

33 Veränderungen

über einen Walzer von A. Diabelli
für das Pianoforte
von

L. van BEETHOVEN.^{a)}
Op. 120.

Vivace. (M.M. $\text{♩} = 80$)

TEMA.

a) Der Herausgeber erblickt in dieser riesigen Ton-schöpfung gewissermaßen den Mikrokosmos des Beethoven'schen Genius überhaupt, ja sogar ein Abbild der ganzen Tonwelt im Auszuge. Alle Evolutionen des musikalischen Denkens und der Klangfantasie— vom erhabensten Tiefsinn bis zum verwegensten Humor— in unvergleichbar reichster Mannigfaltigkeit, gelangen in diesem Werke zur beredtesten Erscheinung. Unerschöpflich ist das Studium desselben, unaufzehrbar die in seinem Inhalte dem musikalischen Hirne ganzer Generationen gebotene Nahrung. Ein glänzenderes Zeugnis von der Nichtabnahme, ja der höchsten Steigerung seiner Schaffenskraft im Beginne des Alters hat nie ein Autor der Welt gegeben. Die Nichtbeachtung, in welcher es während etlicher Jahrzehnte nach seiner Veröffentlichung zu verstauben begann, erklärt sich einestheils durch die Trägheit der mitleidenden Künstler, andernteils durch die relativ tiefere Bildungsstufe, auf der sie standen. Um dieser inne zu werden, nehme man die gleichzeitig erschienenen 50 Veränderungen, welche Herr Diabelli über seinen Walzer von den berühmtesten Tonsetzern Deutschlands componiren liess— zum Vortheil irgend eines Wohlthätigkeitszweckes— in die Hand: der kaum glaubliche Abgrund, den man gewahrt, giebt erst das richtige Maass von der einsamen Höhe, auf welcher Beethoven stand. Nun freilich findet man schon einen ähnlichen Abstand zwischen Beethovens Sonate Op. 106. und Hummels Op. 81, mit welchem (nicht blos in technischer Hinsicht sehr schätzenswerthen) Werke der letztgenannte Künstler bekanntlich im Wettstreit ihm gegenüber zu treten dachte und zwar mit Siegesbewusstsein.

b) Es scheint uns unnötig aus missverständlicher Pietät gegen Beethoven das Diabellische Thema zu verhöhn, wie es mehrere Commentatoren gethan haben. Der Walzer ist trotz seiner Rosalien an und für sich ein ganz hübsches geschmackvolles Stückchen, in seiner melodischen Höhe— ich möchte sagen— Neutralität vor der Gefahr des Veraltetwerdens geschützt. Er verlangt übrigens ein ziemlich frisches Tempo.

c) Der Spieler wolle unsere Fingersetzung nicht ungeprüft verwerfen: es kommt ein ganz anderes *staccato* dabei heraus, wenn man diese Quarte mit dem zweiten und fünften Finger spielt, als wenn man den Daumen und den Mittelfinger dazu verwendet.

d) Man beachte das unbedingte *staccato* dieser beiden Schläge, während die vorhergehenden acht „*♩*“ vortragen werden sollen, welcher Unterschied, wie die Folge zeigt, systematisch durchgeführt ist.

33 Variations

on a Waltz by A. Diabelli
for the Pianoforte
by

L. van BEETHOVEN.^{a)}
Op. 120.

a) In this gigantic tone-creation the Editor recognizes, so to say, the microcosm of the genius of BEETHOVEN in general; nay, even a reproduction of the whole tone-world concentrated. All evolutions of musical thought and of tonal-phantasy— from the loftiest melancholy to the most daring humor— in incomparably richest variety, attain in this work to the most eloquent style. The study of it is inexhaustible, inconsumable is the nourishment offered in its contents to the musical brain of entire generations. A more brilliant testimony of the non-decline, nay, even of the highest intensification of his creative power at the beginning of age, has never been given to the world by any author. The lack of esteem in which, for some decenniums after its publication, it began to get mouldy lying on the shelves, is explained, on the one hand, by the laziness of the contemporary artists; on the other hand, because of the relatively low degree of culture which they had. To comprehend this, one should take up the simultaneously published 50 Variations, which Herr Diabelli had composed upon his Waltz by the most famous German composers:— for some benevolent purpose— the almost incredible abyss which we behold indicates the more the correct measure of the solitary height on which BEETHOVEN stood. It is true one finds already a similar difference between BEETHOVEN'S Sonata, Op. 106 and HUMMEL'S Op. 81, with which work (which, however, is very estimable not only in technical respect) the last-named artist, as is well known, intended to enter into rivalry against Beethoven, and, indeed, with conviction of victory.

b) It seems to us unnecessary, out of mistaken reverence for BEETHOVEN, to deride Diabelli's theme, as several commentators have done. The Waltz is, despite its "rosalias" (repetitions), in itself quite a pretty, tasteful little piece; and in its melodic— I might say— neutrality, is protected against the danger of becoming antiquated. It requires, however, a tolerably lively tempo.

c) Let the player not reject our fingering untried: with it quite another *staccato* is produced, when this fourth is played with the second and fifth fingers, than when one uses the thumb and the middle finger.

d) Observe the absolute *staccato* of these two beats, while the passing eighth must be executed thus: *♩* which distinction, as appears hereafter, has been systematically carried through.

First system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with triplets and slurs. The lower staff (bass clef) contains a bass line with triplets and slurs. Dynamics include *p*, *cresc.*, *f*, and *p*. The system concludes with a *sf* dynamic.

Alla Marcia maestoso. (M.M. $\text{♩} = 104$)

VAR. I.
a)

First system of the variation. The upper staff (treble clef) features a melodic line with slurs and accents. The lower staff (bass clef) features a bass line with slurs and accents. Dynamics include *f*, *sf*, and *ff*.

Second system of the variation. The upper staff (treble clef) features a melodic line with slurs and accents. The lower staff (bass clef) features a bass line with slurs and accents. Dynamics include *sf*, *p*, and *f*.

Third system of the variation. The upper staff (treble clef) features a melodic line with slurs and accents. The lower staff (bass clef) features a bass line with slurs and accents. Dynamics include *cresc.* and *p*.

a) Das Metrum — — — (Amphibrachys) werde mit eindringlichster Schärfe durchgeführt; die Bindung der Länge (halbe Note) an die folgende Kürze (Viertel) wie wir sie hinzugefügt haben, ergibt sich von selbst aus der Nothwendigkeit einer deutlichen Darstellung dieses Metrums. Dass der Auftakt d. h. die erste Kürze eine markigere Betonung verlangt, als die letzte Kürze, trotzdem jene nur den Dauerwerth eines Achtels beträgt, ist eine natürliche Folge des Verhältnisses zwischen Hebung und Senkung.

a) The metre — — — (amphibrachys) must be carried through with the most penetrating sharpness; the tying of the long (half-note) to the following short (quarter-note), as we have added, results as a matter of consequence from the necessity of a clear representation of this metre. That the arsis, i. e., the first short, requires a more marked accentuation than the last short, although the former has only the value of an eighth-note, is a natural consequence of the relation between rising and falling.

Poco allegro. (M.M. $\text{♩} = 63$.)

VAR. II.
a)

a) Diese Variation selbst nur korrekt zu spielen, ist schwieriger als es den Anschein hat ohne ein genaues Erfassen der Periodengruppirung, ohne die sorgsamste Phrasierung ist dies geradezu unmöglich. Man wird am besten thun, sie zunächst Takt für Takt mit dem Thema zu vergleichen (Erster Theil: 4 Takte, 4 Takte, 2 Takte, 2 Takte, 4 Takte) und sodann jede einzelne Periode, unter gewissenhafter Beobachtung, sogar Accentuirung der Auftakte, separat und streng nach dem Metronom zu üben. Spieler, die noch nicht der (relativ seltenen) Vertheilung der schweren Takttheile an die rechte und der leichten an die linke Hand mächtig geworden sind, finden hierfür eine höchst vortreffliche Vorstudie in Mendelsohns Op. 7: Sieben Charakterstücke No. 7. Nach Ueberwindung der rein technischen Schwierigkeiten, welche sich im zweiten Theile merklich steigern, wenn die Hände sich in Darstellung des Rhythmus fortwährend auflösen, hat das Studium des Vortrags zu beginnen, welcher sich auf möglichst gesungliche Ausführung der Oberstimme und auf ein gleichmässig wogendes Schweben des Anschlages zu richten hat: Vgl. übrigens für letzteren die zweite Variation im letzten Satze von Op.

a) To play this variation even only correctly is more difficult than it appears: without an exact comprehension of the period-grouping, without the most careful phrasing, this is utterly impossible. It will be best, to compare it, first of all, measure by measure, with the theme (1st part: 4 measures, 4 measures, 2 measures, 2 measures, 4 measures), and then to practice strictly according to the metronome, each separate period under scrupulous observance, even the accentuation of the up-beats. Players who have not yet mastered the comparatively rare distribution of the more difficult parts of the measure to the right hand and the easier one to the left hand, will find for this a most excellent preliminary study in MENDELSSOHN'S Seven Characteristic Pieces, Op. 7. No. 7. After overcoming the purely technical difficulties, which increase considerably in the 2d part, when the hands are continually relieving each other in representing the rhythm, the study of the delivery has to begin, which delivery must be directed to the utmost songful execution of the upper voice and to an evenly undulating, hovering of the touch: See, moreover, regarding the latter, the 2d variation in the last movement of Op. 109.

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass clef staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamic markings include *p*, *pp*, and *poco cresc.*. The score is divided into sections, with the first system starting with a *p* marking and the second system starting with *pp*. The third system is marked 'a)' and *poco cresc.*. The fourth system has a *p* marking. The fifth system has a *poco cresc.* marking and ends with two first endings labeled '1.' and '2.'

a) Ein völlig gleichmässig unterschiedsloses Abspielen dieser Variation will des Herausgebers Geschmacke nicht zusagen: er hat deshalb Nüanzirungsvorschriften hinzugefügt, zu denen ihm in anderen Variationen vom Autor Analogieen dargeboten waren. Der in den Geist des Werkes vorgedrungene Spieler wird im Stande sein, sich dieselben individuell zu variiren. So kann z. B. die erste viertaktige Periode des zweiten Theils *crescendo* gespielt werden, in diesem Falle müsste dann die nächstfolgende Periode gleichmässig *piano* gespielt werden und müssten die späteren zweitaktigen Perioden dieselbe wechselnde Schattirung gleichsam in der Verkleinerung reproduziren, gemäss eines in abstracto schwer zu formulirenden, leicht aber nachzuempfindenden Gesetzes logischer Tonfarben-Succession.

a) An absolutely even and colorless delivery of this variation does not suit with the Editor's taste: he has, therefore, added directions for shading, for which analogies were furnished him by the composer in other variations. The player who has entered into the spirit of the work will be able to vary these shadings individually for himself. In this way, e. g., the first 4-measure period of the second part may be played *crescendo*, in which case the subsequent period must be played in the same way *piano*, and likewise, the later 2-measure periods would have to reproduce, as it were, in diminution, the same alternating shading, conformably to a law of logical succession of tone-colors, which is in the abstract difficult to formulate, but can easily be felt.

L'istesso tempo.

VAR. III.

a) dolce

b)

a) „Dolce“ man übersetze dies mit Rich. Wagners schön erfundenem Ausdrucke: „tief und zart leidenschaftlich.“ Schon in der ersten Variation hat der Ton-dichter in einem heroischen Marsche der materiellen Welt des Themas den Rücken gekehrt; die zweite spielt bereits in der Aetherregion und mit der dritten werden wir in noch höhere Sphären versetzt. Es ist kaum möglich, die Nüancen innigen Ausdrucks, welche der Vortrag dieser Variation erheischt, im Einzelnen zu Papier zu bringen. Der Spieler hat die Verpflichtung zu „singen“ und zwar in jeder einzelnen Stimme. Es versteht sich von selbst, dass bei Imitationen, wie die in der zweiten viertaktigen Periode beginnenden, auch die Imitation der nämlichen Schattirung genau festgehalten werde.

b) Diese geheimnissvolle Phrase muss im gleichförmigsten *piano*, streng im Takte und ohne jeden Taktaccent gespielt werden, das darauf folgende *crescendo*, ohne an das Gebiet des *ff* zu streifen, sich dennoch in steter langathmiger Steigerung ausdehnen, bis die plötzliche Beschwichtigung eintritt.

a) „Dolce.“ Translate this through the beautiful expression of RICH. WAGNER: „deep and tenderly passionate.“ Already in the first variation, the tone-poet, in an heroic march, has turned his back upon the material wall of the theme; the second variation is already in an ethereal region, and with the third we are transported to still higher spheres. It is hardly possible to detail on paper separately the shadings of inmost expression demanded in the delivery of this variation. The player has the obligation to „sing,“ and, indeed, in each separate voice. It is self-understood that when imitations occur, like the one which begins in the second 4-measure period, the imitation of the same shading must also be strictly maintained.

b) This mysterious phrase must be whispered in a piano, strictly in time, and without any measure accent, the following crescendo, without reaching the sphere of the *ff*, must, nevertheless, have a constant long-sustained intensification until the sudden quieting enters.

Un poco più vivace. (M.M. $\text{♩} = 69$)



VAR. IV.

The musical score consists of five systems of piano and bass staves. The first system is marked 'p dolce' and 'ten.' with various fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) and slurs. The second system is marked 'cresc.' and 'f' with 'ten.' markings. The third system is marked 'p' and 'pp' with 'cresc.' markings. The fourth system is marked 'ten.' and 'f'. The fifth system is marked 'ten.' and 'f'. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and fingering numbers.

a) Wir haben hier einen neuen Rhythmus vor uns, den des Creticus: — — —, mit andern Worten, jene der Mazurka ähnelnde Gattung des Walzers, welcher dem dritten Viertel einen nicht unbedeutenden Nebenaccent verleiht.

b) Die grosse Schwierigkeit, ein *crescendo* oder *diminuendo*, also ein „dauerndes Werden“ längere Zeit wachsend (oder abnehmend) auszudehnen, ohne an ein extremes Ziel (*ff* oder *pp*) zu gelangen, wo dies nicht in der Absicht des Tondichters liegt, gestattet bisweilen — freilich bleibt es ein Nothbehelf — sich zum Ausgangspunkt dieses Werdens (also beim *crescendo* zum *piano* beim *diminuendo* etwa zum *mf*) in der Mitte des Weges zurückzuwenden. Der Herausgeber beginnt bei a) wiederum *piano* zu spielen, um in den vier folgenden Takten *crescendo* nicht über ein einfaches *forte* hinausgedrängt zu werden.

c) Die übereinander gebauten Imitation lassen keine ganz genaue Bezeichnung der Bindungsbögen zu, der von uns gegebene Fingersatz wird jedoch ermöglichen, die Bindung der jedesmaligen Phrase bis zum dritten Taktviertel, d. i. dem vierten Viertel der Phrase auszuführen.


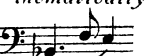
d) Diese zwei Noten der linken Hand  sind thematisch zu spielen; sie beziehen sich auf die darauf folgenden:  der rechten Hand, welche das auf besagte Noten treffende *e* natürlich unterzuordnen hat.


e) Wer diesen Octavensprung nicht mit behender Leichtigkeit auszuführen im Stande ist, reduziere ihn dann lieber auf:

a) We have here before us a new rhythm, that of the Cretic: — — —, in other words, that species of the waltz resembling the Mazurka, and which gives to the third quarter-note a not unimportant supplementary accent.

b) The great difficulty of extending for a longer time an increasing (or decreasing) *crescendo* or *diminuendo*, representing thus a lasting existence without reaching an extreme limit (*ff* or *pp*), where this is not intended by the tone-poet, admits some-times — although this is only a makeshift — the returning half-way to the starting-point of this “existence” (thus, at the *crescendo* to a *piano*, and at the *diminuendo* — say — to *mf*). The Editor begins at (a) again to play *piano*, so as not, in the following four measures (*crescendo*) to be forced beyond a simple *forte*.

c) The imitations built over each other do not admit an entirely exact indication of the *legato* - slurs; the fingering which we have given will, however, make it possible to execute the connection of each respective phrase as far as the third quarter of the measure, i. e., the fourth quarter-note of the phrase.

d) These two notes in the left hand:  are to be played thematically; they have reference to the succeeding  in the right hand, which has, of course, to subordinate the *e* falling on the notes in question.

e) He who cannot execute this octave-skip with agile ease, would better reduce it to: 

Allegro vivace. (M.M. $\text{♩} = 80$.)

VAR. V.

First system of musical notation for 'VAR. V.'. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The music begins with a piano (*p*) dynamic. The upper staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings (e.g., 3 3, 4 2, 3, 4, 3, 2, 3, 4, 5, 3). The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, including a *p* dynamic marking and a fingering of 3 5.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with dynamics ranging from *p* to *sf*. The lower staff features a more active accompaniment with chords and single notes, including a *f* dynamic marking and a *ten. cresc.* instruction. Fingerings like 3 5 and 2 3 2 3 are indicated.

Third system of musical notation. The upper staff shows a melodic line with a *pp* dynamic marking and a *cresc.* instruction. The lower staff has a *pp* dynamic marking and includes a *ped.* (pedal) marking. Dynamics range from *pp* to *sf*. Fingerings like 3 3, 1, 3, 2, 4, 2, 2 are shown.

Fourth system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a *sf* dynamic marking and a *leggermente* instruction. The lower staff has a *pp* dynamic marking and includes a *ped.* marking. Dynamics range from *sf* to *pp*. Fingerings like 3, 4, 3, 4, 3, 2, 1 are shown.

Fifth system of musical notation. The upper staff shows a melodic line with a *cresc.* instruction and a *f* dynamic marking. The lower staff has a *cresc.* instruction and a *f* dynamic marking. Dynamics range from *cresc.* to *sf*. Fingerings like 3, 2, 4, 4 are shown.

Sixth system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a *f* dynamic marking. The lower staff has a *f* dynamic marking and includes a *ped.* marking. Dynamics range from *f* to *p*. Fingerings like 3, 2, 4, 4 are shown.

a) In der Ausführung dieser *staccati* wäre der Fingerwechsel bei Wiederanschlagung derselben Taste nicht am Platze.

a) In executing these *staccati* the change of fingers when striking again the same key would not be suitable.

VAR. VI.

a) Da die Hauptnote des Trillers thematisch ist und einen scharfen Accent verlangt, so wird folgende Fingersetzung und Eintheilung der Bewegung die zweckent-

sprechendste sein:

In den späteren *Piano*-stellen, so wie da, wo in der rechten Hand die Hauptnote des (weil thematischen) stets mit dieser selbst zu beginnenden Trillers auf eine Ober-taste fällt, mag man von diesem Fingersatze abwei-chen, kann auch die zur übrigen Figuration genau ein-zutheilenden Trillernoten etwa vermehren, z. B.

b) Wir haben schon bei den Variationen in den Sonaten Op. 109. und Op. 111. die Wichtigkeit eines beson-deren Studiums der bei Beethoven stets so unendlich geistvollen Verbindungstakte betont, welche entweder die Wiederholung des nämlichen Abschnittes oder die Ueberleitung in einen neuen vermitteln und rufen das dort Gesagte hier zur nochmaligen Beherrschung zu-rück, versichernd, dass das Studium dieses Details we-sentlich zur Erhöhung des ästhetischen Genusses am Kunstwerke beitragen wird.

a) Inasmuch as the principal note of the trill is the-matic and requires a sharp accent, the following fin-gering and division of the movement will be the most

appropriate;

In the subsequent piano-places, as also there where in the right hand the principal note of the trill, always to be begun (as being thematic) with this very note, falls on an upper key, this fingering may be abandoned, and the trill-notes may also be multiplied, to be strictly divided for the rest of the figuration, for instance:

b) We have already called particular attention at the variations in the Sonatas Op. 109 and Op. 111, to the importance of a special study of the connecting meas-ures, so immeasurably ingenious with BEETHOVEN, which either bring about the repetition of the same division of the transition into a new one, and we recall here again for renewed consideration what we have said there, giving the assurance that the study of this detail will materially increase the aesthetic enjoyment of the art-work.

Un poco più allegro. (M.M. ♩ = 160-168)


VAR. VII.

a) Unbeschadet des *ff*, in welchem auch diese ersten acht Takte des zweiten Theils gespielt werden sollen, hat man für die kühn aufsteigende Figur jedesmal ein schwungvolles *crescendo* anzuwenden. Der ganze Dialog muss ebenso heftig, als straff und markig ausgeführt werden. Ein präzises Absetzen der letzten Note des Motivs, eine genaue Beachtung der darauf folgenden Viertelpause ist unbedingt nothwendig, um den imitatorischen Charakter zur vollen Geltung zu bringen. Besondere Sorgfalt verwende man auf zarte und „gefällige“ Wiedergabe des plötzlichen *piano* in den beiden letzten Takten. Das nämliche gilt natürlich auch betreffs des ersten Theils.

b) *Legato* hat der Autor vorgeschrieben. Es ist aber eine eigene Art *legato*, die hier in Anwendung zu bringen ist: wir würden es ein *legato martellato* nennen; die rechte Hand muss mit einer Kraft spielen, welche durch die Keulenschläge der Octaven in der linken Hand in keiner Weise erschüttert werden darf.

a) In spite of the *ff*, in which these first eight bars of the second part should be played also, one has always to employ a soaring *crescendo* for the boldly ascending figure. The entire dialogue must be executed just as vehemently, as straight and pithy. A precise detachment of the last note of the motive, and exact observance of the quarter rest following it, is absolutely necessary in order to bring out fully the imitative character. Particular care should be bestowed on the tender and pleasing rendering of the sudden *piano* in the last two measures; the same applies, of course, also to the first part.

b) The author has prescribed *legato*. It is, however, a peculiar kind of *legato* which has to be employed here; we would call it a *legato martellato*. The right hand must play with a power which in no way must be shaken by the cudgellings of the octaves in the left hand.

a) Ausführung des Trillers: 
 Execution of the trill, thus:

b) Die melodische Vorhaltssuccession in der Oberstimme muss durch mässiges Verweilen auf den betreffenden Tönen sich ungefähr zu folgendem Bilde gestalten:

b) The melodic succession of suspensions in the upper voice must create, by a moderate dwelling on the respective tones, about the following illustration:

Poco vivace. (M.M. $\text{♩} = 58-60.$)

VAR VIII.

p dolce teneramente

a) *sempre legato*

poco cresc.

1. *p*

2. *dim.*

b) *dim.*

a) Wir haben im ersten Takte den vom Autor selbst notierten, praktisch jedoch absolut unmöglichen Fingersatz stehen lassen, weil er trotz dieser Unbeholfenheit die Intention betreffs des Vortrags charakteristisch veranschaulicht. Der Spieler bediene sich des vom zweiten Takte ab dem Herausgeber nach vielen Experimenten bewährt erschienenen. Die Bassfigur selbst möge glatt, aber niemals gleichgültig gespielt werden, und ist dort, wo wie in Takt 4 auf dem dritten Viertel eine neue Harmonie erscheint, diese mit einem schwachen Accente hervorzuheben.

b) Das *diminuendo* darf nicht zu zeitig begonnen werden, selbst wenn man den Schluss im äussersten *pianissimo* spielen will. Die Wiederholung des zweiten Teiles muss durch ein kurzes *crescendo* in der linken Hand (*Ima volta*) eingeleitet werden, damit sie nicht den Eindruck einer mechanischen, sondern den einer organisch gerechtfertigten mache.

a) We have kept in the first bar the fingering given by the author himself, which is practical, yet absolutely impossible, because it characteristically illustrates, in spite of this awkwardness, the intention of the delivery. From the second bar, the player should make use of the one which has proved efficient to the Editor after many experiments. The bass figure must be played smoothly but never indifferently, and must be slightly accented where a new harmony appears, as is the case in measure four on the third quarter.

b) The *diminuendo* must not be begun too soon, even if one intends to play the closing in an extreme *pianissimo*. The repetition of the second part must be introduced by a short *crescendo* in the left hand (*prima volta*), so that it will not make the impression of a mechanical but of an organic justifiable one.

a) Allegro pesante e risoluto. (M.M. $\sigma = 80-92$.)

VAR. IX.

a) Eine genaue Tempobestimmung ist nicht gut möglich, da sie von der Fingerkraft und Energie des Staccato-Anschlags des einzelnen Spielers abhängig ist. Ist eine solche nur in schwächerem Grade vorhanden, so muss dieser Uebelstand durch eine lebhaftere Bewegung ausgeglichen werden.

b) Der Herausgeber bittet, die scheinbaren Chikanen seiner Fingersetzung zu beachten. Die Erfahrung hat ihn gelehrt, dass wie dieselbe Tonfolge im *Staccato* einen anderen Fingersatz als im *legato* verlangt, ähnliche Modificationen wiederum in derselben Anschlagsgattung angewendet werden müssen, je nachdem das *staccato* im *forte* oder *piano* gespielt werden soll. Man vergleiche den Wechsel der dynamischen Nüancen im zweiten Theile dieser Variation.

a) An exact indication of the tempo is not well possible, as it depends upon the finger-power and energy of the staccato touch of the individual player. If it exists only in a weaker degree, this deficiency must be made up by a more animated movement.

b) The Editor requests the observance of the apparent chicaneries of his fingering. Experience has taught him that as the same tone-succession in staccato requires a different fingering from that when legato, similar modifications must again be employed in the same species of touch according to whether the staccato be played forte or piano. Compare the changing of the dynamic shades in the second part of this variation.

f sf p p p f p p

pp $cresc.$ $ten.$

$ten.$ $ten.$ fa sf sf sf ff

Presto. (M.M. $\sigma = 108$.)

VAR. X.

pp *sempre staccato ma leggiermente*

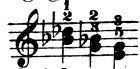
pp *sempre staccato e pianissimo*

b) c)

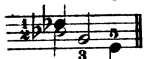
a) Wir schlagen vor, bei der Wiederholung des zweiten Theils durch ein verhältnissmässiges *stringendo* den Anschluss der nächsten Variation zu vermitteln, wie es denn überhaupt für Erreichung einer künstlerischen Wirkung im Vortrag dieses Werkes gerathen erscheint, die einzelnen Variationen gruppenweise aneinander zu reihen, so dass der Zuhörer das Nachzählen der „drei und dreissig“ Nummern vergisst.

b) Das Auftaktviertel ist bei jeder Phrase ein wenig zu markiren; sonst würde die rhythmische Pointe fehlen.

c) Unsere Fingersetzung für Doppelgriffe (speciell für Terzen in Terzenfolge) ist vielleicht etwas mühsam zu erlernen, bewährt aber, einmal erlernt, unfehlbare Sicherheit namentlich betreffs Befreiung von den Hindernissen, welche das Naturgesetz der „Trägheit“ auch dem besten Streben nach correcter Ausführung entgegenzustellen pflegt. Spielt man z. B. linke Hand



(Takt 41 dieser Variation) mit den darübergeschriebenen Fingern, eine sogenannte natürliche (sagen wir lieber: dilettantische) Applicatur, so riskirt man unter drei Malen zwei Male folgende Unvollständigkeit zu Gehör zu bringen:



Wir ersuchen den Spieler, unser ziemlich leicht zu entzifferndes Princip einmal für die Terzengänge im Finale der Cismoll-Sonate Op. 27. N^o 2. oder der Es dur Sonate Op. 31. N^o 3. Allegretto in Anwendung zu bringen, wo Gelegenheit geboten ist, die Untauglichkeit einer anderen Fingersetzung einleuchten zu sehen.

a) We propose that the connection with the next variation be brought about by a proportionate *stringendo*, when the second part is repeated, it being advisable in general, in order to obtain an artistic effect in the delivery of this work, to connect the separate variations in the manner of groups so that the listener may forget the counting of the “three and thirty” numbers.

b) The up-beat quarter is at each phrase to be accentuated a little, as, otherwise, the rhythmic point would be wanting.

c) Our fingering for double runs (especially thirds in a sequence of thirds) is perhaps a little tiresome to learn, but it affords, if once acquired, absolute surety, particularly in overcoming those obstacles which the natural law of “laziness” is in the habit of opposing to the best endeavors for a correct execution. For instance: if one plays left hand



(bar 41 of this variation) with the fingering placed above it, a so-called natural (we may as well say dilettantic) application, we risk reproducing the following incompleteness



twice or three times. We request the player to apply for once our easily decipherable principle to the passages of thirds in the Finale of the c-sharp minor Sonata, Op. 27, No. 2; or to the e-flat major Sonata, Op. 31, No. 3, Allegretto, where an opportunity is offered to see plainly the inutility of another fingering.

The musical score is arranged in seven systems. Each system typically contains two staves (treble and bass clef). The notation is dense, featuring many chords and complex fingerings. Dynamic markings include *cresc.*, *pp*, *sempre pp*, *f*, *sf*, and *ff*. There are also markings for trills (*tr*) and a final instruction *a)* at the end of the piece. The page number 171 is in the top right corner.

a) Mit dieser Variation kann man einen grösseren Abschnitt dieses Werkes für beendet ansehen und vielleicht ein paar Takte pausiren, bevor man den Vortrag der folgenden beginnt.

a) With this variation, a larger division of this work may be regarded as finished, and we may perhaps pause a few bars before beginning the delivery of the following.

Allegretto. (M.M. ♩ = 56.)

VAR. XI.

a) *P innocente.*



The musical score for Variation XI, 'P innocente', is written for piano in 3/4 time. It consists of seven systems of two staves each. The first system begins with a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand. The tempo is marked 'Allegretto' with a metronome marking of ♩ = 56. The piece is marked 'a) P innocente.' and includes several dynamic markings: 'ten.' (tenuto), 'p' (piano), 'cresc.' (crescendo), and 'p1' (piano first). The score is filled with intricate fingerings and slurs, particularly in the right hand. The piece concludes with a repeat sign.

a) Bei aller Einfachheit und Zartheit, mit welcher dieses „blumige“ Stück zu spielen ist, muss man sich dennoch hüten, in Ausdruckslosigkeit zu verfallen. Die erste Triole darf deshalb nicht vertändelt oder trocken gespielt werden. Unsere Bezeichnung > wird den richtigen Wink zur Vermeidung besagter Nüchternheit geben; nur dehne man dieselbe nicht auf alle Mittelstimmen aus, damit keine, in ihrer Art ebenfalls monotone, Maniertheit entstehe.

a) While observing all the simplicity and tenderness with which this flowery piece is to be played, one must, nevertheless, take care not to become expressionless. The first triplet must, for this reason, not be played flightily or dryly. Our mark > will give the proper hint how to avoid the soberness mentioned. This should, however, not be extended to all the middle voices, lest any mannerism arise which is in its kind equally monotonous.


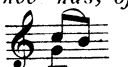
VAR XII.

a) In ähnlicher Weise verfähre man mit dem Motive dieser Variation. Die Nothwendigkeit einer allerdings discreten Modulation des Anschlages erhellt natürlich bei:

b) wo das melodische Element erst durch feinste Bezugnahme auf die verschiedene Harmonie veranschaulicht werden kann. Die Oberstimme in  mit der nachschlagenden Dissonanz ist natürlich anders vorzutragen als:  mit dem Vorhalte.

c) Die neue Breitkopf u. Härtelsche Ausgabe (die wohlfeile Peters'sche druckt es natürlich sklavisch nach) überrascht uns hier durch einen ungläublichen Vandalismus. Sie zerstört die Symmetrie der achttaktigen Phrase durch Auslassung eines ganzen Taktes, vermuthlich weil derselbe dem betreffenden Revisor auf dem Klavier herauszubringen nicht glücken wollte, oder weil er ihn für eine unnütze Wiederholung des vorhergehenden ansah. Man könnte dergleichen „Streiche“ hingehen lassen, d. h. stillschweigend verbessern, wenn die fast unumschränkte Autorität, welche die mit genannter Firma verbündeten Leipziger Musiker („die Bewahrer des hohen Rechts“, wie sie sich selbst tituliren) auf die gesammte Musikwelt ansüben, es nicht zur Pflicht machte, das autoritätsglaubensselige deutsche Publikum mit einer gewissen Schroffheit aufzuklären.

a) Treat the motive of this variation in a similar way. The necessity of a modulation of touch (certainly discreet) appears particularly at:

b) Where the melodic element can only be illustrated by considering most carefully the different harmony. The upper voice in  with the immediately following dissonance has, of course, to be delivered differently from  with the pre-suspension.

c) The new Edition of Breitkopf & Haertel (the cheap Edition Peters follows suite, of course, in a slavish manner), surprises us here by an incredible vandalism. It destroys the symmetry of the eight-measure phrase by leaving out an entire bar, presumably because the respective revisor could not succeed in reproducing it on the piano; or, because he considered it a useless repetition of the preceding one. We might pass over such „capers,“ that is, could silently correct them, if it did not become a duty to enlighten the German public (which is so fond of believing authorities), with a certain brusqueness, on account of the almost unlimited authority which the Leipzig musicians, who are connected with the above mentioned firm (they style themselves the „guardians of sublime correctness“) exercise over the entire musical world.

cresc. *ten.* *ten.* *ten.* *f*

a) sp *Led.*

p

cresc.

f *sp* *Led.*

(sopra la m.d.)

a) Die linke Hand spiele ihre Stimme recht deutlich und nicht zu leise, um die Verschmelzung mit den Quartetten der rechten Hand zu Sextakkorden so wohl und vollklingend als möglich zu gestalten.

a) The left hand must play its part very clearly and not too softly, in order to bring out as full and well sounding as possible the transformation of the fourths in the right hand into sextachords.

a) **Grave e maestoso.** (M.M. $\text{♩} = 58$.)

VAR. XIV.

a) Das Zeitmaass kann vielleicht noch langsamer genommen werden, als wir es hier notirt haben; es hängt dies von der Ausgiebigkeit des Flügels ab, welche übrigens durch verständigen Pedalgebrauch häufig unterstützt werden kann. Keinesfalls dürfen die 64-stel leichtsinnig gespielt werden, denn sie haben melodische Bedeutung.

b) Um diesen wunderbaren Satz mit jener, ich möchte sagen, hohenpriesterlichen Feierlichkeit zu spielen, in welcher er erdacht ist, möge die Phantasie des Spielers sich die erhabenen Wölbungen eines gothischen Domes vor das innere Auge wachrufen.

a) The tempo may be taken still a little slower than has been indicated by us. This depends upon the sonority of the instrument; which, however, can frequently be supported by a judicious use of the pedal. Under no circumstances must the 64ths be played triflingly, because they possess melodic importance.

b) In order to play this wonderful movement with that, I might call it "pontifical solemnity," in which it was conceived, the phantasy of the player might imagine the sublime arches of a gothic cathedral.

*Ad. ** *cresc.* *Ad. ** *ten.* *f* *Ad. ** *ten.*

Presto scherzando. (M.M. $\text{♩} = 100.$)

a)
VAR. XV.

sempre pp


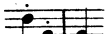
b)

cresc. *p*

c)

sempre pp d)

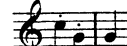

cresc.

a) Trotz des erdenklich frappantesten Contrastes, welchen dieses kleine Scherzo zu dem vorangehenden erhabenen Adagio bildet, bedarf es dennoch nicht der Verirrung in das Gebiet der Programm-schmiederei, um des logischen Fadens ihrer Aufeinanderfolge inne zu werden. Man spiele nur ja die erste Hälfte jedes Theiles im luftigsten, geisterhaftesten *piano*, ohne dabei jedoch die charakteristischen Eintritte des Motivs  und  fallen zu lassen.

b) Mit dieser modulatorischen Progression vergleiche man die verwandte in den letzten acht Takten der zwanzigsten Variation.

c) Die Breitkopf u. Härtelsche Ausgabe bringt eine sehr überflüssige Verbesserung: *e f* statt *f f*, welche ältere Lesart jedenfalls die richtigere ist.

d) Um durch den grossen Sprung der linken Hand in das *g* nicht zu einer unschönen Hastigkeit verleitet zu werden, kann man diese beiden Achtel der rechten Hand übertragen.

a) In spite of the most striking contrast which exists between this little scherzo and the preceding sublime adagio, it requires, nevertheless, no straying into the realm of "programme manufacturing" in order to comprehend the logical thread of their succession. Do not neglect to play the first half of each part in the most lofty, spiritual piano possible, without, however, at the same time neglecting the characteristic entering of the motive  and .

b) Compare with this modulatory progression the one related to it in the last eight bars of the 20th variation.

c) The Edition of Breitkopf & Haertel has a very superfluous correction; *e f*, instead of *f f*, which older reading is, without doubt, the more correct one.

d) In order not to be led into an ugly hastiness on account of the big leap of the left hand into the *G*, one may give these two eighths to the right hand.

VAR. XVI.

The musical score for Variation XVI is presented in two systems. The first system includes a piano part (left hand) and a violin part (right hand). The piano part begins with a forte (*f*) dynamic and features a *martellato* (hammered) texture. The violin part starts with a *tr* (trill) and includes dynamic markings of *fz* and *f*. The second system continues the piano part with a *cresc.* (crescendo) marking and includes first and second endings. The violin part continues with a *f* dynamic and a *martellato* texture. The third system shows the piano part with a *pp* (pianissimo) dynamic and a *cresc.* marking, while the violin part maintains a *f* dynamic. The fourth system concludes the variation with first and second endings, featuring a *tr* in the violin part.

attaca subito Var. XVII.

a) Diese, und ihr Gegenstück, die folgende Variation müssen mit äusserst virtuoser Bravour executirt werden. Als praktische Vorübung für die gegenwärtige sei die berühmte Es dur-Etüde in Clementi's Gradus ad Parnassum empfohlen, an deren häufiger Repetition man die bei solchen gebrochenen Octavenfolgen leicht eintretende Ermüdung verlernen kann. Der fünfte Finger accentuirt hierbei stärker als der Daumen. Die Triller in der rechten Hand spiele man so rauschend als möglich.

b) Unsere Bindungen an diesen Stellen wollen auf den vorhaltartigen Charakter der ersten Achtel aufmerksam machen, in welches das nächstfolgende, als Auflösung der Dissonanz, in ein Abhängigkeitsverhältniss zu treten hat, in das der Bindung.

c) Es wird kein Verstoß gegen den Beethoven'schen Geist sein, wenn wir statt des unbequemen:

vorschlagen:  zu spielen.

d) Die hier beginnende melodische Phrase spiele man mit fast überschwänglichem Feuer, ebenso vorher die analoge Stelle am Schlusse des ersten Theiles.

a) This variation and its counter-part, the following variation, must be executed with the utmost "Bravura-virtuosity." We recommend for it the celebrated E Flat Major Study in Clementi's Gradus ad Parnassum as a practical preliminary study, which enables us through frequent repetition to overcome tiredness, which is easily felt when such broken successions of octaves occur. The fifth finger should accentuate here more strongly than the thumb. The trill in the right hand should be played as loud as possible.

b) The ties at these places are to indicate the suspension-like character of the first eighth-notes into which the following one, as resolution of the dissonance, has to come into a relationship of dependency, in that of the tie.

c) It will not be an offence against BEETHOVEN'S spirit, if we propose to play

instead of the awkward 

d) The melodic phrase beginning here should be played with almost transcendent fire; likewise, the previous analogous place at the close of the first part.

Listesso Tempo.

a)

VAR. XVII.

b)

a) Das Tempo dieser Variation kann sich im Verlaufe noch so weit steigern, als es keine Undeutlichkeit in der Figuration hervorbringen würde. Letztere ist mit höchster Lebendigkeit zu spielen und insofern nicht eben *legato*.

b) Das erste von je vier Sechzehnteln kann als harmonischer Ton mit dem Daumen festgehalten werden, um die Klangfülle zu vermehren; doch müsste dann in diesem Falle die Accentuirung desselben ziemlich gemässigt werden.

a) The tempo of this variation may in its course increase so far as it will not produce any indistinctness in the figuration. The last has to be played with the highest animation, and in so far, not even *legato*.

b) The first of each of the four sixteenthths can be held with the thumb as an harmonic tone, in order to increase the sonority; in this case, however, the accentuation of it must be rather moderated.

Poco moderato. (M. M. $\text{♩} = 54$.)

VAR. XVIII.

a)

b)

c)

d)

a) Unserer Ansicht nach darf diese Variation etwas frei, sogar phantastisch (gleichsam improvisirt) gespielt werden. Takt 3 und 4, desgl. 7 und 8 können ein wenig gedehnt werden, der darauf folgende achttaktige melodische Unisonogang kann gegen das Ende zu ein wenig beschleunigt werden.

b) Die aufsteigende Stimme darf sich der absteigenden überordnen, die Linke hier also als Imitation des ersten Taktes etwas stärker anschlagen als die Rechte; ebenso in Takt 6.

c) Man beachte den interessanten Contrast im Aufbau des zweiten Theiles mit dem ersten. Hatten dort die zweite und vierte Phrase (vgl. Anm. a) einen antwortenden Charakter, so haben sie hier einen entschieden fragenden. Auch dieses lässt sich durch ein gewisses Zurückhalten im Tempo wiedergeben.

d) Die Breitkopf'sche Ausgabe bringt als Verbesserung des älteren, richtigen *a* den muthwilligen Druckfehler *a* auf dem vierten Achtel der Unterstimme.

a) According to our opinion this variation may be played somewhat freely, even fantastically (as it were, improvised). Bar three and four, also seven and eight, may be extended a little. The eight-measure melodious unison passage following it, may be a little accelerated toward the end.

b) The ascending voice may predominate over the descending one. The left hand has thus in imitation of the first measure to strike a little louder than the right hand; likewise in measure 6.

c) Observe the interesting contrast in the structure of the second part with the first. Had there the second and fourth phrase (see annotation a), the character of an answer, so they have here the one of a decided question. Also this may be reproduced by a certain holding back of the tempo.

d) The Edition of Breitkopf has, as an improvement over the older, correct *A* natural, the wanton imprint *A* flat on the 4th eighth of the lower voice.

VAR. XIX.

The first system of the musical score for 'VAR. XIX.' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The music begins with a forte (f) dynamic and includes markings for 'ten.' (tension) and 'sf' (sforzando). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. A 'Red.' (Reduction) marking is present below the bass staff.

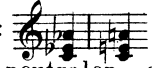

The second system continues the piece. It features a piano (pp) dynamic marking and a 'cresc.' (crescendo) instruction. The music is characterized by a canon-like dialogue between the two voices. Fingerings and articulation marks are clearly visible.

The third system includes two first endings, labeled '1.' and '2.'. The dynamics range from piano (p) to forte (f). The notation includes various fingerings and slurs. A 'Red.' marking is also present.

The fourth system continues with piano (pp) dynamics and includes a 'Red.' marking. The music maintains the canon-like structure with intricate fingerings.

The fifth system features a 'cresc.' marking and dynamics ranging from piano (p) to forte (f). It includes two first endings, '1.' and '2.'. The notation is dense with fingerings and articulation.



a) Der canonische Dialog der beiden Stimmen ist so eindringlich als möglich hervorzuheben und deshalb, so weit es das „Presto“ gestattet, *non legato* zu spielen.

b) Die in der neueren Musik (Berlioz, Liszt— auch schon Schubert) mehrfach verwendete Folge:  ist eigentlich nur eine Diatonisierung der neutralen chromatischen Folge von Dursextaccorden, wie sie kurz vorher in  aufgetreten waren. Die

Unterstimme wird zum Halteton und um dies dem Gefühle verständlicher zu machen, zugleich um die Herbigkeit und Leere des Succession zweier reiner Quartern zu mildern, ist es nur nöthig, denselben stärker anschwellen zu lassen.

c) Das *staccato* ist hier ausdrücklich vom Componisten vorgeschrieben. Die mit dessen Ausführung verbundene Schwierigkeit muss bemeistert werden, ohne das Tempo zurückzuhalten.

a) The canonic dialogue of both voices has to be brought out as impressively as possible, and is, therefore, so far as the presto will admit to be played *non legato*.

b) The succession  which has been variously used in modern music (Berlioz, Liszt, even also Schubert), is in reality only a diatonization of the neutral chromatic succession of Major Sextachords, as they had appeared shortly before in  The

lower voice becomes a sustained(?) tone, and in order to make this more intelligible to the perception, and at the same time to modify the harshness and emptiness of the succession of two perfect fourths, it becomes unnecessary to have it swell more strongly.

c) The *staccato* has been expressly indicated here by the composer. The difficulty attending its execution must be mastered without retarding the tempo.

Andante. (M. M. $\text{♩} = 60.$)

VAR. XX.

a) Der Spieler bemühe sich mit zart-geheimnisvollem Anschlage — wir möchten das Stück „Orakel“ benennen, — mögliche Klangfülle zu verbinden, so dass eine an die verschleierte Register der Orgel erinnernde Wirkung erreicht wird. Man drücke jeden einzelnen Finger fest und tief in die Tasten. Für die letzten acht Takte (vgl. den ersten Theil von Variation XV) kann man die Verschiebung verwenden, vielleicht sogar für das Ganze.

b) Diese merkwürdige Modulation ist ziemlich einfach zu erklären: Die zweimalige Folge: (man recurrierte nicht etwa an enharmonische Verwechslung:) weist auf ein elidirtes (verschwiegenes) Mittelglied hin, nämlich auf das den Querstand rechtfertigende:

das; wir im dritten Takte, allerdings in der Umkehrung als Quartsextakkord zur Auflösung der dissonirenden Spannung empfangen. Wir benutzen diesen Anlass, die dazu berufenen Theoretiker zu ersuchen, sich des von ihnen bisher so befremdlicher Weise vernachlässigten Kapitels „über die gegenseitige Vertauschung der Dissonanzaufösungen zu Gunsten melodisch ausdrucksvollere Fortschritung der einzelnen Stimmen“ einmal gründlich annehmen zu wollen. Zur Erläuterung des von uns Gemeinten mögen zwei sehr einfache Beispiele, die uns eben einfallen, dienen.

Weber (Euryanthe) Wagner (Tannhäuser)

a) Let the player strive to combine the greatest sonority with a tender mysterious touch (we might call the piece an Oracle), so that we may obtain an effect which will remind us of the soft registers of an organ. Press each finger firmly and deeply on the keys. For the last eight bars (compare the first part of Variation 15) one may use the soft pedal: Perhaps even for the entire variation.

b) This curious modulation can be explained in a rather simple way. The double succession (one should not think, however, of the enharmonic change) indicates an elided (silent) middle member, namely, to the chord justifying the false resolution, which we meet in the third bar, although as an inversion of the four-six chord, to dissolve the dissonant suspense. We take this opportunity to call upon the professional theoreticians to study for once the chapter of the mutual interchange of resolutions of dissonances, in favor of melodic expressive progression of the separate voices, which has so far been strangely neglected. As an illustration of what we mean, two examples, which just strike us, may serve. Weber,

(Euryanthe) Wagner, (Tannhäuser)

VAR. XXI.

Meno allegro. ♩ = 120.

Tempo I. ♩ = 152.

Meno allegro. ♩ = 120.

a) Der humoristische Contrast in Charakter, Rhythmus und Bewegung von Vordersatz und Nachsatz jedes der beiden Theile muss mit den grellsten Farben aufgetragen werden; ersterer (der Vordersatz) in taumelndem Ungestüm, letzterer (ohne in ein extremes *piano* zu gerathen) jedesmal in den vier ersten Takten mit einer fast weinerlichen Sentimentalität, hauptsächlich was die fallende Sekunde *f e* und *c h* anlangt, ausgeführt werden.

b) Die Triller sind so prallend als möglich zu spielen: auf die Quantität der Noten kommt es weniger an, als auf Deutlichkeit des Accentus auf die Hauptnote (man beginne nur ja nicht mit dem Nebentone) und des Nachschlages.

c) Vielleicht ist es gerathener, bei der *seconda volta* die

Imitation der linken Hand anzuvertrauen:

a) The humoristic contrast in character, rhythm and movement, between the thesis and antithesis requires that each of the two parts must be delivered in the most dazzling colors: The first (the thesis) must be executed with giddy impetuosity, the last one (without falling into an extreme piano) every time in the first four bars with an almost lacrimose sentimentality; especially with regard to the falling seconds *f e* and *c b*.

b) The trills have to be played as elastically as possible. The quantity of notes are of less importance than the clearness of the accent on the principal note (do not under any circumstances commence with the accessory note) and of the turn.

c) Perhaps it is more advisable at the *seconda volta* to

entrust the imitation

to the left hand.

Allegro molto alla „Notte e giorno faticar“ di Mozart. (M. M. $\text{♩} = 116$.)

VAR. XXII.

a)

Musical score for Variation XXII, section a). It consists of two staves (treble and bass clef) in common time. The music features a series of chords and triplets. Dynamics include *p*, *f*, *sf*, and *p*. There are first and second endings marked with '1' and '2' above the notes.

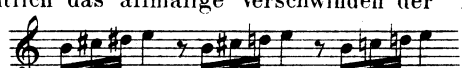
Continuation of section a). Dynamics include *f*, *sf*, and *cresc.*. The music continues with triplets and chords.

Continuation of section a). Dynamics include *sf*, *pp*, and *pp*. The music features a double bar line and a key signature change to B-flat major. There are first and second endings marked with '4' and '3' above the notes.

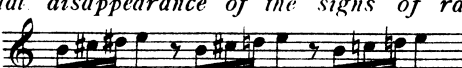
Musical score for Variation XXII, section b). It consists of two staves in common time. The music features a series of chords and triplets. Dynamics include *cresc.*

Continuation of section b). Dynamics include *al f*, *f*, *più f*, *sf*, *ff*, and *p*. The music continues with triplets and chords.

a) Bis zu Wagners „Meistersingern“ hat die gesamte Tonkunst kein ähnlich geniales Spezimen drastischen Humors aufzuweisen. Es will Einen dünken, als ob der grosse Meister den „Pariser“ Styl Meyerbeer's vorausgeahnt und ein blitzendes Epigramm auf die Geschichte der Oper von Mozart bis Meyerbeer dichten gewollt habe. Don Juan bez. Leporello wird hier zum Robert der Teufel bez. Bertram.

b) Nach den jähren Sprüngen in die und aus den entferntesten Tonarten, gibt uns der Meister in den folgenden Takten ein höchst originelles Beispiel successiver, in den kleinsten Schritten vorbereiteter Modulation. Man beachte namentlich das allmähliche Verschwinden der Erhöhungszeichen:  Vergl. hiermit die Ueberleitungstakte der vorletzten zur letzten Variation.

a) Before Wagner's "Meistersinger," the entire tone-world cannot show any similar genial specimen of drastic humor. One can imagine that the great Master had a presentiment of Meyerbeer's "Parisian" style, and intended to compose a striking epigram of the history of the Opera from Mozart to Meyerbeer. Don Juan, respectively Leporello, becomes here Robert the Devil, respectively Bertram.

b) After precipitous leaps into and out of the remotest keys, the Master gives us in the following bars a highly original example of successive modulation, prepared in the smallest progressions. Observe particularly the gradual disappearance of the signs of raising (accidentals).  Compare with this the introductory measures of the penultimate up to the last variation.

Allegro assai. (M.M. $\text{♩} = 76$.)

VAR. XXIII.

f *p* *f* *p*

leggiermente staccato

cresc.

sempre cresc.

f *p* *f* *p*

cresc.

f *p*

cresc.

a) Diese Variation ist im engsten Anschluss an die vorhergehende und mit höchster Virtuosität vorzutragen. Sie beendet gewissermassen den zweiten grösseren Abschnitt des ganzen Werkes.

b) Das hier beginnende *crescendo* ist möglichst sparsam und doch schwungvoll bis zum letzten Takte auszudehnen, die Melodie in der Oberstimme möglichst eindringlich her-

zuheben: *cresc.* - - - *f*

a) This variation must be delivered in the closest connection with the preceding, and with the highest virtuosity. It ends, as it were, the second greater division of the entire work.

b) The *crescendo* commencing here has to be extended as sparingly as possible, and yet soaringly, up to the last bar. The melody in the upper voice must be brought out as im-

pressively as possible. *cresc.* - - - *f*

FUGHETTA.

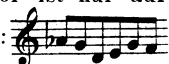
Andante. (M. M. ♩ = 88.)

a)
VAR. XXIV.

a) Ueber den Vortrag der Beethovenschen Fuge haben wir uns schon bei den Sonaten Op. 106 und 110 ausgesprochen. Die gegenwärtige Fughette, eines der kostbarsten Stücke dieser Gattung, durch Schönheit der Form gleich ausgezeichnet, wie durch seelenvollen Gesang in jeder einzelnen Stimme, verlangt ein um so detaillirteres Studium, als bei klarstem Hervorheben aller thematischen Melismen stets der glatteste Fluss, die lieblichste Anmuth gewahrt, somit jede schroffe Accentuirung vermieden sein will. Das Klavier muss auch hier wiederum — wie bei Var. XX — zur Orgel werden und deren sanfteste Register nachzuahmen suchen.

b) Die von hier ab eintretende Engführung des wesentlichsten Fragmentes des Themas in der Umkehrung wird einem ganz besonders ausdrucksvollen Vortrage empfohlen.

c) Die Octavenparallele von Sopran und Tenor ist nur auf dem Papiere vorhanden. Der Alt schreitet so:



a) Regarding the delivery of the Beethovenian fugue, we have already expressed ourselves at the Sonata Op. 106 and Op. 110. The present fughetta, one of the most precious pieces of this style, equally distinguished by beauty of form, as well as by soulful song in each separate voice; requires a study so much the more detailed, as, with the clearest prominence of all thematic graces, the smoothest flow and the loveliest grace must be observed, and thus every sharp accentuation be avoided. The Pianoforte must again here — as at Variation 20 — become an organ, and must try to imitate its softest registers.

b) The Stretta of the most essential fragment of the theme, entering here in the inversion, is particularly recommended as requiring a most expressive delivery.

c) The parallel octaves between soprano and tenor, exist only on paper. The alto goes thus:



VAR. XXV.

a) *p* *tutte le corde*

leggiamente

cresc. *dimin.*

p

più cresc. *f* *p*

a) Der rhythmische Accent, welchen das Auftaktsachtel verlangt, werde sehr discret gegeben:

Überhaupt denke man sich die rechte Hand „auf den Zehen“ schleichend. Der Herausgeber bedient sich in dieser Variation noch der Verschiebung, welche er natürlich beim *crescendo* im zweiten Theile ausser Function setzt. Die linke Hand spiele mit metronommässiger Gleichförmigkeit und so gebunden, als mit einem unbedeutenden Markiren der ersten Wechselnote vereinbar ist. Die Klangwirkung dieser Variation, vollendet gespielt, ist geradezu eine zauberische.

b) Man beachte die eigenthümliche Construction des Nachsatzes: eine 7-taktige statt einer 8-taktigen Periode. Es liegt kein Erratum vor; die Elision eines weiteren Taktes D moll, welchen die strenge Symmetrie erheischt haben würde, ist ein sehr geschmackvoller Einfall. Die 7-taktige Periode ist demnach zu phrasiren: erst drei und dann vier Takte, was durch ein leichtes Markiren von bewerkstelligt wird.

a) The rhythmical accent demanded by the arsis - eighth-note, must be delivered very discreetly

Altogether, one should imagine the right hand as if one were creeping along on "tip-toe." The editor employs, moreover, in this variation the soft pedal, which he, of course, drops at the *crescendo* in the second part. The left hand must play with metronomical uniformity and as *legato* as is compatible with a slight accentuation of the first *appoggiatura*. The phonic effect of this variation, if played perfectly, is absolutely bewitching.

b) Observe the peculiar construction of the antithesis, a period of seven instead of eight measures. There exists no erratum; the elision of a further measure in D-minor, which would have been required by a strict symmetry, is a very tasteful idea. The seven-measure period is to be phrased thus: first three and then four bars, which is brought about by a slight accentuation of of

Allegretto. M. M. ♩ = 72.

VAR. XXVI.

p piacevole

The musical score consists of five systems of piano and celeste parts. The piano part is written in treble clef, and the celeste part is in bass clef. The tempo is Allegretto (♩ = 72) and the mood is *p piacevole*. The score includes various fingerings (e.g., 1-5, 2-4, 3-5, 4-5, 5-4-3-2-1) and dynamics such as *cresc.* and *p*. There are also markings for *ad.* (ad libitum) and asterisks (*) indicating specific performance instructions. The notation includes triplets and complex rhythmic patterns.

a) Mit dem vorgeschriebenen und allerdings allein maassgebenden $\frac{3}{8}$ Takt scheint die Notation, welche den $\frac{6}{16}$ Takt veranschaulicht, im Widerspruche zu stehen. Dieser Widerspruch ist jedoch nur ein scheinbarer, was schon aus der Aufzeichnung der Pausen $\text{7} \text{7}$ und $\text{7} \text{7}$ — niemals aber $\text{7} \text{—}$ erhellt. Eine Notirung im streng wiedergegebenen Dreiachteltakte hätte ihr Missliches gehabt und auch Undeutlichkeiten herbeigeführt. Man beachte das

folgende Beispiel:

A short musical example showing a sequence of notes and rests. The rests are marked with '7' and '7', illustrating the concept of a 3/8 time signature where the rests are half-measures.

b) Es erscheint gerechtfertigt, nochmals daran zu mahnen, sich durch den Anblick der Figur nicht zu Triolen verleiten zu lassen. Beim Studium möge man desshalb das fünfte Sechzehnthel jeden Taktes in beiden Händen etwas markiren.

c) Diese Stelle haben wir anders in die Hände vertheilt, als im Originale steht. Es ist uns kein Pianist bekannt, der zu einem glatten Ablösen der sich kreuzenden Hände die hinreichende Langarmigkeit besässe.

a) It appears that the notation which illustrates the $\frac{6}{16}$ measure seems to be in contradiction to the prescribed $\frac{3}{8}$ measure, which, indeed, has alone to be considered. This contradiction is, however, only an apparent one, which appears already from the marking of the rests $\text{7} \text{7}$ and $\text{7} \text{7}$ — never, however, $\text{7} \text{—}$ — A notation in a strict $\frac{3}{8}$ time would have been awkward, and would also have led to indistinctness. Observe

the following example:

A short musical example showing a sequence of notes and rests, similar to the one in the German text, but with different markings to illustrate the point.

b) It appears justifiable to call attention again not to be led astray through the appearance of the figure to take it for triplets. In studying, one should therefore accentuate a little the fifth 16th-note of each measure in both hands.

c) We have distributed this passage differently between the hands than it appears in the original. We know of no pianist who possesses sufficiently long arms to affect a smooth changing of the hands when crossing.

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

cresc. - *p*

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

Vivace. (Listesso tempo.)

VAR. XXVII.

f *f* *p* *f* *p*

f *f* *p* *p*

cresc.

1. 2.

p *p*

a) Da die folgende Variation sich unmittelbar anschließen hat, so muss durch Hinzufügung einer Sechzehntelpause die Integrität eines Dreiachteltaktes hergestellt werden. Also:

b) Diese Gänge sind möglichst glatt und accentlos in einem allgemeinen *crescendo* zu spielen: nur den Anfang jeder neuen Bindung (zugleich neuen Phrase und neuen Harmonie) betone man ein klein wenig durch Hervorhebung des Haltetons in der Mittelstimme.

a) As the following variation must connect immediately with the preceding, it is necessary to bring about the integrity of a $\frac{3}{8}$ measure by the addition of a

16th rest; thus:

b) These passages must be played in a general *crescendo* as smoothly as possible and without accent: only the beginning of each new legato (at the same time new phrase and new harmony) should be accentuated a very little, by making prominent the sustained tone in the middle voice.

The image shows five systems of piano sheet music. Each system is a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The first system is labeled 'a)' and contains two measures. The second system is labeled 'b)' and contains two measures. The third system contains two measures with a 'cresc.' marking. The fourth system contains two measures. The fifth system contains two measures with first and second endings. Dynamics include *sf*, *p*, and *dim.* Fingerings are indicated by numbers 1-5. There are also some 'sopra' markings above notes.

a) Vom zweiten Theile ab mag man, je nach dem Grade der Fingergeläufigkeit, die sich der Spieler angeeignet, bis zum Schlusse eine sich unmerklich steigernde Beschleunigung eintreten lassen.

b) Diese, wie die späteren imitatorischen *sforzati* spiele man so heftig als möglich.

a) From the second part onward, one may permit an imperceptible acceleration until the close, according to the degree of finger-dexterity the performer has acquired.

b) This, as likewise the later imitative *sforzati*, should be played as vehement as possible.

Allegro. (M. M. $\text{♩} = 76-80$.)

a)

VAR. XXVIII.

a) Diese Variation, mit welcher der dritte Abschnitt des Werkes endigt, muss, wie die vom Componisten selbst auf jedes „schwere“ Achtel gesetzten *sforzati* bezeugen, mit fast tobender Gewalt gehämmert werden. Feinere Nüancen sind nicht am Platze, wenigstens nicht im ersten Theile. Im zweiten—letzten Hälfte werden dafür die alternirenden *piano*'s eine um so wohlthuerendere Wirkung üben.

b) Aus Gründen der Spielbarkeit (praktischer Deutlichkeit) haben wir die ersten zwei Octaven der rechten Hand (desgleichen drei Takte später) beiden Händen gemeinschaftlich zugetheilt.

a) This variation, which finishes the third division of the work, must, as is indicated by the *sforzati* placed by the composer himself on each “heavy” eighth note, be hammered with almost raging power. Nice shadings are out of place; at least, in the first part. In the second division—last half—the alternating *piano*'s will thus produce the more beneficial effect.

b) For reasons of playability (practical distinctness) we have assigned to both hands jointly the first two octaves of the right hand (similarly three bars later).

Adagio ma non troppo. (M.M. ♩ = 50.)

VAR. XXIX.

a) *p mezza voce*

b) *cresc. - p*

c) *Ed. **

d) *poco rit. a tempo pp Ed. **

e) *cresc. - p Ed. **

a) Mit der ersten der folgenden Mollvariationengruppe versetzt uns der Tondichter in einen neuen, ernsteren, sogar schwermüthigen Empfindungskreis. Es beginnt gewissermaßen das Adagio dieser Variationen-Sonate, aus welchem wir durch die grosse Doppelfuge Var. XXXII in die ursprüngliche heitere Sphäre der Tondichtung zurückbefreit werden, deren Gesamtcharakter in dem graziösen Menuetto Finale besiegelt werden.

b) Trotz des vorgeschriebenen „mezzo voce“ beanspruchen die abgebrochenen Melismen der Oberstimme eine ziemlich mannichfaltige Nuancierung. Wem unsere Bezeichnung derselben zu ausführlich und gesucht erscheinen sollte, den ersuchen wir zu unserer Rechtfertigung die noch weit spitzfindigere Schattirung zu studieren, deren sich der Meister in der fünften Variation (Adagio) des Finale der letzten Violinsonate Op. 96 (G dur) vornehmlich in deren zweiter Hälfte (im H dur) bedient hat. Letztere hat uns als analoge Norm vorgeschwebt.

c) Man beachte die Imitation von Unter- und Oberstimme der Begleitung in der linken Hand.

d) Dem Herausgeber will das dritte Viertel et was nüchtern und leer erscheinen. Er schlägt vor, dafür zu spielen: entweder oder

e) Das Aufflackern in diesem Takte, das Erlöschen im nächstfolgenden darf ziemlich leidenschaftlich interpretirt werden.

a) With the first of the following group of variations in minor, the tone-poet transports us into a new, more serious, even melancholy emotional sphere. Here commences as it were the adagio of this variation-sonata, from which we are again liberated by means of the great double fugue, Variation 32, and led back again into the original bright sphere of the tone-poem; the aggregate character of which finds its close through the graceful Minuetto finale.

b) In spite of the prescribed „mezzo voce,” the broken off graces of the upper voice will require a rather varied shading. To those whom our indications of the same appear too explicit and farfetched, we request a study of the still more subtle shadings which the Master has made in the Fifth Variation (adagio) of the finale of the last violin Sonata, Op. 96, (G-major), particularly in its second half (B-flat major). The latter has served us as an analogy.

c) Observe the imitations in the lower and upper voices of the accompaniment in the left hand:

d) The third quarter appears to the Editor somewhat insipid and empty. He proposes to play instead either or

e) The flaming up in this bar and the dying out in the following one, may be interpreted rather passionately.

VAR. XXX.

a) *sempre legato*
p
una corda

b) *cresc.*
p

c) *dolce espr.*
espressivo poco cresc.

d) *espressivo molto*
mf dim. - - *pp*
legatissimo
cresc.

e) *dim.*
poco rit. *pp*
poco rit. *pp*

a) Auch in dieser Variation ist der Auftakt Hauptperson. Vom richtigen Vortrag seines ersten Auftretens—der wenn auch z. B. im freundlichen Des dur des dritten Taktes etwas eindringlicher, dennoch stets in den nämlichen Ondulationen wie Anfangs darzustellen ist, hängt die Verbreitung des angemessenen Stimmungscolorits über das Ganze, somit die ästhetische Wirkung ab.

b) In diesem und dem folgenden Takte beschleunige man die Bewegung ein klein wenig, um trockene Steifheit zu vermeiden: bei der entschiedenen Wendung in die Unterterz-tonart (As dur) leite man geschickt in das ursprüngliche ruhige Tempo zurück.

c) Aus Rücksichten des Wohlklangs sowohl, wie der harmonisch-melodischen Verständlichkeit der Imitation, arpeggiere man linke und rechte Hand gegen einander im zweiten Viertel und desgleichen im vierten Viertel die durch den Vorhalt von unten gebildete scheinbare Secunde *es f.*

d) In diesen vier Takten können wir den Ur-Keim der ganzen Schumannischen Romantik erblicken.

e) Eine technische Erleichterung dieser etwas mühsam zu erlernenden (sehr wesentlichen) Bindung würde die Uebernahme des *d* im letzten Achtel seitens der linken Hand gewähren: es macht aber nicht mehr dieselbe Wirkung.

a) Also in this variation the up-beat is the principal person. Upon the correct delivery of its first entrance (which has to be always played in the same undulations as at the beginning, even if it is a little more impressive, for instance in the amiable D-flat major of the third bar) depends the dissemination of the proper mood-coloring over the whole; and thus, the aesthetic effect.

b) In this and the following measures, accelerate the movement a little in order to avoid dry stiffness: where the decisive change into the key of the lower third (A-flat-major) takes place, one should dexterously lead back into the original quiet tempo.

c) Out of consideration for the euphony, as well as for the harmonic, melodic clearness of the imitation, one should, in the second quarter, and likewise in the fourth quarter, arpeggiate the left and right hand against each other, the apparent second e-flat ♯, which has been formed by means of the suspension from below.

d) We can recognize in these four measures the original germ of the entire romanticism of Schumann.

e) A technical facilitation of this very important legato, which can only be learned with some difficulty, would be afforded by the left hand taking the *d* in the last eighth; but the effect will not be precisely the same.

Largo, molto espressivo. (M.M. ♩ = 72)

VAR. XXXI.

a)

b) *tutte le corde sotto voce*

c) *p dolce*

a) Wir möchten dieses ebenso tief-als zartsinnige Stück eine Wiedergeburt des Bach'schen Adagio's nennen, wie die darauf folgende Doppelfuge eine ebensolche des Händel'schen Allegro's. Nehmen wir die Finalvariation hinzu, die sich gleichsam als eine Renaissance des Haydn-Mozart'schen Menuetts auffassen lässt, so besitzen wir in diesen drei Variationen ein Compendium der Geschichte der Musik überhaupt. Hierauf rechtfertigt sich denn wohl unsere Behauptung, dass Beethoven's Op. 120. ein Bild des ganzen Musik-Universums widerspiegelt, wie es nur der einzige Riesengeist dieses grössten aller Tondichter in sich zu concentriren und zugleich mit dem individuellsten Genie-Stempel auszustatten gewachsen war.

b) Die Einleitungs-septole werde ziemlich frei, jedoch unter merklicher Eintheilung in 4 und 3 Noten gespielt (also nicht nach Art der Septole bei der Wiederholung, wo mit der Triole begonnen werden soll).

c) Wir bringen nochmals die alte Regel in Erinnerung, alle Ornamente (Vorschläge wie Schleifer) in den Takt einzutheilen, niemals zu anticipiren. Also:



a) We might call this deep as well as tenderly conceived piece a regeneration of Bach's adagio, as likewise the following double fugue as that of Handel's allegro. If we add to this the final variation which may be conceived somewhat as a renaissance of the Haydn-Mozart Minuet, we possess in these three variations a compendium of the history of music in general. From this our assertion finds justification that Beethoven's Op. 120 reflects an image of the entire universe of music, the concentration and the ornamentation of which, with the individual stamp of his genius, could be accomplished only by the solitary giant spirit of this greatest of all tone-poets.

b) The introductory septuplet should be played rather freely; however, with a perceptible division into four and three notes (thus, therefore, not exactly as the kind of septuplet at the repetition, where the beginning is to be begun with the triplet).

c) We refer again to the old rule to distribute in the measure all ornaments (appoggiaturas as well as slides), and never to anticipate them, thus:



mf $dim.$ pp
ten. *espr.*

1.

cresc. p *espressivo*
 $dim.$ *cresc.* $dim.$ *poco ritenente*

2.

a) *cresc.* $dim.$

cresc. $dim.$ pp

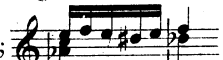
a) Es ist den Revisoren der Leipziger Gesamtausgabe nachzurühmen, dass sie an diesem Ueberleitungstakte in den zweiten Theil (ebenso am Schlusse desselben—folgende Seite) keine Prokrustiade verübt haben. Vermuthlich waren sie ihrer vormaligen Beschäftigung mit der Es moll-Etude von Moscheles in Op. 70. eingedenk, wo ähnliche Fälle vorkommen, nämlich dem ganzen Takte aus melodischen oder modulatorischen Rücksichten Fraktionen eines anderen hinzugefügt sind. Der Spieler lasse sich also nicht beirren er hat einen vollkommenen $\frac{12}{8}$ Takt vor sich.

a) The revisers of the Leipzig Collective Edition deserve credit that they have not been guilty of any Procrustiad at this measure leading into the second part (likewise at the close of the same—following page). It is to be presumed, they remembered their previous doings with the e-flat minor étude of Moscheles, in Op. 70, where similar cases occurred, viz, the adding of fractions of another measure from melodic and modulatory considerations. Let the player, therefore, not become confused: he has before himself a perfect $\frac{12}{8}$ measure.

a) Für Ausführung dieses Schleifers vgl. unsere Anm. a) zu Seite 151. (Bagatellen) Die praktische Nothwendigkeit der betreffenden Regel kann nicht klarer bis zur äussersten Evidenz nachgewiesen werden, als gerade an dieser Stelle. Würde man den Schleifer anticipiren, so brächte man in die einleitenden 64stel des vorhergehenden Taktes eine gräuliche Confusion.

b) Man vergleiche für diese von Chopin und Liszt vielfach verwertete Arabesque die ähnlichen Verzierungen im Trio Op. 70. N^o 2. und hüte sich, gegen deren „Unklassizität“ in der neueren Klaviermusik ferner zu eifern, wenn man dies früher gethan haben sollte.

c) Die Figuration der Terz in der ersten Umkehrung des übermässigen Dreiklangles vollzieht sich mit der

grossen (untern) Secunde;  wäre unrein.

d) Die melodische Fortschreitung in den Trillern ist eine synkopirte. Wir haben Bindebögen hinzugefügt, um von einem Accentuiren der schweren („guten“) Sechszehnteile abzuhalten.

e) Augenscheinlich fehlte hier im Original das durch Analogie mit dem ersten Theile als vom Autor beabsichtigt erkennbare „diminuendo.“ Das darauf folgende nochmalige *cresc.* würde sonst jeden Sinnes entbehren.

a) With regard to the execution of this slide, compare our annotation “a” on page 151 (Bagatelles). It is impossible to prove more conclusively the practical necessity of the rule in question than just at this place. Should one anticipate the slide, one would bring an awful confusion into the introductory 64th notes of the preceding bar.

b) Compare for these Arabesques (which have often been used by Chopin and Liszt) the similar ornaments in the Trio, Op. 70, No. 2, and beware never to re-monstrate any more against their “unclassicality” in modern piano music, should one have done this formerly.

c) The figuration of the third in the first inversion of the augmented triad is accomplished with the major

(lower) second:  would not be clear.

d) The melodic progression in trills is a syn-copated one. We have added legato slurs in order to prevent an accentuation of the strong (accented) 16th-notes.

e) Evidently there is missing here in the original the diminuendo intended by the author, apparent by analogy with the first part. The succeeding crescendo would otherwise be without any meaning.

1

2.

dim.

ten. *ten.*

dim. ritardando molto pp

FUGA.
Allegro. (M.M. ♩ = 120.)

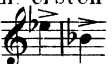
VAR. XXXII.

a) *f* *sf simile*

b) *f*

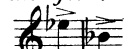
cresc. *f* *ten.* *ten.*

a) Das Wichtigste beim Studium jeder Fuge bleibt stets der von vornherein genau abzuwägende Vortrag der charakteristischen Intervalle des Themas oder der beiden Themen, wenn, wie dies hier der Fall, es sich um eine Doppelfuge handelt. Das Charakteristische beim ersten Thema ist nun aber die fallende Quart

te  die sich bei der (tonalen) Beantwortung in die Quinte verwandelt. Die übrigen Noten kann man unbedeutender nehmen; nur die gebundenen Secunderschritte im dritten und vierten Takte spiele man mit dem sogen. „natürlichen“ Ausdrucke, d. h. *diminuendo*, da die Secunde herabsteigt.

Der Vortrag des Contrasubjekts ist ziemlich leicht, da dasselbe aus einer breiteren Notengattung besteht, in welcher namentlich die erste „Ganze Taktnote“, vom Componisten jedesmal mit *sforzato* bezeichnet, accentuiert werden muss.

b) Sobald das Thema in einer Mittelstimme oder im Basse auftritt, müssen die übrigen Stimmen aus akustischen Rücksichten ein wenig zurücktreten. Versäumt man diese Vorsicht, so könnte man leicht in der Bemühung, plastisch und deutlich zu bleiben, zu einem unschönen Gehämmer und Geklapper verführt werden. Gegenwärtige Fuge verträgt übrigens mehr als irgend welche andere, einen beinahe derben („Händelschen“) Vortrag.

a) The most important thing in the study of each fugue remains always the delivery of the characteristic intervals of the theme (which delivery must be beforehand judged exactly), or of both themes, if, as is the case here, there is a double fugue. The most characteristic feature of the first theme is now, however, the descending fourth  which changes into the fifth

at the (tonal) answer. The remaining notes can be treated as less important; only the legato progressions of second in the third and fourth measures should be played with a so-called „natural“ expression; that is, *diminuendo*, inasmuch as the second descends.

The delivery of the counter-subject is rather easy, as it consists of a rather broader kind of notes, in which the first „whole measure-note“ particularly, every time indicated by the composer with *sforzato*, must be accentuated.

b) As soon as the theme appears in a middle voice or in the bass, the remaining voices must be a little less prominent for acoustic reasons. If this precaution is neglected, one could easily be seduced into an ugly hammering and rattling, while endeavoring to remain plastic and clear. The present fugue, however, can stand more than any other an almost sturdy delivery (style of Haendel).

a) Der Spieler möge die hier eintretende Umkehrung von Subjekt und Contrasubjekt zuerst im Detail (einzeln) studieren.

b) Man lasse sich niemals die lyrischeren Episoden in einer Fuge entgehen, wie denn z. B. die folgende achttaktige Phrase sehr gefühlvoll zu spielen ist

a) The player may study first in detail (separately) the inversion of the subject and counter-subject entering here.

b) Let the lyric episodes in a fugue never escape us, as, for instance, the following phrase of eight measures must be played with great feeling.

The musical score consists of six systems of two staves each. The first system includes dynamics *mf*, *p*, and *ten. cresc.*. The second system includes *sf*, *sf*, *sf*, and *p*, with the instruction *grazioso*. The third system includes *poco a poco*, *cresc.*, and *marcato*. The fourth system includes *espr.* and *ff*. The fifth system includes *sf*, *ten.*, *sf*, *ten.*, and *sf*. The sixth system includes *ff* and is marked with *Red.* and ***. The notation includes various fingerings, slurs, and articulation marks.

a) Das *crescendo* Zeichen fehlt im Original. Für die ästhetische Wirkung des *fortissimo*— fünf Takte später— bedarf es aber dieser Vermittlung.

b) Die canonische Fortschreitung der beiden Oberstimmen ist mit möglichst gesangvollem Ausdrucke zu spielen.

c) Der Bass *d* darf keinen Theil an der Fermate der übrigen drei Stimmen nehmen. Der Herausgeber zum wenigsten ist empfindlich für die Härte, welche in dem darauf folgenden *es* der Oberstimme gegen den drei Octaven tiefer liegenden Leitton gebildet würde.

a) The *crescendo* sign is lacking in the original. For the aesthetic effect of the *fortissimo* (5 bars later), this interposition, however, is required.

b) The canonic progression of the two upper voices is to be played with as songful an expression as possible.

c) The bass *D* must not participate in the pause of the remaining three voices. The Editor, at least, is sensitive to the harshness which would be created in the *e*-flat of the upper voice following it, against the leading tone lying three octaves lower.

a) Poco più mosso.

a) Eine unbeschadet der Deutlichkeit in der Achtelbewegung hier einzuführende Belebung des Tempo's will uns rathsam erscheinen. Dieser Epilog, in welchem das rhythmisch so neu und interessant metamorphosirte Hauptsubjekt wiederum streng fugenartig verarbeitet wird, hat eben den Charakter einer „Stretta“ und wird durch ein lebhafteres Zeitmaass der motivische Zusammenhang für den Hörer deutlicher.


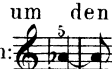
b) Man beachte die rhythmische Zurückverwandlung des Themas: hier tritt dasselbe bereits auf dem ersten Viertel ein (im Anfange der Stretta begann es mit dem zweiten) und dann vier Takte später in der Oberstimme seinen ursprünglichen Auftaktscharakter wieder anzunehmen.

a) An acceleration of the tempo introduced here, without detriment to the distinctness in the 8th-note movement, appears to us advisable. This epilogue, in which the rhythmically so new and interestingly metamorphosed principal subject is again used in the strict style of a fugue, has the character of a stretta, and the motivial connection becomes plainer to the hearer by means of a more animated tempo.

b) Observe the rhythmic changing back of the theme: here it enters already on the first quarter-note (at the beginning of the Stretta it began with the second one) in order to resume again four bars later, in the upper voice, its original arsis-character.

Poco Adagio.


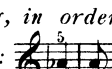
* Red. * La. * * Red. * La. * * Red. * La. *

a) Eine kleine Schwierigkeit, die besiegt sein will und der thematischen Wichtigkeit halber nicht ignorirt werden darf, liegt in dem richtig abzuwägenden Anschlag der drei Noten:  Das „a“ der Unterstimme, welches eine Quarte abwärts schreitet, die im nächsten Takte von der linken Hand übernommen wird, muss *ff* gespielt werden, die Sexte *f* darüber etwas schwächer. Der Herausgeber nimmt folgenden Fingertausch vor, um den Daumen zum Verlassen der Auftaktsnote zu zwingen: 

b) Das stürmische Arpeggio eines nach möglichster Ausbreitung verlangenden sogenannten „Undezimenaccordes“ kann nach Fähigkeit, Laune und Geschmack des Spielers amplifizirt werden, ohne die Pietät gegen den Autor zu verletzen.

c) Schon in Var. XXII sind wir (vgl. Anm. b zu Seite 184) einer Spur jenes in der letzten Schaffensperiode des Meisters zumeist entwickelten Modulations-Prinzips begegnet, das wir hier bei diesen merkwürdigen Ueberleitungstakten in einem der frappantesten Beispiele enthüllt sehen. die successive und stufenweise Fortschreitung der einzelnen Stimmen unter Benutzung der Enharmonik als Brücke auch für die von einander entferntesten Tonalitäten. Am naivsten (wir nehmen das Prädikat im guten Sinne d. h. in unwillkürlichem Drange) hat von allen Epigonen des Meisters auch diese Eigenthümlichkeit Hector Berlioz nachgeahmt und demnach kann obiges Beispiel zur Erklärung mancher harmonischen „Bizzarrien“ des französischen Instrumentaldichters dienen. Bezüglich der technischen Ausführung müssen wir noch bemerken, dass jedesmal diejenige Stimme, welche stufenweise hinauf oder herabsteigt, stärker als die übrigen zu spielen ist, also im ersten Taktpaare die Oberstimme, im anderen die Unterstimme.

d) Die Fermate empfangen (wie gewöhnlich) den doppelten Werth der ruhenden Töne. Ihre zweite Hälfte repräsentirt dann die ersten beiden Viertel des ersten Takts vom nächstfolgenden Menuett-tempo, auf deren dritten das Thema einsetzt.

a) A small difficulty which needs to be overcome, and must not be ignored because of its thematic importance, consists in the touch of the three notes  which must be correctly judged. The a-flat of the lower voice, which descends a fourth, must in the next bar be taken by the left hand and be played *ff*. The sixth a-flat above it, somewhat weaker. The editor adopts the following fingering, in order to compel the thumb to leave the arsis-note: 

b) The stormy arpeggio of a so-called „chord of the eleventh,” demanding the greatest possible spanning capacity, may be amplified according to the player's capacity, humor and taste, without offending irreverence toward the author.

c) Already in Variation XXII, (see annotation b on p. 184) we have met a trace of that modulatory principle unfolded mostly during the Master's latter creative-period, which we see here unveiled in a most striking example at these curious transitional measures: viz, the successive and gradual progression of the separate voices, by the application of the enharmonic change as a bridge even for the most remote tonalities. Of all epigones of the Master this peculiarity has been imitated by Hector Berlioz in the most naive way (we use this expression in a good sense, that of an involuntary impulse), and thus the above example may serve as an explanation of many harmonic „bizzarrie” of the French instrumental poet. Regarding the technical execution, we must observe that, that special voice which ascends or descends by degree, must every time be played louder than the others, thus in the first two measures the upper voice, in the other ones the lower voice.

d) Let the pause have (as usual) the double value of the resting tones. Its second half then represents the first two quarter-notes of the first bar of the following minuet-tempo, on the third quarter-note of which the theme enters.

Tempo di Minuetto moderato (ma non tirar si dietro) (aber nicht schleppend.)

VAR. XXXIII.

a) *p* grazioso e dolce

The musical score is written for piano and violin. It begins with a treble and bass clef for the piano part, and a single treble clef for the violin part. The tempo is marked 'Tempo di Minuetto moderato (ma non tirar si dietro) (aber nicht schleppend.)'. The variation is labeled 'VAR. XXXIII.' and 'a) *p* grazioso e dolce'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'p', 'cresc.', 'ritenente', 'f', and 'dim'. A boxed section at the bottom right is labeled '1. a tempo'.

a) Die Schlussvariation (Schumann würde sie „Abschied vom Zuhörer“ betitelt haben) muss mit der raffiniertesten Eleganz, ohne jedwedes *rubato* im Zeitmaasse, noch affektirte dynamische Schattirung gespielt werden. Sie wird sich bei genauerem Studium als eine der schwierigsten von allen erkennen lassen.

b) An diesen Triolen in Terzsextgängen, die nur im letzten Viertel, um ein jähes Hineinstolpern in den Halbschluss zu verhüten, vom Autor mit *ritenente* (vgl. Sonate Op. III, Erster Satz, über diesen von Beethoven im Gegensatze zu *ritardando* gebrauchten Ausdruck) versehen sind, wird man die Norm für das richtige Zeitmaass des ganzen Stückes finden, unsere Metronomisirung ♩ = 80 deshalb nicht für zu langsam erachten.

a) The closing variation (Schumann would have entitled it "Farewell to the Hearer") must be played with the most refined elegance, without any *rubato* in the tempo whatsoever, and without affected dynamic shading. It will be recognized upon a closer study, as one of the most difficult of all.

b) In these triplets in passages of thirds and sixths, which have been marked with a *ritenente* by the author only in the last quarter, in order to prevent a sudden stumbling into the half-close, (see Sonata, Op. III, 1st movement, as to this expression, used by Beethoven in opposition to *ritardando*), a guide will be found for the proper tempo of the entire piece, and one will not consider, for this reason, our metronomic marking (♩ = 80) too slow.

2. *a tempo*

a)


ten.

*poco ritenente**a tempo*
cresc.
*non legato**ritenente**f**dim.*1. *a tempo*


2. *a tempo*

b)

espr.

a) Im Original steht:  was ein offenerer Schreibfehler ist. Der Bass fängt erst im nächsten Achtel seine Bewegung an, c d gehört in den Tenor.

b) Der Spieler hüte sich, die schwelgerische Behaglichkeit dieser ersten Episode der Coda mit einem „philiströsen“ Colorite auszustatten— durch den so häufig das feinere Ohr im Vortrage ähnlicher Stellen in des Meisters früheren Werken verletzt wird.

a) The original has  which is an evident slip of the pen. The movement of the bass commences only with the next eighth-note, c d belonging to the tenor.

b) The player must beware of applying a “pedantic” coloring to the luxurious ease of this first episode of the coda, by which the more educated ear is so often offended in the delivery of similar places in the Master's earlier works.

The musical score consists of several systems of staves. The first system includes a grand staff with a bass clef and a treble clef. It features complex rhythmic patterns with numerous fingerings (e.g., 3, 4, 5, 1, 4, 3, 5, 4, 5, 2, 4, 1, 5, 2, 4, 1, 5, 1, 4, 1) and dynamic markings such as *sempre espr.* and *sed.*. The second system continues with similar complexity, including *staccato* and *cresc.* markings. The third system is marked *f sed.* and *dim.*, with a section labeled 'a)' showing a specific rhythmic figure. The fourth system is marked *pp* and *simile*. The fifth system is marked *sempre pianissimo* and *simile*, with a section labeled 'b)' showing a different rhythmic figure. The score is highly technical, focusing on precise rhythmic execution and dynamic control.

a) Eilen und Schleppen ist gleichmässig zu vermeiden. Der Zuhörer muss durch das längere Verstummen der schweren Takttheile in eine Spannung gerathen, deren Lösung durch die Wiedereinlenkung in das Fahrwasser des bekannten Rhythmus gerade deshalb einen erhöhten Reiz gewinnt.


b) Eine Erleichterung dieser in der erforderlichen Glätte und feinen Klarheit sehr schwierigen Figur ist nicht möglich.

a) Avoid equally hurrying and dragging. The listener must fall, through the longer silence of the accented parts of the measure, into a state of suspense, the relief from which, through the return into the channel of the previous familiar rhythm, precisely, for this reason, acquires an increased charm.

b) A facilitation of this,—in the required smoothness and delicate clearness,—very difficult figure, is not possible.

The musical score is divided into three systems. The first system begins with the instruction *sempre pp* and contains a section labeled 'a)'. The second system is marked *Tranquillo.* and *p*. The third system includes *cresc.*, *ten.*, *f*, and a section labeled 'b)'. The final system includes 'c)', *dim.*, *p*, *più piano*, *pp*, and *sf.*. The score features complex fingerings, triplets, and various dynamic markings.

a) Die neue Leipziger Ausgabe giebt *e* statt *c*, einen um so widerwärtigeren Druckfehler, als er für den oberflächlichen Beurtheiler als solcher schwer zu er-


kennen ist. Unsere Gründe sind 1)  ist kein

Beethoven'scher, vielleicht ein Weberscher Melismus. 2) Das *e* des nächstfolgenden Taktes wirkt melodisch nicht mehr, wenn derselbe Ton hier bereits gehört worden ist.

b) Von den in Vorschlags-Manier notirten Accord = arpeggien muss die unterste Note genau mit dem fünften Zweiunddreissigstel des Basses jedesmal zusammentreffen.

c) Jede Spur eines *ritardando*— etwa zur Unterstützung des *diminuendo*— müssten wir als eine Geschmacklosigkeit bezeichnen, nur geeignet, das Sprüchwort „Ende gut, Alles gut“ in der Umkehrung zu bewähren.

a) The new Leipzig Edition has *e* instead of *c*, a misprint which is the more repugnant because, as such, it can only with difficulty be discovered by the super-

ficial observer. Our reasons are, first,  is not a Beethovenian melisma, but, perhaps one by Weber; Second, the *e* in the following measure loses its melodic effect when the same tone has already been heard here.

b) Of the chord arpeggios, written in the style of an arpeggio, the lowest note must every time coincide exactly with the fifth thirty-second note of the bass.

c) We must denounce as an insipidity every trace of a *ritardando* (intended, perhaps, to support the *diminuendo*), which would serve only to verify the inversion of the old saying "All's well that ends well?"