

SONATE

für das Pianoforte
von

L. van BEETHOVEN.

Op. 110.

SONATA

for the Pianoforte
by

L. van BEETHOVEN.

Op. 110.

97

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

Sonate.

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 leidenschaftlicher 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 Gewaltigen 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 Bassschritte 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 tyrannicaly 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.

98

p

p leggiermente
a)

Ped.

Ped.

Ped.

cresc.

Ped.

p molto legato e tranquillo

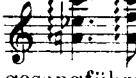
Ped.

poco slentando


cresc.

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.

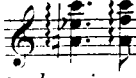
a) Die kleinen Noten sind nicht als Vorschläge zu behandeln; „gemeint“ ist jedenfalls:  u.s.w., nur mit besonderer Hervorhebung der gesangführenden Oberstimme.

b) Hier laden die ausdrucksvollen Bässe, deren Vortrag ein besonderes Studium erfordert, schon wegen ihrer rhythmischen Unabhängigkeit von der Oberstimme, unverkennbar

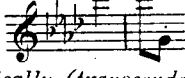
zum Vorwärtsgen ein. Der grosse Sprung:  ist nach unserer Ansicht melodisch (überschwänglich) aufzufassen, und deshalb möglichst gleitweise auszuführen.

c) Ob die eigentliche Intention des Autors nicht folgende gewesen sein mag, wollen wir zwar nicht unbedingt be-


haupten, 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 \flat und \natural , (dasselbe \flat) Monotonie erzeugen würde. Um ferner einer gefährlichen Collision der Gegenbewegung mit dem Basse auszuweichen, reduziere man den zweiten

Triller auf eine Quintole ; die Sechzehn-

telpause, 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 so sehr 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 \flat and \natural (the same note, \flat), 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.

The musical score consists of six systems of two staves each. The first system features a *cresc.* marking. The second system includes *a) p cresc.* and *ten.* markings. The third system is marked *dolce tranquillo* and *ten.*. The fourth system has *cresc.* and *dim.* markings. The fifth system is marked *pp* and *poco rit.*. The sixth system also has *pp* and *poco rit.* markings. There are various performance instructions like *ad.*, *ten.*, and *pp* throughout the score.

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-Klavierkonzertes 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 Piano-forte Concerto, Op. 38.

a) Je nach Beschaffenheit des Instrumentes könnte zur Erhöhung der geheimnisvollen Wirkung dieses verkappeten „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. III — durch einen rein äusserlichen Umstand zu erklären. Zur Zeit der Composition dieser letzten Klaversonaten besass der Meister einen ihm von der Londoner Fabrik Broadwood gelieferten Flügel, dessen Umfang sich vom Contra-C bis nur zum 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.

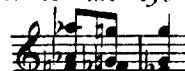
c) Diese beiden Achtel, in denen sich die enharmonische Zurückleitung nach der Grundtonart vollzieht, würden in anderer Schreibweise dem Auge des Lesers klarer erscheinen


 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 bequemerer 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. III — 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 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) 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. $\text{♩} = 126.$

(sopra la m.s.)

a) *p* *f* *ten.* *sf* *f*

b) *sf* *c) p*

p

f ritardando *ff* *sf* *sf* *ten.* *sf*

d) *p* *f* *sf* *sf* *ten.*

(sopra)

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 Trivialisierung 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 - korrekten (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).

First system of musical notation, piano (p), with a dynamic marking of *p* and a fermata over the final measure.

Second system of musical notation, piano (p), with a dynamic marking of *p* and a fermata over the final measure.

Third system of musical notation, piano (p), with a dynamic marking of *p* and a fermata over the final measure.

Fourth system of musical notation, piano (p), with dynamic markings of *f*, *Ad. f*, *f*, and *p*, and a fermata over the final measure.

Fifth system of musical notation, piano (p), with dynamic markings of *p*, *Ad.*, and *dimin.*, and a fermata over the final measure.

Sixth system of musical notation, piano (pp), with a dynamic marking of *pp* and the instruction *una corda*, and a fermata over the final measure.

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 (and 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 sämtlich Synkopen-Bedeutung haben.
 c) Um den Uebergang in das Adagio auch akustisch noch fühlbarer zu machen, spielt der Herausgeber diese

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

Transition folgen-
dermaassen:

Adagio.
u. s. w.

as follows:

Adagio.
etc.

Das f übernimmt die Rechte durch stummes Ablösen.

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

Recitativo.

più adagio.

Andante.

Adagio.

Meno adagio.

Adagio.

d)

Adagio, ma non troppo. M.M. ♩ = 63 - 69.

(Flügender Gesang.)
Arioso dolente.

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

b) Es ist geradezu unbegreiflich, wie die corrupte Textdarstellung, welche sämtliche 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 dermaßen 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 Beethovenschen 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 (Gdur) *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. No 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 excellent 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.

110 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 Nach-


schlag darf wegen der Synkopierung 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 ac-

count of the syncopation of the last note, the turn should not be played faster.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The bass clef part includes a dynamic marking 'a) p'.

Second system of musical notation, continuing the piece with various melodic and harmonic lines.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Fourth system of musical notation, including dynamic markings 'cresc.' and 'f'.

Fifth system of musical notation, featuring dynamic markings 'mf', 'ff', and 'sempre tenuto'.

Sixth system of musical notation, concluding the page's musical content.

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 "indiscretly disturbing," its expressly prescribed fortissimo should by no means be suddenly followed by the upper voices.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The bass clef part includes dynamic markings *ten.*, *p*, *f*, and *p*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A fermata is present over the final measure.

Second system of musical notation. The bass clef part starts with a dynamic marking *p*. Fingerings are indicated throughout.

Third system of musical notation. The bass clef part includes the tempo marking *poco marc.* Fingerings are indicated.

Fourth system of musical notation. The bass clef part includes dynamic markings *cresc.* and *f a*. The tempo marking *molto marc.* appears at the end of the system.

Fifth system of musical notation, labeled 'b)'. The bass clef part includes dynamic markings *f*, *f*, *f*, *sf*, and *p*. The tempo marking *cresc.* is present.

Sixth system of musical notation. The bass clef part includes dynamic markings *f*, *ff*, and *ff dim.*. Tempo markings *poco accel.* and *tornando al 1^o tempo* are present. The instruction *non troppo pesante* is written below the bass clef. A *Ped.* marking is also visible.

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.

L'istesso tempo di Arioso. ♩ = 63.

a) (*Ermattet, klagend.*)
Perdendo le forze, dolente.

p *cresc. f* *dim.* *p* ** Ped.*

dim. *cresc.* *dim. p*

poco cresc. *pp*

poco cresc. *p* *cresc. b)*

dim. *p* *poco cresc.*

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 entrecoupees“— 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.

114

una corda *poco rit.*
dim. *pp*

a tempo
ped. *a) cresc.* *ff* *dim.*

Lo stesso tempo della Fuga. ♩. = 66.

Poi a poi di nuovo vivente.
(Nach und nach wieder auflebend.)

pp *sempre una corda*
L'incersione della Fuga. (Die Umkehrung der Fuge.)

marcato
c) *d)*

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 Nuance in der zweiten Hälfte des Themas $\leftarrow \rightarrow$ 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 $\leftarrow \rightarrow$, 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

p

(sopra)

cresc.

poco a poco più moto

nach und nach wieder geschwinder

a) Möglicherweise dürfte das dritte Achtel der zweiten Stimme *ās* (darauf *g̃*) 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 Sechzehnteile sind eigentlich nur beschleunigte Achtel. Damit der Hörer den Eindruck dieser Beschleunigung empfangen, 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 Erkenntnis 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 *g̃*); 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.

The musical score is written for piano and consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Animato' with a metronome marking of quarter note = 80. The score includes various dynamics: *m.d.* (mezzo-dolce), *f* (forte), *sf* (sforzando), and *sf marcantissimo*. Performance instructions include *più tosto non legato* and *poco dim.* (poco diminuendo). Pedal markings are present, including *Ped.* and *Ped.**. The score is annotated with fingerings and articulation marks.

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 $\bar{a}\flat$ 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 Sonata Op. 109 besprochen.

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

a) This $\bar{a}\flat$ 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.

Componirt im Januar 1822.

Maestoso. ♩ = 52. M. M.

Sonate. a)

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 tiefstnigsten 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 resümiert 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 erteilt wurde; man bewundere die engelhafte Mässigung, die in jener ausweichenden Trivialität liegt, da wo eine Real-Erwiderng 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 Vernehmung 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 Gegensatz 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 nämlichen 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.

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

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.