

BEETHOVEN SONATEN.

III.

Collection Litolff No 1980 c.

M23
.B4
G47
[1910]
vol. 3

Ira F. Brilliant
Center for Beethoven Studies
San Jose State University

COLLECTION LITOLFF.

Akademische Neuausgabe

der

Clavier-Sonaten

von

L. VAN BEETHOVEN.

Kritisch revidirt in Bezug auf Textdarstellung, Tempo, Pedal- und Vortragszeichen und mit Vorwort, Vorbemerkungen und Fingersatz für den Studiengebrauch versehen

von

Heinrich Germer.

Band 3.

Eigenthum des Verlegers.

BRAUNSCHWEIG.
HENRY LITOLFF'S VERLAG.

PARIS:
ENOCH FRÈRES & COSTALLAT.

LONDON:
ENOCH & SONS.

BOSTON:
ARTHUR P. SCHMIDT.

ST. PETERSBOURG:
J. JURGENSON.

AMSTERDAM:
SEYFFARDT'SCHE BUCHHANDLUNG.

MOSCAU:
P. JURGENSON.

Inhalt.

Band 1 (No. 1—10).

1. Allegro. Op. 2. Nº 1. — Pag. 11.
2. Allegro vivace. Op. 2. Nº 2. — 28.
3. Allegro con brio. Op. 2. Nº 3. — 48.
4. Allegro molto e con brio. Op. 7. — Pag. 73.
5. Allegro molto e con brio. Op. 10. Nº 1. — 98.
6. Allegro. Op. 10. Nº 2. — 112.
7. Presto. Op. 10. Nº 3. — 126.
8. Grave. (Pathétique.) Op. 13. — Pag. 146.
9. Allegro. Op. 14. Nº 1. — 164.
10. Allegro. Op. 14. Nº 2. — 176.

Band 2 (No. 11—21).

11. Allegro con brio. Op. 22. — 11.
12. Andante con Variazioni. Op. 26. — 34.
13. Andante. Op. 27. Nº 1. — 52.
14. Adagio sostenuto. Op. 27. Nº 2. — 68.
15. Allegro. (Pastorale.) Op. 28. — 83.
16. Allegro vivace. Op. 31. Nº 1. — 104.
17. Largo. Allegro. Op. 31. Nº 2. — 129.
18. Allegro. Op. 31. Nº 3. — 150.
19. Andante. Op. 49. Nº 1. — 172.
20. Allegro, ma non troppo. Op. 49. Nº 2. — 179.
21. Allegro con brio. (L'Aurore.) Op. 53. — 186.

Band 3 (No. 22—32).

22. In tempo d'un Menuetto. Op. 54. — 10.
23. Allegro assai. (Appassionata.) Op. 57. — 22.
24. Adagio cantabile. Op. 78. — 52.
25. Presto alla tedesca. Op. 79. — 62.
26. Adagio. (Caractéristique.) Op. 81ª — 72.
27. Con vivacità. Op. 90. — 88.
28. Allegretto, ma non troppo. Op. 101. — 102.
29. Allegro. Op. 106. — 120.
30. Vivace, ma non troppo. Op. 109. — 164.
31. Moderato. Op. 110. — 182.
32. Maestoso. Op. 111. — 200.

Druck von Henry Litolff's Verlag in Braunschweig.

Vorbemerkungen

zur

Fdur-Sonate, Opus 54.

Die Composition dieser Sonate ist 1804 während Beethoven's Sommeraufenthalts in Döbling begonnen, fertiggestellt worden zu Anfang des nächsten Jahres und im April 1806 im Kunst- und Industrie-Comptoir zu Wien erschienen.

F. Ries erzählt: Auf einem gemeinsamen Spaziergange hatte Beethoven den ganzen Weg für sich gebrummt oder theilweis geheult, immer herauf und herunter, ohne bestimmte Töne zu singen. Auf meine Frage, was es sei, sagte er: »Da ist mir ein Thema zum letzten Satze der Sonate eingefallen.«

Als wir in's Zimmer traten, lief er, ohne den Hut abzunehmen, an's Klavier und tobte nun wenigstens eine Stunde lang über dem so schön dastehenden Finale in dieser Sonate. Endlich stand er auf, war erstaunt, mich noch zu sehen und sagte: »Heute kann ich Ihnen keine Lection mehr geben; ich muss noch arbeiten.«

Die obige Sonate wird wohl nie so populär werden, als es die meisten ihrer Schwestern längst geworden sind. Und doch ist das in zweitheiliger Liedform auftretende Menuetto-Thema von zart poetischem Reiz, der in dessen späteren Variationen noch bedeutend erhöht wird durch sinnige, feine Arabesken, mit denen es der Meister ausgeschmückt hat; wahrhaft entzückend ist aber die Wirkung des Schlusses. In den dazwischen geschobenen Sätzen waltet ein etwas didaktischer Ton vor, deren Studium sich aber sehr fördernd für Doppelgriff-Technik wie für plastisches Gestaltungsvermögen erweisen wird.

Das Allegretto, das sich in Form einer Toccata aufbaut, ist ebenfalls eine sehr nützliche Studie im kontrapunktischen Styl. Die vorgeschriebenen, leicht behaltbaren consequenten Fingersätze für gleichartige Gänge, wie die congruenten für sequenzartige Gänge, die sich in der Gegenbewegung kontrapunktiren, werden das Studium sehr erleichtern. Die Pedalvorschrift bei homophonen Stellen werde genau beachtet, denn sie verhilft denselben zu einer orgelartigen Wirkung. Der Triller bei b) wird sich in der veränderten Zusammenstellung der Stimmen viel leichter ausführen, als in der originalen.

Fmoll-Sonate, Opus 57.

Dem Grafen Franz von Brunswick gewidmet.

Obiges Werk, nicht vom Autor, sondern von unbefugter Seite »Sonata appassionata« betitelt, wurde etwa Ende 1804 oder zu Anfang 1805 skizzirt. Diese Entwürfe stehen unter solchen zu seiner Oper Fidelio, deren vollständige Skizzirung etwa Mitte Juni 1805 beendet war. Da ihn deren Ausarbeitung wohl bis zur ersten Aufführung der Oper am 20. November 1805 vollauf beschäftigt haben wird, dann aber deren Umarbeitung ihn bis Ende März des nächsten Jahres in Anspruch nahm, so kann A. Schindler, der die Composition der Sonate in's Jahr 1806 setzt, sehr wohl damit das Rechte getroffen haben. Er schreibt: »Jene vielbewunderte Tondichtung schrieb Beethoven im Jahre 1806 während einer kurzen Rast bei seinem Freunde, dem Grafen Brunswick, in einem Zuge nieder.« Der Letztere, ein ungarischer Magnat, war fertiger Violoncellspieler und voller Hochachtung und Bewunderung für Beethoven. Da keinerlei Notizen über des Meisters Aufenthalt während des Sommers dieses Jahres vorhanden sind, so ist die Annahme nicht ungerechtfertigt, dass er auf einem Landgute des Grafen in Ungarn weilte, dort die Fertigstellung nach den vorhandenen Skizzen vornahm und sie seinem freundlichen Wirthe als Andenken widmete. Von dort reiste Beethoven — wie Thayer annimmt — zum Besuche des Fürsten Lichnowsky nach einem Gute desselben bei Troppau und führte das Manuscript bei sich. »Während seiner Rückreise — so schreibt M. Bigot, Bibliothekar des Grafen Rasoumowsky — wurde er von einem Sturme und Platzregen überrascht, welcher die Reisetasche durchdrang, in der er die eben componirte Sonate in Fmoll bei sich trug. Nach seiner Ankunft in Wien besuchte er uns und zeigte lachend sein noch ganz nasses Werk meiner Frau.« Diese, eine vorzügliche Pianistin, spielte die Sonate sogleich und als selbige gestochen worden, verehrte ihr Beethoven zum Andenken das Manuscript. Die Herausgabe erfolgte im Februar 1807 durch das Kunst- und Industrie-Comptoir zu Wien.

Das erste Allegro zeigt einen phantastischen, unstäten Charakter. Wie Ossian'sche Nebelgestalten ziehen die ersten beiden Vordersätze in **A** vorüber, stockend bildet sich das Nachfolgende, ein unheimlich pochendes Bassmotiv tritt dazwischen und wiederholt sich drei Mal wie eine Warnungsstimme. Dann, wie ein zuckender Blitz, fährt eine Passage zur Tiefe nieder, und der Themasatz schliesst. Schüchtern (s. **B**) beginnt nochmals das Hauptmotiv, wird aber verdrängt von einem in trotzigen Synkopen *ff* zur Höhe vordringenden Abschnitt; wie wallender Nebel zieht die Fortsetzung des Hauptmotivs hinterher. Und wieder stürmt's trotzig in Synkopen zur Höhe; wie wimmernder Wehlaut tönt's entgegen. Nochmals braust's empor, und die Modulation wendet sich zur Dominante der Paralleltonart. Ein Orgelpunkt bildet sich, wie bange Rufe tönt's aus den Terzen der Oberstimmen, variirt wiederholt sich's, und leise verhallend senkt sich's zur Tiefe.

Im parallelen Dur (s. **C**) erklingt jetzt das Seitenthema. Wie milder Trost zieht es in breitem Gesange daher; doch schon im Nachsatze trübt sich's: ein zuckender Aufschrei wendet es nach dem gleichnamigen Moll, flatternde Triller fahren zur Höhe empor und senken sich in murmelndem Lauf nieder zur Tiefe. Wilder Kampf tobt jetzt im Schlusssatze **D**, sich erst sänftigend am Schlusse des I. Theils. Mit **E** beginnt die Durchführung, zuerst die Motive des Hauptgedankens in Dur, aber phantastisch abgerissen vorführend. Dann fährt wild erbrausend (s. **F**) in breiter Modulation und unter lebhaftester Figuration das Thema (wie dialogisirend zwischen Bass und Oberstimme vertheilt) daher und schliesst mit zuckend accentuirtem Septorgelpunkt, unter dem sich Grundton und oberer Nebenton wie stöhnend hin- und herwinden, die stürmische Episode ab. Jetzt wird der Grundton als Orgelpunkt erfasst und auf ihm bildet sich (s. **G**), wenn auch in abgerissenen Ausrufen, eine milde Dur-Melodie, wiederum am Schlusse getrübt zur Tiefe sinkend. Ein murmelndes Bassmotiv unterhalb des Orgelpunkts, beantwortet von der Oberstimme, führt einen Schluss herbei. Bei **H** tritt jetzt das Seitenthema mit breitem Gesange ein, wird modulatorisch hin- und hergewendet und dabei dynamisch gesteigert; dann aber braust plötzlich, die Schritte des Basses wie mit elementarer Gewalt durch zwei Oktaven zur Höhe emportreibend und alsdann durch vier zur Tiefe niedersenkend, eine concertante Passagenfluth im *ff* daher, (s. **J**), sich erst sänftigend unter wirbelnden Tremolos, zu denen das unheimlich pochende Motiv aus dem Anfange bald oben, bald unten erklingt.

Auf einem Dominant-Orgelpunkt, der das unheimliche Pochen fort und fort hören lässt, tritt jetzt (s. **K**) der III. Theil ein, analog gebildet dem I. Theile, nur mit veränderter

Modulationsordnung. Bei **O** bildet sich ein Anhang, aus Abschnitten des Haupt- und Seitenthemas formirt, dann aber verlaufend in concertante Passagen (s. **P**), die im stürmischen *ff* daherbrausen, schliesslich aber verdrängt werden durch das sich wieder einstellende unheimliche Pochmotiv. Nach tonischem Schlussfall erscheint jetzt mit verändertem Charakter im »Più Allegro« (s. **Q**) das gekürzte Seitenthema in Moll. Ihm schliessen sich (s. **R**) wild trotzige Sätze an (gebildet aus dem Pochmotive), die mit äusserster Heftigkeit ihre Schläge links und rechts austheilen. Unter flatternden Tremolos (s. **S**), über und unter denen das Hauptmotiv beruhigend dahingleitet, wird, immer mehr ermattend, der Anhang im äussersten Pianissimo abgeschlossen.

Nach dem unstäten Stürmen und Drängen des Allegrosatzes folgt nun ein Andante mit Variationen voll edler Einfachheit und Erhabenheit im Ausdruck und mildverklärter ergebungsvoller Stimmung. Wie feierlicher Orgelklang ertönt in der Tiefe das Thema. Weilend und sinnend schliesst sich die im Bass synkopisch gebildete I. Variation, immer noch in der Tiefe verharrend, daran. Die II. Variation, etwas lebendiger werdend, steigt in lichtere Regionen und legt den harmonischen Inhalt in melodischer Figuration dar. In der III. Variation tritt die synkopirte Melodie in noch ätherischerer Klanglage auf, getragen von lebhaft auf- und abwallender Harfenbegleitung. Die Wiederholung des I. Theils verlegt Melodie und Harmonie in die Mitte, darüber interessante melodische Figuration wie ein feines Spitzengewebe ausbreitend. Aehnlich wird der II. Theil vorgeführt, sich am Schlusse nach ausdrucksvollster Steigerung im Diminuendo hinab zur Tiefe senkend. Aus dieser erklingt jetzt abermals orgelartig das einfache Thema des Anfangs, aber in wechselnden Klanglagen und mit ausdrucksvollst figurirtem Bass, auch ohne Repetition der Theile. Statt des tonischen Schlussakkords erscheint trugschlussartig eine lispelnde Harfenfigur, in eine Fermate verlaufend. *ff* in höherer Lage repetirt sie sich, und mit rhythmisch vordringenden, energischen Schlägen die Harmonie der Arpeggien zusammenfassend, tritt die Einleitung des Finale ein. Melodische Spielfiguren rollen darin, erst unterbrochen und piano, dann fortlaufend in lebhafter Bewegung und steigender Tongebung zur Tiefe hinab, schliesslich im Diminuendo auf der Tonika endend.

Pianissimo (s. **B**) tritt das Hauptthema auf, in ausdrucksvollen, figurirten Abschnitten sich auf- und abwiegend. Es repetirt sich, kontrapunktirt mit seinen eigenen Melodieschritten, die, in der Engführung (als Terzen combinirt) darüber treten. Bei **C** wird jetzt im Bass ein Parallel-Thema in Terzen intonirt, doppelt so breit in seiner Gliederung als das Hauptthema. In der Höhe wiederholt sich's über rollenden Bassfiguren und schliesst unter kräftiger Steigerung ab. Durch den Satz **D** wird jetzt, unter Benutzung des ersten Melodie-Abschnitts vom Hauptthema, dem eine neue Begleitung gegenübergestellt ist, und unter ausweichender Modulation das Seitenthema in der Moll-Dominanttonart eingeführt. Dasselbe (s. **E**) stellt sich dar in Sextakkordfolgen, denen durch die erniedrigte Sekunde der Tonart und durch seine figurirten Melodiespitzen ein eigenthümlich leidenschaftlicher Zug verliehen worden ist. Nach erfolgter Einmündung in eine Halbkadenz wird es in die Unterstimme verlegt, darüber eine neue Figuration der Oberstimme gestellt und tonisch abgeschlossen. Durch den kanonisch eingeführten Schlusssatz (s. **F**) wird in leidenschaftlichster Erregung dem Ende des I. Theils zugetrieben, jedoch nicht tonisch geschlossen, sondern mittels ausweichender Modulation der II. Theil eingeleitet.

In diesem (s. **G**) wird zunächst das Hauptmotiv dem kleinen Nonenakkorde angepasst, unter kanonischer Führung der Stimmen ein Abschluss herbeigeführt und alsdann das I. Hauptthema mit neuer Begleitung in der Unterdominant-Tonart vorgeführt. Nach unvollkommenem, vordersatzartigem Abschluss folgt seine Wiederholung, kontrapunktirt mit neuem Bass, dem die Oberstimme in Engführung antwortet. Bei **H** beginnt ein Satz mit ereifrungsvollem, scheinbar neuem Inhalt, der aber durch thematische Veränderung aus dem letzten Kontrapunkte gewonnen worden ist. Er wird, etwas verändert in den Schritten, in der Tonart der Tonika wiederholt. Dann erscheint (s. **J**) in gesteigerter Erregung eine neue kanonische Bildung, verlaufend in einen breiten Unisonogang, dem, nach bewirkter Modulation zur Dominant-Tonart, bei **K** ein Orgelpunkt im kräftigsten *ff* nachfolgt. Eine concertirende Kadenz führt zuerst in akkordischen Imitationen, alsdann in breiten arpeggirten Gängen, die Rückleitung zum III. Theil herbei.

Dessen I. Satz (s. **L**) stellt schon dem zweiten Abschnitt des Themas den früheren Terzenkontrapunkt gegenüber. Bei seiner Wiederholung wird das Thema in den Bass gestellt, mit neuem Kontrapunkt in der Oberstimme ausgestattet und mit freiem Schluss zu Ende geführt. Das Weitere des III. Theils verläuft unter Veränderung der Modulation ähnlich wie im I. Theile. Beethoven hat durch eine Rückleitung zum II. Theile die Wiederholung desselben sammt der des III. Theils angeordnet. Es ist jedoch räthlich, dieser Anordnung nicht Folge zu leisten, sondern die erste Rückleitung zu überspringen und sofort durch die zweite in das nachfolgende Presto einzulenken, da letzteres noch derartige physische Anforderungen an die Ausdauer des Spielers stellt, dass dieser sonst Gefahr läuft, ermüdet dabei anzulangen und denselben nicht mehr gewachsen zu sein. Zudem drängt die Tondichtung auch entschieden zum Abschlusse.

Wie Wetter schlagen in der Coda die Akkorde des Presto darein, in fieberhafter Erregung folgen die andern Motive. Dann hebt — nochmals mit neuer Begleitung ausgestattet — das Hauptthema wieder an, wiederholt sich *più f* in höherer Lage, und im *ff* und unter immer gedrängter auftretender Folge der Accente braust das Ende wie vom Sturmwinde gepeitscht daher. Zwei wuchtige Akkordschläge verkünden den Schluss der grossartigen Tondichtung, die in der gesammten Klavierliteratur nicht ihres Gleichen hat.

Bei der textlichen Darstellung der Sonate war darauf Bedacht zu nehmen, dass die grossen technischen Schwierigkeiten, welche besonders das erste Allegro derselben darbietet, sich in Etwas mindern. Deshalb sind verschiedene Passagen und Kadenzen, damit sie zugleich mit grösserer Kraft und Deutlichkeit herauskommen, abwechselnd an beide Hände vertheilt (s. vor **B**, **d**) und **q**); andere wieder sind in einer übersichtlicheren Schreibweise notirt worden, so dass ihre Figuren den rechten Zusammenhang zeigen, ihr Melos in die Augen springt und die überflüssigen, das Auge nur belästigenden Pausen wegfallen (s. bei **m**), **p**) und in **R**). Ferner war es nöthig, um Sang und Klang in zweistimmig figurirte Themen zu bringen, deren Melos bezw. Bass durch Achtelfähnchen zu kennzeichnen (s. **D**, **F**, **J** und **N** des I. Allegro). Ebenso ist verfahren worden in der III. Variation des Andante und im Finale bei **a**), **b**), **c**), **d**), **e**) und **f**).

Fis dur-Sonate, Opus 78.

Der Gräfin Therese von Brunswick gewidmet.

Genannte Dame war Cousine der Gräfin Gallenberg (s. Opus 27, No. 2) und Schwester von Beethoven's vertrautem Freunde, dem ungarischen Grafen Franz von Brunswick (s. Opus 57). Eine warme Verehrerin Beethoven's, hatte sie ihm ihr Bild mit folgender Inschrift verehrt: »Dem seltenen Genie, dem grossen Künstler, dem guten Menschen von T. B.«

Sie starb unvermählt als Ehrenstiftsdame zu Brünn. — Im Spätsommer 1809 besuchte Beethoven (nach Thayer's Angabe) die Brunswick'sche Familie in Ungarn; im October wurde die Sonate componirt und als Erinnerungszeichen an glückliche Stunden, die er dort verlebt, der obigen Dame gewidmet. Ende des Jahres 1810 erfolgte ihre erste Veröffentlichung durch Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Ungerechtfertigter Weise zählt sie zu Beethoven's seltener gespielten Werken. Grossen Gedankenreichthum birgt sie freilich nicht; aber in knappen, auf's Anmuthigste mit einander verknüpften Formen wechseln lieblich singende Themen mit solchen, in denen lebhaft bewegte Spielfiguren ihr munteres Wesen treiben. Jedoch nur musikalisch gereifteren Spielern wird es gelingen, dies Alles in sauberster technischer Ausführung hinzustellen und dabei zugleich die verklärte Heiterkeit, die über dem Ganzen ausgebreitet worden, zu poetischem Ausdruck zu bringen.

Um das Studiren der virtuosen Passagen, die von Beethoven im Sinne von freien Kadenzen im Finale zur Verknüpfung der Hauptsätze eingewoben worden sind, zu erleichtern, ist deren etwas unpraktische originale Schreibart durch eine anschaulichere ersetzt worden, welche den Vorzug darbietet, dass darin die sich imitirenden Motive unter Hinweglassung der überflüssigen Pausen als zusammengehörig erscheinen.

G dur-Sonatine, Opus 79.

Selbige ist (nach G. Nöttebohm) 1809 componirt und im November 1810 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig zuerst erschienen.

Das Presto alla tedesca, d. i. nach Art eines deutschen Ländlers, wird sich in der Betonungsart des $^6/_4$ Takts leichtbeschwingter ausnehmen, als wenn es nach den Schweregesetzen des $^3/_4$ Takts mit Accenten überladen wird. Bei **J** ist unter (?) die Stelle derartig reconstruirt worden, wie sie ursprünglich auftrat. Man wähle unter beiden Lesarten die gefälligere.

Bei **N** hat Beethoven vorgeschrieben »p dolce leggiermente« und damit etwas sich scheinbar Widersprechendes gefordert. Denn »dolce« ist mit Druckspiel, »leggiermente« aber mit leichtestem Fingerstaccato auszuführen. Gemeint ist wohl, dass die Figuren der rechten Hand leggiermente, das Motiv der linken Hand aber dolce vorzutragen sind.

Die kleinen Vorschlagsnoten im 11. und 12. Takte des Andante sind als Ende des vorhergehenden Motivs aufzufassen.

Im Verlaufe des Vivace, das Rondoform hat, werden dem Rondothema stets veränderte Begleitungsmotive gegenübergestellt, durch welche sich mehrfach »rhythmische Probleme« gestalten. Man spiele solche Stellen taktfest und im Tempo, ohne sich auf rhythmische Grübeleien einzulassen, denn bei schnellem Tempo gelingen dergleichen Complicationen ohne sonderliche Mühe.

Es dur-Sonate, Opus 81a.

Dem Erzherzog Rudolph gewidmet.

Als Napoleon 1809 Oesterreich mit Krieg überzog und dessen Hauptstadt bedrohte, da flüchtete Beethoven's erhabener Mäcen und Schüler, der Erzherzog Rudolph, mit der kaiserlichen Familie nach Ofen. Beethoven gab der Trauer über des Ersteren Abreise Ausdruck in dem I. Satze der Sonate, welcher im Autograph die Ueberschrift trägt: »Das Lebewohl. Wien, am 4. Mai 1809 bei der Abreise Sr. Kaiserl. Hoheit des Verehrten Erzherzogs Rudolph.« Die Ueberschrift der andern Sätze lautet: »Die Ankunft Sr. Kaiserl. Hoheit des Verehrten Erzherzogs Rudolph, den 30. Januar 1810.« Zwischen Skizzen zu den letzten Sätzen finden sich die Worte: »Abschied — Abwesenheit — Ankunft,« welche wohl den Einzelsätzen als Ueberschriften gegeben werden sollten, und in der im Juli 1811 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienenen Originalausgabe lauten: »Les Adieux, l'Absence et le Retour.«

Diese Tondichtung ist eine der originellsten und schönsten, die Beethoven geschaffen. Ein kurzes Adagio ist als Einleitung an die Spitze des I. Satzes gestellt. In milder Wehmuth ertönt zweistimmig: »Lebewohl,« in das der Bass mit ernstem Trugschluss einstimmt. Damit ist die Situation gekennzeichnet. Wie innige Segenswünsche lautet das Weitere, und die letzten Motive deklamiren gleichsam: »So leb' denn wohl!«

Nun tritt das Allegro ein, und es ist, als wenn in seinem Hauptthema ein Chor von Stimmen sein »Leb'wohl!« erklingen liesse. Gemessen, in Taktschritten tönt aus der Tiefe das Adagiomotiv in der Gegenbewegung herauf (s. Takt 5—7), und aus der Höhe antwortet's: »o lebe wohl!« Dies wiederholt sich; die Modulation treibt weiter (s. **C**), und im Bass und in der Oberstimme erklingt zugleich, aber noch trauriger mit der Mollterz: »Lebewohl!« Ein Orgelpunkt festigt die neue Tonart, indess in den andern Stimmen das Motiv weiter fortwebt. Bei **D** tritt das Seitenthema ein, das Lebewohl-Motiv in der Vergrösserung anstimmend; bei **E** klingt's betrübt — mit der Mollsexte — aus dem Bass; 4 Takte später wird's im zweistimmigen Kanon zur Tiefe hinabgeführt.

Der II. Theil bringt die Durchführung. Die vorige Stimmung spinnt sich darin fort; aber das Lebewohl-Motiv mündet in schmerzdurchzuckte Harmonieen, zuletzt sinkt es, auf zwei Töne verkürzt, in ermattender Klage auf einem Orgelpunkte hinab. Dann schwingt sich's auf, und der III. Theil tritt ein (s. **H**). Im Wesentlichen kehrt in ihm der Inhalt des I. Theils wieder, nur in anderer Modulation.

Bei **M** bildet sich ein Anhang, fast wie ein IV. Theil construirt. Zuerst führt er den Inhalt des Hauptthemas in Moll vor. Dann singt traurig die Oberstimme allein: »Lebewohl« (s. **N**); der Bass antwortet ebenso, und unter zartem Wechselgesang wird das Seitenthema (s. **O**) herbeigeführt. Diesem, das jetzt zweistimmig — wie im Adagio — eintritt, ist eine ausdrucksvolle Bassfiguration gegenübergestellt; dann übernimmt der Bass das verkürzte Thema, das sich in höheren Lagen wiederholt, während in der Oberstimme die Figuration zur Höhe emporsteigt. Bei **P** erfolgt die Wiederholung des Vorigen, wird aber nach dem Ende zu etwas verändert. Bei **Q** tritt jetzt die II. Stimme des Lebewohl-Themas allein auf, von einer tieferen Stimme in Engführung beantwortet; dann gesellt sich die Oberstimme hinzu, in gleicher Weise imitirt. Dieser Wechselgesang setzt sich fort, aber die Engführungen treten noch früher ein, als vorhin, so dass Dominant- und Tonikaharmonie in einander verschwimmen, wie ungeregelte Zurufe Scheidender. Dann erklingt das Thema rhythmisch verändert in der Höhe und sinkt durch 4 Oktaven zur Tiefe nieder. Unterhalb eines Orgelpunkts (s. **R**) setzt es seine Schritte noch fort, sekundirt von der zur Höhe entschwebenden Figuration, die aber auch, indem sie endet, noch leise flüstert: »Leb' wohl.« Zwei kräftige Akkorde beschliessen die Abschieds-Scene.

Der II. Satz des Tongedichts schildert die Gefühle des in Einsamkeit Zurückgebliebenen. Unruhig schweifen seine Gedanken in die Ferne; Wehmuth und Bangigkeit wechseln in seinem Gemüth. Das ungefähr spiegeln die Sätze **A** und **B** des Andante wieder. In **C** klingt's wie süsse Erinnerung an vergangene schöne Stunden, jedoch getrübt im Schlusse, der in die erste Stimmung zurücklenkt. In anderer

Modulation und gesteigerter Empfindung kehrt jetzt das Vorige noch einmal wieder, abermals zurückgewendet zur Stimmung des Anfangs. Sinnend in erwartungsvoller Ahnung geht's weiter (s. **G**), steigt höher und höher, da — horch — ein freudiger Aufschrei — und losbricht in auflodernder Erregung der Jubel: »Er kommt, er kommt, entgegen ihm!« So ungefähr ist der Inhalt der Ueberleitung und der der Einleitung **A** des III. Sonatensatzes zu deuten.

Beruhigter beginnt das Hauptthema in der Oberstimme (s. **B**), wird alsdann in den Tenor und darauf in den Bass versetzt, überbaut von erregteren Kontrapunkten. Bei **C** treten brillante Spielfiguren ein, modulirend zur Dominant-Tonart. Doch in breiter Auseinanderlegung schliessen sich *ff* auf- und absteigend die Töne des Dreiklangs der grossen Unterterz daran, gefolgt von denen der Wechseldominante. Anmuthig variirt kehren sie piano wieder. Dann beginnt bei **D** das Seitenthema, anfangs lieblich singend im Tenor, dann mit anmuthigen Spielfiguren in der Oberstimme abschliessend. Der Schluss ist jedoch zugleich Anfang, und das Thema kehrt in höherer Lage wieder, dies Mal mit den Spielfiguren in der Unterstimme. Ein ausdrucksvoll deklamirender Schlusssatz (s. **E**), dem eine kurze Coda mit brillanten Spielfiguren folgt, bilden den Beschluss des I. Theils.

Der II. Theil bringt eine knapp gehaltene Durchführung. Dann beginnt (bei **G**) der III. Theil, vom Hauptthemasatz in Form zweier neuen Variationen eröffnet. Das Weitere folgt ähnlich, wie im I. Theile, nur anders modulirend.

Bei **L** tritt ein kurzes Andante ein, das der freudig erregten Stimmung des Vorigen eine beruhigtere zur Seite stellt und in ausdrucksvollen Zügen das Glück der Wiedervereinigung schildert.

Im Vivacissimo wird der Schlussabschnitt ergriffen, brillant in der Oberstimme variirt, daran eine glänzend zur Höhe aufsteigende Spielfigur gereiht, und mit kräftigen Harmonieschlägen schliesst die wunderherrliche Tondichtung.

Emoll-Sonate, Opus 90.

Dem Grafen Moritz von Lichnowsky gewidmet.

Das Autograph trägt die Ueberschrift: »Wien. Am 16. August 1814.« Die Originalausgabe erschien um die Mitte des Jahres 1815 bei S. A. Steiner in Wien. Graf Lichnowsky, Bruder des Fürsten Karl, war ein Schüler W. A. Mozart's gewesen, spielte ausgezeichnet Klavier und zählte zu den bewährtesten Verehrern und Freunden Beethoven's. A. Schindler berichtet: Der feine Sinn des Grafen liess ihn bei näherer Bekanntschaft mit dem Werke besondere Intentionen darin vermuthen. Auf seine Anfrage erwiederte der Autor, er habe darin des Grafen Liebesgeschichte geschildert, wünsche er Ueberschriften, so sei die für den I. Satz: »Kampf zwischen Kopf und Herz,« die für das Rondo: »Conversation mit der Geliebten.« Zu besserem Verständniss dieser Äusserung Beethoven's sei berichtet, dass der Graf nach dem Tode seiner ersten Gemahlin die durch Talent und tadellosen Charakter seiner wohl würdige Sängerin, Fräulein Stummer, als Gattin heimzuführen gedachte, dabei aber harte Kämpfe mit den Vorurtheilen seiner Familie zu bestehen hatte und erst nach dem Tode des Fürsten Karl die Verwirklichung seiner Wünsche erreichte.

»Ein edler Sinn, ein energischer Charakter spricht aus dem ersten Satze der Sonate. Alles was eindringliche Beredsamkeit im Kampfe mit schmerzlichem Zweifel und Zagen vermag, kommt hier zu Tage.« (A. B. Marx.)

Bezüglich der Neudarstellung des Textes sei Folgendes bemerkt:

a) der metrische Sachverhalt erfordert Betonung nach den Gesetzen des $^6/_4$ Taktes; nur in der Durchführung (s. **E**) pulsirt vorübergehend der $^3/_4$ Takt.

b) In **F**, wo schweifende Modulation herrscht, war die Emoll-Vorzeichnung des Originals durchaus nicht mehr am Platze.

c) Die thematische Rückleitung vor **G** wird jetzt bei Beobachtung der in die Augen springenden Vorhaltsbeziehungen wohl ausdrucksvoller ausfallen, als dies gemeinhin geschieht. Gleiches gilt auch von dem Abschlusse des Hauptthemas.

Das Rondo bietet — im Kontrast zum I. Sonatensatze — ein Bild innigsten Empfindungslebens dar, in dem Alles in süssester Weichheit und ausdrucksvollster Schönheit dahinfliesst, nur in Einzelmomenten eine gesteigertere Erregung in schärferen Accenten verrathend.

Der Autor hatte den Text in sorgloser Mozartmanier notirt, unbekümmert darum, ob nun auch die in der Figuration steckenden latenten Stimmen zur Geltung gelangen. Um daher eine triviale, dünne Klanggebung zu verhüten und eine verständnissvolle, wohlklingende Wiedergabe anzubahnen, war eine sachgemässere Darstellung mancher Stellen dringend geboten. Im 2. Takte des Rondothemas wurde ausserdem die Cäsur hinter das 3. Achtel verlegt, weil die von G. Nottebohm mitgetheilte Skizze den Nachweis liefert, dass Beethoven das 4. Achtel als Auftakt empfand.

Adur-Sonate, Opus 101.

Der Freiin Dorothea Ertmann gewidmet.

Das Autograph der Sonate trägt die Ueberschrift: »1816 im Monat November.« Die Originalausgabe erschien im Februar 1817 bei S. A. Steiner in Wien.

Bei Uebersendung des Widmung-Exemplars schrieb Beethoven an die obengenannte Dame: »Meine liebe, werthe Dorothea-Caecilia! Empfangen Sie nun, was Ihnen öfters zugedacht war, und was Ihnen einen Beweis meiner Anhänglichkeit an Ihr Kunsttalent, wie an Ihre Person abgeben möge.« — Die Baronin, eine geborene Graumann aus Frankfurt am Main, Gattin eines österreichischen Officiers, war eine ausgezeichnete Klaviervirtuosin, die besonders Beethoven'sche Werke, unter des Meisters persönlicher Anleitung studirt, unvergleichlich schön vortrug. Reichardt erzählt darüber: »Solche Kraft neben der innigsten Zartheit habe ich, selbst bei den grössten Virtuosen, nie vereinigt gesehen. In jeder Fingerspitze eine singende Seele, spielte sie eine grosse Beethoven'sche Tondichtung mit solcher Vollkommenheit, dass ich mich nicht entsinne, je etwas Grösseres und Vollendeteres gehört zu haben.«

Die obige Tondichtung gehört zu den tiefinnigsten, die Beethoven erdacht. Voller Zartheit und Aufschwung der Phantasie, offenbart sich in ihr ein reiches inneres Seelenleben. Der Styl derselben ist daher auch durchaus polyphon gehalten: nicht eine Melodie waltet vor, sondern auch die andern Stimmen sind melodisch ausgestaltet und nehmen bedeutsamen Antheil an der Ausprägung der sich in dem Tonleben wiederspiegelnden Stimmung.

Der I. Satz, wohl in knapper Sonatenform, aber nicht im Charakter eines Allegro, sondern mehr in dem eines Andante auftretend, ist erfüllt von sehnsüchtigem Verlangen, das in innerlichster Erregung und innigster Empfindung zum Ausdruck gelangen muss.

Es folgt ein Vivace alla marcia voll straffer Rhythmik, kühnen Aufschwungs der Tongedanken und kraftvoller Modulation in den ersten Theilen. Sinnenden, ruhigeren Charakters ist der trioartige Satz gehalten, der in den feinen melodischen

Linien kanonischer Bildungen ein reiches Innenleben entfaltet und dann durch eine orgelpunktige Rückleitung die Wiederholung des Anfangs herbeiführt.

Wie bange Klage klingt's aus dem Themasatze des folgenden kurzen Adagio; sehnsuchtsvolle Stimmung spricht aus den Imitationen des II. Theils. Durch eine freie Kadenz wird nochmals das Thema des I. Sonatensatzes vorgeführt, und dann beginnt, durch eine trillernde Ueberleitung eingeführt, das Finale. Es ist ein ausgeführtes Allegro in Sonatenform, in dem sich in grossem Zuge ein heiteres, frisches Empfindungsleben ergiesst. Die Durchführung, fugirt gestaltet, setzt ein an polyphonen Bildungen erstarktes und gereiftes Tonempfinden und eine genaue Erkenntniss des Wesens der Fugenform und ihrer thematischen Gestaltungen voraus, um zur rechten Geltung zu gelangen. Denn hier ist Nichts als Tonspiel, sondern Alles durchaus als letztes und höchstes Mittel der Ausdrucks-Steigerung des im Thema verkörperten Inhalts aufzufassen.

B dur-Sonate, Opus 106.

Dem Erzherzog Rudolph gewidmet.

Die beiden ersten Sätze dieser Tondichtung sind im Sommer 1818 zu Mödling componirt; druckfertig war sie im März 1819 und erschien im September desselben Jahres als »Grosse Sonate« bei Artaria in Wien.

»In der grossen B dur-Sonate entfaltet der Meister eine Machtfülle, geistig und materiell, ohne Gleichen. Man hat sie — nicht mit Unrecht — die »Riesen-Sonate« genannt: denn Alles geht da in's Weite, Titanische; ein Riesengeist bewegt riesige Glieder. Der Spieler muss daher höchste technische Kraft mitbringen und sich darauf einrichten, grosse und zahlreiche Tonmassen, wohl von einander gesondert und jede in sich selber zusammengehalten und abgewogen gegen die andere, gleich starken Heereshaufen in die Schlacht zu führen. Aber nicht bloss die Kraftsätze von mächtigem Schalle sind gross und breit angelegt, sondern auch die zarten, auch das Adagio, das Sehnsucht und Klage gleichsam unerschöpflich aus dem geheimsten Grund der Seele seufzergleich aushaucht. Der Spieler muss daher nicht blos wachen Sinn für jede Einzelheit, sondern auch eine vollständige Einsicht und Erkenntniss von dem Bau und Zusammenhang des Ganzen, wie eine lebhaft gestaltende Phantasie besitzen, wenn die Darstellung vernunftgemäss vollendet und in dieser ihrer Vernunftmässigkeit zur Anschauung und vollen Wirkung kommen soll.« (Nach A. B. Marx.)

Wie ein siegreicher Held tritt das Hauptthema des Allegro auf; dann bildet sich's weiter als eine Periode voll weicher Melodik auf reich harmonischem Grunde. Bei **B** tritt ein Parallelsatz ein, sich mächtig aufschwingend und die Modulation zur Dominante der kleinen Unterterz führend. Der Satz **C**, ein Orgelpunkt, der nur alle vier Takte seinen Grundton vernehmen lässt, bringt liebliche Spielfiguren. Unvermuthet tritt bei **D**, Schluss und Anfang vereinend, das Seitenthema ein. Bei **E** bildet sich der erste, bei **F** der zweite Schlusssatz. Der II. Theil (s. **G**) bringt die Durchführung. Besonders bemerkenswerth darin ist das Fugato (s. **H**). Bei **L** tritt der III. Theil ein, der, wenn auch im Allgemeinen Repetition des I., doch mancherlei Varianten, thematische Erweiterungen und neue Modulationen herbeiführt. Das Ganze schliesst mit einem längeren Anhange (s. **R** und **S**).

Ein Scherzo bildet den II. Satz der Sonate. Obgleich in Liedform gehalten, führt es doch seine Theile nicht als blosse Wiederholung vor, sondern bringt letztere als Variante. Im Alternativo (s. **F** und **H**) geschieht dies in Kanonform. Der revidirte Text bringt dies richtig zur Anschauung, während das Original die antwortende Stimme nur in einfacher Figuration ahnen liess. Als Rückleitung zum Scherzo tritt ein kurzes Presto in veränderter Taktart auf, verlaufend in Spielfiguren. Darauf wiederholt sich das Scherzo, dabei kleine rhythmische Varianten einführend. Am Schlusse bildet sich ein kurzer Anhang mit einer überraschenden Ausweichung nach der Tonart der kleinen Obersekunde, die aber enharmonisch notirt worden ist. Leicht nach der Höhe entschwebend, schliesst das Scherzo.

Ein breit ausgeführtes Adagio in Sonatenform folgt. In der ganzen Klavierliteratur hat es nicht seines Gleichen, sowohl im Hinblick auf die Tiefe der Gedanken, wie auf kunstreiche Ausführung. Es ist ganz sinfonisch gehalten, so dass der Darsteller seine Vorstellungen hinsichtlich der Klanggebung der ganzen Instrumentalwelt entlehnen muss, um den Intentionen des Tondichters nahe zu kommen. »Zu fast keinem Tonstücke des Meisters wird eine so andächtige, ehrfurchtsvolle Hingebung erfordert, um seiner schmerzensreichen Erhabenheit gerecht zu werden, als zu diesem Adagio. Hier hört das Klavierspielen auf: wer auf seinem Instrumente nicht seelenvoll zu »sprechen« vermag, begnüge sich mit dem Lesen.« (H. v. Bülow.)

Wie F. Ries mittheilt, ist der Eröffnungstakt ein Zusatz, den Beethoven erst nachträglich gemacht. Er fand sich schon vor als Kontrapunkt gegenüber dem Motiv des jetzigen 2. Takts in der Durchführung (s. **E**) und im Anhange (s. **K**). Jetzt vorangestellt, erscheint er als Umkehrung des Motivs. Dieser Zusatz, der wohl nicht bloss als eine äusserliche Vermittelung der Tonart angesehen werden darf, hat für die rhythmische Auffassung schwerwiegende Folgen. Denn 1) wird der Vordersatz nun neuntaktig, 2) wird aber dessen Gliederung jetzt eine andere werden müssen, als dies ohnedem nöthig sein würde. Besondere Beachtung verdient auch der in schweifender Modulation (9 Takte vor **F**) auftretende Terzen-Zirkel der Melodie, der wohl auch aus dem Zusatz-Motiv entwickelt wurde.

Im Finale, und zwar in der Einleitung zur Fuge spielt dieser Terzen-Zirkel im Bass eine wichtige Rolle; auch auf die Figurenbildung des Fugenthemas hat er sichtlich Einfluss geübt. Die Triller bei Beginn des Allegro risoluto sind als Andeutungen des Fugenthemas anzusehen, deshalb erstrecken sie sich auch wohl nicht auf die angebundene Viertelnote, sondern schliessen mit ihr ab.

Eine genaue Erkenntniss der mannigfachen Metamorphosen, welche das Fugenthema im Laufe der Bearbeitung erfährt, kann nur durch eingehendes analytisches Studium gewonnen werden. Hier sei daher nur auf die wichtigsten Punkte aufmerksam gemacht: Die Stelle bei **E** ist als eingeschobene lyrische Episode zu betrachten. Bei **F** wird das Thema in der Vergrösserung vorgeführt. Bei **G** wiederholt sich die frühere Episode transponirt. In **H** wird das Thema in rückläufiger Lesart aufgestellt, in **K** erscheint es in der Umkehrung. **M** bringt ein kleines fugirtes Intermezzo, dessen Thema bei **N** als Kontrapunkt dem Hauptthema gegenübertritt. Bei **O** erscheint das Thema in Engführung mit seiner Umkehrung. Bei **Q** beginnt die sogenannte Stretta. Bei **R** setzen Thema und Umkehrung gleichzeitig ein.

E dur-Sonate, Opus 109.

Dem Fräulein Maximiliana Brentano gewidmet.

Die beiden letzten Sätze dieser Sonate wurden um 1820 componirt; die Originalausgabe erschien im November 1821 bei Schlesinger in Berlin.

Diese Tondichtung, der jugendlichen Tochter einer Beethoven sehr befreundeten Familie gewidmet, beginnt mit einem Satze, der in Form einer Fantasie gehalten ist. Ein lieblicher Themasatz im Vivace ma non troppo sanft auf- und abwiegend, eröffnet dieselbe. Statt des erwarteten Schlussakkordes erklingt eine schneidende Dissonanz, ein kurzes, ausdrucksvolles Adagio einführend, das in Spielfiguren verläuft. Darauf erscheint das erste Thema wieder, anfangs mit vertauschten Stimmen, lebhaft modulirend und weiter ausgeführt. Abermals tritt das Adagio, aber in anderer Tonart und mehr variirt auf. Das erste Thema folgt ihm nochmals, harmonisch anders gewendet und mit einem breiten, choralartigen Harmoniegange einmündend in die Coda, die als ein thematisch ausgeführter Orgelpunkt beruhigend den Fantasiesatz beschliesst.

Ein Prestissimo in knapper Sonatenform bildet den II. Theil der Tondichtung. Es athmet leidenschaftliche Erregung, hat aber trotz der Hast, in welcher Alles vorüberrauscht, sehr ausdrucksvolle Momente und schöne Deklamation, besonders im Seitenthema **C** und in der kanonisch gehaltenen Durchführung **E**.

Als die Krone der ganzen Tondichtung ist aber der sich anschliessende Variationen-Cyclus zu bezeichnen. Ein einfaches, zweitheiliges Lied, voll frommer Andacht und Seelenfrieden, wird als Thema aufgestellt. Die I. Variation hebt die Melodie höher und bildet sie wie ein gesangreiches Violinsolo reicher aus. Die II. Doppelvariation legt im I. Theile den Inhalt nach Melodie und Harmonie in duftig luftiger Klangweise rhythmisch auseinander; anstatt der Repetition tritt auf einem Orgelpunkt das Hauptmotiv ausdrucksvollst deklamirend auf, wird kanonisch fortgeführt, dann im Nachsatz variirt und so in schöner Steigerung abgeschlossen. Der II. Theil bildet sich ähnlich. Die III. Variation ist als munteres Intermezzo humoristischen Charakters im doppelten Kontrapunkt ausgeführt. Die IV. Variation mit ihren gefühlsschwelgerischen Imitationen muss sehr klangvoll im Sinne eines Streichquartetts vorgetragen werden. Die V. Variation ist im Charakter einer Durchführung gehalten. Die VI. Variation beginnt sehr einfach, wird aber in immer lebhafterer Figuration weiter entwickelt. Im II. Theile (s. **W**) tritt einem Trillerorgelpunkt im Bass eine lebhafte Spielfigur gegenüber; seine Wiederholung verlegt den Trillerorgelpunkt in die Mitte und stellt darüber deklamatorische Melodiemotive, während im Bass Spielfiguren auf- und abrollen. Der Schlusstakt wird 3 Mal mit Verstellung der Oberstimmen wiederholt, dann erscheint das Thema wieder in seiner ursprünglichen Form, und in seiner einfach frommen Weise klingt die Stimmung beruhigt aus.

Die originale Darstellung des Sonaten-Textes war in einigen Punkten nicht recht zutreffend. So sollte wohl die summarische Vorschrift »sempre legato« im Vivace sich nur auf die Begleitungsfiguren beziehen, (weshalb sie diesen auch jetzt beigesellt worden ist), da ja dem Thema eine sehr detaillirte Gliederung innewohnt, die keinesfalls durch ein stetiges Legato verwischt werden darf.

In den beiden Adagio-Einschiebseln des I. Sonatensatzes waren die Spielfiguren in einer übersichtlicheren Weise darzustellen, auch in deren ersten Takten eine praktischere Stimmvertheilung vorzunehmen. Die II. Variation im Finalsatze hat eine rationellere Notirung erhalten, die ihren duftig luftigen Charakter besser veranschaulicht, als die originale dies that.

As dur-Sonate, Opus 110.

Das Manuscript trägt die Ueberschrift: »Am 25. December 1821.« Die Originalausgabe erschien im August 1822 bei Schlesinger in Berlin.

Ein schöneres Weihnachtsgeschenk ist der musikalischen Welt wohl noch nie verehrt worden, als am 25. December 1821 durch Beethoven mit dieser Tondichtung, die zu den lieblichsten Kindern seiner Muse zählt. In weihevoller Stimmung, mit vierstimmigem Gesange beginnt das Thema des I. Satzes. Beim Schlusse des Vordersatzes bildet sich eine Trillerfermate nach deren freiem Anhange die Melodie jetzt allein in der Höhe weitergeführt wird, begleitet vom Bass und harmonischen Füllstimmen. Bei **B** tritt eine duftige Spielfigur ein, fortbewegt über durchsichtigen, moduliren-den Harmonieschlägen. Bei **C** folgt ein liebliches, wiegendes Seitenthema. Bei **D** bildet sich der Schlusssatz, erst deklamirend im Bass und ebenso beantwortet von der Oberstimme, dann in ausdrucksvollster Figuration abschliessend. Ohne übliche Wiederholung des I. Theils entwickelt die in Sonatenform gebildete Tondichtung ihren Inhalt sofort weiter in der Durchführung. Diese (s. **E**), knapp gestaltet, führt den ersten Abschnitt des Hauptthemas in reicher Modulation und mit interessanten, rollenden Bassmotiven weiter aus und leitet sofort (ohne abzuschliessen) in den III. Theil ein. Derselbe (s. **F**) gestaltet sich analog dem I. Theile; doch wird sein Inhalt verschiedentlich variirt und in anderer Modulationsordnung vorgebracht. Sein Schluss, etwas geändert, führt hinein in einen Anhang (s. **K**), der bei thematischer Ausgestaltung in ausdrucksvollster Weise das lieblich milde Tongedicht abschliesst.

Ein Allegro molto in Fmoll folgt als scherzoartiges Intermezzo. Sein I. Theil ist als zweitheiliges Lied gebildet, und ein Alternativo mit ausdrucksvoller Figuration und abwechslungsreicher Modulation diesem zugesellt. Nach erfolgter Wiederholung des I. Theils beschliesst eine Coda das Intermezzo, doch so, dass ein ritardirender Arpeggio-Bass, den schliessenden Durakkord als Dominante erfassend, in freier Weise hinüberleitet zum Folgenden.

In schweifender Modulation tritt jetzt die fantasieartige Einleitung des III. Satzes der Sonate auf. Sie führt hinein in ein Arioso dolente in Asmoll, einen Gesang voll rührendster Klage und zart leidenschaftlichster Erregung.

Eine Fuge über ein seelenvoll melodisches Thema schliesst sich daran. Ihr Bau ist überaus klar; doch verlangt ihr Vortrag poesievolle Auffassung und eine durchaus gesangvolle Klanggebung. Sie schliesst nicht, sondern führt mittels Arpeggien hinein in das auf's ausdruckvollste variirte, jetzt in Gmoll wiederholte Arioso (s. **F**). Nach dessen Abschlusse leiten gesteigerte Akkordschläge und ein im Diminuendo aufsteigendes Arpeggio die Fuge abermals ein. Ihr Thema tritt jetzt (s. **H**) in der Verkehrung auf; »nach und nach wieder auflebend« soll sich nach des Meisters Vorschrift der Vortrag gestalten. Bei **J** tritt das Thema in dreifach verkleinerten Werthen in Engführungen auf, denen es zugleich in doppelter Vergrösserung gegenüber gestellt ist, bei **K** in Verkürzung, bei **L** mit lebhafterem Kontrapunkt. Von **M** ab entwickeln sich thematische Bildungen im freien Style, die sich auf einem Orgelpunkte (s. **N**) zu machtvoller Höhe steigern. Mit einem glanzvollen Arpeggio wird die hochherrliche Tondichtung geschlossen.

Cmoll-Sonate, Opus 111.

Dem Erzherzog Rudolph gewidmet.

Das Autograph trägt die Ueberschrift: »Am 13. Jänner 1822.« Die Original-Ausgabe erschien im April 1823 bei Schlesinger in Berlin.

Diese letzte Klavier-Sonate Beethoven's, vielleicht die vollkommenste und einheitlichste aus seiner letzten Schaffensperiode, zeigt uns den Meister nochmals in seiner ganzen Grösse. Wie ein gewaltiger Held schreitet er im I. Satze

einher; die zarte Innigkeit seiner Dichterseele offenbart sich im Finale.

Ein Maestoso leitet den I. Satz ein. In straffer Rhythmik und breiter Harmonik tritt es auf, mit sieghafter Gewalt Alles in seinen Bannkreis ziehend. Nach einem Dominantschlusse bildet sich ein Orgelpunkt voll schmerzlich zuckender Accente; dann klingt's wie dumpfer Donner aus der Tiefe, schwillt mächtig an, und mit ehernem Schritt, wie ein gewappneter Held, tritt im Unisono das Hauptthema des Allegro auf die Wahlstatt. Rollende Spielfiguren schliessen sich ihm als Gefolge an und steigen zur Höhe empor. Hier tritt's nun in klangvoller Mehrstimmigkeit und mit breit gesättigtem Schlusse auf. In **C** bildet sich im doppelten Kontrapunkt ein thematischer Vermittelungssatz, der in reicher Modulation dem Seitenthema zutreibt. Bei **D** auf einem Dominant-Orgelpunkt der Durtonart der grossen Unterterz tritt dies triumphirend in der Höhe ein, in reichem Arabeskenschmuck bildet sich's weiter, modulirt, und im *ff* stürzt es jäh mit einer Spielfigur zur Tiefe hinab, *p* hineinführend in den Schlusssatz. Dieser (s. **E**), zuerst das Hauptmotiv im Bass aufstellend mit gegenüberstehender ausdrucksvoller Spielfigur, führt es alsdann in neuer Bearbeitung in der Oberstimme weiter aus unter rollender Figuration des Basses und schliesst in machtvoller Steigerung mit einem Unisonogange den I. Theil ab.

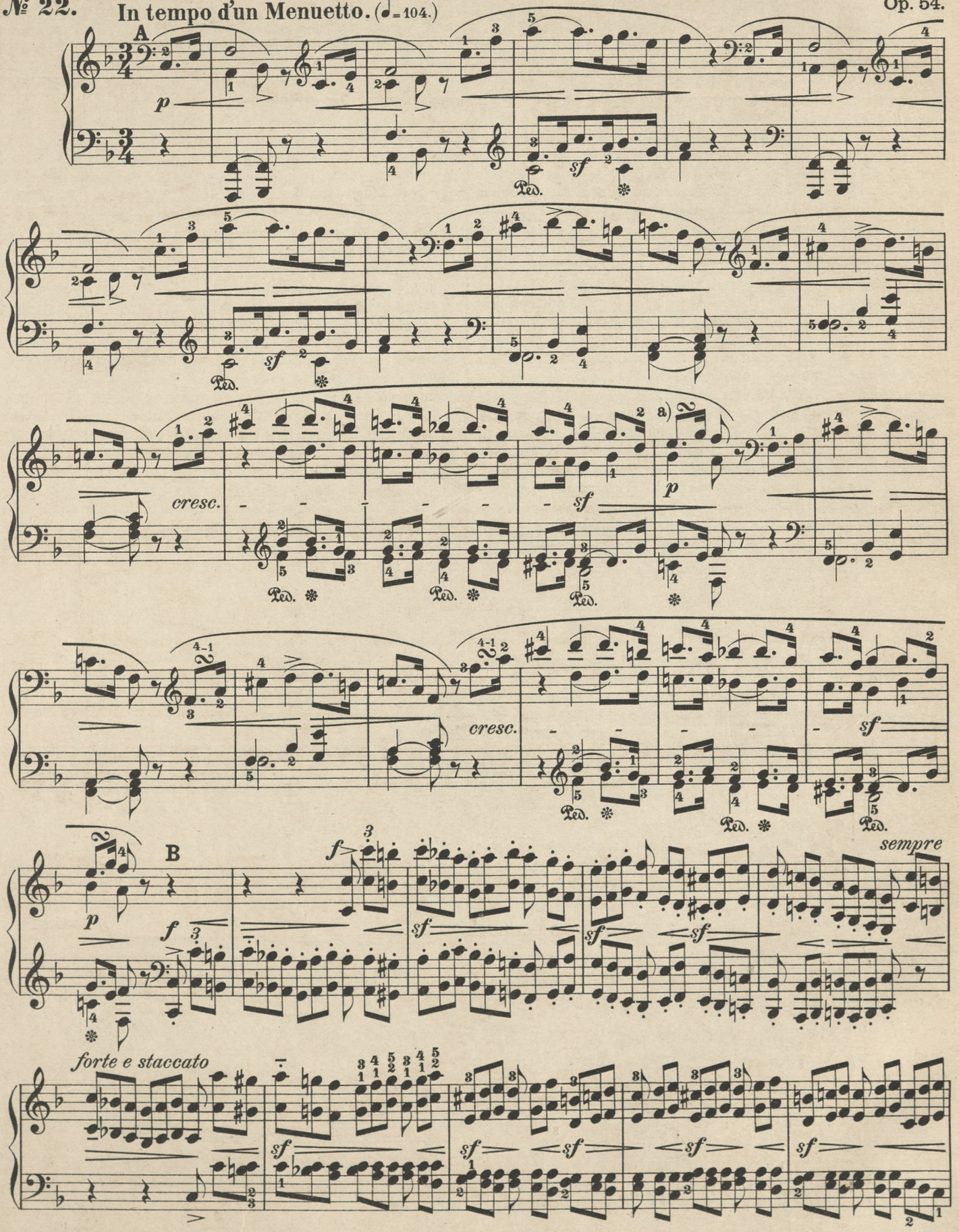
Der II. Theil bringt die Durchführung. Bemerkenswerth darin ist ein kurzes Fugato (s. den 7. Takt von **F**), in welchem Thema und dessen Vergrösserung zusammen auftreten.

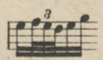
Der III. Theil führt den Themasatz in neuer Variation und mit geänderter Schlussmodulation vor. Auch der Vermittelungssatz tritt in veränderter Stimmordnung und Modulation auf. Das Seitenthema (s. **J**) erscheint zuerst im tonischen Dur, wird dann modulirend nach der Moll-Unterdominante gewendet, anders variirt, über chromatisch steigenden Harmonieen thematisch erweitert zur Höhe geführt und stürzt von dort jäh zur Tiefe nieder. Der Schlusssatz (s. **K**), jetzt in Moll, verläuft ähnlich, wie im I. Theile. Bei **L** bildet sich ein Anhang, der nach kräftigen Sforzatoschlägen im mildverklärten Molldur den Abschluss der ersten Hälfte der Tondichtung herbeiführt.

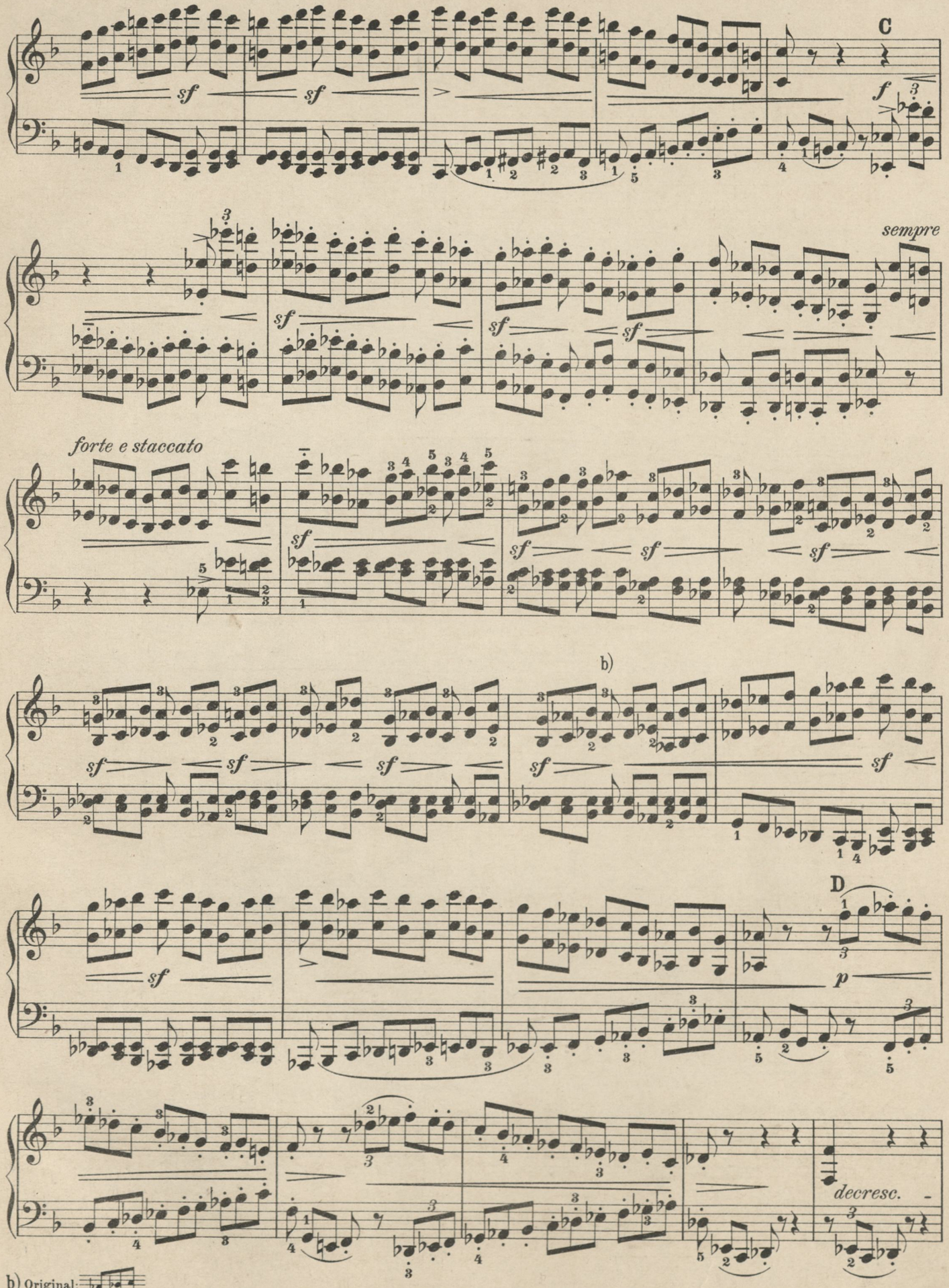
Das Finale ist als Variationen-Cyclus gestaltet. Eine Arietta in zweitheiliger Liedform, voll süssen Gesanges und mild zarten Wesens, bildet das Thema. In duftig ätherischem Charakter, nicht beeinträchtigt durch die synkopisch auftretende Bassfiguration folgt die I. Variation. Ausdrucksvollstes imitatorisches Leben pulsirt in der II. Variation; machtvolle Steigerung erfährt der Themagehalt in der III. Variation; als Doppelvariation tritt die IV. auf. Ruhig sinnend ruht im I. Theile die Melodie nebst Harmonie auf einem figurirten Orgelpunkte in dunkler Tiefe; statt der Wiederholung bildet sich (s. **K**) in duftiger Höhe ein zartes Tonspiel auf- und abwiegender Figuren. Auch der II. Theil ist derartig gestaltet (s. **L** und **M**). Frei phantasirend ergehen sich die Sätze **N**, **O** und **P**. Die V. Variation stellt die Melodie des Themas breit singend in die Oberstimme, der melodisch ausgestaltete Mittelstimmen und ein in lebhafter harmonischer Figuration ausgeführter Bass zugesellt werden. Die Theile erscheinen ohne Wiederholung. Darauf bildet sich (bei **S**) ein thematischer Anhang, der in **T** eine Trillervariation des I. Theils vorführt, sich bei **U** noch ähnlich weiter entwickelt, dann in eine kanonisch eingeleitete Spielfigur verläuft und mit ausdrucksvollen Imitationen des Hauptmotivs die ganze Tondichtung in würdigster Weise beschliesst.

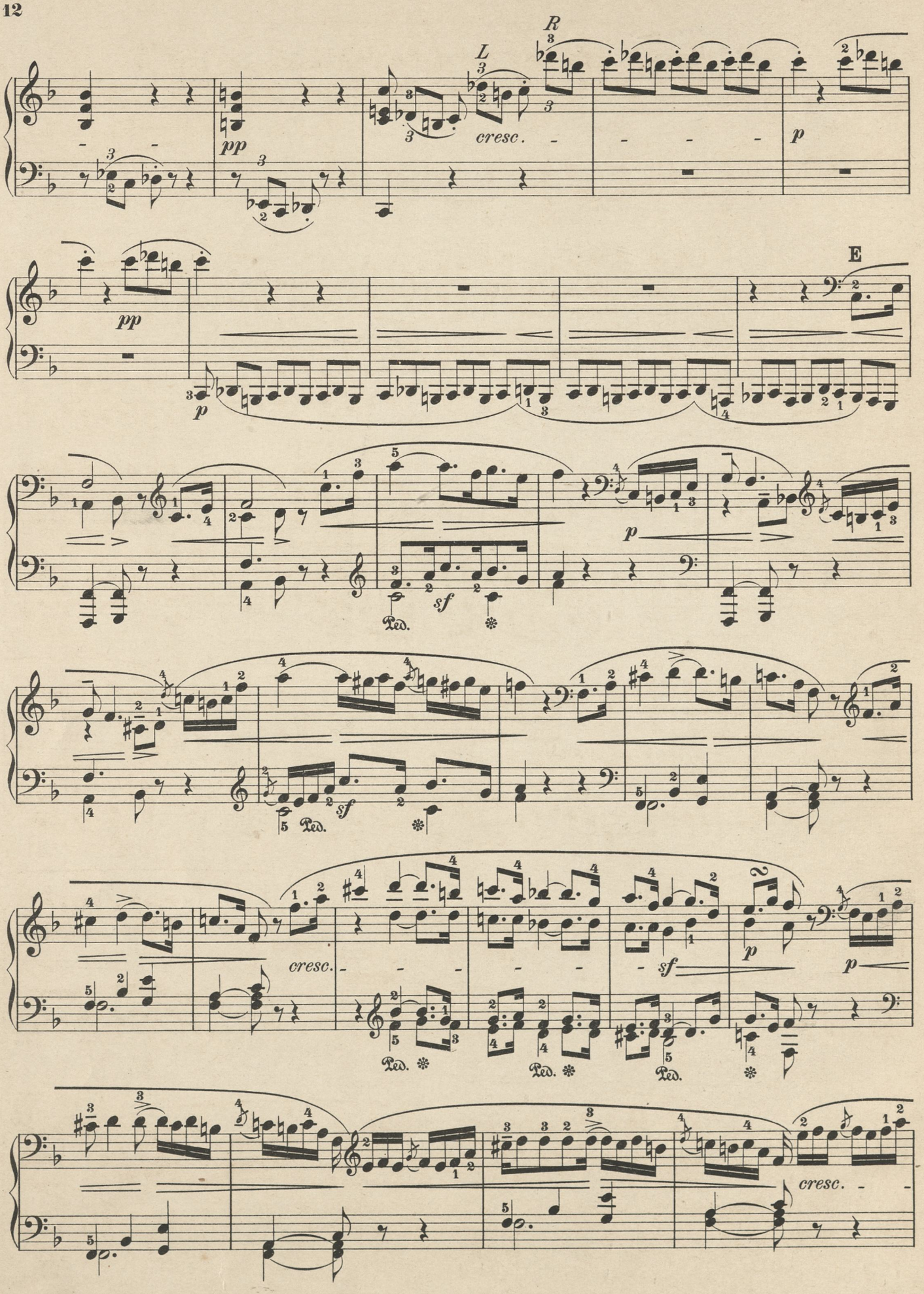
SONATE.

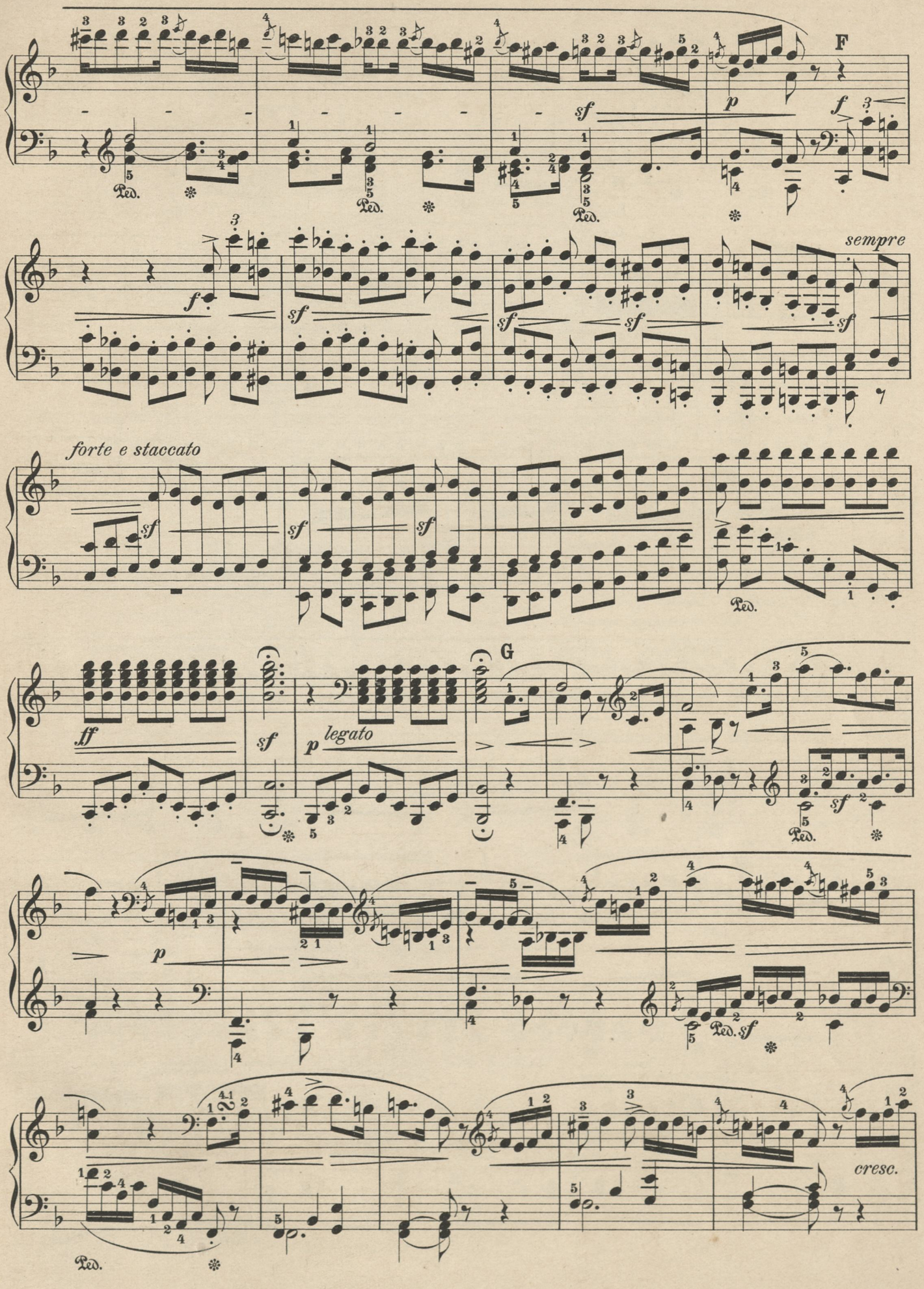
№ 22. **In tempo d'un Menuetto.** (♩= 104.) **Op. 54.**

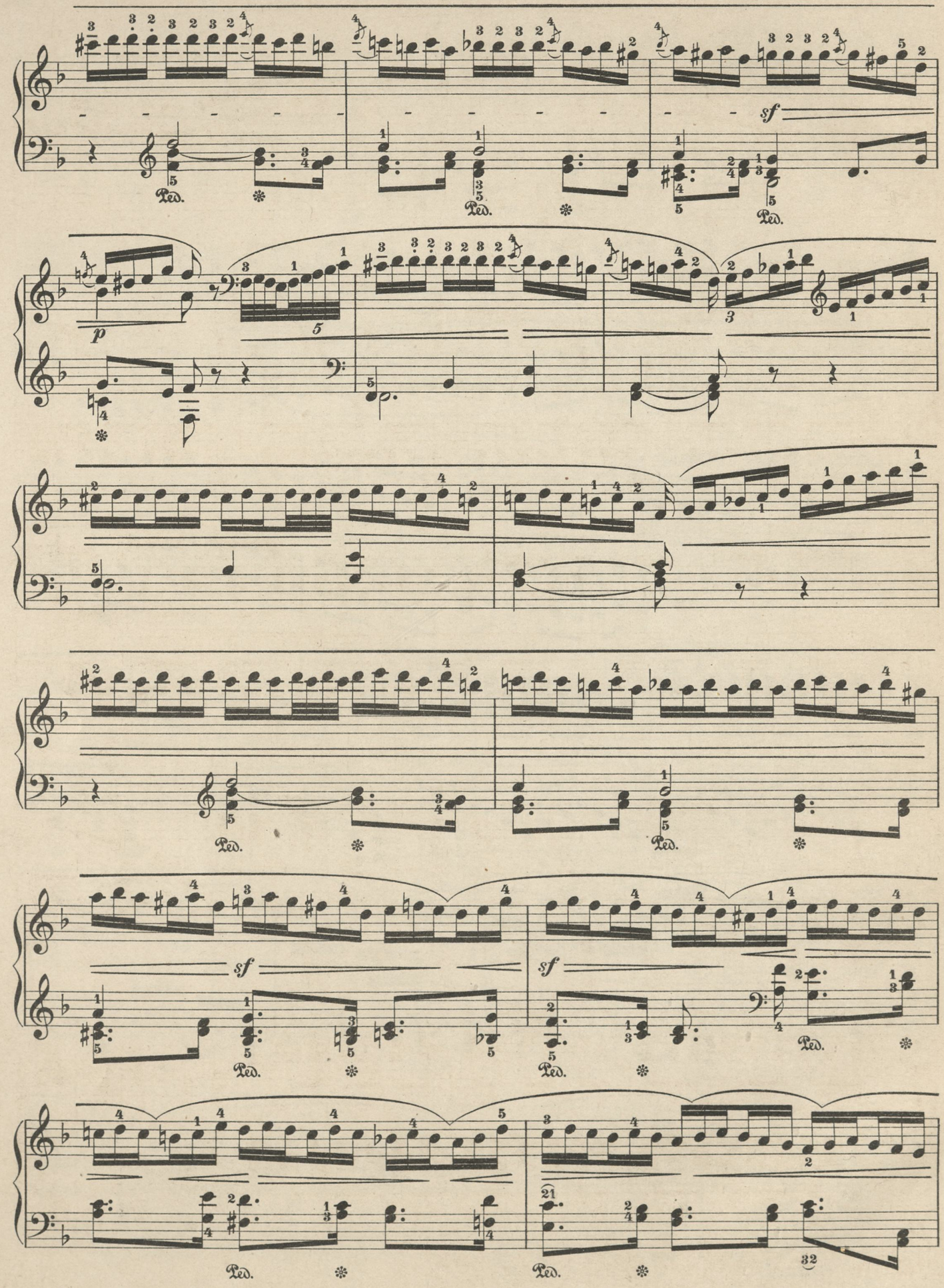


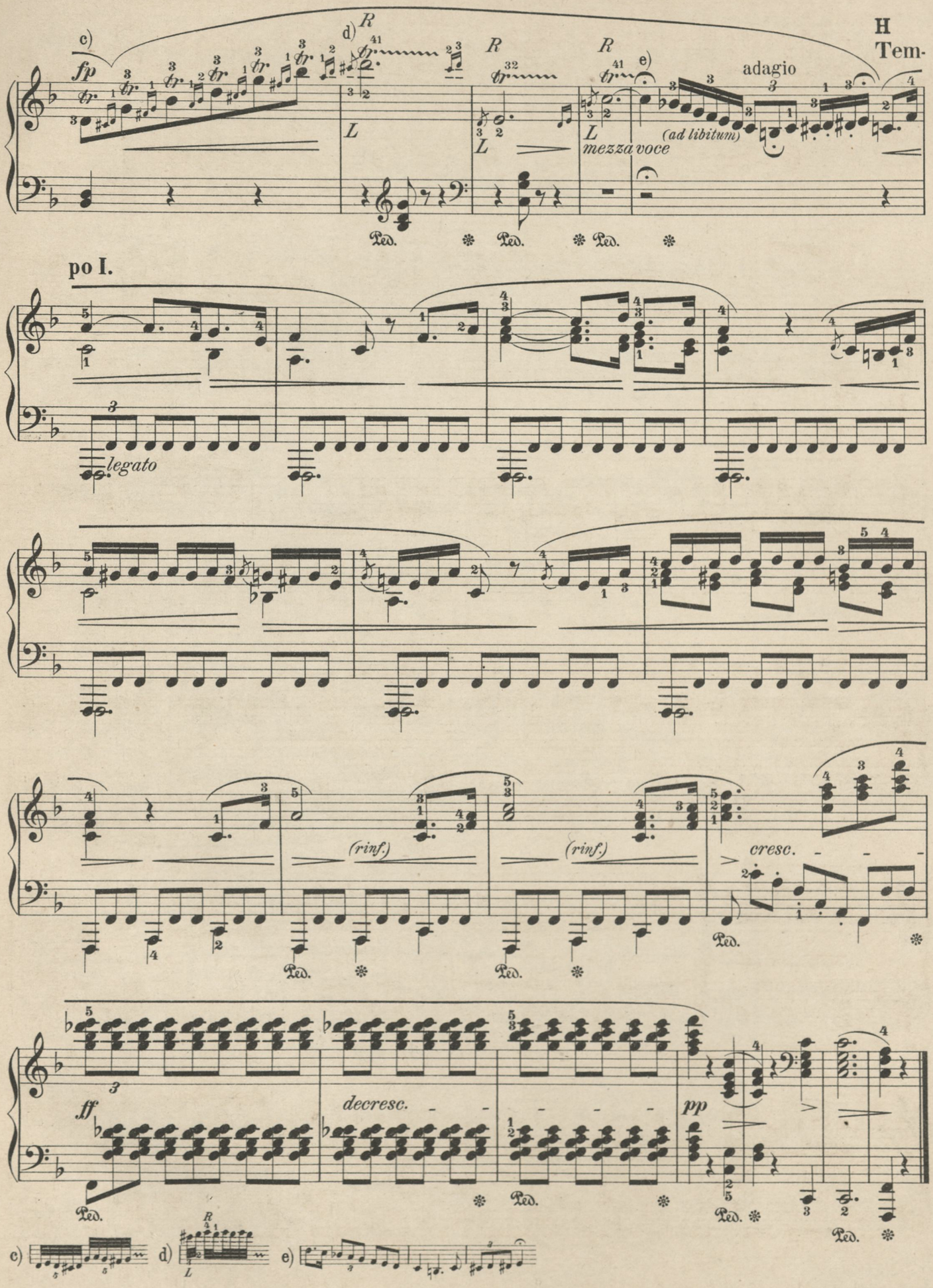
a) 

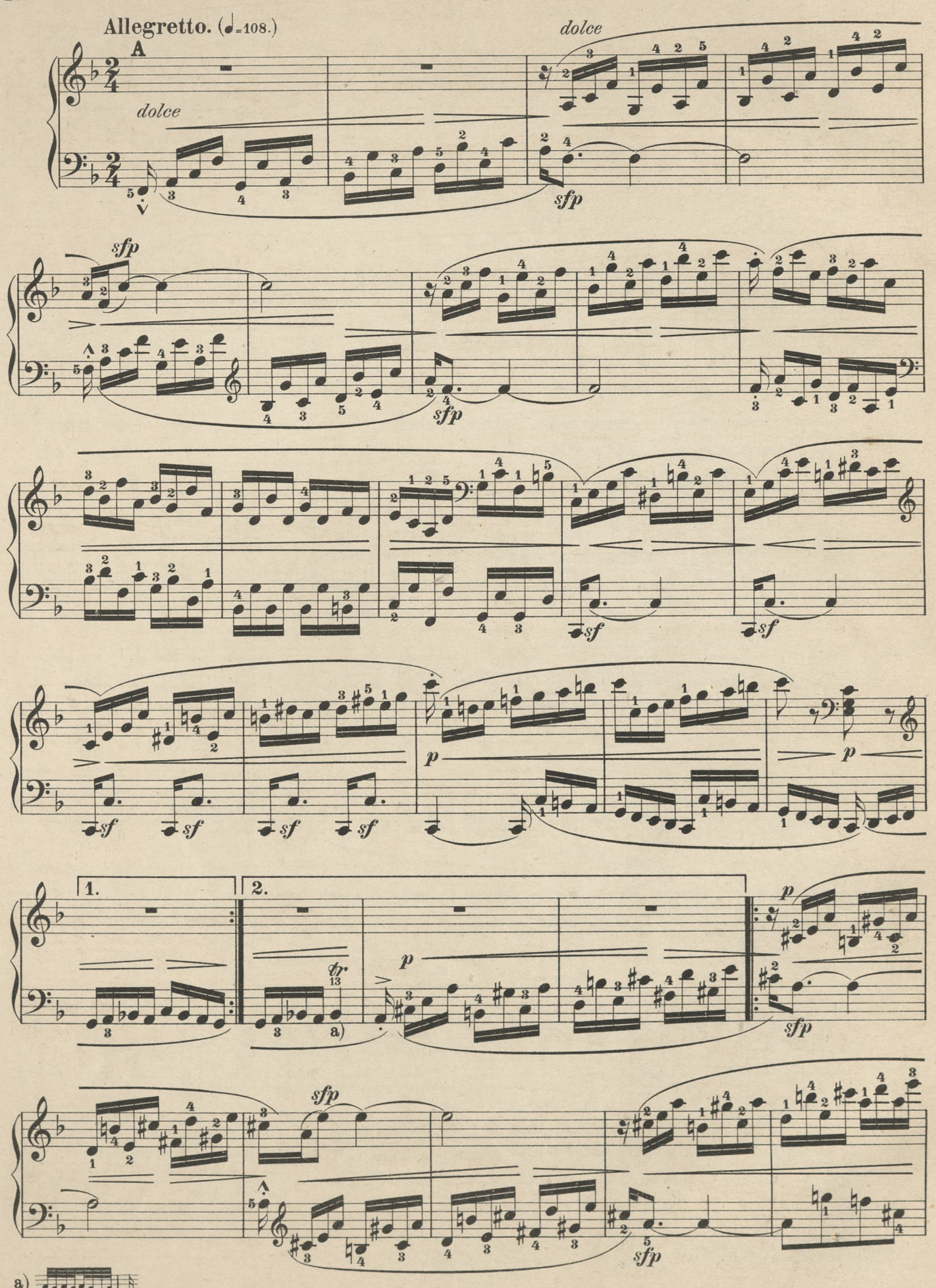

C
sempre
forte e staccato
b)
D
decresc.
b) Original:

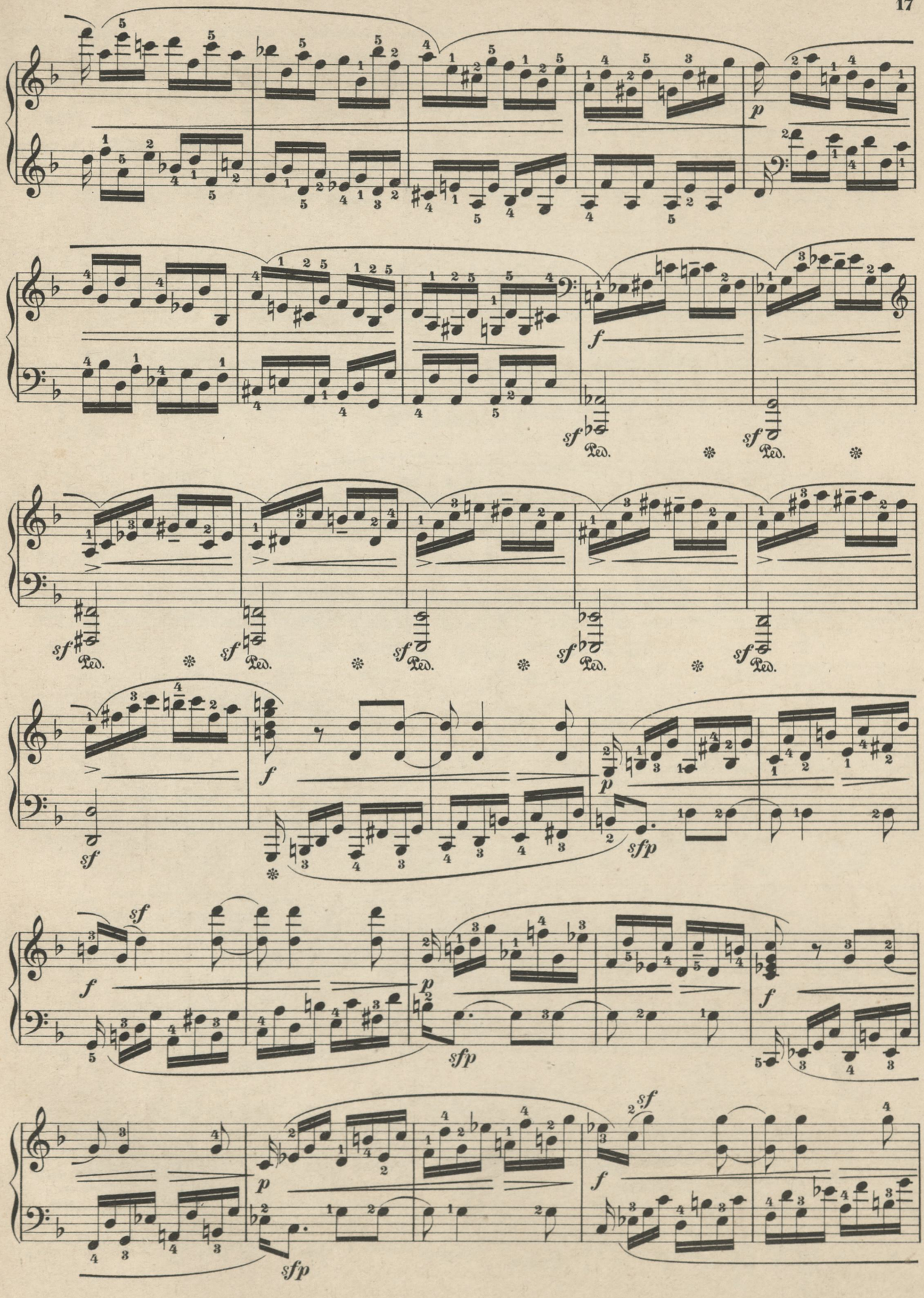

R
L
cresc.
p
pp
E
sf
Ped.
cresc.
sf
p

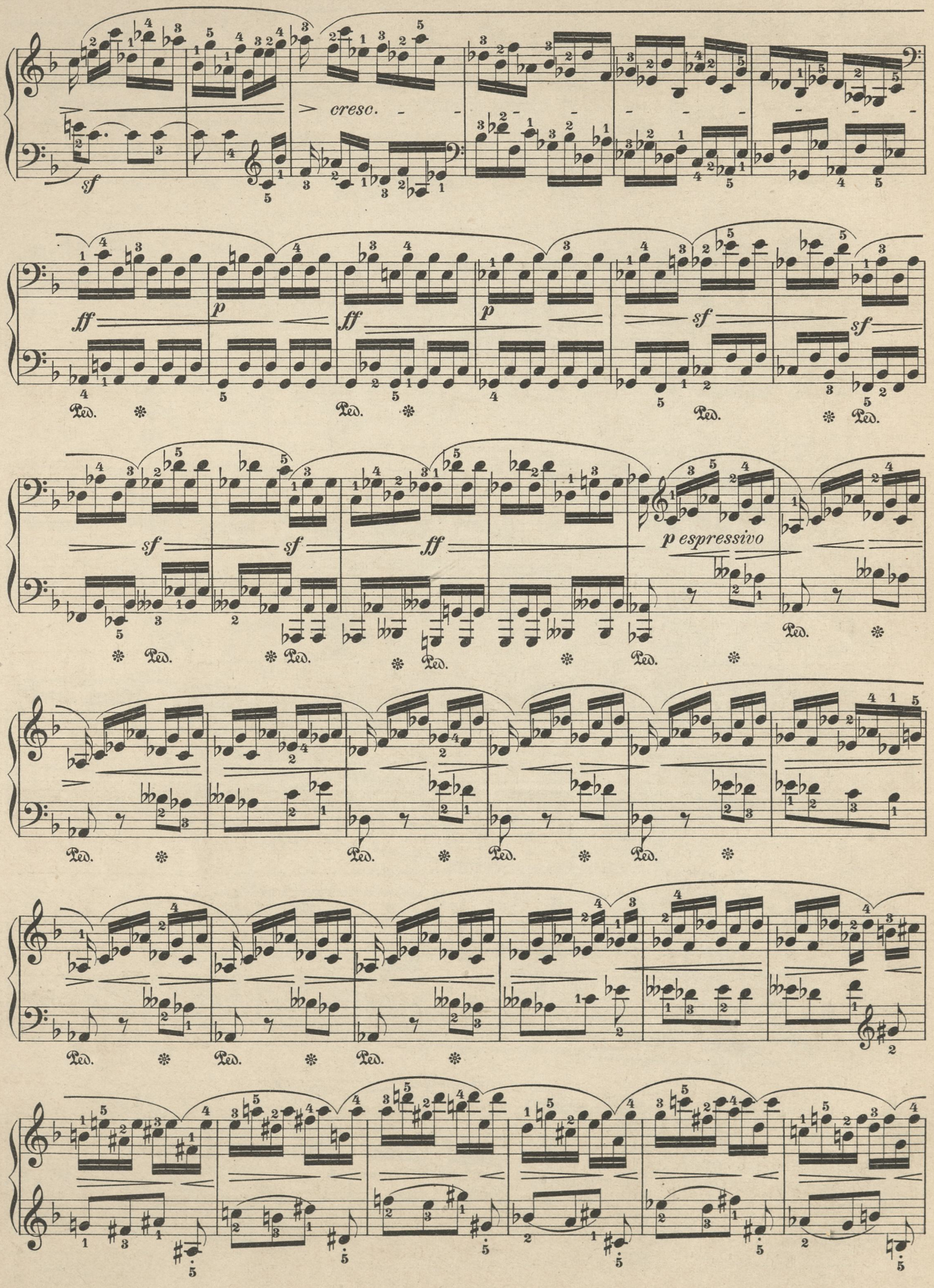

F
sempre
forte e staccato
G
legato
cresc.

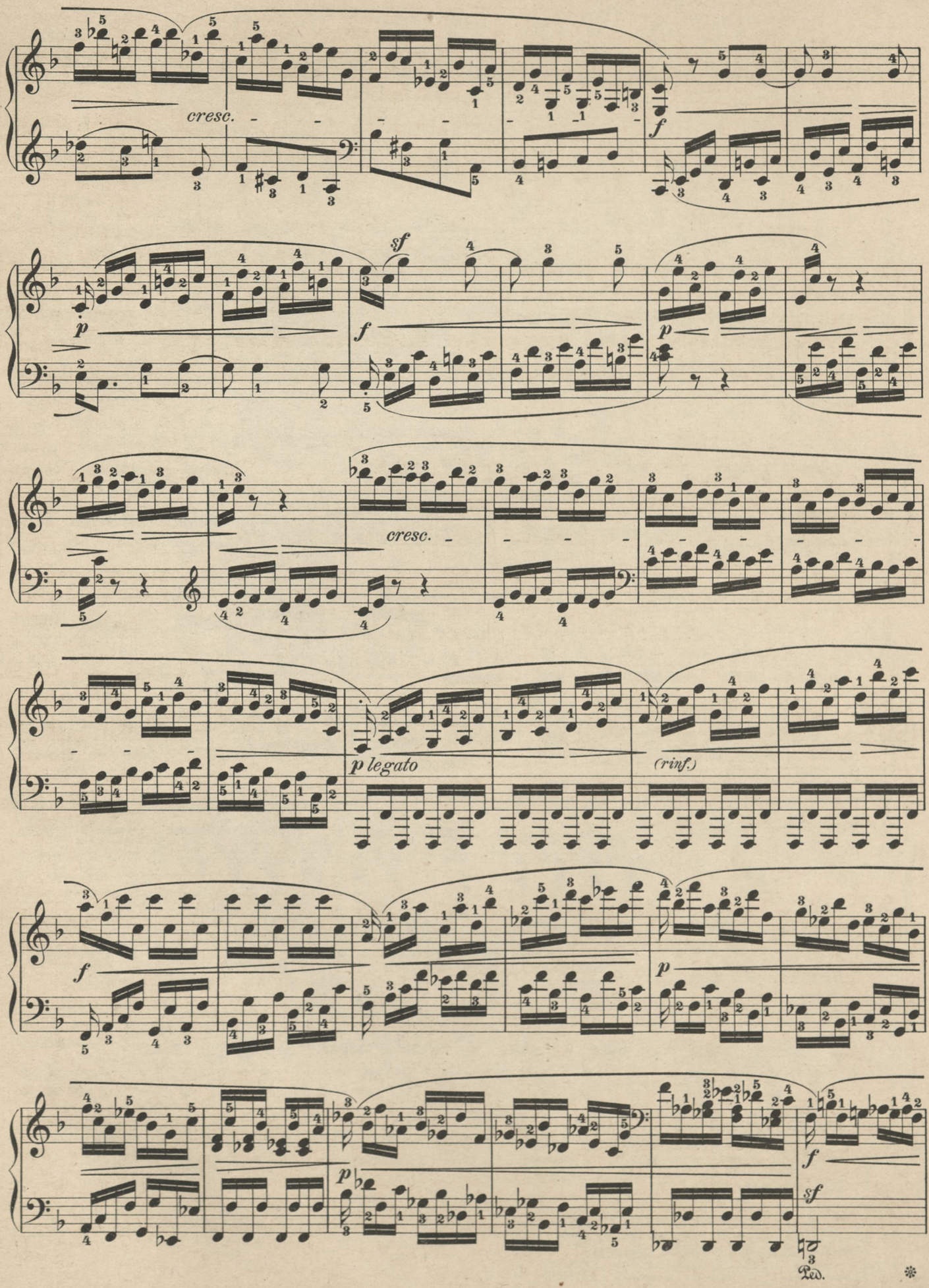

sf
p
Ped.
sf
sf

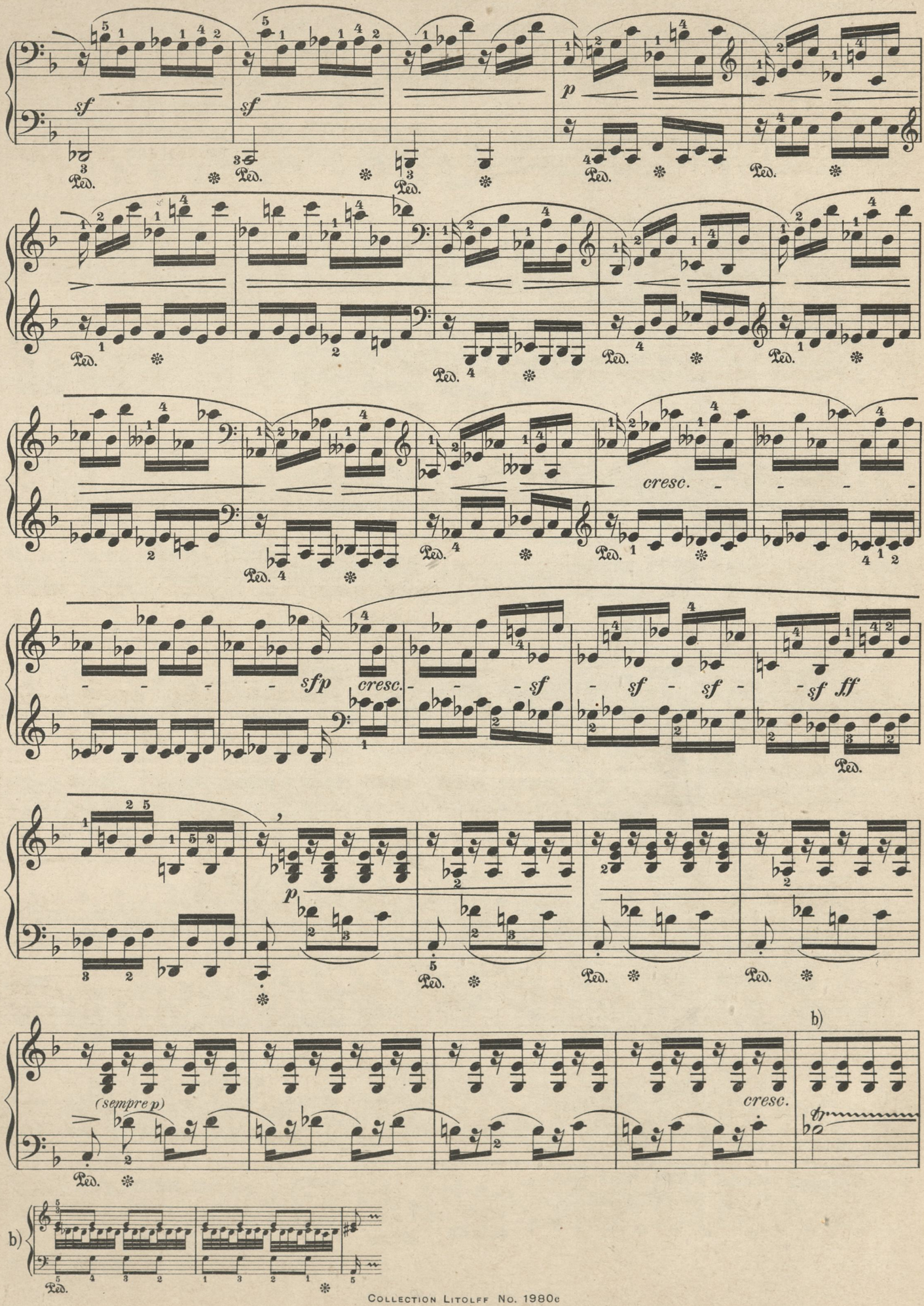

c)
fp
d)
R
L
e)
adagio
(ad libitum)
mezza voce
H
Tem-
po I.
legato
(rinf.)
cresc.
ff
decresc.
pp
Ped.

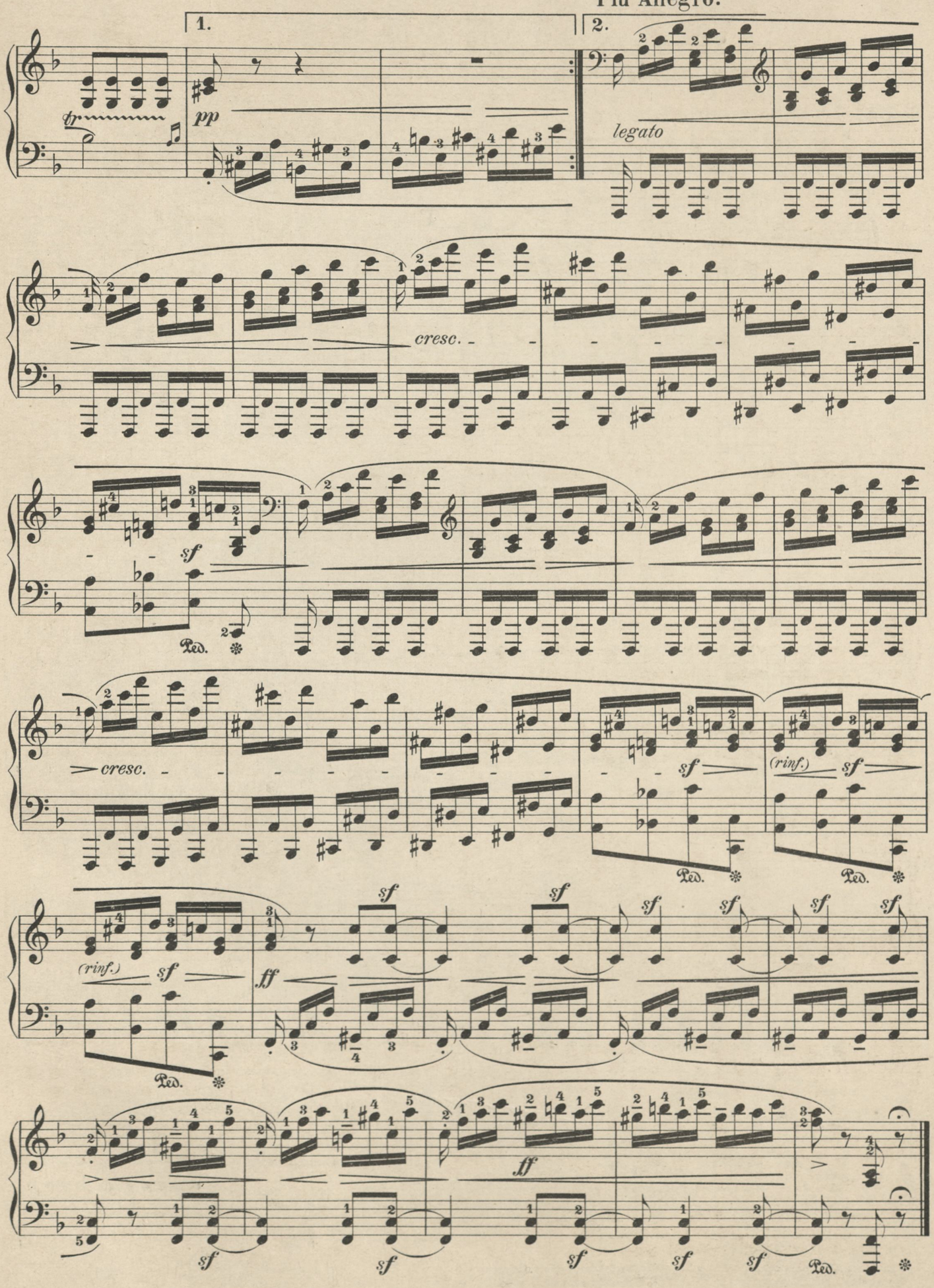

Allegretto. (♩=108.)
A
dolce
dolce
sfp
sfp
sfp
sf
sf
sf
sf
sf
sf
p
p
p
1.
2.
tr
13
a)
sfp
sfp
sfp
a)


p
f
sf
Ped.
sfp


cresc.
sf
ff
p
ff
p
sf
sf
sf
sf
ff
p espressivo
Ped.


cresc.
f
p
sf
f
p
cresc.
p legato
(rinf.)
f
p
p
f
sf
Ped.

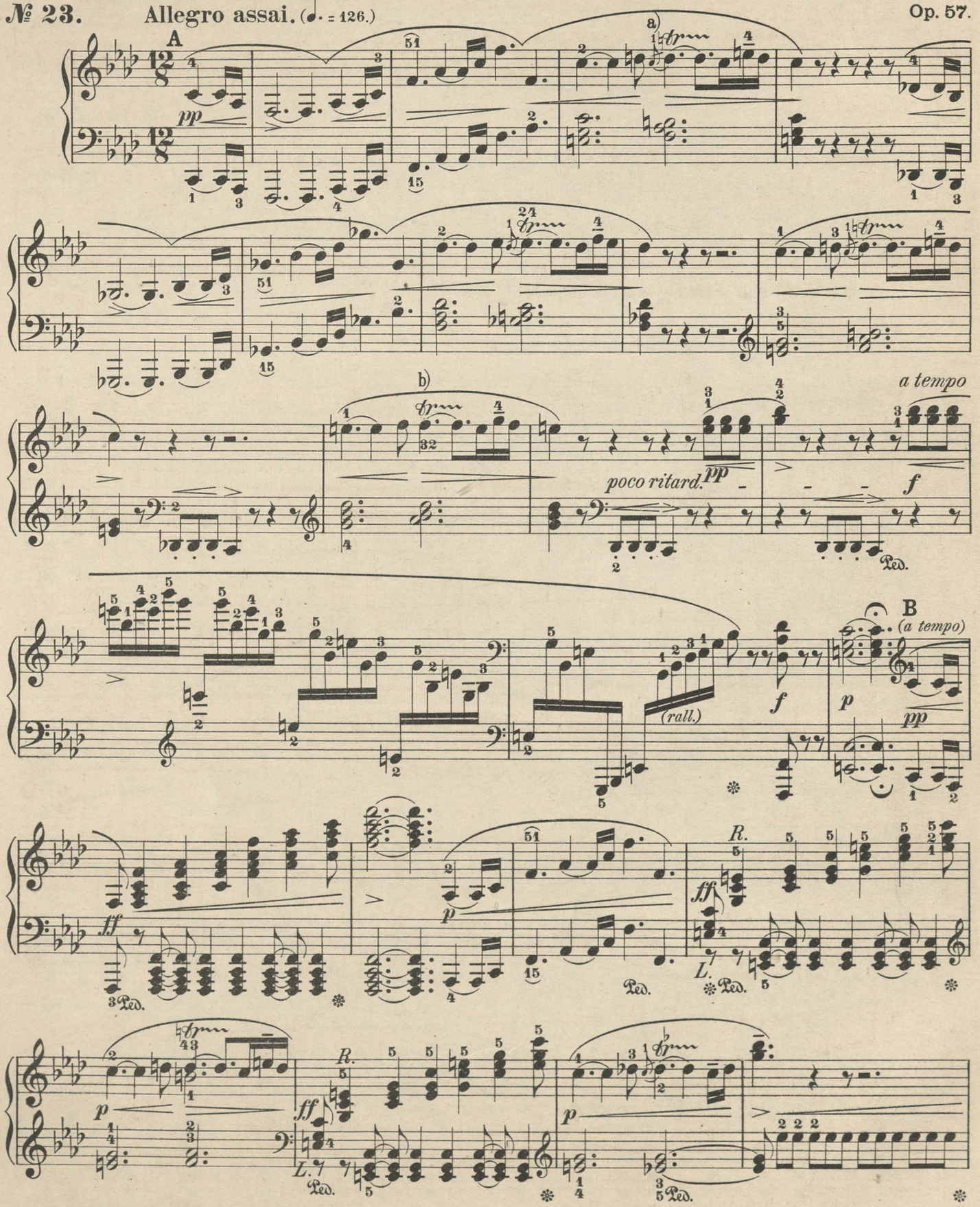

sf
sf
p
Ped.
cresc.
sfp
sf
sf
sf
ff
(sempre p)
b)

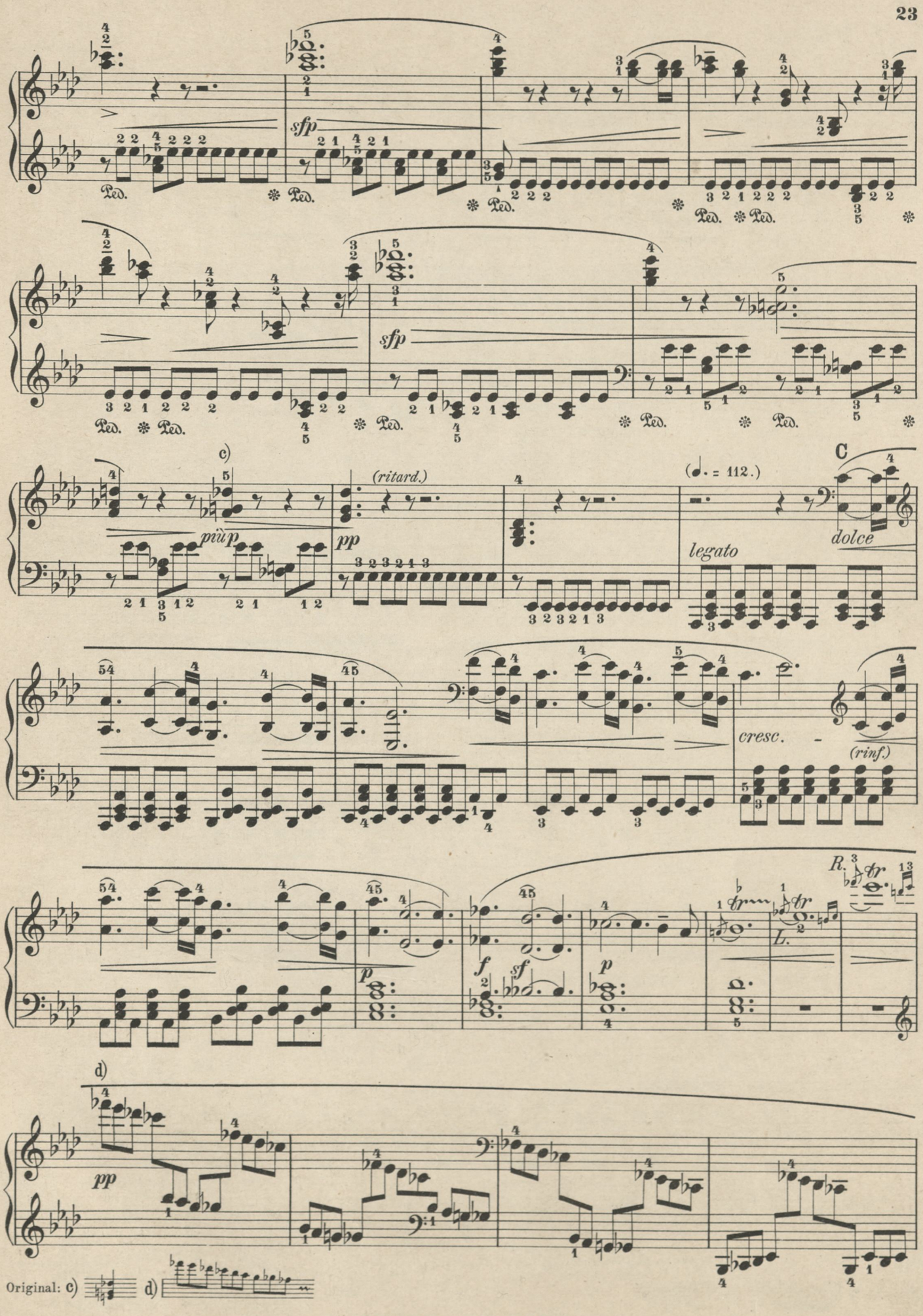

Più Allegro.
1.
2.
tr
pp
legato
cresc.
sf
Ped.
cresc.
sf
(rinf.)
sf
Ped.
Ped.
(rinf.)
sf
Ped.
sf
ff
sf
sf
sf
sf
sf
sf
ff
sf
sf
sf
sf
sf
Ped.

SONATE.

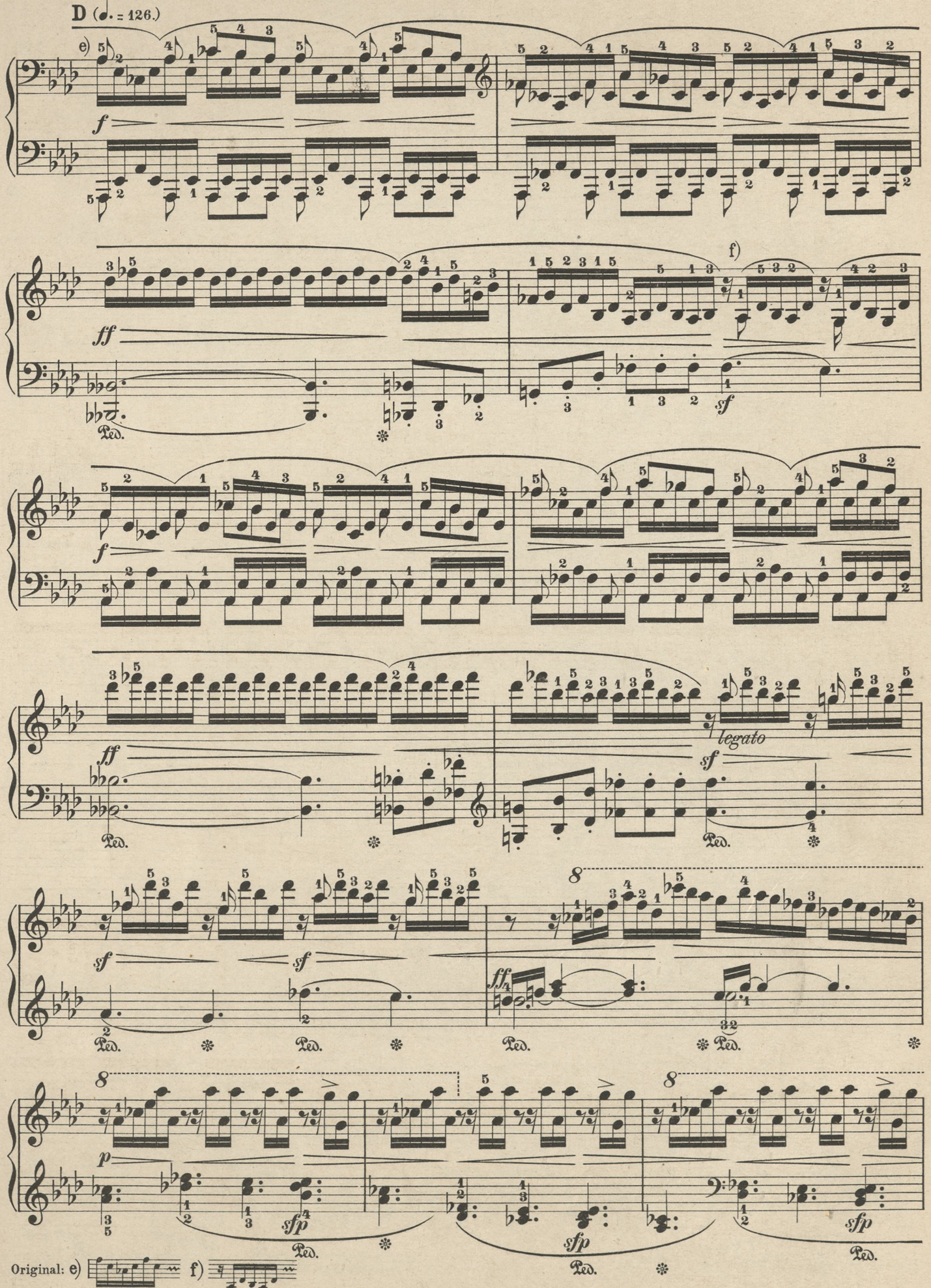
Dem Grafen Franz von Brunswick gewidmet.

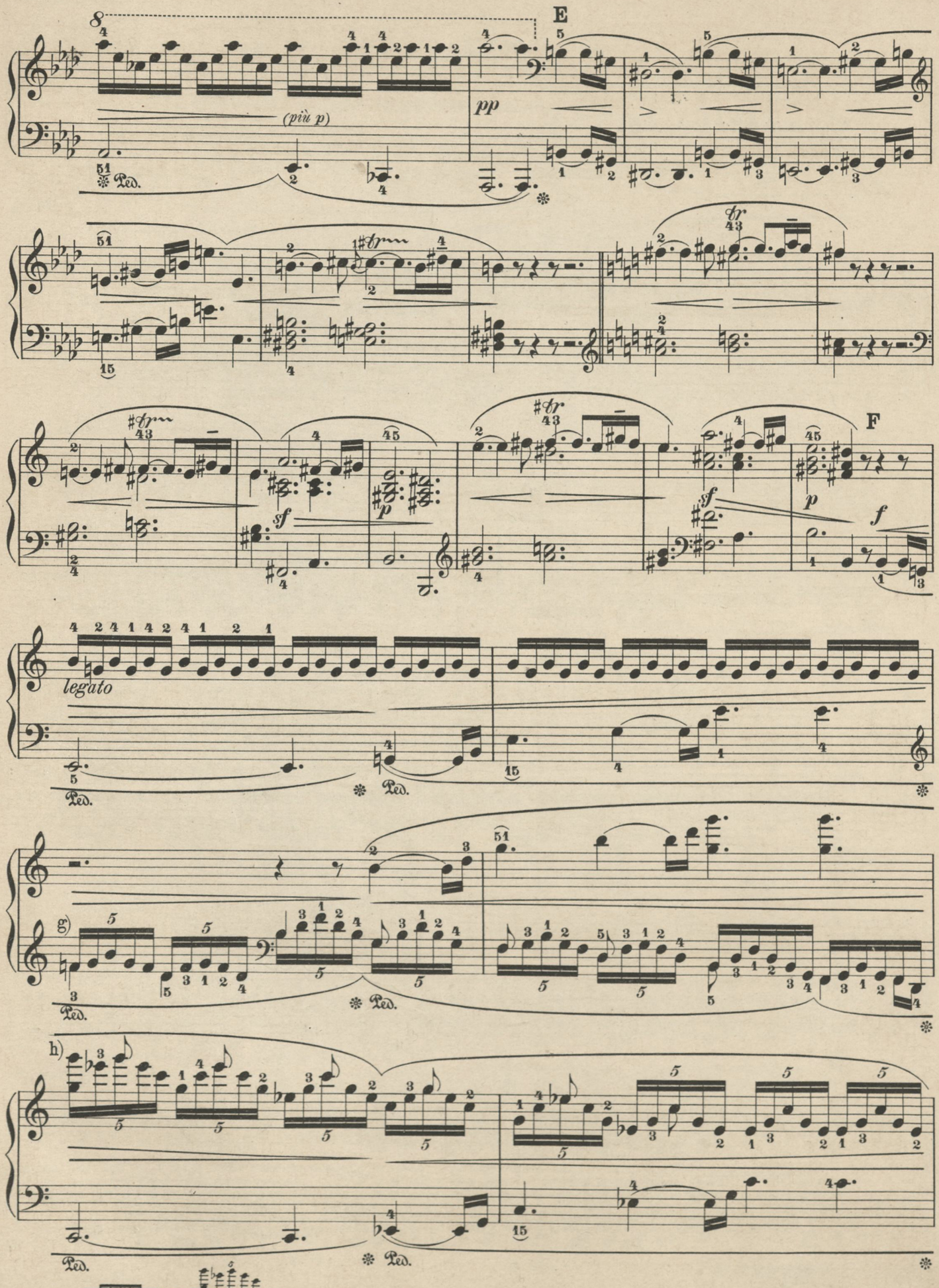
№ 23. **Allegro assai.** (♩. = 126.) **Op. 57.**

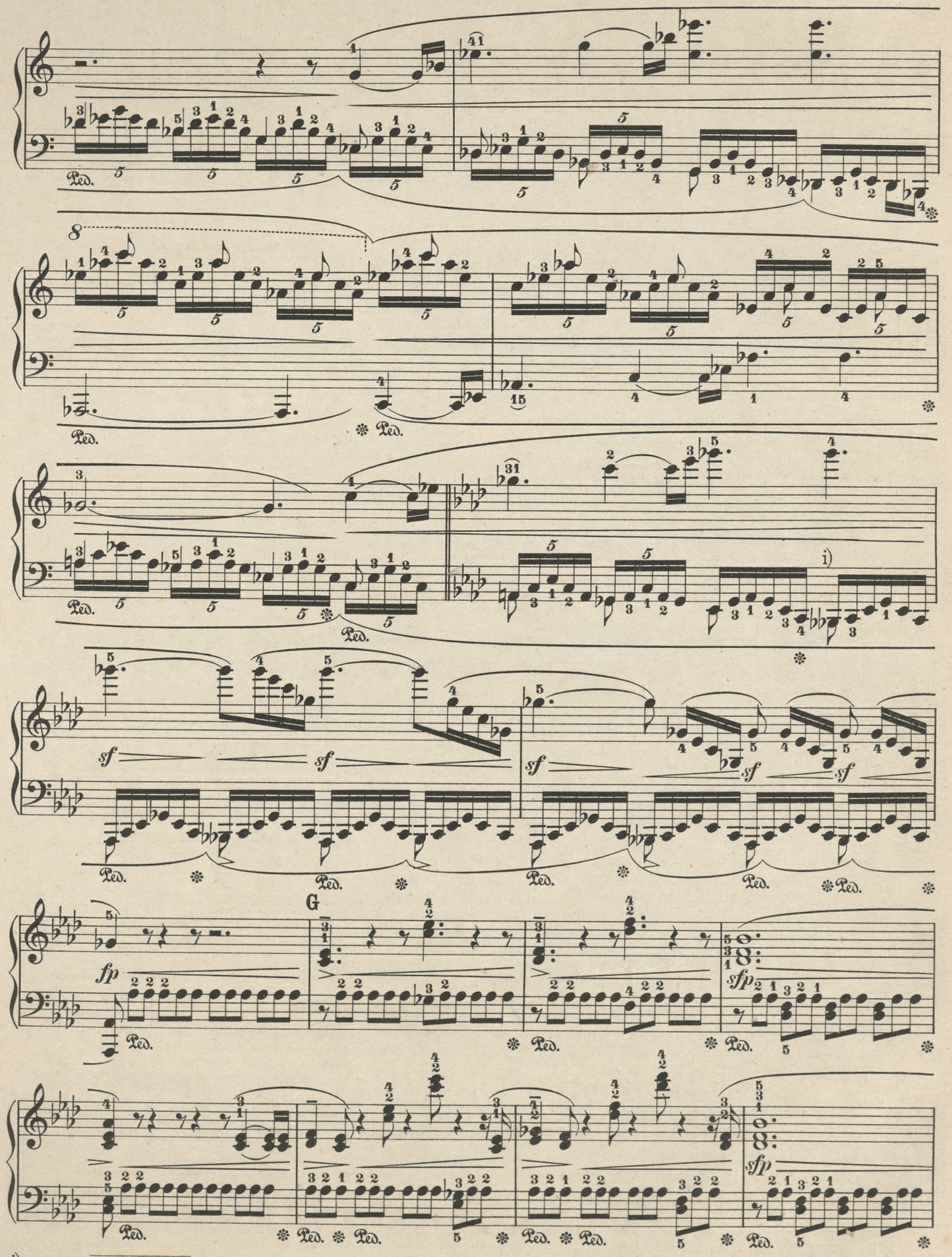



sfp
Ped.
c)
(ritard.)
più p
pp
(♩. = 112.)
C
legato
dolce
cresc.
(rinf)
R.
L.
f
sf
p
d)
pp

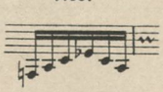
Original: c) d)

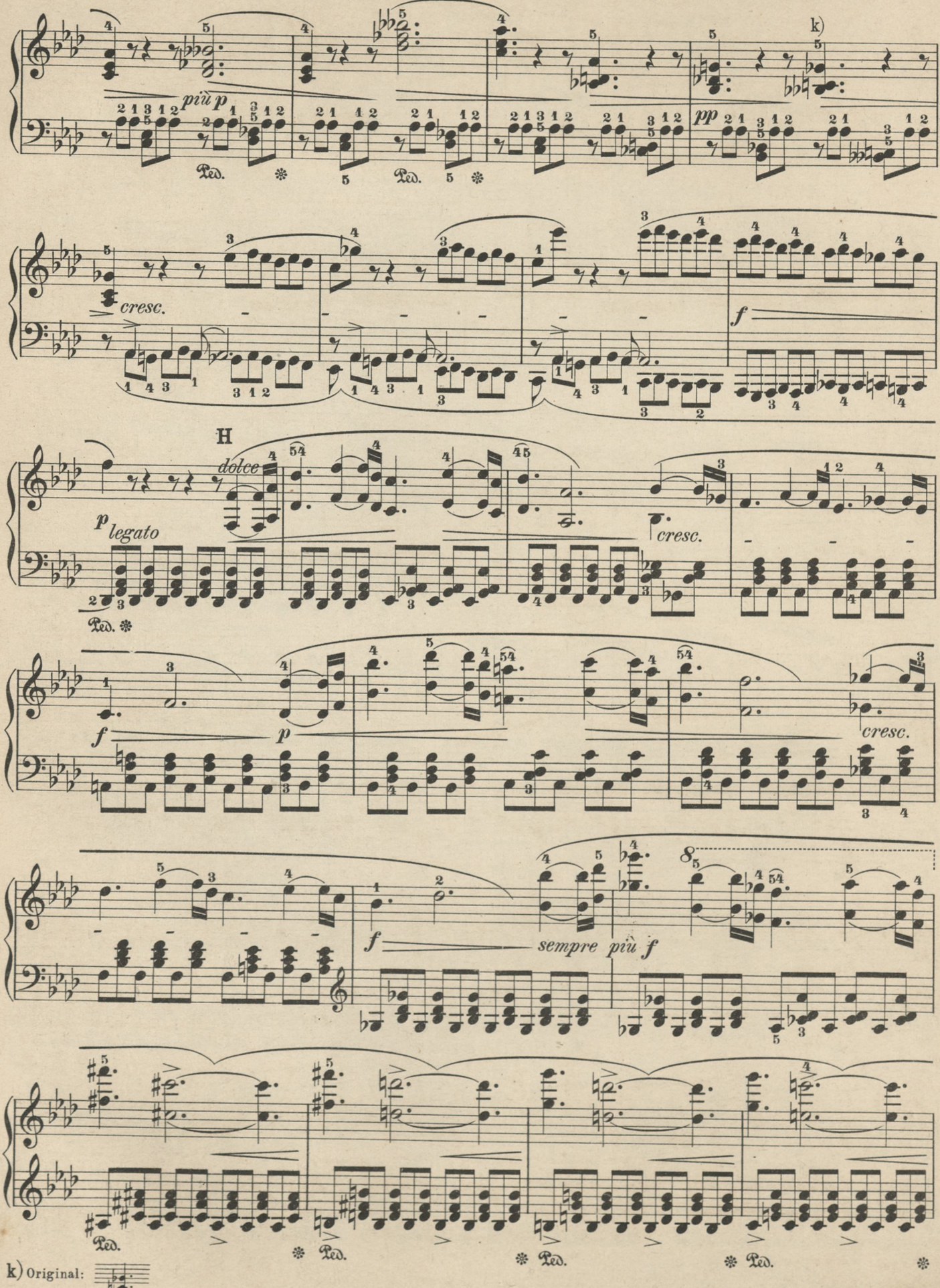

D (♩. = 126.)
e)
f)
legato
Ped.
Original: e)
f)


E
(più p)
pp
F
sf
p
f
legato
Ped.
g)
h)
Original: g)
h)

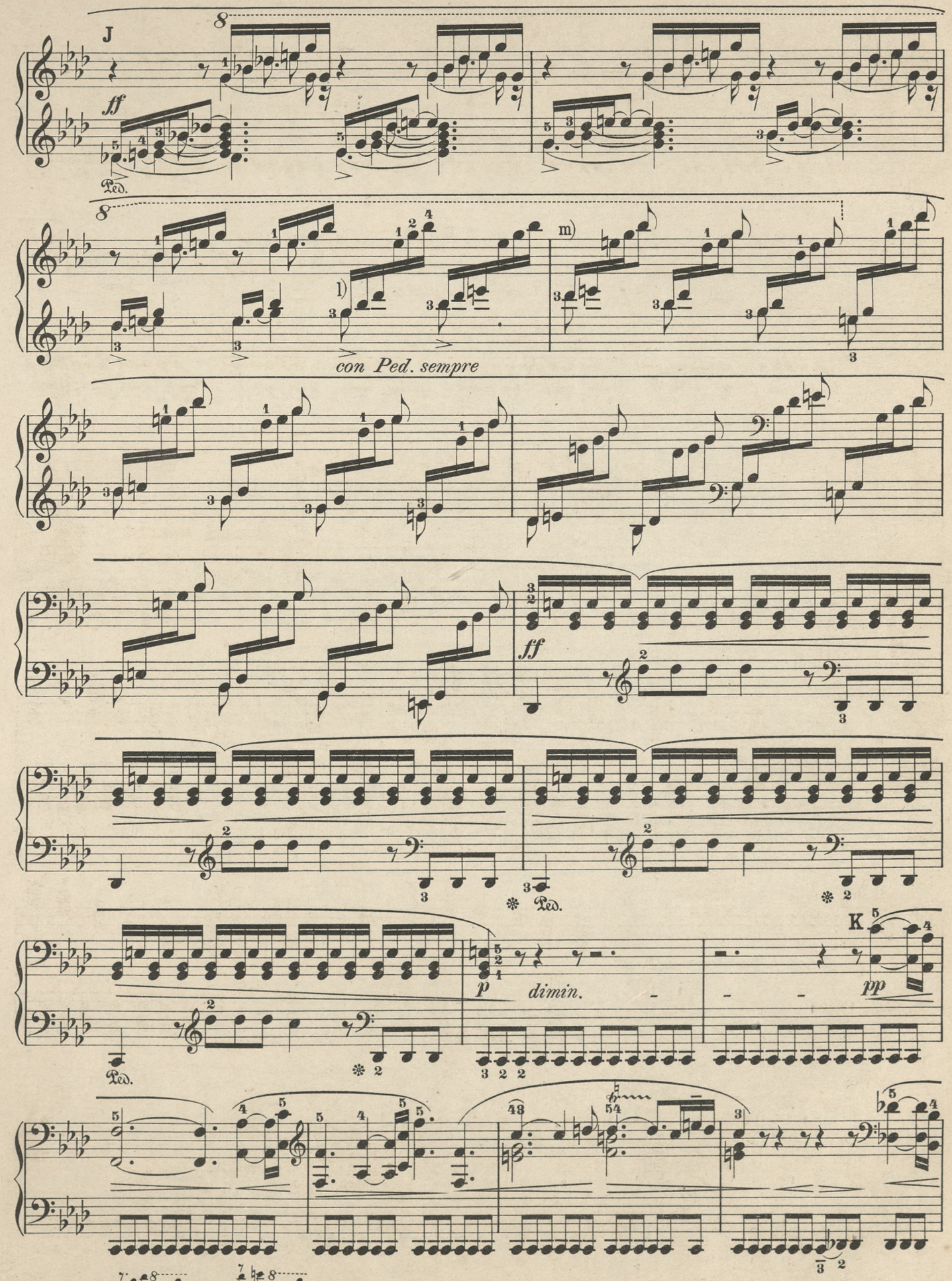


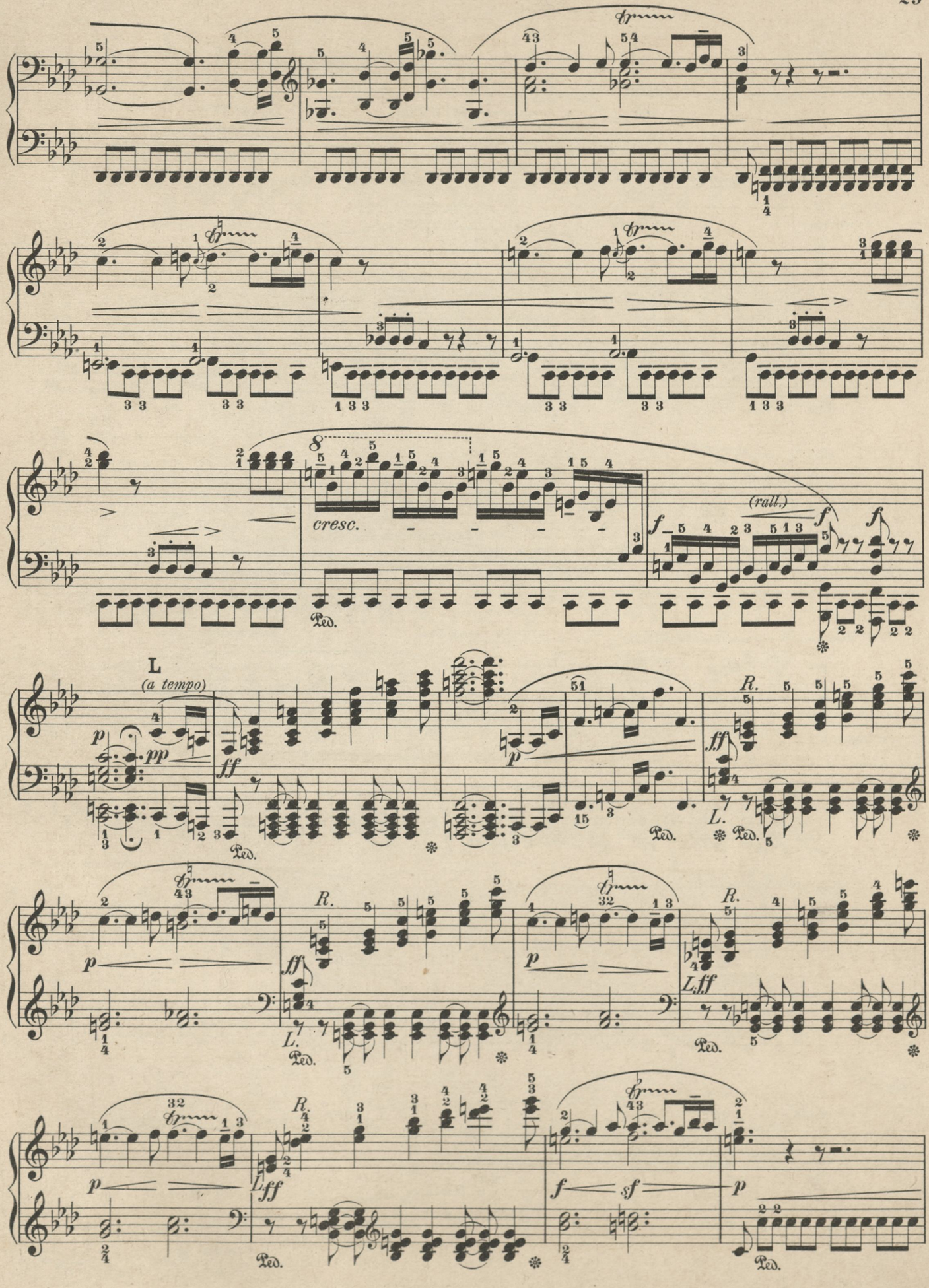
i) Original:

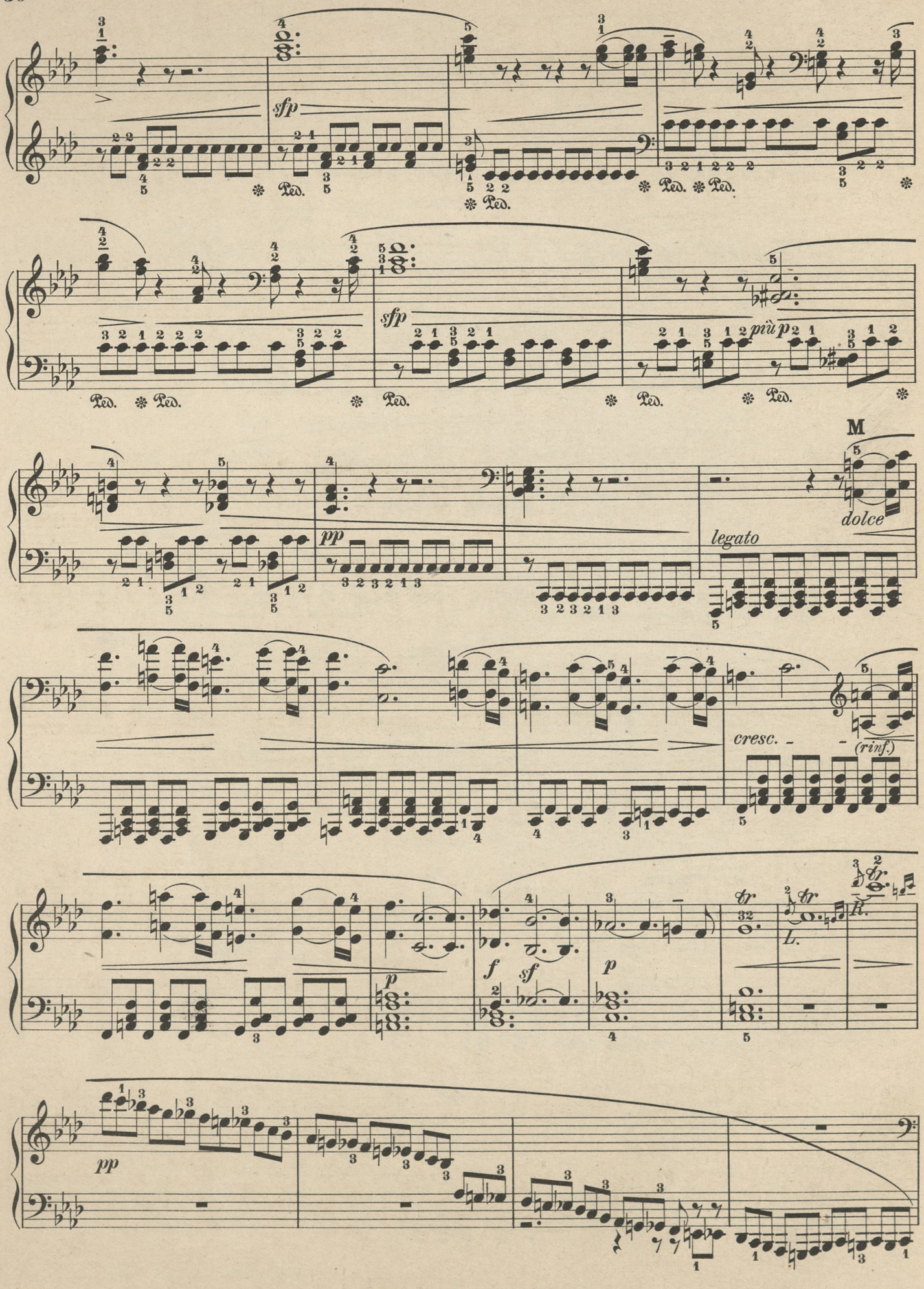


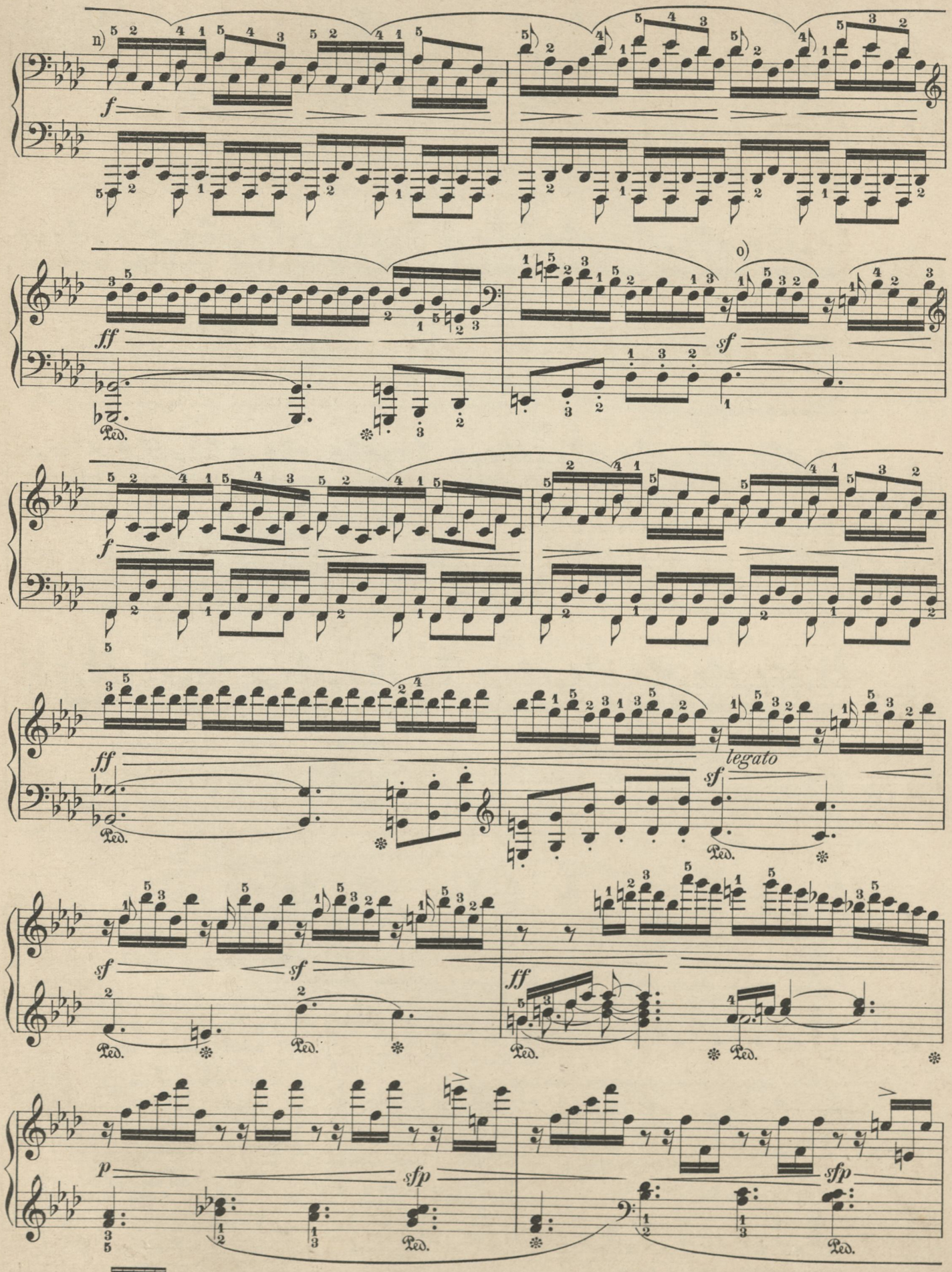

k)
più p
Ped.
cresc.
f
H
dolce
p legato
cresc.
f
p
cresc.
f
sempre più f
Ped.

k) Original:

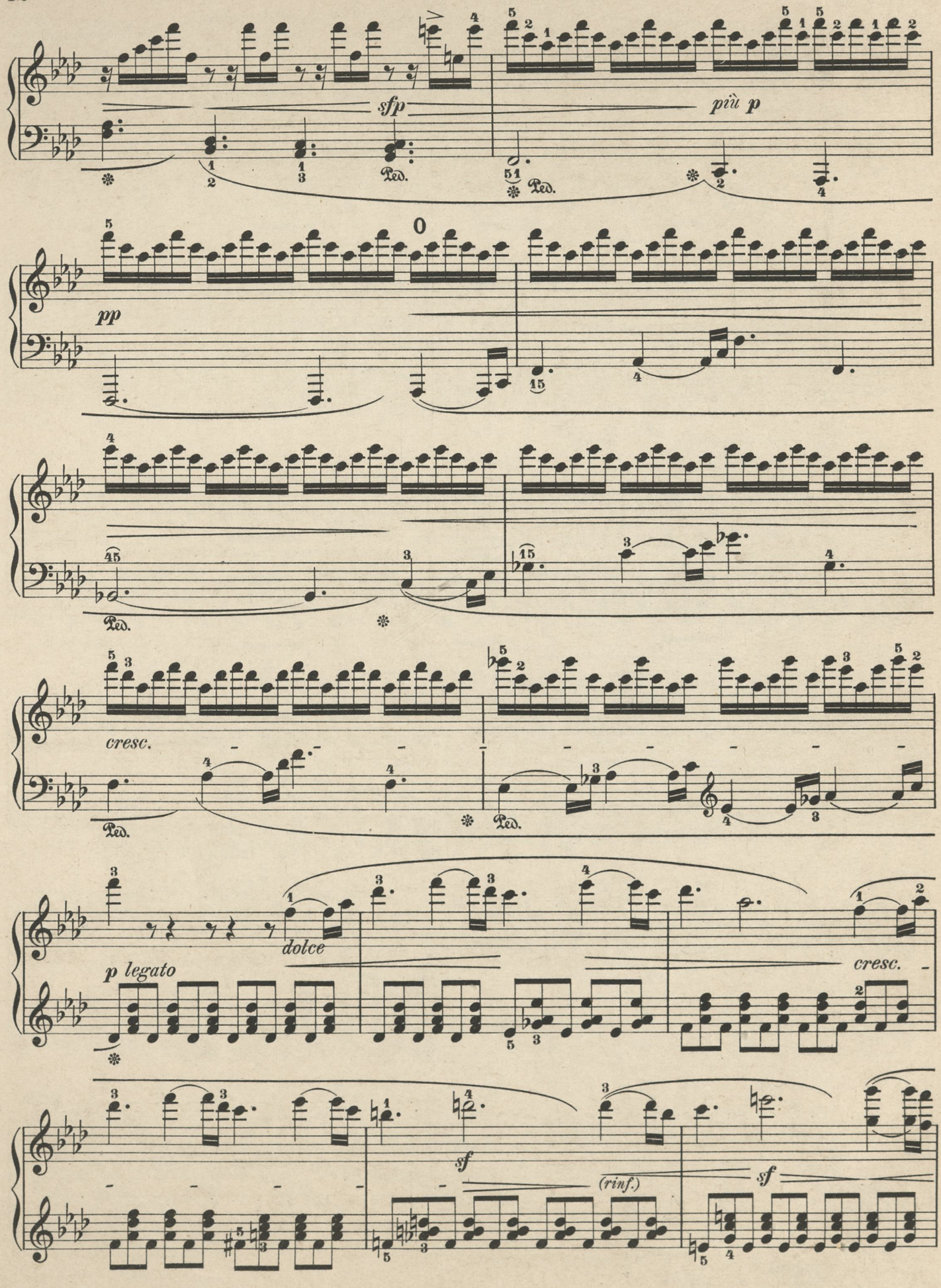

J
ff
Ped.
l)
m)
con Ped. sempre
ff
K
p
dimin.
pp
Original: l) m)

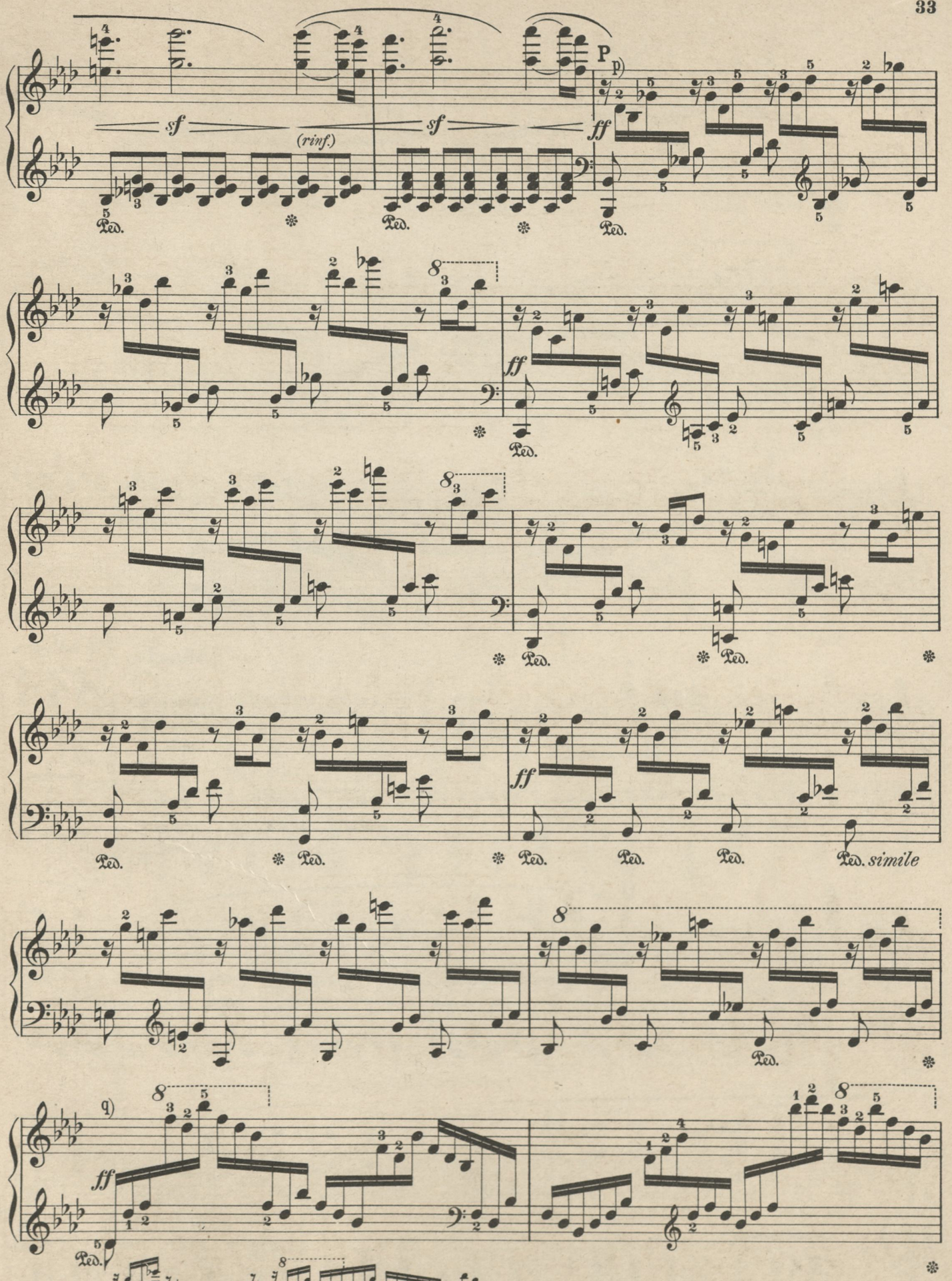

cresc.
(rall.)
L
(a tempo)
R.
L.
Ped.

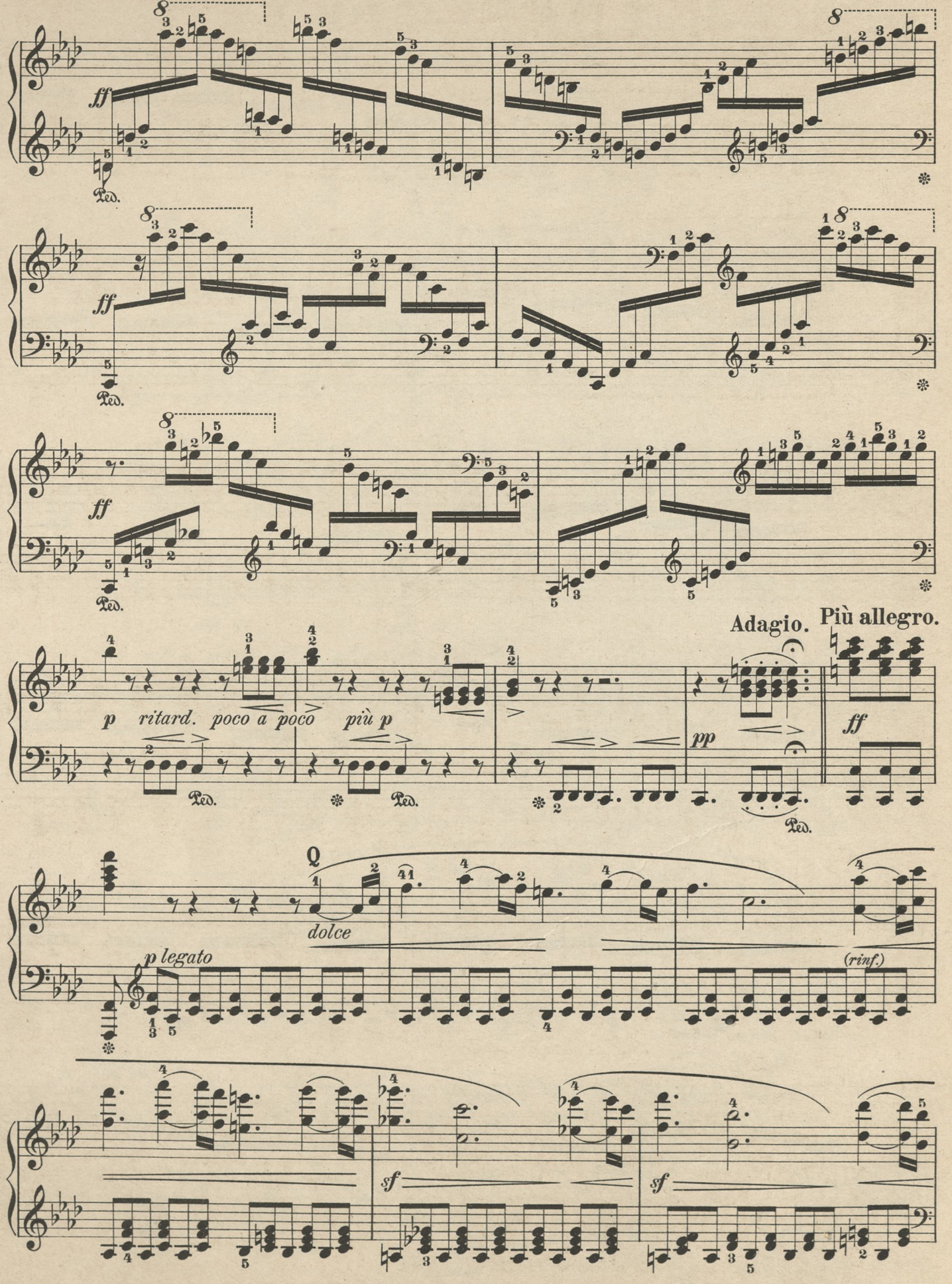

sfp
Ped.
sfp
più p
M
dolce
legato
pp
cresc.
(rinf.)
f
sf
p
tr
L.
R.
pp

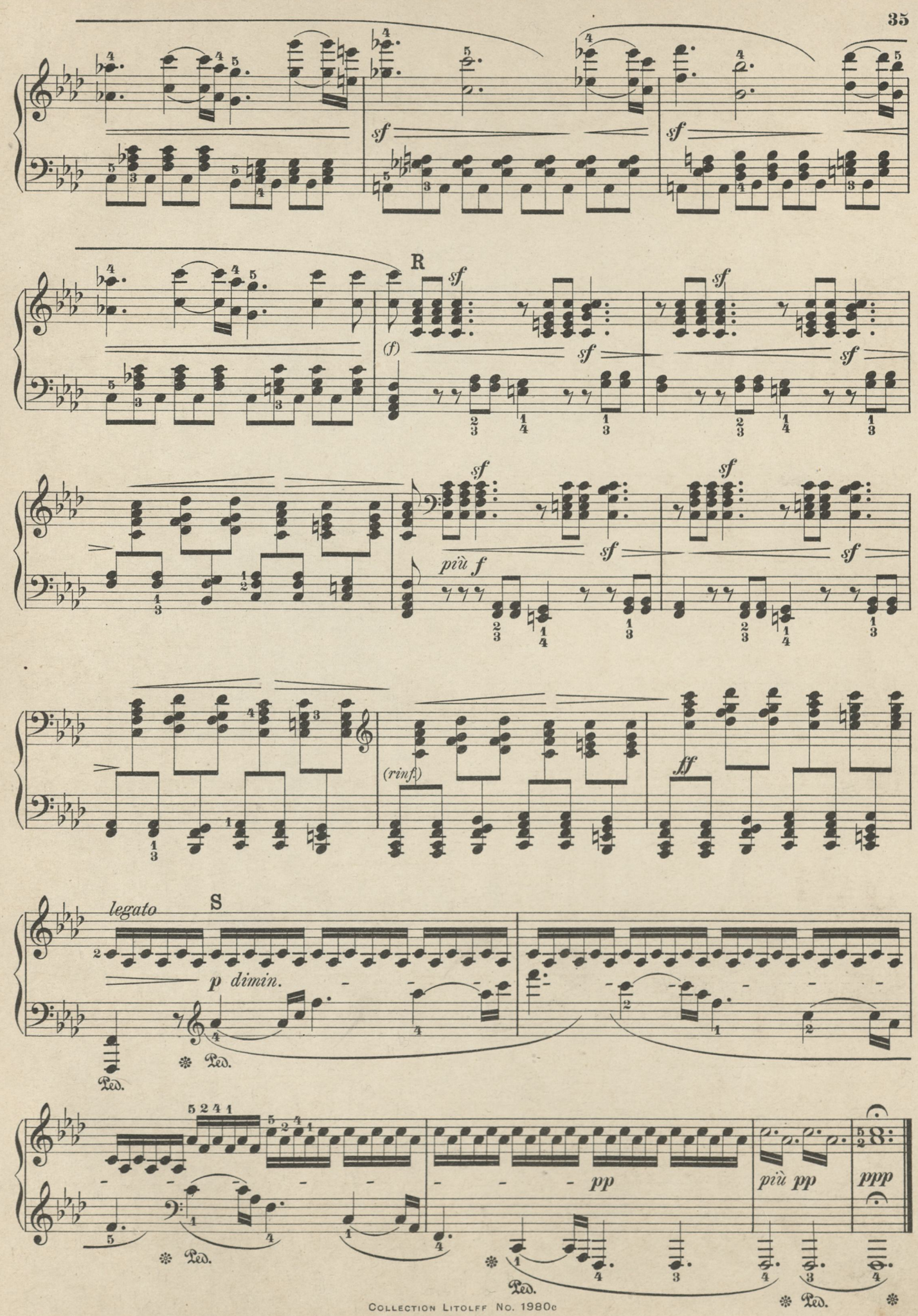


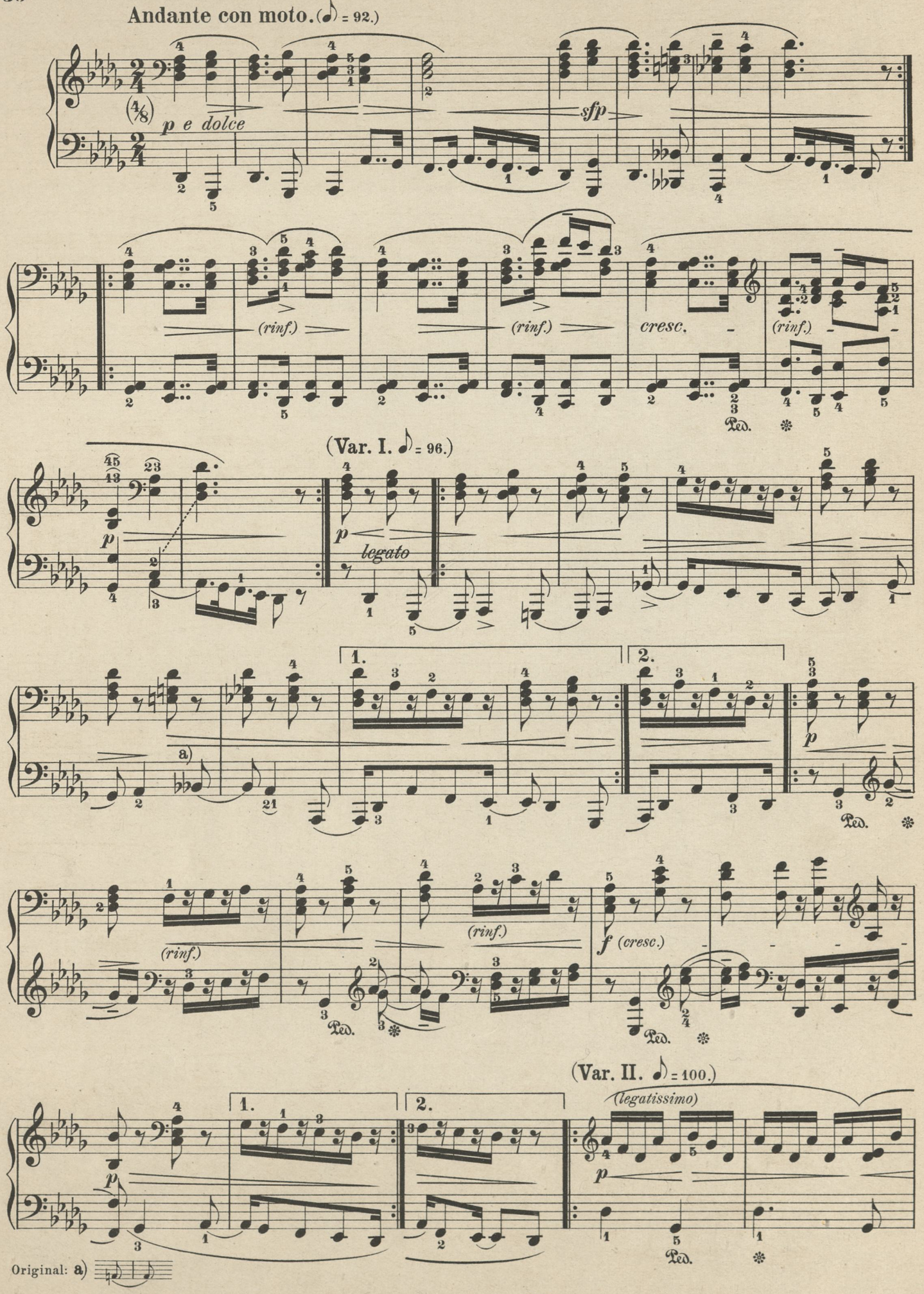
Original: n) o)

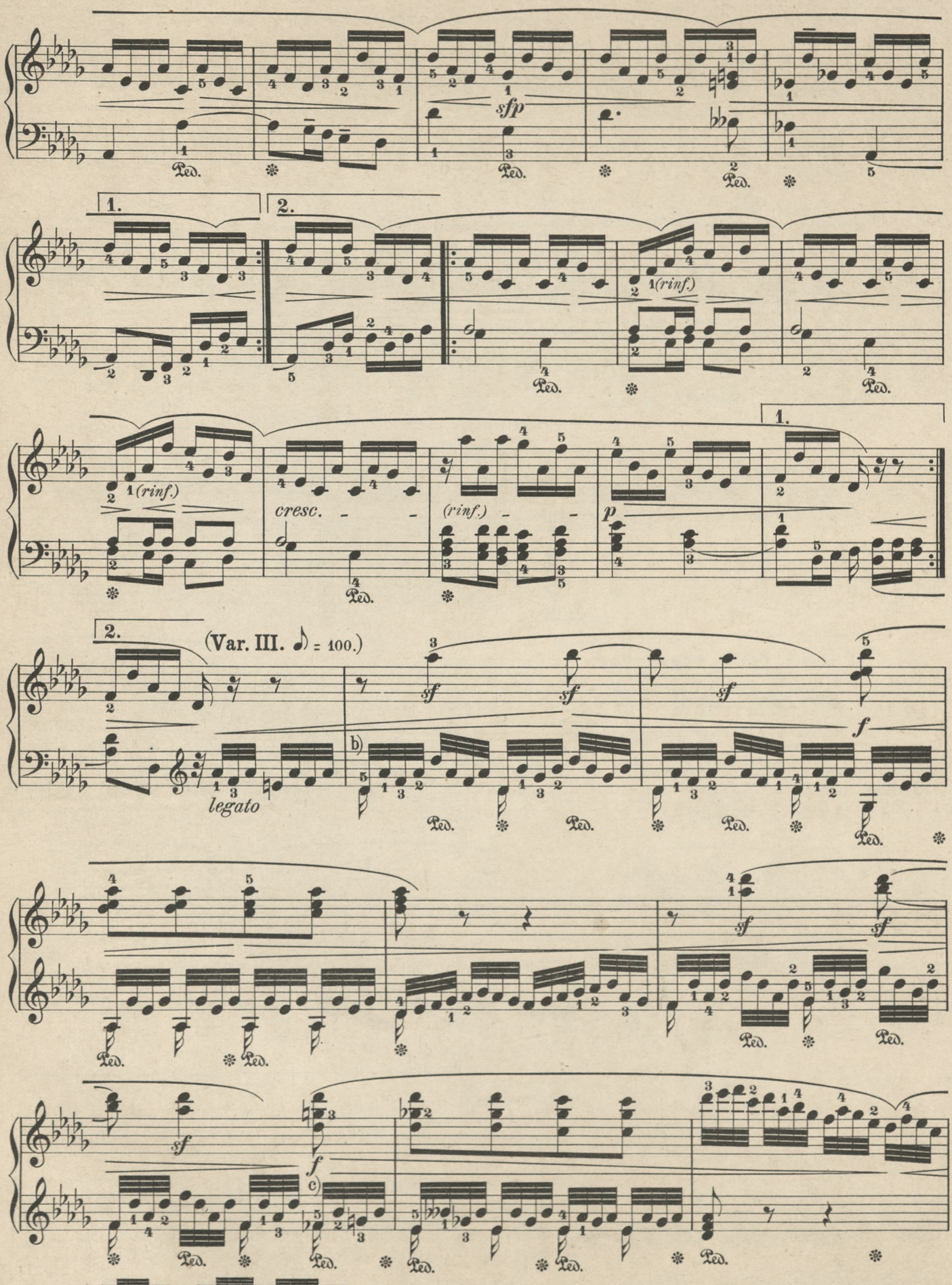

sfp
più p
Ped.
pp
cresc.
p legato
dolce
cresc.
sf
(rinf.)
sf


sf
(rinf.)
sf
P
p)
ff
Ped.
ff
Ped.
ff
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped. simile
Ped.
q)
ff
Ped.
Original: p)
q)

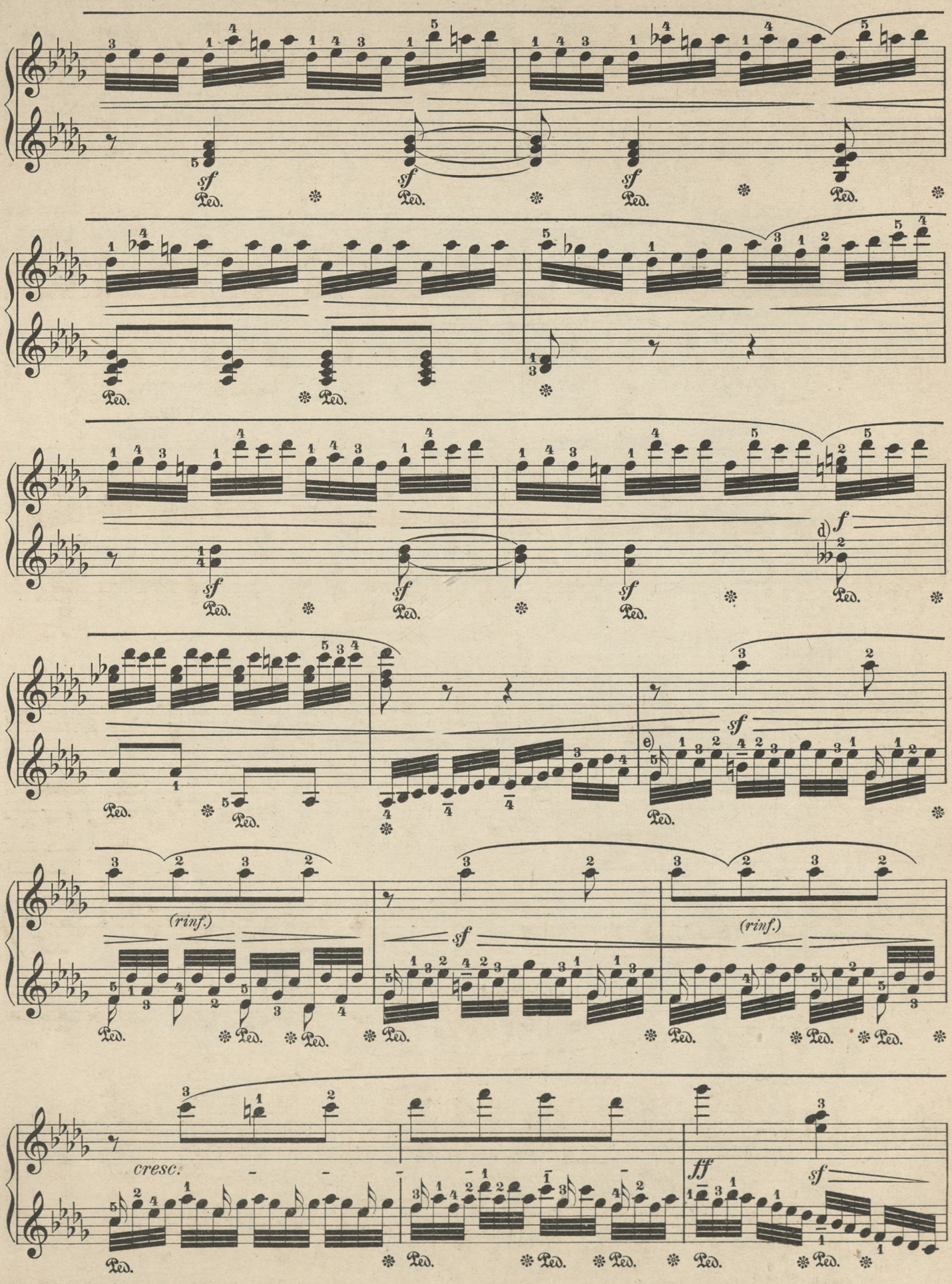

ff
Ped.
ff
Ped.
ff
Ped.
Adagio.
Più allegro.
p ritard. poco a poco più p
Ped.
Ped.
pp
Ped.
ff
Q
dolce
p legato
(rinf.)
sf
sf


sf
R
(f)
più f
(rinf.)
ff
legato
S
p dimin.
Ped.
pp
più pp
ppp

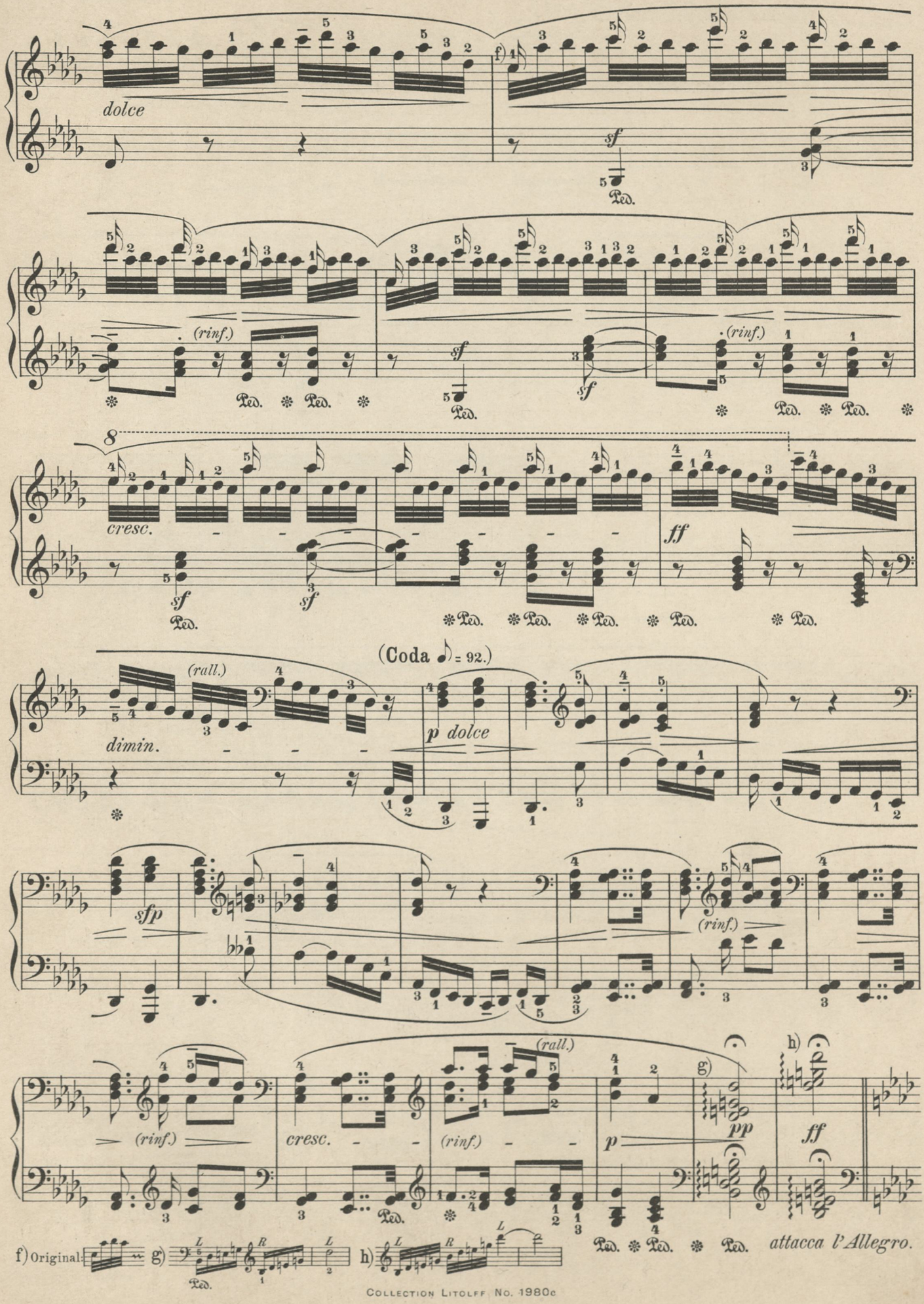

Andante con moto. (♪ = 92.)
p e dolce
sfp
(rinf.)
(rinf.)
cresc.
(rinf.)
Ped.
(Var. I. ♪ = 96.)
p
legato
a)
1.
2.
p
Ped.
(rinf.)
(rinf.)
f (cresc.)
Ped.
Ped.
(Var. II. ♪ = 100.)
(legatissimo)
p
Ped.
Original: a)

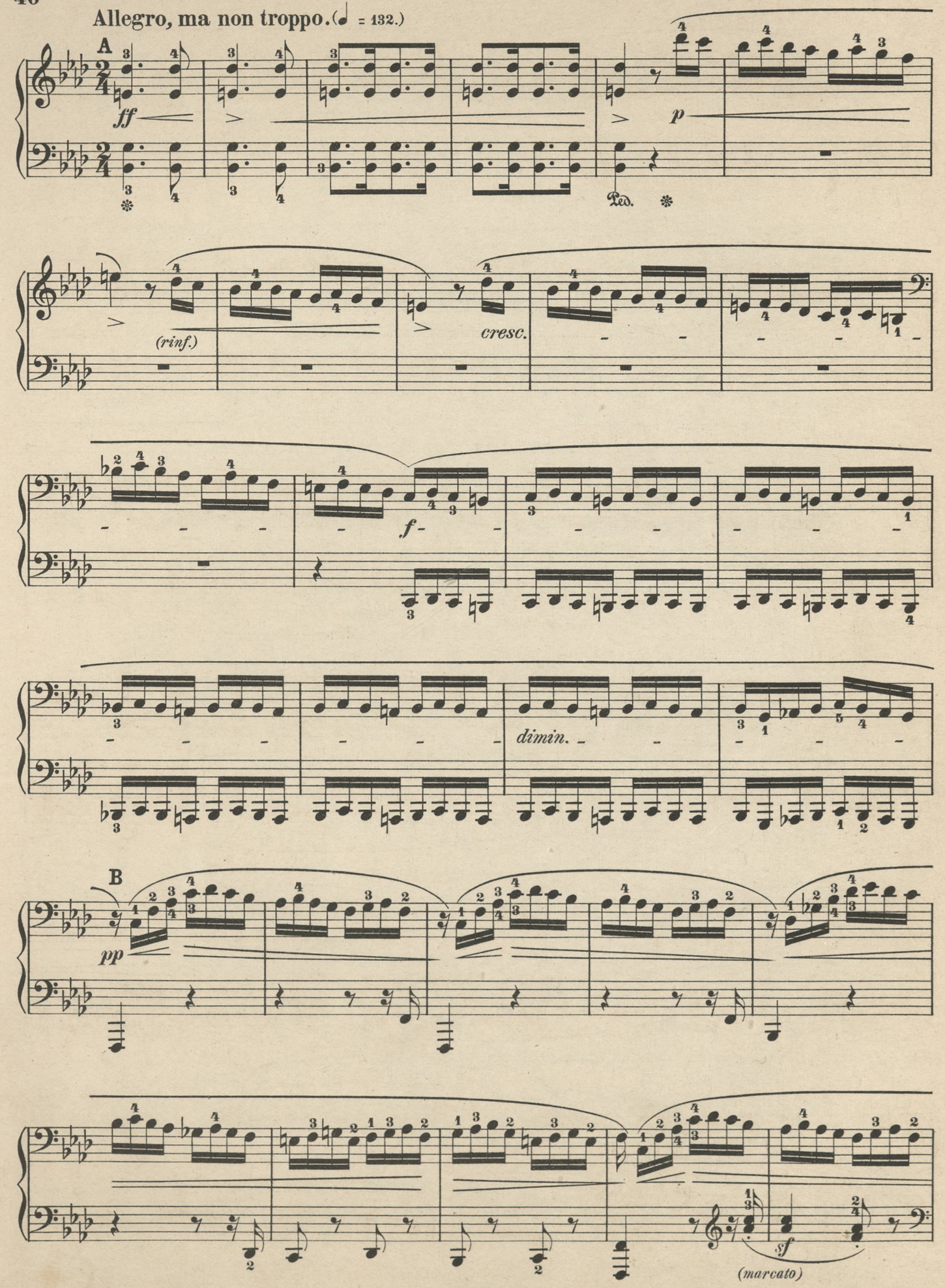


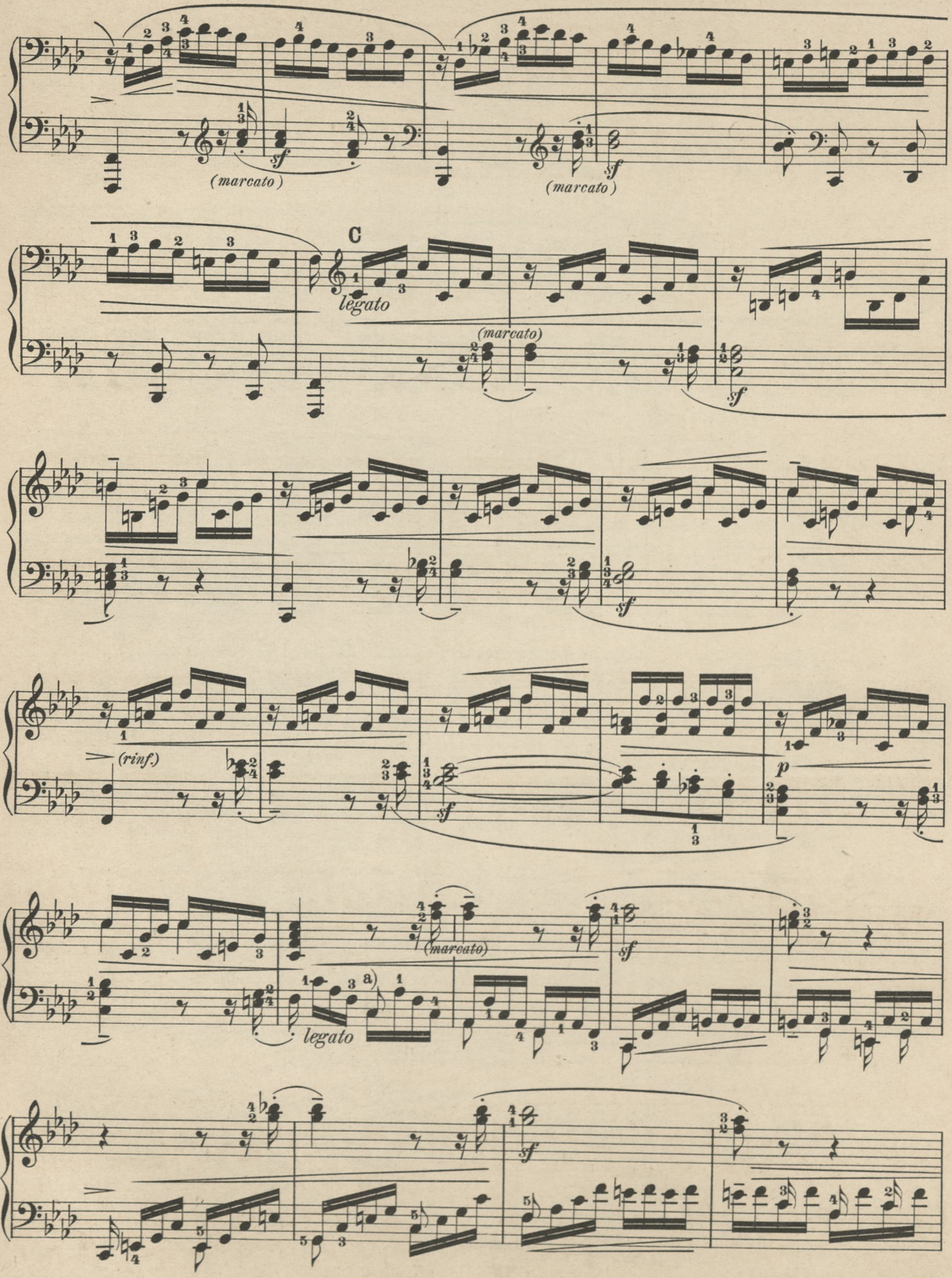
Original: b) c)



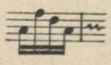
Original: d) e)

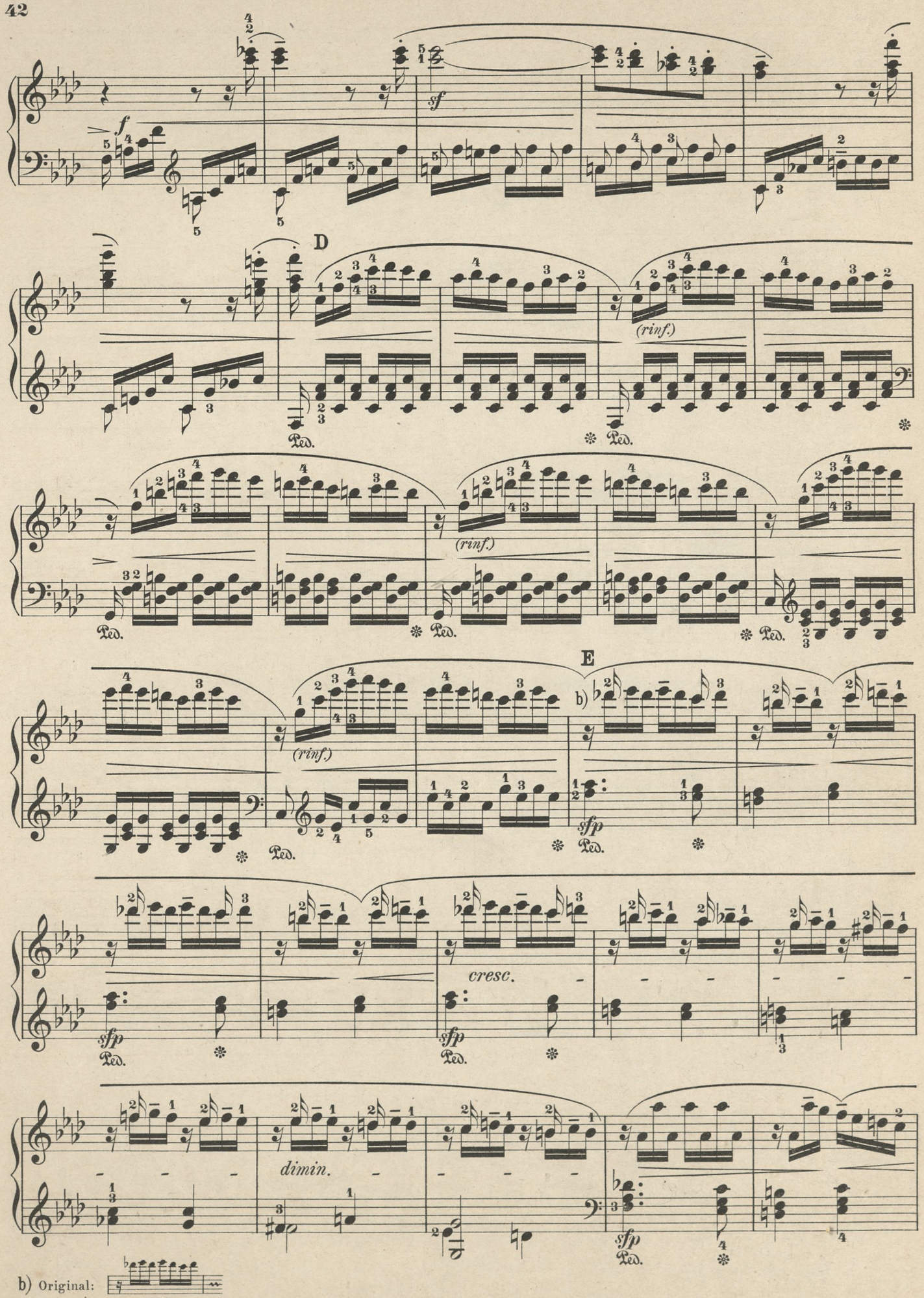

dolce
f)
sf
Ped.
(rinf.)
cresc.
ff
(Coda ♪ = 92.)
(rall.)
dimin.
p dolce
sfp
g)
pp
h)
attacca l'Allegro.
f) Original:

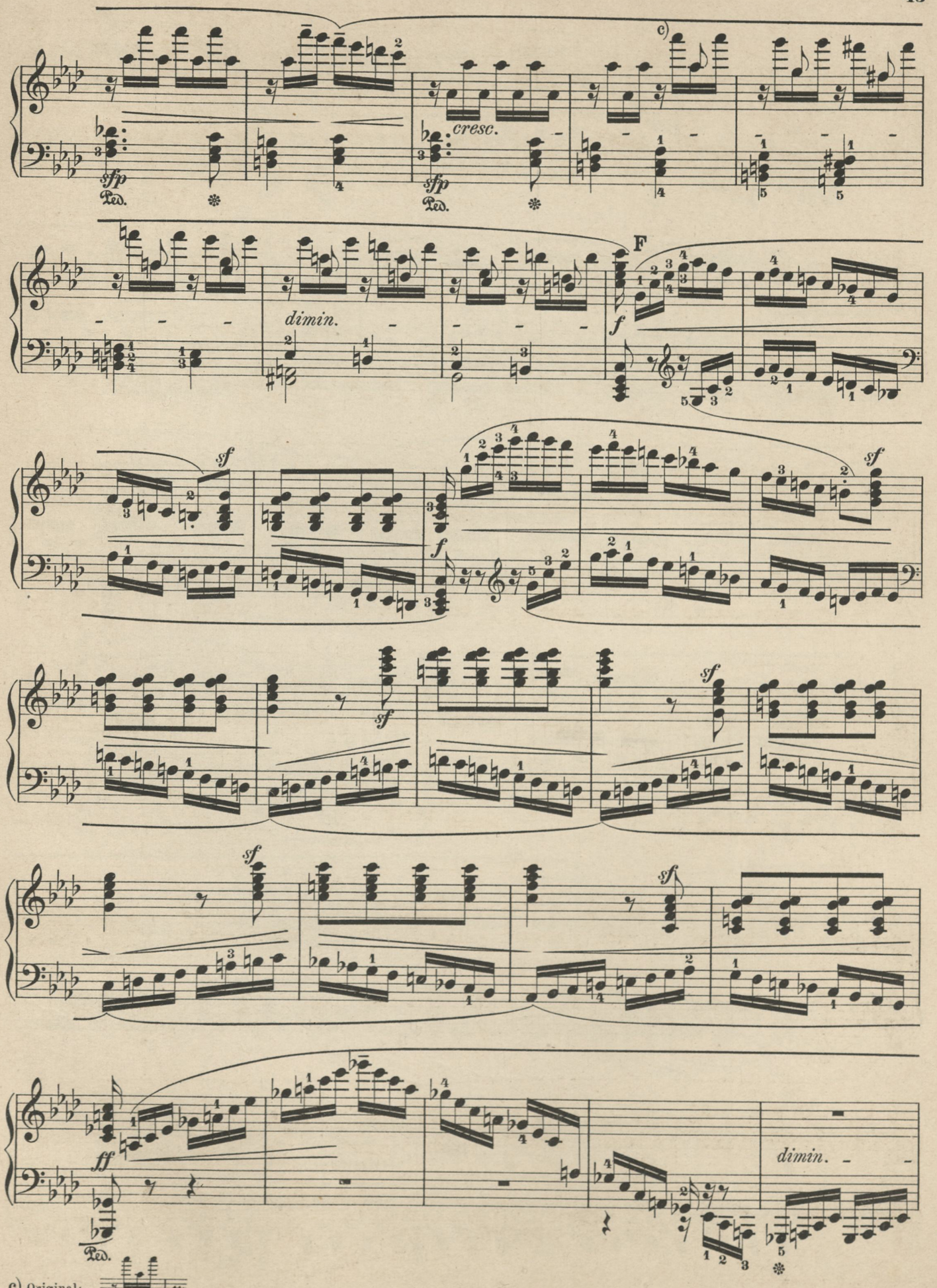

Allegro, ma non troppo. (♩ = 132.)
A
ff
p
Ped.
(rinf.)
cresc.
f
dimin.
B
pp
sf
(marcato)


(marcato)
sf
(marcato)
sf
C
legato
(marcato)
sf
(rinf.)
sf
p
(marcato)
sf
a)
legato
sf

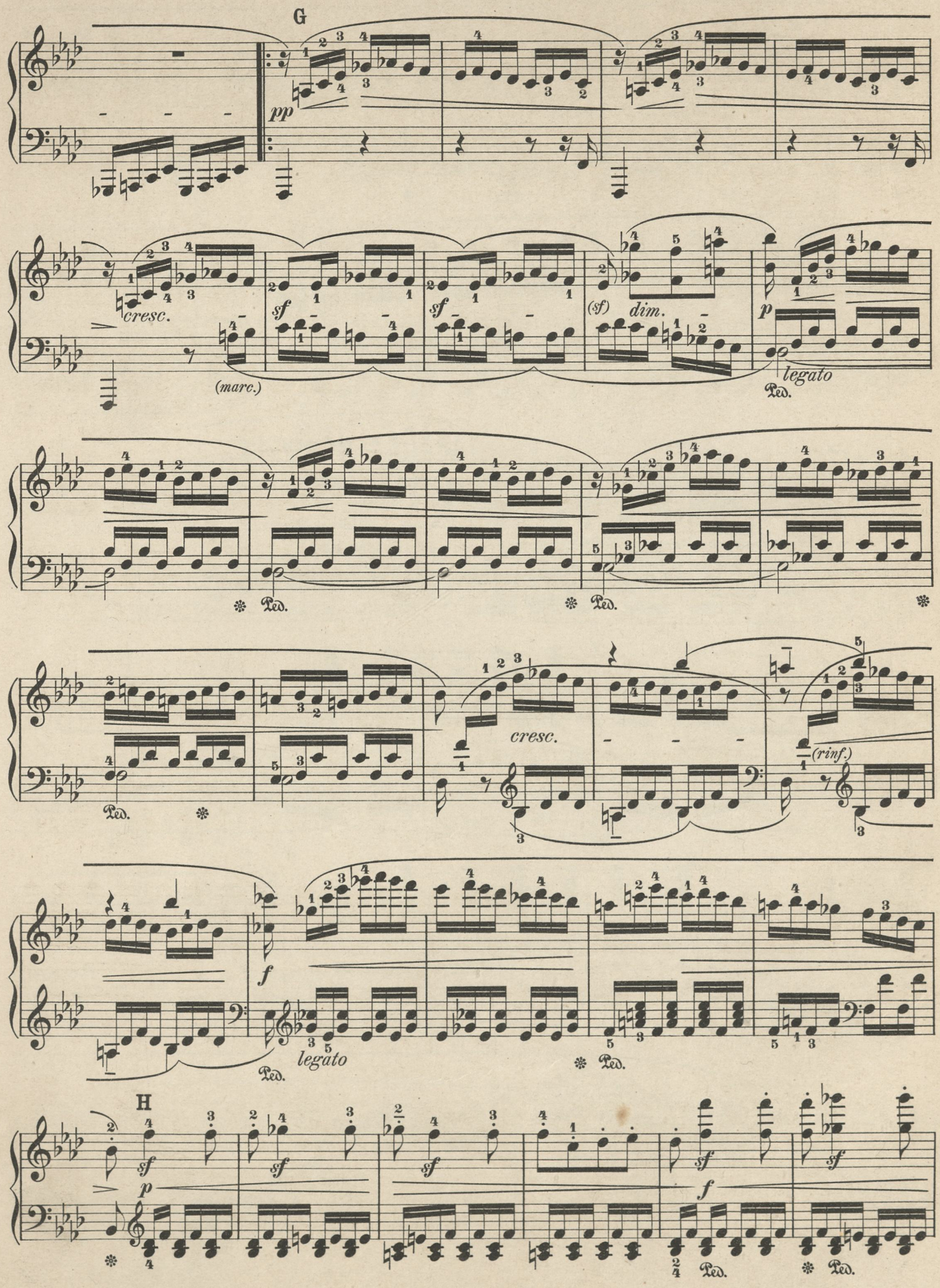
a) Original:

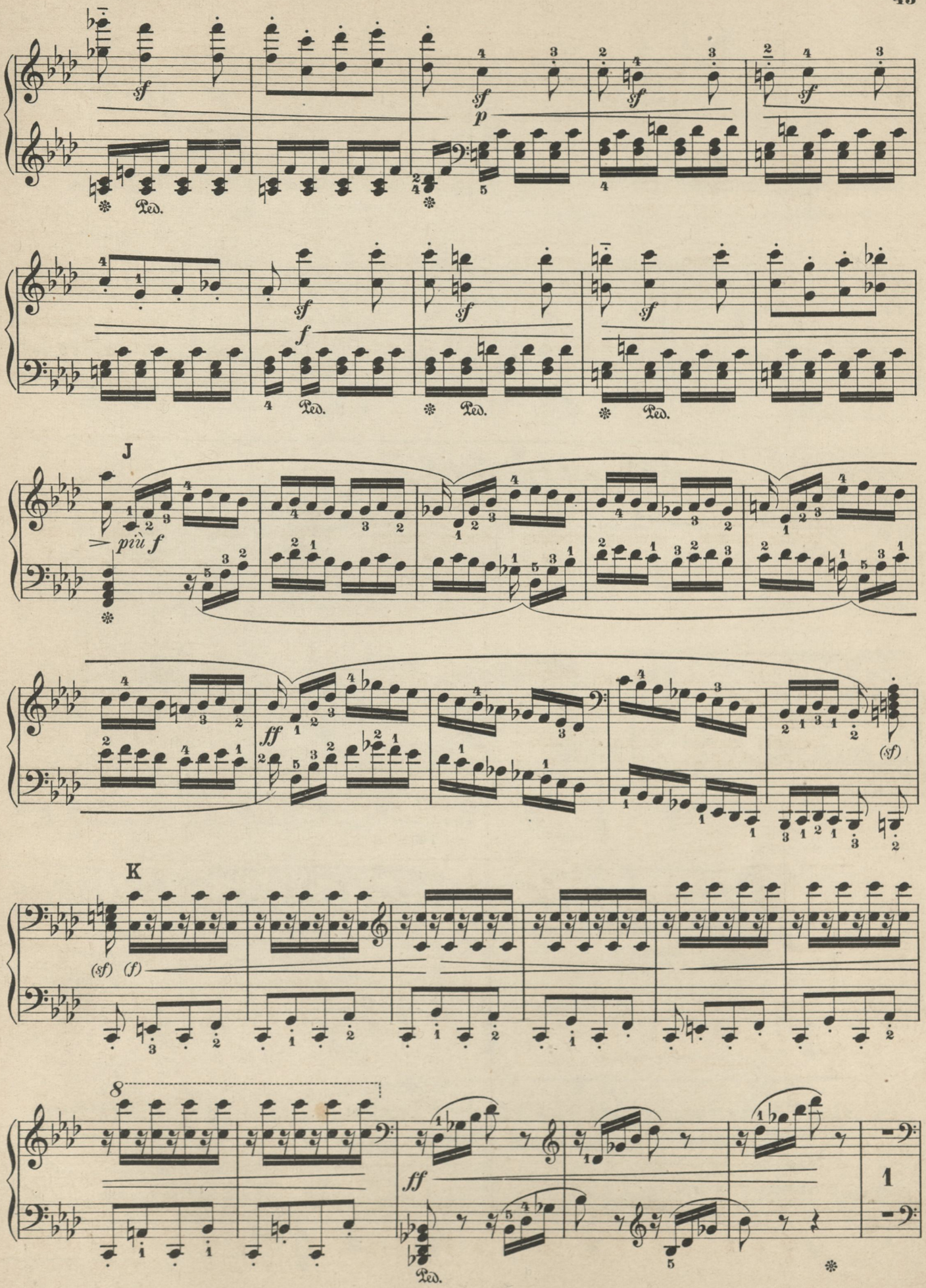


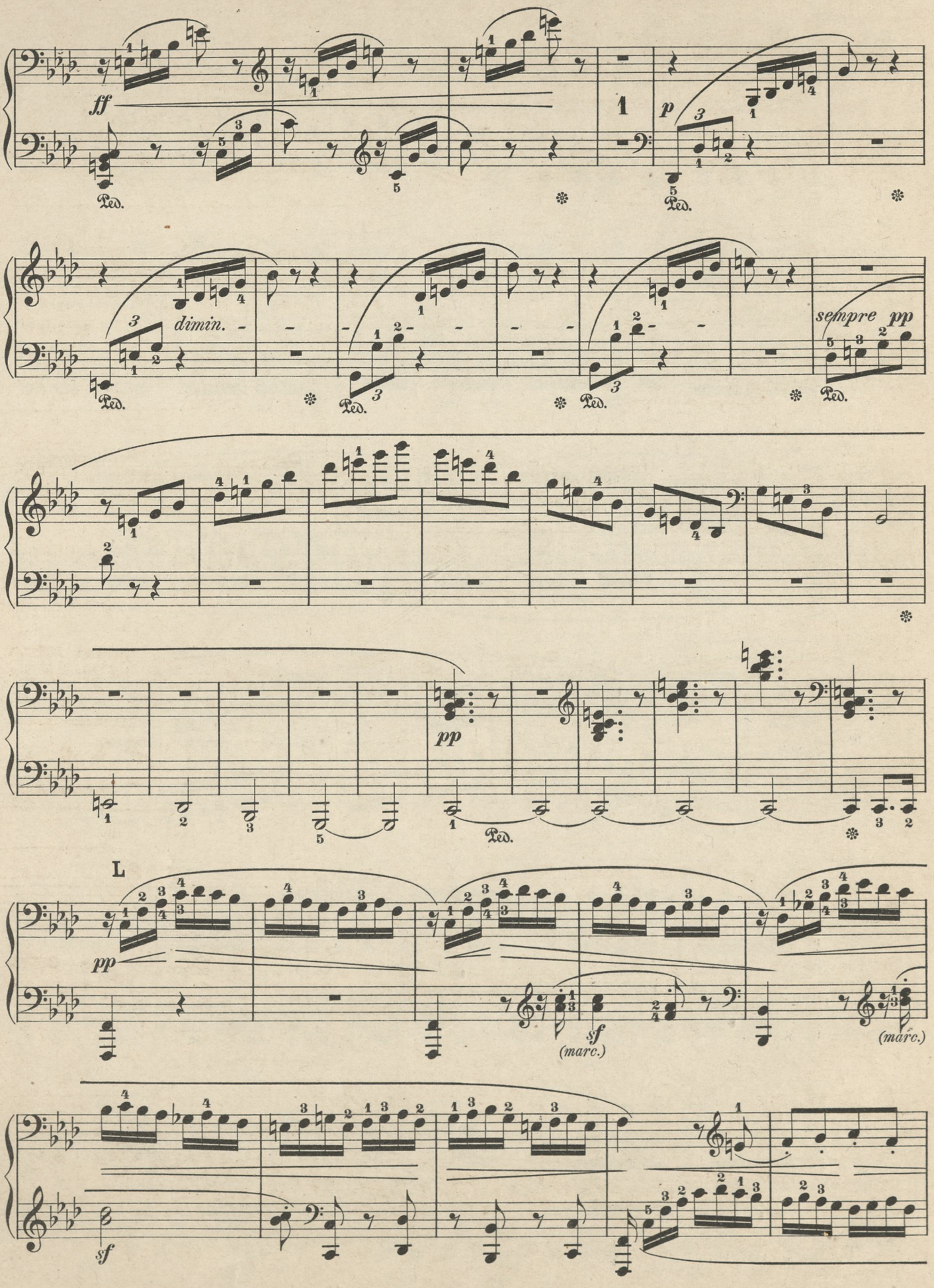

f
sf
D
(rinf.)
Ped.
(rinf.)
E
b)
sfp
cresc.
dimin.
b) Original:

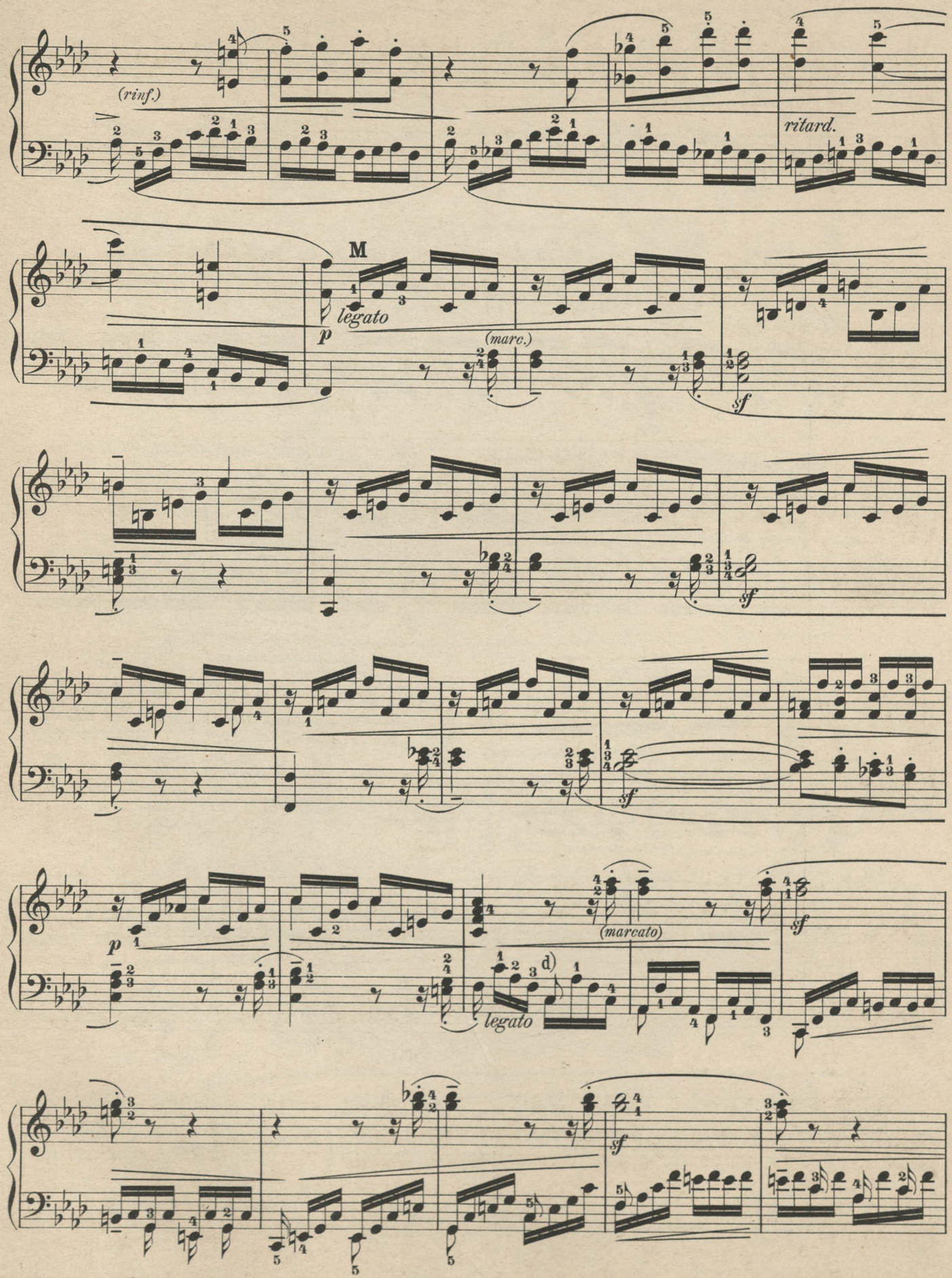


c) Original:

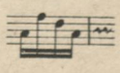

G
pp
cresc.
(marc.)
sf
sf
(sf)
dim.
p
legato
Ped.
cresc.
(rinf.)
f
legato
H
sf
p
f

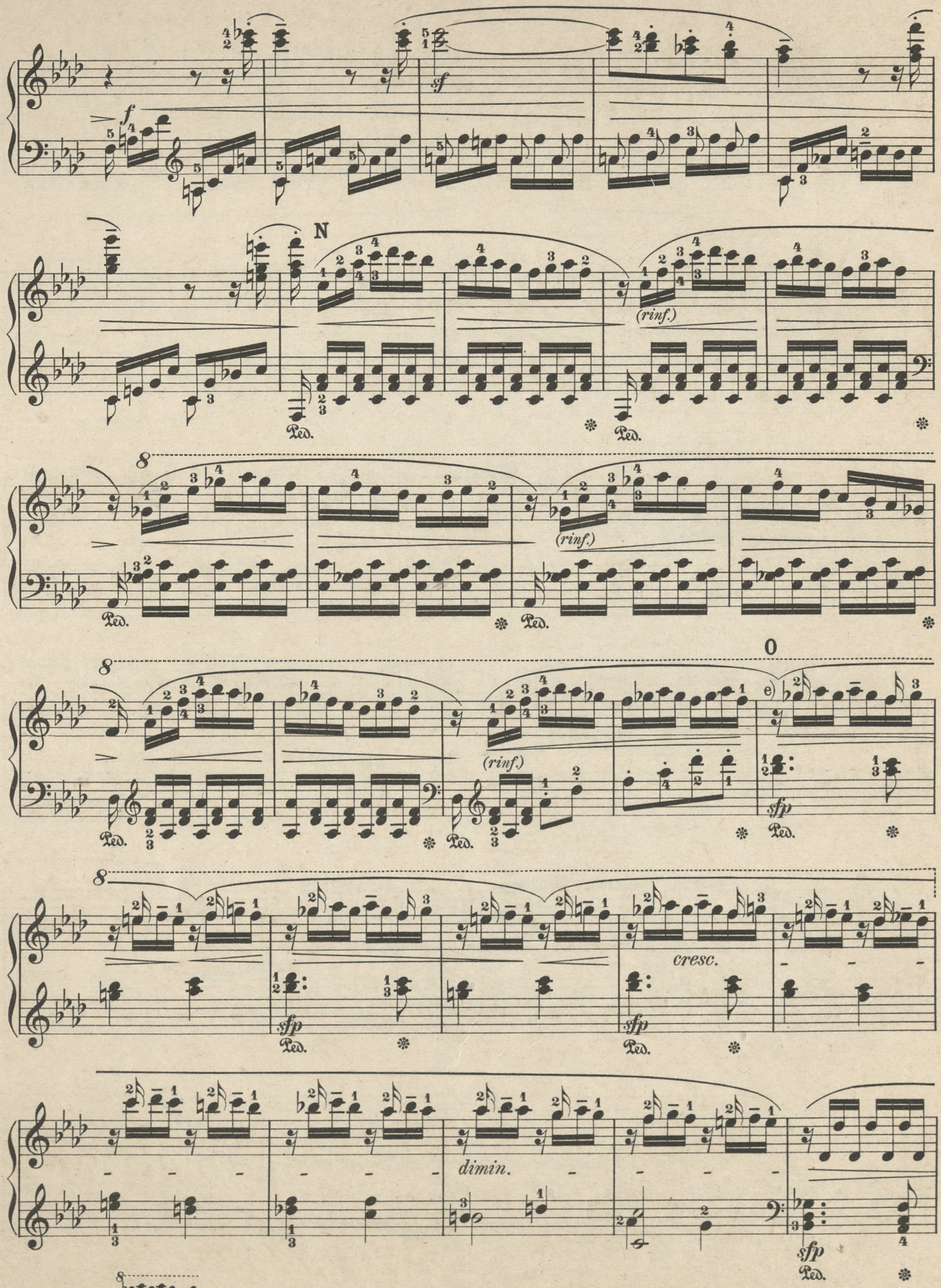

sf
sf
p
sf
sf
Ped.
f
sf
sf
Ped.
Ped.
J
più f
ff
(sf)
K
(sf) (f)
8
ff
Ped.
1


ff
Ped.
1
p
dimin.
sempre pp
pp
L
sf
(marc.)

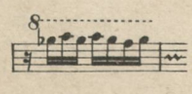


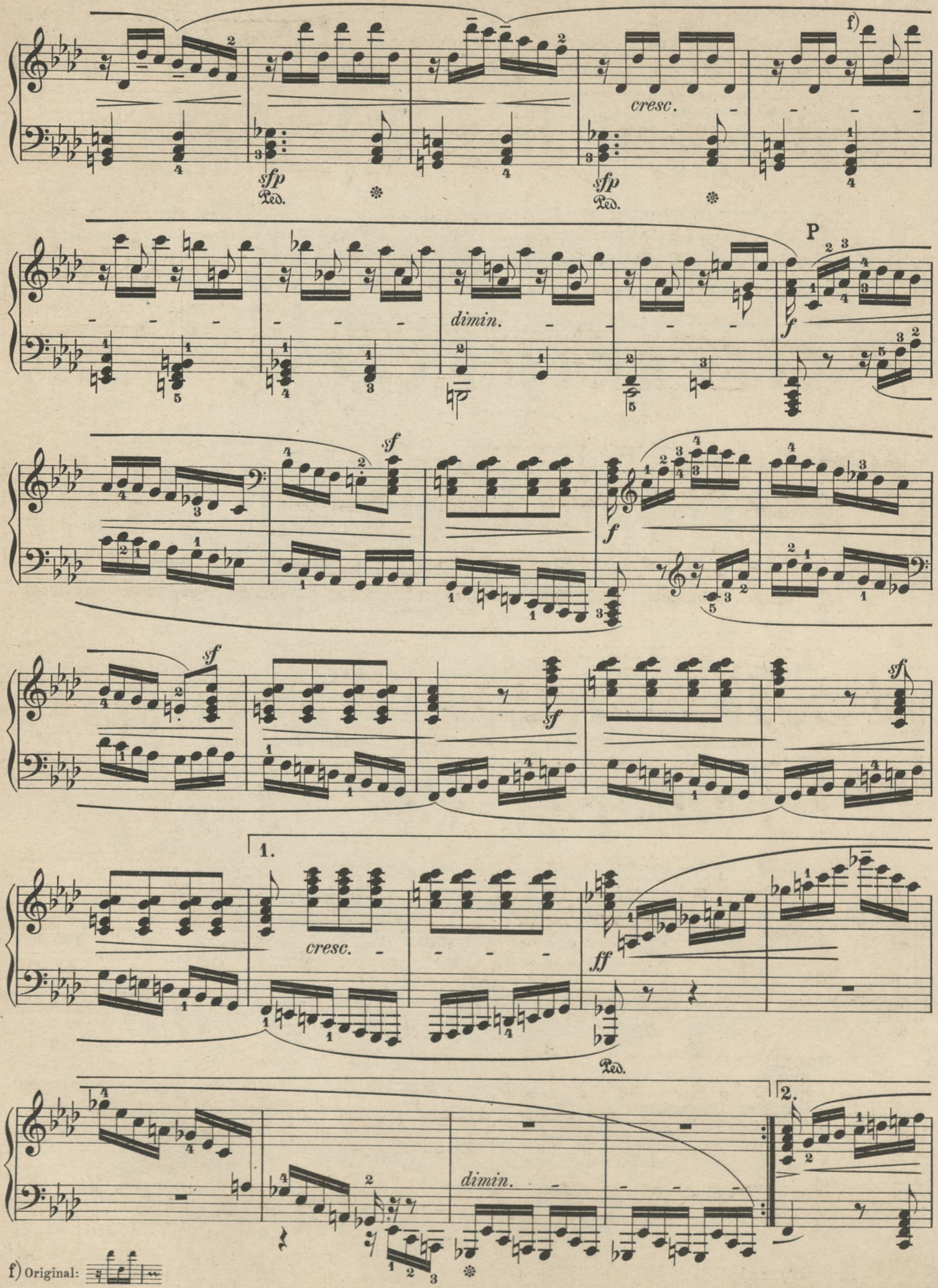
d) Original:



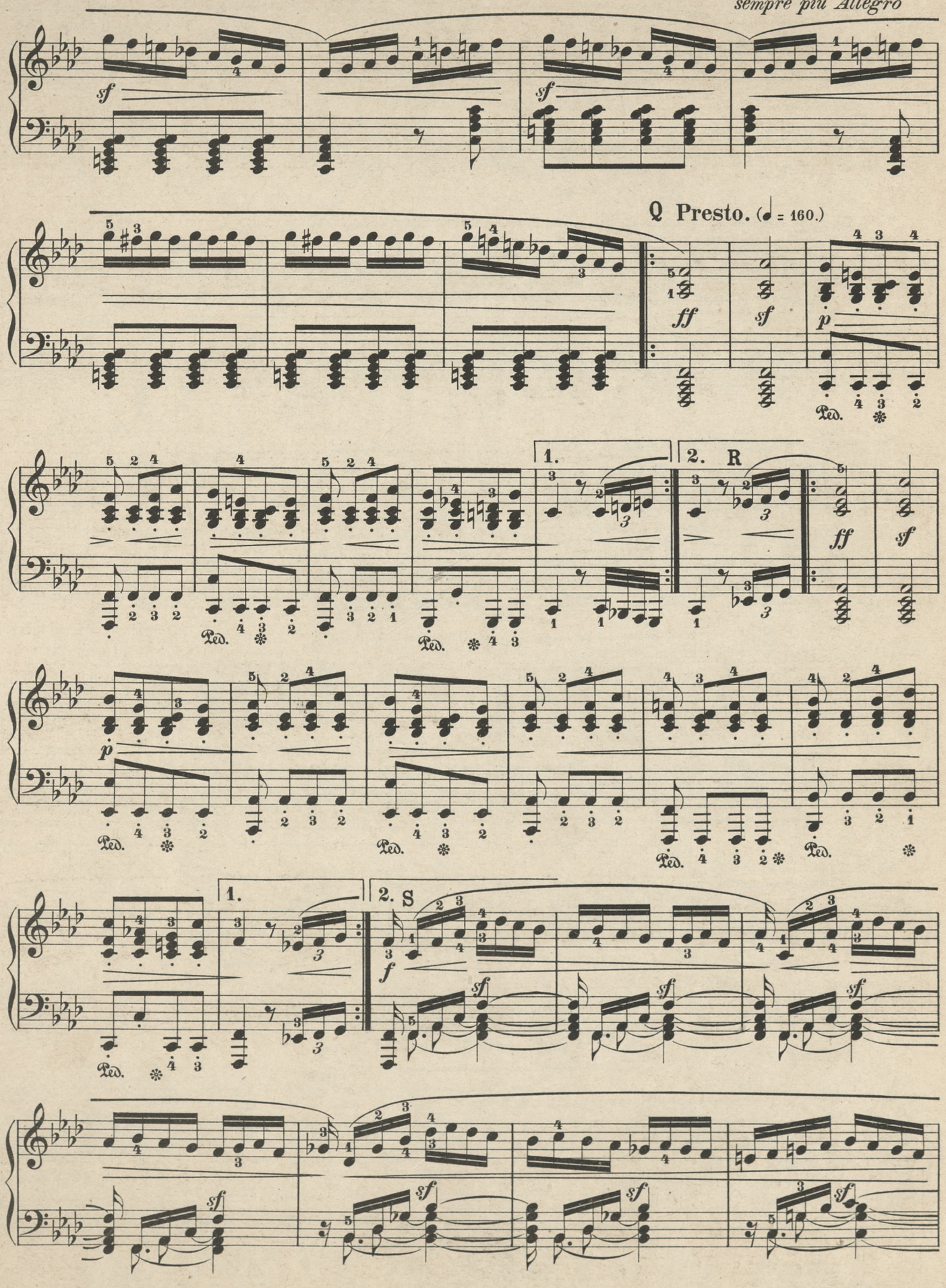


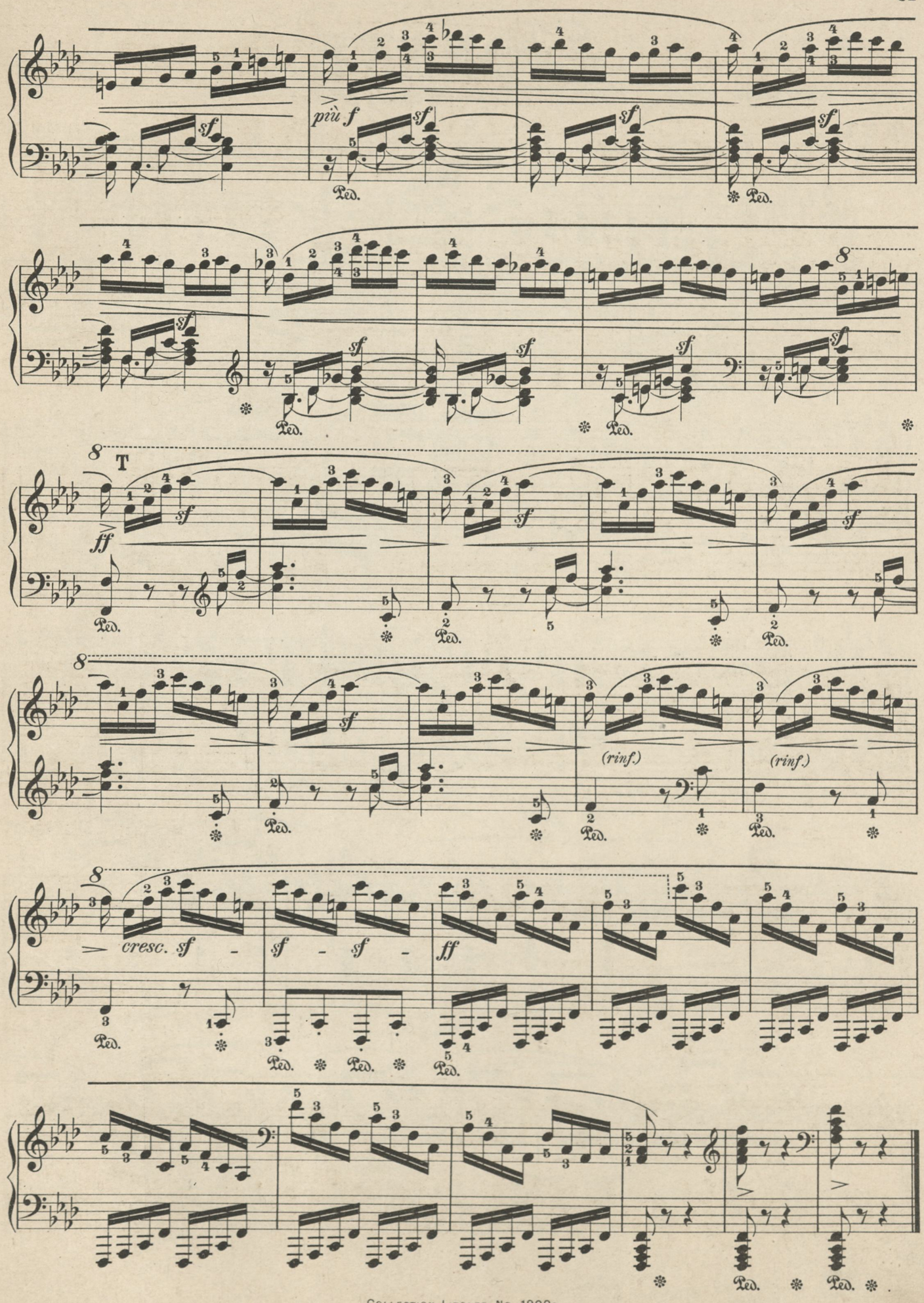
e) Original:




f)
cresc.
sfp
Ped.
sfp
Ped.
P
dimin.
f
sf
f
sf
sf
sf
1.
cresc.
ff
Ped.
2.
dimin.

f) Original:


sempre più Allegro
Q Presto. (♩ = 160.)
1.
2. R
2. S

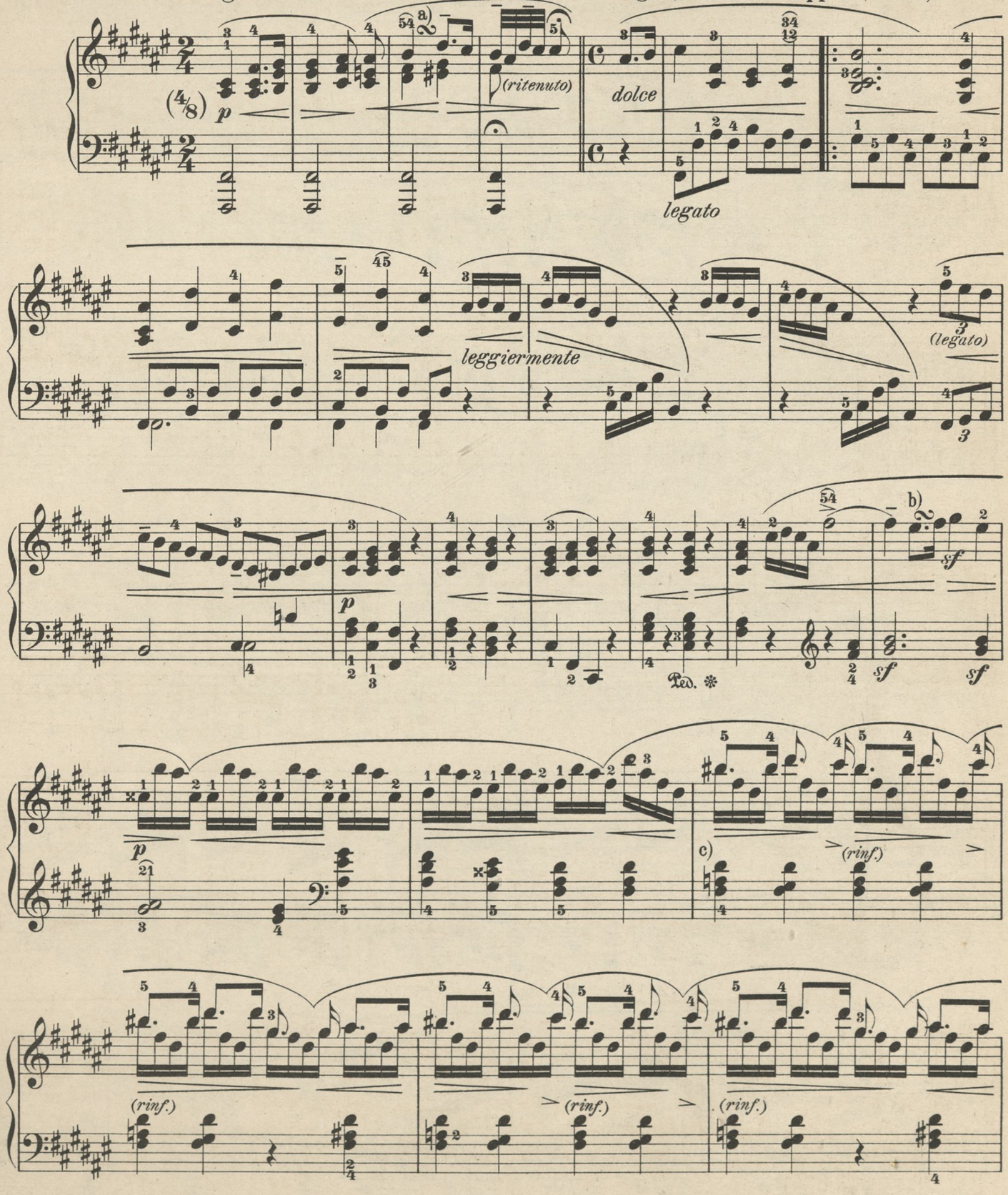

più f
sf
Ped.
8
T
ff
(rinf.)
cresc. sf - sf - sf - ff

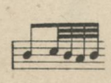
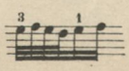
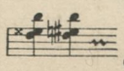
SONATE.

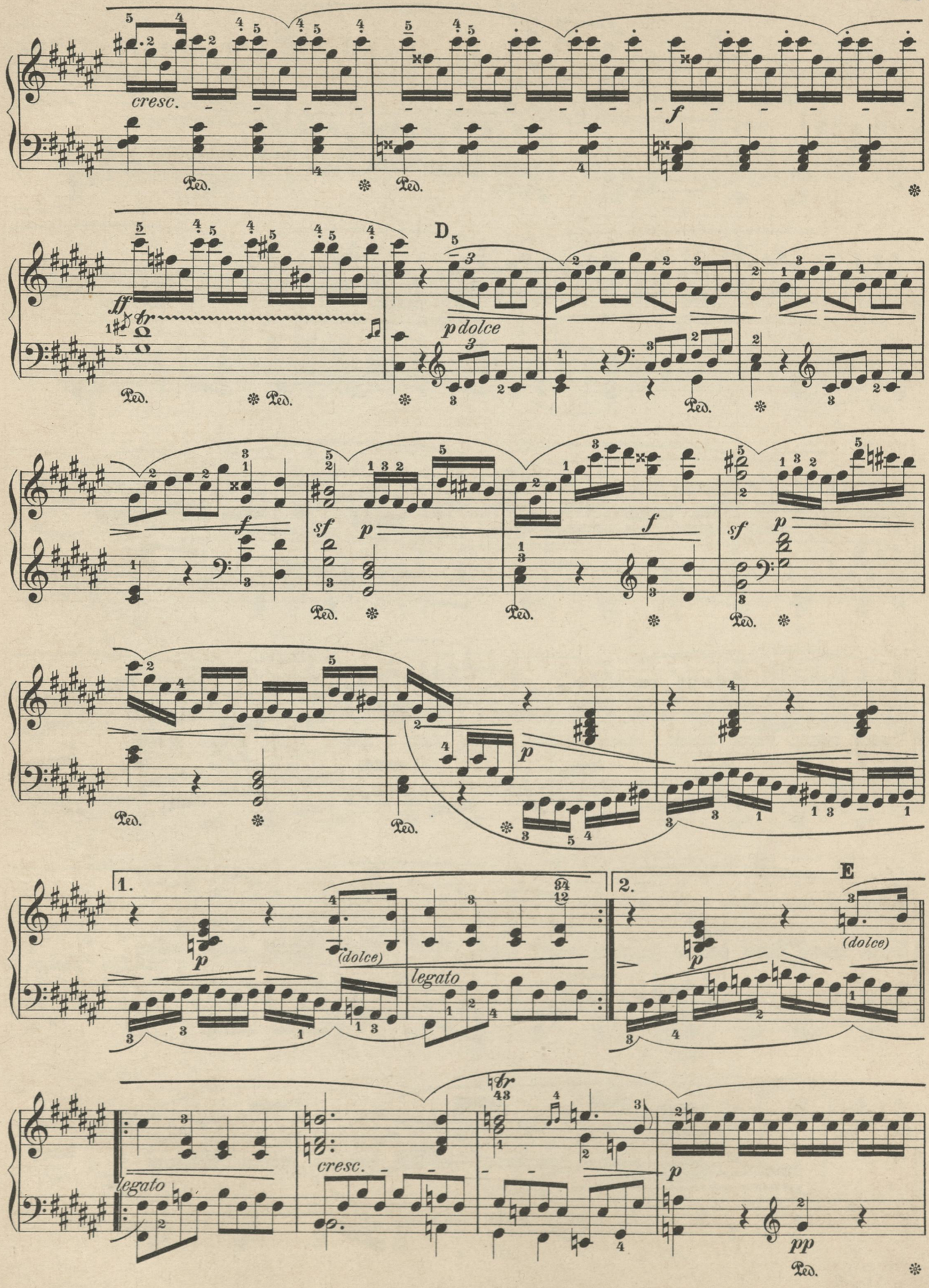
Der Gräfin Therese von Brunswick gewidmet.

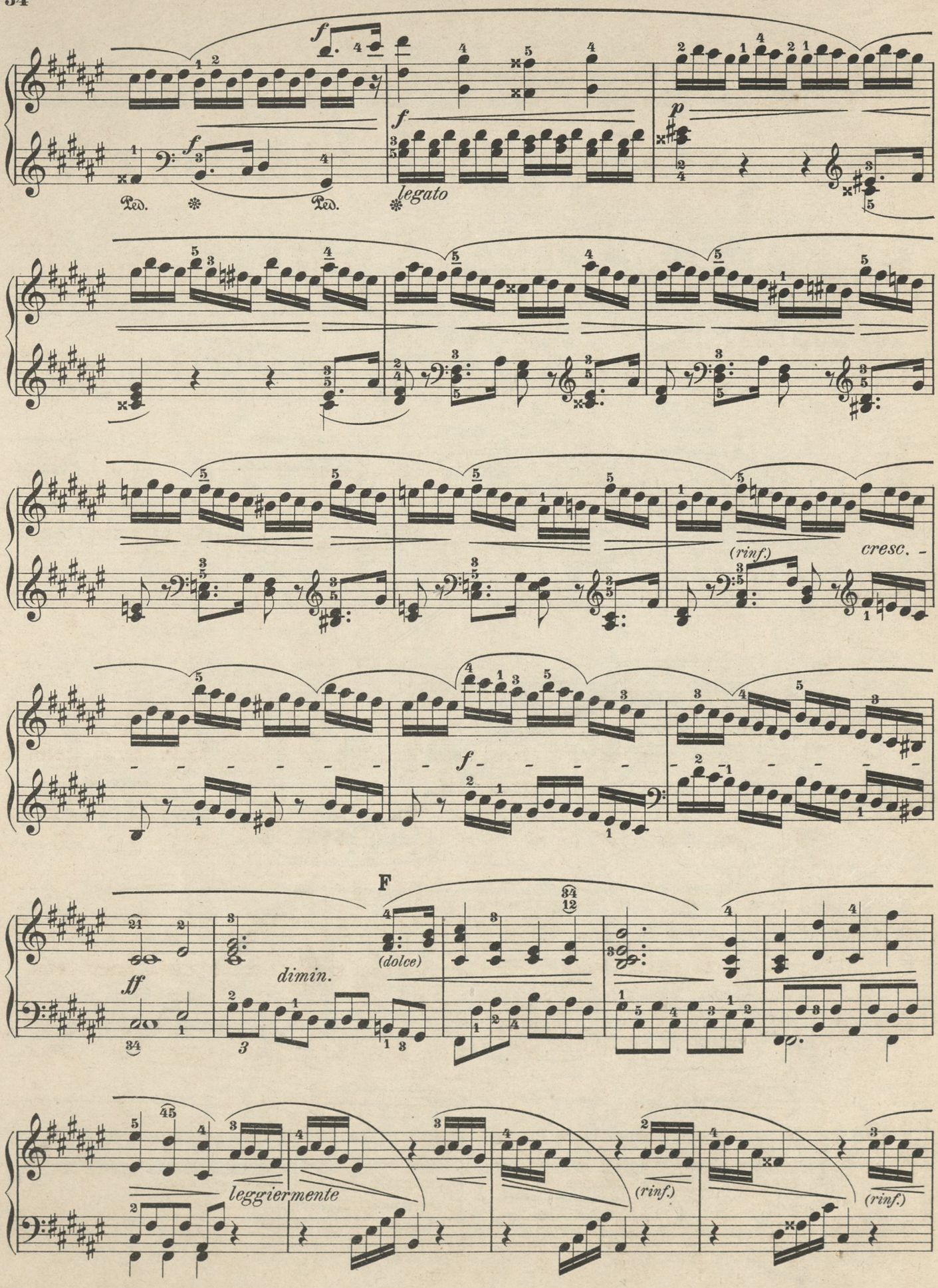
№ 24. Op. 78.

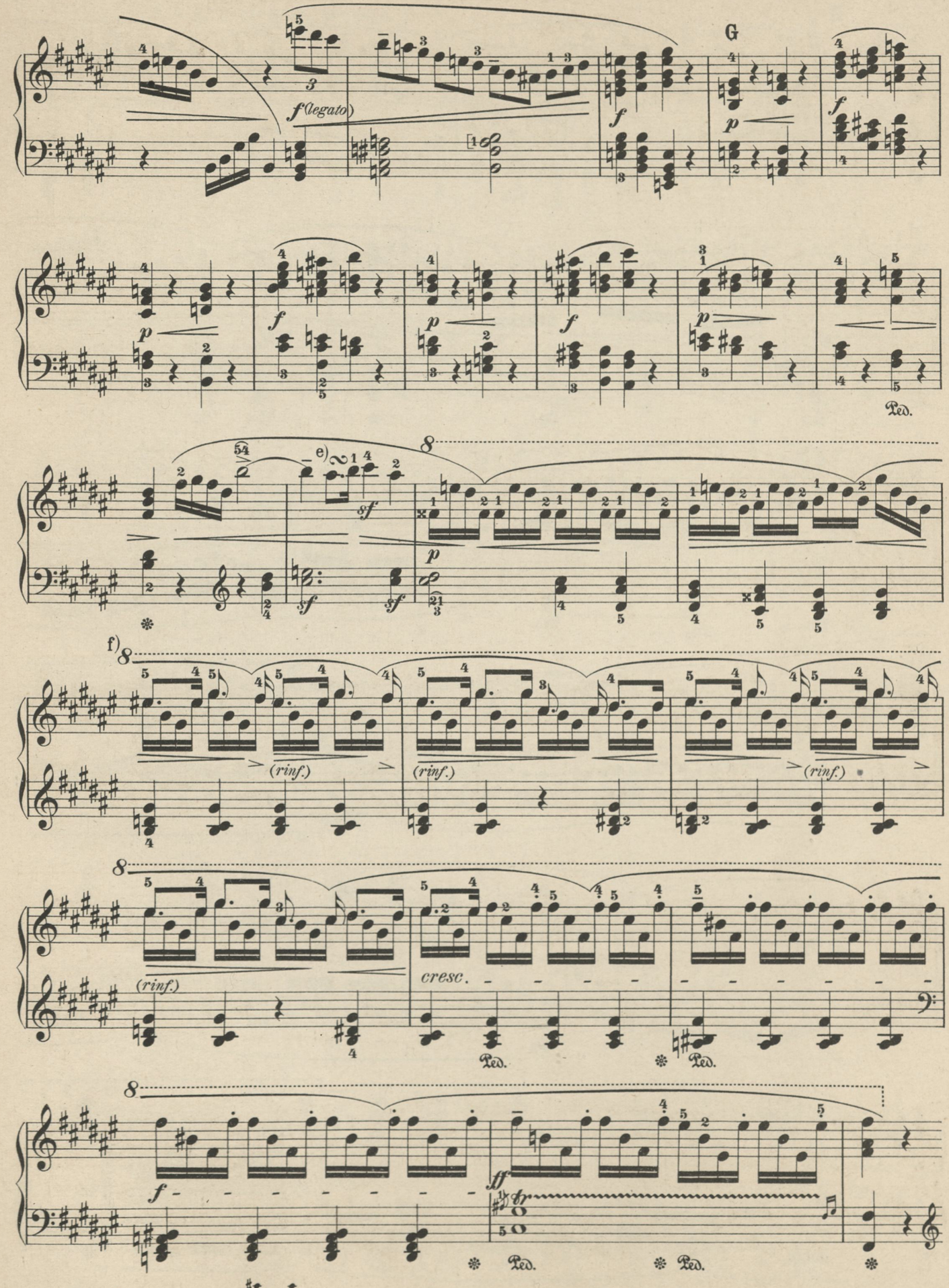
Adagio cantabile. (♪ = 72.) **Allegro, ma non troppo.** (♩ = 126.)



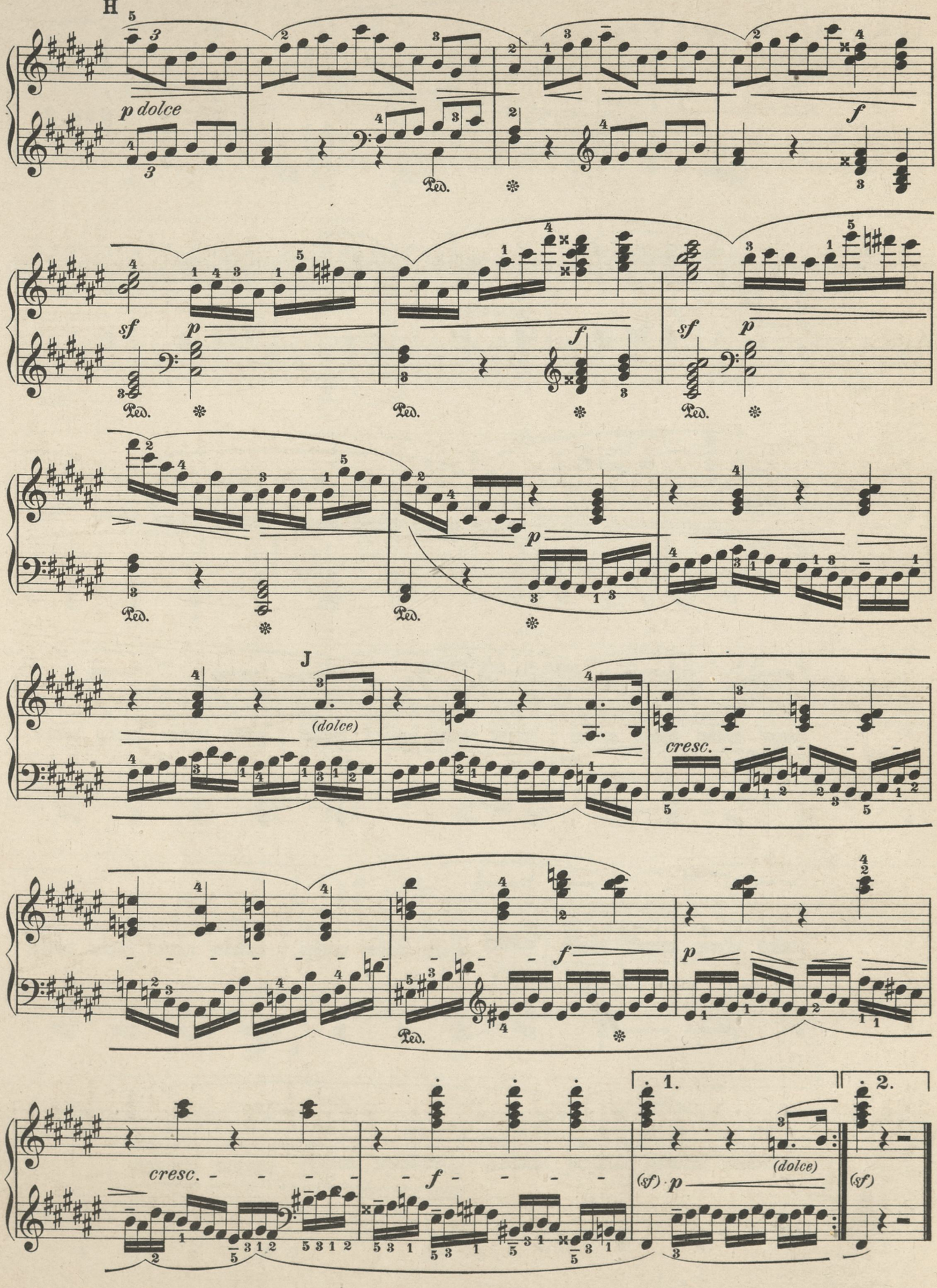
a)  b)  c) Original: 

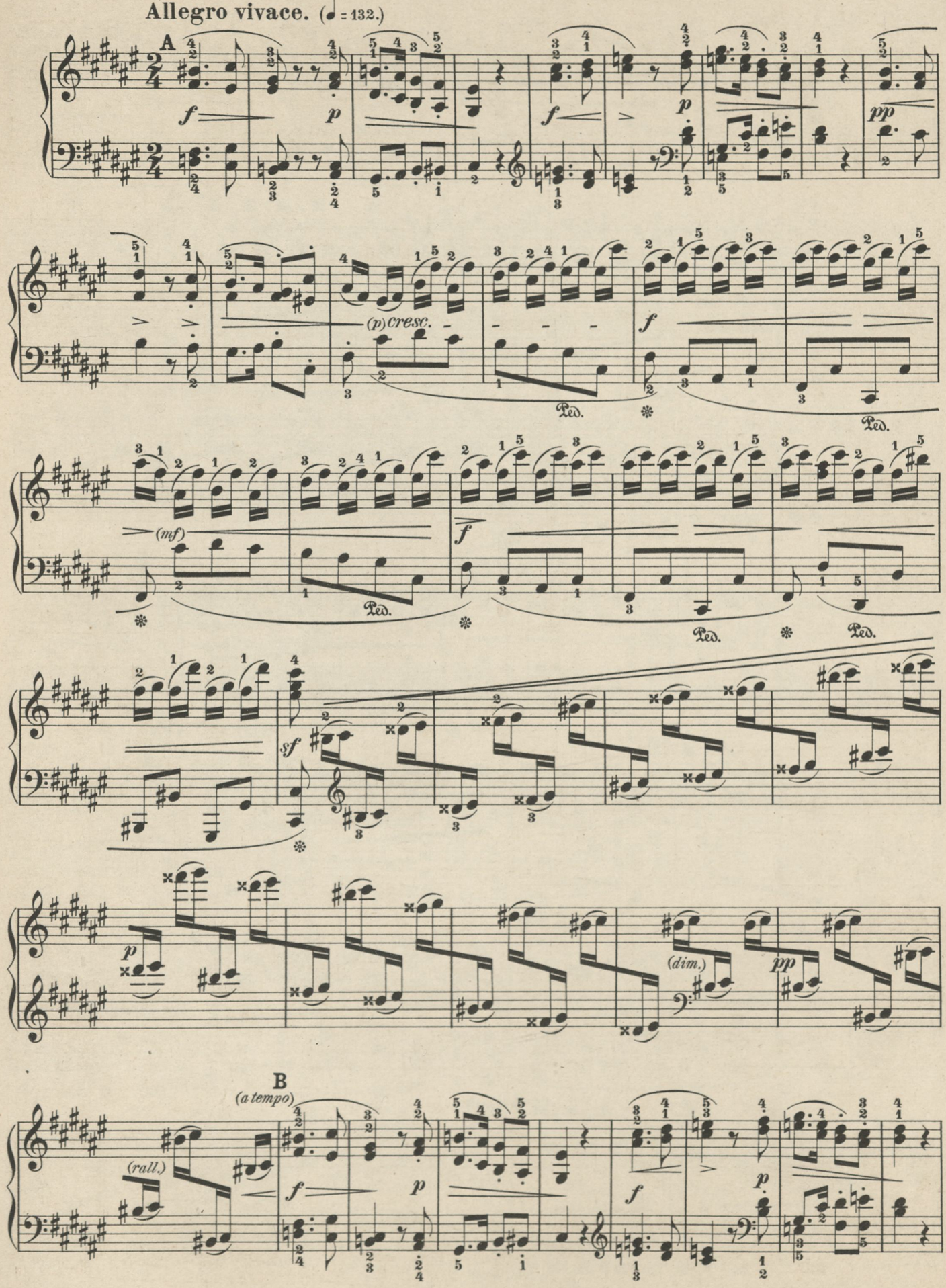

cresc.
Ped.
f
D
ff
tr
p dolce
sf
p
1.
2.
E
(dolce)
legato
pp

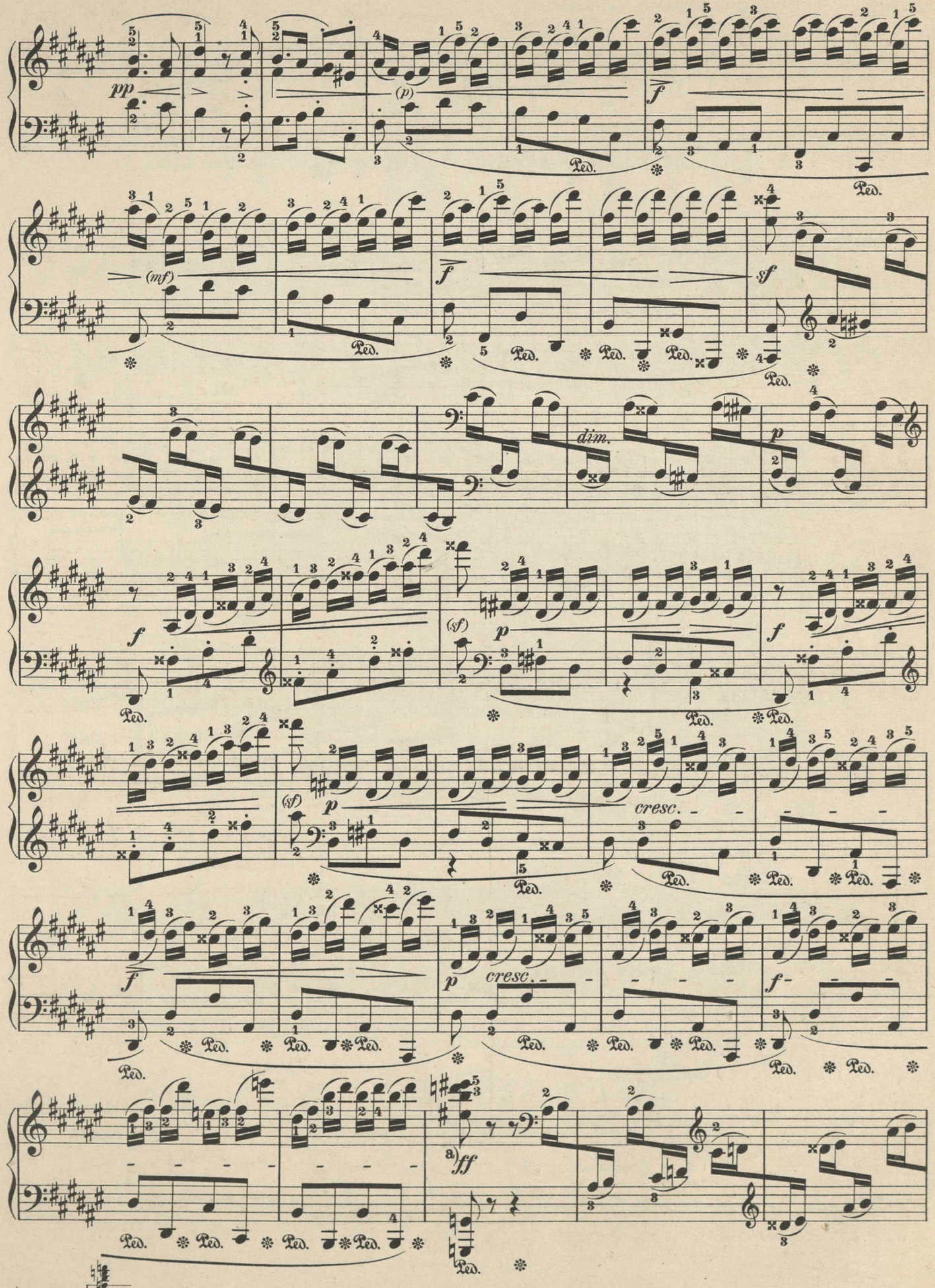

f
Ped.
f
Ped.
f
legato
p
(rinf.)
cresc.
f
F
ff
dimin.
(dolce)
leggiermente
(rinf.)
(rinf.)



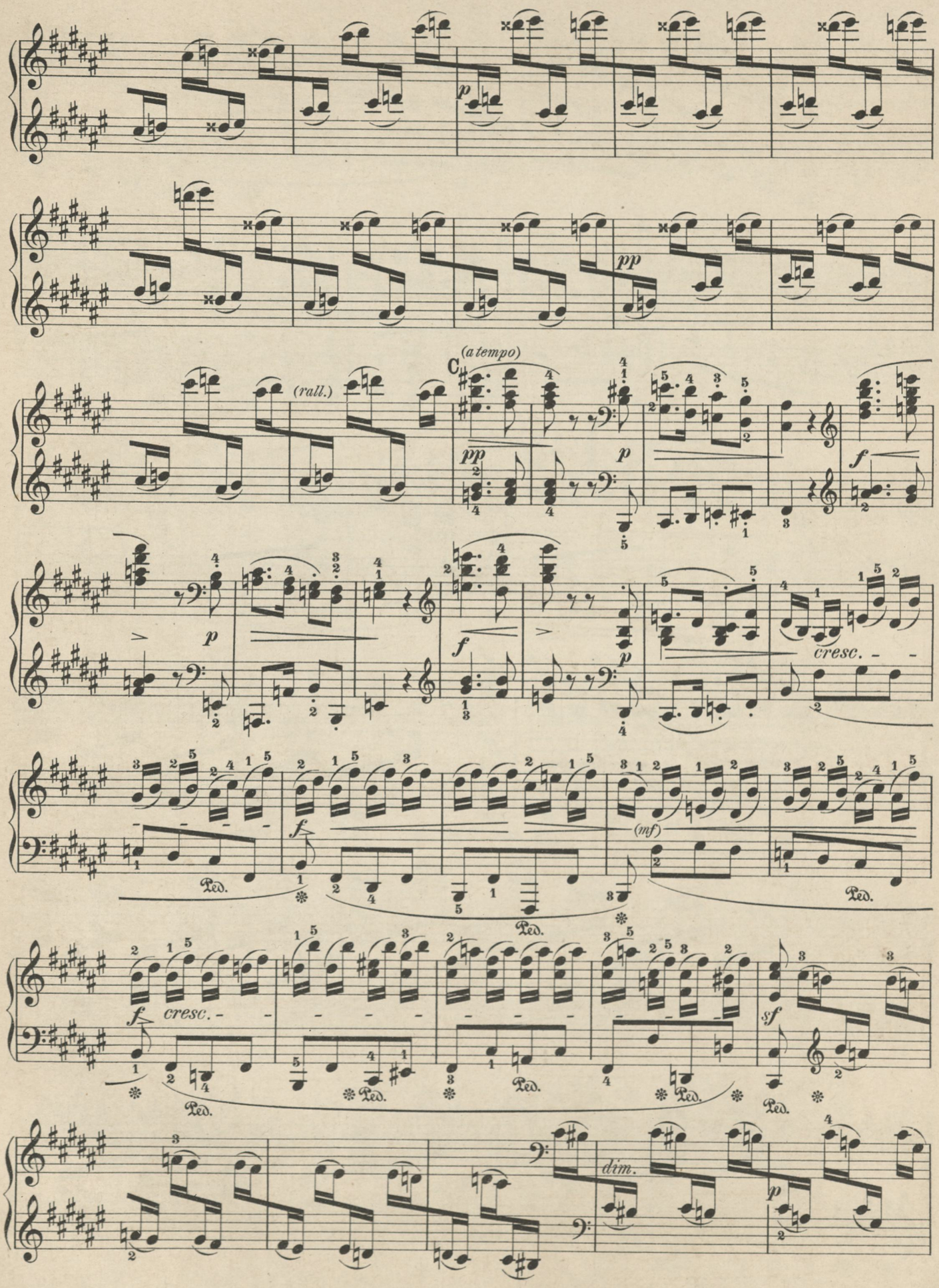
e) f) Original:

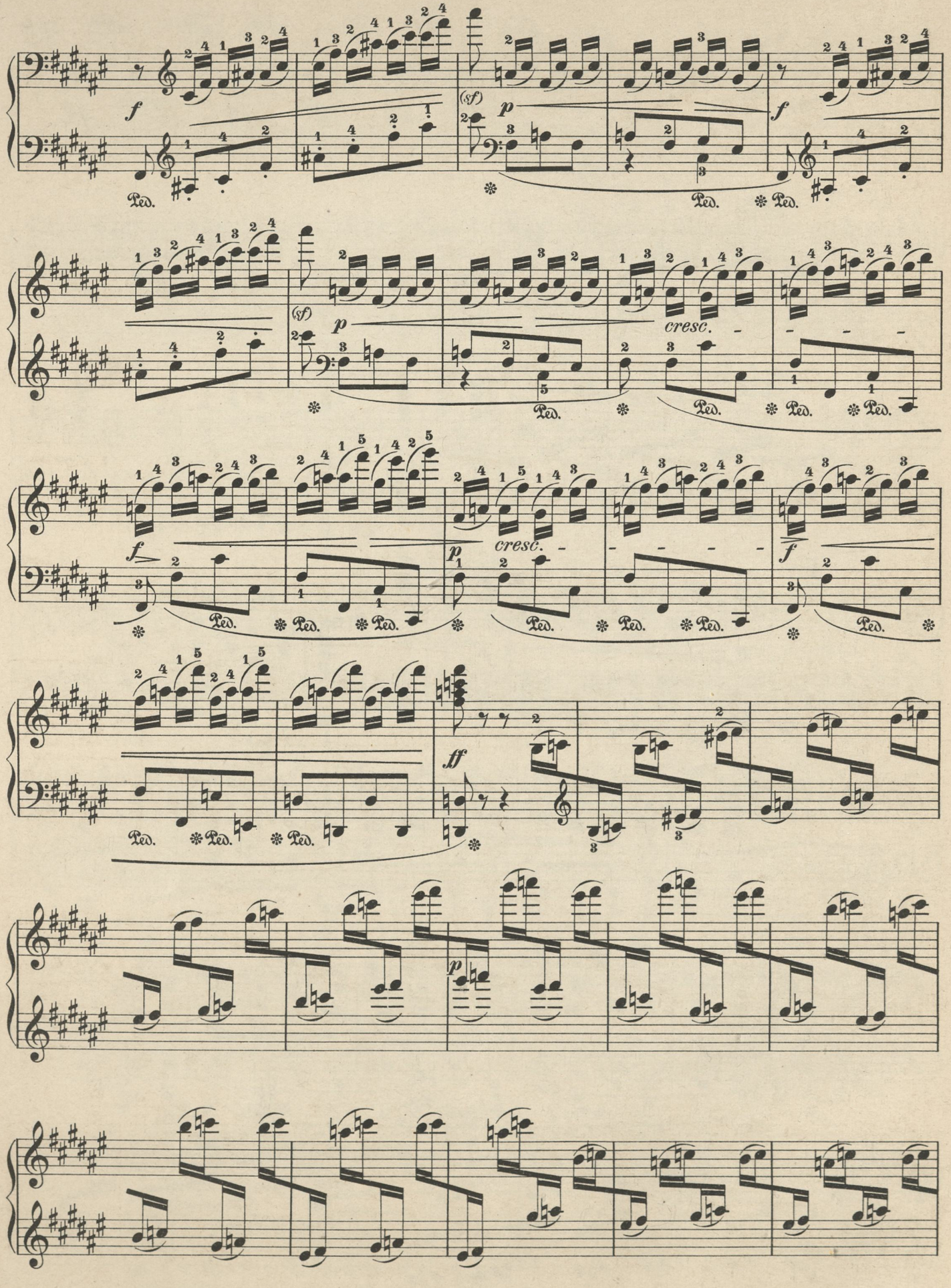

H
p dolce
Ped.
f
sf
p
J
(dolce)
cresc.
1.
2.
(sf)

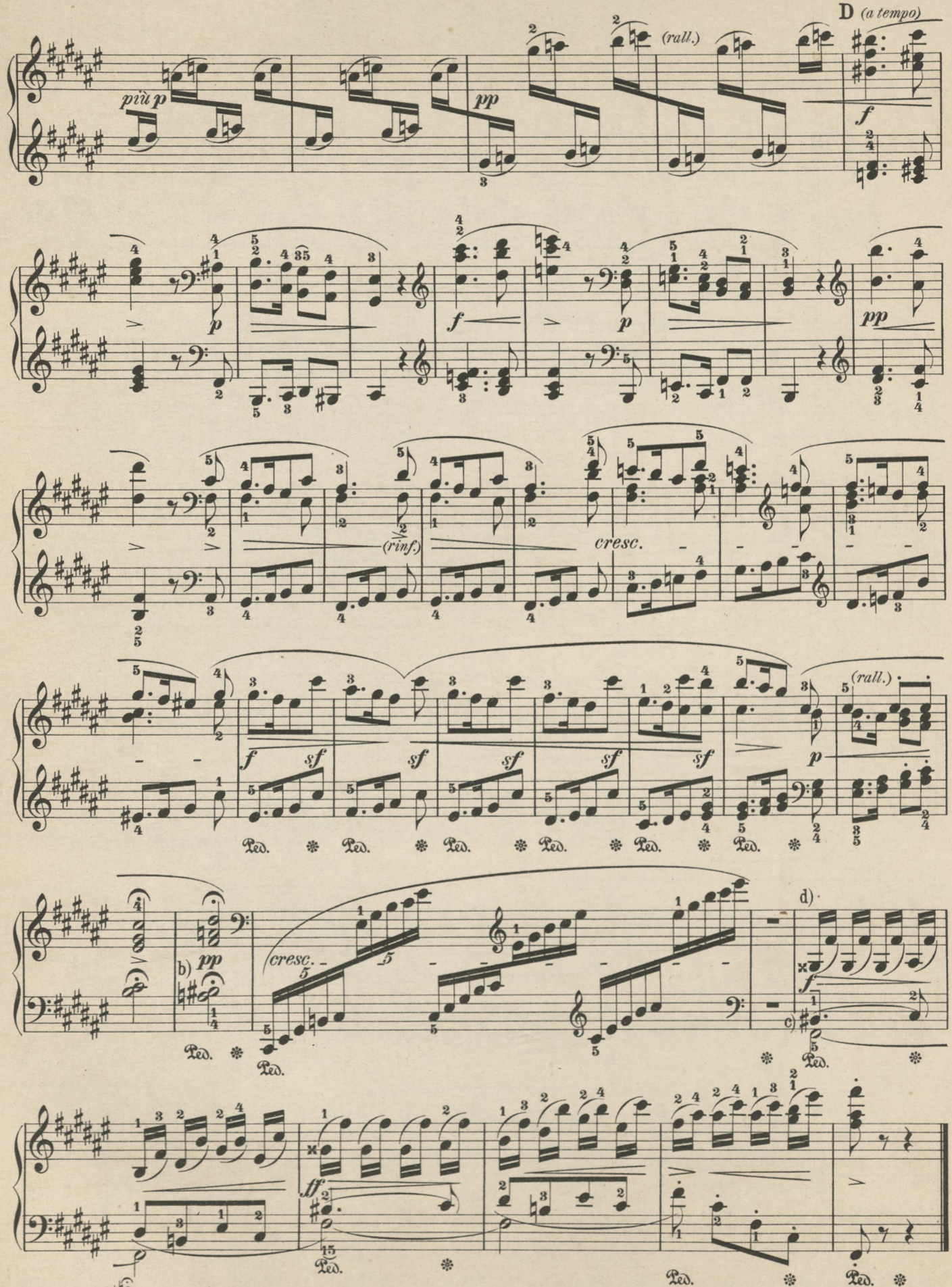

Allegro vivace. (♩ = 132.)
A
f
p
f
p
pp
(p) cresc.
Ped.
f
Ped.
(mf)
Ped.
f
Ped.
Ped.
sf
p
(dim.)
pp
B
(a tempo)
(rall.)
f
p
f
p



a) Original:


p
pp
(rall.)
C (a tempo)
pp
p
f
p
f
p
cresc.
f
(mf)
Ped.
f
cresc.
sf
dim.
p

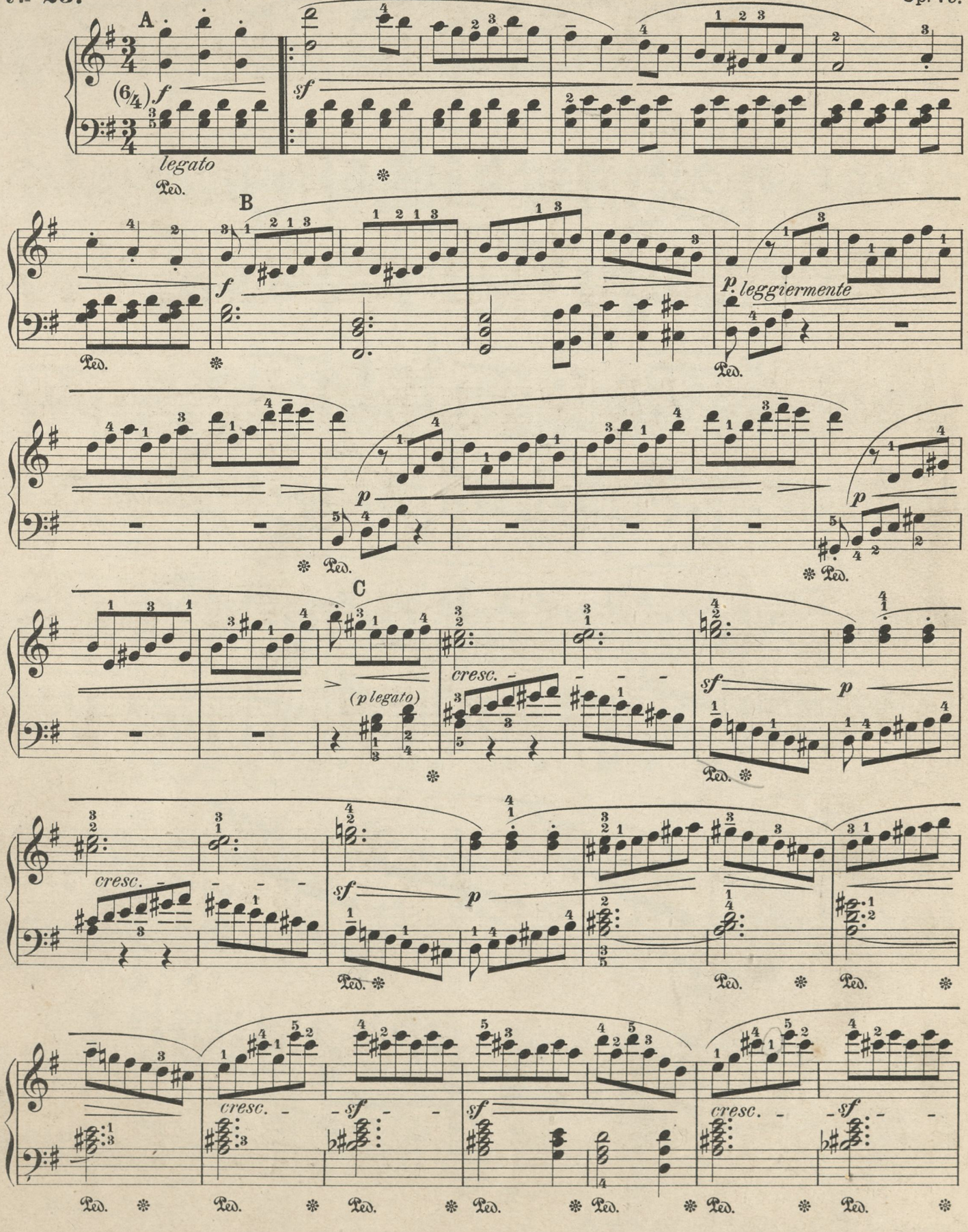

f
(sf)
p
f
Ped.
(sf)
p
cresc.
f
p
cresc.
f
ff
p

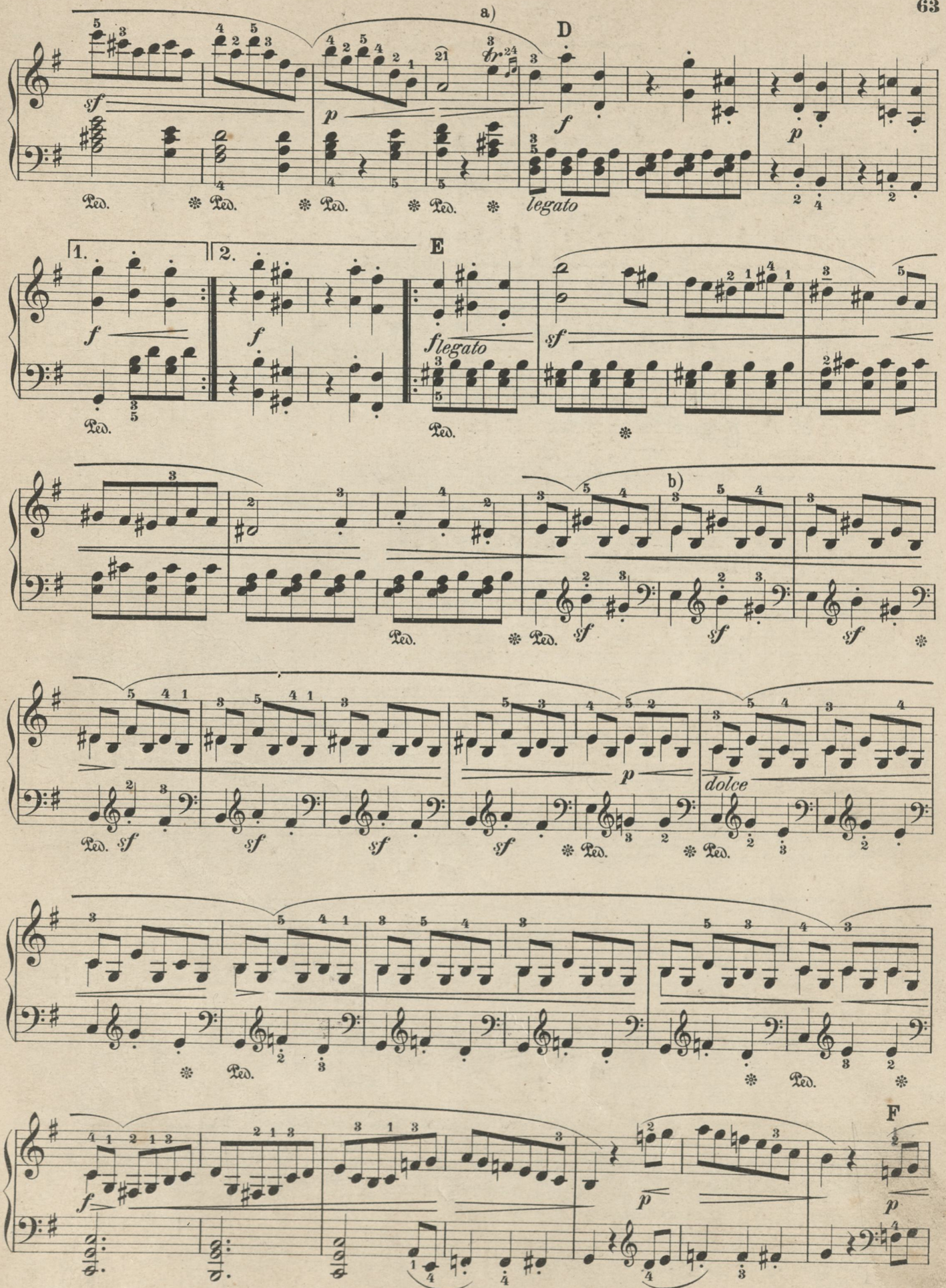


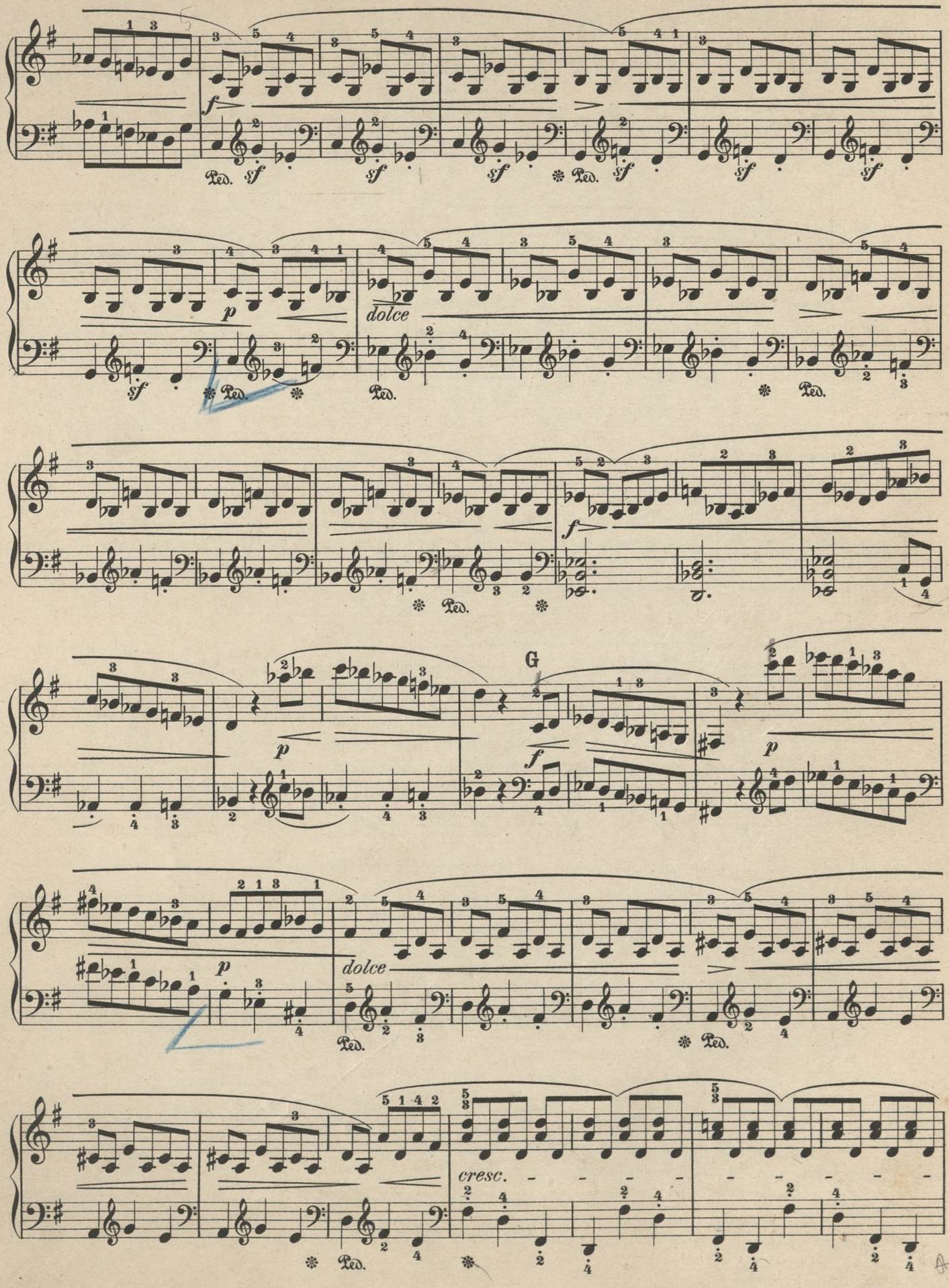
Original: b) c) d)

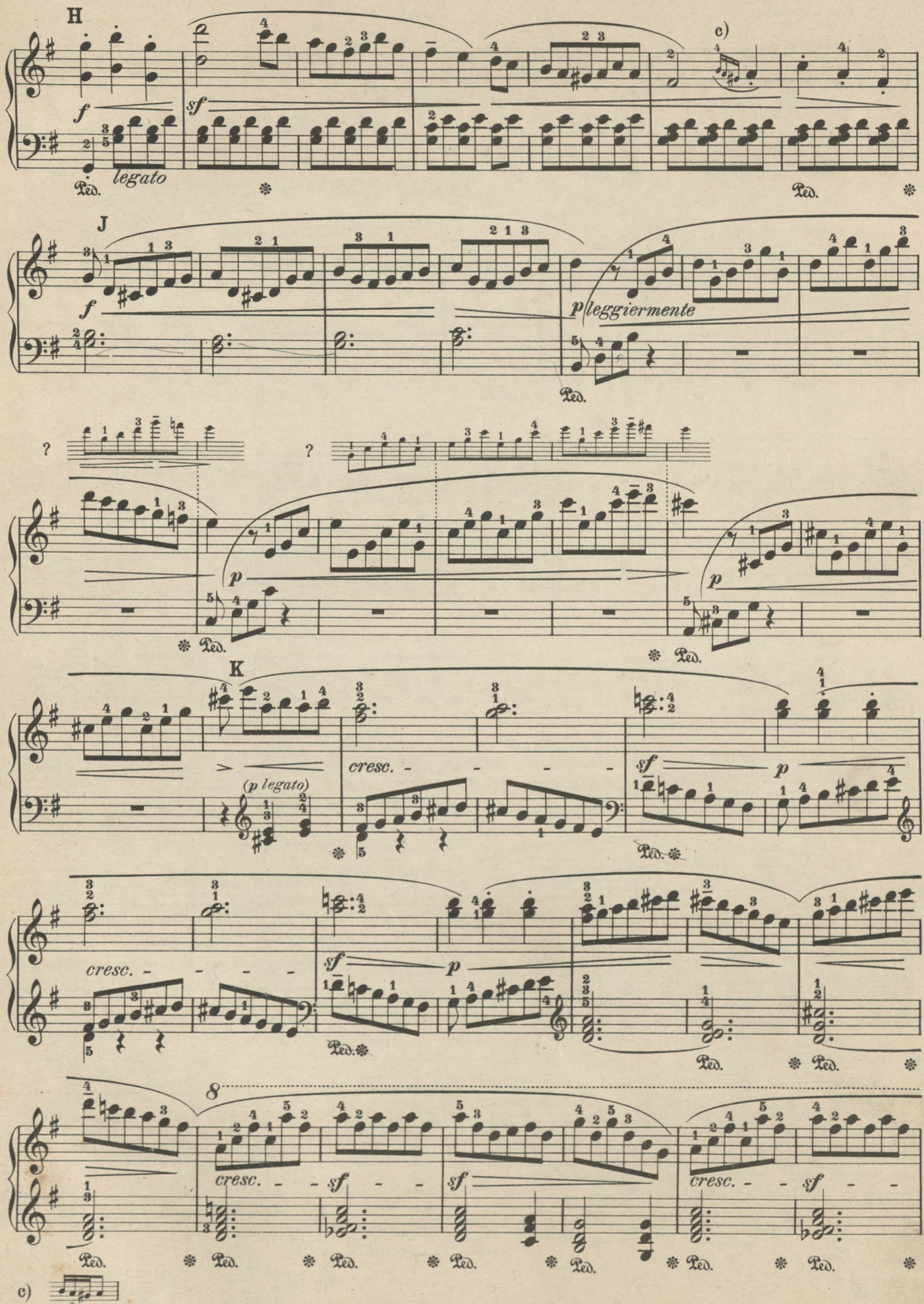
SONATINE.

№ 25. **Presto alla tedesca.** (♩.= 72.) Op. 79.

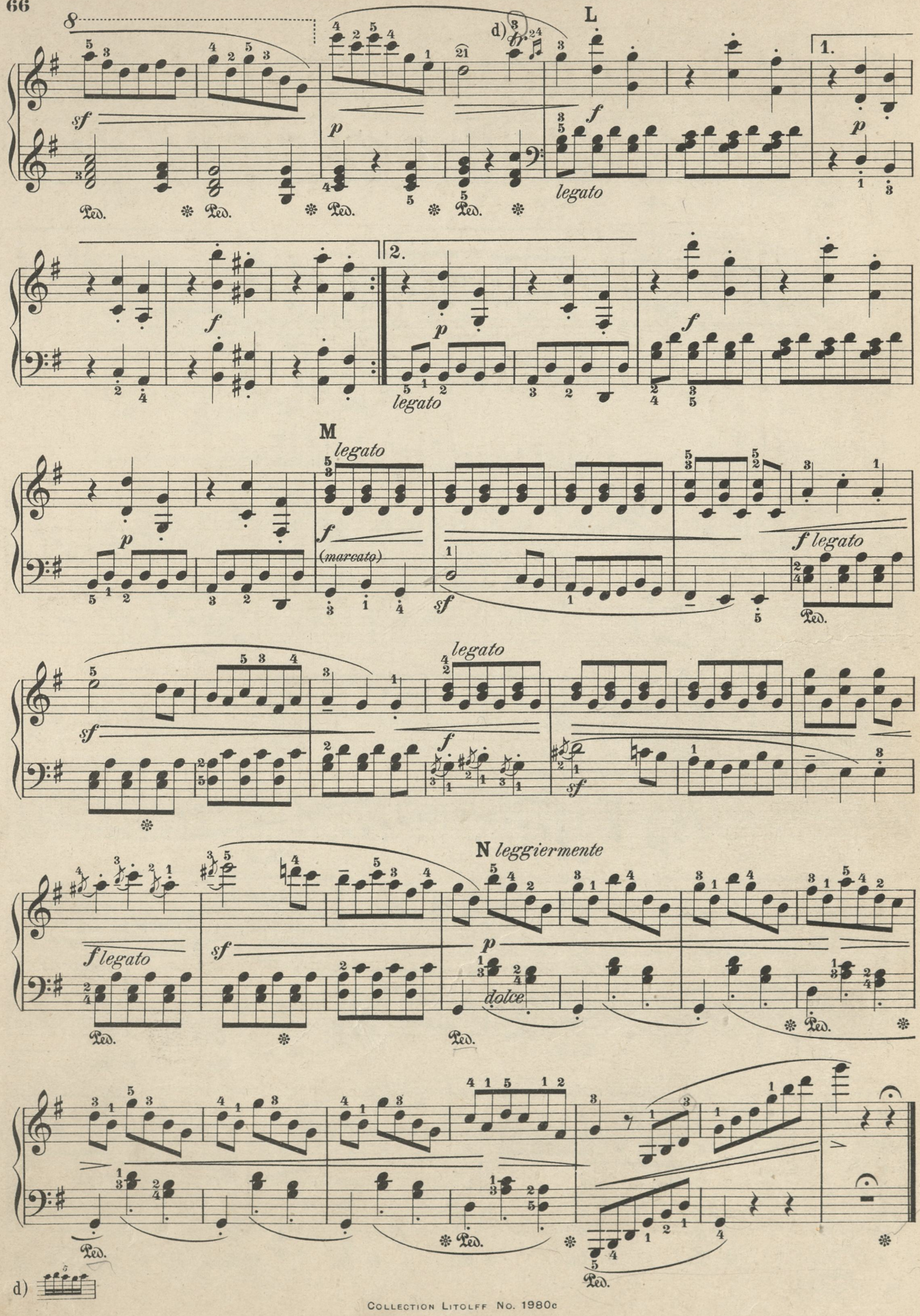



a)
D
legato
1.
2.
E
flegato
b)
dolce
F
a)
b)


f
Ped. sf
sf
sf
Ped. sf
sf
sf
p
dolce
sf
Ped.
Ped.
Ped.
f
Ped.
p
G
f
p
p
dolce
Ped.
Ped.
cresc.
Ped.



c)


L
1.
2.
M
legato
(marcato)
f legato
N leggiermente
dolce
d)

Andante. (♩. = 56.)

A

p espressivo

legato

Ped. ✻

B

legato

Ped. ✻

a)

b)

(rinf.)

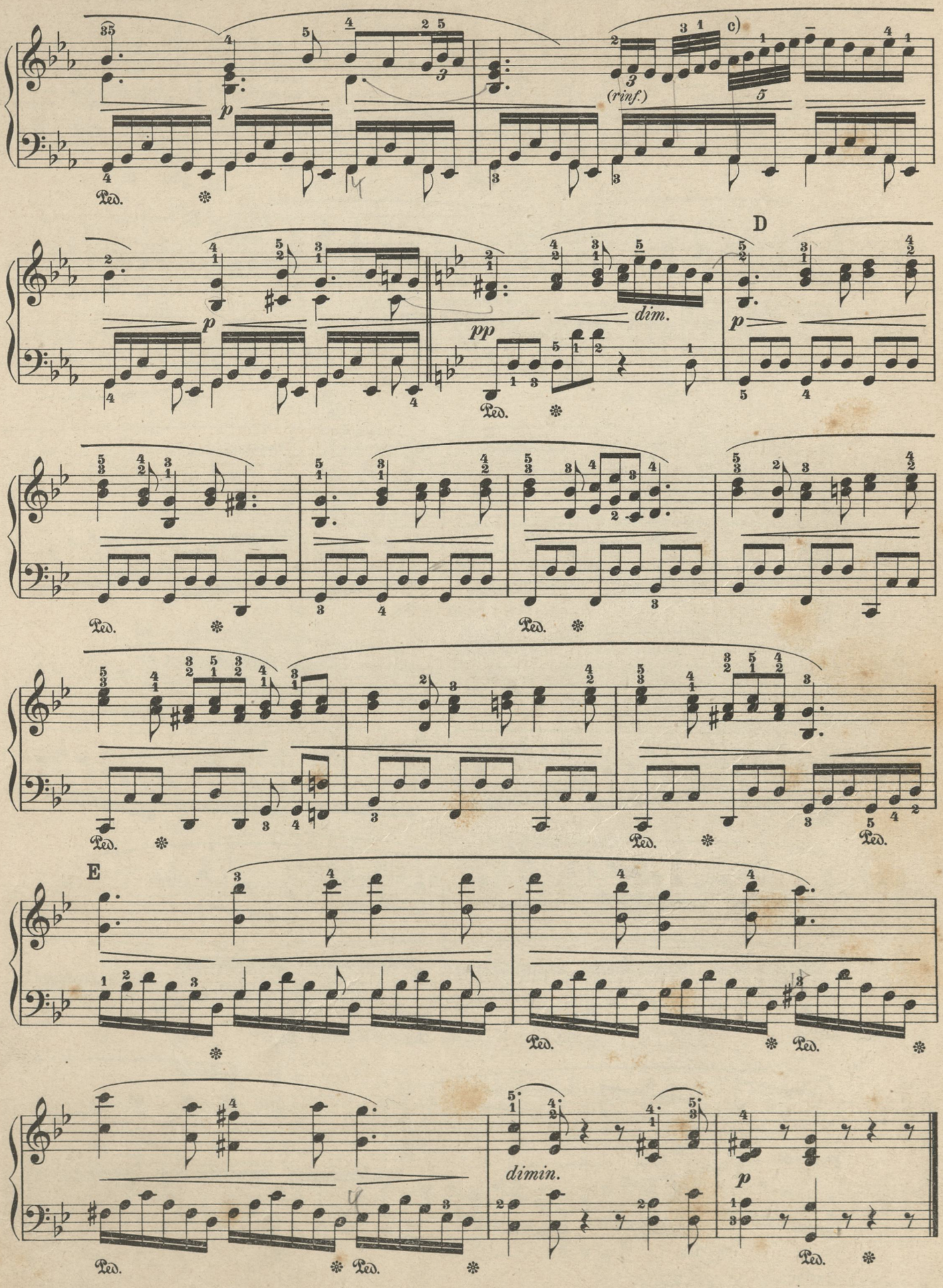
cresc.

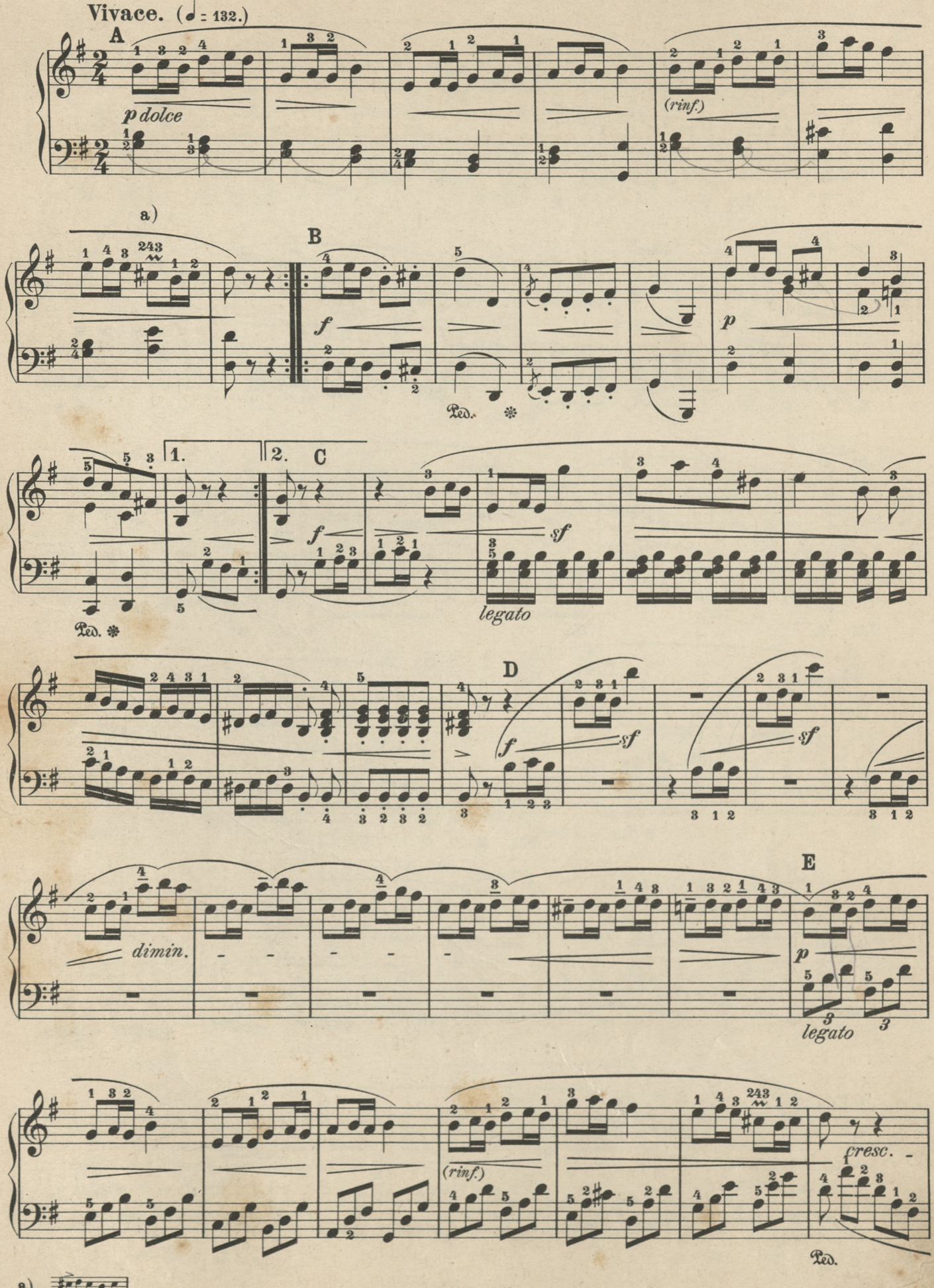
C

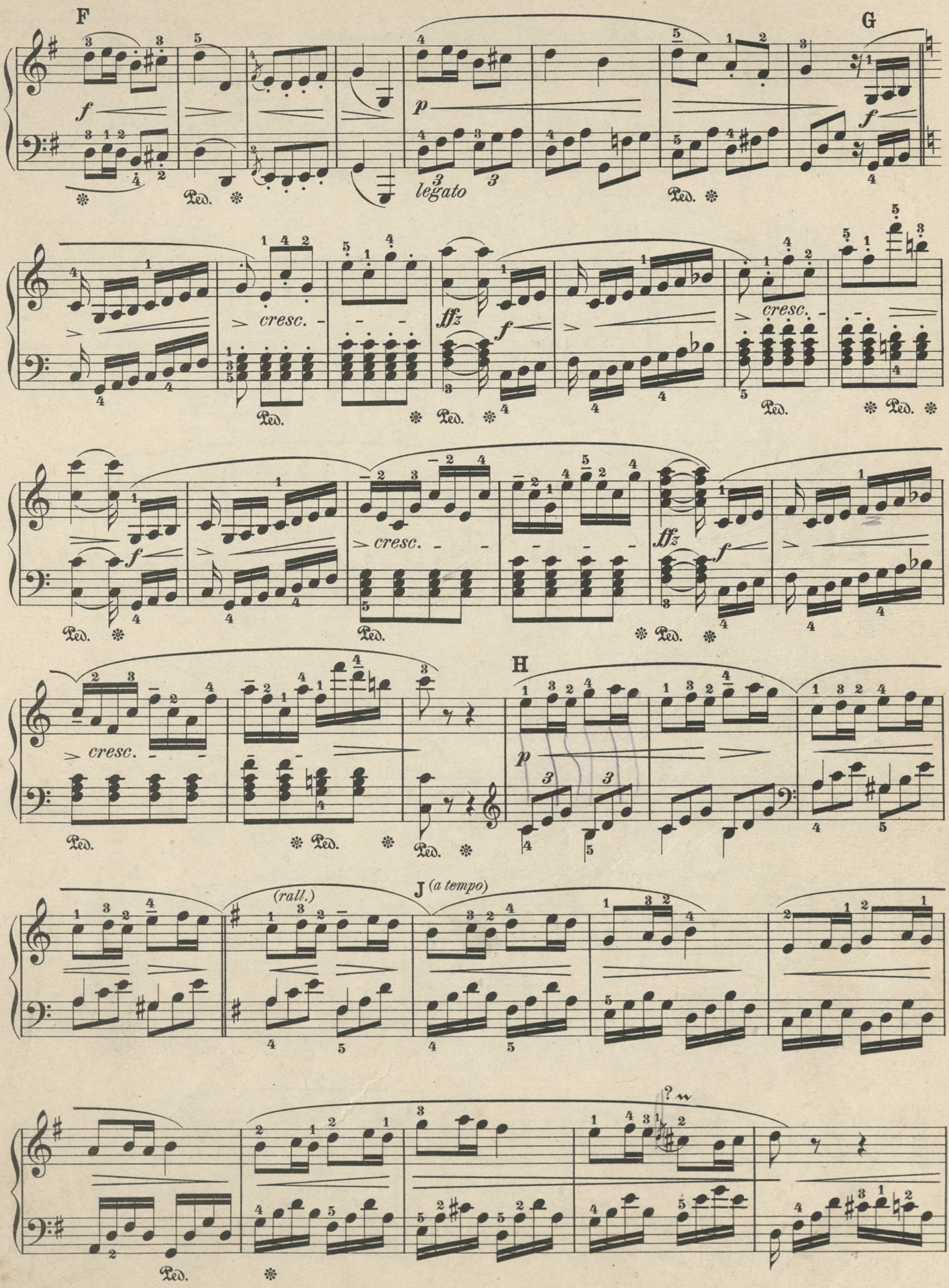
p dimin.

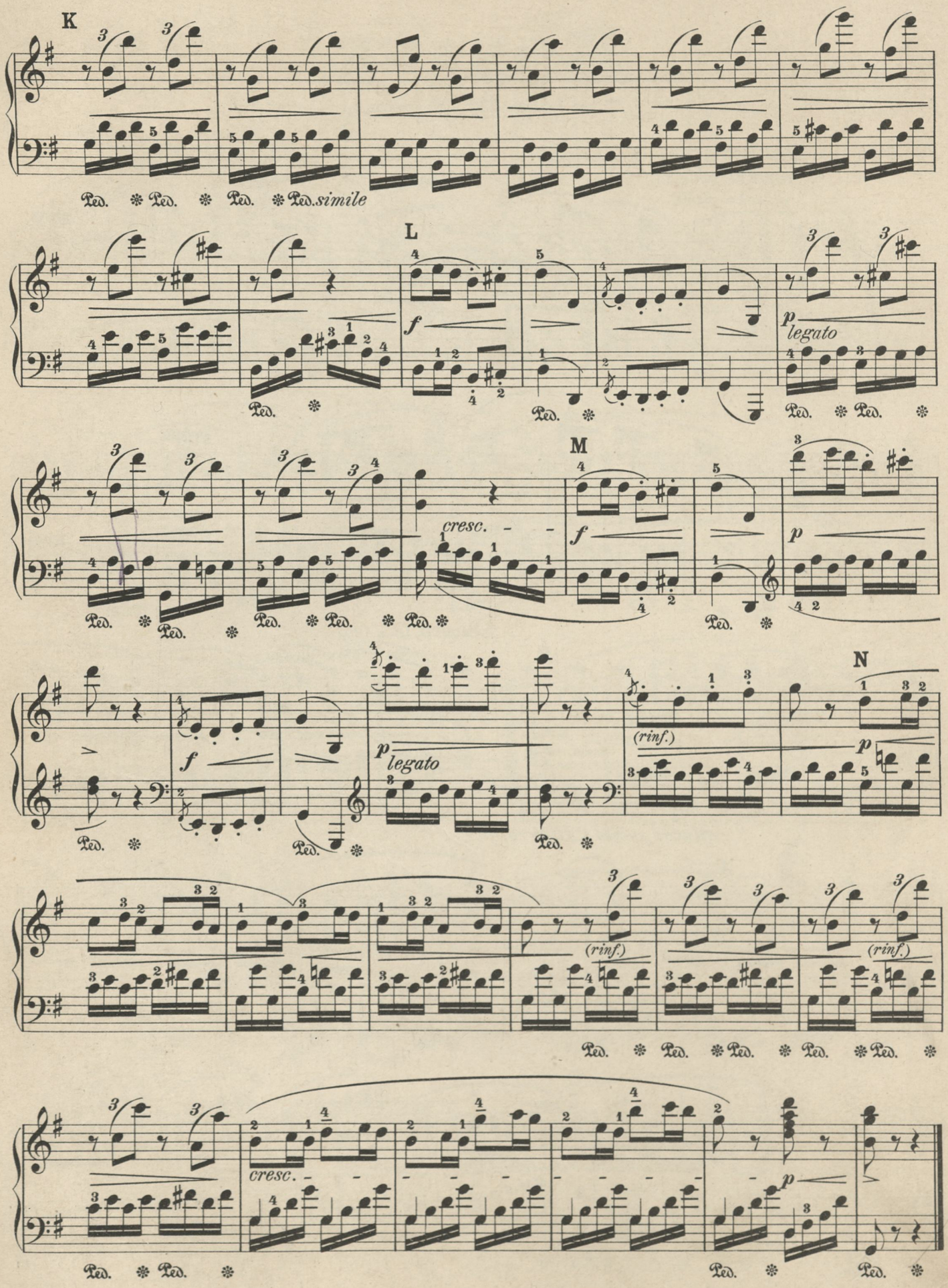
(rinf.)

a) Original: b)


c)
(rinf.)
D
dim.
pp
E
dimin.
c)


Vivace. (♩ = 132.)
A
p dolce
(rinf.)
a)
B
f
p
Ped.
1.
2.
C
f
sf
legato
Ped.
D
f
sf
sf
E
dimin.
p
legato
(rinf.)
fresc.
Ped.
a)

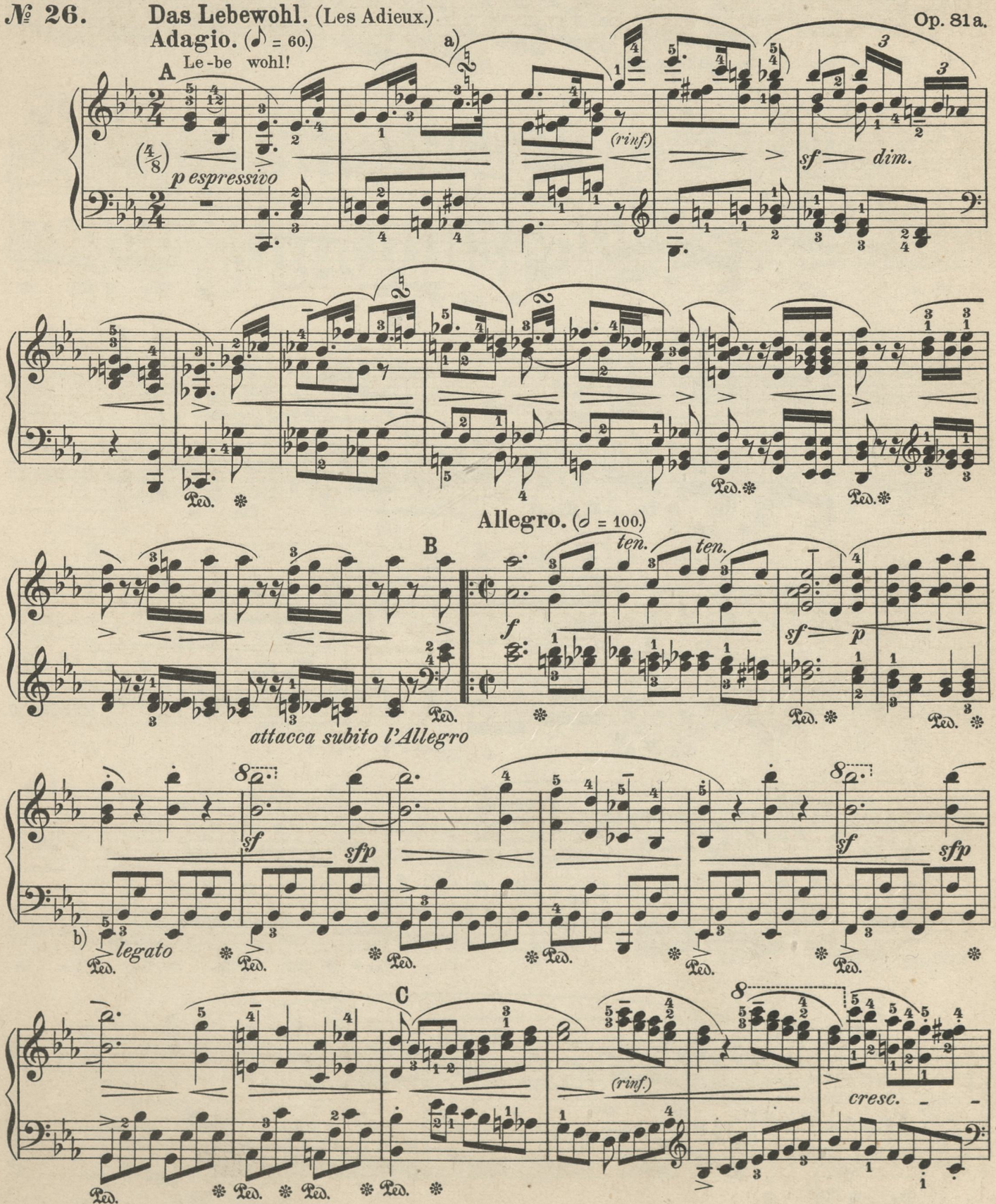

F
G
f
p
legato
Ped.
cresc.
ffz
H
(rall.)
J (a tempo)

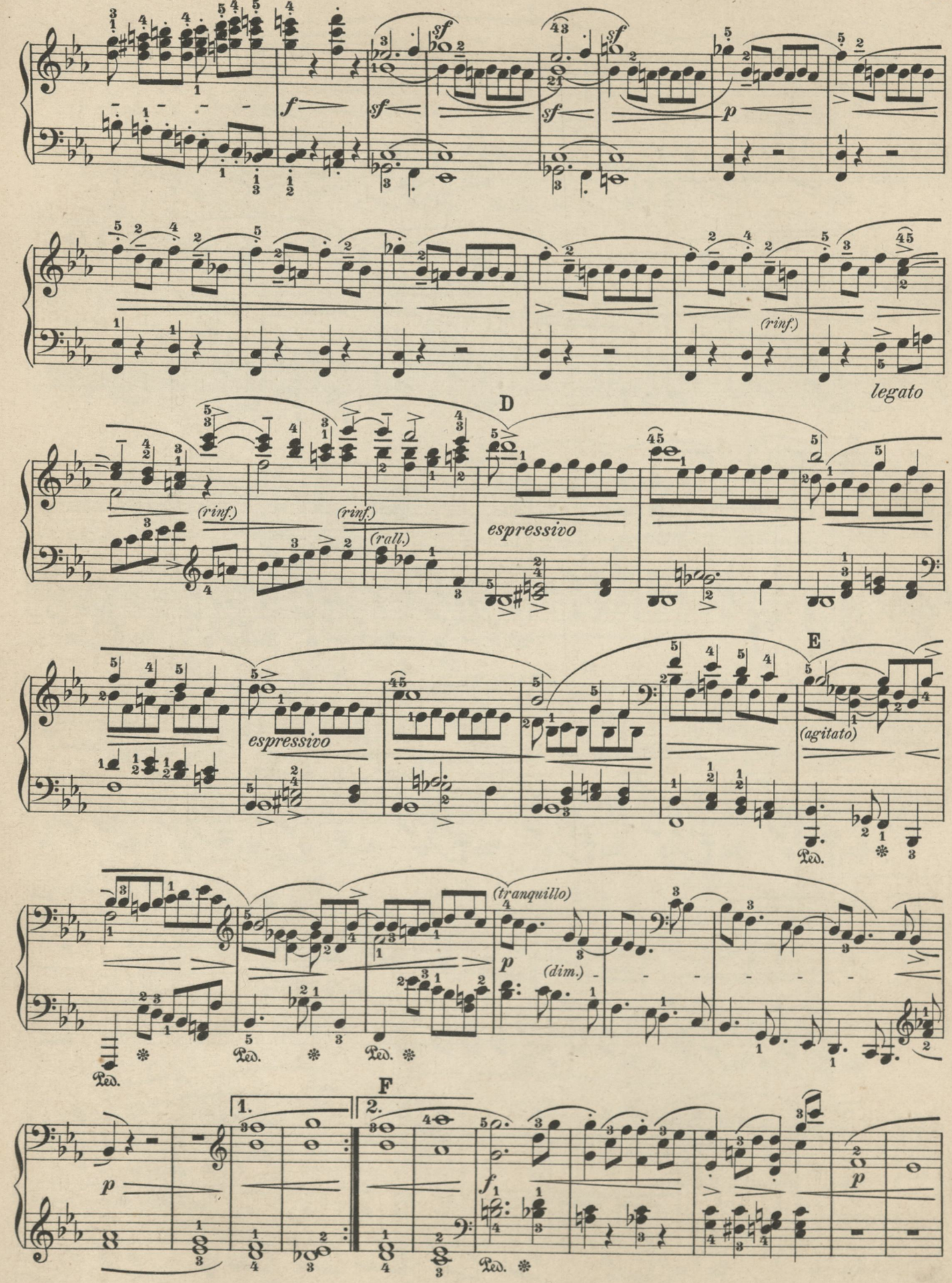

K
Ped. Ped. Ped. Ped. simile
L
f
p legato
M
cresc.
f
p
N
f
p legato
(rinf.)
p
(rinf.)
(rinf.)
cresc.
p

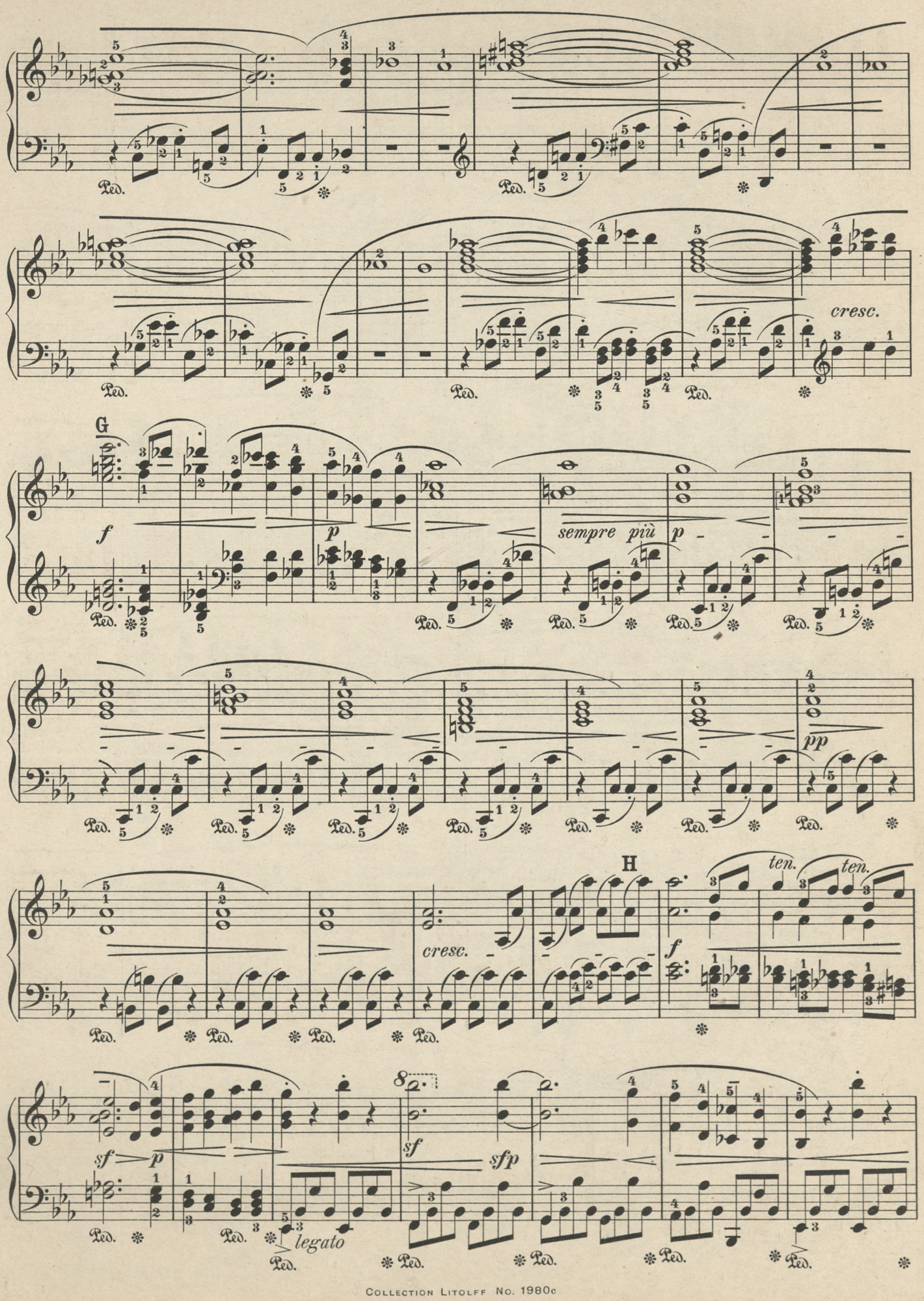
Sonate.

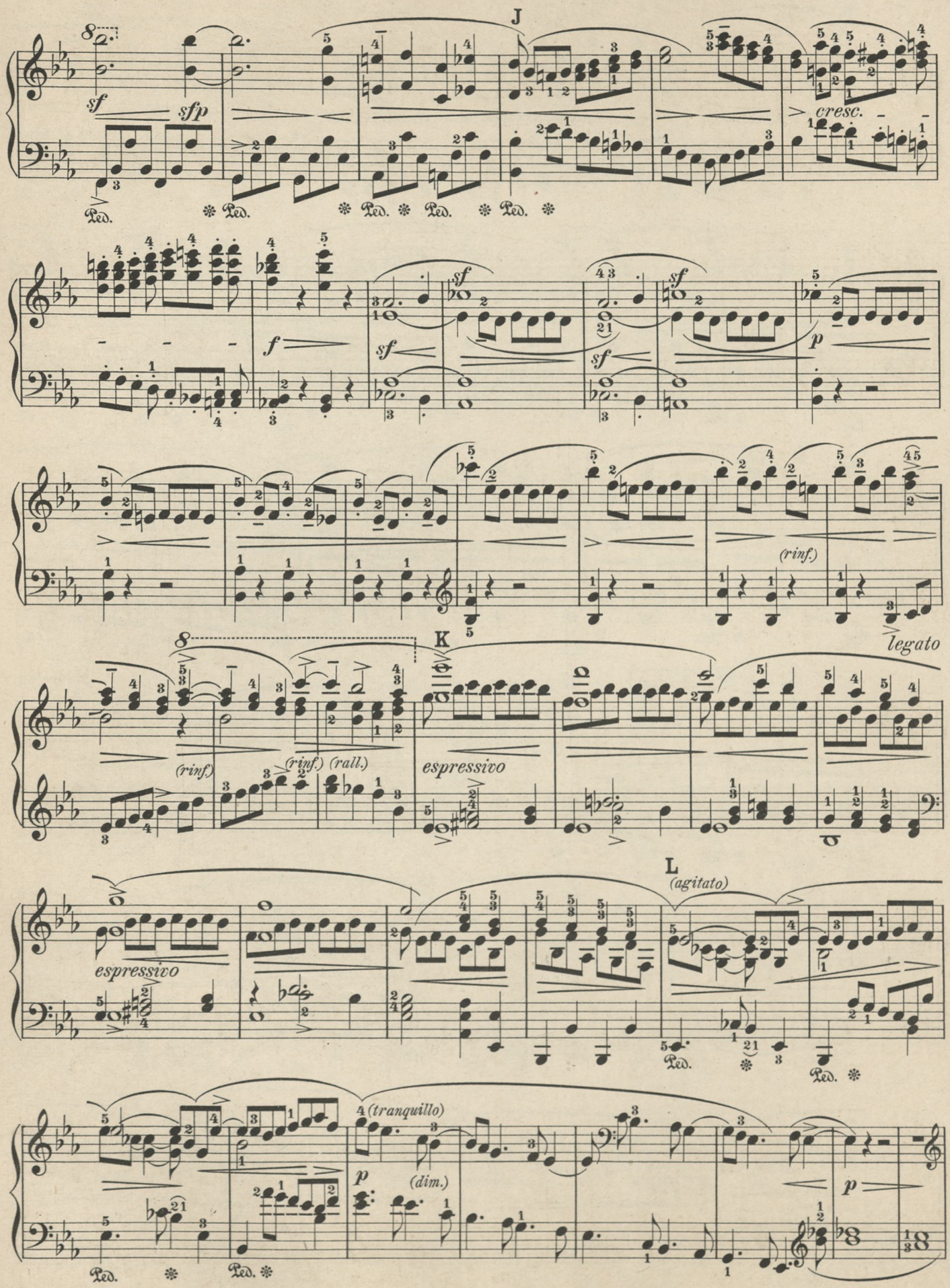
Dem Erzherzog Rudolph gewidmet.

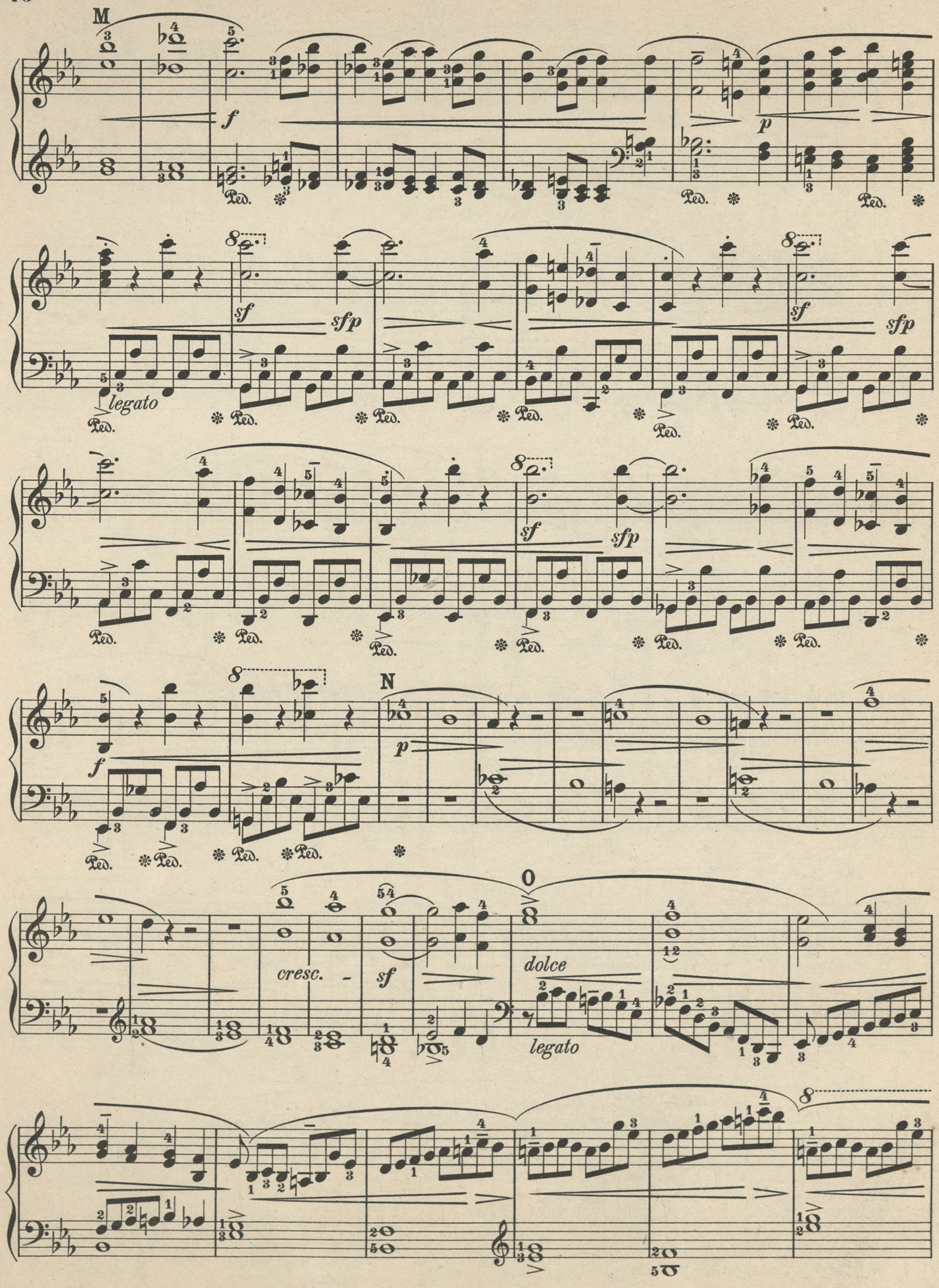
№ 26. Das Lebewohl. (Les Adieux.) Op. 81a.

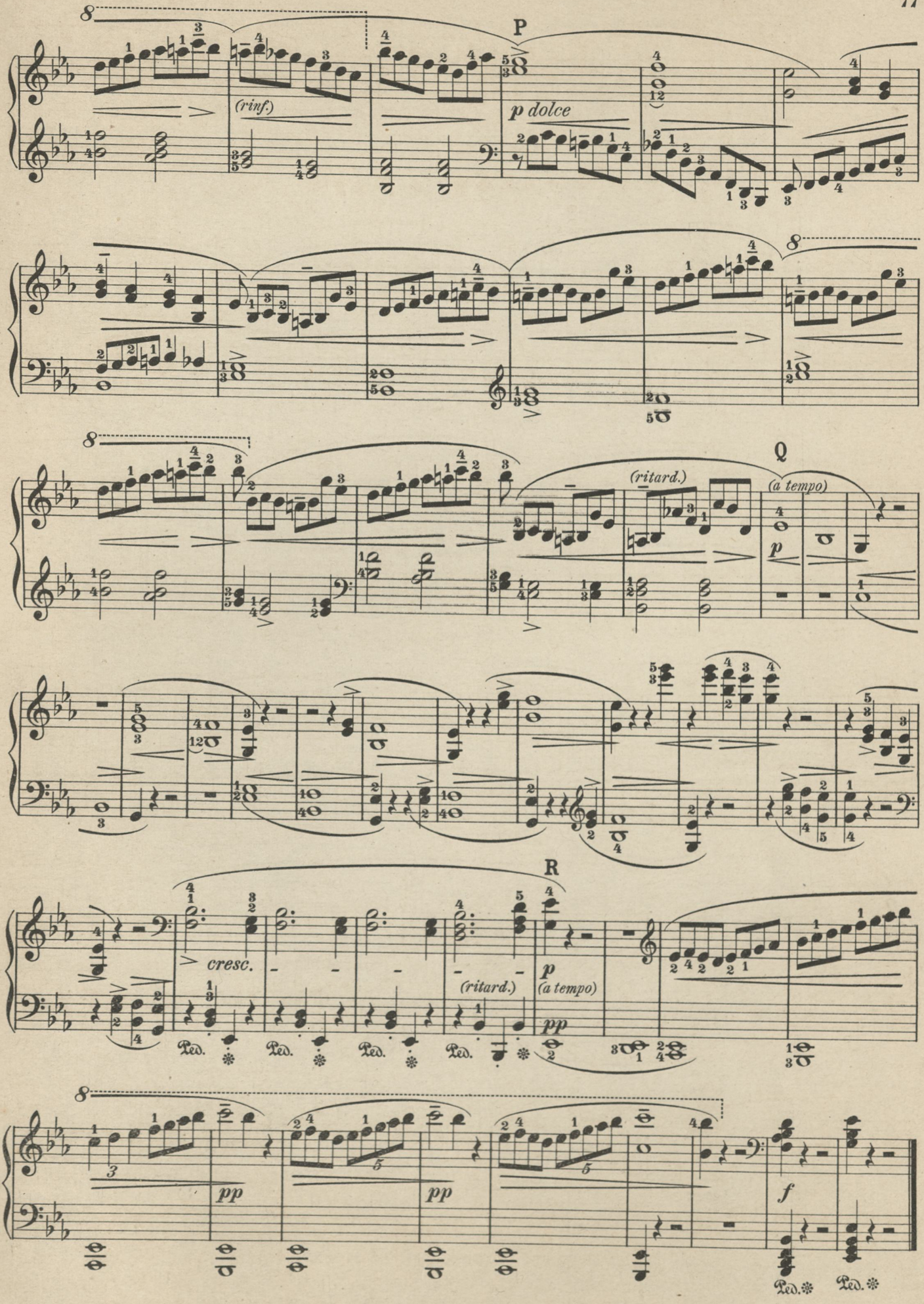



sf
f
sf
sf
sf
p
(rinf.)
legato
D
(rinf.)
(rinf.)
(rall.)
espressivo
espressivo
E
(agitato)
Ped.
(tranquillo)
p
(dim.)
Ped.
Ped.
Ped.
F
1.
2.
p
f
p
Ped.


Ped.
cresc.
G
f
p
sempre più
p
pp
H
ten.
ten.
cresc.
f
sf
p
sf
sfp
legato

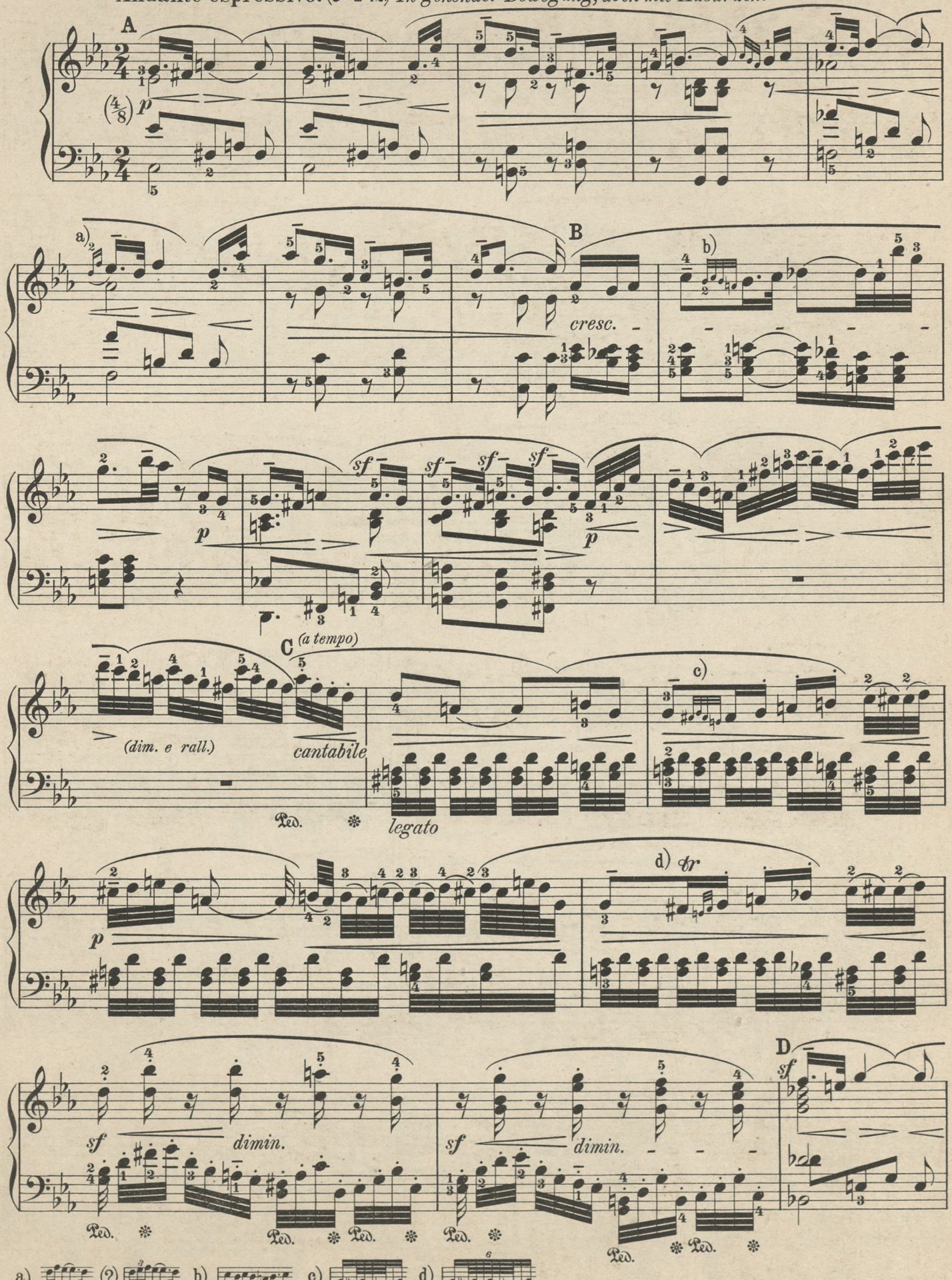

J
sf
sfp
cresc.
Ped.
f
sf
p
(rinf.)
legato
K
(rinf.)
(rall.)
espressivo
L
(agitato)
4 (tranquillo)
(dim.)

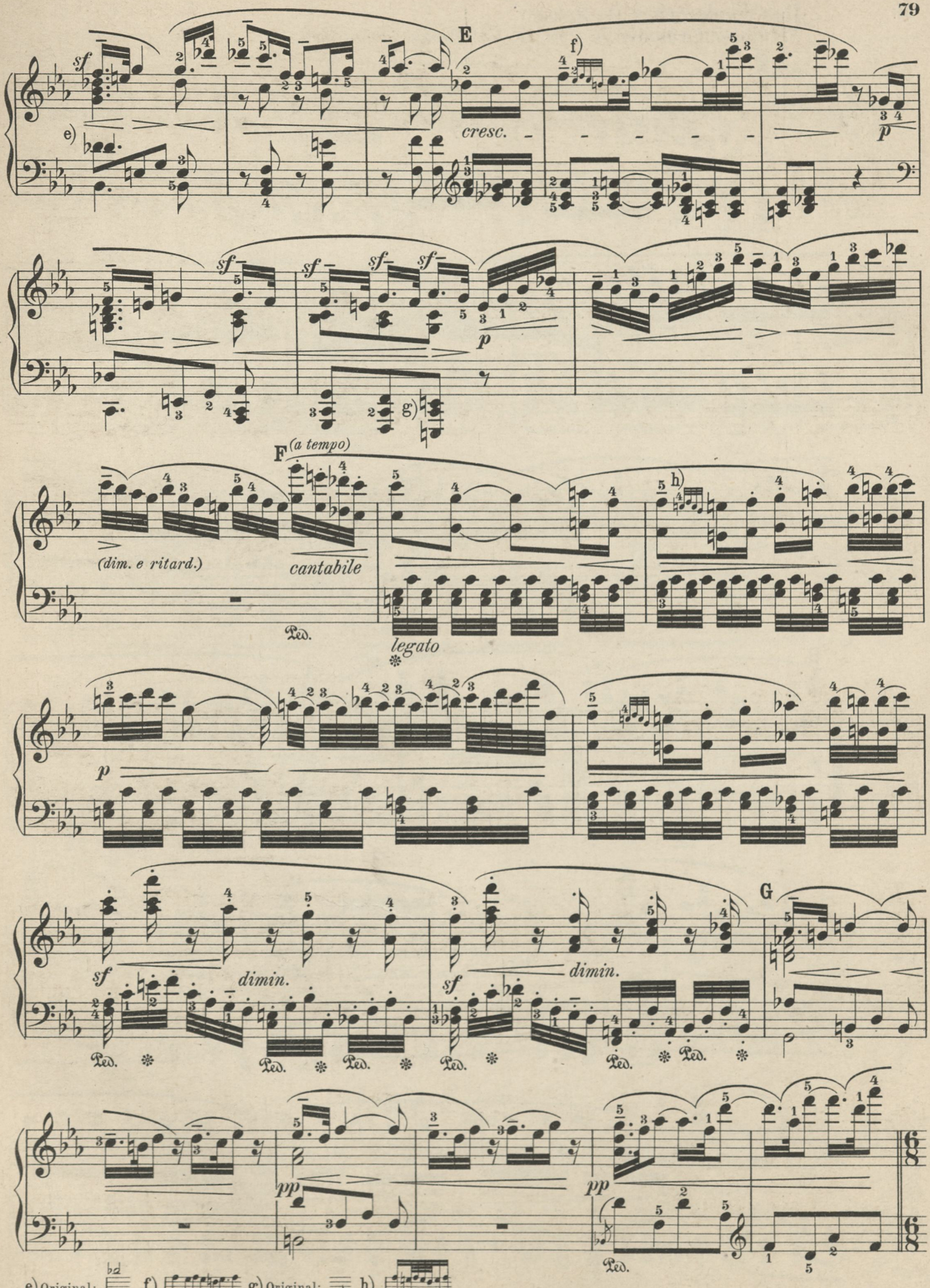

M
f
p
legato
sf
sfp
N
cresc.
O
dolce
legato


P
(rinf.)
p dolce
Q
(ritard.)
(a tempo)
p
R
cresc.
(ritard.)
p
(a tempo)
pp
Ped.
pp
pp
f
Ped.
Ped.

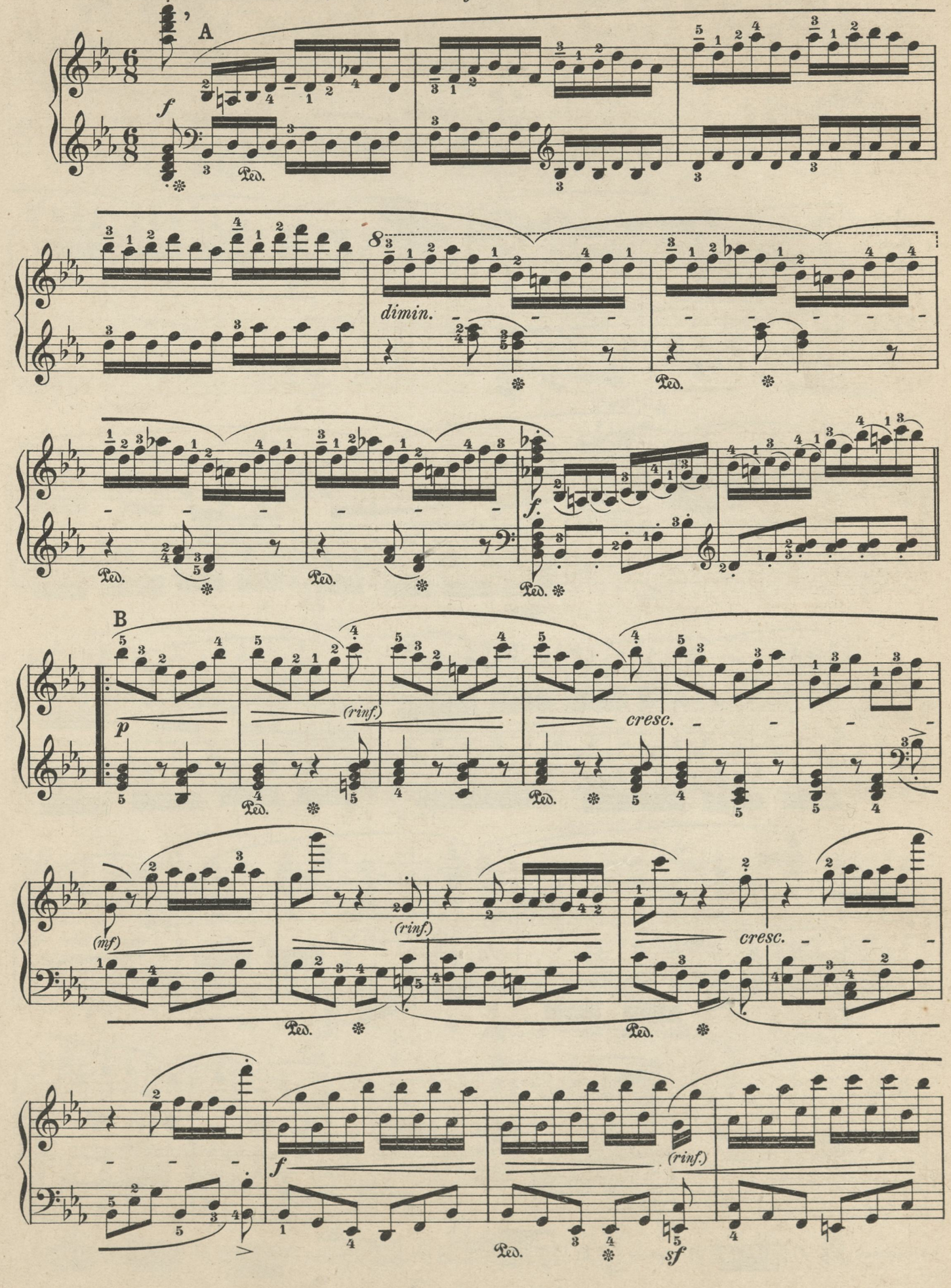
Die Abwesenheit. (L'Absence.)

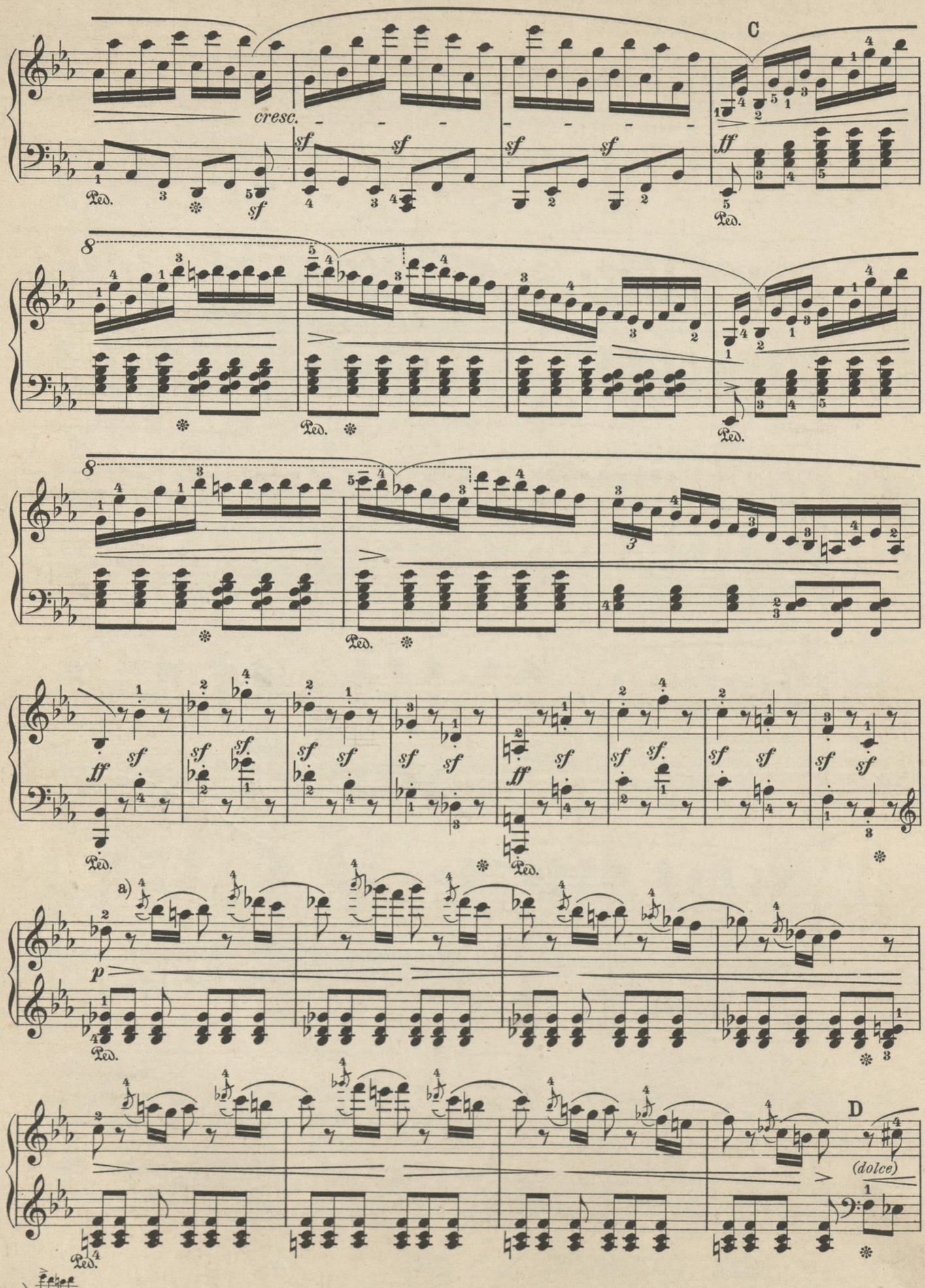
Andante espressivo. (♪ = 72.) *In gehender Bewegung, doch mit Ausdruck.*

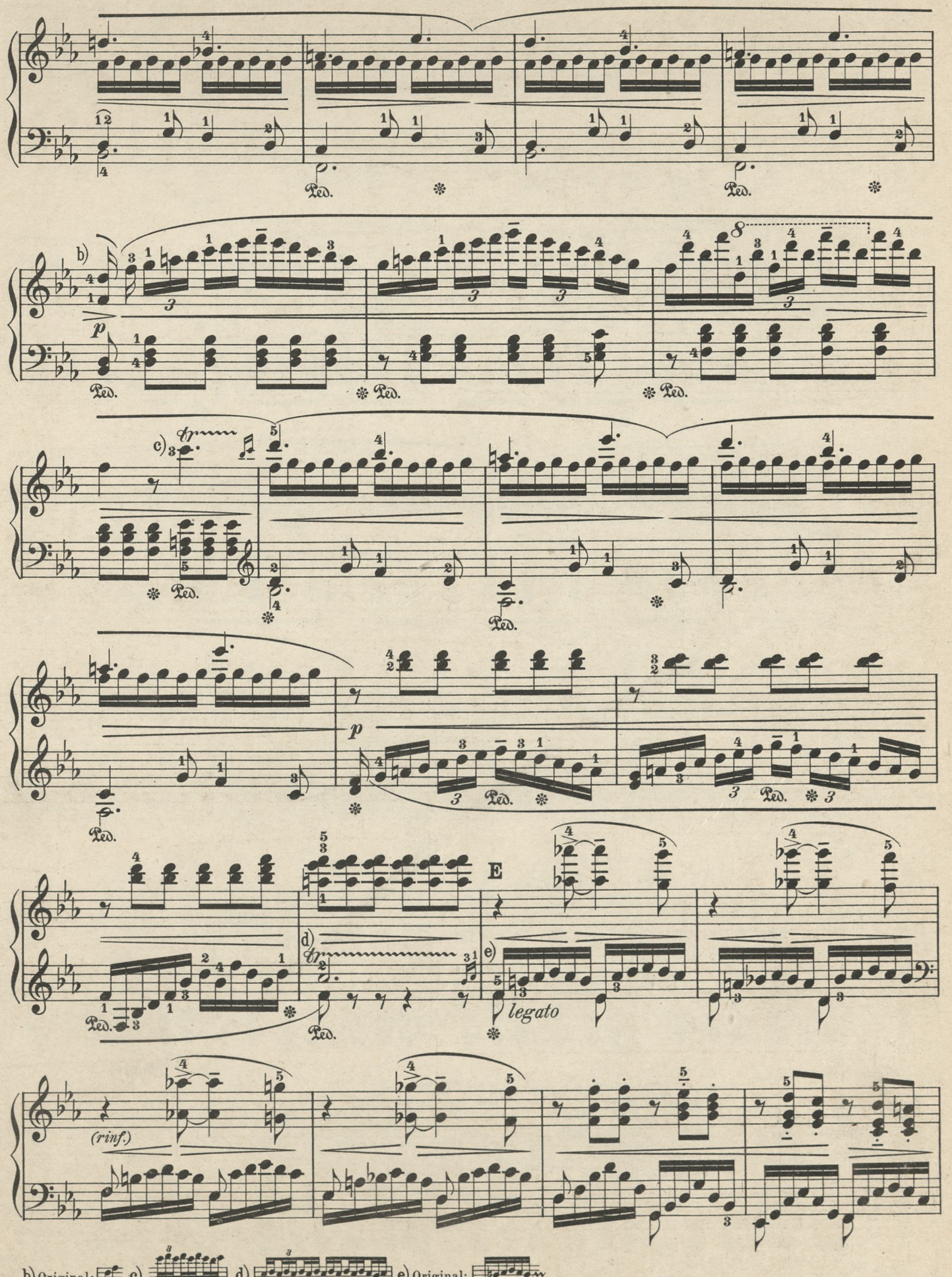



E
F (a tempo)
G
cresc.
(dim. e ritard.)
cantabile
legato
dimin.
dimin.
e) Original:
f)
g) Original:
h)

Das Wiedersehen. (Le Retour.)
Vivacissimamente. (♩. = 108.) *Im lebhaftesten Zeitmaasse.*

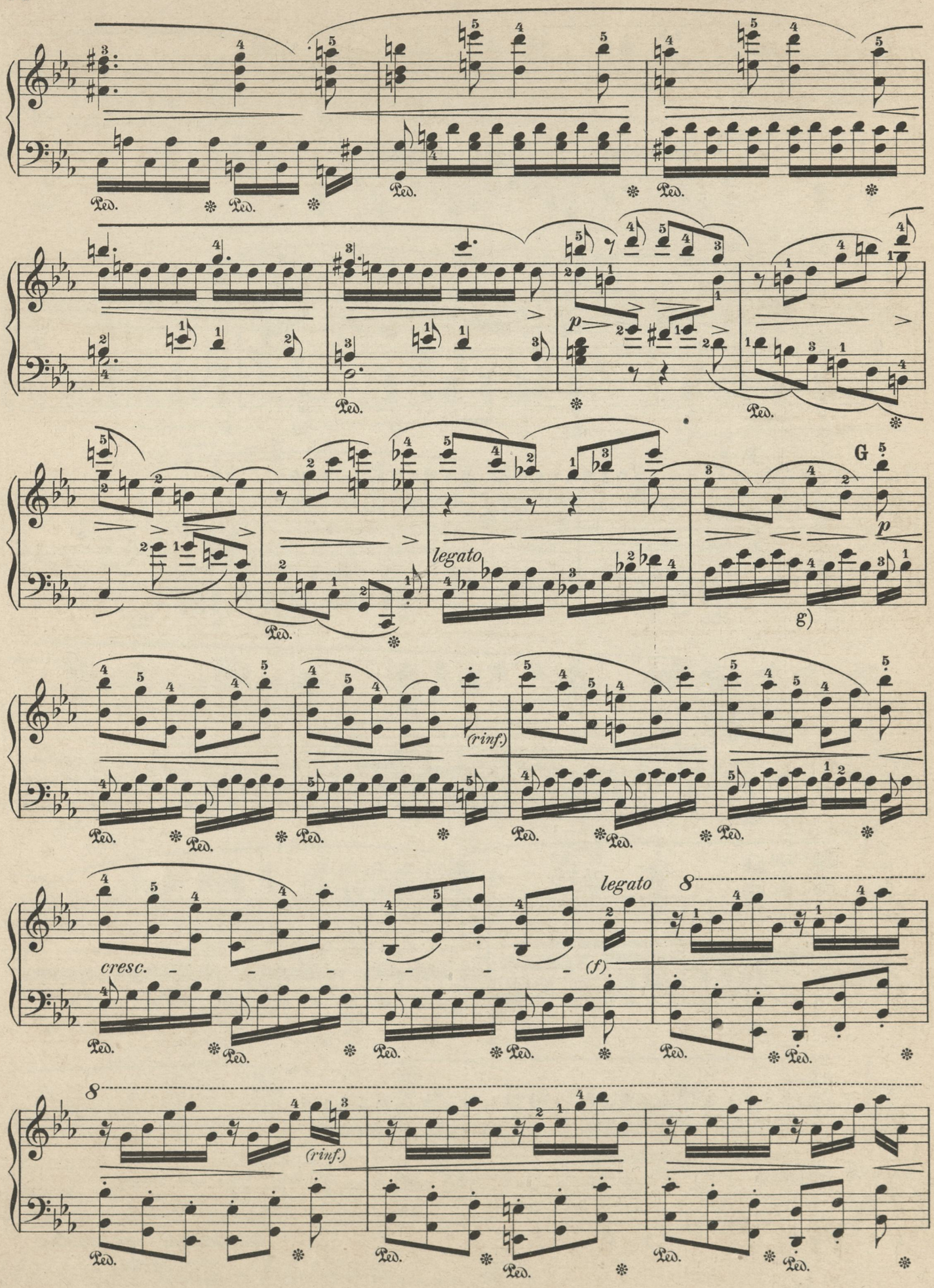



C
cresc.
sf
ff
Ped.
8
D
(dolce)
a)
p

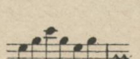


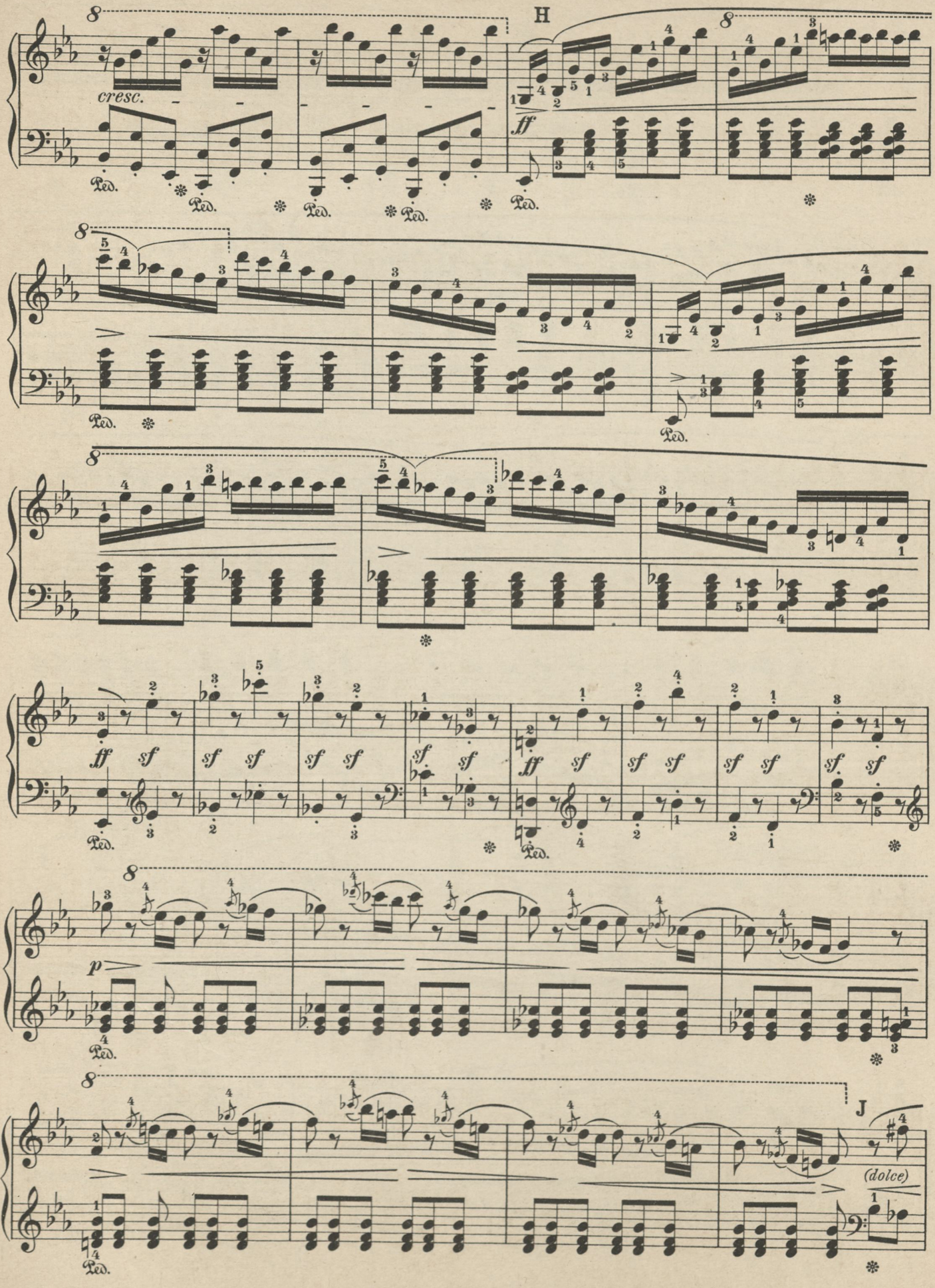
b) Original: c) d) e) Original:

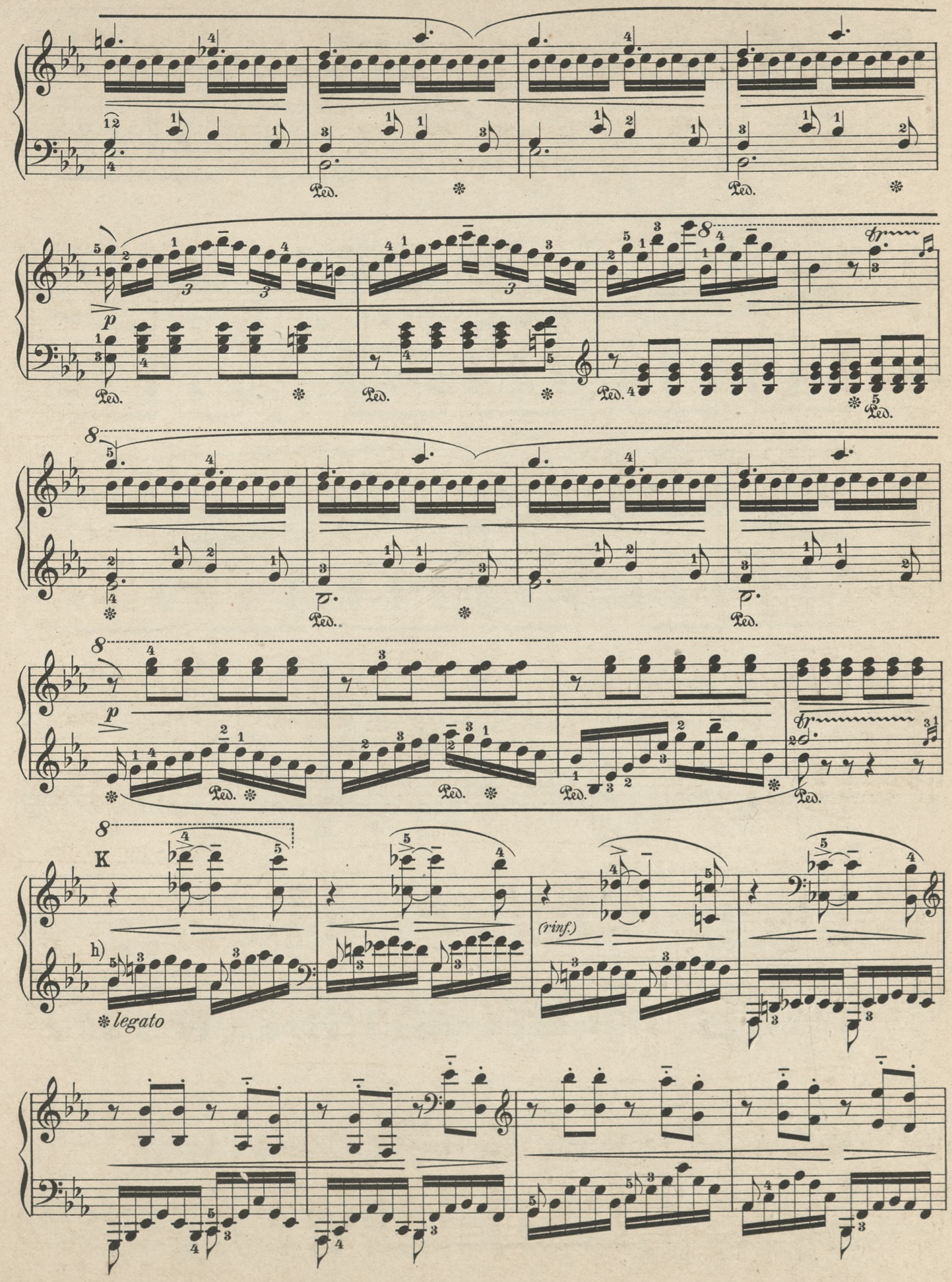
f) Original: 



g) Original:

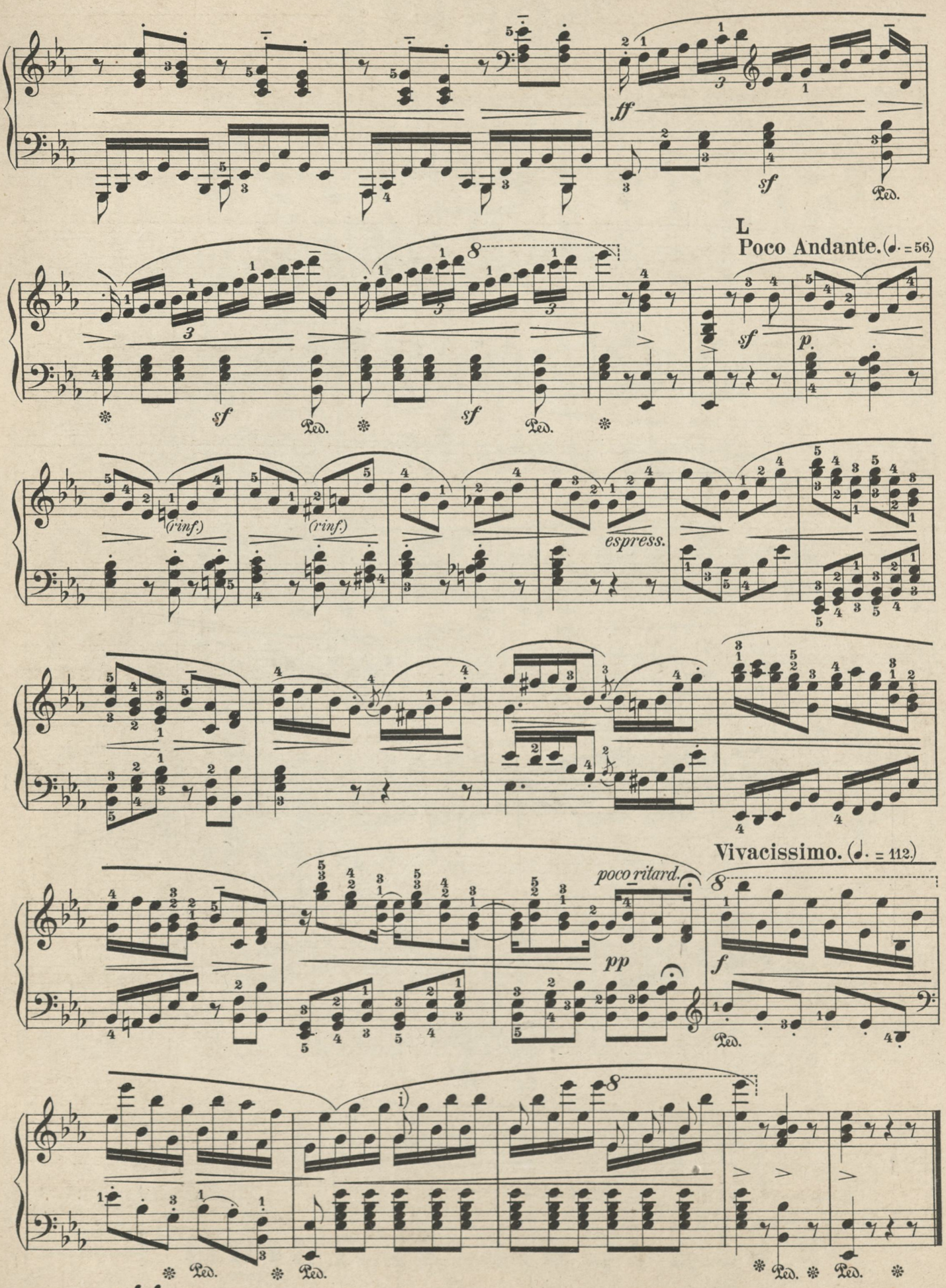



H
J
cresc.
ff
sf
p
(dolce)
Ped.



h) Original:



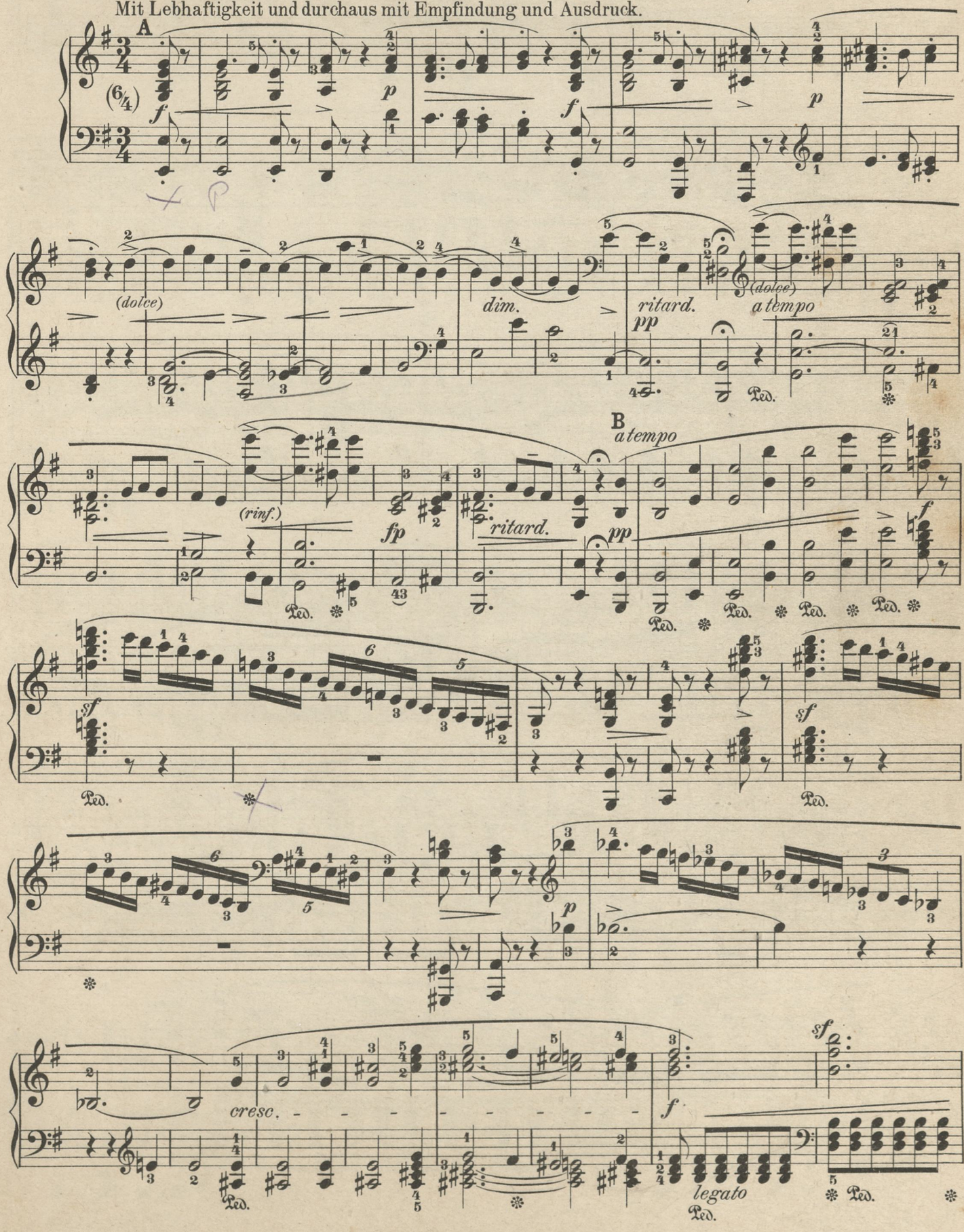

ff
sf
Ped.
L
Poco Andante. (♩. = 56)
sf
p.
(rinf.)
espress.
Vivacissimo. (♩. = 112)
poco ritard.
pp
f
i) Original:

SONATE.

Dem Grafen von Lichnowsky gewidmet.

№ 27. **(Con vivacità e sempre con sentimento ed espressione. ♩ = 152.)** Op. 90.

Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck.



(rinf.) (rinf.) pp cresc. molto

Ped.

C a tempo

ritard.

ff dimin. p

Ped. Ped. Ped. Ped.

sf sf

D

sf p f sf f sf

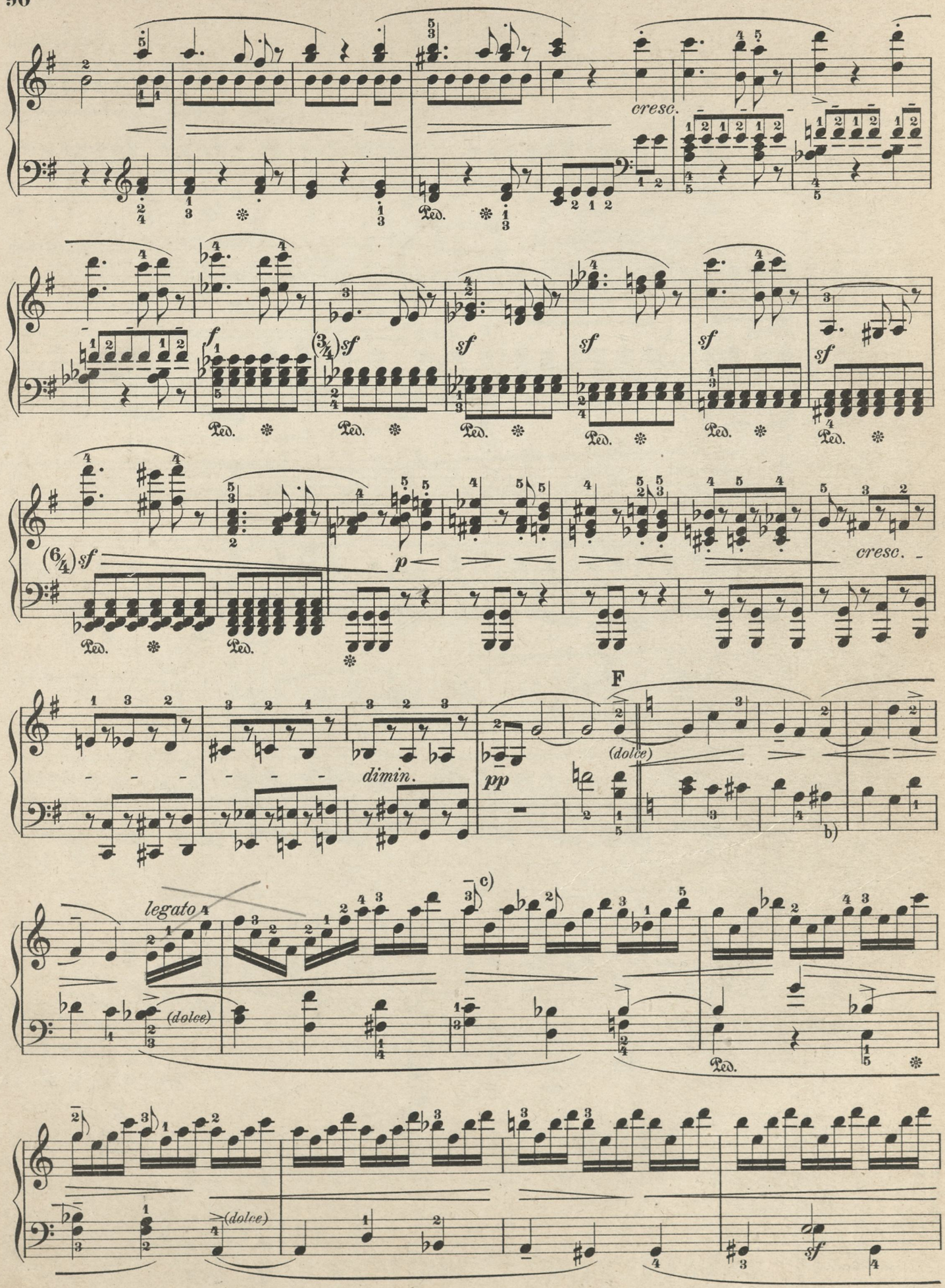
Ped. Ped. Ped.

E

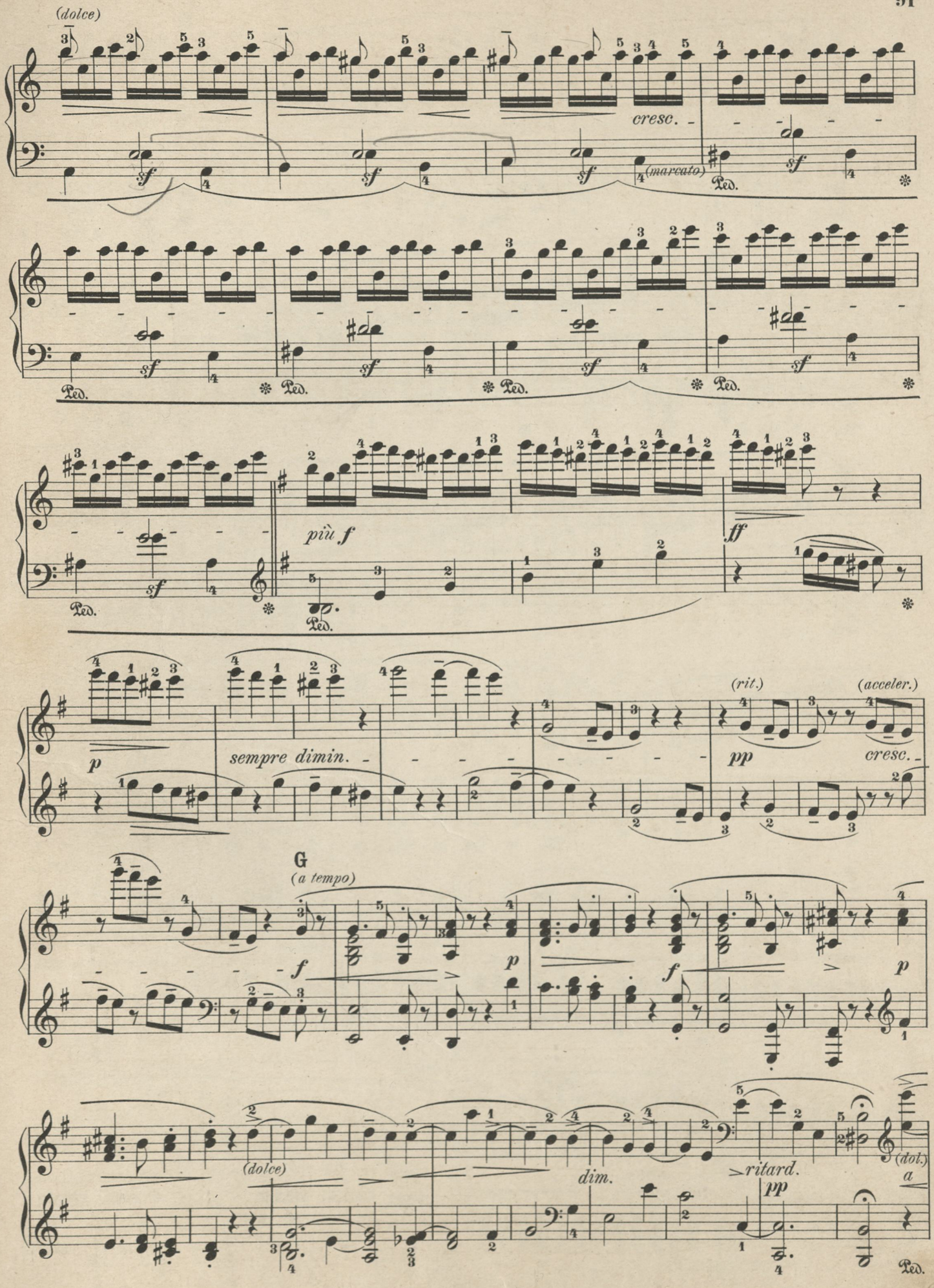
sf p dimin. pp pp

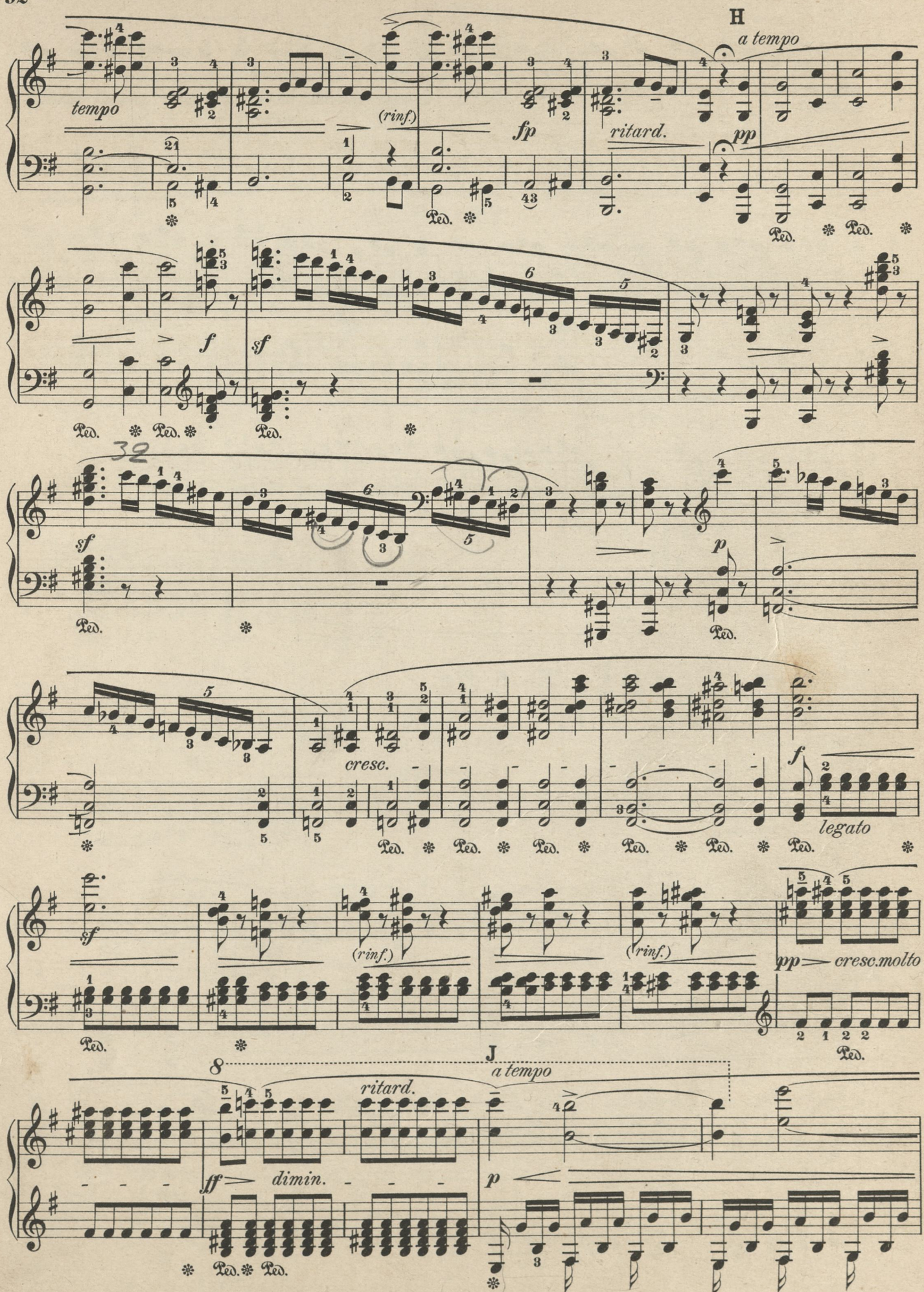
Ped.

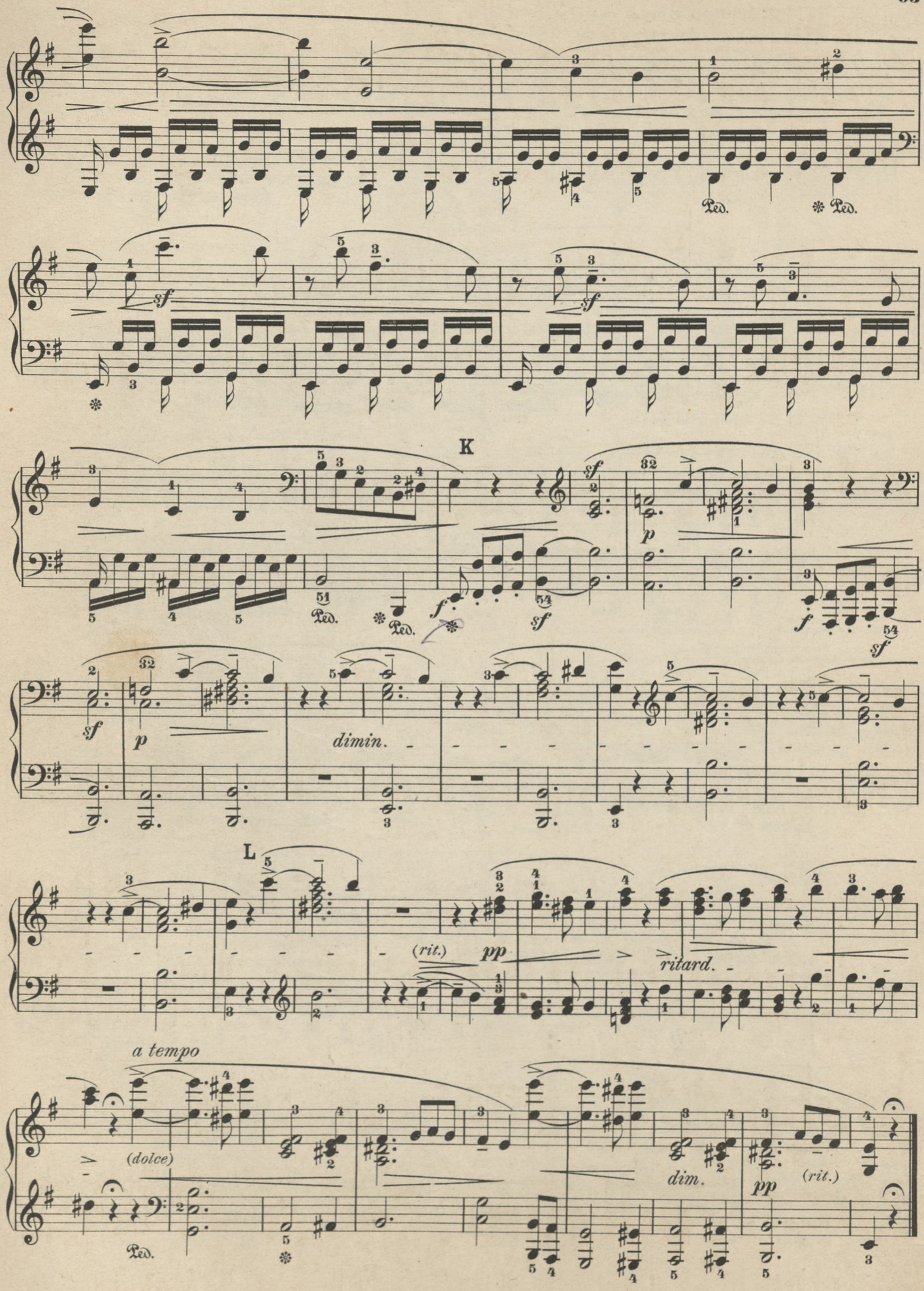
a) Original:


cresc.
Ped.
f
(3/4) sf
sf
(6/4) sf
p
cresc.
dimin.
pp
F
(dolce)
b)
c)
legato
(dolce)
Ped.
(dolce)
sf

Original: b) c)


(dolce)
cresc.
(marcato)
più f
ff
sempre dimin.
(rit.)
(acceler.)
pp
cresc.
G
(a tempo)
(dolce)
dim.
ritard.
pp
(dol.)


H
a tempo
tempo
(rinf.)
fp
ritard.
pp
f
sf
sf
p
cresc.
f
legato
sf
(rinf.)
(rinf.)
pp
cresc.molto
J
a tempo
ritard.
ff
dimin.
p
Ped.


Ped.
Ped.
sf
sf
K
sf
p
f
sf
f
sf
sf
p
dimin.
L
(rit.)
pp
ritard.
a tempo
(dolce)
Ped.
dim.
pp
(rit.)

(**Non troppo vivo e cantabile assai.** ♩= 84.)
Nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen.

A

p dolce

(rinf.)

a)

legato

Ped. ✻

p

cresc.

Ped. ✻ Ped. ✻

p

(rinf.)

Ped. ✻

cresc.

tene-

Ped. ✻

ramente

(rinf.)

cresc.

Ped. ✻

legato

B

f

sf *p.*

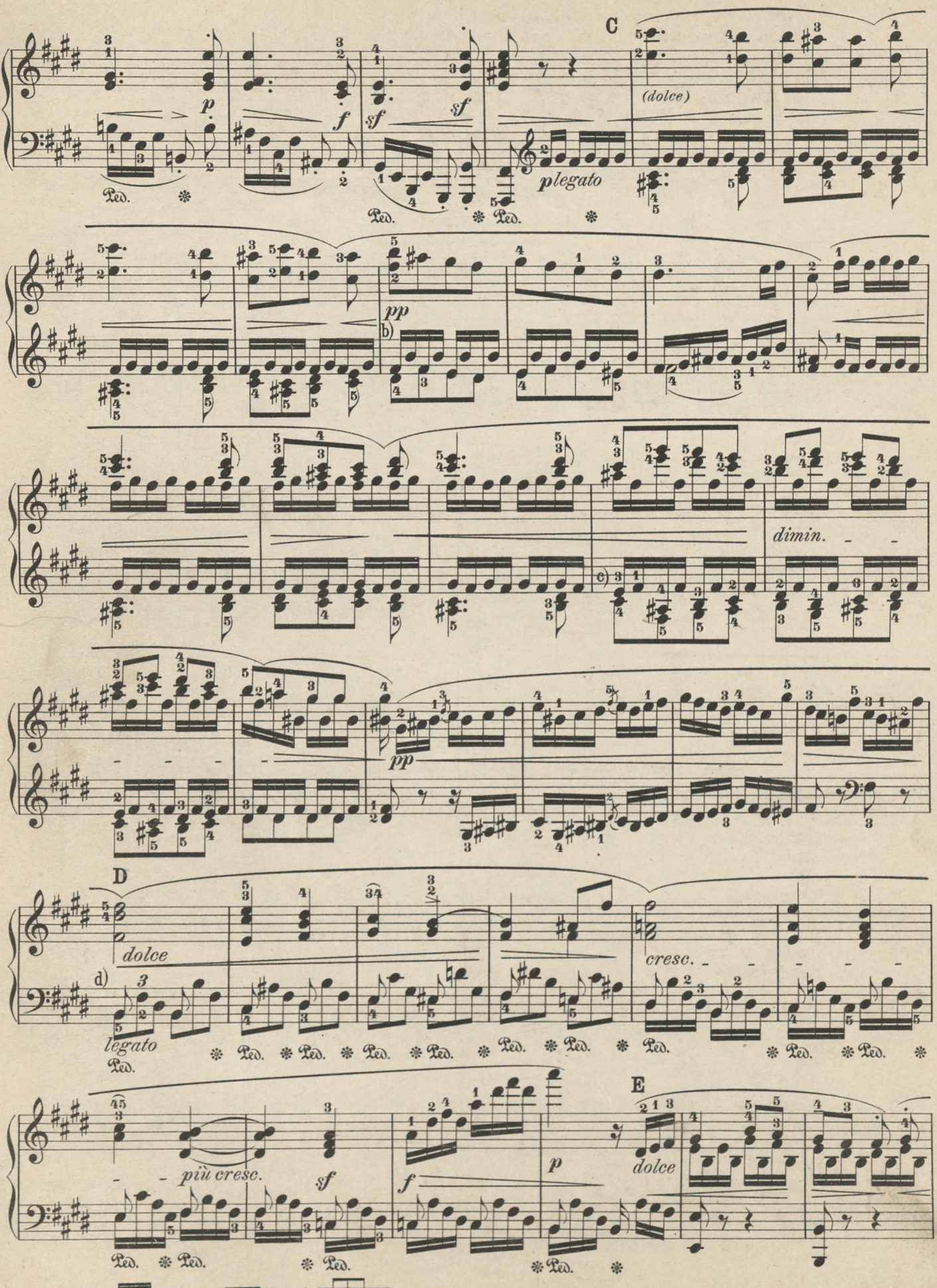
f.

sf *p.*

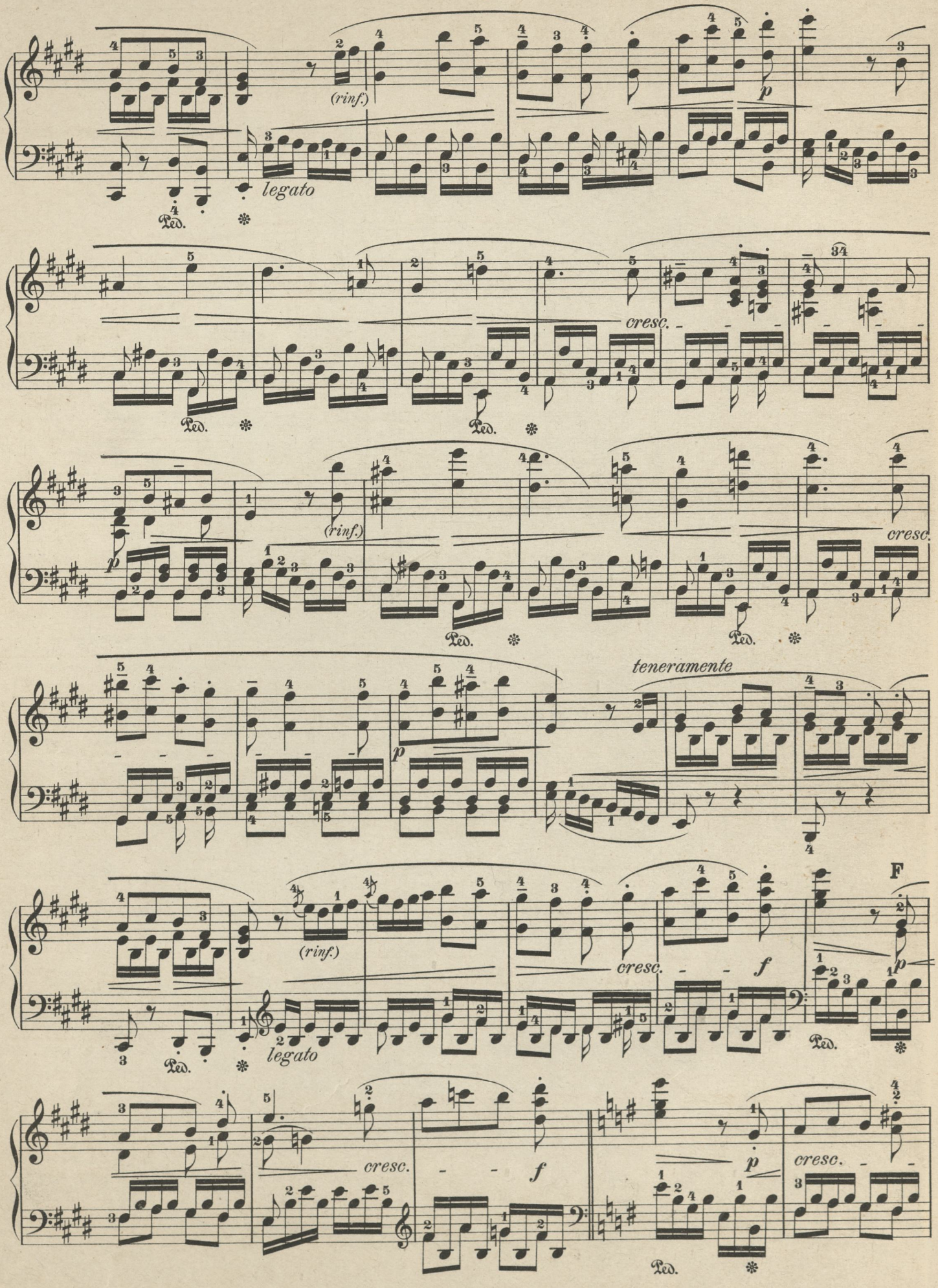
f.

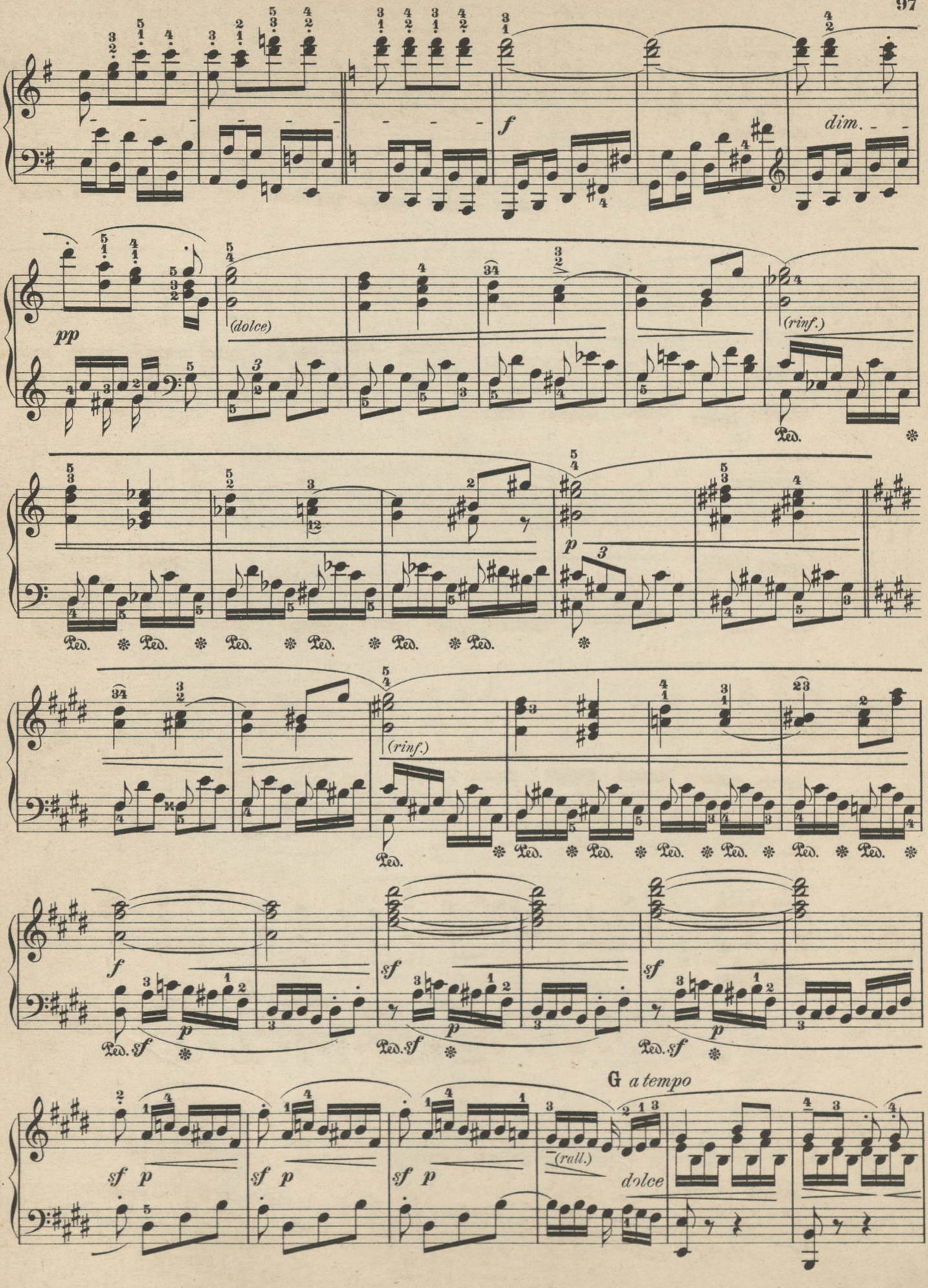
Ped. ✻ Ped. ✻

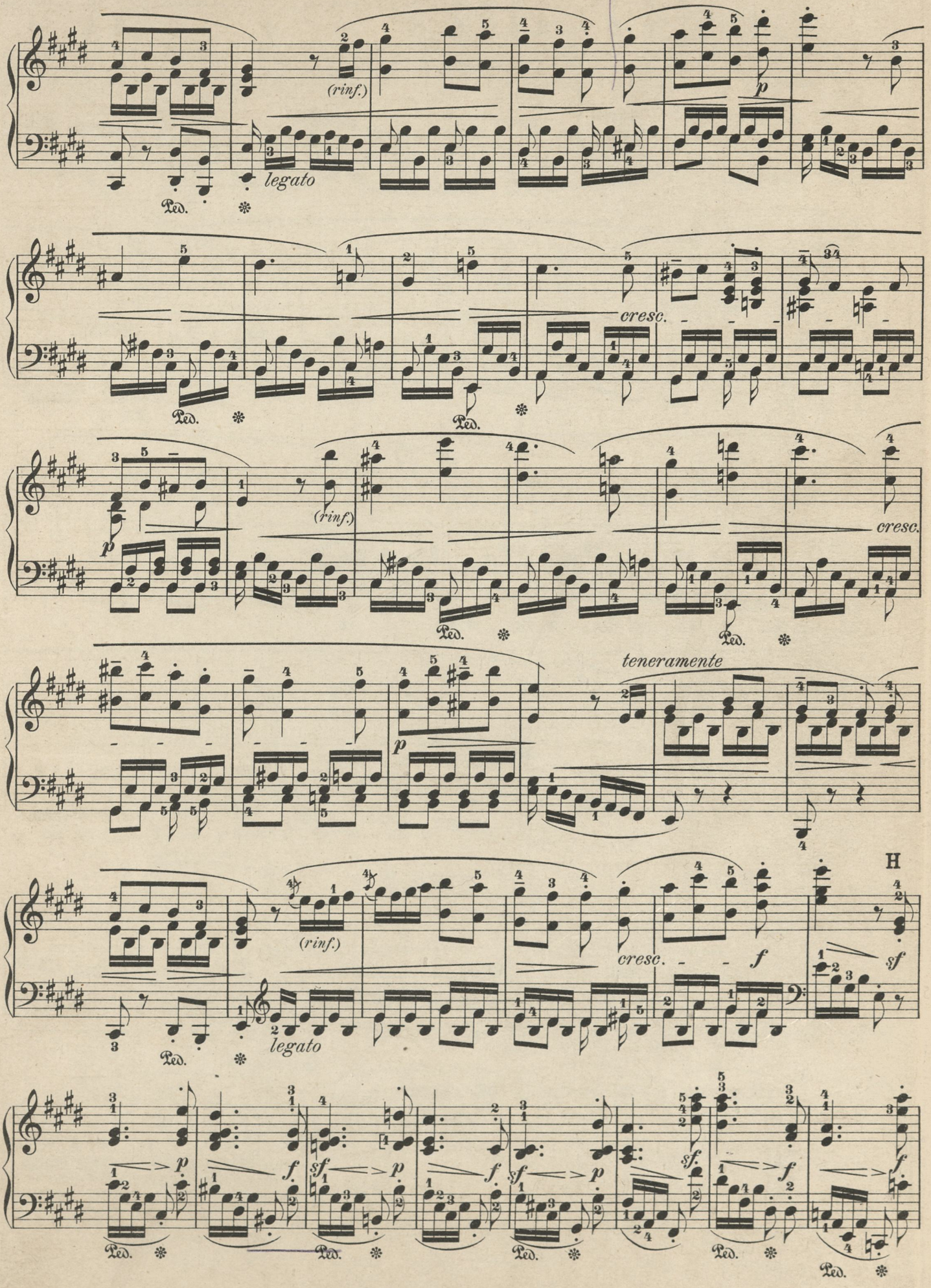
a) Original:

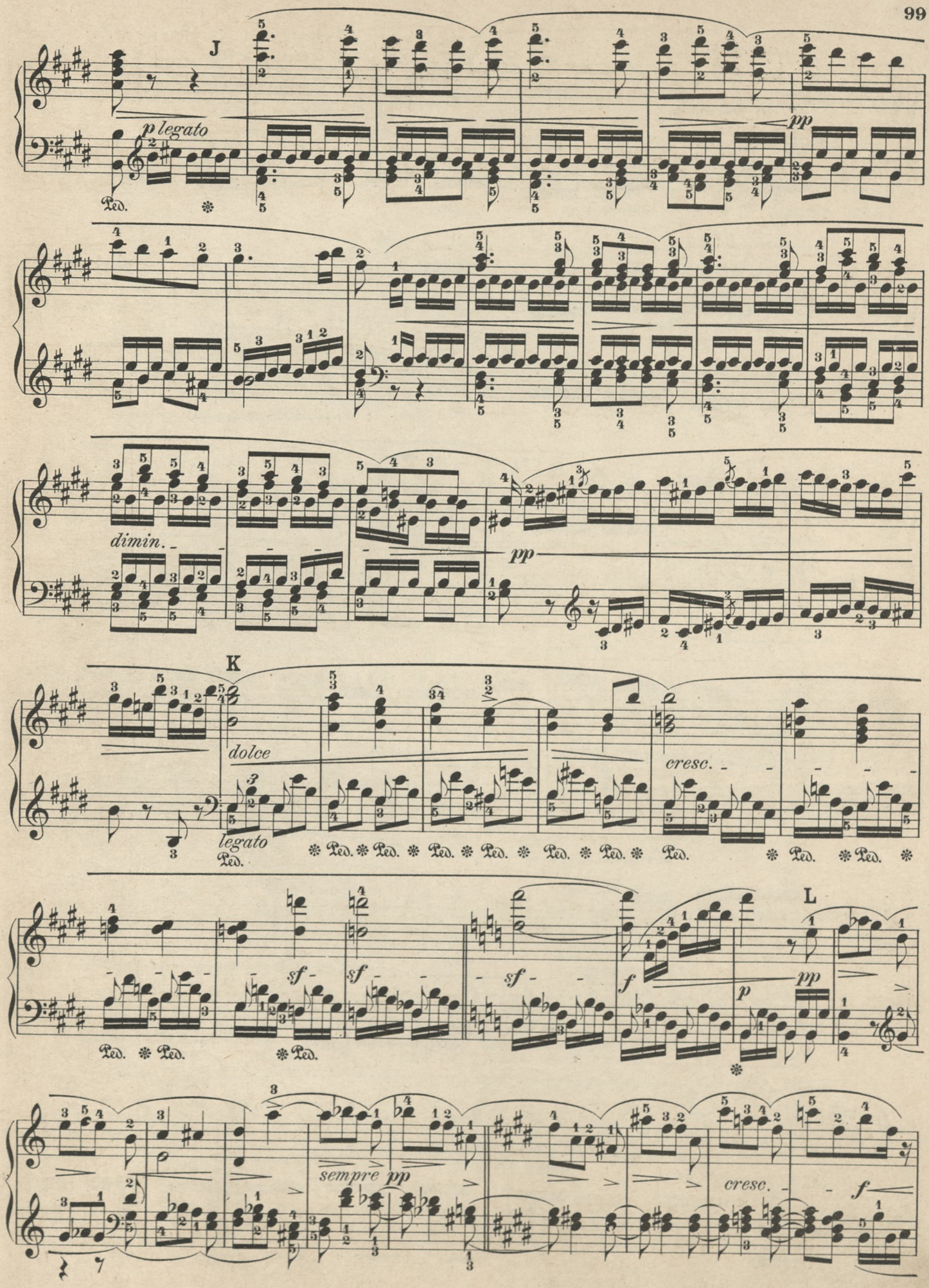


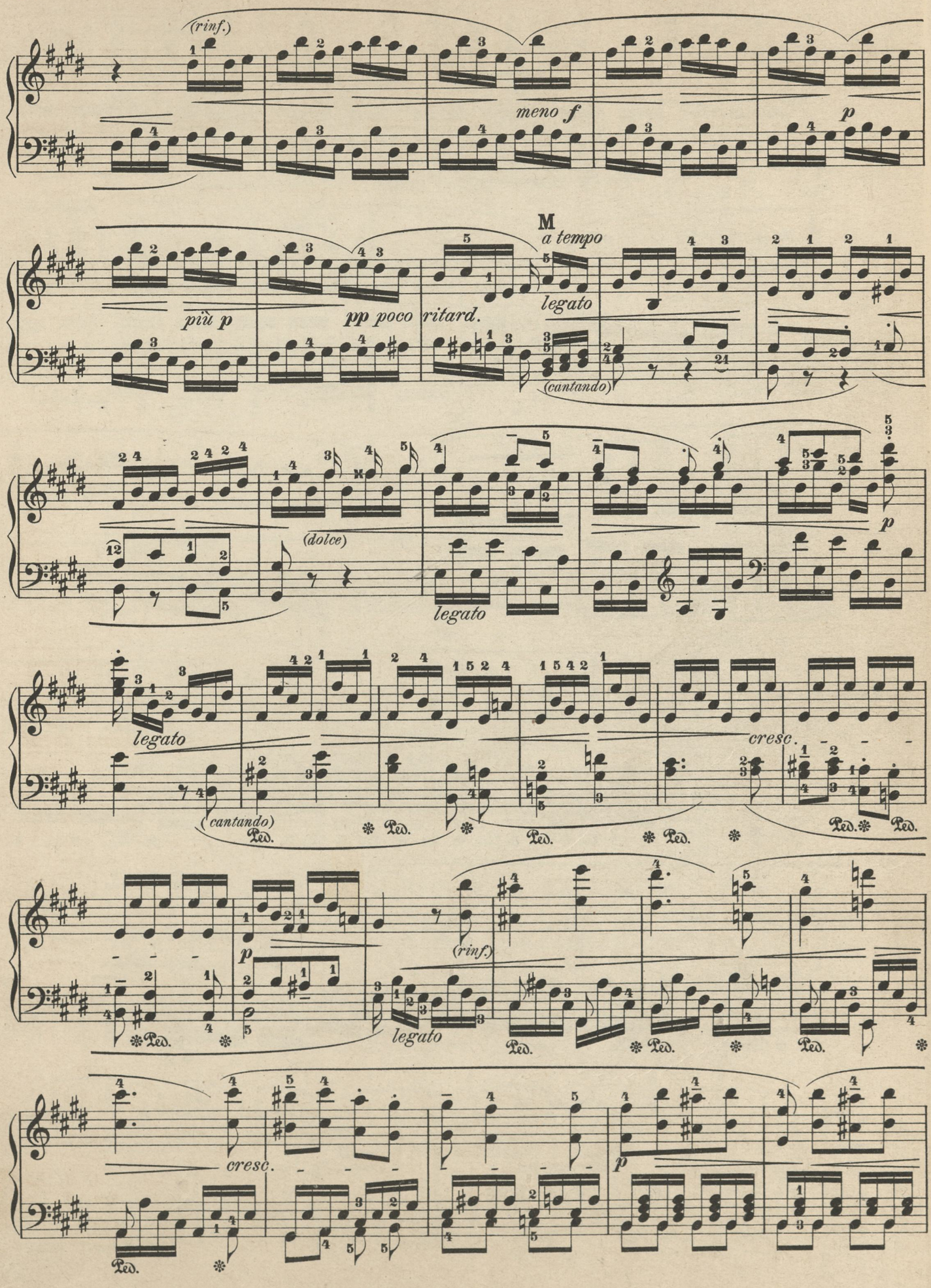
Original: b) c) d)

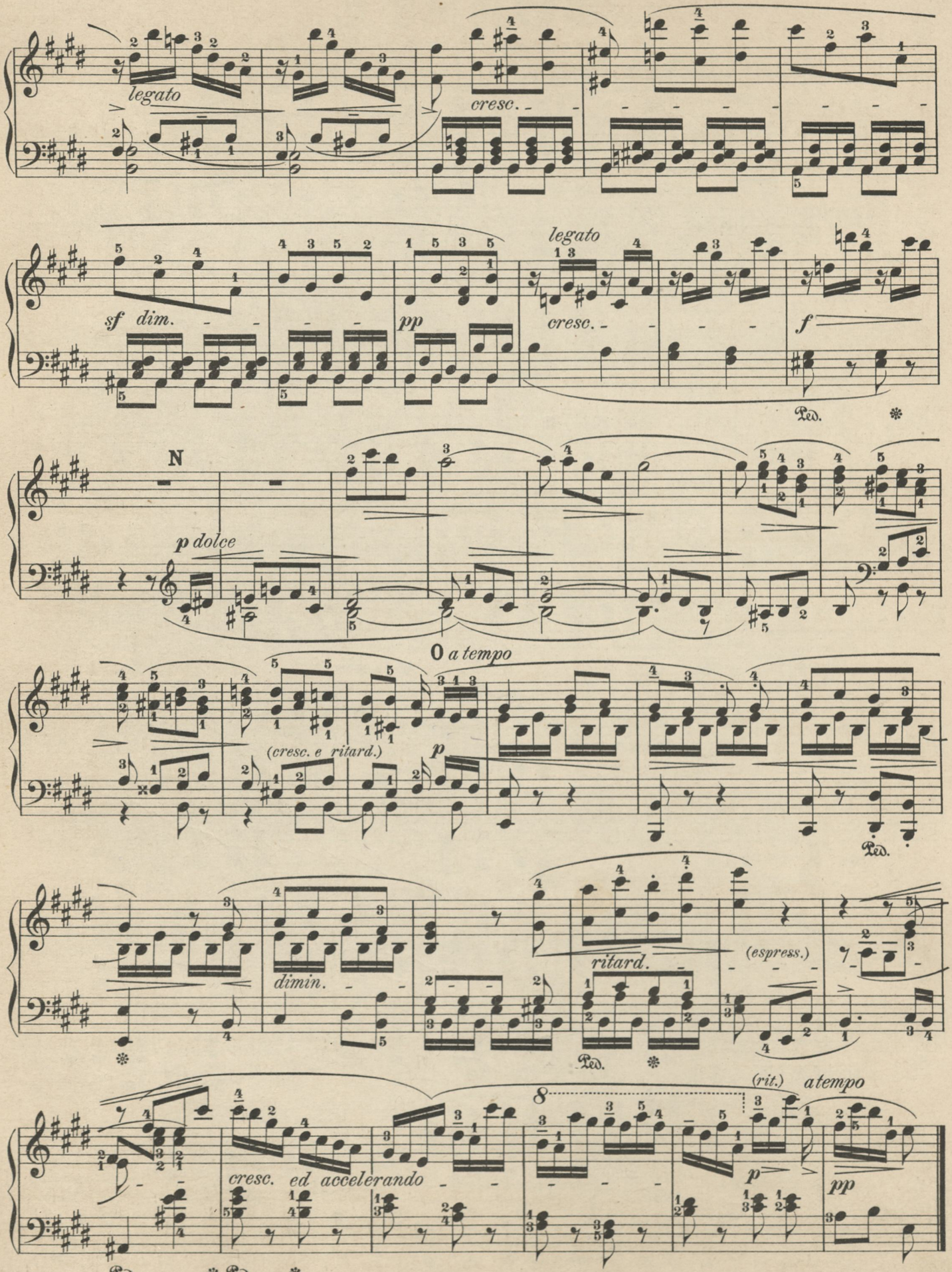

(rinf.)
legato
Ped.
p
cresc.
(rinf.)
cresc.
teneramente
(rinf.)
legato
cresc.
f
F
p
cresc.
f
p
cresc.


f
dim.
pp
(dolce)
(rinf.)
p
(rinf.)
f
sf
sf
sf
G a tempo
sf p
sf p
sf p
(rall.)
dolce


(rinf.)
legato
Ped.
cresc.
(rinf.)
cresc.
teneramente
(rinf.)
cresc.
f
H
sf
legato
p
f
sf
p
f
sf
p
f
sf
f


J
p legato
Ped.
pp
dimin.
pp
K
dolce
legato
Ped.
cresc.
sf
sf
sf
f
p
pp
L
sempre pp
cresc.
f


(rinf.)
meno f
p
M
a tempo
più p
pp poco ritard.
legato
(cantando)
(dolce)
legato
p
legato
(cantando)
Ped.
cresc.
p
(rinf.)
legato
cresc.
p

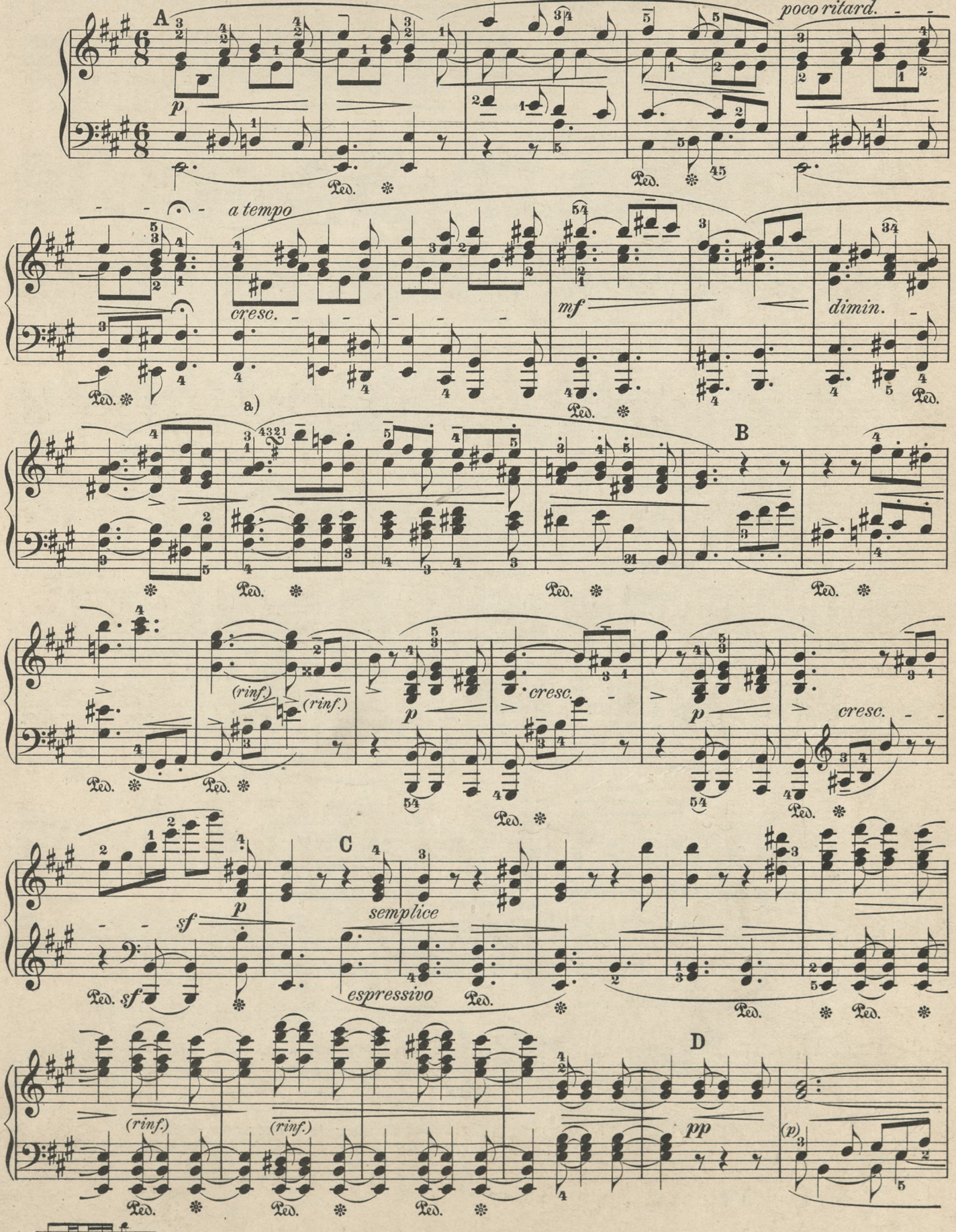

legato
cresc.
sf dim.
pp
legato
cresc.
f
Ped.
N
p dolce
O a tempo
(cresc. e ritard.)
p
Ped.
dimin.
ritard.
(espress.)
Ped.
(rit.) a tempo
8
cresc. ed accelerando
p
pp
Ped. Ped.

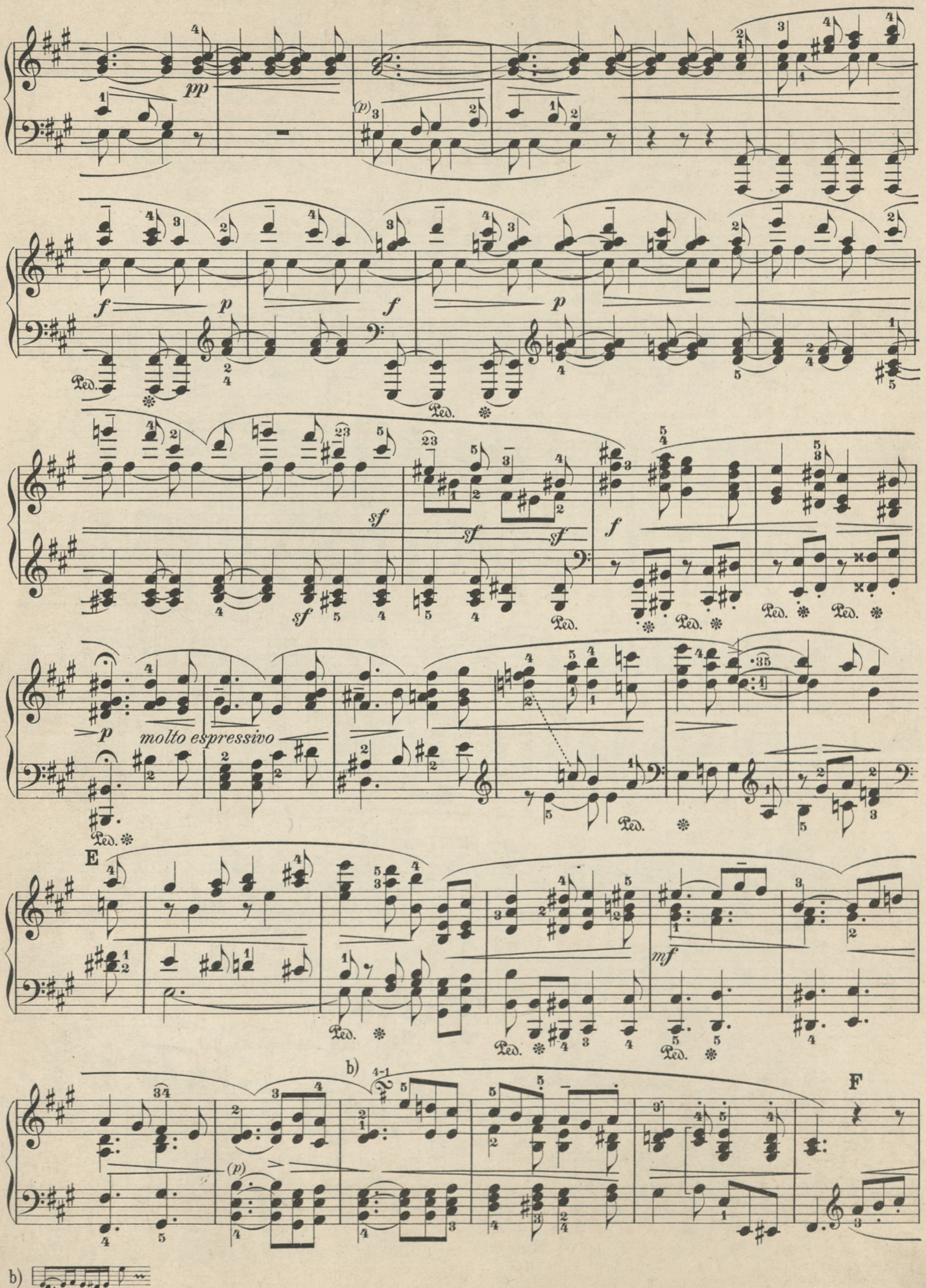
SONATE.

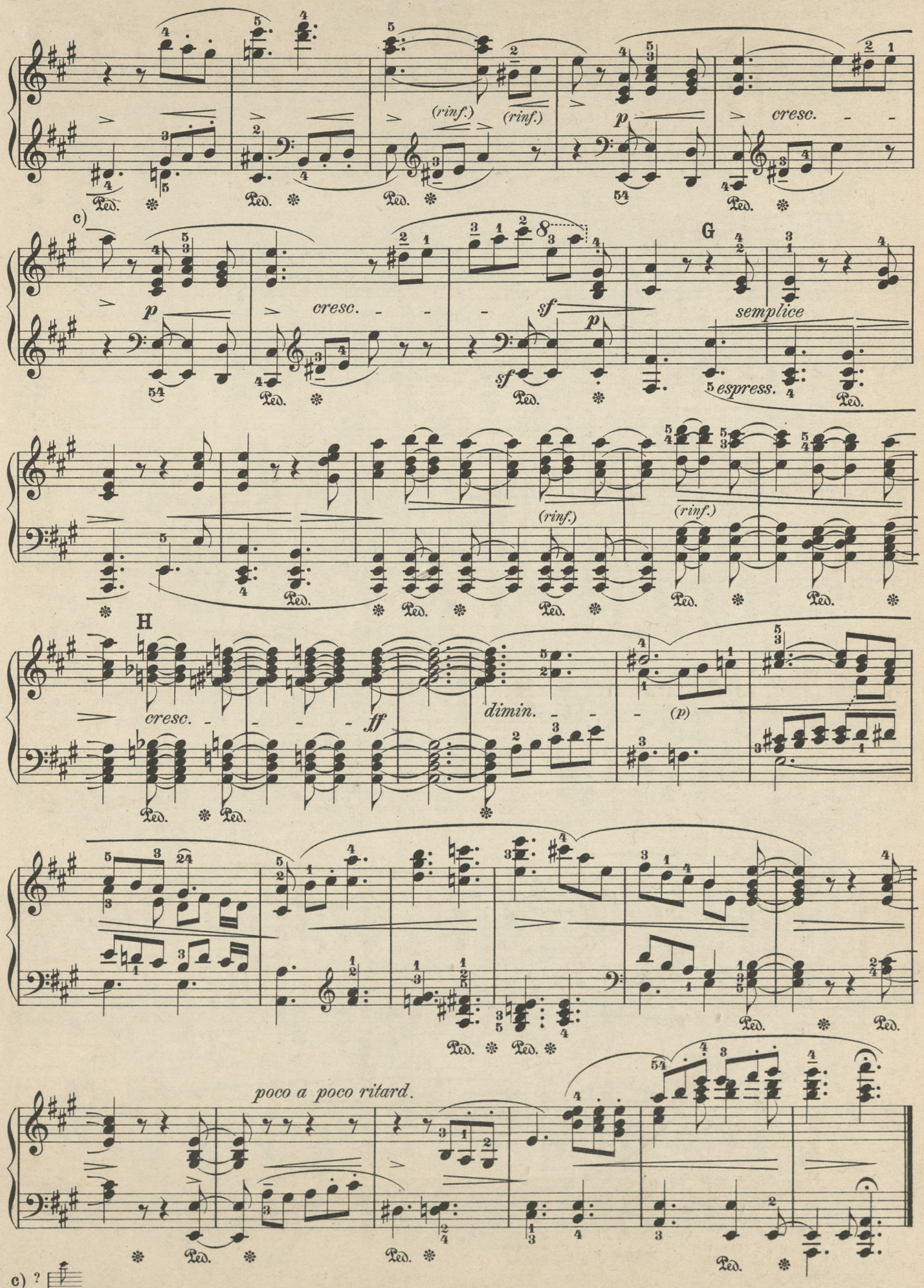
Der Freiin Dorothea Ertmann gewidmet.

Op. 101.

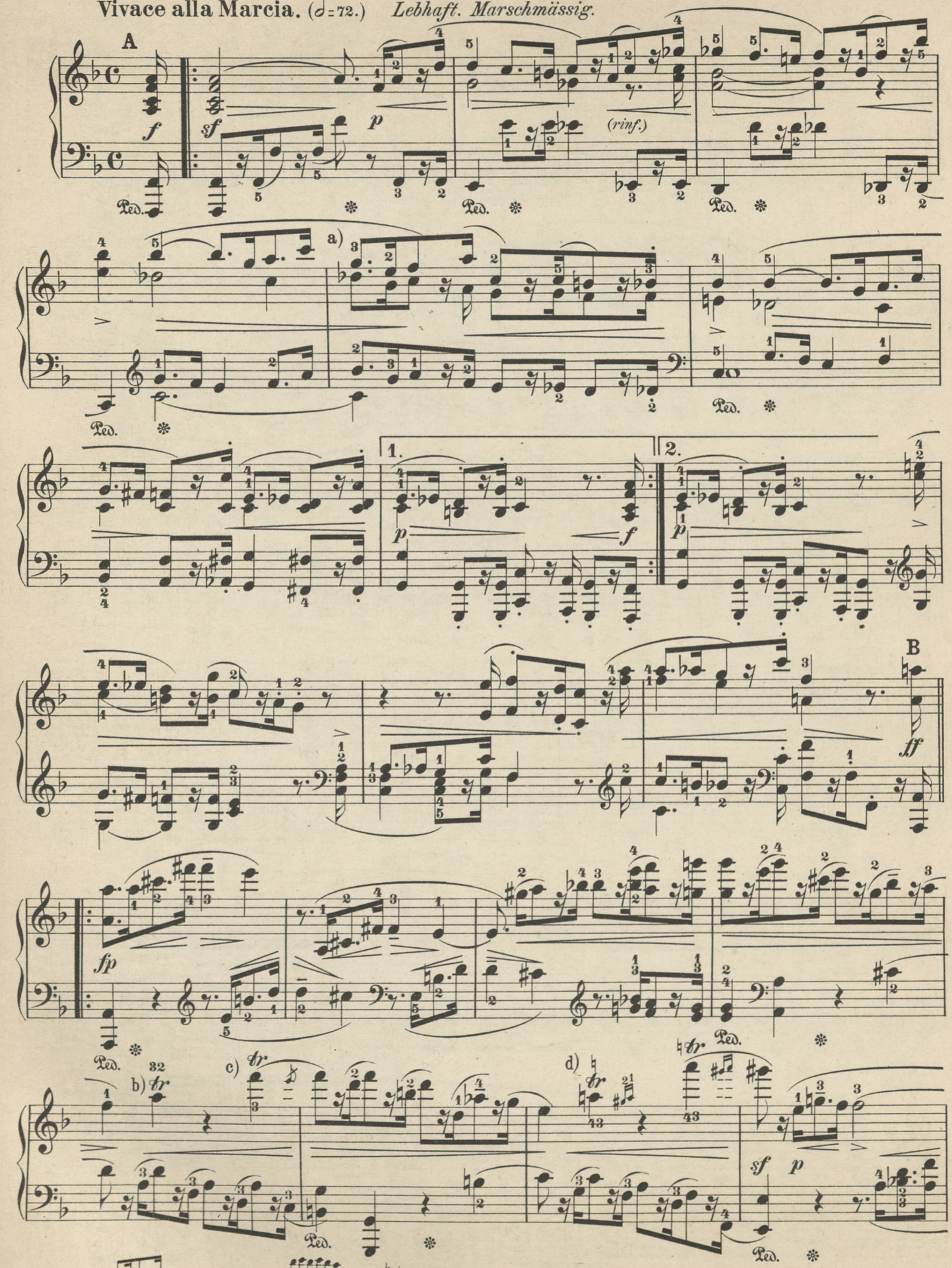
№ 28. **Allegretto, ma non troppo.** (♩. = 66.) *Etwas lebhaft, und mit der innigsten Empfindung.*



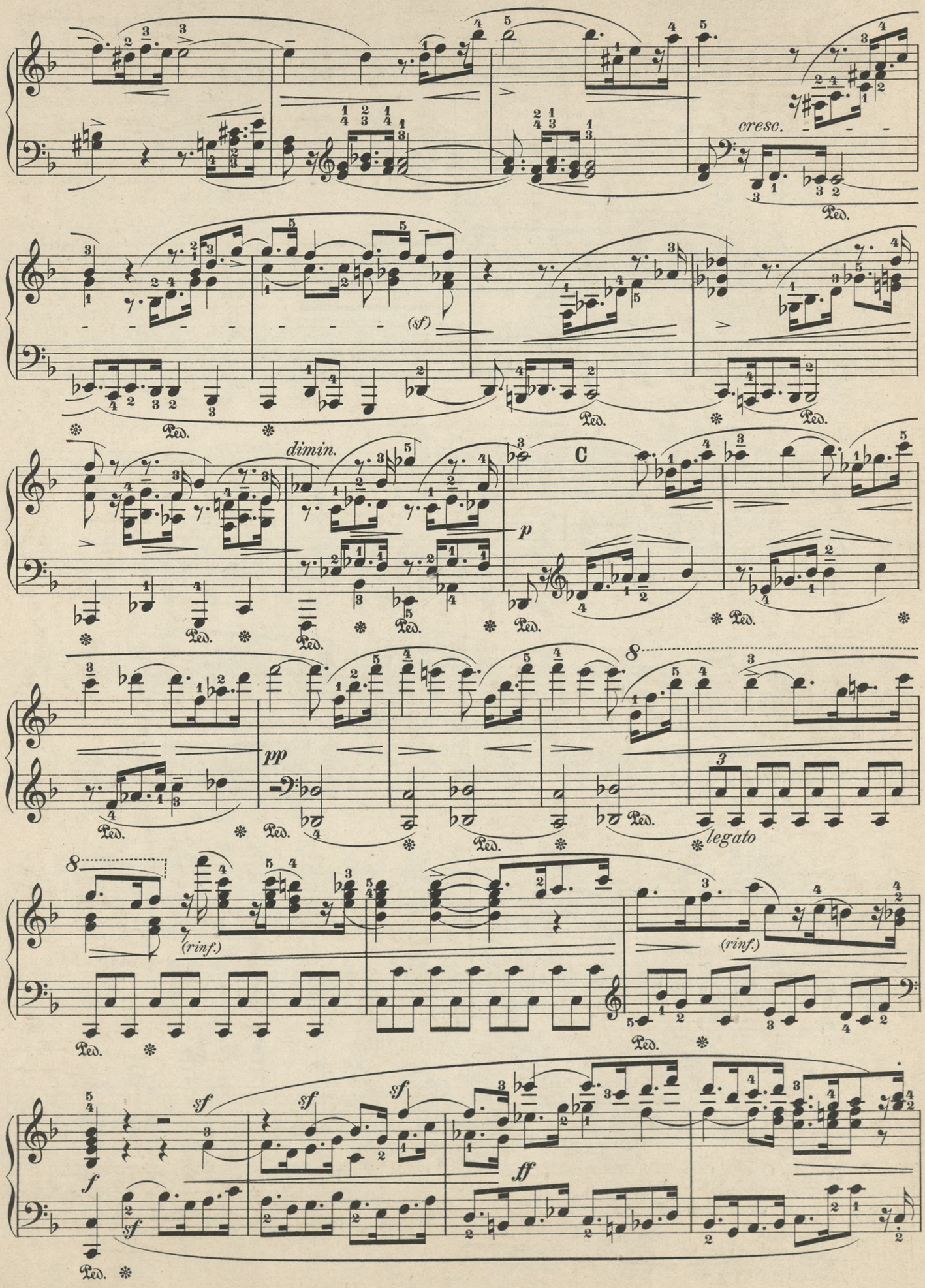

pp
(p)
f
p
f
p
sf
sf
sf
sf
f
Ped.
p
molto espressivo
E
mf
b)
F
(p)
b)

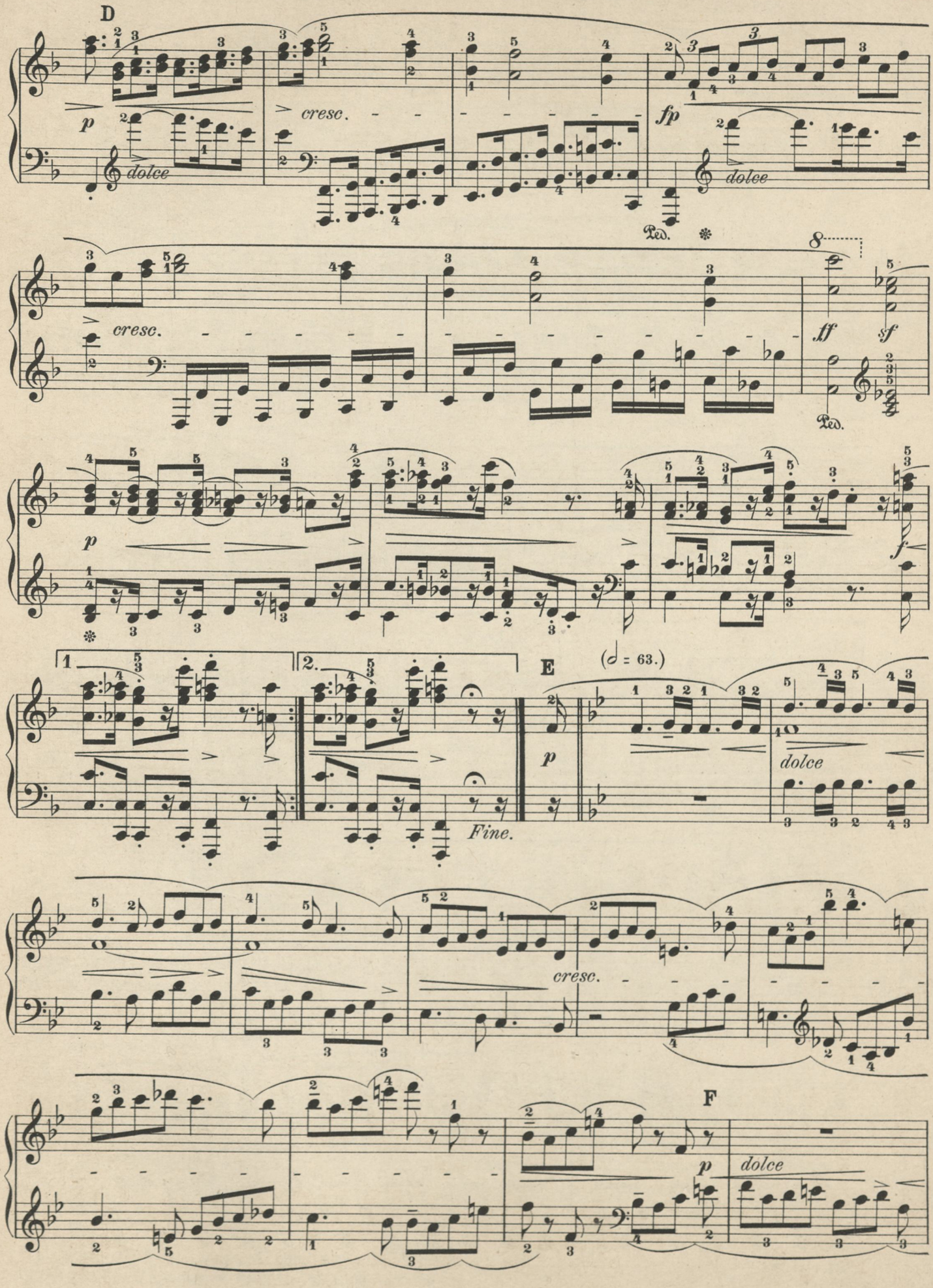

(rinf.)
(rinf.)
p
cresc.
c)
p
cresc.
sf
sf
p
G
semplice
espress.
(rinf.)
(rinf.)
H
cresc.
ff
dimin.
(p)
poco a poco ritard.
c) ?

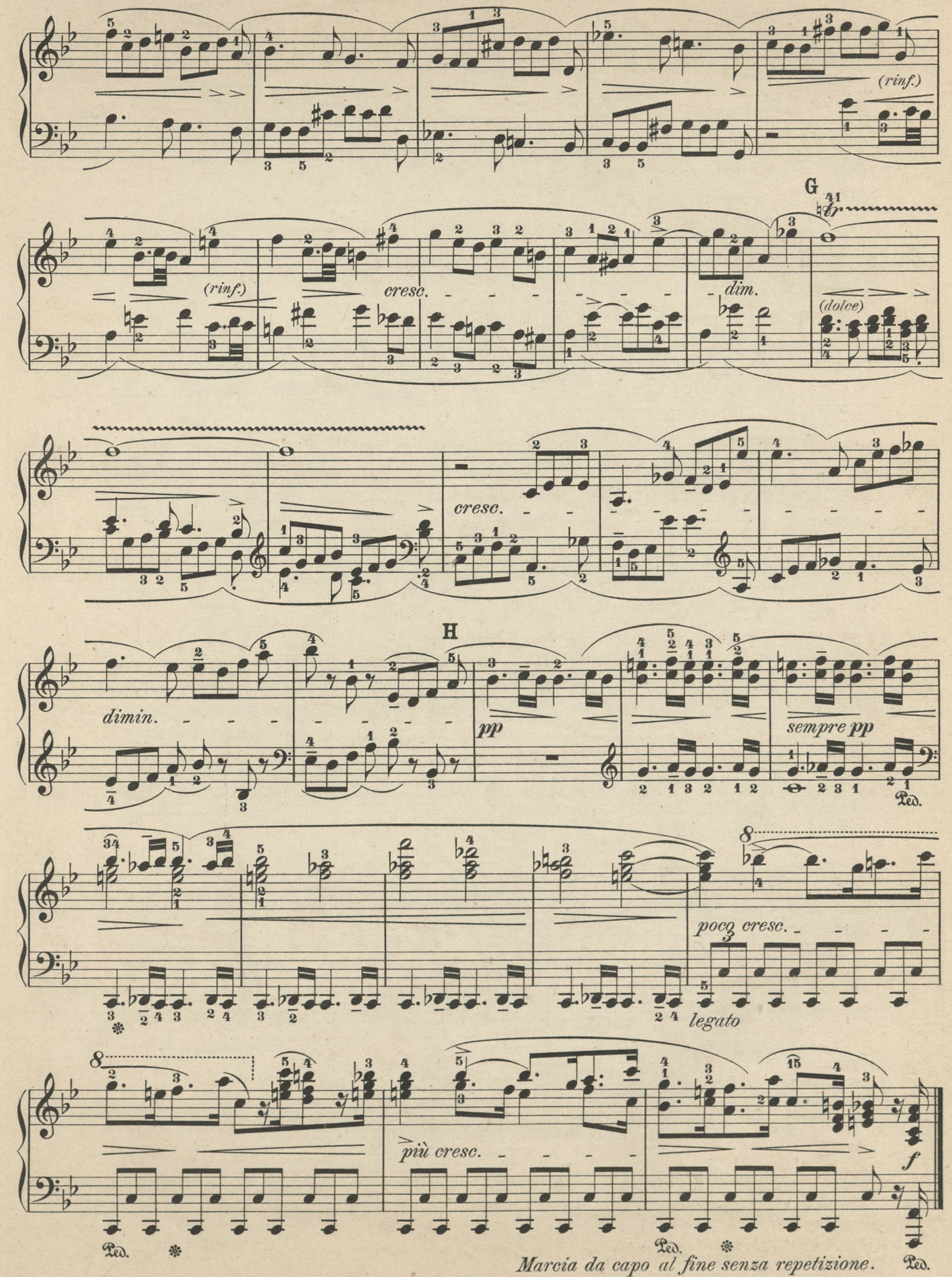
Vivace alla Marcia. (♩=72.) *Lebhaft. Marschmässig.*



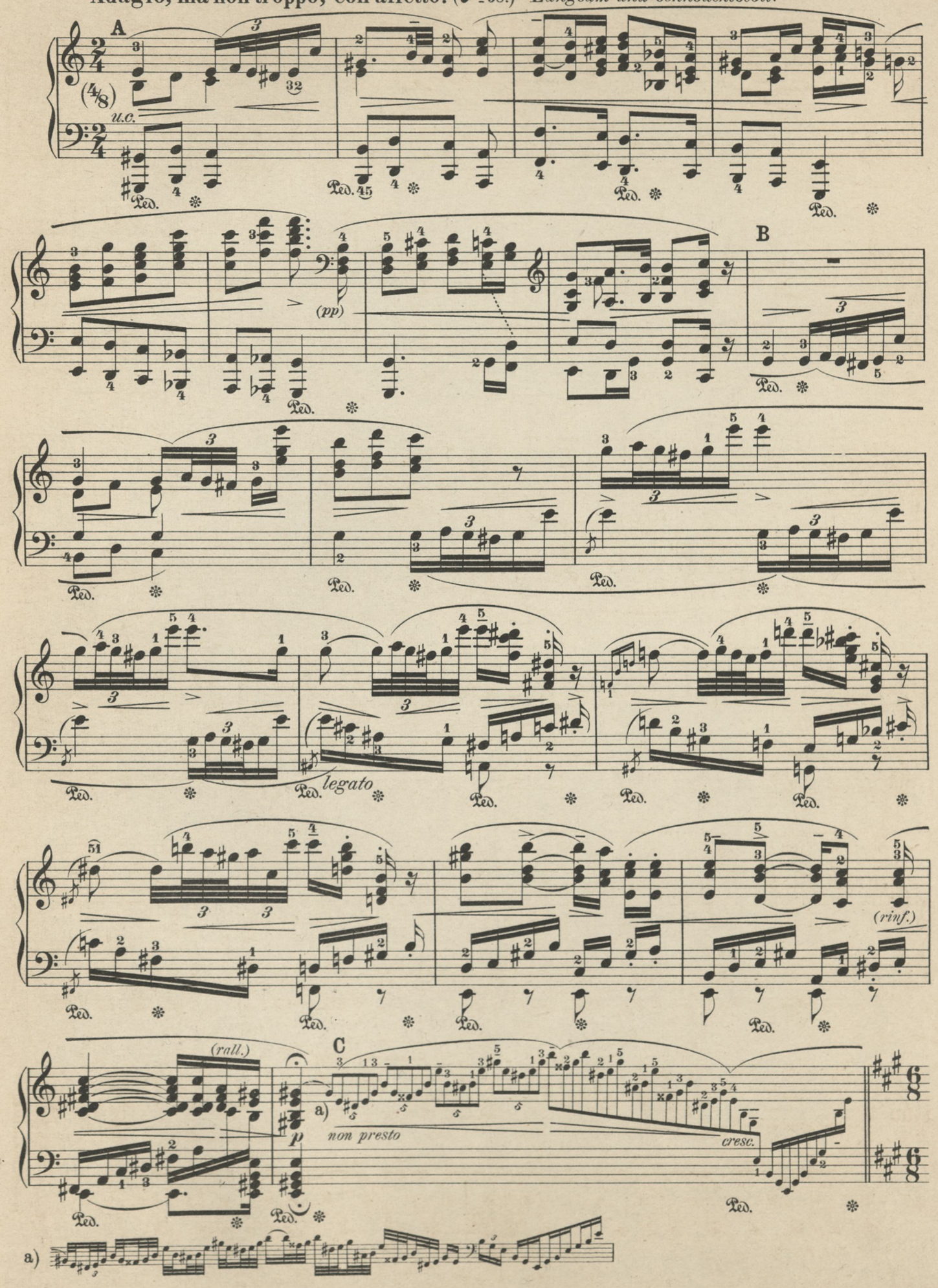
a) Original: b) c) d)


cresc.
Ped.
(sf)
dimin.
C
p
pp
legato
(rinf.)
sf
ff

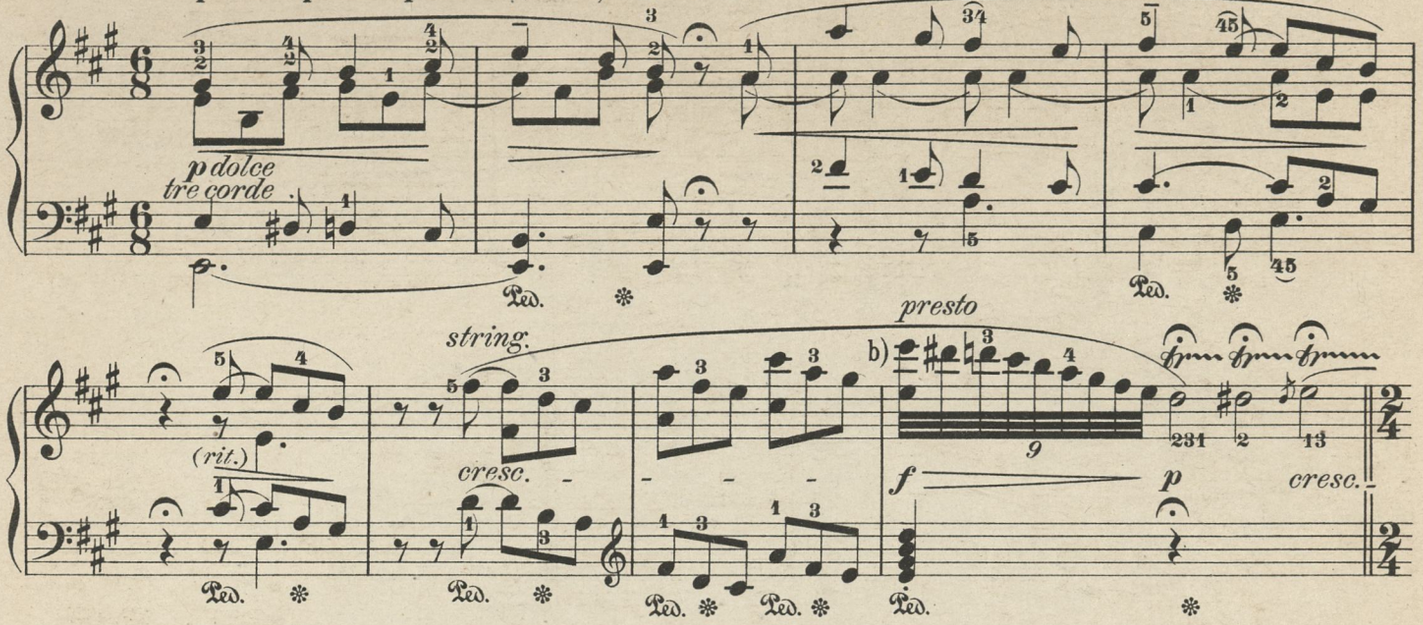

D
p
dolce
cresc.
fp
dolce
Ped.
cresc.
ff
sf
Ped.
p
f
1
2.
Fine.
E
(𝅗𝅥 = 63.)
p
dolce
cresc.
F
p
dolce


(rinf.)
(rinf.)
G
cresc.
dim.
(dolce)
cresc.
H
dimin.
pp
sempre pp
Ped.
poco cresc.
legato
più cresc.
f
Ped.
Ped.
Ped.
Marcia da capo al fine senza repetizione.

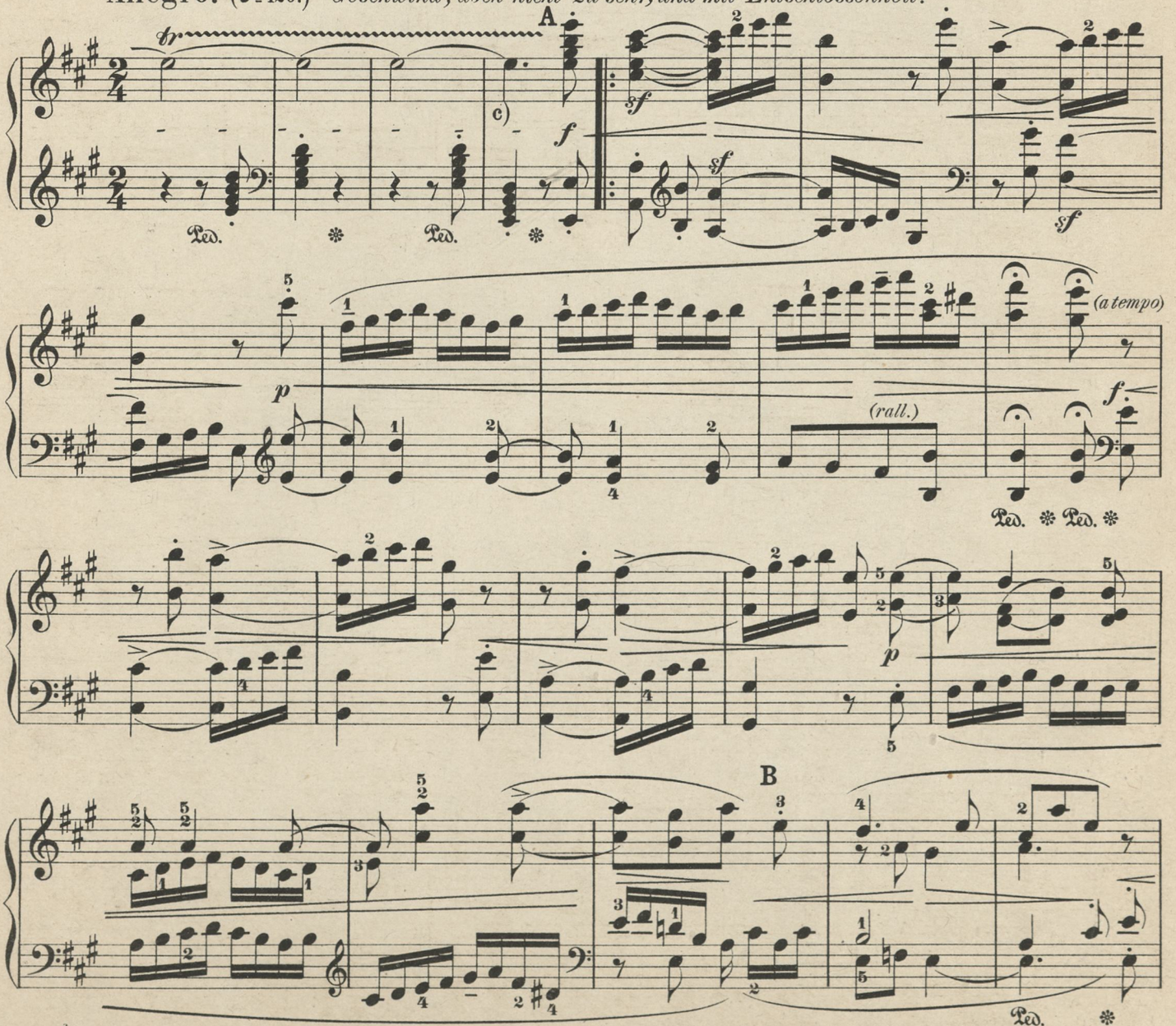
Adagio, ma non troppo, con affetto. (♪ = 58.) *Langsam und sehnsuchtsvoll.*



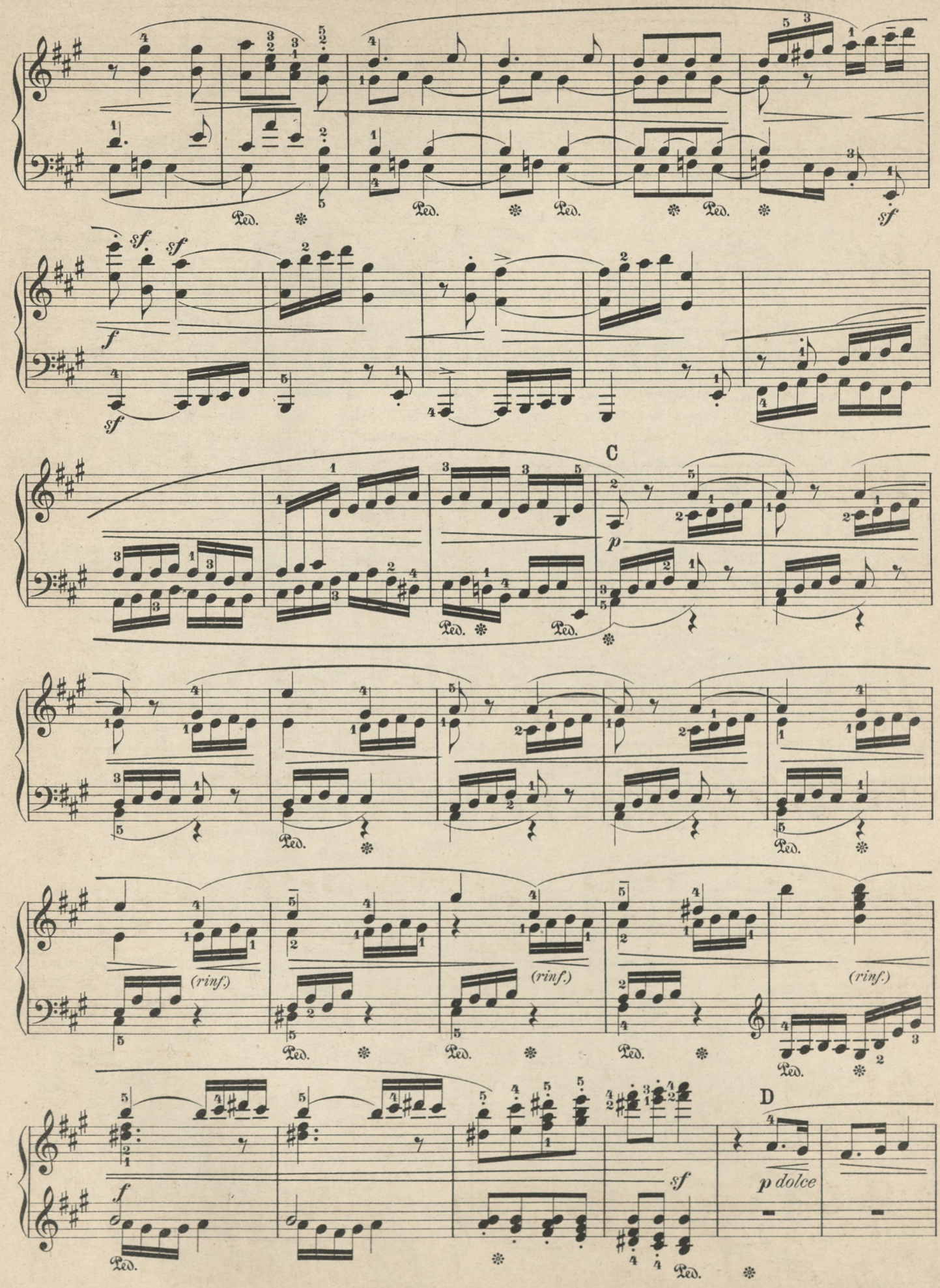
Tempo del primo pezzo. (♩.=72.) *Zeitmass des ersten Stückes.*

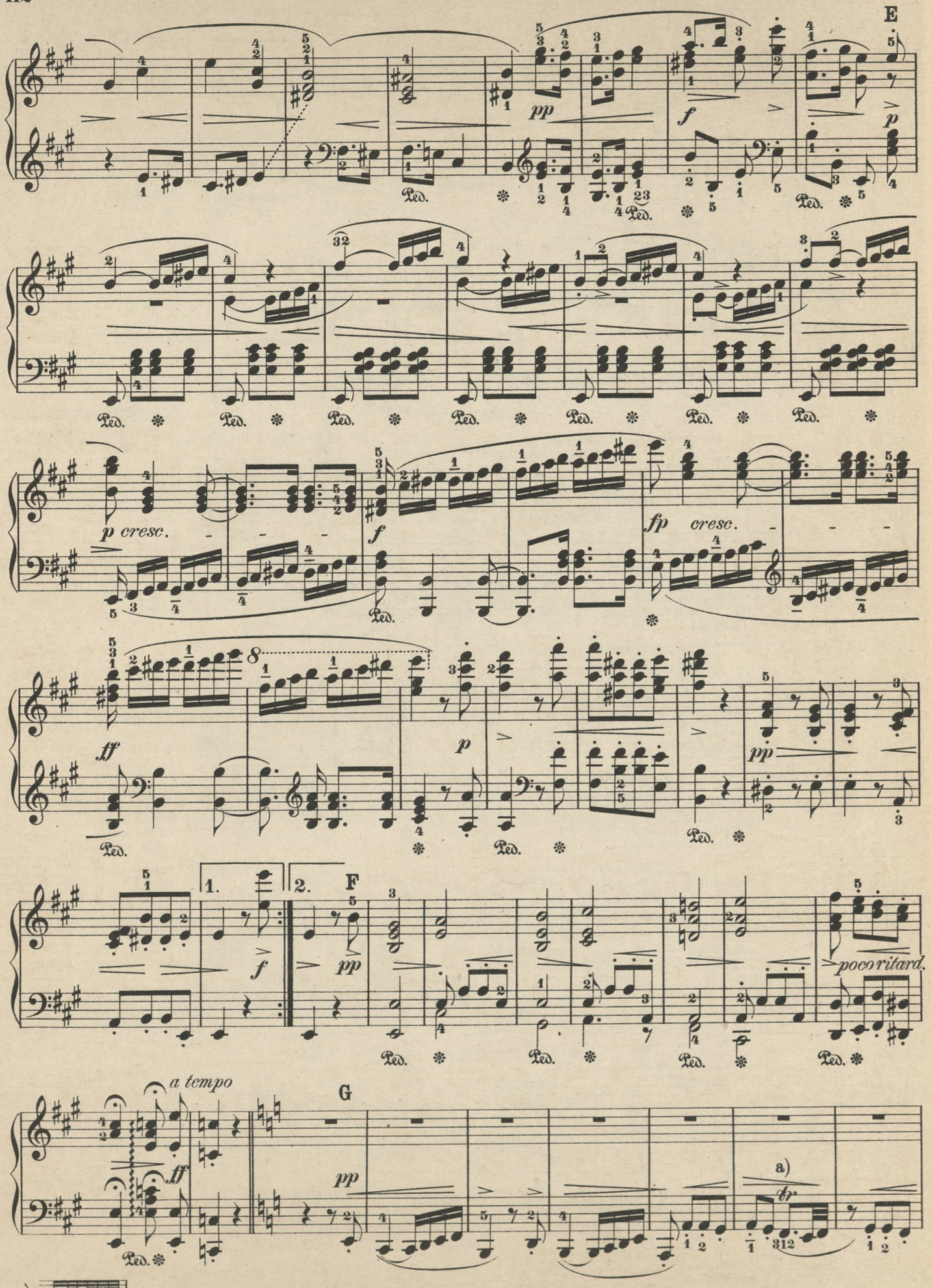


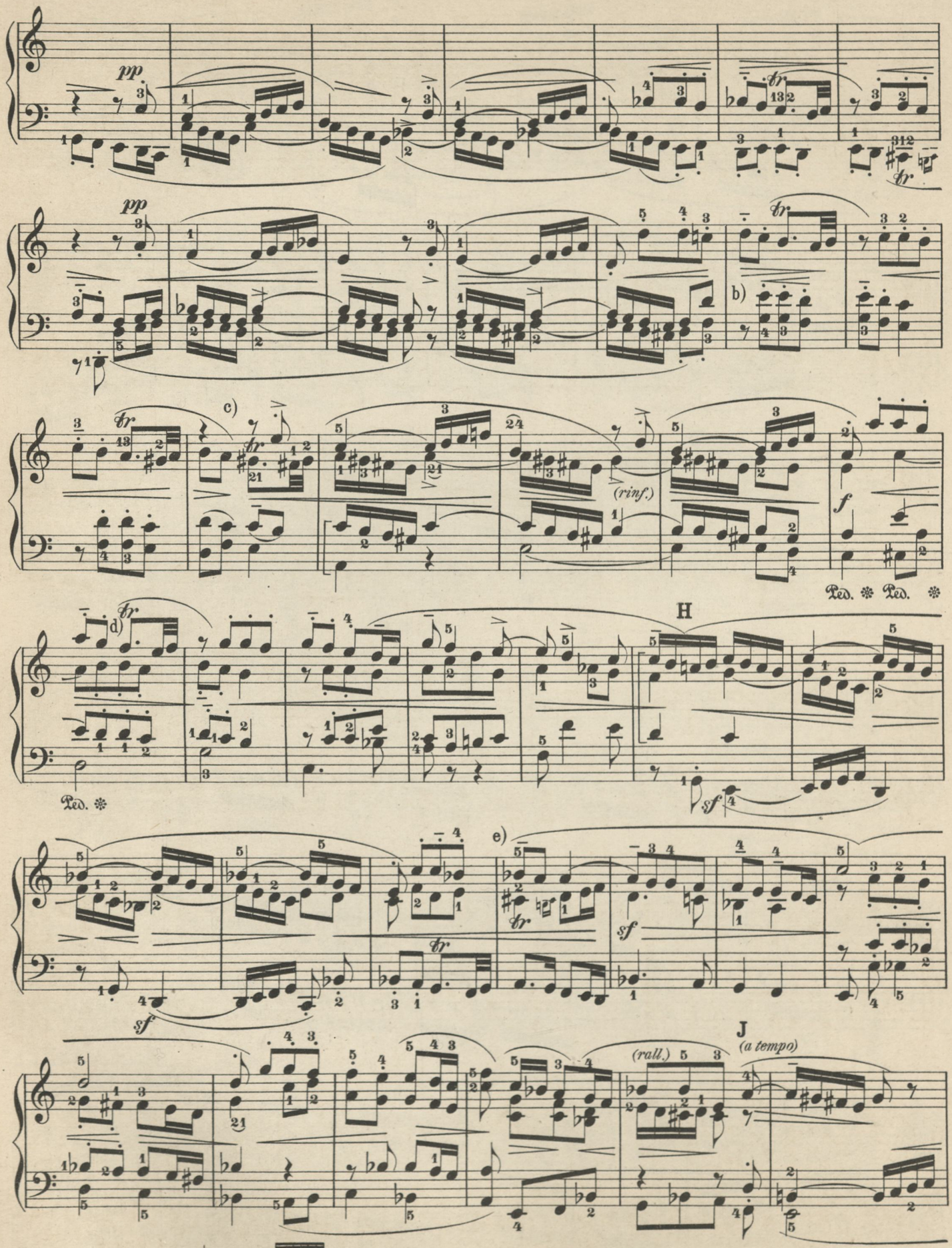
Allegro. (♩=120.) *Geschwind, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit.*



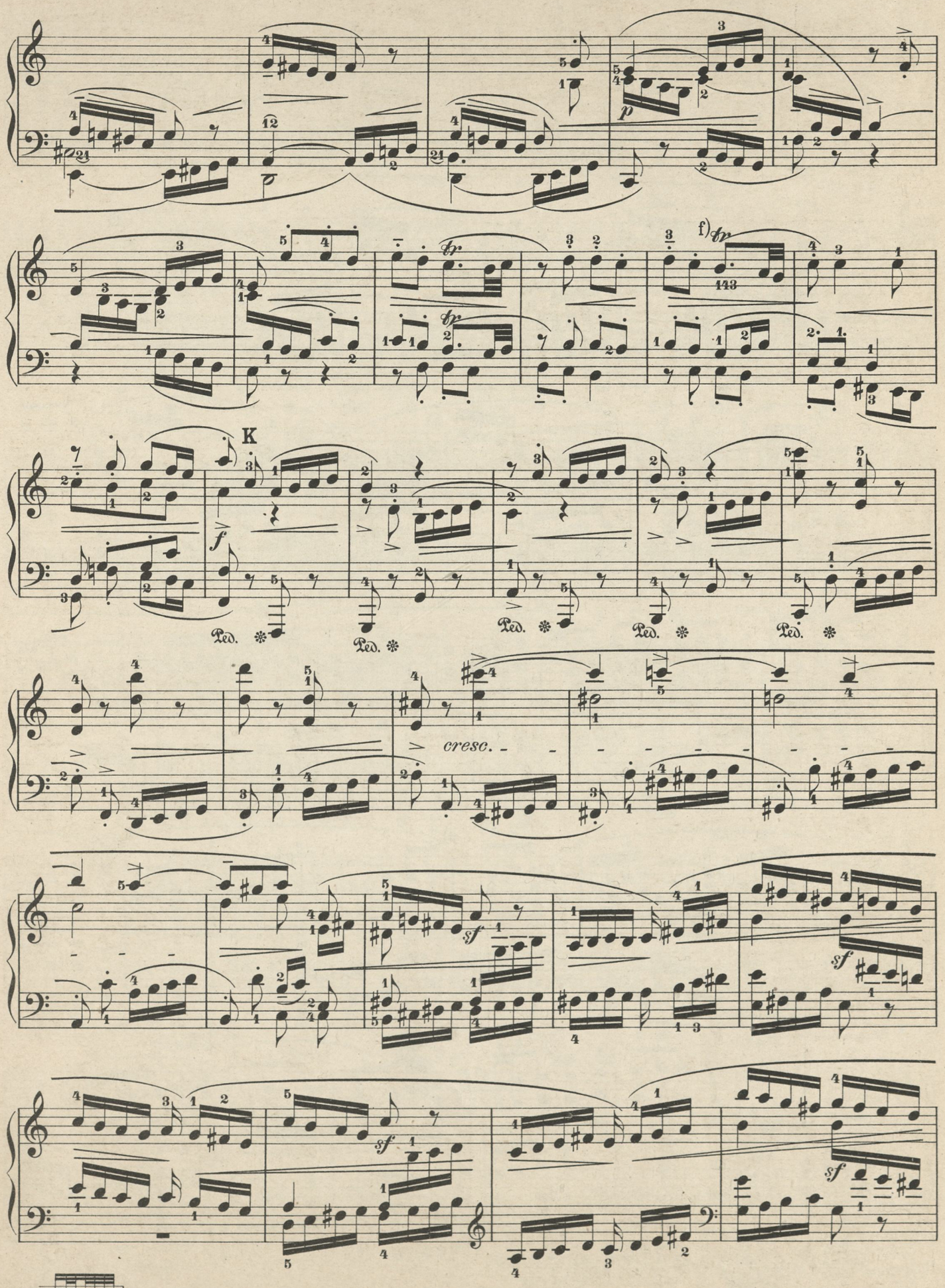
b) c)

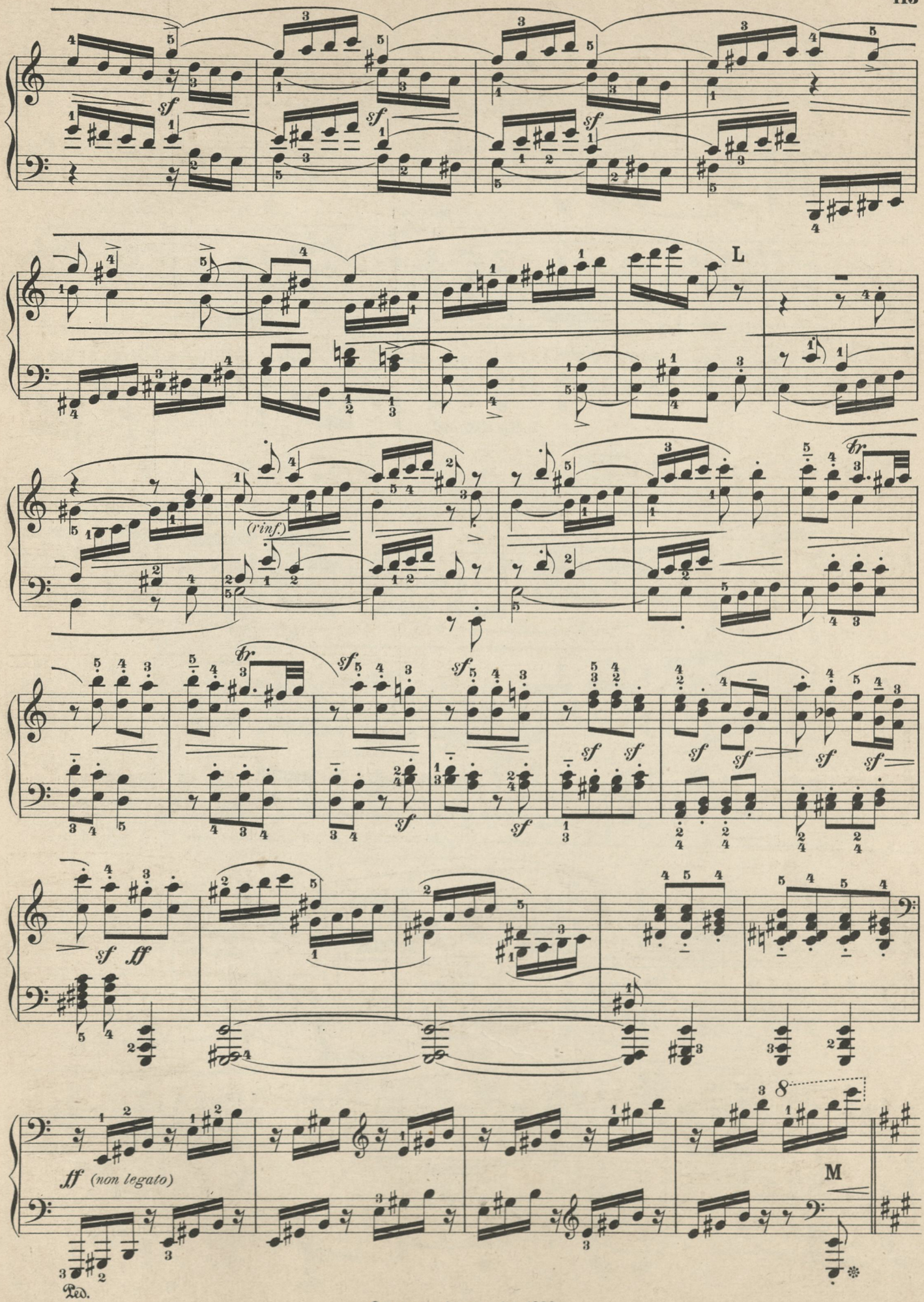

Ped.
sf
f
C
p
(rinf.)
D
p dolce

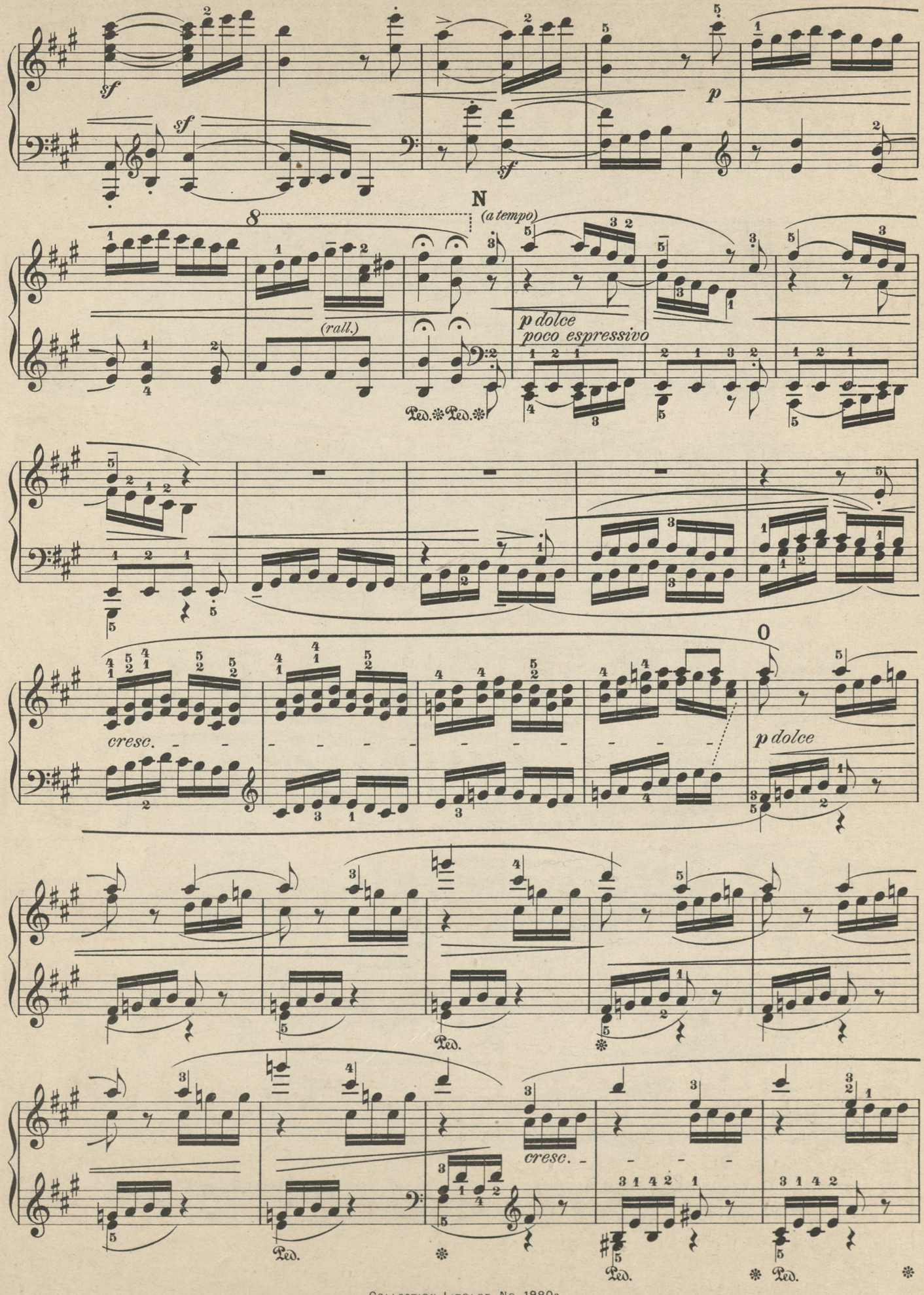

E
pp
f
p
Ped.
p cresc.
f
fp cresc.
ff
p
pp
1.
2.
F
f
pp
poco ritard.
a tempo
ff
G
pp
a)
tr
a)

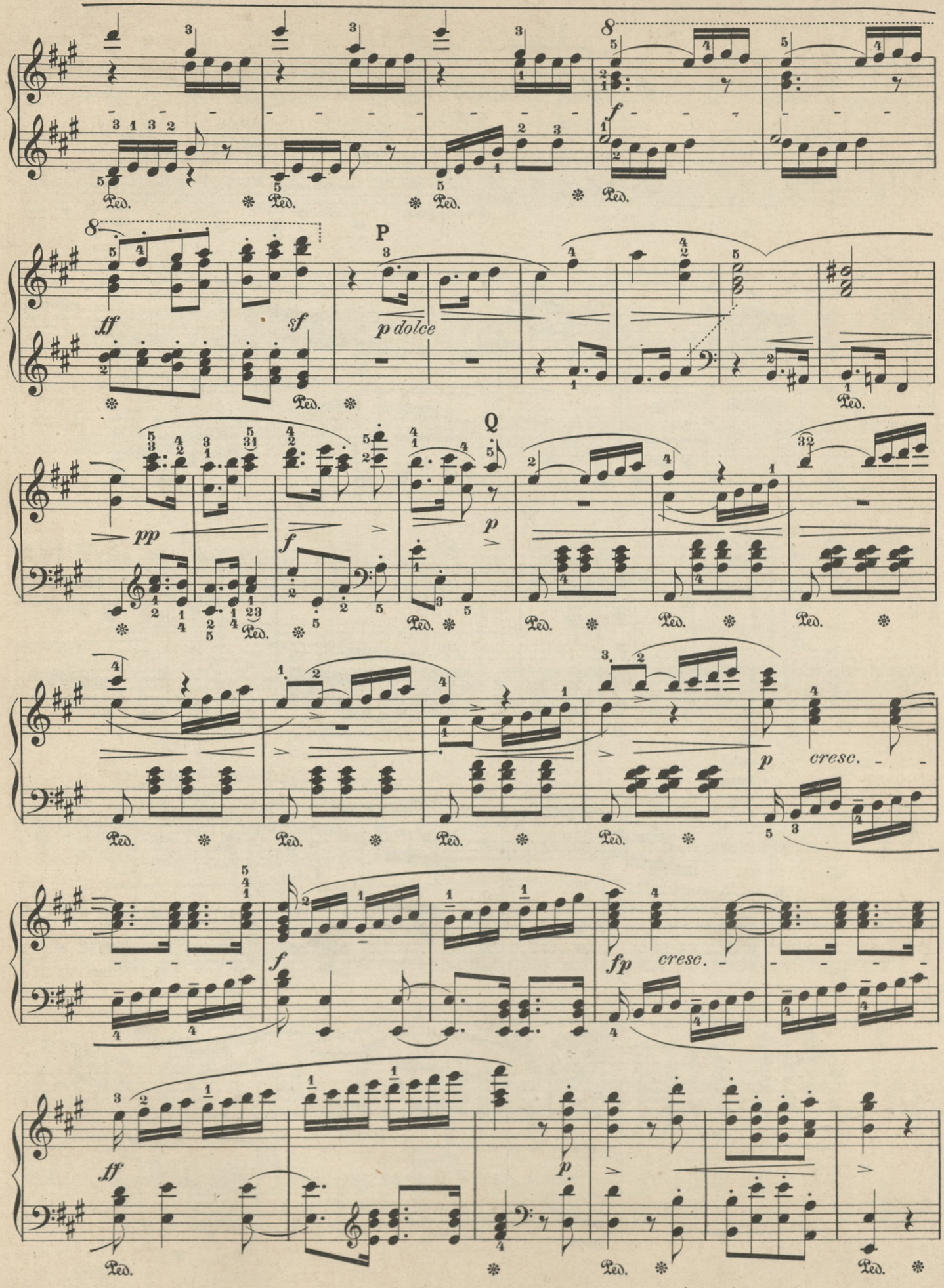


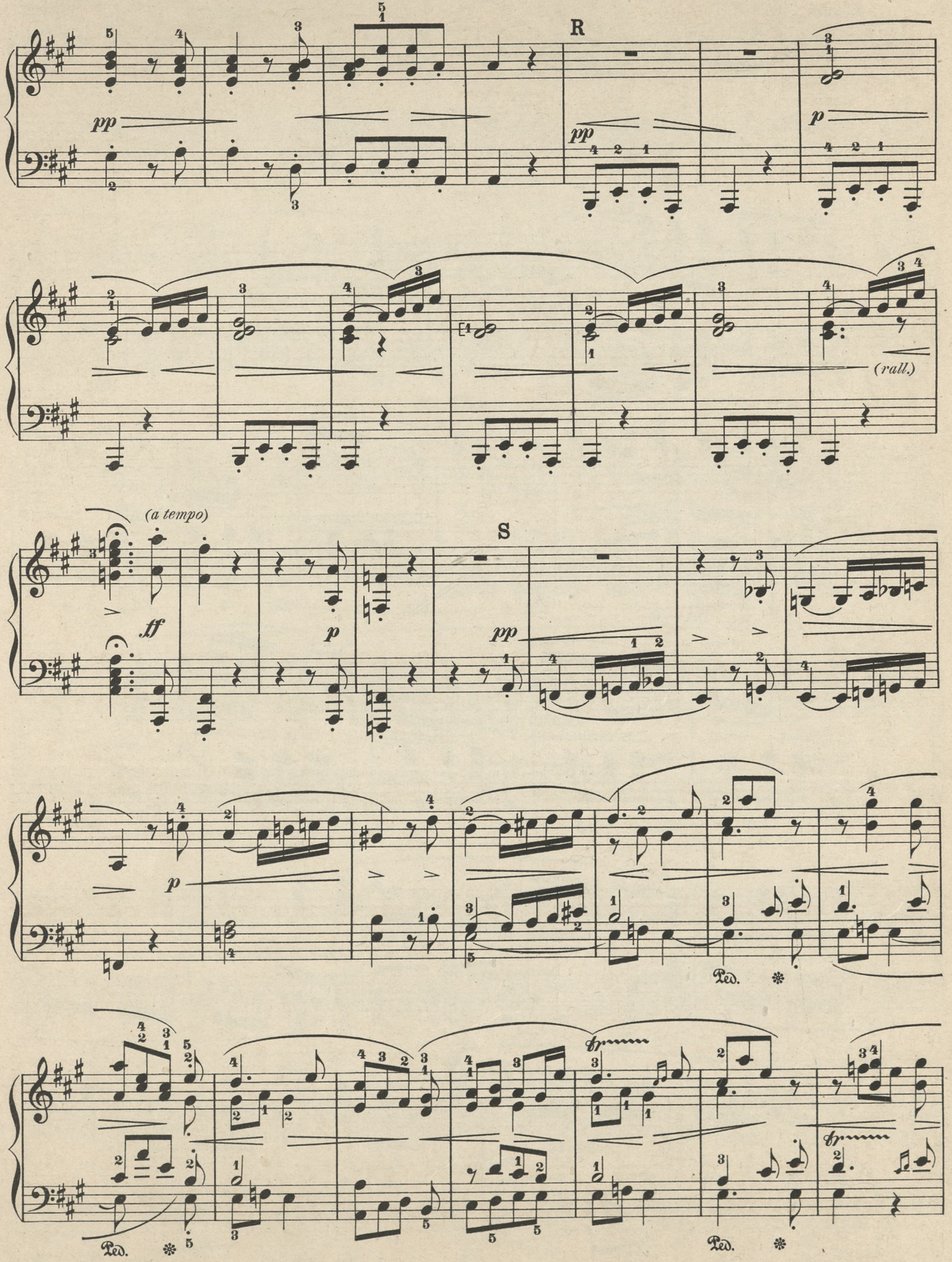
b) Original: c) d) e)

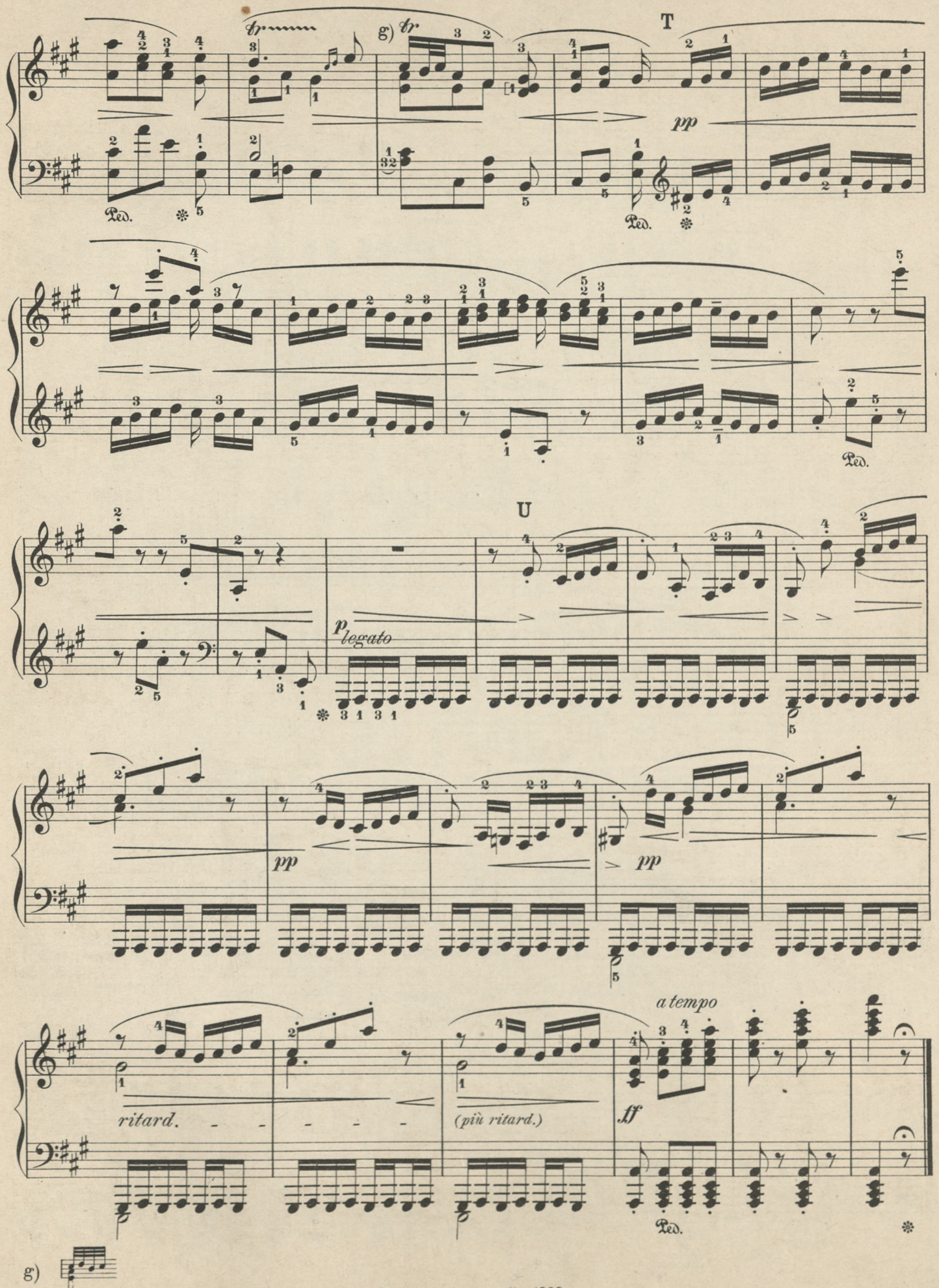

K
cresc.
f)


sf
L
(rinf.)
fr
sf ff
ff (non legato)
M
Ped.


sf
sf
sf
p
8
N
(a tempo)
(rall.)
p dolce
poco espressivo
Ped. * Ped. *
O
cresc.
p dolce
Ped.
cresc.
Ped.
Ped.
Ped.


8
f
Ped.
8
ff
sf
P
p dolce
Q
pp
f
p
p
cresc.
f
fp
cresc.
ff
p

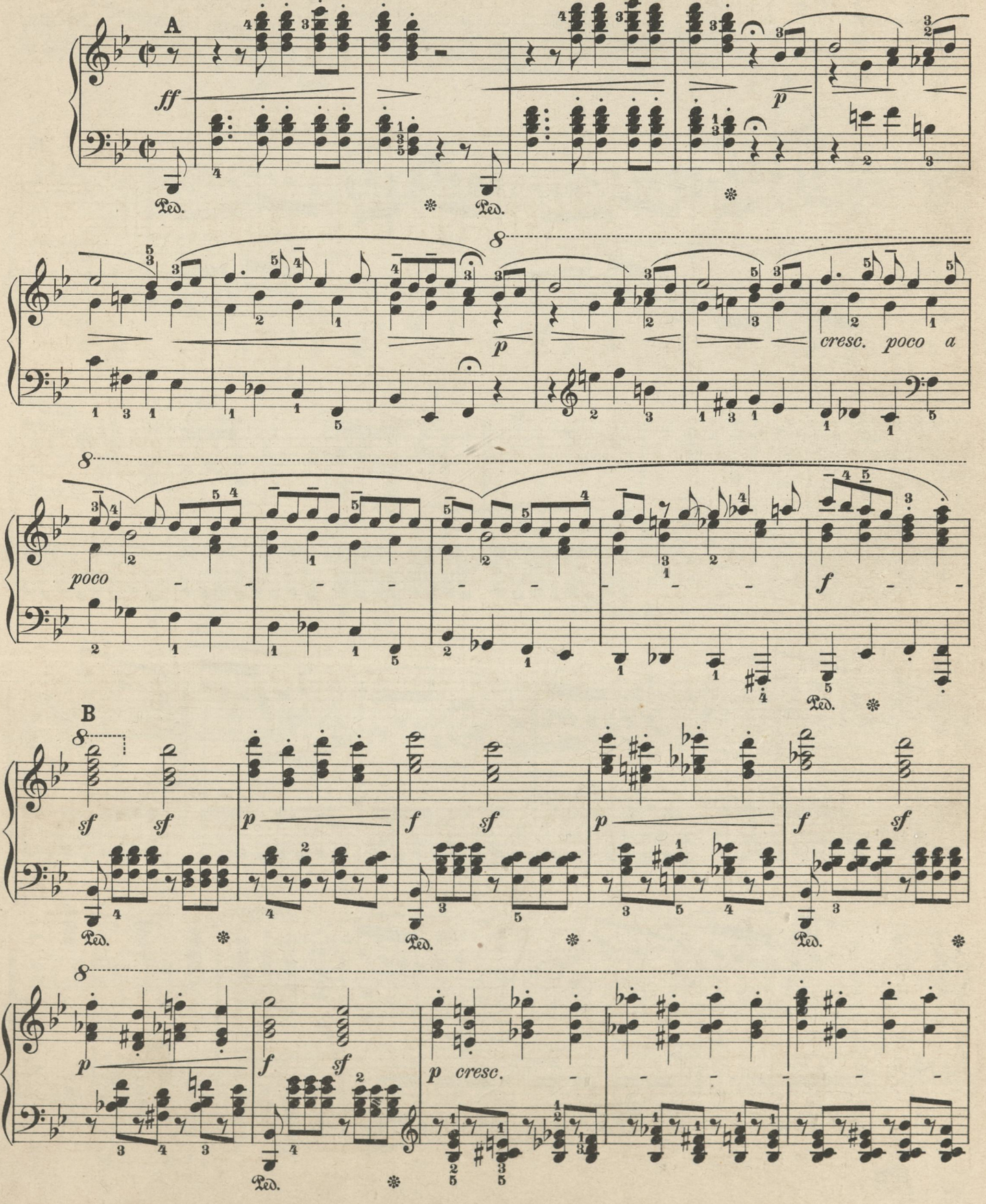

R
(rall.)
(a tempo)
S
Ped.
Ped.

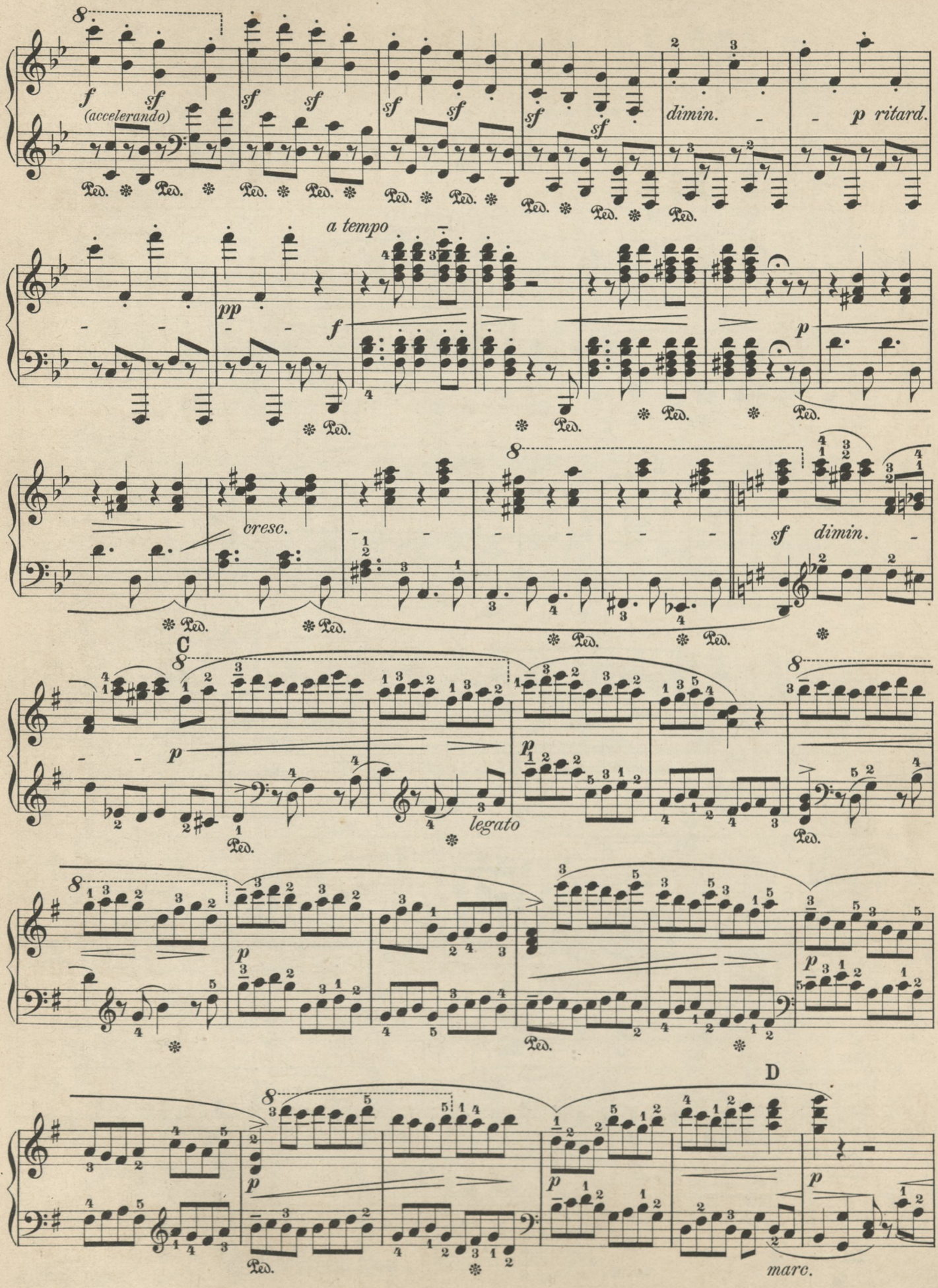

T
pp
Ped.
U
p legato
pp
pp
ritard.
(più ritard.)
a tempo
ff
Ped.
g)

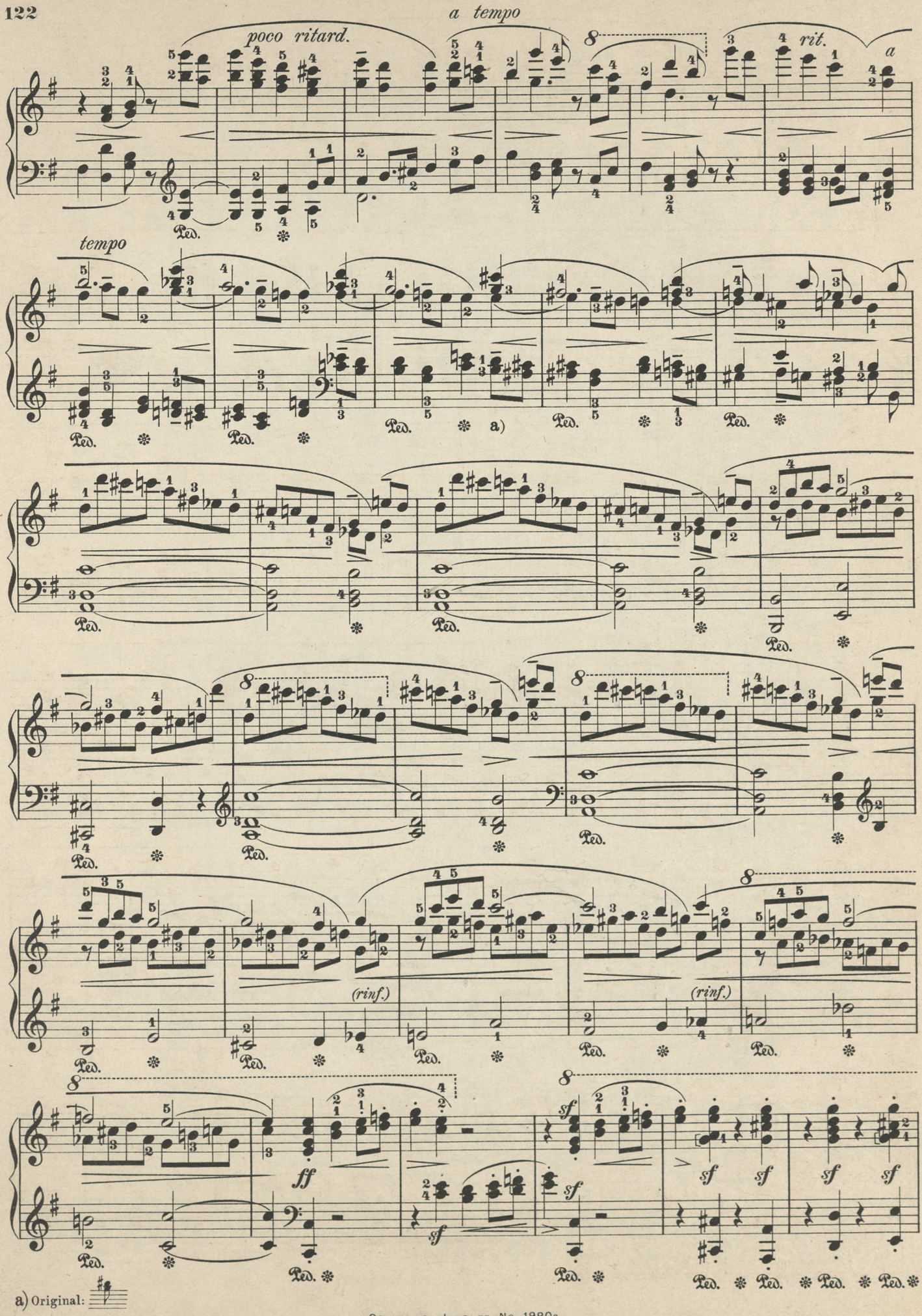
SONATE.

Dem Erzherzog Rudolph gewidmet.

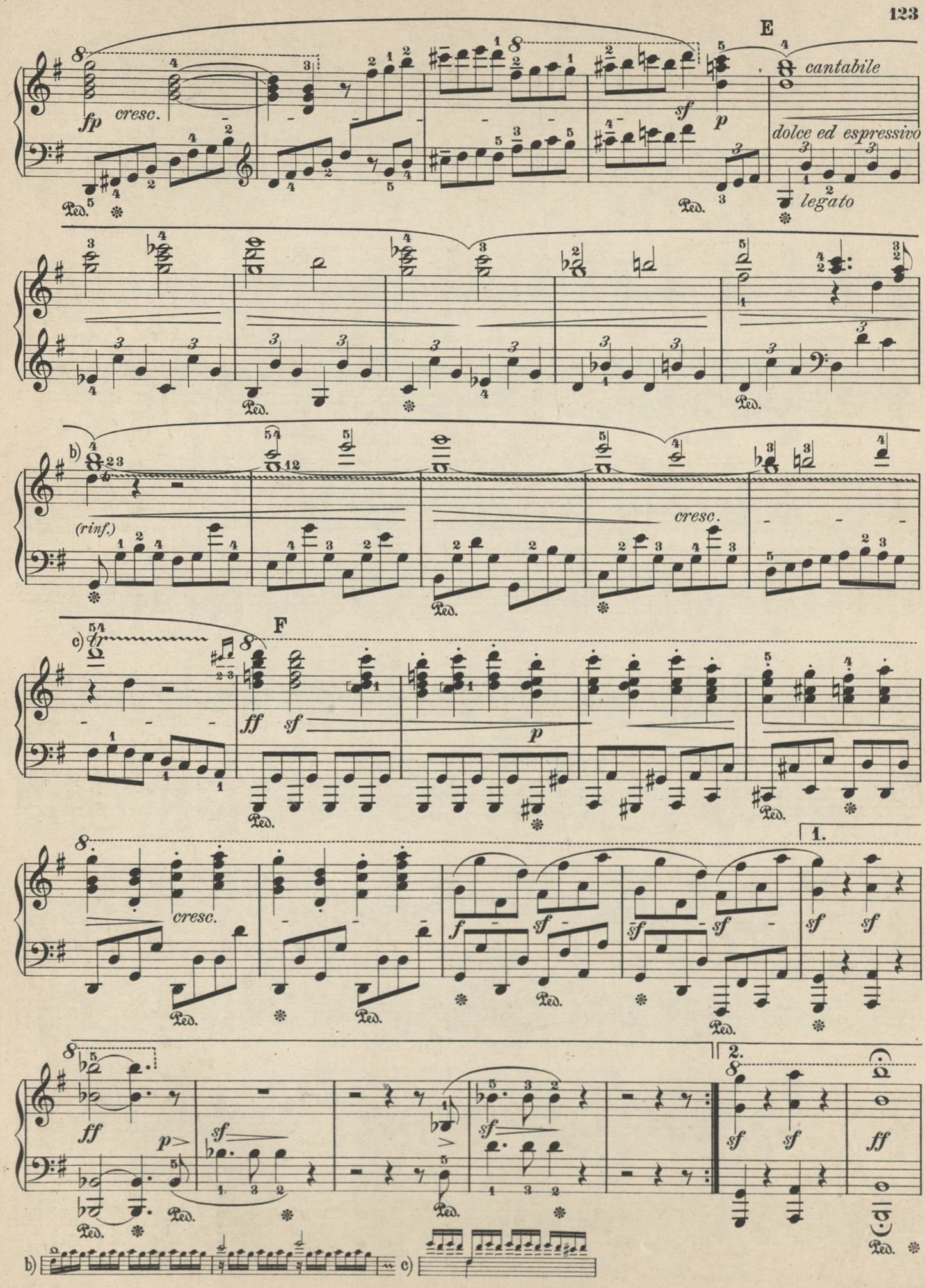
№ 29. **Allegro.** (♩ = 112.) **Op. 106.**

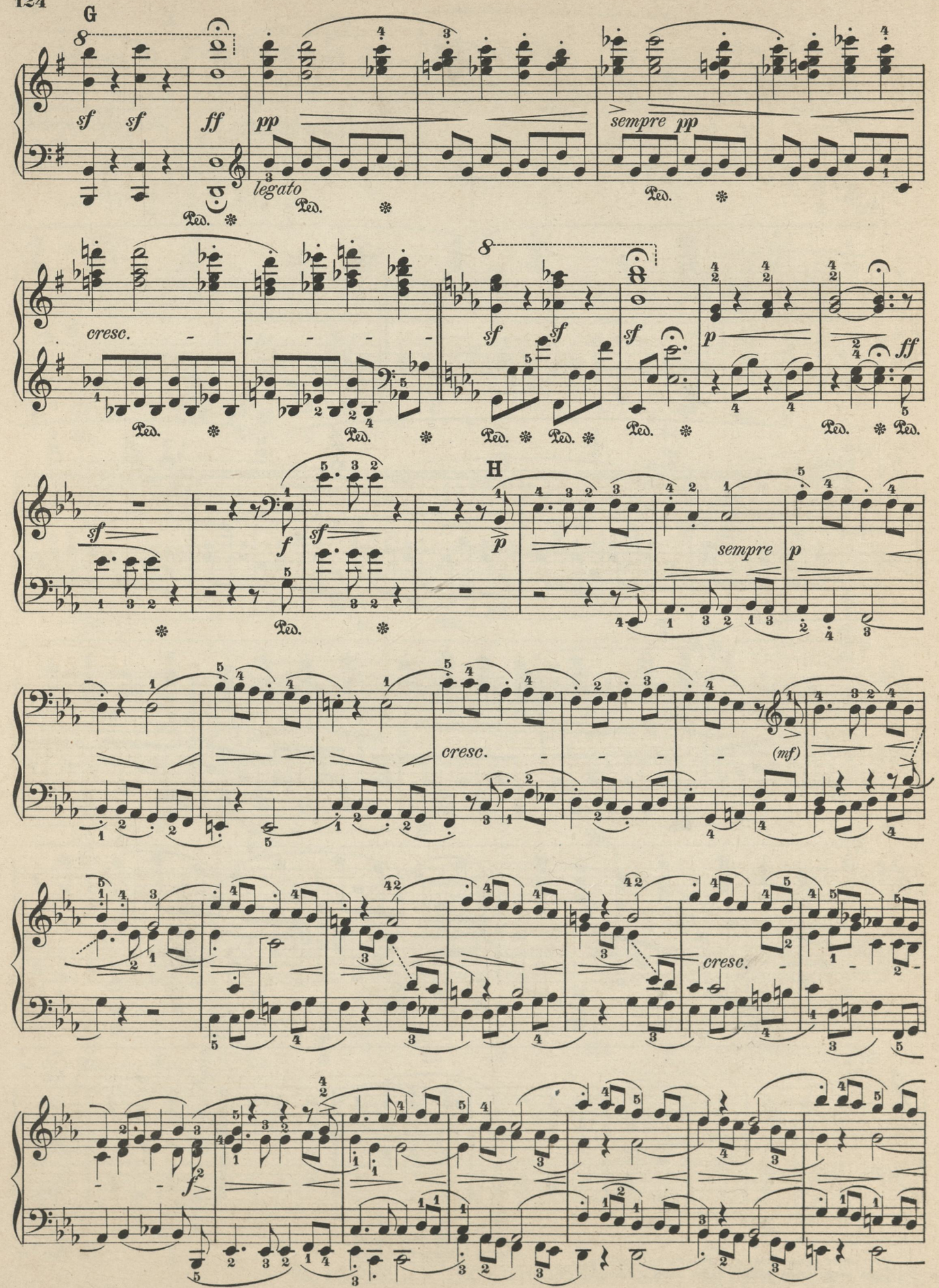


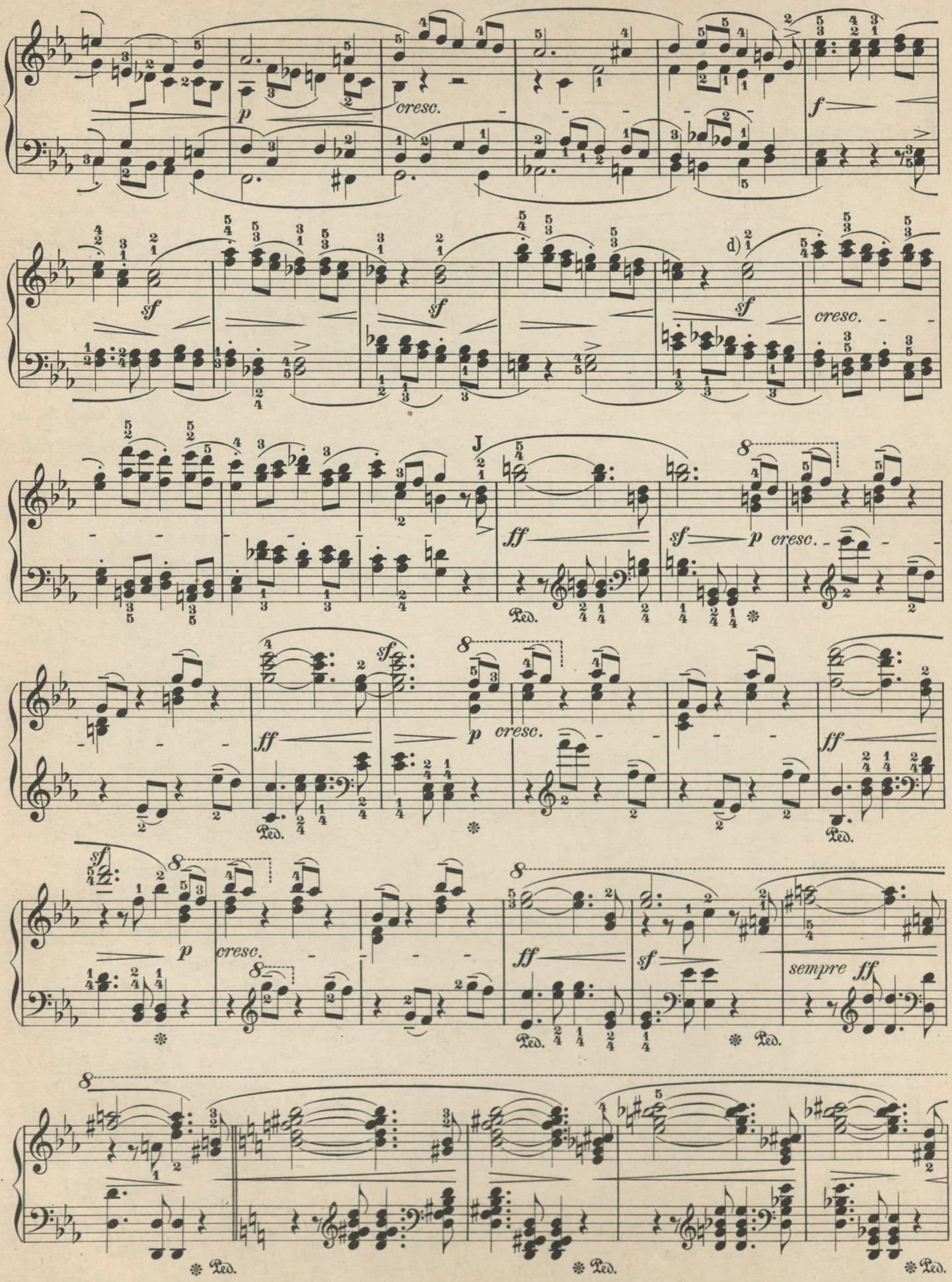

f
sf
(accelerando)
sf
sf
sf
sf
sf
sf
dimin.
p ritard.
a tempo
pp
f
p
cresc.
sf
dimin.
C
p
legato
p
p
D
p
p
marc.



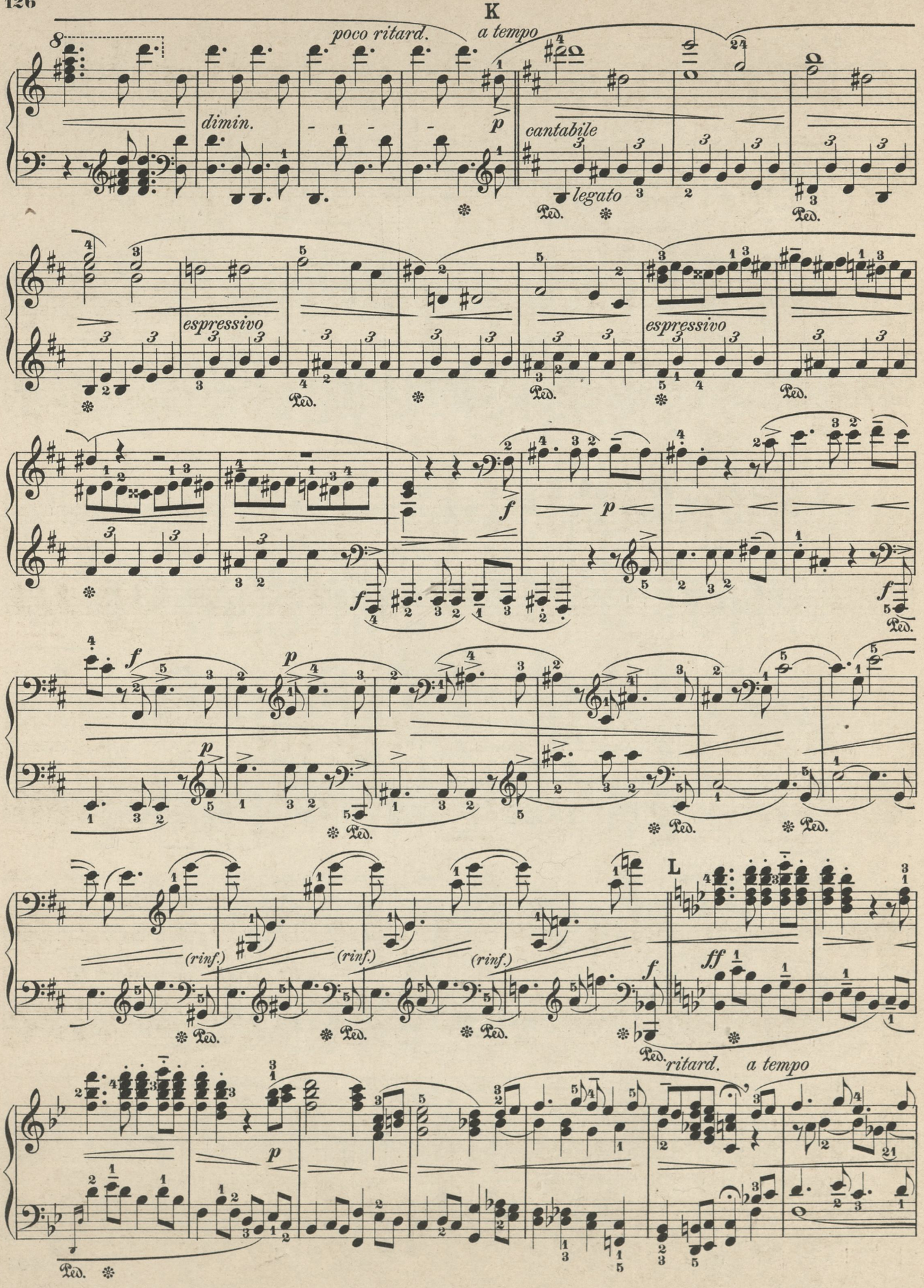
a) Original:

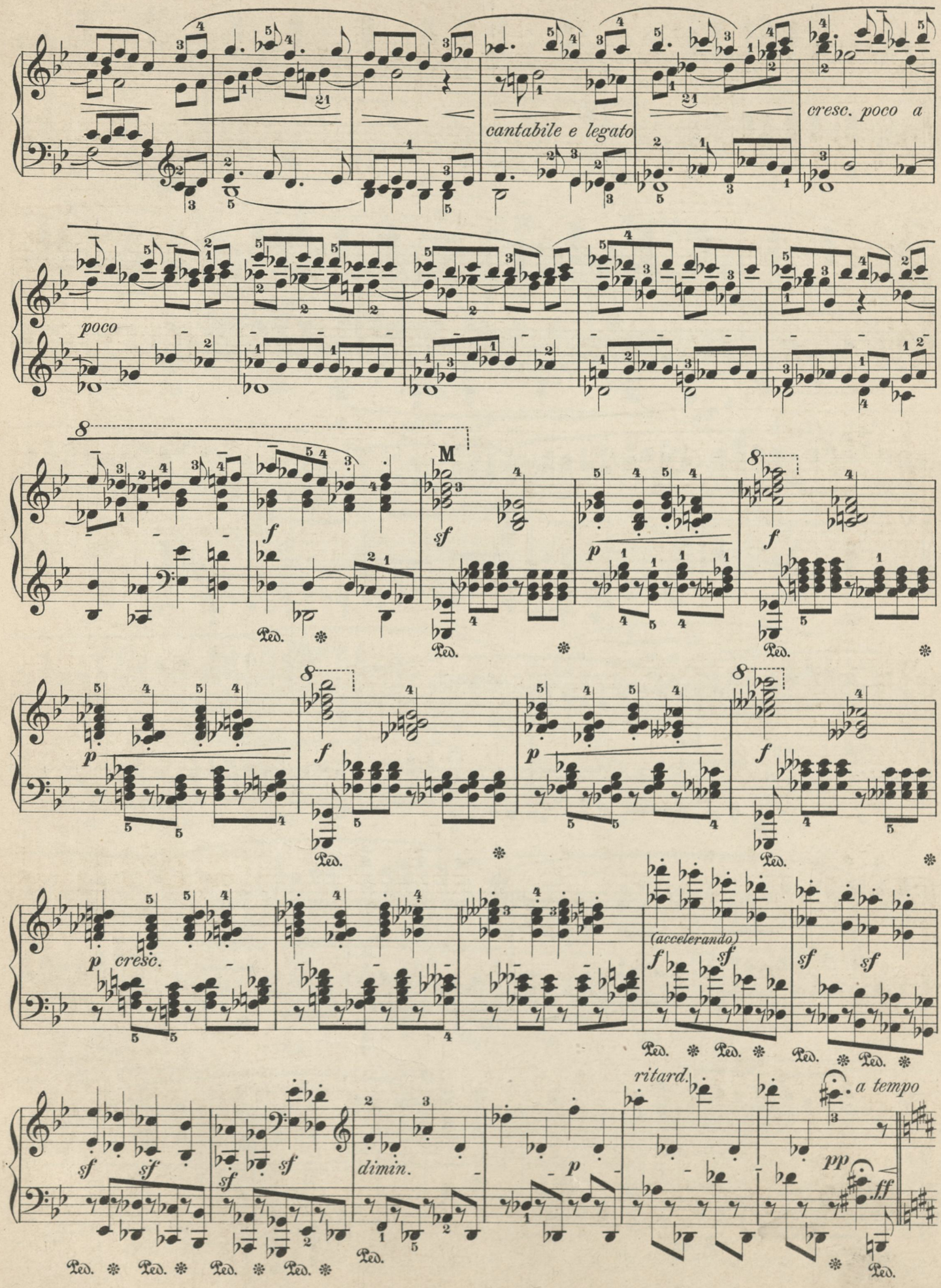

E
cantabile
dolce ed espressivo
legato
cresc.
(rinf.)
F
1.
2.

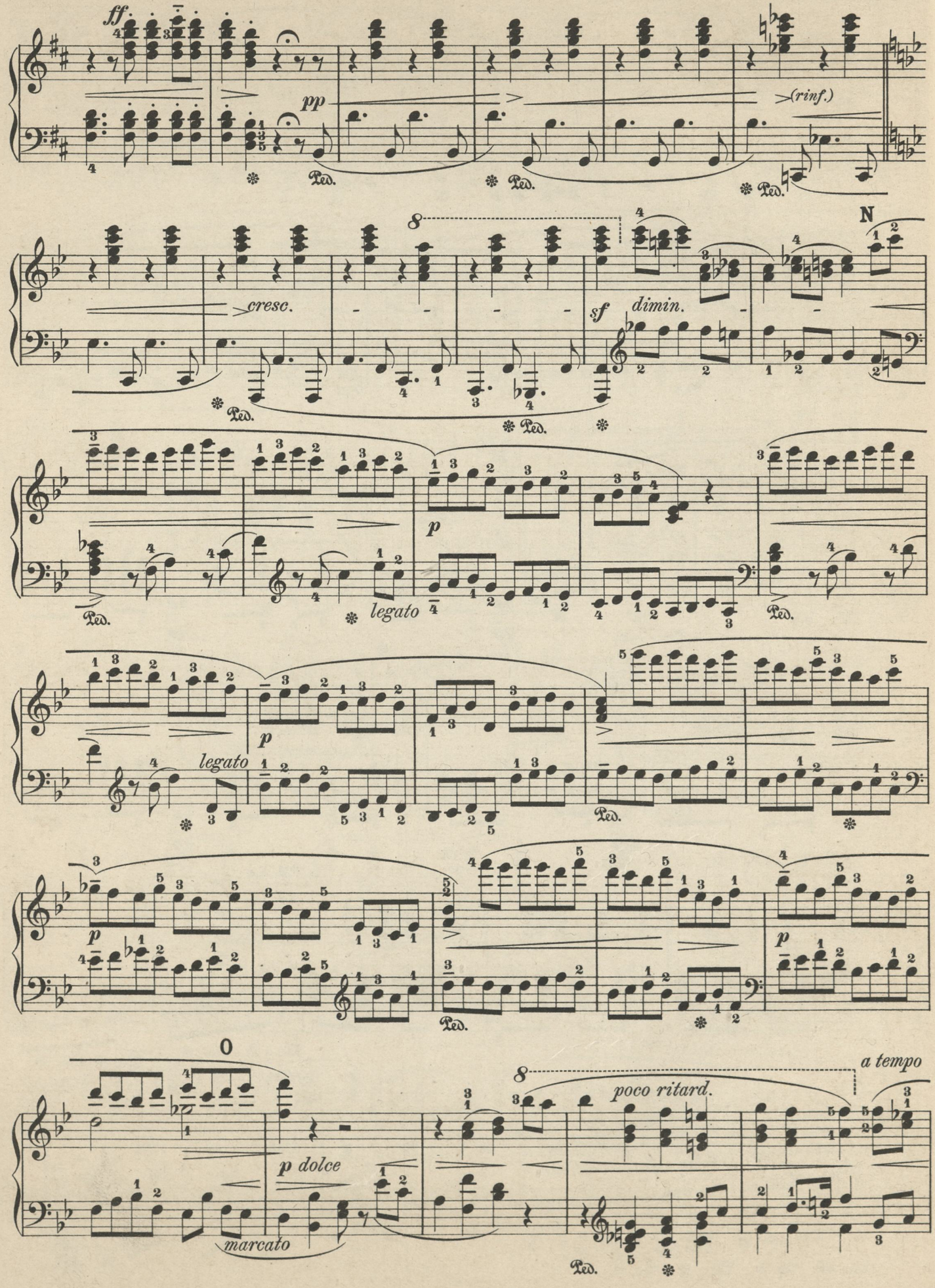

G
sf sf
ff
pp
legato
sempre pp
Ped.
cresc.
sf
p
ff
H
sempre
(mf)

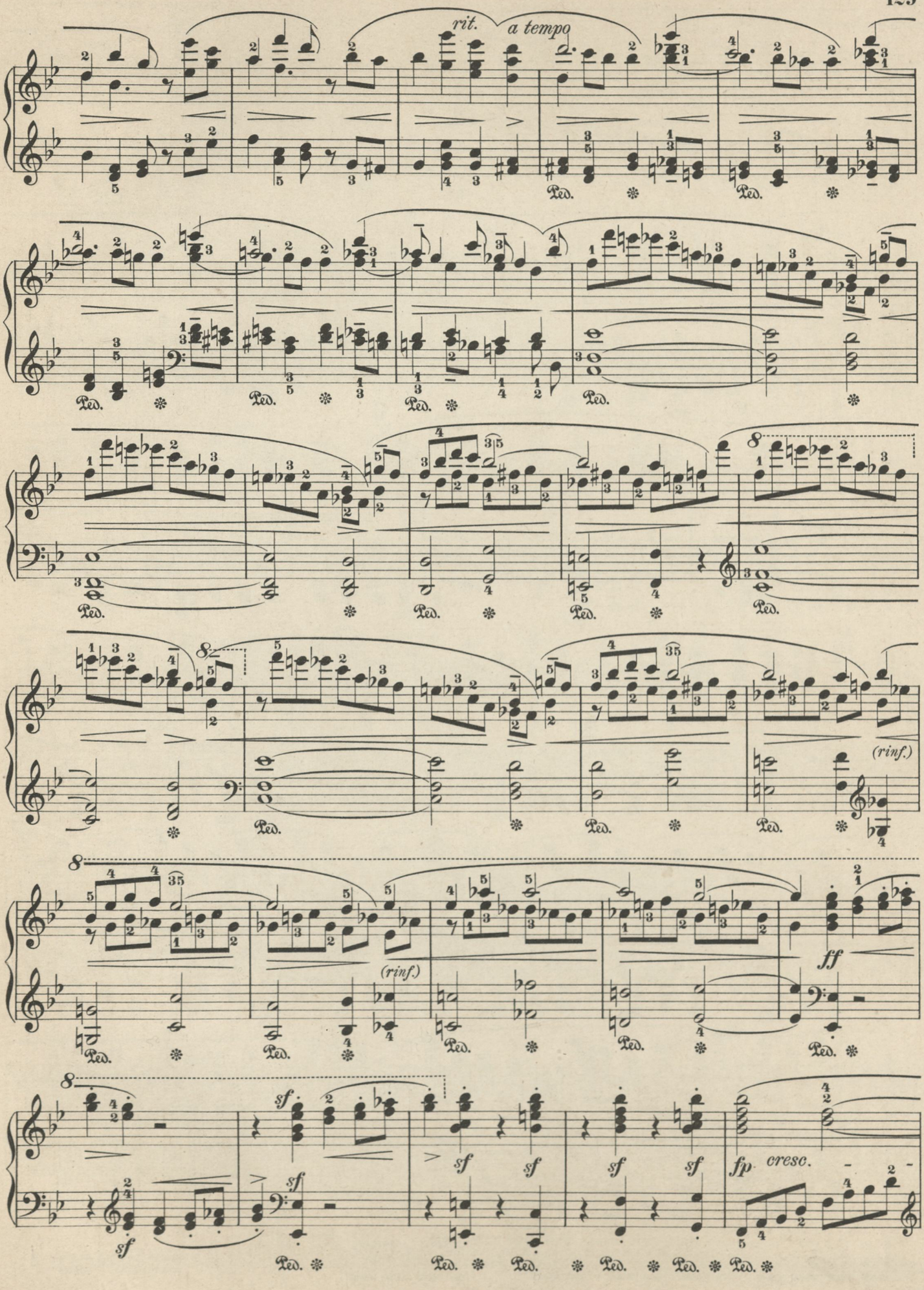


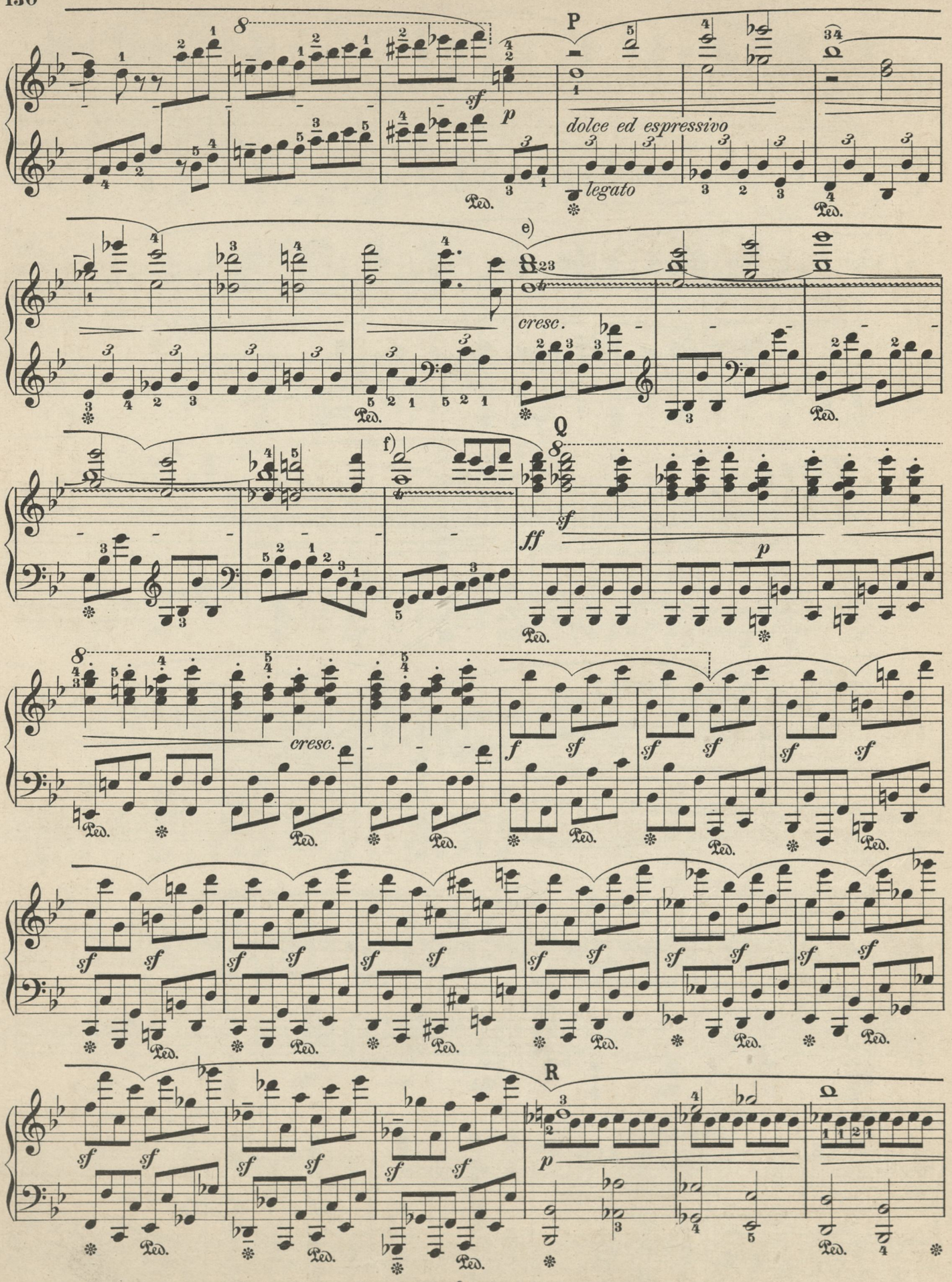
d) Original:

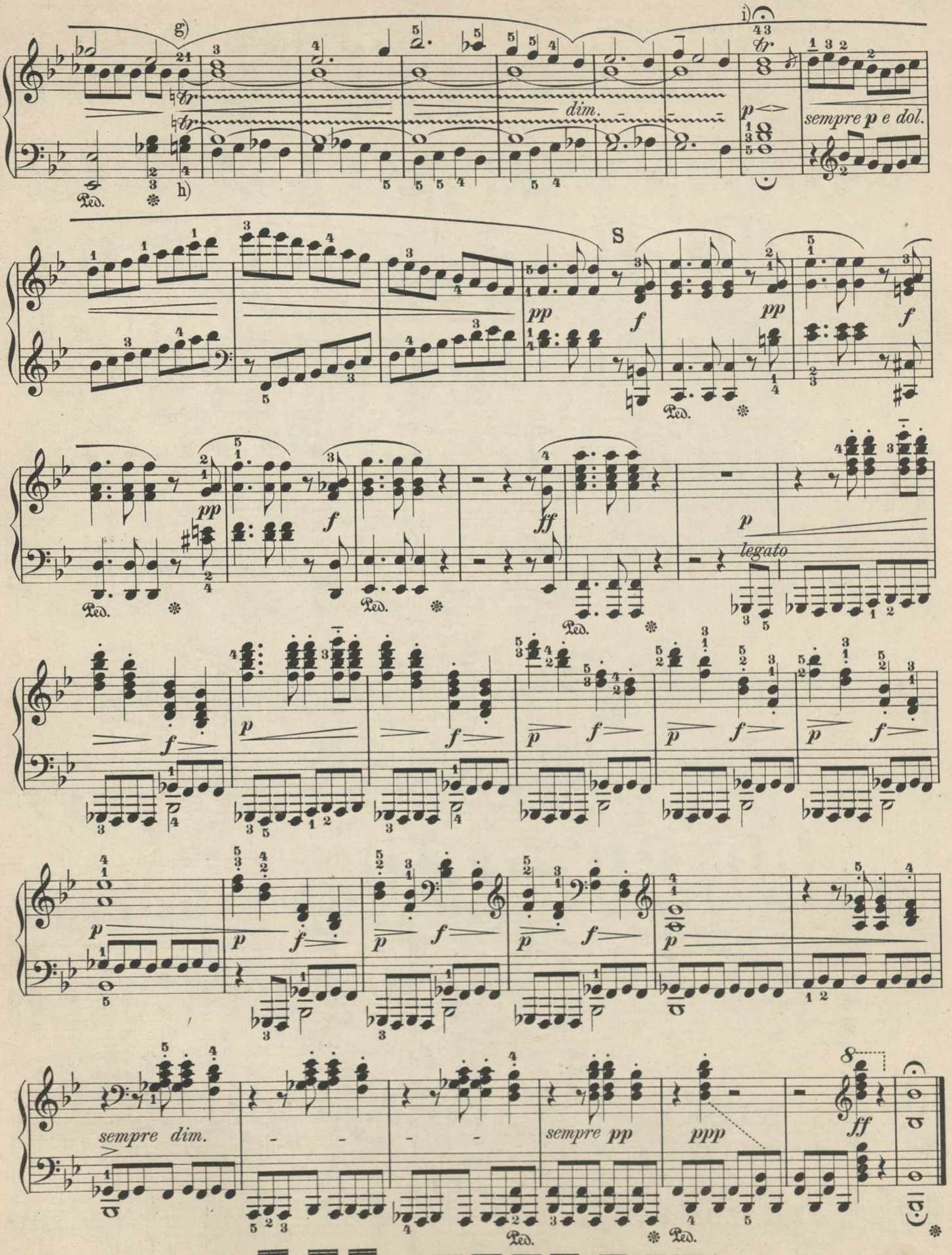

K
poco ritard.
a tempo
dimin.
cantabile
legato
espressivo
espressivo
(rinf.)
(rinf.)
(rinf.)
L
ritard.
a tempo


cantabile e legato
cresc. poco a
poco
M
(accelerando)
ritard.
a tempo
dimin.
Ped.


ff
pp
(rinf.)
cresc.
sf
dimin.
N
p
legato
p
legato
p
p
0
p dolce
marcato
8
poco ritard.
a tempo

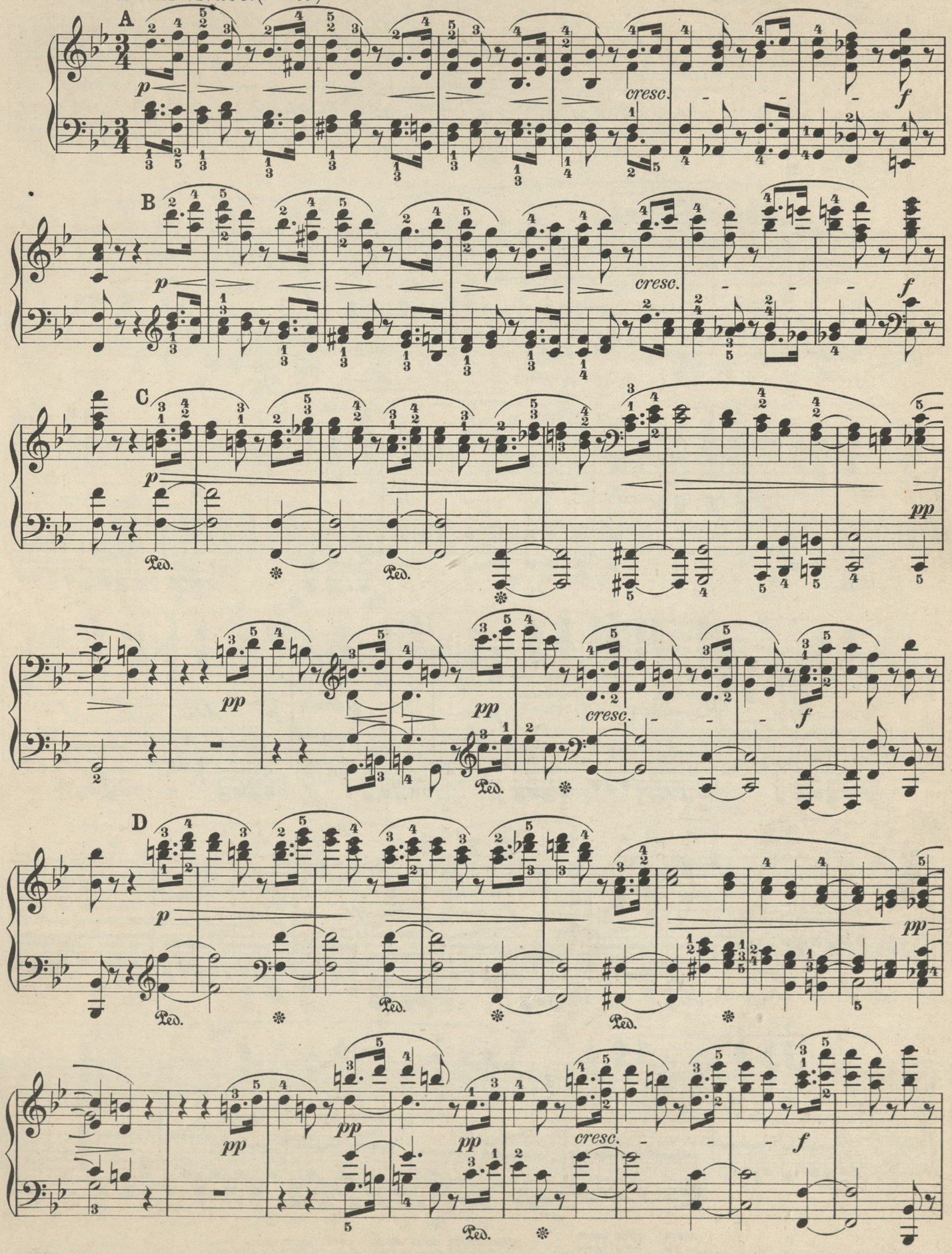

rit.
a tempo
(rinf.)
(rinf.)
ff
sf
fp
cresc.

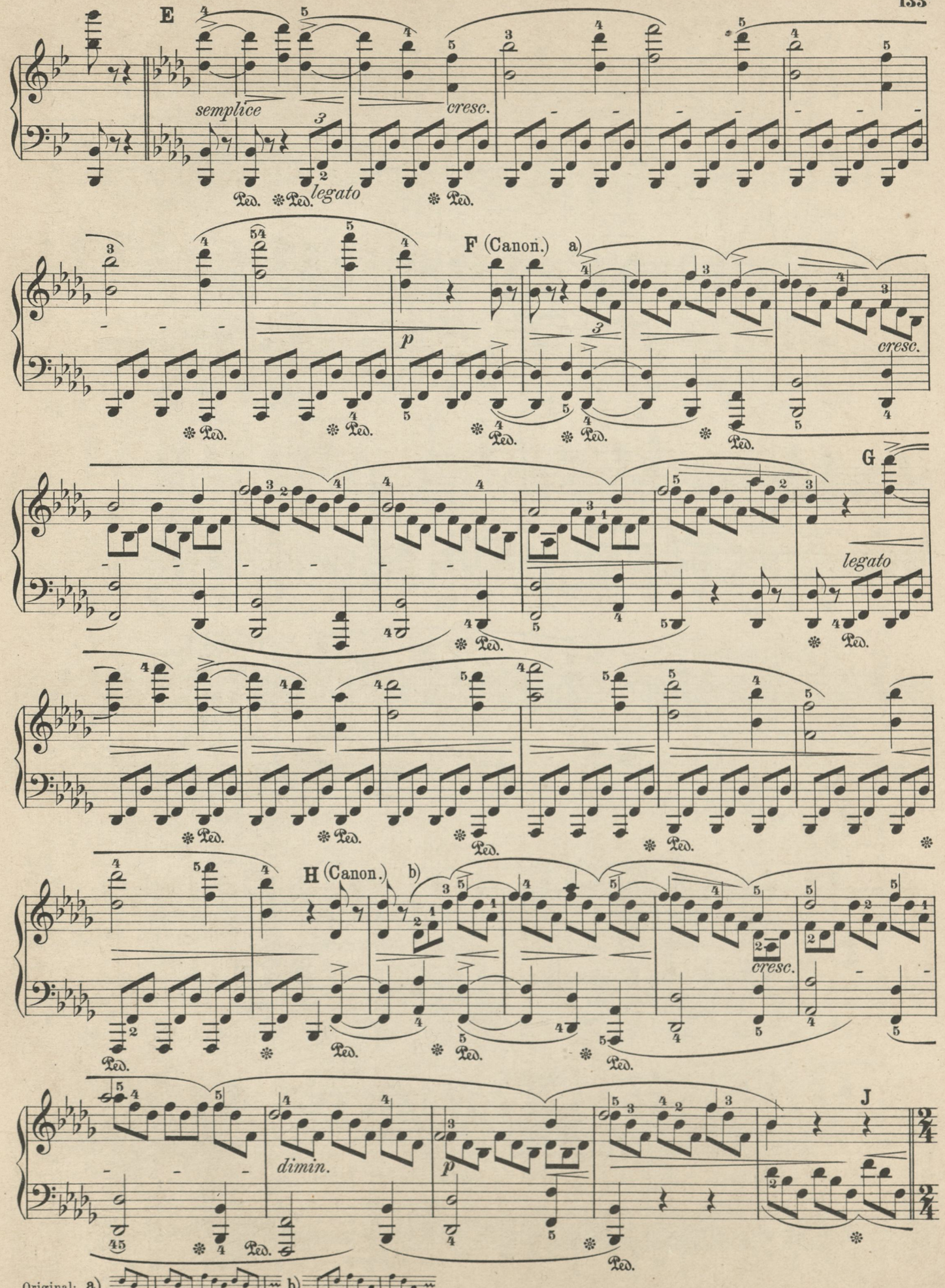

P
dolce ed espressivo
legato
cresc.
Q
cresc.
R
e)
f)

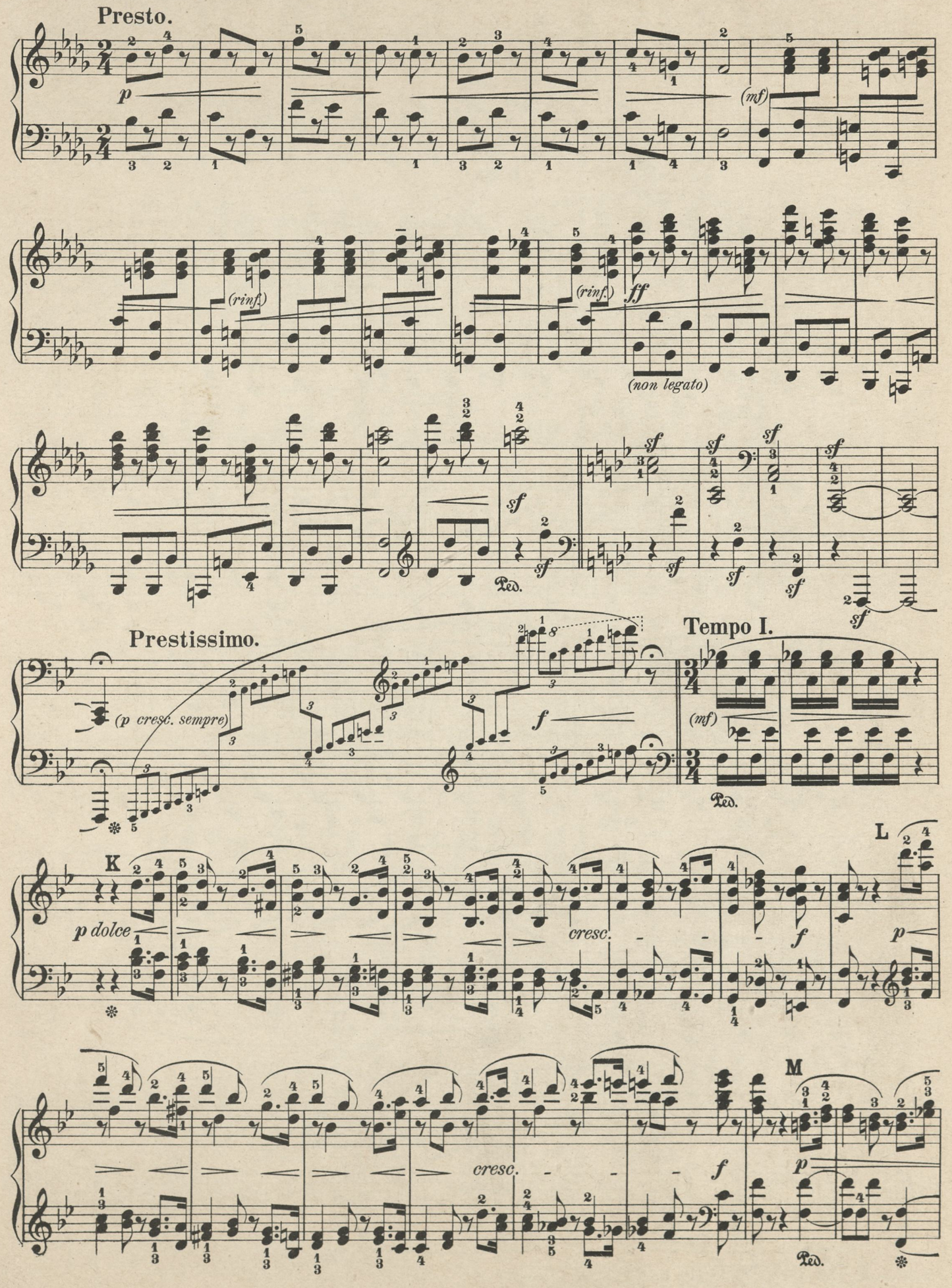

g)
h)
i)
dim.
sempre p e dol.
S
pp
f
ff
p
legato
sempre dim.
sempre pp
ppp
Ped.

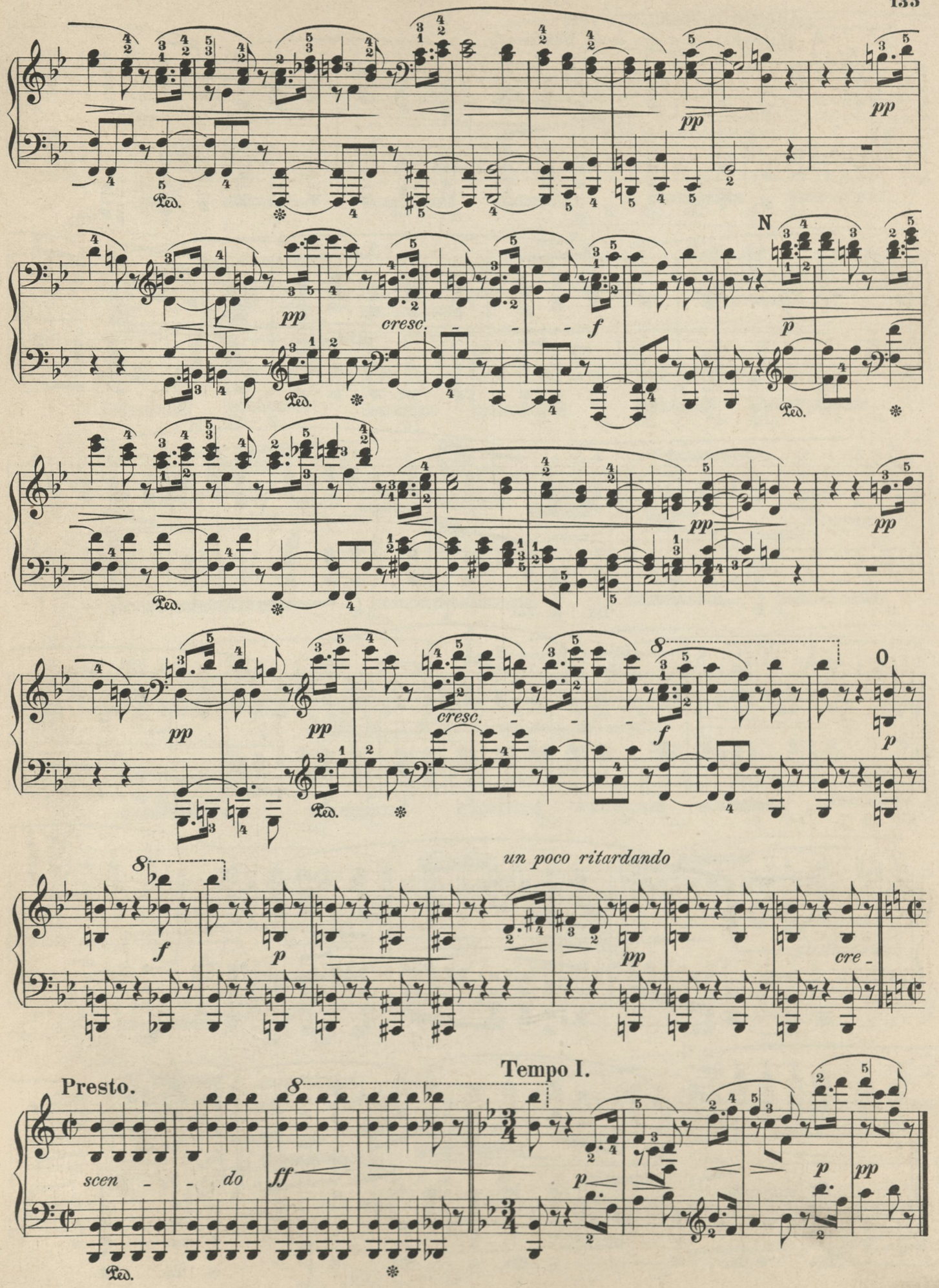
Scherzo.

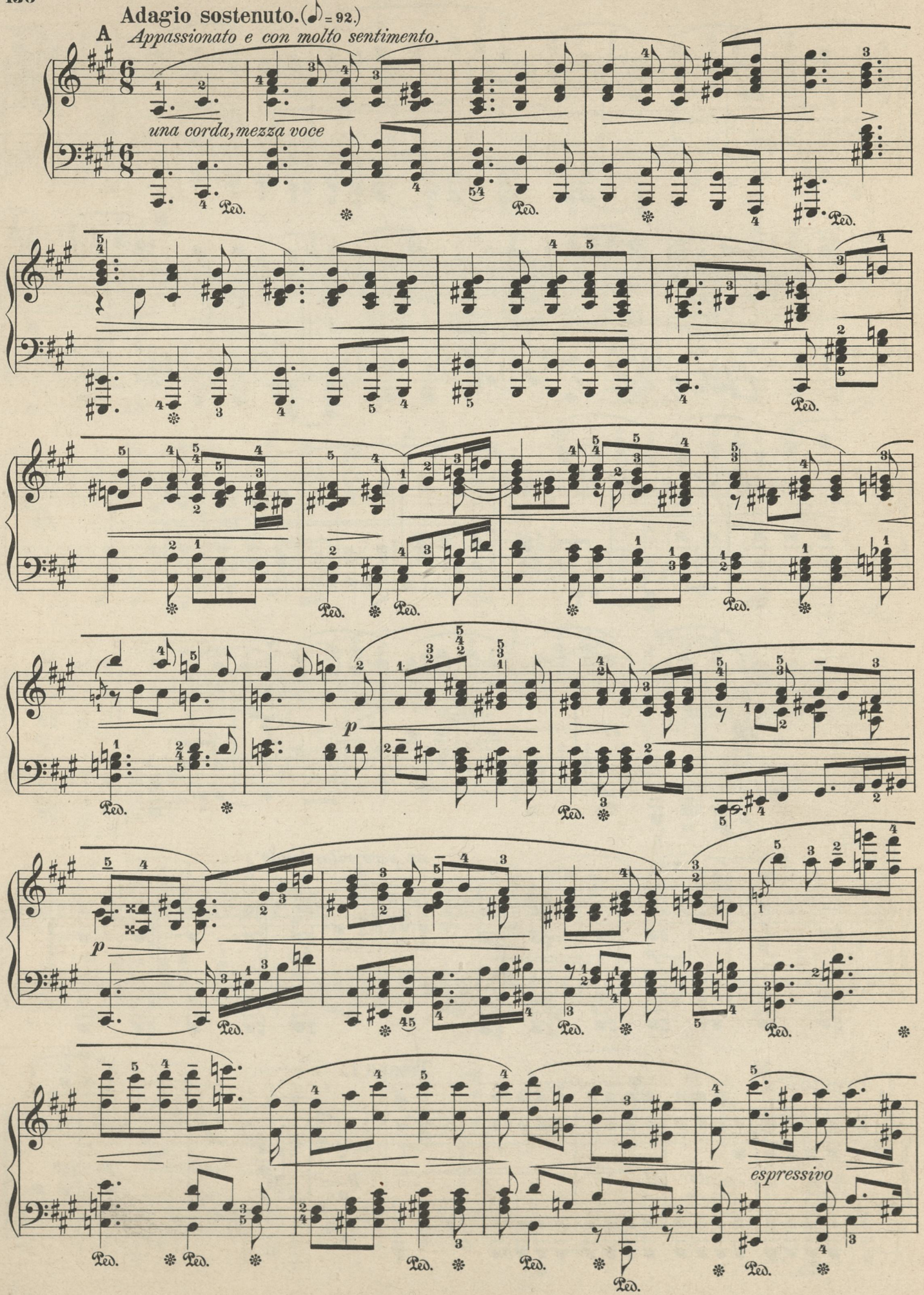
Assai vivace. (𝅗𝅥. = 66.)

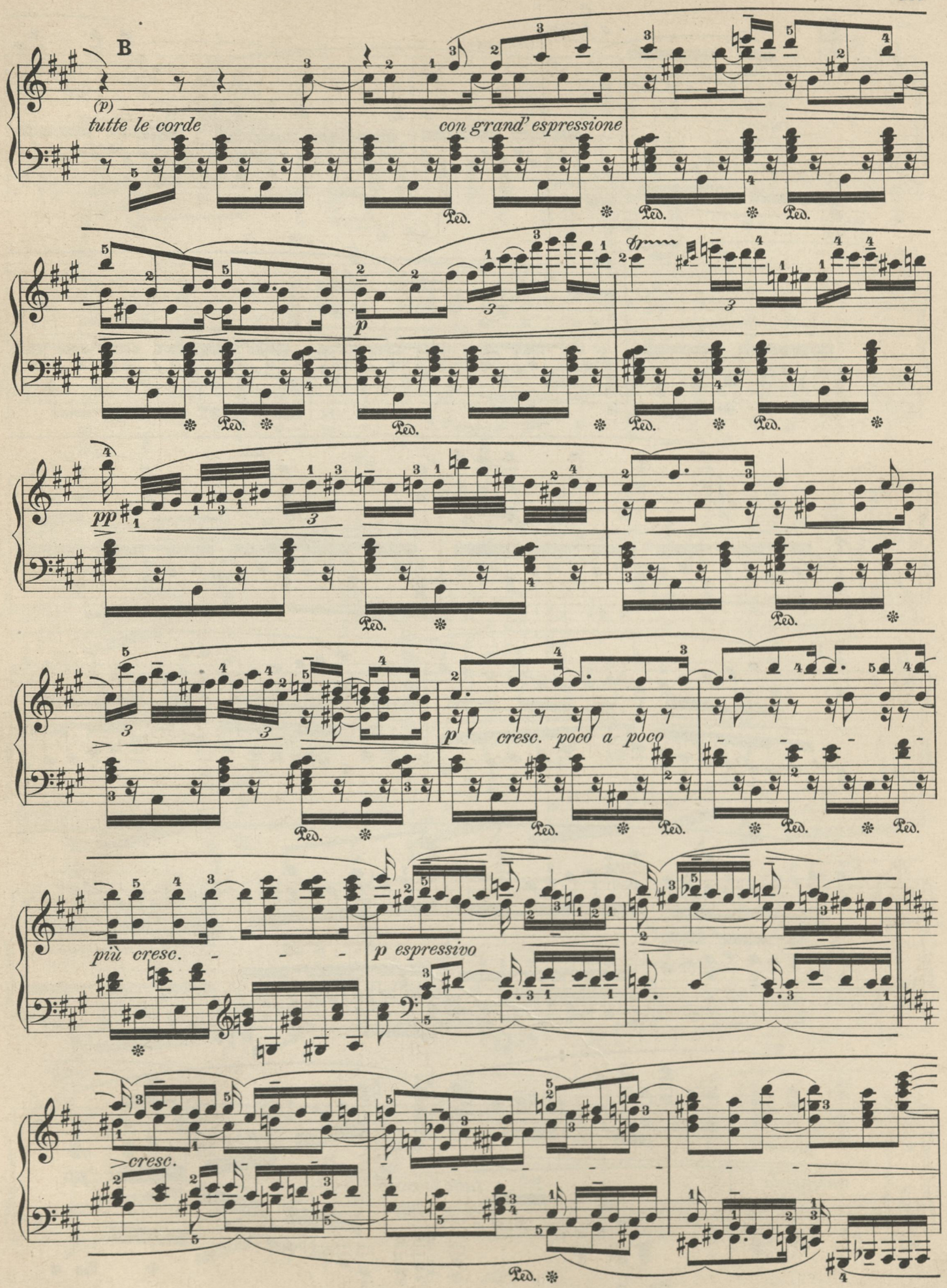


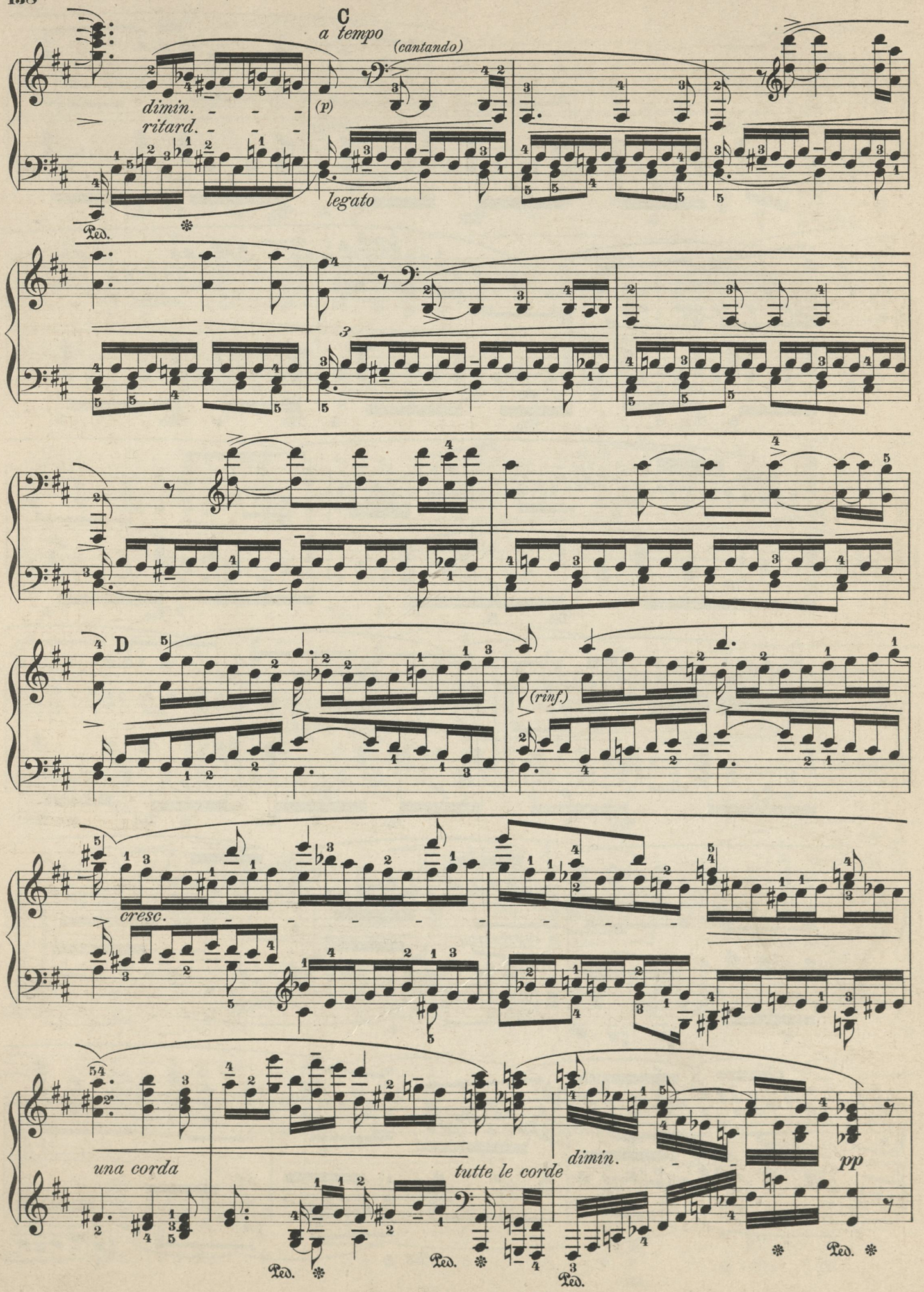

E
semplice
cresc.
legato
F (Canon.) a)
p
cresc.
G
legato
H (Canon.) b)
cresc.
dimin.
p
J
Original: a) b)

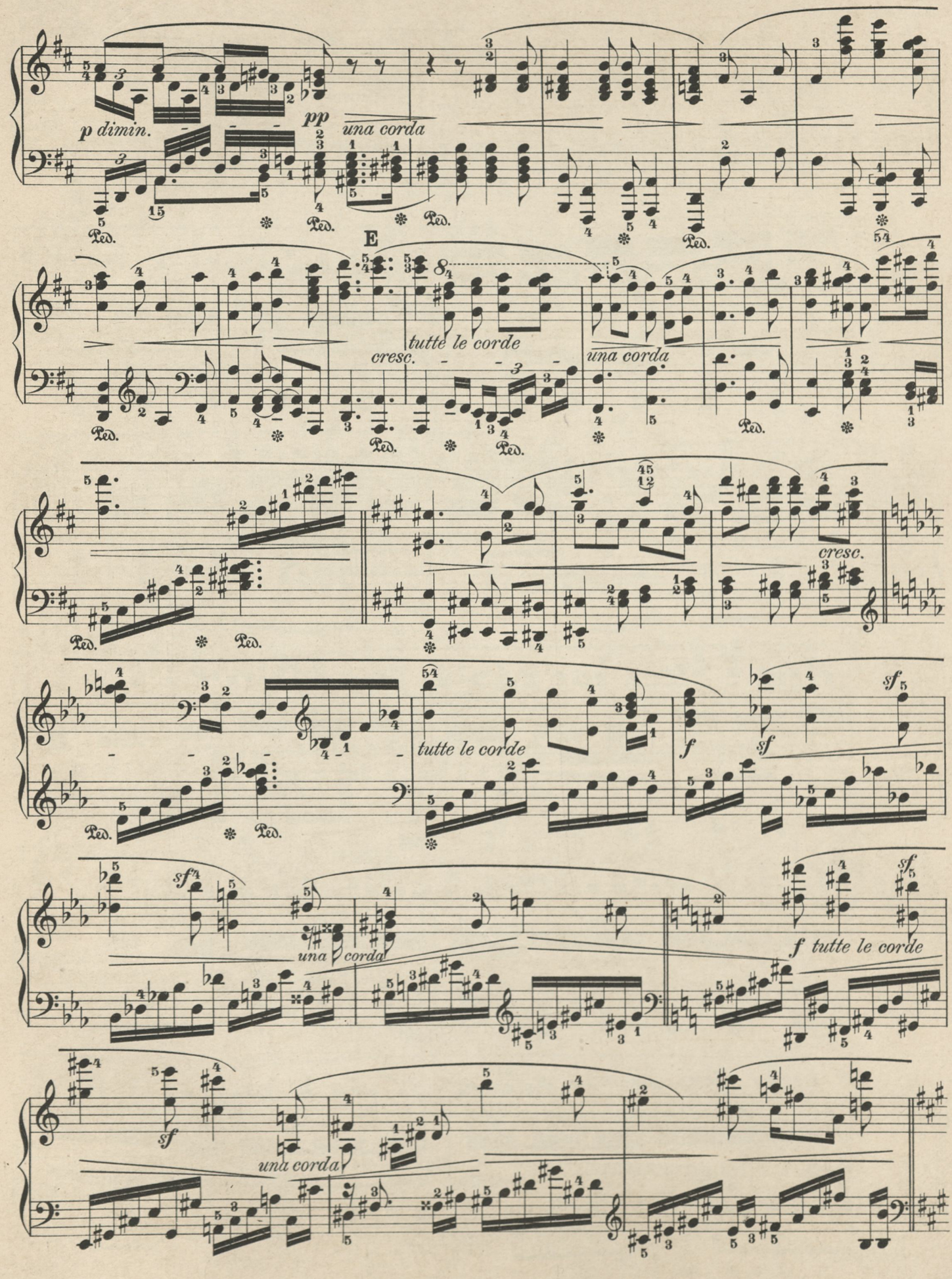

Presto.
(rinf.)
(rinf.)
(non legato)
Prestissimo.
(p cresc. sempre)
Tempo I.
K
L
M
p dolce
cresc.
cresc.

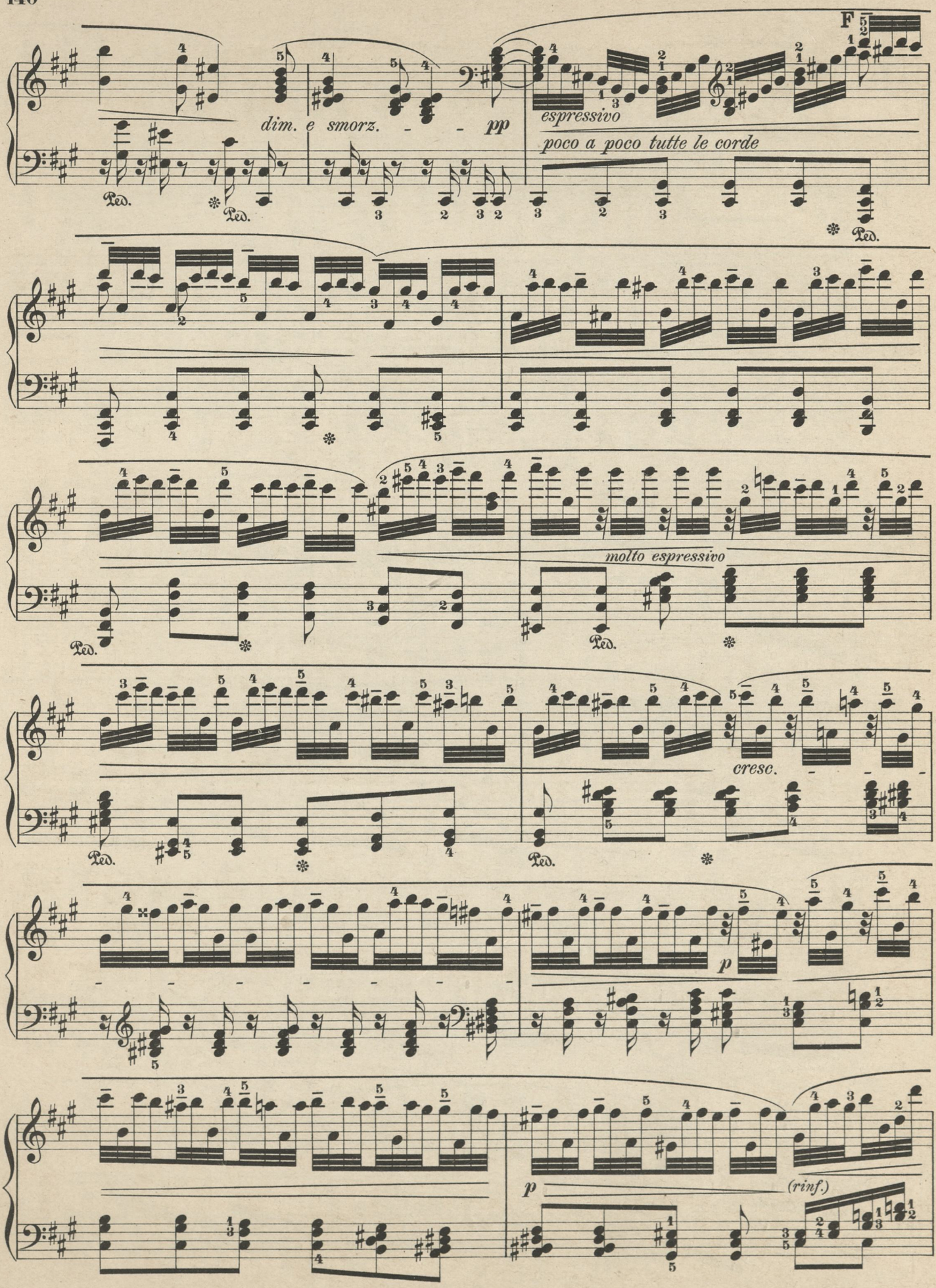

pp
Ped.
cresc.
f
N
p
O
un poco ritardando
cre _
Presto.
scen _ _ do
ff
Tempo I.

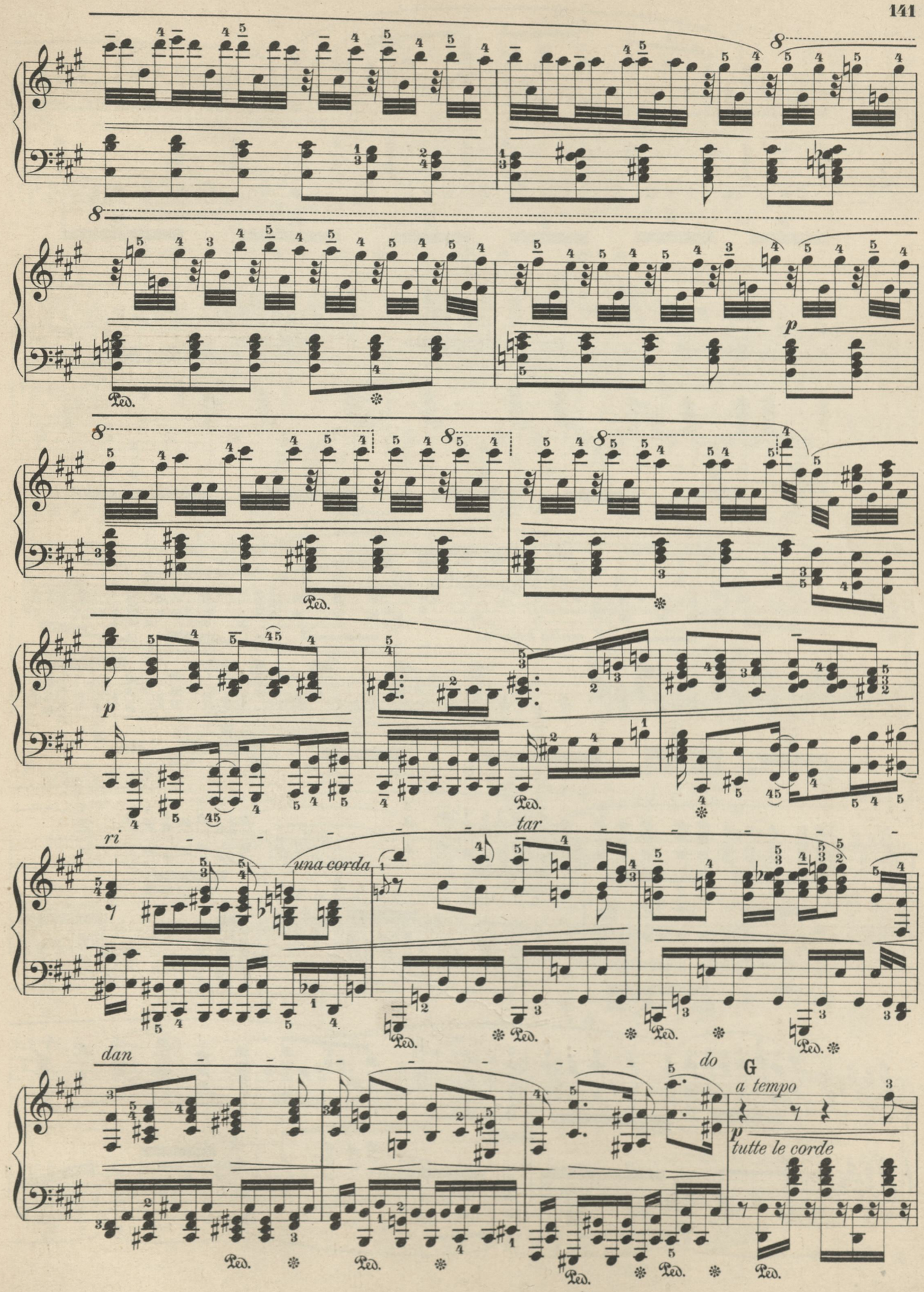

Adagio sostenuto. (♪ = 92.)
A
Appassionato e con molto sentimento.
una corda, mezza voce
Ped.
p
espressivo

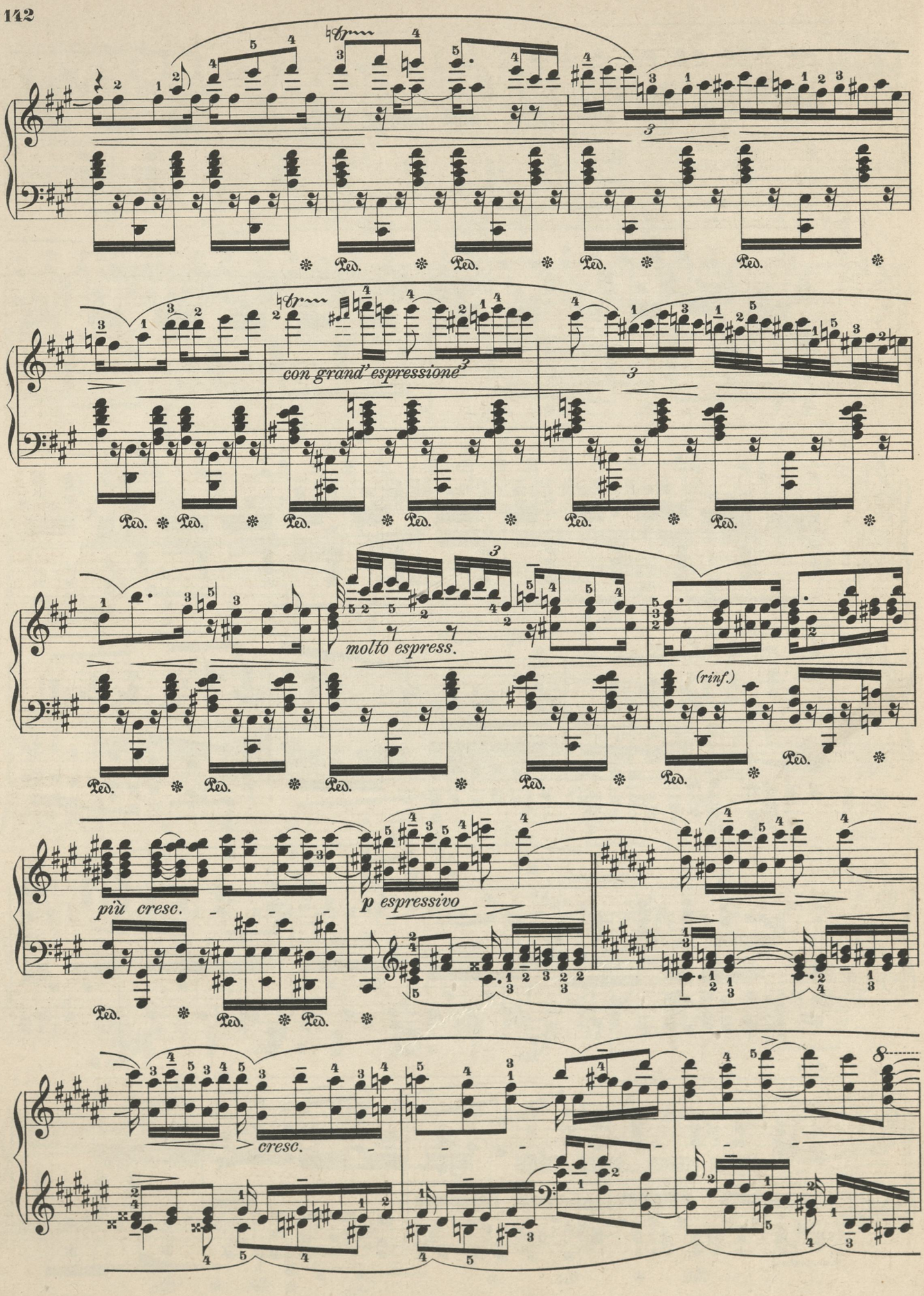

B
(p)
tutte le corde
con grand' espressione
Ped.
p
pp
cresc. poco a poco
più cresc.
p espressivo
>cresc.

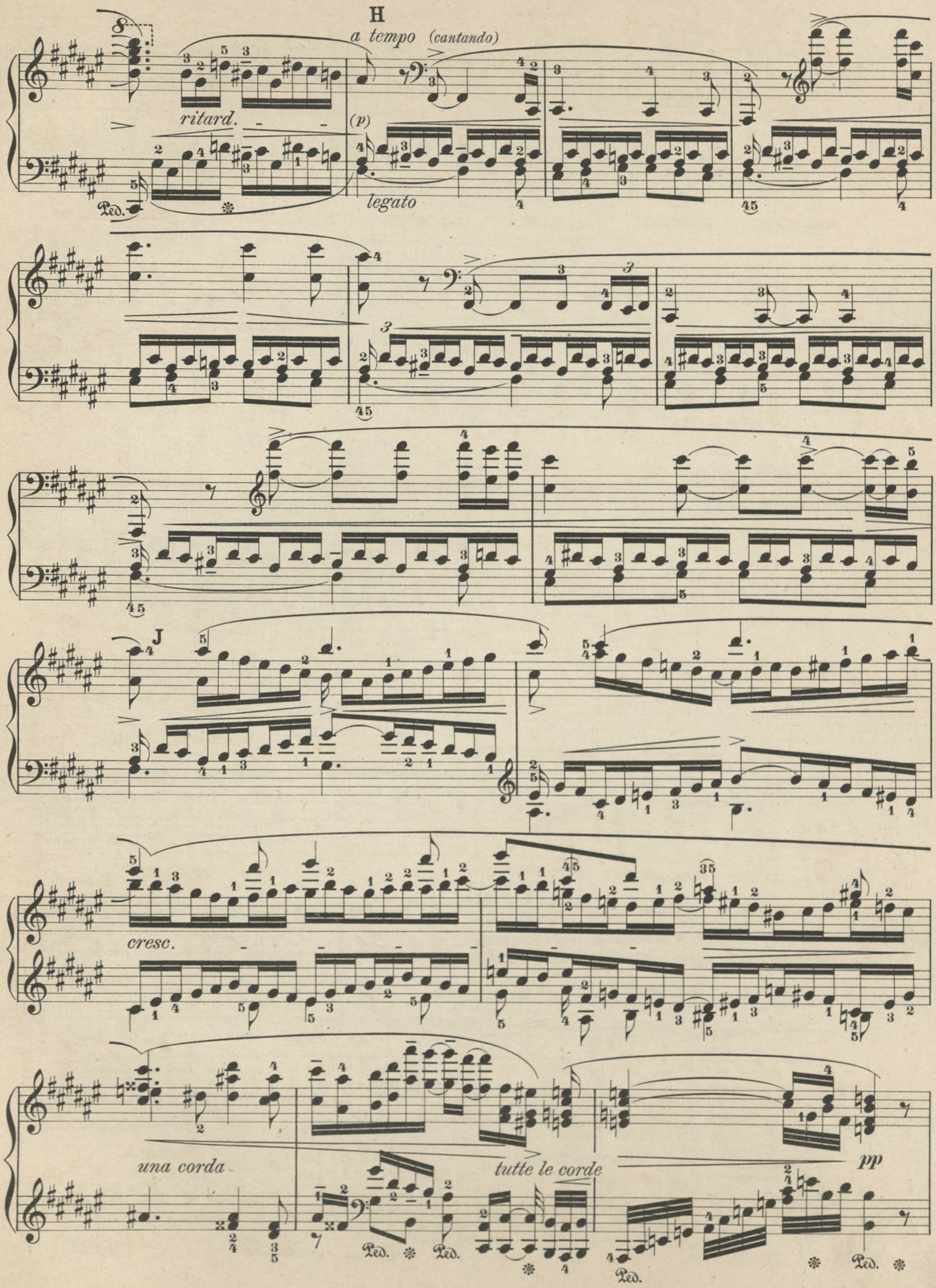

C
a tempo
(cantando)
dimin.
ritard.
(p)
legato
Ped.
D
(rinf.)
cresc.
una corda
tutte le corde
dimin.
pp
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

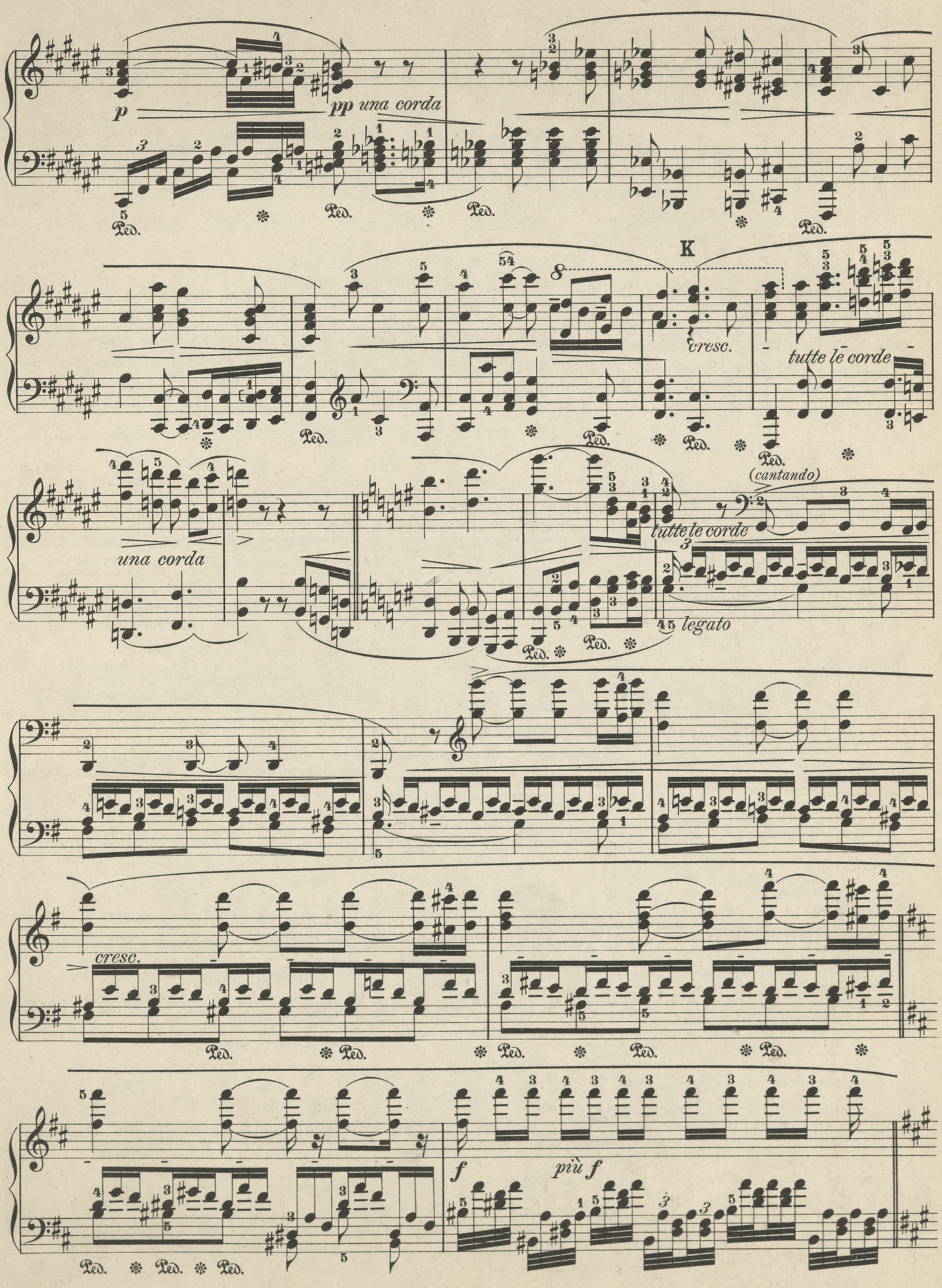

p dimin.
pp
una corda
Ped.
E
tutte le corde
cresc.
una corda
cresc.
tutte le corde
f
sf
sf
una corda
sf tutte le corde
sf
una corda

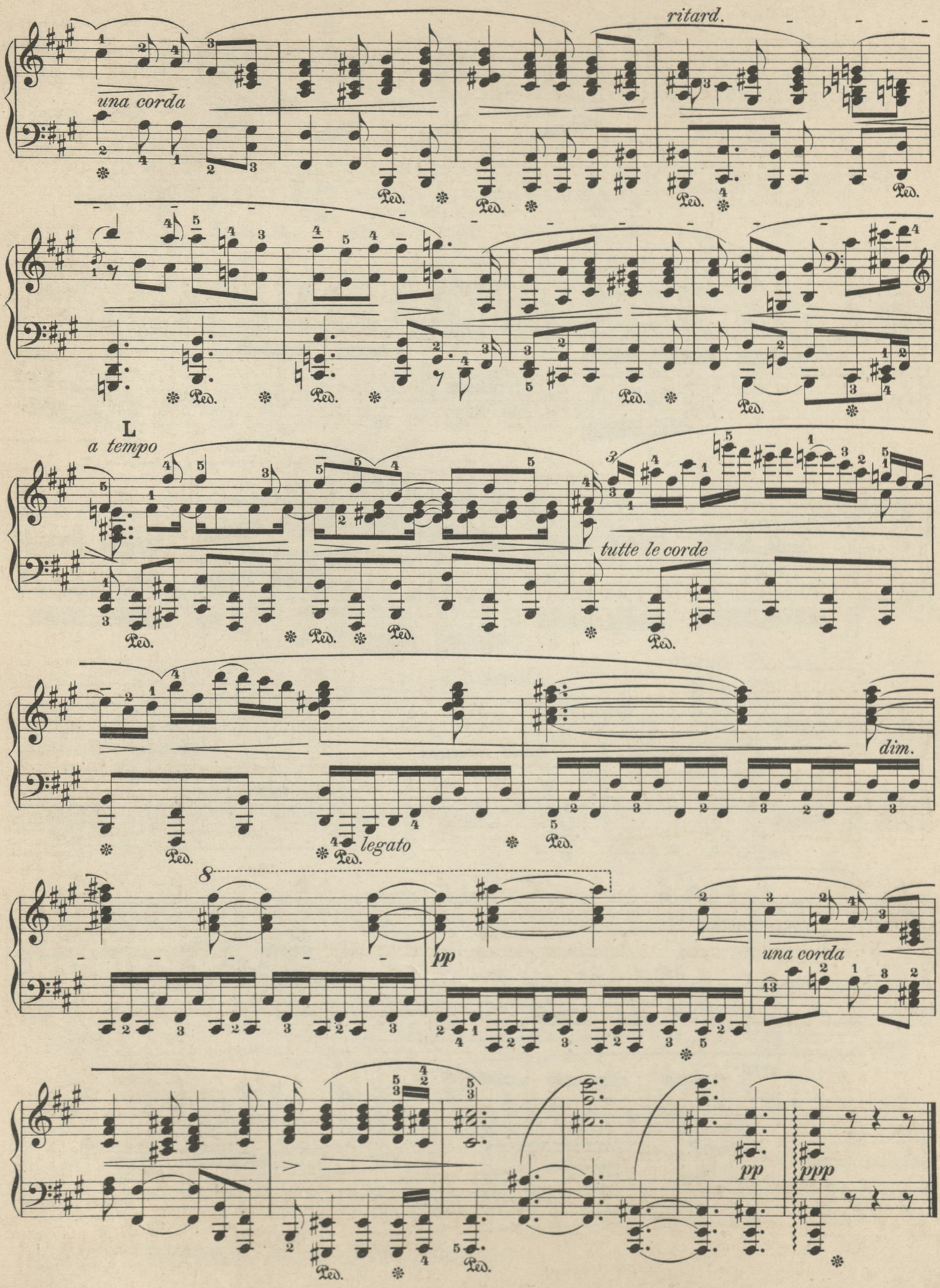

F
dim. e smorz.
pp
espressivo
poco a poco tutte le corde
molto espressivo
cresc.
p
p
(rinf.)

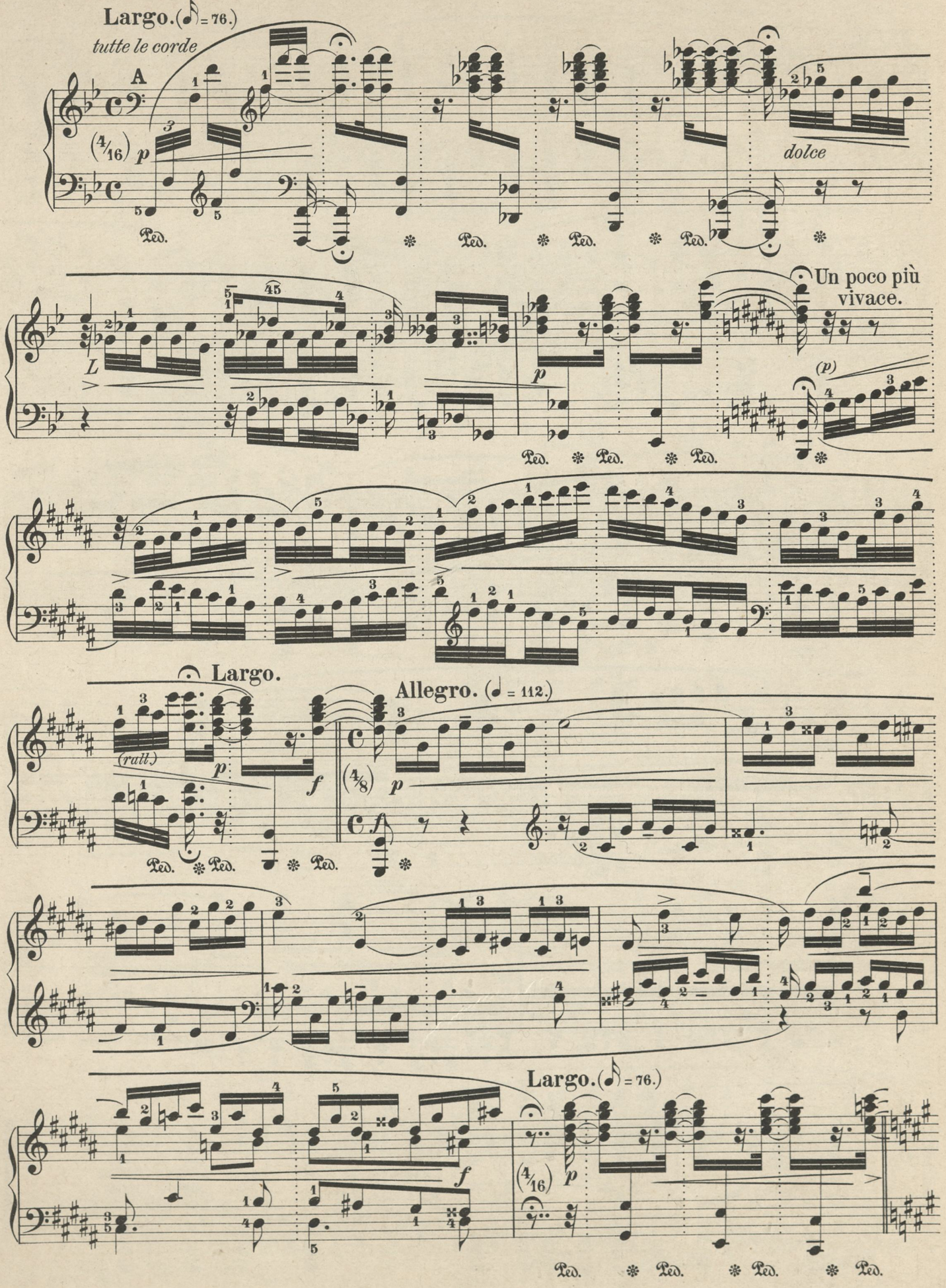

8
Ped.
p
ri
una corda
tar
dan
do
G
a tempo
p
tutte le corde

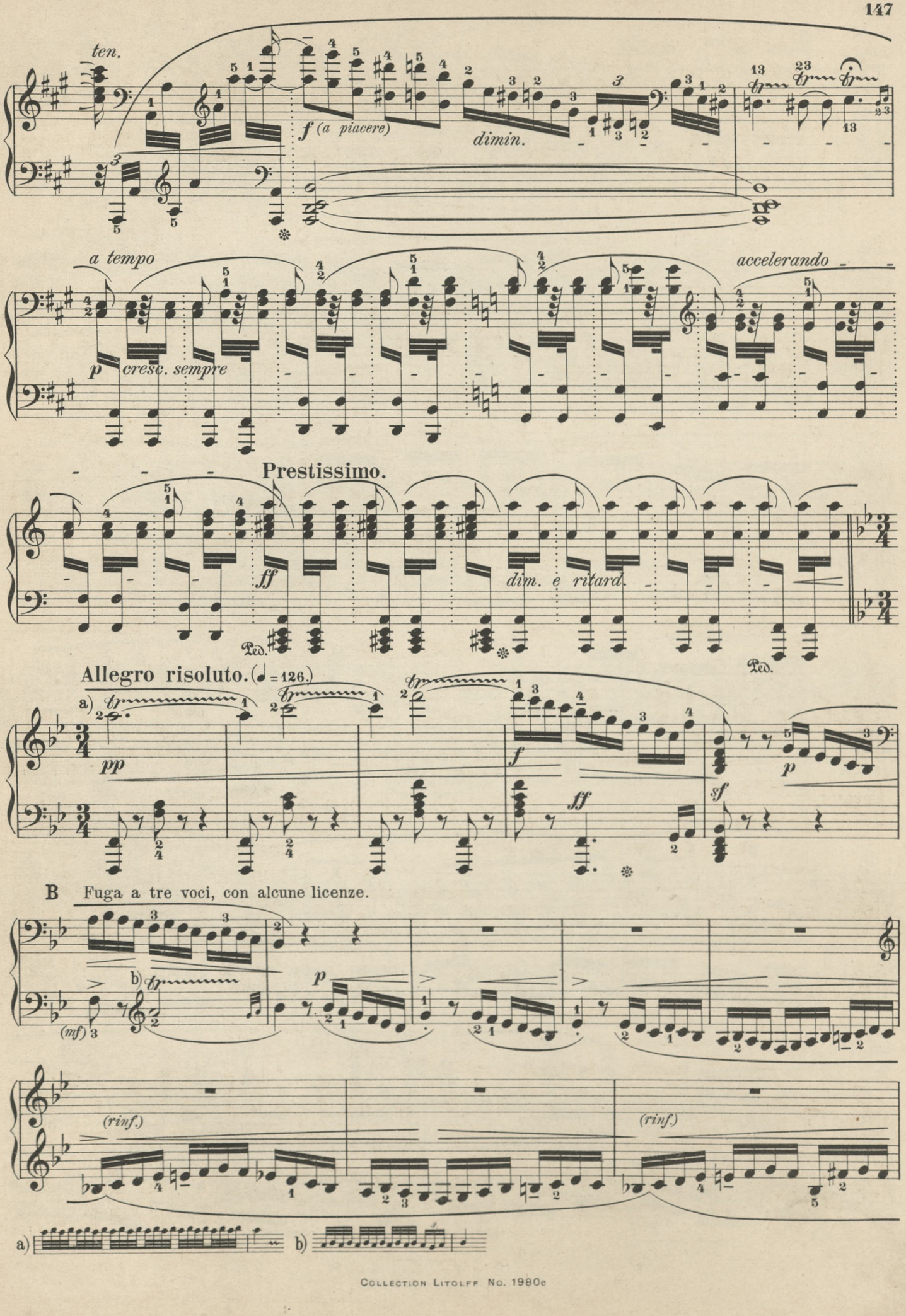

con grand' espressione
molto espress.
(rinf.)
più cresc.
p espressivo
cresc.
Ped.

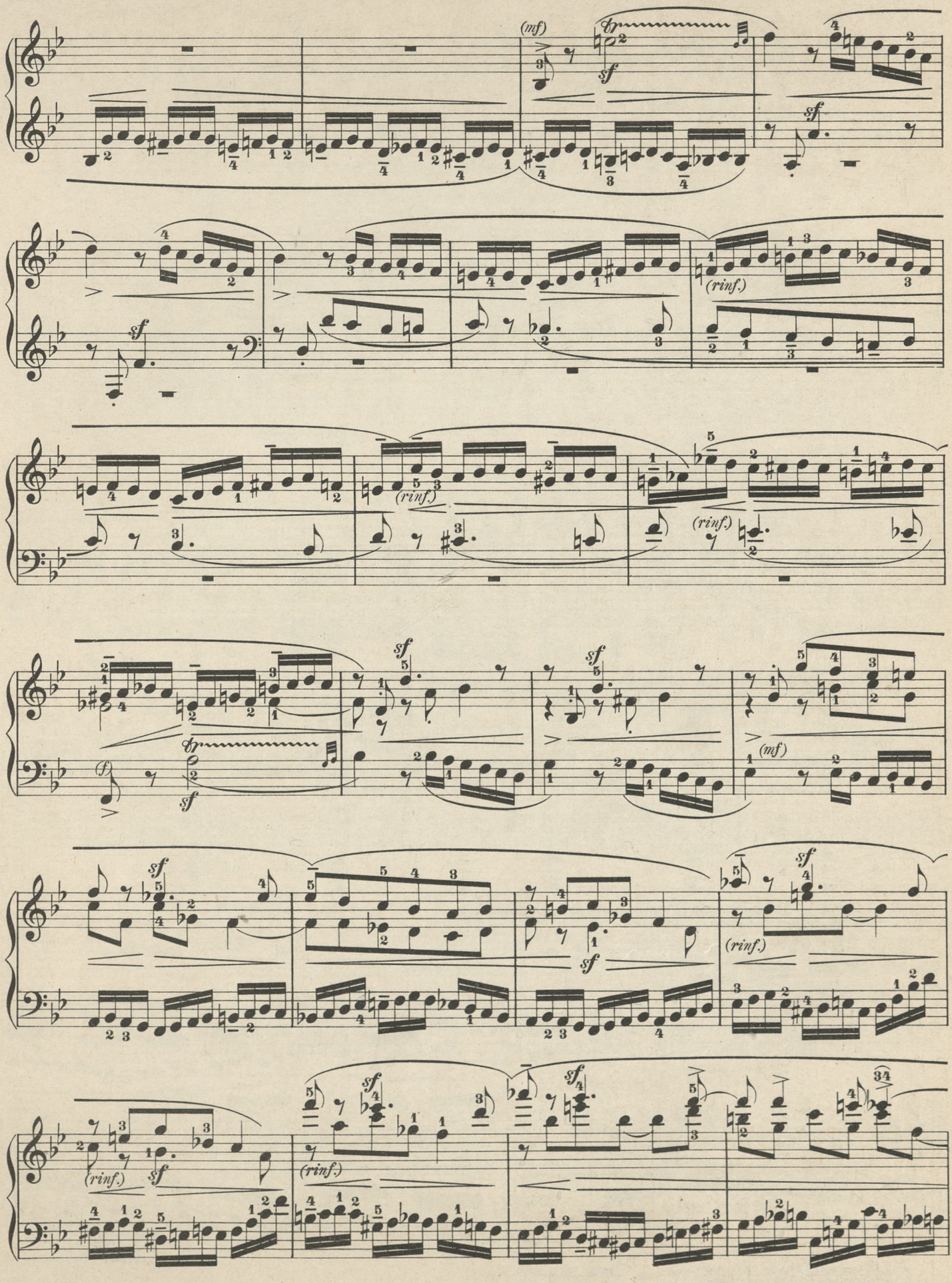

H
a tempo (cantando)
ritard.
(p)
legato
J
cresc.
una corda
tutte le corde
pp
Ped.

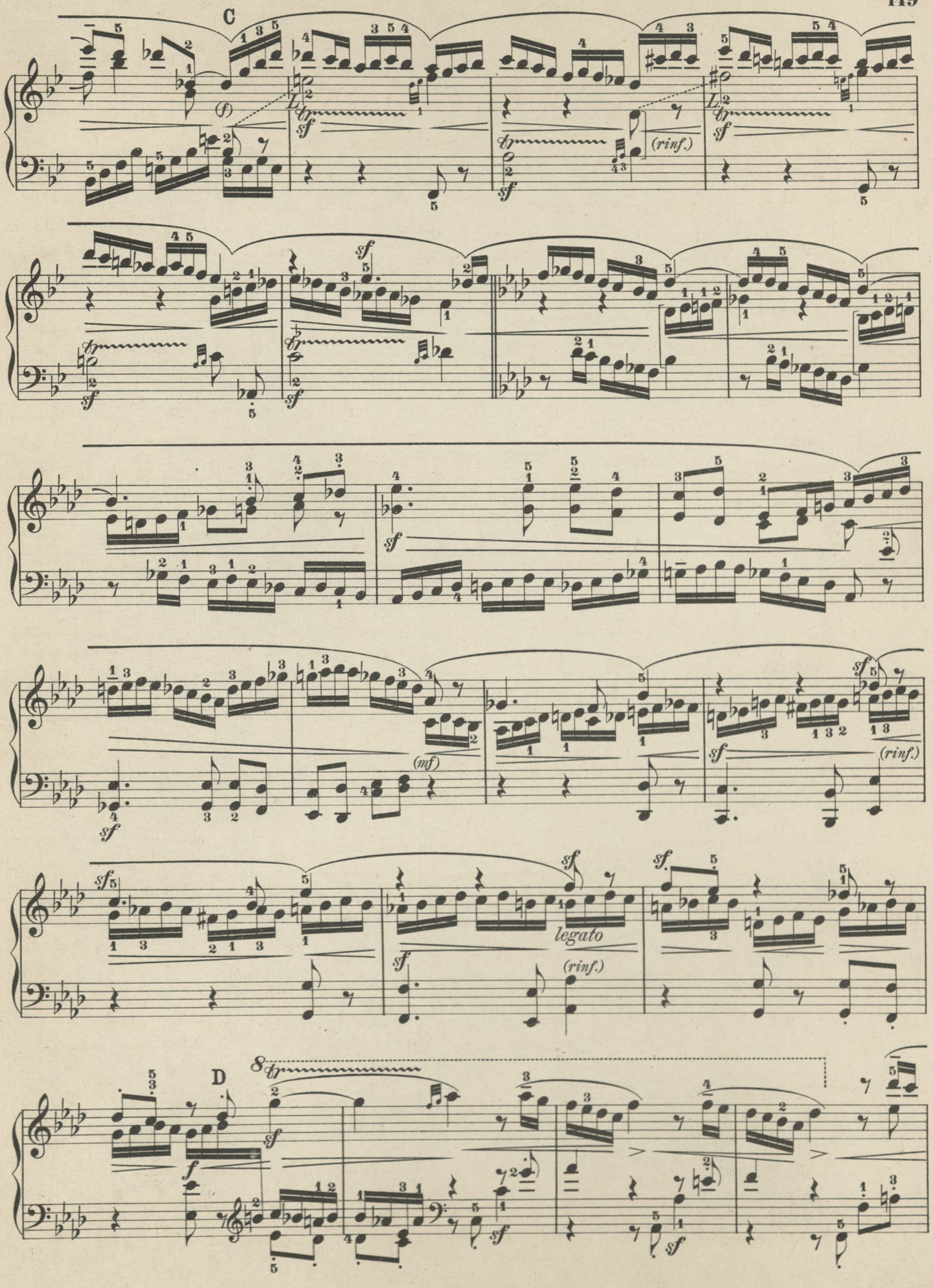

p
pp una corda
Ped.
K
cresc.
tutte le corde
(cantando)
una corda
tutte le corde
legato
cresc.
f
più f

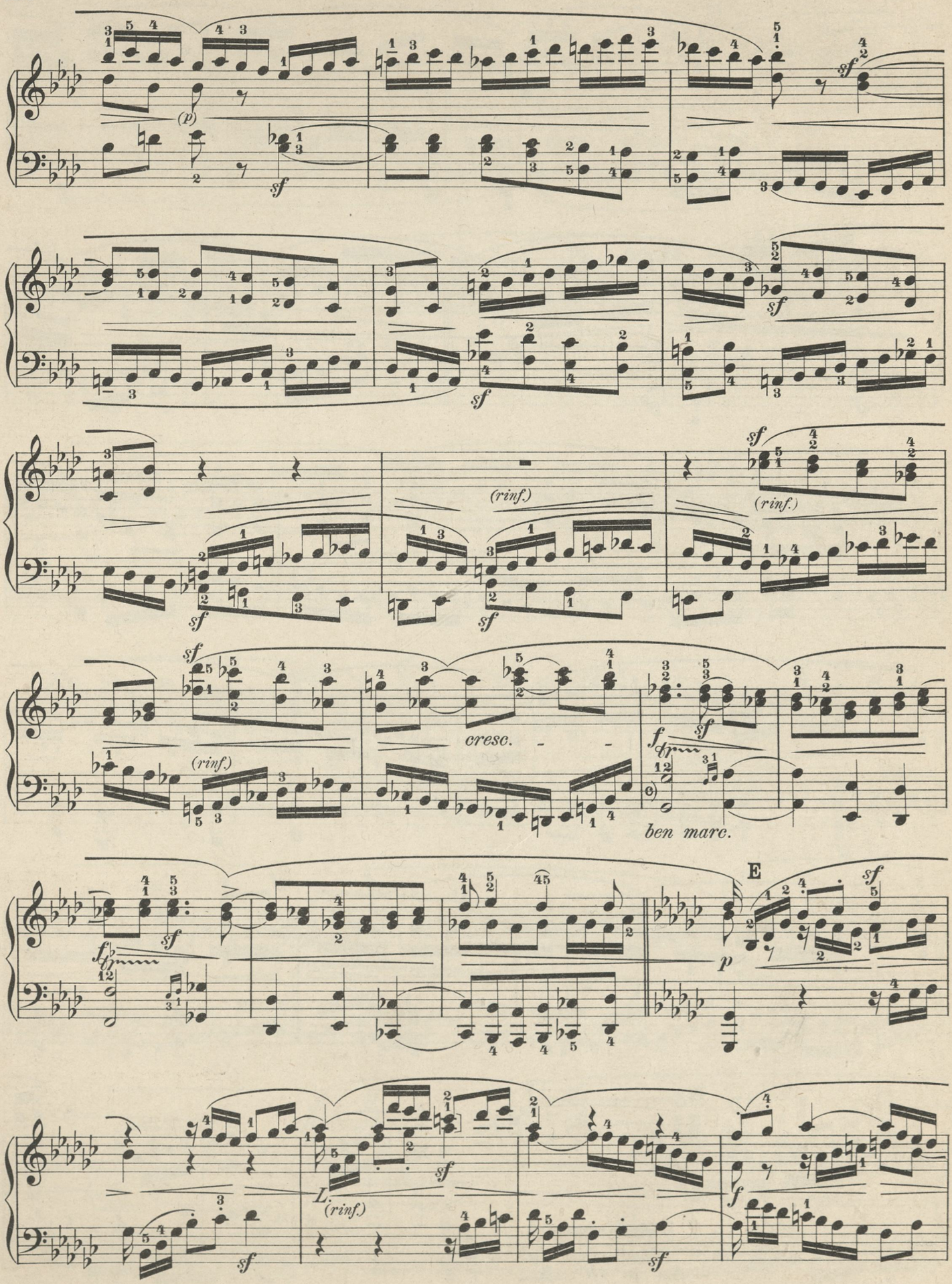

ritard.
una corda
Ped.
L
a tempo
tutte le corde
dim.
legato
8
pp
una corda
pp
ppp

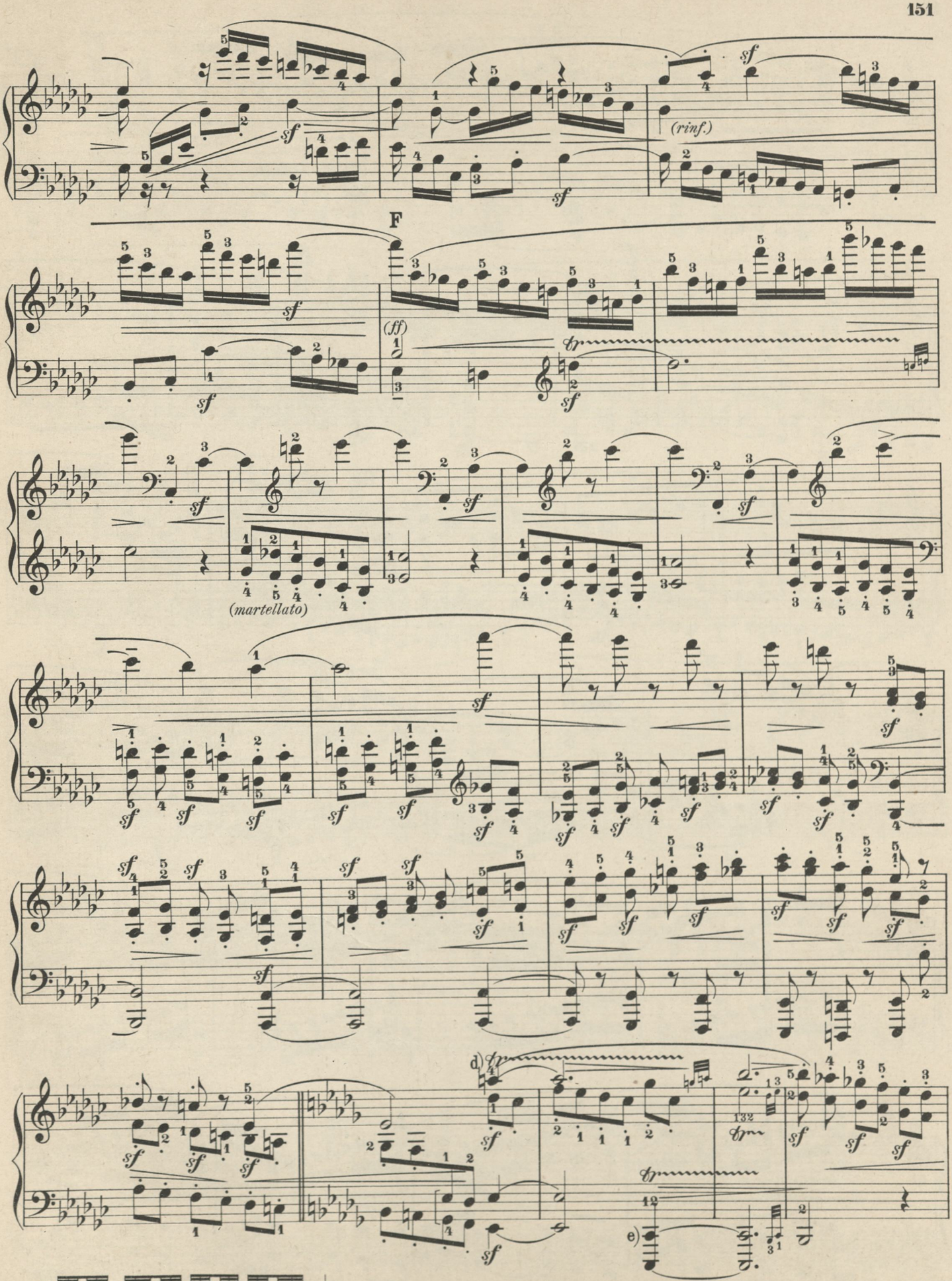

Largo. (♪ = 76.)
tutte le corde
A
dolce
Un poco più vivace.
Largo.
Allegro. (♩ = 112.)
(ratll.)
Largo. (♪ = 76.)

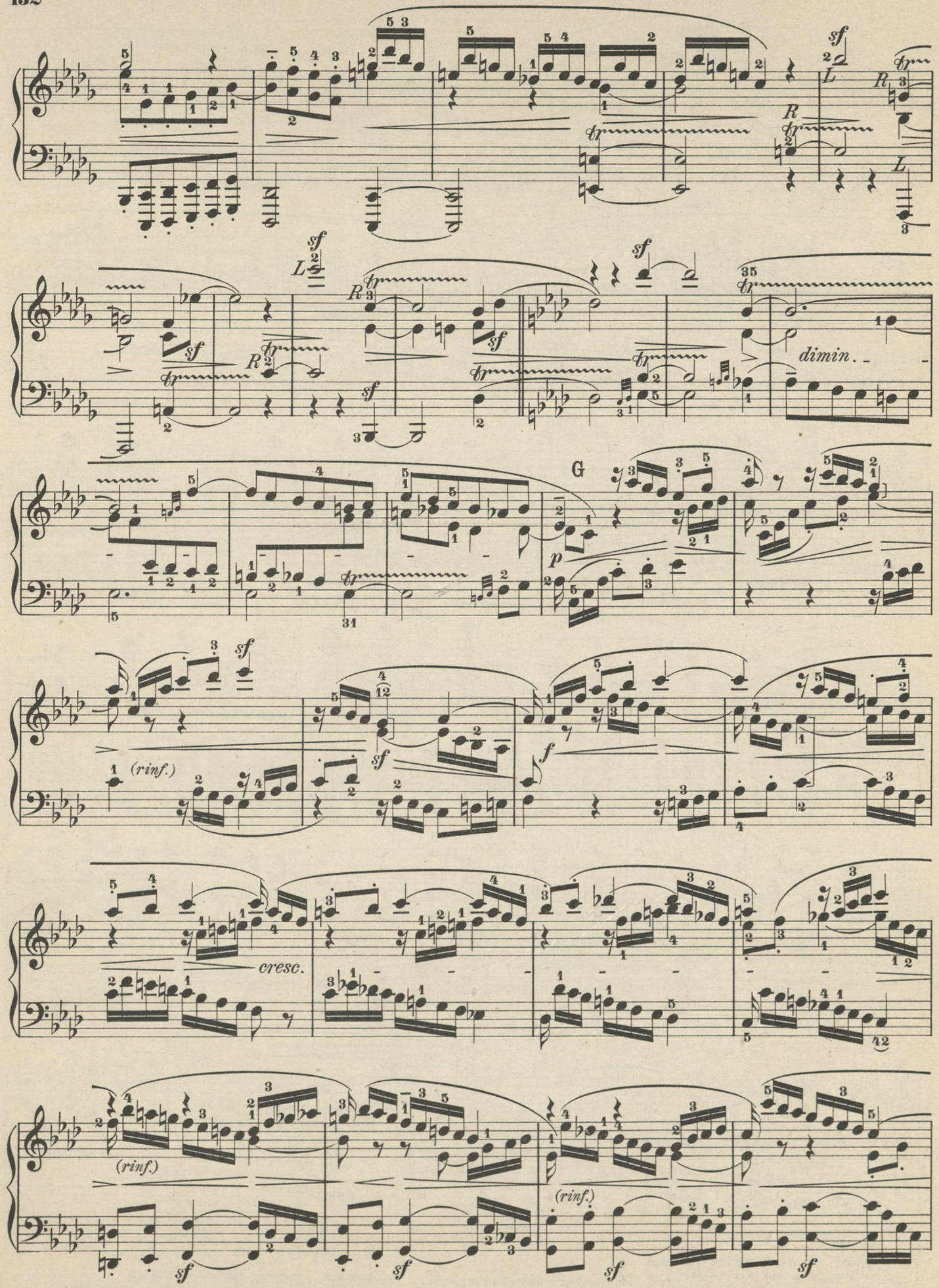

ten.
f (a piacere)
dimin.
a tempo
p cresc. sempre
accelerando
Prestissimo.
ff
dim. e ritard.
Ped.
Allegro risoluto. (♩ = 126.)
a)
pp
f
ff
p
sf
B Fuga a tre voci, con alcune licenze.
b)
(mf)
(rinf.)
(rinf.)
a)
b)

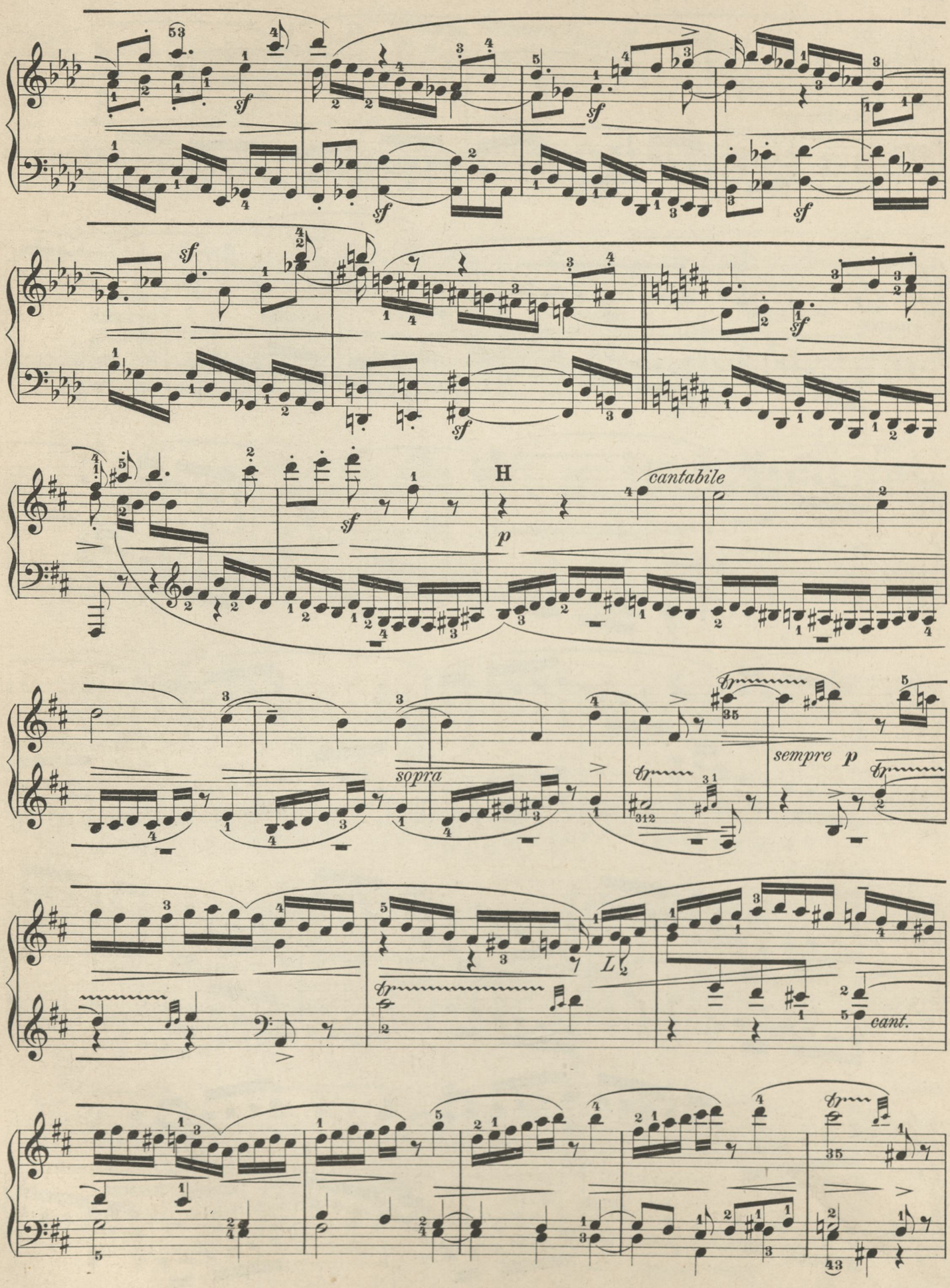

(mf)
sf
(rinf.)
(f)
(mf)

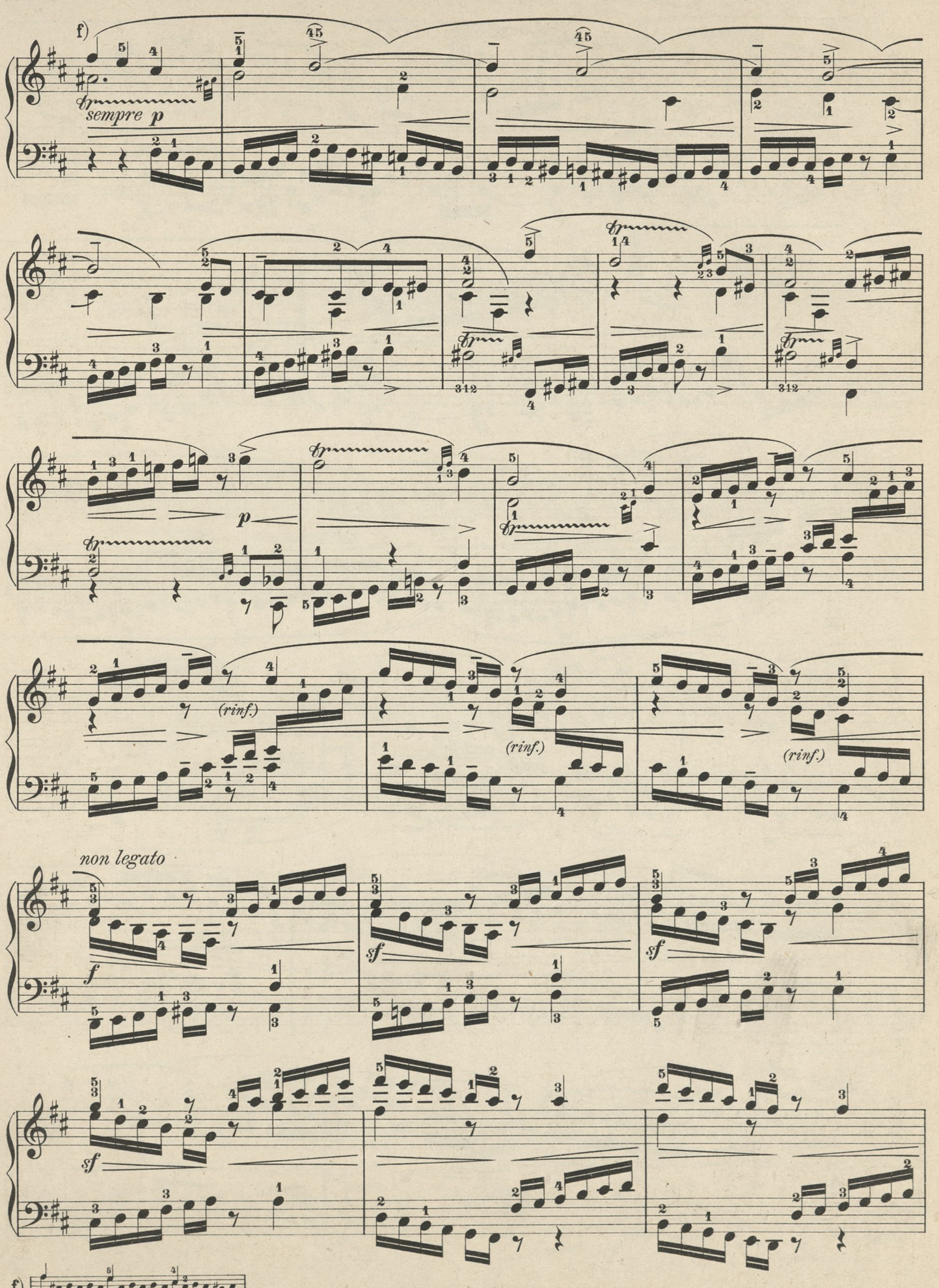

C
(f)
(rinf.)
sf
(mf)
legato
D

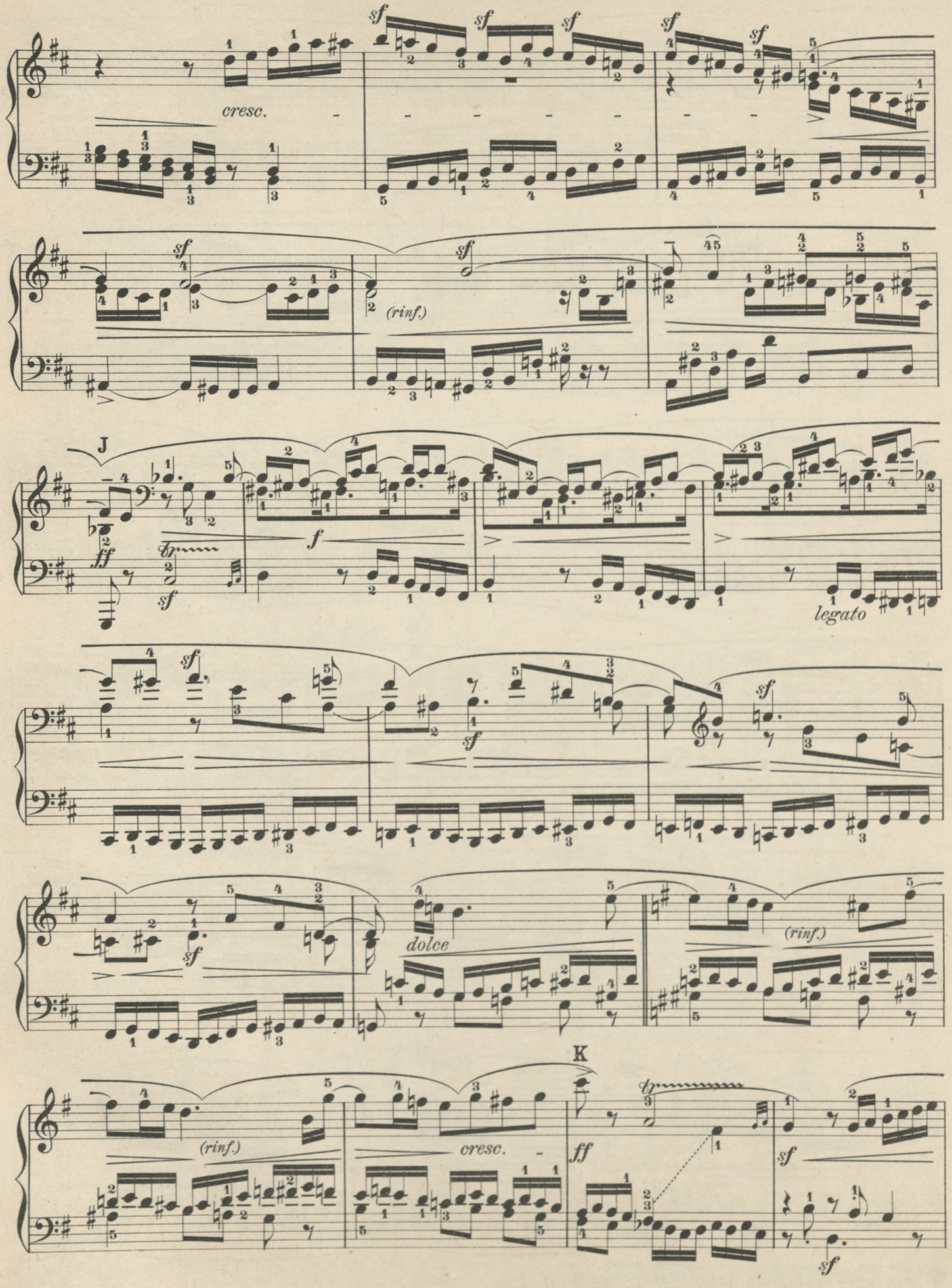

(p)
sf
(rinf.)
cresc.
ben marc.
E
p
L.
(rinf.)

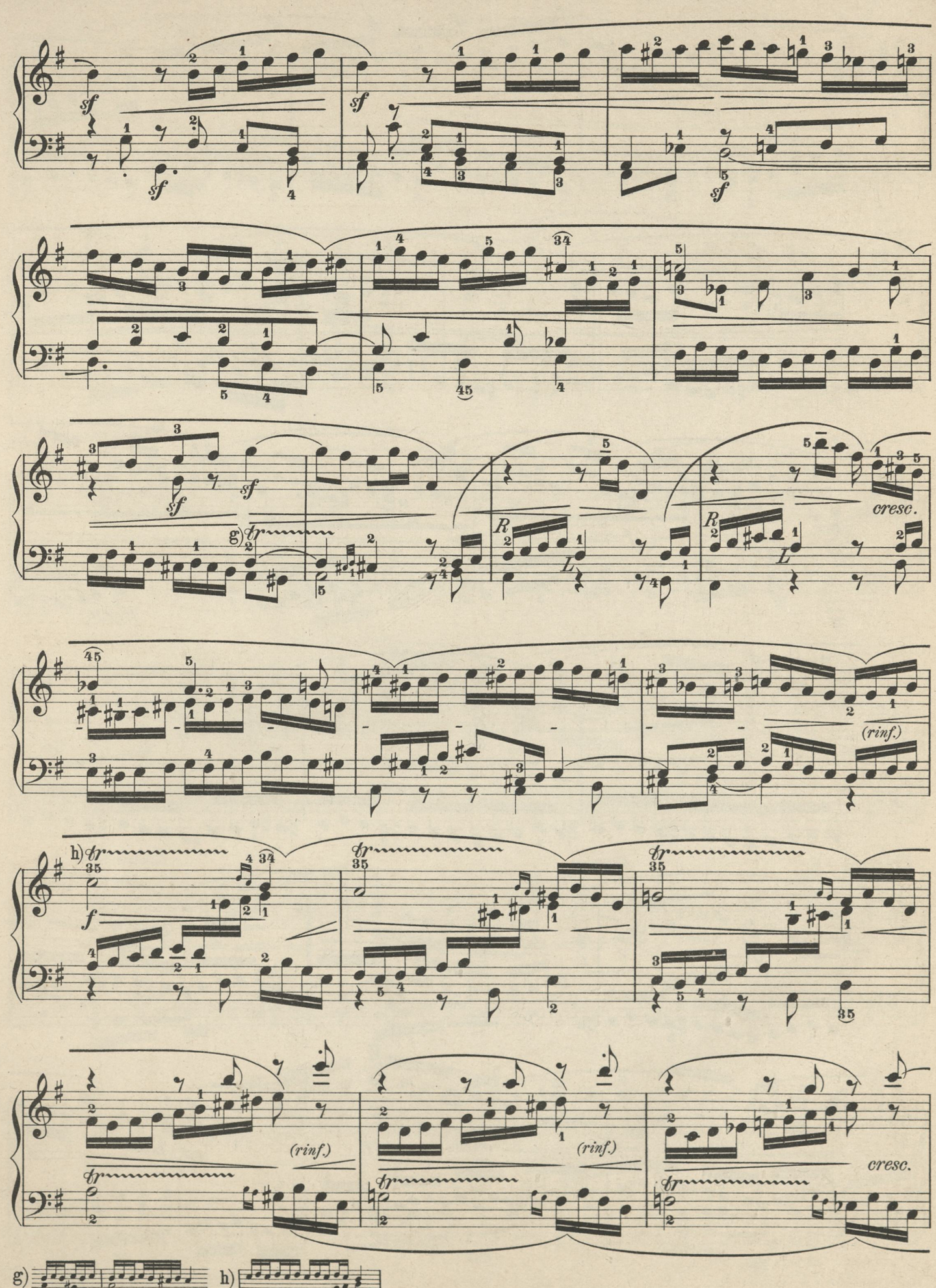

F
(rinf.)
(ff)
(martellato)
d)
e)

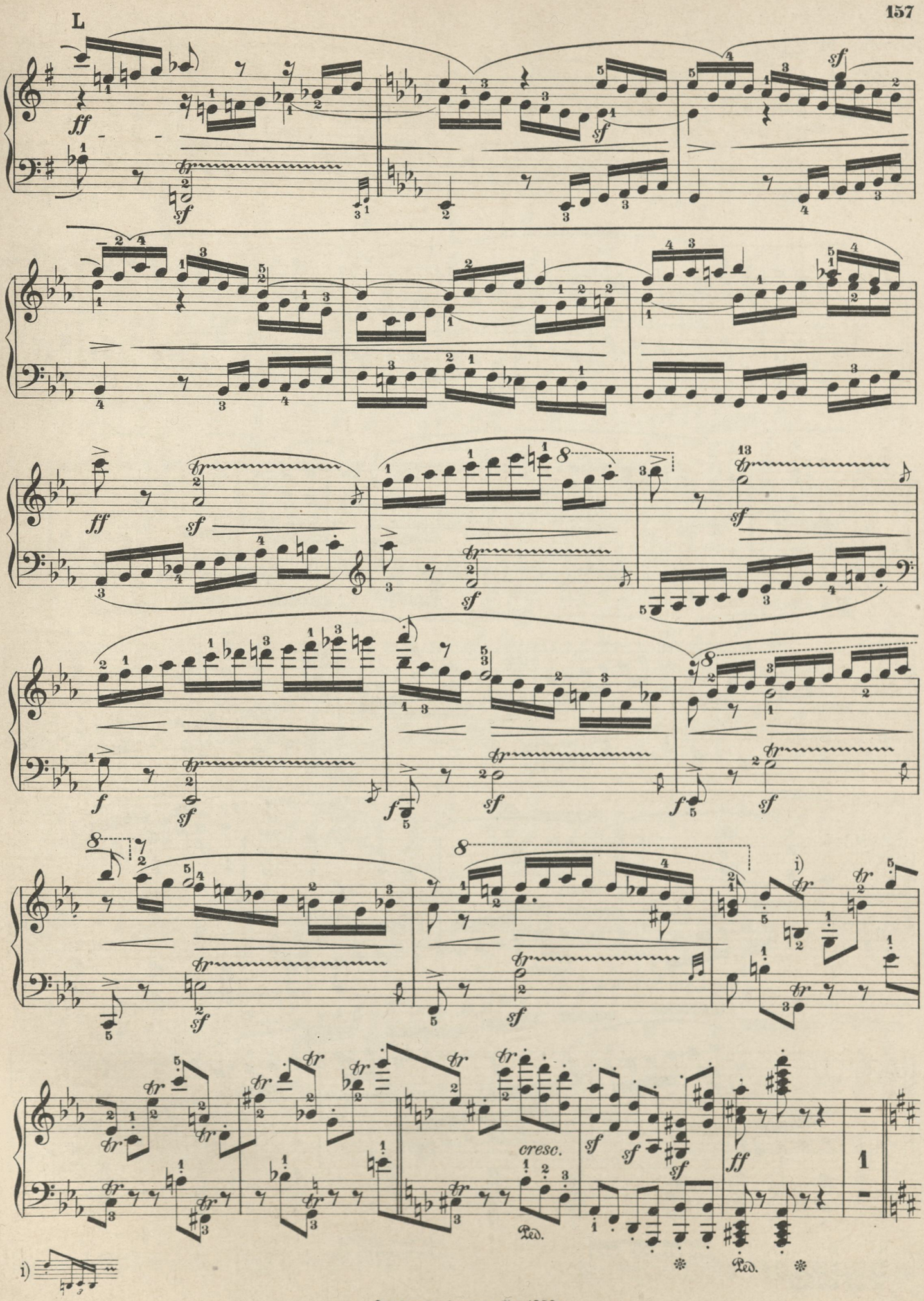

sf
L
R
tr
dimin.
G
p
(rinf.)
f
cresc.

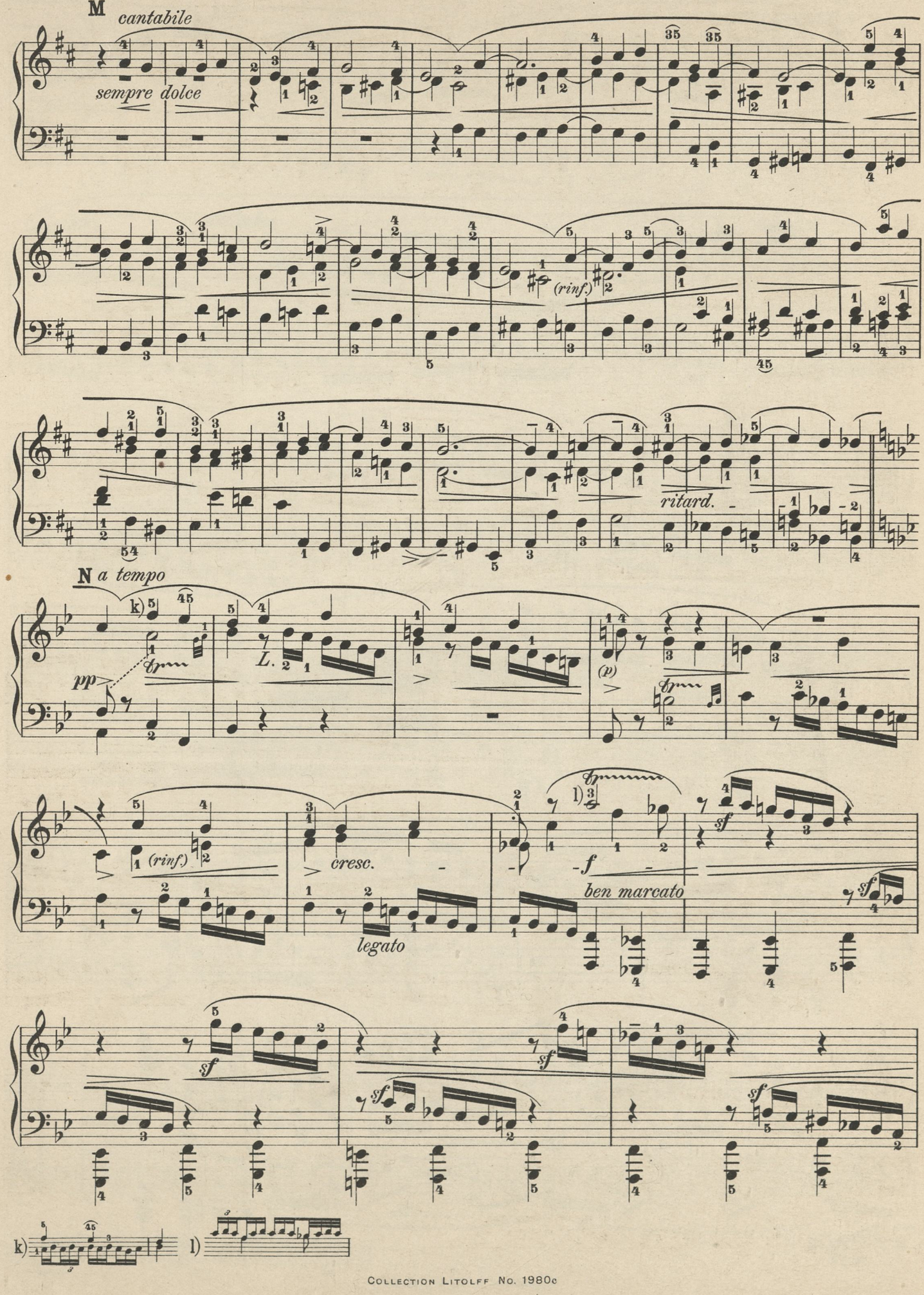

sf
H
cantabile
p
sopra
sempre p
cant.

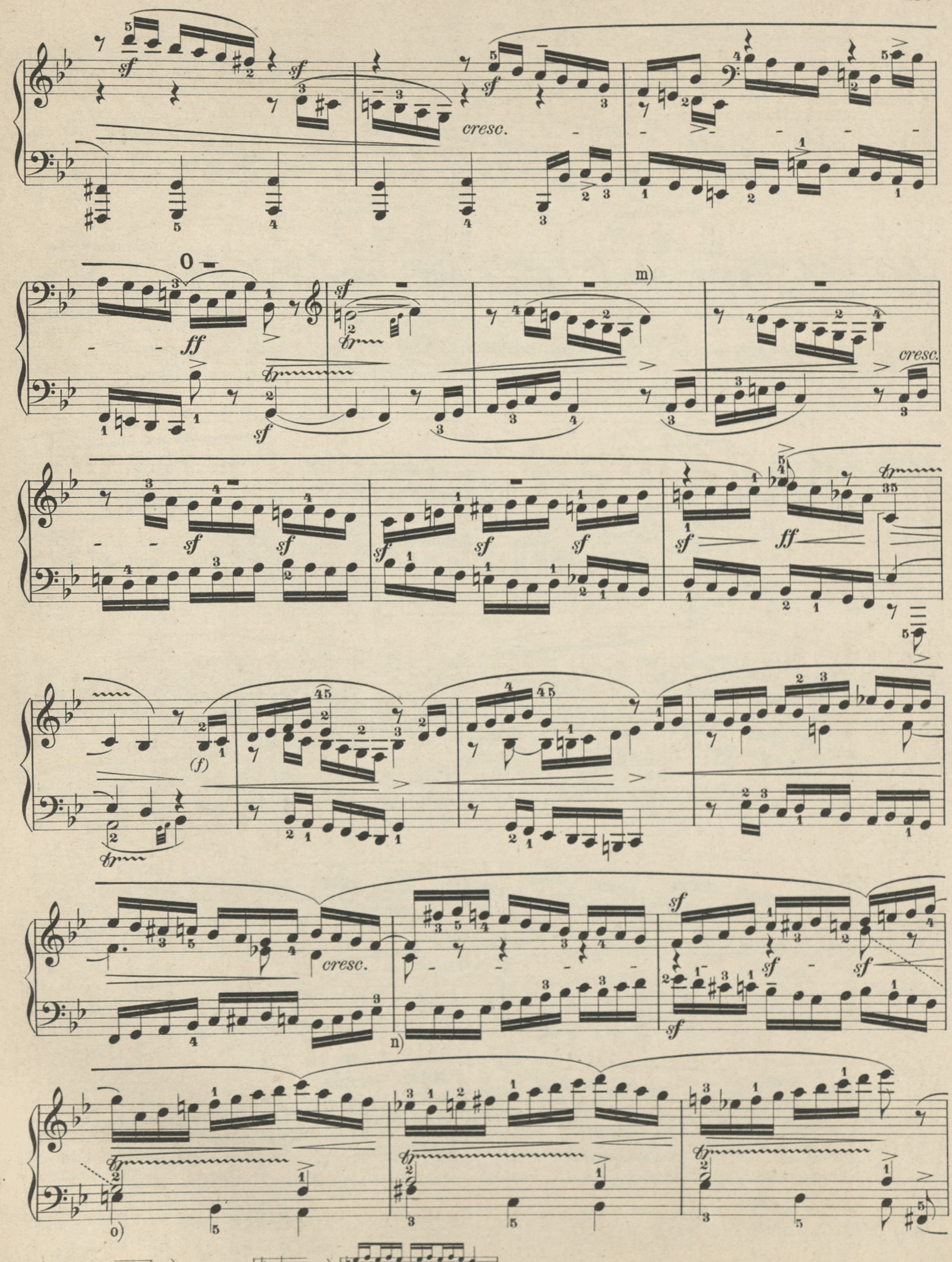

f)
sempre p
(rinf.)
(rinf.)
(rinf.)
non legato
f
sf
sf
sf
f)

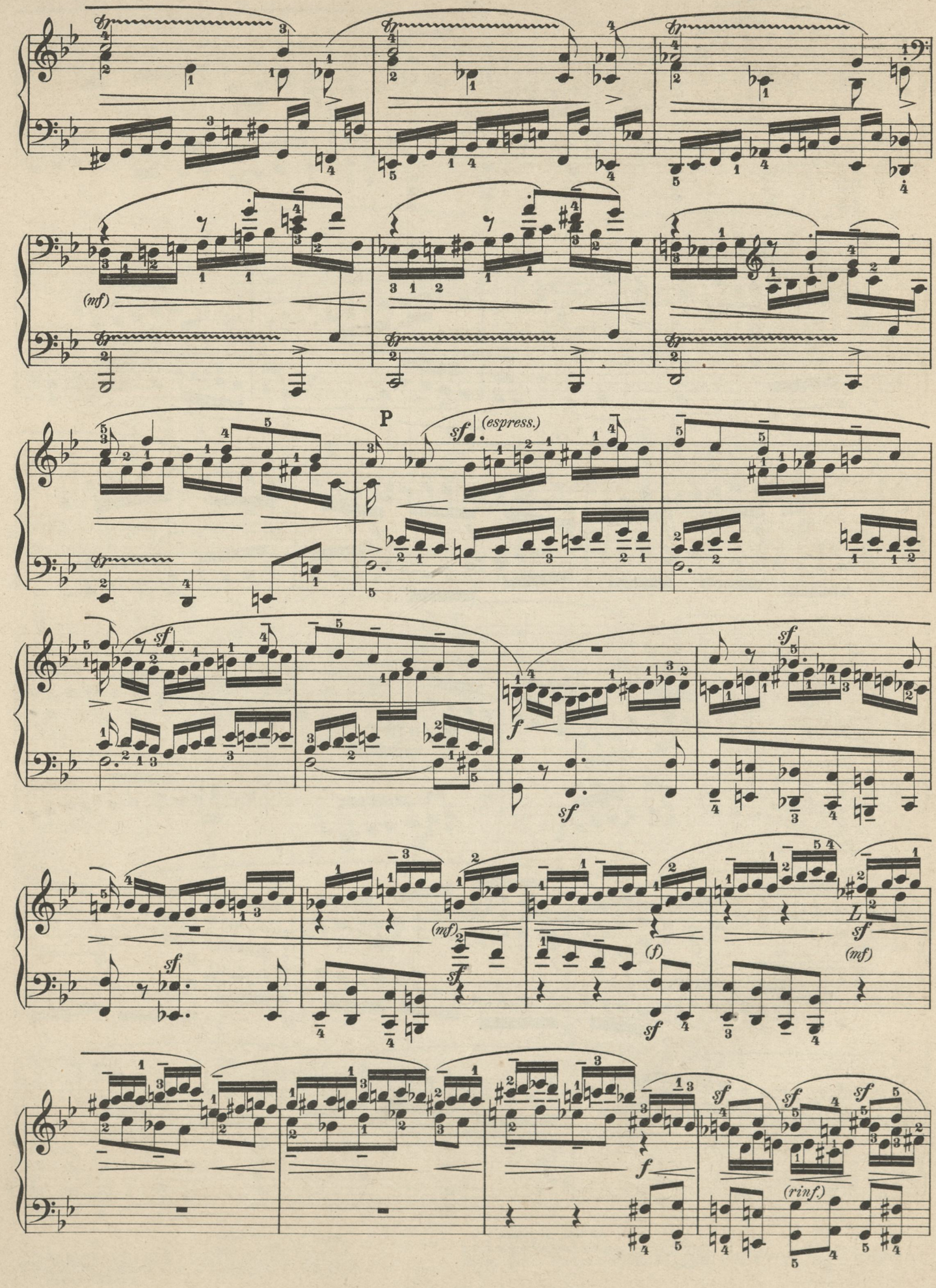

cresc.
(rinf.)
J
legato
dolce
(rinf.)
K
(rinf.)
cresc.

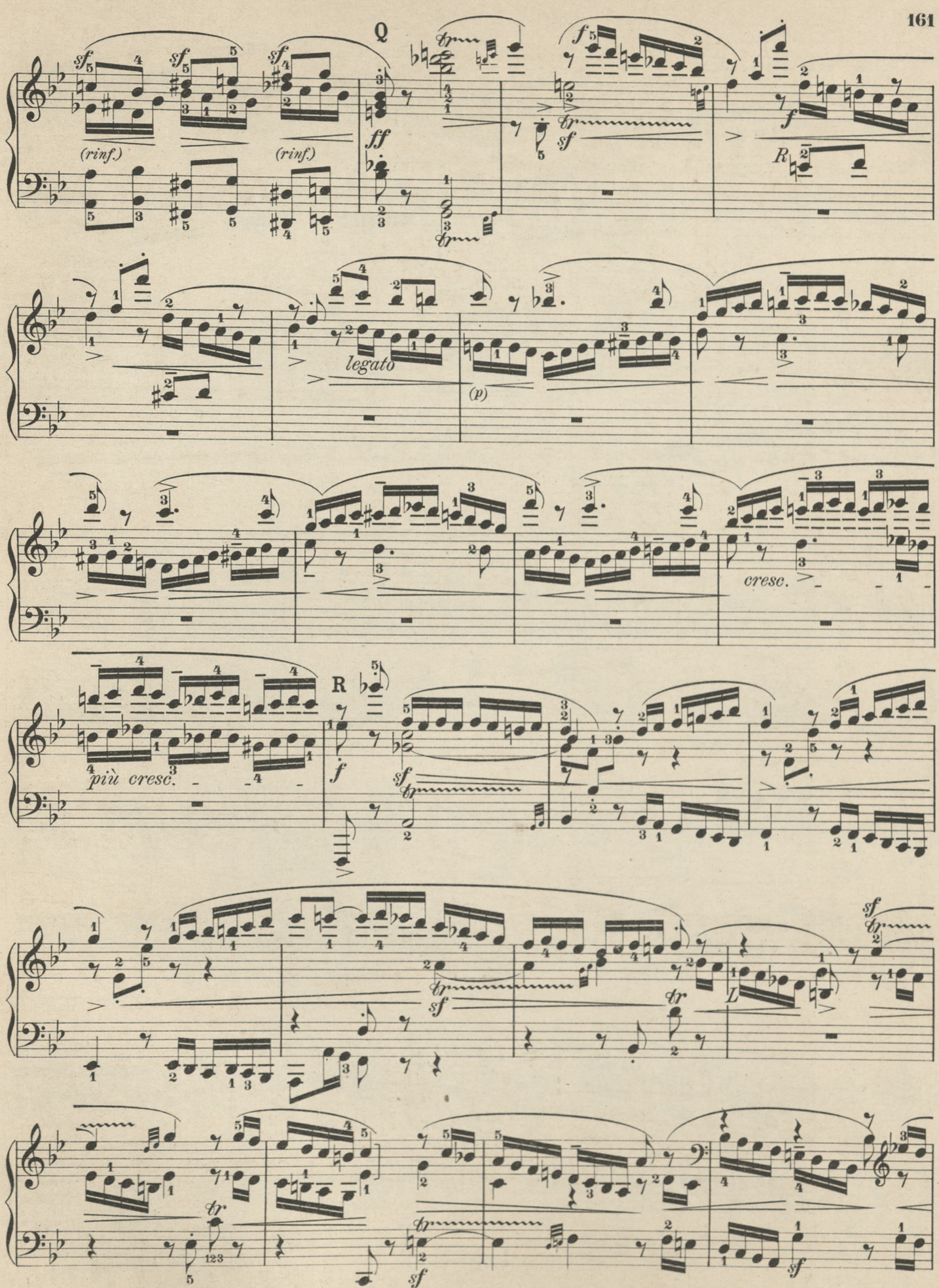

sf
g)
R
L
cresc.
(rinf.)
h)
f
(rinf.)
(rinf.)
cresc.
g)
h)

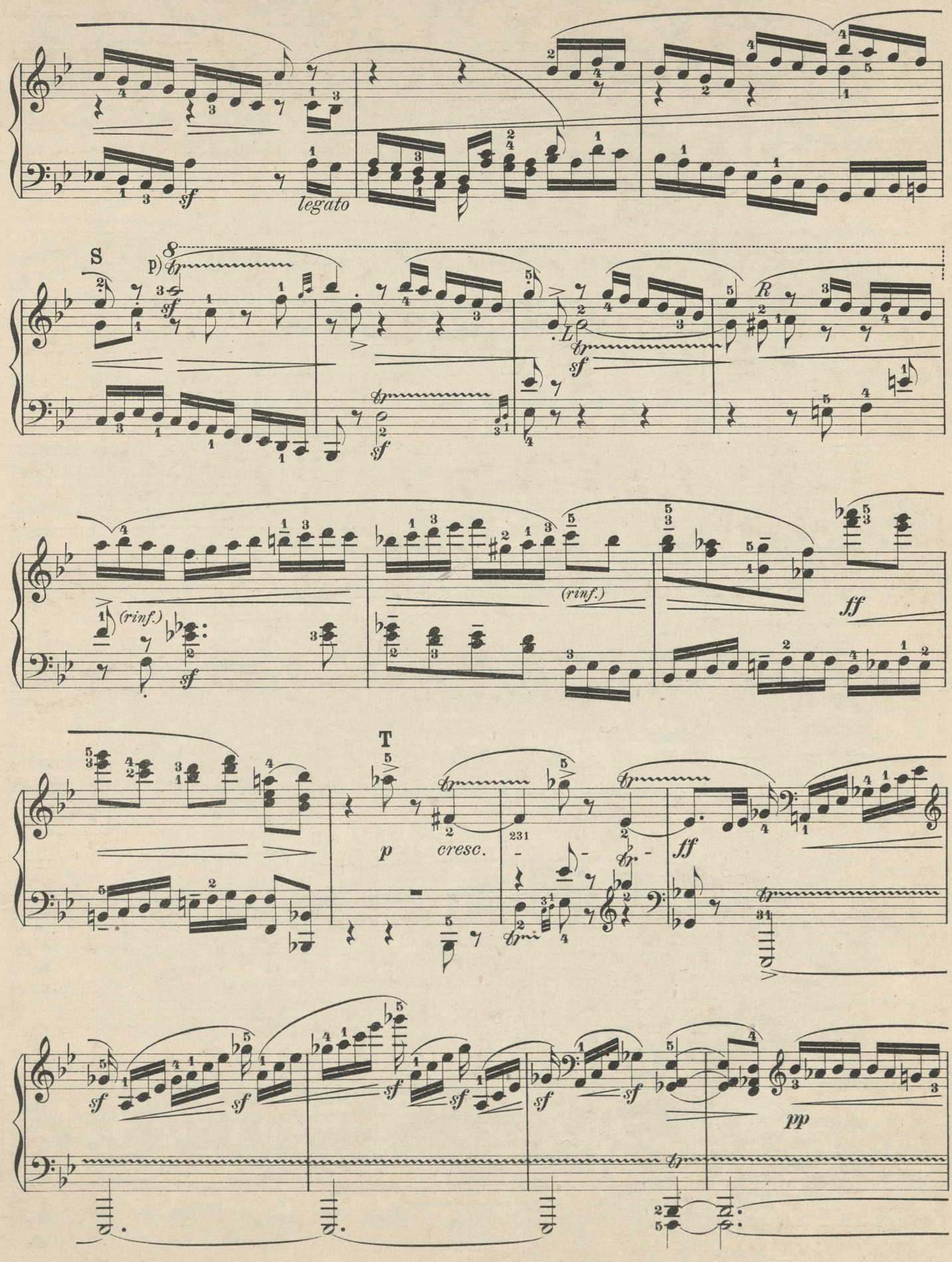

L
ff
sf
cresc.
Ped.
1
i)

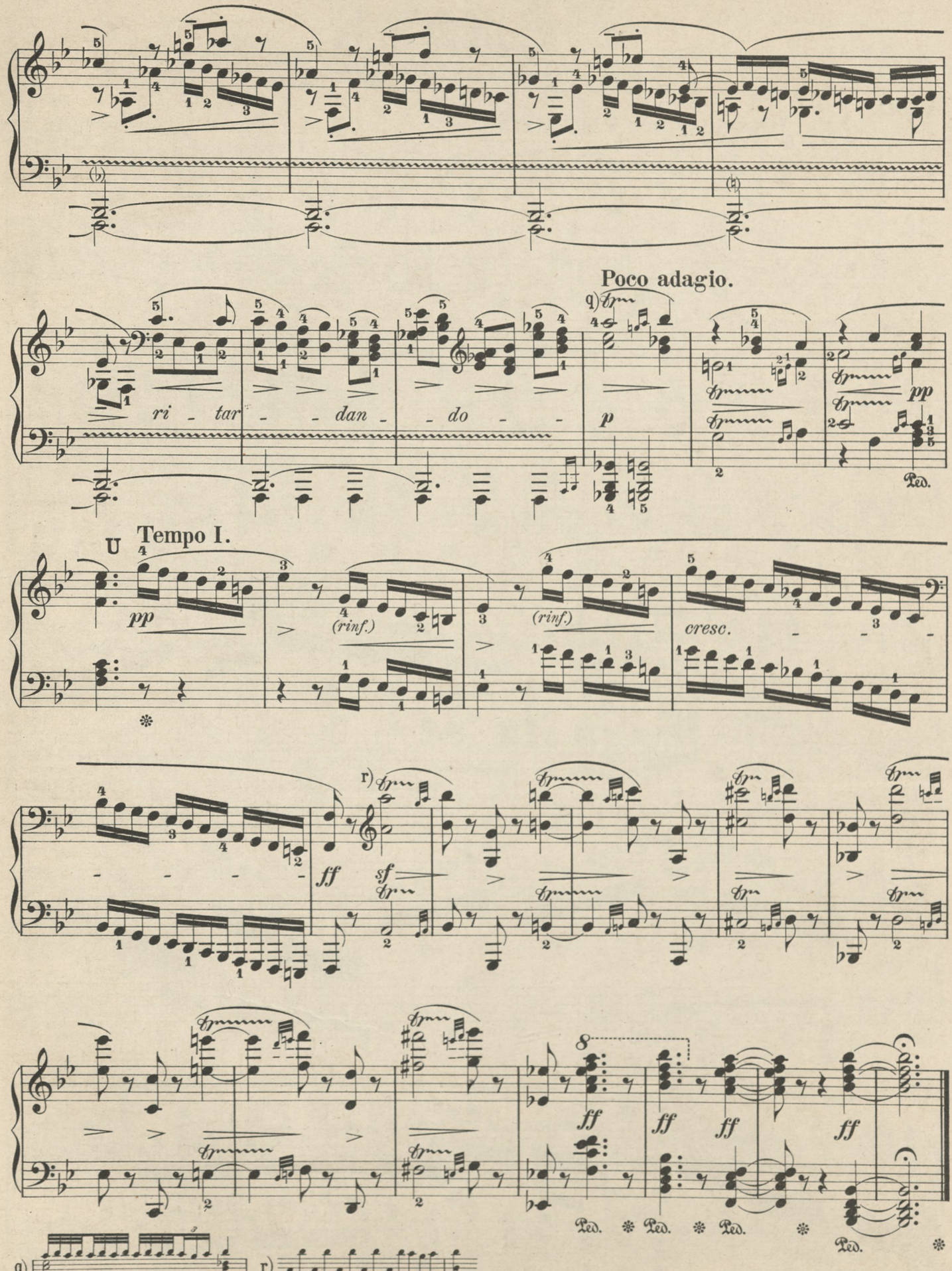

M
cantabile
sempre dolce
(rinf.)
ritard.
N a tempo
pp
L.
(p)
(rinf.)
cresc.
legato
f
ben marcato
sf
k)
l)


cresc.
m)
cresc.
cresc.
n)
o)
m) Original:
n) Original:
o)


(mf)
P
sf
(espress.)
f
sf
(mf)
(f)
(rinf.)


Q
sf
(rinf.)
ff
f
sf
R
legato
(p)
cresc.
più cresc.
L

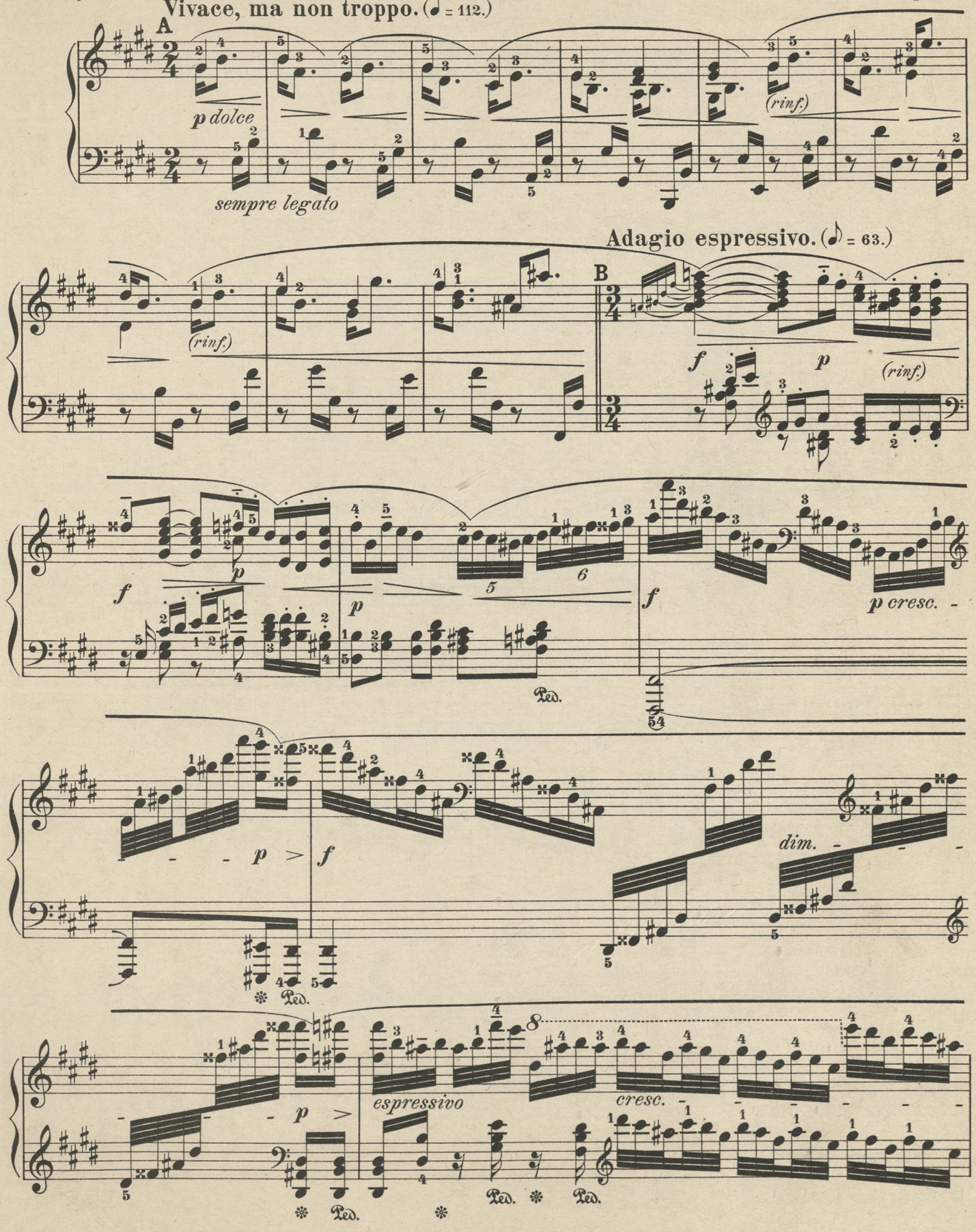

sf
legato
S
p)
sf
L
sf
R
(rinf.)
sf
(rinf.)
ff
T
p
cresc.
ff
sf
sf
sf
sf
sf
sf
pp
p)

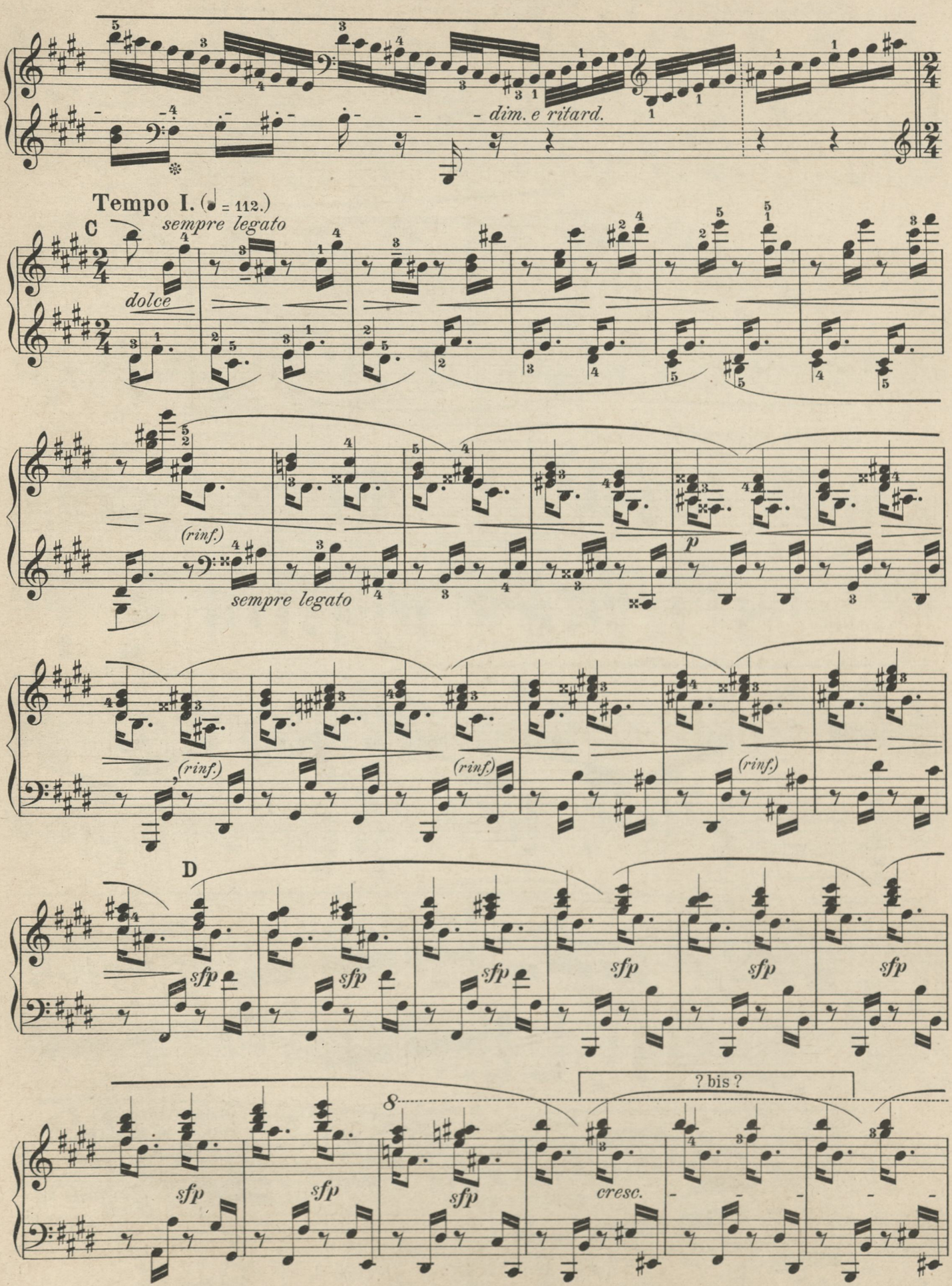

Poco adagio.
ri - tar - - dan - - do - -
p
pp
Ped.
U Tempo I.
pp
(rinf.)
(rinf.)
cresc.
ff
sf
ff
ff
ff
ff
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

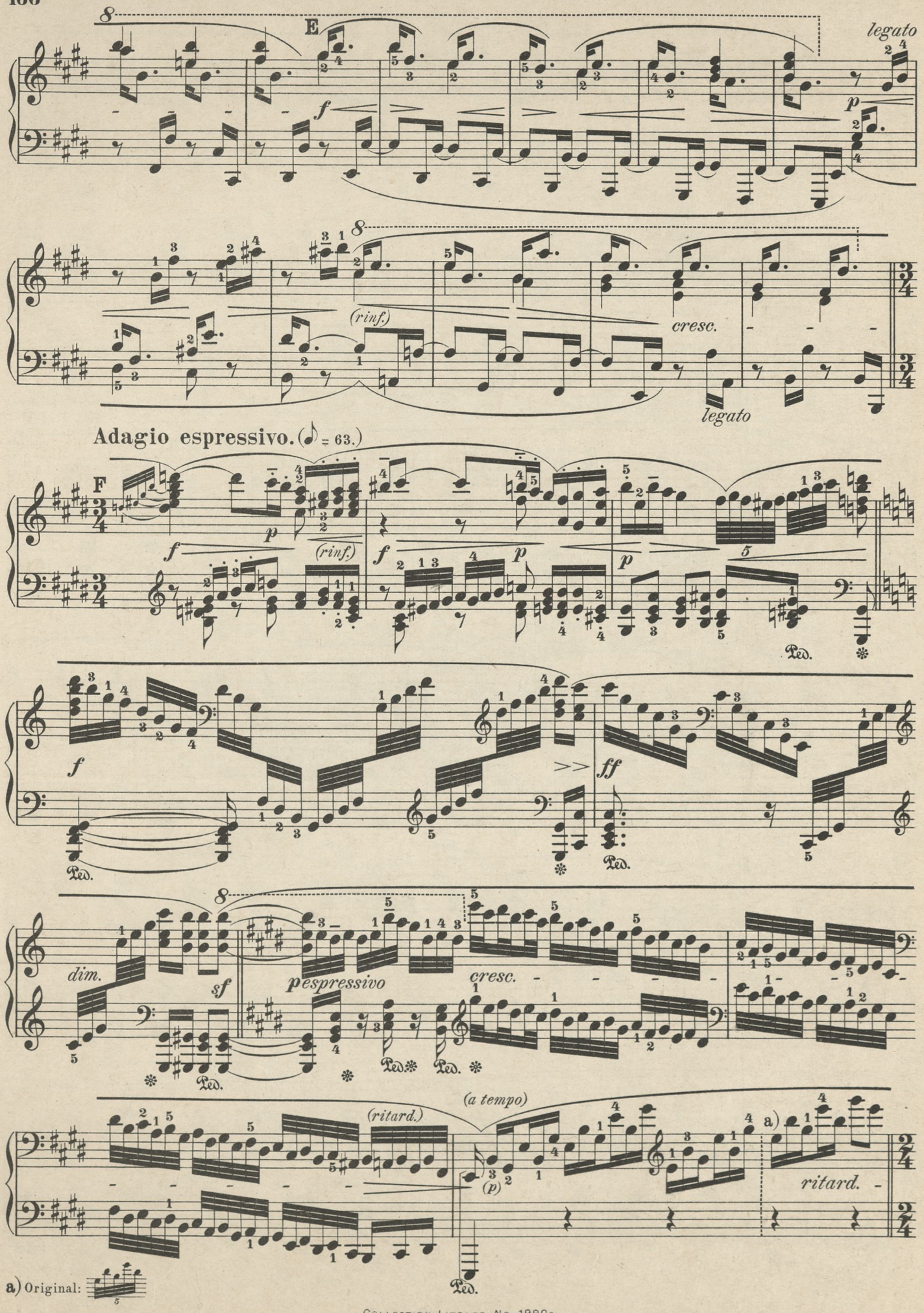
Sonate.

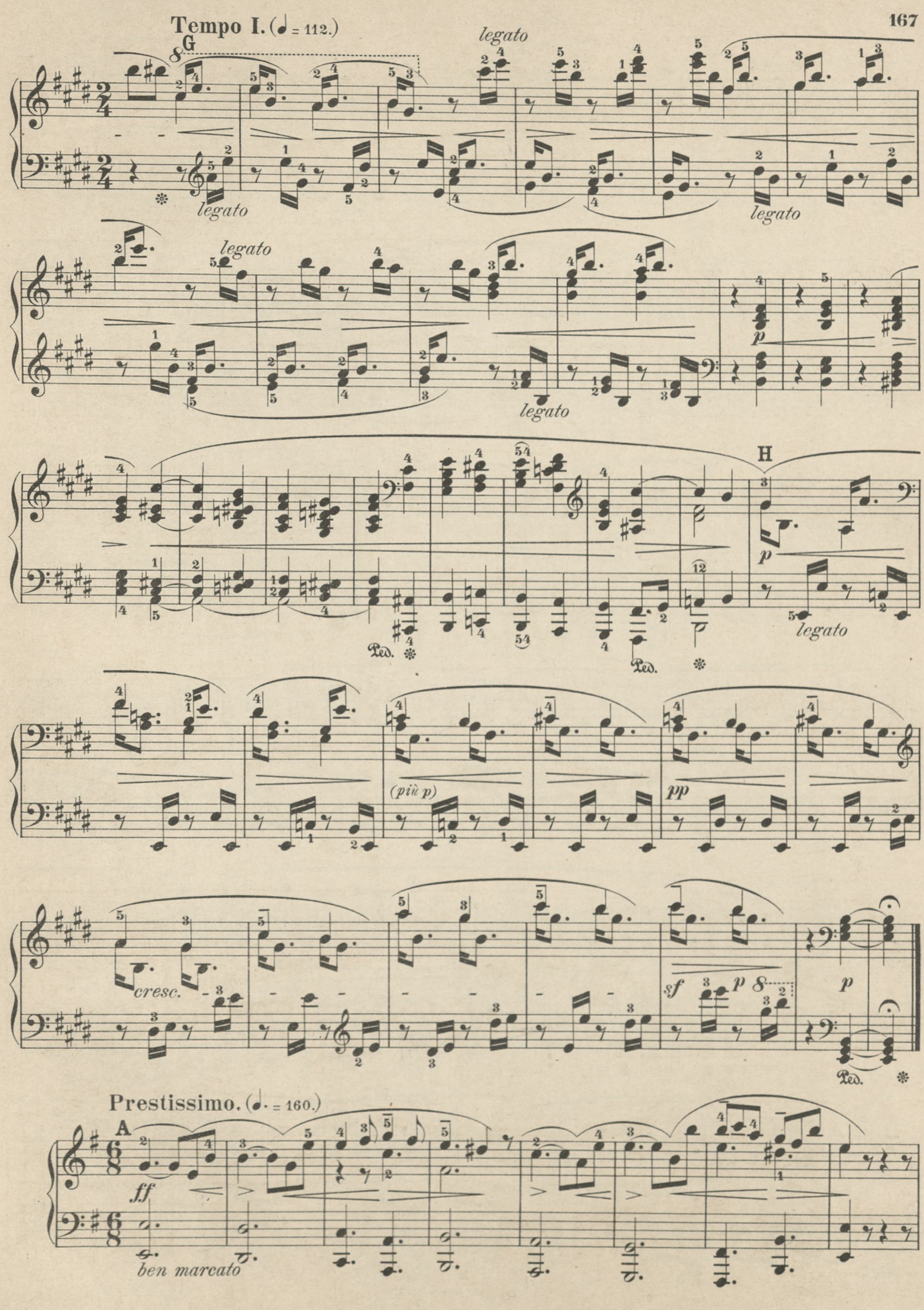
Fräulein Maximiliana Brentano gewidmet.

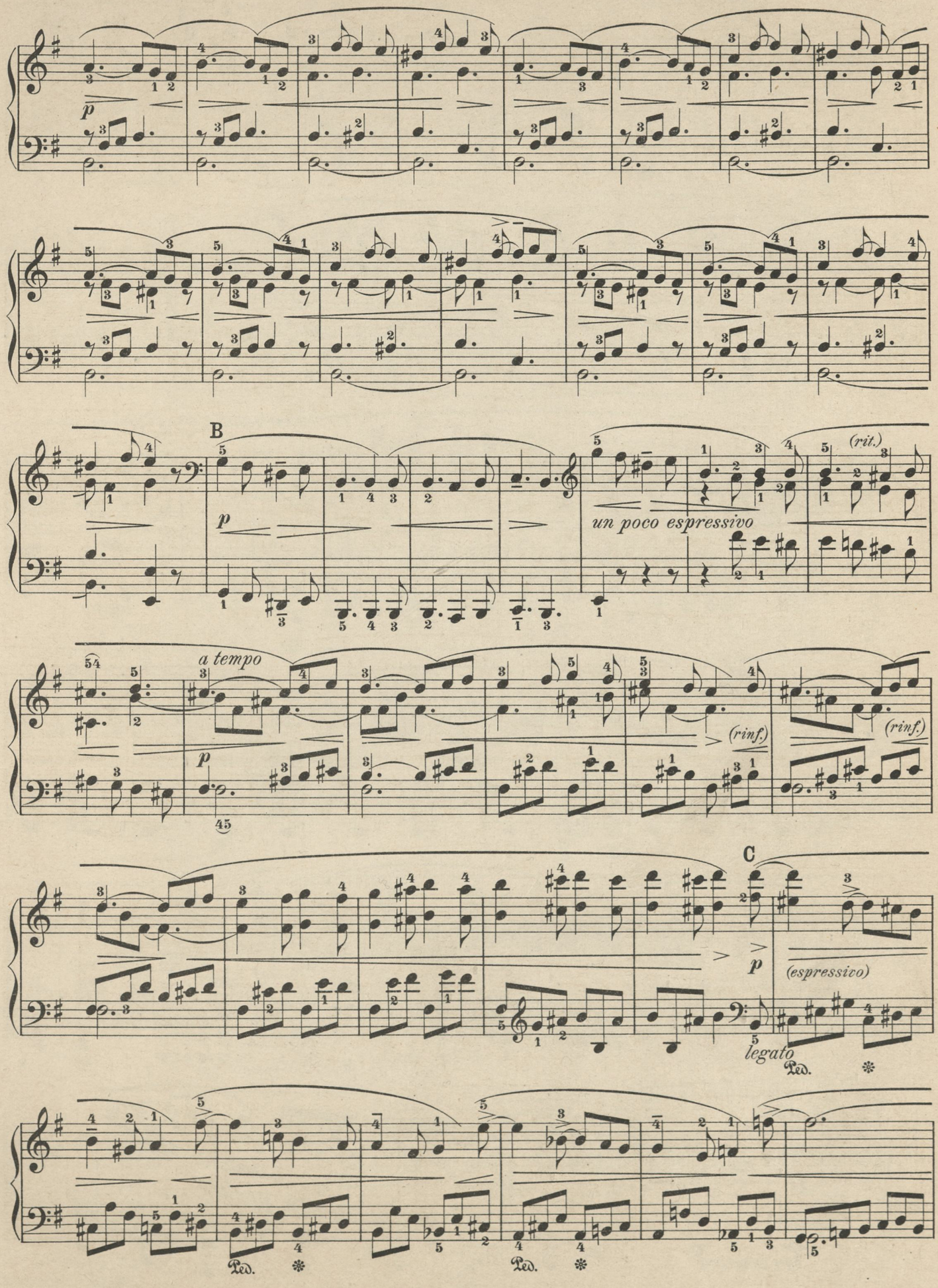
№ 30. Op. 109.

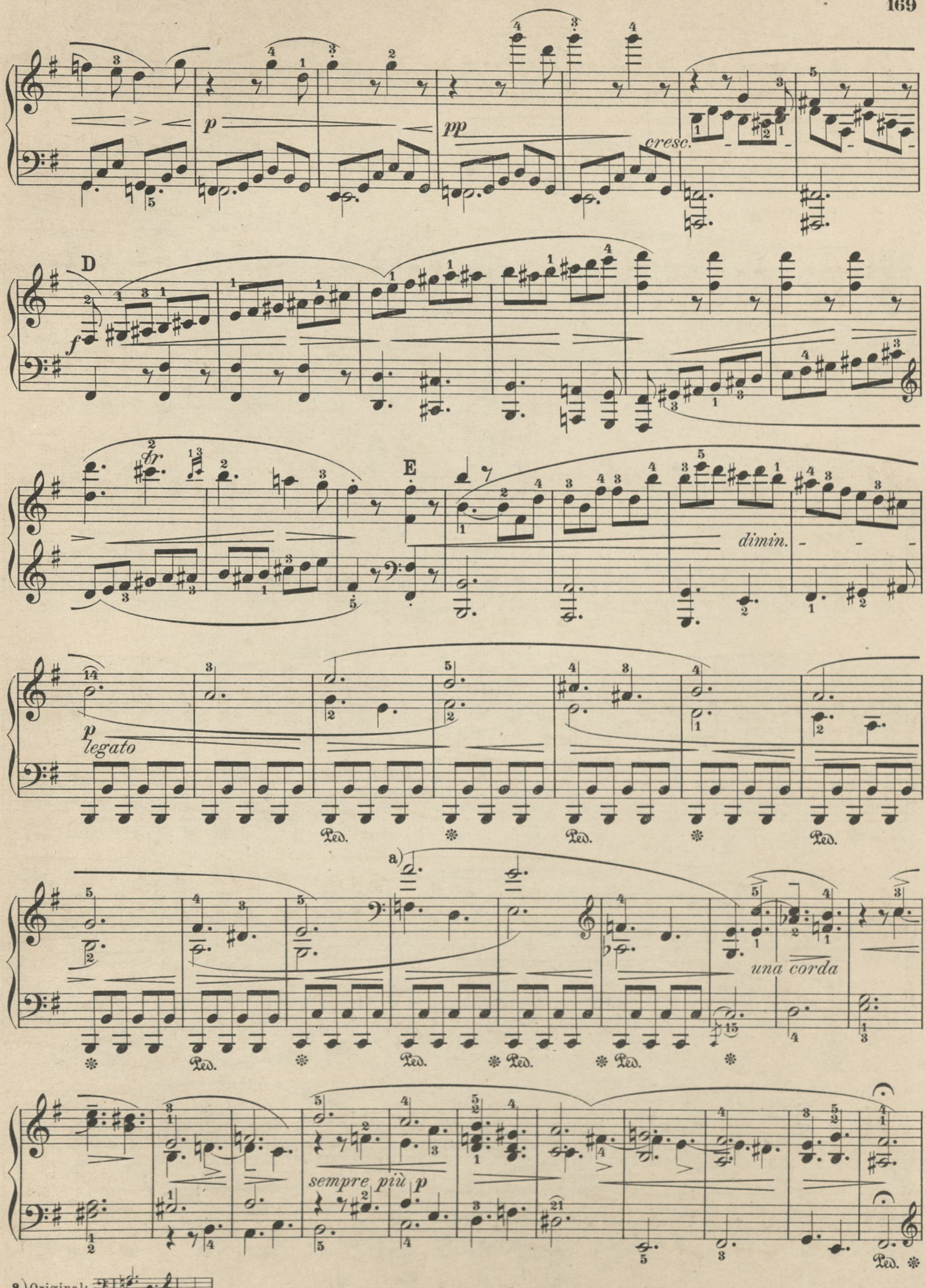


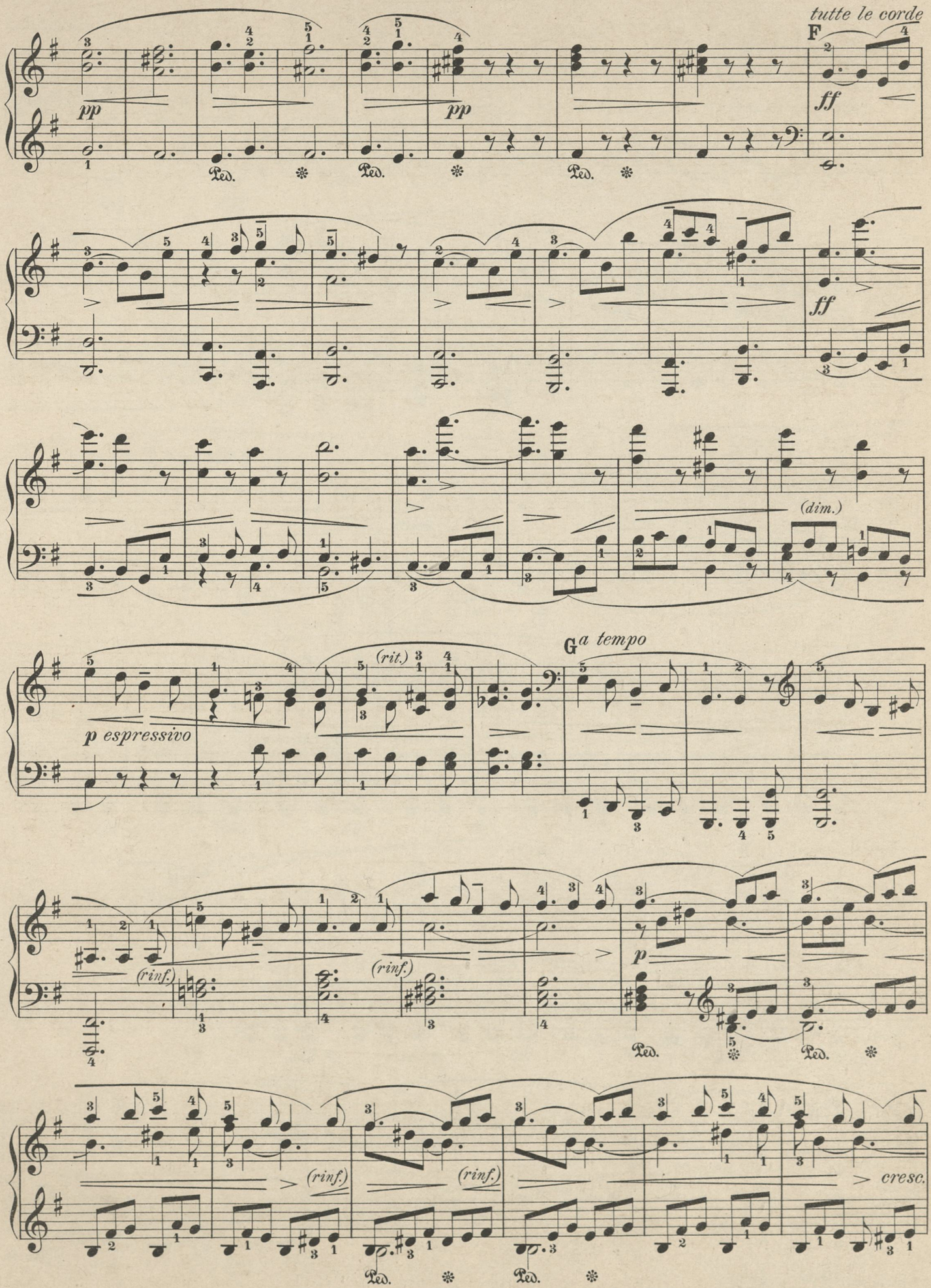

dim. e ritard.
Tempo I. (♩ = 112.)
C
sempre legato
dolce
(rinf.)
sempre legato
p
(rinf.)
(rinf.)
(rinf.)
D
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
? bis ?
8
sfp
sfp
sfp
cresc.

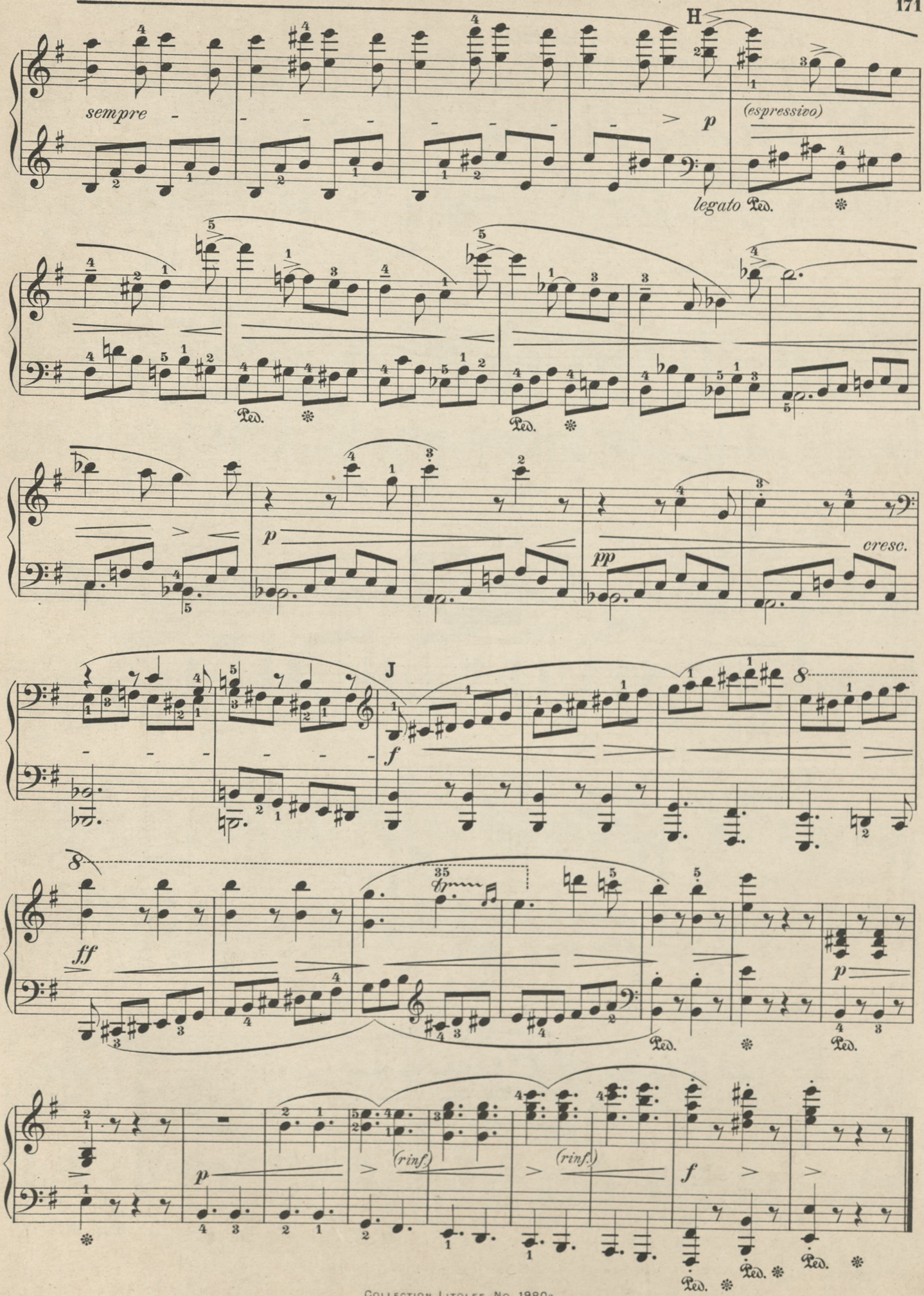

E
legato
(rinf.)
cresc.
legato
Adagio espressivo. (♪ = 63.)
F
(rinf.)
Ped.
dim.
sf
p espressivo
cresc.
(ritard.)
(a tempo)
(p)
a)
ritard.
a) Original:


Tempo I. (♩ = 112.)
G
legato
legato
legato
legato
legato
p
H
p
legato
Ped.
Ped.
(più p)
pp
cresc.
sf
p
p
Ped.
Prestissimo. (♩. = 160.)
A
ff
ben marcato


p
B
p
un poco espressivo
(rit.)
a tempo
p
(rinf.)
(rinf.)
C
p
(espressivo)
legato
Ped.
Ped.
Ped.

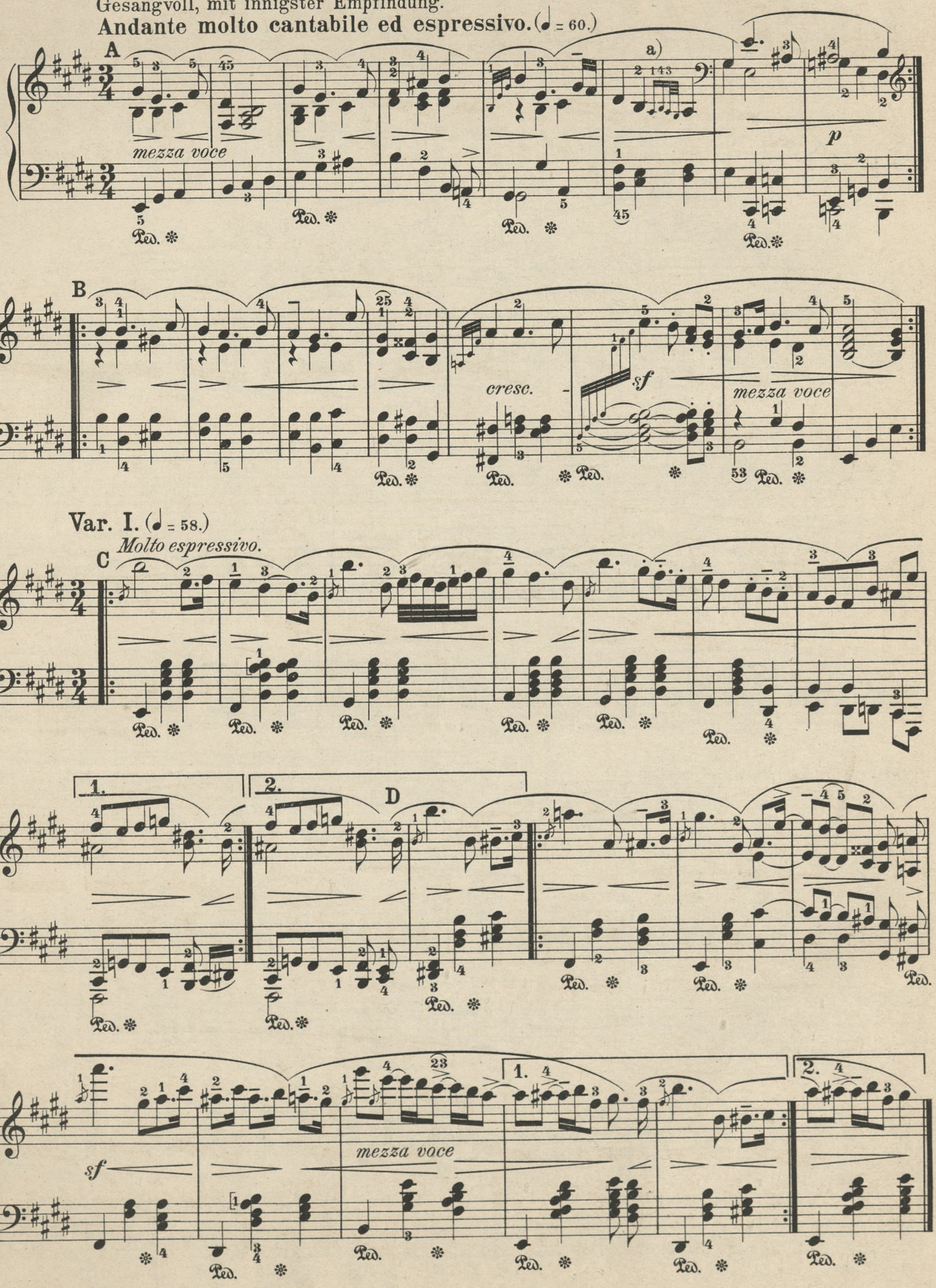

p
pp
cresc.
D
f
E
dimin.
p
legato
una corda
sempre più p
a) Original:


tutte le corde
F
pp
pp
ff
ff
(dim.)
G a tempo
(rit.)
p espressivo
(rinf.)
(rinf.)
p
(rinf.)
(rinf.)
cresc.
Ped.

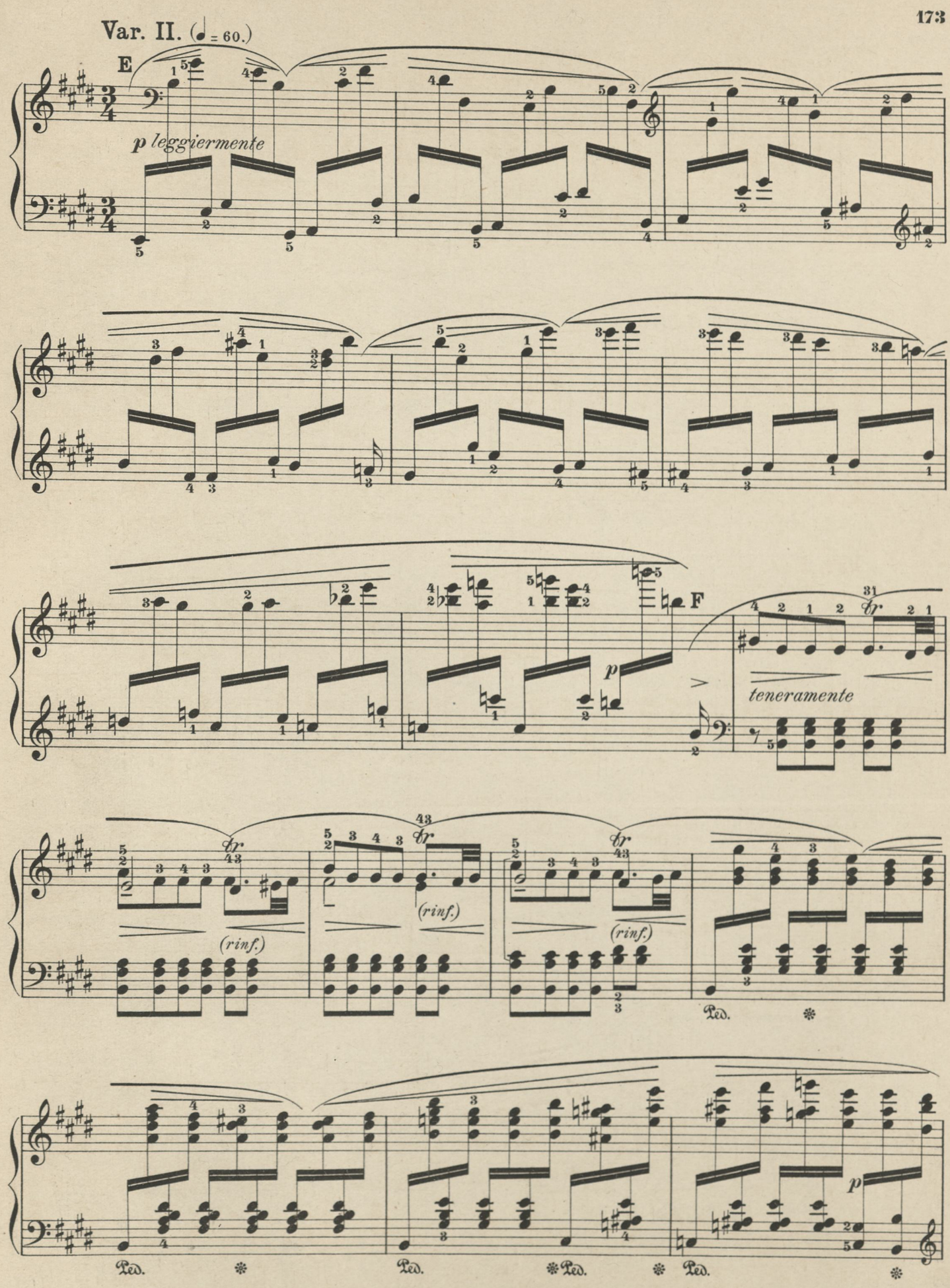

H
sempre
p
(espressivo)
legato
Ped.
p
pp
cresc.
J
f
ff
p
(rinf.)
(rinf.)
f

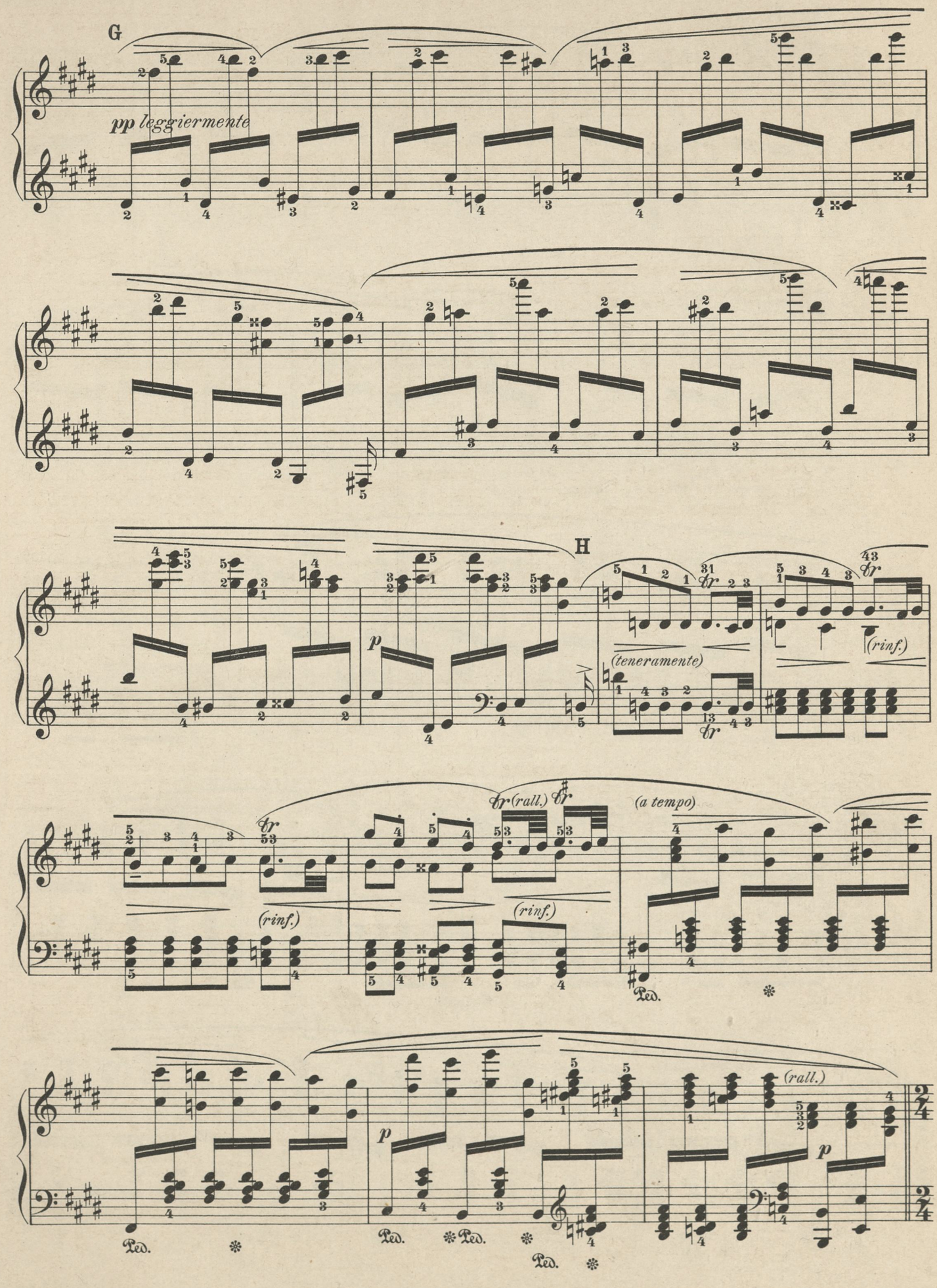
Gesangvoll, mit innigster Empfindung.

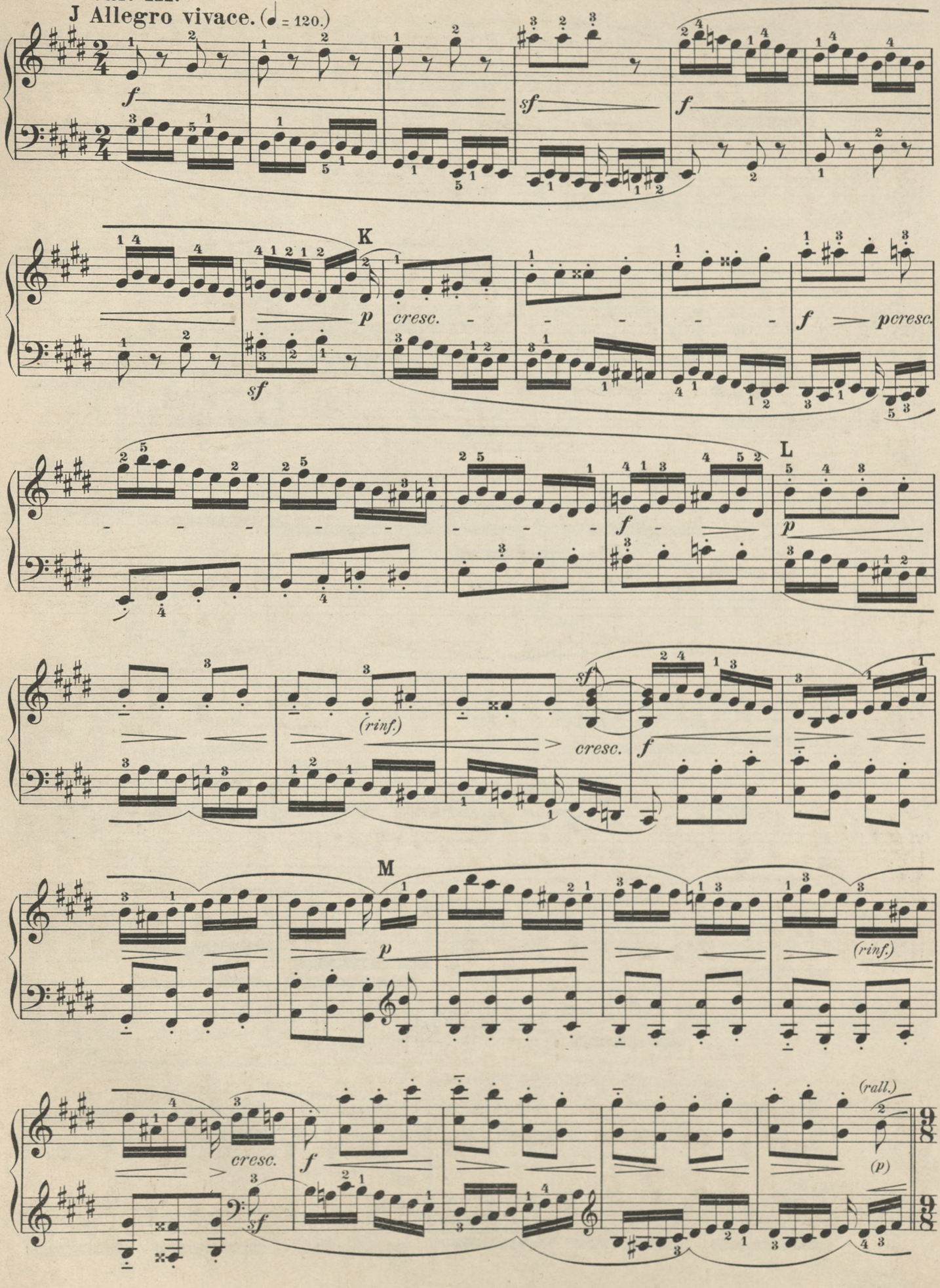
Andante molto cantabile ed espressivo. (♩ = 60.)



a)


Var. II. (♩ = 60.)
E
p leggiermente
F
p
teneramente
(rinf.)
(rinf.)
(rinf.)
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
p

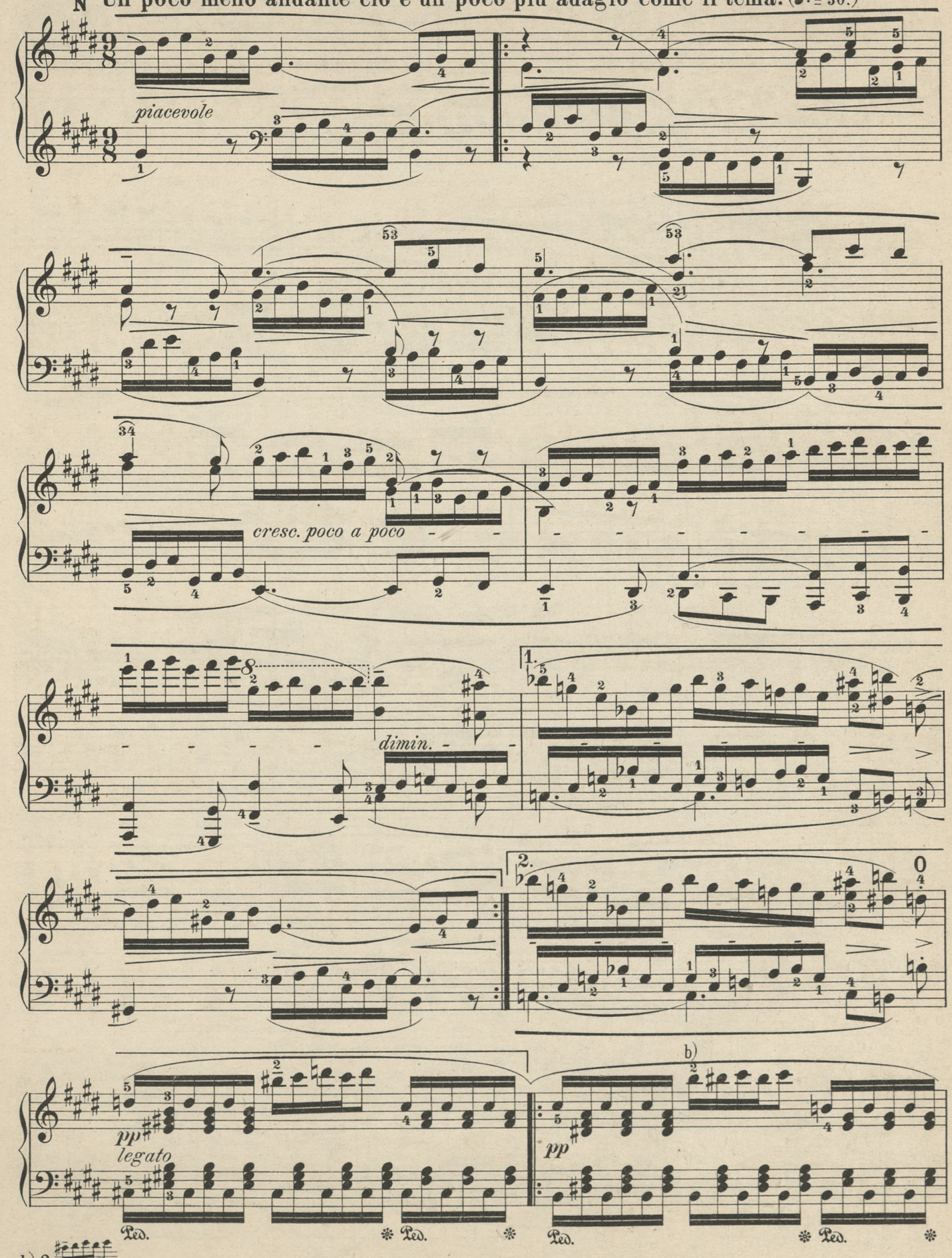

G
pp leggiermente
H
p
(teneramente)
(rinf.)
(rall.)
(a tempo)
Ped.

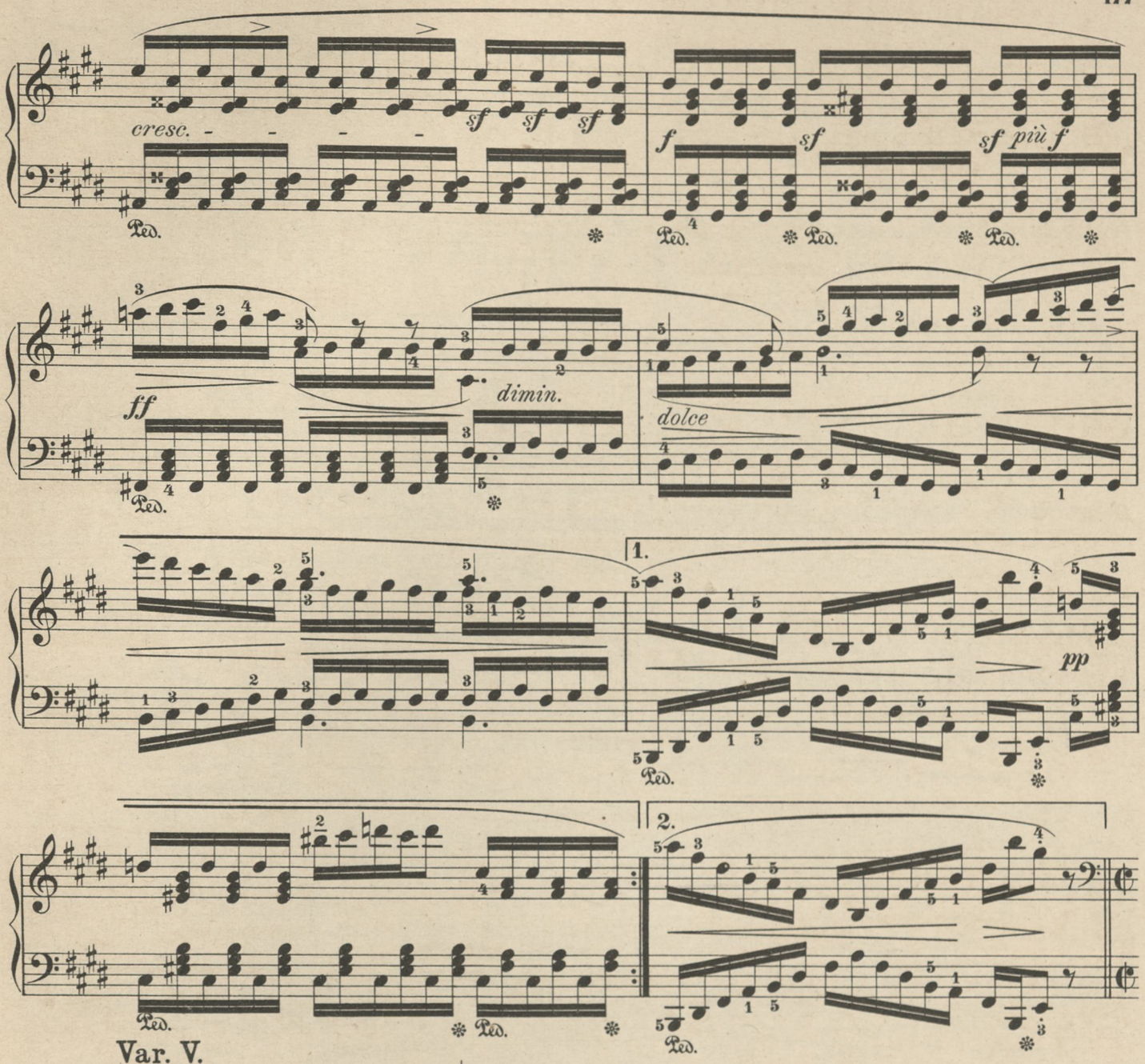

Var. III.
J Allegro vivace. (♩ = 120.)
K
L
M
cresc.
(rinf.)
(rall.)

Var. IV.

Etwas langsamer als das Thema.

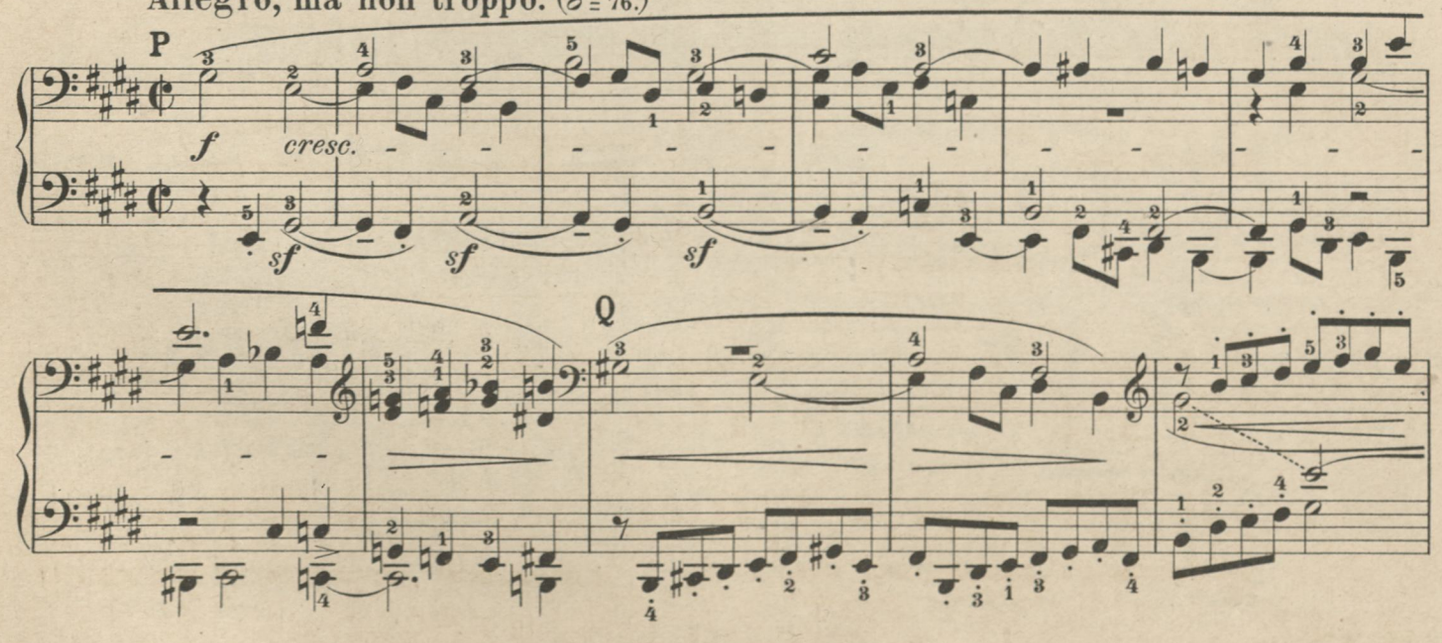
N Un poco meno andante ciò è un poco più adagio come il tema. (♩. = 50.)

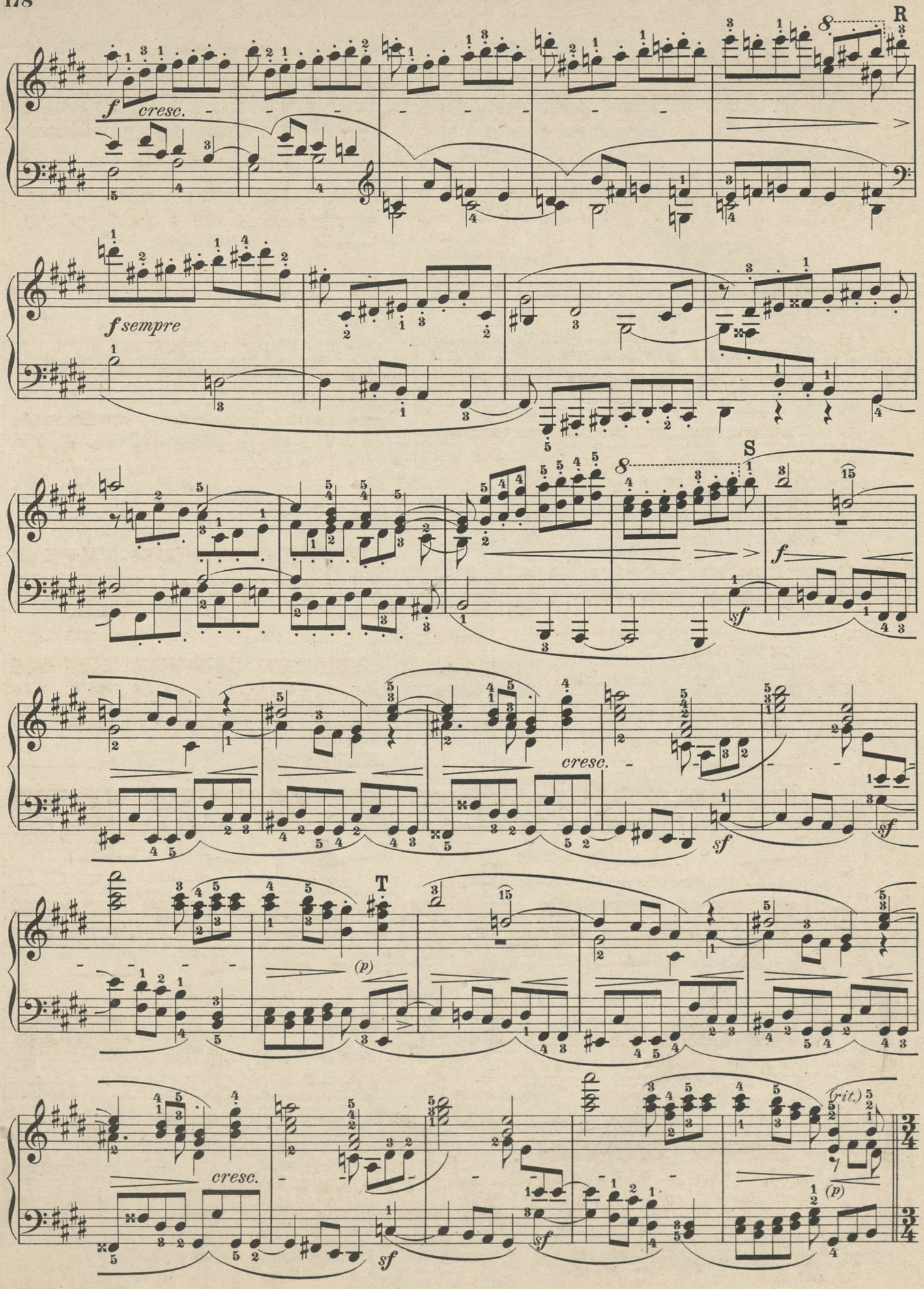


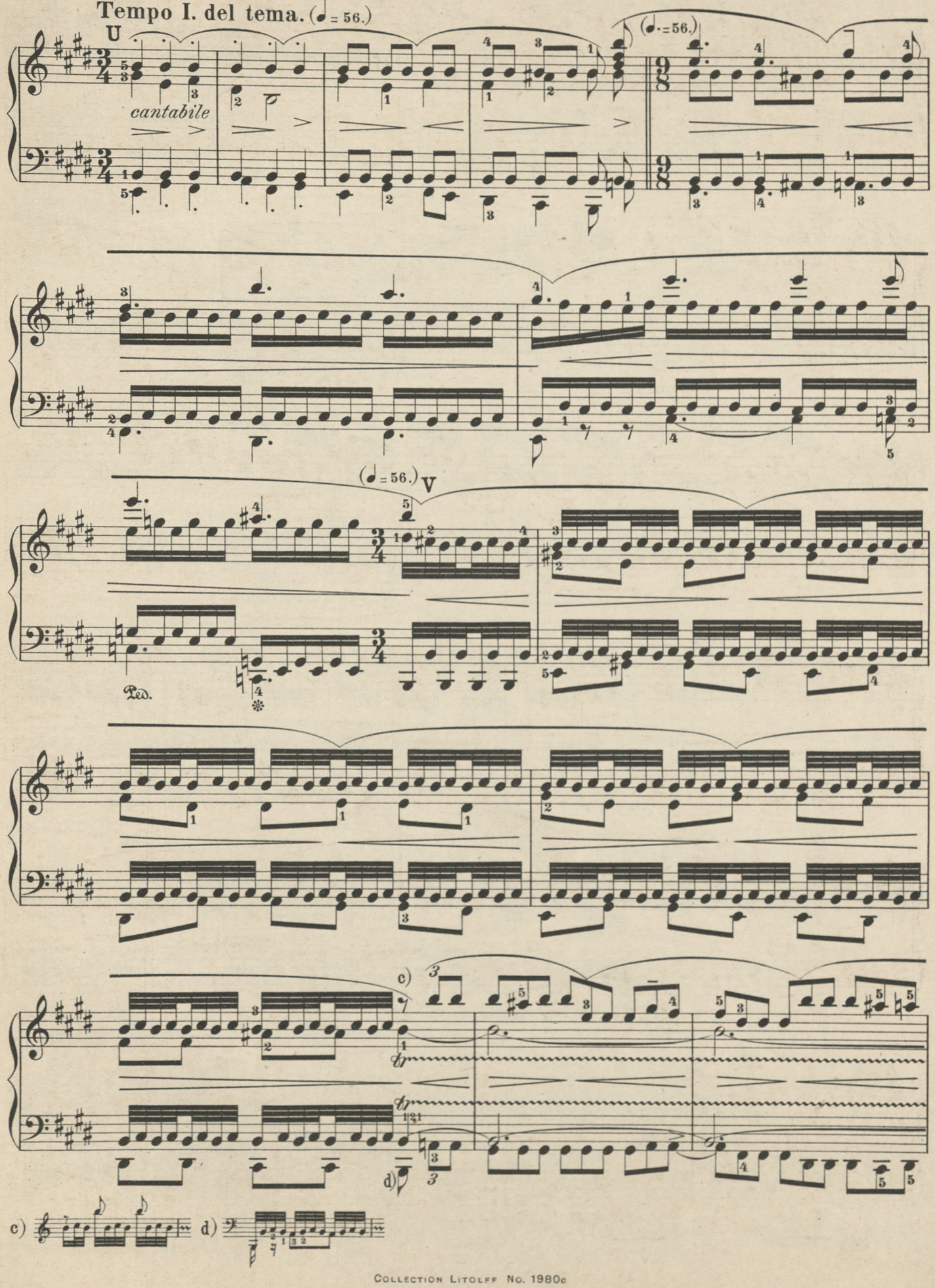


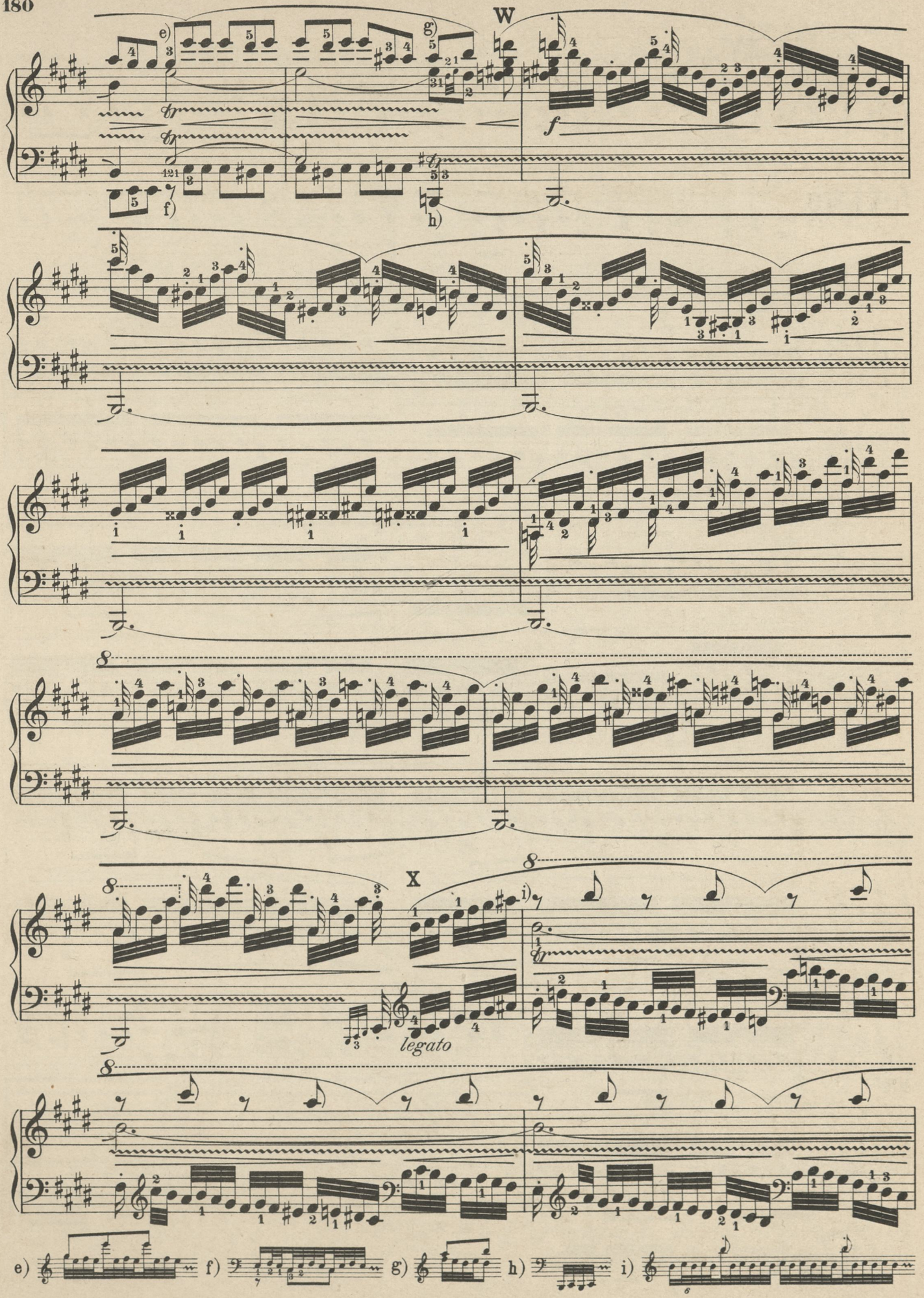
Var. V.

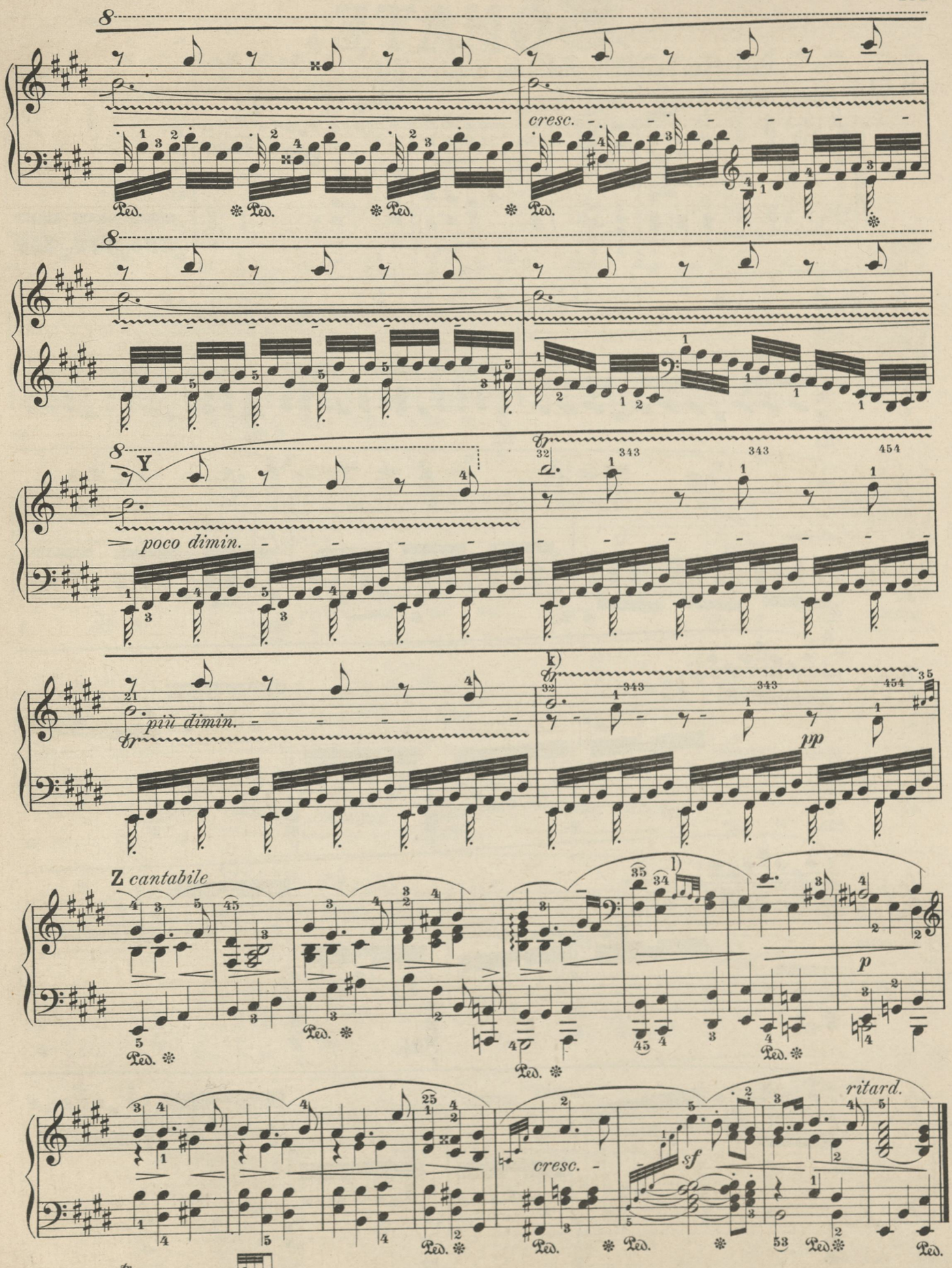
Allegro, ma non troppo. (𝅗𝅥 = 76.)




R
f cresc.
f sempre
S
f
sf
cresc.
sf
T
(p)
cresc.
sf
sf
(rit.)
(p)


Var. VI.
Tempo I. del tema. (♩ = 56.)
U
cantabile
(♩. = 56.)
(♩ = 56.) V
Ped.
c)
d)
c)
d)


W
X
legato
e)
f)
g)
h)
i)


cresc.
poco dimin.
più dimin.
pp
Z cantabile
p
sf
ritard.
k) Original:
l)

SONATE.

№ 31. Moderato cantabile molto espressivo. (♩=69.) Op. 110.

A

p con amabilità

(a piacere)

(a tempo)

a)

(rinf.)

cresc.

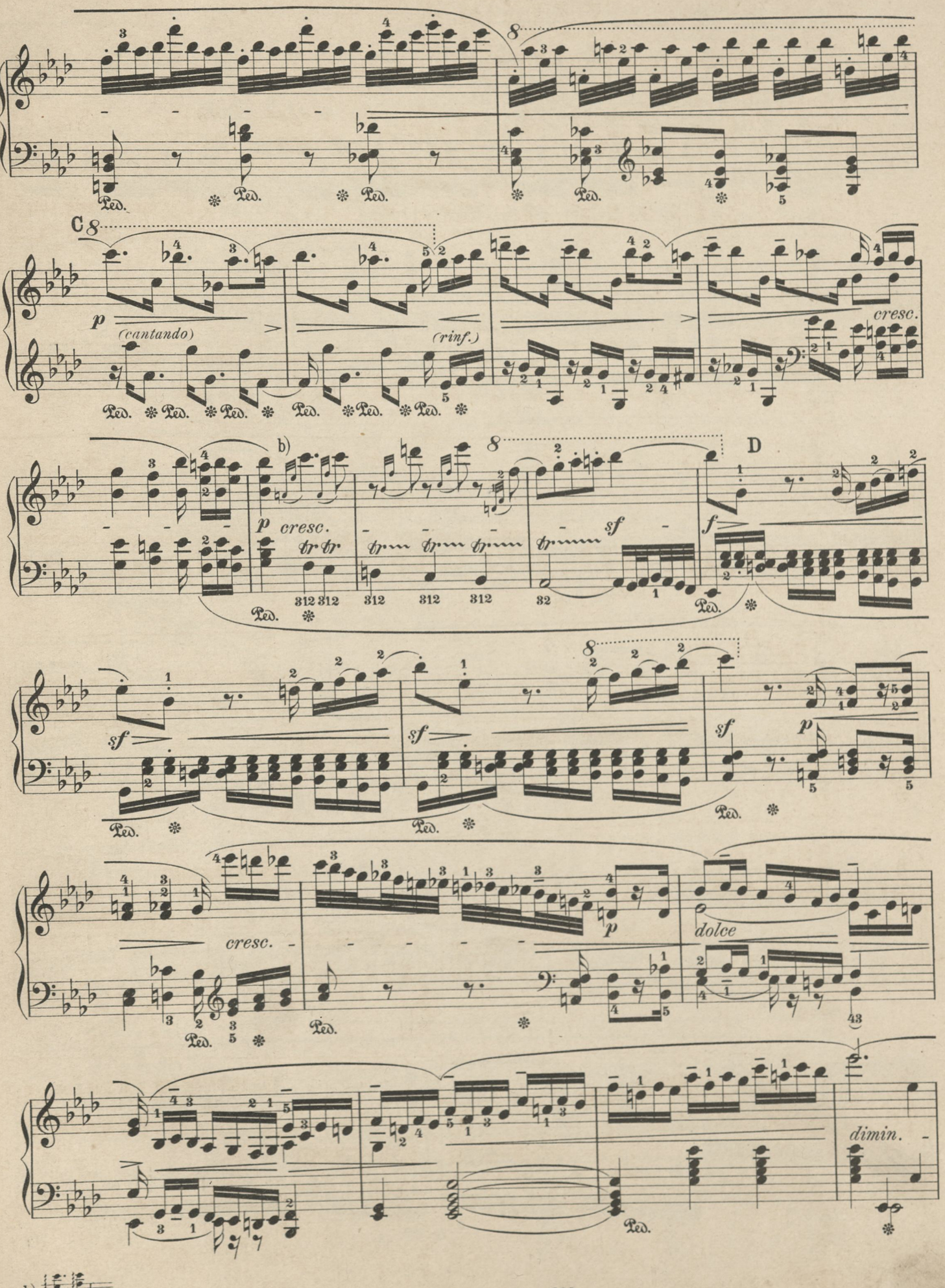
sf

B

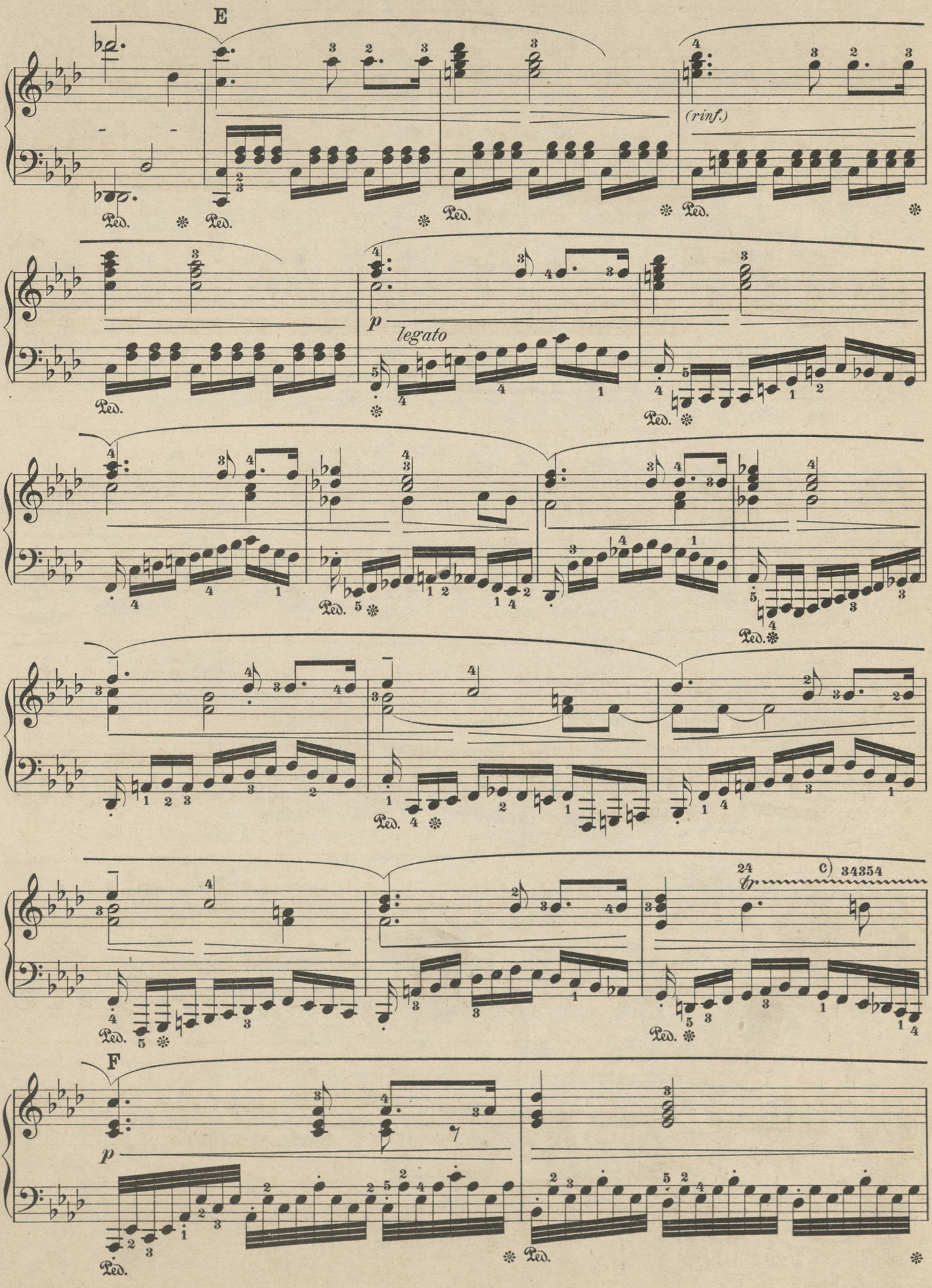
p leggiermente

cresc.

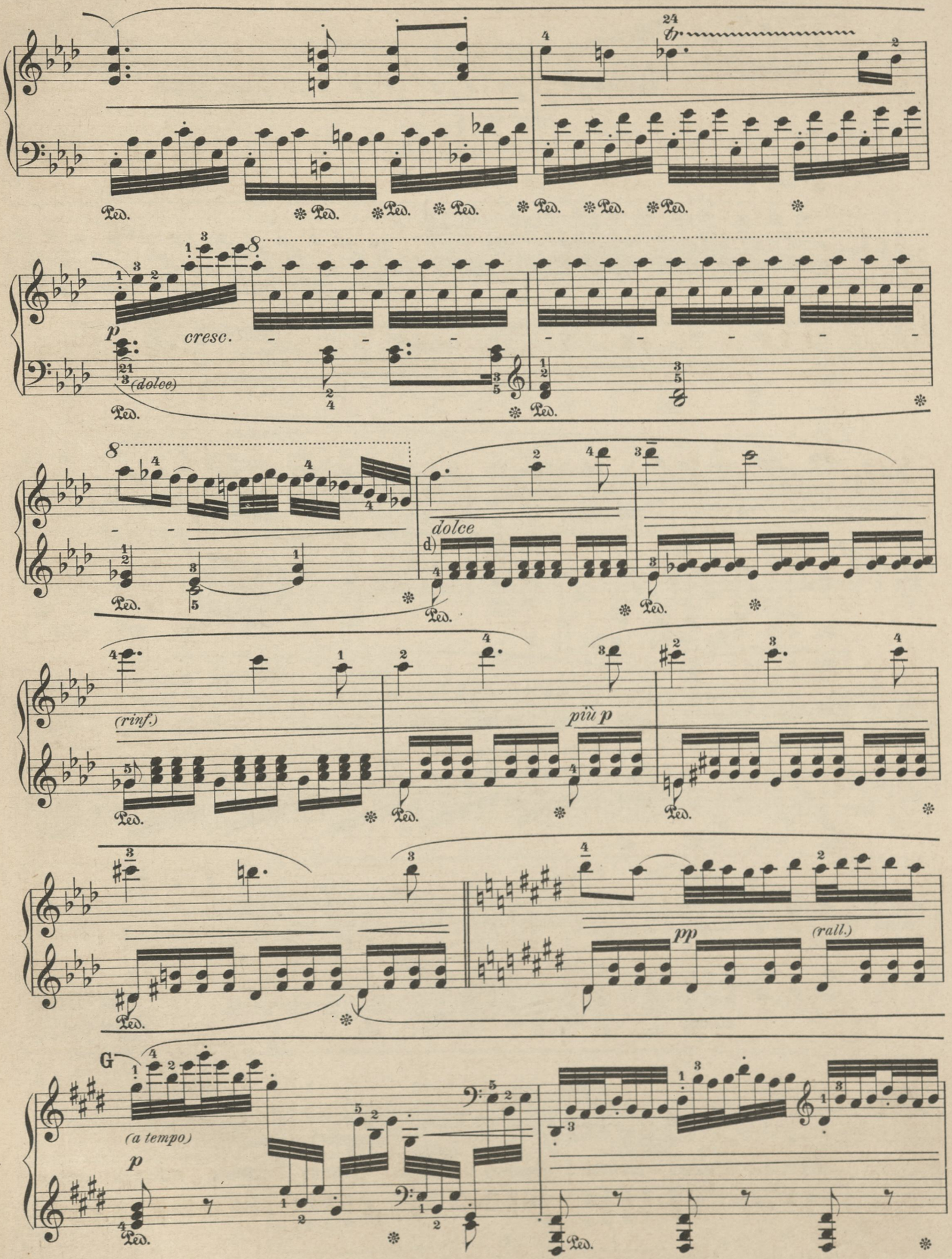
a) Original:



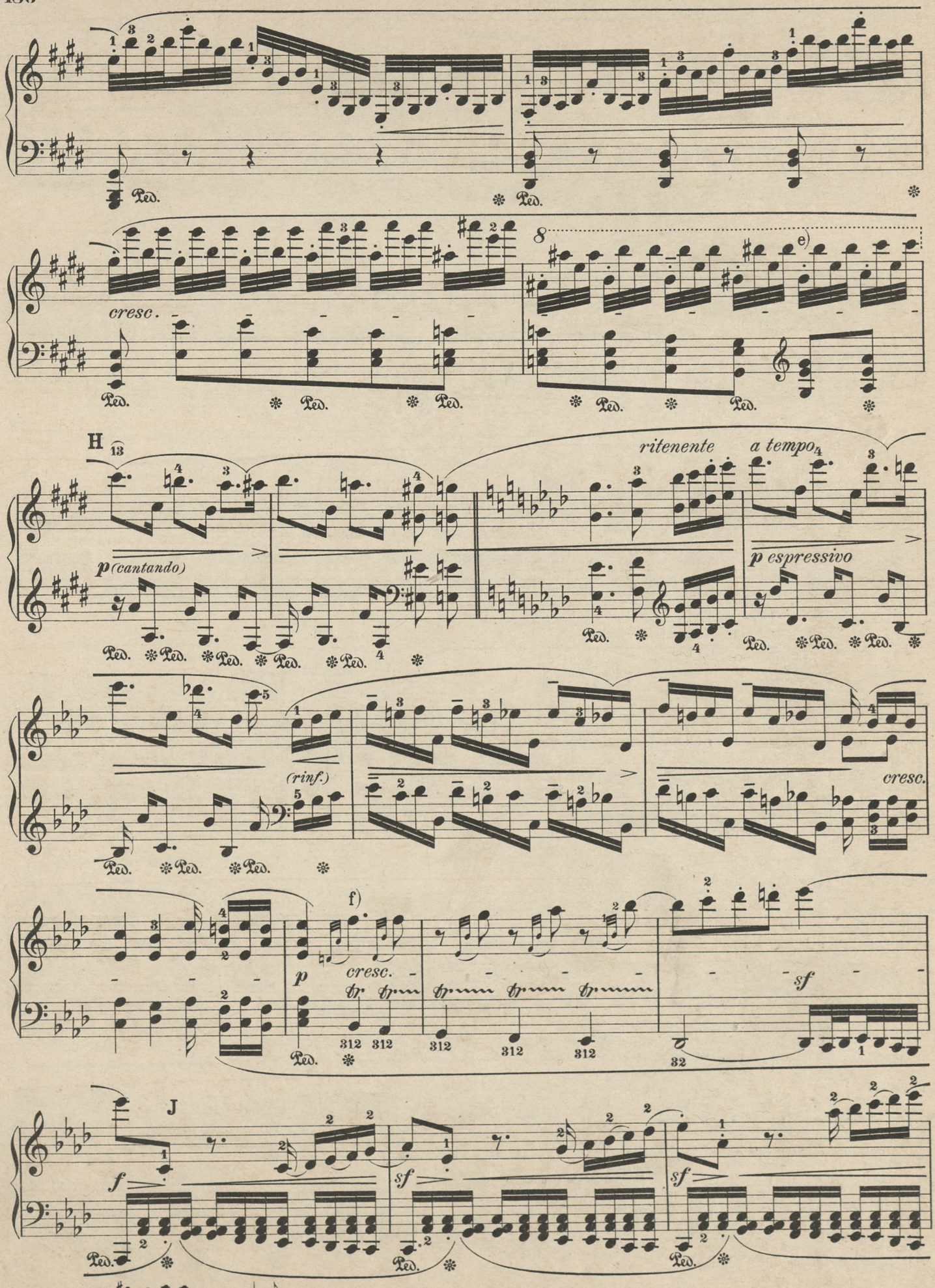
b)

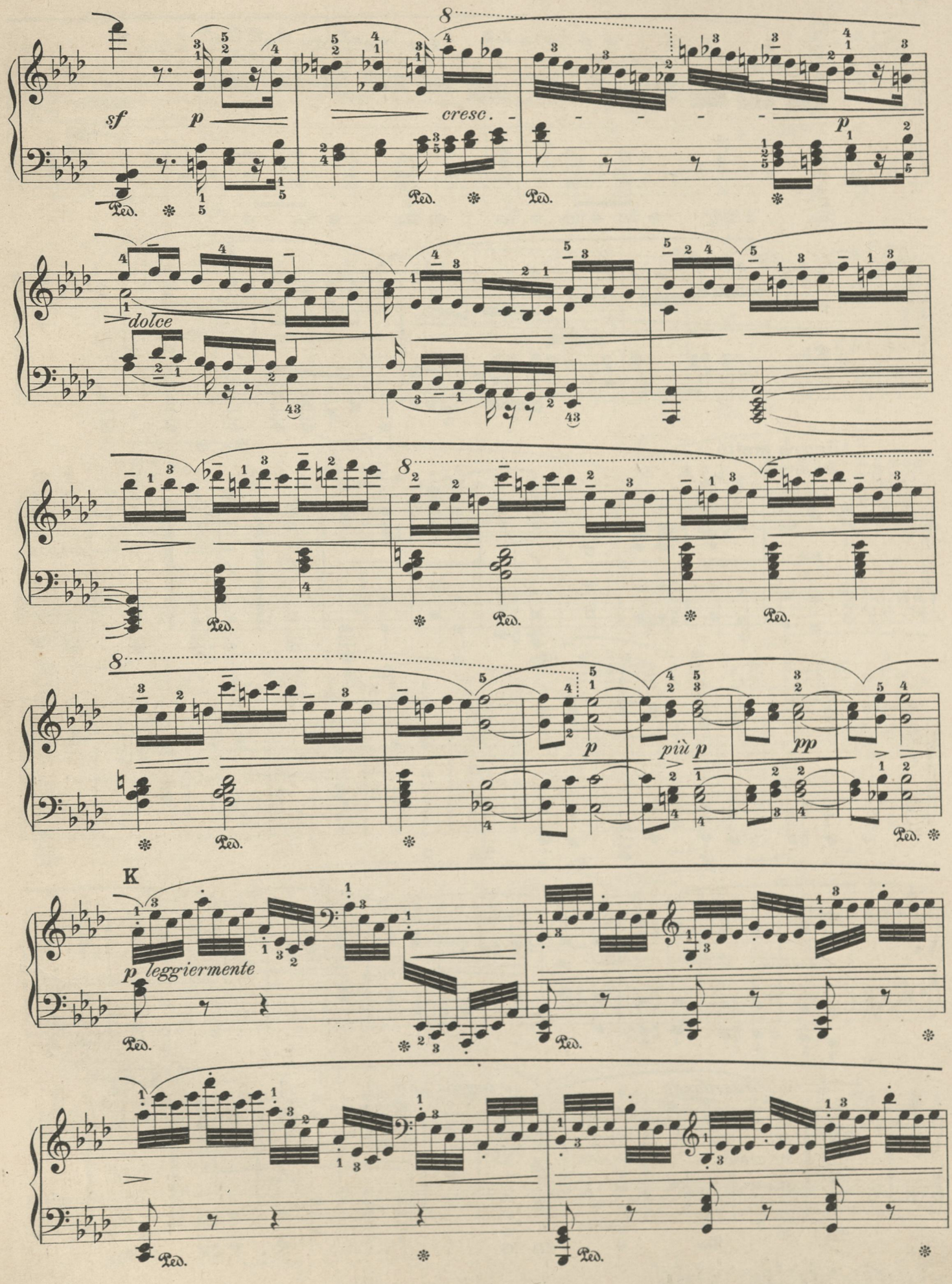


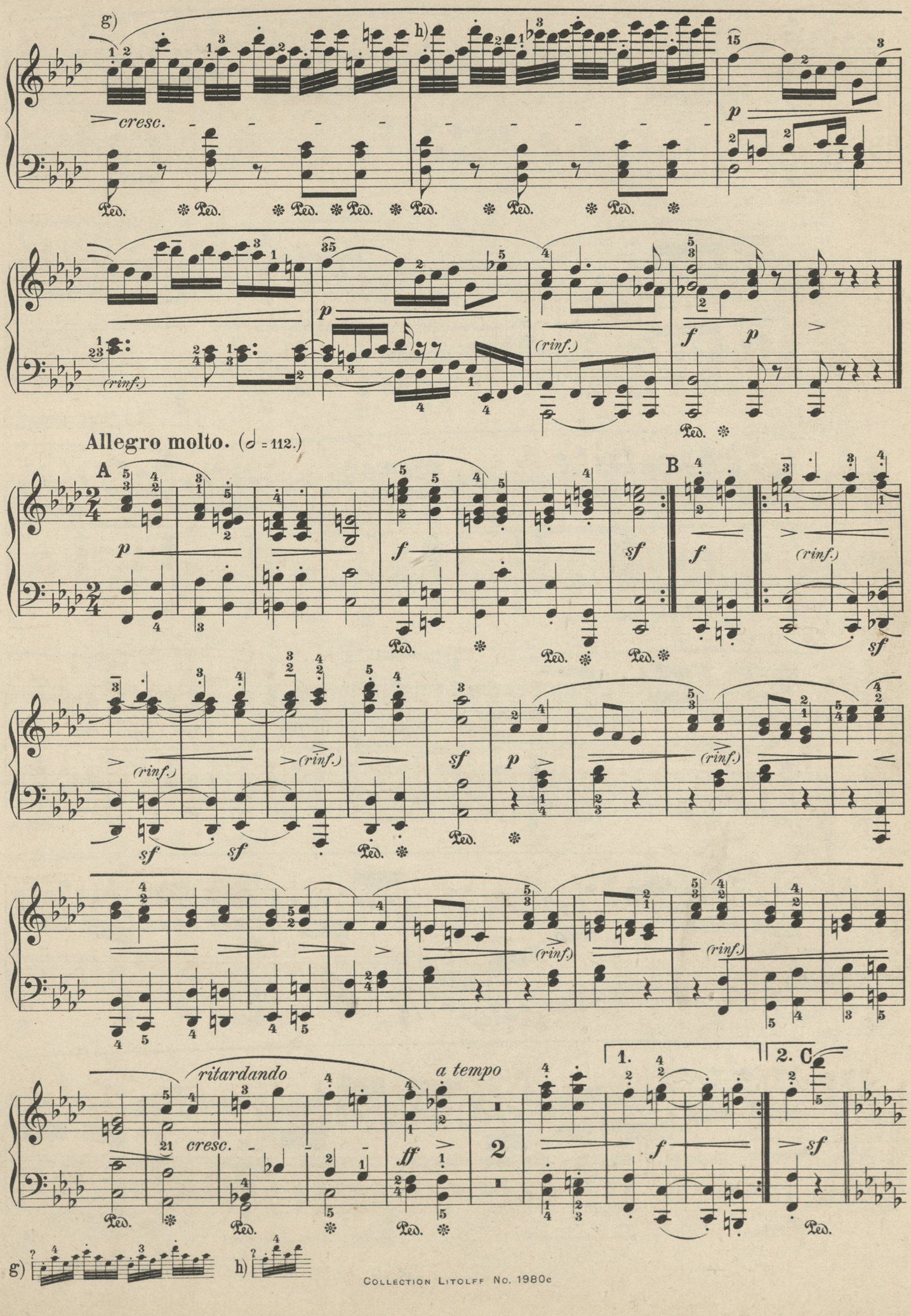
c)

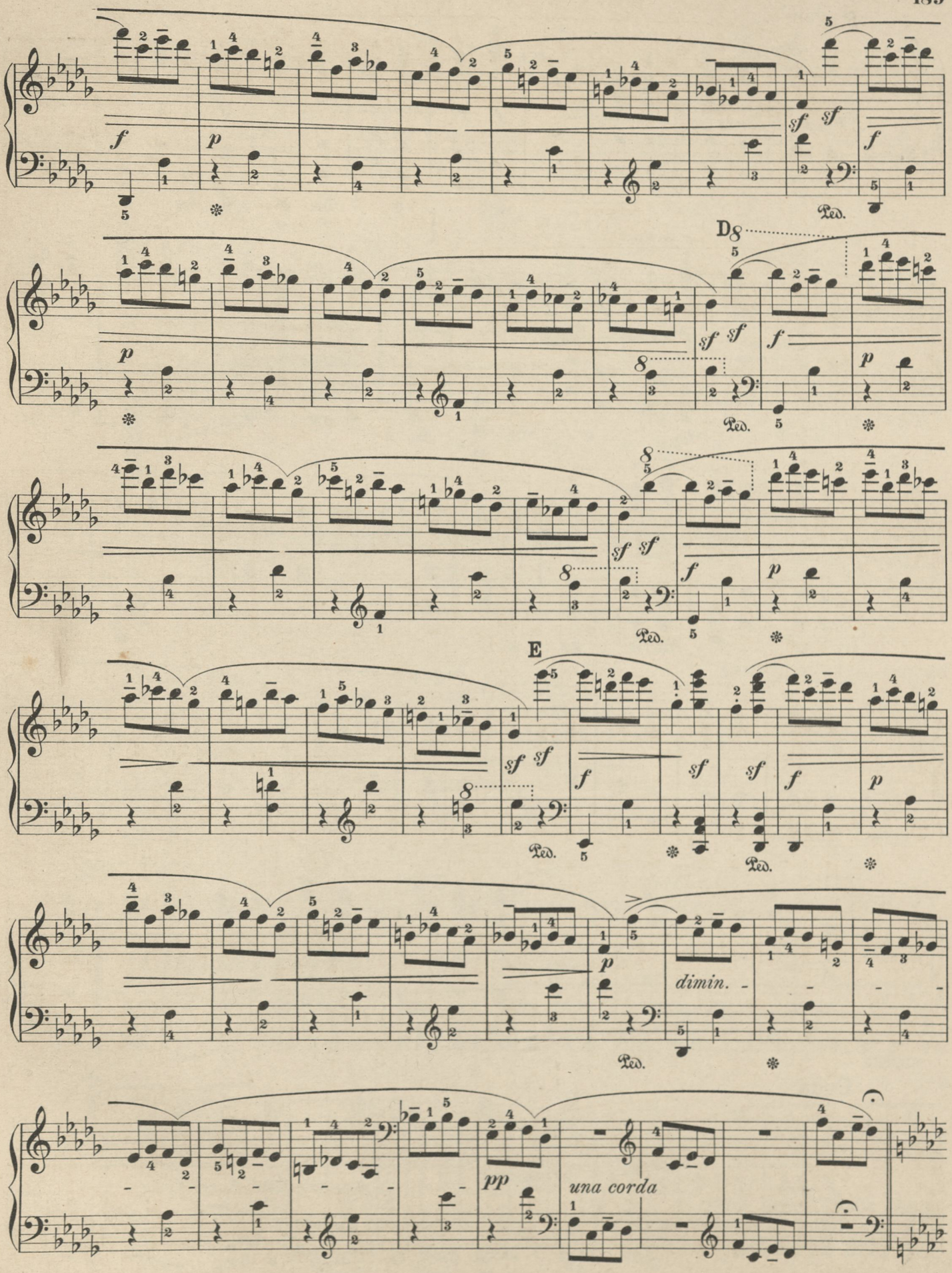


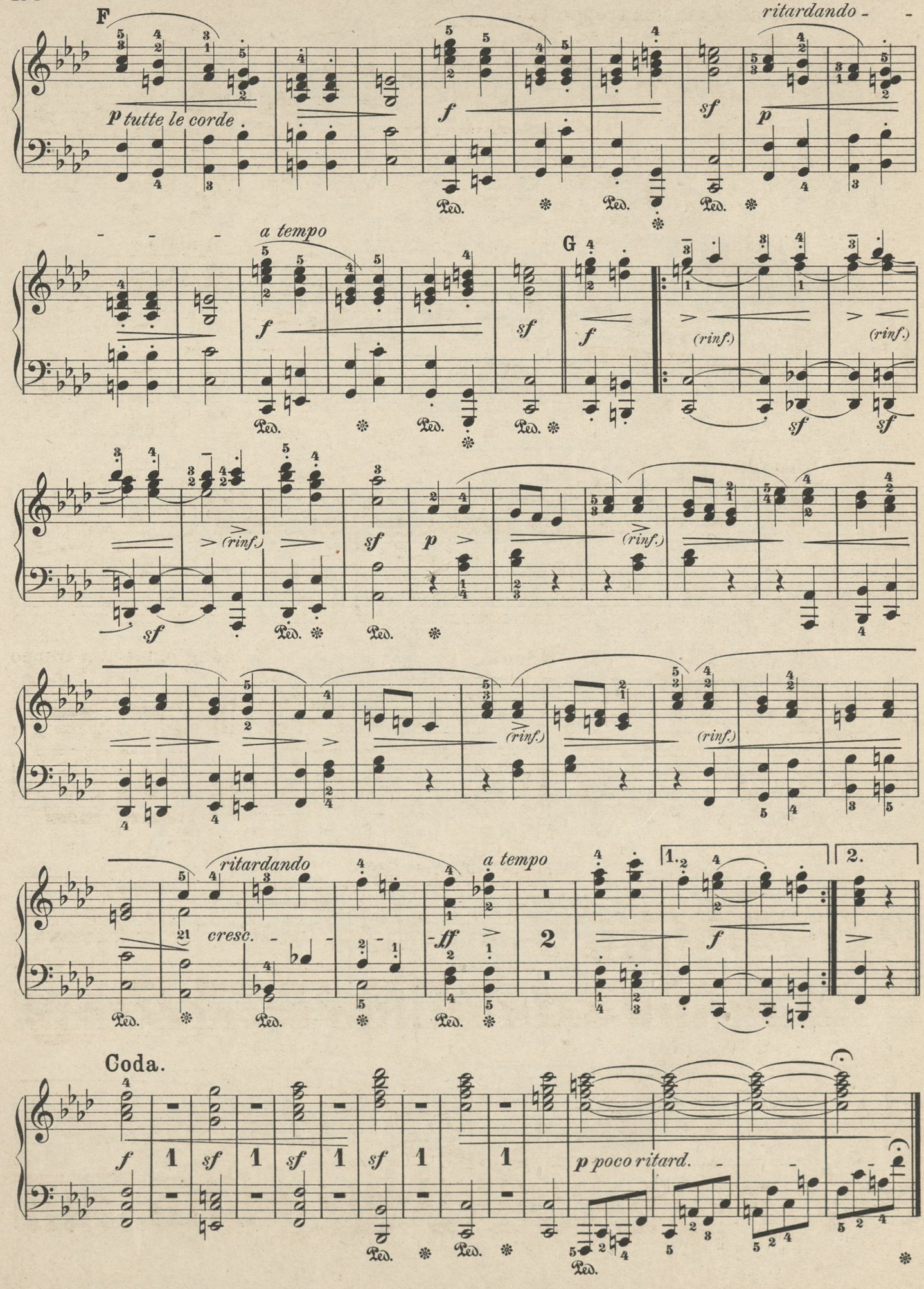
d) Original:

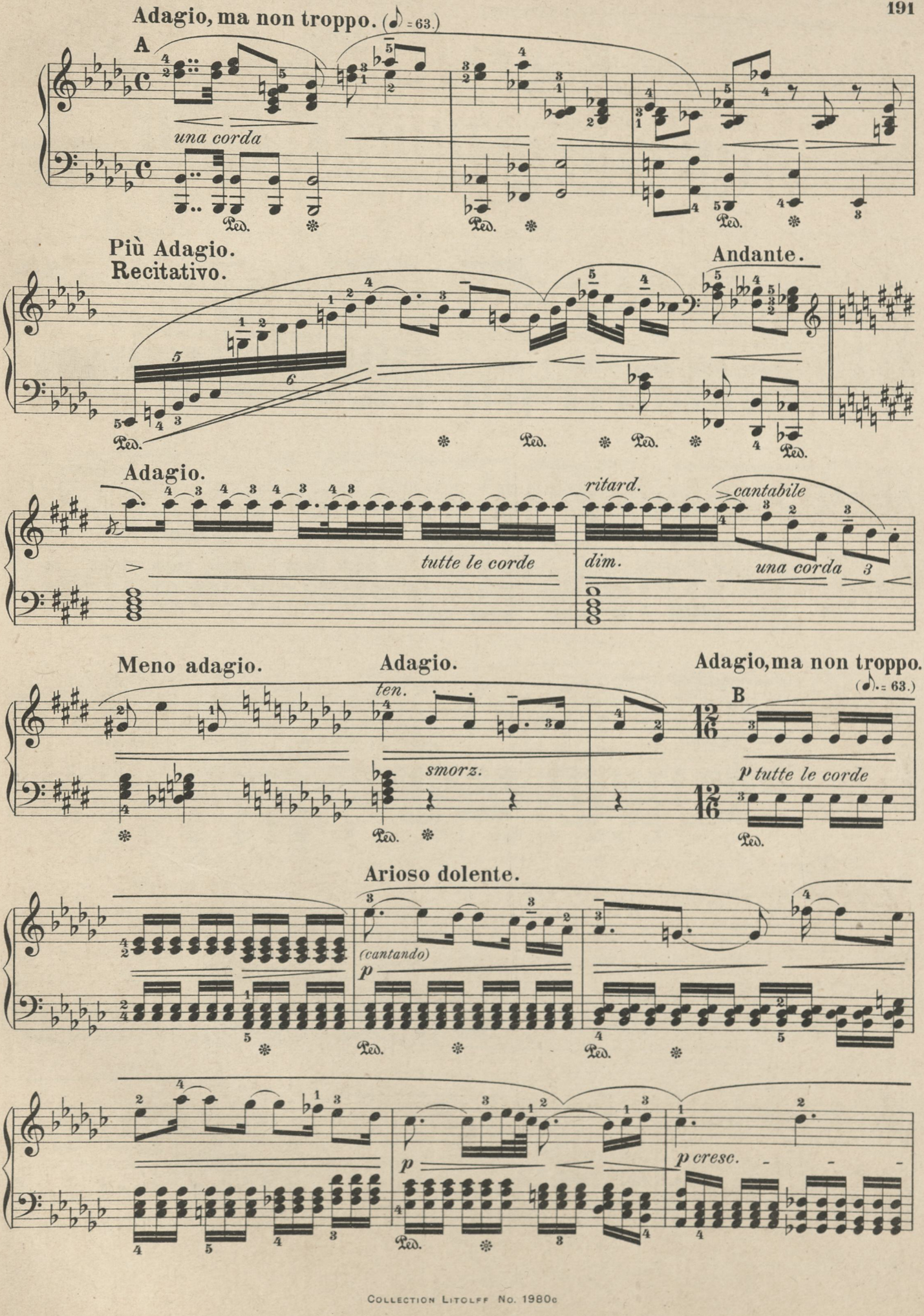

cresc.
H
ritenente
a tempo
p (cantando)
p espressivo
(rinf.)
cresc.
f)
p
cresc.
sf
J
f
sf
sf
e) Original:
f)

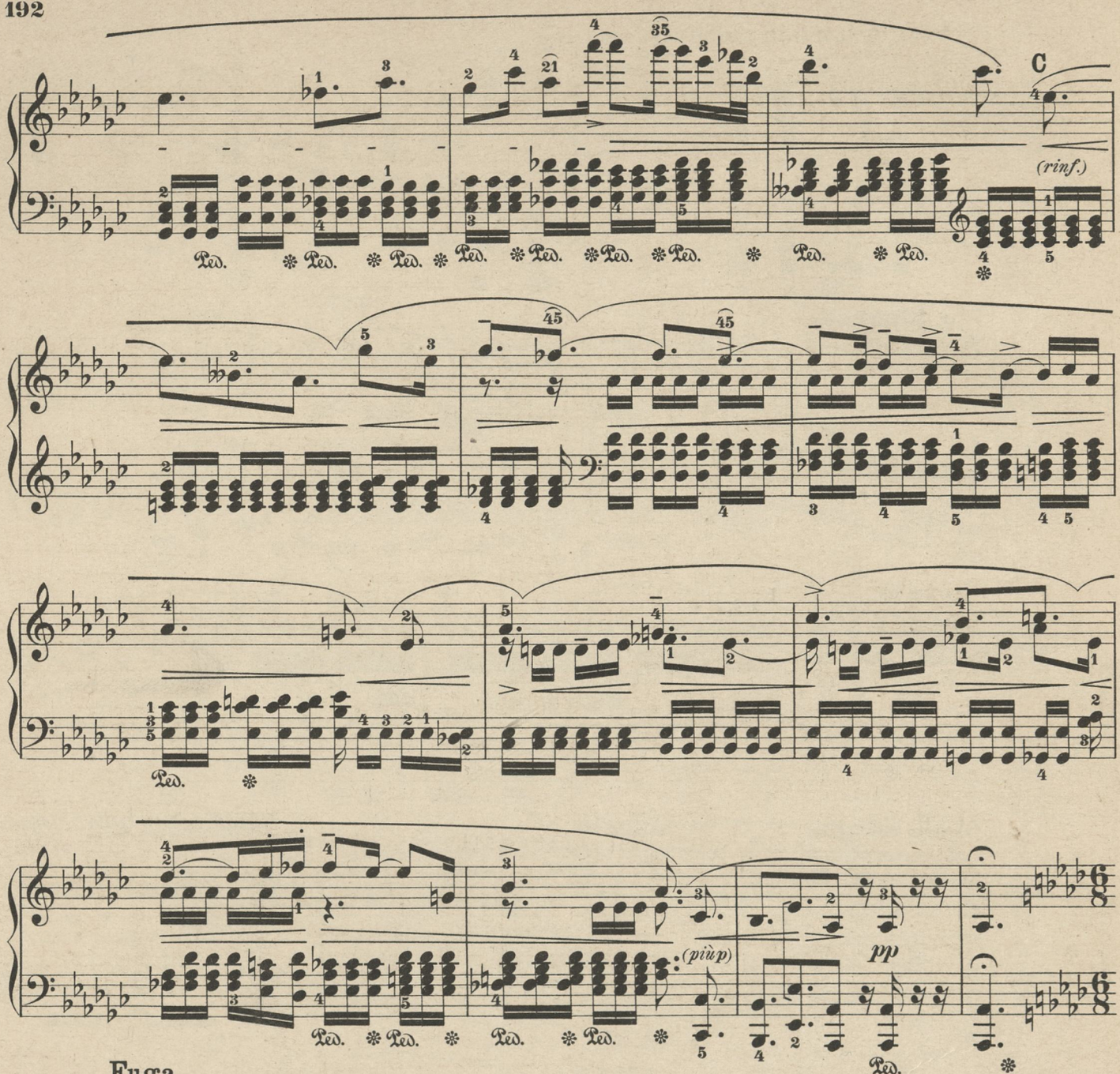

sf
p
cresc.
p
dolce
p
più p
pp
K
p leggiermente


g)
h)
cresc.
p
(rinf.)
f
p
Allegro molto. (𝅗𝅥 = 112.)
A
B
sf
ff
ritardando
a tempo
1.
2. C
g)
h)


D
E
dimin.
una corda

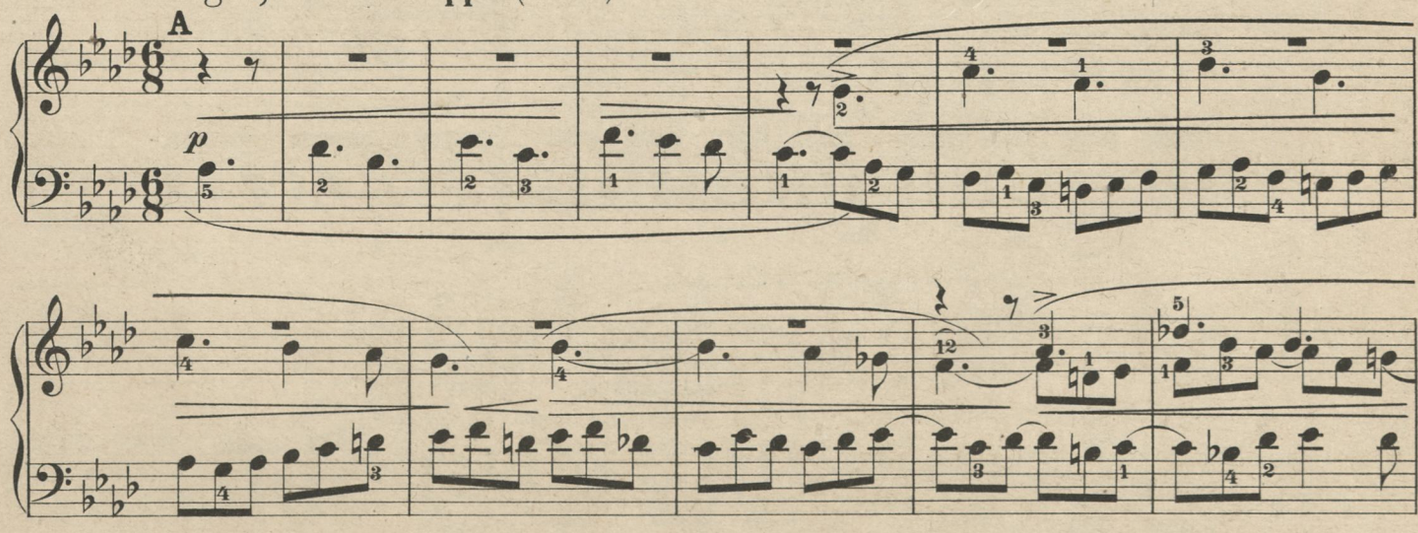

F
p tutte le corde
ritardando
a tempo
G
(rinf.)
sf
ritardando
cresc.
ff
a tempo
1.
2.
Coda.
f
sf
p poco ritard.
Ped.

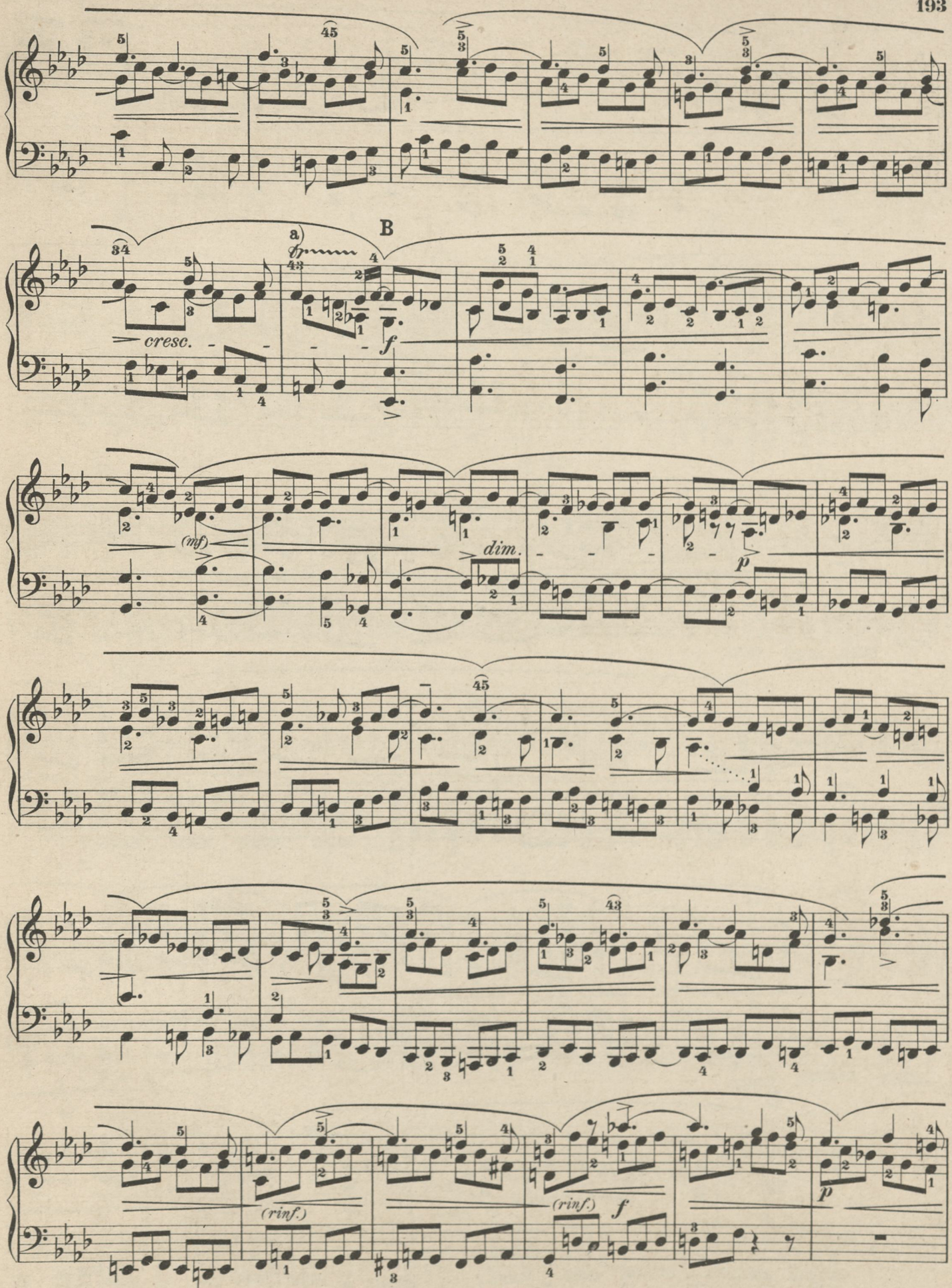

Adagio, ma non troppo. (♪ = 63.)
A
una corda
Più Adagio.
Recitativo.
Andante.
Adagio.
ritard.
cantabile
tutte le corde
dim.
una corda
Meno adagio.
Adagio.
ten.
smorz.
Adagio, ma non troppo.
(♪. = 63.)
B
p tutte le corde
Arioso dolente.
(cantando)
p
p cresc.

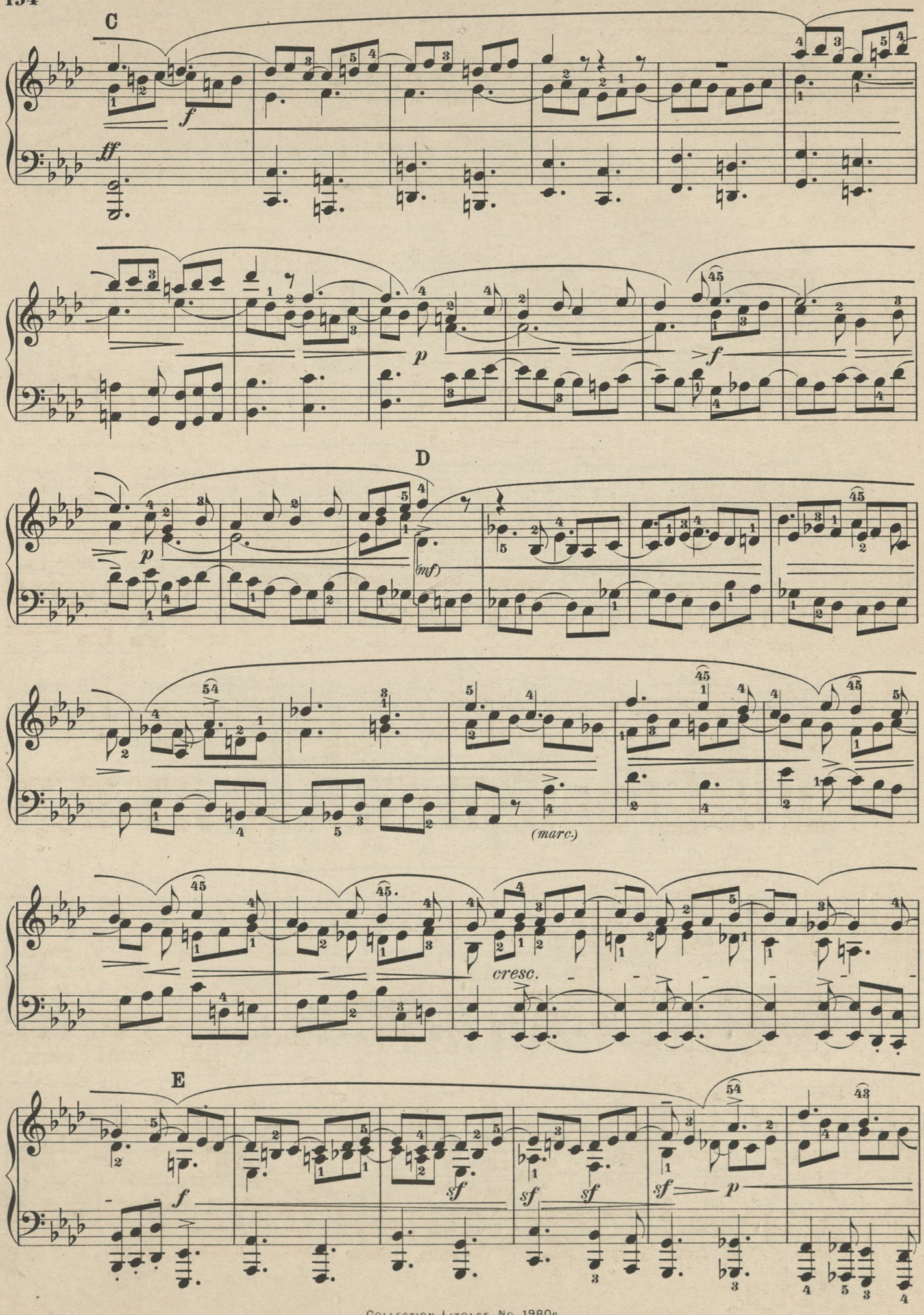


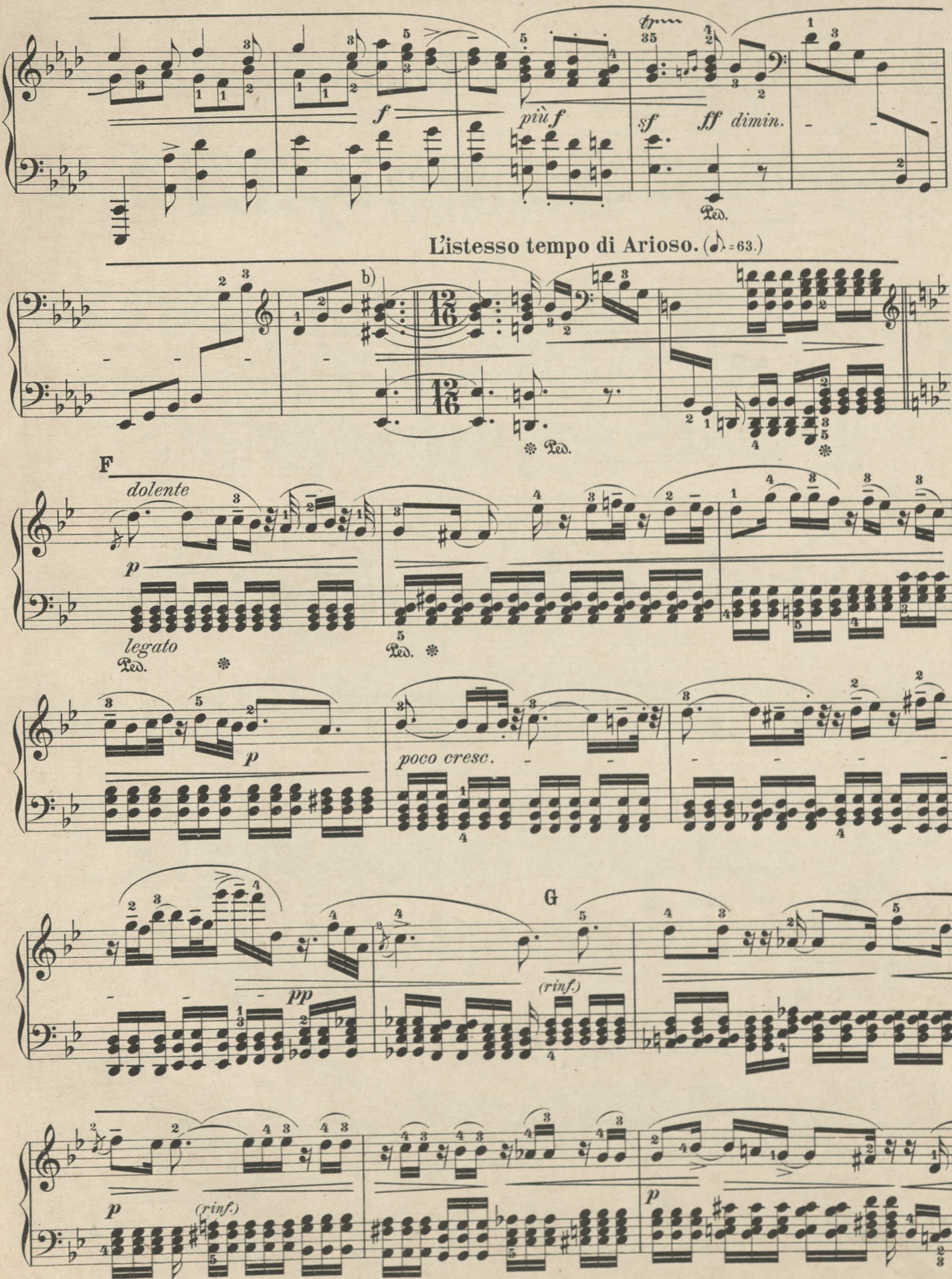
Fuga.

Allegro, ma non troppo. (♩. = 69.)

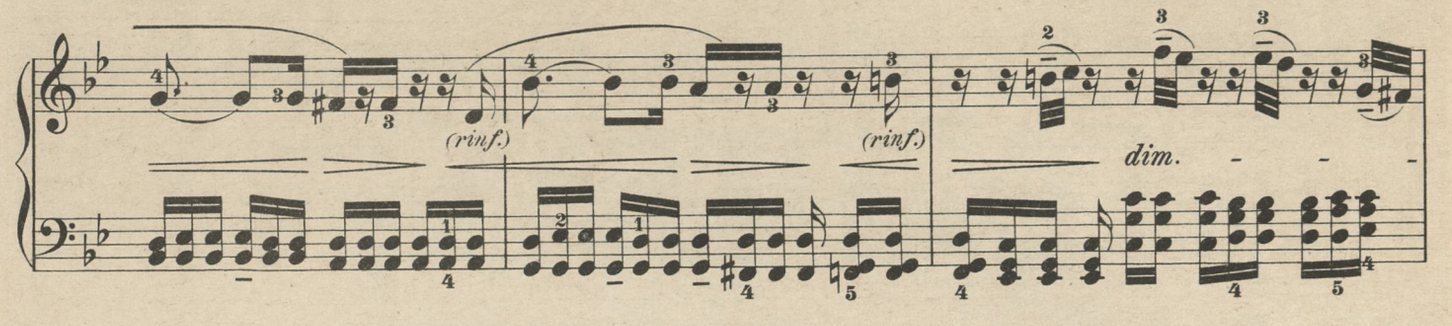


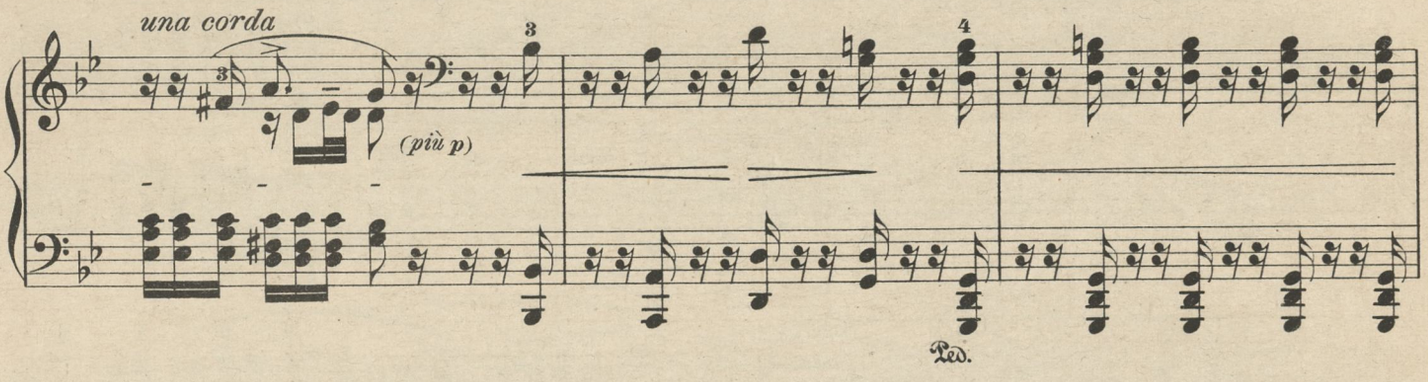

B
a)
cresc.
f
(mf)
dim.
p
(rinf.)
(rinf.)
f
p
a)

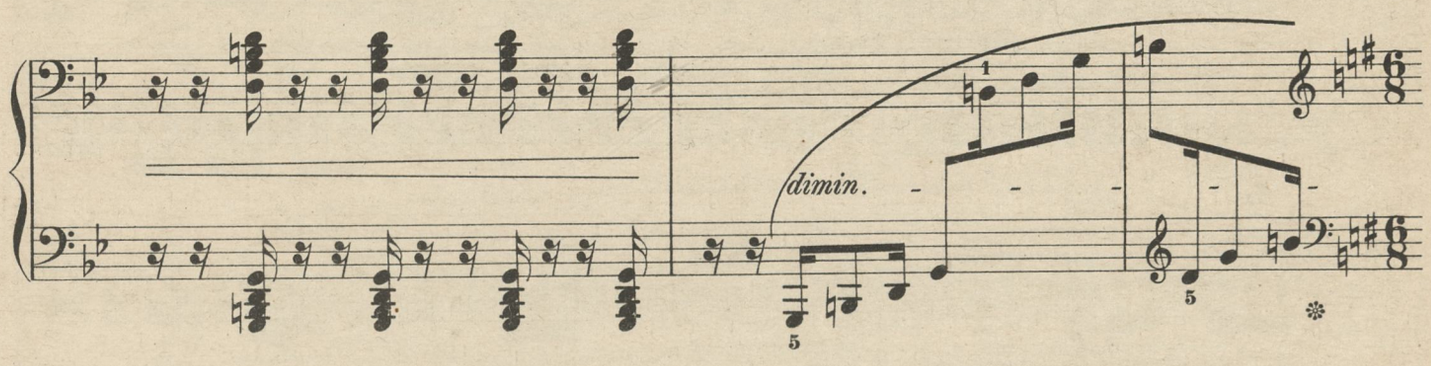

C
ff
f
p
f
D
p
(mf)
(marc.)
cresc.
E
f
sf
sf
sf
sf
p


f
più f
sf
ff dimin.
Ped.
L'istesso tempo di Arioso. (♪ = 63.)
b)
Ped.
F
dolente
p
legato
Ped.
Ped.
p
poco cresc.
G
pp
(rinf.)
p
(rinf.)
p

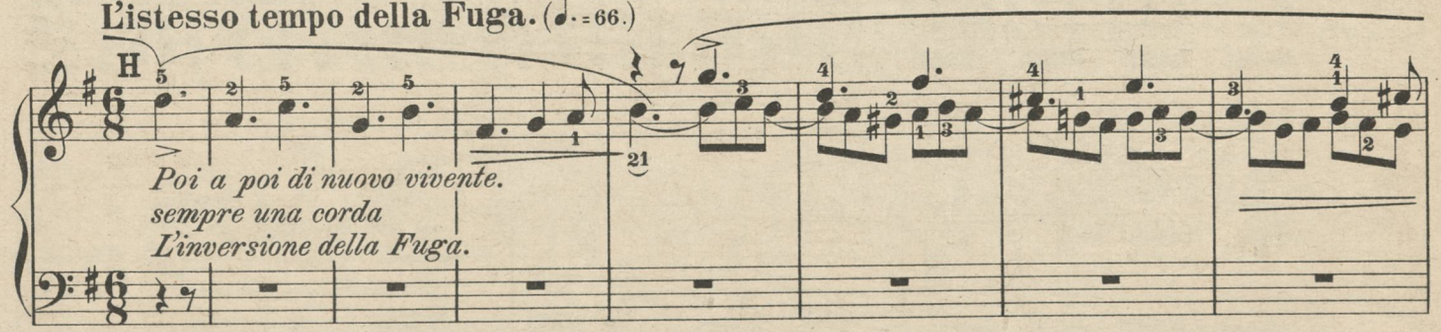
b) Original:

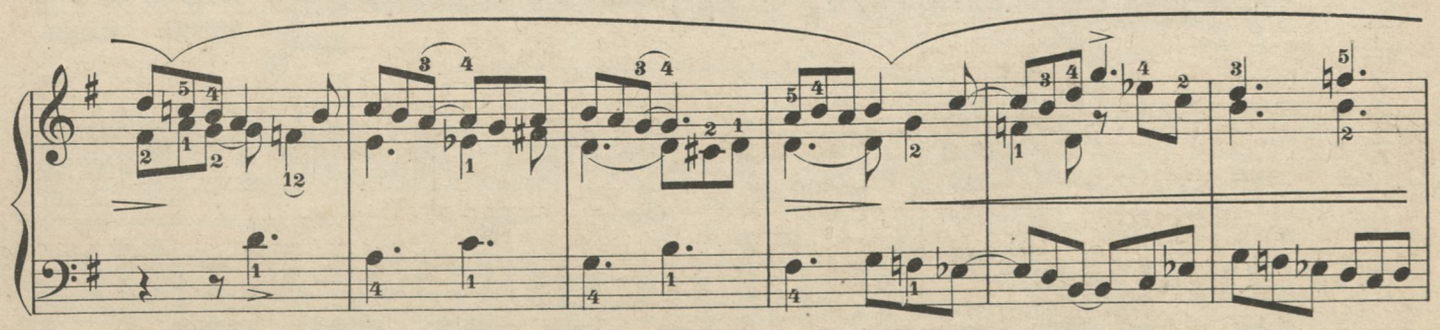


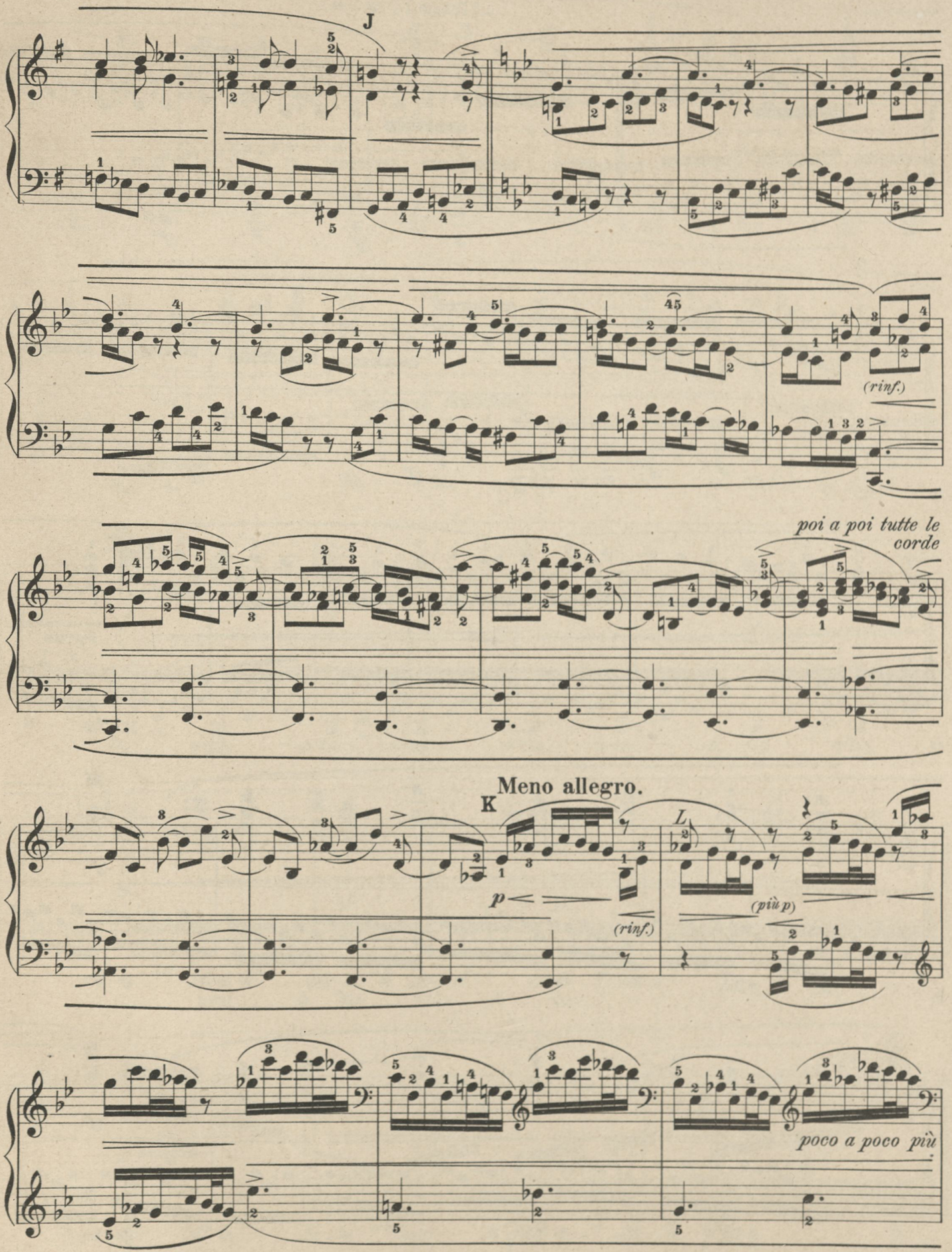


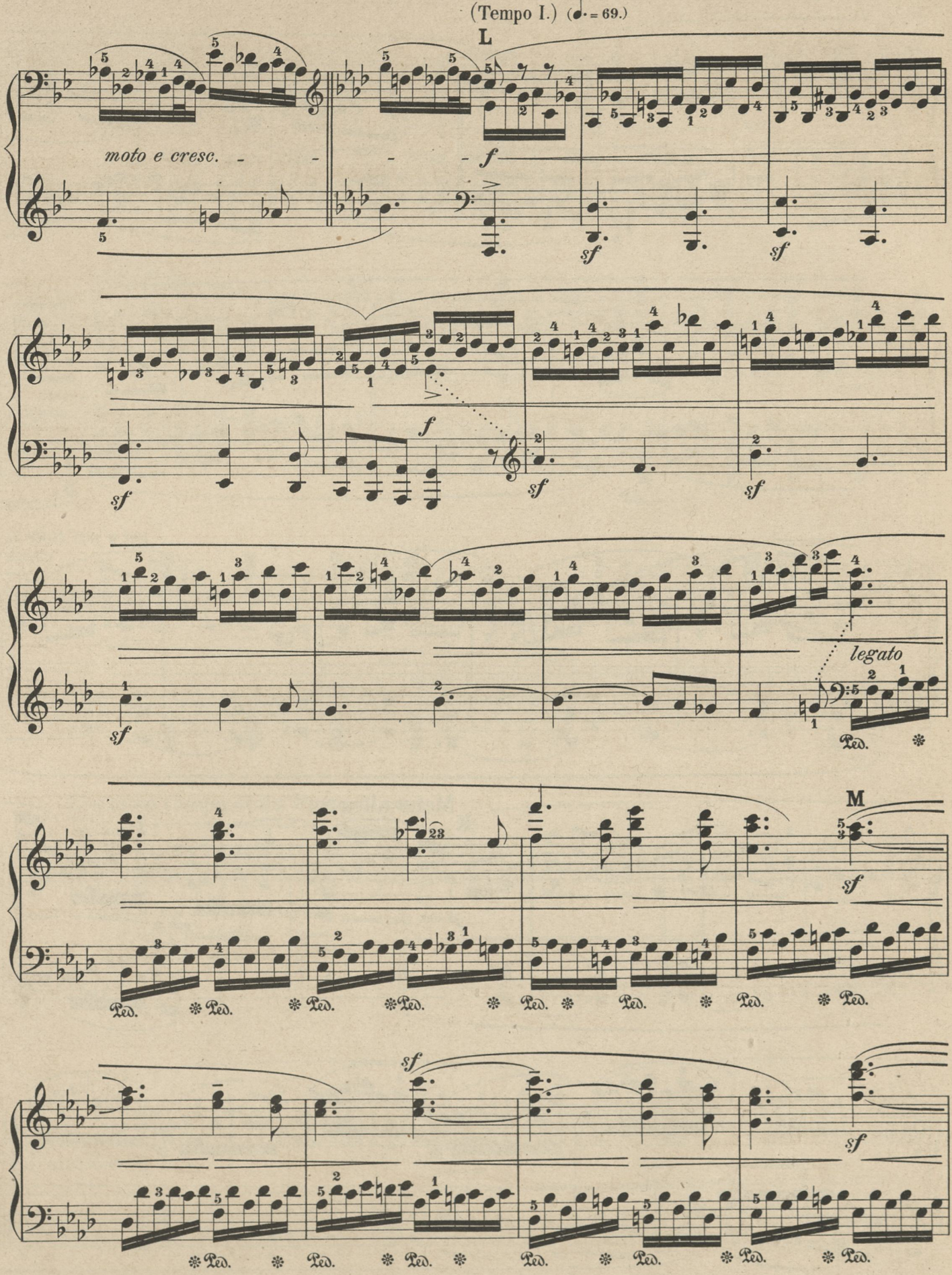


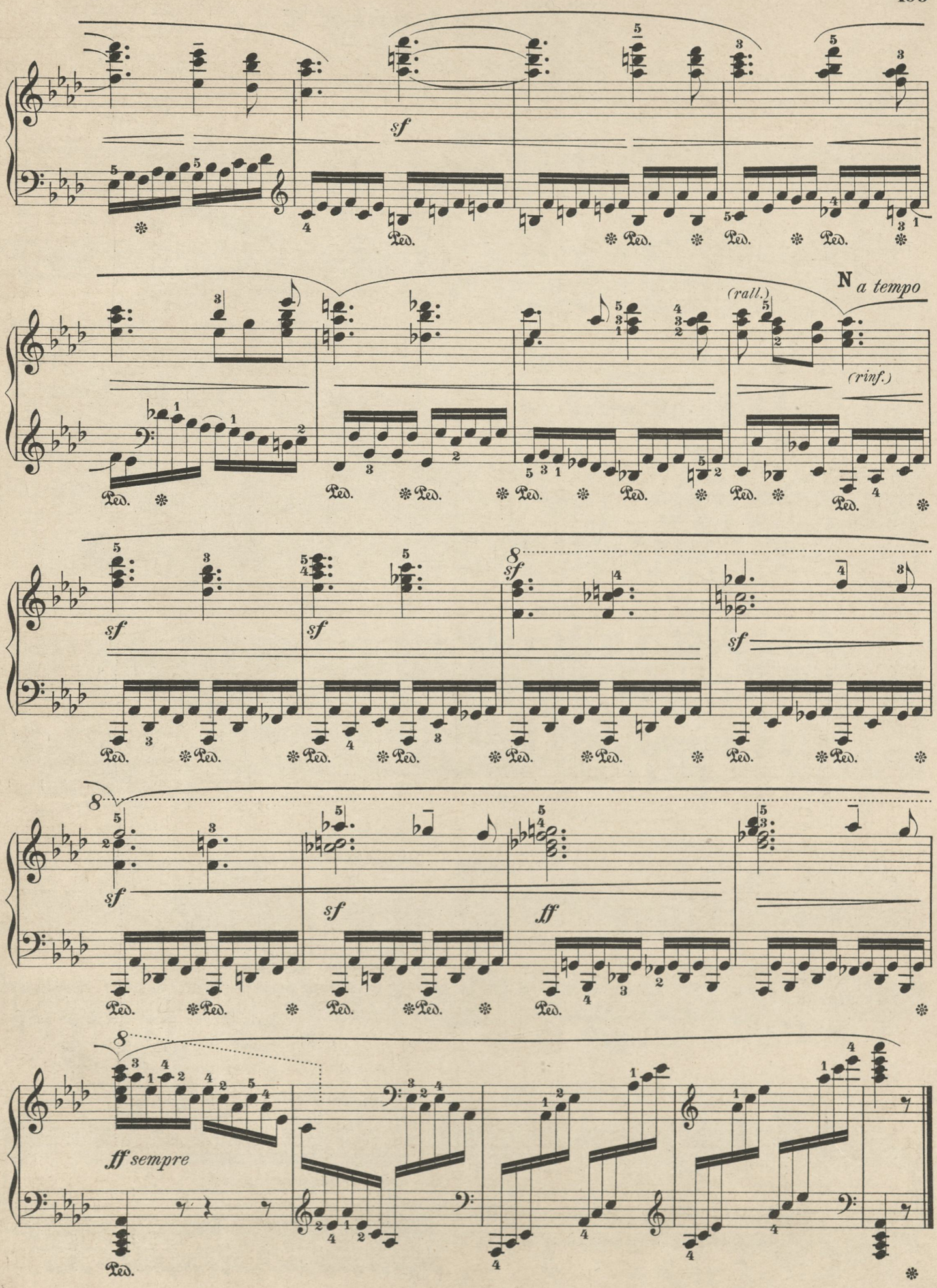
L'istesso tempo della Fuga. (♩. = 66.)






J
(rinf.)
poi a poi tutte le corde
Meno allegro.
K
L
p
(rinf.)
(più p)
poco a poco più

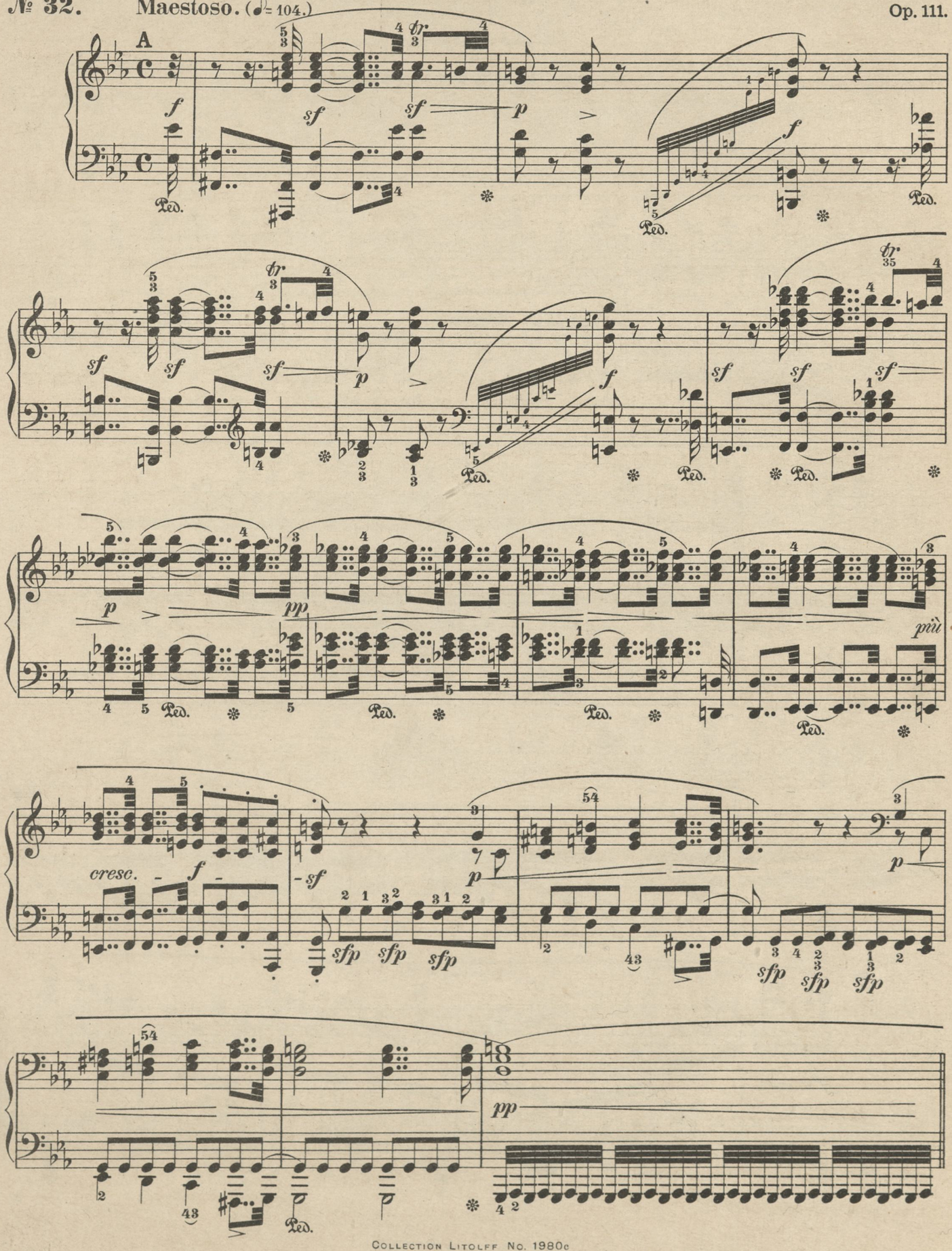

(Tempo I.) (♩. = 69.)
L
moto e cresc.
f
sf
legato
Ped.
M

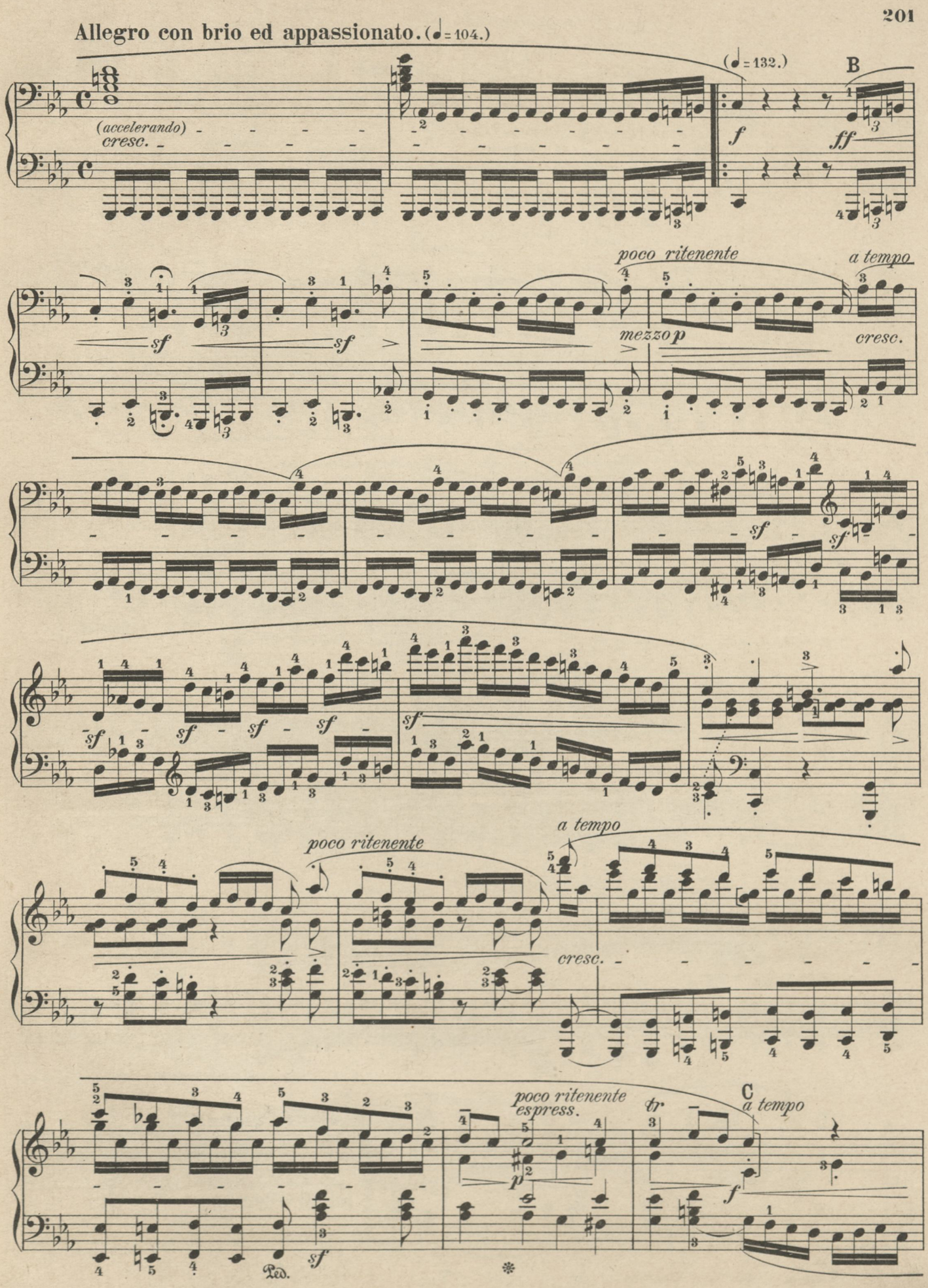

sf
N a tempo
(rall.)
(rinf.)
sf
sf
sf
sf
sf
ff
ff sempre

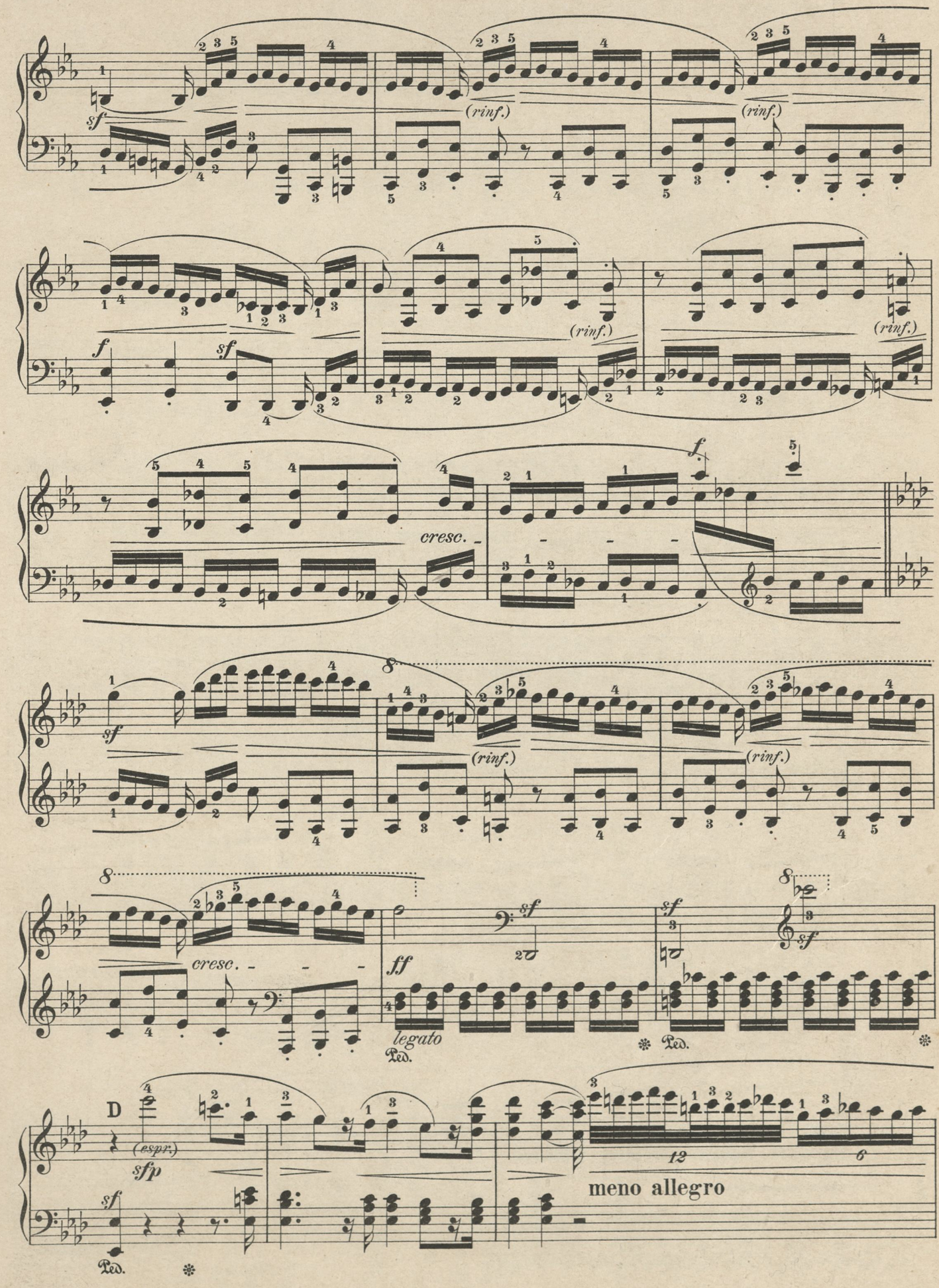
SONATE.

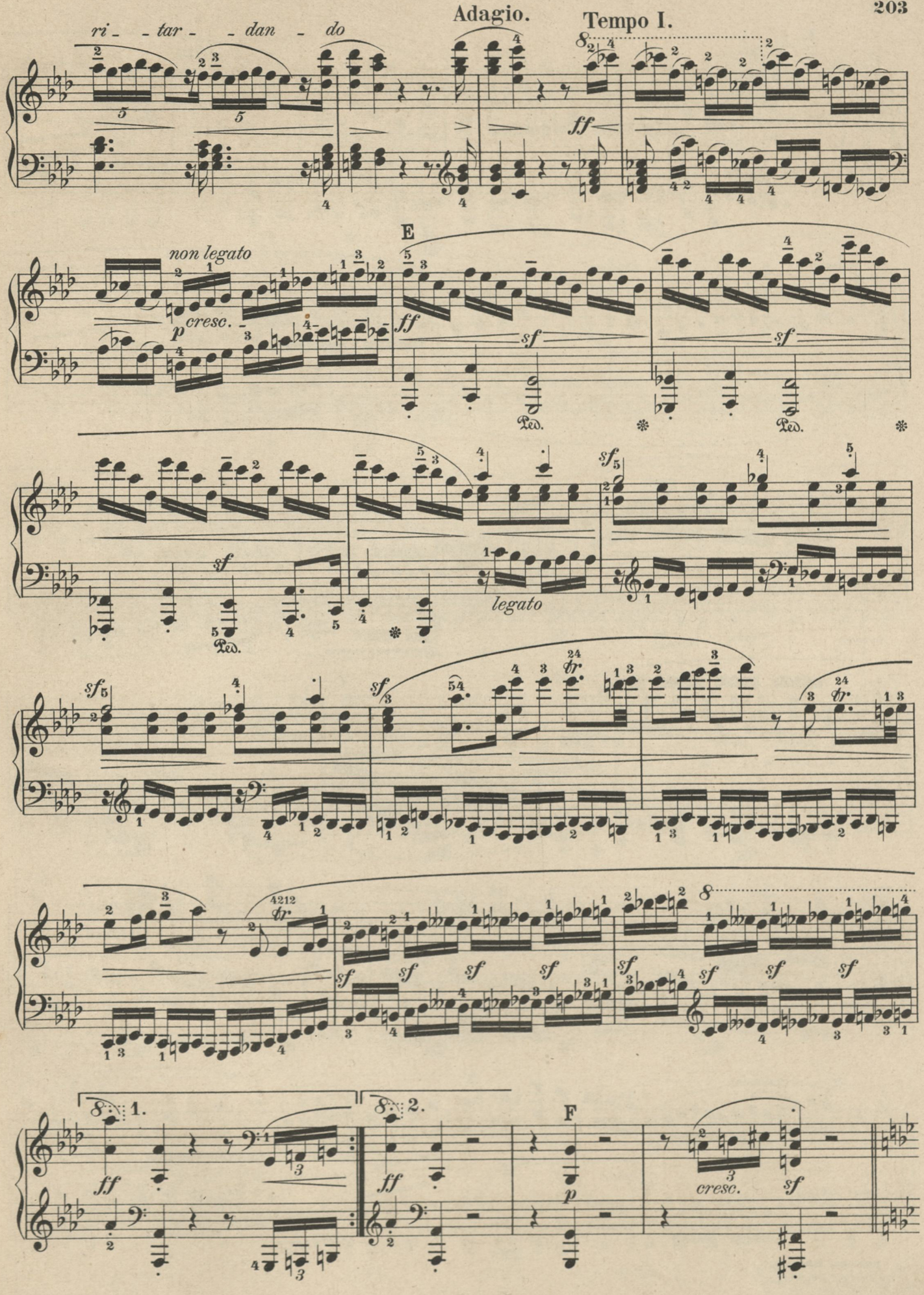
Dem Erzherzog Rudolph gewidmet.

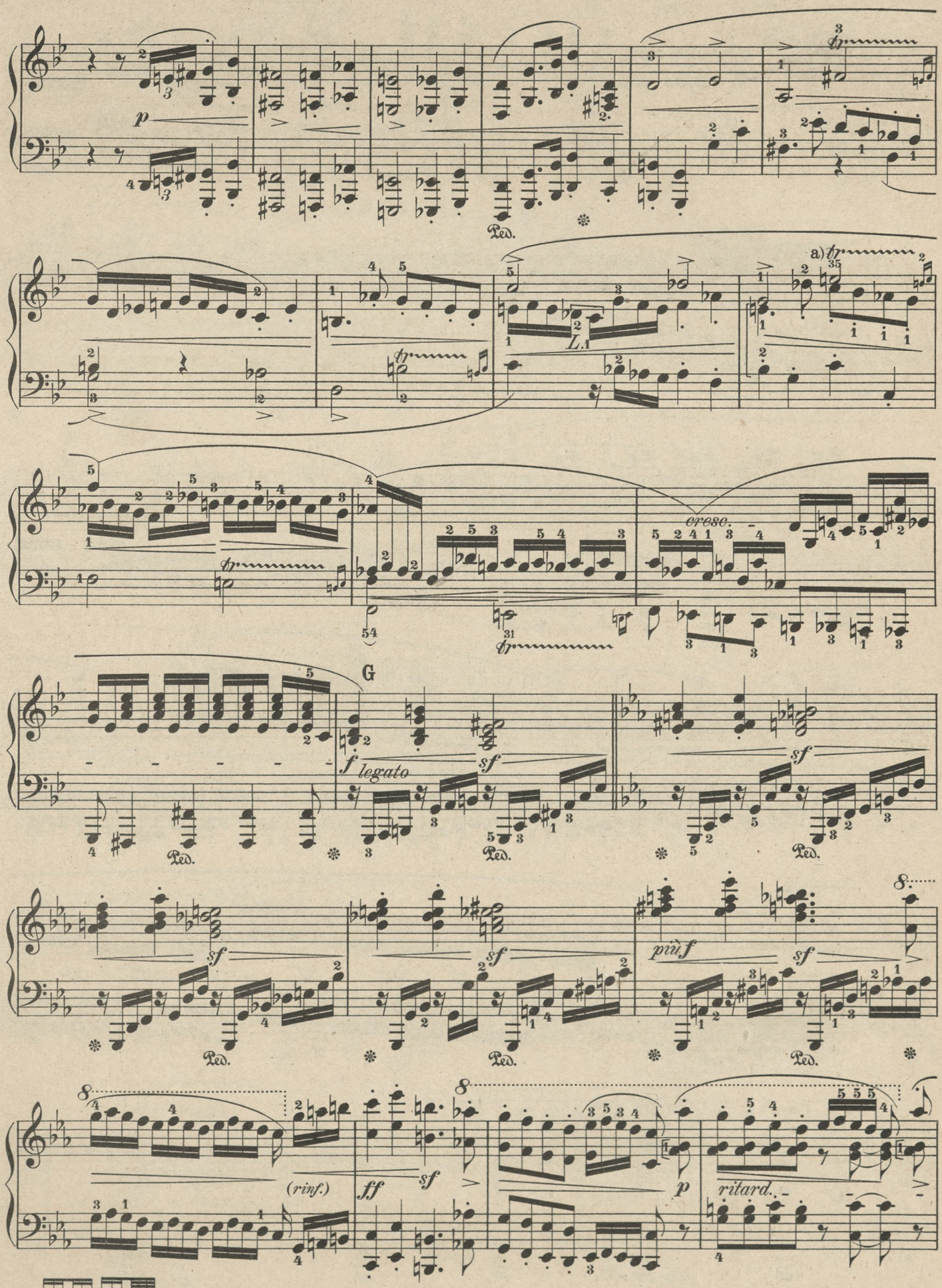
№ 32. **Maestoso.** (♩= 104.) **Op. 111.**

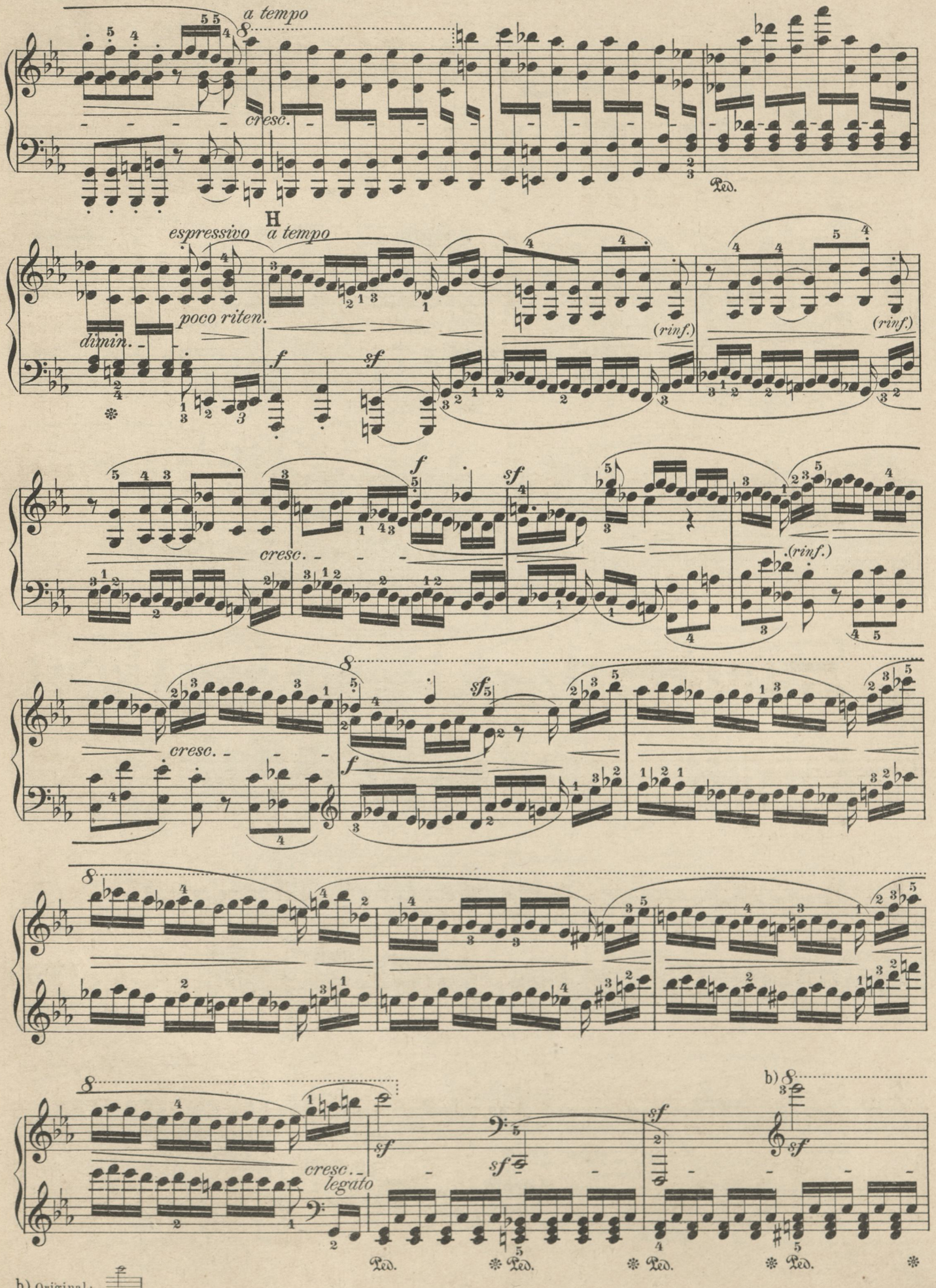


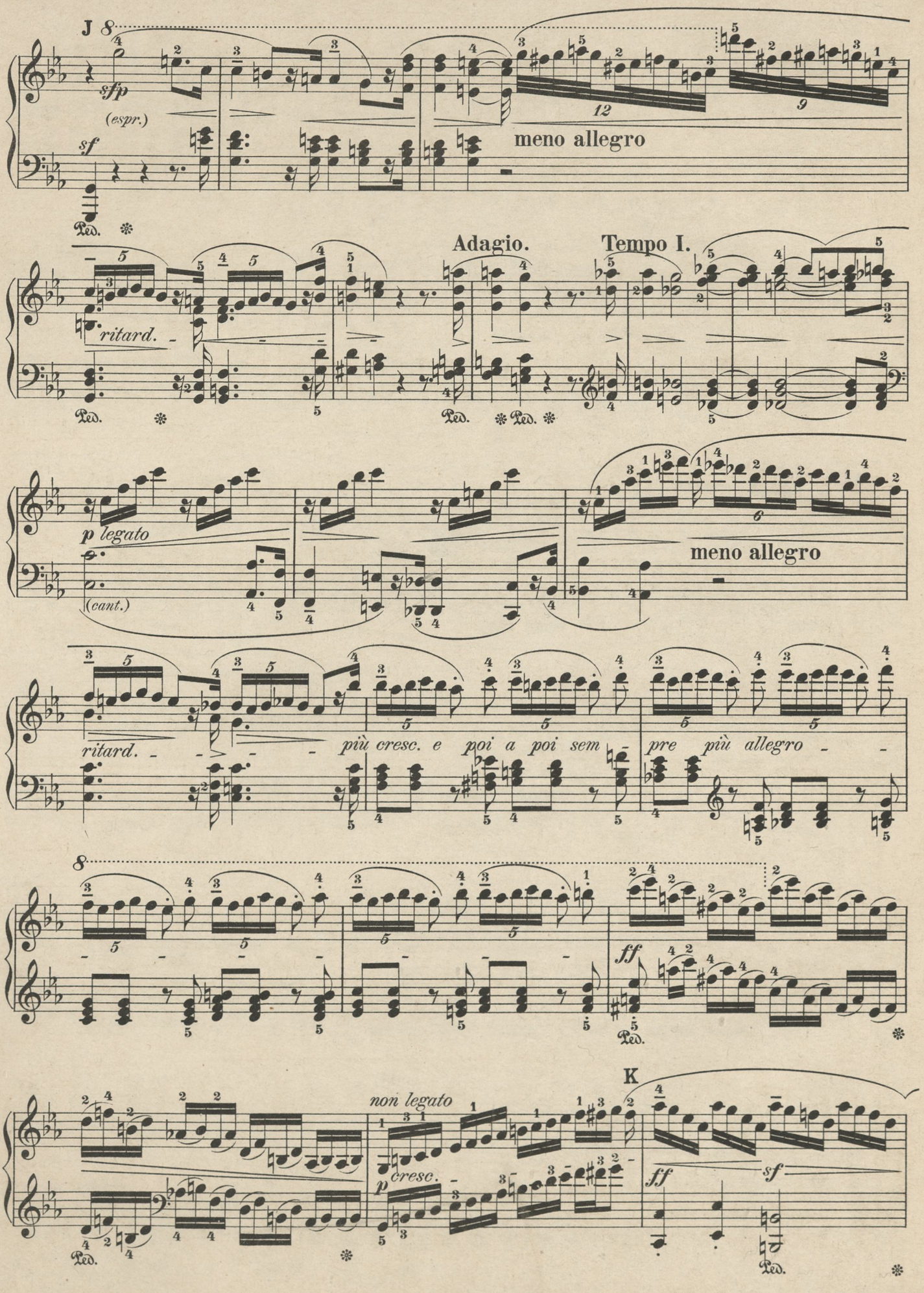

Allegro con brio ed appassionato. (♩= 104.)
(accelerando)
cresc.
(♩= 132.)
B
f
ff
poco ritenente
a tempo
sf
mezzo p
cresc.
C
espress.
tr
Ped.

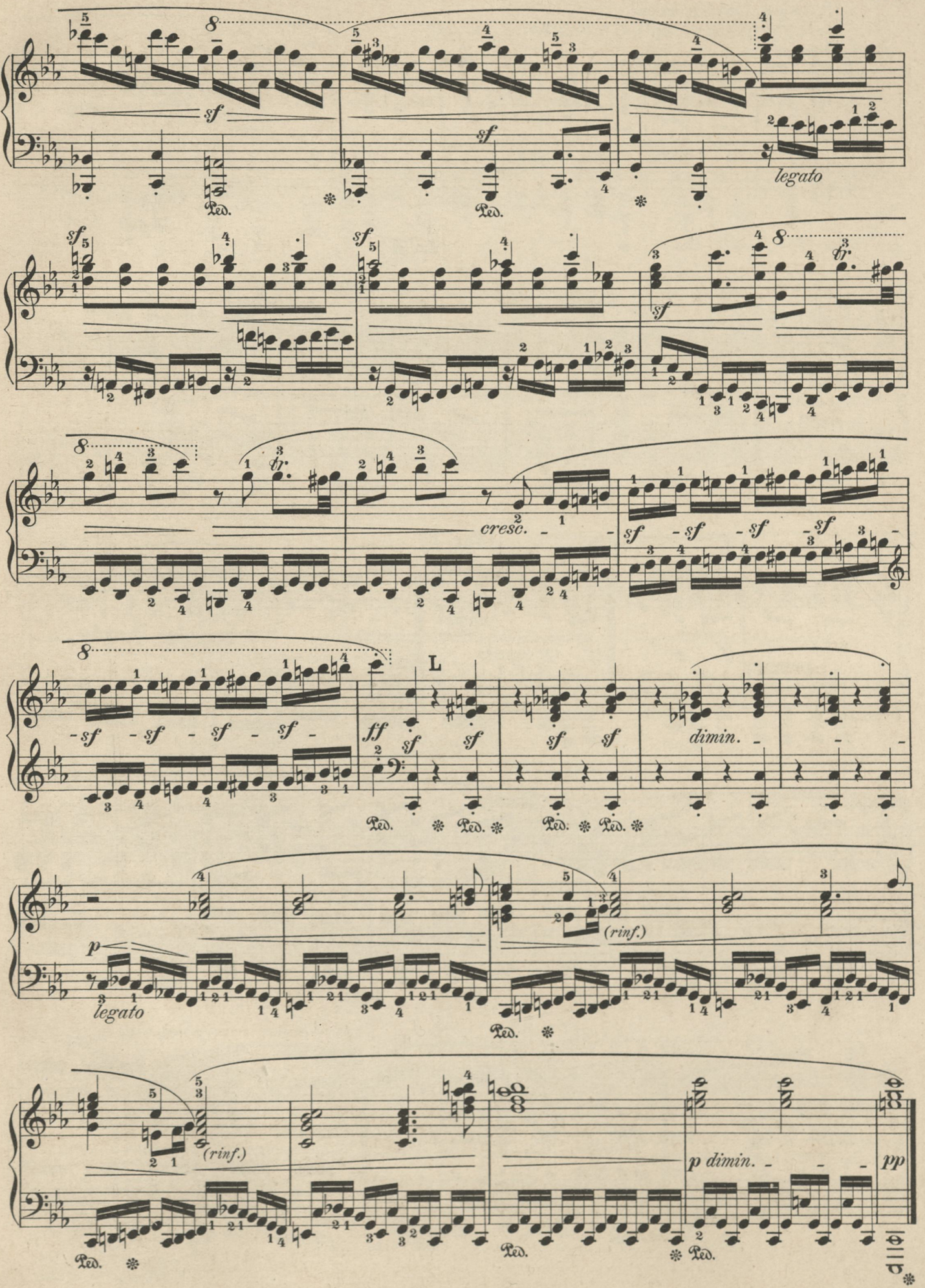

sf
(rinf.)
(rinf.)
f
sf
(rinf.)
(rinf.)
cresc.
f
sf
(rinf.)
(rinf.)
cresc.
ff
legato
Ped.
sf
sf
sf
Ped.
D
(espr.)
sfp
sf
Ped.
12
6
meno allegro


Adagio.
Tempo I.
ri - - tar - - dan - do
non legato
cresc.
E
legato
1.
2.
F
cresc.

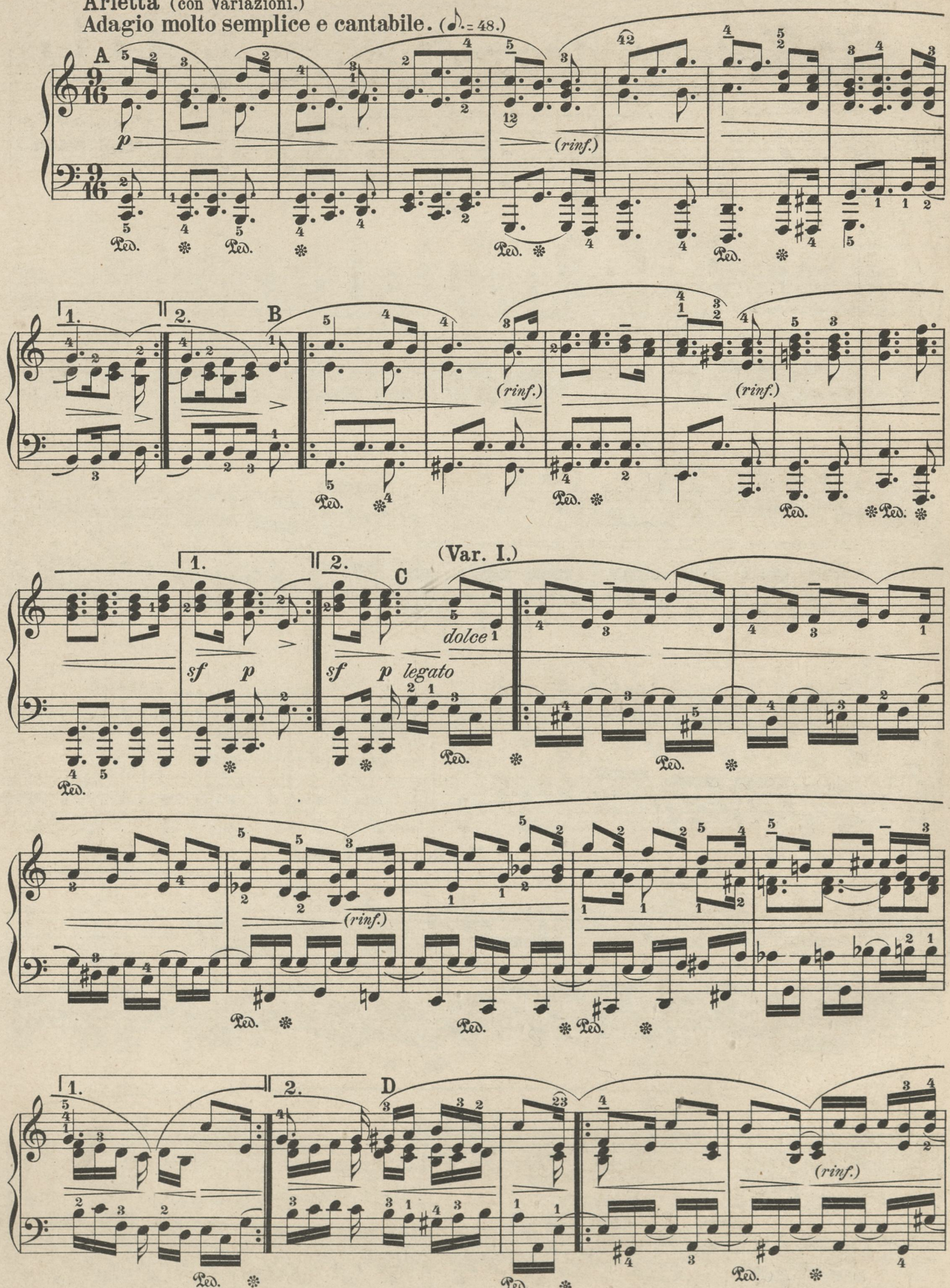

p
Ped.
a) tr
L.
cresc.
G
f legato
sf
più f
(rinf.)
ff
ritard.
a)

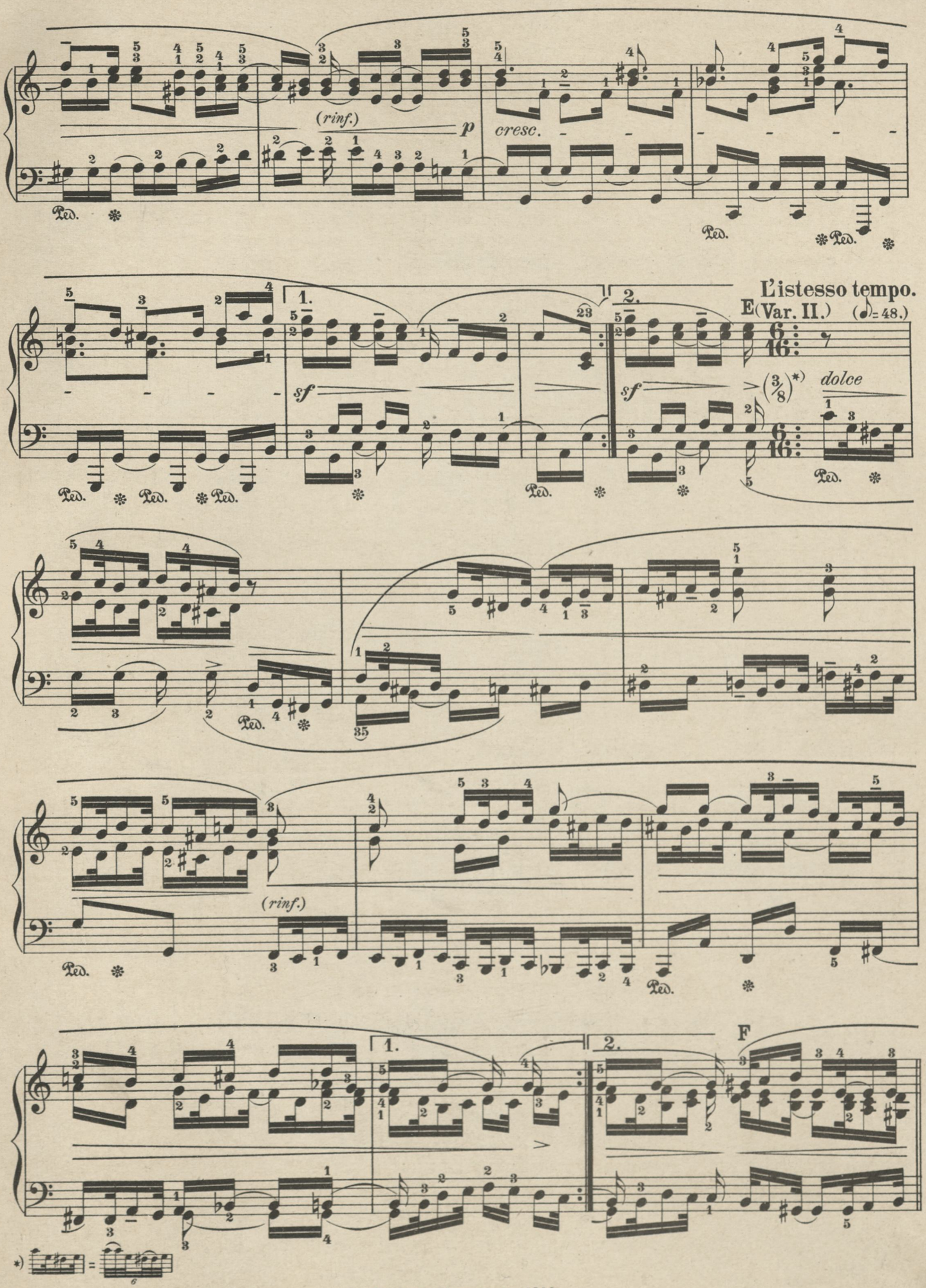

a tempo
cresc.
Ped.
H
espressivo
a tempo
poco riten.
dimin.
f
sf
(rinf.)
cresc.
legato
b) Original:

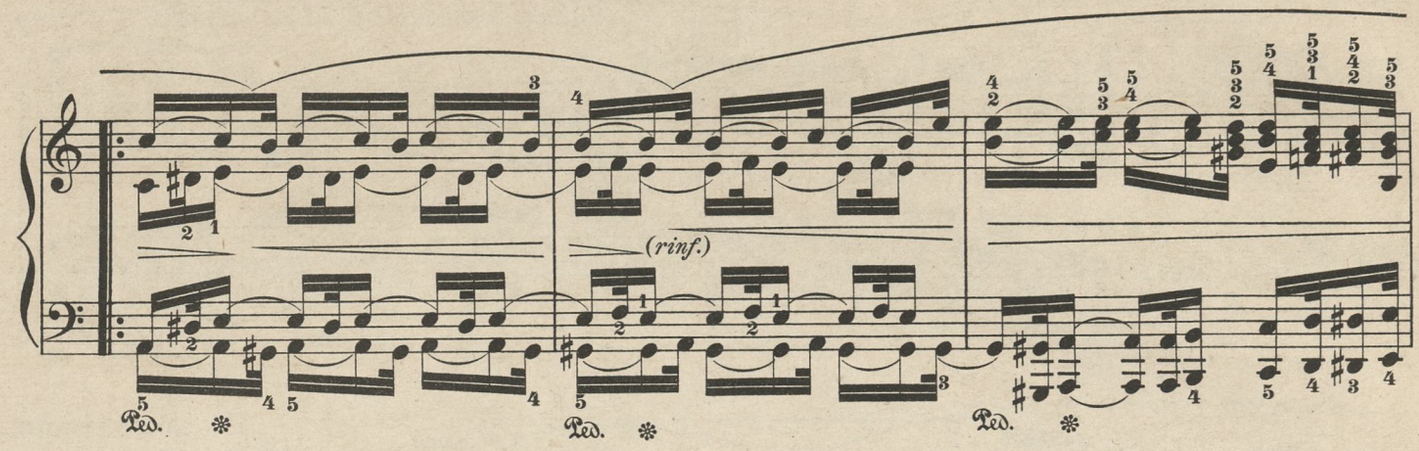

J
sfp
(espr.)
sf
meno allegro
Adagio.
Tempo I.
ritard.
p legato
(cant.)
meno allegro
ritard.
più cresc. e poi a poi sem
pre più allegro
ff
K
non legato
p cresc.
ff
sf

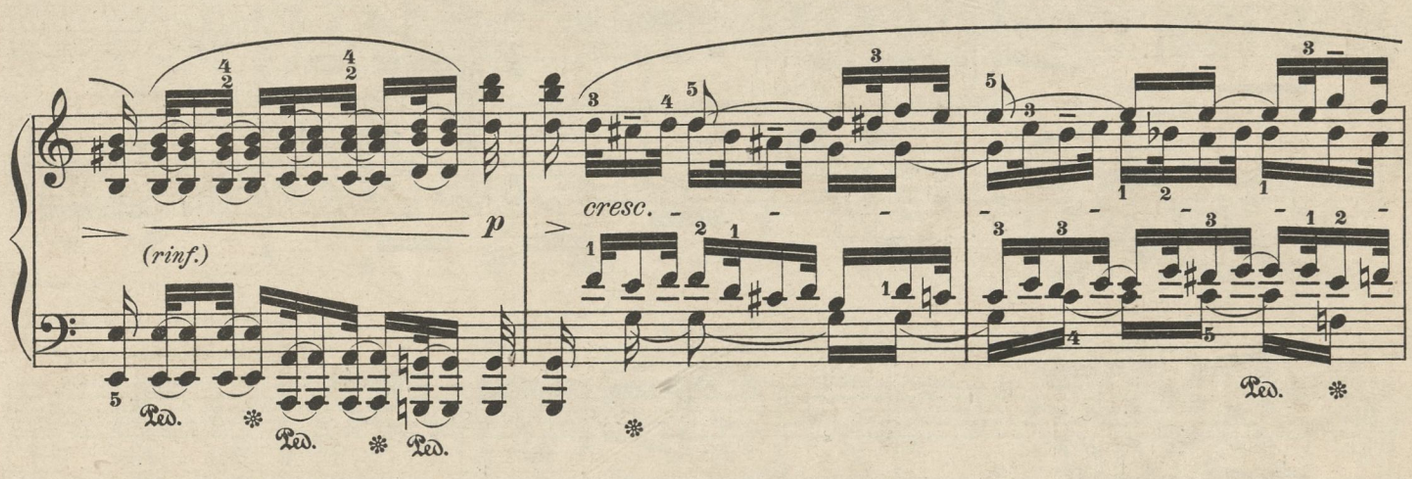

sf
legato
cresc.
sf - sf - sf - sf
L
ff sf sf
sf sf
dimin.
p
legato
(rinf.)
(rinf.)
p dimin.
pp
Ped.

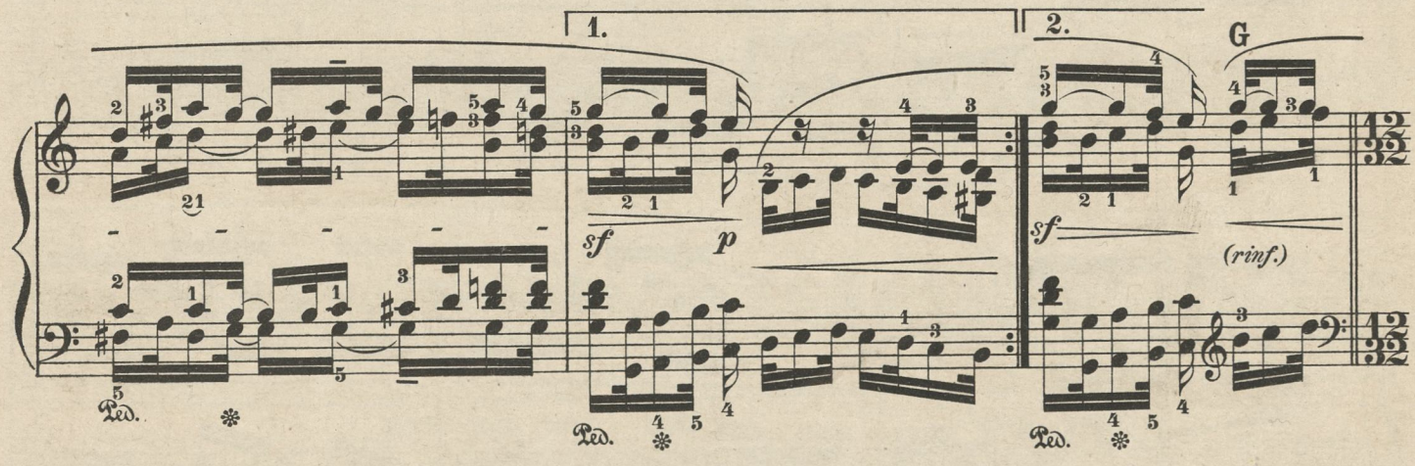
Arietta (con Variazioni.)
Adagio molto semplice e cantabile. (♪. = 48.)



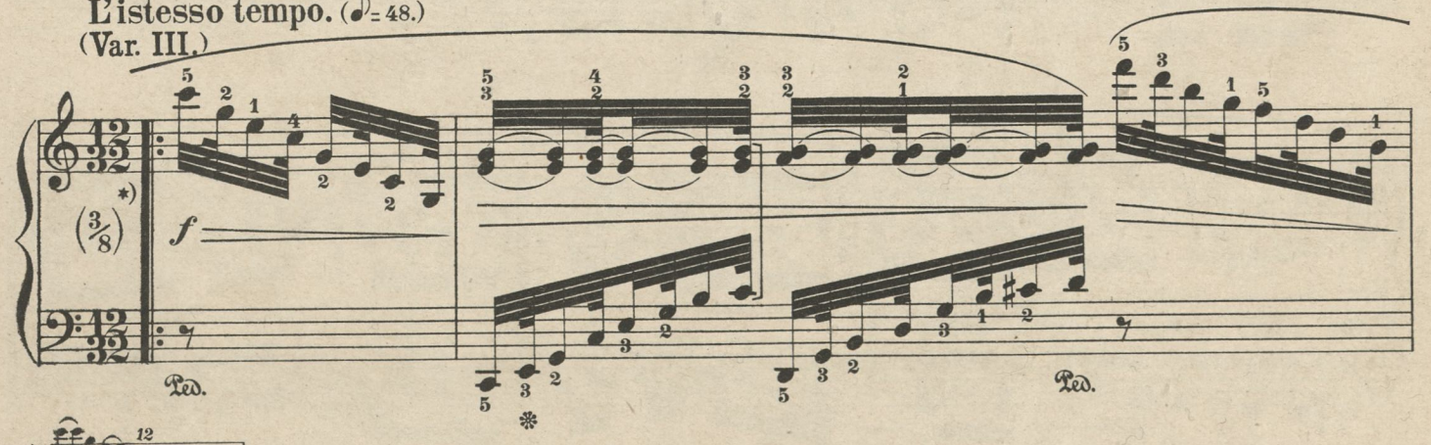

(rinf.)
p
cresc.
Ped.
1.
2.
sf
L'istesso tempo.
E (Var. II.)
(♪ = 48.)
dolce
(rinf.)
F
*)

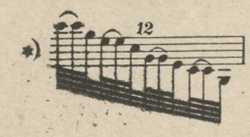


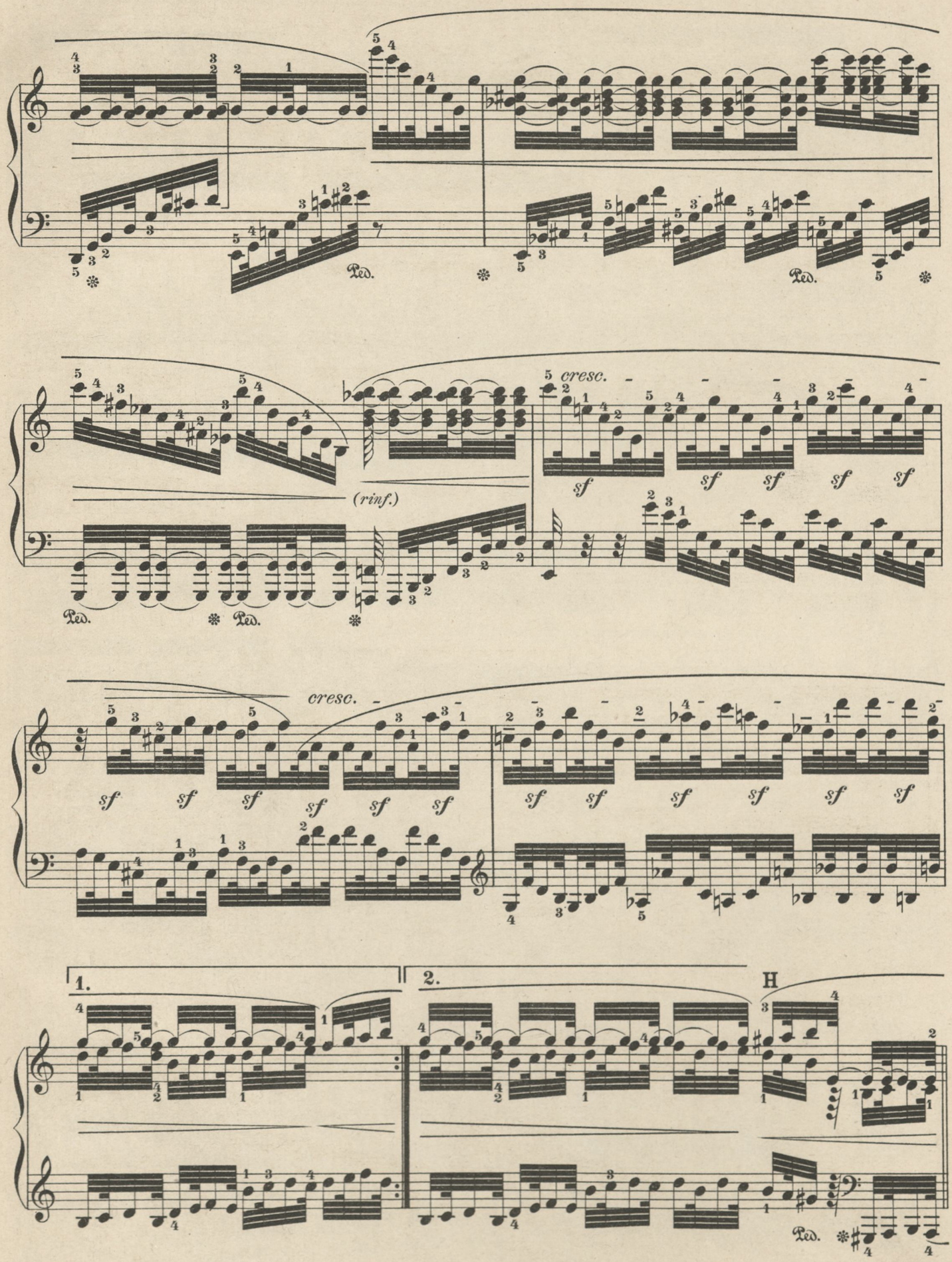


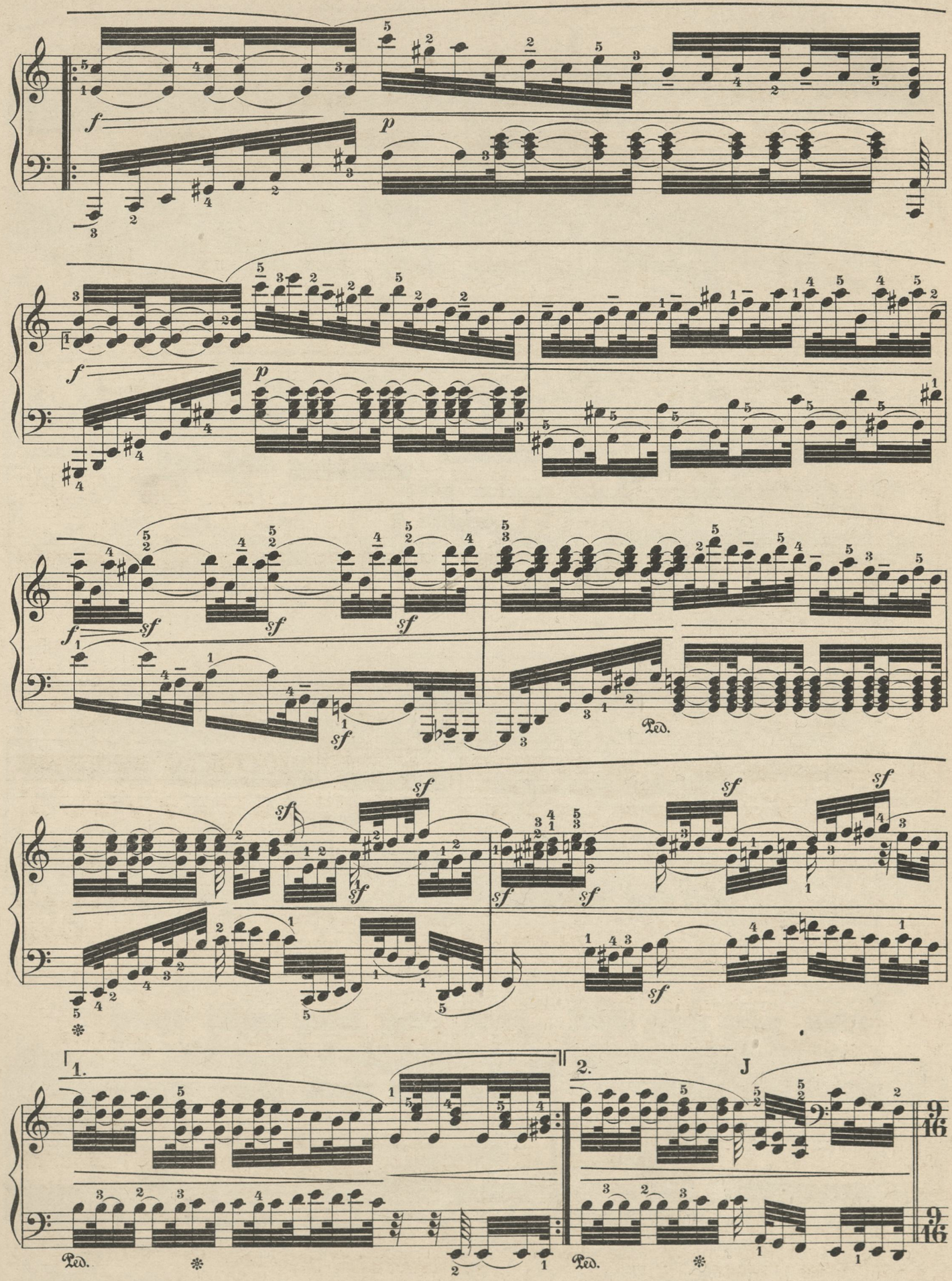


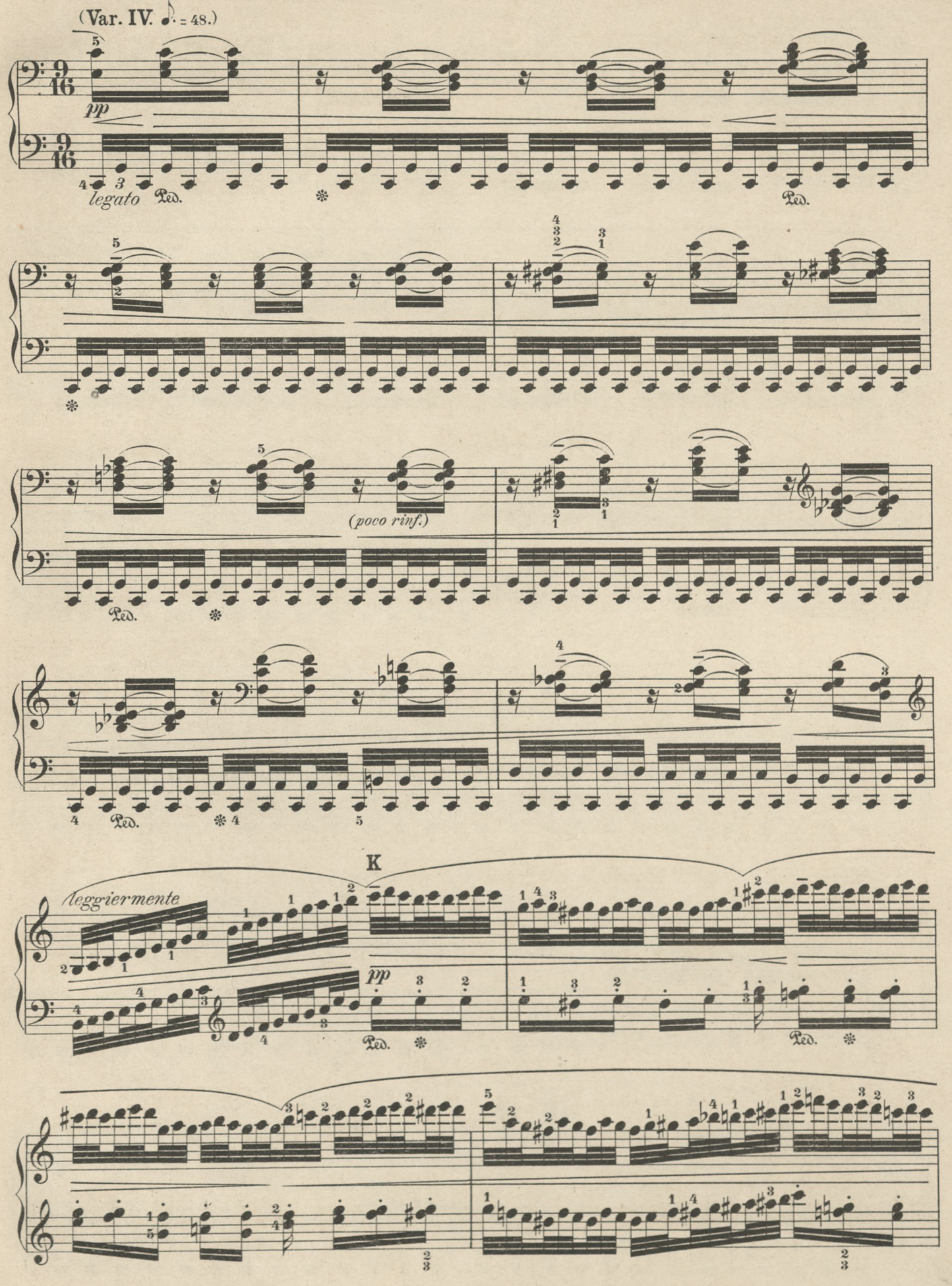
L'istesso tempo. (♪ = 48.)
(Var. III.)

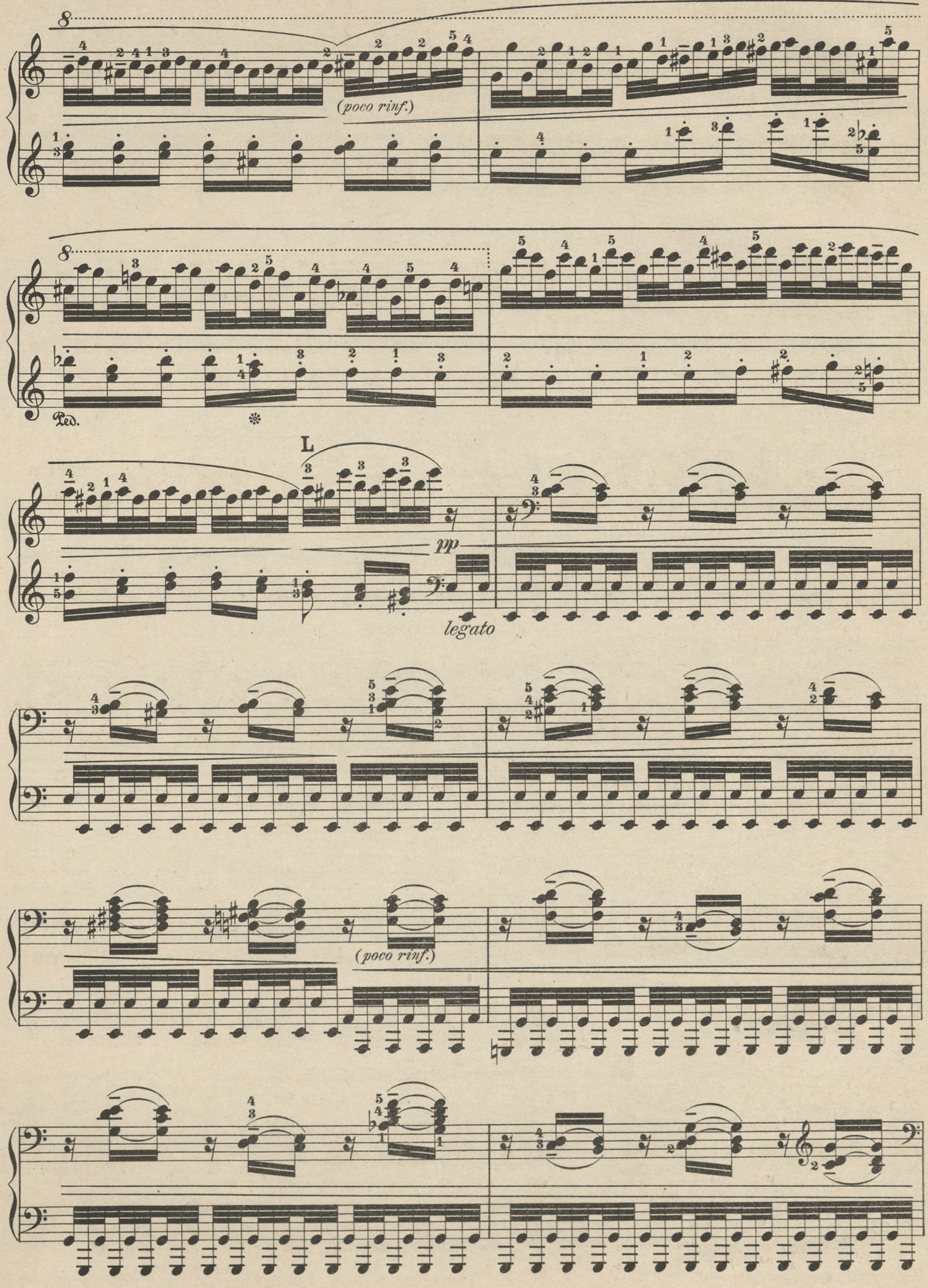


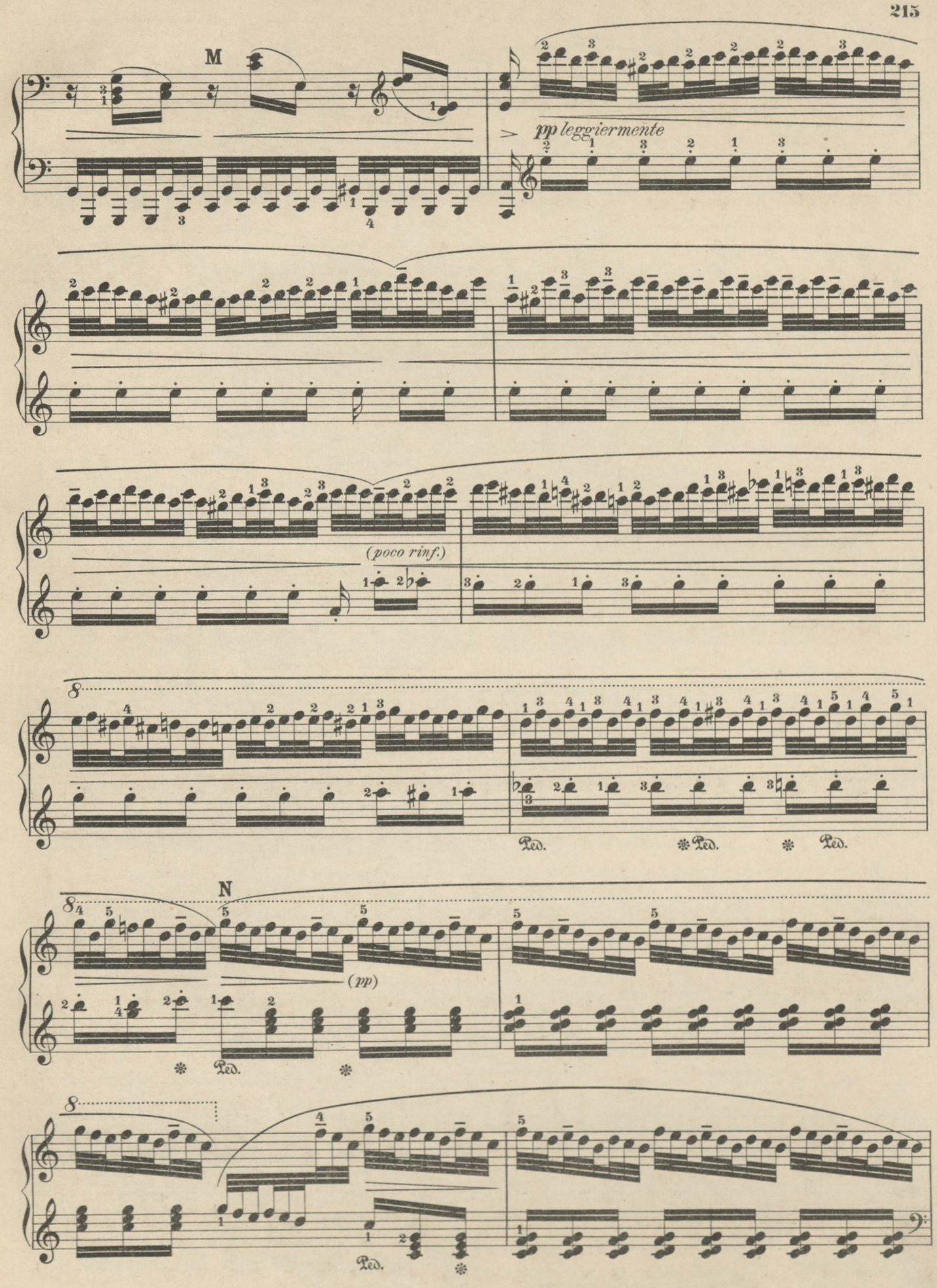


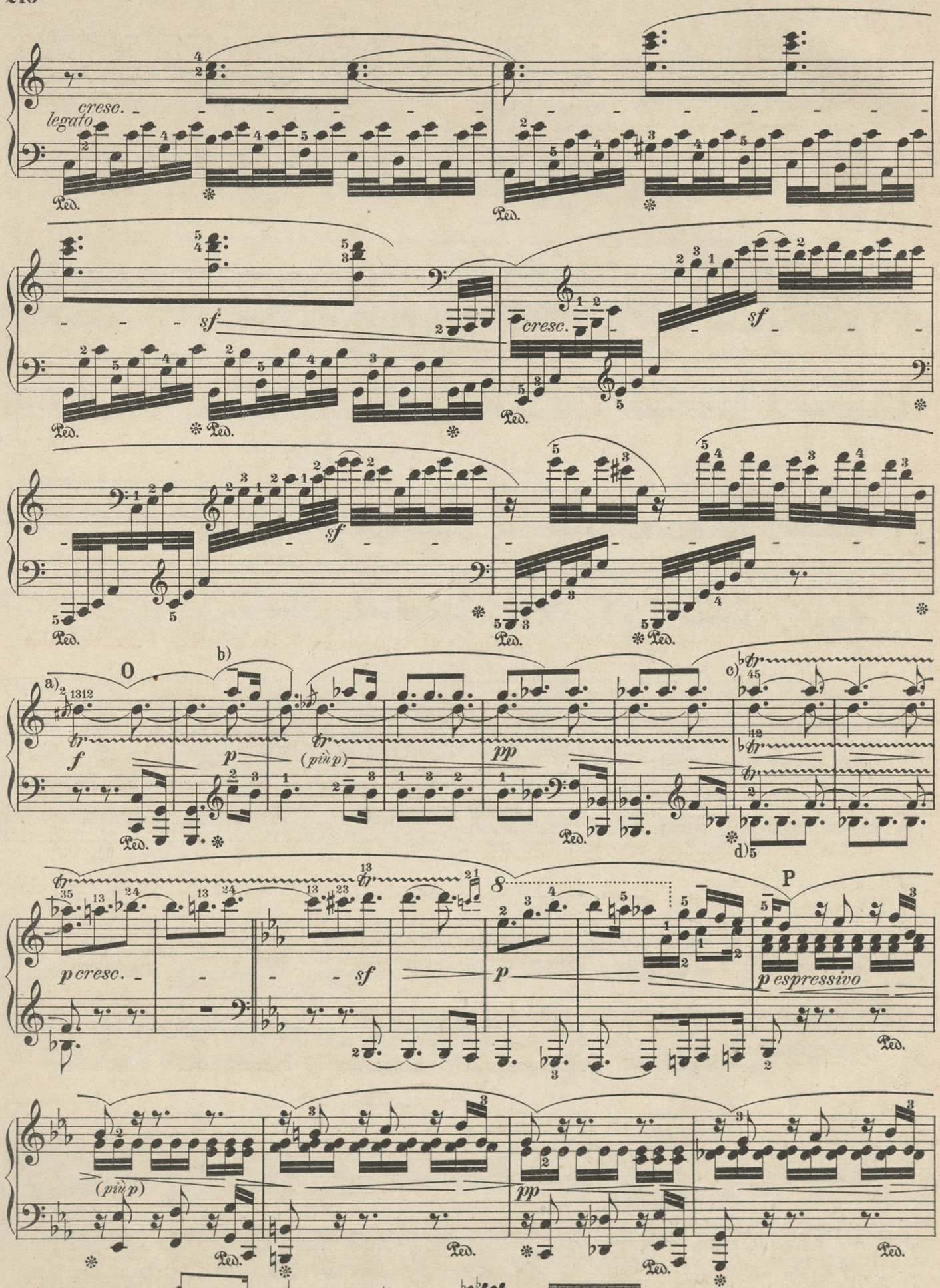

Ped.
Ped.
(rinf.)
cresc.
sf
Ped.
Ped.
cresc.
sf
1.
2.
H
Ped.

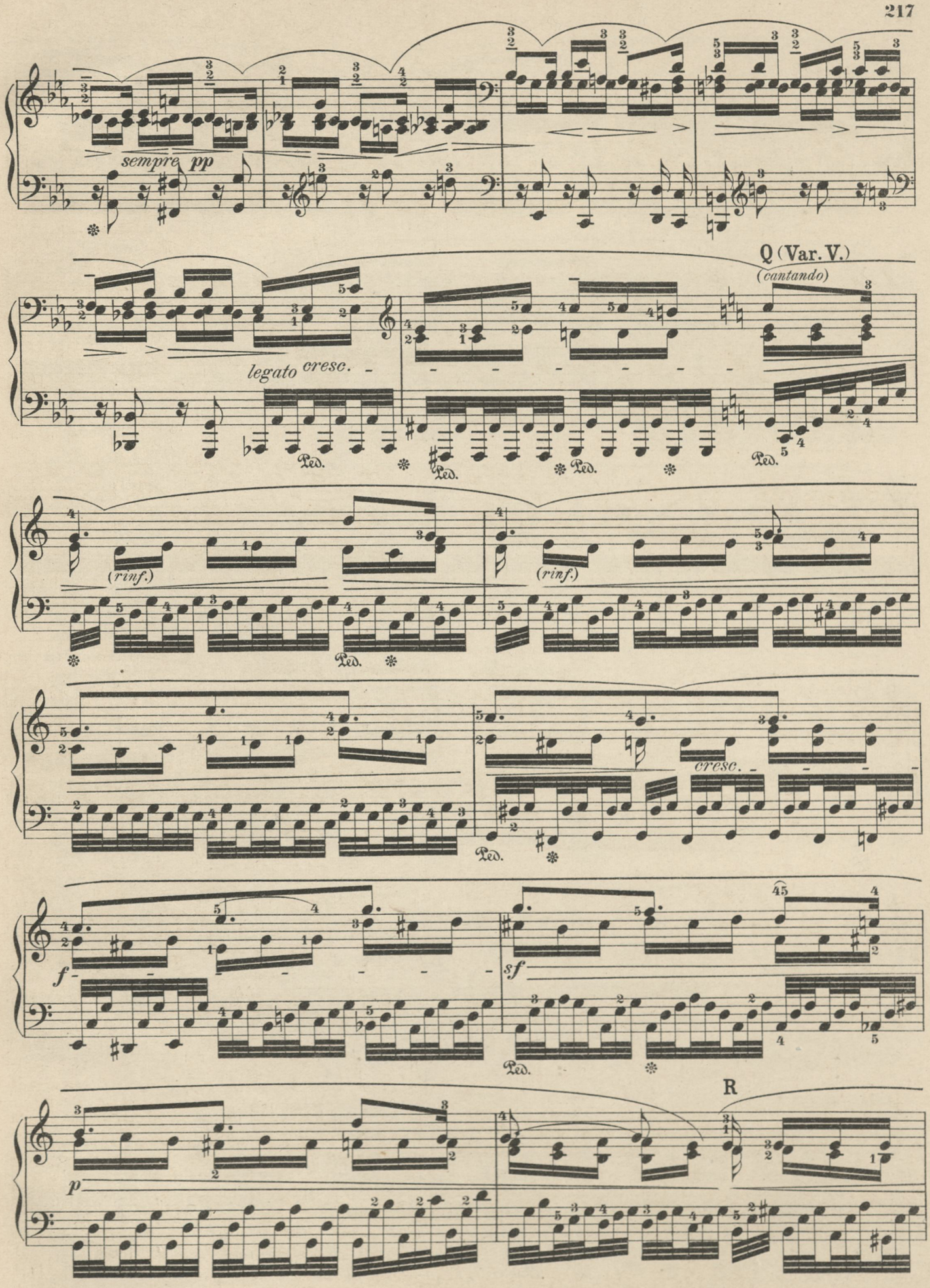

f
p
sf
Ped.
1.
2.
J
9/16

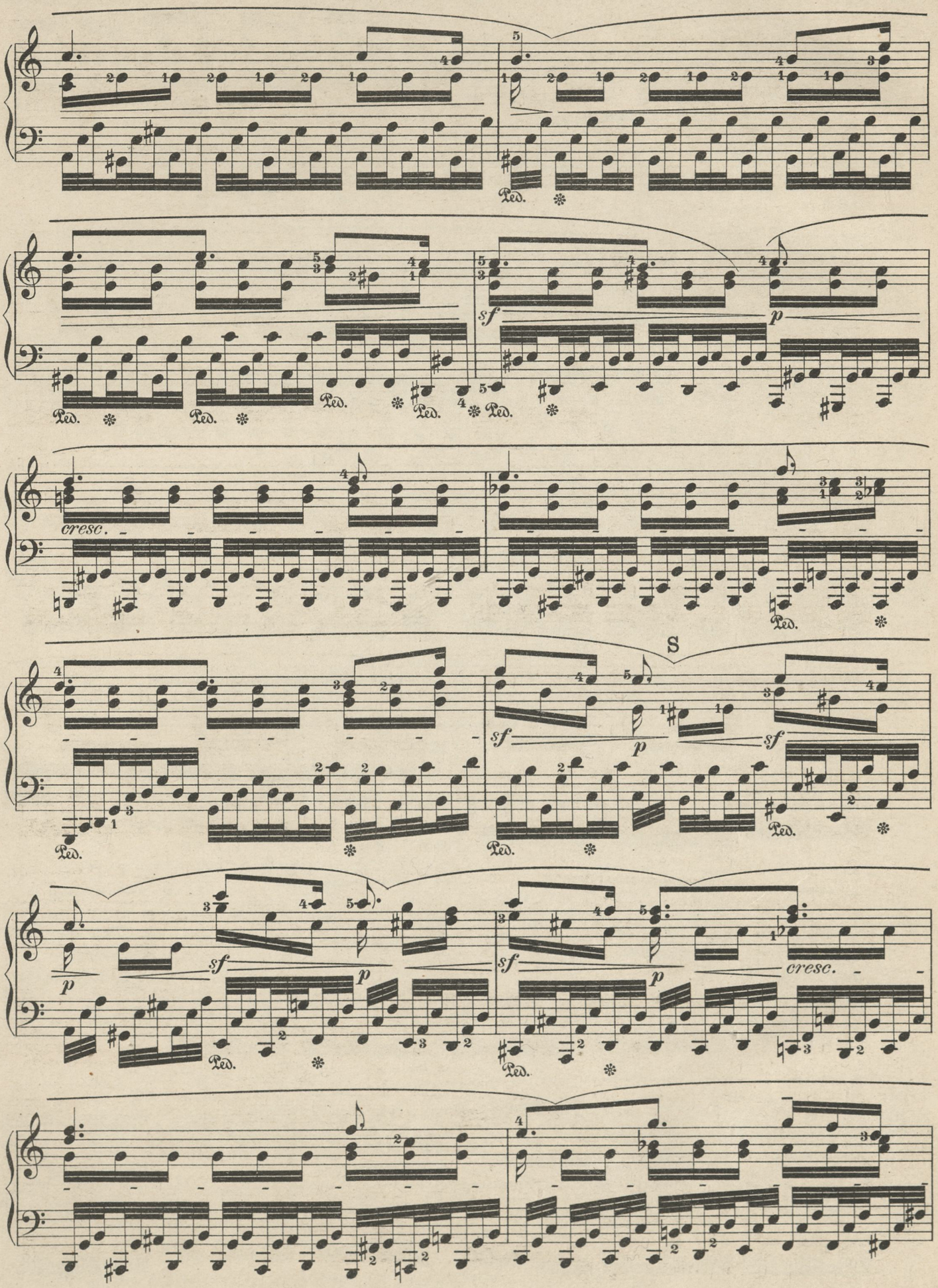

(Var. IV. ♩. = 48.)
pp
legato
Ped.
(poco rinf.)
K
leggiermente
pp

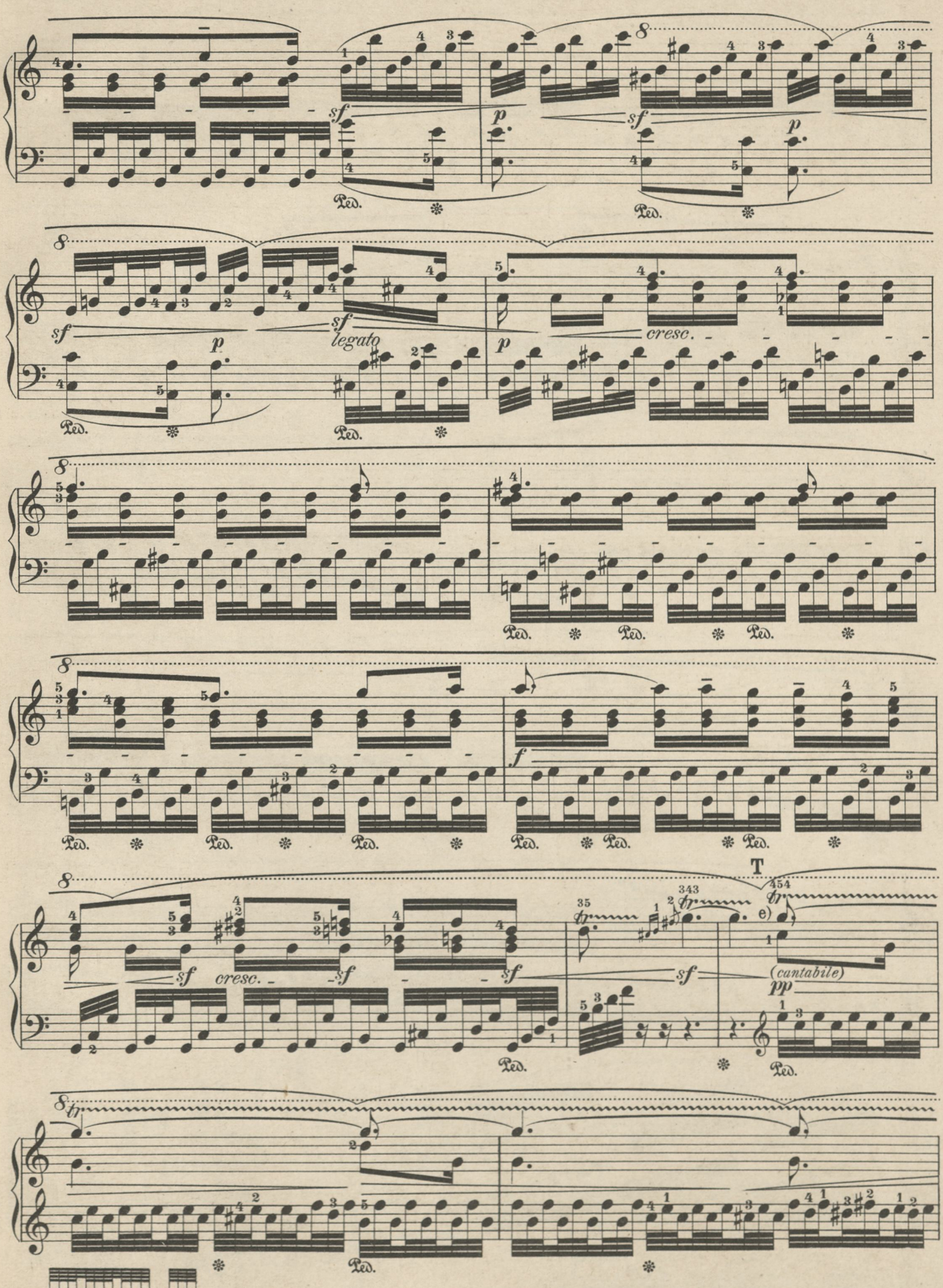

8
(poco rinf.)
8
Ped.
L
pp
legato
(poco rinf.)

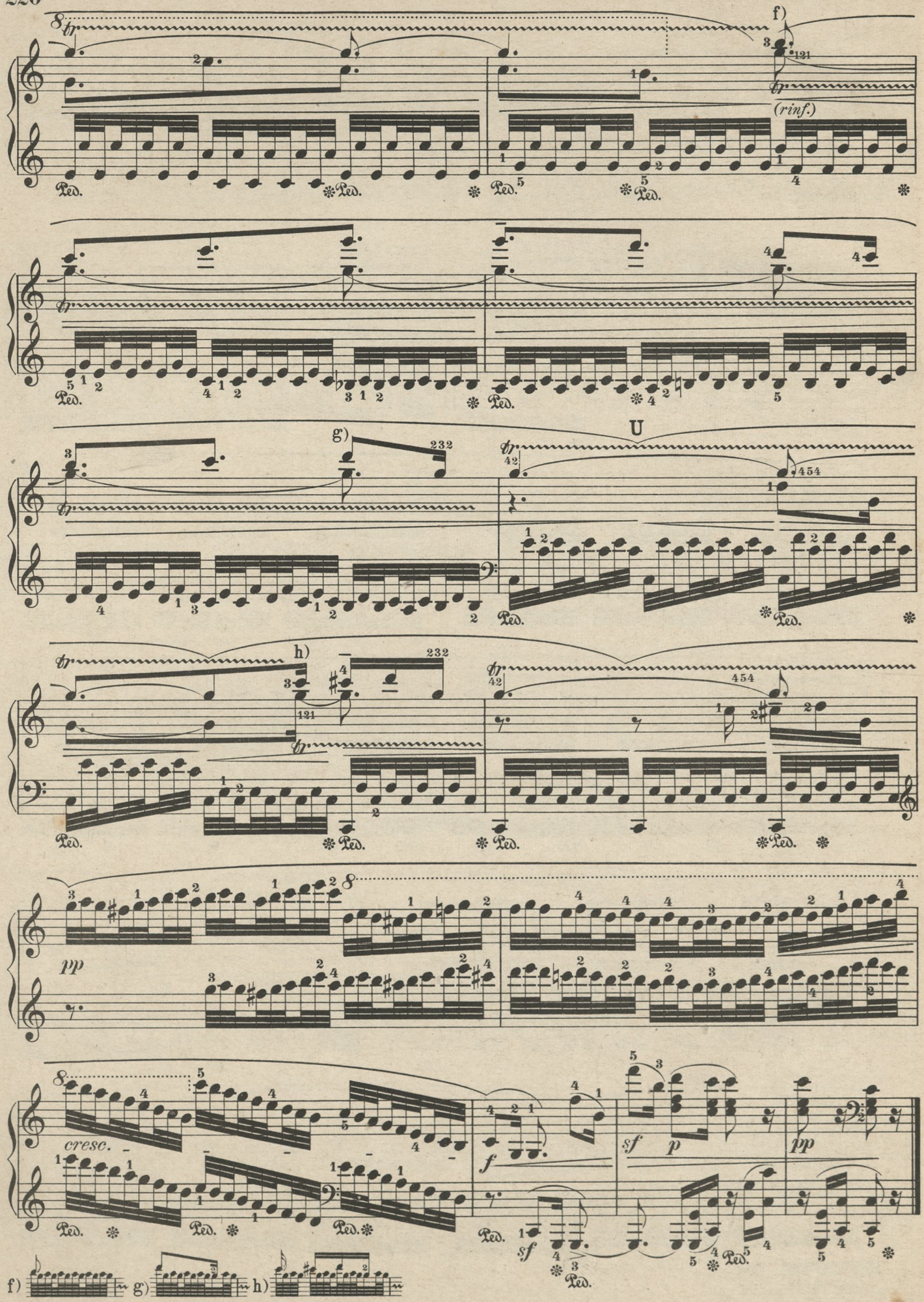

M
pp leggiermente
(poco rinf.)
Ped.
Ped.
Ped.
N
(pp)
Ped.
Ped.


cresc.
legato
Ped.
sf
cresc.
sf
sf
a)
O
b)
f
p
(più p)
pp
c)
d)
p cresc.
sf
p
P
p espressivo
(più p)
pp
a)
b)
c)
d)


sempre pp
legato
cresc.
Q (Var. V.)
(cantando)
(rinf.)
(rinf.)
cresc.
f
sf
R
p
Ped.


Ped.
sf
p
cresc.
S


sf
p
sf
p
Ped.
sf
p
sf
legato
p
cresc.
f
sf
cresc.
sf
sf
sf
T
e)
(cantabile)
pp
e)


f)
(rinf.)
g)
U
h)
pp
cresc.
f
sf
p
pp
f)
g)
h)

