

# Beethoven's Werke für Pianoforte solo

von op. 53 an

in

**kritischer und instructiver Ausgabe**

mit erläuternden Anmerkungen für Lehrende und Lernende

von

HANS VON BÜLOW.

**Zweiter Theil.**

*In dieser Bearbeitung Eigenthum der Verlagshandlung für alle Länder.*

Preis 9 Mark.

STUTT GART.

Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung Nachfolger.

1894.

# Beethoven's works for Pianoforte solo

from op. 53

in a

**critical and instructive edition**

with explanatory remarks for teachers and pupils

by

HANS VON BÜLOW.

**Second part.**

*— In this edition property of the publishers for all countries. —*

## SONATE

für das Pianoforte  
vonL. van BEETHOVEN.  
Op. 111.

## SONATA

for the Pianoforte  
byL. van BEETHOVEN.  
Op. 111.

Maestoso. ♩ = 52. M. M. Componirt im Januar 1822.

Sonate. a)

a) Diese letzte Clavier-sonate des Meisters wird nicht mit Unrecht von Einigen für das vollkommenste Werk der Gattung „dritter“ Periode erklärt, weil in ihr mit dem tiefstinnigsten 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 ertheilt wurde; man bewundere die engelhaftige Mässigung, die in jener ausweichenden Trivialität liegt, da wo eine Real = Erwiderung weit mehr am Platze gewesen sein würde. Fast wäre man versucht, dem grossen Tondichter zu seinem furchtbaren Leiden Glück zu wünschen, da ihm dasselbe wenigstens die unmittelbare 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 nährlichen 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 allegro's — 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.

*sempre sostenuto*

*p a) dimin. - pp*

*sempre pp*

*cresc. - f sf sf sf*

*cantabile*

*p*

*sf sf sf*

*pp b)*

$\text{♩} = \text{♩}$  del Moto precedente e poi accelerando al -  $\text{♩} = 66$   
**Allegro con brio ed appassionato.**

*cresc. - f ff sf*

*c) d)*

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

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

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

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

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

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

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


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

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


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

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

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

b) Hier liegt kein Erratum vor, wie Einige ver-  
 meinen;  würde weichlich klingen und zwar,  
 dem Intervalle nach, der vorangehenden wie der fol-  
 genden Figur paralleler laufen, harmonisch-melo-  
 disch jedoch sogar unrichtig sein.

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

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

The musical score consists of several systems of staves. The first system shows a piano introduction with a forte (*f*) dynamic and a 'Ped.' (pedal) marking. The second system continues with a 'cresc.' (crescendo) instruction. The third system features a 'Ped.' marking and a 'sf' (sforzando) dynamic. The fourth system includes a 'molto espr.' (molto espressivo) marking and a 'p' (piano) dynamic. The fifth system is marked 'Meno allegro' and 'ritar - dan -' (ritardando). The sixth system is marked 'Adagio. Tempo I.' with a tempo of 54 M.M. (metronome markings) and includes 'do', 'sostenuto', and 'ff' (fortissimo) markings. The seventh system continues with 'non legato' and 'p cresc.' (piano crescendo) markings. The score is rich with musical details such as fingering numbers, slurs, and dynamic markings.

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

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

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

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

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

Den darauf folgenden Gang spielt

der Herausgeber mit dem modernen, der Phrase adäquaten Fingersätze:  $\parallel \dot{2} \dot{3} 4, 1 \parallel \dot{2} \dot{3} 4, 1 \parallel \dot{2} \dot{3} 4, 1 \parallel \dot{2} \dot{3} 4, 1 \parallel$

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

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

the left hand: The subsequent passage

is played by the Editor with the modern fingering, more in keeping with the phrase:  $\dot{2} \dot{3} 4, 1: \dot{2} \dot{3} 4, 1: \dot{2} \dot{3} 4, 1: \dot{2} \dot{3} 4, 1:$

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

*molto quieto (ma senza di slentare)*  
*ten. ten. espr. **trium***  
*p sempre piano a)*  
*leggiro*

*espr. **trium***  
*b)*

*ten. **trium** **Perese.***

*f sf*

*f sf*

*Red. \**

*Red. \**

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

b) Durch folgende Vertheilung wird sich ein glatterer

Fluss erzielen lassen:

c) Ausführung des Trillers:

oder auch:

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

b) By means of the following distribution a smoother

flow will be attained:

c) Execution of the trill:

or else:

The musical score is divided into five systems, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and a *poco cresc.* instruction. The second system includes a *ritard.* and *ten.* marking, followed by a *a tempo* and *cresc.* instruction. The third system features a *espressivo* marking and a *dimin.* instruction. The fourth system starts with a *a tempo* and *f* dynamic. The fifth system includes a *ten.* marking and a *e)* instruction. The score is rich in rhythmic detail, with many notes beamed together and some notes marked with accents or slurs.

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

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

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

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

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

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

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


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

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

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




The musical score is arranged in six systems, each with a treble and bass staff. The first system shows a complex melodic line in the right hand and a supporting bass line. The second system continues this with similar patterns. The third system introduces the instruction 'Animato' and 'cresc.' (crescendo). The fourth system features 'sf' (sforzando) and 'p' (piano) dynamics, along with 'Red.' (reduction) markings. The fifth system is marked 'a tempo' and includes 'sf' and 'p' dynamics. The sixth system is marked 'meno allegro' and 'd) ritar - - dan', indicating a ritardando. The score is rich with fingering numbers and articulation marks.

a) Wenn die rechte Hand nicht das  $\bar{c}$  der Lin -  
ken abnimmt, wird letztere kaum die Zeit haben oh -  
ne Zögern in die Tiefe herabzugleiten: Also 

b) Die Korrektur des  $\bar{c}$  in  $\bar{e}\flat$  - analog der Stelle  
im ersten Theile verantwortet der Herausgeber, sich  
hierbei auf das bei Op. 110 Seite 102 Anm. b) Ge -  
sagte berufend. Für den Vortrag der darauf folgen -  
den Episode in C dur vgl. man Anm. a) und b)  
zu Seite 121 des vorliegenden Werkes.

c) „Meno allegro“ darf je nach der Klangausgie -  
bigkeit des Flügels ziemlich weit ausgedehnt wer -  
den.

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

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

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

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

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

Adagio.  $\text{♩} = 54.$ 

Tempo I.

*un poco slentando*

*do*  
*dolce*  
*p e tranquillo*  
*cresc. - - sf*  
*p*  
*ten.*  
*molto espr.*

*meno allegro*  
*poco accel.*  
*a) ritardando*  
*ten.*  
*ten.*

*b) poi cresc. a poi sempre più allegro*  
*ten.*

Tempo I.

8

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

*non legato*  
*p*  
*cresc. -*  
*ff*  
*sf*  
*sf*  
*sf*  
*Red.*  
*Red.*

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

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

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

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

The musical score is written for piano and consists of six systems of two staves each. The notation includes various dynamics such as *sf*, *f*, *ff*, *p*, and *pp*. Performance instructions include *Viracissimo*, *in tempo*, and *sostenuto*. The score features numerous slurs, accents, and articulation marks. The piece concludes with a coda marked *pp*.

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

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

## ARIETTA.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

a) Gebietet auch der Gesamtcharakter dieses Satzes Enthaltensamkeit von allzuleidenschaftlichen dynamischen Nüancen, so muss doch andererseits glatte Nüchternheit im Vortrage der einzelnen Melismen vermieden werden. Der gesangsmässige Ausdruck wird jederzeit den „Aufschlag“ ein wenig stärker accentuieren, als den „Niederschlag“ — ohne Rücksicht auf

das Steigen oder Fallen der Tonfolge. Also.

ganz wie:

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

zu gelangen vermochte.

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

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

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

of the tone-succession. Thus:

like:

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

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

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

(VAR. 3.)  
Listesso tempo.

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

die moderne und bequemere:

zur Häufung der Accente unwillkürlich verführt.

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

dern and easier one:

voluntarily misleads to a multiplicatio of the accents.

a)  
*meno legato*

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

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



The musical score consists of five systems of piano music. The first system begins with a forte (*f*) dynamic in the bass clef and a piano (*p*) dynamic in the treble clef. It includes the instruction *cantabile*. The second system features a *cresc.* marking. The third system is marked *sempre forte* and includes several *sf* (sforzando) markings. The fourth system continues with *sf* markings. The fifth system begins with a *dim.* (diminuendo) marking and ends with first and second endings. The first ending is marked '1.' and the second ending is marked '2.'. Measure numbers 9 and 16 are indicated at the end of the first and second endings respectively.

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

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

*sostenuto sempre*

a) *pp*

*sempre p*

*poco marcato il Basso.* *dim.*

*leggermente* *cresc.* *pp b)* *sempre pp*

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

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

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

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

This musical score is arranged in systems of two staves each. The first system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The second system features a bass clef staff with a common time signature. The score contains several dynamic markings: *p* (piano) in the first system, *poco cresc.* (poco crescendo) in the second system, *dimin.* (diminuendo) in the third system, *pp* (pianissimo) in the fourth system, *pp* in the fifth system, *pp* and *(più p)* in the sixth system, and *dim.* in the seventh system. The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The score concludes with a final cadence in the seventh system.

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

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

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

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

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

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

a) Ausführung des Trillers  
Execution of the trill:

b) etc.

u. s. w. Durch Beginn mit den Nebentönen würde die Illusion eines Quartsextenakkordes entstehen.  
Through beginning with the accessory tones would arise the illusion of a chord of four-six.

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

d) Dieser Dialog muss „frei“ gesprochen werden. Vom sechsten Takte ab ist auf die rhythmische Verkürzung in der rechten Hand (scheinbarer  $\frac{9}{16}$  Takt) zu achten.

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

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

d) This dialogue must be declaimed "freely." From the 6th measure on, attention must be paid to the rhythmic abbreviation in the right hand (to all appearance,  $\frac{9}{16}$  measure).

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

a)

*Cresc.*

*ten.*

*f*

*p*

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

erwähnte Vortragweise Sorge tragen:

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

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

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

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

b) Hier tritt wiederum der schon in Anm. d) z. S. 138 erwähnte  $\frac{9}{16}$  Takt ein, zu dessen Gunsten der Spieler die bisherigen Taktaccente gänzlich fallen zu lassen hat. Die Arpeggien in der linken Hand stellen sich in der Praxis bei einiger Übung (in metronomischer Strenge abzuhalten) viel leichter heraus, als es anfangs erscheinen mag.

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

b) Here again enters  $\frac{9}{16}$  measure already mentioned in the Remark (d), p. 138, in favor of which the player should altogether abandon the previous measure - accents. The arpeggios in the left hand turn out in practice, after some exercise (to be made in metronomic strictness), much easier than they may at first appear.



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

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

sf sf sf sf *cantabilesempre* pp  
a)

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

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

a) Das Zusammentreffen der melodischen Note mit der Hauptnote des Trillers könnte dem Spieler eine Verlegenheit bereiten, der wir mit folgender Verdeutlichung begegnen:

The falling together of the melodic note with the principal note of the trill might create an embarrassment to the player, which we meet with the following illustration:

b) Zu dieser „Sextentonleiter“ hat sich der Spieler ein ideales (latentes) Mitklängen der beiden Anfangsnote des Hauptmotivs zu denken:

To this “scale of sixths” the player must try to “hear mentally” the two initial notes of the principal motive: