



EDITION COTTA

INSTRUKTIVE AUSGABE KLASSISCHER KLAVIERWERKE

ABTEILUNG III

Sonaten und andere Werke

für das Pianoforte

von

L. VAN BEETHOVEN

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

- Ed. Cotta*
- | | | | | |
|---------|-----------|---|--------------------------------|--------------|
| No. 10. | Band I. | 10 Sonaten. (Op. 2—14.) | Bearbeitet von SIGMUND LEBERT. | Preis 7 Mark |
| No. 11. | Band II. | 10 Sonaten. (Op. 22—49.) | Bearbeitet von SIGMUND LEBERT. | Preis 7 Mark |
| No. 12. | Band III. | Variationen, Rondos, Bagatellen, Andante F dur. (Op. 33—51 und ohne Opuszahl.) | Bearbeitet von SIGMUND LEBERT. | Preis 5 Mark |
| No. 13. | Band IV. | Sonaten und andere Werke. (Op. 53—90.) | Bearbeitet von HANS VON BÜLOW. | Preis 7 Mark |
| No. 14. | Band V. | Sonaten und andere Werke. (Op. 101—129.) | Bearbeitet von HANS VON BÜLOW. | Preis 9 Mark |

In dieser Bearbeitung Eigentum der Verlagshandlung für alle Länder

Stuttgart und Berlin

J. G. COTTA'sche Buchhandlung Nachfolger



Inhaltsverzeichnis.

Table of Contents.

ERSTER BAND. FIRST VOLUME.

ZWEITER BAND. SECOND VOLUME.

DRITTER BAND. THIRD VOLUME.

| Erster Band | Zweiter Band | Dritter Band |
|---|---|--|
| Sonata Op. 2. No 1. <i>Allegro.</i> <i>p</i> Pag. 3 | Sonata Op. 22. <i>Allegro con brio.</i> <i>p</i> Pag. 2 | 6 Var. über <i>on</i> <i>Nel cor piu.</i> Pag. 2 |
| Sonata Op. 2. No 2. <i>Allegro vivace.</i> <i>p</i> Pag. 20 | Sonata Op. 26. <i>Andante con Variazioni.</i> <i>p</i> <i>orosc.</i> Pag. 27 | 6 leichte <i>easy</i> Var. über ein <i>Schweizerlied.</i> <i>on a Swiss song.</i> <i>Andante con moto.</i> Pag. 12 |
| Sonata Op. 2. No 3. <i>Allegro con brio.</i> <i>p</i> Pag. 40 | Sonata Op. 27. No 1. <i>Andante.</i> <i>pp</i> Pag. 44 | 6 leichte <i>easy</i> Var. <i>Andante quasi Allegretto.</i> Pag. 20 |
| Sonata Op. 7. <i>Allegro molto e con brio.</i> <i>p</i> Pag. 66 | Sonata Op. 27. No 2. <i>Adagio sostenuto.</i> <i>pp</i> Pag. 60 | 6 Var. Op. 34. <i>Adagio.</i> <i>p</i> Pag. 32 |
| Sonata Op. 10. No 1. <i>Allegro molto e con brio.</i> <i>f</i> <i>p</i> Pag. 90 | Sonata Op. 28. <i>Allegro.</i> <i>p</i> Pag. 74 | 15 Var. <i>mit Fuge.</i> <i>with Fugue</i> Op. 35. <i>ff</i> <i>pp</i> Pag. 44 |
| Sonata Op. 10. No 2. <i>Allegro.</i> <i>p</i> Pag. 104 | Sonata Op. 31. No 1. <i>Allegro vivace.</i> <i>p</i> Pag. 96 | 32 Var. <i>Allegretto.</i> <i>f</i> Pag. 66 |
| Sonata Op. 10. No 3. <i>Presto.</i> <i>p</i> Pag. 118 | Sonata Op. 31. No 2. <i>Largo.</i> <i>pp</i> <i>Allegro.</i> <i>p</i> Pag. 122 | 7 Bagatel <i>Op. 33.</i> <i>p</i> <i>Andante grazioso.</i> Pag. 82 |
| Sonata Op. 13. <i>Grave.</i> <i>p</i> <i>pp</i> Pag. 138 | Sonata Op. 31. No 3. <i>Allegro.</i> <i>p</i> <i>ritard.</i> <i>orosc.</i> Pag. 144 | Rondo Op. 51. No 1. <i>p dol.</i> <i>Moderato e grazioso.</i> Pag. 102 |
| Sonata Op. 14. No 1. <i>Allegro.</i> <i>p</i> Pag. 156 | Leichte <i>Easy</i> Sonata Op. 49. No 1. <i>Andante.</i> <i>p</i> <i>mf</i> Pag. 166 | Rondo Op. 51. No 2. <i>p dol.</i> <i>Andante cantabile e grazioso.</i> Pag. 108 |
| Sonata Op. 14. No 2. <i>Allegro.</i> <i>p</i> Pag. 168 | Leichte <i>Easy</i> Sonata Op. 49. No 2. <i>Allegro ma non troppo.</i> <i>f</i> <i>p</i> Pag. 174 | Andante. <i>p dol.</i> <i>Andante grazioso.</i> <i>orosc.</i> Pag. 120 |

VIERTER BAND.
FOURTH VOLUME.

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

FÜNFTER BAND.
FIFTH VOLUME.

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

SONATE

für das Pianoforte
von

L. van BEETHOVEN.

Op. 101.

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


a) Allegretto ma non troppo.



poco ritardando

Pianoforte.

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

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

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

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

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

SONATA

for the Pianoforte
by

L. van BEETHOVEN.

Op. 101.

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


a) Allegretto ma non troppo.



poco ritardando

Pianoforte.

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

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

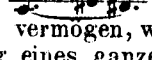
b)  must be executed thus: because with the legato of the upper voice the holding of but a single one of the harmonic padding-voices can be joined, and for this the fifth deserves the preference.

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

a) „espressivo“ bezieht sich auf den melodieführenden Bass, „semplice“ auf die begleitenden Oberstimmen. In der Phrasierung des ersteren weist das Original einen ersichtlichen Irrthum auf: die Melodie heisst:



nicht aber:

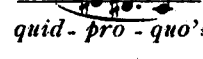


Derartige Quid-proquo's in der Declamation vermögen, wie die Erfahrung lehrt, die Vortragswirkung eines ganzen Stückes zu verderben und es ist unglaublich, wie wenig gewissenhaft in Deutschland Pianisten und Orchesterdirigenten auf solche höhere Correctheit der Ausführung bedacht sind. Geiger und Bläser pflegen, da sie zu keinem polyphonen Empfinden und Denken genöthigt sind, sich seltner mit derartiger Schuld zu belasten.

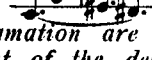
b) Eine unbedeutende Belebung des Zeitmaasses, zu welchem die thematische Arbeit der Verkürzung des Motivs fast unwiderstehlich hinleitet, dürfte auch für den Fall, dass sich der Spieler im Vorangehenden klangselig verträumt haben möchte, angemessen sein.

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

a) „Espressivo“ refers to the melody-carrying bass, „semplice“ to the accompanying upper voices. In the phrasing of the former the Original shows an evident mistake: the melody is:



but not:





This sort of quid-pro-quo's in declamation are apt, as experience teaches, to spoil the effect of the delivery of a whole piece, and it is incredible how little conscientiously pianists and orchestra-leaders in Germany consider such higher correctness of execution. Violinists and wind-instrumentalists, not being obliged to feel and think polyphonically, are seldom guilty of faults of this kind.

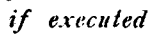


b) A slight enlivenment of the tempo, to which the thematic work of shortening the motive almost irresistibly induces, might also be appropriate in case the player may have become dreamy and ecstasy in the preceding part.



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

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system begins with the instruction *espressivo*. The second system includes *cresc.*, *mf*, *dim.*, and *legato*. The third system features *cresc.*, *dim.*, *ten.*, *p*, *cresc.*, and *p*. The fourth system includes *cresc.*, *p*, *cresc.*, *sf*, *p*, *espr.*, and *semplice*. The fifth system concludes with *cresc.* and *ff*. Performance markings 'a)' and 'b)' are placed above the staves. Editorial symbols 'xw.' and '*' are used throughout the score.

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

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

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

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

molto espr.

dim.

mf

p

cresc.

mf

ritard.

a)

cresc.

dimin.

pp

f

sf

p

cresc.

f

mf

dim

c)

cresc.

f

mf

dim.

cresc.

1.

p

f

2.

p

f

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

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

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

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

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

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

The musical score consists of five systems of staves. The first system begins with a forte piano (*fp*) dynamic and includes a *cresc.* marking. The second system features a *Des. ** instruction and a *tr.* (trill) marking. The third system includes a *p* (piano) dynamic and another *cresc.* marking. The fourth system shows a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The fifth system includes a *dim.* (diminuendo) marking, a *pochissimo ritard.* (very little ritardando) instruction, and a *a tempo* marking. The instruction *sempre legato* is also present. The notation includes various fingerings and articulation marks throughout.

a) Die Triller in diesem, wie dem übernächsten Takte müssen mit dem Nebentone begonnen werden; wenn man nicht vorzieht, sie in Schneller zu verwandeln.
 b) Die Vorschrift des Componisten, den Orgelpunkt „Des“ während vier Takte durch Aufheben der Dämpfung für das Ohr nachklingen zu lassen, führt allerdings den Nachtheil einer Verwischung der canonführenden Stimmen mit sich: es ist hier aber, wie häufig sonst, das Nebensächliche der Hauptsache zu opfern. Als solche gilt hier die sinnliche Klangwirkung.

a) The trills in this, as also in the measure after the next, must be begun with the auxiliary tone, unless it be preferred to change them into transient shakes.
 b) The composer's direction to allow the organ-point "D flat" to sound for four measures by raising the dampers, certainly carries with it the disadvantage of blurring the voices having the canon: here, however, as frequently at other times, what is secondary has to be sacrificed to the principal thing; which here is the sensuous effect of sound.

The musical score is written for piano and consists of seven systems of staves. The first system includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment. Dynamics include *pp* and *poco cresc.*. The second system features *più cresc.* and *f*. The third system includes *sf*, *ff*, and *p*, with the instruction *dolce*. The fourth system has *cresc.*, *fp*, and *dolce*. The fifth system includes *ff*, *sf*, and *p*. The sixth system shows *ff* and *p*. The seventh system includes first and second endings, *Fine.*, and *p*. There are also performance instructions 'a)' and 'b)' and some markings like 'Red. *' and 'a)'.

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

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

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

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

$\text{♩} = 72 \text{ M.M.}$ *espressivo sempre*

a) *p* *dolce*

cresc. *sopra la sin*

p dolce


b)

c) *tr* *f dim.*

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

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

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

 hätte etwas Trockenes.

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

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

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

 would be somewhat dry.

cresc.

f *dim.* *pp* *sempre pp* *molto tranquillo*

pp cantabile *poco cresc.*

poco accelerando *piu cresc.* *Marcia da Capo al fine senza replica.*

Langsam und sehnsuchtsvoll.
Adagio, ma non troppo, con affetto. ♩ = 58 M.M.

u.c.

Red. *dolce espress.*

espr. *a)* *b)* *c)* *Non presto.* *poco cresc.* *più cresc.* *cresc.*

Led. * Led. * Led. * Led. * Led. * Led. * Led. * Led. * Led. *

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

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

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

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

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

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

cresc.

Led. *

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

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

a) Dieser Takt werde einschliesslich der Dauer der Fermate als ein $\frac{3}{4}$ Takt aufgefasst.

b) Diese Uebergangsfermate spielt der Herausgeber unter Vorausnahme der Viertelbewegung des Finale in fol-

gender rhythmischer Gliederung:

c) Die älteren Ausgaben bringen ein $\frac{1}{4}$ über dem Triller. Diese durch nichts erklärliche Wunderlichkeit hat die neue Härtelsche Ausgabe ausgemerzt und mit Recht. Wozu im entschiedensten Adur die kleine Note des Dominantenaccords!

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

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

a) This measure should be conceived, including the duration of the pause, as a $\frac{3}{4}$ measure.

b) The Editor plays this transition-pause with anticipation of the quarter-note motion of the finale, in the

following rhythmical division:

c) The older editions give a $\frac{1}{4}$ above the trill. The new Haertel-edition has weeded out this unaccountable oddity, and with reason. What is the meaning of the minor ninth of the chord of the dominant in the most decided A-major?

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

as follows:


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

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

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


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

b) Aus Gründen der Spielbarkeit haben wir die erste Figur in zwei Theile zerlegt. Vorzuziehen wäre freilich die für die Fingersetzung schwierigere Eintheilung

ung , da ein Absetzen nach dem Accord ziemlich unmerkbar auszuführen ist.

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

b) For reasons of "playability" we have divided the first figure into two parts. Preferable, indeed, would be this division more difficult for the fin-

gering , inasmuch as a breaking off after the chord can be quite imperceptibly executed.

Molto tranquillo cantando *poco ritard. a tempo*

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

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

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

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


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


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

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

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

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

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

b) Ausführung:  *Execution:*

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

a) Ausführung:
Execution:

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

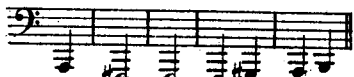
d) Der Herausgeber lässt dahingestellt, ob hier nicht ein Schreibfehler obgewaltet haben und eine andere der übrigen Durchführungweise des Motivs entsprechende Lesart beabsichtigt gewesen sein sollte, nämlich:

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

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

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

b) Die doppelte Vergrößerung des Thema im Basse über dem Halteton



wird

bei weitem wirksamer hervortreten, wenn man sie mit dem Herausgeber in moderner Weise so spielt:

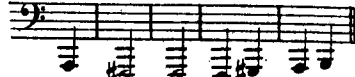


was unschwerer auszu-

führen ist, als es den Anschein hat.

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

b) The double augmentation of the theme in the bass above the sustained tone



will stand out far more effectively if played, as the Editor plays it, in modern style, thus:



which is not so dif-

ficult as it looks.

Tempo I.

ff *con tutta la forza.* *sf*

ten. *ten.* *sf* *mf* *p* *espr.*

a) *mf* *p* *p dolce poco espressivo* *p* *ma marc.*

*Re. * Re. **

p *cresc.* *simile*


c) *p dolce* *grazioso* *Re.*

d)

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

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


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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

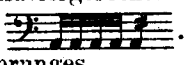
b) One should conceive here as fundamental harmony, not *f-sharp minor*, but *d major* (later one *d-minor*).

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



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

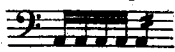
Musical score for piano, measures 22-35. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex texture with a right-hand melody and a left-hand accompaniment. Key markings include 'p', 'mf', 'pp', 'ritardando', 'Tempo I.', and 'ff impetuoso'. Fingerings and articulations are clearly indicated throughout the piece.

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

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

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

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

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

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