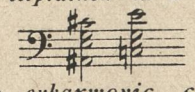
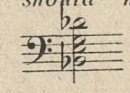
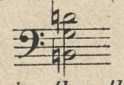
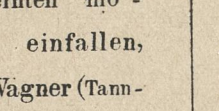
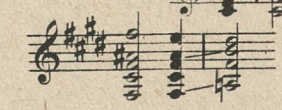
c) *The* staccato *has been expressly indicated here by the composer. The difficulty attending its execution must be mastered without retarding the tempo.*



a) Der Spieler bemühe sich mit zart-geheimnissvollem Anschlage – wir möchten das Stück „Orakel" benennen, – möglichste Klangfülle zu verbinden, so dass eine an die verschleierten Register der Orgel erinnernde Wirkung erreicht wird. Man drücke jeden einzelnen Finger fest und tief in die Tasten. Für die letzten acht Takte (vgl. den ersten Theil von Variation XV) kann man die Verschiebung verwenden, vielleicht sogar für das Ganze.

b) Diese merkwürdige Modulation ist ziemlich einfach zu erklären: Die zweimalige Folge:  (man recurrire nicht etwa an enharmonische Verwechslung: ) weist auf ein elidirtes (verschwiegenes) Mittelglied hin, nämlich auf das den Querstand rechtfertigende:  das wir im dritten Takte, allerdings in der Umkehrung als Quartsextakkord zur Auflösung der dissonirenden Spannung empfangen. Wir benutzen diesen Anlass, die dazu berufenen Theoretiker zu ersuchen, sich des von ihnen bisher so befremdlicherweise vernachlässigten Kapitels „über die gegenseitige Vertauschung der Dissonanzauflösungen zu Gunsten melodisch ausdrucksvollerer Fortschreitung der einzelnen Stimmen" einmal gründlich annehmen zu wollen. Zur Erläuterung des von uns Gemeinten mögen zwei sehr einfache Beispiele, die uns eben einfallen, dienen. Weber (Euryanthe)  Wagner (Tannhäuser) 

a) *Let the player strive to combine the greatest sonority with a tender mysterious touch (we might call the piece an Oracle), so that we may obtain an effect which will remind us of the soft registers of an organ. Press each finger firmly and deeply on the keys. For the last eight bars (compare the first part of Variation 15) one may use the soft pedal: Perhaps even for the entire variation.*

b) *This curious modulation can be explained in a rather simple way. The double succession*  *(one should not think, however, of the enharmonic change*  *) indicates an elided (silent) middle member, namely, to the chord*  *justifying the false relation, which we meet in the third bar, although as an inversion of the four-six chord, to dissolve the dissonant suspense. We take this opportunity to call upon the professional theoreticians to study for once the chapter of the mutual interchange of resolutions of dissonances, in favor of melodic expressive progression of the separate voices, which has so far been strangely neglected. As an illustration of what we mean, two examples, which just strike us, may serve. Weber, (Euryanthe)*  *Wagner, (Tannhaeuser)* 

VAR. XXI.

Allegro con brio. (M. M. ♩= 152.)

a)

b)

Meno allegro. ♩= 120.

cresc.

Tempo I. ♩= 152.

c)

Meno allegro. ♩= 120.

cresc.

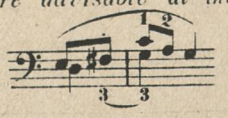
a) Der humoristische Contrast in Charakter, Rhythmus und Bewegung von Vordersatz und Nachsatz jedes der beiden Theile muss mit den grellsten Farben aufgetragen werden; ersterer (der Vordersatz) in taumelndem Ungestüm, letzterer (ohne in ein extremes *piano* zu gerathen) jedesmal in den vier ersten Takten mit einer fast weinerlichen Sentimentalität, hauptsächlich was die fallende Sekunde *f e* und *c h* anlangt, ausgeführt werden.

b) Die Triller sind so prallend als möglich zu spielen: auf die Quantität der Noten kommt es weniger an, als auf Deutlichkeit des Accentes auf die Hauptnote (man beginne nur ja nicht mit dem Nebentone) und des Nachschlages.

c) Vielleicht ist es gerathener, bei der *secondo volta* die Imitation der linken Hand anzuvertrauen:

a) *The humoristic contrast in character, rhythm and movement, between the thesis and antithesis requires that each of the two parts must be delivered in the most dazzling colors: The first (the thesis) must be executed with giddy impetuousness, the last one (without falling into an extreme* piano*) every time in the first four bars with an almost lacrimose sentimentality; especially with regard to the falling seconds* f e *and* c b.

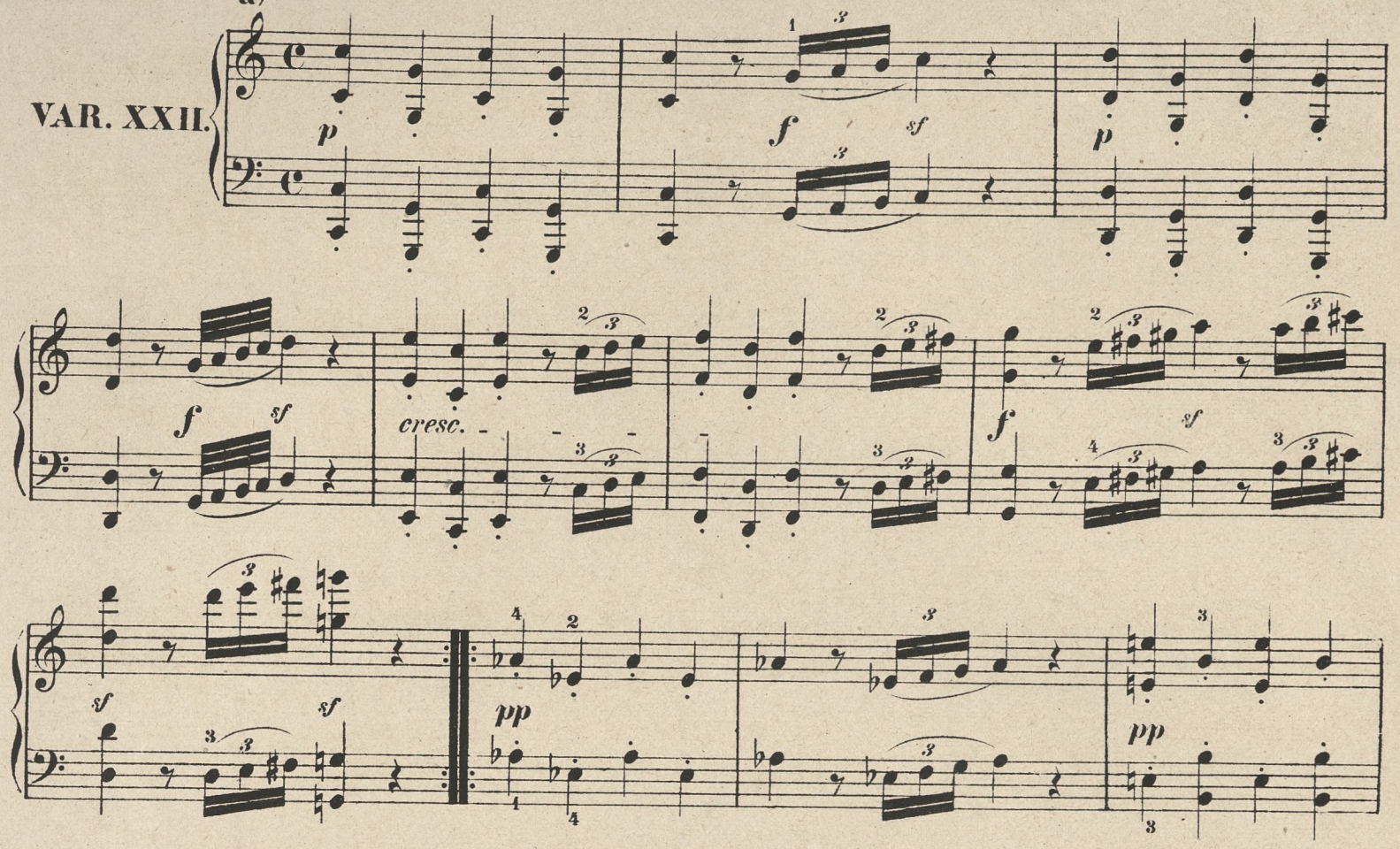
b) *The trills have to be played as elastically as possible. The quantity of notes are of less importance than the clearness of the accent on the principal note (do not under any circumstances commence with the accessory note) and of the turn.*

c) *Perhaps it is more advisable at the seconda volta to entrust the imitation*  *to the left hand*

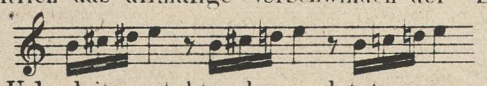
Allegro molto alla „Notte e giorno faticar" di Mozart. (M. M. 𝅗𝅥 = 116.)

a)

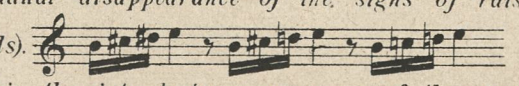
VAR. XXII.



a) Bis zu Wagners „Meistersingern" hat die gesammte Tonkunst kein ähnlich geniales Spezimen drastischen Humors aufzuweisen. Es will Einen dünken, als ob der grosse Meister den „Pariser" Styl Meyerbeer's vorausgeahnt und ein blitzendes Epigramm auf die Geschichte der Oper von Mozart bis Meyerbeer dichten gewollt habe. Don Juan bez. Leporello wird hier zum Robert der Teufel bez. Bertram.

b) Nach den jähen Sprüngen in die und aus den entferntesten Tonarten gibt uns der Meister in den folgenden Takten ein höchst originelles Beispiel successiver, in den kleinsten Schritten vorbereiteter Modulation. Man beachte namentlich das allmälige Verschwinden der Erhöhungszeichen:  Vergl. hiermit die Ueberleitungstakte der vorletzten zur letzten Variation.

a) *Before Wagner's "Meistersinger," the entire tone-world cannot show any similar genial specimen of drastic humor. One can imagine that the great Master had a presentiment of Meyerbeer's "Parisian" style, and intended to compose a striking epigram of the history of the Opera from Mozart to Meyerbeer. Don Juan, respectively Leporello, becomes here Robert the Devil, respectively Bertram.*

b) *After precipitous leaps into and out of the remotest keys, the Master gives us in the following bars a highly original example of successive modulation, prepared in the smallest progressions. Observe particularly the gradual disappearance of the signs of raising (accidentals).*  *Compare with this the introductory measures of the penultimate up to the last variation.*

Allegro assai. (M. M. ♩ = 76.)

VAR. XXIII.

a)

leggiermente staccato

cresc.

1.

2.

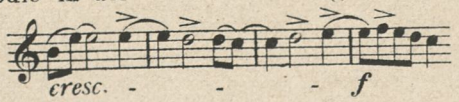
sempre cresc.

b)

cresc.

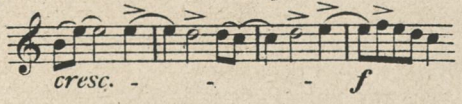
a) Diese Variation ist im engsten Anschluss an die vorhergehende und mit höchster Virtuosität vorzutragen. Sie beendigt gewissermaassen den zweiten grösseren Abschnitt des ganzen Werkes.

b) Das hier beginnende *crescendo* ist möglichst sparsam und doch schwungvoll bis zum letzten Takte auszudehnen, die Melodie in der Oberstimme möglichst eindringlich herzuheben:



a) *This variation must be delivered in the closest connection with the preceding, and with the highest virtuosity. It ends, as it were, the second greater division of the entire work.*

b) *The* crescendo *commencing here has to be extended as sparingly as possible, and yet soaringly, up to the last bar. The melody in the upper voice must be brought out as impressively as possible.*

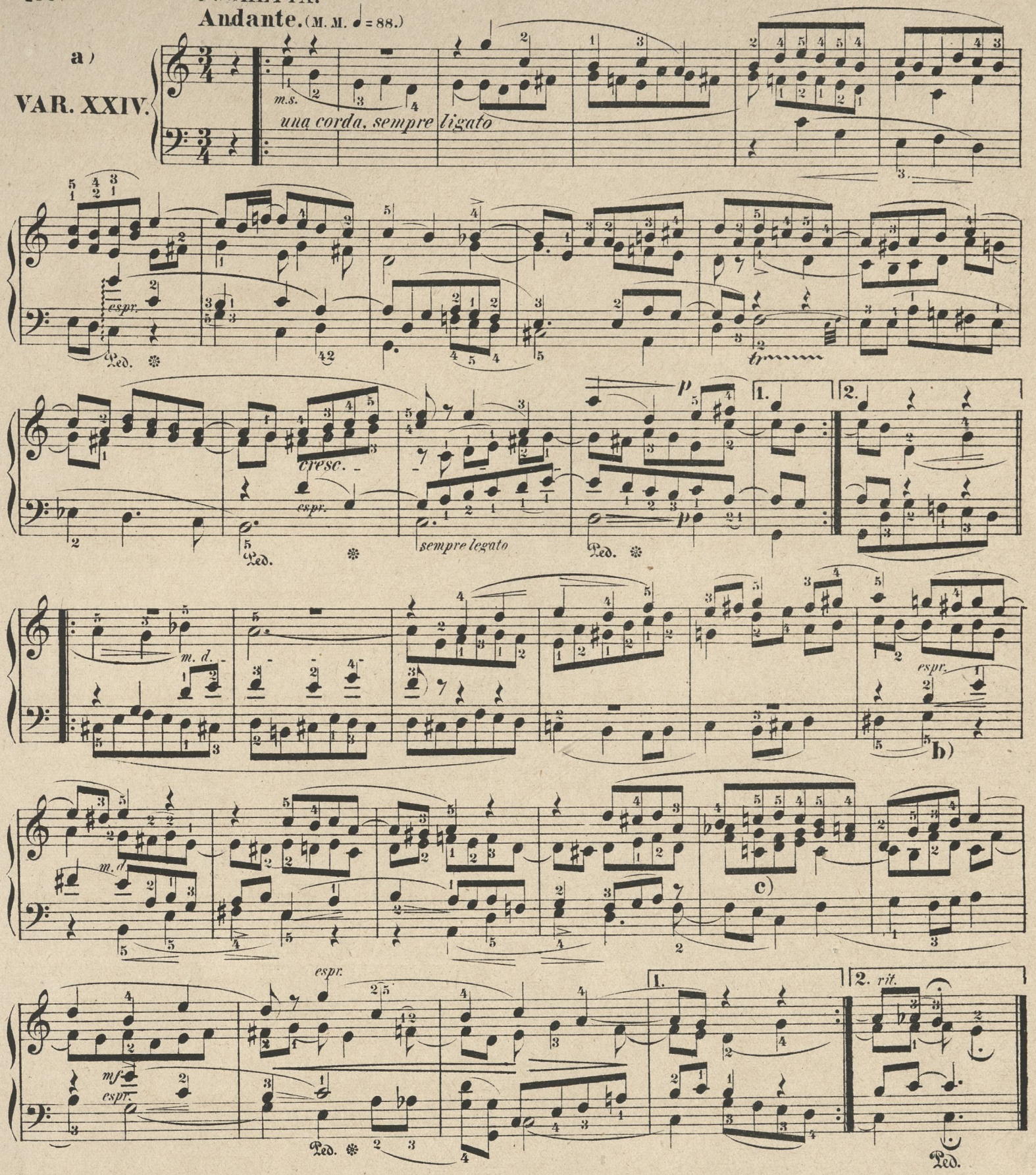


FUGHETTA.

Andante. (M. M. ♩ = 88.)

a)

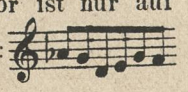
VAR. XXIV.



a) Ueber den Vortrag der Beethovenschen Fuge haben wir uns schon bei den Sonaten Op. **106** und **110** ausgesprochen. Die gegenwärtige Fughette, eines der kostbarsten Stücke dieser Gattung, durch Schönheit der Form gleich ausgezeichnet, wie durch seelenvollen Gesang in jeder einzelnen Stimme, verlangt ein um so detaillirteres Studium, als bei klarstem Hervorheben aller thematischen Melismen stets der glatteste Fluss, die lieblichste Anmuth gewahrt, somit jede schroffe Accentuirung vermieden sein will. Das Klavier muss auch hier wiederum — wie bei Var. XX — zur Orgel werden und deren sanfteste Register nachzuahmen suchen.

b) Die von hier ab eintretende Engführung des wesentlichsten Fragmentes des Themas in der Umkehrung wird einem ganz besonders ausdrucksvollem Vortrage empfohlen.

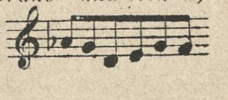
c) Die Octavenparallele von Sopran und Tenor ist nur auf dem Papiere vorhanden. Der Alt schreitet so:



a) *Regarding the delivery of the Beethovenian fugue, we have already expressed ourselves at the Sonata Op. 106 and Op. 110. The present fughetta, one of the most precious pieces of this style, equally distinguished by beauty of form, as well as by soulful song in each separate voice; requires a study so much the more detailed, as, with the clearest prominence of all thematic graces, the smoothest flow and the loveliest grace must be observed, and thus every sharp accentuation be avoided. The Pianoforte must again here — as at Variation 20 — become an organ, and must try to imitate its softest registers.*

b) *The Stretta of the most essential fragment of the theme, entering here in the inversion, is particularly recommended as requiring a most expressive delivery.*

c) *The parallel octaves between soprano and tenor, exist only on paper. The alto goes thus:*



VAR. XXV.

Allegro. (M. M. ♩. = 80.)

a) *p tutte le corde*

leggiermente

p

b)

cresc.

dimin.

1. 2.

p

cresc.

Ped.

più cresc.

f

p

a) Der rhythmische Accent, welchen das Auftaktsachtel verlangt, werde sehr discret gegeben:

Ueberhaupt denke man sich die rechte Hand „auf den Zehen“ schleichend. Der Herausgeber bedient sich in dieser Variation noch der Verschiebung, welche er natürlich beim *crescendo* im zweiten Theile ausser Function setzt. Die linke Hand spiele mit metronommässiger Gleichförmigkeit und so gebunden, als mit einem unbedeutenden Markiren der ersten Wechselnote vereinbar ist. Die Klangwirkung dieser Variation, vollendet gespielt, ist geradezu eine zauberische.

b) Man beachte die eigenthümliche Construction des Nachsatzes: eine **7**-taktige statt einer **8**-taktigen Periode. Es liegt kein Erratum vor; die Elision eines weiteren Taktes D moll, welchen die strenge Symmetrie erheischt haben würde, ist ein sehr geschmackvoller Einfall. Die **7**-taktige Periode ist demnach zu phrasiren: erst drei und dann vier Takte, was durch ein leichtes Markiren von

bewerkstelligt wird.

a) *The rhythmical accent demanded by the arsis-eighth-note, must be delivered very discreetly*

Altogether, one should imagine the right hand as if one were creeping along on “tip-toe.” The editor employs, moreover, in this variation the soft pedal, which he, of course, drops at the crescendo *in the second part. The left hand must play with metronomical uniformity and as legato as is compatible with a slight accentuation of the first appoggiatura. The phonic effect of this variation, if played perfectly, is absolutely bewitching.*

b) *Observe the peculiar construction of the antithesis, a period of seven instead of eight measures. There exists no erratum; the elision of a further measure in D-minor, which would have been required by a strict symmetry, is a very tasteful idea. The seven-measure period is to be phrased thus: first three and then four bars, which is brought about by a slight accentuation of*

Allegretto. M. M. ♩= 72.

VAR. XXVI.

a)

p piacevole

Ped.

Ped.

b)

cresc.

p

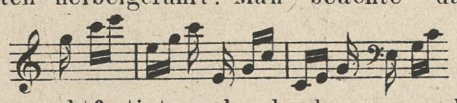
cresc.

Ped.

c)

p

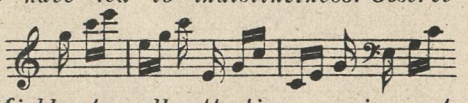
a) Mit dem vorgeschriebenen und allerdings allein maassgebenden $\frac{3}{8}$ Takt scheint die Notation, welche den $\frac{6}{16}$ Takt veranschaulicht, im Wiederspruche zu stehen. Dieser Wiederspruch ist jedoch nur ein scheinbarer, was schon aus der Aufzeichnung der Pausen 𝄾 𝄿 und 𝄿 𝄾 — niemals aber 𝄽 — erhellt. Eine Notirung im streng wiedergegebenen Dreiachteltakte hätte ihr Missliches gehabt und auch Undeutlichkeiten herbeigeführt. Man beachte das folgende Beispiel:



b) Es erscheint gerechtfertigt, nochmals daran zu mahnen, sich durch den Anblick der Figur nicht zu Triolen verleiten zu lassen. Beim Studium möge man desshalb das fünfte Sechzehntheil jeden Taktes in beiden Händen etwas markiren.

c) Diese Stelle haben wir anders in die Hände vertheilt, als im Originale steht. Es ist uns kein Pianist bekannt, der zu einem glatten Ablösen der sich kreuzenden Hände die hinreichende Langarmigkeit besässe.

a) *It appears that the notation which illustrates the $\frac{6}{16}$ measure seems to be in contradiction to the prescribed $\frac{3}{8}$ measure, which, indeed, has alone to be considered. This contradiction is, however, only an apparent one, which appears already from the marking of the rests 𝄾 𝄿 and 𝄿 𝄾 — never, however, 𝄽 — A notation in a strict $\frac{3}{8}$ time would have been awkward, and would also have led to indistinctness. Observe the following example:*



b) *It appears justifiable to call attention again not to be led astray through the appearance of the figure to take it for triplets. In studying, one should therefore accentuate a little the fifth 16th-note of each measure in both hands.*

c) *We have distributed this passage differently between the hands than it appears in the original. We know of no pianist who possesses sufficiently long arms to affect a smooth changing of the hands when crossing.*

cresc.

p

a)

Vivace. (Listesso tempo.)

VAR. XXVII.

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

f *f* *p*

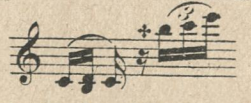
b)

cresc.

1. 2.

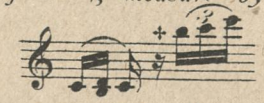
p *p*

a) Da die folgende Variation sich unmittelbar anzuschliessen hat, so muss durch Hinzufügung einer Sechzehntelpause die Integrität eines Dreiachteltaktes hergestellt werden Also:



b) Diese Gänge sind möglichst glatt und accentlos in einem allgemeinen *crescendo* zu spielen: nur den Anfang jeder neuen Bindung (zugleich neuen Phrase und neuen Harmonie) betone man ein klein wenig durch Hervorhebung des Haltetons in der Mittelstimme.

a) *As the following variation must connect immediately with the preceding, it is necessary to bring about the integrity of a 3/8 measure by the addition of a 16th rest; thus.*



b) *These passages must be played in a general* crescendo *as smoothly as possible and without accent: only the beginning of each new legato (at the same time new phrase and new harmony) should be accentuated a very little, by making prominent the sustained tone in the middle voice.*

a) Vom zweiten Theile ab mag man, je nach dem Grade der Fingergeläufigkeit, die sich der Spieler angeeignet, bis zum Schlusse eine sich unmerklich steigernde Beschleu - nigung eintreten lassen.

b) Diese, wie die späteren imitatorischen *sforzati* spie - le man so heftig als möglich.

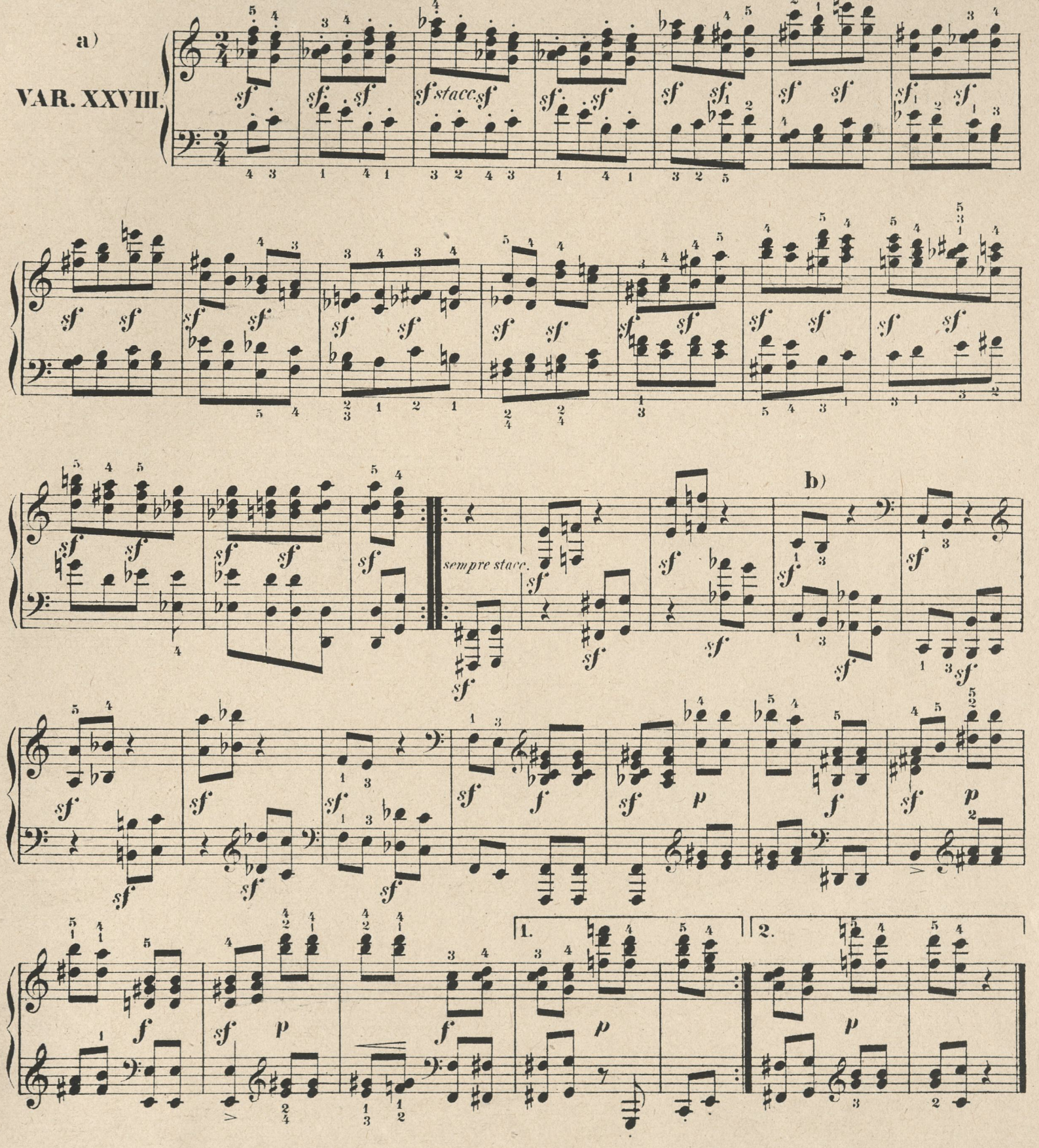
a) *From the second part onward, one may permit an imperceptible acceleration until the close, according to the degree of finger - dexterity the performer has acquired.*

b) *This, as likewise the later imitative* sforzati, *should be played as vehement as possible.*

Allegro. (M. M. ♩= 76-80.)

a)

VAR. XXVIII.



a) Diese Variation, mit welcher der dritte Abschnitt des Werkes endigt, muss, wie die vom Componisten selbst auf jedes „schwere“ Achtel gesetzten *sforzati* bezeugen, mit fast tobender Gewalt gehämmert werden. Feinere Nüanzen sind nicht am Platze, wenigstens nicht im ersten Theile. Im zweiten— letzte Hälfte werden dafür die alternirenden *piano's* eine um so wohlthuendere Wirkung üben.

b) Aus Gründen der Spielbarkeit (praktischer Deutlichkeit) haben wir die ersten zwei Octaven der rechten Hand (desgleichen drei Takte später) beiden Händen gemeinschaftlich zugetheilt.

a) *This variation, which finishes the third division of the work, must, as is indicated by the* sforzati *placed by the composer himself on each "heavy" eighth note, be hammered with almost raging power. Nice shadings are out of place; at least, in the first part. In the second division— last half— the alternating* piano's *will thus produce the more beneficial effect.*

b) *For reasons of playability (practical distinctness) we have assigned to both hands jointly the first two octaves of the right hand (similarly three bars later).*

Adagio ma non troppo. (M. M. ♩ = 50.)

VAR. XXIX.

a)

b) *p mezza voce*

c)

cresc.

p

d)

poco rit. *a tempo*

pp

Ped. Ped. Ped.

e)

cresc.

p

Ped.

a) Mit der ersten der folgenden Mollvariationengruppe versetzt uns der Tondichter in einen neuen, ernsteren, sogar schwermüthigen Empfindungskreis. Es beginnt gewissermaassen das Adagio dieser Variationen-Sonate, aus welchem wir durch die grosse Doppelfuge Var. XXXII in die ursprüngliche heitere Sphäre der Tondichtung zurückbefreit werden, deren Gesammtcharakter in dem graziösen Menuetto Finale besiegelt werden.

b) Trotz des vorgeschriebenen „*mezza voce*“ beanspruchen die abgebrochenen Melismen der Oberstimme eine ziemlich mannichfaltige Nüancirung. Wem unsere Bezeichnung derselben zu ausführlich und gesucht erscheinen sollte, den ersuchen wir zu unserer Rechtfertigung die noch weit spitzfindigere Schattirung zu studieren, deren sich der Meister in der fünften Variation (Adagio) des Finale der letzten Violinsonate Op. **96** (G dur)_vornehmlich in deren zweiter Hälfte (im H dur)_bedient hat. Letztere hat uns als analoge Norm vorgeschwebt.

c) Man beachte die Imitation von Unter- und Oberstimme der Begleitung in der linken Hand.

d) Dem Herausgeber will das dritte Viertel etwas nüchtern und leer erscheinen. Er schlägt vor, dafür zu spielen: entweder oder

e) Das Aufflackern in diesem Takte, das Erlöschen im nächstfolgenden darf ziemlich leidenschaftlich interpretirt werden.

a) *With the first of the following group of variations in minor, the tone-poet transports us into a new, more serious, even melancholy emotional sphere. Here commences as it were the adagio of this variation-sonata, from which we are again liberated by means of the great double fugue, Variation 32, and led back again into the original bright sphere of the tone-poem; the aggregate character of which finds its close through the graceful Minuetto finale.*

b) *In spite of the prescribed* “mezzo voce,” *the broken off graces of the upper voice will require a rather varied shading. To those whom our indications of the same appear too explicit and farfetched, we request a study of the still more subtle shadings which the Master has made in the Fifth Variation (adagio) of the finale of the last violin Sonata, Op. 96, (G-major), particularly in its second half (B-flat major). The latter has served us as an analogy.*

c) *Observe the imitations in the lower and upper voices of the accompaniment in the left hand:*

d) *The third quarter appears to the Editor somewhat insipid and empty. He proposes to play instead either or*

e) *The flaming up this bar and the dying out in the following one, may be interpreted rather passionately.*

Andante sempre cantabile. (M.M. ♩ = 63.)

VAR. XXX.

a) *sempre ligato*

p *una corda* *mp*

b) *cresc.* *p*

dolce espr.

c) *espressivo poco cresc.*

espressivo molto

mf *dim.* *pp*

d) *p* *legatissimo*

e) *cresc.*

dim.

1. *poco rit.* *pp*

2. *poco rit.* *pp*

a) Auch in dieser Variation ist der Auftakt Hauptperson. Vom richtigen Vortrag seines ersten Auftretens — der wenn auch z. B. im freundlichen Des dur des dritten Taktes etwas eindringlicher, dennoch stets in den nämlichen Ondulationen wie Anfangs darzustellen ist, hängt die Verbreitung des angemessenen Stimmungscolorits über das Ganze, somit die ästhetische Wirkung ab.

b) In diesem und dem folgenden Takte beschleunige man die Bewegung ein klein wenig, um trockene Steifheit zu vermeiden: bei der entschiedenen Wendung in die Unterterz-tonart (As dur) leite man geschickt in das ursprüngliche ruhige Tempo zurück.

c) Aus Rücksichten des Wohlklangs sowohl, wie der harmonisch-melodischen Verständlichkeit der Imitation, arpeggiere man linke und rechte Hand gegen einander im zweiten Viertel und desgleichen im vierten Viertel die durch den Vorhalt von unten gebildete scheinbare Secunde *es f*.

d) In diesen vier Takten können wir den Ur-Keim der ganzen Schumannischen Romantik erblicken.

e) Eine technische Erleichterung dieser etwas mühsam zu erlernenden (sehr wesentlichen) Bindung würde die Uebernahme des *d* im letzten Achtel seitens der linken Hand gewähren: es macht aber nicht mehr dieselbe Wirkung.

a) *Also in this variation the up-beat is the principal person. Upon the correct delivery of its first entrance (which has to be always played in the same undulations as at the beginning, even if it is a little more impressive, for instance in the amiable D-flat major of the third bar) depends the dissemination of the proper mood-coloring over the whole; and thus, the aesthetic effect.*

b) *In this and the following measures, accelerate the movement a little in order to avoid dry stiffness: where the decisive change into the key of the lower third (A-flat-major) takes place, one should dexterously lead back into the original quiet tempo.*

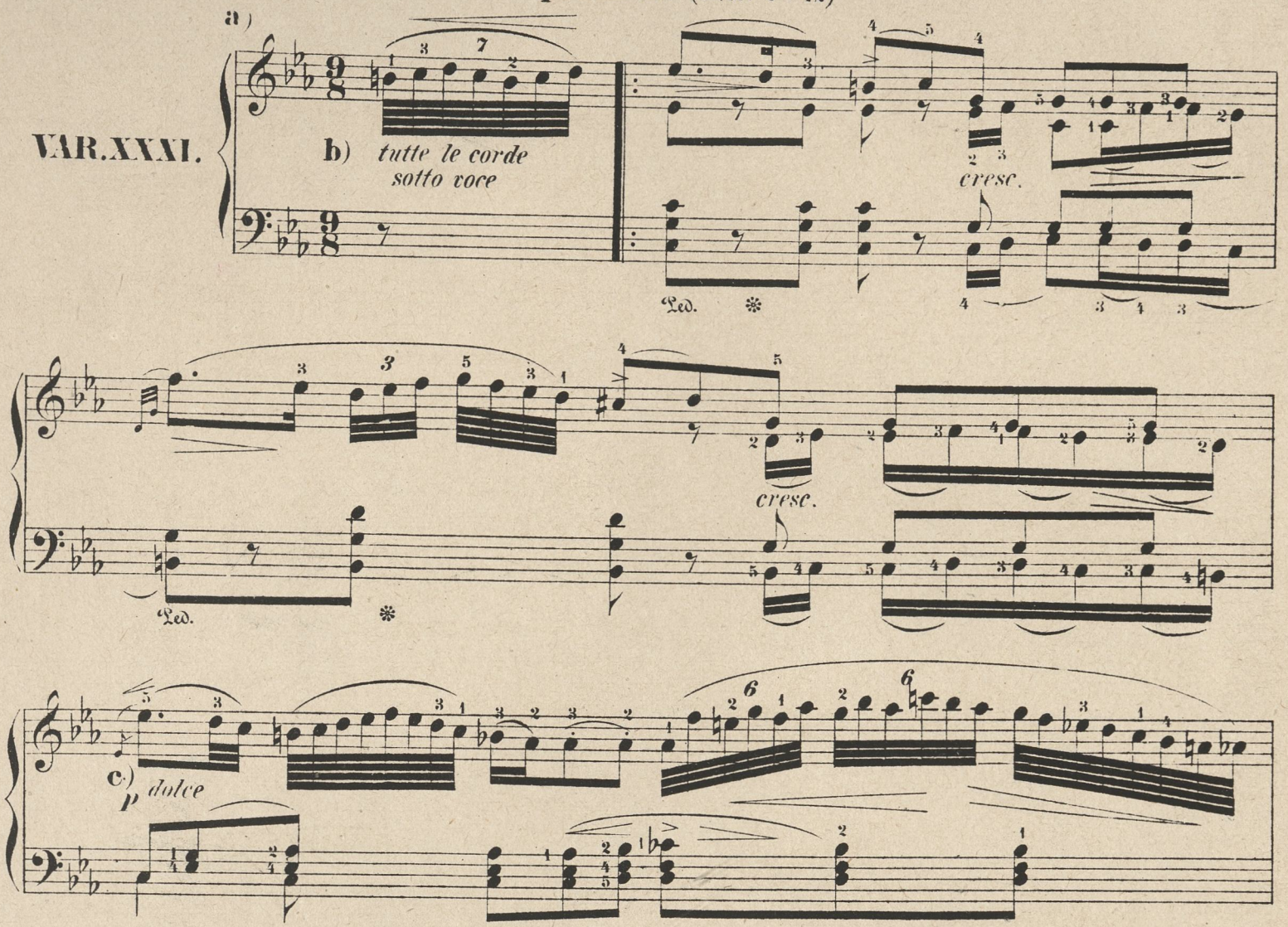
c) *Out of consideration for the euphony, as well as for the harmonic, melodic clearness of the imitation, one should, in the second quarter, and likewise in the fourth quarter, arpeggiate the left and right hand against each other, the apparent second e-flat* f, *which has been formed by means of the suspension from below.*

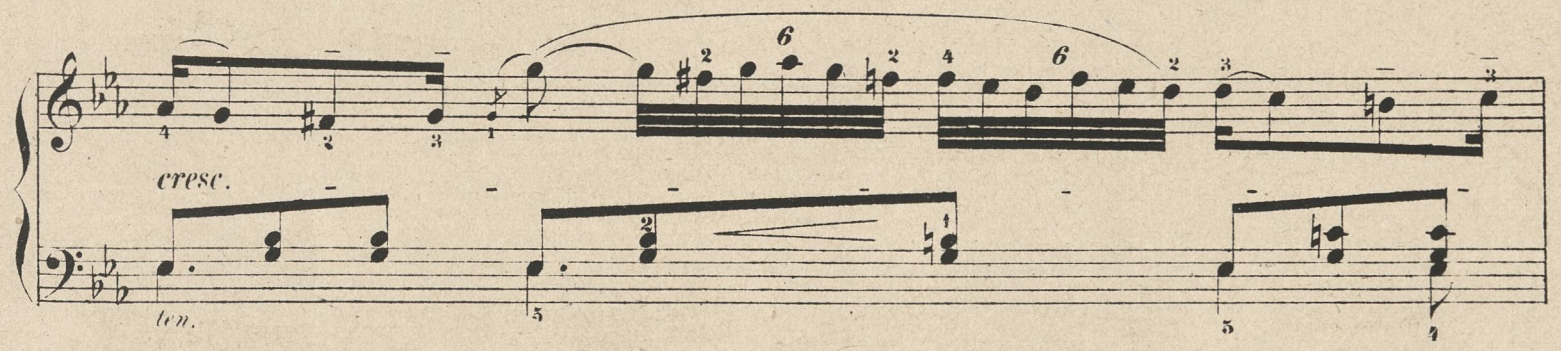
d) *We can recognize in these four measures the original germ of the entire romanticism of Schumann.*

e) *A technical facilitation of this very important legato, which can only be learned with some difficulty, would be afforded by the left hand taking the* d *in the last eighth; but the effect will not be precisely the same.*

VAR. XXXI.

Largo, molto espressivo. (M.M. ♪ = 72)





a) Wir möchten dieses ebenso tief- als zartsinnige Stück eine Wiedergeburt des Bach schen Adagio's nennen, wie die darauf folgende Doppelfuge eine ebensolche des Händel schen Allegro's. Nehmen wir die Finalvariation hinzu, die sich gleichsam als eine Renaissance des Haydn-Mozart schen Menuetts auffassen lässt, so besitzen wir in diesen drei Variationen ein Compendium der Geschichte der Musik überhaupt. Hierauf rechtfertigt sich denn wohl unsere Behauptung, dass Beethoven's Op. 120. ein Bild des ganzen Musik-Universums wiederspiegelt, wie es nur der einzige Riesengeist dieses grössten aller Tondichter in sich zu concentriren und zugleich mit dem individuellsten Genie-Stempel auszustatten gewachsen war.

b) Die Einleitungs-septole werde ziemlich frei, jedoch unter merklicher Eintheilung in **4** und **3** Noten gespielt (also nicht nach Art der Septole bei der Wiederholung, wo mit der Triole begonnen werden soll).

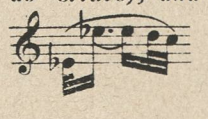
c) Wir bringen nochmals die alte Regel in Erinnerung, alle Ornamente (Vorschläge wie Schleifer) in den Takt einzutheilen, niemals zu anticipiren. Also:

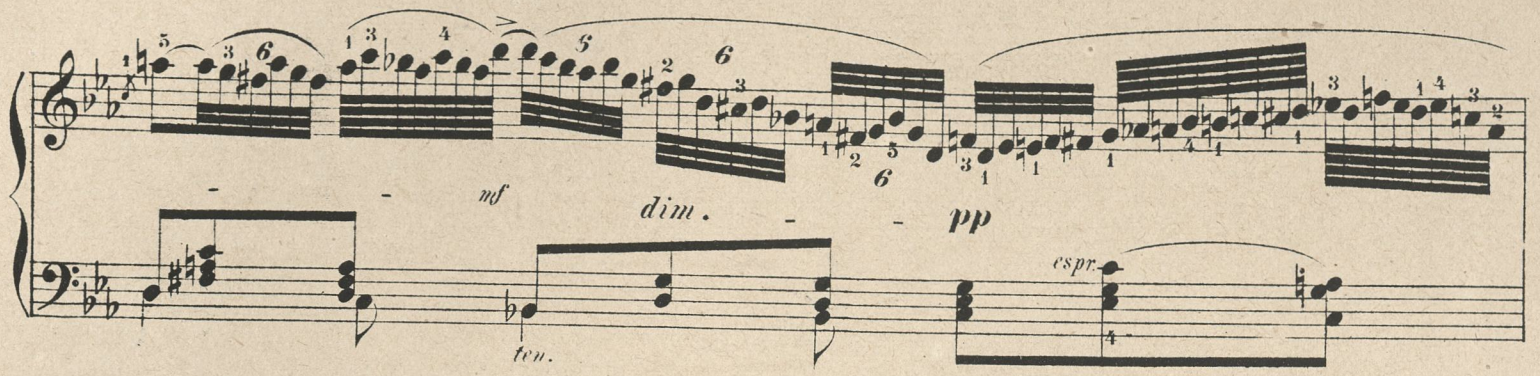


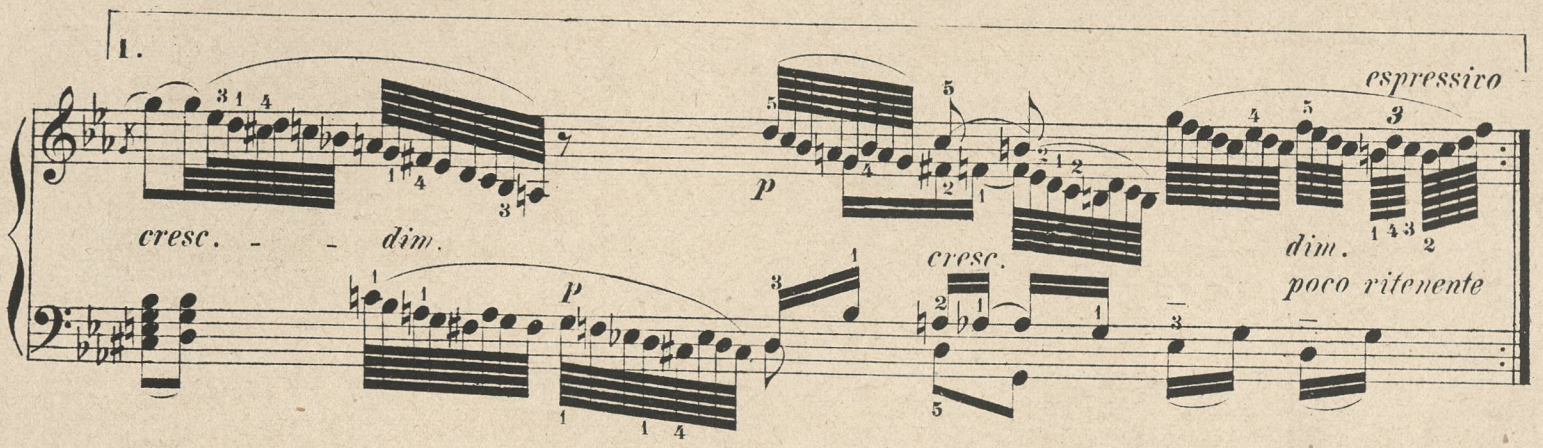
a) *We might call this deep as well as tenderly conceived piece a regeneration of Bach's adagio, as likewise the following double fugue as that of Handel's allegro. If we add to this the final variation which may be conceived somewhat as a renaissance of the Haydn-Mozart Minuet, we possess in these three variations a compendium of the history of music in general. From this our assertion finds justification that Beethoven's Op. 120 reflects an image of the entire universe of music, the concentration and the ornamentation of which, with the individual stamp of his genius, could be accomplished only by the solitary giant spirit of this greatest of all tone-poets.*

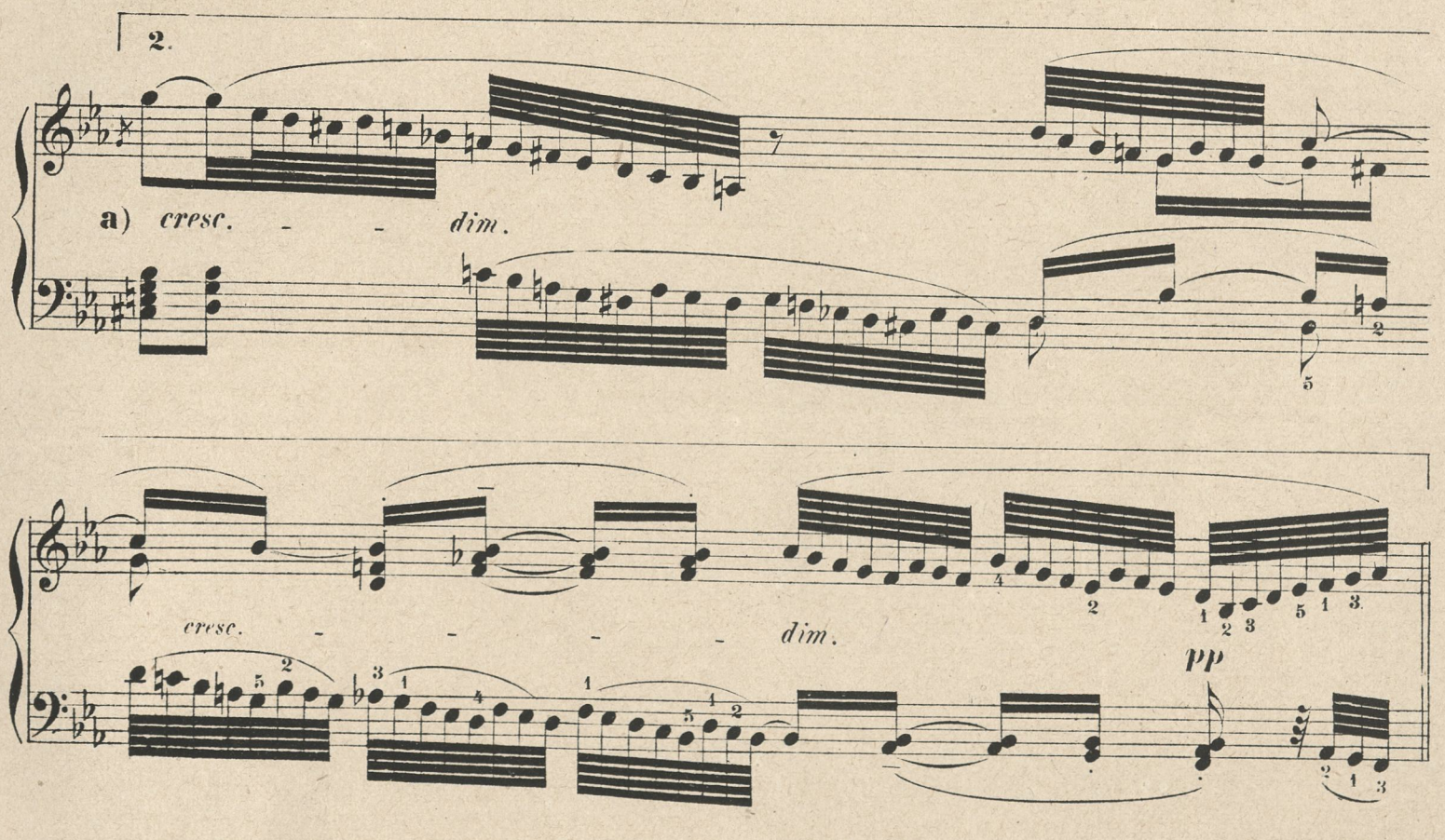
b) *The introductory septuplet should be played rather freely; however, with a perceptible division into four and three notes (thus, therefore, not exactly as the kind of septuplet at the repetition, where the beginning is to be begun with the triplet).*

c) *We refer again to the old rule to distribute in the measure all ornaments (appoggiaturas as well as slides), and never to anticipate them, thus:*



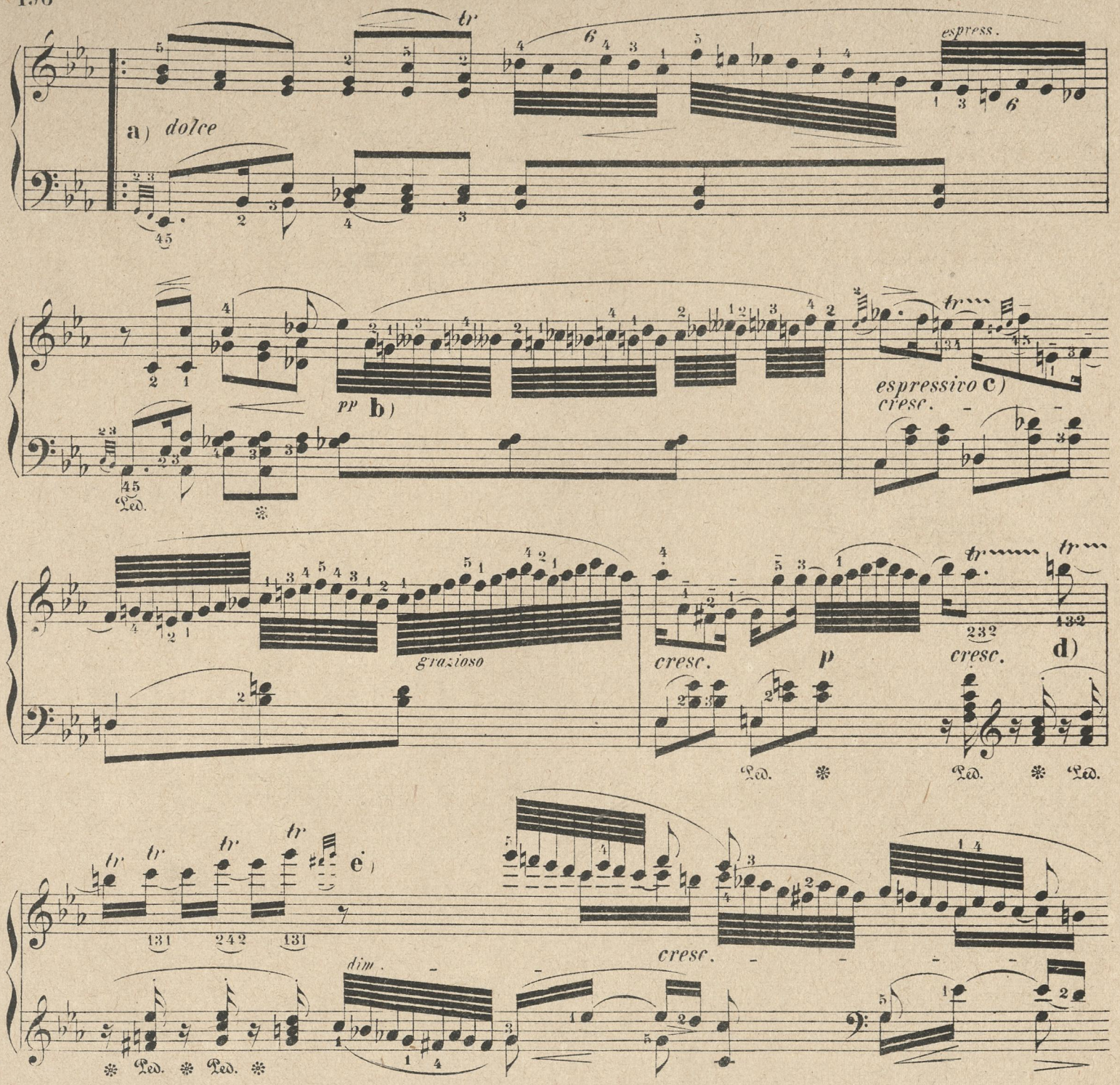






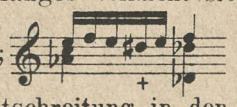
a) Es ist den Revisoren der Leipziger Gesammtausgabe nachzurühmen, dass sie an diesem Ueberleitungstakte in den zweiten Theil (ebenso am Schlusse desselben folgende Seite) keine Prokrustiade verübt haben. Vermuthlich waren sie ihrer vormaligen Beschäftigung mit der Es moll-Etude von Moscheles in Op. 70. eingedenk, wo ähnliche Fälle vorkommen, nämlich dem ganzen Takte aus melodischen oder modulatorischen Rücksichten Fraktionen eines anderen hinzugefügt sind. Der Spieler lasse sich also nicht beirren er hat einen vollkommenen $\frac{12}{8}$ Takt vor sich.

a) *The revisers of the Leipsic Collective Edition deserve credit that they have not been guilty of any Procrustiad at this measure leading into the second part (likewise at the close of the same—following page). It is to be presumed, they remembered their previous doings with the e-flat minor étude of Moscheles, in Op. 70, where similar cases occurred, viz, the adding of fractions of another measure from melodic and modulatory considerations. Let the player, therefore, not become confused: he has before himself a perfect* $\frac{12}{8}$ *measure.*



a) Für Ausführung dieses Schleifers vgl. unsere Anm. a) zu Seite **151**. (Bagatellen) Die praktische Nothwendigkeit der betreffenden Regel kann nicht klarer bis zur äussersten Evidenz nachgewiesen werden, als gerade an dieser Stelle. Würde man den Schleifer anticipiren, so brächte man in die einleitenden **64**stel des vorhergehenden Taktes eine gräuliche Confusion.

b) Man vergleiche für diese von Chopin und Liszt vielfach verwerthete Arabeske die ähnlichen Verzierungen im Trio Op. **70**. N°**2**. und hüte sich, gegen deren „Unklassizität" in der neueren Klaviermusik ferner zu eifern, wenn man dies früher gethan haben sollte.

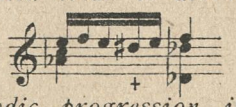
c) Die Figuration der Terz in der ersten Umkehrung des übermässigen Dreiklanges vollzieht sich mit der grossen (untern) Secunde;  wäre unrein.

d) Die melodische Fortschreitung in den Trillern ist eine synkopirte. Wir haben Bindebögen hinzugefügt, um von einem Accentuiren der schweren („guten") Sechszehntheile abzuhalten.

e) Augenscheinlich fehlte hier im Original das durch Analogie mit dem ersten Theile als vom Autor beabsichtigt erkennbare *„diminuendo"* Das darauf folgende nochmalige *cresc.* würde sonst jeden Sinnes entbehren.

a) *With regard to the execution of this slide, compare our annotation "a" on page* **151** *(Bagatelles). It is impossible to prove more conclusively the practical necessity of the rule in question than just at this place. Should one anticipate the slide, one would bring an awful confusion into the introductory* **64***th notes of the preceding bar.*

b) *Compare for these Arabesques (which have often been used by Chopin and Liszt) the similar ornaments in the Trio, Op.* **70***, No.* **2***, and beware never to remonstrate any more against their "unclassicality" in modern piano music, should one have done this formerly.*

c) *The figuration of the third in the first inversion of the augmented triad is accomplished with the major (lower) second:*  *would not be clear.*

d) *The melodic progression in trills is a syncopated one. We have added legato slurs in order to prevent an accentuation of the strong (accented)* **16***th-notes.*

e) *Evidently there is missing here in the original the* diminuendo *intended by the author, apparent by analogy with the first part. The succeeding* crescendo *would otherwise be without any meaning.*

1.

2.

dim.

dim. ritardando molto pp

ten. *ten.*

FUGA.

Allegro. (M.M. ♩ = 120.)

VAR. XXXII.

a) *f* *sf* *simile* *mf*

b) *f*

sf

f

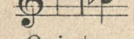
ten.

sf

cresc.

fz *ten.*

p *f* *f* *ten.*

a) Das Wichtigste beim Studium jeder Fuge bleibt stets der von vornherein genau abzuwägende Vortrag der charakteristischen Intervalle des Themas oder der beiden Themen, wenn, wie dies hier der Fall, es sich um eine Doppelfuge handelt. Das Charakteristische beim ersten Thema ist nun aber die fallende Quarte  die sich bei der (tonalen) Beantwortung in die Quinte verwandelt. Die übrigen Noten kann man unbedeutender nehmen; nur die gebundenen Secundenschritte im dritten und vierten Takte spiele man mit dem sogen. „natürlichen" Ausdrucke, d. h. *diminuendo*, da die Secunde herabsteigt.

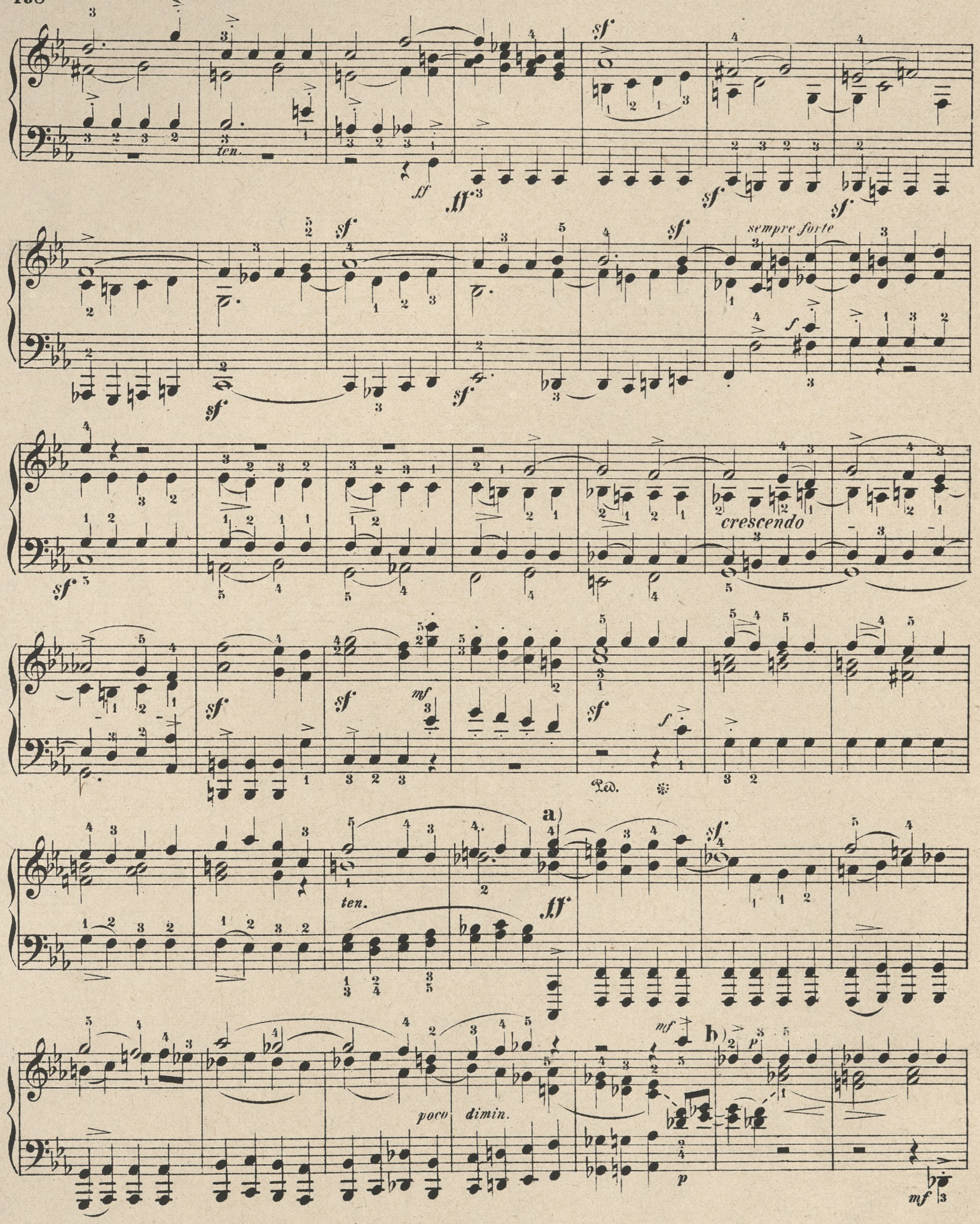
Der Vortrag des Contrasubjekts ist ziemlich leicht, da dasselbe aus einer breiteren Notengattung besteht, in welcher namentlich die erste „Ganze Taktnote", vom Componisten jedesmal mit *sforzato* bezeichnet, accentuirt werden muss.

b) Sobald das Thema in einer Mittelstimme oder im Basse auftritt, müssen die übrigen Stimmen aus akustischen Rücksichten ein wenig zurücktreten. Versäumt man diese Vorsicht, so könnte man leicht in der Bemühung, plastisch und deutlich zu bleiben, zu einem unschönen Gehämmer und Geklapper verführt werden. Gegenwärtige Fuge verträgt übrigens mehr als irgend welche andere, einen beinahe derben („Händelschen") Vortrag.

a) *The most important thing in the study of each fugue remains always the delivery of the characteristic intervals of the theme (which delivery must be beforehand judged exactly), or of both themes, if, as is the case here, there is a double fugue. The most characteristical feature of the first theme is now, however, the descending fourth*  *which changes into the fifth at the (tonal) answer. The remaining notes can be treated as less important; only the legato progressions of second in the third and fourth measures should be played with a so-called "natural" expression; that is,* diminuendo, *inasmuch as the second descends.*

The delivery of the counter-subject is rather easy, as it consists of a rather broader kind of notes, in which the first "whole measure-note" particularly, every time indicated by the composer with sforzato, *must be accentuated.*

b) *As soon as the theme appears in a middle voice or in the bass, the remaining voices must be a little less prominent for acoustic reasons. If this precaution is neglected, one could easily be seduced into an ugly hammering and rattling, while endeavoring to remain plastic and clear. The present fugue, however, can stand more than any other an almost sturdy delivery (style of Haendel).*

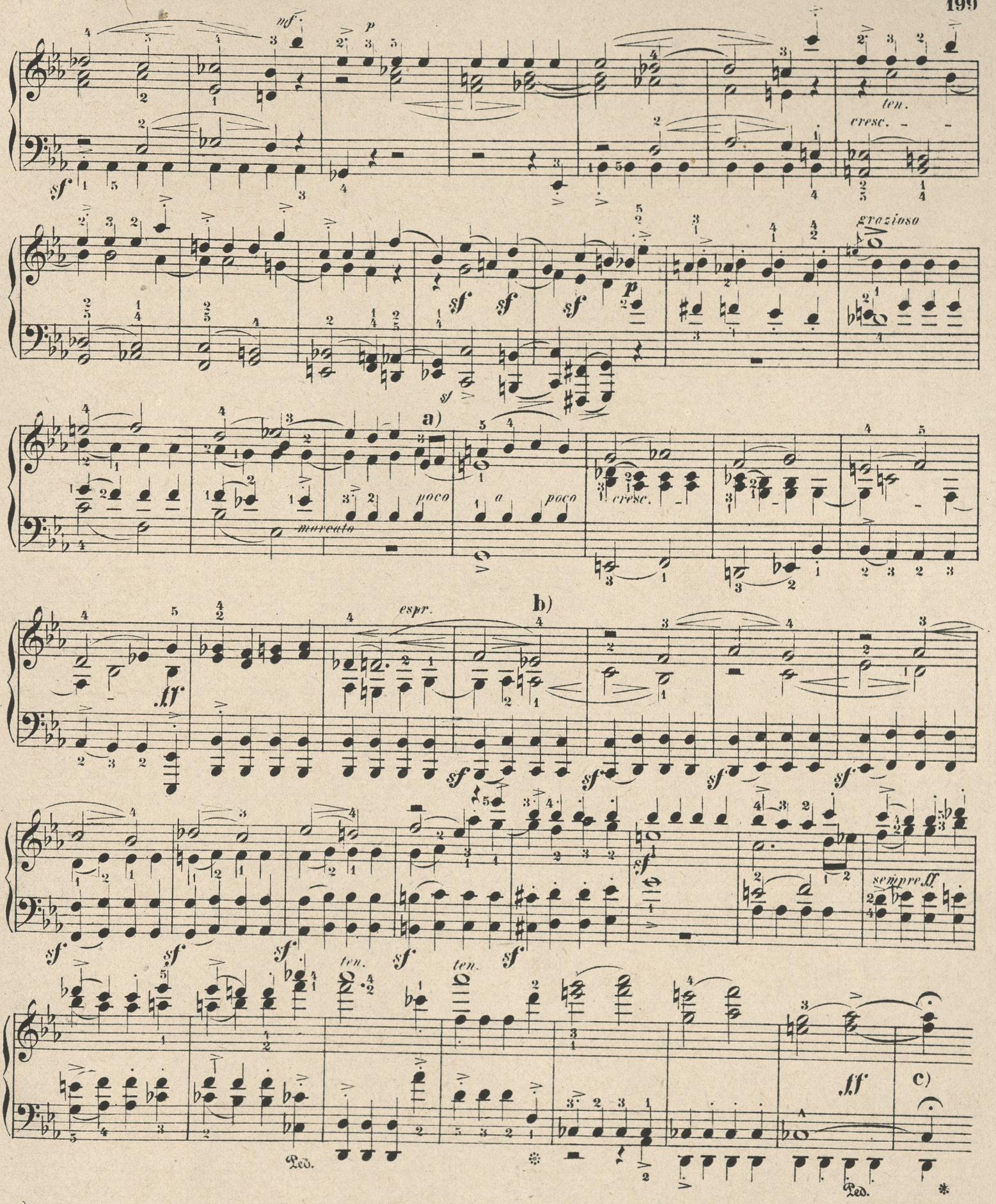


a) Der Spieler möge die hier eintretende Umkehrung von Subjekt und Contrasubjekt zuerst im Detail (einzeln) studieren.

b) Man lasse sich niemals die lyrischeren Episoden in einer Fuge entgehen, wie denn z. B. die folgende achttaktige Phrase sehr gefühlvoll zu spielen ist.

a) *The player may study first in detail (separately) the inversion of the subject and counter-subject entering here.*

b) *Let the lyric episodes in a fugue never escape us, as, for instance, the following phrase of eight measures must be played with great feeling.*



a) Das *crescendo* Zeichen fehlt im Original. Für die ästhetische Wirkung des *fortissimo*— fünf Takte später— bedarf es aber dieser Vermittlung.

b) Die canonische Fortschreitung der beiden Oberstimmen ist mit möglichst gesangvollem Ausdrucke zu spielen.

c) Der Bass *d* darf keinen Theil an der Fermate der übrigen drei Stimmen nehmen. Der Herausgeber zum wenigsten ist empfindlich für die Härte, welche in dem darauf folgenden *es* der Oberstimme gegen den drei Octaven tiefer liegenden Leitton gebildet würde.

a) *The* crescendo *sign is lacking in the original. For the aesthetic effect of the* fortissimo *(5 bars later), this interposition, however, is required.*

b) *The canonic progression of the two upper voices is to be played with as songful an expression as possible.*

c) *The bass* D *must not participate in the pause of the remaining three voices. The Editor, at least, is sensitive to the harshness which would be created in the e-flat of the upper voice following it, against the leading tone lying three octaves lower.*

a) Poco più mosso.

m.s. *m.d.* *sempre p* *ten.* *sempre piano* *cresc.* b) *ff* *sempre ff*

a) Eine unbeschadet der Deutlichkeit in der Achtelbewegung hier einzuführende Belebung des Tempo's will uns rathsam erscheinen. Dieser Epilog, in welchem das rhythmisch so neu und interessant metamorphosirte Hauptsubjekt wiederum streng fugenartig verarbeitet wird, hat eben den Charakter einer „Stretta" und wird durch ein lebhafteres Zeitmaass der motivische Zusammenhang für den Hörer deutlicher.

b) Man beachte die rhythmische Zurückverwandlung des Themas: hier tritt dasselbe bereits auf dem ersten Viertel ein (im Anfange der Stretta begann es mit dem zweiten) um dann vier Takte später in der Oberstimme seinen ursprünglichen Auftaktscharakter wieder anzunehmen.

a) *An acceleration of the tempo introduced here, without detriment to the distinctness in the 8th-note movement, appears to us advisable. This epilogue, in which the rhythmically so new and interestingly metamorphosed principal subject is again used in the strict style of a fugue, has the character of a stretta, and the motival connection becomes plainer to the hearer by means of a more animated tempo.*

b) *Observe the rhythmic changing back of the theme: here it enters already on the first quarter-note (at the beginning of the Stretta it began with the second one) in order to resume again four bars later, in the upper voice, its original arsis-character.*

a)

b)

ff

Ped.

Poco Adagio.

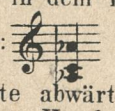
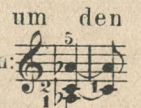
c)

ff *dim.* *p* *più p* *pp*

d)

attacca subito

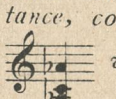
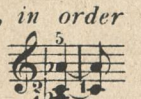
Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

a) Eine kleine Schwierigkeit, die besiegt sein will und der thematischen Wichtigkeit halber nicht ignorirt werden darf, liegt in dem richtig abzuwägenden Anschlag der drei Noten:  Das „*as*“ der Unterstimme, welches eine Quarte abwärts schreitet, die im nächsten Takte von der linken Hand übernommen wird, muss *ff* gespielt werden, die Sexte $\frac{as}{c}$ darüber etwas schwächer. Der Herausgeber nimmt folgenden Fingertausch vor, um den Daumen zum Verlassen der Auftaktsnote zu zwingen: 

b) Das stürmische Arpeggio eines nach möglichster Ausbreitung verlangenden sogenannten „Undezimenaccordes“ kann nach Fähigkeit, Laune und Geschmack des Spielers amplifizirt werden, ohne die Pietät gegen den Autor zu verletzen.

c) Schon in Var. XXII sind wir (vgl. Anm. b zu Seite **184**) einer Spur jenes in der letzten Schaffensperiode des Meisters zumeist entwickelten Modulations-Prinzips begegnet, das wir hier bei diesen merkwürdigen Ueberleitungstakten in einem der frappantesten Beispiele enthüllt sehen: die successive und stufenweise Fortschreitung der einzelnen Stimmen unter Benutzung der Enharmonik als Brücke auch für die von einander entferntesten Tonalitäten. Am naivsten (wir nehmen das Prädikat im guten Sinne d. h. in unwillkürlichem Drange) hat von allen Epigonen des Meisters auch diese Eigenthümlichkeit Hektor Berlioz nachgeahmt und demnach kann obiges Beispiel zur Erklärung mancher harmonischen „Bizarrerien“ des französischen Instrumentaldichters dienen. Bezüglich der technischen Ausführung müssen wir noch bemerken, dass jedesmal diejenige Stimme, welche stufenweise hinauf oder herabsteigt, stärker als die übrigen zu spielen ist, also im ersten Taktpaare die Oberstimme, im anderen die Unterstimme.

d) Die Fermate empfange (wie gewöhnlich) den doppelten Werth der ruhenden Töne. Ihre zweite Hälfte repräsentirt dann die ersten beiden Viertel des ersten Takts vom nächstfolgenden Menuett-tempo, auf deren dritten das Thema einsetzt.

a) *A small difficulty which needs to be overcome, and must not be ignored because of its thematic importance, consists in the touch of the three notes*  *which must be correctly judged. The* a-*flat of the lower voice, which descends a fourth, must in the next bar be taken by the left hand and be played ff The sixth* $\frac{a\text{-}flat}{c}$ *above it, somewhat weaker. The editor adopts the following fingering, in order to compel the thumb to leave the arsis-note:* 

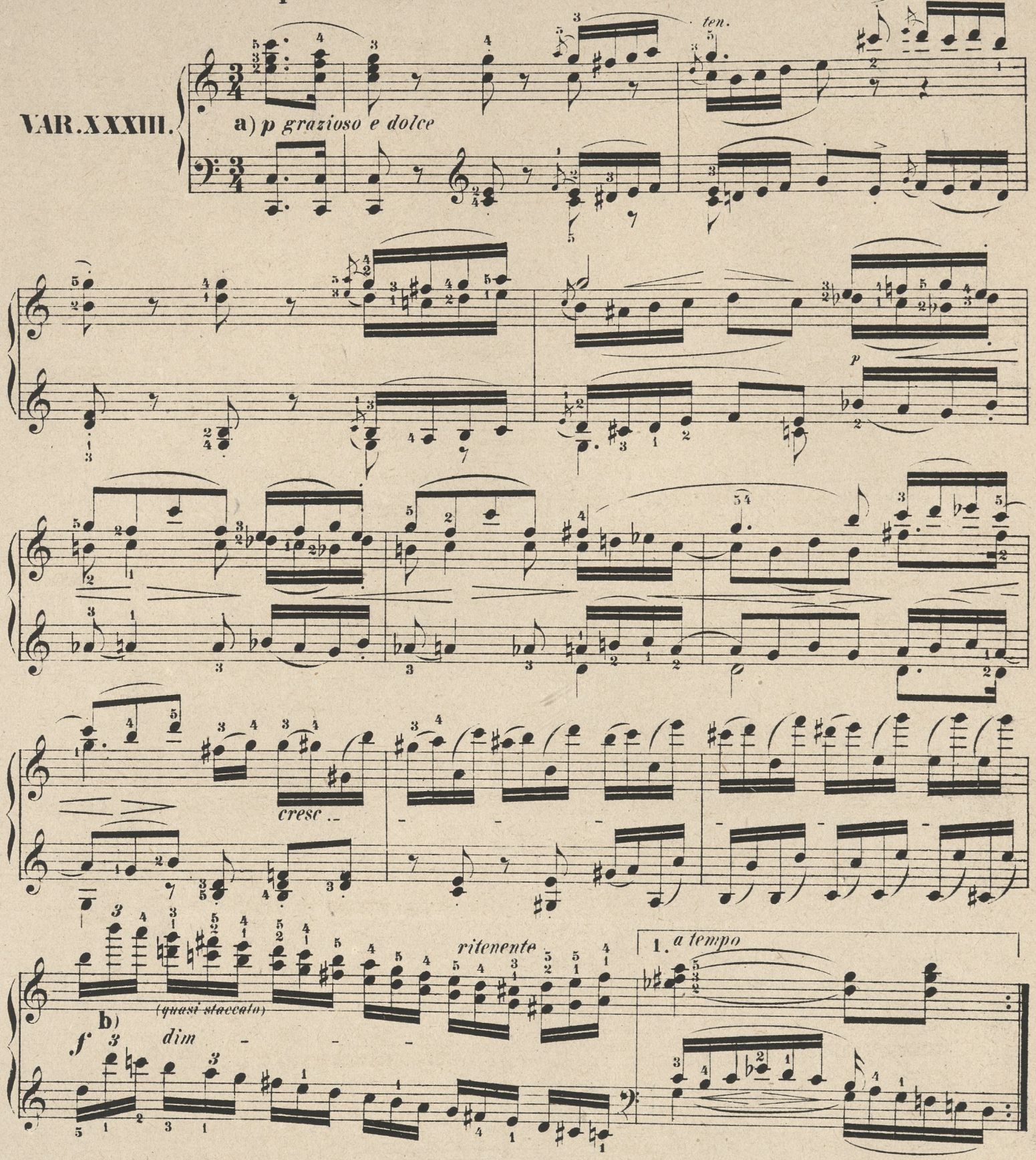
b) *The stormy arpeggio of a so-called “chord of the eleventh,” demanding the greatest possible spanning capacity, may be amplified according to the player’s capacity, humor and taste, without offending irreverence toward the author.*

c) *Already in Variation XXII, (see annotation b on p.* **184***) we have met a trace of that modulatory principle unfolded mostly during the Master’s latter creative-period, which we see here unveiled in a most striking example at these curious transitional measures: viz, the successive and gradual progression of the separate voices, by the application of the enharmonic change as a bridge even for the most remote tonalities. Of all epigones of the Master this peculiarity has been imitated by Hector Berlioz in the most naive way (we use this expression in a good sense, that of an involuntary impulse), and thus the above example may serve as an explanation of many harmonic “bizarrerie” of the French instrumental poet. Regarding the technical execution, we must observe that, that special voice which ascends or descends by degree, must every time be played louder than the others, thus in the first two measures the upper voice, in the other ones the lower voice.*

d) *Let the pause have (as usual) the double value of the resting tones. Its second half then represents the first two quarter-notes of the first bar of the following minuet-tempo, on the third quarter-note of which the theme enters.*

(M.M. ♩ = 80-88.)

Tempo di Minuetto moderato (ma non tirar si dietro.) (aber nicht schleppend.)



a) Die Schlussvariation (Schumann würde sie „Abschied vom Zuhörer" betitelt haben) muss mit der raffinirtesten Eleganz, ohne jedwedes *rubato* im Zeitmaasse, noch affektirte dynamische Schattirung gespielt werden. Sie wird sich bei genauerem Studium als eine der schwierigsten von allen erkennen lassen.

b) An diesen Triolen in Terzsextgängen, die nur im letzten Viertel, um ein jähes Hineinstolpern in den Halbschluss zu verhüten, vom Autor mit *ritenente* (vgl. Sonate Op. 111, Erster Satz, über diesen von Beethoven im Gegensatze zu *ritardando* gebrauchten Ausdruck) versehen sind, wird man die Norm für das richtige Zeitmaass des ganzen Stückes finden, unsere Metronomisirung ♩ = 80 desshalb nicht für zu langsam erachten.

a) *The closing variation (Schumann would have entitled it "Farewell to the Hearer") must be played with the most refined elegance, without any* rubato *in the tempo whatsoever, and without affected dynamic shading. It will be recognized upon a closer study, as one of the most difficult of all.*

b) *In these triplets in passages of thirds and sixths, which have been marked with a* ritenente *by the author only in the last quarter, in order to prevent a sudden stumbling into the half-close, (see Sonata, Op. 111, 1st movement, as to this expression, used by Beethoven in opposition to* ritardando*), a guide will be found for the proper tempo of the entire piece, and one will not consider, for this reason, our metronomic marking (♩ = 80) too slow.*

2. *a tempo*

a)

ten.

poco ritenente

a tempo

cresc.

pp

non legato

ritenente

f *dim.*

1. *a tempo*

2. *a tempo*

b)

p

p

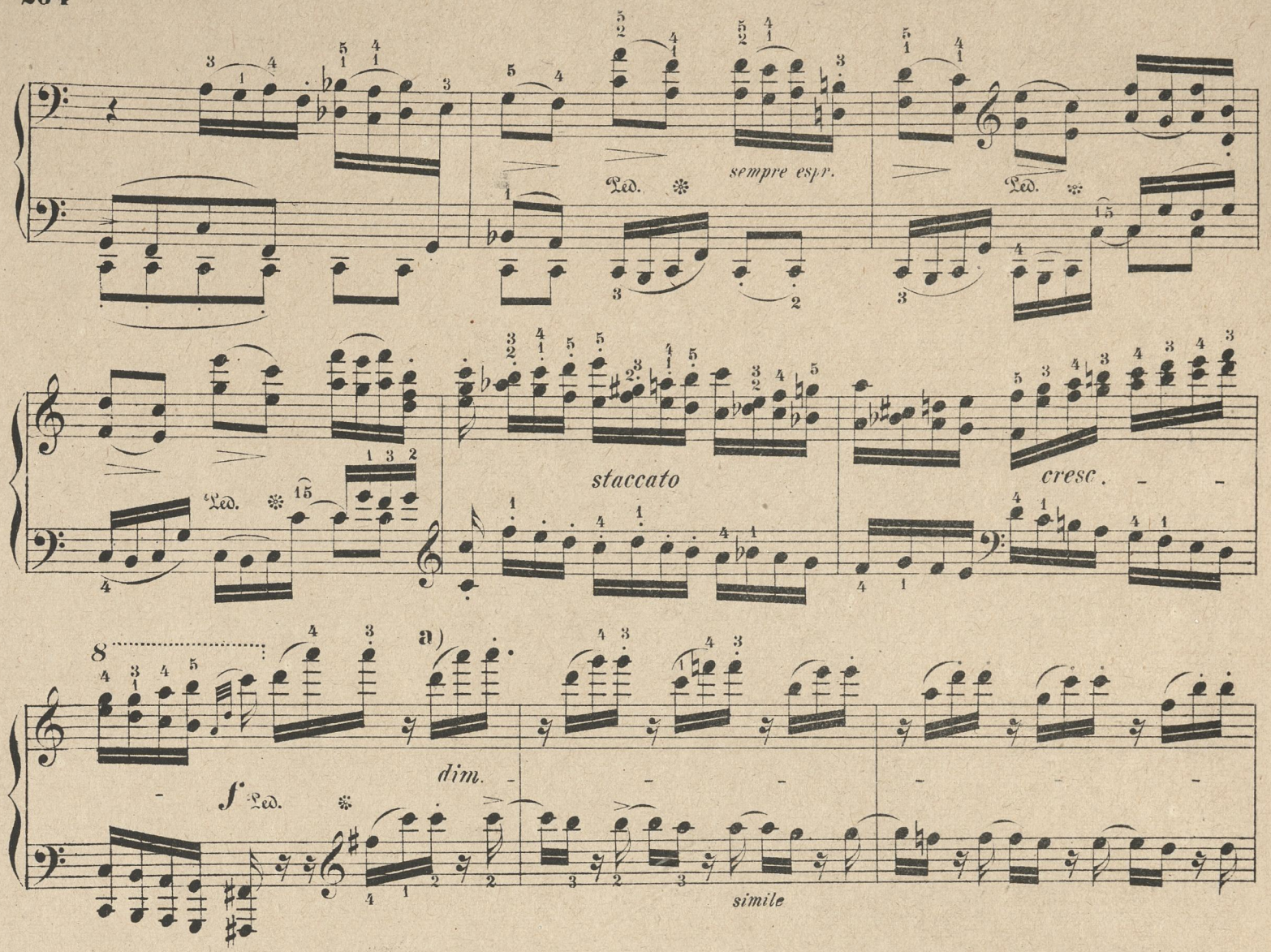
espr.

a) Im Original steht:  was ein offenbarer Schreibfehler ist. Der Bass fängt erst im nächsten Achtel seine Bewegung an, *c d* gehört in den Tenor.

b) Der Spieler hüte sich, die schwelgerische Behaglichkeit dieser ersten Episode der Coda mit einem „philiströsen" Colorite auszustatten — durch den so häufig das feinere Ohr im Vortrage ähnlicher Stellen in des Meisters früheren Werken verletzt wird.

a) *The original has*  *which is an evident slip of the pen. The movement of the bass commences only with the next eighth-note,* c d *belonging to the tenor.*

b) *The player must beware of applying a "pedantic" coloring to the luxurious ease of this first episode of the coda, by which the more educated ear is so often offended in the delivery of similar places in the Master's earlier works.*

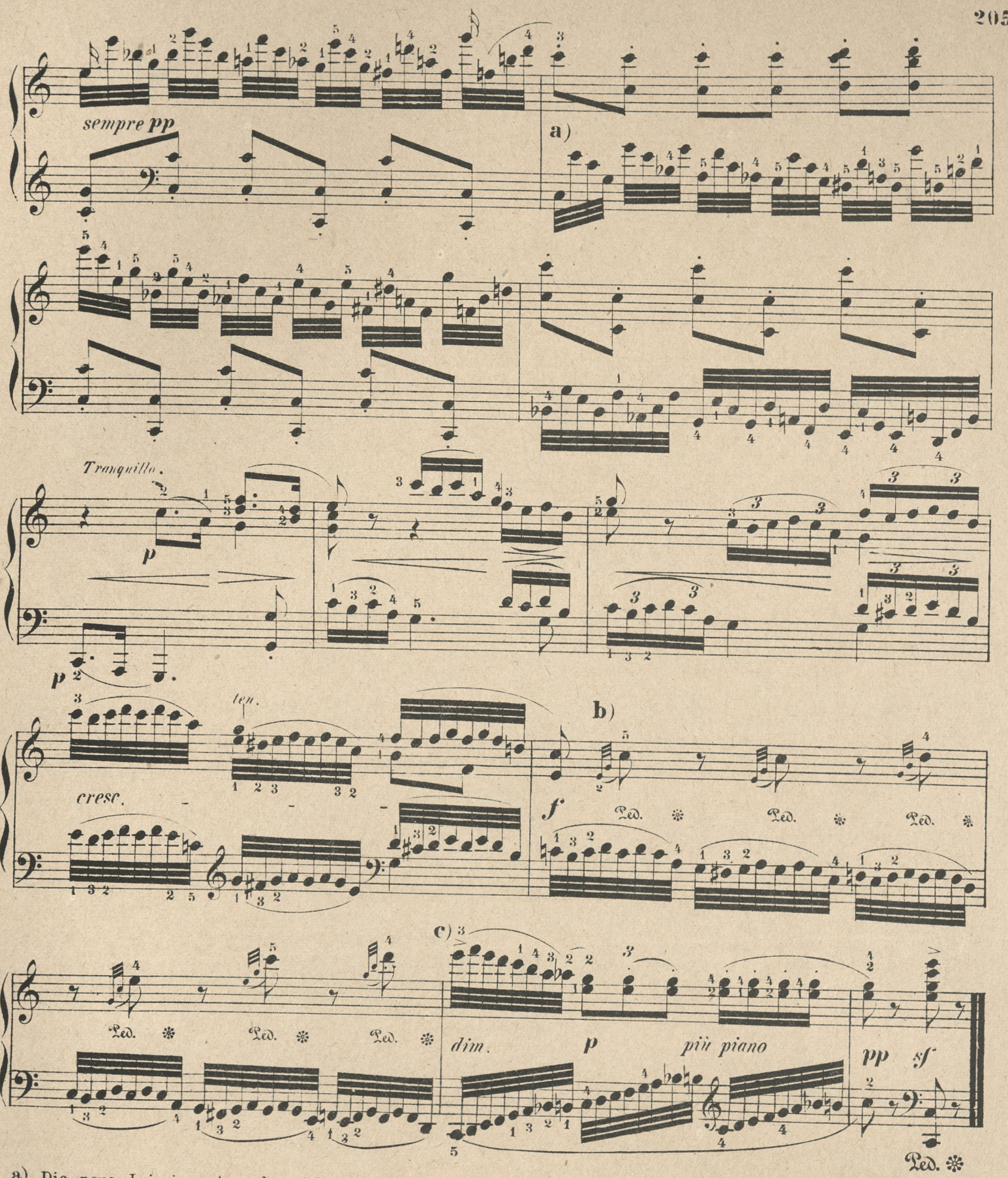


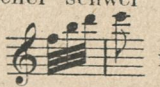
a) Eilen und Schleppen ist gleichmässig zu vermeiden. Der Zuhörer muss durch das längere Verstummen der schweren Takttheile in eine Spannung gerathen, deren Lösung durch die Wiedereinlenkung in das Fahrwasser des bekannten Rhythmus gerade deshalb einen erhöhten Reiz gewinnt.

b) Eine Erleichterung dieser in der erforderlichen Glätte und feinen Klarheit sehr schwierigen Figur ist — nicht möglich.

a) *Avoid equally hurrying and dragging. The listener must fall, through the longer silence of the accented parts of the measure, into a state of suspense, the relief from which, through the return into the channel of the previous familiar rhythm, precisely, for this reason, acquires an increased charm.*

b) *A facilitation of this, — in the required smoothness and delicate clearness, — very difficult figure, is not possible.*



a) Die neue Leipziger Ausgabe giebt *e* statt *c*, einen um so widerwärtigeren Druckfehler, als er für den oberflächlichen Beurtheiler als solcher schwer zu erkennen ist. Unsere Gründe sind 1)  ist kein Beethovenscher, vielleicht ein Weberscher Melismus. 2) Das *e* des nächstfolgenden Taktes wirkt melodisch nicht mehr, wenn derselbe Ton hier bereits gehört worden ist.

b) Von den in Vorschlags-Manier notirten Accordarpeggien muss die unterste Note genau mit dem fünften Zweiunddreissigstel des Basses jedesmal zusammentreffen.

c) Jede Spur eines *ritardando* — etwa zur Unterstützung des *diminuendo* — müssten wir als eine Geschmacklosigkeit bezeichnen, nur geeignet, das Sprüchwort „Ende gut, Alles gut“ in der Umkehrung zu bewähren.

a) *The new Leipsic Edition has* e *instead of* c, *a misprint which is the more repugnant because, as such, it can only with difficulty be discovered by the superficial observer. Our reasons are, first,*  *is not a Beethovenian melisma, but, perhaps one by Weber; Second, the* e *in the following measure loses its melodic effect when the same tone has already been heard here.*

b) *Of the chord arpeggios, written in the style of an arpeggio, the lowest note must every time coincide exactly with the fifth thirty-second note of the bass.*

c) *We must denounce as an insipidity every trace of a* ritardando *(intended, perhaps, to support the* diminuendo*), which would serve only to verify the inversion of the old saying “All's well that ends well!”*

Sechs Bagatellen[a)]

für das Pianoforte

von

L. van BEETHOVEN.

Op. **126.**

Six Bagatelles[a)]

for the Pianoforte

by

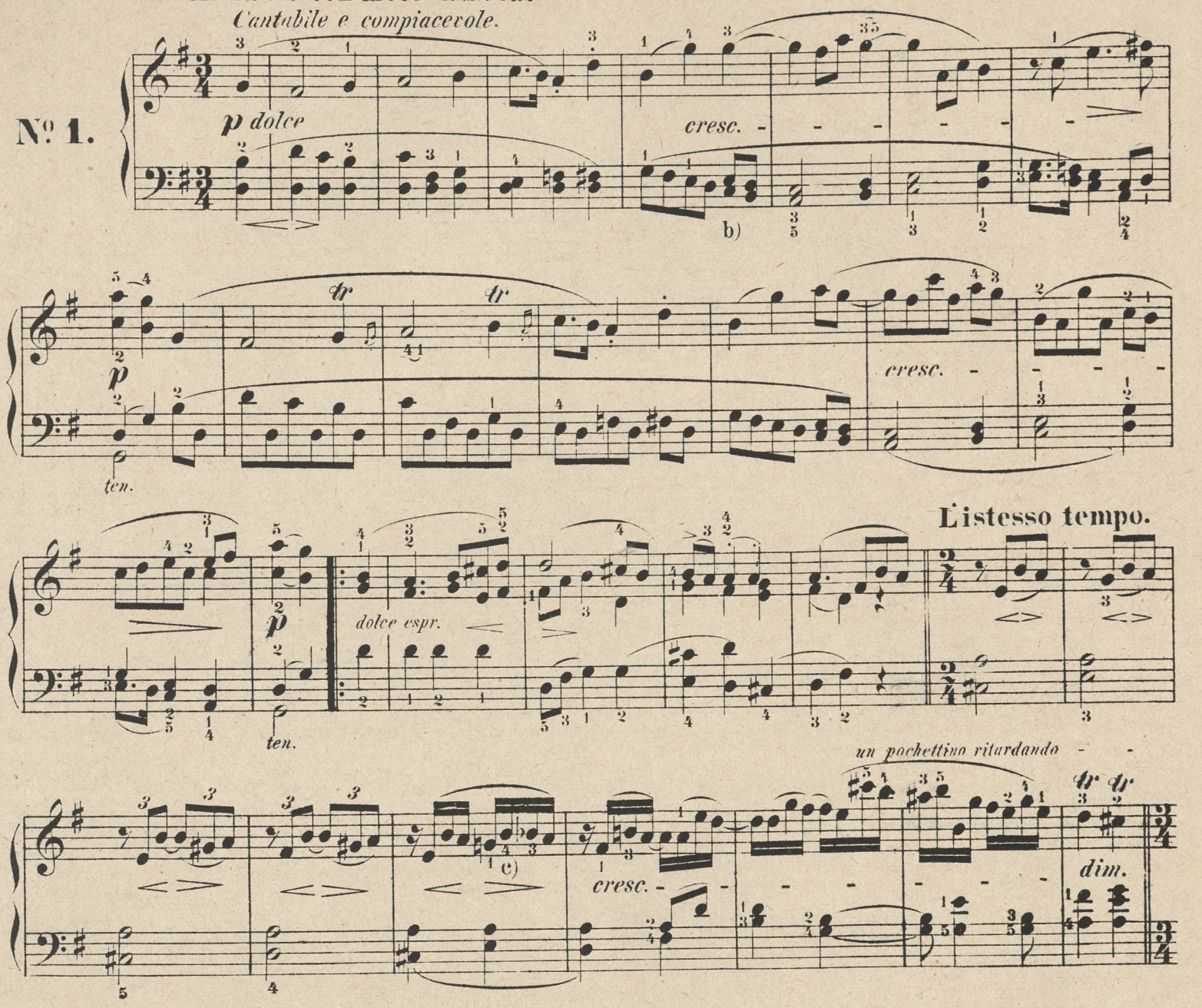
L. van BEETHOVEN.

Op. **126.**

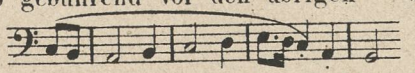
Andante con moto. M.M. ♩ = 112.

Cantabile e compiacevole.

№ 1.

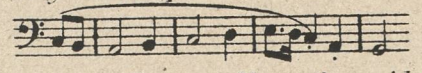


a) Bezüglich dieses letzten Heftes „Bagatellen“ glaubt der Herausgeber, auf Grund der darin ersichtlichen charakteristischen Styleigenthümlichkeiten, versichern zu können, dass sie sämmtlich aus der spätesten Schaffensperiode des Meisters stammen, was bei dem vorhergehenden Hefte Op. **119**, wie an Ort und Stelle nachgewiesen worden ist, in Abrede gestellt werden musste.

b) Die Antwort (der Nachsatz) auf den Vordersatz der Melodie in der Oberstimme liegt im Basse, und werde desshalb gebührend vor den übrigen Stimmen hervorgehoben: 

c) Die neue Leipziger Ausgabe bringt das Quidpro-quo:  , dessen Irrigkeit schon aus Gründen der musikalischen Rechtschreibung einleuchtet.

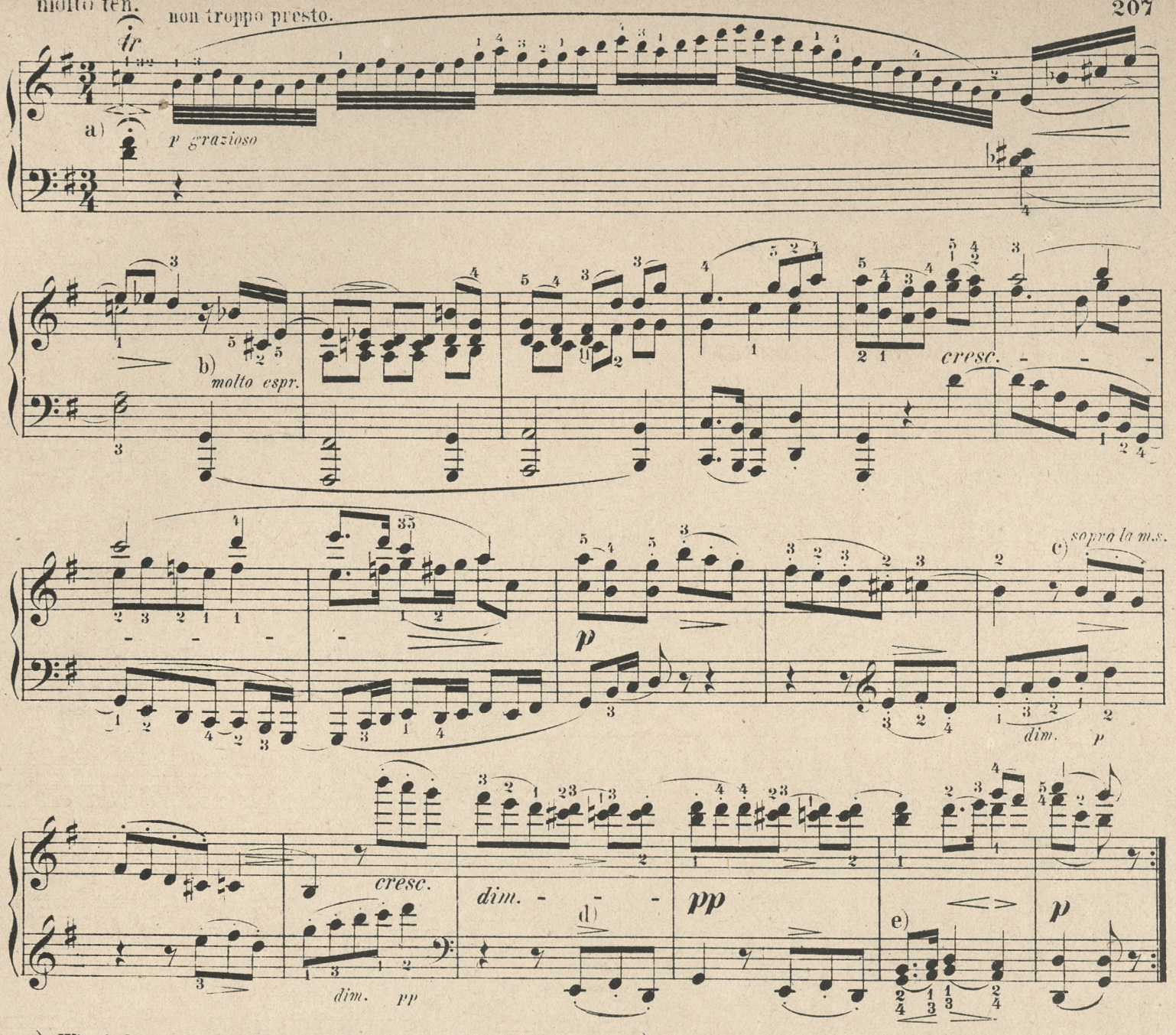
a) *With regard to this last book of Bagatelles, the Editor believes that he is justified in averring, on the ground of characteristic peculiarities of style appearing therein, that all of them belong to the later creative period of the Master, which, in the case of the preceding book, Op. 119, had to be denied, as has been proved in the proper place.*

b) *The answer (antithesis) to the thesis of the melody in the upper voice lies in the bass, and should, for this reason, be duly made prominent above the remaining voices:* 

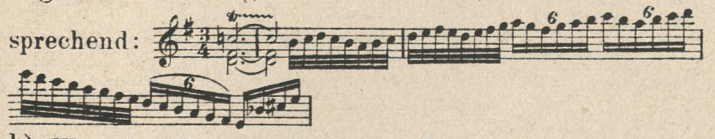
c) *The new Leipsic Edition offers the quid pro quo:*  , *the erroneousness of which is evident even on the ground of correct musical orthography.*

English translation by J. H. Cornell.
Copyright 1892 by Edward Schuberth & Co.

molto ten. non troppo presto.



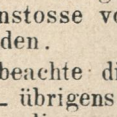
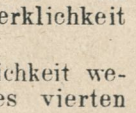
a) Wir haben schon vielfach in dieser Ausgabe — vgl. besonders Op. **77** (Fantasie) und Op. **89** (Polonaise) — auf die Nothwendigkeit hingewiesen, den Vortrag von Cadenzpassagen, Fermaten, u. s. w. rhythmisch zu organisiren, sowie die praktische Anleitung dazu gegeben. Dieses unsres Verfahren wird an gegenwärtiger Stelle durch den Autor in vollstem Maase gerechtfertigt. Beethoven hat schon bei der Cadenz selbst den $\frac{3}{4}$ Takt aufs Neue vorzuschreiben für gut befunden, und über den Triller auf der Septime *„molto tenuto“* geschrieben. Demgemäss halten wir nachfolgende Eintheilung in vier Takte für vollkommen entsprechend:



b) Wie eine Bassmelodie in der Octavenverdoppelung auf dem Klavier deutlich singend auszuführen sei, darüber haben wir schon im letzten Satze von Op. **110** und im ersten von Op. **111** gesprochen. Wir wiederholen: Der Daumen drücke die Tasten fester und tiefer als der fünfte Finger.

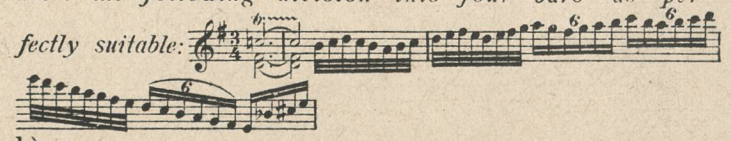
c) Bei richtiger Anschlagsschattirung — die beginnende Hand spiele dem Sinn der Phrase gemäss stets stärker als die endigende — kann die kleine Härte im Zusammenstosse von c und h bis zur Unmerklichkeit verschwinden.

d) Man beachte die für melodische Verständlichkeit wesentliche — übrigens discrete — Accentuirung des vierten Achtels in diesem, wie dem folgenden Takte.

e) Wir gestatten uns hier eine Gelegenheit zur präventiven Vertheidigung unserer dem oberflächlichen Leser bisher wohl des Häufigen gesucht und „chikanös“ erschienenen Fingersetzung zu benutzen. Der Componist hat für folgende Phrase eine getheilte Bedingung vorgeschrieben:  spiele ich nun diese Stelle naturalistisch so: 

so ist es nicht möglich, die vorgeschriebene Trennung zu beobachten. Um sie correkt und sicher auszuführen, gibt es keinen anderen Weg als den von uns im Texte angezeigten.

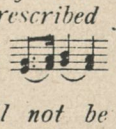
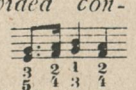
a) *We have already several times in this edition pointed to the necessity — compare particularly Op.* **77** *(Fantasy) and Op.* **89** *(Polonaise) — of organizing rhythmically the delivery of cadence-passages, pauses, etc., and have likewise given the practical instruction for it. This, our method, is to its fullest extent justified by the author at the present place. Beethoven has himself already found it well to prescribe anew at the cadence itself the* $\frac{3}{4}$ *time, and to write over the trill on the seventh* “molto tenuto.” *For this reason we deem the following division into four bars as perfectly suitable:*



b) *How to execute in a plain singing manner a bass-melody on the pianoforte in octave-doubling, we have already stated in the last movement of Op.* **110**, *and in the first one of Op.* **111**. *We repeat: press the thumb more firmly and deeper on the keys than the fifth finger.*

c) *The slight harshness in striking together c and b can be made to disappear so as to be hardly perceptible if the correct shading of touch is used (the hand beginning playing according to the meaning of the phrase always louder than the one ending).*

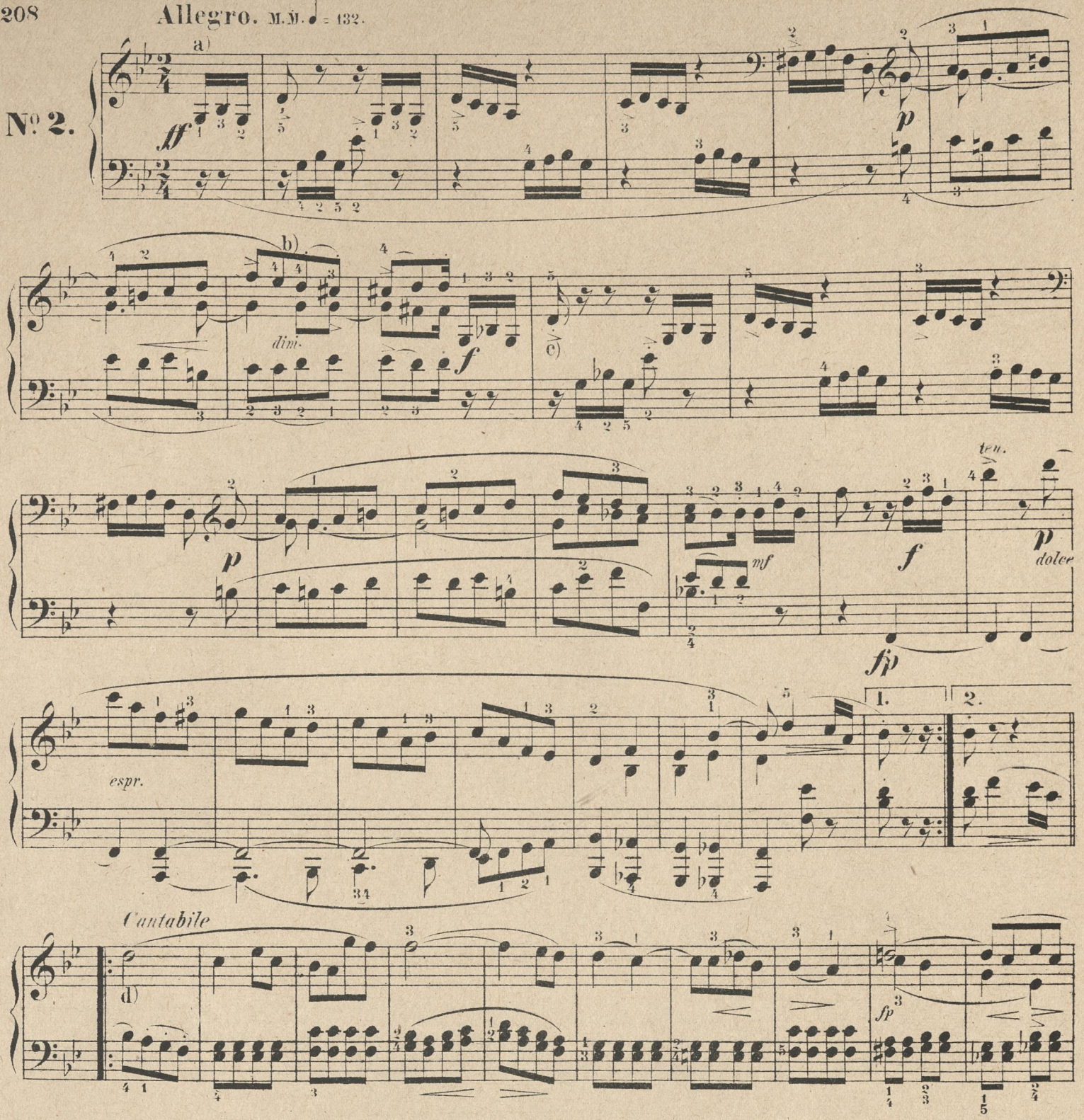
d) *Observe the accentuation (it must be discreetly, however) of the fourth eighth-note in this, as well as in the following measure, which is essential for melodic clearness.*

e) *We take the liberty of here availing ourselves of an opportunity to defend in advance the fingering which has until now appeared to the superficial reader as far-fetched and full of “trickiness.” The composer has prescribed for the following phrase a divided condition:*  *If I now play this place in a natural way, thus:* 

it will not be possible to observe the prescribed separation. In order to execute it correctly and with certainty, there is no other way than the one indicated by us in the text.

Allegro. M.M. ♩ = 132.

№ 2.



a) Folgendes Stück ist ganz ersichtlich für Streichquartett gedacht. Man stelle sich den furiosen Eingang von einem solchen *unisono* gespielt vor; veranschaulichen könnte man sich die Wirkung, indem man beide Hände in der Octave (der oberen oder der unteren) gleichzeitig die ganze Phrase ausführen liesse. Aber sowohl die eine wie die andere Zuthat (obere wie untere Octave) würden das feiner empfindende Ohr veletzen. Es bleibt demnach nichts übrig, als die Fingerkraft jeder Hand durch besondere Übung zu stärken und aus dem scheinbaren (auf dem Papier nämlich) Dialog einen fliessenden Monolog zu machen.

b) Nur eine im Fugenspiel tüchtig einexerzierte Hand wird die Schwierigkeit der verschiedenen Anschlagsfunction der einzelnen Finger lösen können.

c) Dass hier die Schlussnote der rechten Hand als Sechzehntheil, sonst immer als Achtel bezeichnet ist, hat nichts Massgebendes für die Ausführung: in beiden Fällen bleibt es eine scharf abzustossende Note: gewissermaassen ein Achtel dem Charakter nach, ein Sechzehntheil betreffs des Dauerwerthes.

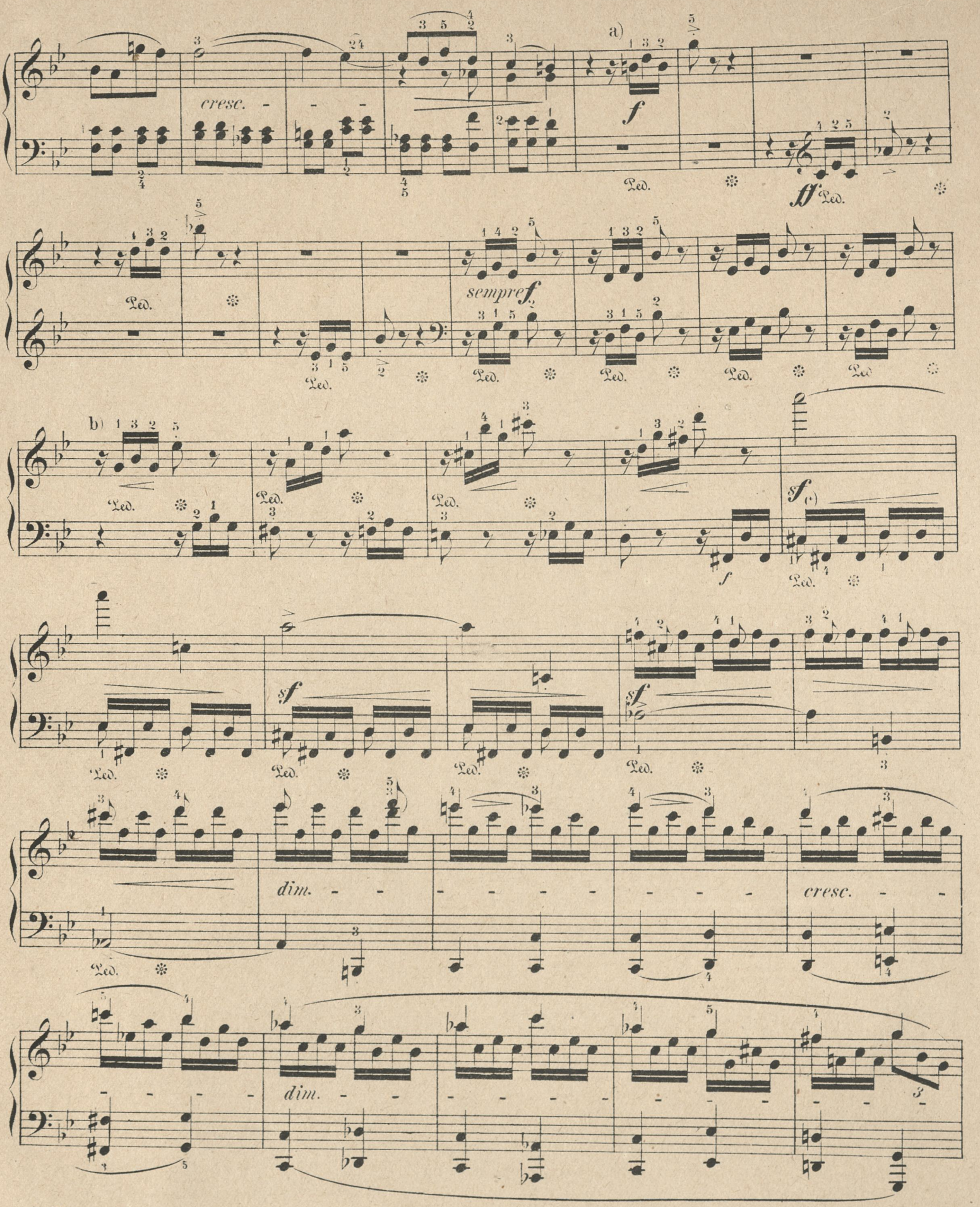
d) Diese schöne Melodie spiele man recht langathmig, wir möchten sagen, recht „schlank“ d. h. man accentuire nicht taktweise, sondern höchstens in Gruppen von je vier Takten. Es wäre sogar eine Belebung der Tempos zu empfehlen, vorausgesetzt dass keine Unruhe oder Hast sich hinzugestellt.

a) *The following piece has quite evidently been conceived for the string-quartet. Imagine the furious introduction being played in unison. The effect could be illustrated by letting both hands execute simultaneously the entire phrase in the octave (the upper or the lower one). But the addition of either the one or the other, however, (upper, as well as lower octave) would offend the ear possessing the finer sensibility. There remains, therefore, only to strengthen by special practice the finger-power of each hand, and to change the apparent (that is, on paper,) dialogue into a flowing monologue.*

b) *Only a hand fully practised in fugue-playing will be able to overcome the difficulty of the various function of touch of the separate fingers.*

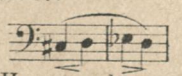
c) *That the closing note in the right hand has here been indicated as a sixteenth-note, while otherwise as an eighth-note, has no bearing upon the execution: in both cases the note must be sharply cut short, as it were an eighth with regard to its character, and a sixteenth with regard to its value.*

d) *Play this beautiful melody quite broadly and long-sustainedly, we might say very "slenderly;" that is, one should not accentuate by bars, but at the utmost in groups of four bars. We might even recommend an acceleration of the tempo, provided it is not accompanied by any disquietude or haste.*



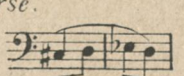
a) Um das Allzuaphoristische, „Zerpflückte“ in der Wirkung dieser Interjectionen zu vermeiden, haben wir Pedalgebrauch vorgezeichnet.

b) Ein *stringendo* versteht sich bei der leidenschaftlichen Erregtheit der fast dramatischen Entwickelung dieser Episode von selbst.

c) Die Mittelstimme  in den folgenden acht Takten ist als Hauptsache zu betrachten.

a) *We have prescribed the use of the pedal in order to avoid in these interjections the effect of a too much aphoristic “tearing to pieces.”*

b) *The passionate agitation of the almost dramatic development of this period requires a stringendo, as a matter of course.*

c) *The middle voice:*  *in the following eight bars is to be considered as principal subject.*

a) *sempre più dim.*

b) *p* Ped.

p *cresc.* *mf* 1. 2.

Andante. M.M. ♪ = 104.
Cantabile e grazioso

№ 3.

c) *mf* *cresc.*

p *cresc.* *p* *cresc.*

ten. ten.

a piacere *m.d.* *dim.* *p*

ten. a piacere *m.d.* *cresc.*

Ped. ✻ Ped.

a) Die dynamische Ermattung kann von einem Nachlassen der Bewegung begleitet sein, wie vorher qualitative und quantitative Steigerung mit einander verbunden waren.

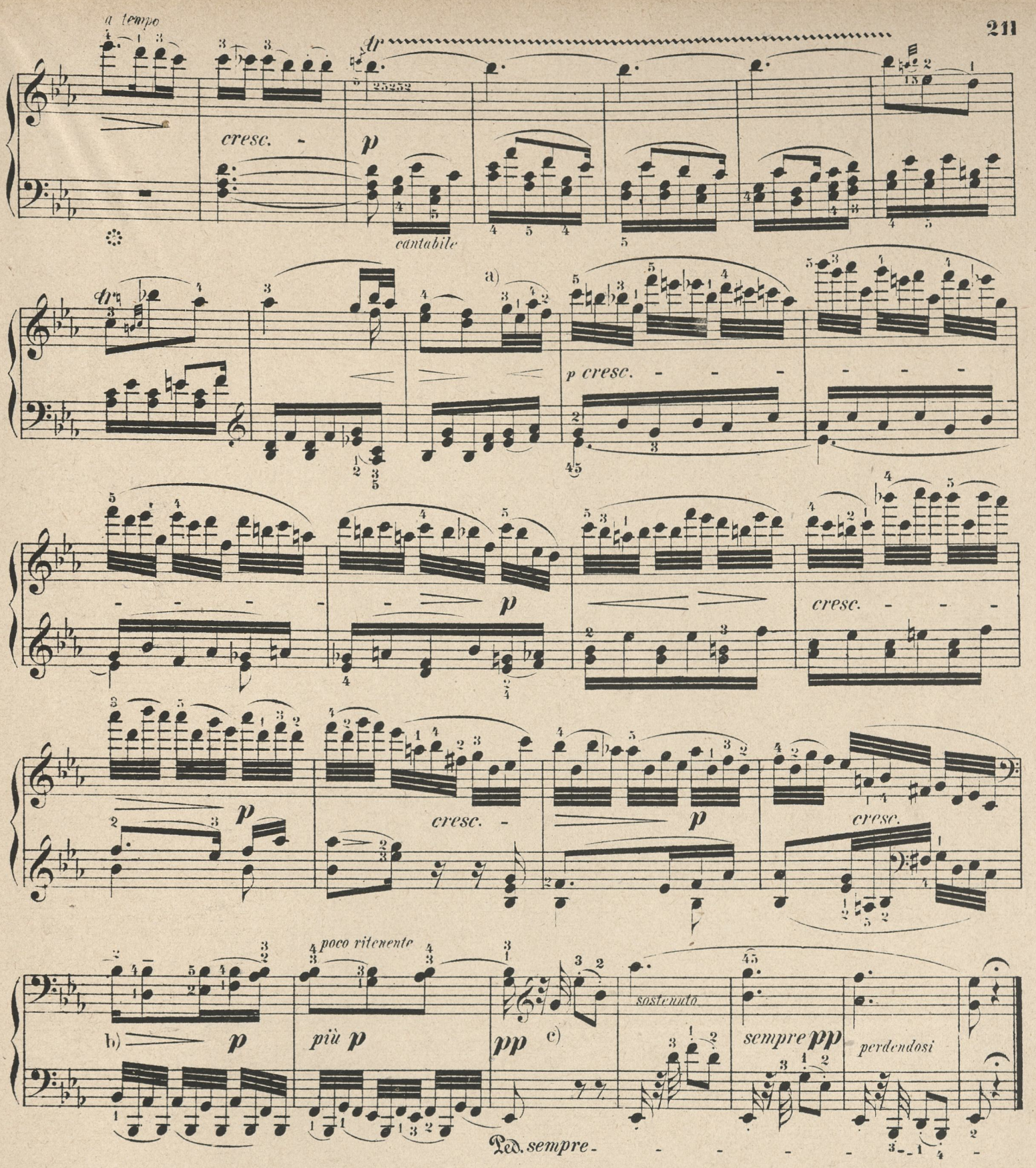
b) Der Eintritt des *G dur* möge von einer kaum merklichen Pause eingeleitet werden, schon um den Querstand von kleiner und grosser Terz dem Ohre zu entziehen.

c) Der unverkennbare Stempel religiöser Weihe, der diesem Stücke wie so manchem der langsamen Sätze in den letzten Quartetten aufgeprägt ist, darf zu keiner nüchtern-asketischen Auffassung verleiten. Im Gegentheile; die glühendste Innigkeit (nicht blos Innerlichkeit) des Ausdrucks hat sich der Reproduction dieses religiösen Charakters zu Diensten zu stellen. Weit entfernt, aus diesem Umstande extravagante Folgerungen ziehen zu wollen, lässt es sich beim Eindringen in den Geist des Meisters doch nicht ignoriren, dass Beethoven Katholik war, während Mendelssohn und Schumann (letzterer weit weniger exclusiv) der protestantischen Confession angehörten.

a) *Dynamic weariness may be accompanied by an abatement in the movement, the same as before a qualitative and quantitative climax were linked together.*

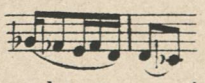
b) *The entrance of* G-major *may be accompanied by a scarcely perceptible rest, if only for the purpose of relieving the ear from the false relation of a minor and major third.*

c) *The indelible stamp of religious solemnity, which is characteristic of this piece, as of so many slow movements in the last quartets, must not lead to an insipid ascetic conception. On the contrary, the most glowing ferver of expression (not inwardness only) must tender its service in the reproduction of this religious character. Be it far from me to draw extravagant conclusions from this circumstance, nevertheless, upon entering into the spirit of the Master, it cannot be ignored that Beethoven was a Catholic, while Mendelssohn and Schumann (the latter one far less exclusively) belonged to the Protestant Faith.*



a) Der Herausgeber hält von hier ab das Tempo ein wenig zurück, um die Figuration mannichfaltiger nüanciren zu können. Dieselbe erinnert — natürlich nur *en miniature* — an jene erhabene Variation im Adagio der Sonate **Op. 106** und verlangt auch hier gleiches Vermeiden indifferenter Tändelei wie überspannter Accenthäufung: *ondeggiando* würde ein passender Ausdruck für den Vortrag sein.

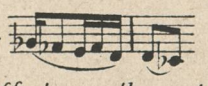
b) Der Bass ist Träger der Melodie:



c) In dem Anschlag dieser Achtel versuche man eine ähnliche Wirkung auf dem Klaviere hervorzubringen, als durch die *„sons harmoniques“* (Flageolettöne) auf der Pedalharfe erzielt wird. Auf einem Erard'schen oder Bechsteinschen Flügel ist dieses Experiment unbestreitbar möglich. Der Autor hat für die lezten fünf Takte ununterbrochen Aufhebung der Dämpfung vorgeschrieben: die verwandten Harmonieen sollen ätherisch in einander verschwimmen und das abstrakt-musikalische Interesse sich dem dynamisch-poetischen Eindrucke unterordnen. Einem ähnlichen Beispiele von solcher Intention sind wir bereits im zweiten Satze (zweiter Repetitionstheil) der Sonate Op. **101** begegnet.

a) *The editor retards the tempo here a little, in order to shade the figuration with greater variety. It recalls (of course, only in miniature) that sublime variation in the adagio of the Sonata* **Op. 106**, *and requires likewise here the same avoiding of indifferent trifling as well as an eccentric and overloaded accentuation: ondeggiando would be an appropriate expression for the delivery.*

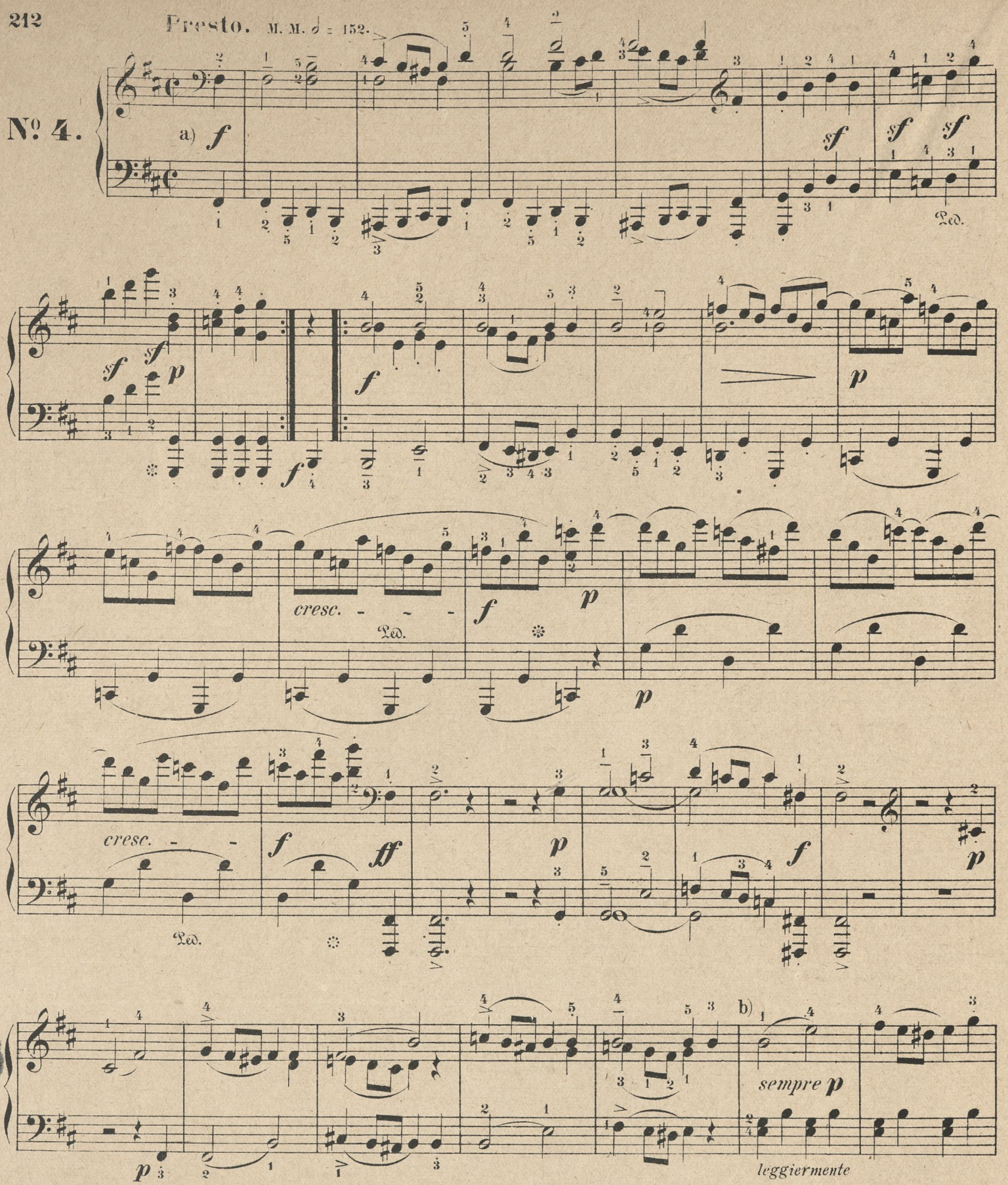
b) *The bass carries the melody.*



c) *Try to produce a similar effect on the pianoforte when striking this eighth-note as is obtained by the harmonic tones (flageolet-tones) on the pedal harp. This experiment is undoubtedly possible on a grand piano of Erard or Bechstein. The author has directed for the last five measures uninterrupted raising of the dampers, the harmonies related to each other must blend etherially, and the abstractly musical interest must subordinate itself to the dynamic-poetic impression. A similar example of such intention has been met with already by us in the 2nd movement (2nd repetition part) of the* **Sonata Op. 101**.

Nº 4.

Presto. M. M. ♩ = 152.



a) Es nimmt eigentlich Wunder, dass dieses brillante Scherzo (dem Rhythmus nach die Bach sche „*Bourrée*“) von den Klaviervirtuosen für den Conzertvortrag bisher noch nicht benutzt worden ist. Die Schwierigkeiten einer correkten und wirkungsvollen Ausführung sind im Verhältniss zur „Dankbarkeit“ der Aufgabe nur gering. Man achte darauf, alle Viertel, die nicht mit Bindebögen versehen sind, namentlich im *forte* sehr scharf und kurz abzustossen, auch die mit *sforzato* bezeichneten, soweit es hier der stärker auszuübende Druck des Fingers gestattet.

b) Die nächsten acht Takte müssen etwas beschleunigt werden, wenn sie nicht steif oder schleppend klingen sollen; beim *forte* = Eintritt kehre man in die ursprüngliche Bewegung zurück.

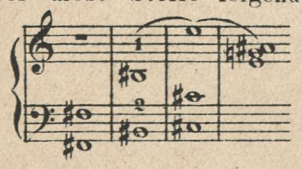
a) *It is somewhat to be wondered at that this brilliant Scherzo (the* “Bourrée” *of Bach, according to the rhythm) has until now not been brought forth by piano virtuosi for concert purposes. The difficulties of a correct and effective execution are only trifling, in proportion to the gratification of the task. Take care to detach very sharply. and shortly, particularly in the* forte, *all quarter-notes that have no legato-slurs; likewise those marked with* sforzato, *so far as the stronger pressure required from the finger permits.*

b) *The next eight bars must be somewhat accelerated, if they are not to sound stiff or dragging: at the entrance of the* forte, *retur.. to the original time.*

Un poco più mosso, ma molto tranquillo.

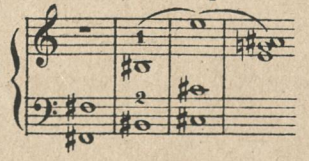
a) Das *„Trio“* oder besser *„Alternativo“* muss in einem gewissen dämmerhaften Halbdunkel gehalten werden, beinahe schattenhaft am Ohre des Zuhörers vorübergleiten. Insbesondere vermeide man es, die symmetrischen Umrisse der einzelnen Perioden irgendwie zu markiren.

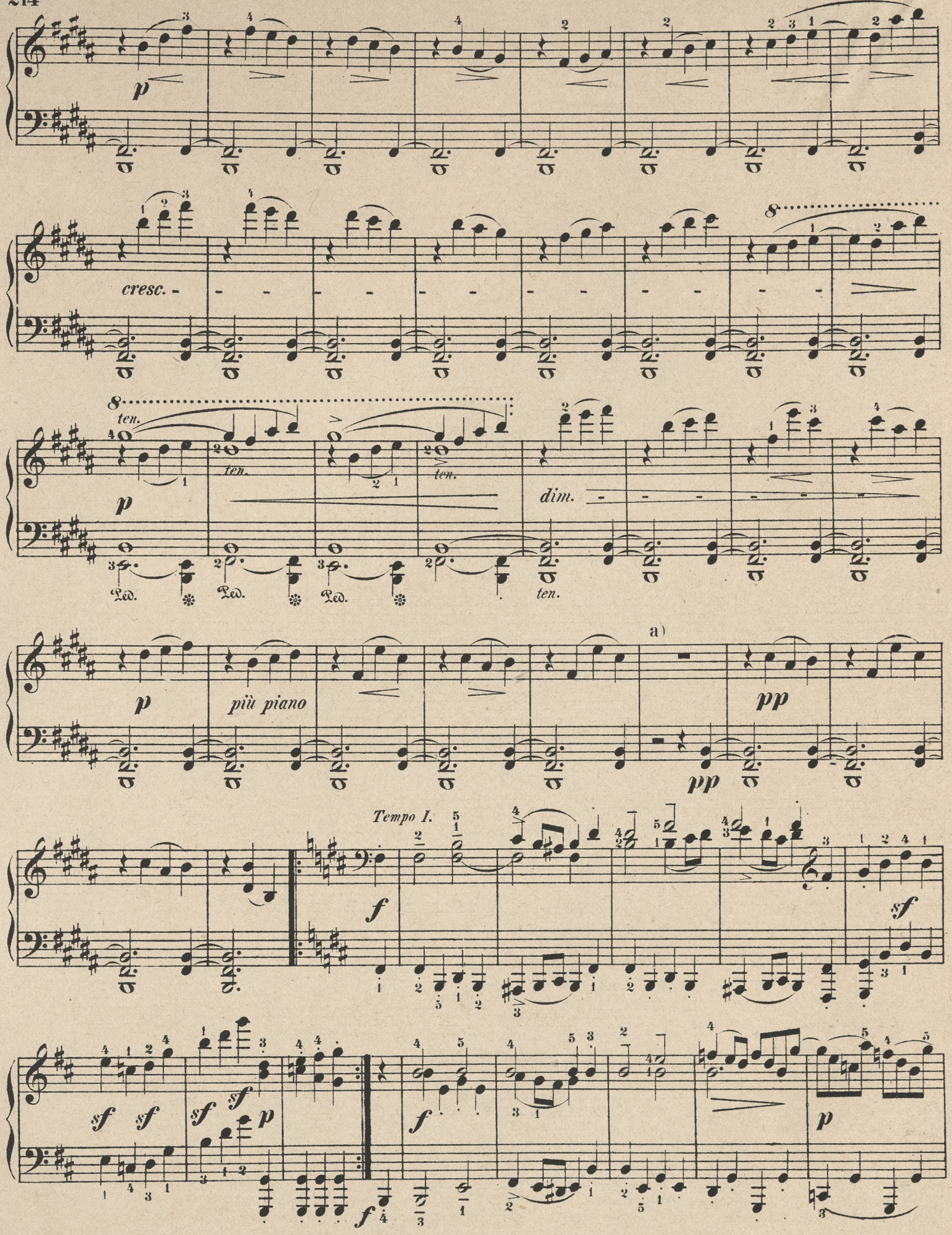
b) Um ein möglichstes *„Legato“* zu erreichen, vertheilt sich der Herausgeber diese Stelle folgendermaassen in die beiden Hände:



a) *The* “trio,” *or rather* “alternativo,” *must be kept as it were in a dusky dawn; it must pass the ear of the listener like a shadow. Be particular to avoid marking in any way the symmetrical outlines of the separate periods.*

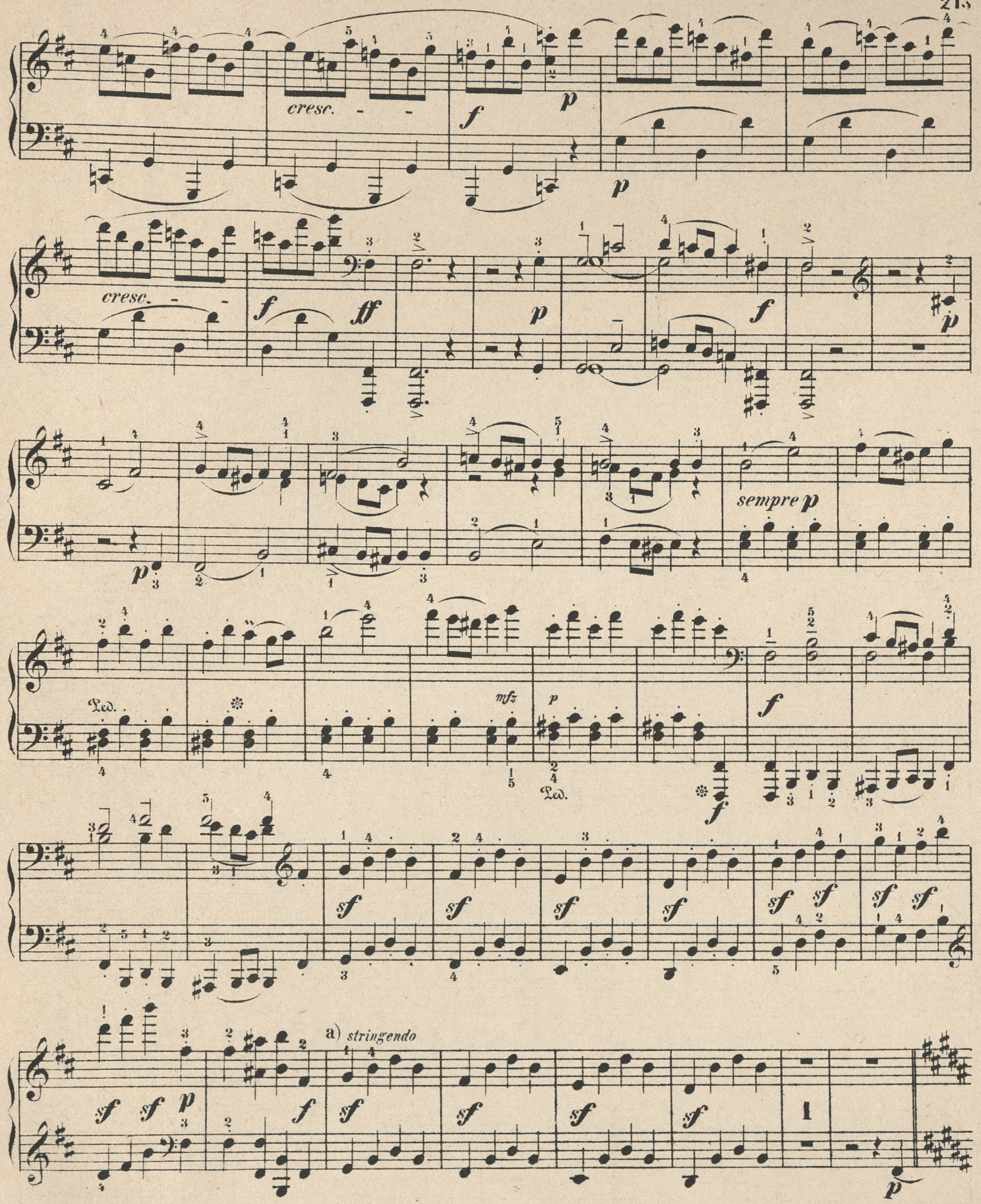
b) *In order to attain the utmost legato possible, the editor has distributed this place between both hands as follows:*





a) Das *ritardando,* zu welchem sich der Spieler am Schlusse berufen fühlen möchte, ist, wie an den intercalirten Verlängerungstakten ersichtlich, vom Autor bereits in den Text selbst hinein componirt worden.

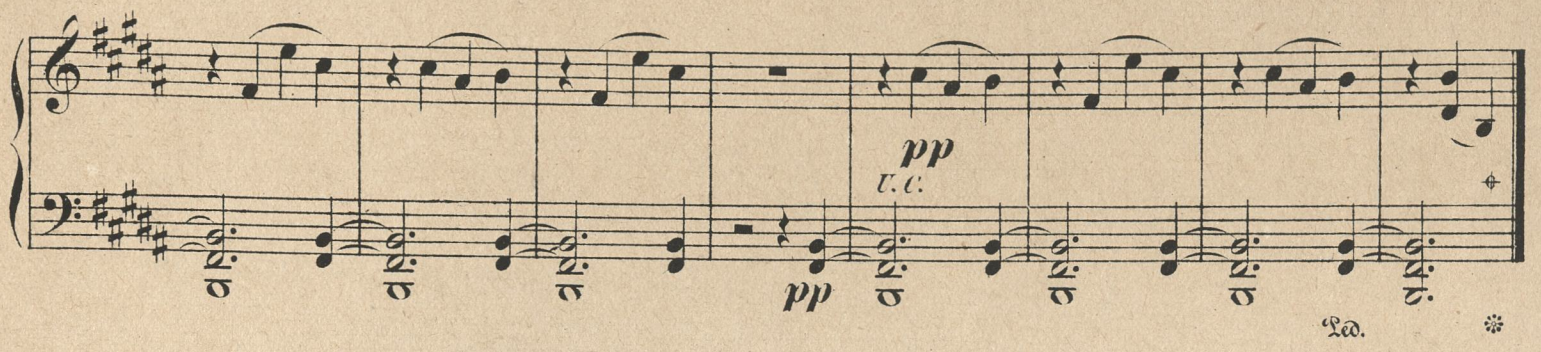
a) *The* ritardando, *with which the player might feel induced to close, has already been composed into the text by the author himself, as is evident from the intercalated lengthening-measures.*



a) Einige Musiker wollen diese capricciöse Wiederholung (eine Art „Epiphora“) welche sich beim ersten Male nicht vorfindet, für eine Irrung des Manuscriptes ausgeben. Wir begegnen aber öfters bei Beethoven ähnlichen Varianten, die keinesfalls blos aus der Langeweile, bereits Notirtes nochmals mechanisch niederzuschreiben, entstanden sind. Vielmehr ist dieser Annex von sechs Takten ein logisches Gegenstück zu der in der letztvorhergehenden Anmerkung besprochenen Erweiterung am Schlusse des *Dur*-Zwischensatzes. Die Priorität des Einfalls ist sicher in jenem zu suchen und der Geschmack daran hat den Componisten bewogen, ihm ein nachträgliches Pendant im Hauptsatze zu geben.

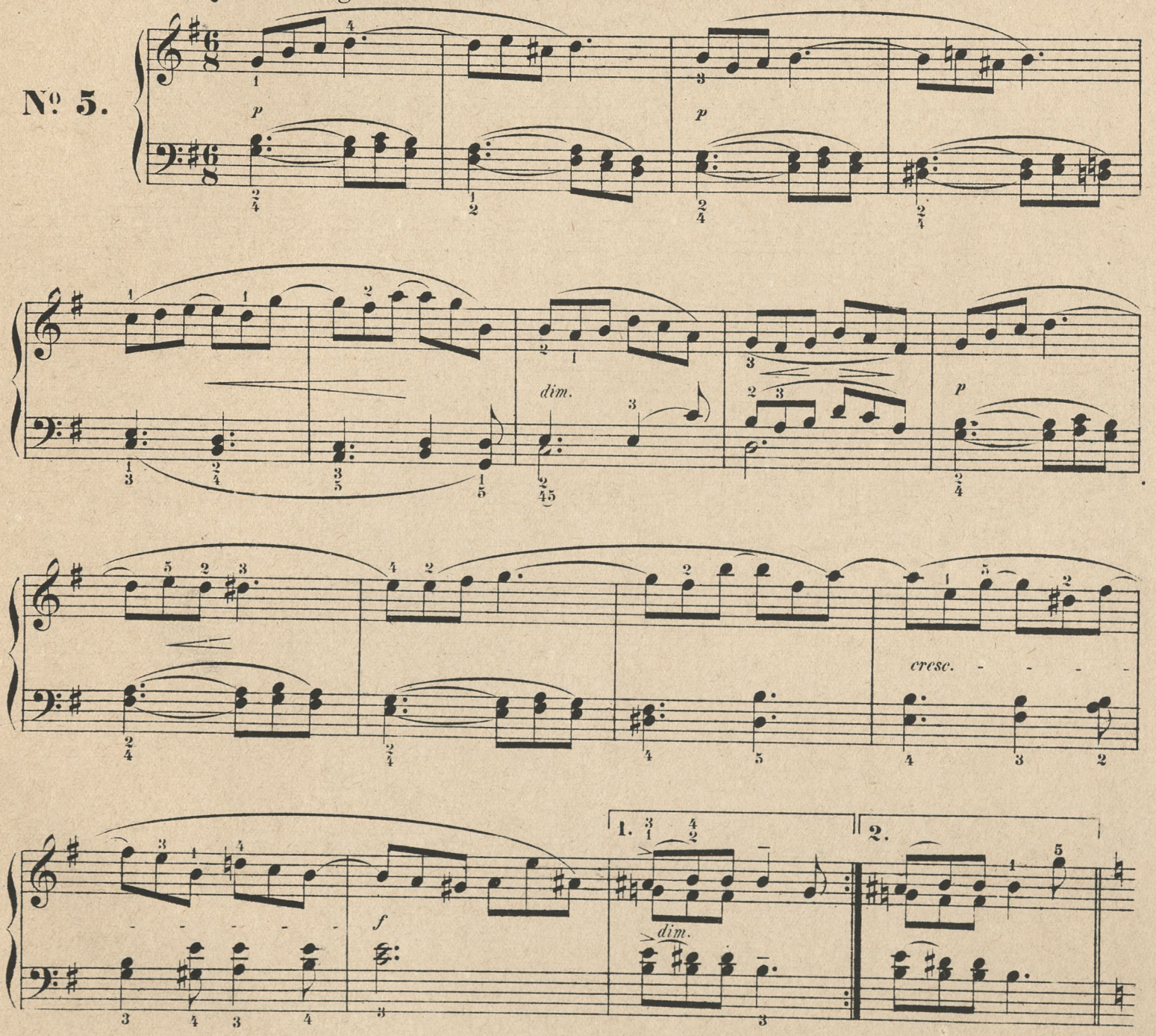
a) *Some musicians claim that this capricious repetition (a kind of "Epiphora") which does not appear at the first time, is an error in the manuscript. We often meet, however, in Beethoven similar variations, which by no means owe their existence simply because of the weariness of writing down again mechanically what has already been written. Moreover, this annex of six bars is a logical counterpart to the enlargement at the close of the E-major episode, of which mention has been made already in the last annotation. The priority of invention rests certainly in the former, and the composer's penchant for it has induced him to add to it a subsequent pendant in the principal movement.*

p
ten.
ten.
cresc.
ten.
U. C.
pp
pp
cresc.
p
Ped. Ped.
cresc.
8
ten.
p
ten.
dim.
p
più piano



Nº 5.

a) **Quasi allegretto.** M. M. ♩. = 96.



a) Der Character dieses Stückes lässt sich am passendsten mit „Idyll“ bezeichnen. Man spiele es möglichst zart und ruhig.

a) *The character of this piece may be appropriately designated as an “Idyll.” It should be played with the utmost possible tenderness and tranquillity.*

a)

soave

cresc.

rf

dim.

Ped. Ped.

a tempo

poco riten.

p

p

poco cresc.

p

poco cresc.

p

a) Ein verständig überlegter Pedalgebrauch dürfte der Wirkung dieser Episode in der Unterdominante zum Vortheil gereichen.

a) *An intelligently considered use of the pedal might prove advantageous in the sub-dominant for making effective this episode.*

Nº 6.

a) **Presto.** M.M. 𝅗𝅥 = 126–132.

f *fz*

Andante amabile e con moto. ♪ = 126.

ten. *ten.* *ten.*

p *p*

Ped. Ped. Ped.

ten.

b)

c)

p *grazioso* *p*

a) Das stürmische Ritornell zu Anfang und Ende ist einfach als ein instrumentales Vor- und Nachspiel zu dem „Lied ohne Worte“ zu betrachten, das von diesem allerdings etwas wunderlichen Rahmen eingefasst ist. Übrigens begegnet man solchem Contraste (lustiges Vorspiel zu einem melancholischen Liede) häufig in Volksweisen, sowohl romanischen als slavischen, namentlich in der „Serenadengattung,“ zu der man vorliegendes Stück rechnen kann.

b) a (*F dur*-Akkord) ist kein Druckfehler. An vielen Stellen seiner letzten Werke (neunte Sinfonie, *Missa solennis*, u. s. w.) bestreift der Meister das Gebiet der dorischen Tonart (deren Skala bekanntlich kleine Terz und grosse Sexte vereinigt.)

c) Dieses Ritornell trage man spielender d. h. flüssiger und etwas lebhafter vor.

a) *The stormy ritornello at the beginning and close has been considered simply as an instrumental prelude and postlude to the “song without words,” which is contained in this, indeed, somewhat curious frame. We meet, however, such contrasts (a joyful prelude to a melancholy song) frequently in Volks-songs, Roumanic as well as Slavonic, particularly in the species Serenades; to which species the preceding piece may be said to belong.*

b) *A (chord of* F-*major) is no misprint. At many places in his last works (Ninth Symphony, Missa Solennis, etc.,) the Master touches the domain of the Doric Mode (the scale of which, as is well known, embraces a minor third with a major sixth).*

c) *Deliver this ritornello in a playful manner; that is, more flowingly and somewhat more animated.*

a)

cresc.

dim.

b)

più p

pp

Una Corda

ten.

ten.

legatissimo

cresc.

p cresc.

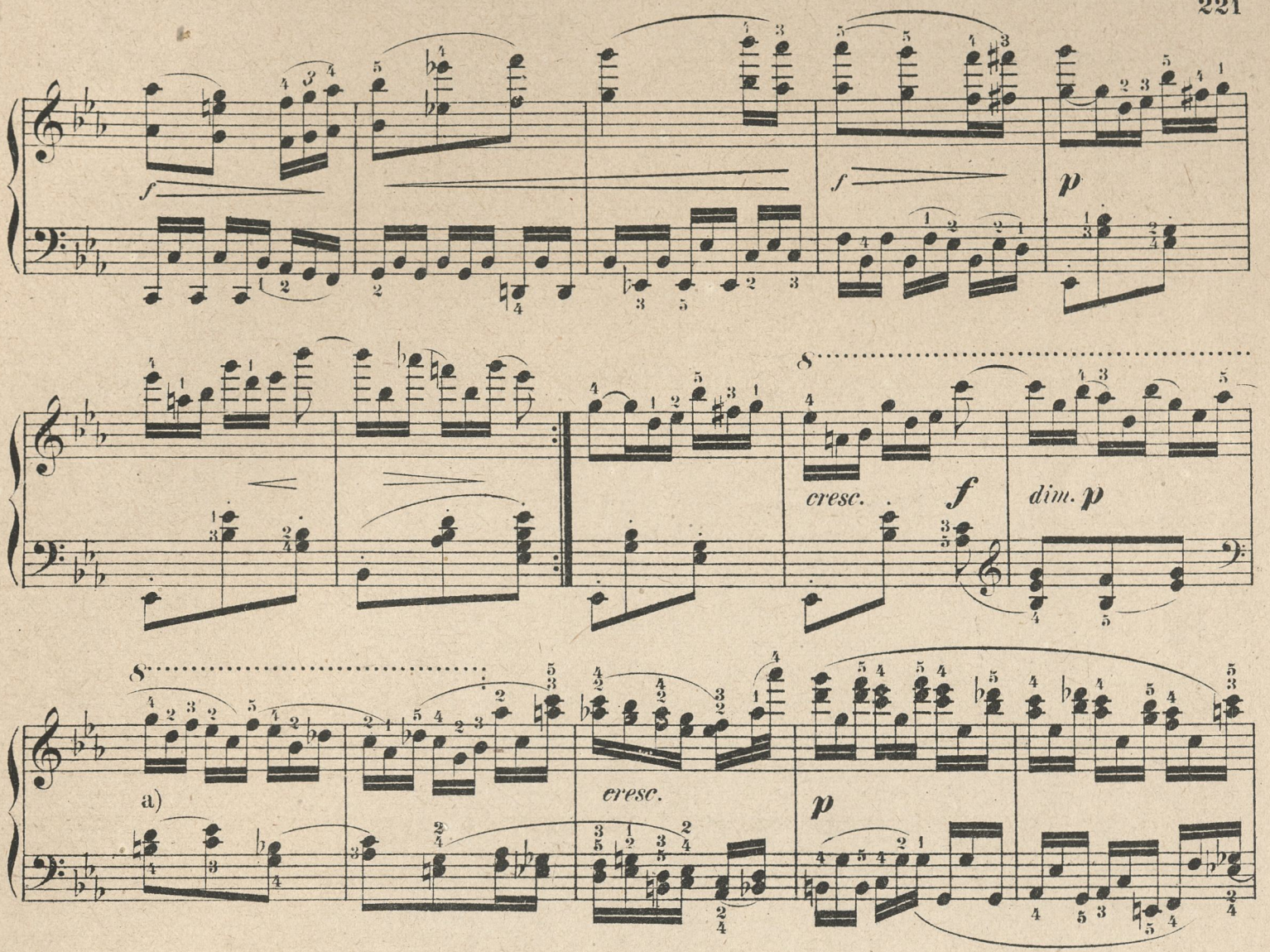
con anima

a) Wir wollen nicht entscheiden, ob diese folgenden drei Takte nicht nach Wiederholung des ersten Theiles nur an die Stelle der drei vorhergehenden zu treten hätten. Derselbe Fall präsentirt sich im zweiten Theile. Es ist möglich, dass der Autor im Manuscripte die Bezeichnung mit Imo und IIda volta — in der sonst üblichen Weise — vergessen haben könnte. Der Herausgeber neigt sich zu dieser Ansicht, wagt aber nicht ihr unbestreitbare Gültigkeit beizulegen.

b) Der herrschende dreitaktige Rhythmus, wird hier durch eine nur zweitaktige Periode unterbrochen. Sie ist geeignet, in das langsamere Tempo des *Canto* zurückzulenken.

a) *We shall not undertake to decide whether or no these following three bars should only be substituted for the three preceding ones, after the repetition of the first part. This case presents itself in the second part. There is a possibility that the author might have forgotten in the manuscript to mark prima and seconda volta, in the usual manner. The Editor leans towards this opinion, but does not venture to claim for it absolute authority.*

b) *The dominating three-measure rhythm is interrupted here by a period of only two measures. It is available as leading back into the slower tempo of the canto.*



a) Das vom Componisten vorgeschriebene *piano* (*crescendo* soll erst im dritten, also dem Schlusstakte der stets dreitaktigen Phrase eintreten) schliesst natürlich feinere Ausdrucksschattirungen nicht aus. Um eine schöne Declamation dieser Melodie zu erlernen, empfehlen wir dem Spieler das Studium des berühmten Liederkreises **Op. 98** „an die ferne Geliebte," mit welchem diese letzte Bagatelle eine wesentliche Stimmungsverwandtschaft zeigt.

a) *The piano prescribed by the composer (crescendo is to enter only in the third, that is, the closing bar of the constant three-measure phrase) does not, of course, exclude nicer shadings of expression. To acquire a beautiful declamation of this melody, we recommend to the player the study of the celebrated "Liederkreis", Op. 98, "An die ferne Geliebte", with which this bagatelle shows itself to possess a material similarity of sentiment.*

Rondo a Capriccio

für das Pianoforte
von

L. van BEETHOVEN.
Op. 129.

(Nachgelassenes Werk.) a)

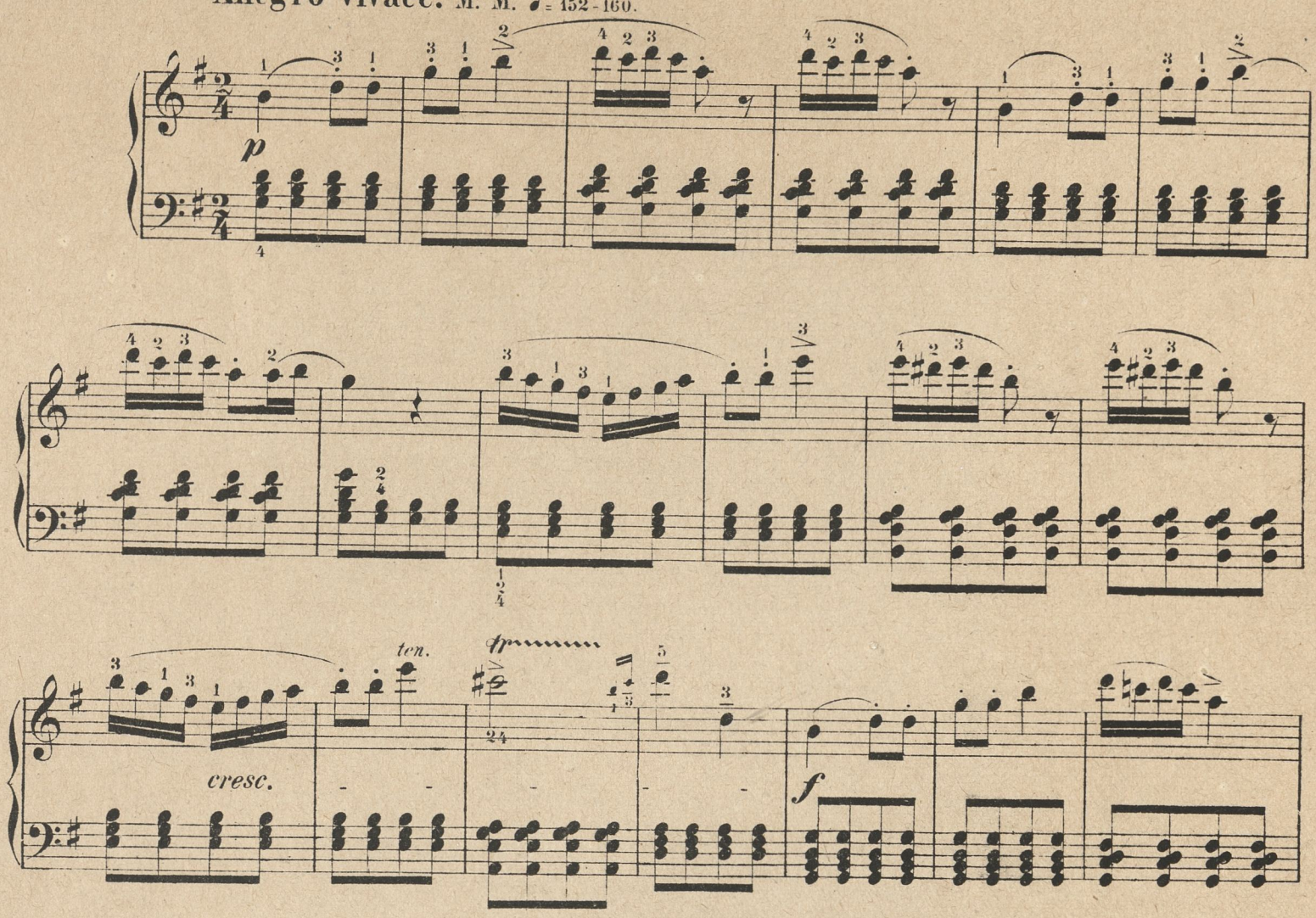
Rondo a Capriccio

for the Pianoforte
by

L. van BEETHOVEN.
Op. 129.

(Posthumous Work.) a)

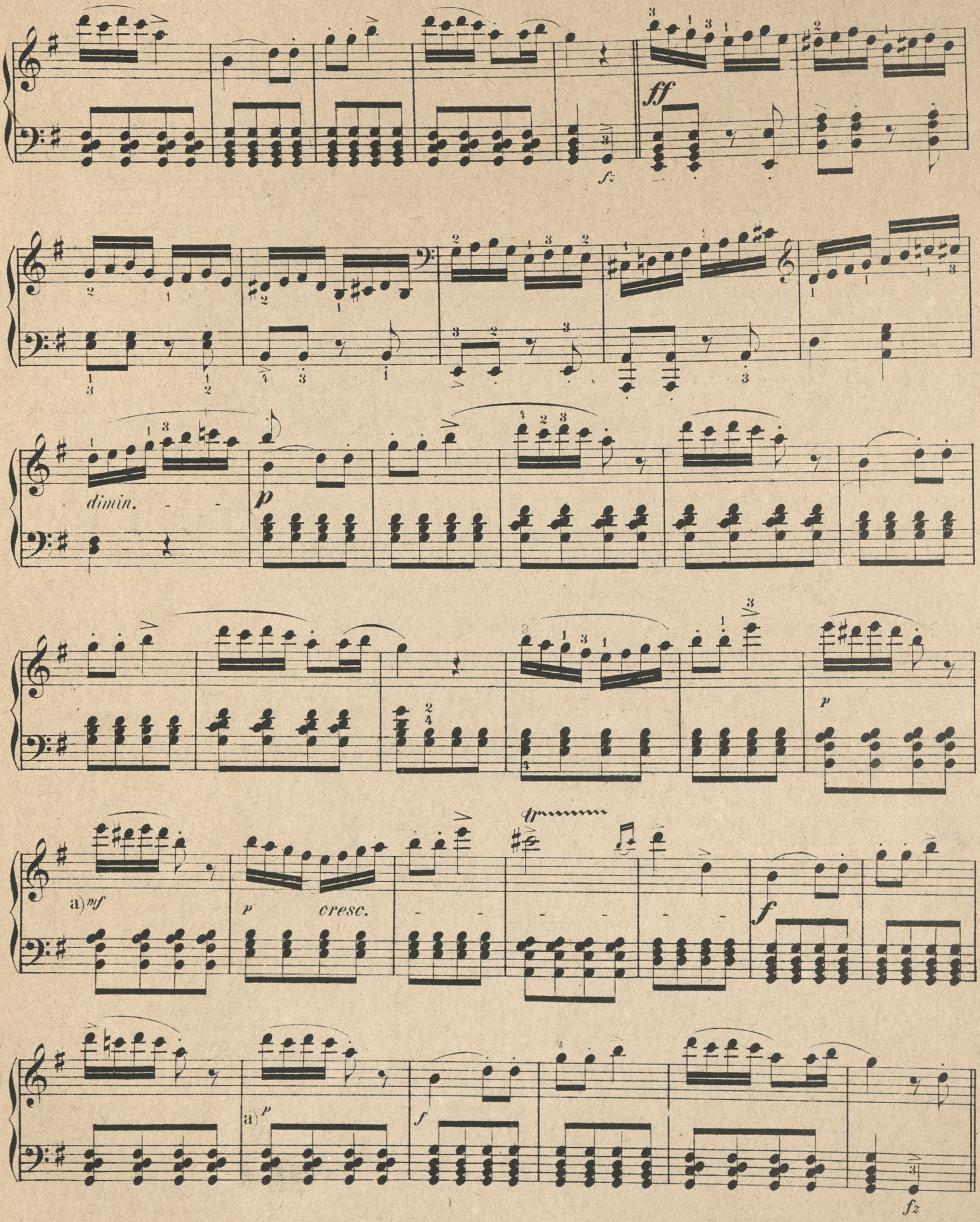
Allegro vivace. M. M. ♩= 152-160.



a) Die Opuszahl Op. 129 verdankt sich dem Verleger, nicht dem Autor dieses in seinem Nachlasse vorgefunden, bisher unverdienter Weise ziemlich unbekannt gebliebenen Werkes. Der Verleger hat mit seiner Bezifferung übrigens keinen so anachronistischen Irrthum begangen, als die Beethoven-Glossatoren, unbegreiflicher Weise auch Herr v. Lenz in seinem mit so geistvoller, eingehender Wärme geschriebenem „kritischen Kataloge" einreden wollen. Letzterer, von uns des Häufigen citirt und dem Spieler empfohlen — bei allen Unvollkommenheiten bleibt sein Buch das beste, das scharfsinnigste, reichhaltigste, gewissermaassen objectivste, das über den grössten aller Tondichter in irgend welcher Sprache verfasst worden ist — sagt mehr als lakonisch-drakonisch: 449 Takte, aus frühester Zeit und ohne Interesse. Eine Blasphemie, würdig des Kalmucken Oulibicheff und höchstens mit der Annahme zu entschuldigen, Herr v. Lenz habe diese wahrhaft klassische Humoreske Beethovens weder lesen gewollt, noch spielen oder hören gekonnt. Dieselbe macht allerdings bedeutendere Ansprüche an die mechanische und z. B. auch rhythmische Ausbildung des sich damit befassenden Spielers, als bei oberflächlichem Durchblättern den Anschein gewinnen mag. Nicht blos übrigens aus diesem äusserlichen Grunde, sondern aus einer Menge charakteristischer Züge, die wir im Verlaufe dem Spieler jedesmal an Ort und Stelle signalisiren werden, sind wir veranlasst, dieses *Rondo* für ein *Parergon* der der letzten Schaffensperiode zu halten, und haben es desshalb auch in unsere instructive Ausgabe aufgenommen.

a) *The Opus number, Op. 129, owes its existence to the publisher, not to the author of this work, which was found in his effects and which has remained rather unkown, undeservedly. The publisher has, however, by his enumeration, not committed so anachronistic an error as is claimed by the Beethoven-glossarists, also, as is hardly to be believed, by Herr v. Lenz in his critical "catalogue," which has been written with so much genius and penetrating fervor. The last one, frequently cited by us, and recommended to the player (with all its imperfections his book remains the best, the most penetrative, the most copious, as it were, the most objective, which has been written in any language about the greatest of all tone-poets) says more draconically than laconically: 449 bars, from his earliest period, and without interest." A blasphemy, worthy of the Calmuck Oulibicheff, and can at best be excused by assuming that Herr v. Lenz either did not want to read this truly classic humoresque by Beethoven, or had not the opportunity to play it or hear it. It is true that it makes greater demands upon the mechanical and, for instance, also the rhythmical cultivation of the player studying it, than it may appear by a superficial glancing through it. Not, however, only on account of this exterior reason, but also because of many characteristic traits, which we shall every time in due course indicate to the player when they occur, we have been induced to consider this rondo as a "paragon" of the last creative period, and have for this reason, too, included it in our instructive edition.*

English translation by J. H. Cornell.
Copyright 1892 by Edward Schuberth & Co.



a) Die von uns angedeuteten Modifikationen des Anschlages bei Wiederholung derselben Phrase kann der Spieler nach Geschmacksgutdünken auch umkehren. Unsere Absicht bei dergleichen ist nur die, den Spieler zur Vermeidung trockner Einförmigkeit, zum Nüanzenwechsel anzuregen.

a) *The modification of touch at the repetition of the same phrase, indicated by us, may also be inverted by the player according to his standard of taste. Our intention regarding it, is only to stimulate the player to a change of shading, in order to avoid dry monotony.*

a) Ein so energischer Rhythmus in der Begleitung dürfte sicher nicht zu den Styleigenthümlichkeiten der ersten Schaffensperiode Beethovens gezählt werden können.

b) Durch eine kurze Pause (von der Dauer eines Viertels) wird die Wiederkehr des Themas zierlicher und pikanter eingeleitet, als durch ein *ritardando* in den Übergangstakten. Zugleich erscheint sie uns dem humoristischen Charakter des Stückes entsprechender.

a) *So energetical a rhythm in the accompaniment could certainly not be considered as belonging to the peculiarities of style of Beethoven's first creative period.*

b) *The returning of the theme will be introduced in a more neat and piquant way by a short rest (the duration of a quarter-note) than by a* ritardando *in the transition measures. It appears to us, at the same time, as better corresponding with the humoristic character of the piece.*

cresc.

f

p

f

rinf.

fz

♩= 168.

a) f

sf

p

cresc.

f

dimin.

Led.

b)

p

fp

cresc.

fp

ri - tar - dan - do

f

p

cresc.

Led.

a) Die Wahl des Durmodus der parallelen Molltonart (oder der kleinen Unterterz) für diesen Zwischensatz gilt uns als ein neuer Beweis für die Annahme, eine Arbeit späterer Zeit vor uns zu haben. In einer früheren Schaffensepoche würde der Autor sicher *Es dur* statt *E dur* genommen haben. Die entfernteren Tonartsverwandtschaften hat Beethoven erst in späterer Zeit cultivirt, z. B. in den ersten Sätzen von Op. **97** und Op. **106**

b) Dieser Gruss an Mendelssohns Zukunft muss mit grösstmöglichster Elastizität des Anschlags gespielt werden.

a) *By choosing the Major-modes of the parallel Minor-key (or of the Minor-third below) for this episode, we are given a new proof for the assumption that we have before us a work of the later period. In an earlier creative period, the author would certainly have taken* E-flat-major *instead of* E-major. *The remoter relationship of keys was cultivated by Beethoven only later on, for instance, in the first movements respectively of Op.* **97** *and Op.* **106**.

b) *This greeting to the future of Mendelssohn, must be played with the utmost elasticity of touch.*

Tempo I. ♩= 152.

f

p

molto cresc.

ff

♩= 160.

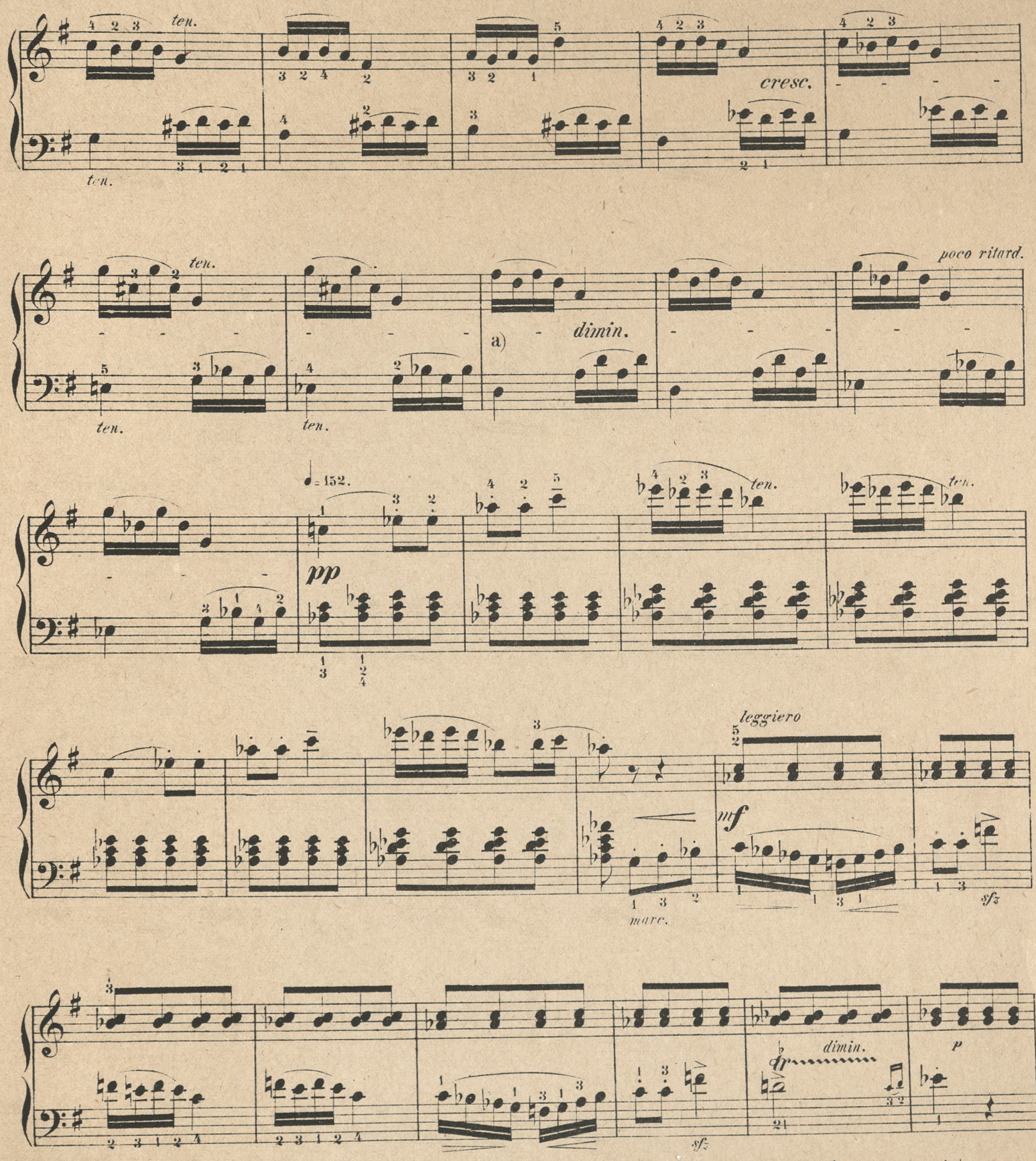
a)

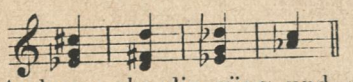
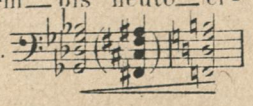
ten.

ten.

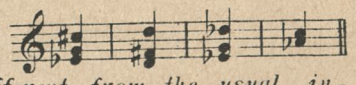
a) Der Spieler rufe sich hier die bekannte Veranlassung zu dieser Humoreske ins Gedächtniss zurück. Auf dem Originale stand von des Meisters Hand die Überschrift: Die Wuth über den verlornen Groschen, ausgetobt in einer Caprice. An dieser Stelle glaubt man fast die Papiere von dem Tische weg durcheinanderfliegen zu sehen, unter denen nach dem verlorenen Gegenstande hastig gesucht wird. Gewiss, der allmächtige Genius dieses Meisters hätte auch eine *Opera buffa* schreiben können, wenn er dazu äussere und innere Veranlassung gefunden.

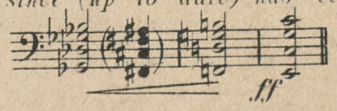
a) *The player should recall here the well known cause which called forth this Humoresque. The original contained the heading, written in the Master's hand: "The rage on account of the lost Groschen, vented in a Caprice." At this place, one imagines almost that one sees the papers flying away from the table, amongst which the lost article has been furiously searched for. It is certain the almighty genius of this Master would have been able to write also an opera Buffe, if he had found an outward or inward occasion for it.*

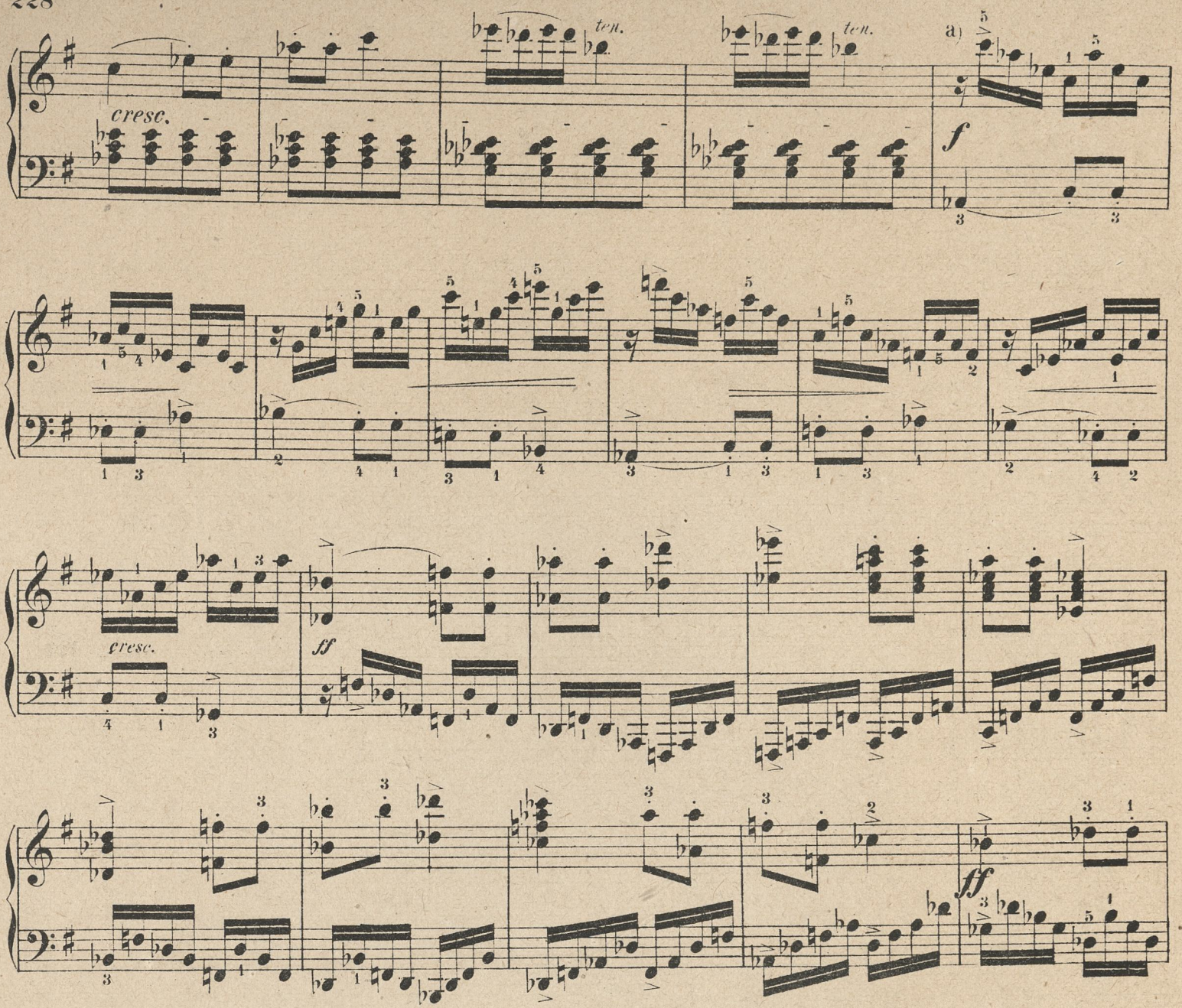


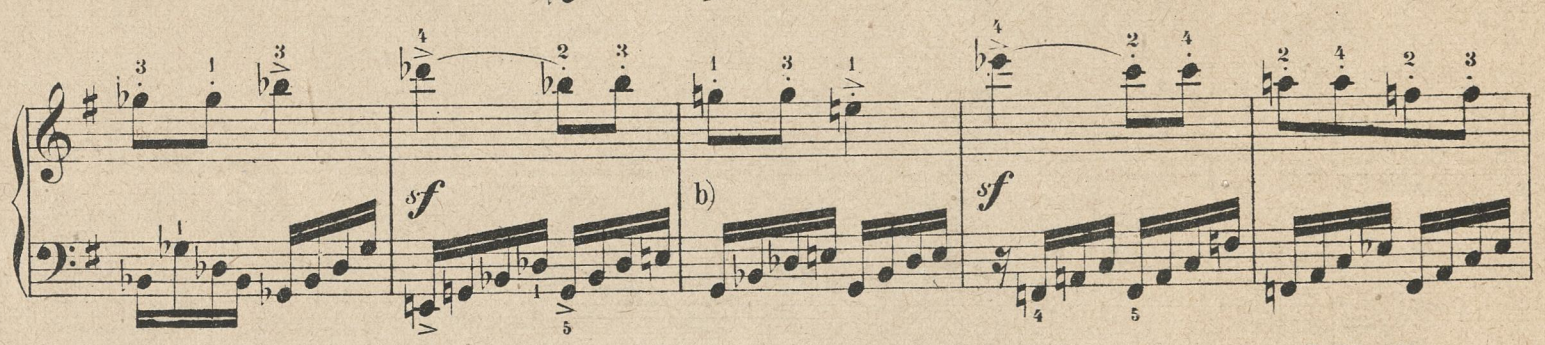
a) Man fasse die Modulationsschritte:  ins Auge. Das ist etwas Anderes als die gäng und gäbe umgekehrte Folge aus *As dur* nach *D dur* und zeugt aufs Neue für unsere chronologische Ansicht. Es fällt uns hierbei ein analoges Exempel aus der *C dur* Messe Op. **86**. bei, wo Beethoven in ähnlicher Weise (durch Umkehrung einer verbrauchten Folge) eine neue modulatorische Progression entdeckt hat, von einer so gewaltigen Kühnheit, dass kein Componist seitdem — bis heute — eine Nachbildung derselben gewagt hat. 



a) *Observe well the modulatory progressions:* 

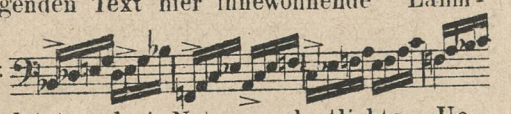
This is something quite different from the usual inversed progression from A-flat major to D-major, and proves anew the correctness of our chronological opinion. We are reminded here of an analogous example from the Mass in C-major, Op. 86, where Beethoven has in a similar way discovered a new modulatory progression (by the inversion of a trite progression), which exhibits such imposing boldness that no composer since (up to date) has ventured an imitation of it. 





a) Da wir im Verlaufe dieses Stückes noch mehreren „Ungewittern" begegnen, so ist es rathsam, das Darstellungsmittel der Beschleunigung des Tempo sparsam anzuwenden, um eine fortwährende Steigerung zu ermöglichen. Der Herausgeber spielt desshalb die folgende Episode noch ziemlich streng (obwohl nicht starr)im Haupttempo, und bedient sich hauptsächlich nur des Wechsels dynamischer Schattirung zur Belebung des Vortrags: die herabsteigende Figuration in jeder Hand (also alternirend) jedesmal ein wenig abnehmen lassend, die aufsteigende an Kraft zunehmend. Pedalgebrauch ist statthaft — unter Wahrung der Reinheit der Harmonie, wie sich versteht.

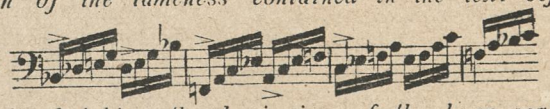
b) In Anbetracht, dass, wenn das Rondo zu Lebzeiten des Autors veröffentlicht worden wäre, derselbe das Manuscript sicher noch einmal vorher einer Revision unterzogen haben würde, schlagen wir folgende Änderung des Basses vor, welche geeignet erscheint, der Figuration die im vorliegenden Text hier innewohnende Lahmheit zu benehmen:



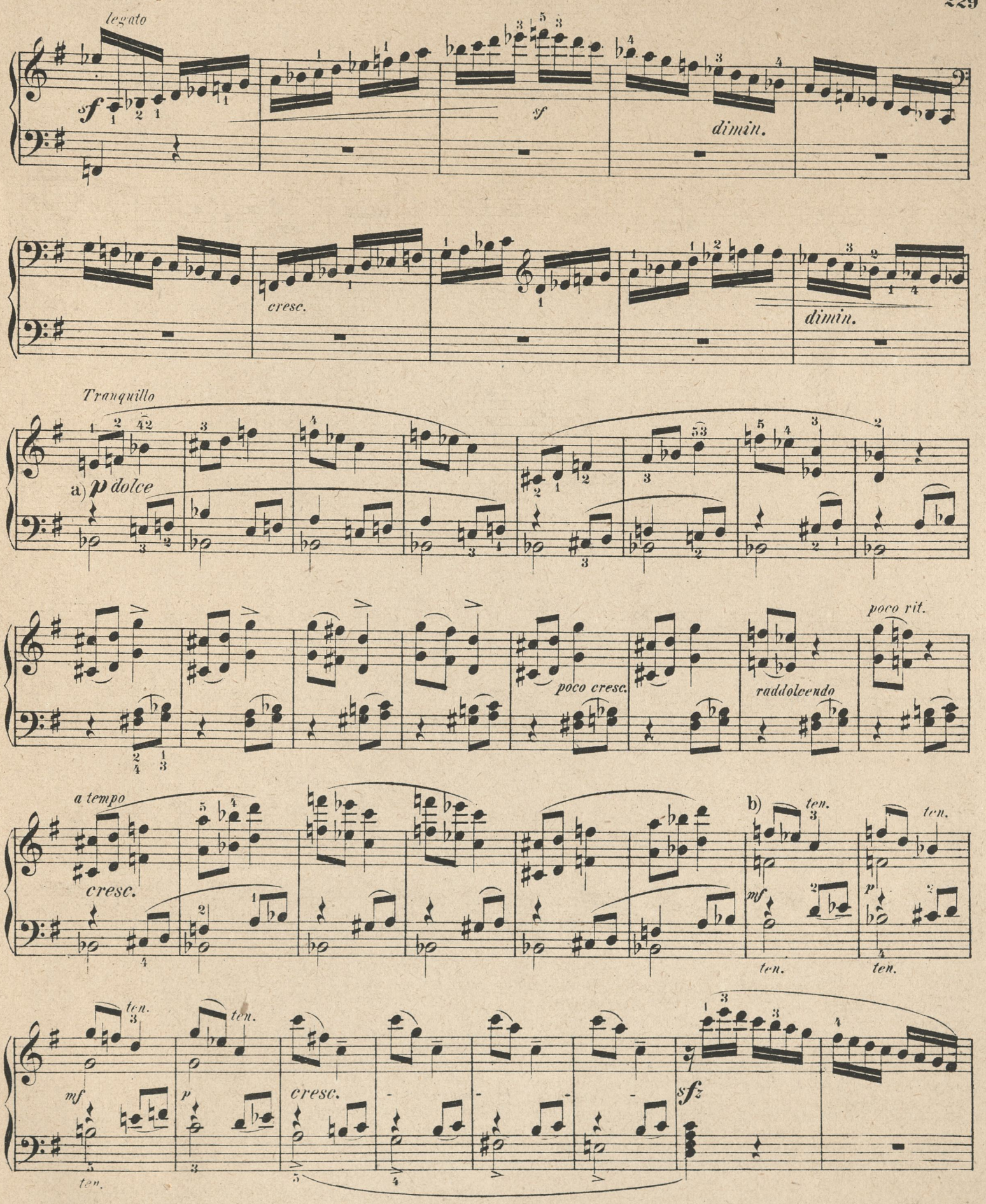
Durch die in den letzten drei Noten verdeutlichte Uebernahme des Anfanges der langen Skala der rechten Hand seitens der Linken, wird ersterer der den Fluss derselben beeinträchtigende Duodezimensprung erspart.

a) *As we shall meet in the course of this piece several "thunder-storms," it will be advisable to employ sparingly the device of tempo-acceleration employed as a representation, in order to make possible a continual intensified acceleration. The Editor, for this reason, plays the following episode still rather strictly, (although not rigidly) in the principal tempo, and only makes use principally of the change of dynamic shading, in order to animate the delivery, permitting the descending figure in each hand (therefore alternating) each time decrease a little in power, and the ascending figure increase a little. The use of the pedal is permissible, of course, while retaining the purity of the harmony.*

b) *Considering, that if the rondo had been published during the lifetime of the author, he would certainly have submitted the manuscript once more to a revision, we propose the following alteration of the bass, which appears calculated to deprive the figuration of the lameness contained in the text before us. thus:*



By the left hand taking the beginning of the long scale of the right hand, which has been illustrated in the last three notes, the right hand will be spared the leap of the twelfth, which is prejudicial to its flow.

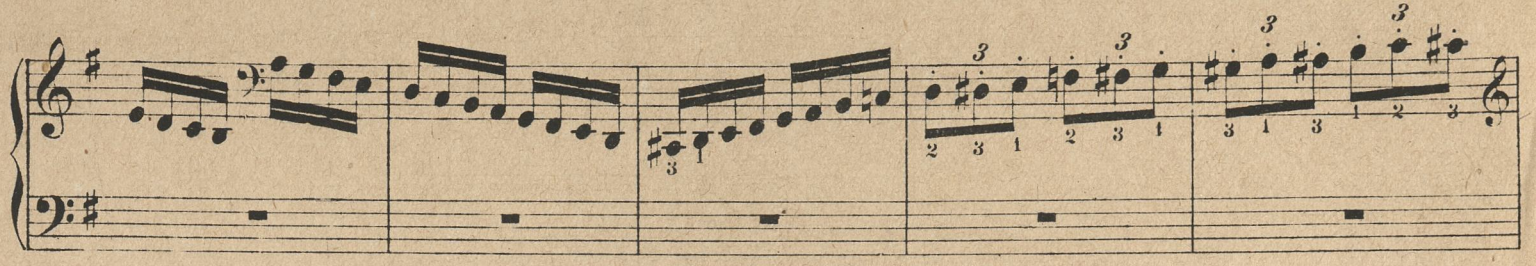


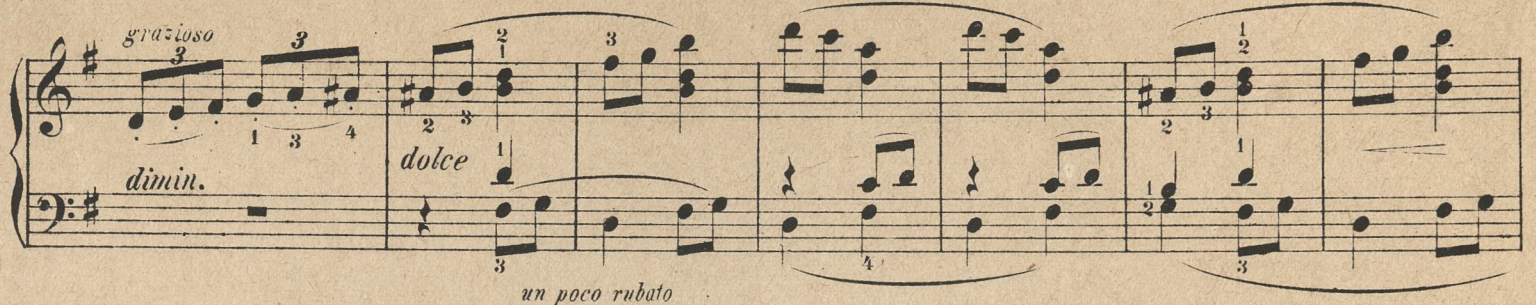
a) Die Selbständigkeit der einzelnen Stimmen in diesen melodischen und rhythmischen Imitationen, welche auch sonst harten Dissonanzen wie z. B. im 9ten und 10ten Takte Wohlklang verleiht, muss jedem Beethovenkenner aufs Neue überzeugen, dass er keine Jugendarbeit vor sich hat.

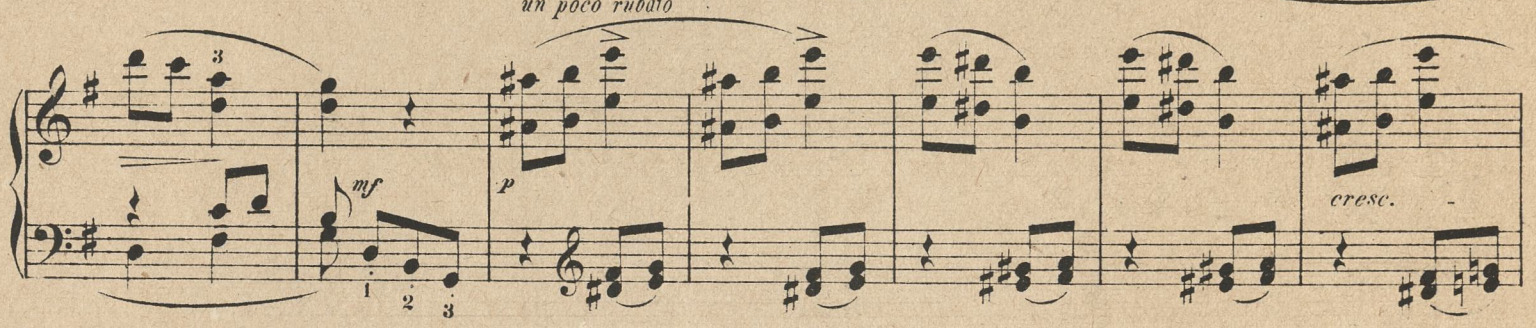
b) Man trenne jedesmal die beiden Achtel von dem darauf folgenden Viertel, jedoch natürlich ohne auffällige Absichtlichkeit.

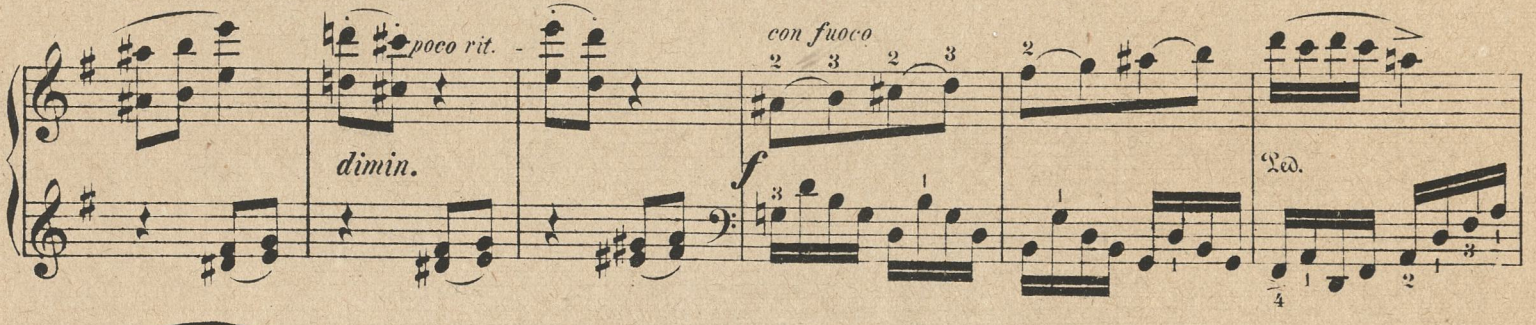
a) *The independence of the separate voices in these melodic and rhythmical imitations, which also otherwise imparts euphony to harsh dissonances, as, for instance, in the 9th and 10th measures, must convince anew every connoisseur of Beethoven that he has not before him a youthful work.*

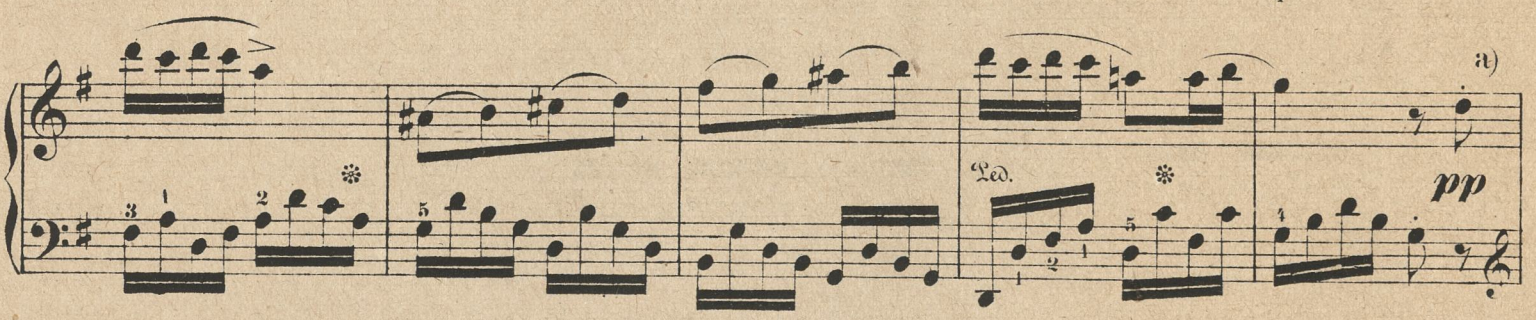
b) *Separate every time the two eighths from the succeeding quarter, of course, without any very evident intention.*

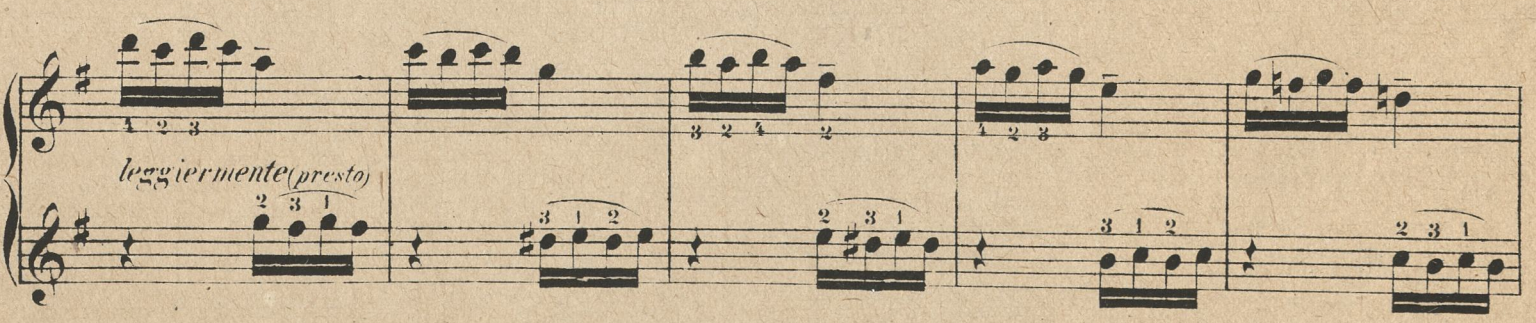






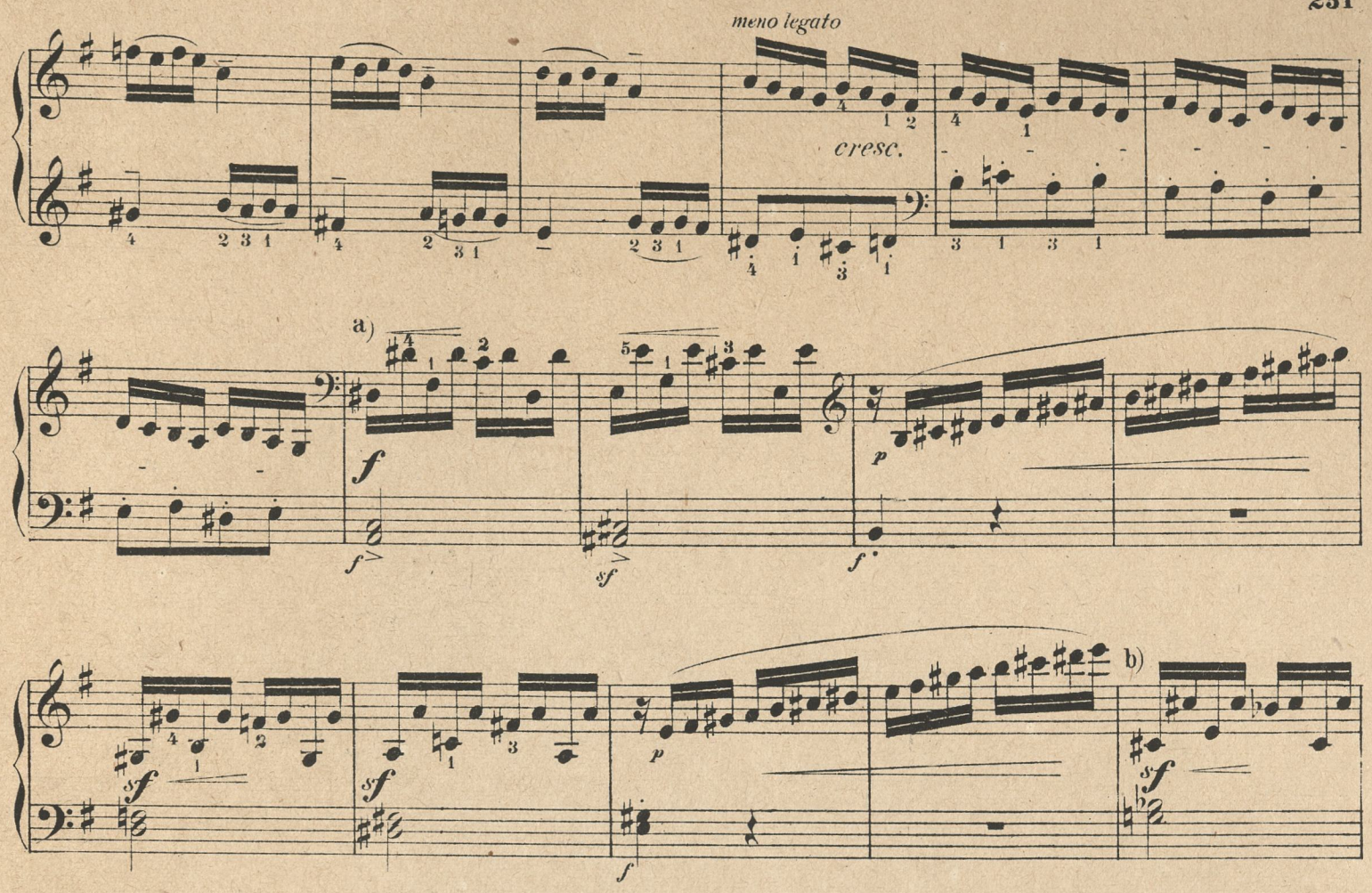






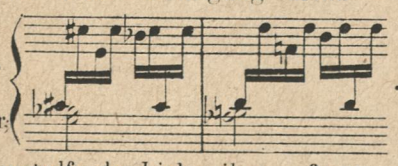
a) Bei zartestem Anschlage muss diese Stelle doch mit einer_koboldartigen_ Geschäftigkeit und Behendigkeit gespielt werden, die dem Charakter des vom Componisten_ vgl. Anm. a) zu Seite **6** verkündeten „Anstoßens“ auch in ihrer Art entspricht.

a) *With the most tender touch this place must, nevertheless, be played yet with a "gnome-like" bustling and agility, corresponding to the character of the "venting one's rage" announced by the composer_ see remark a), page* **6**.



a) Man hüte sich, zu zeitig *fortissimo* zu spielen: die Ansprüche der folgenden Seiten an die physische Kraft des Spielers sind sehr bedeutend. Für die Figur der rechten Hand möchte eine Repetition so mancher Studie aus *Clementi's Gradus ad Parnassum* (Ausgabe von *Carl Tausig*) eine zuträgliche Vorbereitung sein.

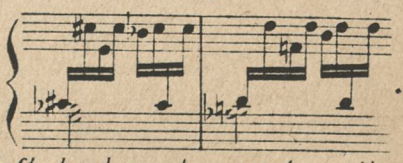
b) Da die Bewegung unter keiner Bedingung erlahmen darf, so schlägt der Herausgeber ermatteten Fingern folgende Erleichterung vor:



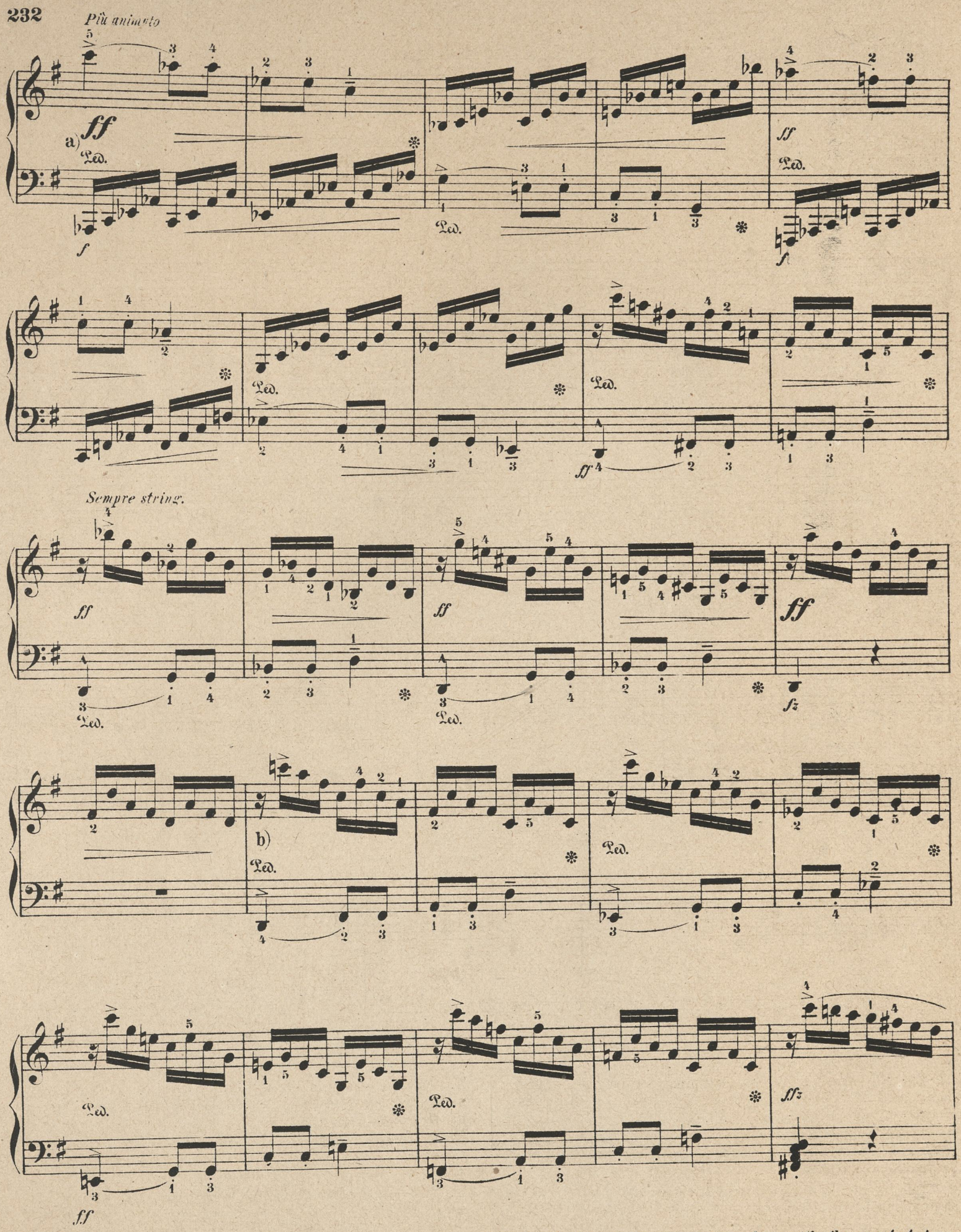
natürlich muss aber die aushelfende Linke ihre fragmentarische Betheiligung an der Figur mit leichtestem Anschlage ausführen.

a) *Take care not to play* fortissimo *too soon: the demands of the following pages upon the physical power of the player are very large. A repetition of many a study from* Clementi's Gradus ad Parnassum *(Edition of* Carl Tausig*) would be an appropriate preparation for the figure of the right hand.*

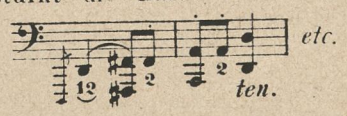
b) *As the movement must not become impeded under any condition, the Editor proposes to wearied fingers the following facilitation:*



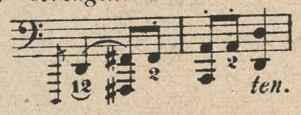
of course, the assisting left hand must execute its fragmentary participation in the figure with the lightest touch.



a) An diesem Punkte ist mit grösster Kraft zu spielen und um die Erregtheit nie zur Erstarrung zu bringen, beobachte man stets jenes dynamische Auf- und Abwogen, von dem wir in Anm. a) zu Seite 8 gesprochen haben.

b) Der Herausgeber verstärkt die Bässe in der linken Hand in dieser Art:  etc.

a) *At this point, one must play with the greatest power, and in order not to let the excitement become chilled, one should always observe that dynamic "waving up and down" of which we have spoken in remark (a) on p. 8.*

b) *The editor strengthens the bass in the left hand in this way:*  etc.

sempre incalzando

a)

f ben marc.

feroce

b)

mf *cresc.* *f*

Ped. ✻

c)

mf *cresc.* *f* *mf* *cresc.*

Ped. ✻ Ped. ✻

sempre stacc.

ff dimin.

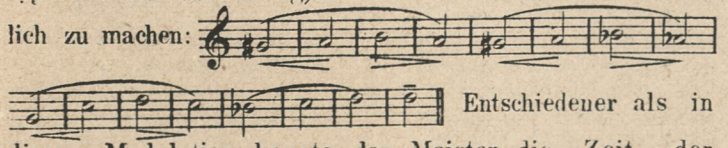
p *pp*

ral - len - tan - do *ca - lan - do*

a) **Für die hier beginnende Culmination des Paroxysmus muss beinahe das doppelte Zeitmaass des Anfangs genommen werden.**

b) **Nicht sowohl auf rein materielle Stärke, sondern auf eine gewisse Art des *Staccato*-Anschlages, die wir „funkensprühend" nennen möchten, kommt es hier an.**

c) **Der melodische Faden (ein und dasselbe mit der rhythmischen Phrasirung) ist mit äusserster Klarheit kenntlich zu machen:**

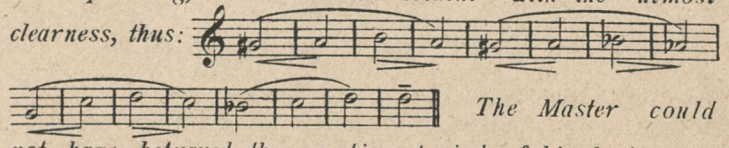


Entschiedener als in dieser Modulation konnte der Meister die Zeit der Entstehung seiner letzten Klavier-Humoreske nicht verrathen.

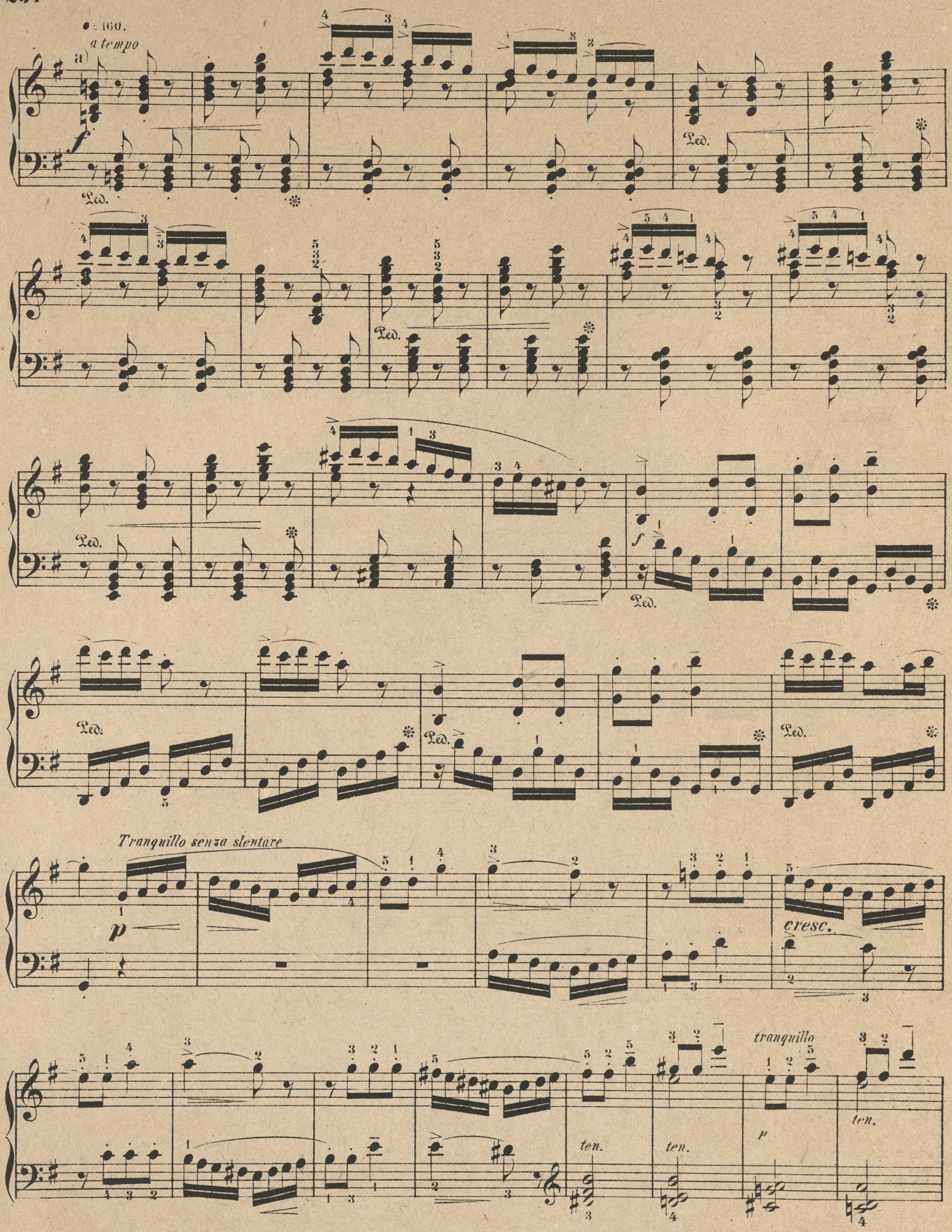
a) *For the culmination of the paroxysm, beginning here, one must employ almost double the tempo given at the beginning.*

b) *It requires here not only a purely material strength, but also a certain kind of* staccato *touch, which we might call "scintillating."*

c) *The melodic thread (which means the same as rhythmical phrasing) is to be made evident with the utmost clearness, thus:*

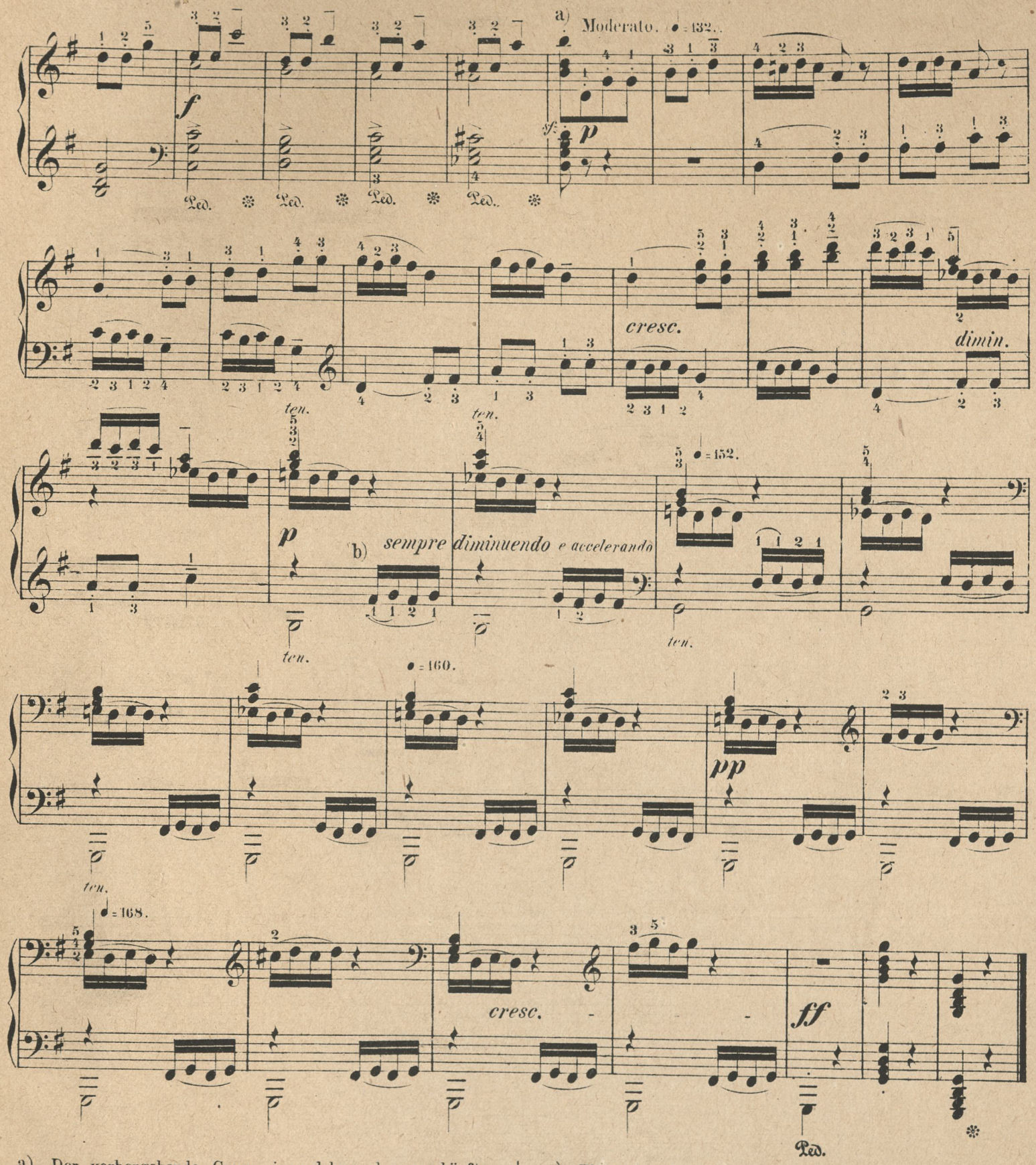


The Master could not have betrayed the creative period of his last pianoforte Humoresque more decidedly than through this modulation.



a) Für die natürlich gegen das Vorhergehende bedeutend zu mässigende Bewegung hat jetzt wiederum höchste Kraft (mit Leichtigkeit verbunden—die Akkorde sind mit emporgehobener Hand zu werfen) einzutreten.

a) *In place of the movement, which is, of course, to be much moderated in comparison with what has preceded, the highest power has now to enter again—combined, however, with lightness—the chords have to be thrown off with the uplifted hand.*



a) Der vorhergehende Canon, in welchem das erschöpfte Wüthen allmälig der Rückkehr der Besinnung zu weichen anfängt, darf im Tempo noch nicht gemässigt werden, obwohl er ohne alle Unruhe zu spielen ist. Erst jetzt hat die Reflexion ihre Obermacht wiedergewonnen; das von uns vorgezeichnete *moderato* ist auch aus technischen Gründen nothwendig, da diese Stelle, mit klarster Durchsichtigkeit gespielt, zu den allerschwierigsten des Stückes gehört und mit einem anderen als unserem „ausgeklügelten" Fingersatze absolut nicht auszuführen ist.

b) Man verwechsle nicht: (g Vorhalt des Leittons beim Dominantakkord) mit: (fis Wechselnote zur Tonika beim Dreiklang.) Das ist ebenfalls eine Feinheit letzter Periode.

a) *The preceding Canon, in which the exhausted rage commences gradually to give way to the return of consciousness, must not yet be moderated in the tempo, although it must be played without any disquietude. Only now reflection has gained its sway: the* moderato *prescribed by us is necessary, even for technical reasons, as this place, if played with the clearest transparency, belongs to one of the most difficult in the piece, and cannot be executed with any other than our "studied out" fingering.*

b) *Do not confound* (*g, suspension of the leading tone of the dominant chord*) *with* (*f-sharp, changing note to the tonic, at the triad.*) *This is again a "nicety" of the last period*

No.		M. Pf.
	Dussek. Ferner	
313	La chasse. F dur	—.50
314	La consolation. B dur	—.60
315	Les adieux. Rondo. B dur	—.90
316	Sonate. Op. 9. Nr. 3. D dur	—.90
317	Sonate. Op. 10. Nr. 2. G moll	—.60
318	Sonate. Op. 35. Nr. 1. B dur	1.20
319	Sonate. Op. 35. Nr. 2. G dur	1.—
51	Band II	3.—
	Einzelne Nummern:	
320	Sonate. Op. 35. Nr. 3. C moll	1.10
321	Elégie harmonique sur la mort du Prince Louis Ferdinand de Prusse, en forme de Sonate. Op. 61. Fis moll	1.—
322	Sonate. Le retour à Paris. Op. 70. As dur	2.—
323	Sonate. L'invocation. Op. 77. F moll	1.40
	Abteilung VIII.	
20/29	**Chopin, Friedrich,** Ausgewählte Werke für das Pianoforte. Bearbeitet und herausgegeben von Wilh. Speidel. 10 Bände	M. 33.—
20	Band I	M. 3.—
	Einzelne Nummern:	M. Pf.
209	Grande Valse brillante. Op. 18. Es dur	—.70
225	Trois Valses brillantes. Op. 34	1.10
233	Valse. Op. 42. As dur	—.70
251	Trois Valses. Op. 64	—.80
255	Deux Valses. Op. 69	—.60
256	Trois Valses. Op. 70	—.80
258	Valse. Op. posth. E moll	—.50
21	Band II	3.—
	Einzelne Nummern:	
202	Trois Nocturnes. Op. 9	—.80
206	Trois Nocturnes. Op. 15	—.70
218	Deux Nocturnes. Op. 27	—.70
223	Deux Nocturnes. Op. 32	—.70
228	Deux Nocturnes. Op. 37	—.70
236	Deux Nocturnes. Op. 48	—.60
242	Deux Nocturnes. Op. 55	—.70
249	Deux Nocturnes. Op. 62	—.70
257	Nocturne. Op. 72. E moll	—.50
22	Band III	3.—
	Einzelne Nummern:	
213	Grande Polonaise brillante. Op. 22	1.50
217	Deux Polonaises. Op. 26	—.70
231	Deux Polonaises. Op. 40	—.70
241	Polonaise. Op. 53. As dur	—.70
248	Polonaise-Fantaisie. Op. 61. As dur	—.70
23	Band IV	5.—
	Einzelne Nummern:	
200	Quatre Mazurkas. Op. 6	—.70
201	Cinq Mazurkas. Op. 7	—.70
208	Quatre Mazurkas. Op. 17	—.70
215	Quatre Mazurkas. Op. 24	—.70
221	Quatre Mazurkas. Op. 30	—.70
224	Quatre Mazurkas. Op. 33	—.70
232	Quatre Mazurkas. Op. 41	—.70
238	Trois Mazurkas. Op. 50	—.70
243	Trois Mazurkas. Op. 56	—.70
246	Trois Mazurkas. Op. 59	—.70
250	Trois Mazurkas. Op. 63	—.60
253	Quatre Mazurkas. Op. 67	—.60
254	Quatre Mazurkas. Op. 68	—.60
259	Mazurka. Op. posth. A moll	—.50
260	Mazurka. Op. posth. A moll	—.50
24	Band V	2.—
	Einzelne Nummern:	
214	Ballade. Op. 23. G moll	—.80
229	Deuxième Ballade. Op. 38. F dur	—.50
235	Troisième Ballade. Op. 47. As dur	—.60
240	Quatrième Ballade. Op. 52. F moll	1—
25	Band VI	2.—
	Einzelne Nummern:	
220	Impromptu. Op. 29. As dur	—.60
227	Deuxième Impromptu. Op. 36. Fis dur	—.60
239	Troisième Impromptu. Op. 51. Ges dur	—.60
252	Fantaisie Impromptu. Op. 66. Cis moll	—.80
26	Band VII	4.—
	Einzelne Nummern:	
203	Douze grandes Etudes. Op. 10	2.50
216	Douze Etudes. Op. 25	2.50
219	Vingt-quatre Préludes. Op. 28	2.—
27	Band VIII	2.—
	Einzelne Nummern:	
211	Premier Scherzo. Op. 20. H moll	1.—
222	Deuxième Scherzo. Op. 31. B moll	1.10
230	Troisième Scherzo. Op. 39. Cis moll	—.80
28	Band IX	2.50
	Einzelne Nummern:	
205	Variations brillantes. Op. 12. B dur	1.—
210	Bolero. Op. 19. A moll	1.—
234	Tarantelle. Op. 43. As dur	—.70
244	Berceuse. Op. 57. Des dur	—.50
29	Band X	6.50
	Einzelne Nummern:	
204	Grand Concerto. Op. 11. E moll	2.50
207	Rondeau. Op. 16. Es dur	1.10
212	Second Concerto. Op. 21. F moll	2.—
226	Sonate. Op. 35. B moll	1.30
237	Fantaisie. Op. 49. F moll	1.—
245	Sonate. Op. 58. H moll	1.80
247	Barcarolle. Op. 60. Fis dur	—.50
	Abteilung IX.	
60/64	**Mendelssohn-Bartholdy.** Ausgewählte Werke für das Pianoforte. Bearbeitet und herausgegeb. v. Percy Goetschius. 5 Bde.	M. 18.90
60	Band I	M. 3.80
	Einzelne Nummern:	M. Pf.
661	Capriccio. Op. 5. Fis moll	—.50
662	Sonate. Op. 6. E dur	—.70
663	Sieben Charakterstücke. Op. 7	—.80
664	Rondo capriccioso. Op. 14. E moll	—.40
665	Fantasie. Op. 15. E dur	—.40
666	Drei Fantasien oder Capricen. Op. 16	—.50
667	Fantasie. Op. 28. Fis moll	1.60
61	Band II	3.90
	Einzelne Nummern:	
672	Drei Capricen. Op. 33	1.—
671	Sechs Präludien und sechs Fugen. Op. 35	2.—
670	17 Variations sérieuses. Op. 54. D moll	1.50
669	Sechs Kinderstücke. Op. 72	1.10
668	Sechs Kinderstücke. Op. 72. Bearbeitung für kleinere Hände	—.40
62	Band III	3.80
	Einzelne Nummern:	
673	Variationen. Op. 82. Es dur	—.40
674	Variationen. Op. 83. B dur	—.40
675	Drei Präludien und drei Etuden. Op. 104	—.80
676	Andante cantabile e Presto agitato. H	—.50
677	Scherzo. H moll	—.30
678	Gondellied. A dur	—.20
679	Scherzo a capriccio. Fis moll	—.40
680	Präludium und Fuge. E moll	—.40
681	Zwei Klavierstücke. B dur, G moll	—.40
63	Band IV	3.40
	Einzelne Nummern:	
686	Capriccio brillant. Op. 22. H moll	—.60
685	Concert I. Op. 25. G moll	—.80
684	Rondo brillant. Op. 29. Es dur	—.60
683	Concert II. Op. 40. D moll	—.80
682	Serenade u. Allegro giojoso. Op. 43. D dur	—.60
64	Band V. Lieder ohne Worte. Heft 1—8	4.—
	Einzelne Nummern:	
687	Heft 1, Sechs Lieder ohne Worte. Op. 19	—.50
688	„ 2, dto. dto. „ 30	—.50
689	„ 3, dto. dto. „ 38	—.60
690	„ 4, dto. dto. „ 53	—.60
691	„ 5, dto. dto. „ 62	—.40
692	„ 6, dto. dto. „ 67	—.50
693	„ 7, dto. dto. „ 85	—.50
694	„ 8, dto. dto. „ 102	—.40
	Abteilung X.	
52	**Field, John,** Ausgewählte Notturnos. Nr. 1—12. Bearbeitet und herausgegeben von Dionys Pruckner	M. 1.20
	Einzelne Nummern:	M. Pf.
324	Nr. 1. Es dur	—.20
325	„ 2. C moll	—.20
326	„ 4. A dur	—.30
327	„ 5. B dur	—.20
328	„ 6. F dur	—.30
	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	M. 15.—
57	Band I	M. 5.—
	Einzelne Nummern:	M. Pf.
700	Zwölf kleine Vortragsstücke	—.90
701	Rondo favori. Op. 11. Es dur	1.—
702	Concertino. Op. 73. G dur	1.20
703	Rondeau: La galante. Op. 120. Es dur	—.60
704	Bagatelles. Op. 107	1.80
705	La bella Capricciosa. Polacca. Op. 55. B dur	—.90
706	Rondo. Op. 109. H moll	—.60
707	Rondo brillante. Op. 56. A dur	1.20
58	Band II	5.—
	Einzelne Nummern:	
708	Sonate. Op. 81. Fis moll	1.80
709	Fantasie. Op. 18. Es dur	1.50
710	Oberons Zauberhorn. Fantasie. Op. 116	1.80
711	Septett für Pianoforte, Flöte, Oboe, Horn, Viola, Violoncell u. Contrabass. Op. 74	2.40
59	Band III	5.—
	Einzelne Nummern:	
712	Rondo. Op. 98. B dur	1.50
713	Concert. Op. 85. A moll	2.10
714	Concert. Op. 89. H moll	2.40
715	Concert. Op. 113. As dur	1.80
	Abteilung XII.	
92/94	**Bach, Joh. Seb.,** Das Wohltemperierte Klavier. Herausgeg. u. bearbeit. von Eugen d'Albert.	
92	Teil I. Mit Bachs Porträt	M. 4.—
93	Teil II	M. 4.—
94	**Bach, Joh. Seb.,** Zwei- u. dreistimmige Inventionen. Herausgegeb. und bearbeitet von Eugen d'Albert	M. 2.—

Die instruktiven Ausgaben klassischer Klavierwerke sind auch in solidem Einband zu beziehen; Preis für jeden Einband M. 7.50

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

Mit einem im vierten Teil enthaltenen Anhang, bestehend aus vier grossen Original-Beiträgen von

Franz von Liszt,

sowie weiteren Spezialetüden von: *W. Bargiel, F. Bendel, J. Brahms, L. Brassin, I. Faisst, St. Heller, A. Henselt, Ferd. Hiller, Th. Kirchner, W. Krüger, Th. Kullak, Franz Lachner, G. Linder, J. Moscheles, J. Raff, C. Reinecke, J. Rheinberger, A. Rubinstein, C. Saint-Saëns* und *O. Scherzer*

Nr. 100 d Erster Teil. 35. Auflage	Neu bearbeitet von Max von Pauer	Geheftet M. 5.50	Gebunden	M. 13.—
Nr. 101 d Zweiter Teil. 37. Auflage		„ M. 5.50	„	M. 13.—
Nr. 102 d Dritter Teil. 20. Auflage		„ M. 5.50	„	M. 13.—

Auf die vorgenannten Preise wird bis auf weiteres ein Teuerungszuschlag von 200 Prozent berechnet; Einbände ohne Zuschlag

Zu beziehen durch die meisten Musikalienhandlungen und Buchhandlungen

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

No.		M. Pf.
	Dussek. Ferner	
313	La chasse. F dur	—.50
314	La consolation. B dur	—.60
315	Les adieux. Rondo. B dur	—.90
316	Sonate. Op. 9. Nr. 3. D dur	—.90
317	Sonate. Op. 10. Nr. 2. G moll	—.60
318	Sonate. Op. 35. Nr. 1. B dur	1.20
319	Sonate. Op. 35. Nr. 2. G dur	1.—
51	Band II	3.—
	Einzelne Nummern:	
320	Sonate. Op. 35. Nr. 3. C moll	1.10
321	Elégie harmonique sur la mort du Prince Louis Ferdinand de Prusse, en forme de Sonate. Op. 61. Fis moll	1.—
322	Sonate. Le retour à Paris. Op. 70. As dur	2.—
323	Sonate. L'invocation. Op. 77. F moll	1.40
	Abteilung VIII.	
20/29	**Chopin, Friedrich,** Ausgewählte Werke für das Pianoforte. Bearbeitet und herausgegeben von Wilh. Speidel. 10 Bände	M. 33.—
20	Band I	M. 3.—
	Einzelne Nummern:	M. Pf.
209	Grande Valse brillante. Op. 18. Es dur	—.70
225	Trois Valses brillantes. Op. 34	1.10
233	Valse. Op. 42. As dur	—.70
251	Trois Valses. Op. 64	—.80
255	Deux Valses. Op. 69	—.60
256	Trois Valses. Op. 70	—.80
258	Valse. Op. posth. E moll	—.50
21	Band II	3.—
	Einzelne Nummern:	
202	Trois Nocturnes. Op. 9	—.80
206	Trois Nocturnes. Op. 15	—.70
218	Deux Nocturnes. Op. 27	—.70
223	Deux Nocturnes. Op. 32	—.70
228	Deux Nocturnes. Op. 37	—.70
236	Deux Nocturnes. Op. 48	—.60
242	Deux Nocturnes. Op. 55	—.70
249	Deux Nocturnes. Op. 62	—.70
257	Nocturne. Op. 72. E moll	—.50
22	Band III	3.—
	Einzelne Nummern:	
213	Grande Polonaise brillante. Op. 22	1.50
217	Deux Polonaises. Op. 26	—.70
231	Deux Polonaises. Op. 40	—.70
241	Polonaise. Op. 53. As dur	—.70
248	Polonaise-Fantaisie. Op. 61. As dur	—.70
23	Band IV	5.—
	Einzelne Nummern:	
200	Quatre Mazurkas. Op. 6	—.70
201	Cinq Mazurkas. Op. 7	—.70
208	Quatre Mazurkas. Op. 17	—.70
215	Quatre Mazurkas. Op. 24	—.70
221	Quatre Mazurkas. Op. 30	—.70
224	Quatre Mazurkas. Op. 33	—.70
232	Quatre Mazurkas. Op. 41	—.70
238	Trois Mazurkas. Op. 50	—.70
243	Trois Mazurkas. Op. 56	—.70
246	Trois Mazurkas. Op. 59	—.70
250	Trois Mazurkas. Op. 63	—.60
253	Quatre Mazurkas. Op. 67	—.60
254	Quatre Mazurkas. Op. 68	—.60
259	Mazurka. Op. posth. A moll	—.50
260	Mazurka. Op. posth. A moll	—.50

No.		M. Pf.
24	Band V	2.—
	Einzelne Nummern:	
214	Ballade. Op. 23. G moll	—.80
229	Deuxième Ballade. Op. 38. F dur	—.50
235	Troisième Ballade. Op. 47. As dur	—.60
240	Quatrième Ballade. Op. 52. F moll	1.—
25	Band VI	2.—
	Einzelne Nummern:	
220	Impromptu. Op. 29. As dur	—.60
227	Deuxième Impromptu. Op. 36. Fis dur	—.60
239	Troisième Impromptu. Op. 51. Ges dur	—.60
252	Fantaisie Impromptu. Op. 66. Cis moll	—.80
26	Band VII	4.—
	Einzelne Nummern:	
203	Douze grandes Etudes. Op. 10	2.50
216	Douze Etudes. Op. 25	2.50
219	Vingt-quatre Préludes. Op. 28	2.—
27	Band VIII	2.—
	Einzelne Nummern:	
211	Premier Scherzo. Op. 20. H moll	1.—
222	Deuxième Scherzo. Op. 31. B moll	1.10
230	Troisième Scherzo. Op. 39. Cis moll	—.80
28	Band IX	2.50
	Einzelne Nummern:	
205	Variations brillantes. Op. 12. B dur	1.—
210	Bolero. Op. 19. A moll	1.—
234	Tarantelle. Op. 43. As dur	—.70
244	Berceuse. Op. 57. Des dur	—.50
29	Band X	6.50
	Einzelne Nummern:	
204	Grand Concerto. Op. 11. E moll	2.50
207	Rondeau. Op. 16. Es dur	1.10
212	Second Concerto. Op. 21. F moll	2.—
226	Sonate. Op. 35. B moll	1.30
237	Fantaisie. Op. 49. F moll	1.—
245	Sonate. Op. 58. H moll	1.80
247	Barcarolle. Op. 60. Fis dur	—.50
	Abteilung IX.	
60/64	**Mendelssohn-Bartholdy.** Ausgewählte Werke für das Pianoforte. Bearbeitet und herausgegeb. v. Percy Goetschius. 5 Bde.	M. 18.90
60	Band I	M. 3.80
	Einzelne Nummern:	M. Pf.
661	Capriccio. Op. 5. Fis moll	—.50
662	Sonate. Op. 6. E dur	—.70
663	Sieben Charakterstücke. Op. 7	—.80
664	Rondo capriccioso. Op. 14. E moll	—.40
665	Fantasie. Op. 15. E dur	—.40
666	Drei Fantasien oder Capricen. Op. 16	—.50
667	Fantasie. Op. 28. Fis moll	1.60
61	Band II	3.90
	Einzelne Nummern:	
672	Drei Capricen. Op. 33	1.—
671	Sechs Präludien und sechs Fugen. Op. 35	2.—
670	17 Variations sérieuses. Op. 54. D moll	1.50
669	Sechs Kinderstücke. Op. 72	1.10
668	Sechs Kinderstücke. Op. 72. Bearbeitung für kleinere Hände	—.40
62	Band III	3.80
	Einzelne Nummern:	
673	Variationen. Op. 82. Es dur	—.40
674	Variationen. Op. 83. B dur	—.40
675	Drei Präludien und drei Etuden. Op. 104	—.80
676	Andante cantabile e Presto agitato. H	—.50
677	Scherzo. H moll	—.30

No.		M. Pf.
678	Gondellied. A dur	—.20
679	Scherzo a capriccio. Fis moll	—.40
680	Präludium und Fuge. E moll	—.40
681	Zwei Klavierstücke. B dur, G moll	—.40
63	Band IV	3.40
	Einzelne Nummern:	
686	Capriccio brillant. Op. 22. H moll	—.60
685	Concert I. Op. 25. G moll	—.80
684	Rondo brillant. Op. 29. Es dur	—.60
683	Concert II. Op. 40. D moll	—.80
682	Serenade u. Allegro giojoso. Op. 43. D dur	—.60
64	Band V. Lieder ohne Worte. Heft 1—8	4.—
	Einzelne Nummern:	
687	Heft 1, Sechs Lieder ohne Worte. Op. 19	—.50
688	„ 2, dto. dto. „ 30	—.50
689	„ 3, dto. dto. „ 38	—.60
690	„ 4, dto. dto. „ 53	—.60
691	„ 5, dto. dto. „ 62	—.40
692	„ 6, dto. dto. „ 67	—.50
693	„ 7, dto. dto. „ 85	—.50
694	„ 8, dto. dto. „ 102	—.40
	Abteilung X.	
52	**Field, John,** Ausgewählte Notturnos. Nr. 1—12. Bearbeitet und herausgegeben von Dionys Pruckner	M. 1.20
	Einzelne Nummern:	M. Pf.
324	Nr. 1. Es dur	—.20
325	„ 2. C moll	—.20
326	„ 4. A dur	—.30
327	„ 5. B dur	—.20
328	„ 6. F dur	—.30
	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	M. 15.—
57	Band I	M. 5.—
	Einzelne Nummern:	M. Pf.
700	Zwölf kleine Vortragsstücke	—.90
701	Rondo favori. Op. 11. Es dur	1.—
702	Concertino. Op. 73. G dur	1.20
703	Rondeau: La galante. Op. 120. Es dur	—.60
704	Bagatelles. Op. 107	1.80
705	La bella Capricciosa. Polacca. Op. 55. B dur	—.90
706	Rondo. Op. 109. H moll	—.60
707	Rondo brillante. Op. 56. A dur	1.20
58	Band II	5.—
	Einzelne Nummern:	
708	Sonate. Op. 81. Fis moll	1.80
709	Fantasie. Op. 18. Es dur	1.50
710	Oberons Zauberhorn. Fantasie. Op. 116	1.80
711	Septett für Pianoforte, Flöte, Oboe, Horn, Viola, Violoncell u. Contrabass. Op. 74	2.40
59	Band III	5.—
	Einzelne Nummern:	
712	Rondo. Op. 98. B dur	1.50
713	Concert. Op. 85. A moll	2.10
714	Concert. Op. 89. H moll	2.40
715	Concert. Op. 113. As dur	1.80
	Abteilung XII.	
92/94	**Bach, Joh. Seb.,** Das Wohltemperierte Klavier. Herausgeg. u. bearbeit. von Eugen d'Albert.	
92	Teil I. Mit Bachs Porträt	M. 4.—
93	Teil II	M. 4.—
94	**Bach, Joh. Seb.,** Zwei- u. dreistimmige Inventionen. Herausgegeb. und bearbeitet von Eugen d'Albert	M. 2.—

Die instruktiven Ausgaben klassischer Klavierwerke sind auch in solidem Einband zu beziehen; Preis für jeden Einband M. 7.50

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

Mit einem im vierten Teil enthaltenen Anhang, bestehend aus vier grossen Original-Beiträgen von

Franz von Liszt,

sowie weiteren Spezialetüden von: *W. Bargiel, F. Bendel, J. Brahms, L. Brassin, I. Faisst, St. Heller, A. Henselt, Ferd. Hiller, Th. Kirchner, W. Krüger, Th. Kullak, Franz Lachner, G. Linder, J. Moscheles, J. Raff, C. Reinecke, J. Rheinberger, A. Rubinstein, C. Saint-Saëns* und *O. Scherzer*

Nr. 100 d Erster Teil. 35. Auflage	Neu bearbeitet von Max von Pauer	Geheftet M. 5.50	Gebunden M. 13.—
Nr. 101 d Zweiter Teil. 37. Auflage		„ M. 5.50	„ M. 13.—
Nr. 102 d Dritter Teil. 20. Auflage		„ M. 5.50	„ M. 13.—

Auf die vorgenannten Preise wird bis auf weiteres ein Teuerungszuschlag von 200 Prozent berechnet; Einbände ohne Zuschlag

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
Geheftet M. 4.— Gebunden M. 5.50

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
Geheftet M. 2.50

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 Geheftet M. 3.—

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 Geheftet M. 1.50

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 Geheftet M. 3.50

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 Geheftet M. 2.— Gebunden M. 3.50

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
Geheftet M. 1.—

Carl Czerny's Studienwerke für das Pianoforte

Neue genau durchgesehene Ausgabe von **Wilhelm Speidel**

Eingeführt im Kgl. Konservatorium zu Stuttgart

No.		M. Pf.
646—649	**Schule der Geläufigkeit** oder 40 Uebungsstücke, um die Schnelligkeit der Finger zu entwickeln. Op. 299. In vier Heften . . . . je	—.70
650—655	**Die Kunst der Fingerfertigkeit.** 50 Studien im brillanten Style für das Pianoforte. Op. 740. In sechs Heften . . . . . je	—.70
656—659	**Die Schule des Virtuosen.** Studien der Bravour und des Vortrages auf dem Pianoforte mit Bezeichnung des Fingersatzes. Op. 365. In vier Heften . . . . . je	—.70

Grosse theoretisch-praktische Violinschule

von

Edmund Singer und **Max Seifriz**

No.				No.			
110	Erster Band. Erste Hälfte. 8. Auflage.	Geh. M. 7.—	Geb. M. 14.50	112	Zweiter Band. Erste Hälfte . . .	Geh. M. 8.—	Geb. M. 15.50
111	„ „ Zweite Hälfte. 4. Auflage.	Geh. M. 12.—	Geb. M. 19.50	113	„ „ Zweite Hälfte . . .	Geh. M. 8.—	Geb. M. 15.50

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, Damrösch, Professor Tottmann u. a. aus.

Auf die vorgenannten Preise wird bis auf weiteres ein Teuerungszuschlag von 200 Prozent berechnet; Einbände ohne Zuschlag

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