

UNIVERSAL-EDITION

№ 1314

BÜLOW-BEETHOVEN

DREI VARIATIONENWERKE

PIANO SOLO





86456

L. v. BEETHOVEN.

DREI

VARIATIONENWERKE

FÜR KLAVIER

(aus der Jugendzeit)

genau revidirt und mit Vorwort, Fingersatz, Vortragszeichen und instructiven Anmerkungen

(in deutscher und englischer Sprache)

herausgegeben von

HANS VON BÜLOW.



- Verl. No. 2542 a. Heft 1. XXIV Variationen über die Ariette „Vieni amore“ von Righini.
D dur
- „ „ 2542 b. Heft 2. XII Variationen über ein russisches Tanzlied. A dur
- „ „ 2542 c. Heft 3. VII Variationen über „Kind, willst du ruhig schlafen“ aus Winter's
„Opferfest“. F dur
- „ „ 2542 d. Complet mit Vorwort in 1 Heft

Die Resultate der Revision und der Texttheil dieser Ausgabe sind Eigenthum des Verlegers für alle Länder.

Uebersetzungsrecht vorbehalten.

Eingetragen in das Vereins-Archiv.

Entd. Sta. Hall.

In die „Universal-Edition“ aufgenommen.

NE
241
Bülow

Die Nichtbeachtung und nur hierdurch erklärliche Unterschätzung der ohne besondere Opuszahl erschienenen Claviercompositionen *Beethoven's* muss in Verwunderung setzen, wenn man erwägt, dass sie nicht bloß zur Kenntniss der Entwicklung seines Genius das interessanteste Material an die Hand geben, sondern überdiess dem praktischen Unterrichte im Clavierspiel die vielseitig anregendsten Aufgaben darbieten, deren Erspriesslichkeit für Ausbildung von Technik und Vortrag durch anderweitige aus der klassischen Clavierliteratur vorbeethoven'scher Zeit kaum erreicht, sicher nicht übertroffen werden kann. Allerdings ist „das Bessere der Feind des Guten“ und in der Concurrenz, welche die reifsten Kunstwerke eines Meisters seinen noch so viel versprechenden Erstlingsversuchen machen, müssen die letzteren als das schwächere Element unterliegen. Aber man hat Unrecht, dem im Ganzen so hochverdienten Geistesbiographen *Beethoven's*, *A. B. Marx*, ohne selbstthätige Untersuchung beizupflichten, wenn er die zahlreichen Jugendproducte in Variationenform schlechtweg als Unterhaltungsmusik, als veraltete Modeartikel bezeichnet, sie mit denen *Mozart's* in eine unverdient ungünstige Parallele stellt und ihnen nur den Rang von Vorstudien zu den Schöpfungen der späteren und letzten Periode einräumt, in denen *Beethoven* die Variationenform zu einer so idealen Höhe gesteigert hat, dass es erst in neuester Zeit einem *Brahms* beschieden sein konnte, Ebenbürtiges darin zu leisten. Doch bleibt sich der genannte kritische Commentator — anderer zu geschweigen — in seinem Vorurtheil wenigstens treu, indem er seine relative Geringschätzung auch auf die Variationenwerke Op. 34, 35 und die in nicht minder frischem Glanze gebliebenen „32 Variationen“ (Cmoll, ohne Opuszahl) erstreckt, deren Beliebtheit im Clavierzimmer, wie im Concertsaal während des seit ihrer Entstehung verflossenen Zeitraums von achtzig Jahren durch keine „Variations sérieuses“ oder „Etudes symphoniques en forme de Variations“ ernstlich, d. h. bis zum Verdrängtwerden bedroht worden ist.

Es würde keinen Sinn haben, eine Polemik gegen die kunstrichterliche Herabsetzung der drei letztgenannten „Juwel“ der Clavierliteratur zu eröffnen und vielleicht gar mathematisch beweisen zu wollen, dass dieselben als Kunstwerke, nicht bloß als Studien zu gelten haben. Sie gelten ja bereits thatsächlich dafür. Nicht in eben so hohem, aber doch in annäherndem Grade soll diese Geltung auch für drei Variationen-Werke aus einer früheren Schaffensperiode des Meisters beansprucht werden.

Nächste Veranlassung der zu diesem Zwecke veranstalteten vorliegenden instructiven Ausgabe bot der Umstand, dass dieselben aus der berühmten Clavierschule der Herren Professoren des Stuttgarter Conservatoriums vollständig ausgeschlossen worden sind, was insofern befremdlich erscheinen mag, als vier Hefte Variationen weit unbedeutenderen Werthes aus *Beethoven's* Jugendperiode in dieselbe Eingang gefunden haben, welche sehr wenig Beethoven'sche Eigenthümlichkeit an sich tragen und deshalb auch für pädagogische Verwendung ebenso gut durch *Mozart-Haydn* sich ersetzen liessen.

In den vorliegenden Heften erscheint die Physiognomie *Beethoven's* dagegen schon so stark ausgeprägt, dass die allerdings noch immer kenntlichen Züge seiner Vorgänger und unmittelbaren Vorbilder in den Hintergrund treten. Einmal und zunächst namentlich in tech-

It is astonishing how little attention has been given to the numerous Pianoforte compositions of *Beethoven* which have appeared without any opus-number, and how they have been underrated, if we reflect that they not only supply us with the most interesting means of following the development of his genius, but that, in addition to their practical teaching, they also give us the most stirring work. The value of such work, for the cultivation of *technique* and execution, had hardly been attained in any other Pianoforte literature before *Beethoven's* time, and certainly cannot be surpassed. Undoubtedly „Better is the enemy of Good“, and in the comparison which a Master's ripest works form with his earlier productions (though these may nevertheless be full of promise) the latter, as the weaker, must go to the wall. But it is a mistake to acquiesce unreservedly in *A. B. Marx's* biography of *Beethoven*, valuable as it is, for there he styles the countless variations of *Beethoven's* youthful period as mere „entertainment music“ — (music for amusement), — „articles out of date.“ He compares them very unfavourably with *Mozart's* compositions of the same class, and only ranks them as studies of *preparation* for the compositions of *Beethoven's* later and last periods, in which he brought the Variation-form to such an ideal pitch of perfection, that only to a *Brahms* has it been assigned in later times to accomplish anything that may be compared with it. But *Marx's* criticism is at least consistent in its judgment, in so far that he underrates in a similar manner the Variations Op. 34 and 35, and the equally brilliant 32 Variations in C minor (without opus-number). These latter, during the eighty years which have elapsed since they first appeared, have possessed a charm, both in concert room and chamber music, such as no „Variations sérieuses“, no „Etudes symphoniques en forme de Variations“, have attained — even threatening to thrust all else aside!

It would be useless to open a controversy against the underrating of the three last-named jewels of Pianoforte literature, and perhaps to attempt to prove mathematically that they are of value as works of art and not merely as studies. As a matter of fact they are already valued as such. A like value is now demanded in a lesser, though in an approximate degree, for three Variation-works belonging to an earlier period of the Master.

The chief reason for bringing out the present edition arises from the fact that these Variations are entirely excluded from the well-known Pianoforte School of the Professors of the Stuttgart Conservatorium. This may appear strange, in that four sets of Variations of far less value, from *Beethoven's* youthful period, are included; and as these show very little of *Beethoven's* individuality, they might, for teaching purposes, have just as well been replaced by pieces of *Mozart* or *Haydn*.

But in the present works *Beethoven's* characteristics appear so strongly marked, that all traces of his predecessors and immediate models, though perceptible, retire into the background. First and foremost take the technical point of view. There we find on every

nischer Hinsicht. Da findet sich auf jeder Seite Neues, noch nicht Dagewesenes; nirgends stöckt der Strom der Erfindung in originellen Spielfiguren und Clavier-Klangeffecten. Nach der rein musikalischen Seite hin zeigt die Ausbeute von polyphonen und polymorphen Combinationen sich ebenso reichlich. Es wimmelt, so zu sagen, von allerlei Einfällen. Ob Inspiration oder Reflexion — beide Begriffe sind ja eigentlich gar nicht zu trennen und sollten einhellig zusammengefasst werden unter den der künstlerischen Meditation, denn ohne Phantasie wird ja Reflexion steril bleiben — an diesen Einfällen wechselnd grösseren Antheil darthun, bleibt sich hierbei gleich: denn nirgends zeigt sich „Schablone“. Und das Vorherrschen der Schablone lässt sich bei den *Mozart'schen* Arbeiten dieser Gattung — aufrichtig — nicht ableugnen. Das geben ja selbst die Mozartianer, wie z. B. *Fahn*, wenn auch nicht proclamativ, zu, wenn der letztere die *Mozart'sche* Variation als „eine Arabeske“ bezeichnet, die sich an melismatischer Verzierung genügen lässt. *Franz Schubert* dürfte weit mehr als ein Fortsetzer der *Mozart'schen* Methode bezeichnet werden, als *Beethoven* — selbst in seinen Jugendwerken. Auch *Mendelssohn's* Bahnen als „Variationist“ sind die *Mozart'schen* geblieben, wogegen der *Beethoven'sche* Schaffungsprocess gewissermassen auf dem bewusst gewordenen Naturprinzip ununterbrochener Zerstörung und Wiedergeburt beruht. Daher auch die bewunderungswerthe Harmonie von Einheit und Mannichfaltigkeit. *Schumann* huldigte der letzteren ausschliesslich, *Schubert* und *Mendelssohn* hielten vorsichtig an der ersteren fest. Erst *Brahms* war es vorbehalten, in die *Beethoven'schen* Fussstapfen sicher und siegreich wieder einzutreten.

Aus dieser Abschweifung möge nicht die Behauptung gefolgert werden, dass gegenwärtige Variationenhefte bereits den gewordenen Meister abspiegelten, wohl aber den werdenden. Und gerade dieser gewährt ein so lehrreiches, interessevolles Studium. Spräche man ihnen auch nur den Werth von „theilweise gelungenen“ Experimenten zu, so eröffnen sie dem aufmerksamen Betrachter doch die lichtvollsten Einblicke in den Entwicklungsgang seiner Styleigenthümlichkeiten, in die Keime seiner Meisterschaft, in seine Geistes-Werkstätte. Dass die Themen einem Ballette des Herrn *Wranitzky* und zwei Opern der Herren *Righini* und *Winter* — kurz dem Theaterrepertoire des letzten Jahrzehnts vorigen Jahrhunderts entnommen sind, schmälert den Werth der *Beethoven'schen* Arbeiten im Gegensatze zu denen, wo er sich eigene Themen wählt, nicht erheblicher, als dass *Schumann* ein Thema von *Clara Wieck* und *Brahms* eines von *Paganini* „variirt“ hat, der Dauerbarkeit dieser Variationen Eintrag thun wird. Das Thema hat hierbei nicht viel mehr zu bedeuten, als das Titelblatt eines Buches für den Inhalt und dass die Tagesgelegenheit den Meister zu der Wahl gerade bestimmt haben mag, stempelt sein Werk noch nicht zur „Gelegenheitsarbeit“ — man müsste denn dieses Wort im Göthe'schen, von ihm auf sich selbst angewendeten Sinne nehmen. Wenn eine Bestellung von aussen auch von innen angenommen wird, so behaftet sie die Ausführung mit keinem Makel. So manche Compositionen *Beethoven's* mit Opuszahl tragen ein weit geschäftsmässigeres, ausserkünstlerisches Gepräge, als die gegenwärtigen ohne Opuszahl.

Das erste Heft stammt bereits aus dem Jahre 1790, wo *Beethoven* als „pianiste-compositeur“ ein besonderes Gewicht auf seine instrumentale Virtuosität legte und vermuthlich seinen Ehrgeiz darin setzte, es hierin seinen Zeitgenossen zuvorzuthun. Für technische Uebungszwecke ist dasselbe daher vorzugsweise geeignet. Ob die Ariette „vieni amore“ von *Righini* (1756—1812) aus einer seiner zahlreichen Opern herrührt, vielleicht gar aus seinem schon 1791 componirten „Don Juan“, ist nicht bekannt und zu wissen gleichgültig. Jedenfalls überragt der musikalische Inhalt und Gehalt der *Beethoven'schen* Variationen das ganze Lebenswerk der verschollenen Celebrität des Themalieferanten. Dass *Beethoven* auf sie mit dem reiferen Mannesauge nicht reuig zurückblickte, erhellt aus einer elf Jahre später (1801) von ihm direct veranstalteten neuen Ausgabe desselben.

side something new and something that we have not had before; nothing stems the stream of invention in original figures and different Pianoforte effects. On the side of musical feeling also they are equally rich in the variety and transformation of sounds. They are indeed literally teeming with the abundance of ideas. Whether inspiration or reflection plays the greater part in these ideas is all the same, for nowhere is *design* apparent. These two definitions (inspiration and reflection), we may add, cannot properly be separated, and should by common consent be summed up in the more artistic term “Meditation”, for without fancy reflection would remain sterile! And certainly in *Mozart's* works of this class the preponderance of design cannot be denied. Even *Mozart*-enthusiasts admit this; *Fahn*, for instance (even if he does not say it in so many words) when he designates the *Mozart* Variations as an Arabesque, which is satisfied with ornamentation made *on a pattern*. Far more might *Franz Schubert* be described as continuing the *Mozart* method than *Beethoven*, even in his youthful works. *Mendelssohn* also follows in the path of *Mozart* as a writer of Variations, whereas *Beethoven's* process of creation is founded in a certain degree on Nature's known principles of unceasing demolition and regeneration. Hence the wondrous harmony of unity and diversity. *Schumann* devoted himself exclusively to the latter; *Schubert* and *Mendelssohn* held cautiously to the former. It was reserved for *Brahms* to tread once more, firmly and victoriously, in the footsteps of *Beethoven*.

From this digression it must not be concluded that the present sets of Variations already show the Master “*in esse*”, but rather the Master “*in futuro*”. And it is precisely this which gives us so instructive and interesting a study. If we allow them the value of partially attained experiments only, yet they offer to the attentive observer the clearest insight into the manner in which his individualities of style developed; into the germs of his preeminence, into the workings of his spirit. The fact that the airs are taken from a Ballet of *Wranitzky*, and from two operas of *Righini* and *Winter* — in short from the theatrical repertoire of the last decade of the last century — does not diminish the value of these works of *Beethoven*, as compared with those in which he composes his own melodies, any more than the lasting character of other Variations is injured by their having been derived from other sources; as, for example when *Schumann* composed Variations on an air by *Clara Wieck*, and *Brahms* on one by *Paganini*. The air, in such a case, does not mean much more than the title-page of a book means as regards the contents of a book; and because the opportunity of the moment may have decided the Master in his choice, his work must not on that account be stamped as the *work of opportunity*, or *chance work*: this word would need applying in the sense in which Goethe employed it of himself. If a commission from without be also accepted inwardly, it involves no reproach to the execution of it. Thus many compositions of *Beethoven* with an opus-number bear a far more business-like, less artistic impress, than the present works, which are without opus-number.

The first set dates as early as the year 1790, when *Beethoven* as a Pianist-Composer attached special importance to excelling as a Virtuoso, and probably made it his ambition to surpass his contemporaries. It is therefore particularly suited for technical uses. Whether the Arietta “Vieni amore” by *Righini* (1756—1812) is taken from one of his countless operas — possibly from his “Don Juan”, which was composed in 1791 — is not known and is of no importance. In any case the musical contents and intrinsic worth of the *Beethoven* Variations far outweigh the entire life's work of the vanished celebrity who composed the melody. The fact that eleven years later (1801) a new edition of these Variations appeared, especially prepared by *Beethoven* himself, shows that he did not, in his riper years, look back on them with regret.

Das zweite Heft ist wohl als das in künstlerischer Beziehung vollendetste zu betrachten; wie der Herausgeber sich aus mehrfacher eigener Erfahrung überzeugt hat, ist es für den öffentlichen Vortrag überaus lohnend und würde nur dann für veraltet erklärt werden können, wenn der Spieler Rococo-Coquetterie als vermeintliche Würze dabei anbringen wollte. Das Ballet von *Wranitzky*, „Das Waldmädchen“, welchem die Tanzweise entnommen ist, wurde am 23. September 1796 zuerst in Wien aufgeführt. Die Melodie, welche mit dem Motive von *Glinka's* „Kamarinskaja“ (Capriccio für Orchester) die intimste Familienähnlichkeit zeigt, ist jedenfalls nationalen, d. h. unbekanntes Ursprungs. Die Composition der Variationen ist in die Wintersaison 1796—97 zu setzen, da die Veröffentlichung im April 1797 erfolgte.

Die Entstehungszeit des dritten Heftes mag vielleicht die gleiche gewesen sein, da *Winter's* „Opferfest“ ebenfalls 1796 (am 14. Juni) zuerst in Wien zur Aufführung gelangte. Doch erschienen die Variationen erst im December 1799, wodurch der Argwohn beseitigt wird, als wäre damit auf den augenblicklichen Tagesgeschmack der Wiener speculirt worden. In dieser Arbeit wandelt *Beethoven* am wenigsten seine eigenen Bahnen: schon die Länge des Themas wies mehr auf das Gebiet der „Figuralvariation“ hin. Dennoch bietet der Claviersatz, wie auch manches formell Neue im Finale, des Interessanten genug, um das Studium, auch abgesehen von der technischen Nützlichkeit, zu empfehlen. Weitere Bemerkungen finden unter dem Text selbst ihre geeignete Stelle.

Hans von Bülow.

The second set must certainly be considered the most complete, from an artistic point of view. The editor is convinced, from his own frequent experience, that it is exceedingly well adapted for public playing, and could only be considered out of date if the player attempted to give it a fanciful seasoning of Rococo-coquetry. *Wranitzky's* Ballet “The Wood Nymph” (Das Waldmädchen), from which the dance-tune is taken, was first brought out in Vienna Sep. 23, 1796. The melody, which bears the strongest family likeness to *Glinka's* “Kamarinskaja” (Capriccio for orchestra), is at all events of national, that is to say, of unknown origin. The composition of the Variations may be set down to the winter of 1796—97, as they were published in 1797.

The date of the third set may perhaps have been the same, as *Winter's* “Opferfest” was also performed in Vienna for the first time on June 14, 1796. But the Variations did not appear until December 1799, and thus any suspicion that *Beethoven* pandered to a transient taste of the Viennese is set aside. In this work *Beethoven* at least goes his own independent way; even the length of the *thema* pointed more towards the dominion of the “figural variation”. The pianoforte style, as well as much that is new in form in the Finale, affords interest enough to recommend the study of it, irrespective of its technical value. Further remarks will be found in the course of the work.

Translated by Constance Bache.

24 Variationen

über die Ariette „Vieni amore“ von Righini.
von
L. van Beethoven.
(D dur.)

I.

24 Variations

on the Arietta "Vieni amore" by Righini
by
L. van Beethoven.
(D major)

TEMA. AIR.
Allegretto. ♩ = 92.

Bearbeitung von Hans von Bülow.
Translated by Constance Bache.

VAR. I.

Tema: Genaueste Beachtung erheischt der Unterschied kurzer Achtel und Viertel. Im zweiten Theil lässt sich durch den Gegensatz der gehaltenen Akkorde mit der springenden Oberstimme ein guter Klaviereffekt erzielen.

Var. 1. Bei den interessanteren (polyphoner gearbeiteten) Variationen, wie z. B. dieser ersten, wiederhole man die Theile; bei den unbedeutenderen wird man diess besser unterlassen.

The melody: The difference between the short quavers and the crotchets requires very careful attention. In the second part a charming effect is obtained by the contrast of the sustained chords with the staccato upper voice


Var. 1. In the more interesting variations—those which are worked out in many voices—as for instance this one, the two parts should be repeated; in the more insignificant ones it would be better to go straight on.

VAR. II.

Musical score for Variation II, consisting of three systems of piano accompaniment. The first system includes dynamics *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, and *f*, with the instruction *sempre staccato*. The second system includes *p*, *f*, *ff*, and *p*. The third system includes *p* and *f*. The score contains various fingerings and articulation marks such as accents and slurs.

VAR. III.

Musical score for Variation III, consisting of two systems of piano accompaniment. The first system includes the instruction *p mezzo legato*. The second system includes dynamics *p*, *f*, and *p*. The score features complex fingerings and articulation marks.

Var. 2. Für das Studium empfiehlt sich anfänglich die Verwandlung in :  um falsche Vorschlagsbehandlung zu vermeiden.

Var. 3. Obgleich das Spiel mit gekreuzten Händen zu den veralteten Klavierscherzen zu rechnen und Abänderung derartiger Aufgaben — wie sich ein besonders bemerkbares Beispiel in Klindworths Ausgabe der Beethovenschen Sonaten (Adagio der D moll Sonate Op. 31 N^o 2) hiervon findet — nur zu billigen ist, so dürfte hier zur Erleichterung kein Anlass vorliegen. Die Variation gelte in dieser Hinsicht als nützliche Übung im Glattspielen mit Hindernissen

Var. 2. In practising it is advisable in the first instance to make the following alteration,  in order to avoid the possible mistake of making the first note into a prefix.

Var. 3. Although playing with the hands crossed may be reckoned among old-fashioned Pianoforte jokes, and a modification of that kind of exercise is to be commended, yet in the present instance no inducement must be brought forward to make the passage easier! This variation may be valued in this respect as a useful exercise in playing smoothly with hindrances! A specially notable example of modifying such a passage is to be found in Klindworth's edition of Beethoven's Sonatas, (in the Adagio of the D minor Sonata Op. 31. N^o 2.)

VAR. IV.

VAR. V.

risoluto

Var. 4. Der Triller bewege sich in Zweiunddreissigsteln und vermeide es, auf Kosten der so schön gebildeten melodieführenden Stimmen hervorzutreten.

Var. 5. Wer die Cramerschen Etüden durchgearbeitet hat, wird diese Figur ohne Mühe vom Blatt bewältigen; wer nicht, findet hier zum Erlernen die beste Gelegenheit.

Var. 4. Let the shake be made in demisemiquavers, and avoid giving it undue prominence over the beautifully formed parts which contain the melody.

Var. 5. Anyone who has gone through the Cramer Studies easily will overcome this passage at sight, while those who have not gone through Cramer will find a good opportunity here of learning the passage.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of several systems of music for two hands. The first system shows the beginning of the piece with a forte piano (*fp*) dynamic. The second system continues the main theme with a *sp cresc.* marking. The third system is labeled 'VAR. VI.' and begins with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) section with intricate fingering. The fourth system continues the variation with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*). The fifth system concludes the variation with dynamics ranging from *f* to *pp* and includes a final crescendo and piano (*p*) section.

Var. 6. In den letzten 8 Takten muss die linke Hand dominieren. Die gegebene Fingersetzung wird nur beim ersten Lesen befremden. Sie beruht auf dem einfachen Grundsatz: Trennung zwischen allen Tönen zu erzwingen, die nicht durch Legatohöhen als zusammengehörig bezeichnet sind und im Legato deutliche Wiederholung derjenigen Töne, welche kraft des „Trägheitsgesetzes“ ohne das Mittel der Fingervertauschung Gefahr laufen würden, zu stocken oder liegen zu bleiben. Genanntes Mittel kann nun auf sehr verschiedene Art zur Anwendung kommen und das „Handgerechte“ wird hierbei immer individuell sein.

Var. 6. In the last eight bars the left hand must be made prominent. It is only at first sight that the fingering may appear strange. It is formed on the simple principle of making a distinct separation between all notes which are not joined together by a slur, and of repeating clearly those legato notes which would naturally run the risk of sticking or remaining down without this changing of the fingers. These means can be employed in a variety of ways, and must always be made to suit individual hands.

VAR. VII.
Poco grave.

VAR. VIII.
Grazioso.

Var. 7. So nothwendig es auch ist, alle Imitationen deutlich zu veranschaulichen, so darf der Spieler doch nicht in die Manier eines wichtigthuenden Dozirens dabei gerathen.

Var. 8. Möglichst schlichter Vortrag, fern von jeder Empfindelei, ist besonders dann anzurathen, wenn man die Theile wiederholt.

Var. 7. Important as it is to give a clear idea of all the imitations, yet the player must not on that account fall into the manner of a self-important pedagogue.

Var. 8. To be played as smoothly as possible, without the slightest sentimentality, especially if the parts be repeated.

VAR. IX.

Musical score for Variation IX, Op. 25 No. 6. The score is written for piano in G major and 4/4 time. It features chromatic double thirds in both hands. The first system includes dynamics *ten.* and *f*. The second system includes a repeat sign and dynamics *ff* and *f*. The third system continues with *ff* and *f*. The fourth system concludes with *ff*.

VAR. X.

Musical score for Variation X, Op. 25 No. 6. The score is written for piano in G major and 4/4 time. It features a chromatic scale in the right hand and a bass line in the left hand. The first system includes dynamics *p* and *cresc.*. The second system includes dynamics *mf*, *ten.*, *sf.*, *p*, and *pp*.

Var. 9. Die alte Fingersetzung für chromatische Doppelterzengänge erscheint dem Herausgeber zweckdienlicher (für Gleichmässigkeit und Präzision des Anschlags) als die moderne, wie sie Chopin in der Etude Op. 25 N^o 6 beliebt gemacht hat.

Var. 10 u. 11 müssen möglichst „flott“ gespielt werden, im Tempo sogar etwas bewegter (einschliesslich der neunten) wodurch der Contrast der folgenden um so wirksamer zur Geltung kommen wird.

Var. 9. The old style of fingering chromatic double thirds appears to the editor to be more helpful in ensuring equality and precision in attack than the modern, which Chopin has made popular in his study Op. 25, N^o 6.

Var. 10 and 11 must be played as lively as possible, with the tempo even a little more animato; (the same remark applies to the 9th;) so that the contrast of the following variations will come in with all the more effect.

VAR. XI.

VAR. XII.

espress.

Var.12. Um die Vornehmheit dieser schon ächt-Beethovenischen Melodik angemessen zu würdigen, braucht man sich nur der süßlichen Trivialitäten zu erinnern, welche in dem zeitgenössischen Klavierstyl auf Grund (Vorwand) Haydn-Mozartischer Cantilenhaftigkeit im Schwange waren.

Var. 12. If we would duly estimate the chasteness of this thoroughly characteristic Beethoven-melody, we need only call to mind the sickly trivialities which were in vogue in contemporary Pianoforte music formed on the pattern of the Haydn-Mozart Cantilena.

VAR. XIII.

à tempo

VAR. XIV.

Allegretto. ♩ = 96.

Adagio. ♩ = 88.

Var.13. Alle Octaven sind mit Ausnahme der wenigen (ja nicht zu vermehrenden) gebundenen *martellato*, aber ohne Härte zu spielen, die Basstöne mit ganz besonderem Kraftaufwande.

Var. 13. All the octaves should be played *martellato*, without hardness, excepting the few which are slurred, and care must be taken not to increase the number of these latter. The bass notes must be played with very great energy.

Var.14. Ein ähnliches Alterniren zweier Tempi und Taktarten in derselben Variation findet sich erst in des Meisters letztem Klavierwerke wieder vor: in der 21sten Variation von Op.120. Die Cadenz im 16ten Takte möge vor Allem gut rhythmisch ausge-

Var. 14. A similar instance of alternations of two different *tempi* and two species of time in the same variation is first met with again in the Master's last Pianoforte work; in the 21st variation of Op. 120. Above all let the cadenza in the 16th bar

führt werden.

be played *rhythmically* well.

Tempo I. ♩ = 96. Adagio. ♩ = 88.

p *f dim.* *pten.* *ten.* *sf* *ten. ten.* *p*

Tempo I. Adagio.

p *ten.* *p* *leggiere* *p ten.* *ten.* *dim.* *pp*

Tempo I. Adagio.

p *ten.* *p* *p* *mf* *p*

VAR. XV. Allegretto. ♩ = 96.

f *frivace (mezzo legato)* *ten.* *ten.*

non legato

p *mf* *f*

Var. 15. Man vermeide eine scheinbar leichtere Fingersetzung. Consequent durchgeführte Regelmässigkeit erprobt sich stets als der beste Weg zur Erreichung untrüglicher Sicherheit. Recht gewissenhaft möge man mit den in die Triolen eingestreuten Quartolen verfahren (Takte 13 - 15, 21 - 23.)

Var. 15. Avoid any other fingering that may at the first glance seem easier. A consistent regularity carried throughout always proves the best way to attain to a perfect and unerring certainty.

Let the quartuplets scattered among the triplets be treated with perfect strictness.

ten. *f* *sf* *ten.*

sf *p* *cresc.* *f* *ten.*

ten. *sf* *ten.*

p *mf* *mf*

cresc. *f*

VAR. XVI.
Quieto.
dolce espressivo
ben tenuto sempre *sf*

Var.16. Diese Variation zählt jedenfalls zu den interessantesten. Die Contraste von Vorder- und Nachsatz, der für die Entstehungszeit eminent „progenenhafte“ Klaviersatz, die urbeethovenischen Synkopenschritte des Basses — dies Alles ist grösster Beachtung werth. Die Bezeichnung *espressivo* bezieht sich auf die latenten thematischen Anspielungen, welche der Herausgeber durch Verlängerungsstriche kenntlicher zu machen gesucht hat.

Var. 16. This variation must certainly be considered one of the most interesting. The contrast of the first and second parts; the whole variation which, considering the time of its origin, may be truly said to form an epoch; the syncopated movement of the bass, originated by Beethoven; all these deserve most special notice. The indication *espressivo* has reference to the hidden allusions to the melody, which the editor has tried to point out by sustaining the melody-notes.

sf p cresc. f p

dolce p cresc. Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

VAR. XVII.
piano e sostenuto sempre

f dim. p Ped. *

calando e rallent. p pp p pp mfpp cal. e rall.

VAR. XVIII.

dolce agitato p f p f

Var.17. Dieses „beruhigende“ Intermezzo ist gleich N^o 8, 10, 11, 20 jedenfalls ohne Wiederholungen zu spielen, ganz als Improvisation vorzutragen.

Var.18. Die vier Schläge in jedem vierten Takte müssen recht gleichmässig stark gehämmert werden (man darf bis zum *ff* gehen) und mit den schmetterlingsartigen übrigen Figuren humoristisch contrastiren.

Var.17. This soothing Intermezzo should be played without repetition, as well as variations 8, 10, 11 and 20, and it should be given quite like an improvisation.

Var.18. The four accented notes, that occur in every fourth bar, must be struck each time with equal force (they may even be played as loud as *ff*), in humorous contrast with the other butterfly-like passages.

VAR. XIX.

Var. 19. Darlegung von Virtuosität ist hier nicht bloß Berechtigung, sondern recht eigentlich Verpflichtung des Spielers, wie denn überhaupt Beethoven in seinen Klavierwerken immer an den Virtuosen appellirt und was sich aus allen seinen Variationen (vgl. die 32 in C moll und die 15 Es dur Op. 35) erweist, demselben zur technischen Ausbildung auch reichliches Material darbietet.

Var. 19. It is not only permissible, but is also most incumbent on the player to exhibit himself as a Virtuoso in this variation; just as Beethoven in general in his Pianoforte works always appeals to Virtuosi, offering them also ample material for technical cultivation, as is proved by all his Variations (compare the 32 in C minor and the 15 in E^b major Op. 35).

VAR. XX.

♩ = 104.

VAR. XXI.

Var. 20. Das Zeitmass werde rascher, flüchtiger genommen: es ist gewissermaassen nur eine Skizze. Sie zu übergehen, wäre zwar kein Verbrechen, dann liessen sich aber auch noch weitere Auslassungen befürworten. Also halte man lieber an der Parole fest: *sint ut sunt*.

Var. 21. Hier möchte die Theilwiederholung nicht gut zu missen sein, schon wegen der belebenden Ausweichung nach der parallelen Molltonart, die gern ein zweites Mal gehört wird.

Var. 20. Let the tempo be taken more rapidly; this is to a certain extent only a sketch. Indeed there would be no great harm in skipping it altogether, only that it would make a precedent for further emendations, and therefore it is better to hold fast to the saying "*Sint ut sunt*."

Var. 21. Here it is not desirable to miss the repetition of the parts, on account of the inspiring modulation into the relative minor, which we would gladly hear a second time.

VAR. XXII.

Var. 22. Es liegt kein Grund vor, mit Ausnahme des ersten Viertels des vierten Taktes die linke Hand durch Anwendung des vierten Fingers zu einem Wechsel der Haltung zu veranlassen, da ein gutes Legato auch bei ausschliesslicher Anwendung des fünften möglich ist.

Var. 22. There is no object in inducing a change of position in the left hand by using the fourth finger (except on the first note of the fourth bar), as a good legato may also be attained by an exclusive use of the fifth finger.

VAR. XXIII.

Adagio sostenuto. $\text{♩} = 72 - 88.$

Var. 23. Nach damaliger Mode, der besonders Mozart in fast allen seinen Variationen z. B. auch in den Sonaten A dur und D dur sich anbequemt hat und die noch weit in unser Jahrhundert hineinreicht (Hummel, Kalkbrenner, Moscheles, ja selbst Chopin huldigten ihr ebenfalls) pflegte die vorletzte Variation ein ziemlich weitläufiges, mit allerhand Coloraturen verziertes, Adagio zu bringen. Es liegt die Gefahr hier nahe (weit mehr als bei Beethovens Op. 35) narkotisch oder wenigstens langweilig zu wirken. Der Spieler strebe daher, wo es irgend angeht, das Tempo elastisch zu beleben, wie überhaupt die Aufmerksamkeit des Hörers akustisch zu fesseln.

Var. 23. It was the fashion at one time to make the last variation but one consist of a rather lengthy and highly ornamented Adagio. Mozart in particular conformed to this practice in almost all his Variations, also in his Sonatas in A major and D major; and the practice extended far into this century (Hummel, Kalkbrenner, Moscheles, and even Chopin himself employing it). There is great danger here (far more than in Beethoven Op. 35) of its acting narcotically or at any rate tediously on the hearer. To avoid this the player should give a little licence to the tempo, so as to enliven the variation and to rivet the attention of the hearer.

sempre espr.

poco mosso

p *mf* *f*

ten.

ra 1.

a tempo (senza slentare.)

p *leggero*

ten. *pp* *

poco marcato *ten.* *poco cresc.*

agitato *tranquillo*

f *p* *pp*

con eleganza

mf *p* *espr.*

a) Der Triller wäre mindestens ein ganzes Viertel; dann ist es unschwer, aus den nachfolgenden Tönen wiederum einen vollen Takt zu construiren. Das Gefühl der Takteinheit — gleichviel in wie grosser Anzahl Taktmehrheiten — darf aber nach den Vortragsgrundsätzen des Herausgebers bei keiner Fermate oder Cadenz nirgends eine unbefriedigende Einbusse oder Störung erfahren.

b) Namentlich in diesem zweiten (weniger unterhaltenden) Theile muss man sich vor Schleppen hüten; vorwärts gehen, wo nur immer möglich, da ja die mit „tranquillo“ bezeichneten Stockungen den Adagio-Charakter doch schon wieder zu Gemüthe führen.

a) The shake should continue at least for the value of a crotchet; a complete bar can then be easily made out of the notes that follow the shake. The editor's own experience, however, leads him to add that the sense of unity in the time must not be unsatisfactorily interrupted by any pause or cadence — this remark refers also to numbers of other cases in which bars are extended beyond their proper length.

b) In this second and less interesting portion the player must especially beware of dragging the tempo; he must go steadily forwards, wherever it is possible, as the halting places marked tranquillo will sufficiently bring before us the Adagio character of the movement.

VAR. XXIV.

Var. 24. Es lässt sich nicht eben behaupten, dass diese Finalvariation das Ganze „krön“; doch vermag Frische und Colorit des Vortrags über die Skizzenhaftigkeit der Coda hinwegzuhelfen, so dass der Abschluss nicht eben unbefriedigend wirkt. Vielleicht dürften einige Kürzungen, die dem Privatgeschmacke anheimgestellt werden können, rathsam sein. Letztere würden allerdings bei dem Meno Allegro (B dur) nicht anzubringen sein, das in modulatorischer wie rhythmischer Hinsicht den Meister reiferer Periode vielfach verkündigt, sondern eher am Schlusse des Presto.

Var. 24. It cannot be said that this final variation is the crown of the whole work! Nevertheless if a certain freshness and bright colouring be given to the playing of it they will help us over the sketchy character of the Coda, so that the ending will not be felt to be altogether unsatisfactory. Possibly some slight abbreviations, which may be left to the individual taste of the player, might be advisable. These however must decidedly not be made in the Meno Allegro (in B^b major), as this in many ways shows the Master in a riper period as regards both modulation and rhythm; but they should be made in preference at the ending of the Presto.

Musical score system 1, first system. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The piece begins with a *mf* dynamic. The first two measures feature chords with fingerings 5 4 3 1 and 5 3. The third measure has a *p* dynamic and includes fingerings 5 4 3 2 1 and 5 3. The fourth measure has a *f* dynamic and includes the instruction *sciolto* (ad libitum), with fingerings 1, 3 4 2, and 1. The fifth measure has a *mf* dynamic and includes fingerings 2 4 and 2. The bass line consists of eighth-note patterns with fingerings 4 3 4 3, 5 4 3 2, 4 3 4 3, and 5 4 3 2.

Musical score system 2, second system. Treble clef, key signature of two sharps. The first measure has a *f* dynamic. The second measure has a *p* dynamic. The third measure has a *f* dynamic and includes fingerings 1 3 4 2 and 1. The fourth measure has a *f* dynamic and includes a *mf* dynamic marking. The bass line continues with eighth-note patterns.

Musical score system 3, third system. Treble clef, key signature of two sharps. The first measure has a *sf* dynamic and includes fingerings 1 3 and 1. The second measure has a *sf* dynamic and includes fingerings 1 3 and 1 4. The third measure has a *sf* dynamic and includes fingerings 1 4 and 1. The fourth measure has a *f* dynamic and includes fingerings 1 2 1 and 1. The bass line features sustained chords and eighth-note patterns.

Musical score system 4, fourth system. Treble clef, key signature of two sharps. The tempo is marked *Un poco meno Allegro. ♩ = 112.* The first measure has a *ten.* (tension) marking and a *pp* dynamic. The second measure has a *pp* dynamic. The third measure has a *pp* dynamic and includes fingerings 3 2 and 4 2. The fourth measure has a *f* dynamic and includes fingerings 1 2 and 1. The bass line has a *pp* dynamic and includes fingerings 3 2, 4 2, and 4 2.

Musical score system 5, fifth system. Treble clef, key signature of two sharps. The first measure has a *pp* dynamic. The second measure has a *pp* dynamic and includes fingerings 3 2 and 4 2. The third measure has a *pp* dynamic and includes fingerings 3 2 and 4 2. The fourth measure has a *f* dynamic and includes fingerings 3 2 and 4 2. The bass line has a *pp* dynamic and includes fingerings 3 2, 4 2, and 4 2.

dim. *pp* *ff* *p*

*)

pp *mf* *pp*

accelerando

f *p* *pp*

Rec. *

Allegro. ♩ = 126.

p stringendo e cresc. sempre

f *p* *f* *p*

*) Die Mittelstimme in Vierteln darf nicht ganz so *pianissimo* gespielt werden als die halbe Note d. Man beachte die Siebentaktigkeit der vorhergehenden, die Fünftaktigkeit der hier beginnenden Periode.

*) The middle part in crotchets should not be played quite so *pianissimo* as the minim D. Observe the period of seven bars which ends, and that of five bars which begins, at this point.

Presto assai. ♩ = 144.

f. con bravura.

dim.

f.

mf.

p ca - lan - do - 1 - 1
piu p
piu p

pp
ppp
ppp



12 Variationen

über ein russisches Tanzlied.

von

L. van Beethoven

(A dur)

TEMA. AIR.

Allegretto. M. M. ♩ = 96.

II.

12 Variations

on a Russian Dance-tune

by

L. van Beethoven.

(A major.)

Bearbeitung von Hans von Bülow.

Translated by Constance Bache.

a) Der Herausgeber gliedert das fünftaktige Motiv hier in einen zweitaktigen Vordersatz und einen dreitaktigen Nachsatz. Doch stellt sich später die Nothwendigkeit einer gegensätzlichen Eintheilung heraus, wie z. B. bei der sechsten und achten Variation. Übrigens würde sich selbst die Scheidung in zwei gleiche Hälften von je dritthalb Takten durch den Vortrag rechtfertigen lassen können, dessen Regelung natürlich durch die jeweiligen Cäsuren bedingt ist.

b) Die rechte Hand beflüssige sich eines zierlichen Gleitens mit nur mässiger Accentuirung des melodischen zweiten und sechsten Sechszehntels.

a) The editor here subdivides the five-bar motive first into a two-bar, and then into a three-bar phrase. But later on the necessity for a contrary division arises, as for instance in the sixth and eighth variations. Moreover the playing, which is naturally regulated in each individual case by the phrasing, might in some places even justify a division into two equal halves of two and a half bars each.

b) The right hand must strive to glide neatly and to give only a slight accent to the second and sixth semiquavers which form the melody.



grazioso *mfz dolce* *mf*



p *pp* *sfz* *legatissimo*

mf *f* *sfz*

mp *ben tenuto* *leggieramente e vivamente staccato* **2. VAR. II.**

cresc. *sfz* *p* *cresc.*

c) Jedes synkopirte Viertel ist *ben tenuto* zu spielen, keineswegs aber mit dem nächstfolgenden durch *legato* zu verknüpfen. Die Nothwendigkeit der Accentgebung - und zwar darf dieselbe keine heftige, stehende sein - gebietet vielmehr ein jedesmaliges Erheben der Hand, so dass die wirkliche Dauer des Viertels zwischen  und  betrage.

c) Each syncopated crotchet is to be played *ben tenuto*, but must not in the slightest degree be tied to the next by a *legato*. In order to accent each of these notes the hand must be raised each time, so that the actual value of the crotchet is something between  and . The accent must however not be made too sharp and strong.

non troppo legato

sfz *p*

mf *f* *p* *cresc.*

sfz *mf*

pp *poco a poco*

cresc. *f* *sfz*

d)

d) So wünschenswerth es erscheint, bei klassischen Variationenwerken keine Abschnitte zu markiren, sondern einen möglichst ununterbrochenen Fluss walten zu lassen, so ist von dieser Regel doch eine Ausnahme zu machen, wenn Zeitmaass oder Tonart gewechselt werden. Aus diesem Grunde empfiehlt es sich, vor und nach der Mollvariation (N^o 3) einen sehr kurzen Halt- von der Dauer eines Viertels- eintreten zu lassen. Klanggrücksichten bezüglich des Querstandes der kleinen und grossen Terz sprechen ebenfalls hierfür. Ähnlich verhält es sich bei der siebenten Variation.

d) However desirable it seems to make no division in classical variations, but to let them flow on in an unbroken stream, yet if the tempo or key be changed an exception should be made to this rule. On these grounds it is advisable to make a slight pause, of the value of a crotchet, both before and after the minor variation (N^o 3). The sound of false relation between the major and minor third also requires this. There is a similar case in the seventh variation.

VAR. III.

p cantabile *pp* *p*

pp *p* *f* *p* *f*

f *p* *cresc.* *p*

VAR. IV.

f *f* *ff* *p* *cresc.*

f *sf* *ff* *p*

p cresc.
la melodie ben marc.
ten.

espress.
fp
p
cresc.
f
sfz

VAR. V.

ff
f
mf
pp armonioso

cresc.
f
p
cresc.
sf

dimin.
p.
cresc.

f
p cresc.
ffz
dimin.
p

e) Um dem melodischen Gehalte Rechnung zu tragen, hebe der Spieler die auf das dritte und siebente Sechszehntel treffenden Vorhalte ein wenig hervor; um Klangfülle zu erzielen, halte er die auf das zweite und sechste Sechszehntel treffenden harmonischen Intervalle bis zum Ende jeden Viertels aus.

z. E.

e) In order to bring out the melody, the suspensions on the third and seventh semiquavers must be made rather prominent; and in order to attain richness of sound the harmonic intervals on the second and sixth semiquavers must be held on until the completion of the crotchet.

For example

VAR. VI.

VAR. VII.

appassionato

f) Der beschauliche Charakter dieser Variation erheischt kein Zurückhalten des Zeitmaasses, wie der leidenschaftliche der folgenden kein Beschleunigen derselben. Zu angemessener Hervorhebung der Contraste (Manichfaltigkeit in der Einheit) genügen die Hilfsquellen der Anschlagsschattirungen. Bei der Wiederholung des zweiten Theils dürfte ein Ritardiren der letzten Takte den Übergang zur Mollvariation (N^o 7) entsprechend vermitteln.

g) Die Legatobögen nebst Diminuendozeichen sollen der Neigung zu unästhetischem „Klopfen“ bei Wiederholung derselben Figur vorbeugen.

f) The contemplative character of this variation requires no slackening of the tempo, and in like manner the passionate character of the following one requires no increase of speed. The different nuances of touch will suffice to bring out the various contrasts — the diversity in unity. — In repeating the second part it would be well to make a ritardando in the concluding bars before going into the minor variation (N^o 7).

g) The legato slurs in conjunction with diminuendo are intended to prevent any inclination to hammer out the notes in a tasteless manner in repeating the same figure.

4
f p cresc. f
* Ped. 3 1 2 5 3

f sempre f
* Ped. * 4 3 1 2 4 1 2 3 1

f p cresc. f
Ped. * Ped. * Ped.

f ff dim. p pp h)
* Ped. * Ped. 4 * p

p pp
5 4 3 1 2 3 1

h) Die linke Hand darf *quasi pizzicato* etwas stärker spielen als die rechte nur nicht schwerfällig. Zweiter Theil bleibt besser unwiederholt. Desgl. bei Var. IX.

h) The left hand may play somewhat stronger than the right, *quasi pizzicato*, only not heavily. The second part should be without repetition. This remark applies also to Variation IX.

mf pp mf cresc.

VAR. IX.

dimin. p f i) brillante

2 3 1 2 3 1 2

sfz p f

1 3 4 2 3 4

sfz p cresc. mf

2 3 1

dim. p f

5 4

i) Verweilen auf den Terzen der Oberstimmen ist statthaft, doch ohne verzögerten Eintritt der nachschlagenden Achtel. Die Fingersetzung in der Linken bei Kreuzungen hängt von der individuellen Fähigkeit ab. Anwendung des Daumens hierbei ist den Wenigsten bequem.

i) It is allowable to linger on the thirds in the upper part, only without delaying the playing of the following quavers. The fingering of the left hand, where it crosses the right, must depend on the individual capability. But the use of the thumb in such cases is inconvenient.

VAR. X.

The first system of musical notation for 'VAR. X.' consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It features a series of eighth-note patterns, including a triplet of eighth notes. The lower staff begins with a bass clef and the same key signature, featuring a bass line with eighth notes and rests. Dynamic markings include *f* (forte) and *f* *sciolto* (free forte). There are also *sfz* (sforzando) markings in the lower staff.

The second system of musical notation continues the piece. The upper staff shows a sequence of eighth-note patterns with various fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) above the notes. The lower staff features a bass line with notes and rests. Dynamic markings include *fp* (fortissimo piano), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *f* (forte), *p* (piano), *sfz* (sforzando), and *f* (forte).

The third system of musical notation shows the continuation of the eighth-note patterns in the upper staff. The lower staff has a bass line with notes and rests. A *cresc.* (crescendo) marking is present in the lower staff.

The fourth system of musical notation features a more complex upper staff with sixteenth-note patterns and triplets. The lower staff has a bass line with notes and rests. Dynamic markings include *f* (forte), *pp* (pianissimo), *poco a poco cresc.* (poco a poco crescendo), and *cresc.* (crescendo).

The fifth system of musical notation continues with sixteenth-note patterns in the upper staff. The lower staff has a bass line with notes and rests. Dynamic markings include *ff* (fortissimo), *sfz* (sforzando), and *f* (forte).

The sixth system of musical notation concludes the piece. The upper staff features sixteenth-note patterns with fingering numbers. The lower staff has a bass line with notes and rests. Dynamic markings include *f* (forte), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). The system ends with a double bar line and a final chord.

VAR. XI.

ri - tar - dan - do

Adagio.

VAR. XII.

Allegro. ♩ = 100.

k) Die Vermuthung liegt nahe, dass der Autor diesen Gang (wie kurz vorher) nach \bar{a} hinauf geföhrt haben würde, wenn nicht der Umfang des damals auf nur fünf Oktaven beschränkten Instrumentes an \bar{f} seine Gränze gehabt hätte. Da \bar{e} ziemlich nüchtern klingt, so empfiehlt sich die Änderung.

l) Obwohl die Bewegung der Finalvariation nur sehr unerheblich geschwinder als die der vorhergehenden anzusetzen ist, wird die flüssigste natürlichste Ausführung des Doppelschlags in sechs

gleichwerthigen Noten bestehen:

k) We may presume that the composer would have carried out the passage to three-lined \bar{A} , had it not been that the compass of the Pianoforte of those days did not extend beyond three-lined \bar{F} . As three-lined \bar{E} sounds rather insipid the alteration is recommended.^{*)}

l) Although the tempo of the last variation is only fixed at a pace very slightly quicker than that of the previous ones, yet the most smooth-flowing and natural execution of the turn will

consist of six notes of equal value:

^{*)}Three-lined \bar{E} is the first \bar{E} above the treble stave; three-lined \bar{F} and \bar{A} lie above three-lined \bar{E} .

First system of musical notation. The right hand features a melodic line with slurs and accents, including a triplet of eighth notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with slurs and accents. Dynamics include *cresc.*, *sf*, and *f*. Fingering numbers 1, 2, 4, 5, and 4 are visible.

Second system of musical notation. The right hand has a complex melodic passage with slurs and accents, including a triplet of eighth notes. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *ff*. Fingering numbers 1, 3, 5, 4, and 5 are visible.

Coda.
sempre Allegro.

Third system of musical notation, beginning the Coda section. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *p* and *fp*. Fingering numbers 2, 1, 3, 5, 2, 4, 2, 5, 2, 3, 2 are visible.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *fp* and *cresc.*. Fingering numbers 2, 1, 2, 1, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1 are visible.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *f*, *sf*, and *f*. Fingering numbers 4, 5, 1, 2, 1, 5, 4, 1, 2, 1, 5, 4 are visible.

Sixth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *f*. Fingering numbers 5, 2, 1, 3, 2, 5, 4, 1, 2, 1, 3, 2, 1, 2, 3, 2 are visible.

Animato.

m) *Animato* wird hier nur aufs Neue in Erinnerung gebracht. Auch die vorhergehenden Dialoge, vom Beginn der Coda an, müssen sich durch grosse Lebhaftigkeit auszeichnen; der Hörer muss einer ..dramatisch" spannenden freien Phantasie zu lauschen ver-
meinen.

n) Die Variante ist für diejenigen welche dem Herausgeber zustimmen, dass der Satz wegen der grossen Entfernung der beiden Hände etwas kahl und nüchtern klingt.

m) *Animato* is only recalled to our remembrance here. Also the foregoing dialogues from the beginning of the Coda must be given with great spirit, so that we may feel we are listening to a free fantasia of real dramatic interest.

n) The different reading is for those who agree with the editor in thinking that the passage sounds somewhat bald and insipid, owing to the great distance between the two hands.

Molto mosso.

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The first system is marked *ff energico* and *sf*. The second system has *sf* and *dimin.*. The third system has *p* and *pp* with *legato (mormorando)* and *Ped.*. The fourth system has *mf* and *pp o)*. The fifth system has *f* and *Ped.*. The sixth system has *f* and *Ped.*. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and performance instructions.

o) Die linke Hand hüte sich vor dem Ableiern der Figur durch unnötiges Markieren (Klopfen) des tiefsten oder auch obersten Tons. Die Wirkung dieser Figur soll fürs Klavier sein, was ein dichtes Tremolo für Streichinstrumente. Pedalgebrauch - ohne Missbrauch - ist zulässig. Auch kann bei den *pianissimi* die Verschiebung benutzt werden.

o) The left hand must be careful to avoid grinding out the passage by unnecessarily hammering out on the top or bottom note. The effect of this passage should be, on the piano, what a closely played tremolo is on stringed instruments. In the *pianissimo* passages the soft pedal may be used.

pp

pp

pp

f

pp

ped.

*

p

marcato

mf

p

mf

p

mf

p

poco a poco cresc.

The musical score consists of several systems of staves. The first system includes a treble and bass staff with dynamics *mf*, *f*, and *p*. The second system has dynamics *f*, *p*, and *f*. The third system features *piu f*, *ff*, and *fp*. The fourth system shows a dense texture of notes. The fifth system is labeled "Ossia" and includes dynamics *mfz*. The sixth system is marked "Adagio" and includes dynamics *p*, *pp*, and *p*. The seventh system includes dynamics *mfz*, *p*, and *pp*, with the instruction "Due Pedali" and an asterisk.

p) Wenn die vorgeschlagene Variante, welche dem Verlangen nach einer Bassbegründung Rechnung trägt, nicht benutzt wird, scheint es empfehlenswerth, die Trillerproduktion - einschliesslich des letzten Nachschlags, - so rasch wie thunlich abzuthun, damit das durch die unleugbare Weitschweifigkeit der vorangehenden Episode vielleicht schon erkaltete Interesse nicht völlig gefriere.

p) If the proposed reading, which is given with the object of strengthening the bass part, be not employed, then it seems advisable to end up the shake, including the after-turn, as fast as possible, so that the interest, which may perhaps have cooled down during the diffusiveness of the past episode, may not be altogether lost.

Tempo primo. ♩ = 96.

The musical score is written for piano in a key of three sharps (F#, C#, G#). It consists of five systems, each with a treble and bass staff. The tempo is marked 'Tempo primo' with a quarter note equal to 96 beats per minute. The score includes various dynamics and performance instructions: *pp semplice*, *una Corda*, *cresc.*, *f cresc.*, *ff*, *sp*, *leggiere*, *poco espress.*, *dimin.*, and *pp*. Fingerings and articulation marks are present throughout. A small asterisk is located below the second system's bass staff.

r) Mit diesem Epilog kann ein anmuthiger Klaviereffekt erzielt werden, wenn man durch ebenso leisen als deutlichen Anschlag an eine entfernte Spieluhr erinnert. Die nächstfolgende Steigerung möge nicht stürmisch übertrieben werden.

s) Im Original eine Octave tiefer - sicherlich nur mit Rücksicht auf die damalige Klaviergränze. Vgl. Anm. k.)

r) A charming effect may be obtained in this epilogue if the player will, by a touch delicate yet distinct, call to our mind a musical box in the distance. The climax which follows must not be exaggerated in a noisy manner.

s) In the original an octave lower - but assuredly so written to suit the limits of the Pianoforte of that day. Compare Note k).

7 Variationen

über ein Tema aus Winters „Opferfest“
(F dur.)
von
L. van Beethoven.

III.

7 Variations

on an Air from Winters's "Opferfest"
by
L. van Beethoven.
(F major.)

TEMA. AIR.
Allegro. ♩ = 104.

Bearbeitung von Hans von Bülow.
Translated by Constance Bache.

a) Es ist auch für vorgerückte Spieler-z.B. Schumannianer — eine ganz nützliche Übung, solche altväterische Weisen mit geschmackvoller Naivetät vortragen zu lernen. Vermuthlich wird die erforderliche Papageno-Stimmung sich nicht sofort erkünsteln lassen: in diesem Falle studiere man das Tema erst nach Absolvierung der Variationen.

a) Even for advanced players (students of Schumann, for example,) it is really a useful study to learn to play works of this quaint oldfashioned style with a simple freshness and taste. Very likely the player cannot all at once put himself into the Papageno like frame of mind suitable to the piece, but in that case he had better study the Thema after he has learned the variations.

First system of musical notation, piano and forte dynamics.

Un poco animato.

Second system of musical notation, marked *dolce lusingando* and *legato*. Dynamics include *p* and *pp*.

VAR. I.

First system of the first variation, marked *p* and *sf*.

Second system of the first variation, marked *p* and *sf*.

Third system of the first variation, marked *p*.

b) Die Wahl des Temas wird schon durch diese erste Variation (wenn es dessen bedürfte) gerechtfertigt. Alle Verzierungen erscheinen zugleich als veredelnde Momente und manche derselben können auch heutiges Tages so wenig als landläufige bezeichnet werden, dass sie vielmehr bei erster Bekanntschaft überraschen und das Bedürfniss eines besonderen Studiums erregen werden. Der Nachfolger,

b) The selection of such a melody is amply justified, if that be needful, by this first variation. All the ornaments are not only improving for the player, but also many of them are so little used nowadays that at a first glance they even take us by surprise, and require especial study. We see in them a trace of the successor, and not merely the imitator, of Mozart.

c) Der Fermatentriller erhalte dreifachen Werth. Beim Thema dürfte wegen des einleitenden (hier nicht angemessenen) *ritardando* der Halt kürzer genommen werden.

d) Die allzu übliche Vortragsweise, im *espressivo* bei aufsteigenden Tonreihen anzuschwellen, bei absteigenden abzunehmen, ist namentlich bei Beethoven einzuschränken, häufig in ihr Gegentheil zu verkehren. Hier also nicht: <>, sondern >, da der Accent die dissonirende Anfangsnote zu treffen hat.

c) Let the shake on the pause be continued for three times its value. In the melody the pause does not need to be so long, because of the introductory *ritardando*, which would not here be appropriate.

d) In playing *con espressione* it is a too common habit to make ascending passages *crescendo*, and descending passages *diminuendo*; this has frequently to be reversed, and it is especially the case with Beethoven. Thus here, instead of <>, it is to be >, as the accent must be given to the dissonant first note.

VAR. II.

The first system of musical notation for 'VAR. II.' consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a series of chords and melodic lines with fingerings 5, 4, 3, 4, 3, 2, 1, 5, 4, 3. The lower staff begins with a bass clef and contains a series of chords and melodic lines with fingerings 1, 1, 2, 3, 4, 5. Dynamic markings include *ten.* (tenuendo), *f* (forte), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *f* (forte).

The second system of musical notation for 'VAR. II.' consists of two staves. The upper staff continues the melodic and harmonic material with fingerings 5, 4, 3, 2, 1, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5. The lower staff continues with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5. Dynamic markings include *p* (piano), *f* (forte), *pe* (pianissimo), and *cresc.* (crescendo).

The third system of musical notation for 'VAR. II.' consists of two staves. The upper staff continues with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5. The lower staff continues with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5. Dynamic markings include *f* (forte), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo).

The fourth system of musical notation for 'VAR. II.' consists of two staves. The upper staff continues with fingerings 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5. The lower staff continues with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5. Dynamic markings include *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *p* (piano).

The fifth system of musical notation for 'VAR. II.' consists of two staves. The upper staff continues with fingerings 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5. The lower staff continues with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5. Dynamic markings include *p* (piano) and *cresc.* (crescendo).

e) Die Mittelstimme ist stärker zu betonen als die Oberstimme, auch ist ihr *legato* wichtiger als das der letzteren: hierdurch motiviert sich der gegebene Fingersatz.

e) The middle part must be brought out stronger than the upper part, and must be played more strictly *legato*. This explains the fingering which is given.

p scherzando

pp f) pp

f p f mf

p leggiero cresc. -

f ff

f) Der Triller (ob mit kleiner oder grosser Sekunde, ist Geschmackssache) beginne hier mit der Hauptnote: sieben Noten, erst drei, dann (einschliesslich des Nachschlags) vier.

f) Let the shake begin here with the principal note: whether it be made with a major or minor second is a matter of taste; it should consist of seven notes, first three, then four including the after-turn.

VAR III.

g) Um Collision der Hände zu vermeiden, greife die rechte Hand die Taste über der linken, zögere sogar mit dem Anschlag oder spiele auch:



h) Dieses *Staccato* im *piano* ist namentlich bei Doppelgriffen (auch bei Oktavengängen, für welche dann die Anwendung des vierten Fingers auf Obertasten besser unterbleibt) mit möglichst lockerem Handgelenke auszuführen, so dass eine Klangwirkung, ähnlich der des *pizzicato* auf Streichinstrumenten, erzielt wird. Die vorschlagenden Achtel der linken Hand müssen stets ein wenig markirt werden.

g) In order to avoid any collision between the hands, the right should strike the note above the left, and make the slightest possible pause after the first note; or they may be played as follows:



h) This kind of *staccato* in *piano* passages must be played with the wrist as loose as possible, especially in double notes, — also in octave passages, and in them it is better to avoid using the fourth finger on the black keys; — so that they may sound like *pizzicato* on stringed instruments. The quavers in the left hand, which are struck first, must always be slightly accented.

First system of a piano score. The right hand features a complex, rhythmic pattern of chords and arpeggios, with fingerings 1 2 1, 1 3 4 1, 4 3 1, and 5 3 4. The left hand plays a simple bass line. A *cresc.* marking is present in the right hand.

Second system of a piano score. The right hand continues with complex patterns, including a *dim.* marking and a *p* dynamic. The left hand has a steady bass line. Fingerings 4 2 3 4 2 and 5 3 4 are shown.

Third system of a piano score. The right hand has a *f* dynamic, followed by *sf* and *p*. The left hand has a *pp* dynamic. A *cantabile* marking is present. Fingerings 2 and 5 are shown.

Fourth system of a piano score. The right hand has a *cresc.* marking and a *f* dynamic. The left hand has a *p* dynamic. Fingerings 2, 1, and 5 are shown.

Fifth system of a piano score. The right hand has a *p* dynamic. The left hand has a *p* dynamic. A *poco più mosso* marking is present. Fingerings 3, 4, 1, 2, 1, 3, 4 are shown.

Sixth system of a piano score. The right hand has a *pp* dynamic. The left hand has a *pp* dynamic. Fingerings 3, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1 are shown.

VAR. IV.

The musical score consists of six systems, each with a piano (p) and bass (b) staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked *piaceroles*. The score includes various musical notations: dynamics such as *p*, *sf*, *mf*, *dim.*, and *cresc.*; articulation like *legato*; and fingerings for both hands. There are also performance instructions like *tr* (trill) and *mf* (mezzo-forte) with a trill symbol.

i) Die Dissonanz auf dem zweiten Achtel — durch die selbstständige Stimmführung sehr gerechtfertigt — möge weder zu verschämt noch zu herbe gespielt werden.

k) Dehnt man den Triller aus, was durch dynamische Schattierung zu motiviren ist, so bedarf es nach dem zweiten Halt (auf der letzten Nachschlagsnote) noch einer fühlbaren Pause vor dem Wiederbeginne des „a tempo.“

i) Let this dissonance on the second quaver be played neither too harshly nor yet too timidly; it is completely justified by the independent progression of the parts.

b) If the shake be prolonged, which is justified by the suggested *crescendo* and *diminuendo* marked beneath it, a slight pause will be required after the turn, before resuming the „a tempo.“

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a *dim.* marking and a *p* dynamic. The second system starts with a *f* dynamic and includes a *dim.* marking and a *legato* instruction. The third system features a *cresc.* marking. The fourth system includes *f non legato* and *con ten. sf* markings. The fifth system concludes with a *dim.* marking.

1) Die grösste Genauigkeit bei Wiedergabe solcher rhythmisch-gemischter Figuren in Beethovens Klavierwerken kann nicht dringend genug empfohlen werden. Jede Willkür in Verletzung des Buchstabens in dieser Hinsicht wird zu einer Entstellung des geistigen Inhalts. Namentlich in den späteren Concerten und Trios des Meisters bietet die gewissermassen „fluctuirende Figuration“ ein so charakteristisches Stylmerkmal, dass nur durch ein Spezialstudium derselben einsichtsvolle Erkenntniss Beethoven'schen Geistes erreicht werden kann.

2) The utmost precision in rendering this and other passages of mixed rhythm in the Pianoforte works of Beethoven cannot be too strongly urged. Any arbitrary violation of the letter of the law in this respect is a distortion of the spirit of the work. In the later Concertos and Trios of the Master especially, the somewhat changeful figuration offers such a characteristic sign of his style, that only by making a special study of it can we obtain a thorough insight into the spirit of Beethoven.

VAR. V.
tranquillo

m) oder:
or:

First system of musical notation, piano and forte dynamics, and various fingering numbers.

Second system of musical notation, mezzo-forte and piano dynamics, and a crescendo marking.

Third system of musical notation, piano and mezzo-forte dynamics, and a 'n)' marking.

Fourth system of musical notation, piano and mezzo-forte dynamics, and 'accelerando' and 'a tempo' markings.

VAR. VI.
Listesso Tempo.

Musical score for Variation VI, featuring piano and mezzo-forte dynamics, and 'cresc.', 'dim.', and 'espr.' markings.

n) Hier würde eine sofortige Beschleunigung des Nachspiels, deren Angemessenheit in den vorhergehenden Variationen aasser Frage steht, nicht geschmackvoll erscheinen.

o) Die melancholische Stimmung ist genügend durch den Inhalt selbst ausgedrückt, als dass eine Verlangsamung des Zeitmaasses noch hinzutreten dürfte. Auch das *rallentando* am Schlusse möge nicht übertrieben werden.

n) An immediate *accelerando* in the postlude does not seem in good taste here, though it was unquestionably appropriate in the previous variations.

o) The variation itself sufficiently expresses a melancholy mood, without any slackening of the tempo being necessary in addition. The *rallentando* at the end must not be overdone.

p) Der Triller ist auf einen simplen Mordent zu beschränken. Die Imitation nach der Fermate ist ziemlich schwer im *legato* auszuführen; man kann das Pedal zu Hilfe nehmen, allenfalls auch die höchste Note $\bar{1}$ vorsichtig mit der linken Hand übergreifen, um die Verknüpfung „akustisch“ zu fördern.

p) The shake must be limited to a simple turn. The imitation, after the pause, is rather difficult to play *legato*; the pedal may be used to help this. If needful the highest note $\bar{1}$ can be taken by the left hand, in order to make the *legato* sound smoother still.

VAR. VII.
Allegro. ♩ = 116.

q) Durch genaue Beobachtung der auf ein plötzliches *piano* auslaufenden *crescendi*, wie sie Beethoven an zahllosen Stellen selbst vorgeschrieben hat, entgeht man der Gefahr, die Concession an die damalige Mode, welche ein *Finale alla polacca* unabweislich erheischte, trivialer erscheinen zu lassen, als es mit den vielen Vorzügen des Stückes verträglich ist. Für die Bewegung einer Polonaise (Chopin's Op. 53 darf ja nicht über ♩ = 96 genommen werden) würde das notirte Zeitmaass allerdings zu rasch ausfallen: aber es handelt sich hier ja nicht um eine wirkliche Polonaise festlichen Charakters, sondern um ein Capriccio im Polonaisenrhythmus.

q) By strict observance of the *crescendi* which run into a sudden *piano* — Beethoven himself has made use of this effect in innumerable instances — we escape the danger of giving in to the fashion of that time, which absolutely required that a *Finale alla Polacca* should be more trivial in character than is at all consistent with the many excellencies of this particular piece. The tempo quoted above would certainly be too quick for an actual Polonaise; for instance, that by Chopin, Op. 53, ought not to be taken quicker than ♩ = 96; but here it is not a question of a real Polonaise of festal character, but of a *Capriccio in Polonaise-rhythm*.

sempre ben marcato il basso

sf sf sf

sf mf sf sf sf mf dim.

p grazioso

cresc. dim.

r) Entweder: oder: ; wogegen die

gewöhnheitliche Ausführung schon wegen des unschönen Zusammenklangs mit den Begleitungsnoten nicht empfehlbar sein möchte.

r) Either or ; on the other hand the custo-

mary execution is not recommended on account of the displeasing sound it makes with the accompaniment notes.

CODA.

s) Ein zeitweiliges Hinneigen zu zweitheiliger Betonung ($\frac{6}{8}$ Takt) erscheint nicht unstatthaft, wäre jedenfalls dem Markiren des Dreivierteltakts vorzuziehen. Die rechte Hand befließe sich nur im Nachschlagen der denkbarsten Leichtigkeit.

s) It would not seem incorrect here to incline occasionally to a duple time ($\frac{6}{8}$), and it is certainly preferable to any accentuation in $\frac{3}{4}$ time. The notes in the right hand must be struck with the utmost possible lightness.

Allegro molto. ♩ = 138.

t) Ein *ritardando* in diesen Einleitungstakten zum *Allegro molto* würde dieselben sehr langweilig machen. Man begnüge sich mit einem wohlgraduirten *diminuendo*.

u) Das von hier an beginnende Alterniren drängender und ruhigerer Perioden darf nicht übertrieben werden; anderenfalls würde eine gleichmässig beibehaltene Bewegung angemessener sein, wenn auch dem dramatischen Zuge dieser Coda nicht völlig entsprechend.

t) A *ritardando* in these bars which lead to the *Allegro molto* would make them very tedious. A well-graduated *diminuendo* is all that is needed.

u) The alternation of periods of a pressing and of a quieter character, which begins here, must not be exaggerated; for otherwise it would be better to keep a uniform movement, although that would somewhat fail to express the dramatic character of this Coda.

Tempo I.

quasi tremolando

sfz *p* *mf* *p*

sfz *mf* *cresc.* *p*

sf *sf* *p*

First system of a piano score, measures 1-10. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The bass line features a tremolo effect. Dynamics include *sfz*, *p*, *mf*, and *cresc.*. Fingerings and articulation marks are present throughout.

Tempo I.

mf *p* *sfz* *p* *mf*

cresc. *sfz* *sfz*

un poco string.

Second system of a piano score, measures 11-20. Dynamics include *mf*, *p*, *sfz*, and *cresc.*. The piece continues with complex chordal textures and melodic lines. Fingerings and articulation marks are present throughout.

sempre agitato

rinfz. *sf* *dolce*

p

più f

ff

OSSIA:

Meno mosso. (♩ = 108.)

v) *mf* *ben tenuto*

v) Es ist wünschenswerth, dass der Triller von hier an mit der Nebennote \bar{d} einsetze, wohingegen die Schlußtriller auf d und e besser mit dem Haupttone beginnen. Da das Tempo sich zu Gunsten des melodischen Vortrags der linken Hand zu mässigen hat, so werden Zweiunddreissigstel in der Vibration ermöglicht und demzufolge allerlei Härten im Zusammenklange vermeidbar sein.

v) It is desirable to start the shake here with the auxiliary note \bar{d} , whereas the concluding shakes on d and e had better begin with the principal note. As the tempo must be a little slackened in order to show off the melody in the left hand, the shake can be made in demisemiquavers, which will obviate any harshness in the sounding together of the two hands.

rit.
cresc.
f
p

OSSIA:

Più Presto. (♩ = 138)

p *cresc.*
f

p *cresc.*
f

w) p *dimin.* *pp* *ffz* *ffz*

w) Jede Spur von *Ritardando* würde sich geschmacklos ausnehmen. Sehr häufig übernimmt eben *diminuendo* die Function des *rallentando* und umgekehrt, während deren gleichzeitige Anwendung häufig triviale Sentimentalität und Langeweile hervorbringt.

w) Any trace of *ritardando* would appear in bad taste here. Very often a *diminuendo* may even take the place of a *rallentando* and vice versa; whilst the simultaneous use of both often induces sentimentality and weariness.

UNIVERSAL-EDITION

Vom k. k. österr. Unterrichts-Ministerium mit Erlass vom 5. Juli 1901, Z. 20.467, und vom 12. Juni 1902, Z. 19.042, als Lehrmittel empfohlen.

Bei Bestellungen genügt die Angabe der zu jedem Werke links verzeichneten Nummer.

In ordering kindly mention "Universal Edition" and number only. - Pour les commandes il suffit d'indiquer le numéro de l'oeuvre.

Nr.	Klavier zu 2 Händen.	Nr.	Harmonie- und Melodielehre. Praktisches Lehrbuch mit vielen Beispielen der hervorragendsten Componisten von Josef Pembaur.	Nr.	Schubert, Klavier-Compositionen (August Sturm).
5/6	Bach, J. S., Wohltemperirtes Klavier (Czerny) I-II.	681	Harmonie- und Melodielehre. Praktisches Lehrbuch mit vielen Beispielen der hervorragendsten Componisten von Josef Pembaur.	257	Schubert, Klavier-Compositionen (August Sturm).
323	— Kleine Präludien und Fugen.	1/4	Haydn, Sonaten (Instr. geord. Ausg. v. W. Rauch) I-IV.	258	— I Sämtliche Sonaten.
324	— 2- und 3stimmige Inventionen.	157	— 12 kleine Stücke (W. Rauch).		— II op. 15, Fantaisie, op. 78, Sonate, op. 90, 4 Impromptus, op. 94, Moments musicaux, op. 142, 4 Impromptus.
325	— Französische Suiten.	158	— Original-Compositionen (Roxclane, Variationen, Stücke etc.) (W. Rauch).	259	— III (Supplement) Adagio u. Scherzi, Ländler etc.
326/27	— Englische Suiten I-II.	658/59	— Symphonien (Fr. Spigl) I-II.	33	— d. IV Tänze.
328/29	— Partiten I-II.	689	Herz, Henrl, Gammes, Passages et Exercices (Rauch).	547	— Märsche (Max Josef Beer).
520	— Chromatische Fantasie und Fuge.	91	Hummel, Sonaten und Stücke (Ch. de Bériot).	162	— „Schöne Müllein“ (Mit beigef. Text.) (I. P. Gotthard).
330	— Italienisches Concert.	92	— I, op. 11, 13, 18, 20, 55.	163	— „Winterreise“ (Mit beigef. Text.).
229/30	— Studien (Instruktiv geord. Album) (Jos. Erney) I-II.	93	— d. II, op. 19, 81, 106, 109.	164	— „Schwanengesang“ (Mit beigef. Text.).
548	Bach, Ph. E. Klavierwerke. (Neue kritische Ausgabe von Heinrich Schenker).	94	— d. III, op. 49, 57, 67, 107, 120.	165	— Ausgewählte Lieder. (Mit beigef. Text.).
819	— Als Einführung dazu: „Ein Beitrag zur Ornamentik“ (umfassend auch die Ornamentik Haydn's, Mozart's und Beethoven's) von Heinrich Schenker.	99	— Klavier-Concerte, op. 85, A-moll, op. 89, H-moll.	454	— Ouverturen (Brandts Buys).
7	Beethoven, Sonaten (Ant. Door) Volksausg. in 1 Bd.	760	— Etüden, op. 125 (Hans Trübeck).	489	— Album (Gotthard).
8/9	— Dieselben, Prachtausgabe I-II.	444	Kalkbrenner, Etüden (Josef Erney).	852	Schubert-Fischhof, Balletmusik aus „Rosamunde“, für den Konzertvortrag eingerichtet von Robert Fischhof.
101	— Sämtliche Stücke, Rondos etc. (Ant. Door).	339	Klassische Stücke (Wihl. Rauch).	436	Schumann (Neue kritische Ausgabe mit Pedal-, Vortragszeichen und Fingersätzen versehen von Ed. Schütt) op. 1, 2. Abegg-Variationen und Papillons.
102/3	— Sämtliche Variationen (Ant. Door) I-II.	674	Kleinmichel, Klavierschule für den Anfangsunterricht.	585	— op. 3, Studien nach Capricen von Paganini.
142	— Leichte Compositionen (Bagateilen, Rondo, Sonaten, Variationen) (Ant. Door).	430	Köhler, Theoretisch-praktische Klavierschule, op. 238, nebst einem Anhang von 110 ausgewählten und nach fortschreitender Schwierigkeit geordneten leichtesten klassischen Compositionen, Volksliedern und Opernmelodien, herausgegeben und revidirt von Wilhelm Rauch.	528	— op. 4, Intermezzi.
601	— Septett op. 20 (Fr. Spigl).	431a/b	— 100 Melodische Uebungsstücke, op. 235, I-II.	555	— op. 5, Impromptus.
525/26	— Symphonien (Brandts Buys) Bd. I-II.	95	Kuhlan, Sonatinen I, op. 20, Nr. 1-3, op. 55, Nr. 1-6, op. 59, Nr. 1-3 (Thern).	532	— op. 6, Die Davidsbündler.
70	— Sämtliche Ouverturen (Brandts Buys).	96	— d. II, op. 60, Nr. 1-3, op. 88, Nr. 1-4 (Thern).	556	— op. 7, Toccata.
490/92	— Album. (Berühmte Sätze aus den Symphonien, Quartetten und Trios, sowie die beliebtesten Compositionen, arrangirt von I. P. Gotthard) Bd. I-III.	161	Lemoine, Etudes enfantines, op. 37. (Wihl. Rauch).	627	— op. 8, All. gro.
133	Bertini, 12 kleine Stücke.	610	Liszt, „Bilder aus Ungarn“, leicht spielbare Melodien. (Inhalt: 5 ungarische Volkslieder; „Trauermusik zum Tode Mosonyi's“; „Puzta-Wehmuth“ [Musik über das Gedicht „Die Werbung“ von Lenau]; „Dem Andenken Petöfi's“).	360	— op. 9, Carnaval.
129	— Studien, op. 29.	611	— Ungarische Rhapsodien Nr. 16 und 17.	628	— op. 10, 6 Etudes de Concert d'après Paganini.
130	— Studien, op. 32.	612	— d. II, op. 18 und 19.	557	— op. 11, Sonate in Fis-moll.
132	— 25 Studien für kleine Hände, op. 100.	615	— Zwei Csárdás.	519	— op. 12, Fantasiestücke.
167	Beyer, Vorschule im Klavierspiel, op. 101 (I. P. Gotthard).	389	Mandyzewski, op. 5, 30 Variationen über ein Thema von Händel.	558	— op. 13, Etudes Symphoniques.
426	Bruckner, Symphonie I C-moll (Stradal).	388	— op. 6, 10 Variationen über ein Thema von Händel.	629	— op. 14, Concert sans Orchestre.
787	— d. II C-moll „	367	Mayer Charles, Etüden, op. 61 (für den Unterricht neu bearbeitet von Hans Trübeck).	362	— op. 15, Kinderscenen.
427	— d. V B-dur „	789	— 12 Studien, op. 119 (Ernst Ludwig).	481	— op. 16, Kreisleriana.
428	— d. VI A-dur „	845	— „Jugendblüthen“, op. 121 (Ernst Ludwig).	482	— op. 17, Fantasie.
843	— d. IX C-moll (Ferd. Löwe).	291/94	— Neue Schule der Geläufigkeit, op. 168 (Ernst Ludwig) I-IV.	437	— op. 18, 19, Arabeske und Blumenstück.
	Chopin. (Nach den Originalüberlieferungen revidierte, mit Fingersätzen und Vortragszeichen versehene neue Ausgabe von Raoul Pugno).	533/36	— d. Bd. V-VIII.	529	— op. 20, Humoreske.
341	— Walzer.	745	Meisterstücke. Alte, für Klavier, Bd. I (Couperin, Rameau, W. Fr. Bach, Krieger, Joh. Chr. Bach), herausgegeben von Julius Epstein.	483	— op. 21, Novelletten.
342	— Mazurkas.	128	Mendelssohn, Klavier-Compositionen (Rob. Fischhof), I. Lieder ohne Worte.	484	— op. 22, Sonate in G-moll.
343	— Polonaises.	619	— Dieselben, Prachtausgabe.	530	— op. 23, 111, Nachtstücke, Fantasiestücke.
344	— Nocturnes.	620	— d. II Ausgabe für England.	438	— op. 26, Faschingschwank.
345	— Balladen und Impromptus.	138	— d. III, op. 5, Capriccio; op. 7, Charakterstücke; op. 14, Rondo; op. 16, Fantasien; op. 33, Capricen; op. 72, Kinderstücke; Andante cantabile e Presto agitato.	531	— op. 28, Romanzen.
346	— Scherzos und F-moll-Fantasie.	139	— d. III, op. 28, Fantasie; op. 35, Préludes; op. 54, Variations sérieuses; op. 82 und 83, Variationen; op. 104, Etüden und Scherzi.	559	— op. 32, 72, Klavierstücke, Fugen.
347	— Etüden.	568	— d. III, Ausgabe für England (Inhalt: op. 5, 15, 28, 54, 82, 83, Etüden und Scherzos).	630	— op. 54, Concert in A-moll.
348	— Präludien und Rondos.	159	— d. IV, Concerte, op. 22, Capriccio; op. 29, Ronde; op. 43, Serenade.	527	— op. 56, 58, Pedalflugel-Skizzen und Studien (für Piano-Solo arrangirt von Th. Maeder).
349	— Sonaten.	160	— d. V (Supplement) op. 6, 105, 106, Sonaten; op. 15, Fantasie über ein irländisches Lied; op. 104, 3 Präludien; op. 117, Albumblatt; op. 118, Capriccio; op. 119, Perpetuum mobile; Präludium und Fuge; Barcarole; 2 Klavierstücke.	361	— op. 68, Jugendalbum.
350	— 9 diverse Stücke (op. 12, Variations brillantes, op. 19, Boléro, op. 43, Tarentelle, op. 46, Allegro de Concert, op. 57, Berceuse, op. 60, Barcarolle, op. 72, Nr. 2 Marche funebre, op. 72, Nr. 3, 3 Ecossaises, op. posth. Variations sur un air allemand).	807	— Symphonien, op. 56, 90 (Ignaz Brüll).	560	— op. 76, Märsche.
351	— Concerte.	710	— Sämtliche Lieder und Gesänge mit unterlegtem Text (Rob. Fischhof).	334	— op. 82, Waldscenen.
352	— Concertstücke.	449	— Ouverturen (G. Bläser u. G. Kremser).	631	— op. 92, 134, Concertstück und Concert-Allegro.
831	— Album (Inhalt: 6 Präludien, 5 Etüden, 5 Walzer, 4 Nocturnen, 2 Mazurkas, Ballade op. 23, Impromptu, op. 29, Fantaisie-Impromptu op. 66, Berceuse op. 57, 2 Polonaisen, Marche funebre op. 35, Nr. 3).	569	— d. II Ausgabe für England.	561	— op. 99, Bunte Blätter.
29	Clementi, Sonatinen, op. 36, 37, 38 (Hans Schütt).	296	— Album Original-Compositionen und Arrangements (I. P. Gotthard).	632	— op. 118, 3 Klavier-Sonaten für die Jugend.
117/20	— Sonaten (Hans Schütt) I-IV.	106/07	Moscheles, op. 70, 24 Char. Tonst. (W. u. L. Thern) I-II.	562	— op. 124, Albumblätter.
196	— d. V (Supplement).	108	— op. 95, Charakteristische Studien.	586	— op. 126, 133, 7 Fughetten und Gesänge der Frühe.
287/89	— Gradus ad Parnassum (W. Rauch) I-III.	11	Mozart, Sämtliche Sonaten (Ig. Brüll), Volksausgabe.	587	— op. posth. Scherzo, Presto, Canon.
121	— Préludes et Exercices (Hans Schütt).	12	— d. II, op. 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.		