

# 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.

23

a) Allegro. M.M.  $\text{♩} = 112$ . ritard. a tempo

Pianoforte.

a) Mit der wesentlich auf den Charakter des Hauptmotivs treffenden Metronomisierung befindet sich der Herausgeber in einem erheblichen Widerspruche gegen die Angabe Carl Czerny's (Kunst des Vortrags, IV. Theil der Pianoforteschool 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  $\text{♩} = 138$ , 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 Concertflügel 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 orchestriert Geigen und Flöten würden  $\text{e}\flat$   $\text{d}$  zuertheilt erhalten;  $\text{d}$  ist aber jedenfalls für Naturtrompete gedacht und deren Charakter vollkommen entsprechend. Desshalb möge für Hände von geringerem Spannungsvermögen

nicht die Änderung statthaben, sondern mit Anlassung des  $\text{f}$  etwa folgende:

\*) 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 clavicord and clavicembalo. (TRANSLATOR.)

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,  $\text{♩} = 138$ , 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  $\text{e}\flat$   $\text{d}$ ; but  $\text{d}$  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  $\text{f}$ , thus:

*sf a)* *sf* *p* *f* *sf* *p* *f* *sf*  
*p* *f* *p* *cresc.* -  
*sf poco accelerando* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *dimin.*  
*ri-tar-dan-do a tempo* *p* *f* *ff*  
*crescendo* - *p*  
*f diminuendo* - *p cresc.* - *p*

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 statuiert werden kann, welches in der Unterstimme dem Hörer natürlich weniger auffallen 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 unmotivierte Kakophonie beruht offenbar auf einem Versehen im Originalmanuscripte. Man vergleiche hiermit die analoge Stelle im dritten Abschnitt, wo durchgängig die kleine Terz angewendet ist.

b) Technisch ausgebildete 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 Leipzig 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.

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.

The musical score consists of six systems of staves. The first system shows piano accompaniment with dynamics *pp*, *sempre pp*, and *cresc.*. The second system includes a vocal line with dynamics *sf*, *p*, *ff*, *fp*, and *f*, and piano accompaniment with dynamics *fp*, *p*, and *sempre p*. The third system continues the piano accompaniment with dynamics *fp*, *p*, and *sempre p*. The fourth system features piano accompaniment with dynamics *cresc.*, *più cresc.*, and *ten.*. The fifth system shows piano accompaniment with dynamics *f*. The sixth system includes piano accompaniment with dynamics *ten.* and *p*.


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.

The musical score is written for piano and consists of seven systems of staves. The notation includes various dynamics such as *cresc.*, *f*, *sf*, *ff*, *p*, *marc.*, *poco ritard.*, *dimin.*, *a tempo*, and *p cantabile e molto dolce*. It also features performance instructions like *ten.*, *sopra*, *sotto*, and *legato*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piece concludes with a *Ped.* marking and a star symbol.

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.

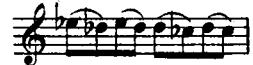


a) Die vom Herausgeber hinzugefügte Octavenverdopplung im Basse ist notwendig, damit der triumphierende Charakter des Hauptmotivs zur gehörigen Wirkung gelange.

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

c) Das „a“ 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 „a-flat.“ 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.

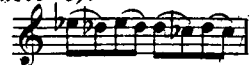
e) Vor der tändelnden Ausführung  wird um so ausdrücklicher gewarnt, als der Vortrag dieser Steigerung ein sehr innig-leidenschaftliches Gepräge tragen muss.

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 Leipzig 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) *ten.*  
*ff*  
*p*  
*ff*  
*Red.*

*p*  
*crescendo.*  
*sf*

*poco accelerando*  
*sf*  
*sf*  
*sf*  
*f*  
*dimin.*  
*p*  
*ri -*

*a tempo*  
*pp*  
*ff*  
*pp*

*b) cre -*  
*scen -*  
*do*  
*sf dimin. -*  
*sotto*

*p cresc.*  
*p*

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.“

*cresc. -* *p* *cresc. -*

*sopra*

*p* *cresc. -* *p* *cresc.*

*sopra*

*p dolce* *legato possibile* *a tempo* *poco ritard.*

*a tempo* *ten.* *ten.* *ten.* *ten.*

*poco ritard.* *c)*

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.)

The main musical score consists of five systems of staves. The first system includes a trill in the right hand and a bass line with a crescendo and legato sempre instruction. The second system features fortissimo (ff) and piano (p) dynamics with a crescendo. The third system is marked 'stringendo ma poco' and 'simile'. The fourth system includes 'poco riten.' and 'sf' dynamics. The fifth system is marked 'tranquillo (a tempo)' and includes a trill and a crescendo.

a) Ausführung: Execution:

This section shows a specific execution of a trill, with notes written in a single line of music.

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

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

b) Arpeggierende 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).

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:

This section shows an execution of arpeggiated octaves, with notes written in a single line of music.

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 jähren „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.

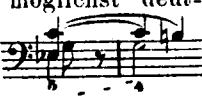
a) Assai vivace.  $\text{♩} = 80$ .

a) Die Metronomisierung  $\text{♩} = 80$  rührt vom Autor selbst her, wie Czerny beglaubigt. Nach des Herausgebers Ansicht büsst das Stück durch eine geringere Bewegung, etwa  $\text{♩} = 66$ , 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  $\text{♩} = 80$  has its origin from the composer himself, as CZERNY attests. In the Editor's opinion, the piece loses, through a slower movement, say,  $\text{♩} = 66$ , 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 progression 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 sämtliche auf die Schritte der Melodie treffende Noten ein wenig stärker hervorgehoben werden müssen. Die Schwierigkeiten, nicht bloß eines schönen, sondern selbst nur korrekten 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:

ne die Figuration: u.s.w.

Dem sensitiveren Spieler bietet sich nach Überwindung der technischen Schwierigkeiten noch eine neue Aufgabe dar, welche nicht bloß 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 vorhandenen 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.

The musical score consists of seven systems of staves. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system continues this pattern. The third system includes the lyrics 'cre - scen -' and a dynamic marking of *mp*. The fourth system includes the lyrics '- do' and 'dim.' and a dynamic marking of *p*. The fifth system is marked 'Presto.  $\text{♩} = 144$ ' and includes the lyrics 'ten. cre -' and a dynamic marking of *pp*. The sixth system includes the lyrics '- scen -' and '- do' and a dynamic marking of *ff*. The seventh system includes the lyrics 'ten.' and a dynamic marking of *sf*. The notation includes various ornaments, slurs, and articulation marks.

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 short musical phrase in a treble clef, consisting of a few notes with a slur, illustrating the exercise mentioned in the text.



The musical score consists of six systems of staves. The first system includes markings for *p*, *mf*, *p ten.*, *mf*, *dimin.*, and *pp*. The second system includes *pp*, *pp*, and *cresc.*. The third system includes *p* and *dimin.*. The fourth system includes *pp*, *pp*, *pp*, *pp*, and *cresc.*. The fifth system includes *f*, *p*, and *dimin.*. The sixth system includes *dolcissimo*, *pp*, *dan.*, *do cre*, *Presto. b)*, *mf*, and *do*. There are also markings for *U. C.* and *a)* throughout the score.

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 „dämonischen“ 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.

## Tempo I.

First system of musical notation, piano and bass staves. Dynamic markings: *f*, *più f*, *ff*, *p*, *p* b), *pp*. A circled 'a)' is placed below the bass staff.

Adagio sostenuto. (♩ = 92.)  
*Appassionato e con molto sentimento.*

Second system of musical notation, piano and bass staves. Dynamic marking: *p*. A circled 'd)' is placed above the piano staff. The word 'Coda' is written at the end of the system.

Third system of musical notation, piano and bass staves. Dynamic marking: *poco cresc.*

Fourth system of musical notation, piano and bass staves. Dynamic markings: *p cresc.*, *mf*, *dim.*

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 Klavierspieler 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—erhellte 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) *pp* b) *marc.*

*cresc.* *p*

*pp* c) *sostenuto sempre* *ten.*

*rit.* *Un poco più agitato* *cresc.* *espressivo* *tutte le corde* *con grand' espress.*

d) *p cresc.*

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

*Red.* \* *Red.* \*

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 Arpeggieren 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.

*cresc.* *pp*

*p a) cresc. poco a poco* *piu cresc.*

*p espressivo b)* *cresc.*

*ritard.* *dimin.*

*molto espr.* *Red.*

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.



*a tempo dolce marcato e sostenuto*

*p* a)

b)

*espr.*

c) *p* *cresc.*

*legatissimo sempre*

*cre - scen - do* *pp*

d) *una corda*

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 folgen-

dermaassen 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.

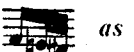

b) Dieser H-dur-Dreiklang darf nicht als ein Dominantenaccord aufgefasst werden. Es ist sogar ein längeres Verweilen auf demselben zu empfehlen. Der im nächsten Takte folgende E-moll-Sextaccord muss—so natürlich die Succession ist—beinahe fremdartig klingen. Das zauberische Licht des H-dur muss mit einem 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:



Musical score for piano, measures 47-54. The score is in G major and 4/4 time. It features a series of arpeggiated chords in the right hand and a more active bass line. Performance markings include *cresc.*, *(sotto)*, *tutte le corde*, *una corda*, *p*, *pp*, *f*, *sf*, *dimin.*, *smorzando*, *ten.*, *espressivo*, *pp crescendo poco a poco*, *tutte le corde*, *sempre con portamento*, and *Red.*. There are also fingerings and articulation marks throughout.

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—assimiliert hat, ist an eine bewusstvoll korrekte (d. h. hier: schöne) Reproduktion 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*

*dimin. cresc. dimin.*

*un poco agitato*

*calmato*

*cresc. p cresc.*

*cresc. dimin. pp*

The musical score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is two sharps (F# and C#). The score includes various performance markings such as *sempre legato*, *sempre cresc.*, *dimin.*, *cresc.*, *molto espressivo*, *un poco agitato*, *calmato*, *p*, and *pp*. There are also dynamic markings like *Red.* and *\*.* and some fingerings indicated by numbers 1-5. The notation includes slurs, ties, and various rhythmic values.

ppp  
Ped.  
\*  
dimin. p

p  
cresc.  
mf  
Ped.  
\*

p a) dimin. poco a poco  
legato  
Ped.  
\*

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 Sechzehnteile 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 tempo*  
*tutte le corde*  
*p*  
*ped.*

*più cresc.*  
*a)*

*molto cresc.*  
*ped.*

*con grand' espressione*  
*ped.*

*molto espressivo*  
*b)*

*poco animando*  
*cresc. poco a poco*  
*ped.*

*rallentando*  
*più cresc. - f*  
*ff*  
*ped.*

*a tempo*  
*p espressivo*  
*ped.*

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:



The musical score consists of several systems of staves. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment. The second system continues the piece with similar notation. The third system features a 'sostenuto' marking and a 'do' vocal line. The fourth system includes a 'ritard.' marking. The fifth system has a 'cresc.' marking. The sixth system is marked 'legato possibile' and includes a 'p' dynamic. The seventh system has 'a)' annotations. The eighth system includes 'ten.' markings. The score is written in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature.

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."



The musical score consists of six systems of two staves each. The first system includes a *cresc.* marking and fingerings (1, 2, 3, 4, 5) for the right hand. The second system includes *ten.* markings and *pp una corda*. The third system includes *cresc.*, *tutte le corde*, *p*, *b) dimin.*, and *pp*. The fourth system includes *dimin.*, *pp una corda*, and *pp*. The fifth system includes *poco cresc.*. The sixth system includes *c) pp*, *d) tutte le corde*, *pp una corda*, and *pp*. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

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 vorangegangem 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 irrhümliches „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 Leipzig-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.*

*tutte le corde*

*p*

*cresc.*

*f*

*e più f*

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-Dreiklänges 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 Hilfsmittel hierzu gestattet.

c) Der vom Autor selbst vorgeschriebene Fingerwechsel ist nicht als ein bloß 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 erzählt—muss heute durch dynamische Vortragsmittel ersetzt werden) jedoch unmöglich ist sie für Spieler von „psychischem“ Anschlag keineswegs. Etwas schwieriger begegnet uns diese Vorschrift im Finale der Sonate Op. 110.

d) Eine kurze Pause erscheint dem Herausgeber absolut notwendig, 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.

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system is marked 'a) una corda' and 'molto rit.'. The second system is marked 'do - - - molto rit. a tempo' and 'Red. \* Red. \*'. The third system is marked 'cresc. tutte le corde' and 'tranq. dimin.'. The fourth system is marked 'pp' and 'una corda'. The fifth system is marked 'p', 'pp', 'ppp', and 'tutte le corde'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

a) Die Nothwendigkeit eines grundverschiedenen Vortrags des Themas an dieser Stelle liegt auf der Hand. Hier führt nicht mehr ein herzerreissender 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 „*as*.“ Ein unfreiwilliges Arpeggiere 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 „*as*.“ 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)

**Un poco più vivace.** ♩ = 88.

**Tempo I.** ♩ = 76. **Allegro.** ♩ = 112.

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 arbitrariness 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.

**Tempo I.** ♩ = 76.

**Allegro risoluto.** ♩ = 138.

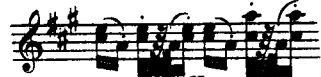
a) Sextolen sind vorgeschrieben: demnach hat man



zu spielen, also sich eine Achteltriolen 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, wohl gemerkt: unter steter Bewahrung prägnanter Rhythmik.

c) Die Czernysche Vorübung:



ist Spielern von schwerfälligem rhythmischen Fassungsvermögen anzupfehlen.

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 Reproduktion—trotz aller technischen Erregenschaften, 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 bloß 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 Gegen-themen. 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 einschmelzendem Ausdrücke gespielt werden. Nur am Spieler liegt es, wenn das Werk den Eindruck trockner Verstandesarbeit und empfindungsbarer 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 unmental 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.“

The musical score consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature has one flat. The music is highly technical, featuring rapid sixteenth-note passages and trills. Dynamic markings include *sf*, *f*, *mf*, and *ten.* (tenuendo). Fingerings are indicated by numbers 1-5. A section in the fourth system is marked 'a)' and 'm.s.' (musical study), indicating a specific practice exercise. The notation includes various ornaments and articulation marks.

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 notwendigen 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 Sechzehntel der Oberstimme muss wiederum g, nicht ges heißen, wie die erwähnte Ausgabe bringt, deren Fehler wir deshalb 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.

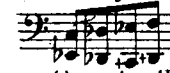


d) Das Motiv in der Oberstimme, dessen Nachahmung im Basse äusserst energisch zu spielen ist, muss als Bestandtheil der letzten Takte des Gegenthemas in rhythmischer Verschiebung erkannt werden. (Vgl. Takt 22-24 des Allegro.) Ueberhaupt beginnt der Componist jetzt seine rhythmischen Variationen beinahe 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 *Leipsc* 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.

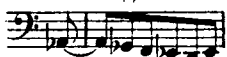


The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a forte dynamic and an 'a)' marking. The second system features a 'ten.' marking and a 'b)' marking. The third system includes 'staccato sempre' and 'ff' markings. The fourth system has 'c)' and 'd)' markings. The fifth system includes 'e)', 'sempre', and 'ff' markings. The score is rich in detail with various musical notations and performance instructions.

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 cyclopedically.

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.

The musical score is divided into six systems. The first system features a treble and bass staff with dynamics *sf*, *m.d.*, and *m.s.*. The second system includes *molto espr.*, *poco rit.*, and *dolce*. The third system has *cresc.*, *ten.*, and *dimin.*. The fourth system contains *accelerando*, *p*, and *cresc.*. The fifth system is marked *al Tempo I.* and includes *più cresc.*. The sixth system features *f marcato* and *sf*.

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 anmüthig 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 deshalb 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.)

The musical score consists of five systems of music. The first system shows a complex piano texture with 'sf' markings. The second system continues the piano texture. The third system introduces a vocal line with 'stringendo' and 'In Tempo. Tranquillo' markings. The fourth system is labeled 'cantabile' and features a vocal line with '(sopra)' and a piano accompaniment. The fifth system continues the piano accompaniment with 'sempre p' and 'diminu.' markings.

a) Die „sforzato's“ müssen von hier an mit wachsender Heftigkeit in den verschiedenen Stimmen einander verfolgen, gewissermaßen 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 Cdur - 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.

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system is marked *mf cantabile*. The second system includes markings *p*, *mf espr.*, and *b) sempre p*. The third system has *p* and *d)*. The fourth system has *p* and *cresc.*. The fifth system continues the musical notation without specific markings.

a) Beide Stimmen in der linken Hand sind von melodischer Bedeutung; es verdient jedoch die Unterstimme als Trägerin der zuerst in der Oberstimme erschienenen Cantilena 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 notwendig, die früheren Ausgaben enthalten ihn jedoch nicht.

Ausführung: 

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

d) Das dritte Viertel ist stets als Auftakt vor dem Triller zu behandeln, und deshalb relativ stärker zu betonen als der Beginn des Trillers, dessen Schluss ohne Zusammenhang mit dem Nächstfolgenden gewissermaßen 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, mezzoforte, 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.

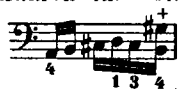
Execution: 

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 legato“ 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 legato“ 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.



*dolce* *cresc.* *ten.*

a) *ff*

*ten.* *ten.* *ten.*

b) *sf* *grazioso* *p* *m.d.* *dolce* *m.d.*

*poco a poco cresc.* *f* *marc.*

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

b) Ausführung des Trillers in der linken Hand:

c) Es ist vollkommen genügend, die Triller folgendermaßen 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.

The musical score consists of six systems of staves. The first system shows the beginning of a piece with a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notation includes various note values, slurs, and dynamic markings such as *ff*, *sf*, and *f*. Performance instructions like *Con fuoco* and *cresc. sempre* are present. Fingerings and articulation marks (like *ten.* and *Rd.*) are also visible. The piece is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

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 Isolierung 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 sechs Takte bieten in technischer Beziehung vielleicht die allererheblichste Schwierigkeit. Der Spieler kann sie als Probestein 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.

The musical score is written for piano and voice. It features five systems of music. The first system is marked *cresc.* and *sf* (fortissimo) and contains a section labeled *a)*. The second and third systems continue the piano accompaniment with various dynamics like *f* and *sf*. The fourth system introduces a vocal line with *tr.* (trill) and *b)* markings, and includes *dimin.* (diminuendo) and *mf* (mezzo-forte) markings. The fifth system continues the piano part with *p* (piano) and *dim.* markings.

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

b) Von hier ab beginnt die sogenannte *stretta*; der Spieler kann das Zeitmaass noch mehr beleben, diese Belebung ist gewissermaßen 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 Zusammen-

klang 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.

b) 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 Pa-

piere 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 Sechzehnththeile der Oberstimme sind als ein ausgeschriebener Triller anzusehen. Vgl. die Anm. a) zu Seite 71.

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 subdominant 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:

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

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

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

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

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.