

SALIERI

26 Variationen
über die Aria »La Follia di Spagna«
für Orchester

26 Variations
on the Aria »La Follia di Spagna«
for Orchestra

Urtext
Herausgegeben von / Edited by
John L. Snyder

Partitur / Score



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA11920

INHALT / CONTENTS

Introduction	III
Einleitung	IX
Ventisei variazioni sull'aria detta »La Follia di Spagna«	1
Critical Report	50

ORCHESTRA

Flauto I, II, Oboe I, II, Clarinetto I, II, Fagotto I, II;
Corno I, II, Tromba I, II, Trombone I, II, III;
Timpani in A, D (ossia in A, C, D, F), Gran Tamburo; Arpa;
Archi

Aufführungsdauer / Duration: ca. 20 min.

Zu vorliegender Ausgabe ist das
Aufführungsmaterial (BA11920) erhältlich.
The complete performance material (BA11920)
is also available for this work.

INTRODUCTION

"In the course of 1815, [...] Salieri composed a highly original work: the Variations for orchestra on the theme *La Follia di Spagna*."¹ In choosing *La Follia* as his theme, Salieri joined a long line of composers that already included Arcangelo Corelli and Carl Philipp Emanuel Bach and would later add Franz Liszt and Sergei Rachmaninoff.² We may note that variation sets had previously appeared in orchestral music only as movements in symphonies and concertos by Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, and Ludwig van Beethoven, among others. In choosing to write for orchestra, therefore, Salieri was not only working in a field (instrumental music) that had long occupied a minor position in his œuvre, but he was also inventing a new genre: variations for orchestra. But this new genre would be firmly established only after a gap of almost sixty years, with Johannes Brahms' *Variations on a Theme by Haydn* op. 56a of 1873. Even so, the work is not unprecedented, as two earlier sets of variations are known: Johann Wilhelm Wilhelms van Nas' *12 Variationen über ein kleines Orchester* (1802), of which only the first variation is known, and an orchestral variation set by Joseph Haydn (1802), of which only the first variation is known. In this point we may consider

Pietro Alessandro Guglielmi's opera *La pastorella nobile* (Naples, 1788): for its Vienna performances of 1790, an aria "Va pure in buon' ora" from Francesco Bartolomeo Conti's *Don Chisciotte in Sierra Morena* (Vienna, 1719) was revised and inserted as "Va pure in malora" into Act II. This aria is in part a set of variations on *La Follia* – and Salieri, in his capacity as *Hofkapellmeister* and music director of the court theaters, was responsible for its revision and insertion into Guglielmi's *La pastorella nobile*.⁵ Eybler's orchestration of Corelli is another possible influence, as it incorporates some *concertante* features also found in Salieri's work.⁶

In creating his variations on *La Follia*, Salieri employed the constant-harmony principle rather than the melodic-harmonic technique then in vogue.⁷ He made few substitutions or alterations to the harmony of the theme, the most notable being the use of an augmented-sixth chord in Variation XXII (m. 360). He linked Variation II and III via continuous motion in the violas and ended Variazioni XXII (if the cut is observed), XXV and XXVI on dominant harmony, thus covering these seams. The theme and all variations are in D minor; the mode changes to D major only at the coda. Many of the variations are "character" or "epic" in nature: French overture (VIII), "learned style" (the canons IX and XXIII), pastorale (XXII), and especially *concertante*, featuring one or more instruments: harp (IV and XIV), flute and clarinet (VI), violin (IX, XV, XIX), woodwinds (XVII, XXI), and a mixed group (XXV). Salieri calls for an unusually large orchestra: the typical Classical ensemble (woodwinds, horns, trumpets and timpani in pairs, plus strings) augmented by three trombones, harp, and bass drum; this is further enhanced by the use of several "special

1 Vittorio Della Croce and Francesco Blanchetti, *Il caso Salieri* (Torino, 1994), p. 326. The title page of the *Ventisei Variazioni* bears the date December 1815.

2 Archangelo Corelli, *Sonata for Violin and Basso continuo* op. 5 no. 12 (1700); Carl Philipp Emanuel Bach, *12 Variationen über die Folie d'Espagne* Wq 118/9 or H. 263 (1778); Franz Liszt, *Rhapsodie espagnole* Searle 254 (1858); Sergei Rachmaninoff, *Variations on a Theme of Corelli* op. 42 (1931).

3 John A. Rice, "'La Folia' in Late Eighteenth- and Early Nineteenth-Century Vienna", in *Festschrift Otto Biba zum 60. Geburtstag*, ed. by Ingrid Fuchs (Tutzing, 2006), pp. 85–96; revised and expanded version of 8 October 2015 available online: <https://www.academia.edu/7023803/La_folia_in_Late_Eighteenth_and_Early_Nineteenth_Century_Vienna> (accessed 16 July 2026), pp. 8–9. Salieri and Eybler certainly knew each other: Salieri served as *Hofkapellmeister* 1778–1824; Eybler served as Vice-*Hofkapellmeister* from 1804 and succeeded Salieri in 1824; see Constanze Wimmer, "Die Hofmusikkapelle in Wien unter der Leitung von Antonio Salieri", *Studien zur Musikwissenschaft* 47 (1999), pp. 129–214, esp. pp. 170–71.

4 Rice, "'La Folia'" (2006, see footnote 3).

5 Rice, "'La Folia'" (2015, see footnote 3), pp. 3–5. See also Francesco Bartolomeo Conti, *Don Chisciotte in Sierra Morena*, facsimile with an introduction by Howard Mayer Brown (New York, 1982); "Va pure in buon' ora" is on pp. 135–61.

6 Rice, "'La Folia'" (2015, see footnote 3), pp. 8–9; see also John A. Rice, *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court, 1792–1807*, pp. 32, 302.

7 On variation techniques and taxonomies, see Elaine Sisman, art. "Variation" § 3, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second ed. (London, 2002), vol. 26, pp. 288f., also in *Grove Music Online* <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29050>> (accessed 16 July 2026); Kurt von Fischer, *Das Musikwerk. Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte* vol. 11, *Die Variation* (Köln, 1955), transl. as *Anthology of Music* vol. 11, "The Variation" (Köln, 1962), pp. 5–9; Robert U. Nelson, *The Technique of Variation: From Antonio de Cabezón to Max Reger* (Berkeley, 1948), pp. 3–27.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

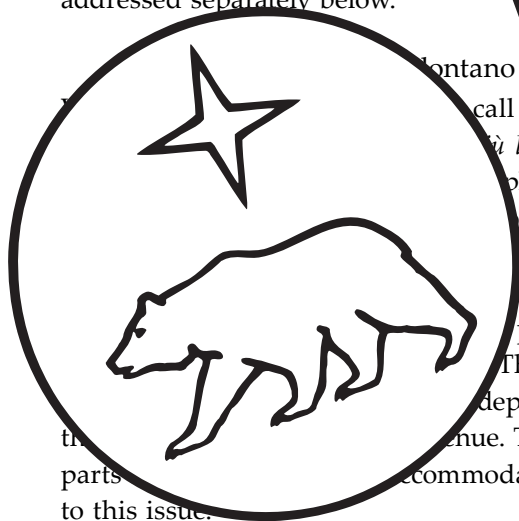


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

The Orchestra

Salieri's unusually large orchestration poses some additional questions for modern performance. First, were the woodwind parts doubled? His comment on the first page, "NB. La dop[pia] armonia suonerà soltanto nel forte" ("The doubled wind instruments play only in the *forte* passages") suggests so, and this is strengthened by the *solo* and *tutti* indications that appear occasionally in the woodwind parts. But these may also be understood as clarifying when a single line in that part is to be played *solo* or *a due*. Doubling the woodwind would imply a larger number of strings, which might then engender further issues of balance (for example, with the harp). And this in turn involves the nature of the instruments themselves: among the many differences with modern orchestras would have been wooden flutes, five-key clarinets, gut strings, and transition bows. The oboes and bassoons would have used softer reeds, a difference still to be found between European and American players. The special problems surrounding the clarinet and timpani will be addressed separately below.



Clarinets

In 1815, the clarinet was in transition: most players had reversed the mouthpiece, relocating the reed from its original position above to the now familiar position below; the five-key instrument had replaced the four-key clarinet of the 1760s, but its limitations would soon lead to the introduction of seven-key instruments. A thirteen-key instrument had already been developed (around 1810–12) but was not yet in common use.¹²

12 Albert Richard Rice, "A History of the Clarinet to 1820" (PhD diss., Claremont Graduate University, 1987), esp. pp. 272, 274–75. See also Gregory Barrett, "Development of the Clarinet" (Northern Illinois University, 1999), available online: <<https://www.niu.edu/gbarrett/resources/development.shtml>> (accessed 16 July 2026).

The five-key clarinet was limited in the number of tonalities that it could navigate facily, so instruments were made in a variety of keys (principally A, B-flat, and C) and players selected the best instrument for the situation, transposing as necessary.¹³ The written B-major arpeggios in *Variazione XIII* (mm. 210, 216, 218) are particularly awkward on a five-key clarinet in B-flat, and a player might consider changing to a C clarinet for that variation; similarly, the Coda will play better on an A clarinet.

Pitches Unavailable on Valveless Brass Instruments

As the (written) pitch *d'* is not in the C-clef series on (written) C and not available on the valveless trumpets and horns (in use, Salieri followed common convention and wrote *d'* even if that required large leaps; see e.g. trumpets, mm. 66–68, 323–24, and horns, mm. 103–4, where the impossibility of playing written *d'* results in the second horn playing written *c–d'–e'*). In such cases, the *Letter Octave* is supplied editorially.

Timpani

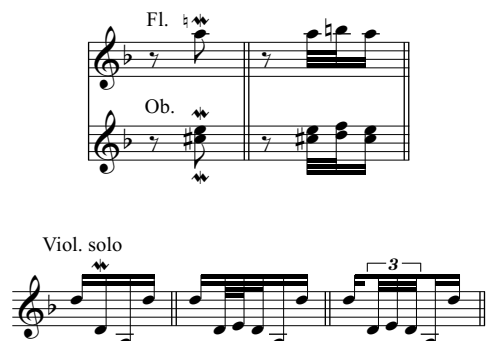
Salieri uses a pair of timpani tuned to *tr* (above) and *trina* (below), as was normal at that time. As was also common, the timpani play at times when they will clash with the prevailing harmony. This is particularly evident in *Variazioni V* (mm. 89–96), VI, and VII; in other places, the timpani are silent when the context suggests that they should play, such as in *Variazioni IV* (m. 68 etc.) and X (mm. 164, 166, 172, 174). In his operas, Salieri treated the timpani rather adventurously, using a third drum (*La secchia rapita*, 1772), requiring unusual tunings (C–G-flat, *La grotta di Trofonio*, 1785), and retuning drums during a scene (also in *La grotta di Trofonio*).¹⁴ In the edition, *ossias*, which require four drums tuned A–C–D–F, are provided in case performers wish to avoid the clashes or unexpected silences from the timpani.

13 Jean-Xavier Lefèvre, *Méthode de clarinette* (Paris, 1802; repr. Geneva, 1974), pp. 138–44; Johann Georg Heinrich Backofen, *Anweisung zur Klarinette nebst einer kurzen Abhandlung über das Bassett-Horn* (Leipzig, 1803; repr. Celle, 1986), pp. 34–35. I am indebted to Thomas Carroll for his insights into this matter.

14 David Charlton, "Salieri's Timpani," *The Musical Times* vol. 112, no. 1544 (October 1971): pp. 961f., here p. 961. Benjamin M. Korstvedt has considered the issue of the timpani clashing with the harmony in a paper, "Haydn's Deployment of Timpani and Rational Musical Experience", delivered at the American Musicological Society Annual Meeting, Washington, D.C., 29 October 2005; I am grateful to Prof. Korstvedt for sharing his unpublished paper.

Mordents

Variazioni II, XVII, and XIX, and the Coda involve the inverted mordent symbol ♯. In Variazioni II and XIX, these are to be understood literally, see Flutes/Oboes in b. 34 or Violino solo in b. 313:



But in Variazione XVII, Salieri writes a different ornament using grace notes, replaced in subsequent measures by the inverted mordent symbol, which now must be taken as a shorthand notation for this new ornament:



Again, for the affected measures (449–53), the implied accidentals are realized editorially, without brackets.

Slurs, Articulations, Dynamics

In this autograph score, Salieri was somewhat inconsistent in marking slurs and articulations. The Theme is written almost without slurs, even for the sixteenth notes; in Variazione I, the cellos and basses have the same melody, but with slurs indicated – hence the editorial slurs for the Theme. This raises a general question: was Salieri assuming that the winds would slur

certain, especially fast-moving, figures as a matter of course? Variazione VIII provides an example: should the woodwind echoes of the string figures be slurred, even though the strings are not? The edition indicates the possibility with a dashed slur at the first instance, followed by [*simile*]. Variazione XXVI presents a similar problem. In these and perhaps other instances the performers will need to make their own determinations.

Other articulation marks, particularly staccato, are often marked only at the first few occurrences; in the edition, the assumed continuations are marked with editorially supplied marks of *staccato*. While sometimes marked very precisely (as in Variazione VIII and the echo effect in Variazione XXVI), dynamics are often not indicated at all (as in the Tema and Variazioni II). Sforzando are in some passages also inconsistently marked and have been supplied editorially as needed.

Fermatas

With the exception of the Tema and Variazioni I and XI, each segment of the work ends with a fermata. In eleven cases the fermata is on a rest. Of the thirteen variations ending with a fermata, not in ten cases the note is on a strong beat or the last beat, and in three on an off-beat (Variazioni XI, XII, XXII). In Variazione XII, that is the last possible sixteenth note. Variazioni XI and XVII end with a stroke *col legno* and pizzicato, respectively, neither of which can be sustained. The question arises for the performers: should these final fermatas be understood as being placed on the final barline (and supplied for the Tema and Variazione I)? Should all final fermatas perhaps be interpreted as positioned on the barline? Variazioni XI, XVII, and XXI present special cases, which will be addressed separately below.

Diminished thirds G-sharp–B-flat

Neighbor tones above the fifth scale degree in the minor mode are typically semitones; those below are often chromatically altered to be semitones. Consecutive use results in a diminished third directly or in outline; the following passage from Mozart's Piano Sonata in A major K. 331, movement III, is a familiar example:



Salieri, however, consistently avoids the diminished third (in D minor, *G-sharp–B-flat*) by writing *B-natural* whenever *G-sharp* is to follow closely (e.g., mm. 226 (Harp), 234 (Harp), 274 (Flutes, Oboes, Bassoons). Interestingly, he uses *B-natural* in some instances where *G-sharp* is not involved, as in the mordents in m. 34 (Flute I). This is unusual but clearly intended by the composer.

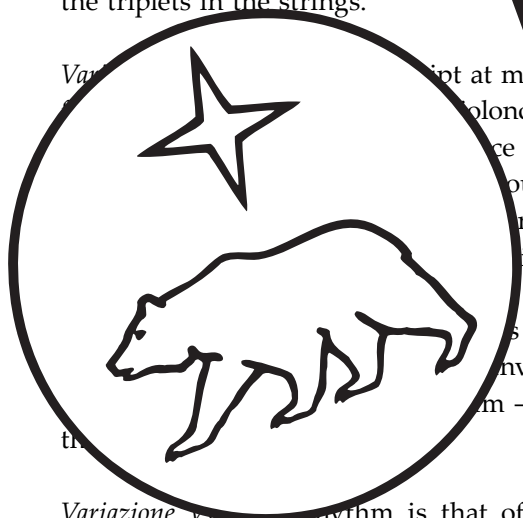
Individual Variations

Tema. As noted in the Critical Report, the rhythm of the melody in m. 4 has been changed to match subsequent statements. Most of the slurs are editorial.

Variatione II. Oboe II lacks mordents in mm. 38–39, but the omission is likely intentional, as adding mordents to these notes will result in parallel fifths or octaves with Flute I.

Variatione III. The question here is whether the winds should modify their rhythms, assimilating them to the triplets in the strings.

Variatione IV. The manuscript at m. 66, third staff (Violoncelli and Harpa) has a clef and the second measure should be notated, there is no clef; the first measure is either bass or tenor. It has been suggested that it should be a sup-
Variatione V. The rhythm is that of the polonaise but, as Rice suggests,¹⁵ this may be better understood as a Spanish dance – likely of the flamenco group or perhaps simply a stereotype – in keeping with the origins of *La Follia* itself, with the pizzicato and *col legno* strings evoking the guitar (and perhaps castanets). This in turn implies a livelier tempo than a polonaise. On the ending fermata, see the discussion of fermatas above.



Variatione VIII. Salieri was inconsistent in marking slurs on the *Nachschläge* and editorial slurs have been supplied. Whether the scales in thirty-second notes (e.g., m. 138) should be slurred is a question left to performers and will depend in part on the tempo chosen.

Variatione X. If the editorial (*ossia*) timpani part is played, the Violoncelli and Basso tacent for the entire variation.

Variatione XII. The question is whether to take the fermata literally and sustain the final sixteenth note or treat this as if the fermata were placed on the barline. Comparison with m. 336 (*Variatione XIV*) may help: in that case, Salieri has shortened the final note of the figure in the violin and placed the fermata on a rest. This might be taken to suggest that the fermata in m. 308 should be taken literally – that is, sustaining the final note in the Woodwinds. But Salieri's inconsistencies in notation leave open the possibility of understanding this measure in parallel with m. 336. (In the recording by Zoltán Peskó with the London Symphony Orchestra, *Variatione XII* is played with the fermata effectively moved to the barline.)



Variatione XIII. Depending on tempo, the winds (at least the clarinets) may need to articulate the sextuplets in pairs. More importantly, it will be necessary to decide whether to use the supplied timpani *ossia* or the original timpani part, treating it as an often-dissonant *ostinato*. In this regard, we should note that the horns and trumpets are written to agree with the harmony.

Variatione XV. Salieri's *ossia* should be considered in terms of stylistic consistency, as the primary solo is exceptionally virtuosic and may seem out of place in the context of the work. Also, at mm. 249 and 251, in the *ossia*, Salieri has written slashed grace notes, but these might perhaps be better understood as true *appoggiature*, to be played on the beat, as indicated in the performance suggestion in the score and part. (In the recording by Zoltán Peskó with the London Symphony Orchestra, the soloist, Richard Studt, plays the *ossia*, with short grace notes.)

15 Cf. Dechant's edition (see footnote 11), which also supplies trombone parts, though differently.

16 Rice, "La Folia" (2015, see footnote 3), p. 13. It is interesting to note that Tchaikovsky used the same rhythm in the "Spanish Dance" in *Swan Lake*.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

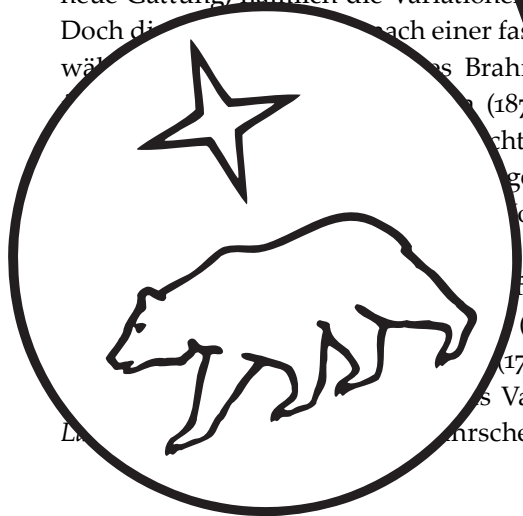


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

EINLEITUNG

„Im Laufe des Jahres 1815 [...] komponierte Salieri ein höchst originelles Werk, nämlich die Variationen für Orchester über das Thema *La Follia di Spagna*.“¹ Mit der Wahl von *La Follia* als Thema seiner Komposition reihte sich Salieri in einen großen Kreis von Komponisten ein, dem bereits Arcangelo Corelli und Carl Philipp Emanuel Bach angehörten und zu welchem sich später Franz Liszt und Sergei Rachmaninoff hinzugesellten.² Es sei angemerkt, dass Variationen zuvor lediglich als orchestrale Variationensätze in Sinfonien und Konzerten von Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven u. a. vertreten waren. Mit der Entscheidung für die Komposition eines ganzen Orchesterwerks bewegte sich Salieri daher nicht nur auf einem Gebiet (der Instrumentalmusik), das in seinem Œuvre lange Zeit eine untergeordnete Rolle gespielt hatte, sondern er begann auch eine neue Gattung, nämlich die Variationen für Orchester. Doch die Entscheidung nach einer fast sechzig Jahre



1 Vittorio Della Croce und Francesco Blanchetti, *Il caso Salieri*, Turin 1994, S. 326. Das Titelblatt der *Ventisei Variazioni* trägt als Datum Dezember 1815.

2 Archangelo Corelli, Sonate für Violine und Basso continuo op. 5 Nr. 12 (1700); Carl Philipp Emanuel Bach, *12 Variationen über die Folie d’Espagne* Wq 118/9 oder H. 263 (1778); Franz Liszt, *Rhapsodie espagnole* Searle 254 (1858); Sergei Rachmaninoff, *Variationen über ein Thema von Corelli* op. 42 (1931).

3 John A. Rice, „*La Folia* in Late Eighteenth- and Early Nineteenth-Century Vienna“, in: *Festschrift Otto Biba zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Ingrid Fuchs, Tutzing 2006, S. 85–96; die überarbeitete und erweiterte Fassung vom 8. Oktober 2015 ist online verfügbar: <https://www.academia.edu/7023803/La_folia_in_Late_Eighteenth_and_Early_Nineteenth_Century_Vienna> (abgerufen am 16. Juli 2026), S. 8–9. Salieri und Eybler kannten einander gewiss, denn Salieri war von 1778 bis 1824 als Hofkapellmeister und Eybler ab 1804 als Vize-Hofkapellmeister tätig; Letzterer trat 1824 die Nachfolge Salieris an; vgl. Constanze Wimmer, „Die Hofmusikpelle in Wien unter der Leitung von Antonio Salieri“, *Studien zur Musikwissenschaft* 47 (1999), S. 129–214, insbes. S. 170–171.

Die „Aria“ *La Folia* (spanisch) oder *La Follia* (italienisch) stammt aus der spanischen Tanzmusik der Spätrenaissance; da sie als Thema für zahlreiche Variationen-Vertonungen diente, war sie den Wiener Musikern und dem Publikum zu Salieris Zeiten bereits vertraut.⁴ Als Beispiel sei hier Pietro Alessandro Guglielmis Oper *La pastorella nobile* (Neapel 1788) genannt. Für deren Wiener Aufführungen 1790 wurde die Arie „*Va pure in buon’ ora*“ aus Francesco Bartolomeo Contis *Don Chisciotte in Sierra Morena* (Wien 1719) überarbeitet und als „*Va pure in mal’ ora*“ in den zweiten Akt integriert. Diese Arie ist zum Teil eine Variationen-Vertonung über *La Follia*, und Salieri war in seiner Eigenschaft als Hofkapellmeister und Musikdirektor der Hoftheater für ihre Überarbeitung und Einfügung in Guglielmis *La pastorella nobile* verantwortlich.⁵ Eyblers Orchesterumkehr von Corellis Werk ist ein weiterer möglicher Einfluss, da diese einige charakteristische Merkmale aufweist, welche auch in Salieris Werk zu finden sind.⁶

Bei der Komposition seiner Variationen über *La Folia* wandte Salieri das Prinzip der konstanten Harmoniefolge an, anstatt der damals beliebten Technik der Melodievariation über gleichbleibender Harmonik.⁷ Er nahm nur wenige Färbungen oder Änderungen an der Harmonik des Themas vor; am auffälligsten ist dabei die Verwendung eines übermäßigen Sextakkords in der Variazione XXII (Takt 360). Er verband die Variazioni II und III durch eine durchgehende Figur in den Bratschen und beendete die Variazioni XXII (sofern die Kürzung beachtet wird), XXV und XXVI auf der Dominante, wodurch jede dieser Variationen nahtlos mit der folgenden verknüpft wird. Das Thema und alle Variationen stehen in d-Moll; erst in der Coda

4 Rice, „*La Folia*“ (2006, s. Fußnote 3).

5 Rice, „*La Folia*“ (2015, s. Fußnote 3), S. 3–5. Siehe auch Francesco Bartolomeo Conti, *Don Chisciotte in Sierra Morena*, Faksimile mit einer Einleitung von Howard Mayer Brown, New York 1982; „*Va pure in buon’ ora*“ findet sich auf den Seiten 135–161.

6 Rice, „*La Folia*“ (2015, siehe Fußnote 3), S. 8–9; siehe auch John A. Rice, *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court, 1792–1807*, S. 32, 302.

7 Zu Variationstechniken und Taxonomien siehe Elaine Sisman, Artikel „Variation“, § 3, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Aufl., London 2002, Bd. 26, S. 288f., auch in *Grove Music Online* <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29050>> (abgerufen am 16. Juli 2026); Kurt von Fischer, *Das Musikwerk. Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte*, Bd. 11, *Die Variation*, Köln 1955; Robert U. Nelson, *The Technique of Variation: From Antonio de Cabezón to Max Reger*, Berkeley 1948, pp. 3–27.

wechselt die Tonart nach D-Dur. Etliche Variationen sind „Charakterstücke“ oder thematisch-stilistisch geprägt, wie etwa eine französische Ouvertüre (VIII), eine andere steht im „gelehrten Stil“ (die Kanons in XII und XXIII), auch eine Pastorale gibt es (XXII) und insbesondere *concertante*-Variationen. Dort rücken ein oder mehrere Instrumente in den Mittelpunkt des musikalischen Geschehens, wie etwa die Harfe (IV und XIV), Flöte und Klarinette (VI), Violine (IX, XV, XIX), Holzbläser (XVII, XXI) sowie eine gemischte Instrumentengruppe (XXV). Salieri schreibt ein ungewöhnlich großes Orchester vor; das typische klassische Ensemble (Holzblasinstrumente, Hörner, Trompeten und Pauken, dazu Streicher) wird ergänzt durch drei Posaunen, Harfe sowie eine Große Trommel; diese Besetzung wird durch den Einsatz mehrerer „Spezialeffekte“ noch verstärkt, wie etwa durch *col legno*-Spiel (VII), eine quasi-doppelchörige Komposition (XIII), ausgedehnte Triller (XVI) sowie ein Echo (XVII) *Colpo*.

Die einzige(n) bekannte(n) Aufführung(en) der Variationen über *La Follia di Spagna* in Wien fanden am 22. und 23. Dezember 1818 in Wien im Rahmen

der Wiener Tonkünstler-Societät statt, unter wessen Dirigat oder ob der geleitet wurde. Die Aufführung wurde von Wratzky (Sohn) und die Violinen von Katschirek geleitet.⁸ Das Werk schloss mit Chor (*das Lob der Musik*) ab, doch die Vokalchören; zudem ist in der ersten Ausgabe ein Anstoß für die Kompositionen Jahre zuvor gab.⁹ Della Croce behauptet, dass Salieri das Werk als „Störung für sich selbst und sozusagen für seine Freunde und Feinde zugeworfenen Fehdehandschuh komponierte [...]“. Man kann davon ausgehen, dass es für pädagogische Zwecke bestimmt war, vielleicht für die „Freunde der Musik“.¹⁰

8 „Concerte“, *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 1 (2. Januar 1819), Sp. 7; „Nachrichten“, *Allgemeine musikalische Zeitung* 5 (3. Februar 1819), Sp. 73; siehe auch C[arl] F[erdinand] Pohl, *Denkschrift aus Anlass des hundertjährigen Bestehens der Tonkünstler-Societät, im Jahre 1862 reorganisirt als „Haydn“*, Witwen- und Waisen-Versorgungs-Verein der Tonkünstler in Wien, Wien 1871, S. 70; siehe ferner in Rice, „La Follia“ (2015, s. Fußnote 3), S. 8–9. Es ist kein Programm überliefert.

9 Rice stellt hierzu eine Hypothese auf, siehe „La Follia“ (2015, s. Fußnote 3), S. 11–12.

10 Della Croce und Blanchetti, *Il caso Salieri* (s. Fußnote 1), S. 326. Mit „Freunde der Musik“ („Amici della Musica“) ist mit ziemlicher Sicherheit die 1812 in der österreichischen Hauptstadt gegründete Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gemeint, bei welcher Sa-

Notenausgaben von Pietro Spada, Hermann Dechant, Tiziano Duca sowie Alonso del Arte bescheren dem Werk in den letzten Jahrzehnten eine Renaissance; darüber hinaus gibt es Bearbeitungen für andere Besetzungen, darunter eine für Violine und Klavier von John Craton.¹¹ Die Variationen wurden mehrfach eingespielt:

Antonio Salieri: *Sinfonia veneziana, Sinfonia „Il giorno onomastico“, Variazioni Sull’Aria „La Follia di Spagna“*, London Symphony Orchestra, Zoltán Peskó (Leitung), s.l.: Itala, 1978 (70052); neu aufgelegt als *Orchestral Works*, (CBS Masterworks, New York 1982 (MT 37229).

Salieri: *The 26 Piano Concertos, Variazioni sulla „Follia di Spagna“, Les Horaces & Sémestre Overtures (World Premieres)*, Philharmonia Orchestra, Pietro Spada (Leitung), London 1999 (CD CA 955).

Contemporaries of Mozart: Antonio Salieri, Symphonies Overtures & Variations, London Mozart Players, Matthias Bamert (Leitung), Colchester, England 2001 (CHAN 9877).

La Folle Journée de Vienne: Beethoven et ses amis = Beethoven und seine Freunde, Edition Bataillon (nur Auszüge), Sinfonia [Veneziana], Venedig Bataillon (Regie), Péter Csáka (Leitung), s.l.: Arte France 2005.

Einige dieser Aufnahmen wurden mit anderen Begleitwerken neu aufgelegt; diese strittige Punkte und Fehler in den jeweiligen Editionen finden in ihnen ihren Niederschlag, welche wiederum auf die der Quelle inhärenten Probleme zurückzuführen sind.

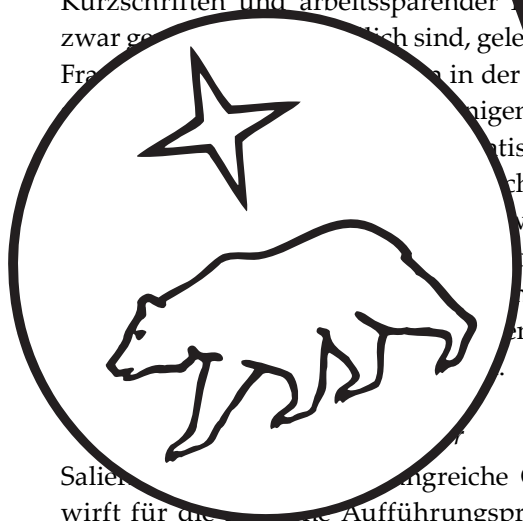
lieri (ebenso wie in der Tonkünstler-Societät) aktiv mitwirkte. Zu dieser Vereinigung gehörten ursprünglich ein Liebhaberorchester und ab 1817 ein „Conservatorium“. Siehe Theophil Antonicek, „Vienna“ § 4, sowie Mosco Carner und Rudolf Klein, „Vienna“ § 5 (iv, g), in: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Aufl., London 2000, Bd. 19, S. 723, 733; Otto Biba, „Wien III. Gesellschaft der Musikfreunde“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil Bd. 9, Sp. 2026–2027; C. F. Pohl, *Denkschrift* (s. Fußnote 8).

11 Antonio Salieri, XXVI *Variazioni sulla Follia di Spagna*, hrsg. von Pietro Spada, Rom 1978; Antonio Salieri, *Variazioni sopra Les Folies d’Espagne*, hrsg. von Hermann Dechant, Bonn 2006; Antonio Salieri, *Ventisei variazioni sull’aria „La Follia di Spagna“ per orchestra*, hrsg. von Tiziano Duca mit einem Vorwort von Michele Calella, Adliswil 2008; Antonio Salieri, *La Follia di Spagna. 26 Variations*, herausgegeben von Alonso del Arte (International Music Score Library Project (IMSLP) 2015), online verfügbar unter: <[https://imslp.org/wiki/26_Variations_on_‘La_follia_di_Spagna’_\(Salieri%2C_Antonio\)](https://imslp.org/wiki/26_Variations_on_‘La_follia_di_Spagna’_(Salieri%2C_Antonio))> (abgerufen am 16. Juli 2026); Antonio Salieri, *26 Variazioni sulla Follia di Spagna*, bearbeitet für Violine und Klavier von John Craton, Bedford/Indiana 2004. Von diesen Ausgaben bewältigt Ducas Ausgabe die zahlreichen Schwierigkeiten, die die autographe Partitur beinhaltet, noch am besten, sie erweist sich jedoch aufgrund ihres übergroßen Formats und der Nichtverfügbarkeit von Stimmen für eine Aufführung als unbrauchbar.

AUFFÜHRUNGSPRAKTISCHE HINWEISE

Salieris Notenschrift und die sich daraus ergebenden Probleme

Salieris autographe Partitur weist mehrere Probleme auf, die man beim Edieren von Musik aus dieser Zeit häufig antrifft, darunter insbesondere fehlende oder uneinheitlich gekennzeichnete Bindebögen und Dynamikangaben; diese wurden vom Herausgeber ergänzt und/oder im Kritischen Bericht besprochen, mit zusätzlichen nachstehenden Anmerkungen. Die Instrumente sind nicht in der dem modernen Standard entsprechenden Reihenfolge angegeben, vor allem jedoch bringt die ungewöhnlich große Besetzung des Orchesters ein weiteres Problem mit sich: Das Ensemble benötigt mehr Notensysteme als das Notenblatt aufweist, sodass die Notensysteme manchmal von einer Variation zur nächsten und in der Coda sogar von einem Takt zum nächsten neu zugewiesen werden. Die vorliegende Edition verwendet die heute übliche Partiturreihenfolge. Salieri bediente sich zudem häufiger Kurzschriften und arbeitssparender Abkürzungen, die zwar gewöhnlich sind, gelegentlich jedoch



Frei in der Regel im Kritischen Bericht in einigen Fällen in Fußnoten mit entsprechenden Punkten, die die Entscheidung zum Nachvollziehen der Probleme, die sich aus der Partitur ergibt, erläutern. In anderen Fällen, bei denen Fragen, die sich aus der Partitur ergeben, nicht im Kritischen Bericht, sondern in den Anmerkungen zu den einzelnen Fragen, die sich aus der Partitur ergeben, erläutert werden.

Salieris ungewöhnliche Orchestrierung wirft für die Aufführungspraxis einige zusätzliche Fragen auf. Zunächst einmal: Gab es Doppelungen bei den Holzbläsern? Die Anmerkung des Komponisten auf der ersten Seite, „NB. La dop[pia] armonia suonerà soltanto nel forte“ („Die gedoppelten Blasinstrumente spielen nur in den Forte-Passagen“), deutet darauf hin, und dies wird durch die gelegentlich in den Holzbläserstimmen auftretenden *Solo*- und *Tutti*-Angaben untermauert. Diese können jedoch auch als Verdeutlichung verstanden werden, wann eine einzelne Melodie in dieser Stimme *solo* oder *a due* gespielt werden soll. Eine Holzbläser-Doppelung würde eine größere Streicher-Besetzung erfordern, was wiederum weitere Probleme hinsichtlich der Klangbalance nach sich ziehen könnte (so etwa im Verhältnis zur Harfe). Und dies wiederum hängt mit der Bauweise

der Instrumente selbst zusammen: Zu den zahlreichen Unterschieden im Vergleich mit modernen Orchestern zählen Holzflöten, Klarinetten mit fünf Klappen, Darmsaiten und Übergangsbögen. Die Oboen und Fagotte verwendeten weichere Rohrblätter; dieser Unterschied ist auch heutzutage noch bei europäischen und amerikanischen Instrumentalisten festzustellen. Auf die spezifischen Probleme im Zusammenhang mit der Klarinette und den Pauken wird weiter unten gesondert eingegangen.

Die Violinen „in lontano“

Die Variazione XVIII sowie die Coda erfordern zwei Violinsoli, eines „in lontano“ und ein weiteres „più lontano“. Salieris Notenschrift gibt nicht an, wer diese spielen soll, sowohl der Kontraltmeister (dem in anderen Variationen Soli obliegen) oder der Stimmführer der zweiten Violinen? Vielleicht ein Geiger hinten in jeder Gruppe? Oder sollten zwei Geiger tatsächlich die Bühne verlassen und hinter der Bühne oder an anderen Stellen im Saal spielen? Diese Entscheidung bleibt den Lesern überlassen, sie hängt zum Teil von der Größe des Aufführungsortes ab. Die vorliegende Ausgabe sowie die Instrumentenstimmen sind so gestaltet, dass sie in dieser Hinsicht flexible Lösungen ermöglichen.

Klarinetten

1810 befand sich der Klarinettenbau im Wandel: Die meisten Spieler hatten das Mundstück umgedreht und das Rohrblatt von seiner ursprünglichen Position oben in die heute übliche untere Position verschoben; das Instrument mit fünf Klappen hatte die Vier-Klappen-Klarinette der 1760er Jahre abgelöst, doch deren klangliche Grenzen hatten bald die Einführung von Instrumenten mit sieben Klappen zur Folge.¹² Ein bereits um 1810–1812 entwickeltes Instrument mit dreizehn Klappen war aber noch nicht allgemein gebräuchlich. Die Fünf-Klappen-Klarinette war in der Anzahl der Tonarten, die sie mühelos bewältigen konnte, begrenzt, daher wurden Instrumente in verschiedenen Tonarten (hauptsächlich A-, B- und C-Klarinetten) hergestellt. Die Spieler wählten dann das für das jeweilige Musikstück am besten geeignete Instrument aus und transponierten bei Bedarf.¹³ Die notierten H-Dur-

12 Albert Richard Rice, „A History of the Clarinet to 1820“ (Diss., Claremont Graduate University 1987), insbes. S. 272, 274–275. Siehe auch Gregory Barrett, „Development of the Clarinet“ (Northern Illinois University 1999), online verfügbar unter: <<https://www.niu.edu/gbarrett/resources/development.shtml>> (abgerufen am 16. Juli 2026).

13 Jean-Xavier Lefèvre, *Méthode de clarinette*, Paris 1802; Neuauflage Genf 1974, S. 138–144; Johann Georg Heinrich Backofen, *An-*

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

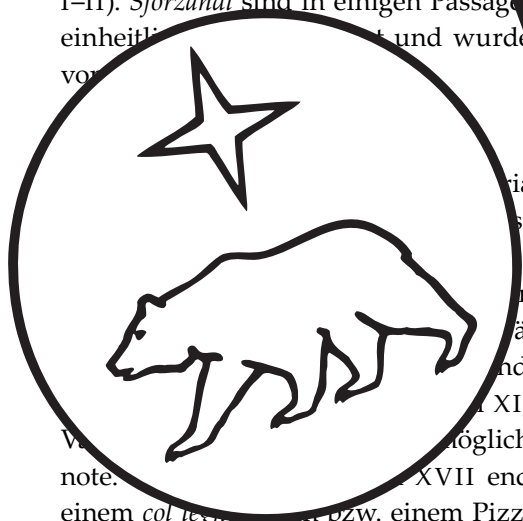


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

ber ergänzten Bindebögen im Thema. Dies wirft eine allgemeine Frage auf: Ging Salieri davon aus, dass die Bläser bestimmte, besonders schnelle Figuren selbstverständlich binden würden? *Variazione VIII* liefert ein Beispiel: Sollten die Holzbläser-Echos der Streicherfiguren Bindebögen tragen, auch wenn dies bei den Streichern nicht der Fall ist? Die Edition deutet diese Möglichkeit mit einem gestrichelten Bindebogen bei dem ersten Auftreten an, gefolgt von *[simile]*. *Variazione XXVI* weist ein ähnliches Problem auf. In diesen und vielleicht auch anderen Fällen müssen die Interpreten dann selbst entscheiden.

Andere Artikulationszeichen, insbesondere für ein Staccato, sind oft nur bei ihrem ersten, gelegentlichen Auftreten angegeben; in der vorliegenden Ausgabe sind die vermuteten Fortführungen mit vom Herausgeber hinzugefügten Zeichen oder *[simile]* gekennzeichnet. Während die Dynamik manchmal sehr präzise angegeben ist (wie in der *Variazione VIII* und bei den Echoeffekten in der *Variazione XV II*), fehlt sie andernorts gänzlich (wie im Tema und in den *Variationen I–II*). *Sforzandi* sind in einigen Passagen ebenfalls uneinheitlich notiert und wurden nach Bedarf von



Variatione I und *II* sind mit einer Fermate versehen. Von den Fermate über einer Note fallen auf eine Pause und in drei Fällen (*Variationen XI, XII, XVII*); in *Variatione XVII* enden jeweils mit einem *col legno* bzw. einem *Pizzicato*, die beide nicht ausgehalten werden können. Für die Interpreten stellt sich die Frage: Sind diese finalen Fermaten so zu verstehen, dass sie über dem Schlussstrich stehen (und für das Tema und die *Variazione I* ergänzt werden)? Sollten vielleicht alle Schlussfermaten als über dem finalen Taktstrich platziert verstanden werden? Die *Variationen XI, XVII und XXI* stellen Sonderfälle dar, auf welche im Folgenden separat eingegangen wird.

Verminderte Terzen Gis–B

Nachbartöne oberhalb der fünften Tonstufe in Moll sind in der Regel Halbtöne; die darunter stehenden Töne sind oft chromatisch alteriert zu Halbtönen. Bei aufeinanderfolgender Verwendung ergibt sich unmittelbar oder angedeutet eine verminderte Terz; die nach-

stehende Passage aus Mozarts Klaviersonate in A-Dur KV 331, 3. Satz, stellt ein bekanntes Beispiel dafür dar:



Salieri vermeidet jedoch konsequent die verminderte Terz (in d-Moll, *Gis–B*) indem er ein *H* notiert, wann immer unmittelbar darauf ein *Gis* folgt, so etwa in den Takten 226 (Harfe), 234 (Harfe) oder 274 (Flöten, Oboen, Fagotte). Interessanterweise verwendet er auch in einigen Fällen, in denen kein *H* vorliegt, wie beispielsweise bei den Mordenten in Takt 24 (Flöte I). Dies ist ungewiss, aber offensichtlich vom Komponisten so gewollt.

Zu einzelnen Variationen

Tema. Wie im Kritischen Bericht erwähnt wurde der Rhythmus der Melodie in Takt 1 geändert, um ihn an die nachfolgenden Sätze mit dem Wiederauftreten des Themas anzupassen. Die meisten Bindebögen stammen vom Herausgeber.

Variatione II. In der Oboe II fehlen in den Takten 38–39 die Mordente, doch diese Auffassung ist wahrscheinlich beschönigt, da das Hinzufügen von Mordenten zu diesen Noten parallele Quinten oder Oktaven mit der Flöte I zur Folge hätte.

Variatione III. Hier stellt sich die Frage, ob die Bläser ihren Rhythmus den Triolen der Streicher anpassen sollten.

Variatione IV. Bei Takt 66 in Salieris Handschrift, in der dritten Notenzeile von unten (zwischen den Violoncelli und der Harfe), steht eine Viertelnote im zweiten Zwischenraum auf dem zweiten Schlag. An dieser Stelle wären normalerweise die Posaunen notiert, doch es ist kein Instrument angegeben und es fehlt ein Notenschlüssel; die dort stehende Note ergäbe weder im Bass- noch im Tenorschlüssel musikalisch einen Sinn. Dennoch wurden vom Herausgeber für diese Variation Posaunenstimmen hinzugefügt, da es recht merkwürdig erscheint, dass diese *Tutti*-Variation zwar die gesamte Besetzung – mitsamt der Großen Trommel – einbezieht, die Posaunen hingegen nicht.¹⁵

¹⁵ Vgl. die Ausgabe Dechant (s. Fußnote 11), die ebenfalls Posaunenstimmen enthält, wenn auch anders gesetzt.

Variatione VII. Der Rhythmus entspricht dem einer Polonaise, doch wie Rice andeutet,¹⁶ lässt sich diese Variation vielleicht besser als spanischer, wahrscheinlich aus dem Bereich des Flamencos stammender Tanz deuten oder vielleicht auch einfach als Stereotyp, was mit den Ursprüngen von „La Folia“ selbst übereinstimmt, wobei die Streicher mit Pizzicati sowie *col legno*-Spiel an die Gitarre (und vielleicht auch an Kastagnetten) erinnern. Dies wiederum impliziert ein lebhafteres Tempo als bei einer Polonaise. Zur finalen Fermate siehe die obige Erörterung zu den Fermaten.

Variatione VIII. Salieri ging bei der Bezeichnung der Bindebögen über den Nachschlägen uneinheitlich vor, weshalb Bindebögen vom Herausgeber hinzugefügt wurden. Ob die Zweiunddreißigstel-Läufe (z. B. in Takt 138) mit Bindebögen versehen werden sollten, bleibt den Interpreten überlassen und hängt zum Teil vom gewählten Tempo ab.

Variatione X. Wird die vom Herausgeber hinzugefügte Paukenstimme (*ossia*) gespielt, schweigen die Violoncelli während der gesamten Variation.

Sich die Frage, ob man die letzte Sechzehnte Note an so vorzöge, als stünde auf dem Taktstrich. Ein Vergleich mit Variation XII kann hier hilfreich sein: In Variation XII ist die letzte Note der Figur in der ersten Taktgruppe mit einer Fermate überlitten (Pase). Es liegt nahe, dass die Fermate in Variation VII verstanden werden sollte, was die letzte Note der Holzbläser ausgeatmet. Doch Salieris Uneinheitlichkeit bei der Notation lässt die Möglichkeit offen, diesen Takt analog zu Takt 336 zu interpretieren. (In der Aufnahme von Zoltán Peskó mit dem London Symphony Orchestra wird die Variatione XII mit der tatsächlich auf den Taktstrich verschobenen Fermate gespielt.)



¹⁶ Rice, „La Folia“ (2015, s. Fußnote 3), S. 13. Von Interesse dürfte sein, dass Tschaikowski denselben Rhythmus im „Spanischen Tanz“ in seinem *Schwanensee* verwendet.

Variatione XIII. Je nach Tempo müssen die Bläser (zumindest die Klarinetten) die Sextolen möglicherweise in Zweiergruppen phrasiert artikulieren. Noch wichtiger ist die Entscheidung über die Verwendung der als *Ossia* angefügten oder aber der urschriftlichen Paukenstimme, sozusagen als häufig dissonantes Ostinato. In diesem Zusammenhang sei angemerkt, dass die Hörner- und Trompetenstimmen so komponiert sind, dass sie keine Dissonanzen erzeugen.

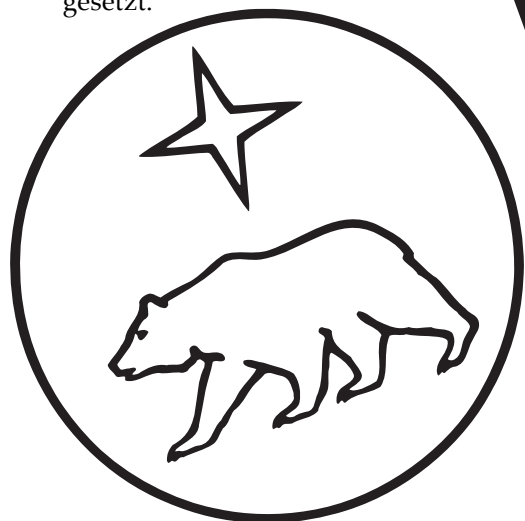
Variatione XV. Salieris *Ossia* sollte im Hinblick auf die stilistische Kohärenz betrachtet werden, da das ursprüngliche Solo äußerer Virtuosen virtuos auftritt und im Werkzusammenhang möglicherweise etwas fehl am Platz wirkt. Zudem hat Salieri in seiner *Ossia*-Passage (den Takt 249 und 251 durchgestrichene Vorschläge) nicht notiert; diese lassen sich jedoch möglicherweise eher als echte, auf den Schlag zu spielende Appoggiaturen interpretieren, wie in den Spielanweisungen in der Partitur sowie den Stimmen angegeben. (In der Aufnahme von Zoltán Peskó mit dem London Symphony Orchestra spielt der Solist Richard Rodney Bennett die *Ossia*-Passage mit kurzen Vorschlägen.)

Variatione XXII. Diese von Salieri in Gänze gestrichene Variation wurde dennoch in der vorliegenden Ausgabe berücksichtigt. Sie endet (Takt 352) weder mit einer Fermate noch mit einer Überleitung zur folgenden Variation; überdies schließen die Streicher mit einer halben Note, was etwas ungeschickt wirkt, da der Ausklang nicht zusammen mit dem Fagott erfolgt. Daher wurde in dieser Edition die Schlussnote der Streicher um eine Achtelnote gekürzt und über die sich daraus ergebende finale Achtelpause eine Fermate gesetzt.

Variatione XXVI. Auch hier müssen sich die Interpreten mit der Frage der Bindebögen bei schnellen Läufen auseinandersetzen. Noch problematischer ist die Tatsache, dass Salieri die Fagotte lediglich als „col Basso“ angegeben hat. Bei der Ausführung erklingen die Fagotte unisono mit den Violoncelli. In dieser Variation sind die Violoncelli und die Bässe jedoch auf getrennten Notenzeilen notiert, da die Bässe in jedem zweiten Takt pausieren. Es stellt sich daher die Frage, ob Salieris Anweisung wörtlich zu nehmen ist und die Fagotte nur mit den Bässen spielen oder ob sie sich auf die Basslinie bezieht und die Fagotte mit den Violoncelli spielen. Diese Entscheidung bleibt den Interpreten überlassen; die nur die Violoncelli verdoppelnden Noten erscheinen in Kleindruck.

ANMERKUNG DES HERAUSGEBERS

Die vorliegende Ausgabe basiert auf dem in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien unter der Signatur *Mus.Hs.4463* aufbewahrten autographen Manuskript, der einzig bekannten und überlieferten Quelle aus Salieris Lebzeiten. Ergänzungen und Emendationen durch den Herausgeber sind durch gestrichelte Linien (Gabeln, Binde- und Haltebögen) oder Klammern (Noten, Dynamikangaben usw.) gekennzeichnet. Vom Herausgeber hinzugefügte Akzidenzien stehen in der Regel in Klammern, mit Ausnahme von Vorschlagsnoten (die entsprechenden Stellen sind im Kritischen Bericht aufgeführt) sowie in Arpeggien. Salieri notierte längere Läufe und Arpeggien in der Regel ohne Wiederholung der Akzidenzien in allen Oktaven; in der vorliegenden Ausgabe wurden die notwendigen Akzidenzien kommentarlos ergänzt. Warnakzidenzien aus der Quelle wurden ohne Kennzeichnung beibehalten; vom Herausgeber hinzugefügte Warnakzidenzien sind in runden Klammern gesetzt.



DANKSAGUNG

Diese Edition wurde durch die Unterstützung von Institutionen sowie durch zahlreiche Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler ermöglicht, denen ich für ihre Beiträge meinen herzlichen Dank aussprechen möchte. John A. Rice (freiberuflich tätiger Musikwissenschaftler), Jane Shatkin Hettrick (Rider University) und Elena Biggi Parodi (Conservatorio Arrigo Boito da Parma) lieferten zahlreiche Informationen zu Quellen und Literatur. Benjamin Korstvedt (Clark University) stellte mir freundlicherweise seine unveröffentlichten Forschungsergebnisse zu Pauken in der Klaviersurverfügung. Folgende Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter diverser Institutionen konnten meine Anfragen umgehend und ausführlich beantworten: Julia Eckermann (Musiksammlung, Österreichische Nationalbibliothek, Wien); Spyridoula Mitsiou (Archiv, Bibliothek, Sammlungen, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien); Marieéta Kabečková (Nationalmuseum – Tschechisches Museum für Musik, Prag); Philipp Toman (Stadt Wien); Evelyn Szabo (Wiener Bibliothek im Rathaus, Wien); Alexander Kersch (Austrian Centre for Digital Humanities, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien); Alexander Köpcke, Matthew Dirst und insbesondere Thomas Carroll sei für ihre aufschlussreichen Anmerkungen in Gesprächen zu diversen Aspekten dieser Ausgabe gedankt.

John L. Snyder

(Übersetzung: Hilla Maria Heintz)

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Ventisei variazioni sull'aria detta »La Follia di Spagna«

[Tema]
Andante

Antonio Salieri

Flauti I II

Oboi I II

Clarineti in Sib I II

Fagotti I, II I II

Corni I, II in Fa I II

Trombe I, II in Re I II

Trombone I II

Trombone III

Timpani in A, D
ossia in A, C, D, F

Gran Tamburo

Arpa

Violoni e Bassi

dolce

[mp]

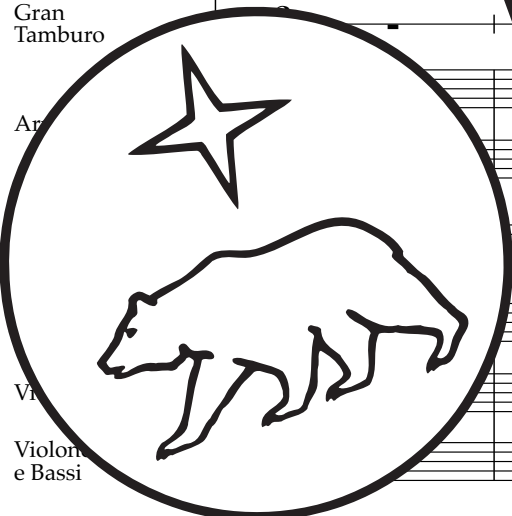
dolce

[mp]

Bärenreiter

Leseprobe

Sample page



Clar. (Sib) I II

Fag. I II

7

Clar. (Sib) I II

Fag. I II

12

17 Var. I con sordino

Viol. I

Viol. II

Vc. e B.

23

Viol. I

Viol. II

Vc. e B.

28

Viol. I

Viol. II

Vc. e B.

33 Var. II

Fl.

Viol.

Vc. e B.

36

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Fag. I

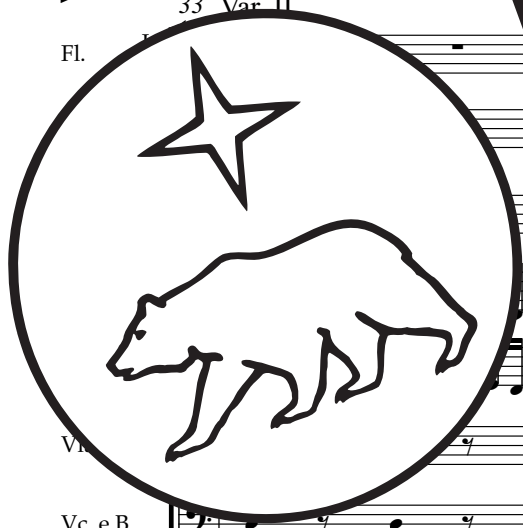
Fag. II

Viol. I

Viol. II

Vla.

Vc. e B.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

39

Fl. I II

Ob. I II

Fag. I II

Viol. I II

Vla.

Vc. e B.

42

Fl. I II

Ob. I II

Fag. I II

Vc.

45

Fl. I II

Ob. I II

Fag. I II

Viol. I II

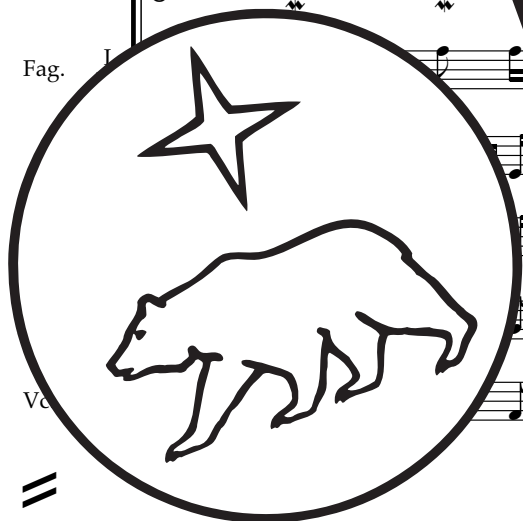
Vla.

Vc. e B.

via sordini

via sordini

arco [simile]



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

57

Fl. I II

Ob. I II

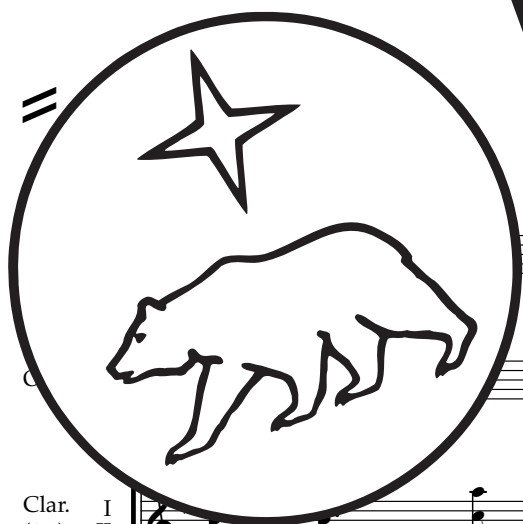
Clar. I (Sib) II

Fag. I II

Viol. I II

Vla.

Vc. e B.



Clar. I (Sib) II

Fag. I II

Viol. I II

Vla.

Vc. e B.

65 Var. IV

Fl. I II

Ob. I II

Clar. (Sib) I II

Fag. I II

Cor. (Fa) I II

Tr. (Re) I II

Tbn. I II

Tbn. III

Arp.

Viol. I II

Vla.

Vc.

B.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

*) Trombones: see Introduction. / Posaunen: Siehe Einleitung.

*) Trombones: see Introduction. / Posaunen: Siehe Einleitung.

69

Fl. I II

Ob. I II

Clar. I II
(Sib)

Fag. I II

Cor. I II
(Fa)

Tr. I II
(Re)

Tbn. I II

Tbn. III

Tim
os

Arpa

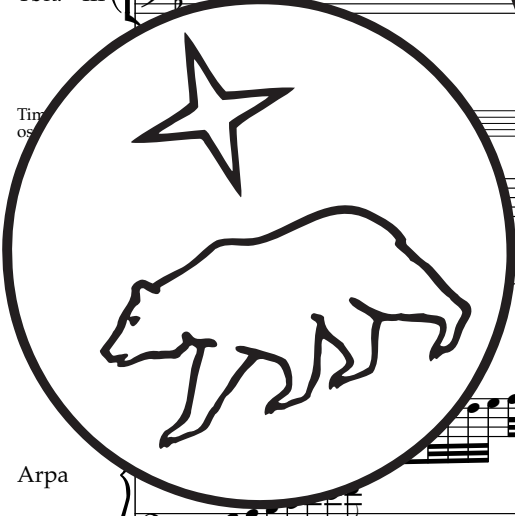
Viol. I II

Vla.

Vc.

B.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

77

Fl. I II

Ob. I II

Clar. I II
(Sib)

Fag. I II

Cor. I II
(Fa)

Tr. I II
(Re)

Tbn. I II

Tbn. III

Timpani

Arpa

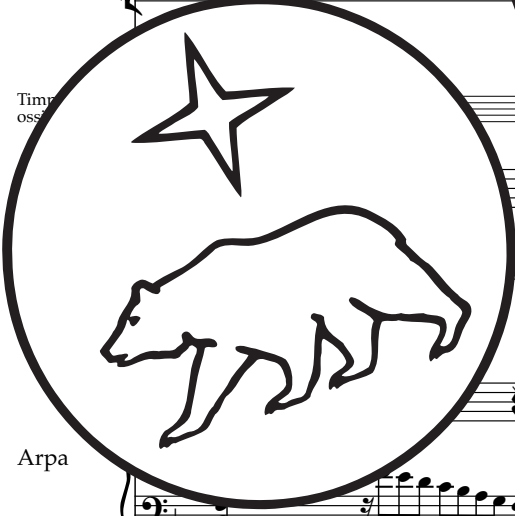
Viol. I II

Vla.

Vc.

B.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



**Bärenreiter
Leseprobe
Sample page**

Tr. (Re)

Timp. ossia

Timp.

I

Viol.

II

Vla.

Vc. e B.

Andante

97 solo

Fl. I II [p] a 2 [f]

Ob. I II [f]

Clar. (Sib) I II solo [p] [a 2]

Fag. I II [p] [f] [a 2]

Cor. (Fa) I II [f]

Tr. (Re) I II [f]

Timp. ossia [f]

Timp. [f]

Viol. I II [p] [f]

Vla. [f]

Clar. (Sib) I II [f]

Fag. I II [f]

Cor. (Fa) I II [f]

Tr. (Re) I II [f]

Timp. ossia [f]

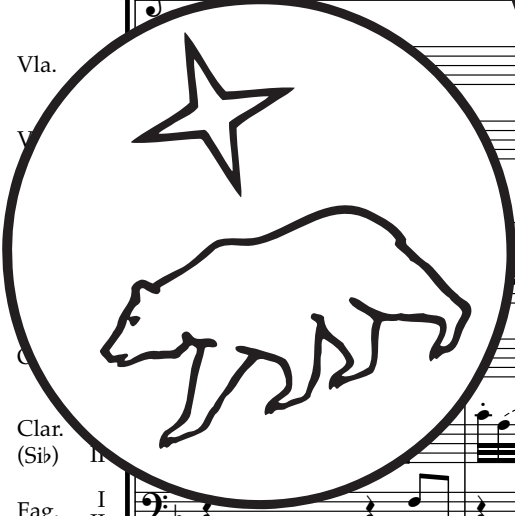
Timp. [f]

Viol. I II [p] [f]

Vla. [f]

Vc. e B. [f]

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Var. VII
Allegretto

113 col legno

Viol. I [p]

Viol. II [p]

Vla. [p]

Vc. e B. pizz. [p]

118

Viol. I

Viol. II

Vla.

Vc. e B.

123

Viol. I

Viol. II

Vla.

Vc. e B.

Var. VIII

Un poco adagio e maestoso

129

Fl. I II

Ob. I II

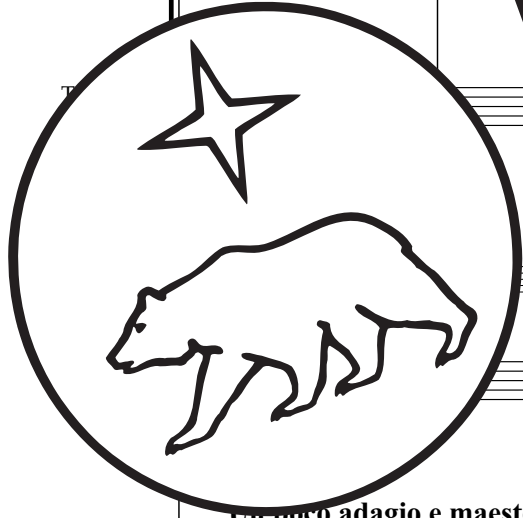
Clar. (Sib) I II

Fag. I II

Cor. (Fa) I II

Trombe I II

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Un poco adagio e maestoso

[modo ordinario]

Viol. I

Viol. II

Vla.

Vc. e B.

arco

f *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff*

135

Fl. I II

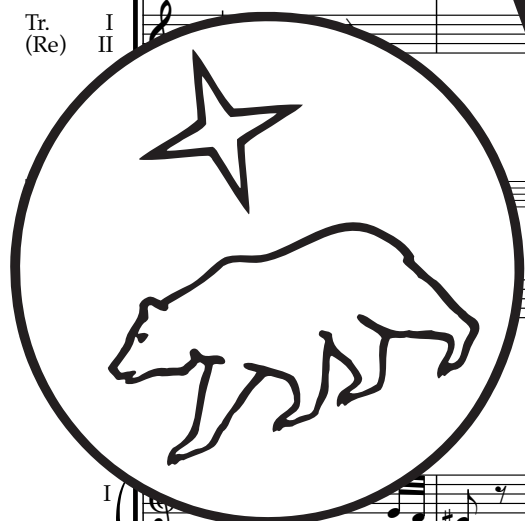
Ob. I II

Clar. (Sib) I II

Fag. I II

Cor. (Fa) I II

Tr. (Re) I II



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Viol. I

Viol. II

Vla.

Vc. e B.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Var. IX

Lo stesso tempo

145

Viol. solo

[f]

[gli altri]

pizz.

Viol. I

[mf]

pizz.

Viol. II

[mf]

pizz.

Vla.

[mf]

pizz.

Vc. e B.

[mf]

=

151

Viol. solo

Vc. e B.

=

157

Viol. solo

Viol. I

Viol. II

Vla.

Vc. e B.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

*) If Timpani ossia is played, Vc. and B. tacet for Var. X; see Introduction. / Bei Verwendung der ossia-Stimme für die Timpani gilt in Var. X für Vc. und B. tacet; siehe Einleitung.

Var. XI
Allegretto

177

Ob. I II *f*

Clar. (Sib) I II *f*

Fag. I II *f*

Cor. (Fa) I II *f*

Tr. (Re) I II *f*

Ar.

Viol. II *f* [arco]

Vla. *f* [arco]

Vc. *f* [arco]

B. *f* [arco]



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

187

Ob. I II

Clar. (Sib) I II

Fag. I II

Cor. (Fa) I II

Tr. (Re) I II

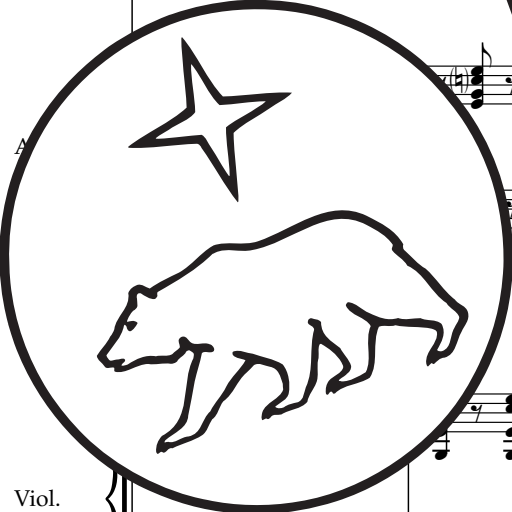
Viol. I II

Vla.

Vc.

B.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



*) On the fermata, see Introduction. / Zur Fermate siehe Einleitung.

Var. XII
Un poco più allegro

193

Fl. I II *a 2* *p*

Ob. I II *p*

Fag. I II *[H]* *p*

Viol. I II *p* *pizz.*

Vla. *[p]* *pizz.*

Vc. e B. *[p]*

Un poco più allegro

199

Fl. I II

Ob. I II

Fag. I II

Viol. I II

Vla.

Vc. e B.

arco *pizz.*

arco *pizz.*

204

Fl. I II

Ob. I II

Fag. I II

Viol. I II

Vla.

Vc. e B.

arco

arco

**)*

**)* On the fermata, see Introduction. / Zur Fermate siehe Einleitung.

Var. XIII
Allegro moderato

23

209

Fl. I II a 2 [ff] 6

Ob. I II a 2 [ff] 6 6

Clar. (Sib.) I II a 2 [ff]

Fag. I II [a 2] [ff] 6

Tr. (Re) I II a 2 [f] 6

Timp. ossia [f]

Timp. [f]

Viol. I II ff 6

Vla. ff 6

Vc. e B. ff 6

Fag. II

Cor. (Fa) I II

Tr. (Re) I II a 2

Timp. ossia

Timp.

Viol. I II

Vla.

Vc. e B.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

221

Fl. I II

Ob. I II

Clar. I II
(Sib)

Fag. I II

Cor. I II
(Fa)

Tr. I II
(Re)

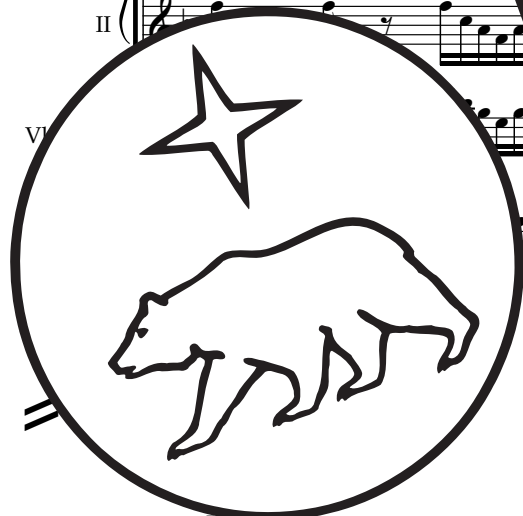
Timp. ossia

Timp.



Viol. I II

Vi.



Var. XIV

225

Arpa

Viol. I II

Vla.

Vc. e B.

mp

p

[simile]



229

Arpa

Viol. I

Viol. II

Vla.

Vc. e B.

233

Arpa

I

Viol.

II

Vla.

Vc. e B.

Vla.

Vc. e B.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

A circular logo with a black outline. Inside the circle, there is a stylized line drawing of a bear walking towards the left. Above the bear's head is a five-pointed star. The logo is positioned on the left side of the page, overlapping the musical staves.[illegible]

245

Ob. I II

Fag. I II

Viol. solo ossia

Viol. solo

Vc. e B.

[p] *[f]* *[p]* *[f]*

[p] *[f]* *[p]* *[f]*

ff *8va* *loco* *ff* *8va* *loco*

fp *fp*

249

Ob. I II

Fag. I II

Viol. solo ossia

Viol. solo

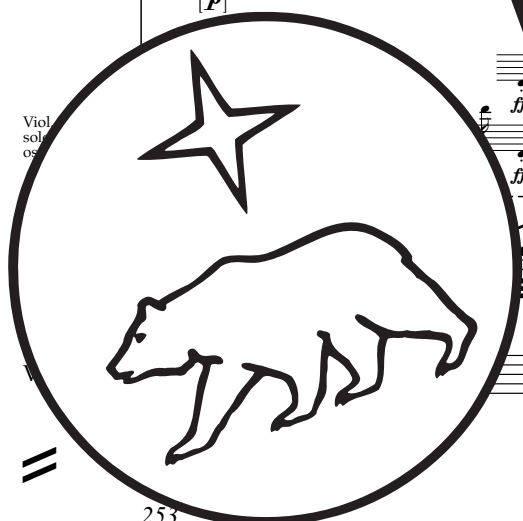
Vc. e B.

[p] *[p]* *[p]*

ff *ff* *ff*

loco *loco*

p



253

Ob. I II

Fag. I II

Viol. solo ossia

Viol. solo

Vc. e B.

ff *8va* *loco* *8va* *[loco]* *8va*

6 *6* *6* *6* *6* *6*

*) Performance suggestion for original solo. / Vorschlag für die Ausführung des originalen Solos.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

268

Fl. I II

Ob. I II

Clar. (Sib) I II

Fag. I II

Viol. I II

Vla.

Vc. e B.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

I

Ob. II

Fag. I

Fag. II

Timp. ossia

Timp.

Vla.

Vc. e B.

[p]

solo

[p]

solo

[p]

[simile]

[simile]

pizz.

[p]

pizz.

[p]

277

Fl. I II

Ob. I II

Fag. I II

Timp. ossia

Timp.

Vla.

Vc. e B.

281

Fl. I II

Ob. I II

Fag. I II



Fl. I II

Ob. I II

Fag. I II

Timp. ossia

Timp.

Vla.

Vc. e B.

Var. XVIII

Larghetto

289

Ob. I II *f*

Clar. (Sib) I II *f*

Fag. I II [a 2] *f*

Cor. (Fa) I II *f*

Larghetto

1. Ecco in lontano [p] [simile]

*) [Due soli in lontano]

2. più lontano [pp] [simile]

lano alternativo [simile]

2. più lontano alternativo [pp] [simile]

[tutti o gli altri] *f*

[arco] *f*

arco *f*

Vc. e B. *f*



*) On the soli in lontano, see Introduction. / Zu den Soli in lontano siehe Einleitung.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Var. XIX
Allegretto

305 solo

[gli altri]

Viol. solo

Viol. I

Viol. II

Vla.

Vc. e B.

p

309

Viol. solo

Viol. I

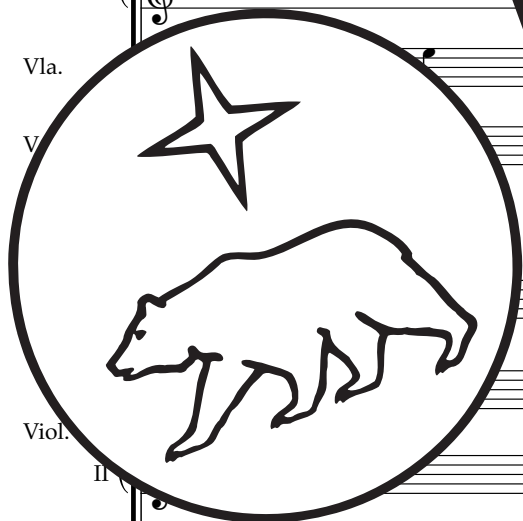
Viol. II

Vla.

Vc. e B.

p

**)*



317

Viol. solo

Viol. I

Viol. II

Vla.

Vc. e B.

**)* See / Siehe Critical Report.

Var. XX

321 a 2

Fl. I II *ff*

Ob. I II *ff*

Clar. (Sib) I II *ff*

Fag. I II a 2 *ff* [simile]

Cor. (Fa) I II *f*

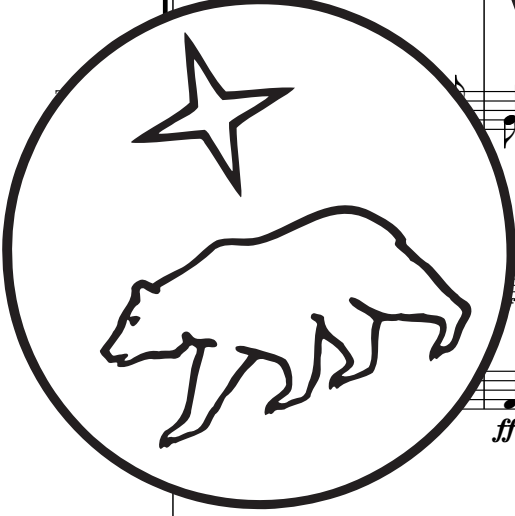
ff

ff

Viol. I II *ff* [simile]

Vla. *ff* [simile]

Vc. e B. *ff* [simile]



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

326

Fl. I II

Ob. I II

Clar. I II
(Sib)

Fag. I II

Cor. I II
(Fa)

Tr. I II
(Re)

Timp. ossia

Timp.

Viol. I II

Vla.

Clar. (Sib) II

Fag. I II

Timp. ossia

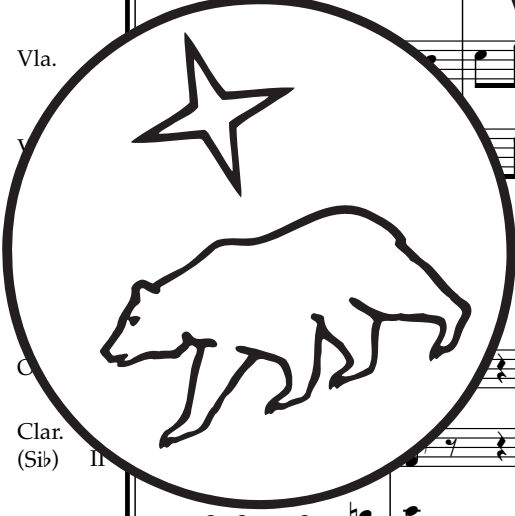
Timp.

Viol. I II

Vla.

Vc. e B.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



*) If Var. XXI is to be omitted proceed with b. 353. See Introduction. / Bei Auslassung der Var. XXI folgt hier T. 353. Siehe Einleitung.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Var. XXII
Andante pastorale

353 [I] solo

Ob. I II [p]

Clar. (Sib) I II [p] [I] solo

Viol. I II [p] [simile]

Vla. [p] [simile]

Vc. e B. [p] [simile]

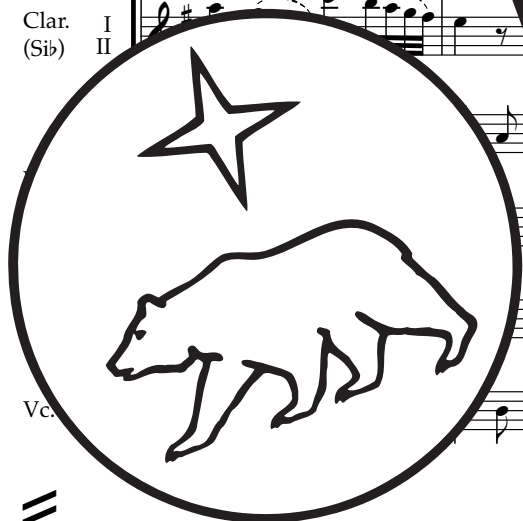
Andante pastorale

358

Ob. I II

Clar. (Sib) I II

Vc.



363

Ob. I II

Clar. (Sib) I II

Viol. I II

Vla.

Vc. e B.

*) See / Siehe Critical Report.

Allegro

 $\equiv$

381

Viol. I

Viol. II

Vla.

Vc. e B.

Var. XXIV

Presto

Fl. I II 385 a 2 *f*

Ob. I II *f*

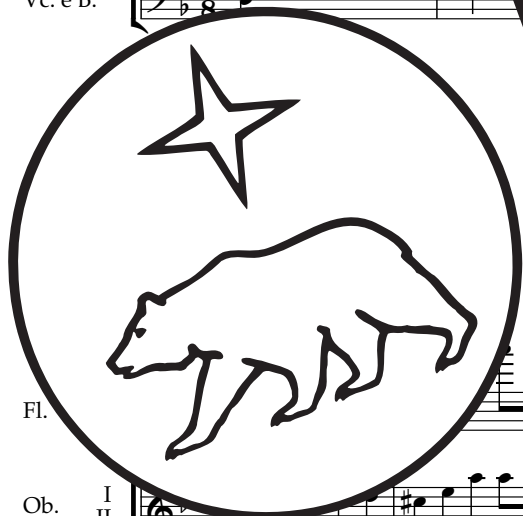
Clar. (Sib) I II *f*

Fag. I II [a 2] *f*

Viol. I II *f*

Vla. *f*

Vc. e B. *f*



Fl. *f*

Ob. I II *f*

Clar. (Sib) I II *f*

Fag. I II *f*

Viol. I II *f*

Vla. *f*

Vc. e B. *f*

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Var. XXV

417 **Adagio**

Fl. I II

Ob. I II

Clar. I (Sib) II

Fag. I II

Arpa

Viol. solo

Viol. I II

Vla.

Vc. e B.

Adagio

solo

[mf]

[gli altri]

p

p

star

bear

Bärenreiter

Leseprobe

Sample page

422

Fl. I II

[solo]

Ob. I II

[mf]

Clar. (Sib) I II

Fag. I II

Arpa

Viol. solo

I

Viol.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Arpa

Viol. solo

[mp] [cresc.]

I

Viol. II

Vla.

Vc. e B.

427

Fl. I II

Ob. I II

Clar. (Sib) I II

Fag. I II

Viol. I II

Vla.

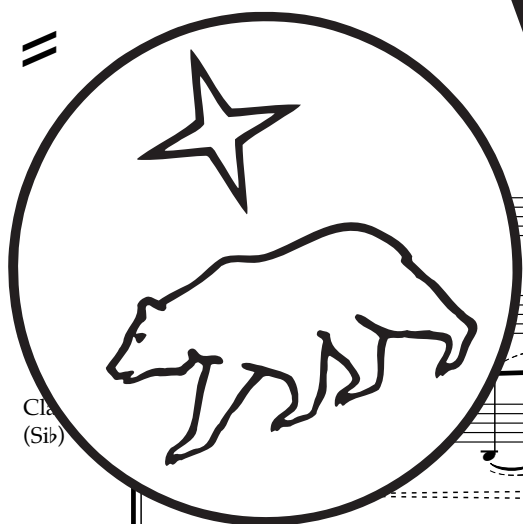
Vc. e B.

I [solo] staccato

[*mf*]

[solo]

[*mp*]



Clar. (Sib)

Fag. I II

Arpa

Viol. I II

Vla.

Vc. e B.

I [solo]

[*f*]

[*pp*]

[*f*]

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

436

Fl. I II

Ob. I II

Clar. I II
(Sib)

Fag. I II

Cor. I II
(Fa)

Tr. I II
(Re)

Tbn. I II

Tbn.

Gr. Tamb.

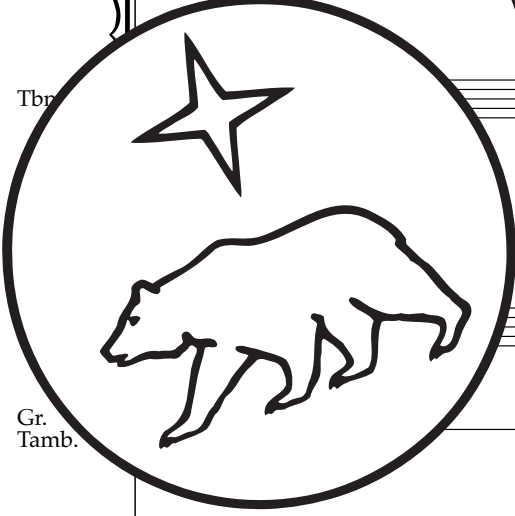
Viol. I II

Vla.

Vc.

B.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



440

Fl. I II

Ob. I II

Clar. (Sib) I II

Fag. I II

Cor. (Fa) I II

Tr. (Re) I II

Tbn. I II

G. Tam.

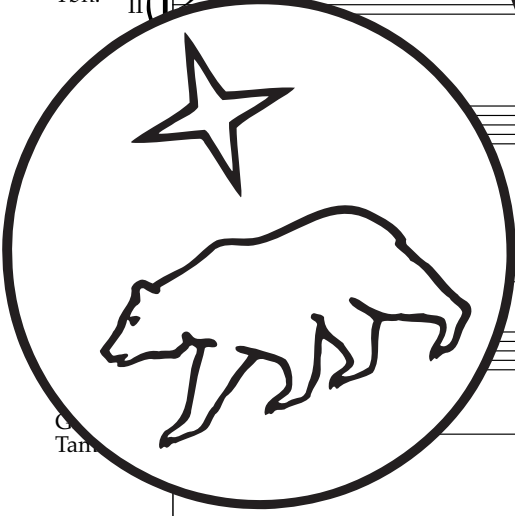
Viol. I II

Vla.

Vc.

B.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



The musical score is for a symphony, starting at measure 440. The woodwind section includes Flute (I, II), Oboe (I, II), Clarinet in B-flat (I, II), Bassoon (I, II), Cor Anglais (I, II), Trumpet (I, II), and Trombone (I, II). The string section includes Violin (I, II), Viola, Violoncello, and Double Bass. The percussion section includes Gong and Tam-tam. The score features a large, bold watermark reading 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' diagonally across the center. A circular logo with a bear and a star is positioned on the left side, overlapping the woodwind and percussion staves. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the brass instruments play a more melodic line. The percussion instruments play a steady, rhythmic pattern.

444

Fl. I II

Ob. I II

Clar. (Sib) I II

Fag. I II

Cor. (Fa) I II

Tr. (Re) I II

Tbn. I II

Gr. Tamb.

Viol. I II

Vla.

Vc.

B.

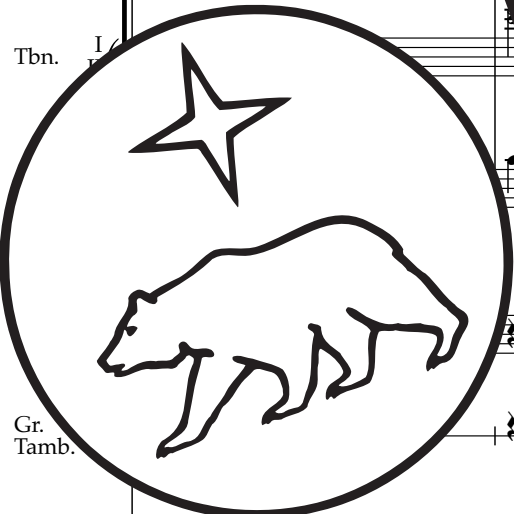
rall.

[1]

pp

[mutano in Re/D]

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Allegro

456

Fl. I II *f* *a 2*

Ob. I II *f* *[a 2]*

Clar. (Sib.) I II *f* *a 2*

Fag. I II *f* *a 2*

Cor. (Re) I II *f* *a 2*

Tr. (Re) I II *f* *a 2*

Tbn. I II *f* *a 2*

Tbn. III

Arpa

Allegro

Viol. solo

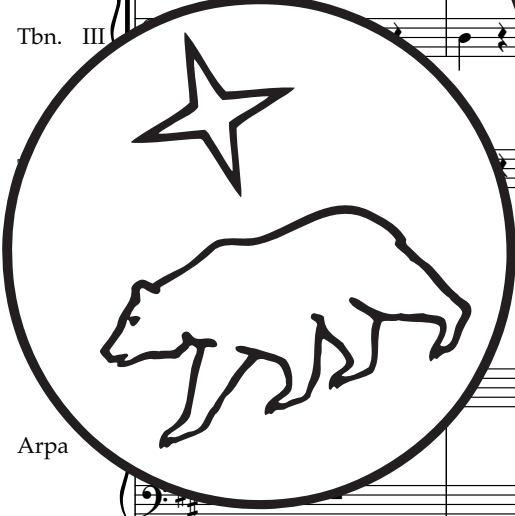
Viol. I *[tutti]* *ff*

Viol. II *[tutti]* *ff*

Vla. *f*

Vc. e B. *f*

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

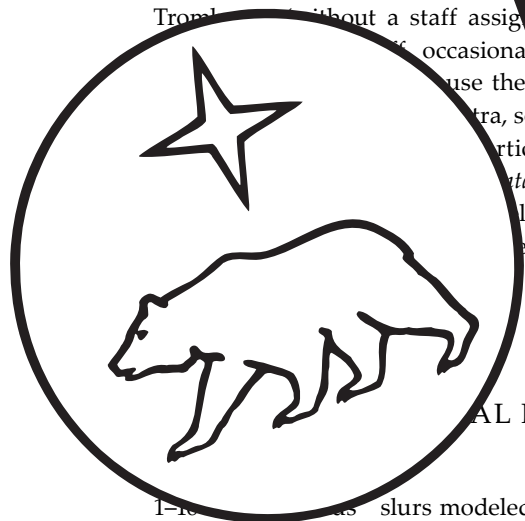


CRITICAL REPORT

SOURCE

The autograph manuscript is held in the Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Vienna (shelfmark *Mus. Hs.4463*).¹ The score comprises 57 pages (29 folios), 230 × 314 mm, written in black ink on sixteen staves in oblong format, foliated at the lower outside corners by a later hand. At the top of the first page is the title, “Venti[illegible] Variazioni sull’ aria detta *La Follia di Spagna*”; presumably this was originally “Ventisei,” but the last syllable has been inked over and replaced, again presumably, with “cinque”, but that in turn was lost when the manuscript was at some point trimmed for binding. This page contains further notations, also damaged by the trimming, in the upper right corner: “[Antonio] Salieri,” “Decemb[re] 1815,” “durano u[n] quarto l’ora,” and “NB La do[ppia] / armonia suo / nerà soltanto / nel forte – ”

The score is ordered: [2] Trumpets in D, [2] Horns (in E-flat in D), [2] Flutes (on separate staves), [2] Oboes, [2] Clarinets in B, [2] Bassoons, Timpani [in A–B], Cymbals (on 2 of separate staves), Violas, Harp, Violin Solo [two Violins in *lontano*], [3] Trombones without a staff assigned, Violoncelli and Basses (occasionally on separate staves), and because the sixteen staves on the page are full, some staves are used variously, particularly the trombone, harp, and cymbals in *lontano*. The bass drum is never used. The system using a symmetrical notation follows normal score conventions.



CRITICAL NOTES

- 1–16 Fl I slurs modeled on Salieri’s slurs for Vc and B in mm. 17–32.
 3 Fag I written  but aligned as 
 4 Clar I written  but aligned  with Clar II. Cf. m. 20, Vc and B and m. 52, woodwinds.

Var. II

- 34 Fl, Ob On the mordents and the use of *B*; see Introduction: Performance Issues.
 39 Ob, Fag first eighth rest lacking.
 48 Vno “si leva il sordino.”
 Vla “con l’arco.”

Var. III

- 49 woodwinds left margin, in red pencil, “Tutti.”

Var. IV

- 66 third staff from bottom: note head in second space, no clef. See Introduction: Performance Issues.
 B rest on beat three lacking.
 76 Cor unison written cf. m. 68.

Var. V

- Ob, Cor, Tr, Timp, Vla, Vc, B  written as 

Var. VI

- 97 Fl I two slurs on nn. 2–16 and 17–24 (cf. m. 204, Vno, slur on nn. 2–24): “sordino,” unknown hand, red pencil.
 Clar I two slurs on nn. 2–16 and 17–24 (cf. m. 104, Vno, slur on nn. 2–24).

Var. VII

- Vno, Vla “con la costa dell’arco”.

Var. VIII

- 129 strings “con l’arco”.

Var. XI

- 177 Dynamic: *f* written between Ob and Clar staves, above Fag staff, below Vla staff, and below system; understood to apply to all parts.
 *d''*  *g'+d''* 
 182 Tr Fag I n. 3 *b*, written; due to harmony this note should perhaps rather be *a*.
 182, 190

Var. XII

- 199 Fl I Reading is uncertain, possibly *b*''; *d'''* preferred for best voice-leading.

Var. XIII

- 222 Timp n. 3 is *A*, changed to match Vc and B.

¹ A color scan can be found online at <https://viewer.onb.ac.at/100410CD> (accessed 16 July 2026).

Var. XIV

238–9 Vla These measures are blank; edition assumes “col Bassi”.

Var. XV

242 Ob, Fag marked “soli” in red pencil (by Salieri?) and “legate” in ink.
 242, 246, 248 Ob, Fag < partially erased; overwritten with >
 244 Fag nn. 1–3 < partially erased.
 250 Ob, Fag *p* marking between Ob and Fag staves (i.e., on Clar staff).
 251 Vno solo nn. 17–22 with a fourth beam.

Var. XVI

257 Fl, Ob marked “Tu” (Tutti) in red pencil (by Salieri?).
 257–72 Vno marked *f* in pencil, between the staves, in every measure (by Salieri?); rendered in the edition as *f sempre* (m. 257).
 258 Vc, B n. 8 is B₂, changed to match parallel motion at m. 264.

263 Ob nn. 2–3 written as ; for II, Vno II, m. 270.

263 Ob nn. 2–3 written as ; for II, Vno II, m. 270.

263 Ob nn. 2–3 written as ; for II, Vno II, m. 270.

263 Ob nn. 2–3 written as ; for II, Vno II, m. 270.

Var. XVIII

289 Fag [a 2] on basis of *f* marking in the strings, taken to apply to entire ensemble.
 293–96, 301–4 Fl I, Vno solo, Vni in lontano nn. 4–6 without triplet numeral but with four beams; taken as thirty-second-note triplets.

Var. XIX

305 Arpa Arpeggio figures penciled in by unknown hand; omitted in edition.
 311 Vno solo nn. 7–8 are b₂–b₂; ossia provides alterna-

311 Vc e B

tive that matches figuration of preceding measures and the harmony.
 Written  but spaced as ;  preferred for the sake of the suspension.

Var. XX

321 *ff* below system in red pencil.
 322 Fag, strings Staccato is supplied on the basis of m. 330, Vno, where it is marked explicitly for the only time in this variation.

Var. XXI

entire variation cancelled by Salieri; restored in edition.
 351 Fl The flute part in this variation is uncertain; it has been passed over and written, particularly regarding its accidentals. Other editions are in disagreement regarding this as well:² Pietro Spada (Rome 1978) and Aloisio del Arte (IMSLP, 2015) have nn. 6–7 b₂–c₂ and nn. 11–12 c₂–b₂; Hermann Dechant (Bonn 2006) has nn. 6–7 b₂–c₂ and nn. 11–12 c₂–b₂; and Tiziano Duca (Adliswil 2008) has nn. 6–7 b₂–c₂ and nn. 11–12 c₂–b₂.

351 Fl The flute part in this variation is uncertain; it has been passed over and written, particularly regarding its accidentals. Other editions are in disagreement regarding this as well:² Pietro Spada (Rome 1978) and Aloisio del Arte (IMSLP, 2015) have nn. 6–7 b₂–c₂ and nn. 11–12 c₂–b₂; Hermann Dechant (Bonn 2006) has nn. 6–7 b₂–c₂ and nn. 11–12 c₂–b₂; and Tiziano Duca (Adliswil 2008) has nn. 6–7 b₂–c₂ and nn. 11–12 c₂–b₂.
 Fermatas are editorial, arising from editorial notes, changed to match editorial conclusions on the variations. See Introduction: Performance Issues.

Var. XXII

360 Vc, B notated as .
 368 cancelled by Salieri; restored in edition. If m. 368 is performed, the fermata in m. 367 may be omitted.

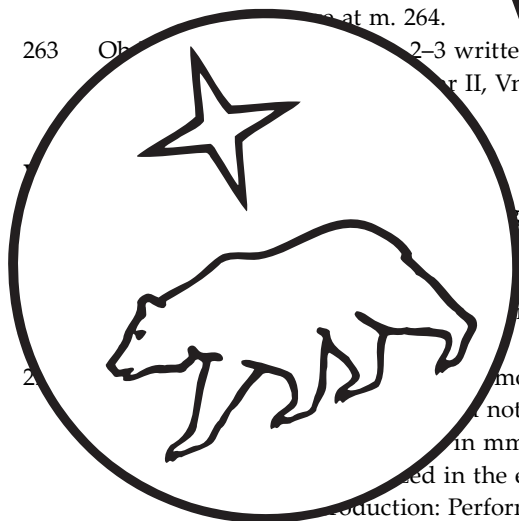
Var. XXIII

369 On the fifth and seventh staves there are notes matching the rhythm of the violins but not their pitches; erased.
 375 Vla, Vc e B *sf* supplied on beat 3 to match Vno on beat 2, but perhaps the Vno *sf* on beat 2 is in error; cf. mm. 383–84. In the edition, the two passages are normalized to the reading of Vni, mm. 373–76.

Var. XXIV

385–416 At top of p. 49 (f. 25r): “bis.” The entire variation (mm. 385–400) is marked to be repeated, with the instruction writ-

² For further information on these editions see Introduction, footnote 11.



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.