

LH-3311



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

BIBLIOTHEK

älter und neuerer Clavier-Musik.

Heft.

1. **Händel, Suite, Esdur (Mi-majeur).**
— a. Variationen, le forgeron harmonieux — the harmonious blacksmith.
2. **Weber, Rondo brillant, Esdur (Mi-b-majeur) op. 62.**
3. **Schubert, Momens musicaux, op. 94.**
a. No. 1. Cdur (Ut-majeur). b. No. 2. Asdur (La-b-majeur). c. No. 3. Fmoll (Fa-mineur).
d. No. 4. Cismoll (Ut-dieze-min.). e. No. 5. Fmoll (Fa-min.). f. No. 6. Asdur (La-b-majeur).
4. **Beethoven, Sonate, Esdur (Mi-b-majeur) op. 31 No. 3.**
5. **Mozart, Fantasie und Sonate, Cmoll (Ut-mineur) op. 19.**
6. **Bach, Partita, Bdur (Si-b-majeur).**
7. **Schubert, Sonate, Amoll (La-mineur) op. 42.**
8. **Weber, Sonate, Asdur (La-b-majeur) op. 39.**
9. **Händel, Suite, Gmoll (Sol-mineur).**
10. **Beethoven, Variationen, Fdur (Fa-majeur) op. 34.**
11. **Mozart, Rondo, Amoll (La-mineur) op. 71.**
12. **Schubert, Impromptu's, op. 90.**
a. No. 1. Cmoll (Ut-mineur). b. No. 2. Esdur (Mi-b-majeur).
c. No. 3. Gdur (Sol-majeur). d. No. 4. Asdur (La-b-majeur).
13. **Weber, Momento capriccioso, Bdur (Si-b-majeur) op. 12.**
14. **Bach, Toccata, Cmoll (Ut-mineur).**
15. **Beethoven, Sonate Emoll (Mi-mineur) op. 90.**
16. **Mozart, Sonate, Ddur (Ré-majeur).**
17. **Weber, Aufforderung zum Tanz, Rondo op. 65.**
18. **Schubert, Fantasie, Cdur (Ut-majeur) op. 15.**
19. **Beethoven, Sonate, Cismoll (Ut-dieze-min.) op. 27 No. 2.**
20. **Händel, Suite, Fmoll (Fa-mineur).**
21. **Mozart, Sonate, Amoll (La-mineur).**
22. **Weber, Sonate, Dmoll (Ré-mineur) op. 49.**
23. **Bach, Zweistimmige Inventionen.**
24. **Beethoven, Fantasie, Gmoll (Sol-mineur) op. 77.**

Heft.

25. **Schubert, F., Sonate, Ddur (Ré-majeur) op. 52.**
26. **Mozart, Drei Klavier-Stücke.**
a. Adagio, Hmoll (Si-mineur). b. Gigue, Gdur (Sol-majeur).
c. Menuett, Ddur (Ré-majeur).
27. **Weber, Polacca brillante, Esdur (Mi-majeur) op. 72.**
28. **Beethoven, Sonate, Adur (La-majeur) op. 101.**
29. **Schubert, Fantasie, Gdur (Sol-majeur) op. 78.**
30. **Bach, Englische Suite, Fdur (Fa-majeur).**
31. **Beethoven, Sonate, Cdur (Ut-majeur) op. 2 No. 1.**
32. **Weber, Polonaise, Esdur (Mi-b-majeur) op. 21.**
33. **Händel, Suite, Dmoll (Ré-mineur).**
34. **Mozart, Sonate, Bdur (Si-b-majeur).**
35. **Beethoven, Sonate, Esdur (Mi-b-majeur) op. 81.**
36. **Schubert, Sonate, Adur (La-majeur) op. 120.**
37. **Weber, Sonate, Cdur (Ut-majeur) op. 24.**
38. **Bach, Partita, Cmoll (Ut-mineur).**
39. **Beethoven, 32 Variationen, Cmoll (Ut-mineur) op. 36.**
40. **Mozart, Sonate, Fdur (Fa-majeur).**
41. **Beethoven, Sonate appassionata, Fmoll (Fa-mineur) op. 57.**
42. **Schubert, Sonate, Esdur (Mi-b-majeur) op. 122.**
43. **Händel, Suite, Fismoll (Fa-dieze-mineur).**
44. **Beethoven, Sonate, Bdur (Si-b-majeur) op. 22.**
45. **Weber, Sonate, Emoll (Mi-mineur) op. 70.**
46. **Beethoven, Sonate, Bdur (Ré-majeur) op. 28.**
47. **Bach, Englische Suite, Gmoll (Sol-mineur).**
48. **Schubert, Sonate, Amoll (La-mineur) op. 143.**
49. **Beethoven, Sonate, Cdur (Ut-majeur) op. 53.**
50. **Weber, Concertstück, Fmoll (Fa-mineur) op. 79.**
(Wird fortgesetzt.)

Kritisch revidirt

und für das Selbststudium mit Fingersatz,

sowie mit technischen und Vortrags-Erläuterungen versehen

von

Franz Kroll.

Eigenthum des Verlegers für alle Länder.

Berlin,

ADOLPH FÜRSTNER.

Französische Strasse Nr. 49a.

Orsz. M. Liszt Ferenc Könyvtára

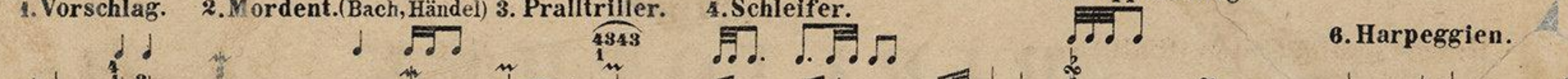
KÖNYV

Leltározva: 1948. nov.

3311.

I. Kürzere Verzierungen.

I. Agréments de peu de notes.

	1. Vorschlag.	2. Mordent. (Bach, Händel)	3. Pralltriller.	4. Schleifer.	5. Doppelschlag.	6. Harpeggien.
Bezeichnung:						
Notation:						
	1. Appoggiatura.	2. Mordant (jadis: Pincé)	3. Pincé.	4. Coulé.	5. Groupetto.	6. Harpèges.
Ausführung:						
Exécution:						

Die Art der Bezeichnung ist nicht nur bei den verschiedenen Componisten, sondern oft schon bei einem und demselben, wechselnd und mannigfaltig. Nicht minder wandelbar ist natürlich die rhythmische Eintheilung der Ausführung, je nach der Bewegung und dem Charakter der Stelle, und soll unsere Andeutung eben nur einen besondern Fall darstellen.

II. Anfang der Verzierungen Wie aus vorstehender Tabelle ersichtlich, beginnen die meisten „Manieren“ genau zu der Zeit, wo ohne die Verzierung die Hauptnote hätte eintreten sollen; ebenso, dass die mit der Hauptnote verbundenen Noten jetzt mit der ersten Note der Verzierung zusammen gehören. Allerdings werden auch Nachschläge und Auftacte, so wie längere Passagen, deren Eintheilung meist aus Bequemlichkeit dem Spieler überlassen ist, schon ziemlich früh (z. B. bei Händel) mit kleinen Noten geschrieben. Von den eigentlichen Manieren sind sie aber gewöhnlich bei einiger Aufmerksamkeit leicht zu unterscheiden.

III. Prallend wird eine kürzere Manier, wenn sie möglichst schnell in die Hauptnote geht und noch merklich darauf verweilt. Der Accent fällt selbstverständlich in diesem Falle auf die Hauptnote. Siehe N^o I. Deshalb sind wenigstens beim Einstudiren, die mit der ersten Note der Verzierung zugleich anschlagenden Noten in den meisten Fällen ebenfalls schwächer zu spielen.

IV. Wenn eine Note für ihre Manier zu kurz scheint, oder wenn man den Schluss der Verzierung nicht in die Bewegung einer andern Stimme hinein fallen lassen will, so kann man die betreffende Note, zusammen mit den gleichzeitigen Noten, um so viel verlängern, als die Manier braucht.

V. Glatte Ausführung. Wenn eine solche Verlängerung, wegen der lebhaften und gleichmässigen Bewegung, oder aus rhythmischen Gründen, unthunlich ist: giebt die Verzierung das „Prallen“ auf und füllt ihre Note glatt aus, oder sie entlehnt auch auf Kosten der folgenden Noten die nöthige Zeit.

VI. Trilleranfang. Aus der Applicatur ist immer zu erkennen, ob vom Haupt- oder Nebentone angefangen werden soll.

Beginnt ein längerer Triller vom Haupttone, so verweile man auf diesem ein wenig, damit die eigentlichen Triller-Wiederschläge dennoch vom Nebentone anfangen. Dies ist für eine gleichmässige und brillante Ausführung meistens sehr förderlich.

VII. Triller auf gebundener Note Der Triller hört unbedingt schon vor der Bindung ohne Accent und ohne Nachschlag auf, wenn die folgende kürzere Note wie hier dissonirend wird.

VIII. Punctirte Noten in zweitheiligem Rhythmus mit Verzierungen. Triller auf einer punctirten Note, ebenso Doppelschläge nach einer solchen schliessen in der Regel auf dem Punkt. Dieser wird, wenn eine einzelne, unbetonte Ergänzungsnote folgt und die Bewegung nicht sehr schnell ist, gewöhnlich abermals verlängert, worauf die Ergänzungsnote demgemäss verkürzt angegeben wird.



IX. Alle Besonderheiten finden ihre Erklärung in dem Fingersatz, in den mit kleinen unbenannten Nöthen über dem Text gegebenen rhythmischen Andeutungen, sowie nöthigen Falls in Erläuterungen unterhalb der betreffenden Seite.

Die sich dafür Interessirenden verweisen wir ausserdem auf unsere genaueren Untersuchungen in Band XIV der Bachgesellschaft: Einleitung, ferner die Excur- sion zu Prael. IV. des 2 Theils in den Varianten; sowie auf die Vorrede zu den Mozart'schen Trios (Berlin, Bote & Bock).

La notation varie non-seulement dans les ouvrages des différents compositeurs, mais assez souvent encore dans ceux du même auteur. Or, comme la forme rythmique de l'exécution n'est pas moins variable selon le mouvement et le caractère de l'endroit, notre exposition ne veut chaque fois démontrer qu'un cas tout-à-fait particulier.

II. Commencement des agréments On voit par le tableau précédent que la plupart des „manières“ commencent précisément au temps où sans l'agrément la note principale serait entrée; de même, que les notes jointes à cette dernière sont touchées maintenant ensemble avec la première note de l'agrément. Il est vrai que les petites notes sont employées déjà depuis longtemps (p. e. chez Händel) pour marquer aussi des notes complètes, des levés et des passages dont la répartition était laissée à la discrétion de l'exécutant. Mais ordinairement avec un peu d'attention on peut facilement distinguer cette sorte de petites notes d'avec les véritables „manières“.

III. Lorsqu'un court agrément, en guise des pincés, va le plus vite possible à sa note en y restant encore sensiblement, l'accent porte naturellement sur la note principale même. Voir N^o I. C'est pour cela qu'on fera bien au moins pendant l'étude, de jouer assez faiblement les notes qui entrent ensemble avec la première note de l'agrément.

IV. Lorsqu'une note paraît trop courte pour son agrément, ou qu'elle ne veut faire tomber la terminaison de l'agrément dans le mouvement d'une autre partie, on prolonge quelquefois cette note ensemble avec les notes simultanées, d'autant que dure l'agrément.

V. Exécution unie. Une telle prolongation, à cause de la vivacité et de l'égalité du mouvement ou par des raisons rythmiques n'étant pas praticable, l'agrément, en renonçant à l'accent syncopé, remplit sa note tout uniment et même il emprunte aux notes suivantes le temps nécessaire.

VI. Commencement du trille. Le doigter fera toujours connaître, si on faut commencer le trille du ton écrit ou de la seconde supérieure. Quand un trille d'une certaine durée entre du ton écrit, on peut y demeurer un instant, de sorte que les battements mêmes du trille commencent néanmoins de la seconde supérieure, ce qui parfois contribue beaucoup à rendre l'exécution égale et brillante.

VII. Trille sur une note liée Le trille cesse en tout cas sans accent et sans complément déjà avant la liaison, si la note plus courte qui la suit devient dissonance.

VIII. Notes pointées (au rythme binaire) avec des agréments. Des trilles qui sont indiqués sur une note pointée, de même des groupettes après une telle, cessent communément au point. Le complément ne consiste qu'en une seule note légère et le mouvement n'étant pas très vite on prolonge à l'ordinaire le point de nouveau en raccourcissant par conséquent la note de complément.

IX. Quant à certaines particularités, elles trouvent leur explication dans le doigter, dans les indications rythmiques qui en petites notes indiquées sont ajoutées au-dessus du texte, enfin en cas de besoin dans des explications au-dessous de la page.

Pour ceux qui désirent s'informer plus amplement, nous les renvoyons à notre préface des Trios de Mozart (Berlin, Bote et Bock), et aux recherches spéciales que nous avons faites dans l'introduction et dans les variantes du XIV volume de la „Bachgesellschaft“ (voyez surtout: Prel. IV de la seconde partie).

CLAVIER-SUITE

Ouverture.

G. F. Händel.

Maestoso, non troppo lento. $\text{♩} = 60$.

T. 1. Man vergewissere sich zuerst des Laufes der Lihken, der nicht in einem Zuge in das mit dem Mordent verzierte $\dot{g}$ hineingehn darf, sondern vorher auf dem fis kurz absetzen muss. Wenn dies mit Ruhe und Präcision gelingt, dann erst füge man den Triller ein, möglichst leicht und ohne die Anzahl der Widerschläge zu beachten, so dass sein Schluss auf dem ersten Tone des Nachschlages (a) zwar genau mit dem c des Basslaufes zusammentreffe, aber mit Vermeidung jedes besondern Accentes sowohl in der rechten wie in der linken Hand.

T. 7 etc. Die Eintheilung ist, wie namentlich bei punctirten Noten häufig geschieht, ungenau notirt. Die Figur ist das, was Heinrich (Generalbass in der Composition) den Transitus in die Terz nennt: Die durchgehende Note c ist mit einem Triller verziert, der entweder mittelst einer Nachschlagsnote in das c zurückführt, oder, wofür wir uns entscheiden, mittelst eines regelmässigen Nachschlages von zwei Noten in die letzte harmonische Note d hineingeht.

M. 1. D'abord il faut s'assurer de la gamme qui, au lieu d'aller d'un trait dans le sol, orné d'un mordant, doit se détacher immédiatement avant au fa-dièse. Quand cela réussit avec calme et précision, alors seulement on peut insérer le trille, le plus légèrement possible et sans en compter les battements, de manière que finissant à la première note du complément (la) il coïncide en effet avec l'ut de la basse, mais en évitant tout accent saillant tant à la main droite qu'à la gauche.

M. 7 etc. La répartition n'y est pas faite exactement, ce qui pour des notes pointées arrive bien souvent. La figure est ce que Heinrich (dans son livre: Generalbass in der Composition) appelle la transition à la tierce. L'ut passant reçoit un trille qui par une note de complément reconduit à l'ut, ou, ce que nous préférons, qui par un complément régulier de deux notes entre à la dernière note harmonique (ré)

Stich und Schnellpressendruck von F. W. Garbrecht in Leipzig.

Berlin, Adolph Fürstner.

4. 2. Presto. $\sigma = 80$.

fp non legato

cresc.

25.

p

cresc.

30.

cresc. ed accel.

dimin. e rallent.

a tempo

mf

pù f

35.

fp acceler.

40.

a tempo

f

mf

T. 21 etc. In diesem ganzen Mittelsatze muss die Hand dicht über den Tasten bleiben und den Anschlag so bewirken, dass die betreffende Finger in fester, doch normaler Haltung, sich ein wenig vorstrecken und durch kurze und elastische Bewegungen des Handgelenkes, zuweilen bei vollen und starken Griffen auch des Ellbogens, auf ihre Tasten gestossen und sofort wieder davon entfernt werden.

M. 21 etc. Dans tout ce Presto la main doit demeurer tout près des touches. Les doigts relatifs s'avancent un peu d'une tenue ferme, cependant normale, sont poussés par des mouvements courts et élastiques du poignet, quelquefois aussi du coude, s'il y a des accords pleins et forts, sur leurs touches et en sont retirés de suite.

più f
f
fp
p
più f
cresc.
fp accel.
mf
a tempo
ff accel.
p tranquillo
cresc.
f ritard.
Maestoso.
f
meno f
cresc. e stringendo
p calmato
1. Presto
(la II^{da} volta ritard.)
fp
D. S. §

45.
 50.
 55.
 60.
 65.

T. 58. Siehe Vorbemerkungen N^o 1, 6. Der Triller der linken Hand erleidet natürlich durch die Ausführung der Verzierung der Rechten keine Unterbrechung.

M. 58. Voir: Observ. préal. N^o 1, 6. Il va sans dire que le trille de la gauche ne subit pas d'interruption par l'agrément de la droite.

♩ = 76.

The image shows a page of a musical score, likely for a piano piece. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of four systems of staves, each with a treble and bass staff joined by a brace. The notation is complex, featuring many triplets, sixteenth notes, and various dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), *cresc.* (crescendo), and *sf* (sforzando). There are also markings like *Esúc:* and *1. 435*. A large, semi-transparent watermark reading "ZENAKADÉMIA LISZT MUZEUM" is overlaid across the middle of the page. The page number "15." is visible at the bottom center.

T. 6 etc. Händel deutet die Vorschläge hier, wie auch sonst gewöhnlich, ohne jede Rücksicht auf die beabsichtigte Eintheilung durchweg mit Sechzehntelnötchen an (vergl. T. 11 u. 12). Die meisten Schriftsteller des vorigen Jahrhunderts stimmen überein, wo Terzensprünge ausgefüllt werden oder vor einer solchen Figur: , kurze Vorschläge zu verlangen. Aus diesen Gründen, und weil durch lange Vorschläge Monotonie und andere Uebelstände herbeigeführt würden, rathen wir, sämmtliche Vorschläge bis auf einen, T. 23, ganz kurz zu machen. Dass Händel auch eigentliche Vorschläge nicht immer in kleinen Noten schreibt, davon kann man sich auch hier T. 13 u. 30, überzeugen.

T. 12. Siehe Vorbem. N^o IV.

M. 6 etc. Ici comme à l'ordinaire Händel indique les appoggiatures par des doubles-croches sans égard à leur valeur propre (comp. m. 11 et 12). La plupart des auteurs du siècle passé sont d'accord à prescrire une exécution courte des appoggiatures devant de telles figures: , ou s'il s'agit de remplir des intervalles de tierce. A cause de cela et parce que de longues appoggiatures produisent ici souvent de la monotonie et d'autres inconvénients, nous sommes d'avis, qu'il faut faire toutes les appoggiatures très-courtes, excepté celle de la m. 23. D'ailleurs les mesures 13 et 30 font voir, que ce ne sont pas toujours de petites notes, par lesquelles Händel marque de véritables appoggiatures.

M. 12. Voir: *Observ. préal.* N° IV.

First system of musical notation, measures 1-4. Treble and bass staves. Dynamics: *p* (piano) at measure 1, *cresc.* (crescendo) at measure 3. Fingerings and articulations are indicated throughout.

Second system of musical notation, measures 5-8. Treble and bass staves. Dynamics: *f* (forte) at measure 5, *p* (piano) at measure 6, *cresc.* (crescendo) at measure 7. Measure 8 is marked with a repeat sign and a first ending bracket.

Third system of musical notation, measures 9-12. Treble and bass staves. Includes a section marked "Exéc." (Execution) with a star. Dynamics: *cresc.* (crescendo) at measure 10. Measure 12 is marked with a repeat sign and a first ending bracket.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. Treble and bass staves. Dynamics: *pù f* (pianissimo forte) at measure 13, *cresc.* (crescendo) at measure 14, *f* (forte) at measure 15, and *p* (piano) at measure 16.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. Treble and bass staves. Dynamics: *cresc.* (crescendo) at measure 17, *p* (piano) at measure 18, *la II^a volta f* (second time forte) at measure 19, and *sf* (sforzando) at measure 20. The system ends with a double bar line and a first ending bracket.

T. 23. Der Vorschlag bedeutet einen sogenannten „accentuirten“ oder „schwebenden“ Triller, nicht etwa, dass der Triller vom oberen Tone beginnen soll, was sich in älteren Compositionen meist von selbst versteht.

M. 23. L'appoggiatura indique ce qu'on appelle un trille „accentué“ ou „appuyé“, non pas que le trille doive commencer de la seconde supérieure, ce qu'en des compositions anciennes s'entend presque toujours de soi-même.

Allegro.

♩. = 76.

First system of musical notation (measures 1-5). The treble staff contains a series of eighth-note chords and single notes, while the bass staff features a more active line with eighth notes and some triplets. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics include *f* (forte) at the beginning and *p* (piano) towards the end of the system.

Second system of musical notation (measures 6-15). The treble staff continues with complex chordal textures. The bass staff has a more melodic line. A *cresc.* (crescendo) marking is present in measure 12. Measure numbers 10 and 15 are indicated below the staff.

Third system of musical notation (measures 16-25). This system includes a repeat sign in measure 22. The treble staff shows a mix of chords and single notes. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *cresc.*, *f*, and *p*. Measure numbers 20 and 25 are indicated below the staff.

Fourth system of musical notation (measures 26-35). The treble staff features a series of eighth-note chords. The bass staff has a more active line with eighth notes. Dynamics include *f* and *p*. Measure numbers 30 and 35 are indicated below the staff.

Fifth system of musical notation (measures 36-45). The treble staff includes a *ten.* (tenuto) marking in measure 36. The bass staff has a more active line with eighth notes. Dynamics include *p*, *cresc.*, *f*, and *p*. Measure numbers 40 and 45 are indicated below the staff.

Sixth system of musical notation (measures 46-55). The treble staff continues with complex chordal textures. The bass staff has a more active line with eighth notes. Dynamics include *cresc.*, *sp* (sforzando), and *cresc.*. Measure numbers 50 and 55 are indicated below the staff.

ZENEAKADEMIA

LISZT



Poco lento. $\text{♩} = 66.$

Sarabande.

Früher:
Autrefois:

mf *pp* *p* *cresc.* *p*

20. Ped.*

5 535
mf. 2121 *f* *p* *cresc.* *pp* *ritard.*
 25. 30. Ped.

T. 10 u. 15. Wiewohl Händel die Mittelstimme oft ziemlich frei zu behandeln liebt, so lässt sich doch die Auslassung der von uns in kleiner Schrift zugefügten Noten hier kaum anders erklären, als durch eine zufällige Vergessenheit, vielleicht des Copisten.

T. 15 u. 27. Siehe Vorbem. N^o VIII, a. Die Schnelligkeit des Trillers nach dem Belieben des Spielers.

M. 10 et 15. Bien que Händel aime à traiter assez librement les parties moyennes, l'omission des notes, ajoutées par nous en de petits caractères, ne peut être pourtant expliquée que par une négligence fortuite, peut-être du copiste.

M. 15 et 27. Voir: Observ. préat. N° VIII, a. La vitesse du trille ad libitum.

Gigue.

Vivo con leggerezza. ♩ = 116.

First system of musical notation for the Gigue. It consists of a treble and bass staff. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic and a *ten.* (tension) marking. The bass staff has a *cresc.* (crescendo) marking. The music is in 12/8 time and features intricate fingerings and articulation marks.

Second system of musical notation. The treble staff includes dynamics such as *f* (forte), *meno* (meno), *cresc. molto* (crescendo molto), and *p* (piano). The bass staff continues with complex rhythmic patterns and fingerings.

Third system of musical notation. The treble staff features a *cresc. subito f* (crescendo subito forte) marking. The bass staff includes a *cresc.* marking. A large watermark "ZENEAKADÉMIA LISZT MŰZSEUM" is visible across the system.

Früher:
Autrefois:

Fourth system of musical notation. The treble staff shows alternating dynamics of *f* and *p*. The bass staff includes a *cresc.* marking. The system concludes with a measure numbered 15.

Fifth system of musical notation. The treble staff includes dynamics of *mf* (mezzo-forte), *cresc.*, *f*, and *p*. The bass staff features a *cresc. subito f* marking. The system concludes with a measure numbered 15.

* Passacaille.

11

Moderato.

Var. I. Più mosso.

Var. II. Animato.

Var. III.

Var. IV.

Var. V.

„Passacaille“ soll, nach einer Ableitung aus dem Spanischen, eigentlich ein Lied bedeuten, welches auf der Strasse gesungen wird — einen „Gassenhauer.“

Wie weit sich auch diese Variationen von diesem ursprünglichen Charakter entfernen mögen, so zeigt doch ihre ganze Entwicklung und Behandlung, dass es hier dem Componisten nicht sowohl darauf ankam, sich in die Tiefen der Kunst zu versenken, als vielmehr eine Reihe heitler kecker und glänzender Bilder vorzuführen. Dass er zu diesem Zwecke, die eigentliche Composition bei Seite setzend, namentlich von der 11ten Var. an mehr die Technik walten liess und in damals gewiss für „glänzend“ geltenden Brechungen auf einen äusserlichen Erfolg bedacht war, ist eben so offenbar, als dass dieser äusserliche Erfolg heute nothwendig in sein völliges Gegentheil umschlagen müsste. Wir haben deshalb, dem Vorgänge der bedeutendsten Clavierspieler folgend, die veraltete Figuration mit möglichster Wahrung des ursprünglich Gegebenen nach den Forderungen der heutigen Technik umgestaltet, gewissermassen für die unscheinbar gewordene Folie eine neue unterlegend.

Var. III. Die Triller dienen nicht allein, der Oberstimme einen gewissen Schimmer zu verleihen, sondern vom 2ten Tacte an lassen sie in ihrem (diatonischen) Nachschlage die vorhergehende Terz harmonisch füllend als Septime anklingen.

„Passacaille“ d'après une dérivation de l'espagnol, doit signifier une chanson qui se chante aux rues — un „vaudeville.“

On reconnaît du développement et de toute la facture de ces variations, quel que soit leur éloignement de la définition ci-mentionnée, que le compositeur n'y tenait pas tant à descendre dans les profondeurs de l'art qu'à présenter une série d'images gaies, enjouées et brillantes. Que Händel, en laissant de côté la composition sérieuse, faisait valoir à cette fin plutôt les moyens techniques, surtout depuis la Var. 11, et qu'il visait en des arpegges alors passant certainement pour „brillants“, à un succès extérieur: cela est tout à fait évident. Non moins que ce succès extérieur aujourd'hui ne manquerait pas de se changer dans le strict contraire. C'est pourquoi, suivant l'exemple des plus grands pianistes, nous avons transformé selon les exigences de la technique moderne les figures vieillies, en conservant le plus possible les motifs originaux et en substituant, pour ainsi dire, à l'ancien paillon terni un nouveau.

Var. III. Les trilles y servent non seulement à donner du brillant à la partie supérieure, mais dès la 2de mesure ils remplissent aussi l'harmonie en faisant entendre, comme septième dans leur complément (diatonique) la tierce précédente.

Var. VI.

Früher: $\frac{4}{3}$ Autrefois: $\frac{4}{3}$

Var. VII.

p leggieramente

Var. VIII.

Var. IX.

rit.

Var. X.

Originale Gestalt. *Façon originale.*

Tranquillo.

Im heutigen Geschmack. *Dans le goût moderne.*

cresc.

ZENEAKADÉMIA
LISTT MŰZEUM

Var. XI.

Var. XII.

Var. XII. T. 1 u. 2. Wenn Händel dieselbe Folge der vorigen Var. beabsichtigt hätte, so wäre die Abweichung in der Schreibart nicht zu rechtfertigen. Uns ist es aber ebendeshalb sehr wahrscheinlich, dass in der ersten Hälfte des 2ten Tactes das # vor *f* nur vergessen ist.

Var. XII. M. 1 et 2. Si Händel avait eu en vue la même succession que dans la Var. précédente, le changement de l'orthographe ne serait pas à justifier. Mais précisément à cause de cela nous trouvons très probable, qu'au commencement de la seconde mesure le # devant le *f* ne soit qu'oublié.

Var. XIII.

Meno mosso.

f

ff ritard.

a tempo

Ad. * *Ad.* * *Ad.* * *Ad.* * *Ad.* * *Ad.* *

Var. XIV.

Cantando e più lento.

p

Ad. * *Ad.* * *Ad.* * *Ad.* * *Ad.* * *Ad.* * *Ad.* *

Var. XV.

Con fuoco.

rallent. poco a poco

Ad. * *Ad.* * *Ad.* * *Ad.* * *Ad.* * *Ad.* * *Ad.* *



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM