

a) Das Zusammentreffen der melodischen Note mit der Hauptnote des Trillers könnte dem Spieler eine Verlegenheit bereiten, der wir mit folgender Verdeutlichung begegnen:

The falling together of the melodic note with the principal note of the trill might create an embarrassment to the player, which we meet with the following illustration:

b) Zu dieser „Sextentonleiter“ hat sich der Spieler ein ideales (latentes) Mitklingen der beiden Anfangsnote des Hauptmotivs zu denken:

To this “scale of sixths” the player must try to “hear mentally” the two initial notes of the principal motive:

Elf neue Bagatellen^{a)}für das Pianoforte
von

L. van BEETHOVEN.

Op. 119.

Allegretto. M.M. $\text{♩} = 76$.Eleven new Bagatelles^{a)}for the Pianoforte
by

L. van BEETHOVEN.

Op. 119.

Componirt im December 1822.

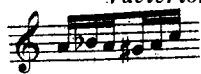
*sempre leggiermente staccato*N^o 1.

a) Nach Schindlers Versicherung ist dieses Heft „Bagatellen“ ebenso wie das spätere Op. 126 zur Zeit der grossen Missa solennis geschrieben worden, etwa Ende 1822. Dieser Versicherung vermögen wir nicht so unbedingt Glauben beizumessen: uns scheinen diese Skizzen aus verschiedenen Zeiten zu stammen, wenn auch die Mehrzahl, wie dies die besonderen Styleigentümlichkeiten verrathen, im Allgemeinen der sogenannten letzten Schaffensperiode angehört. Das erste Stück zeigt eine so entschiedene Familienähnlichkeit mit dem Scherzo aus der letzten Violinsonate Op. 96 (componirt 1812, publizirt 1817) dass man geneigt sein möchte, seine Entstehung in die nämliche Zeit zu verlegen. Das zweite (C dur) dürfte hingegen vielleicht in das achtzehnte Jahrhundert reichen: sein Motiv ist buchstäblich den Schlusstakten der Coda des Andante aus dem C moll-Trio Op. 1. N^o 3 (componirt 1795) entnommen. Soviel zur Rechtfertigung unserer abweichenden Ansicht. Was den Werth dieser „Bagatellen“ anlangt, so muss zuvörderst denen widersprochen werden, die es wagen, von „schlafendem Homer“ zu sprechen: die Stücke strotzen von Phantasie und reizenden Feinheiten. Doch haben sie allerdings nicht die ästhetische Bedeutung für den Klaviertondichter Beethoven wie etwa z. B. die Preludes Op. 28, ebenfalls Bagatellen, für Chopin's Würdigung beanspruchen. Unschätzbar müssen sie aber in instructiver Beziehung gelten: denjenigen Klavierspielern, welche ambitioniren, die grösseren Werke letzter Periode des Meisters angemessen zu interpretiren, empfehlen wir sie zu gründlichstem Studium. Die Lösung mancher in grösserem Rahmen räthselhaft erscheinenden Satz-Eigenheit wird sich durch eine beim Kleineren leichtere Gründlichkeit in der Prüfung und Beobachtung erfolgreich vorbereiten lassen.

b) Der vom Herausgeber hinzugefügte Noth-Accent auf die erste Note des Themas soll den Spieler vor dem uns unrythmischen Deutschen angeborenen Fehler, alle Auftakte fallen zu lassen und damit das charakteristischste Moment einer Phrase zu verwischen, möglichst bewahren.

c) Der Mordent ist in eine Doppeltrirole aufzulösen:
The mordent should be dissolved into a double-triplet:

English translation by J. H. Cornell.



a) According to SCHINDLER'S assertion, this book of „Bagatelles,” as also the later Op. 126, was written at the time of the grand Missa solennis, about the end of 1822. We cannot so unconditionally believe this assertion: to us these sketches appear to have been composed at different periods, although the majority, as the special peculiarities of style betray, belong, in general, to the so-styled „last period” of creation. The first piece shows a so decided family-likeness to the Scherzo from the last violin-sonata, Op. 96 (composed 1812, published 1817), that we should be inclined to transfer its origin to the same period. The second piece (C-major) might, on the other hand, perhaps reach into the 18th century: its motive is literally taken from the closing measures of the coda of the Andante from the c-minor trio, Op. 1, N^o 3 (composed 1795). So much in justification of our diverse opinion. With regard to the value of these „Bagatelles,” we must first of all contradict those who dare to speak of the „nodding Homer:” the pieces abound in fancy and charming delicacies. Still, they have, however, not the aesthetic importance for the pianoforte-tone-poet BEETHOVEN, such as—say—the Preludes, Op. 28, for instance, likewise Bagatelles—can claim for estimating CHOPIN. From an educational point of view, however, they must be regarded as invaluable: to those pianoforte-players who are ambitious to interpret the larger works of the Master's last period worthily, we recommend them to the most thorough study. The solution of many a peculiarity of composition appearing obscure in a larger frame, can be successfully prepared through a thoroughness in examination and observation when the peculiarity appears in a smaller frame.

b) The accent added by the Editor to the first note of the theme, has been placed there solely to guard the player as much as possible against the fault (which is inborn in us unrythmical Germans) not to properly accentuate up-beats, and, thereby, blurring the most characteristic moment of a phrase.

2.

f dim. *f dim.* *p* *ten.* *f*

4 4 3 3 2 3 2 3 2 2 3

1. 2.

dim. *p* *p* *poco slentando* *a tempo*

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

mf

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

leggermente staccato

cresc. *dim.* *p* a)

a) Da das Original fast gar keine Nüancen-Bezeichnung enthält, und es sicherlich nicht die Absicht des Tondichters gewesen ist, den Spieler zu einem schatten- und lichtlosen Vortrage zu veranlassen, so hat es sich der Herausgeber gestattet, durch seinen persönlichen Auffassungsmodus die nöthige Ergänzung zu liefern, welcher er, wie schon des Öfteren versichert worden ist, keine objective Unfehlbarkeit beimisst.

a) Inasmuch as the Original contains scarcely any marks of shading, and it was surely not the tone-poet's intention to lead the player to a delivery without light and shade, the Editor has allowed himself, through his personal system of conception, to supplement the necessary "shading-marks," to which, as he has often attested, he ascribes no objective infallibility.

staccato

sp *cresc.* *f*

p *cresc.* *f*

f *p* *sempre dim.* *pp*

Andante con moto. M.M. ♩ = 120.

Nº 2.

a) *p* *espr.* *pp*

b)

cresc.

pp *cresc.*

a) Die Oberstimme is sangbar zu spielen und darf deshalb der Werth des ersten Achtels selbst bis zur Dauer eines Viertels verlängert werden:



b) Die sonst im Allgemeinen sehr begründete Regel, beim Spiel mit überkreuzten Händen den Gebrauch des Daumens nach Möglichkeit zu vermeiden, erleidet hier insofern eine Ausnahme, als die Ausführung der betreffenden Figur mit den Mittelfingern rhythmische Unsicherheit erzeugen könnte.

a) The upper voice should be played songfully and hence the value of the first eighth note may be lengthened even to the duration of a quarter-note:



b) The rule, generally well-grounded, to avoid as much as possible the use of the thumb, when playing with the hands crossed, undergoes here an exception, in so far as the execution of the figure concerned with the middle fingers might produce rhythmical uncertainty.

grazioso

dimin. e ritard. - - - - - *a tempo*

pp *p* *cresc.* *dimin.*

pp *pp semplice*

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

a) Um Abwechslung in den Vortrag zu bringen — was bei der Kürze des Stückes übrigens nicht gerade Noth thut, kann die Figur von hier ab nach Analogie desselben Motivs in Op. 1 No. 3 (vgl. Anm. a.) zu Seite 1) folgendermaassen phrasirt werden:

a) For introducing variety into the delivery — which, however, with so short a piece is not exactly necessary, the figure can, from here on, after the analogy of the same motive in Op. 1, No. 3 (see Remark (a), p. 1), be phrased as follows:

à l'Allemande. M.M. ♩ = 96.

N^o 3.

a) Einige Beethoven-Ausleger, z. B. Herr v. Lenz betrachten dies Stück wegen seiner Überschrift „à l'Allemande“ als einen Vorläufer des berühmten Intermezzo alla tedesca im grossen B dur-Quartett, Op. 130. Dieser Behauptung ist um so weniger beizupflichten, als die Skizze dieser Bagatelle aus dem Jahre 1804 stammt, der erwähnte Quartettsatz übrigens das etwas langsamere Tempo des sogenannten „Ländlers“ (Schleifers) verlangt, während die Bewegung des vorliegenden Stückes augenscheinlich die jenes „Presto alla tedesca“ ist, wie sie sich dem ersten Satze der Sonatine G dur Op. 79 vorgezeichnet findet. „Alla Tedesca“ bezieht sich auf den walzerartigen Rhythmus und lässt Tempovarietäten zu.

b) Mit unserer den ersten beiden Noten der thematischen Figur beigelegten Bindung wollen wir die übrigen Noten nicht eben als im Staccato auszuführende erste entgegenzusetzen. Das kurz und sehr markirt zu spielende Auftaktsachtel verlangt die Bindung der darauf folgenden ersten Sechzehnteile, deren übrige *non legato* gespielt werden mögen, soweit die rasche Bewegung es der individuellen Fingerfertigkeit gestattet.

c) Bei der Repetition dieses wie bei der des folgenden Theiles empfiehlt der Herausgeber *piano* anstatt *forte* zu spielen, eine, wenn man will, wohlfeile, hier aber passend anzubringende Abwechslung.

a) Some BEETHOVEN-interpreters, e. g., Herr v. LENZ, regard this piece, because of its heading “à l'Allemande” as a forerunner of the celebrated “Intermezzo alla tedesca” in the grand B-flat-major quartet, Op. 130. This assertion is all the less to be assented to, for the reason that the sketch of this Bagatelle originates from the year 1804, moreover, the quartet-movement mentioned requires the somewhat slower tempo of the so-called “Ländler” (slide), whereas the movement of the present piece is evidently that of that “presto alla tedesca” as it is found prefixed to the first movement of the Sonatina in G-major, Op. 79. “Alla tedesca” refers to the waltz-like rhythm, and admits varieties of tempo.

*) Name of a dance popular among the Styrian peasants. (Translator.)

b) By our slur, added to the first two notes of the thematic figure, we do not wish to have the remaining notes played staccato. The arsis-eighth-note, in order to be played short and very marcato, requires the legato of the succeeding first 16th-notes, of which the remaining ones may be played non legato, so far as the rapid movement allows to the individual dexterity of finger.

c) At the repetition of this, as also at that of the following part, the Editor recommends playing piano, instead of forte, as, so to say, cheap, but here appropriately applicable means of variety.

Coda.

f *p a)*

cresc. *marcato*

e più f *ff*

Andante cantabile. M.M. ♩ = 96.

№ 4.

b) *dolce espr.* *ligato* *cresc.* *mf* *dimin.* *tr*

a) Der Spieler achte auf verständliche Wiedergabe der folgenden Periodengruppe. Die erste hat vier Takte, hierauf folgen zwei von je zwei Takten: die Cadenz wird „strettirt.“

b) Dieses Stück gehört zu den wenigen, welche ganz streng nach dem Metronom gespielt werden müssen, dabei natürlich sehr zart und duftig. Es ist das Ideal eines musikalischen Albumblattes.

a) The player should observe an intelligible rendering of the following period-group. The first period has four measures, hereupon follow two periods of two measures each: the cadenza is treated in "stretta."

b) This piece belongs to the few which must be played quite strictly according to the metronome; at the same time, of course, very tenderly and poetically. It is the ideal of a musical album-leaf.

grazioso
1 4 3 2 3 2 3 2 4 3 2 3 2 3 1 4 3 2 *simile*
cresc.
sf sf sfp

dimin.
p semplice
sf sfp

Risoluto. M.M. ♩ = 80.

No. 5.

sempre forte e staccato
tr
sf sfp

simile
tr
sf sfp

a) Grundbedingung zu korrekter Ausführung dieses Stückes ist strenge Beobachtung der alten — leider vielfach in Vergessenheit gerathenen Vorschrift, alle Verzierungen (Vorschläge, Pralltriller, Schleifer, u.s.w.) zu den auf den bezüglichen Takttheil treffenden anderen Stimmen einzu- theilen, sie niemals den vorhergehenden Noten anzuheften.

Demnach spiele man nicht: u.s.w. son-

dern *eigentlich* Ferner ist zu be-

merken, dass der Punkt nach dem ersten und vierten Achtel des Taktes nicht die Bedeutung hat, den Finger bis zur nächsten Note auf der betreffenden Taste ver- weilen zu lassen; das punktirte Achtel soll nur durch den Accent als ein schwerer Takttheil charakterisirt werden und muss deshalb beinahe ebenso scharf abgestossen wer- den, als ob statt des Punktes eine Sechzehntelpause gesetzt wäre. Die meisten der älteren „Giguen“, welcher Gattung die- ser punktirte Rhythmus im $\frac{6}{8}$ Takte eigenthümlich ist, ver- langen eine ähnliche Ausführung. Man vergleiche übrigens den ersten Satz der siebenten Sinfonie. In der Begleitung ist das trochäische Metrum — — — streng festzuhalten.

b) Dieser Triller ist einfach als Schneller zu behandeln: und verlangt nur die erste No- te einen Accent.

a) A fundamental condition of the correct execution of this piece is the strict observation of the old pre- scription — unfortunately fallen in many ways in oblivion, to distribute all embellishments (appoggiaturas, transient shakes, slurs, etc.) among the other voices falling upon the metrical part concerned, never to attach them to the pre- ceding notes. Hence one should not play:

but *It is to be re-*

marked, furthermore, that the dot after the first and fourth eighth-notes of the measure, has not the signification to let the finger stay upon the key concerned till the next note: the dotted eighth-note is only to be characterized, through the accent, as a weighty part of the measure, and, hence, should be detached almost as sharply as if there were a 16th-note instead of the dot. Most of the older “jigs,” to which species this dotted rhythmical measure in $\frac{6}{8}$ time is peculiar, require a similar execution. Compare, moreover, the first movement of the seventh symphony. In the accompaniment, the trochaic metre — — — should be firmly adhered to.

b) This trill is to be treated simply as tran- sient shake: and the first note only requires an accent.

2. *tr.* *ten.* *tr.* *ten.*

a)

tr. *tr.* *tr.* *tr.*

b)

2. *tr.* *tr.* *tr.* *tr.* *tr.* *tr.*

c)

più f *ff* *meno f* *più f*

ten. *tr.* *tr.* *tr.* *tr.* *tr.*



sf *sempre cresc. e stringendo* *sf* *ff*

Nº 6. *Andante. M.M. ♩ = 69.*


espr. *espr.*

quasi Cadenza (non troppo presto)

leggiermente

a) Ausführung dieses Schleifers:  nicht mit Accentuirung der ersten, sondern der dritten Note.
Execution of this slide:  not accentuating the first, but the third note.

b) Der Fingersatz in der linken Hand ist wohl zu beachten.
The fingering in the left hand should be well observed.

c) Gestattet es die Fertigkeit des Spielers, so kann hier und da der „Schneller“ verdoppelt werden, z. B. 
If the skill of the player permits it, the “transient shake” may here and there be doubled, e. g.

Allegretto. Leichtlich vorzutragen. M.M. ♩ = 92.

a) *leggiemente*


cresc.


mf molto leggiemente
dim.
p

poco cresc.
mf

un poco ritard.
a tempo
f
p

mf
più f ten.
cresc.
ten.

a) Der Herausgeber accentuirt folgendermaassen:  wodurch der Gefahr, rhythmisch unverständlich oder monoton zu werden, vorgebeugt werden kann Ein Nichtmarkiren des ersten Auftaktes würde die ganze Phrase in das Triviale herabziehen, eine unterschiedslose Fortsetzung dieses Accentes den Zuhörer über Stellung von Arsis und Thesis verwirren.

b) The Editor accents as follows:  whereby the danger of becoming rhythmically unintelligible or monotonous can be prevented. Not to accent the first up-beat would degrade the whole phrase into triviality: a continuation of this accent without distinction, would confuse the hearer as to the position of arsis and thesis.

Lo stesso tempo. (Dieselbe Bewegung.)

The musical score is written for piano and consists of seven systems of staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piece begins with the instruction "stringendo il tempo" and a dynamic marking of "ff". The first system includes fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and slurs. The second system features a "ten." marking. The third system includes "mf", "dim.", and "p" markings. The fourth system has "un poco ritardando" and "a tempo" markings, along with "mf", "p", and "ten." dynamics. The fifth system includes "tr" (trills) and "mf" dynamics. The sixth system features "marc." (marcato) and "tr" markings. The seventh system begins with "dimin." and "pp" dynamics. The score concludes with a final cadence.

a) Eine kleine Schwierigkeit, der nicht ausgewichen werden kann, die deshalb überwunden werden muss, bietet die linke Hand, deren Grundton d im letzten Achtel dieses Taktes, um nicht mit der Melodie der rechten Hand zu collidiren, loszulassen, sofort darauf aber aufs Neue stumm anzuschlagen ist.
 b) Dieser Triller verlangt einen Nachschlag (wie die späteren), ist also als Quintole zu spielen.

a) A slight difficulty which cannot be avoided, and must, therefore, be overcome, is offered by the left hand. The fundamental tone d in the last eighth-note of this measure must be abandoned, in order not to collide with the melody of the right hand, but must immediately thereafter be struck again, silently (dumb).
 b) This trill requires a turn (as do the later ones), hence should be played as a quintuplet.

Tranquillo. M.M. ♩ = 88.

Nº 7.

a) Über das Tempo dieses Stückes—im Original fehlt die nähere Bezeichnung desselben—haben die beiden letzten Takte zu entscheiden, da sie die rascheste Bewegung enthalten. Letztere—Zweiunddreissigstel—geben zugleich das Maass der Trillerbewegung. Demnach, wie bereits des Öfteren erörtert worden ist:



d. h. unhörbare Unterbrechung des Trillers beim Eintritt jeder neuen Note der melodieführenden Stimme.

b) Die Unterstimmen—das Motiv—sind stärker zu spielen, als die begleitende Oberstimme.

c) Die Verkleinerung des Themas muss vorbereitet werden, die verdoppelte Bewegung würde ohne ein *accelerando* in den vorhergehenden Takten unschön und holprig klingen. Der improvisationsartige Charakter des ganzen Orgelpunktes rechtfertigt die Anwendung des sogenannten *tempo rubato*, indem es zugleich dessen Modus anzeigt. Es versteht sich, dass die Sechzehnteile selbst im Grundtempo des Stückes auszuführen sind: das *accelerando* soll nur den Übergang aus der Achtelbewegung insinui- ren helfen.

a) As to the tempo of this piece—in the Original a more exact direction is lacking—the last two measures must decide, as they contain the quickest motion. The last—32d-notes—indicate at the same time the time of the trill-motion. Therefore, as has already been explained several times:



i. e., inaudible interruption of the trill at the entrance of every new note of the melody-carrying voice.

b) The lower voices—the motive—should be played louder than the accompanying upper voice.

c) The diminution of the theme should be prepared; the doubled movement would, without an *accelerando* in the preceding measures, sound ugly and uneven. The improvisation-like character of the entire organ-point, justifies the application of the so-called *tempo rubato*, as it at the same time indicates its mode. Of course, the 16th-notes themselves should be executed in the fundamental tempo of the piece: the *accelerando* is simply intended to insinuate the transition from the eighth-note movement.

Moderato cantabile. M.M. ♩ = 96.

a) **Nº 8.** *molto legato* *cresc.*

b) *mf* *dimin.* *pp* *p* *poco cresc.* *p cresc.*

c) *p* *mf* *p* *cresc.* *m.s. dim.* *p*

a) An dieser sehr merkwürdigen und interessanten Skizze—mehr für Streichinstrumente als für Klavier gedacht—ist für Erkenntniß der Eigenthümlichkeiten des Styles der letzten Quartette viel zu lernen. Man studiere die überaus sensitive Stimmenführung im einzelnsten Detail und suche schliesslich im Zusammenspiel den Gesetzen des Wohlklangs möglichst Rechnung zu tragen. In letzterer Beziehung ist namentlich im viert- und drittletzten Takte darauf zu achten, dass die aufsteigende Terzenscala der linken Hand sich durch so glatten Fluss auszeichne, dass die stellenweisen Härten im Zusammen treffen mit der Oberstimme möglichst spurlos vorübergleiten.

b) Das unerwartete Auftreten von B dur muss eine geisterhaft verklärte Färbung erhalten: *pianissimo* mit Aufhebung der Dämpfung.

c) Das eingestrichene „d“ übernehme die linke Hand, wie wir ihr schon im drittletzten Takte die Fortsetzung des Terzenganges zugetheilt haben.

a) From this very remarkable and interesting sketch—conceived more for string-instruments than for the pianoforte—much can be learned for the conception of the peculiarities of the style of the last quartets. One should study the exceedingly sensitive leading of the voices in the smallest details, and, finally should try in playing with both hands to conform as much as possible with the laws of euphony. With regard to the latter, particular care should be taken in the fourth and third measures before the last, that the ascending scale of thirds in the left hand be distinguished by so smooth a flow, that the periodical harshnesses in collision with the upper voice pass by with being noticed as little as possible.

b) The unexpected entrance of B-flat major should receive a heavenly glorious coloring; a pianissimo with using the damper pedal.

c) The once-lined “d” should be played by the left hand, to which we have assigned in the third last bar, the continuation of the passage of thirds.

Vivace moderato.

a)
Nº 9.

Allegramente.

b)
Nº 10.


Andante ma non troppo. M.M. ♩ = 92.

Nº 11.

a) Für diesen kleinen Walzer scheint uns eine Metronomisierung überflüssig zu sein.
The metronome marks seem to us superfluous for this little waltz.

b) Tempo nach Belieben.
Tempo ad libitum.

a) Es liegt die Versuchung nahe, den Gang des Basses corrigiren zu wollen: nämlich im zweiten Viertel, anstatt nochmals es, „d“ nehmen zu wollen, ebenso die andere, im nächsten Takte nur „c“ anzuschlagen und die übrigen Töne anzubinden. Der Herausgeber selbst hat vormals diese Neigung verspürt, ist aber davon zurückgekommen. Es liegt keine etwaige Flüchtigkeit in der Beethovenischen Aufzeichnung, und wen der äussere Klang nicht befriedigen sollte, hat den Grund davon lediglich in seinem derzeitigen Mangel an Anschlagsfeinheit zu suchen.


b) Man studiere zuvörderst so: 

und vergleiche die ähnlichen Figuren im Klavierpart des Es dur-Trio's Op. 70 No 2 (Introduction-Finale).

c) Diese Stelle muss sehr schön gespielt werden: die Oberstimme im hellsten (vollsten) *piano*, die Begleitung so leicht und durchsichtig als möglich. Pedalgebrauch wird statthaft und von günstiger Wirkung sein können, vorausgesetzt, dass er die Achtel des Basses nicht zu Vierteln verwandelt.

d) Nachschläge zu den beiden Trillern scheinen uns nothwendig zu sein: der zur Unterstimme darf chromatisch (fis), der zur Oberstimme muss natürlich diatonisch (e) sein.

a) One is strongly tempted to correct the progression of the bass: i. e., in the second quarter note to take "d" instead of "e-flat" again; likewise in the next measure to strike only "c," and to tie the other tones. The Editor himself formerly felt this inclination, but has given it up. There is no carelessness in BEETHOVEN'S notation, and if any one should not be satisfied with the external sound, must look for the reason of it solely in his deficiency of delicacy of touch.

b) We should study first of all thus: 

comparing the similar figures in the pianoforte-part of the E-flat major Trio, Op. 70, No. 2 (introduction-finale).

c) This place must be played very beautifully: the upper voice in the clearest (fullest) *piano*, the accompaniment as light and transparent as possible. The use of the pedal is allowable, and will have a most favorable effect, provided that it does not change the eighth-notes of the bass into quarter-notes.

d) Turns to both trills seem to us necessary: that to the lower voice may be chromatic (f-sharp), that to the upper voice must of course be diatonic (e).

33 Veränderungen

über einen Walzer von A. Diabelli
für das Pianoforte
von
L. van BEETHOVEN.^{a)}
Op. 120.

Vivace. (M.M. $\text{♩} = 80$.)

TEMA. b)

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

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

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

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

33 Variations

on a Waltz by A. Diabelli
for the Pianoforte
by
L. van BEETHOVEN.^{a)}
Op. 120.

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

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

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

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