

SONATA N. 31

Composta nel 1820-21
 Pubblicata in agosto 1822
 presso Schlesinger, a Parigi

Op. 110

Moderato cantabile, molto espressivo (♩=63)

P con amabilità (a) [sanft]

cantabile, con intimissimo sentimento, ma sempre molto dolce e semplice

P cresc. non stringere.

(♩=66) liberamente un poco sost. in t. non legato, egualmente p leggiermente

a) Nel manoscritto le indicazioni in tedesco che si riferiscono all'interpretazione non sono scritte da Beethoven.

b) Il trillo sulla corona deve essere di due ottavi almeno, ma non superare tre ottavi.

a) The interpretation marks in German language in the manuscript are not in Beethoven's handwriting.

b) The trill on the Fermata should be at least two, at the most three quavers long.

a) Die deutschen Vortragsangaben im Manuskript sind nicht von Beethovens Hand geschrieben.

b) Triller auf der Fermate mindestens zwei, höchstens drei Achtel lang.

I.

molto p

IV.

I. II.

cresc.

III. (♩=63)

mf *f* *Pmolto legato*

*Red. ** *tranquillo*

(♩=58)

p *tranquillo* *cresc.*

ten.
f *p* *cresc.* *sf*
legato (a) *trm trm* *trm trm trm trm* (b)
espress., con passione ma non affrett.
f *sf* *segue*
[sf] *poco* *ten.* *p* *p cresc.*
dim. *p* *dolce* *semplice*
molto legato, tranquillo, egualmente
sempre dolce, non cresc. *tranquillo*

a) Contrariamente alle copie originali talune edizioni anticipano il *p* e il *cresc.* rispettivamente al primo e al secondo quarto.
 b) Naturalmente questi suoni devono essere eseguiti con uno staccato corto. La legatura che talune edizioni mettono sopra i punti è assolutamente fuori posto.

a) *Contrary to the original texts, some editions have the p already on the first and the «cresc.» already on the second crotchet.*

b) «*Staccato*», of course: *short and pointed.* The slurs, found in several editions above the dots, are entirely out of place.

a) Manche Ausgaben haben, im Gegensatz zu den Originalvorlagen, das Zeichen *p* schon zum ersten, *cresc.* schon zum zweiten Viertel.

b) Selbstverständlich kurz gestoßene Töne; die Bogen, die manche Ausgabe über die Punkte setzt, sind durchaus unangebracht.

(♩=63)
int.

dim. *pp* *cresc.* *p non stacc.*

Red. *5 4 *Red.* *Red.* *Red.* *Red. segne*

(♩=60)

non affrett. *f* *p subito*

ten. *ten.*

Red. * sempre molto legato e non rubato

Red. * sempre molto legato e non rubato

sempre p

(25) 2313 (45) 1313 (4) (♩=63) *in t.*

tr

p dolce

tranquillo

*non legato
leggermente*

sempre non legato

I.

2313 *tr*

non legato

p cresc.

II.

III.

f *press.* *ten.*

tranquillo

cantabile

in t. *p dolce* *non stacc. sempre tranquillo*

4 molto p

cresc.

The image displays four systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Some notes are marked with 'Red.' or 'segue'. The first system is marked 'I.' and 'dim.'. The second system is marked 'IV.' and 'sopra', with dynamics 'pp un poco sost.' and 'p in t. leggiermente'. The third system includes complex fingering patterns like '(1 3 3 2 1)', '(3 1 3 5 3 2 1)', '(2 5 2 3 5 3 2 1)', '(4 1 4 1)', '(3 1 3 2 3 5)', '(1 3 2 3 5 3 2 3)', '(3 1 3 2 3)', '(3 2 5)', '(4 1 4 1)', '(3 1 3 2 3)', and '(3)'. The fourth system is marked 'I.' and 'II.', with dynamics 'cresc.' and '(4)'. The page number '13' is visible at the bottom right of the fourth system.

a) Il modo di dividere questo passaggio fra le due mani è indicato da Beethoven e basterebbe questo per non dividerlo in altro modo. Ma anche se l'esecutore non fosse un fedele osservante di tutte le indicazioni di Beethoven e non si sentisse vincolato ad esse, non vi sarebbe nessuna ragione per non conformarvisi in questo caso, dato che questa divisione è la migliore che si possa trovare. Alcune edizioni (molto diffuse) hanno tuttavia voluto sostituirvi una «nuova» forma, ed è solo per questo che il revisore ritiene utile fare questa osservazione.

a) The manner in which these figures are apportioned to both hands is prescribed by Beethoven and for that reason alone it should not be substituted by another one. But even if one were not fond of every one of Beethoven's indications and were not considering them as binding, it would be difficult to find a motive for rejecting the authentic version just here, for this distribution is the best imaginable. Nevertheless, widely circulated editions «had» to replace it by something «new» — and only because of that the editor wanted to say a few words about this perspicuous case.

a) Die Art der Verteilung dieser Figuren an beide Hände ist von Beethoven vorgeschrieben; schon darum dürfte man sie eigentlich durch eine andere nicht ersetzen. Aber auch, wenn man nicht jedes Zeichen Beethovens als bindendes Gebot liebte, müßte gerade hier eine Begründung für die Beseitigung der Originalfassung schwer fallen, denn diese Fassung ist gewiß die denkbar beste. Und nur, weil sie mitunter (in sehr verbreiteten Ausgaben) dennoch von einer «neuen» sich verdrängen lassen mußte, sagte der Herausgeber einige Worte zu dieser ganz eindeutigen Stelle.

a) In tutti i testi originali le bisrome dei due ultimi ottavi si trovano alla seconda ottava: alcune edizioni (a volte senza citare la modifica) le portano all'ottava superiore, che non è il loro posto. Esse hanno un movimento contrario a quello del basso e inoltre conducono al registro della battuta seguente, ciò che diviene impossibile se sono poste all'ottava superiore. La disposizione delle battute corrispondenti a pag. 222, terzo e quarto rigo, quantunque la loro origine e la loro destinazione siano le stesse, non si ripetono qui, e perciò non è possibile riferirsi ad essa per giustificare questa «trasformazione». Essa non è giustificata neanche dall'estensione limitata del pianoforte all'epoca in cui questa sonata fu composta, perchè Beethoven già da anni prima conosceva pianoforti che si estendevano fino alla *fa* della quarta ottava ed aveva tenuto conto di questa estensione in alcune sue composizioni (Vedi op. 109, terzo movimento, Variazione IV; pag. 211 a).
 b) Vedi pag. 223 a).
 c) Vedi pag. 223 b).

a) All original texts have the last eight demisemiquavers in the lower octave, as shown here. Several editions put them an octave higher (without announcing the displacement), where they certainly should not be. They have two functions: progressing in contrary motion to the bass and leading the way to the register of the following bar; neither can be combined with their being transposed to the higher octave. In the corresponding bars on page 222, lines 3 and 4, though outset and destination are the same, the route is a different one; they cannot be cited as a precedent in order to justify the transposition. And even less can the limited range of the keyboard be quoted as justification, because already years before he composed this sonata, Beethoven knew pianos which extended to the *f* above the *c*♯ here in question and in many earlier works he already used these highest notes. (Compare with op. 109, 3rd movement, Variation IV; page 211 a).
 b) See page 223 a).
 c) See page 223 b).

a) In allen Originalvorlagen stehen fünftes und sechstes Achtel in der zweigestrichenen Oktave; in der dreigestrichenen, in die einige Ausgaben sie verlegen (mitunter ohne Anmeldung des Ortwechsels), haben sie auch nichts zu suchen; sie haben eine Gegenbewegung zum Baß auszuführen und überdies in den Klangbezirk des folgenden Taktes zu leiten; beide Aufgaben wären eine Oktave höher unerfüllbar. Die Weganlage der musikalisch entsprechenden Takte, Seite 222, System 3 und 4, ist hier, obzwar Herkunft und Ziel die gleichen wie dort, nicht wiederholt; auf sie kann man sich also nicht berufen, um die «Umgruppierung» zu rechtfertigen. Und auf den geringen Umfang der Klaviere zur Entstehungszeit dieser Sonate erst recht nicht, denn Beethoven hatte schon Jahre vorher Flügel gekannt, die bis zum dreigestrichenen *f* reichten, und diese Kenntnis in vielen seiner Stücke nutzbar gemacht. (Vergl. op. 109, III. Satz, Var. IV; Seite 211 a).
 b) Siehe Seite 223 a).
 c) Siehe Seite 223 b).

espress. *f* *sf* *segue*

1 2 1 2 1 2 1 2 1

3 4 3 4 3 4 3 4

* *Red.* *

sf *poco* *sf* *p* *cresc.*

ten. *ten.*

(a) 2 1 2 1 2 2 1 3 4 5 2 3 5 1 3 5 1 3

* *Red.* *

dim. [*p*] *semplice* *dolce*

5 3 3 3 1 3 3 3 4 4 4 5 4 2 4 1 3 1

1 2 1 2 1 3 2 1 4 2 1 3 1

I.

molto legato ($\text{♩} = 60$) *dolce, tranquillo, ugualmente*

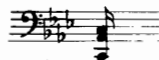
5 4 2 1 3 2 1 5 3 4 4 4 3 5 2 3 1 4 4 2 3 2 1 3 2 4 3 1 4 2 4 3

a) Nel manoscritto e nell'edizione originale la prima semicroma alla mano sinistra è:



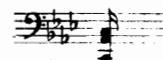
In una seconda vecchia copia riveduta da Beethoven troviamo soltanto un *do* basso che probabilmente è giusto.

a) Manuscript and Original Edition have, on the first semiquaver left hand:



A second old print, which was revised by Beethoven, has only the lower c, which is presumably right.

a) Im Autograph und in der Originalausgabe heißt das erste Sechzehntel im Baß:



In einem zweiten alten, von Beethoven überprüften Druck aber nur «C» allein, was wohl richtig sein dürfte.

(♩=63)
8.

V.

p cresc. *espress.*

8.

(♩=60)

f dim. *con anima* *p* *dim.* *pp* *ten.*

(♩=63)

I.

II.

P leggiermente *non legato* *non legato*

III.

I.

non cresc.

a) In talune edizioni il testo di questa battuta e della seguente è erroneo (quantunque esso sia uguale a quello di una vecchia stampa). Invece della forma che troviamo nei testi originali (a cui ci conformiamo) esse hanno al primo e secondo ottavo della battuta:

(a volte la penultima biscomma è un re b sulla quarta linea). Il primo ottavo della battuta seguente viene trasformato così:

e i due ultimi ottavi:

Alcuni revisori hanno trasformato in crome quelle biscome che secondo loro andrebbero messe in rilievo. I suggerimenti sull'interpretazione non devono mai essere dati a mezzo di cambiamenti del valore originale delle note: vi sono molti altri mezzi a disposizione.

b) Fra questo movimento e il seguente fare soltanto una pausa di cinque ottavi (senza pedale) come è indicato nell'ultima battuta.

a) Several editions present a wrong text here (which, however, is also found in one of the old prints). Instead of the notes shown in this edition (which are those of the original texts) they have on the first and second beat of this bar:

(the penultimate demisemiquaver is sometimes a d b of the lower octave). In the next bar they have as first four notes:

and as last eight notes:

Occasionally an editor transforms demisemiquavers, which according to his opinion should be stressed, into quavers. But original note values should never be changed for the purpose of making suggestions regarding interpretation; many other means serving that purpose are available.

b) The pause between this movement and the following should not be longer than the rests in this bar (five quavers — without pedal)!

a) Dieser und der nächste Takt erscheinen in einigen Ausgaben mit einem falschen Text (der sich allerdings auch in einem der alten Drucke findet). Statt der hier wiedergegebenen, den Originalvorlagen entnommenen Gestalt heißen erstes und zweites Viertel des einen Taktes dort:

(das vorletzte Zweiunddreißigstel manchmal auch «des²»). Das erste Achtel des nächsten Taktes:

und die beiden letzten Achtel im gleichen Takt:

Gelegentlich hat ein Bearbeiter auch aus Zweiunddreißigstelnoten, die nach seiner Auffassung hervorzuheben sind, Achtelnoten werden lassen. Anregungen für den Vortrag sollten aber niemals durch Veränderung der originalen Notenwerte gegeben werden; viele andere Mittel stehen dafür zur Verfügung.

b) Zwischen diesem und dem folgenden Satz nur die fünf Achtelpausen (ohne Pedal), die im letzten Takt stehen!

Allegro molto (♩=144)

The musical score consists of four systems of piano accompaniment. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of *Allegro molto* (♩=144). The second system is marked *sempre f* (always forte) and includes a *sf* (sforzando) marking. The third system includes a *p* marking. The fourth system is marked *A tempo* and features a *ritard.* (ritardando) marking, followed by *ff* (fortissimo) dynamics. The score includes numerous fingering numbers (1-5) and articulation marks such as accents and slurs. The piece concludes with a Coda marked (b) *Red.*

a) In una edizione (per lo meno, il revisore non sa di altre) questa prima battuta diviene l'anacrusi di un periodo di quattro battute in quattro quarti. Perciò gli accenti cadono, senza alcun dubbio, sulla seconda battuta, sulla quarta, ecc. Ma anche il revisore non ha il minimo dubbio a questo soggetto. Per lui la struttura di questo pezzo è estremamente semplice: otto battute in tempo 2/4 che cominciano con la prima battuta del periodo e finiscono con l'ottava, con gli accenti sulla prima, terza ecc. Perciò nella Coda, la prima battuta è il tempo forte, la seconda (la pausa) è il tempo debole. Per la Coda viene spesso raccomandato il contrario, e ciò dimostra che alcune persone condividono la strana opinione citata sopra. Chi ritiene che il tempo forte cada sulle battute di pausa dovrebbe fin dal principio del pezzo conformarsi a questa versione di cui abbiamo riferito la (presunta) singolarità.

b) Da qui fino all'Adagio tutti i pedali sono di Beethoven.

a) One edition (at any rate this editor does not know about another one) decrees that the first bar of this movement should be considered as an upbeat followed by a 4-bar period in 4/4 time; in this way it determines, beyond doubt, which bars of the 2/4 time should be emphasized (namely the second, fourth, etc.). Also the author of this footnote has no doubts; the structure of this piece seems thoroughly unproblematic to him: 8 bars in 2/4 time, the period beginning on the first bar (consequently first and third bar emphasized). Accordingly, also in the Coda the first bar should be considered as being on the beat, the bars with rests on the offbeat. However, just for the Coda, several editions recommend the opposite (the chords as syncopations), thereby really subscribing to the peculiar pattern described above. If their editors advocate that the bars with rests are on the beat, they should then, logically, have given an equivalent indication already at the beginning of the piece — an indication bringing them into agreement with the (supposedly) unique opinion of the one edition.

b) All pedal indications from here to the end of this movement are by Beethoven.

a) In einer Ausgabe (jedenfalls ist dem Herausgeber eine zweite nicht bekannt) wird der erste Takt dieses Satzes zum Halbauftakt einer viertaktigen Periode in 4/4-Takten bestimmt. Bestimmt, die Verteilung der Schwerpunkte steht also gar nicht zur Frage. Auch der Verfasser dieser Fußnote sieht keine Frage; ihm scheint der Bau dieses Stückes durchaus unverwickelt: Acht Takte im 2/4-Takt, die mit dem ersten Periodeakt beginnen, mit einem achten schließen. Demgemäß ist der erste Takt der Coda ein starker, der folgende Pausentakt ein schwacher Periodenteil. Für die Coda wird just das umgekehrte Verhältnis mehrfach empfohlen, also doch wohl ein Bekenntnis zu der oben mitgeteilten absonderlichen Ordnung abgelegt. Wer in den Pausentakten der Coda die schweren Werte fühlt, hätte dann aber doch folgerichtig am Anfang jenen Wegweiser aufstellen sollen, von dessen (vermuteter) Einzigartigkeit hier berichtet wurde.

b) Von hier bis zum Adagio alle Pedalzeichen von Beethoven.

The musical score is divided into five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The piece features complex passages with slurs and ties. The first system starts with a forte (f) dynamic and includes a 'p legg.' section. The second system has a 'sf' section. The third system has a 'ff' section. The fourth system has a 'sf' section. The fifth system has a 'ff' section and includes first, second, and third endings (I., II., III.).

a) La diteggiatura del quarto dito sulla cromia re è di Beethoven. Le diteggiature di Beethoven sono quasi sempre esemplari: qui, eccezionalmente, esiste un'altra possibilità ed è per questo che il revisore si permette di consigliarla (cosa che altre volte evita volutamente).

a) The fingering «4» on the first quaver d is by Beethoven. His fingerings are almost always absolutely exemplary. Here, for once, his suggestion may not be the only suitable solution and therefore the editor took the liberty of recommending still another fingering, which he otherwise avoids deliberately.

a) Das erste Achtel «d²» mit dem vierten Finger anzuschlagen, ist Beethovens Vorschrift. Fast immer ist sein Fingersatz durchaus vorbildlich; hier, ausnahmsweise, stellt er wohl nicht die einzige geeignete Lösung dar, und darum hat der Herausgeber (was er sonst geflissentlich vermeidet) sich gestattet, noch einen anderen zu empfehlen.

A tempo

a) Deve essere assolutamente suonata con la mano sinistra. La piccolissima pausa causata da questo movimento verso il basso è certamente voluta.

b) Tenere la croma *re b* due battute circa più del suo valore, e continuare senza pausa!

c) Vedi pag. 231 a).

a) *M u s t* be played with the left hand. The minute caesura resulting from the downward jump is surely intentional.

b) Hold the quaver *d b* for approximately two bars beyond its value, then continue without pause.

c) See page 231 a).

a) Unbedingt mit der linken Hand zu spielen. Der winzige Einschnitt, der durch ihren Weg nach unten entstehen muß, ist gewiß beabsichtigt.

b) Das Achtel «des²» etwa zwei Takte über seinen Wert halten, dann ohne Pause weiter!

c) Siehe Seite 231 a).

a) Vedi pag. 231 a).
 b) Pedale autografo.
 c) Tenere l'accordo altre quattro battute circa ($\text{♩} = 120$) più del suo valore. Poi alzare il pedale e fare una pausa di dodici battute circa (al massimo) nello stesso movimento $\text{♩} = 120$. Attaccare l'Adagio.

a) See page 231 a).
 b) Pedal indication by Beethoven.
 c) Hold the last chord for about four bars ($\text{♩} = 120$) beyond its value; then release the pedal and wait for another twelve bars, at the most, (always $\text{♩} = 120$) before beginning the Adagio.

a) Siehe Seite 231 a).
 b) Pedal autograph.
 c) Den letzten Akkord noch etwa vier Takte ($\text{♩} = 120$) über seinen Wert hinaus halten. Danach Pedal aufheben und ungefähr (höchstens) zwölf Takte — ebenfalls $\text{♩} = 120$ — Luftpause! Anschließend daran das Adagio.

Adagio ma non troppo (♩=66)

Più adagio

Andante

Adagio (♩=circa 58)

a) Pedale autografo.

b) Con l'abbondanza delle indicazioni circa l'interpretazione, diciassette (senza contare il pedale), tutte in forte contrasto l'una con l'altra, nelle poche note del Recitativo fino all'« Adagio ma non troppo », Beethoven ha dato qui una prova esauriente e convincente del suo concetto di libertà di espressione. La disuguaglianza della lunghezza delle battute dimostra la libertà completa della forma. Il recitativo comprende 85 semicrome e mezza, o 85, o 83, a seconda del valore che si dà alla seconda battuta. La prima battuta ne ha esattamente 29 ($7/4$), la terza 20 ($5/4$) e la quarta ne ha 10, di cui però 6 fanno già parte dell'Adagio ($10 = 4 + 2 \times 3$). La seconda battuta è la sola che provochi discussioni. La prima nota è una biscoma o è un'appoggiatura? Probabilmente, ambedue le cose, ossia un'appoggiatura il cui posto e valore sono incontestabilmente determinati. Essa è posta sull'accordo e ha il valore stabilito di una biscoma. Probabilmente è erroneo rimpiazzarla con una notina avanti all'accordo. Allora il valore di questi due accordi è: $8/4$. Includendo in questi quarti la prima biscoma e lasciando il loro valore intero alle ultime tre crome (secondo il revisore farne una terzina come si trova nella maggior parte delle edizioni è molto dubbio), abbiamo 33 semicrome e mezza, ossia *troppe* per $8/4$. Trasformando le tre ultime crome in terzina avremmo 31 semicrome e mezza e senza la biscoma del principio 31 semicrome: *troppe poco* per $8/4$. Vicino al primo accordo leggiamo « sempre tenuto ». Qui, il solo significato possibile è « tenere questo accordo fino al prosimo ». E questo secondo accordo, qualunque sia la divisione del tempo, non verrà mai esattamente dopo quattro quarti. Per dare al secondo accordo il suo valore di quattro tempi alcune edizioni lo mettono sotto il ventesimo la sopra il rigo. Il revisore ritiene che debba andare sotto il diciottesimo

a) Pedal mark (and release-sign) by Beethoven.

b) To the few notes from the beginning of the « Recitativo » to the beginning of the « Adagio ma non troppo », Beethoven added seventeen — sharply contrasting — interpretation marks (not counting the pedal indications): this lavish abundance conveys his conception of unrestrained expression exhaustively and conclusively. Moreover, the perfect freedom of form becomes evident by the uneven length of the bars. The « Recitativo » has a total length of $85\frac{1}{2}$, or 85, or 83 semiquavers, depending upon the manner in which the second bar is conceived. The first bar contains precisely 28 of them ($= 7/4$), the third bar 20 ($= 5/4$) and the fourth 10, of which 6, however, belong already to the « Adagio ma non troppo » ($10 = 4 + 2 \times 3$). The only controversial bar is the second. Already the very first note: is it a demisemiquaver or a grace-note? Apparently both; namely a grace-note, for which the exact position and duration were incontestably determined: to be played simultaneously with the chord and having the precise value of a demisemiquaver. It is probably wrong to replace it with a note in small print, to be played before the chord. — Then the note-value of the two chords: together it is $8/4$. Counting the first demisemiquaver as part of the bar and the last three notes of the right hand as regular quavers (the editor thinks that considering these three quavers as a triplet, as most editions do, is highly contestable), the whole bar will consist of $33\frac{1}{2}$ semiquavers = too many for $8/4$. Transforming the last 3 quavers into a triplet, there would be $31\frac{1}{2}$, and without the first demisemiquaver (regarding it as a grace-note) $31 =$ in both cases too few for $8/4$. Next to the first chord Beethoven put the indication « sempre tenuto ». Here it can only mean: « simply hold the chord until the next one is due ». And that next chord will definitely not come exactly after 4 crotchets — however one counts. In order to achieve that at least the second chord has its correct length of four crotchets, many editions put it together with the twenty-first note of the right hand. The editor is convinced that it belongs together

a) Pedal autograph.

b) Mit der verschwenderischen Fülle von siebzehn — scharf gegensätzlichen — Vortragszeichen (Pedal nicht mitgezählt) für die wenigen Töne vom ersten des « Recitativo » bis zum ersten des « Adagio ma non troppo » gab Beethoven eine erschöpfende, zwingende Uebertragung seiner Vorstellung von Ungebundenheit des Ausdrucks. Durch die Ungleichheit der Taktlängen wird die vollkommene Freiheit der Gestaltung außerdem noch ersichtlich. Das « Recitativo » enthält, je nachdem man den zweiten Takt deutet, $85\frac{1}{2}$ oder 85 oder 83 Sechzehntel. Der erste Takt sehr genau 28 davon ($7/4$), der dritte 20 ($= 5/4$) und der vierte 10, wovon aber 6 schon zum « Adagio » gehören ($10 = 4 + 2 \times 3$). Der allein umstrittene Takt ist der zweite. Die erste Note gleich: ist sie Zweunddreißigstel- oder Vorschlagnote? Wohl beides: eine Vorschlagnote, deren Platz und Wert unantastbar bestimmt wurde. Sie tritt mit dem Akkord zusammen auf und hat die Dauer eines Zweiunddreißigstel. Es ist wahrscheinlich falsch, sie durch eine kleine, vor den Akkord gestellte Note zu ersetzen. Dann der Wert der beiden Akkorde: $8/4$. Wenn man das erste Zweiunddreißigstel als Teil des Taktes mitzählt, und die drei letzten Achtel voll rechnet (wie der Herausgeber meint, ist ihre Erscheinung als Triole, die sie in den meisten Ausgaben hat, sehr anzuzweifeln), ergeben sich $33\frac{1}{2}$ Sechzehntel, also *zuviel* für $8/4$; mit den letzten Achteln als Triole $31\frac{1}{2}$, ohne das beginnende Zweiunddreißigstel 31, also in beiden Fällen zu *wenig* für $8/4$. Neben den ersten Akkord ist: « sempre tenuto » gesetzt. Kann hier nur heißen: haltet ihn einfach so lange, bis der nächste kommt; und dieser nächste, wie immer man rechnen mag, kommt keinesfalls genau nach vier Vierteln. Um dem zweiten Akkord wenigstens seine genauen vier Viertel zu verschaffen, wird er in vielen Ausgaben erst zu dem zwanzigsten « a² » gebracht; der Herausgeber ist überzeugt von

la, che come prima nota del sesto gruppo di due bisrome, di cui abbiamo qui dieci gruppi (2 × 5), è esattamente nel mezzo. Le opinioni possono differire sulla prima bisroma, sulle tre ultime crome, sul posto del secondo accordo, ma in qualunque caso la notazione originale non viene alterata sensibilmente. Se però, come talvolta avviene, per completare gli otto quarti (con la notina di appoggiatura al principio e la terzina all'ultimo quarto) i dieci gruppi di bisrome divengono undici — sette dei quali prima del secondo accordo — se inoltre si riuniscono in un gruppo tante note quante sono necessarie per fare un quarto, allora le disposizioni caratteristiche di Beethoven sono quasi abolite e si oltrepassano largamente i limiti di ciò che è permesso. Infine, per quanto riguarda l'esecuzione dei gruppi di note sul la, la diteggiatura 4, 3 è di Beethoven (Confrontare con l'op. 106, III movimento; pag. 161 a). Il tasto toccato col terzo dito deve produrre un suono che sembri vibrare fra la realtà e il sogno, ma tuttavia deve essere percettibile. Forse sarebbe utile prendere come parola corrispondente a questi gruppi di note, un monosillabo, per esempio, « Du » (in italiano, « tu, ») la cui vocale dovrà avere una intensità variante fra il più tenero ed etereo sospiro e l'invocazione più appassionata. In talune edizioni il terzo e il quarto gruppo sono scritti nel modo seguente:



ma il testo che noi adottiamo è probabilmente migliore.

- Pedale autografo.
- È strano che nell'Urtext l'indicazione *dim.* si trovi soltanto al principio della battuta seguente, e che il *p* che dovrebbe essere proprio in quel punto, manchi completamente. Noi qui ci conformiamo al manoscritto.
- Proseguire con movimento continuo, senza fare nessuna pausa prima dell'entrata della voce superiore.

with the nineteenth note, which as the first tone of the sixth of ten (2 × 5) groups of two demisemiquavers represents just the middle. Nevertheless, different opinions can be sustained about the first demisemiquaver, the three last quavers and the placement of the second chord, and whatever one may decide in these cases, the original notation will not be essentially changed. But if certain editions, in order to arrive at the exact 8/4 (with grace-note at the beginning and triplet at the end), add an eleventh group of two demisemiquavers — seven of them still with the first chord, four with the second —, if furthermore always that many notes are united in one group as to fill the length of a crotchet, then Beethoven's uncommonly significant dispositions are practically revoked and the limits of the permissible have surely been overstepped by far. — Finally, regarding the realization of the groups of two notes on a: the fingering 4,3 is by Beethoven (compare with op. 106, third movement; page 161, footnote a). When the third finger touches the key, it should bring forth an added pulse, something between a real and imagined sound, but audible in any case. It might be helpful to think of a word to represent the desired sound and expression, one syllable for the group of two notes: perhaps the word « Du » (in English, « you » is closest in meaning and the sound of its vowel is identical; but « Du » is more intimate, expressive and warm), its vowel to be given soulful emphasis, varying in intensity between a most tender ethereal sigh and a most passionate invocation. — In some editions the third and fourth group appear like this:



but the text as printed here is probably better.

- Pedal indications by Beethoven.
- Curiously, in the Urtext edition the « *dim.* » appears only at the beginning of the next bar and the *p*, which has its proper place there, is missing altogether. The text shown here is that of the manuscript.
- Continue in uninterrupted motion; no pause before the entrance of the upper voice.

seiner Zugehörigkeit zum achtzehnten « a² », das, als erster Ton des sechsten von zehn (2 × 5) Zweiunddreißigstel-Paaren gerade die Mitte ist. Ueber das erste Zweiunddreißigstel, die letzten drei Achtel, den Eintritt des zweiten Akkords kann es immerhin verschiedene Meinungen geben, und wie immer man in diesen Fällen entscheiden mag, das ursprüngliche Notenbild wird wesentlich nicht verändert. Wenn aber, was leider einige Male geschah, zur Aufrundung auf volle 8/4 (bei kleiner Note am Anfang, Triole am Schluß), aus zehn elf Zweiunddreißigstel-Paare geworden sind — sieben davon vor dem zweiten Akkord auszuführen —, wenn überdies unter einem Balken Noten so lange benachbart werden, bis sie ein Viertel füllen, dann wird die ungemein bezeichnende Anordnung Beethovens fast aufgehoben, und damit wohl die Grenze des Erlaubten weit überschritten. — Nun noch zur Darstellung der Paare auf « a² ». Der Fingersatz 4, 3 ist von Beethoven. (Vergl. op. 106, III. Satz; Seite 161 a). Die mit dem dritten Finger berührte Taste sollte einen Klang schaffen, der schier zwischen wirklichem und nur geahntem schwingt; er muß aber jedenfalls doch hörbar sein. Vielleicht ist es fördernd, als ein entsprechendes Wort zu dem Paar ein einsilbiges anzunehmen, etwa das Wort *du*, dessen Vokal beseelten Nachdruck erhält, vom zartesten Seufzerhauch bis zu leidenschaftlichster Anrufung wechselnd. — In manchen Ausgaben heißen drittes und viertes Paar:



aber der hier wiedergegebene Text ist wohl besser.

- Pedal autograph.
- In der Urtextausgabe steht merkwürdigerweise das Zeichen *dim.* erst am Anfang des folgenden Taktes, und das Zeichen *p*, das dorthin gehört, fehlt überhaupt. Im Autograph so wie hier.
- Keine Pause vor Eintritt der oberen Stimme, in ununterbrochener Bewegung weiter.

[Klagender Gesang] (a)

Arioso dolente sempre liberamente

p
sempre legato e colla parte

liberamente
poco sost.

p cresc.
in t.

decresc.
tranquillo

p dolce
cresc.

a) Vedi pag. 221 a).

b) Anche questo *p* manca nell'Urtext.c) Il *fa b* che si trova in talune stampe è erroneo. Deve essere *sol b*.

a) See page 221 a).

b) Also this *p* is missing in the Urtext.c) *f b*, as found in several prints, is wrong; *g b* is correct.

a) Siehe Seite 221 a).

b) Auch dieses *p* fehlt im Urtext.c) «Fes¹», das mancher Druck hat, ist falsch, «ges¹» richtig.

FUGA

Allegro, ma non troppo (♩=84)

I.

a) Come nel manoscritto. L'edizione originale non ha che fa alle due ultime semicrome della sinistra.
 b) Pedale autografo.
 c) Corona della durata di 5 crome circa (♩=42). Attaccare l'Allegro senza pausa, e alzare il pedale soltanto dopo questo attacco.

a) Like this in the manuscript. The Original Edition has only f on the last two semiquavers left hand.
 b) Pedal mark by Beethoven.
 c) Length of Fermata about five quavers (♩=42). No pause before the Allegro; release the pedal only when striking the first note of the Allegro.

a) So im Autograph. Die Originalausgabe hat zu den beiden letzten Sechzehnteln links nur « f ».
 b) Pedal autograph.
 c) Fermate etwa fünf Achtel (♩=42) halten; danach ohne Luftpause das Allegro, bei dessen Eintritt erst das Pedal aufzuheben ist.

VI. *p* 4 (♩=88)

I.

V. (♩=92) *cresc.* *f* *legato marc. ma non troppo f*

f dim. *distinto*

a) Esecuzione:

Taluni vogliono l'attacco del trillo sulla nota superiore.

a) To be played like this:

Others begin the trill with the auxiliary note.

a) Ausführung:

Andere lassen den Triller mit dem Nebenton beginnen.

VIII. I.

V. I.

IV. (♩=96) I.

cresc. un poco stringere

VIII. I.

a) Come nel manoscritto. In molte edizioni — compreso l'Urtext — troviamo le prime tre crome della voce media scritte così:



a) Like this in the manuscript. In many editions, including the Urtext, the first three quavers of the middle voice consist of:



a) So im Autograph. Bei vielen — auch in der Urtextausgabe — bestehen die drei ersten Achtel der Mittelstimme aus:



II. (5) III. (5) (♩=100) (2) I.

p tranquillo *ff* marcato, pesante, ma sempre ben in tempo (a)

I. IV. (5)

I. IV. (♩=92)

I. IV. dolce

a) Spesso troviamo su questo fa una legatura che parte dal fa precedente: questa legatura è probabilmente erronea.

a) Many editions have a tie from the preceding f to this f; it is most likely incorrect.

a) Zu «f» findet man oft einen Haltebogen vom Vortakt geführt; er ist wohl falsch.

I. non cresc.

VI. un poco stringendo

(♩ = 100)

sf *p* *cresc.* *non stringere.*

a) La terza croma nella seconda voce sul rigo superiore è indubbiamente *si b*: in talune edizioni troviamo un *do* che è erroneo.

b) La diteggiatura della voce media per le tre ultime crome di questa battuta e le due prime della battuta seguente (1, 1, 2, 1, 1), è di Beethoven.

a) Indubitably, the third quaver in the lower voice, right hand must be *b b*. Some editions have *c* instead, which is wrong.

b) The fingering (lower voice, right hand) for the last three quavers and the first two of the next bar (1,1,2,1,1) is by Beethoven.

a) Das dritte Achtel in der Mitte heißt zweifellos «*b*»; «*c*», das in mancher Ausgabe steht, ist falsch.

b) Fingersatz in der Mittelstimme, für die drei letzten Achtel und die beiden ersten des nächsten Taktes (1, 1, 2, 1, 1) von Beethoven.

(♩ = 88)

f

ff [*sf*]*dim.*

(a)

tr

(♩ = 84)

non rit.

(b) *ped.*

I. Lo stesso tempo dell'Arioso (♩ = 44) II. *poco sost. dim.*

legato cresc. dim.

p dolce

legato

legato

segue

(c)

* (b) *ped.*

(d) [Ermattet, Klagend]

Perdendo le forze, dolente

in t. sempre liberamente

lento

p

dim.

sempre legato e colla parte

* *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.*

a) In altre edizioni l'accordo sulla quarta
re b
croma è si b ma deve invece essere a tre
re b
voci si b.
sol

b) Pedale autografo.

c) Non prolungare il valore di questo ac-
cordo e attaccare subito il tempo di 12/16!

d) Vedi pag. 221 a).

d b
b b on
g
d b
d b
g
b b is correct.

b) Pedal mark and subsequent release-sign
by Beethoven.

c) Don't hold this chord beyond its note-
value! Continue without any break!

d) See page 221 a).

a) Zum vierten Achtel haben Andere den
des² des²
Akkord « b¹ »; dreistimmig « b¹ » ist er
des¹ g¹

richtig.

b) Pedal autograph.

c) Den Akkord nicht über seinen Wert
halten, sondern sofort 12/16-Takt anschlies-
sen!

d) Siehe Seite 221 a).

cresc. *dim.* *p*

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

poco cresc. *non affrett.*

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

liberamente *poco sost.* *pp* *in t.*

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

poco cresc. *p* *cresc.*

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

dim. *p* *poco sost.*

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

a) Vedi pag. 235 b). La diteggiatura 4, 3 è di Beethoven.

a) See page 235 b). The fingering 4,3 is by Beethoven.

a) Siehe Seite 235 b). Fingersatz 4, 3 von Beethoven.

in t.
poco cresc.

dim.
segue
una corda
un poco rit.
una corda molto p
 (♩=108)

cresc.
 (a)
 (b) *ped.*

(♩=116)
non rit.
dim. - molto
f

a) Talune edizioni modificano la distribuzione fra le due mani data da Beethoven, che deve assolutamente essere seguita, e affidano alla mano destra la sesta e la nona semicroma, re.
 b) Pedale autografo.

a) It is mandatory to comply with Beethoven's manner of distributing the notes between the two hands. Some editions change it by allocating the middle d on the sixth and ninth semiquaver to the right hand.
 b) Pedal mark by Beethoven.

a) In mancher Ausgabe wird die Beethovensche Satzweise, der unbedingt zu folgen ist, verändert, das «d» zum sechsten und neunten Sechzehntel der rechten Hand übergeben.
 b) Pedal autograph.

(♩.=69)
 (a) L'istesso tempo della Fuga, poi a poi di nuovo vivente [nach und nach

* (b) [L'inversione della Fuga. Die Umkehrung der Fuge]

wieder auflebend]

a) L'indicazione « poi a poi di nuovo vivente » probabilmente non deve essere considerata che in rapporto a « L'istesso tempo della fuga » e non può riferirsi che al tempo. La possibilità che si riferisca al volume di suono è esclusa dall'indicazione « sempre una corda ». Dunque si deve certamente cominciare lento (e con molta calma) ed accelerare insensibilmente, e non a salti, il movimento per circa 15 battute per arrivare, press'a poco alla sedicesima battuta, al movimento primo della 1ª parte della fuga. Il grado di sonorità (*pp*) una corda deve essere mantenuto fino al *cresc.* (battuta 24). Il revisore ritiene che il *cresc.* raggiunga il punto culminante al *p* (del « meno allegro »), che perciò, pur essendo un *p*, deve avere una sonorità piena in confronto alla precedente sonorità di questa seconda parte della Fuga. (Confrontare con l'op. 101, III movimento, pag. 102 a) e 103 c).

b) Il testo « L'inversione della Fuga » è stato aggiunto in seguito.

a) Most likely the indication « poi a poi di nuovo vivente » (gradually coming to life again) can only be understood in conjunction with « L'istesso tempo della Fuga »; it can only refer to tempo. The possibility that it refers to volume is excluded by the indication « sempre una corda » (always with left pedal). Thus one should, without doubt, begin here slowly (and very quietly), accelerating the tempo continuously, gradually, evenly, without any sudden changes for about 15 bars, arriving at the tempo of the first part of the fugue in the 16th bar, approximately. The dynamic level — (*pp*) una corda — should remain the same until the 24th bar, where Beethoven indicated a « *cresc.* ». According to the editor's opinion, the *crescendo* should then reach its climax eight bars later at the *p* (Meno allegro); and though the volume should not rise above *p*, this *p* should, compared with the sound of the preceding page, have a full, rich tone. (See op. 101, third movement, page 102 a) and 103 c).

b) This text (« Inversion of the Fugue ») is not an original indication by Beethoven, but was added later.

a) Die Angabe « poi a poi di nuovo vivente » (nach und nach wieder auflebend) kann wohl nur im Zusammenhang mit « l'istesso tempo della Fuga » verstanden werden, kann nur dem Zeitmaß gelten; sie auch auf den Stärkegrad zu beziehen, verbietet die Bezeichnung « *sempre una corda* ». So ist gewiß hier langsam (und ganz still) zu beginnen und in einer etwa 15 Takte anhaltenden, niemals ruckweisen Beschleunigung schließlich im sechzehnten Takt ungefähr in die Geschwindigkeit des ersten Fugenteiles zu münden. Der Stärkegrad « (*pp*) una corda » aber wird erst vom Zeichen *cresc.* an (Takt 24) verlassen, der Höhepunkt der Anschwellung, wie der Herausgeber meint, bei *p* (zum « Meno allegro ») erreicht, das also, obgleich durchaus nicht mehr als *p*, im Verhältnis zum bisherigen Klang des zweiten Fugenteiles volltönig sein muß. (Vergl. op. 101, III. Satz, Seite 102 a) und 103 c).

b) L'inversione della Fuga (die Umkehrung der Fuge): ein späterer Zusatz.

System 1: Treble and bass staves. Treble staff has notes with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). Bass staff has notes with slurs and fingerings (1, 5, 3, 4, 2, 3, 1). Rehearsal mark II. is at the beginning, and I. is at the end.

System 2: Treble and bass staves. Treble staff has notes with slurs and fingerings (3, 2, 1, 4, 5, 4, 5, 3, 2, 3, 4). Bass staff has notes with slurs and fingerings (1, 4, 1, 3, 4, 3, 1, 4, 1, 4, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 3, 1, 2, 1). Rehearsal mark V. is at the end. Dynamics include *pp* and *cresc.*

System 3: Treble and bass staves. Treble staff has notes with slurs and fingerings (2, 4, 2, 5, 2, 4, 3, 4, 2, 4, 3, 1, 5, 3, 2, 1). Bass staff has notes with slurs and fingerings (1, 2, 5, 4, 4, 5). Rehearsal mark I. is at the beginning. Dynamics include *legato*.

System 4: Treble and bass staves. Treble staff has notes with slurs and fingerings (2, 5, 4, 3, 5, 3, 5, 1, 3, 2, 5, 2). Bass staff has notes with slurs and fingerings (1, 2, 4, 5, 4). Rehearsal mark VII. is at the end. Dynamics include *p* and *m.d.*. Tempo marking: *Meno allegro* (♩ = 56). Text: *poi a poi tutte le corde*.

System 5: Treble and bass staves. Treble staff has notes with slurs and fingerings (5, 1, 4, 1, 2, 5, 1, 2, 3, 1, 4, 2, 5, 1, 3). Bass staff has notes with slurs and fingerings (5, 2, 3, 1, 4). Rehearsal mark II. is at the beginning, and I. is at the end. Dynamics include *m.p.* and *m.s.*. Tempo marking: (♩ = 63). Text: *non cresc.*, *m.d. sopra*.

a) La legatura sulla quarta croma, *sol.* manca in molte edizioni.
b) La diteggiatura 2, 5 è di Beethoven.

a) The tie from the third to the fourth quarter *g* is missing in many editions.
b) The fingering 2, 5 is by Beethoven.

a) Der Haltebogen zum vierten Achtel *g* fehlt bei vielen.
b) Fingersatz 2, 5 von Beethoven.

1 3 4 5 3
 2 *poco cresc.*
nach - - - a
nach - - - und
 5 3
 2 *poco*
nach
 5-2-4-2-3

5 2 4 2 5 4 2 V.
 (♩=96)
non legato
sempre mf
 1 2 5
 4 3 5 2 4 2 5 2 4
 12 - *più moto mf*
wieder geschwinder
m.d.
 1 4 2 (5)
 3
f marc.
sf sempre f
f

1 3 2 4 1 3 4 4 2 3 1 2 3 5 2 2 5 4
 2 5 1 3 1 2 1 4
mf
 2 5 4
 2 5 1 3 1 2 1 4
 I.
 1 4
 4
f marc.
sf

1 4 1 2 2 1 4 4 4 2 5 1 3 4 5
 2 2 4 2 5 1 3 4 5
 (1) 2 2 5 1 4 2 2 4 2 5
 13 4 13 1
sf
sf
f

(3 5) VI.
 (3 2 5 1 2) (♩=100)
 1 2 1 4 2 5
 4
sempre appassionato
 4 3
 8 7
sempre f
non troppo f
 (a) 5 1 3
non legato
 5 2 5 3
 (4)

a) La diteggiatura 5, 1 è di Beethoven

a) The fingering 5,1 is by Beethoven.

a) Fingersatz 5, 1 von Beethoven.

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat major/C minor). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. Specific annotations include:

- System 1:** Treble clef has a slur over the first two notes. Bass clef has fingering (a) 5 1 3 1 (4) 5 1 3 1 2 1 5 1 5 1 3 1 5 2 5 1 3 5 3.
- System 2:** Treble clef has a slur over the first two notes. Bass clef has fingering (b) 5 3 5 1 3 3 2 3 5 3 5 3.
- System 3:** Treble clef has a slur over the first two notes. Bass clef has fingering (c) 5 3 8 2 3 1 3 1 4 2 3 1 (5 2 4 2) (4 2) 5 1 3.
- System 4:** Treble clef has a slur over the first two notes. Bass clef has fingering 8 5 3 5 1 2 3 1 1 2 1 2 1 2 1 2.
- System 5:** Treble clef has a slur over the first two notes. Bass clef has fingering 8 2 1 2 4 2 4 5 2 1 2 4 3.
- System 6:** Treble clef has a slur over the first two notes. Bass clef has fingering 8 2 1 2 4 3.

Annotations include: *3. espress. ma non allarg.*, *sf*, *sempre f*, *più f*, *(♩.=96)*, *I.*, *(♩.=92)*, *IV.*, *(♩.=100)*.

a) La diteggiatura sulle due prime semicrome e le ultime sei di Beethoven.
 b) Spesso troviamo che la decima semicroma è *sol*. Può darsi che sia giusto, ma nel manoscritto, a cui noi ci conformiamo, si trova *si b*.
 c) Il *re b*, seconda semicroma, adottato da alcune edizioni, è errato.

a) The fingering for the first two semiquavers and the last six semiquavers is by Beethoven.
 b) Many editions have *g* on the tenth semiquaver; perhaps it is correct, but the manuscript has *b b* (as shown here).
 c) Some editions have *d b* on the second semiquaver, which is wrong.

a) Fingersatz für die beiden ersten und die sechs letzten Sechzehntel von Beethoven.
 b) Bei vielen heißt das zehnte Sechzehntel «*g*»; es ist vielleicht auch richtig, aber im Autograph, dem hier Folge geleistet wurde, steht jedenfalls «*b*».
 c) «*Des¹*» als zweites Sechzehntel, das manche haben, ist falsch.

a) Invece dell'accordo $\begin{matrix} fa \\ re\ b \\ fa \end{matrix}$ che è certamente giusto, in alcune edizioni troviamo $\begin{matrix} re\ b \\ si\ b \\ fa \end{matrix}$ oppure $\begin{matrix} re\ b \\ do\ b \end{matrix}$.

b) Pedale autografo.
c) Suonare la prima metà della battuta con la mano sinistra e la seconda metà con la mano destra. Questa ripartizione è fatta da Beethoven e non può essere rimpiazzata da altre.

a) Instead of $\begin{matrix} f \\ d\ b \\ f \end{matrix}$, which is unquestionably right, some editions have $\begin{matrix} d\ b & f \\ b\ b & or\ d\ b. \\ f & c\ b \end{matrix}$.

b) Pedal indications by Beethoven.
c) First half of the bar with the left hand, second half with the right: this distribution is by Beethoven and must not be replaced by another one.

a) Man findet an Stelle des Akkords «des²», $\begin{matrix} f^3 \\ f^2 \end{matrix}$ der zweifellos richtig ist, in manchen Ausgaben «b²» oder «des³». $\begin{matrix} f^3 \\ f^2 \\ ces^2 \end{matrix}$

b) Pedal autograph.
c) Erste Takthälfte linke, zweite rechte Hand: diese Verteilung Beethovens darf nicht durch eine andere ersetzt werden.