

# SONATE

für das Pianoforte  
von

L. van BEETHOVEN.  
Op. 109.

# SONATA

for the Pianoforte  
by

L. van BEETHOVEN.  
Op. 109.

75

Vivace, ma non troppo. Sempre legato. ♩ = 116. M. M.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*f* *dimin.* *p*

*espressivo* *p* *cresc.*

*ri - tar - dan - do* *dimin.*

**Tempo I.** ♩ = 116.  
*leggiero*

*b) dolce* *espr.*

*sempre legato* *p* *cresc.*

*cresc.*

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

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

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

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

*sempre legato*

*sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

*sf* *sf* *sf* *cresc.*

*f con fuoco* *ten.* *ten.* *ten.* *ten.*

*p* *legato* *legato cresc.* *Red. \* Red. \* Red. \**

**Adagio espressivo.** *p* *f* *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.* *p* *cresc.* *Red. \**

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

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

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

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

a) Man verwandle die 32stel-Sextolen in 16tel-Triolen und betone jede dieser letzteren als eine melodische

Scala: sonst würde die Figur

leicht in eine triviale Spielerei ausarten.

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

a) Change the sextuplets of 32ds into triplets of 16ths, accentuating each one of these latter as a melodic

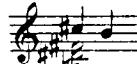
scale: otherwise the figure

would easily degenerate into a trivial passage.

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

Tempo primo. ♩ = 116.


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

b) Die neue Leipziger Ausgabe hat:  Dies

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

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

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

b) The new Leipzig edition has:  This is an

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

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

**Prestissimo.**  $\text{♩} = 84 - 88.$

*ff*  
*ben marcato*

*p*

*p*

*p* *un poco espressivo*

*ritenuto* *a tempo* *cresc.*

*p* *cresc.* *sempre più crescendo* *rinf.*

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

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

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

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

*cantabile*  
*p*  
*Leg. \**

*p*  
*pp*  
*poco slentando*  
*Leg. \** *Una Corda*

*risoluto* *non troppo legato*  
*cresc.* *m.d.*  
*ten.*

*tr*  
*ff*  
*a) Leg. \**

*dimin.* *p*  
*tranquillo*

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

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


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

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

a) Dieser Septimensprung der Oberstimme von *e* nach *a* abwärts ist jedenfalls als eine Conzession an den Spieler anzusehen. Die Intention des Componisten war

unzweifelhaft folgende:  Unter verständigem Gebrauche des Pedals ist diese wohlklingendere Version schon zu ermöglichen.


b) Die Dominante der Dominante tritt in die Function der letzteren ein. Das fehlende Zwischenglied muss der Hörer sich gewissermaassen hinzudenken. In seiner früheren Schaffensperiode würde der Autor vielleicht noch zwei


Takte eingeschaltet haben.  Es be-

darf keiner Auseinandersetzung, dass diese Einschaltung mit ihrer prosaischen Nüchternheit den Reiz des unvorbereiteten und deshalb so drastischen Wiedereintritts des leidenschaftlichen Hauptmotivs auf der Tonica zerstören müsste. Da die Tonsprache eine der Wortsprache vollkommen analoge Syntax hat—worüber zur Zeit leider noch kein wissenschaftliches Lehrbuch existirt,—so könnte man dementsprechend die gegenwärtige Analogie mit „Anacoluth“ bezeichnen (Anacoluth, wörtlich: Nichtfolge—nämlich eines erwarteten Nachsatzes). Andererseits liesse sich auch von einer „Aposiopesis“ reden.

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

a) This octave-skip of the upper voice from *e* to a downward is without doubt to be regarded as a concession to the player. The intention of the composer was

doubtless the following:  With intelligent use of the pedal this better-sounding version is rendered possible.

b) The dominant of the dominant takes the place of the latter. The hearer should, so to say, add in imagination what is lacking. In his earlier creative period, the author would perhaps have inserted two more measures:  It requires no explanation

that this insertion, with its prosaic insipidity, would necessarily destroy the charm of the unprepared, and, for this reason, so drastic re-entrance of the passionate principal motive on the tonic. Inasmuch as tone-language has a syntax perfectly analogous to spoken language—upon which subject no scientific manual has, unfortunately, thus far made its appearance,—we might, accordingly, designate the present analogy as „anacoluthon“ (literally, non-sequence, i. e., of an expected apodosis). On the other hand, we might also speak of an „aposiopesis.“

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



First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a melodic line with grace notes and slurs, marked *dolce*. The left hand (bass clef) has a rhythmic accompaniment with slurs and fingering, marked *sf* and *p espressivo*.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line, marked *poco ritenuto* and *a tempo*. The left hand has a steady accompaniment, marked *p*.

Third system of musical notation. The right hand features a melodic line with slurs and fingering, marked *cresc.* and *f*. The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and fingering, marked *ten.* and *p*.

Fourth system of musical notation. The right hand continues the melodic line, marked *mf* and *sempre più cresc.*. The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and fingering.

Fifth system of musical notation. The right hand features a melodic line with slurs and fingering, marked *ritz.*, *f*, and *p*. The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and fingering, marked *p*.

Sixth system of musical notation. The right hand continues the melodic line, marked *p*. The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and fingering, marked *p*. There are *Red. \** markings at the end of the system.

*poco stentando* *a tempo* *non troppo legato*

*pp* *cresc.* *f*

*Una Corda*

*ff*

*sempre in misura*

*p* *cresc.* *f staccato*

*p<sup>2</sup> tenuto*

*Gesangvoll mit innigster Empfindung.*  
*Andante molto cantabile ed espressivo.* ♩ = 60. M. M.  
*mezza voce*

*pp* *dim.* *cresc.* *p*

*cresc.* *sf* *mezza voce*

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

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

Demnach: Accordingly:

Takt 13: Takt 14:

**Var. I.**  
**Molto espressivo.** ♩ = 58.

a) Dieser neue Gesang (eine Variation nach altem Herkommen kann wenigstens der erste Theil nicht genannt werden) muss bei aller erforderlichen Weichheit des Anschlages mit grossem und breitem Tone vorge- tragen werden. Die „Vorschläge“ im 1. 3. u. 5. Takte müs-

sen, wie auch weiterhin, der eben erwähn- ten Regel für die Verzierungen gemäss, genau mit der Bassnote zusammenfallen:

b) Ein ganz besonderes Studium möge der Spieler auf schönen Vortrag der Varianten desjenigen Taktes ver- wenden, welcher entweder behufs Wiederholung des Ab- schnittes zurück- oder in den nächsten Abschnitt über- leitet. Die Repetition ist hier psychologisch nothwen- dig und nicht aus traditioneller Gewohnheit mecha- nisch hervorgegangen. Kleine Tempofreiheiten, z. B. ein gewisses Zögern, wenn sämtliche Stimmen zugleich harmonisch wechseln, sind mehr als blos zulässig. Ein Gleiches gelte für Variation IV.

c) Die Oberstimme muss die vorgeschriebene Bindung sehr exact ausführen, demnach trochäisch —, nicht jam- bisch — deklamiren, d. h. das Sechzehnthel nicht als Auftakt zum folgenden punktirten Achtel auffassen. Nat- uralistischen Musikfreunden wird dieser Zwang anfäng- lich etwas widerhaarig erscheinen.

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

a) This new melody (at least the first part cannot be called a variation according to ancient usage) should be delivered at once with all requisite delicacy of touch and with a large and broad tone. The appoggiaturas in measures 1, 3, and 5 should, as also farther on, be

struck exactly with the bass-note, con- formably to the rule for embellish- ments mentioned just before.

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

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

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

## Var. II.

Leggeramente.  $\text{♩} = 60$ .

a) Die sehr treu reproduzierten Lineamente des Themas im ersten Theile dieser „Doppelvariation“, wie Herr v. Lenz sie richtig bezeichnet, müssen bei aller spielenden Leichtigkeit des Anschlags deutlich in das Ohr fallen. Auf einen empfindungsvollen Vortrag wird die Nebenstudie, diese 8 Takte  $\frac{3}{4}$  Takt als 12 Takte  $\frac{3}{4}$  Takt zu üben, von erspriesslichem Einflusse sein.

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

a) The very faithfully reproduced lineaments of the theme in the first part of this “double variation,” as Herr von LENZ correctly calls it, should fall distinctly upon the ear, in spite of all possible lightness of touch. The secondary study, i. e., practicing these 8 measures of  $\frac{3}{4}$  time as 12 measures of  $\frac{3}{4}$  time, will exert a profitable influence upon an expressive delivery.

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

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is B minor (two sharps) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamics and performance markings:

- System 1:** Treble staff starts with *pp*. Bass staff has *cresc.* markings.
- System 2:** Treble staff has *decresc.* and *cresc.* markings. Bass staff has *dimin.* markings.
- System 3:** Treble staff has *p* and *tr* markings. Bass staff has *Red.* and *\** markings.
- System 4:** Treble staff has *espr.*, *pp*, *cresc.*, and *tr* markings. Bass staff has *p cresc.* markings.
- System 5:** Treble staff has *poco rit.* markings. Bass staff has *dim.*, *p*, *cresc.*, and *dim. p* markings. There are also *Red.* and *\** markings.

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

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

## Var. III.

Allegro vivace.  $\text{♩} = 69$ . M. M.

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

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

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

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

### Var. IV.

*Etrus langsamer, als das Thema.* ♩ = 50. M. M.

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

The musical score consists of five systems of piano and bass staves. The first system is marked 'a) piacerole' and 'espr.'. The second system has a 'p' dynamic marking. The third system is marked 'crescendo poco a poco' and 'molto espr.'. The fourth system has 'ff' and 'dim.' markings. The fifth system has 'p' and 'dim.' markings, and includes a second ending marked '2. b.'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers.

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

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

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



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

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

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

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

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



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

The musical score is divided into six systems, each with a treble and bass staff. The first system features a piano (pp) dynamic and tempo markings of *rit. (poco)* and *a tempo*. The second system shows a crescendo (*cresc.*) leading to a forte (*f*) dynamic, with a specific instruction 'a)' above a measure. The third system includes a fortissimo (*ff*) dynamic, a *dimin.* marking, and a *legatissimo* instruction. The fourth system starts with a piano (*p*) dynamic and ends with a pianissimo (*pp*) dynamic. The fifth system returns to *pp* and includes *rit. (poco)* and *a tempo* markings. The sixth system continues the *pp* dynamic. Pedal points are indicated by 'Ped.' and asterisks throughout the score.


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

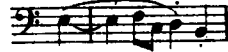
a) To put the "sforzato" on the grammatically accentuated 16th-notes, as the earlier editions partly and vacillatingly did, but which the Leipzig collective edition does with the greatest positiveness, has no meaning, as it does not fall on the full harmony, and, e. g. in the following measure affects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





Var. V.


Allegro, ma non troppo.  $\text{♩} = 92$ . M. M.


a) Eines der besten Hilfsmittel-zum Hervorheben der wesentlichen Hauptstimmen bei der Ausführung von polyphonen Stücken auf dem Klavier ist die systematische Verwendung der verschiedenen Anschlagsgattungen, des Staccato, Legato und Non-Legato, als zwischen beiden in der Mitte stehend. Namentlich befördert der Staccato-Vortrag von Begleitungsfiguren die Durchsichtigkeit der getrageneren Stimmen, ohne dass der Spieler nöthig hätte, für letztere grössere Kraftanstrengungen zu machen. Der Herausgeber glaubt nicht zu subjectiv verfahren zu sein, wenn er die zurücktretende Stimme im zweiten Takte so nüancirt:  Die andere mögliche

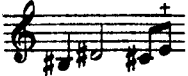
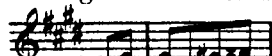
Nüancirung:  erscheint ihm weniger geschmackvoll, doch giebt er auch ihr den Vorzug vor einem unterschiedslosen Herabhämmern oder Hin- und Herschleichen der Töne.

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

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


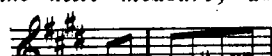
 appears to him less tasteful, yet he prefers even this to an indistinguishable hammering or crawling to and fro of the tones.

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

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

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

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

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

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

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

## Var. VI.

## a) Tempo primo del tema.

*Sempre sostenuto ed espressivo*

*cantabile* *ten.* *ten.* *pp* *crescendo* *poco* *a* *poco* *Red.* \*

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

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

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

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

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

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

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

b) Ausführung der Triller in der rechten Hand:  
 Execution of the trills in the right hand: u. s. w. etc.

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

sondern:  
but:

b) Das Herabgleiten des Trillers werde folgendermaassen ausgeführt:  
The descent of the trill should be executed thus:

, in möglichstem Legato.  
with the utmost possible legato.

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

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