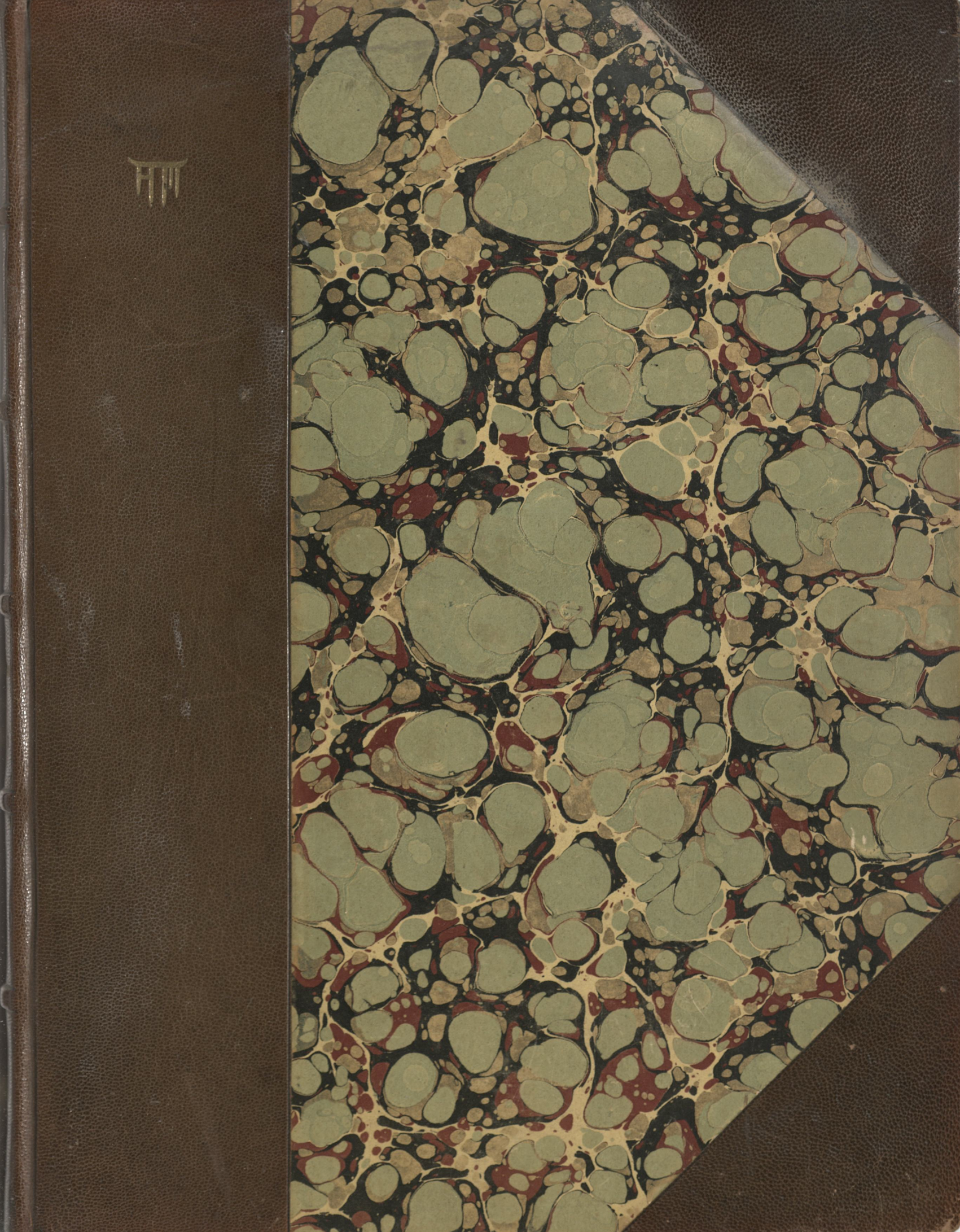






PIERRE ROBERT REL.
1910

M23
.B4
G4714
vol. 2

M23.B4 G4714
Sonates pour le piano.

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

COLLECTION LITOLFF.

No. 1980b

BEETHOVEN

Sonates pour Piano.

Edition Académique

revue par

H. Germer.

(Texte traduit par Mathis Lussy)

Vol. 2.

ENOCH & Cie
5 Fr. Net

COLLECTION LITOLFF.

EDITION ACADÉMIQUE.

Sonates

POUR LE PIANO

DE

L. van BEETHOVEN.

Edition revue et corrigée au point
de vue analytique, avec indication très-précise des mouvements,
des pédales et des signes d'exécution, et pourvue d'une introduction, d'observations et de doigtés pour en faciliter
l'étude et la compréhension
par

H. Germer.

(Traduction française de Mathis Lussy).

Vol. 2.

BRAUNSCHWEIG.
HENRY LITOLFF'S VERLAG.

PARIS:
ENOCH & CIE.

LONDON:
ENOCH & SONS.

BOSTON:
ARTHUR P. SCHMIDT.

MILANO:
CARISCH & JÄNICHEN.

ST. PETERSBOURG:
J. JURGENSON.

MOSCAU:
P. JURGENSON.

TABLE.

Vol. 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.

Vol. 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.

Vol. 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.

Remarques*)

sur la

Sonate en Si ♭ majeur, Op. 22.

Dédiée au Comte de Browne.

D'après les recherches de G. Nottebohm, cette sonate a été composée de 1799 à 1800; elle a paru pendant l'hiver 1801/2 chez Hofmeister et Kühnel à Leipzig. Dans une lettre à Hofmeister, Beethoven lui dit: »Il y a de quoi dans cette sonate, elle est soignée, épurée, cher Monsieur et confrère!« Si l'auteur s'exprime ainsi sur son compte vis-à-vis d'un confrère, (F. A. Hofmeister passait pour un des compositeurs les plus populaires et féconds, quand il quitta Vienne pour habiter Leipzig) on peut juger quelle valeur il y attachait. En vérité, avec cette sonate, Beethoven a fait au monde musical un cadeau splendide. Non seulement sa facture concertante, mais aussi les idées musicales qu'elle renferme, en font une œuvre de splendeur, de beauté, de grâce! Aussi a-t-elle acquis la faveur des pianistes dès son apparition, et l'a-t-elle conservée jusqu'à nos jours.

Dans l'Allegro (**E** à **b**) l'édition originale renferme une faute qui a passé inaperçue dans presque toutes les éditions postérieures, quoique le renversement des voix, deux mesures plus loin, et la similitude du passage, à **O**, la fassent ressortir.

Le thème principal de l'Adagio doit prendre le caractère d'un solo de clarinette. Avec notre notation on reconnaîtra facilement les rythmes et les imitations merveilleuses (**C** et **J**) du thème secondaire. Afin de mieux dessiner l'imitation des 2 voix du solo (**F** à partir de la 4e mesure) on doit accentuer un peu la voix supérieure, la voix inférieure chantera avec timidité et retenue. Sa mélodie planant sur les groupes de sextolets (**F** à partir de la 9e mesure) doit être déclamée et mise en relief au moyen d'une pression de la main.

Faites attention, à la fin du Menuetto, à **B**, que les petits groupes diminués, raccourcis du motif principal, soient bien exactement délimités.

Dans le minore, il faut faire ressortir clairement le commencement de chacune des 2 parties.

Dans le thème du Rondo règne un souffle particulier de grâce, qui gagne encore en charme si les nombreux retards harmoniques y sont rendus avec expression.

La phrase secondaire, à **C**, exhale un entrain, une rêverie intime. Exécutez d'une manière brillante et avec une forte accentuation le passage, à **D**; avec une passion sombre et animée, l'introduction du développement, à **G**. Le passage à **H**, en doubles contre-points, dont les motifs s'enchevêtrent, est rarement compris; sous l'aspect de notre notation aucune difficulté d'exécution ne peut se présenter. Le Finale **S** doit être rendu avec pénétration, de manière que la formation des thèmes, en imitation canonique, se perde et expire; le tout doit être terminé avec force et énergie.

Sonate en La ♭ majeur, Op. 26.

Dédiée au Prince Charles de Lichnowski.

Composée en 1800, la Sonate a paru comme nouveauté, le 3 Mars 1802, chez J. Cappi, à Vienne.

*) Traduit en français, par Mathis Lussy, Lauréat de l'Institut, auteur du Traité de l'Expression musicale.

C. Czerny raconte à ce sujet ce qui suit: »J. B. Cramer excitant à Vienne une grande sensation par son jeu et par ses 3 sonates dédiées à J. Haydn (dont la 1ère est en la ♭ maj., mesure à 3/4), Beethoven, auquel on opposa Cramer, écrivit la sonate en la ♭ maj. Op. 26, dans le Finale de laquelle il a intentionnellement voulu rappeler la manière coulante des Finales de Cramer et de Clementi.« — Cette communication peut être vraie, quant au cadre général du Finale; quant à la genèse de ses idées musicales, Beethoven n'a subi aucune influence.

Contre son habitude, il ne débute pas dans ce poème avec un Allegro, mais bien avec une suite de variations sur un thème d'un caractère lyrique en mouvement Andante. Les variations offrent une suite de tableaux avec figuration, mélodie, harmonie et sonorité variées de caractère et de modalité. La 1ère variation est animée d'un élan rythmique extraordinaire; la 2e, ayant la mélodie à la main gauche, accompagnée à contre-temps par la droite, ce qui en augmente encore l'expression, produit un effet empoignant. — La 3e variation, en fa mineur, et dans un mouvement un peu plus calme, est une pièce caractéristique de sévérité saisissante, entrecoupée de plaintes oppressées, de soupirs langoureux. La variation suivante en offre le contraste frappant. Elle présente un dialogue rempli d'élan, dans lequel des voix graves et aiguës (par exemple des instruments à vent et des instruments à cordes) se répondent d'une manière gaie, presque provoquante; cette disposition est encore augmentée par le rythme sec, saccadé, dans l'accompagnement du Finale. Dans la dernière variation, la phrase initiale est d'abord rendue par une mélodie voilée, latente dans les triolets de la main droite.

La phrase finale se présente dans le style du quatuor à cordes; la melodie y est partagée entre le 1er et le 2e violon, appuyée et soutenue par les dessins animés des autres instruments. Jusqu'ici le thème a été présenté sous deux aspects offrant chacun trois dispositions de l'âme, et toujours l'expression en a été portée jusqu'au paroxisme. Impossible d'aller au-delà! Aussi Beethoven s'arrête-t-il. A la mesure **T** de la dernière variation, il abandonne thème et triples croches. Il introduit en forme de Coda, un nouveau motif d'un effet céleste. La basse, formant pédale harmonique, lui oppose sur le 2e temps le dessin raccourci du 1er motif. Dans cette Coda, répétée et variée, il se développe un petit poème d'une grâce charmante, d'une intimité délicieuse. On croirait, dans le chuchotement de deux amis qui se quittent, entendre »Adieu.«

Puis, dans un large *crescendo*, éclate spontanément »l'adieu,« cri poussé par les deux, qui termine la 1ère partie de ce splendide poème musical!

La 2e partie commence par un Scherzo d'une animation palpitante, rempli d'élans rythmiques, sur lequel plane la mesure 6/4. — Le thème de 4 mesures est modulé dans différents tons et travaillé avec persistance. Dans le passage **C** le thème apparaît en contre-point double, assez difficile, et mérite toute l'attention.

Le Trio, véritable berceuse, est rempli de grâces harmoniques et mélodiques. Avant le retour à la répétition du scherzo, à **F**, il manquait dans l'original une mesure.

La 3e partie contient la célèbre »marche funèbre sur la mort d'un héros«. Ce titre caractérise suffisamment cette pièce. La mélodie simple, en mineur, couverte pour ainsi dire par un voile, au moyen de la pédale harmonique, s'avance, grave, plaintive! à **B**, cette plainte augmente progressivement; à **C**, la douleur, d'abord calme, se gonfle et éclate en gémissements; puis, comme épuisée, la mélodie se laisse tomber. —

A D, le 1er thème revient suivi d'une phrase finale en majeur, d'une douceur exquise, remplie de consolation. De suite elle retourne à la sous-dominante mineure, laisse entendre sa sous-médiante majeure, d'un effet si étrange, et termine par un *ff* amené par une progression très-large. Un trémolo sourd amène l'alternativo, et des accents convulsifs, en majeur, proclament la perte du héros. La mélodie funèbre, grave et sombre, revient et termine cette fois par une Coda L. Comme une douce consolation s'élève la mélodie des notes graves du Ténor, accompagnée en contrepoint par les notes du Soprano qui descendent plaintives de la 9e mineure. Le tout est terminé par l'accord majeur de quinte, qui comme un point d'interrogation semble s'adresser à une autre vie. . . .

La composition se termine par un Rondo très-serré, écourté dans sa forme, avec une phrase intermédiaire en mineur. Il est dans le style de la Toccata, dans laquelle presque tous les thèmes se présentent en contre-point double. Malgré cela, tout y coule avec facilité et aisance, pareil à un ruisseau clair et limpide, se précipitant irrésistible de la montagne, par dessus mille écueils et rochers!

Enfin, quand le tout se termine, sur une pédale harmonique, éteignant tous les désirs, et que les derniers sons ont expiré dans un doux murmure, on éprouve la sensation d'un beau rêve dont on voudrait retenir les délicieuses images!

Sonate en Mi ♭ majeur (quasi una Fantasia) Op. 27, No. 1.

(Dédiée à la Princesse Johanna de Liechtenstein.)

Composée en 1800, elle a paru comme nouveauté, chez J. Cappi, le 3 mars 1802.

La 1ère partie de ce poème musical se compose d'un Andante dans lequel on a intercalé un Allegro.

L'Andante est formé de 4 phrases se répétant. Elles forment 2 strophes, dont la 1ère est répétée après la 2e, de manière que ses phrases se présentent d'abord simples, ensuite variées. L'exécution en doit être simple, mais chantante, surtout la phrase C; l'accompagnement très doux, large la Mélodie.

L'Andante est suivi d'un Allegro très-court à 2 strophes. Sa 2e partie, à la reprise en mode mineur, doit être coulante; il prépare le retour à l'Andante, dont la forme est telle, que ses parties se présentent d'abord simples, ensuite variées.

Le tout se termine par une Coda évoluant sur une pédale harmonique, à R. Dans l'exécution de l'allegro intercalé, on doit prêter une attention particulière: 1) aux 4 doubles-croches formant le motif, dont on tirera la phrase finale; 2) aux notes aiguës de la mélodie résultant des accords brisés.

Comme 2e morceau indépendant, en forme de Scherzo, vient un Allegro molto vivace en ut min.; la mesure $^6/_4$ y domine incontestablement. La correction à la Basse au Finale se légitime d'elle-même. »Il y a dans cette phrase une poussée, une précipitation sans trève remplie d'intimité et de passion retenues qui font subitement explosion.« (A. B. Marx.)

Il est suivi d'un Adagio très-court, mais d'un sentiment profond, composé de 3 phrases dont la Coda sert d'introduction au Finale. Celui-ci, comme cadre et valeur intrinsèque, forme la partie la plus importante de ce poème: c'est un mélange de Rondo et de Sonate. Une attention spéciale doit être accordée à la partie en contre-point du développement, qui doit être regardé comme le point culminant de toute la composition. La terminaison, après la partie répétée, ayant été élargie d'une manière progressive et amenée au point d'orgue sur la dominante, la 1ère phrase de l'Adagio, revient de nouveau, en mi♭.

Enchaîné au moyen d'une cadence libre, un Presto très-court, mais bien gradué, termine l'œuvre.

Sonate en Ut ♯ mineur (quasi una Fantasia) Op. 27, No. 2.

Dédiée à la Comtesse Guicciardi.

Cette Sonate parut comme nouveauté chez J. Cappi à Vienne, le 3 mars 1802. Mme Guicciardi était la fille du comte F. J. Guicciardi, qui, au printemps de 1800, a été déplacé de Trieste à Vienne comme conseiller à la chancellerie Royale et Impériale de Bohème. Sa mère était née Comtesse de Brunswick, une des familles avec lesquelles Beethoven était lié d'amitié; (v. Op. 57 et Op. 78) il est donc probable qu'aussitôt arrivé à Vienne elle a fait sa connaissance. Il résulte des notices d'une conversation que O. Jahn a eue avec la comtesse, que Beethoven était devenu son professeur de piano. »Il lui faisait jouer ses œuvres et était, jusque dans les plus petits détails, d'une sévérité excessive pour atteindre une exécution correcte. Il n'accepta aucune rénumération. Il donnait aussi des leçons à la comtesse Odescalchi (voyez Op. 7), à la baronne Ertmann (v. Op. 101). Ces dames allaient chez lui, ou il se rendait chez elles. Beethoven ayant donné à la comtesse Guicciardi le Rondo en sol (Op. 51 No. 2) s'en excusa auprès d'elle d'être obligé de dédier cette œuvre à la comtesse Lichnowsky (Henriette, sœur du Prince Carl) et lui dédia ensuite la sonate en ut♯ mineur. Ceci est rapporté (d'après A. W. Thayer) par O. Jahn. La comtesse Julia épousa le 3 nov. 1803 le comte W. R. Gallenberg, compositeur très-fécond de Ballets et de musique de circonstance. Beethoven continua ses relations avec la famille Guicciardi jusqu'en Mai ou Juin 1803.

La Sonate en ut♯ mineur est regardée dans le monde musical comme un »poème d'amour;« les écrivains les plus romantiques l'ont entourée d'une auréole légendaire telle, qu'il est difficile d'y démêler la vérité de la fiction. Mais d'après les affirmations de Beethoven lui-même, on peut admettre qu'entre lui et son élève, il existait une sympathie réciproque. On ignore les causes de la rupture. Il est donc possible qu'il y ait dans cette sonate la peinture de l'état de son âme, des dispositions de son sentiment quand il acquit la certitude que ses vœux et espérances étaient déçus.

Selon A. B. Marx. »L'Adagio est un chant de plainte et de renonciation; dans l'Allegretto il entend: O, pense à moi! — je pense à toi! — Adieu, adieu . . . pour toujours!« Et dans le Finale, Marx croit voir »l'image de l'existence brisée sans repos, sans bonheur, de Beethoven, qui épuise sa dernière force dans la tempête du désir, et remplit l'air de ses gémissements stériles. . .«

F. K. Griepenkerl donne à cette œuvre de Beethoven une interprétation plus poétique encore: »Les étoiles scintillent au firmament — et leur clarté transfigure la mer calme et rêveuse, se berçant, ravie de bonheur et de douleur; mais aussitôt elle éclate en ardeur tempêtueuse, et ses flots en fureur semblent escalader le ciel.«

F. Listz caractérise l'Allegretto »une fleur entre deux abîmes.« Rellstab compare l'Adagio au Lac des quatre Cantons pendant une nuit de clair de lune. C'est probablement de cette métaphore que vient à cette Sonate le titre si populaire de: »Sonate du clair de lune.«

Cinq mesures dans lesquelles la basse, comme une ombre, coule sous une suite de triolets uniformes, servent de prélude à l'Adagio. Puis, la mélodie de 4 mesures en ut♯ mineur commence doucement, déclamant comme une voix spectrale; elle est suivie d'un intermezzo harmonique d'une mesure, et terminée en *si* mineur par une phrase finale de 5 mesures. Par une exclamation déchirante commence alors une nouvelle strophe, accompagnée en dialogue par la basse; elle se répète, et mélodie et harmonie finissent d'une manière large en fa ♯ mineur. La 2e partie commence; c'est la 1ère Mélodie transposée plus haut; elle module à la tonique primitive et, après 5 mesures, se termine sur la dominante. Sur celle-ci, comme base d'une pédale harmonique, s'engage un dialogue entre une voix grave et une voix aiguë, puis, les sons éthérés de la harpe s'élèvent dans des régions lumineuses pour retomber aussitôt dans la profondeur d'où résonne trois fois de suite un son sourd et plaintif, suivi de la cadence sur la tonique, qui termine la 2e partie. Sans interruption s'enchaîne la 3e partie commençant par la 1ère phrase non modifiée de la mélodie principale, tandis que la phrase finale subit une modulation. Tout le reste est la reproduction de la 1ère partie transposée. Enfin, dans la Coda **(G)** le motif principal de la mélodie plane sur une pédale harmonique au-dessus de laquelle volent les sons éthérés de la harpe pour descendre encore et expirer dans la plus sombre profondeur. Deux accords soutenus mettent fin à la mélancolie de ce poème.

L'Allegretto en ré♭ majeur est à trois voix et commence par un mouvement descendant, d'une légèreté exquise. Ce n'est pas une danse idéalisée, ni un Menuetto, ni un Scherzo, c'est un Intermezzo lyrique, que le poète a mis entre deux pièces sombres, afin de faire sonner toute l'échelle des sensations et non pas seulement ses extrémités. Cette explication nous fournit la clef pour sa compréhension.

Dans le Presto mugit la passion contenue; elle se heurte, se brise dans l'aigu contre les coups des accords plaqués, jusqu'à ce qu'elle soit victorieuse. A cette agitation passionnée vient s'opposer, à **C**, un 2e thème; d'abord d'un caractere calme et chantant, il devient de plus en plus impétueux, change à partir de *ff*, et devient passion impétueuse. Semblable à des palpitations violentes, désordonnées, du coeur, se présente la 1ère phrase du Finale, à **D**; plus tranquille la 2e à **E**. On ne doit pas répéter la 1ère partie, car le développement du poème suivant son cours, il vaut mieux ne pas l'interrompre.

De même dans la 2e partie, la passion et l'agitation cherchent d'abord à dominer, mais sans y réussir; car à **G** commence un thème latéral, largement traité, dans le soprano d'abord, dans le ténor ensuite et finalement dans la basse, à **H**, qui produit un effet calmant. Dans la pédale-harmonique, à **J**, il y a comme une velléité de passion inassouvie, qui se calme aussitôt. Tout à coup éclate, dans la 3e partie, la vieille passion comme rajeunie, et semblable à la 1ère partie transposée, la strophe se termine.

La phrase suivante se présente sans transition.

Le Finale commence à **O**. Une passion sauvage se manifeste à *ff*, par les coups d'accords arpégés; le mouvement en est interrompu par les points d'orgue. Enfin, le thème accessoire se présente, calme d'abord dans la basse, ensuite toujours plus agité dans les voix aiguës en octave et il prend les allures d'une fantaisie libre qui, passionnement surexcitée, se précipite en traits roulants dans la profondeur et, épuisée, termine par un trille d'un ricanement sauvage.

La 2e phrase finale commence tranquillement en ut♯ mineur; mais ses harmonies se répètent convulsives, agitées; encore une fois le motif si passionné se présente et mugissant il monte, descend et termine ce colossal poème par des coups d'accords formidables.

Sonate en Ré majeur, Op. 28.

Dédiée au noble seigneur Joseph de Sonnenfeld.

Composée en 1801, cette Sonate a été publiée par le comptoir de l'Art et de l'Industrie à Vienne, le 14 Août 1802. La désignation de »Sonate pastorale« sous laquelle elle est connue, ne vient pas de Beethoven. Il n'y a rien de pastoral dans la Sonate, si ce n'est le thème du Rondo, et encore!

L'Allegro doit être exécuté dans la mesure $^6/_4$; alors l'accentuation et la dynamique s'harmonisent. Il faut remarquer que Beethoven, à la fin de la phrase, à **H**, emploie le thème à **F**, autrement: au lieu de le commencer sur la fin du 1er temps, il le commence à la fin du 2e. Il en résulte la nécessité de dédoubler la mesure, de se la présenter comme contenant 2 mesures simples à $^3/_4$. De même dans la Coda, à **P**, il y a une demi-mesure, mais qui n'en paralyse nullement la marche.

L'Allegro, noble et pensif, est très-mélodique et rempli de fines tournures rythmiques et harmoniques. Dans le développement, tout à fait symphonique, il y a une légère agitation qui va *crescendo* jusqu'à la pédale harmonique. La partie répétée est d'une grâce charmante, et dans la Coda se trouvent des anacrouses (rythmes commençant par le temps levé) très-intéressantes.

C. Czerny nous raconte que l'Andante était pendant longtemps la pièce favorite de Beethoven, qu'il le jouait souvent.

La 1ère Strophe en *ré* mineur a le caractère de Ballade, mélancolique et grave. Comme contraste se trouve dans la 2e Strophe, en *ré* majeur, une phrase à dessins rythmiques très-intéressants, remplie de fraicheur et de finesse; puis revient la phrase en mineur, mais beaucoup plus variée et brodée dans les parties répétées.

Pour terminer il y a une Coda, à **L**, formée des éléments des 2 Strophes; d'abord grave et majestueuse, elle s'anime progressivement jusqu'au point culminant, puis s'affaisse et termine le tout dans un calme majestueux.

Le Scherzo à $^6/_4$, dans un mouvement très-vif, est rempli d'un humour narquois; il est suivi d'un Trio à $^3/_4$, à périodes de 4 mesures régulières, invariables, si on excepte les terminaisons; mais leurs modifications harmoniques et rythmiques sont telles, qu'il en résulte une variété d'expression très-grande.

Le Finale a la forme du Rondo; sur une pédale harmonique (ayant pour base la tonique), se balance une basse mélodique à laquelle deux voix aiguës répondent. Il en résulte un tableau d'un calme idyllique. — A **B** commence, aux deux mains, un badinage en imitations arpégées, et amène la terminaison par une progression de vitesse et de force.

A **C** on croit entendre le son du chalumeau; une voix grave lui répond, puis une autre encore; enfin s'ajoute la Basse qui amène et précipite la terminaison. Ce petit poème, varié avec grâce, se répétant quatre fois, est terminé par une petite phrase finale. Cette terminaison revient 4 fois progressivement variée et modifiée; puis, une cadence avec un trille joyeux, conduit au Final **D**, qui dans un unison énergique de toutes les voix, coupé au milieu par une pédale-harmonique calme, effectue le retour au thème

du Rondo. Celui-ci, terminé avec une légère variation dans la mélodie, est suivi du développement. Construction thématique d'un effet dynamique puissant, il forme le point culminant du tout et termine en passages mugissants dans le plus brillant *ff.*— Le thème du Rondo revient encore une fois, un peu varié dans la mélodie.

Les phrases **K, L, M,** transposées, sont à peu près reproduites comme à **B, C, D.** A **N**; le thème du Rondo, racourci, et en contre-point dans les voix aiguës, vient pour la dernière fois à la sous-dominante — avec des dessins rythmiques nouveaux. Aussitôt il module à la Dominante qui sert de base à une pédale-harmonique puissante et agitée, composée d'imitations en arpèges.

Pour terminer, la basse du Rondo revient encore, roulant sur la pédale-harmonique, enrichie de dessins rythmiques expressifs en contre-point et conduit le tout, dans une progression dynamique, à une terminaison remplie de splendeur. —

Sonate en Sol majeur, Op. 31, No. 1.

Composée à la fin de l'année 1802, cette sonate parut l'année suivante, sans No. d'Op., dans le 5e cahier du »Répertoire des Clavecinistes« publié par H. C. Naegeli à Zürich. Quand on en reçut les épreuves à Vienne, (raconte F. Ries) on s'aperçut qu'il y avait non seulement un grand nombre de fautes, mais encore que Naegeli avait ajouté 4 mesures après le dernier point d'orgue de l'Allegro. La colère et l'étonnement de Beethoven en étaient grands; il pria Ries de faire une liste de toutes les fautes et de l'envoyer avec la sonate à N. Simrock à Bonn, et la permission de l'éditer avec cette remarque: »Edition très-correcte«. C'est dans cette édition qu'elle reçut le No. Op. 31. Peu après, en parut une reproduction chez J. Cappi à Vienne, ayant pour No. d'Op. 29. — Ceci explique pourquoi cette sonate porte tantôt l'un, tantôt l'autre de ces chiffres. Néanmoins 31 est le vrai, puisque Beethoven lui même a édité son quatuor en *ut* majeur pour instruments à cordes avec le chiffre Op. 29.

Quand Beethoven composa la sonate Op. 28, il disait à son ami intime Wenzel Krumpholz: »Je ne suis pas content de mes travaux antérieurs; à partir de ce jour je vais suivre une autre voie.« C'est Czerny qui nous rapporte ce propos, et il ajoute: on peut constater dans les sonates qui l'ont suivi que Beethoven a réalisé en partie sa décision. Le nouveau style de Beethoven, l'inspiration musicale à part, contient d'une part des formes musicales plus amples, plus étendues, des modulations plus hardies, plus éloignées; d'autre part il emploie un mécanisme plus hardi dans les parties concertantes, et élargit la sonorité des voix. Comme ce dernier n'est possible qu'au moyen de la pédale de prolongation, on doit comprendre combien Beethoven était heureux d'utiliser pour son nouveau style les avantages qu'offrait la pédale nouvellement inventée, agrandissant considérablement la sonorité et la puissance du piano.

Au courant de la leçon il faut prêter une attention particulière à ces trois points; si l'on en comprend bien le sens et la portée, l'œuvre à exécuter sera mieux comprise, et cette intelligence de la chose exercera une grande influence sur l'exécution.

Beethoven commence l'Allegro par un rythme de 3 mesures, suivi par des rythmes syncopés de 2 mesures; la strophe de 11 mesures se termine par une modulation à la dominante. Elle est répétée et transposée à la 2e inférieure en *fa*. Après on retourne à la tonique. Dans des passages véhéments à l'unisson en octave, montant et descendant, on arrive à un point d'orgue sur la dominante. La 1ère Strophe revient, et cette fois, module à la dominante de la tierce majeur. A **D**, apparaît d'abord un thème secondaire d'une grâce exquise dans le soprano, ensuite dans la basse. Il est suivi d'abord d'une 1ère phrase finale, en progression très modulée, puis d'une autre d'un caractère plus calme. La 2e partie de l'Allegro renferme le développement, qui est un enchaînement des motifs du thème principal et latéral dans différentes tonalités mineures et aboutissant, à **H**, à une pédale-harmonique. La 3e partie n'est autre que la reprise de la 1ère, raccourcie, avec des modulations dans d'autres tons, et un développement plus large du thème secondaire. Après une cadence, il vient, à **M**, une Coda, formée par la 1ère strophe du thème principal, des passages à l'octave de la 1ère partie, et d'une nouvelle période qui, se balançant gracieusement de la tonique à la dominante, termine agréablement ce poème.

L'Adagio, dans la contexture du Rondo, forme la perle de la sonate. Chant expressif, dessins rythmiques gracieux, déclamation parlante et modulations très-simples, remplissent le thème principal dans les 3 strophes. La strophe intermédiaire, à **E**, d'abord large et majestueuse, puis à **F**, gracieuse et vive, devient de nouveau sérieuse, à **G**. Une pédale-harmonique charmante ramène le Rondo, qui cette fois, est richement varié. A **M**, commence la Coda. Des harmonies finement enlacées, sur lesquels voltigent des trilles concertants, s'élevant et s'abaissant dans des motifs charmants, à la tierce, forment le sujet de sa 1ère strophe.

Q, N, le sujet de la 1ère strophe est gracieusement répété et varié dans la 2e. Un dialogue expressif, à **O**, entre la basse et le soprano, auxquelles s'ajoute, après quelques mesures, l'Alto, termine ce finale; le tout se perdant dans un motif ascendant par un *pp* à l'aigu.

Le Finale offre un mélange dans la forme du Rondo et de la Sonate. Il commence par un chant à 2 strophes, varié et répété, ayant la 1ère partie, sur laquelle le soprano fait des broderies, dans le grave.

Dans la 2e partie aussi, les voix aiguës sont interverties. A **C**, tout en conservant les motifs précédents, Beethoven conduit à la modulation majeure de la sous-médiante, et amène par une soudure la phrase latérale **D**. Celle-ci commence avec un motif berçant dans la basse, sur laquelle le soprano fait des broderies; puis élargissant son chant, accompagné par une voix inférieure, amène, par une progression sur une pédale-harmonique, un finale, le répète en partie, et s'en sert, au moyen d'une modulation, pour retourner au thème principal du Rondo. Ce thème, à **E**, reçoit une basse brodée; puis à **F**, vient le développement. Après la reproduction dans la basse de la phrase initiale du Rondo, en mineur, se présente la phrase finale, développée en forme de canon, et termine à **G**.

Sous une pédale-harmonique dans le soprano, la basse chante une mélodie brodée, à laquelle s'oppose symétriquement la 1ère période du thème du Rondo en contre-point en *mi♭*. Cette période est répétée d'abord en *ut*, puis en *fa*, finalement en *sol* mineur; les deux dernières fois avec des dessins nouveaux. A **H**, le thème du Rondo revient varié; celui qui lui succède se poursuit comme à **B, C** et **D**, mais plus varié et modulant à la dominante. A la fin de **M**, sous la pédale-harmonique sur la tonique, se présentent de nouveaux dessins thématiques. A **N**, sur une pédale-harmonique sur la dominante, s'effectue le retour, très-symphonique et intéressant, au thème du Rondo. A **O**, ce thème se presente sous un aspect nouveau, en tempo *quasi fantasia*.

La pédale-harmonique, avec ses grupetti, y joue un rôle important. Nous conseillons de commencer le *Presto-tempo* avec le trille sur la quinte de la dominante et formant avec elle une pédale-harmonique double. A partir de **P**, il faut terminer le tout en *Stretto.*

Sonate en Ré mineur, Op. 31, No. 2.

Cette Sonate, composée à Heiligenstadt dans l'été 1802, a paru, avec la précédente, au commencement de 1803, dans le 5e cahier du »Répertoire des clavecinistes, chez H. G. Naegeli à Zürich, sans No. d'Op. N. Simrock à Bonn l'édita presque en même temps comme Op. 31 No. 2; et quelque temps après J. Cappi à Vienne comme Op. 29 No. 2. Un jour, Dolezalek, indiquant un passage de cette œuvre à Beethoven, lui demanda; »Ceci, est-ce bon?« Celui-ci lui répondit: »Certainement, mais tu es un compatriote de Krumpholz, et ceci n'entre pas dans ta tête de bohémien!« A. Schindler, demandant au maître la clef pour l'intelligence de cette sonate, reçut de lui cette réponse laconique: »Lisez la Tempête de Sheakespeare.«

Le motif principal de la 1ère phrase en *la* majeur se présente d'une manière solennelle et *pp* au-dessus la sonorité de l'arpège, comme un point d'interrogation adressé à la destinée.

Une période alerte de 4 mesures, remplie de répétitions temporales ou retards harmoniques, ayant pour opposition une basse montante, lui sert de réponse. L'interrogation se répète en partant de la tierce supérieure. La réponse suit de même, mais plus riche en modulations, la marche mélodique modifiée et s'agitant dans une surexcitation passionnée. Alors vient, à **B**, le thème principal, *forte* et allegro, accompagné par des triolets d'une vivacité extrême. Une voix plaintive, aiguë, répond. Le thème transposé une seconde supérieure reçoit la même réponse; puis, le thème répété cinq fois par la basse en progression ascendante, toujours en *crescendo,* interrompu par le cri strident du soprano, se pose solide sur l'accord de la 7e diminuée de *mi,* et comme épuisé termine *piano.* Sur une pédale-harmonique et en agitato, l'alto commence un motif auquel le soprano surexcité en oppose un autre, emprunté au 1er allegro. Une lutte acharnée s'engage et finalement le soprano a le dessus; mais épuisé, il tombe *forte* de toute la hauteur. Un chant de trombones se fait entendre; des cors lui répondent; le thème latéral monte, monte toujours, pour tomber et expirer en *piano.* Des profondeurs de la basse le motif des trombones se fait entendre de nouveau; deux sopranos lui répondent; trois fois il résonne; puis, accompagné de cris des sopranos, la basse, dans un trait roulant, formé par un dessin rythmique très court, répété par progression ascendante, se dégage de la profondeur et monte jus'qu'à la sous-médiante. Ici, à **E**, commence un dialogue (alternative) délicieux entre les voix des sopranos et celles des altos; c'est une réminiscence du 1er motif de l'Allegro, modifié, racourci, travesti, au point de le rendre méconnaissable. Il finit la 1ère partie. Des unissons longs servent d'introduction au développement. Le motif principal dans le mouvement lent, plane de nouveau sur des sons graves de harpe, se répétant trois fois, monte, monte toujours. Puis, impétueux et Allegro, comme dans la 1ère partie, par progression, il monte et termine sur la dominante, à **G**.

Sur une pédale-harmonique, des motifs en tierces soufflent déchaînés, s'apaisent et tombent, soutenus par le timbre solennel des Trombones. Après un court enchaînement commence la 3e partie.

De nouveau le thème principal se présente, à **H**, monte d'un pas lent, et tourne en un récitatif expressif. Le court Allegro du commencement revient. De même le thème lento monte de la tierce et se transforme en récitatif. Puis, à **J**, des accords de harpe très-doux, mêlés à des passages ascendants et descendants, progressivement plus forts, s'élèvent à la dominante et terminent la phrase.

Le reste est une répétition transposée à la tonique, comme les phrases **C**, **D** et **E**, dans la 1ère partie.

Une Coda très-courte, à **N**, avec des sons de harpe à la basse, clôt ce grandiose poème. —

Il faut remarquer que, dans le Largo, il devrait y avoir pour indication de mesure **C**; l'Allegro seul demande ¢ L'exécution libre des arpèges, à **a**), est conforme à celle que l'auteur lui-même donne à **F**; ils doivent être regardés comme appartenant à la mesure précédente. A la pédale-harmonique **C**, on a ajouté, à **d**), le passage **K**; il produit plus d'effet que le passage noté dans l'original.

A l'Allegro succède un des plus beaux Adagios que Beethoven ait écrits pour piano. Paix et calme ont pénétré dans l'âme du maître et y ont apaisé les bouillonnements tempêtueux. Ecoutez ces notes douces et gracieuses comme des émanations de la harpe; elles montent de la profondeur. Puis le motif de la mélodie éclate comme un chant solennel, auquel des harmonies graves répondent, et mélodie et harmonie rivalisent dans des chants pénétrés de sentiment. — A **B**, il semble qu'on entende dans la profondeur, comme un trémolo de cymbales sur lequel plane un chant à 3 voix, d'une langueur délicieuse et autour duquel voltigent les groupes légers du Violon! Finalement tout se calme. Des notes graves, la mélodie se dégage du thème secondaire, douce, intime et comme portée par la sympathie de ses compagnes. Le Tremolo *pp* de la Basse apparait de nouveau, à **D**, et lentement les notes de l'accord de 7e mineure glissent dessus avec grâce et douceur. Voici la répétition, à **E**; la phrase principale est variée et comme encadrée par le murmure des arpèges à la main gauche. La suite est transposée, et la phrase finale, à **H**, est élargie et rendue comme indépendante.

La Coda, à **J**, contient des imitations; il y a une expression particulière, dans la dernière, à **K**; brodée délicieusement, elle termine le tout sur la partie la plus faible de la mesure, et semble poser un point d'interrogation rempli de désir et de langueur.

L'Allegretto du Finale, dans la forme de la sonate, est une pièce de piano remplie de jovialité et d'entrain, dans laquelle les dessins rythmiques s'enchaînent sans interruption, et le tout se déroule comme dans un mouvement perpétuel. Le caractère en est un peu sombre au commencement, mais il s'éclaircit au fur et à mesure, surtout dans les mélodies. L'anecdote de mauvais goût que C. Czerny a répandue, que le motif du Finale avait été inspiré à Beethoven, pendant son séjour à Heiligenstadt, par un cavalier galopant sous sa fenêtre, a contribué à en fausser le mouvement et à le faire jouer trop vite. Il n'est pas étonnant que tout devait apparaître comme une chevauchée à l'auteur des Etudes de la Vélocité. Mais il est déplorable que des virtuoses de génie exécutent ce finale comme une Etude, dans le Tempo le plus vif, et donnent ainsi au public un exemple désastreux, contre la volonté formelle de Beethoven, qui a écrit Allegretto et non Prestissimo.

A. Rubinstein, au contraire, joue la phrase du thème dans le tempo Allegretto legato, chantant et avec expression, et n'en modifie le mouvement dans les autres phrases que selon les exigences de leur caractère différent; il devrait être imité! —

Quant au texte, il faut remarquer les faits suivants: La mesure $^{6}/_{8}$, au lieu de $^{3}/_{8}$, établit naturellement la dynamique rationnelle et évite l'accumulation monotone des accents métriques de 3 en 3, avec lesquels Czerny prétendait imiter le trot du cheval.

La notation réformée, à **M**, renforce la mélodie et tire sa légitimation du passage analogue, à **E**.

Pour des causes rythmiques, il fallait compléter les pauses de la mesure finale comme n'étant qu'une mesure simple à $^{3}/_{8}$.

C'est un fait universellement admis que la sonate en *ré mineur* est un des poèmes les plus beaux, les plus parfaits de Beethoven; elle est d'une unité de composition parfaite. Le maître lui-même la tenait en très-haute estime et la regardait, pendant longtemps, comme sa meilleure sonate de piano; aussi, quand il s'agissait d'étaler son art dans les salons musicaux de l'aristocratie, c'est cette sonate qu'il exécutait.

Sonate en Mi ♭ majeur, Op. 31, No. 3.

Cette sonate, composée probablement en 1803, parut en 1804 sans chiffre d'Op. dans le 11e cahier du »Répertoire des Clavecinistes« édité par H. G. Naegeli, et peu de temps après elle était reproduite avec le chiffre Op. 29 No. 3, par J. Cappi à Vienne.

Dans la phrase principale de l'Allegro, règne une grande mélancolie! C'est pourquoi, dans les cercles musicaux de Vienne, on lui donnait pour titre: »Aime-moi, aime-moi, car je suis à toi.« Vrai ou faux, ce titre donne la clef de sa déclamation vraie, exacte.

La strophe principale est composée de 2 phrases de 8 mesures chacune, réliées entre elles aumoyen d'une soudure gaie. A partir de **B** le caractère gai de l'Allegro y est nettement établi; — le thème est transformé et roule sur une pédale-harmonique très-palpitante, accompagné en contre-point par des voix intermédiaires très-chantantes. Remplie d'humour et d'entrain, la phrase continue et module à la dominante.

Le motif principal se présente de nouveau, mais il jette comme un voile sombre sur la gaîté du tableau précédent, et module sans terminer sur la dominante de *si*♭. —

Le thème secondaire, à **C**, par contraste avec le thème principal, a un caractère plus gai, plus gracieux; sa répétition, avec des dessins rythmiques plus enjoués, est amenée par une soudure remplie d'enjouement. A **D**, vient avec un humour, un laisser-aller charmant, la 1ère phrase du Finale de l'Allegro, suivie de suite, à **E**, de la 2e phrase amenant le développement du motif principal, rythmiquement varié. Afin que le tout ne tourne pas trop au sérieux, le thème principal est ramené avec une habilité narquoise, répété 3 fois, avec altération de la mesure, puis termine dans la mesure initiale. Comme à **B** la suite reprend le caractère gai de l'Allegro. Le thème renversé se présente ici d'une manière capricieuse. La basse débute avec son rythme final, tandis que le soprano lui oppose le motif initial rythmiquement simplifié et métriquement renversé, produisant un effet boiteux. Un passage des plus brillants module à la quinte inférieure, et la raillerie précédente se renouvelle. Le passage brillant revient de nouveau, transposé à la quinte inférieure et, 2 fois encore, le délicieux badinage se répète. Avec le dernier motif raccourci de la basse, dans lequel la quinte altérée monte à la sixte, accompagné à l'aigu par une pédale-harmonique en trille, est amenée la 3e partie. En réalité ce n'est que la répétition de la 1ère avec des variantes dans la mélodie et dans les modulations. La 2e phrase finale, à **M**, amène directement la Coda. Dans le ton de la sous-dominante, elle s'attarde dans le grave; son dernier rythme reçoit une réponse à l'aigu; puis, par dégrés chromatiques, tantôt montant, tantôt descendant, elle aboutit pour terminer à la tonique. A **N**, revient la répétition de l'idée principale, mais son ritardando est suivi par un dessin descendant rempli d'humour. Après des imitations provoquantes, entre la basse et le soprano, à **O**, elle se fond dans un unisson ascendant, et le tout est terminé par 2 accords énergiques.

La mesure vraie du Scherzo est $^{4}/_{8}$; elle implique le véritable mouvement, indiqué par Beethoven: »Allegretto vivace«. Il est vif, gai; sans perdre l'expression délicate, on doit faire ressortir l'humour fin qui règne dans les thèmes accessoires. Généralement, cette pièce superbe est escamotée par la virtuosité des exécutants.

Dans cette Sonate il y a un Menuet à la place de l'Adagio. Son mouvement doit donc être plus lent que celui des Menuets de Haydn; autrement, toutes ses richesses et finesses passeraient inaperçues. La fin de la Coda doit expirer avec mélancolie et délicatesse.

Le Finale, *Presto con fuoco*, doit commencer avec l'entrain qui caractérise le bon humour et la gaîté. La phrase courte de 6 mesures est répétée; elle a pour pendant une phrase plus large. On croit y entendre des cors de chasse. La phrase finale, à **D**, est comme une berceuse. Dans le développement, à **E**, se manifeste de la résolution et une énergie virile. Très-intéressant est le badinage en contre-point à **F**. L'enchaînement à la 3e partie, qui n'est qu'une modification de la 1ère, est rempli d'entrain et de dignité. Le motif dans l'accompagnement, à **K**, se balance avec grâce en forme de dialogue, sur la pédale-harmonique sur la dominante, jusqu'à **L**, où revient le thème principal plus résolu, et se transforme en Coda dialoguée. Victorieux réapparaît encore une fois le motif principal, à **M**, et amène progressivement la fin brillante de ce magnifique poème musical.

Sonate en Sol mineur, Op. 49, No. 1.

Composée en 1798, selon G. Nottebohm, elle parut en Janvier 1805, au comptoir de l'Art et de l'Industrie à Vienne On dit que c'est une œuvre de jeunesse datant du séjour de Beethoven à Bonn, (avant 1792); mais on n'en a pas de preuves certaines.

Le mouvement de l'Andante, à = 72, si on se fie à l'indication métrique en tête du morceau, avec une noire par temps, (comme on le trouve dans une édition récente) est beaucoup trop vif; les mesures 9—11 dans la 2e strophe, ainsi que les grupetti, le prouvent surabondamment. Si, au contraire, on prend $^{4}/_{8}$ pour la mesure et = 104 pour le mouvement, le caractère enfantin de l'Andante se manifeste à merveille. Le finale du Rondo, à **H**, avec ses imitations entre la basse et le soprano, doit être rendu très-délicatement; c'est le dernier salut entre deux personnes qui se quittent.

Les imitations fuguées dans le Rondo (à **I** et à **M**) doivent être bien comprises et rendues avec expression. A la fin, à **N**, on doit les considérer comme étant rendues par un violon ou une flûte.

Sonatine en Sol majeur, Op. 49, No. 2.

D'après les recherches de G. Nottebohm, cette sonate a été composée en 1796 et publiée en 1805 au Comptoir de l'Art et de l'Industrie à Vienne, en même temps que le No. 1.

Dans l'Allegro, il faut rendre l'accompagnement brodé,

(mesures 6—8 ainsi que le passage à C) à la main gauche, avec un léger ralentissement de la basse, afin d'en mieux saisir les 3 parties. Dans le Finale, il faut donner plus de largeur au thème du Menuetto qu'aux thèmes accessoires.

Sonate en Ut majeur, Op. 53.

Dédiée au Comte de Waldstein.

Composée durant le séjour de Beethoven à Döbling pendant l'été 1804, elle parut en 1805, au Comptoir de l'Art et de l'Industrie, à Vienne. Le Dr. Wegeler raconte: »Le Comte Waldstein était le premier, et sous tous les rapports, le plus important Mécène de Beethoven; Chevalier de l'ordre Teutonique, et, ce qui est plus important dans le cas, favori et compagnon inséparable du Prince (de Cologne) plus tard Commandeur de l'ordre Teutonique à Virnsberg et Chambellan de l'Empereur d'Autriche. Il n'était pas seulement connaisseur en musique, mais aussi exécutant. C'est lui qui, appréciant le premier les dispositions du jeune Beethoven, lui prêta de toutes les manières aide et assistance à Bonn. C'est lui qui développa en Beethoven le talent d'improviser sur un thème donné. Le Comte Waldstein, avec une délicatesse infinie, lui donna des secours pécuniers, sous forme de gratification, sans jamais froisser sa susceptibilité, ni son amour-propre. La nomination de Beethoven au poste d'organiste, son envoi à Vienne par le prince, était l'œuvre du Comte; et à Vienne, les relations de famille de celui-ci étaient telles, qu'elles lui permettaient d'introduire Beethoven dans les cercles les plus hauts. Si plus tard Beethoven dédia à Waldstein cette sonate si importante, c'est donc une preuve qu'arrivé en pleine maturité, il lui garda une reconnaissance inaltérable.

F. Ries nous apprend qu'il se trouva à l'origine dans cette sonate un Andante; comme ses amis le trouvaient trop long, Beethoven le publia à part, sous le titre de: »Andante favori«, et mit à sa place l'Introduzione qui précède le Rondo. Cette communication se trouve confirmée par le fait que, dans le manuscrit, »l'Introduzione, Adagio molto« est écrite avec une autre encre!

Ce poème musical, qui compte parmi les compositions les plus brillantes qui existent pour le piano, est écrit en style de Concerto. Son commencement original, à **A** et **B**, dans lequel il semble qu'on aperçoive poindre et s'agrandir une chose, analogue au jour sortant des ténèbres de la nuit, lui a fait donner par les cercles musicaux de Vienne le titre d'Aurore. Le thème accessoire de l'Allegro à **C**, dans la tonalité de la médiante, est sonore, riche en modulations, et rempli de broderies expressives. Dans ses phrases finales, à **D**, **E** et **F**, il y a une animation remplie de grâce et de splendeur. Le développement est encore plus animé; à **G** et **H**, il y a une grande richesse de formes thématiques, qui s'enchaînent au moyen de modulations intéressantes, aboutissant à une pédale-harmonique (à **J**) d'un effet croissant et conduisant directement à la 3e partie. Celle-ci, quoique répétition de la 1ère partie, renferme néanmoins des modifications nombreuses, par exemple la phrase à **K**, et la transposition du thème accessoire à **M**. Très-interessante en est la Coda. Au milieu, à **Q**, elle a les allures d'une cadence de concerto, d'un effet brillant; puis, comme un souvenir de rêve, passe la phrase, à **R**; enfin le tout termine, à **S**, *ff* avec le thème principal racourci, dans une gradation remplie de puissance.

L'Adagio molto commence avec des exclamations déclamatoires. A **B**, on trouve un chant large et expressif, dont les rythmes sont enlacés par des imitations. La phrase si déclamatoire revient, à **C**, un peu variée à la basse, mais au lieu de terminer, elle conduit au Finale. En forme de Rondo, il présente un thème de chant véritablement éthéré. Après une interpolation de quelques mesures formant soudure, le thème se répète à **B**, en octaves et varié dans la basse; puis il termine le thème du *Rondo en ff* sur un trille et prépare la 3e partie. Après une courte Introduction, à **C**, vient, à **D**, une phrase intermédiaire vive et brodée, d'un caractère excité, ne quittant pas le mode relatif mineur. Elle est suivie de quelques mesures, véritable réminiscence du 1er thème du Rondo, puis ce thème revient à **F** et **G**, comme au commencement.

Une 2e phrase intermédiaire, grandiose et passionnée, à **H**, en mineur de même base, se pose ici. Quand elle a passé sous le laminoir de modulations et du contre-point, vient, à **J**, sous la forme d'une cadence de Concerto, le développement large du motif du Rondo et conduit, à **N**, au thème du Rondo lui-même, amené pour la 3e fois, mais un peu raccourci.

L'Introduction de la 1ère phrase intermédiaire, à **O**, vient de nouveau, variée, élargie et en recrudescence de virtuosité. Une pédale-harmonique sur la dominante, à **P**, amène le Prestissimo, sous forme de Coda, à **Q**. Les deux 1ers rythmes du thème du Rondo reviennent en plus petites valeurs, variés, répétés, et une progression descendante les conduit dans la profondeur, puis une autre progression ascendante amène la phrase, à **R**. Celle-ci reproduit à la sous-dominante le thème principal. Par une progression descendante, en contre-point en mouvement contraire, le motif est amené dans la partie grave, et termine par une cadence rompue d'une grande puissance, à **S**. Cette cadence est suivie d'une suite d'arpèges ascendants et descendants; à **T** se présente une suite de passages en octaves, aux deux mains alternativement, terminée à **U**, par un trille qui continue sous le thème principal qu'il amène. Celui-ci éclate sur le trille formant pédale-harmonique. A **V**, il se répète avec des valeurs diminuées et un écho dans le grave; puis, il réapparaît varié et brodé pour finir par une progression ascendante, à **W**. Très-largement travaillé par l'harmonie, ce magnifique poème est terminé par des coups d'accords formidables.

Quant au texte, il faut remarquer que nous avons mis des crochets aux notes aiguës formant la mélodie, afin de la mieux faire ressortir.

Le passage, v. e) à **G**, de l'Allegro con brio, sonne mieux comme anacrouse (rythme commençant sur le temps levé) que dans le texte original. La correction de la basse, v. n) à **R**, se légitime par elle-même. Nous avons partagé le passage précédant **B**, dans le Rondo, entre les deux mains; tel qu'il était écrit, il n'y avait pas de doigté possible pour une petite main.

Les notes marquant la mélodie dans les groupes, à **C** et **O**, la feront facilement saisir, et rendront le passage plus sonore et plus aisé.

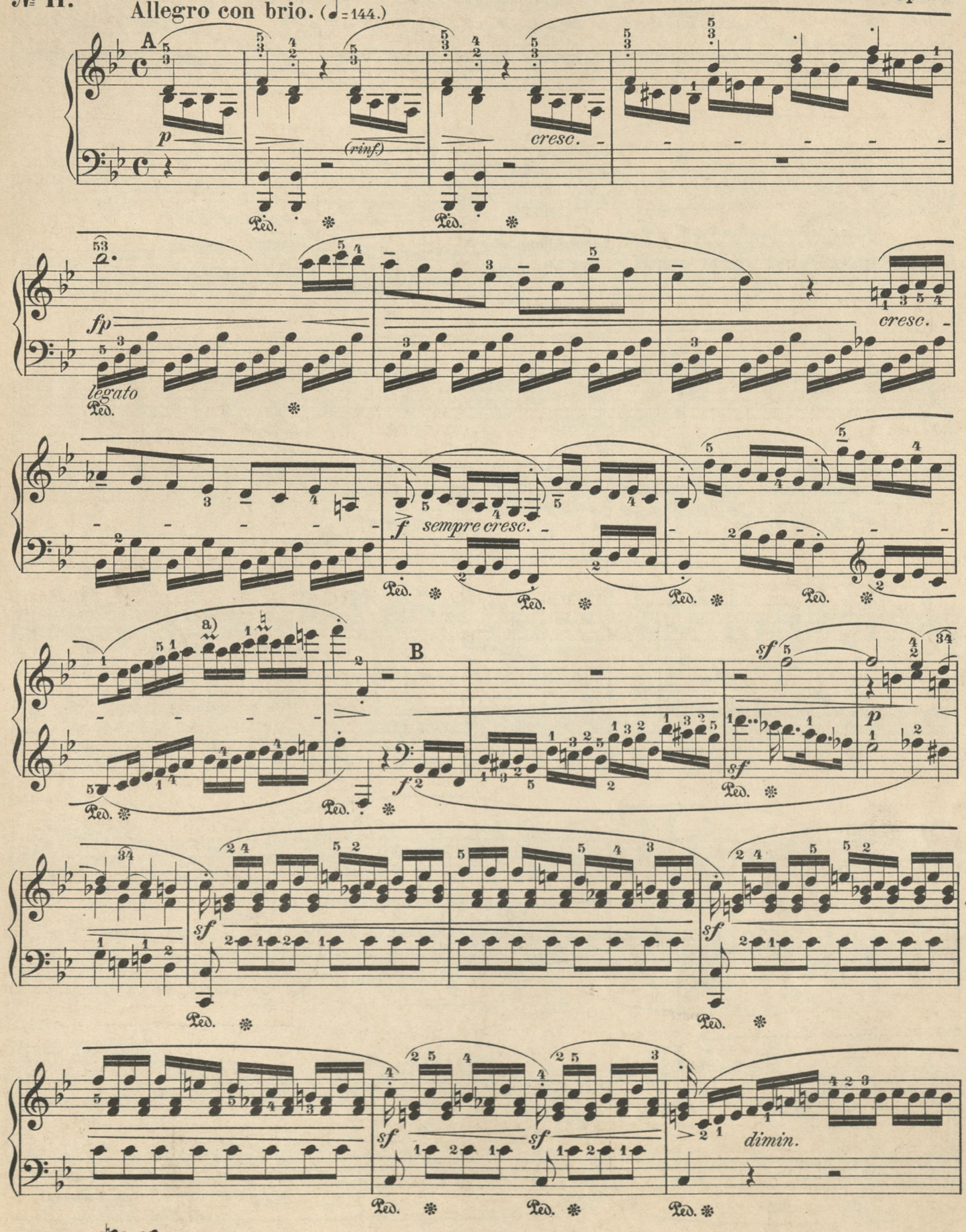
Les passages glissando en octaves à **T** étant impossibles sur nos pianos modernes, nous en avons facilité la notation sur des indices fournis par Beethoven; car nous n'avons fait qu'imiter le passage en triples-croches de la basse, devant **C**. Le trille à doubles notes, v. m) à **N**, devient très-exécutable avec notre notation; le mouvement des mains, étant plus libre, en permet une gradation d'un plus grand effet.

Les indications de la pédale, données par Beethoven, à **E**, **Q** et **R**, produisent un effet curieux, si on exécute la Basse *f*, en guise d'une pédale-harmonique, avec des notes fortement accentuées, sur laquelle l'harmonie variée de la partie du dessus coule *pp*.

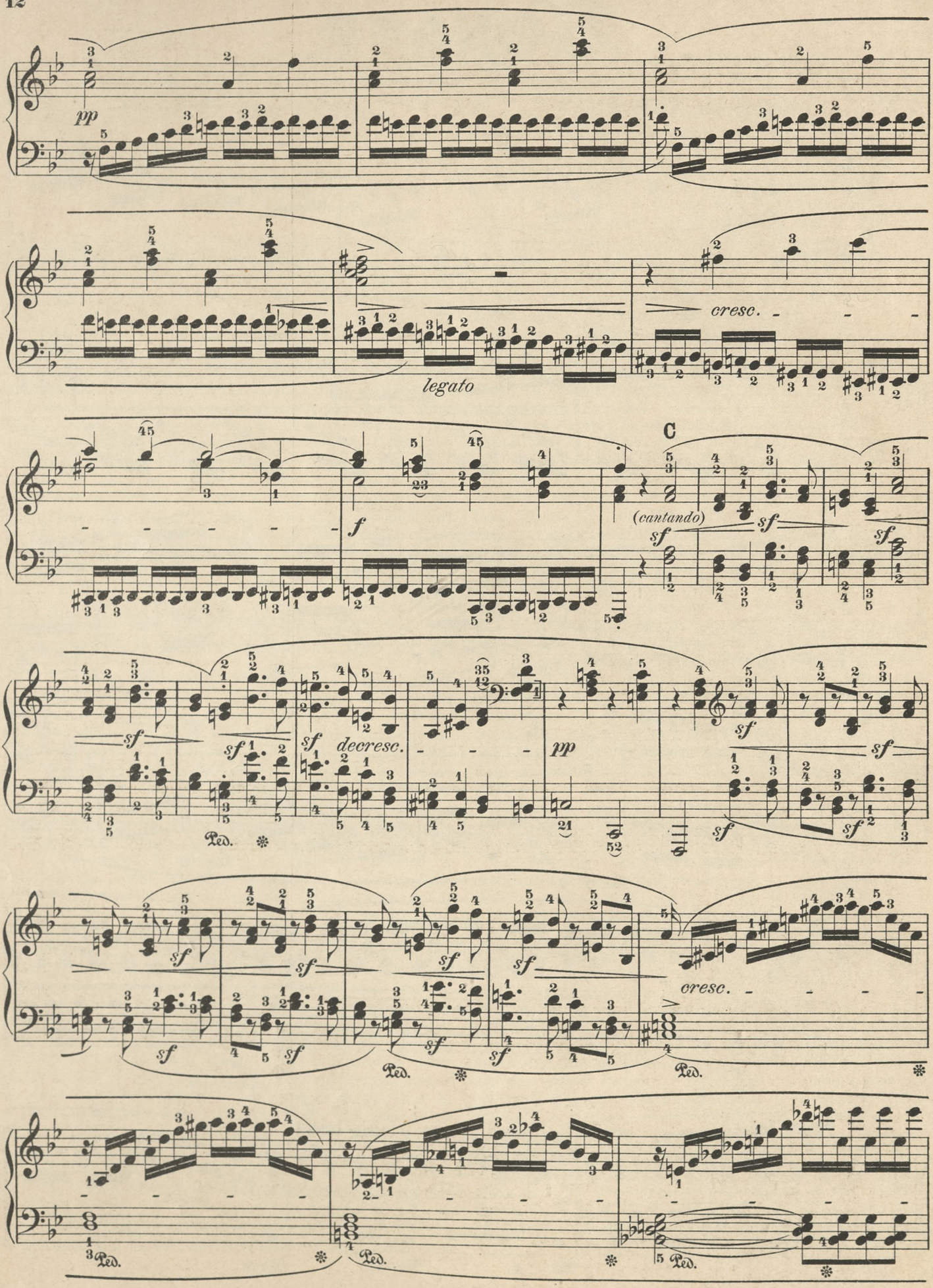
SONATE.

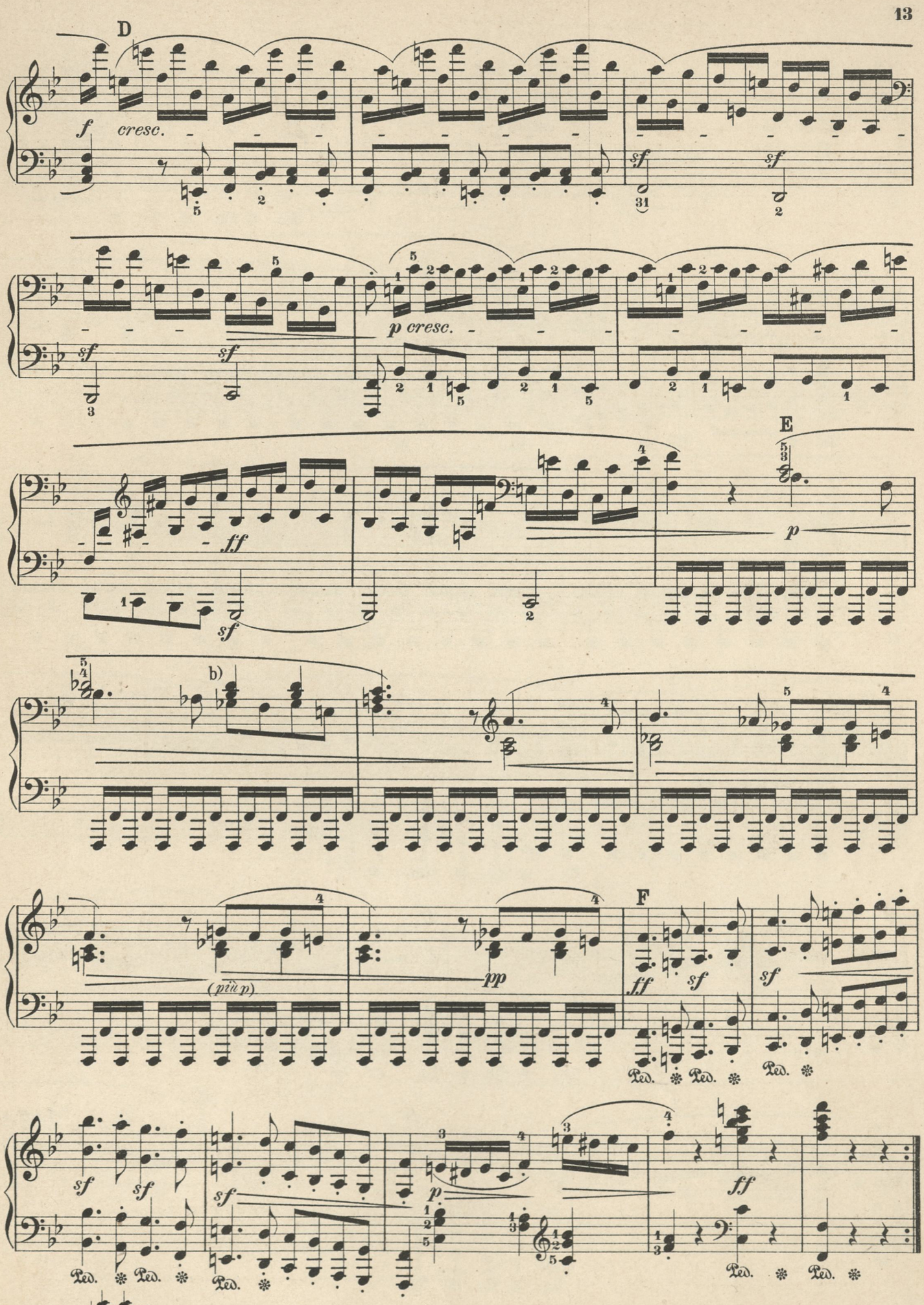
Dem Grafen von Browne gewidmet.

№ 11. **Allegro con brio.** (♩=144.) Op. 22.

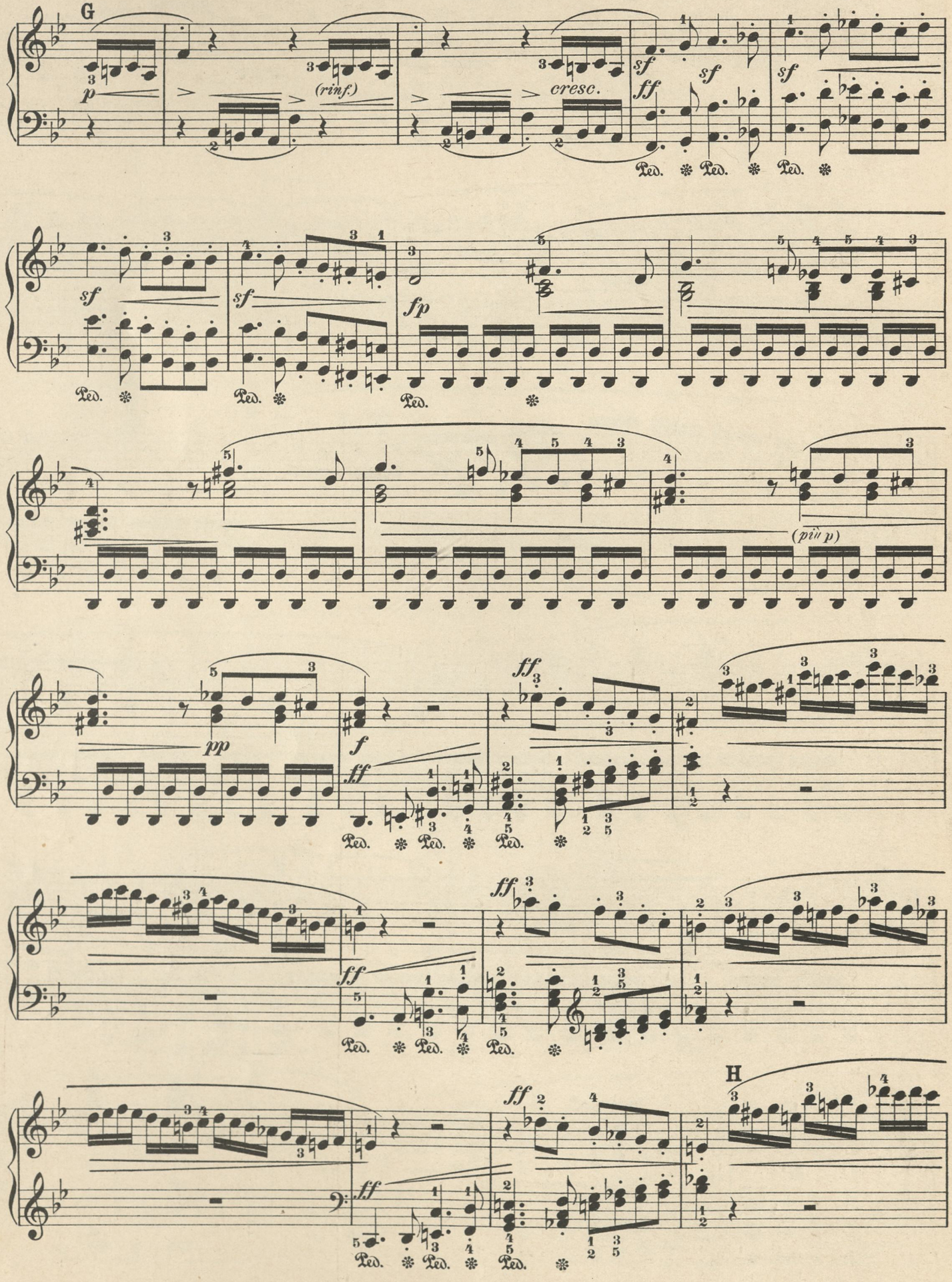


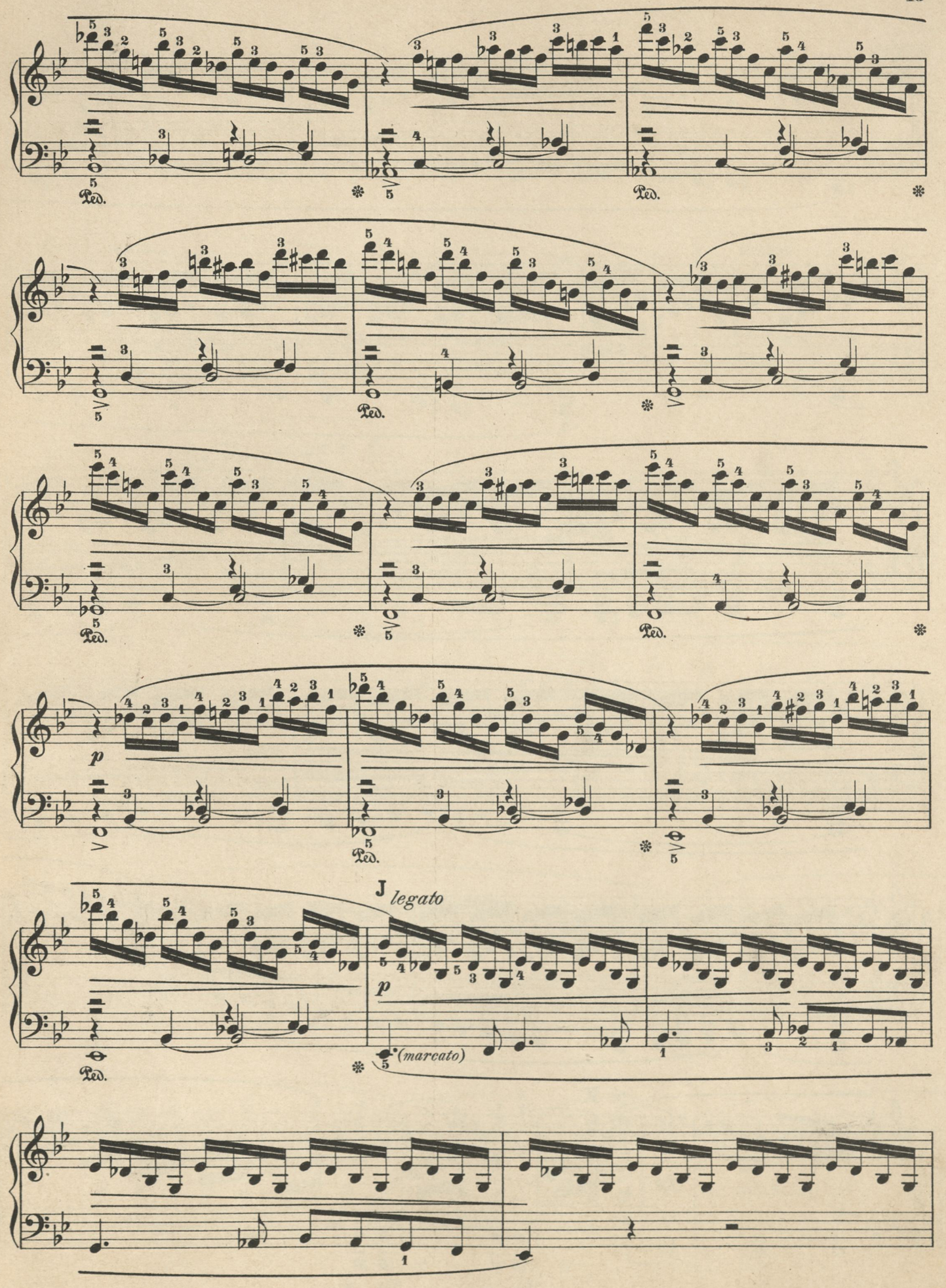
a)

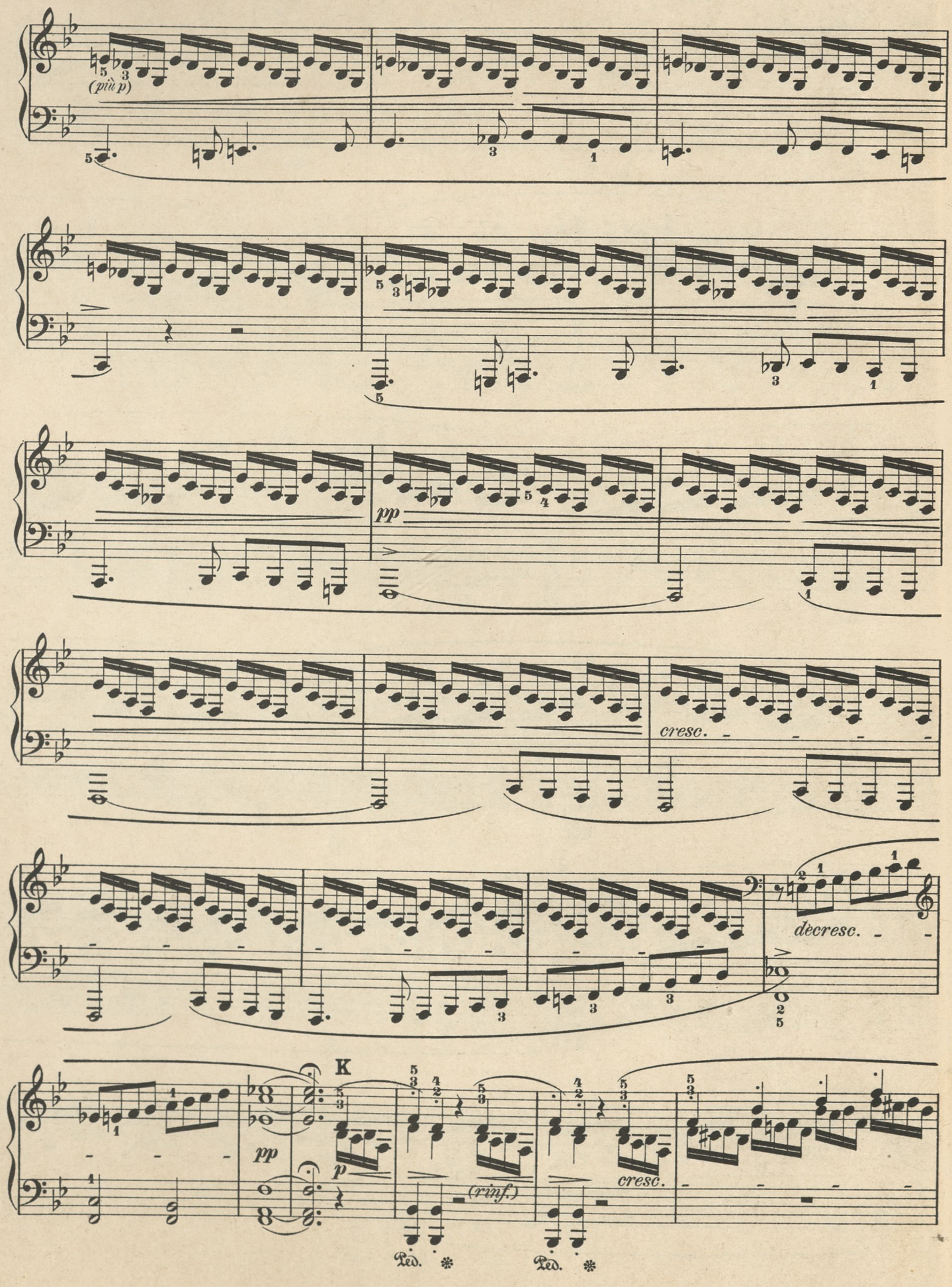

pp
legato
cresc.
f
C
(cantando)
sf
decresc.
pp
Ped.
cresc.

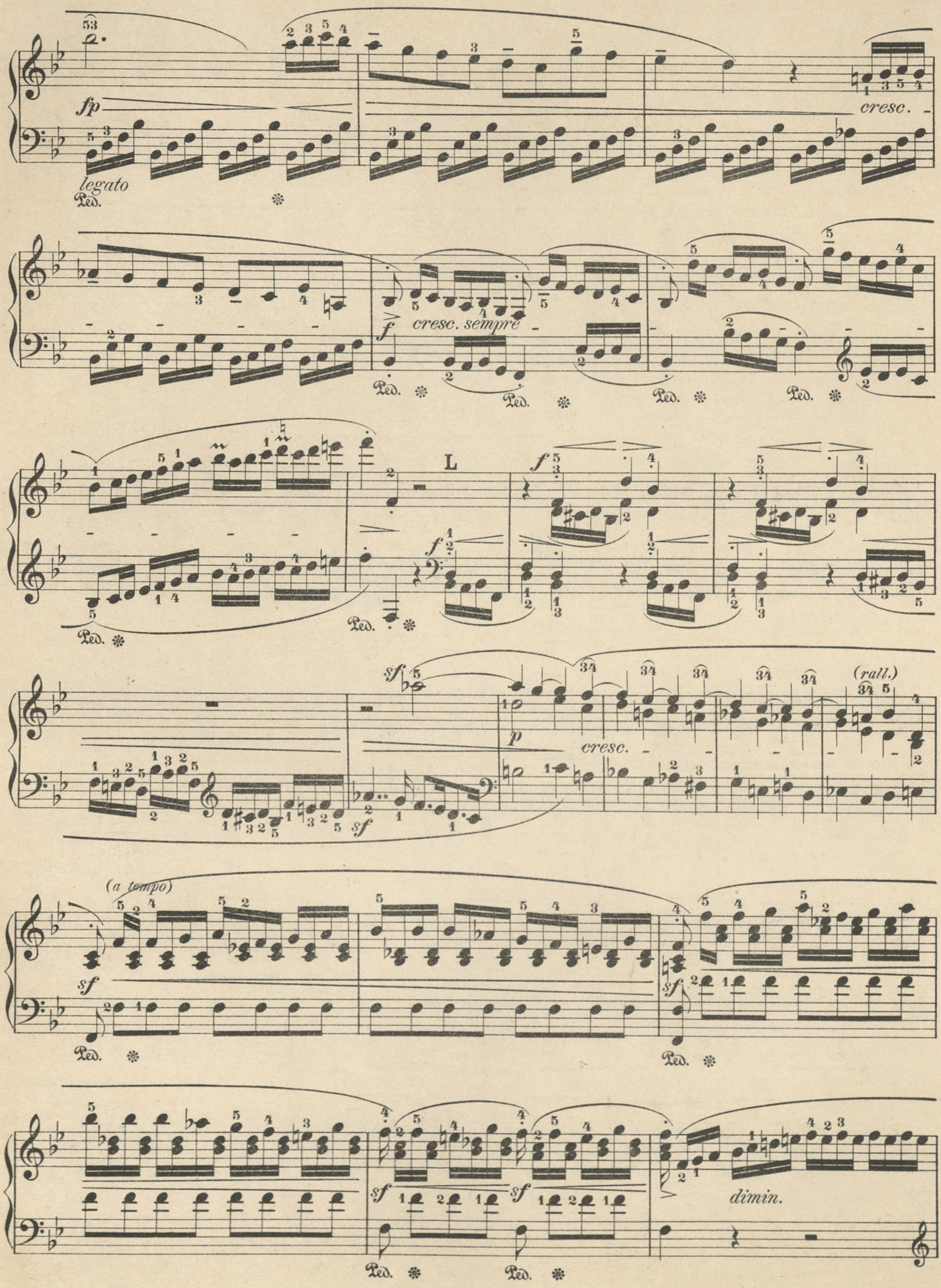

D
f
cresc.
sf
sf
sf
sf
p cresc.
E
ff
sf
p
b)
(più p)
pp
F
ff
sf
sf
Ped.
Ped.
Ped.
sf
sf
sf
p
ff
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

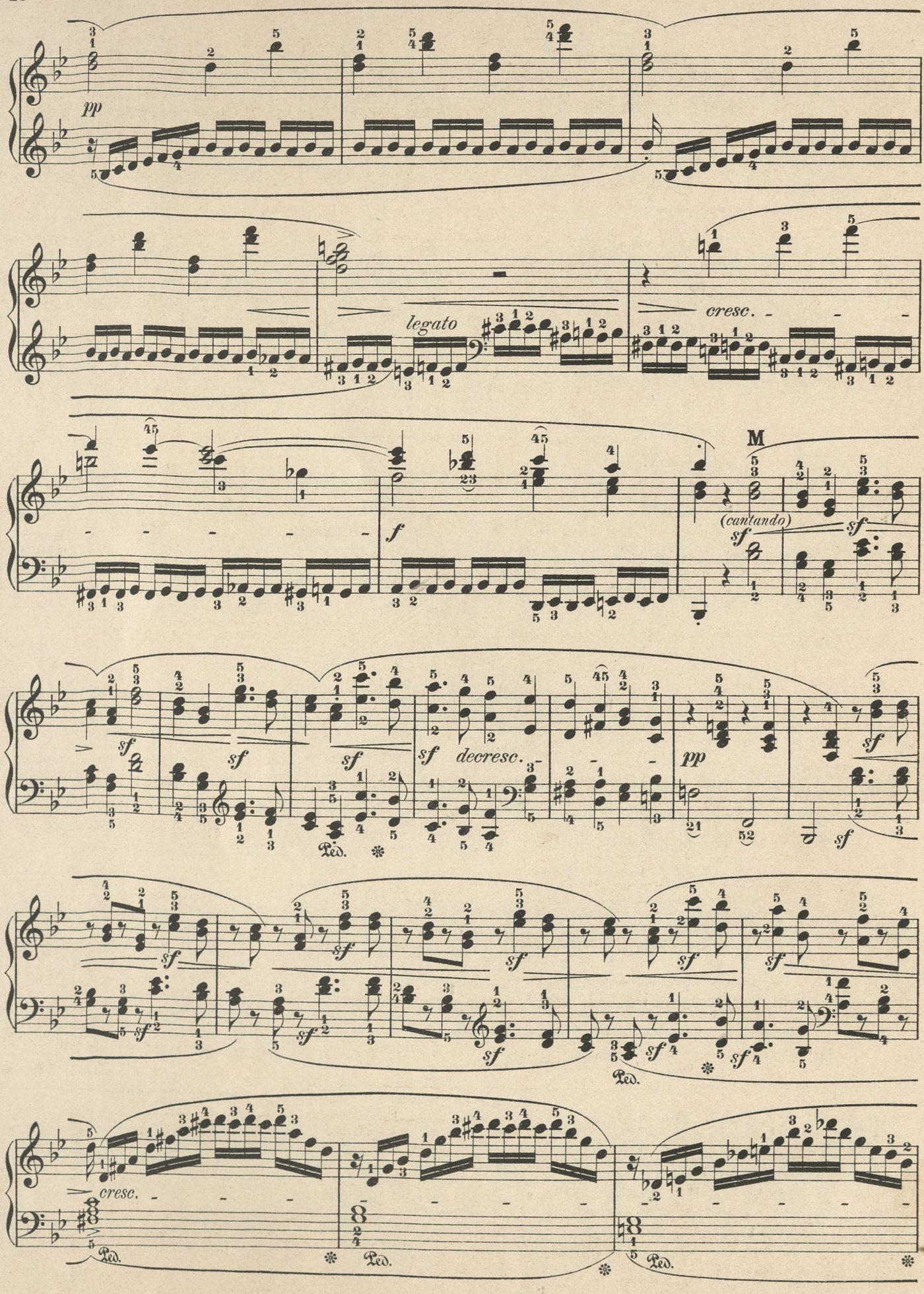
b) Original:

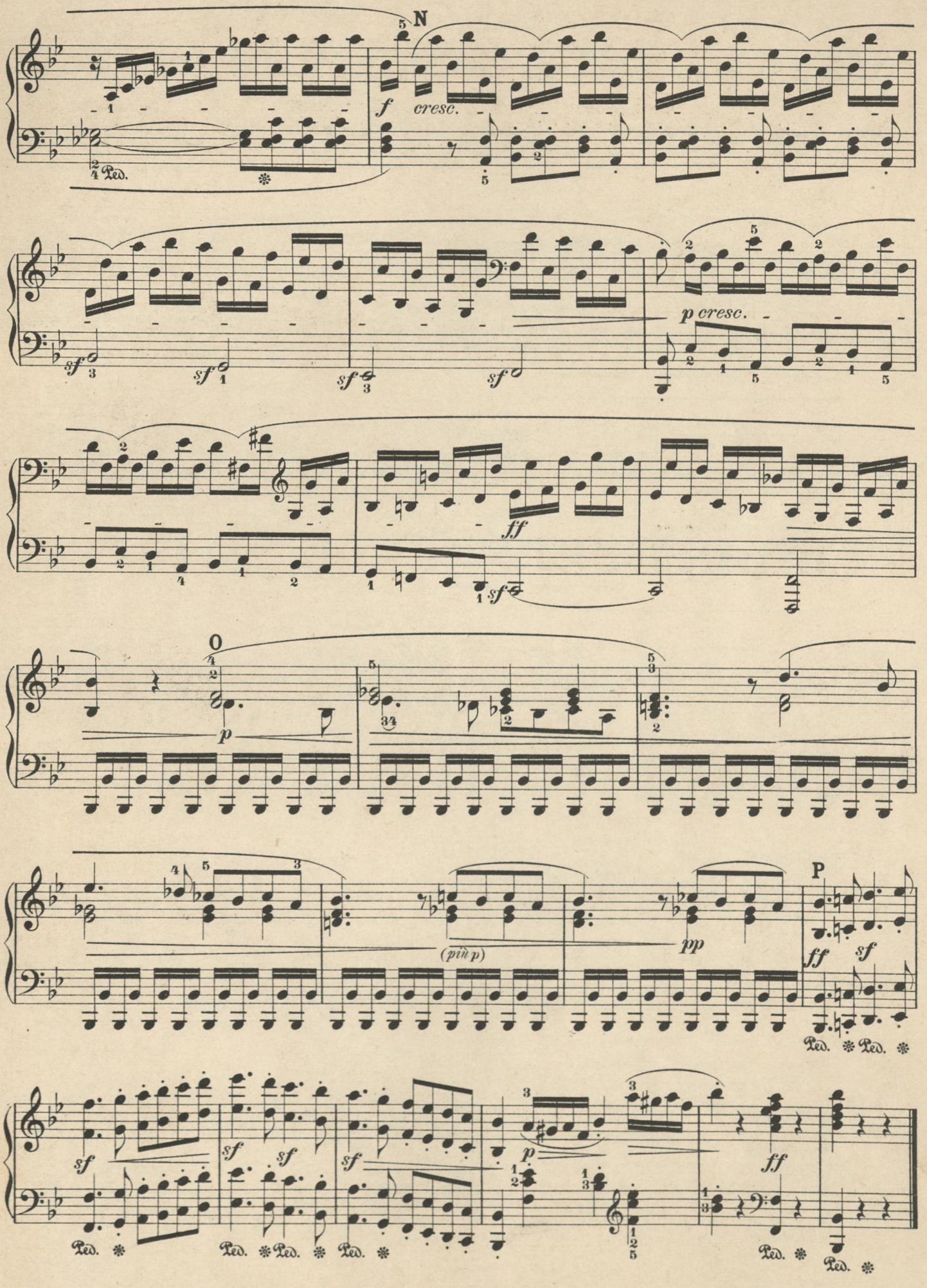

G
p
(rinf.)
cresc.
sf
ff
sf
sf
sf
sf
fp
(più p)
pp
f
ff
ff
ff
ff
ff
H
Ped.

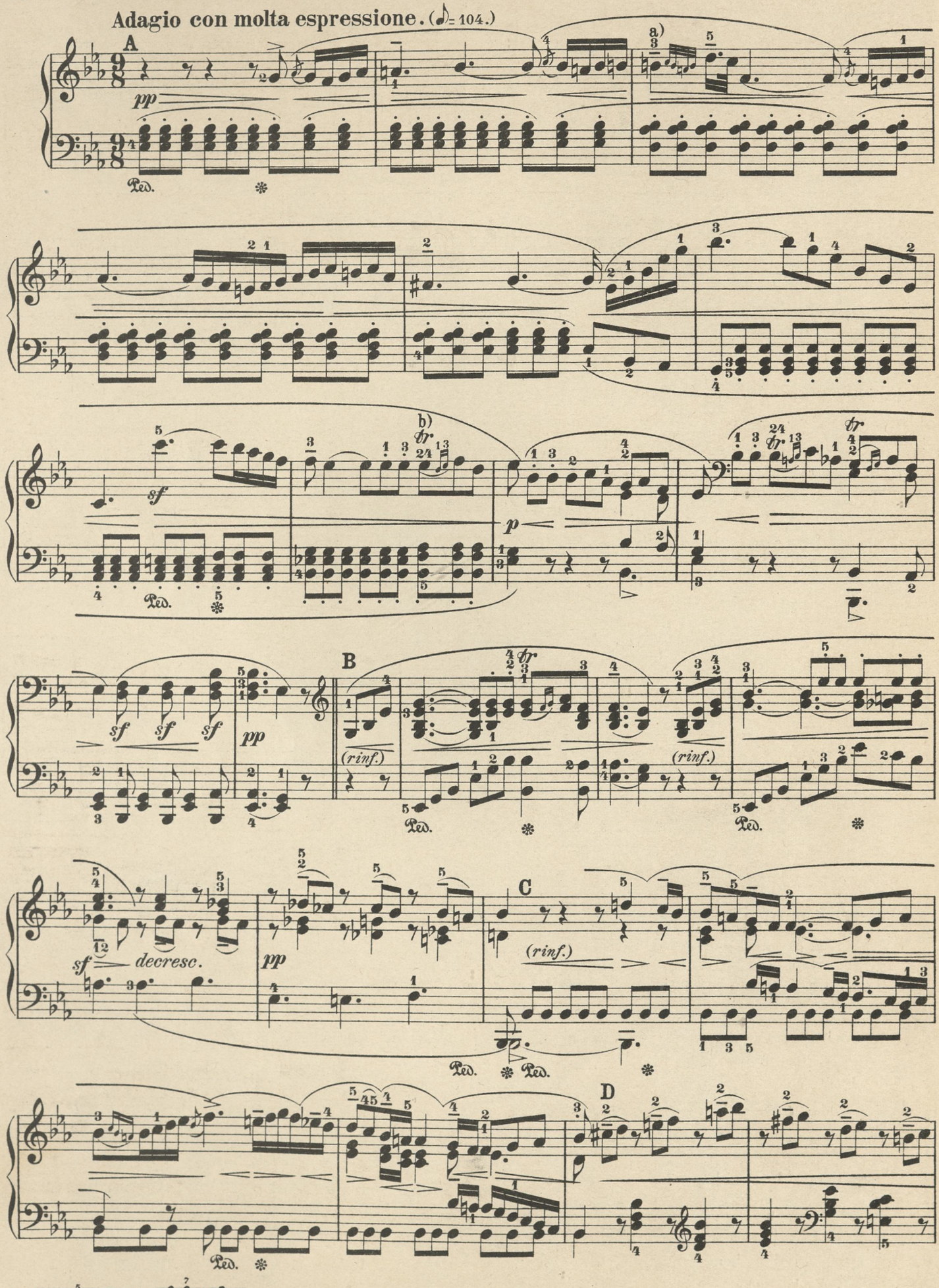

Ped.
J legato
p
(marcato)

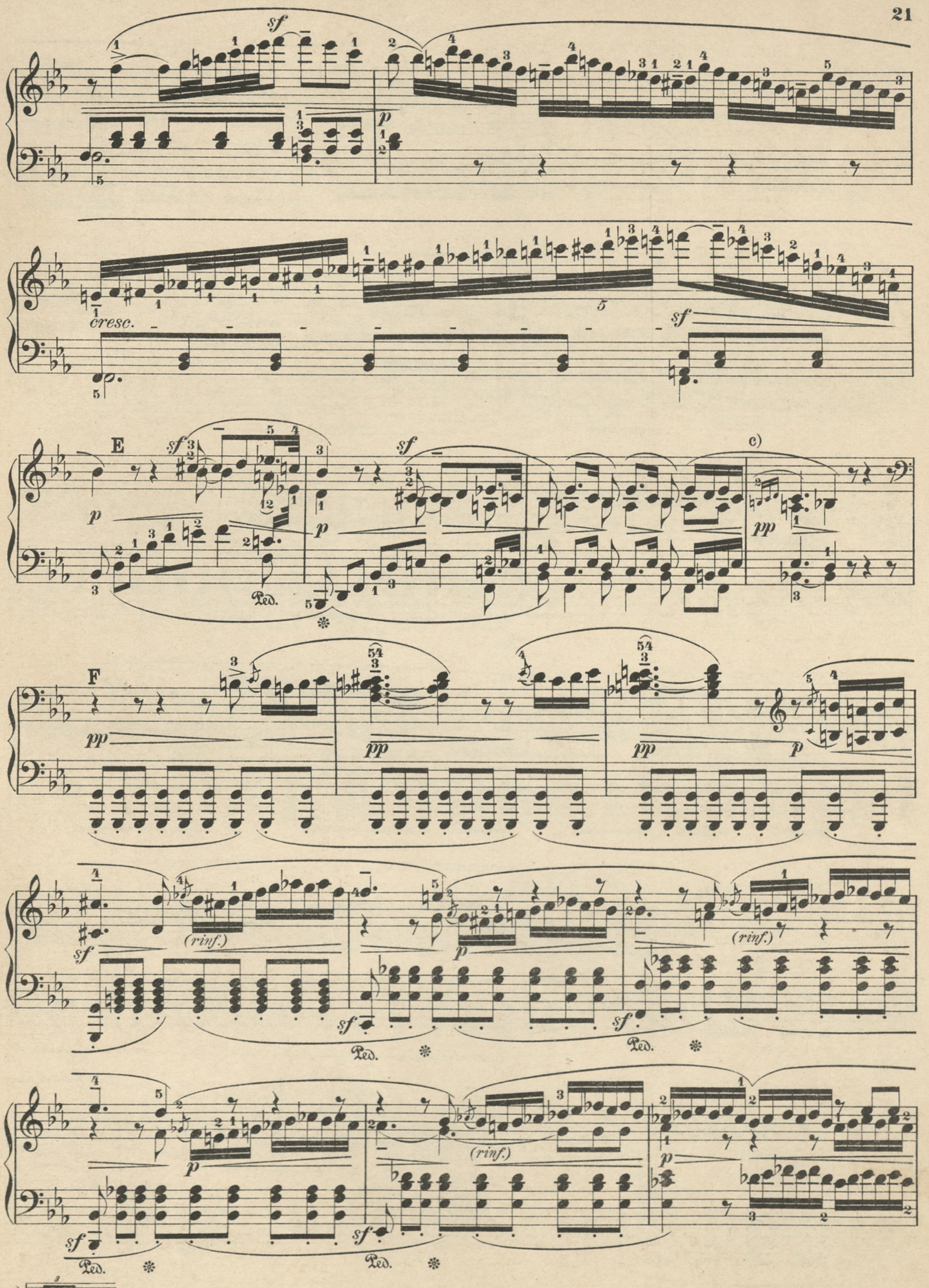

(più p)
pp
cresc.
decresc.
K
pp
p
(rinf.)
cresc.
Ped.
Ped.

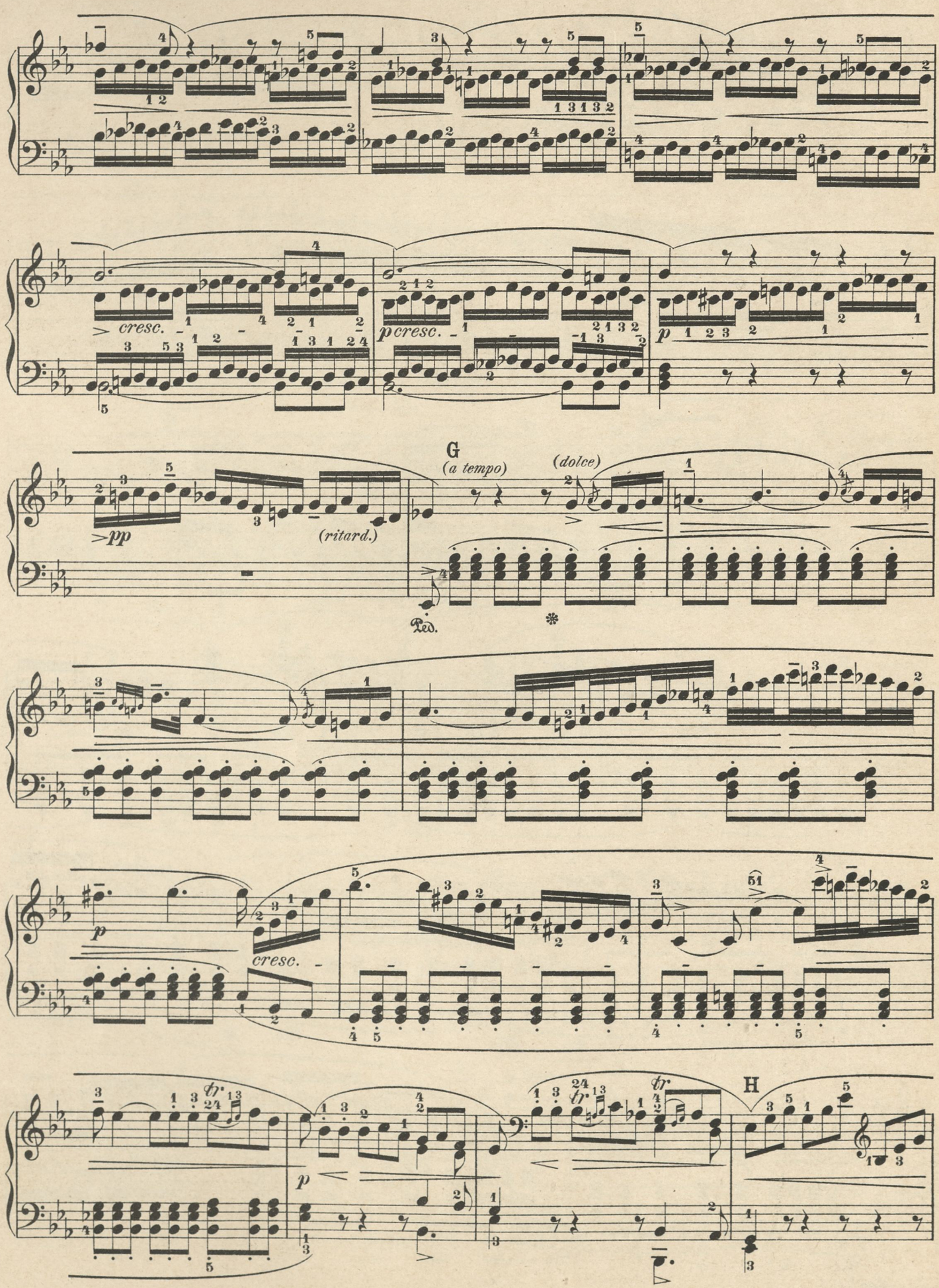

fp
legato
Ped.
cresc.
f
cresc. sempre
L
sf
(rall.)
p
(a tempo)
dimin.

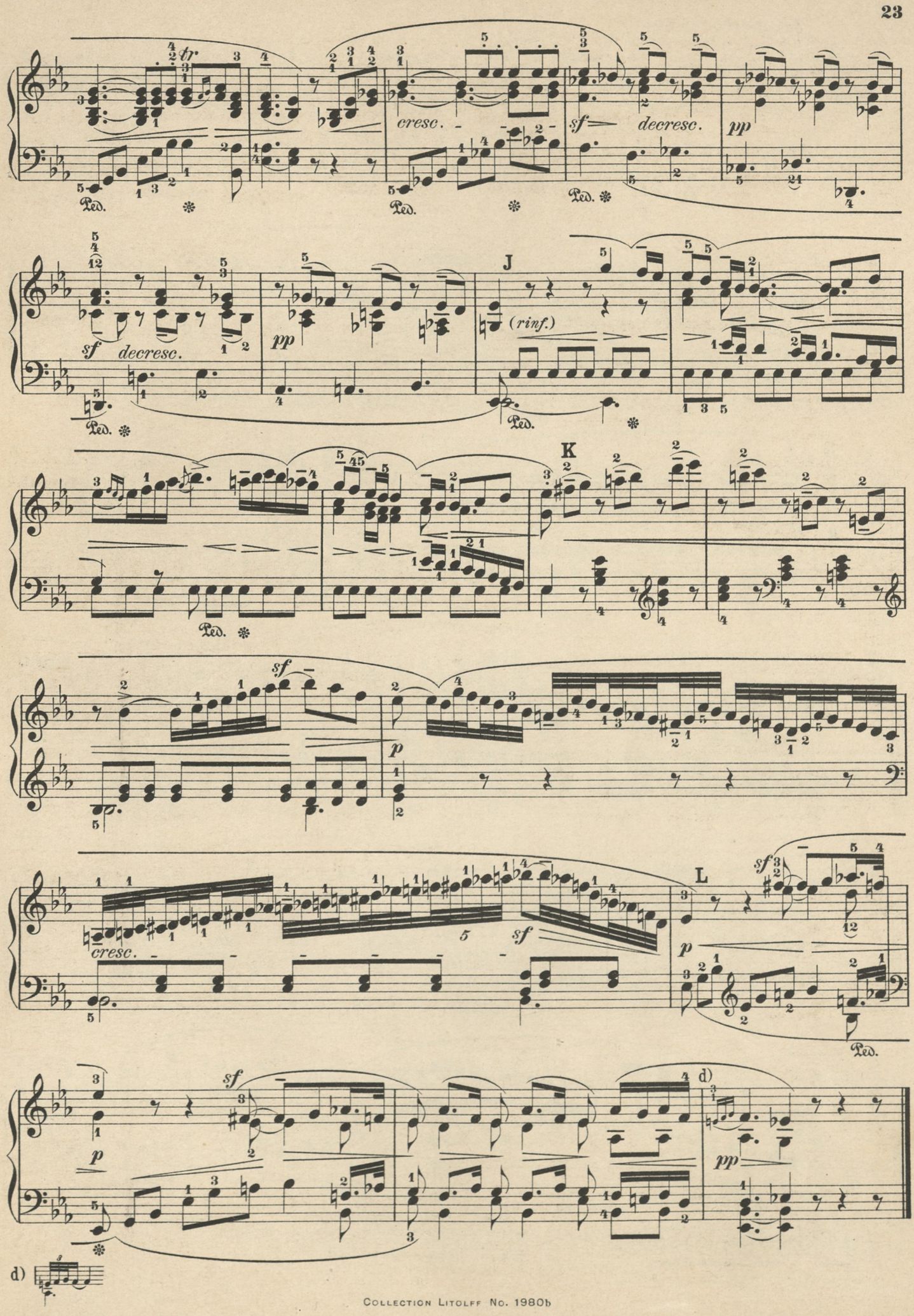

pp
legato
cresc.
f
M
(cantando)
sf
decresc.
pp
Ped.
cresc.


N
f cresc.
Ped.
sf
p cresc.
ff
O
p
(più p)
pp
P
ff sf
Ped.

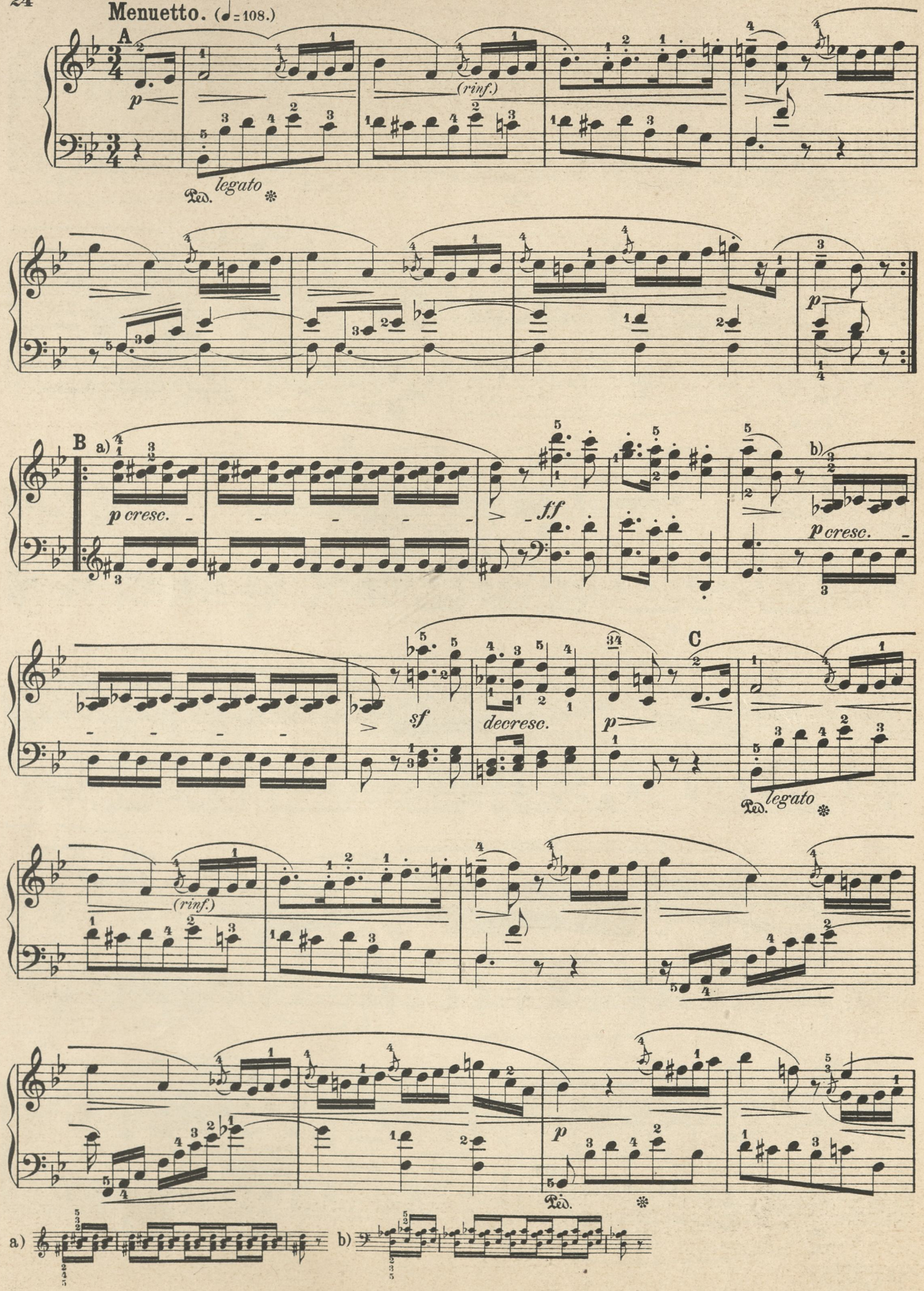

Adagio con molta espressione. (♩= 104.)
A
a)
b)
B
C
D
pp
sf
p
(rinf.)
decresc.
Ped.
a)
b)

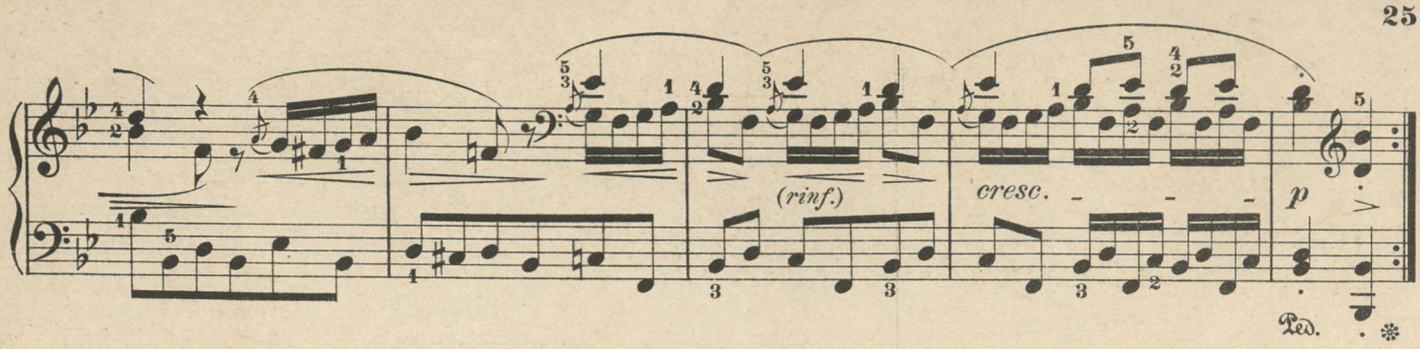

sf
p
cresc.
sf
E
sf
p
Ped.
c)
pp
F
pp
pp
pp
p
(rinf.)
sf
Ped.
p
(rinf.)
sf
Ped.
(rinf.)
p
sf
Ped.
c)


cresc.
pcresc.
p
G
(a tempo)
(dolce)
pp
(ritard.)
Ped.
*
p
cresc.
H

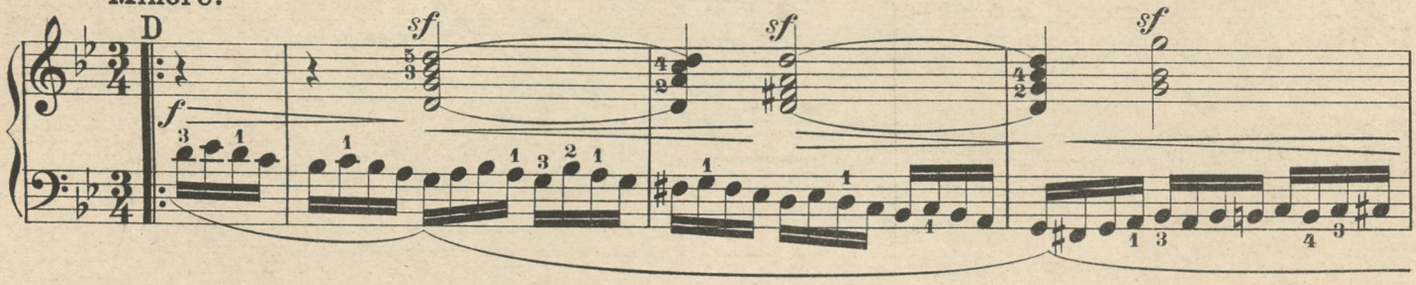

tr
cresc.
sf
decresc.
pp
Ped.
J
(rinf.)
K
L
d)

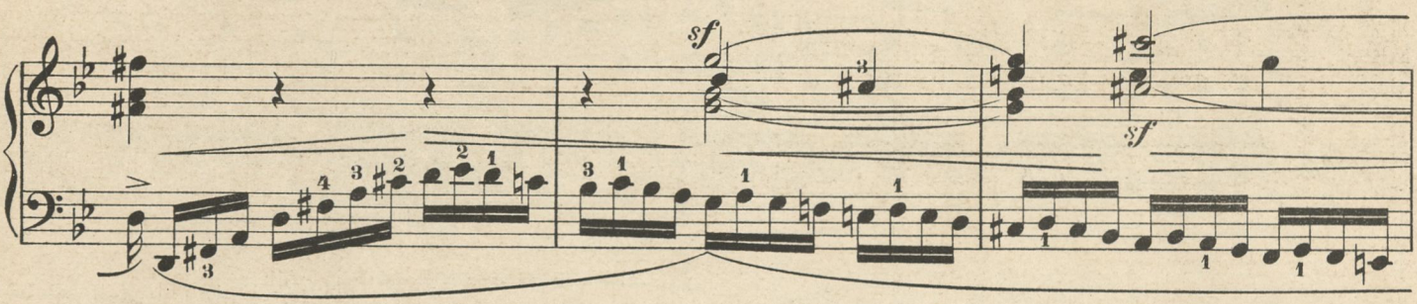
Menuetto. (♩= 108.)

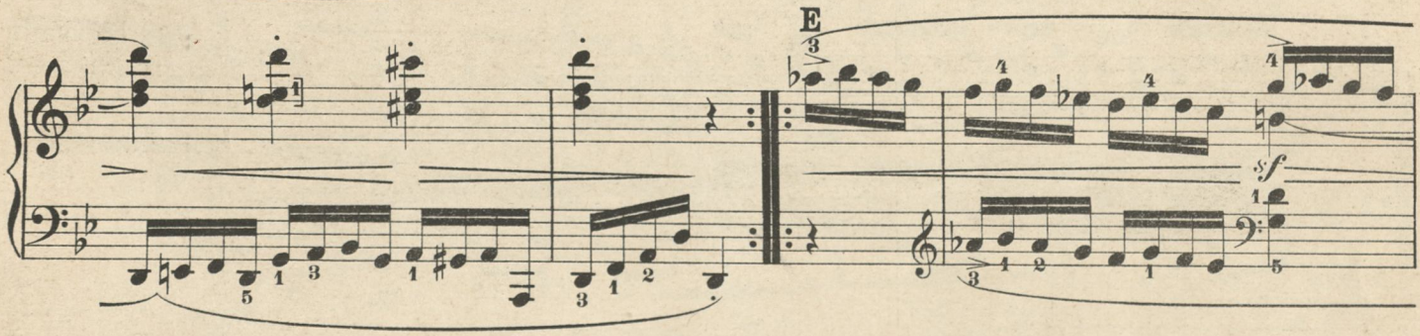


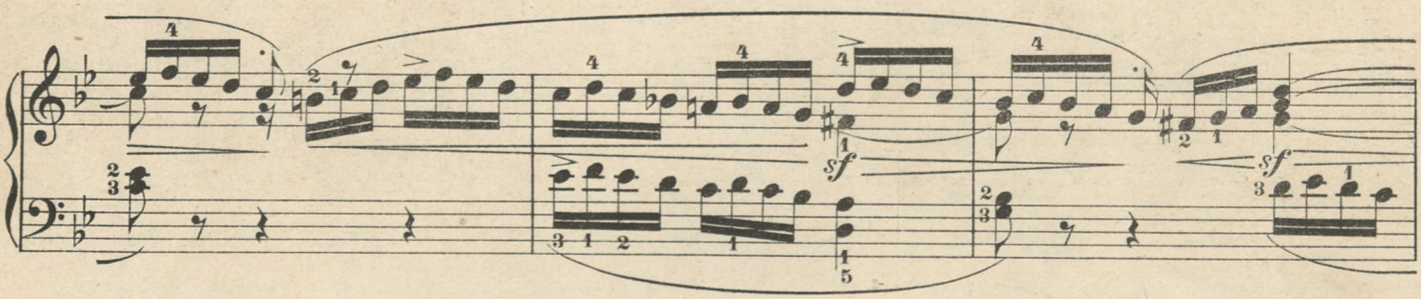


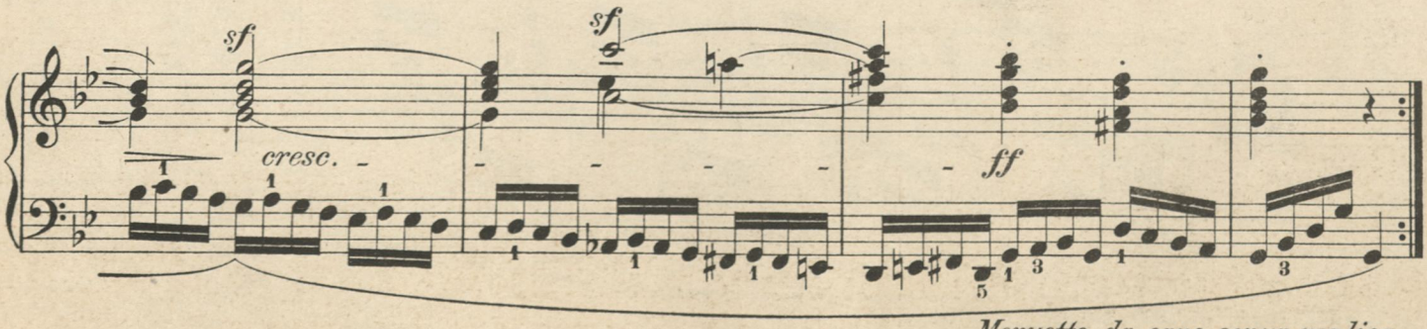
Minore.







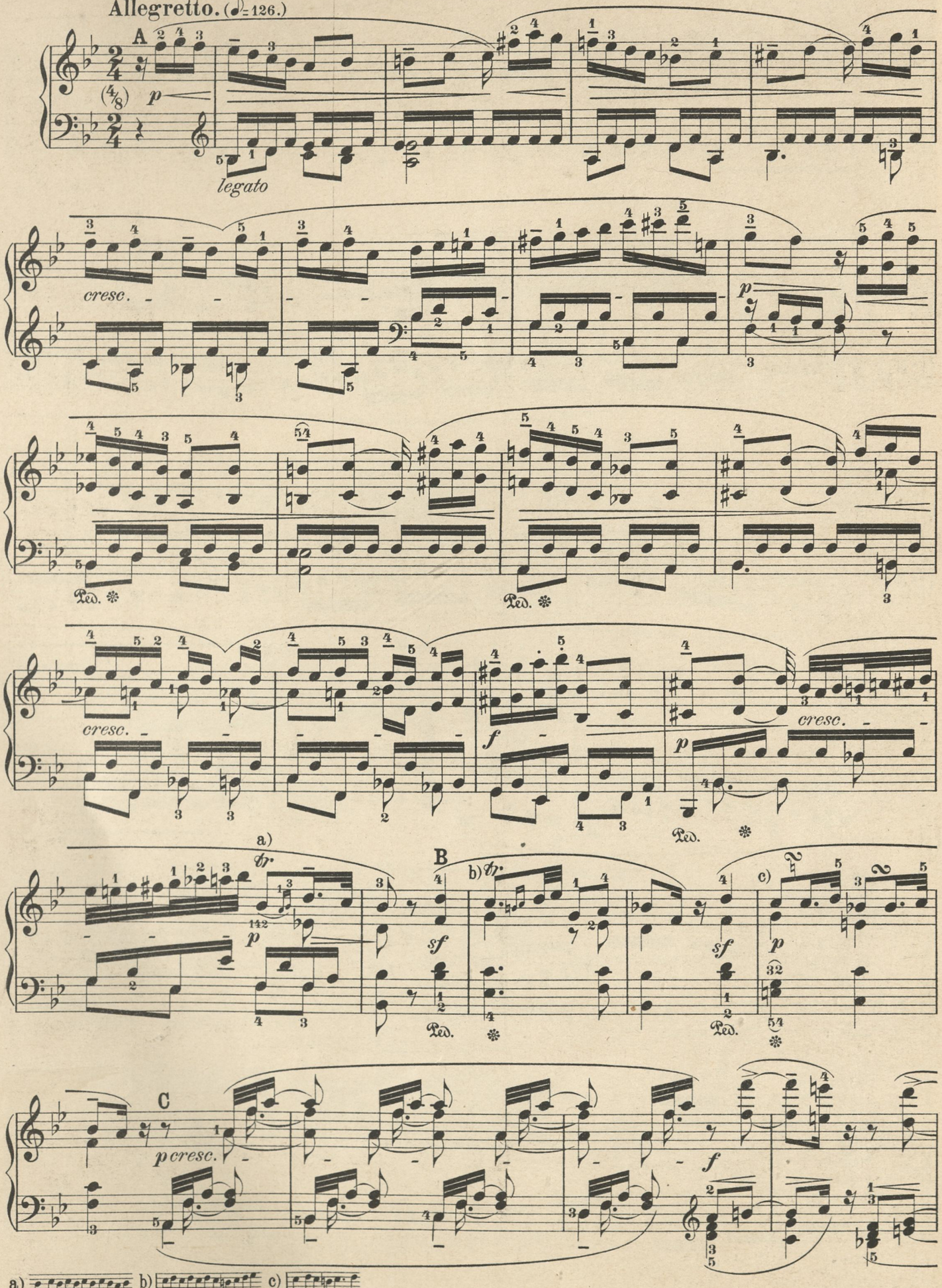


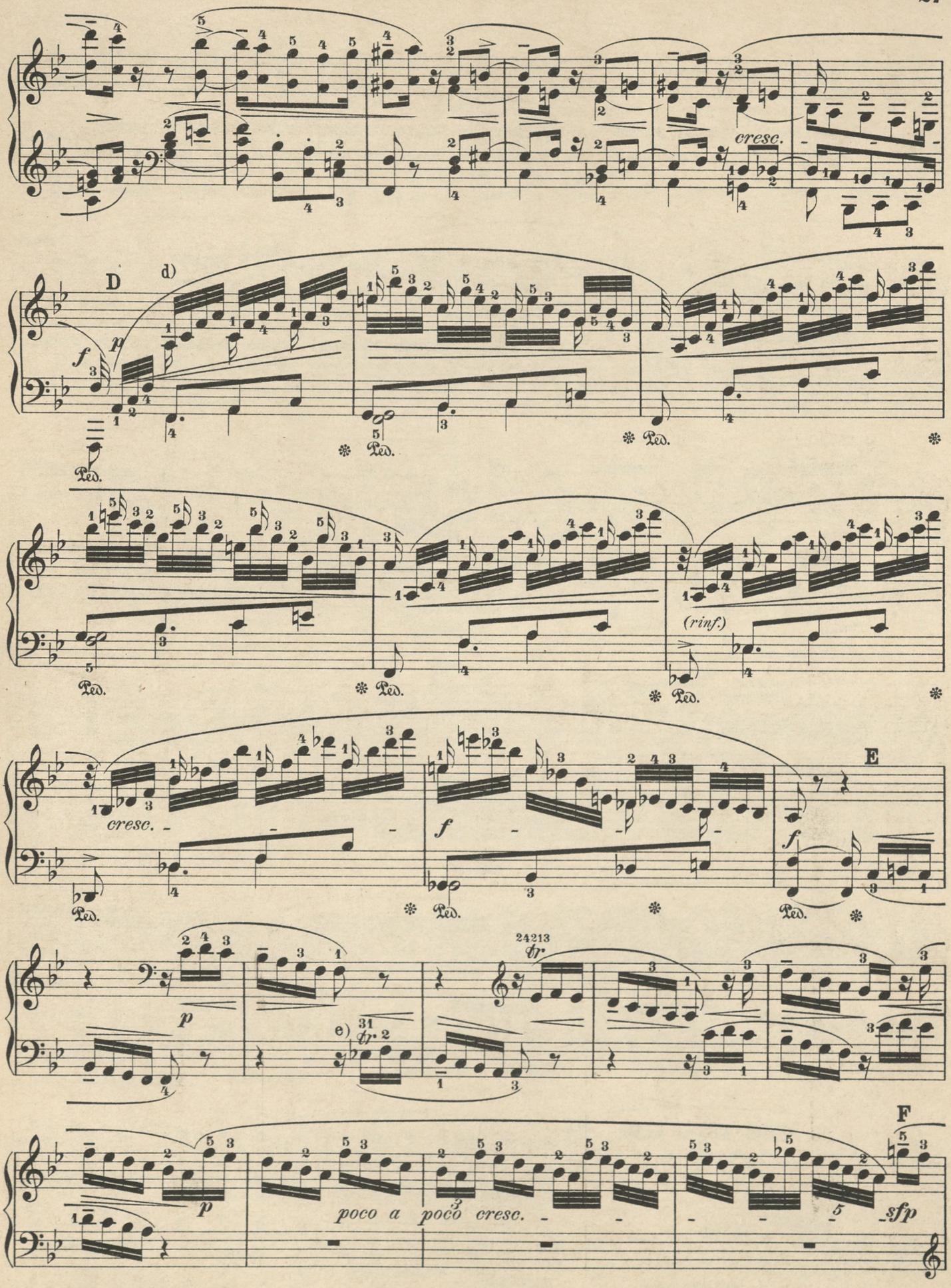


Menuetto da capo senza replica.

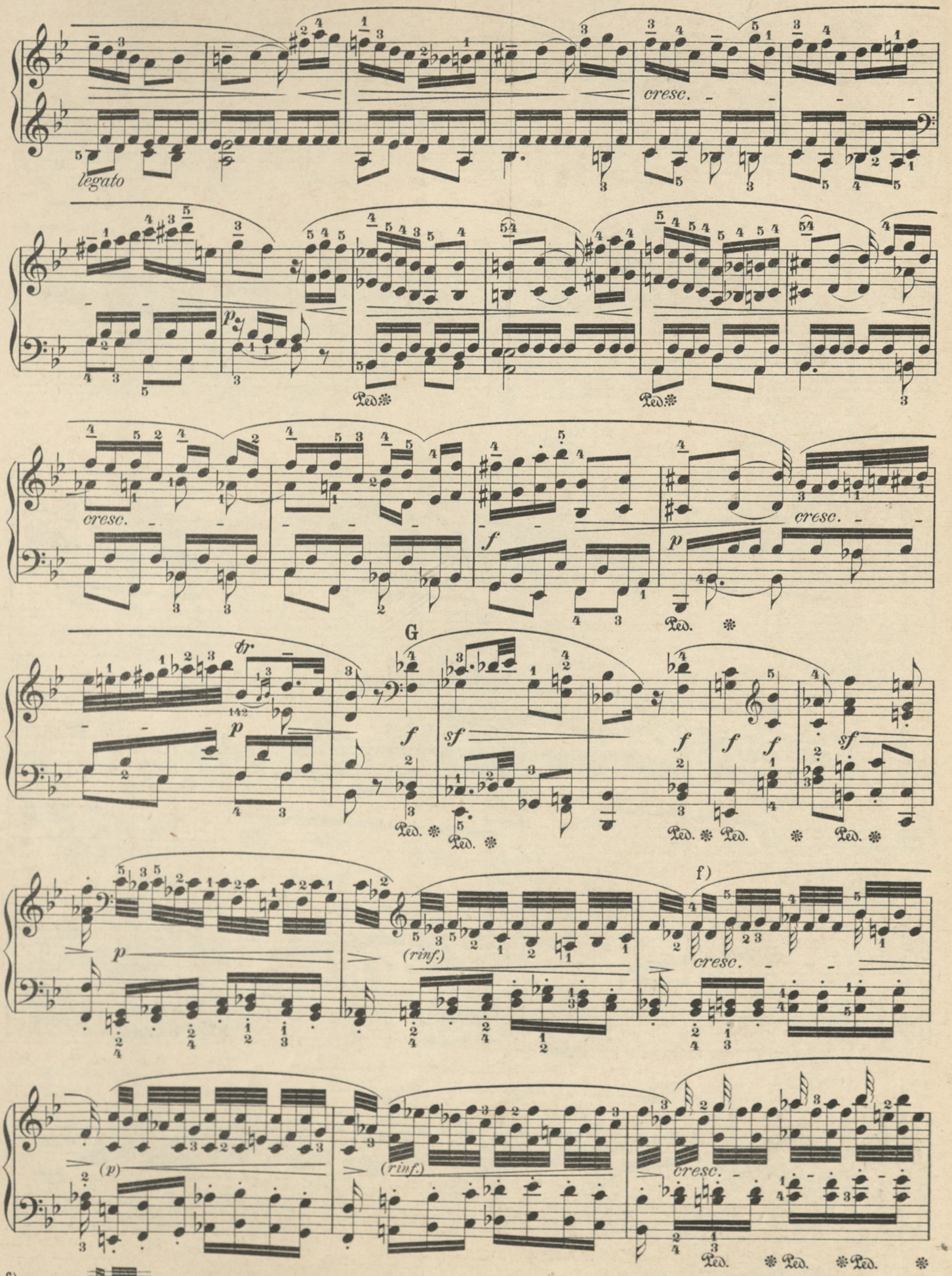
Rondo.

Allegretto. (♪=126.)

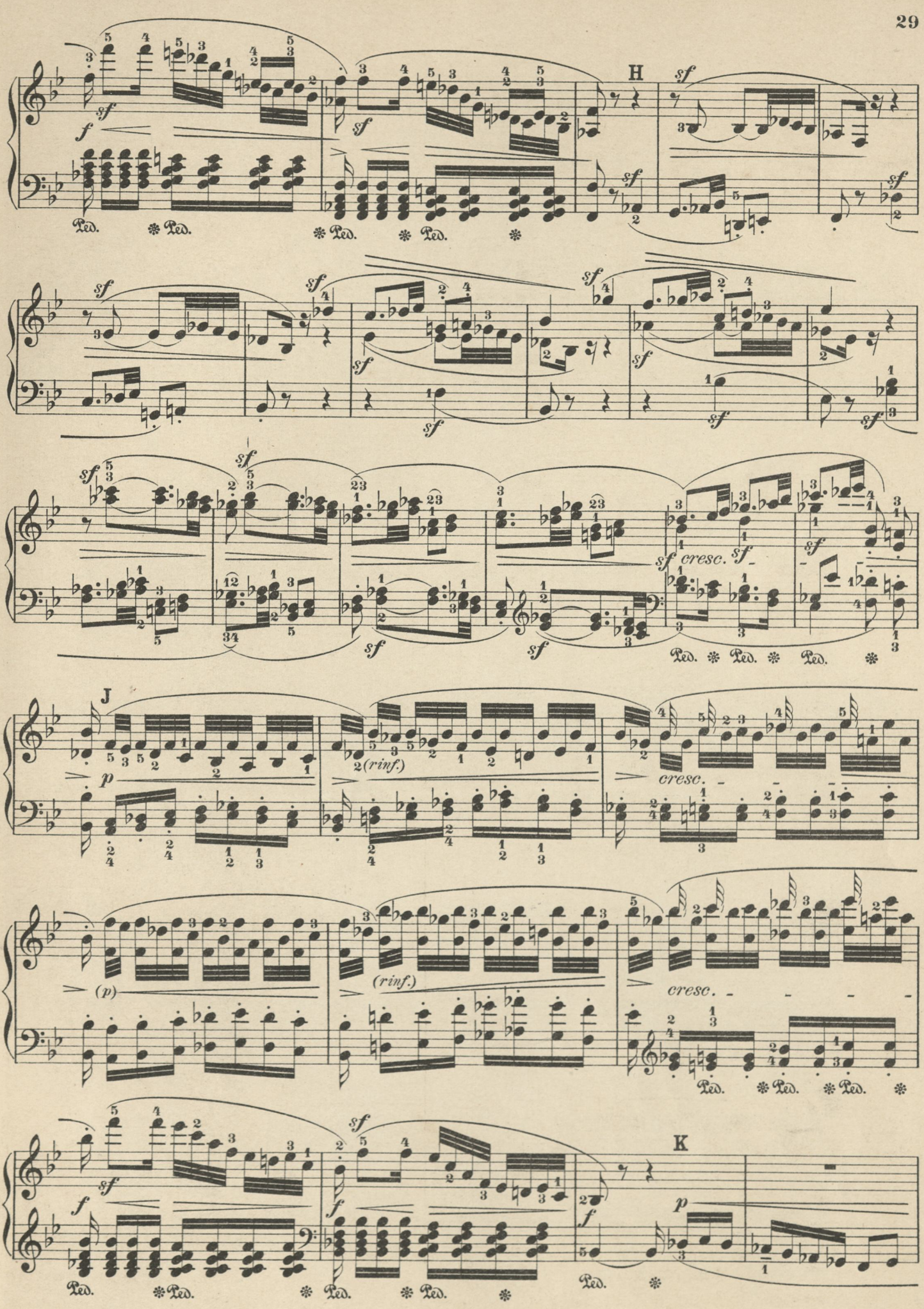


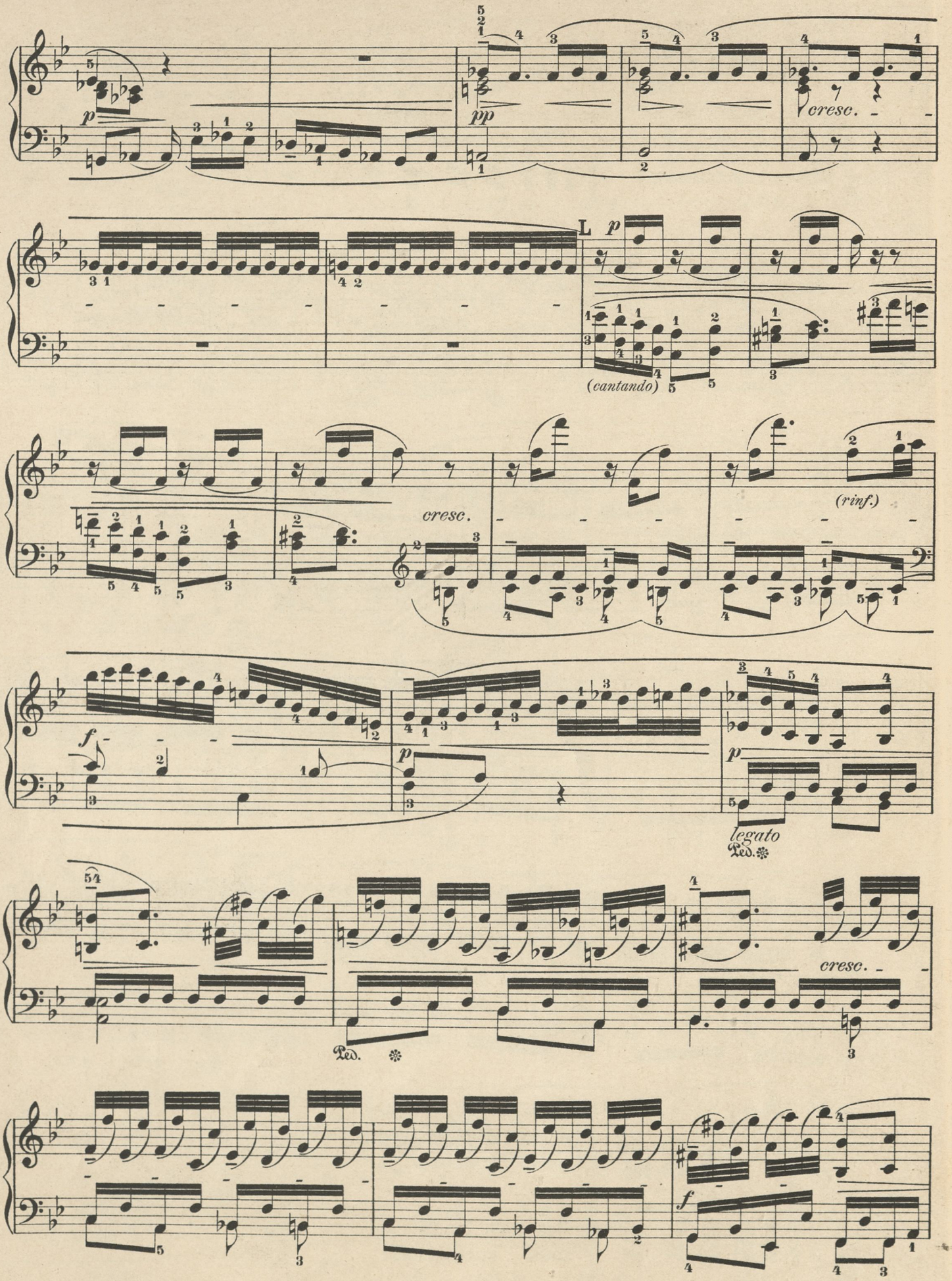

cresc.
D
d)
f
p
Ped.
(rinf.)
cresc.
E
24213
tr
e)
31
tr 2
F
poco a poco cresc.
sfp

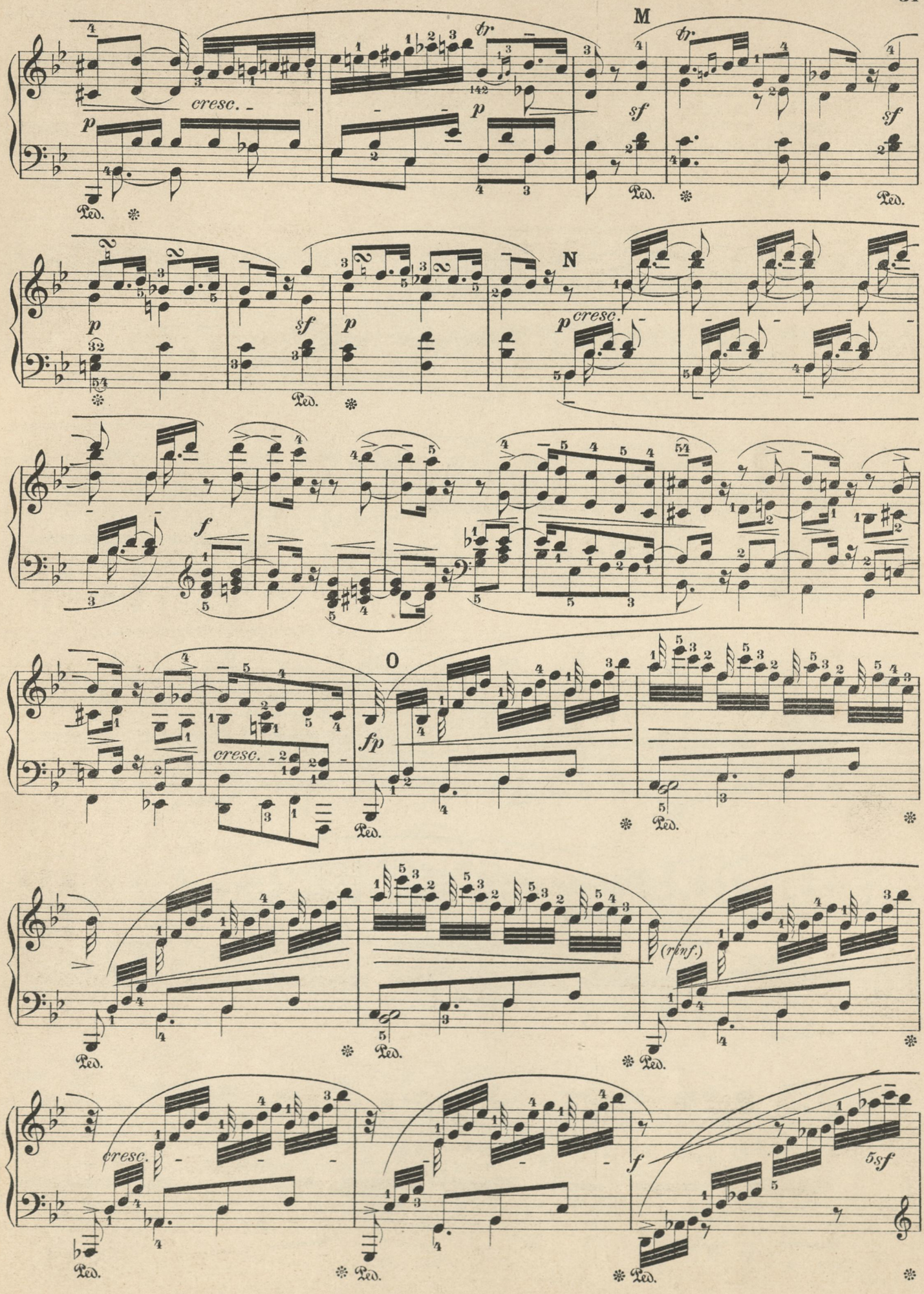
d) Original: e)

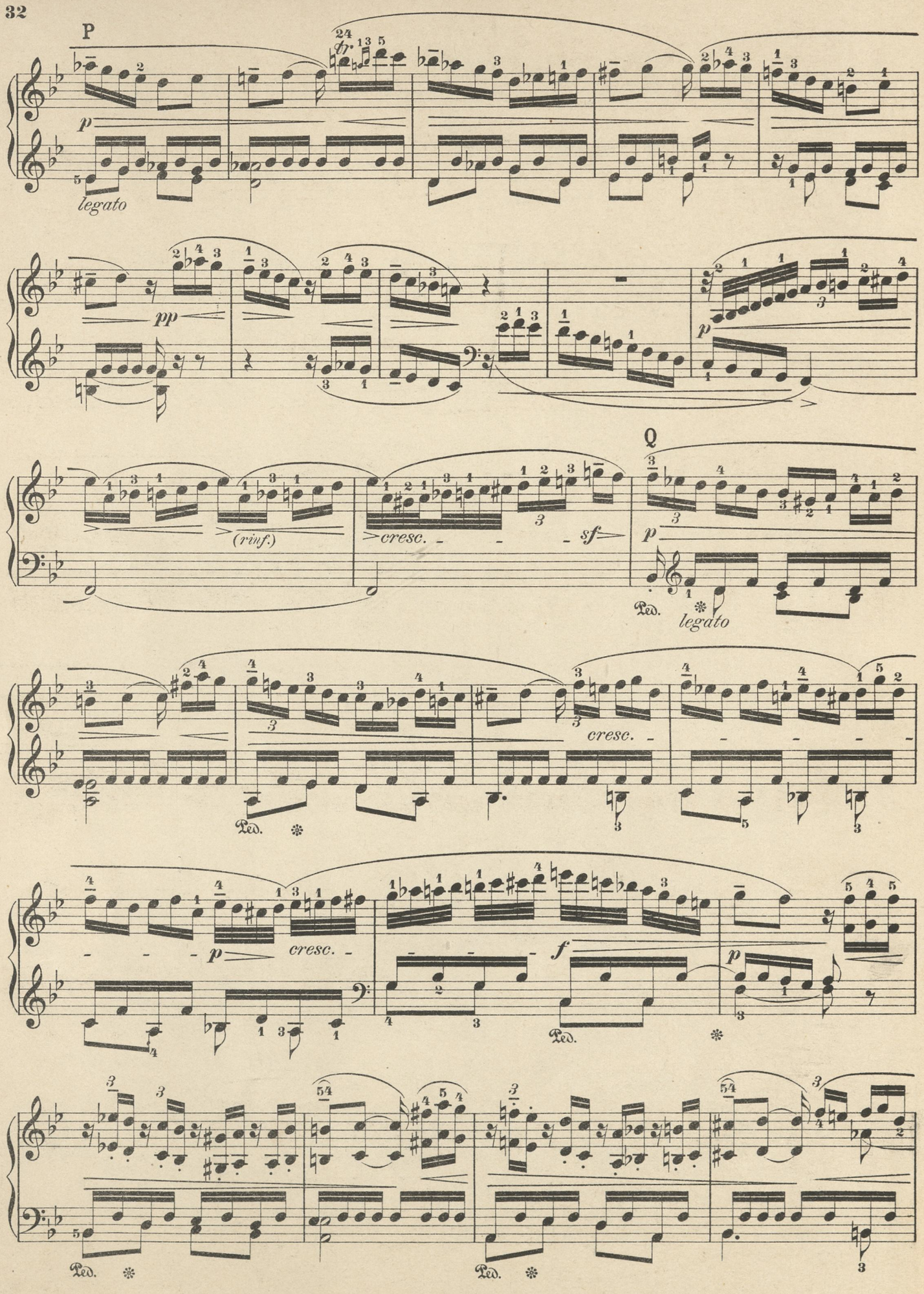

legato
cresc.
p
cresc.
f
p
cresc.
G
tr.
p
f
sf
f
f
f
sf
p
(rinf.)
f)
cresc.
(p)
(rinf.)
cresc.
Ped.

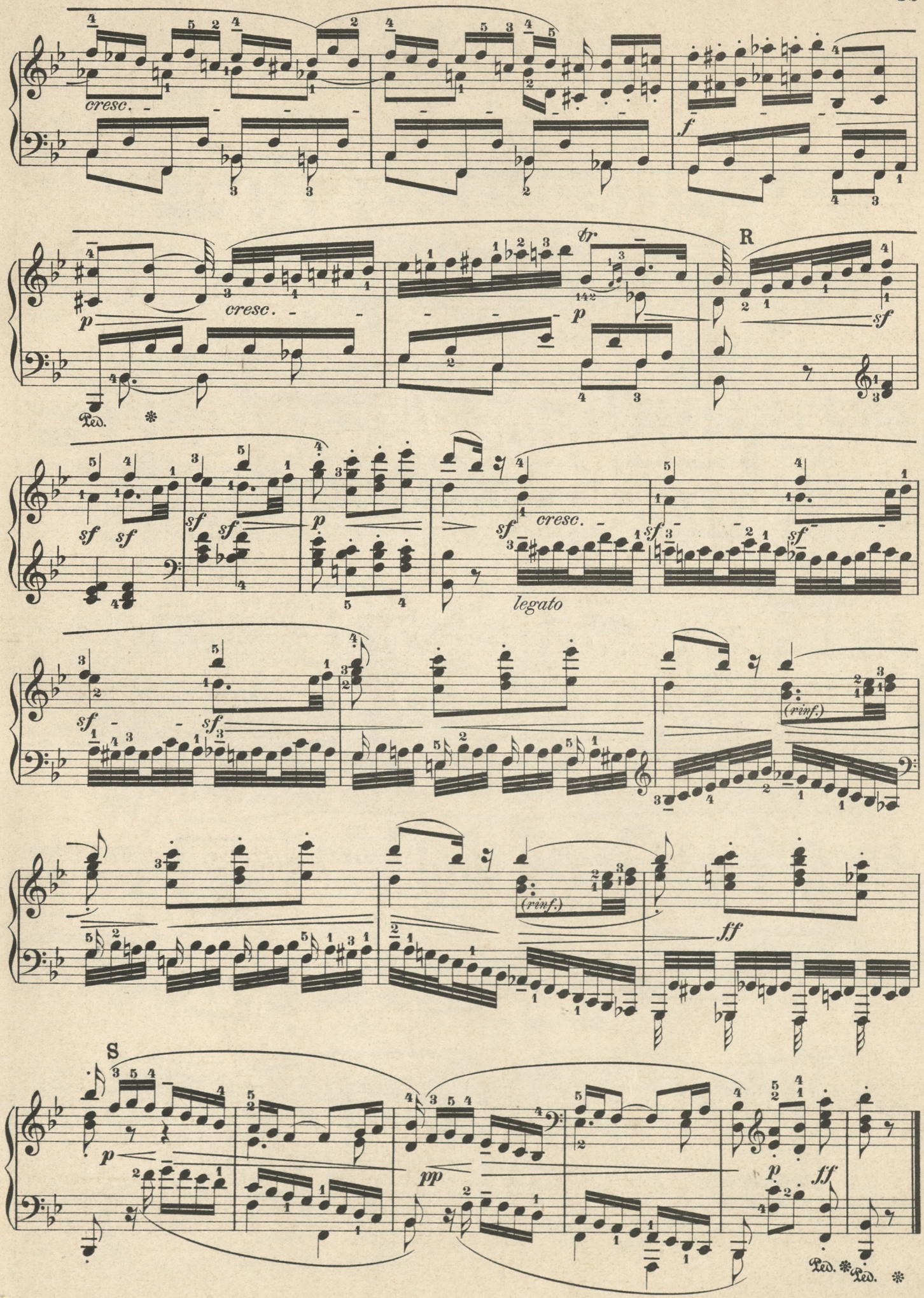
f) Original:


H
J
K
cresc.
(rinf.)
(p)


p
pp
cresc.
L
p
(cantando)
cresc.
(rinf.)
f
p
p
legato
Ped.
cresc.
Ped.
f


M
N
O
cresc.
(rinf.)
Ped.

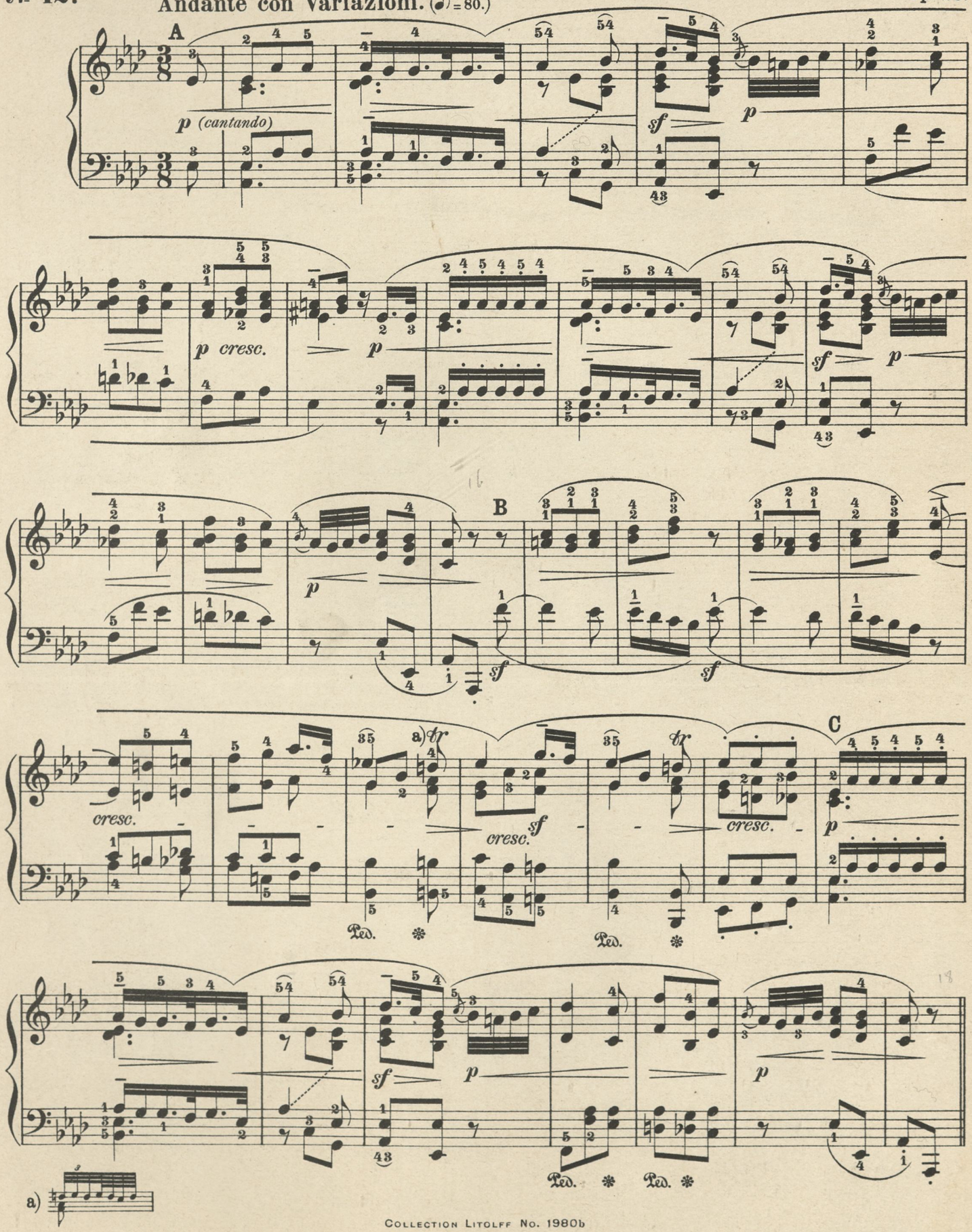

P
p
legato
pp
p
(rinf.)
cresc.
sf
Q
p
Ped.
legato
cresc.
p
cresc.
f
p
Ped.
Ped.
Ped.


cresc.
f
cresc.
p
tr
p
R
sf
Ped.
sf
sf
sf
sf
p
cresc.
sf
sf
sf
legato
sf
sf
(rinf.)
(rinf.)
ff
S
p
pp
p
ff
Ped.
Ped.

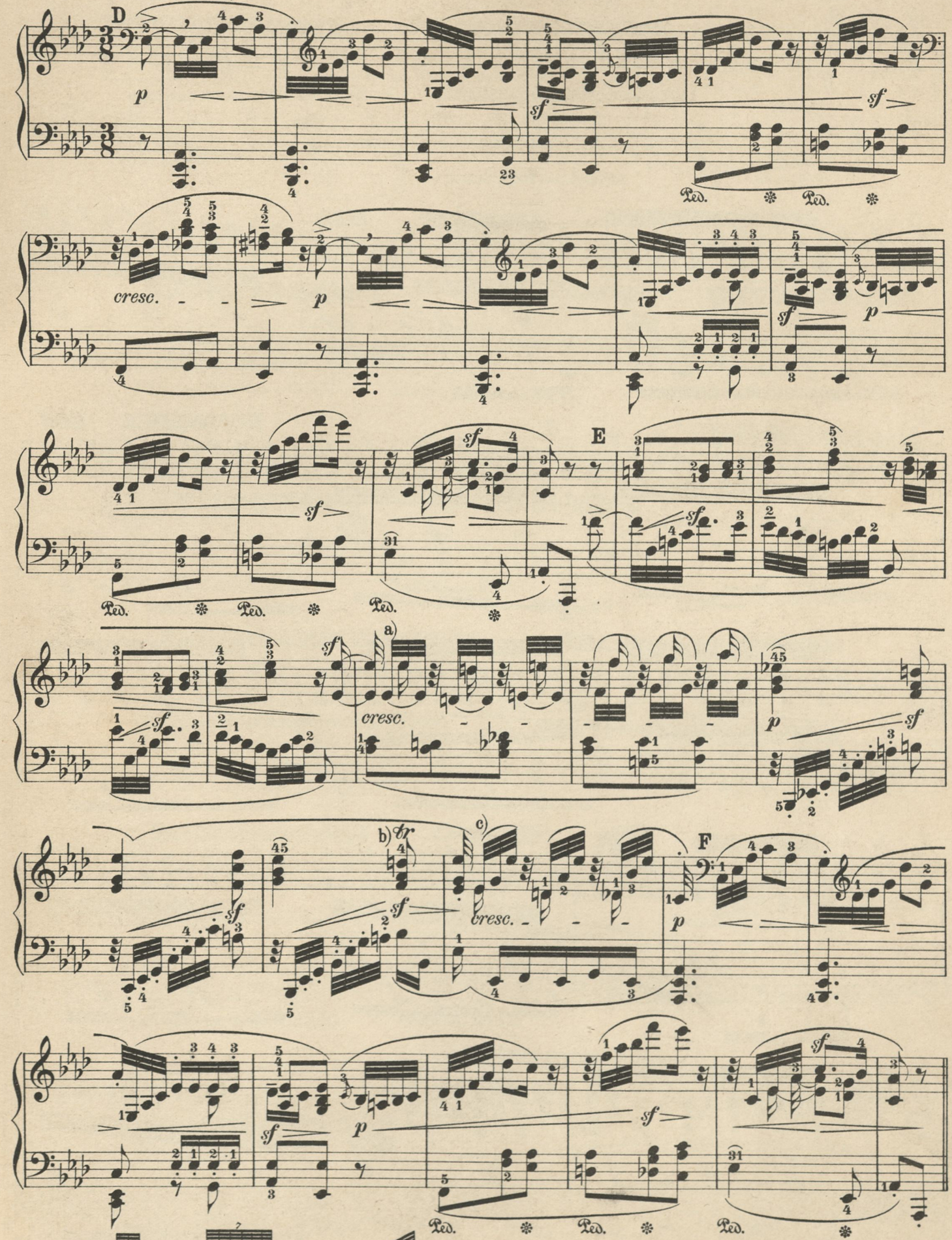
SONATE.

Dem Fürsten Carl von Lichnowsky gewidmet.

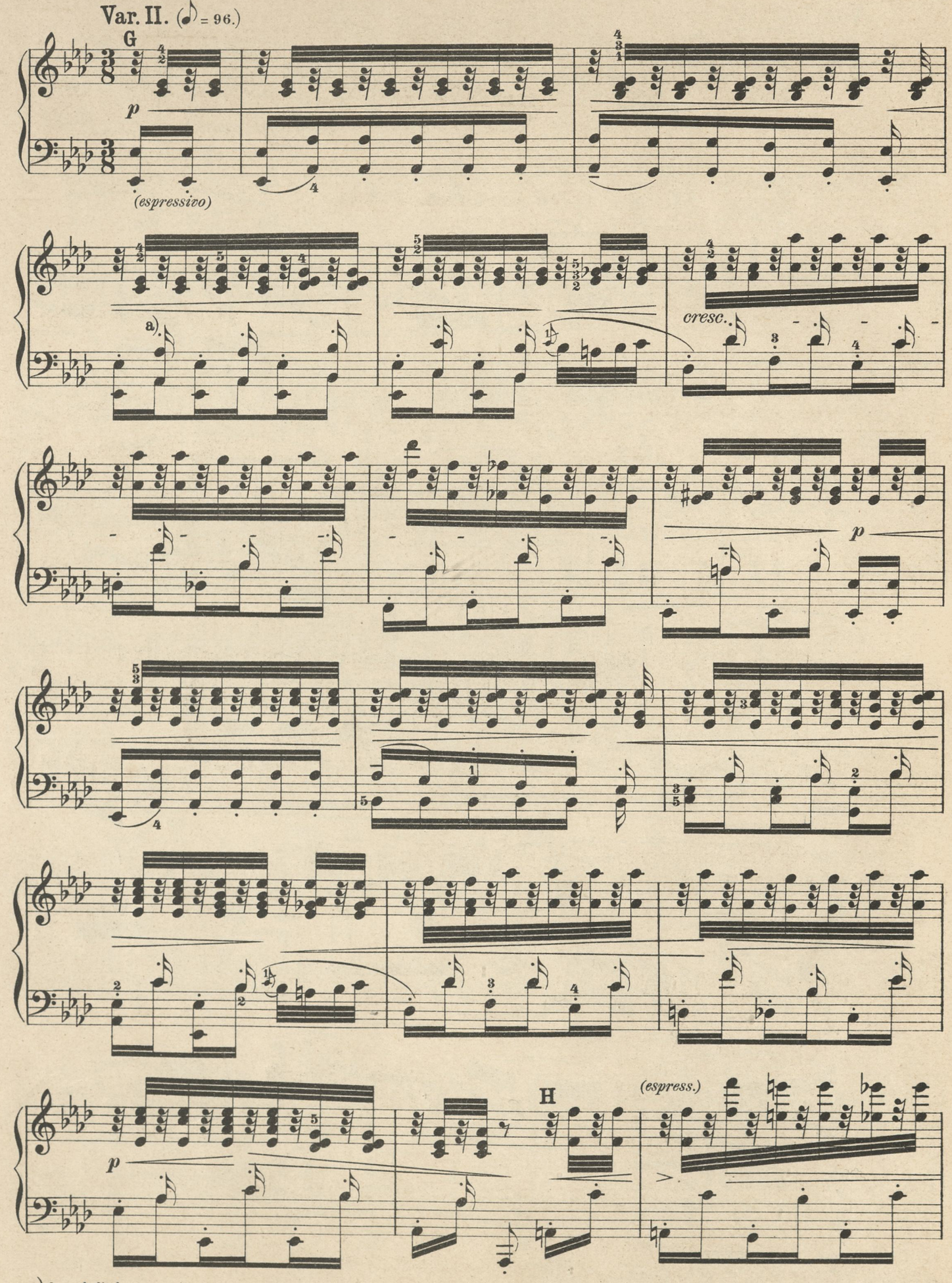
№ 12. **Andante con Variazioni.** (♪ = 80.) **Op. 26.**



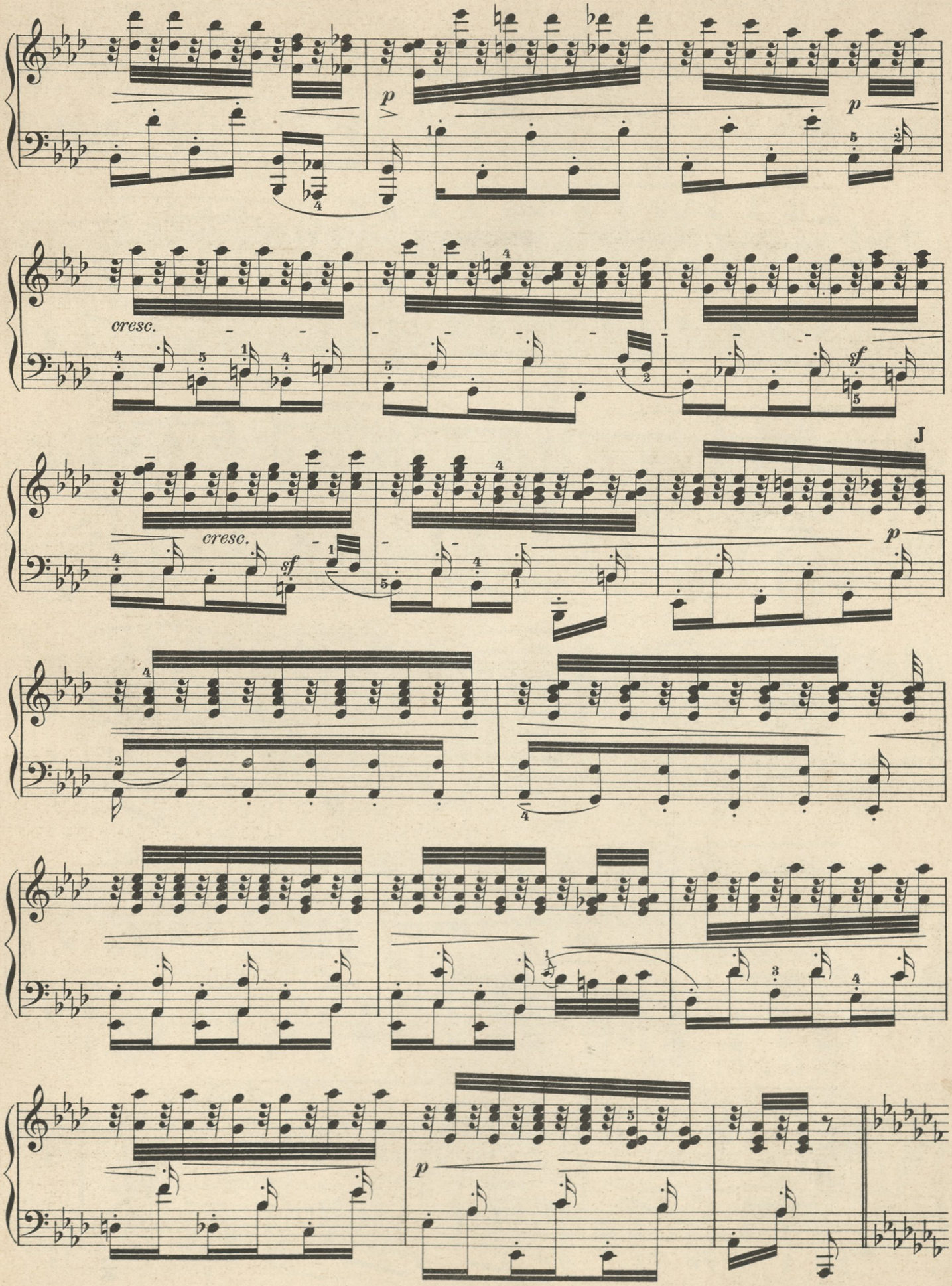
Var. I. (♪ = 88.)

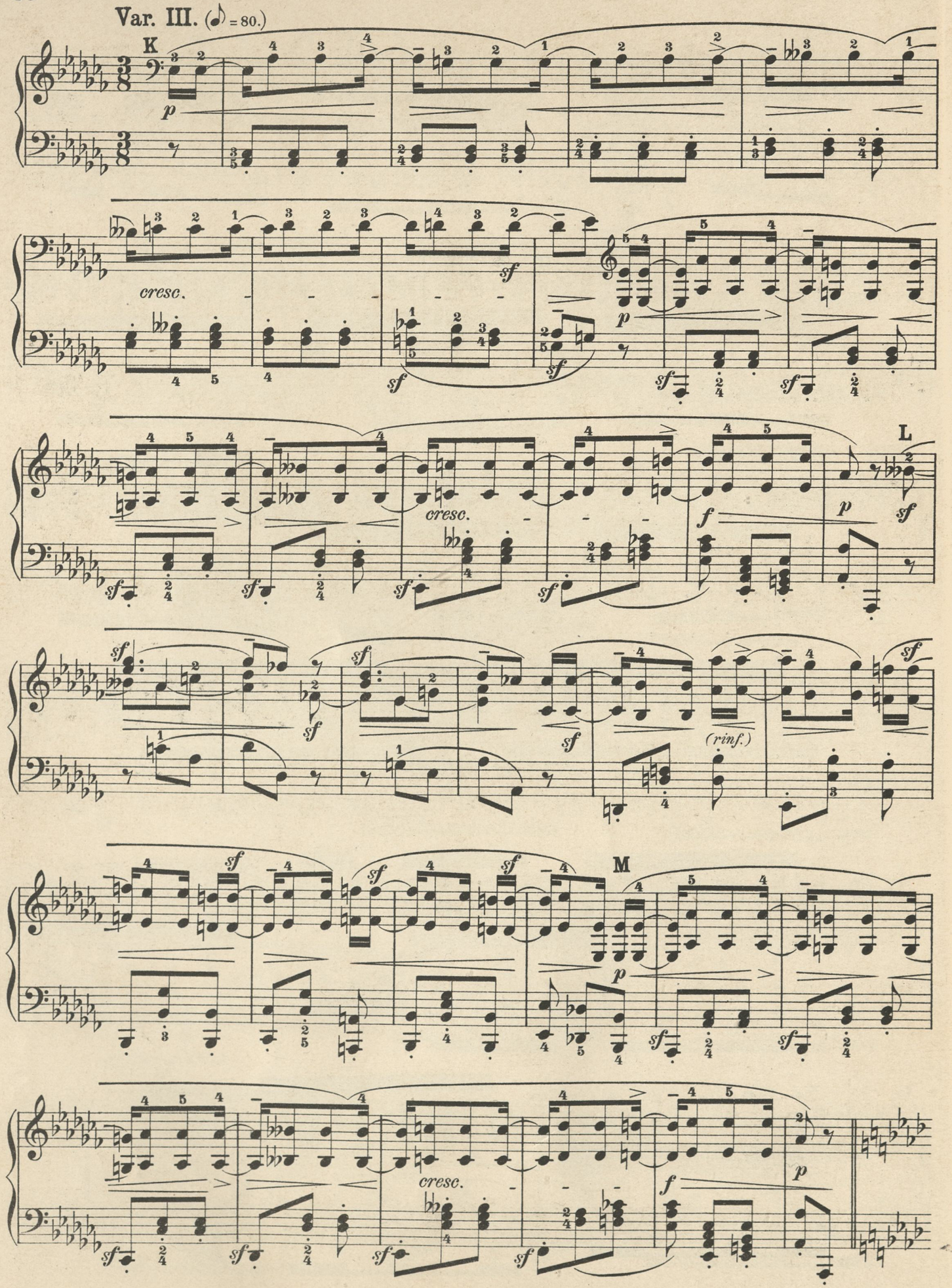


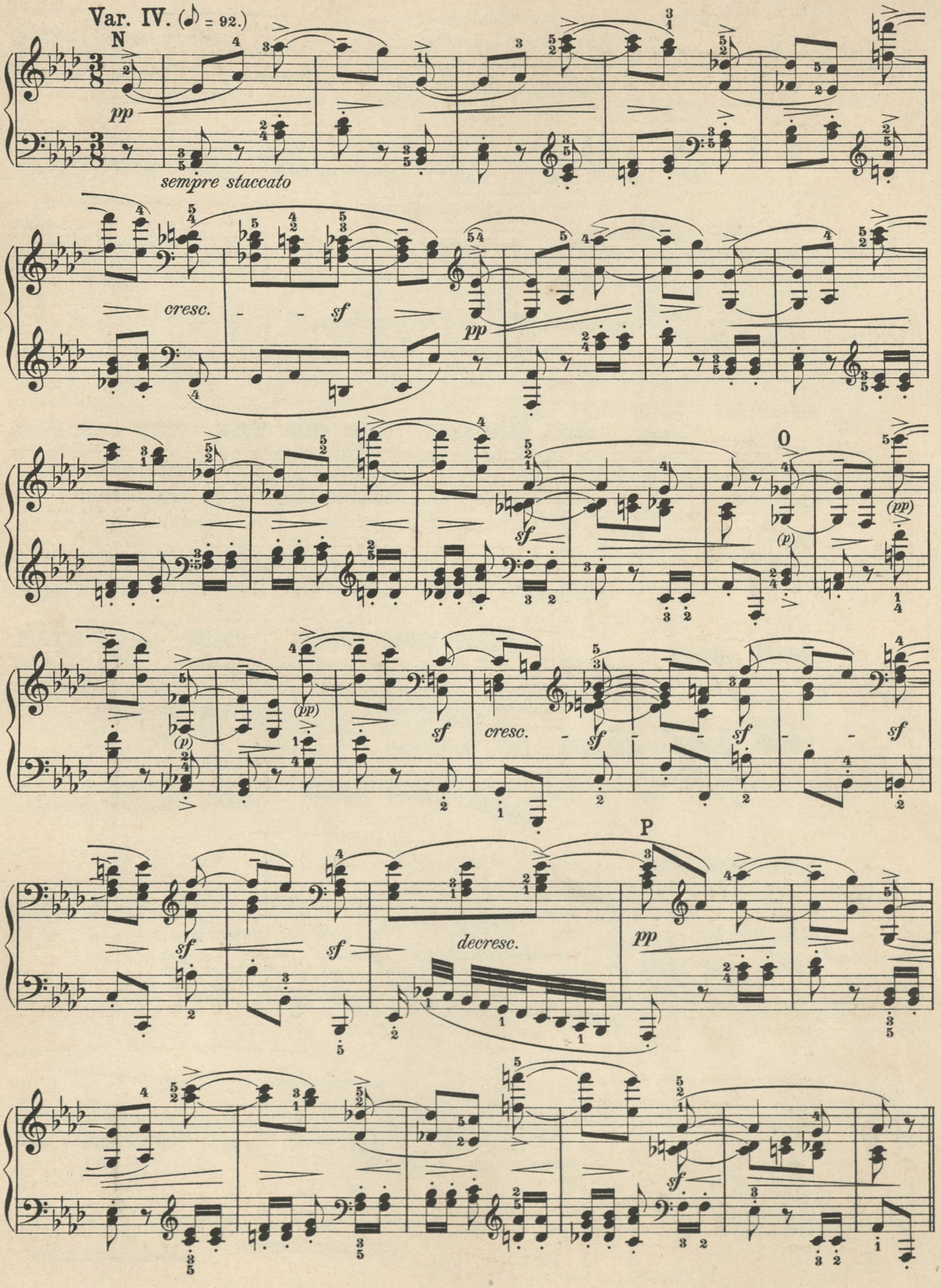
a) Original: b) c) Original:

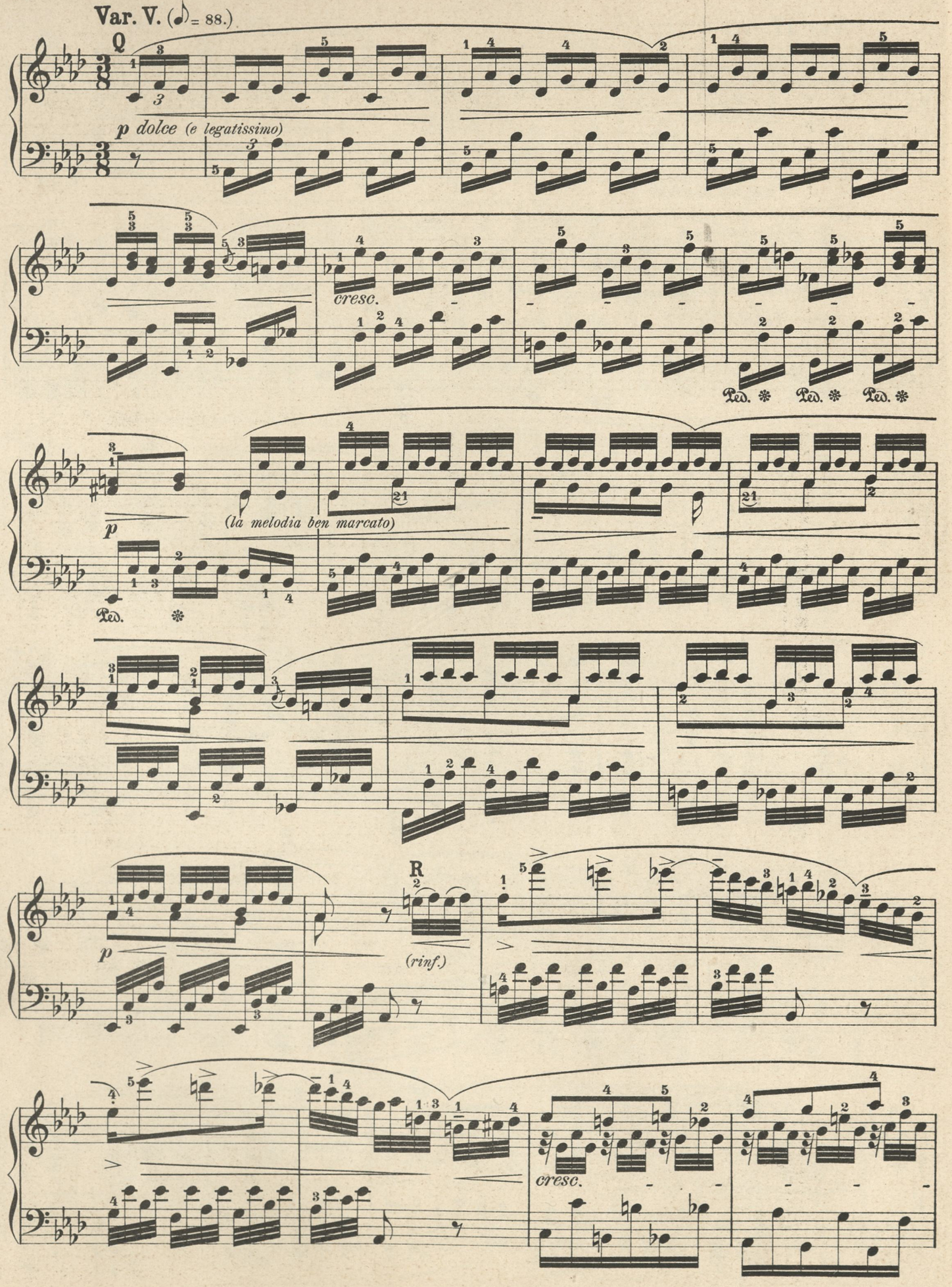


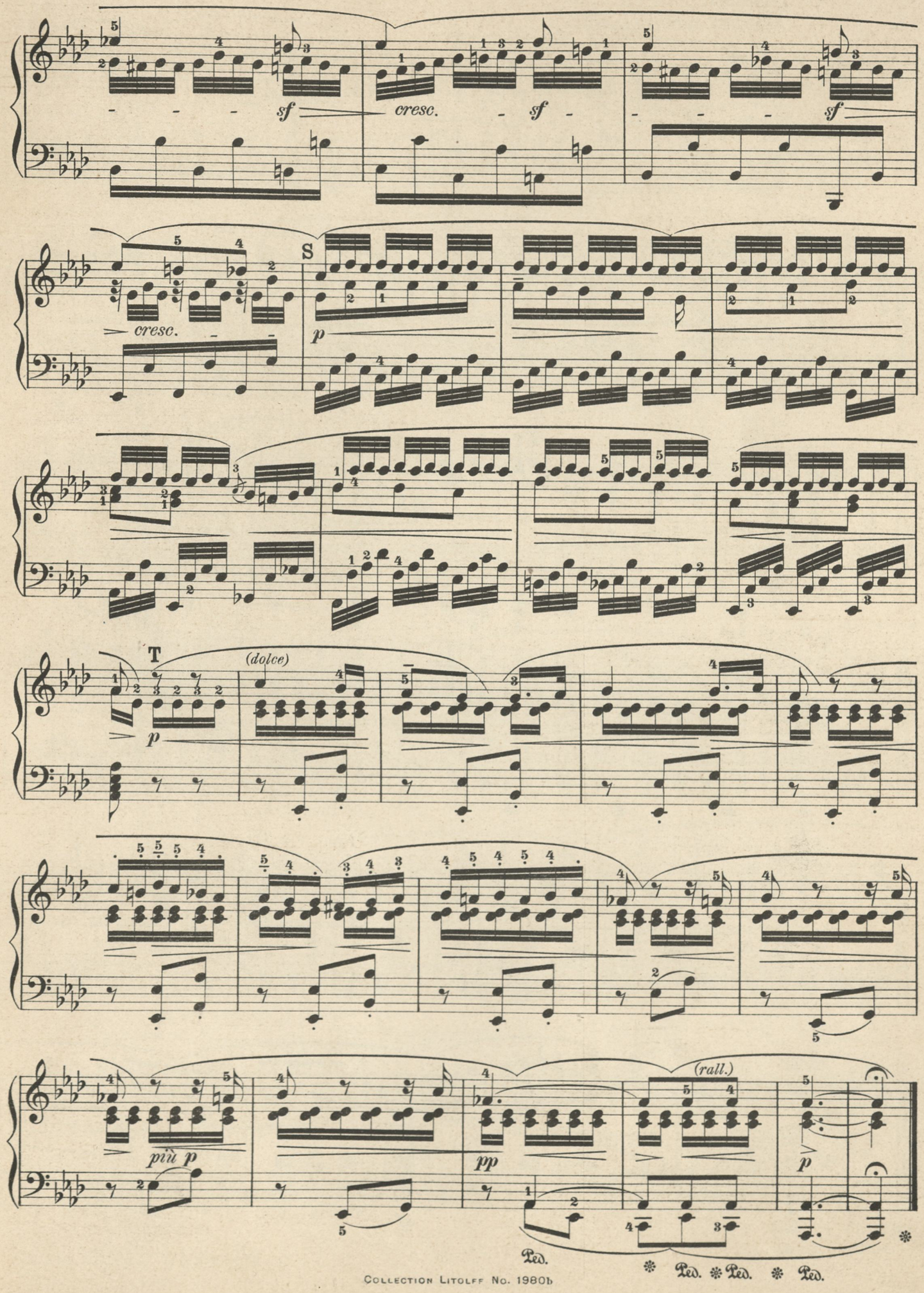
a) la melodia ben marcato.


p
p
cresc.
sf
J
cresc.
sf
p
p


Var. III. (♪ = 80.)
K
L
M
cresc.
(rinf.)

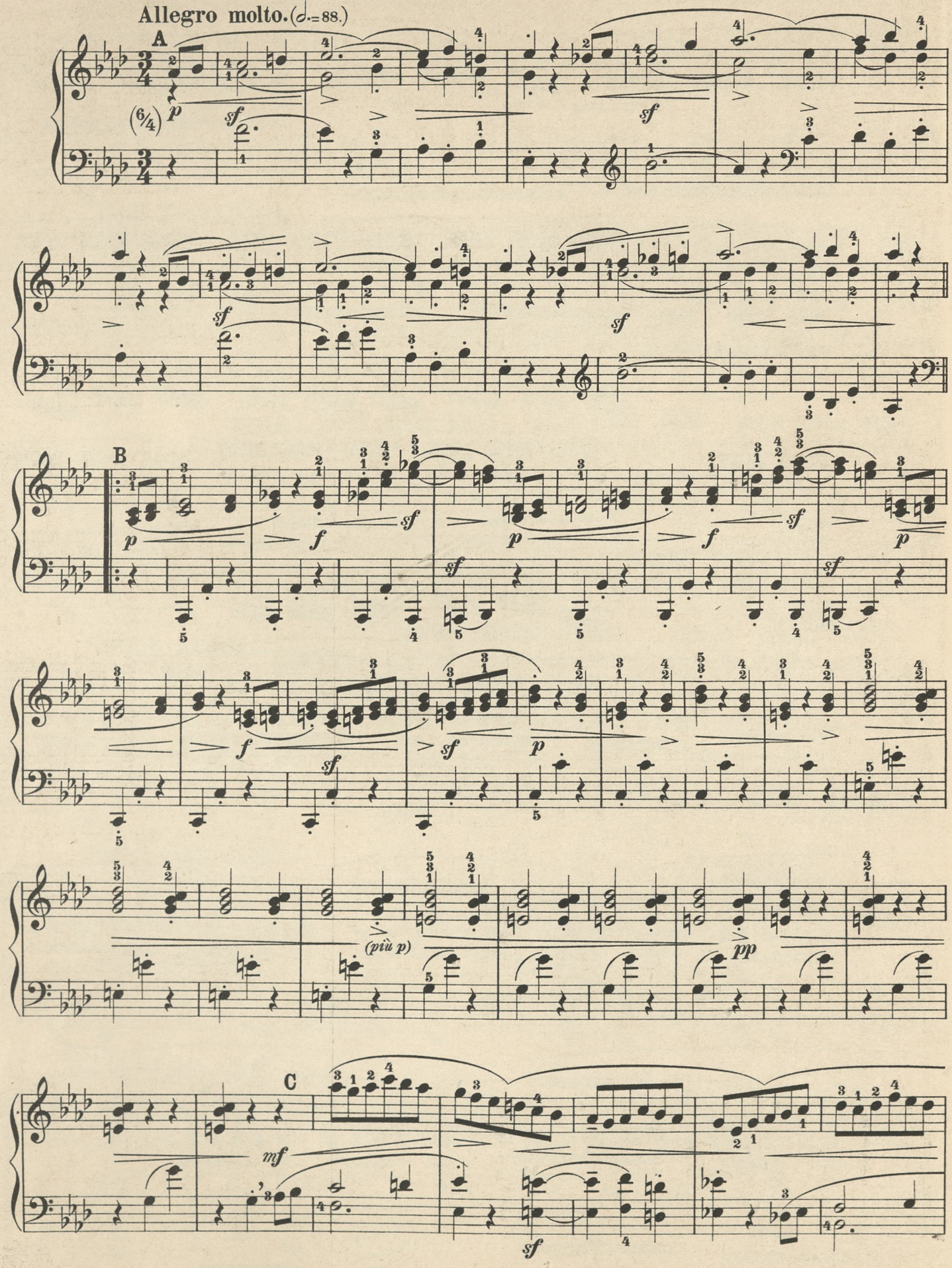

Var. IV. (♪ = 92.)
N
pp
sempre staccato
cresc.
sf
pp
O
(p)
(pp)
sf
cresc.
P
decresc.
pp

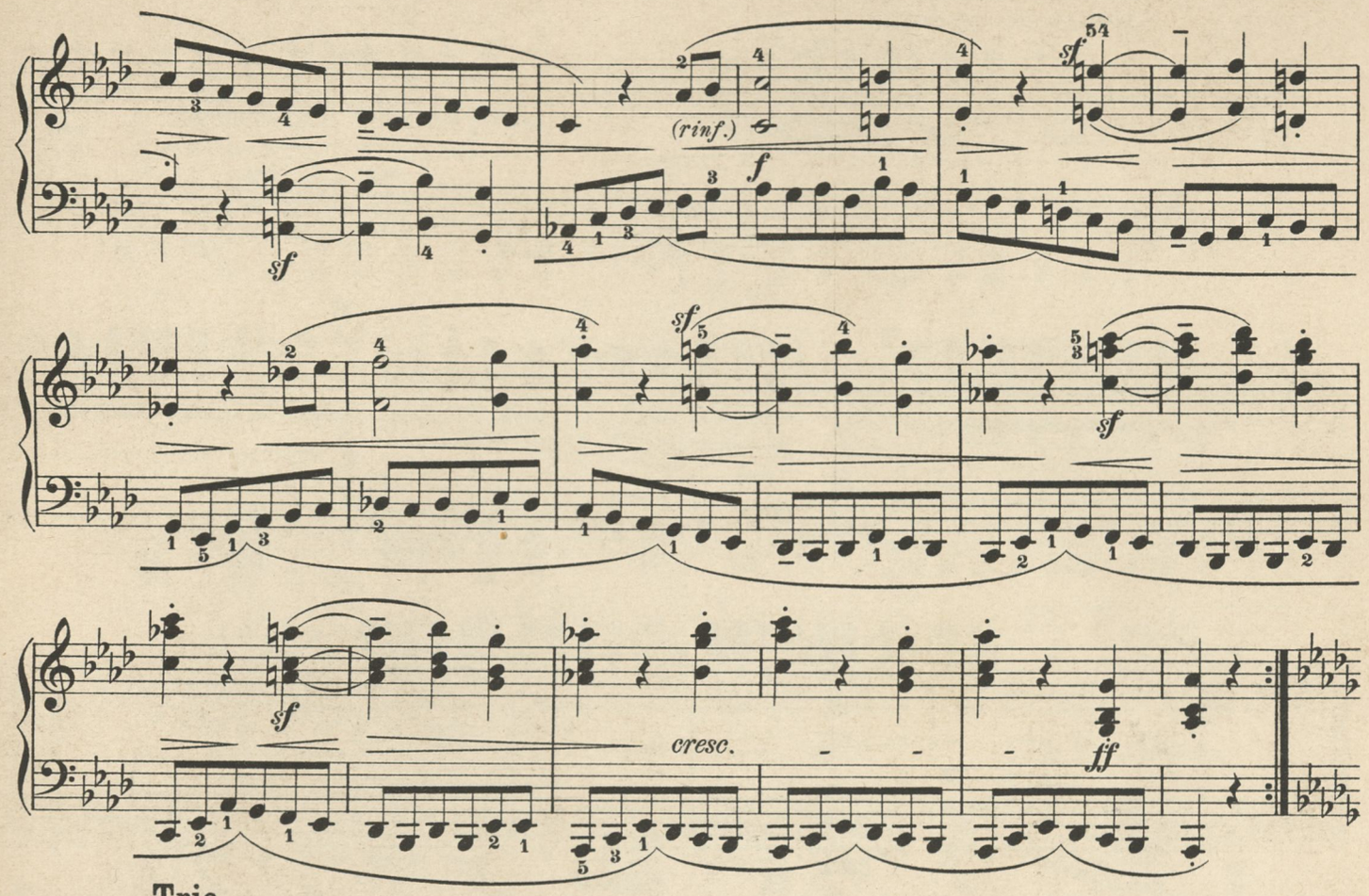

Var. V. (♪= 88.)
Q
p dolce (e legatissimo)
cresc.
Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻
p
(la melodia ben marcato)
Ped. ✻
R
p
(rinf.)
cresc.


sf
cresc.
sf
sf
cresc.
S
p
T
(dolce)
p
più p
pp
(rall.)
p
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

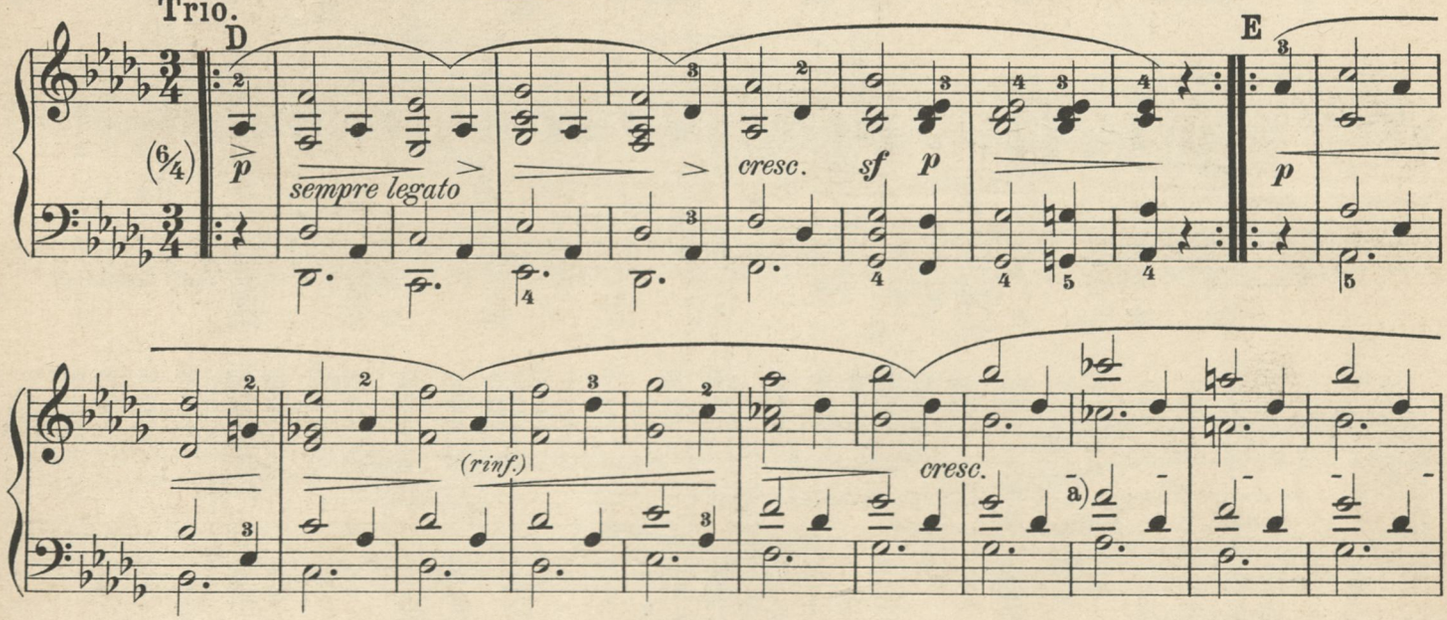
Scherzo.

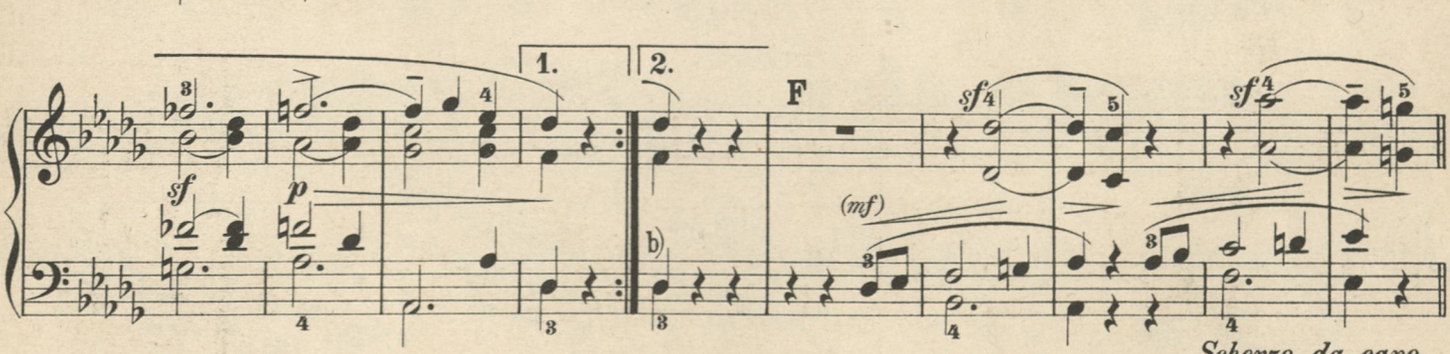
Allegro molto. (𝅗𝅥 = 88.)





Trio.



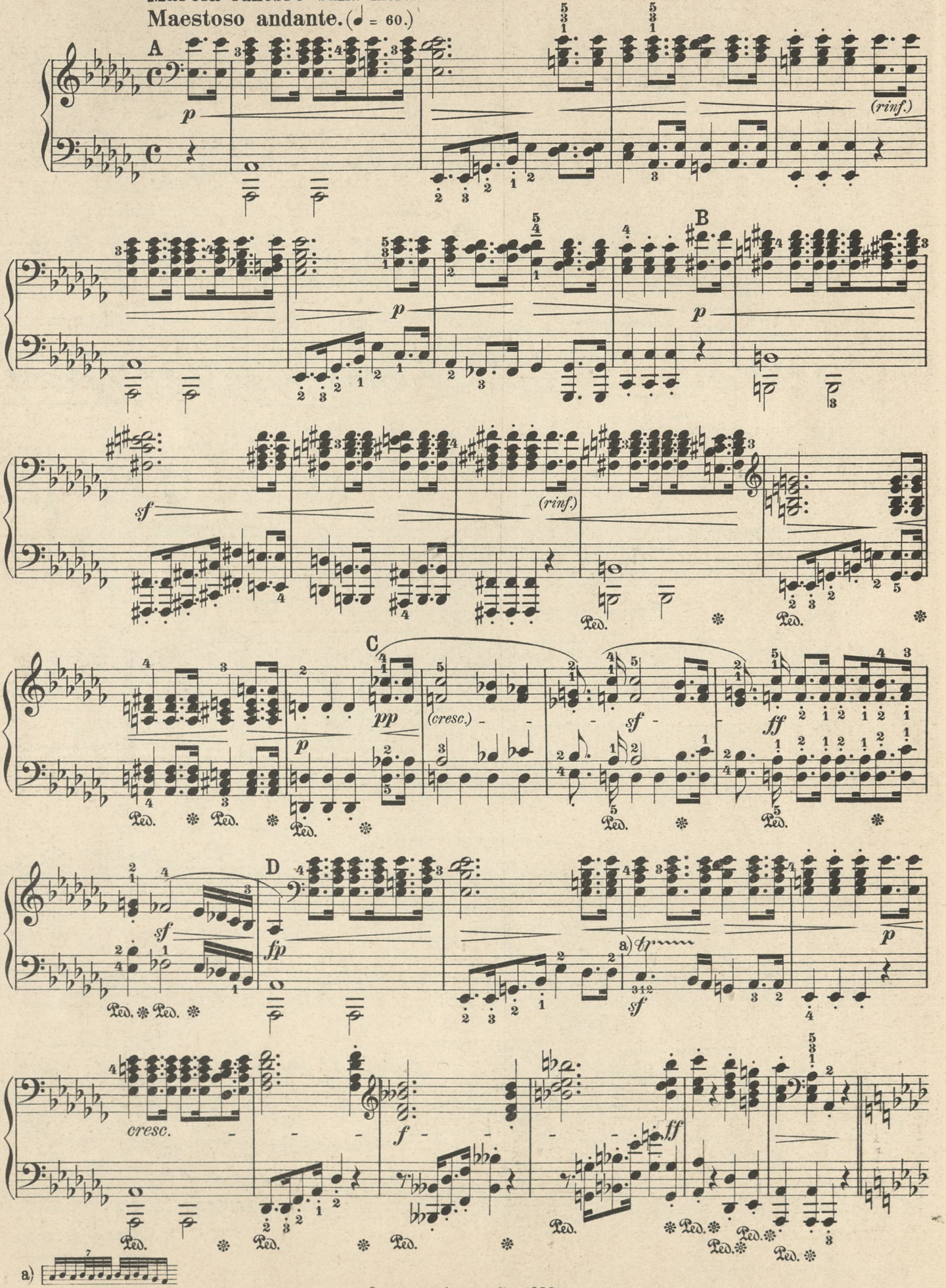


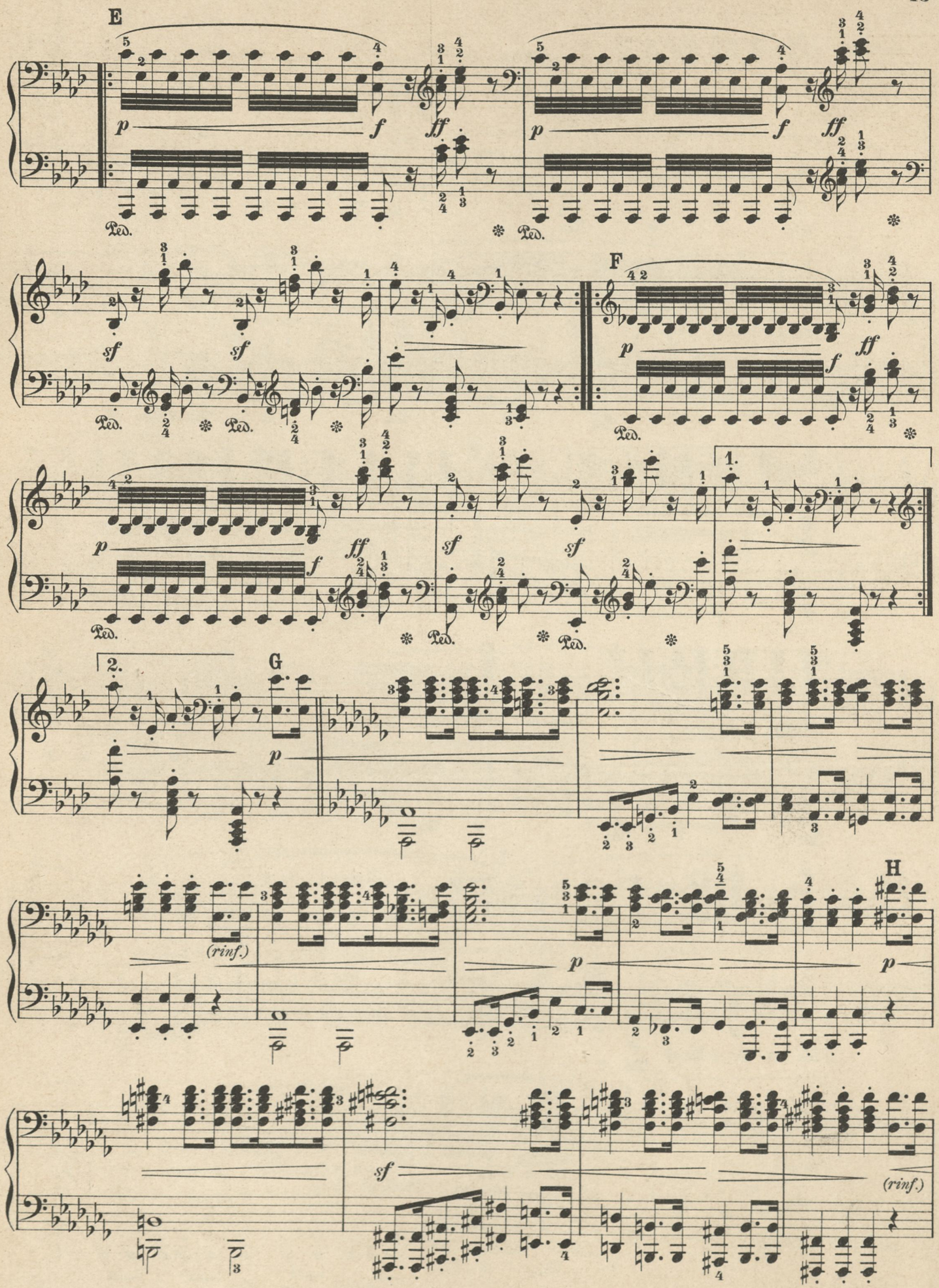
Scherzo da capo senza replica.

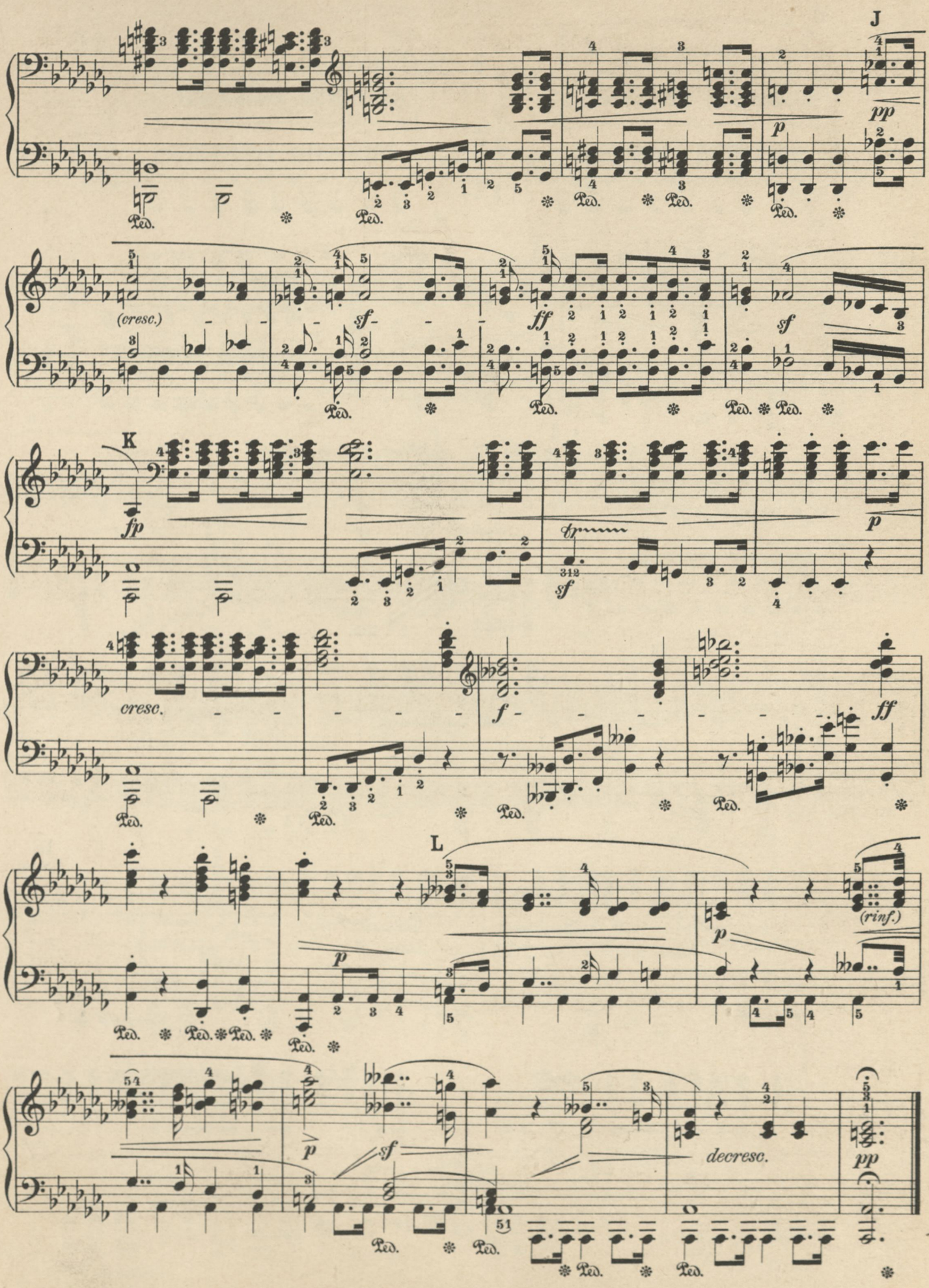
Original: a) b)

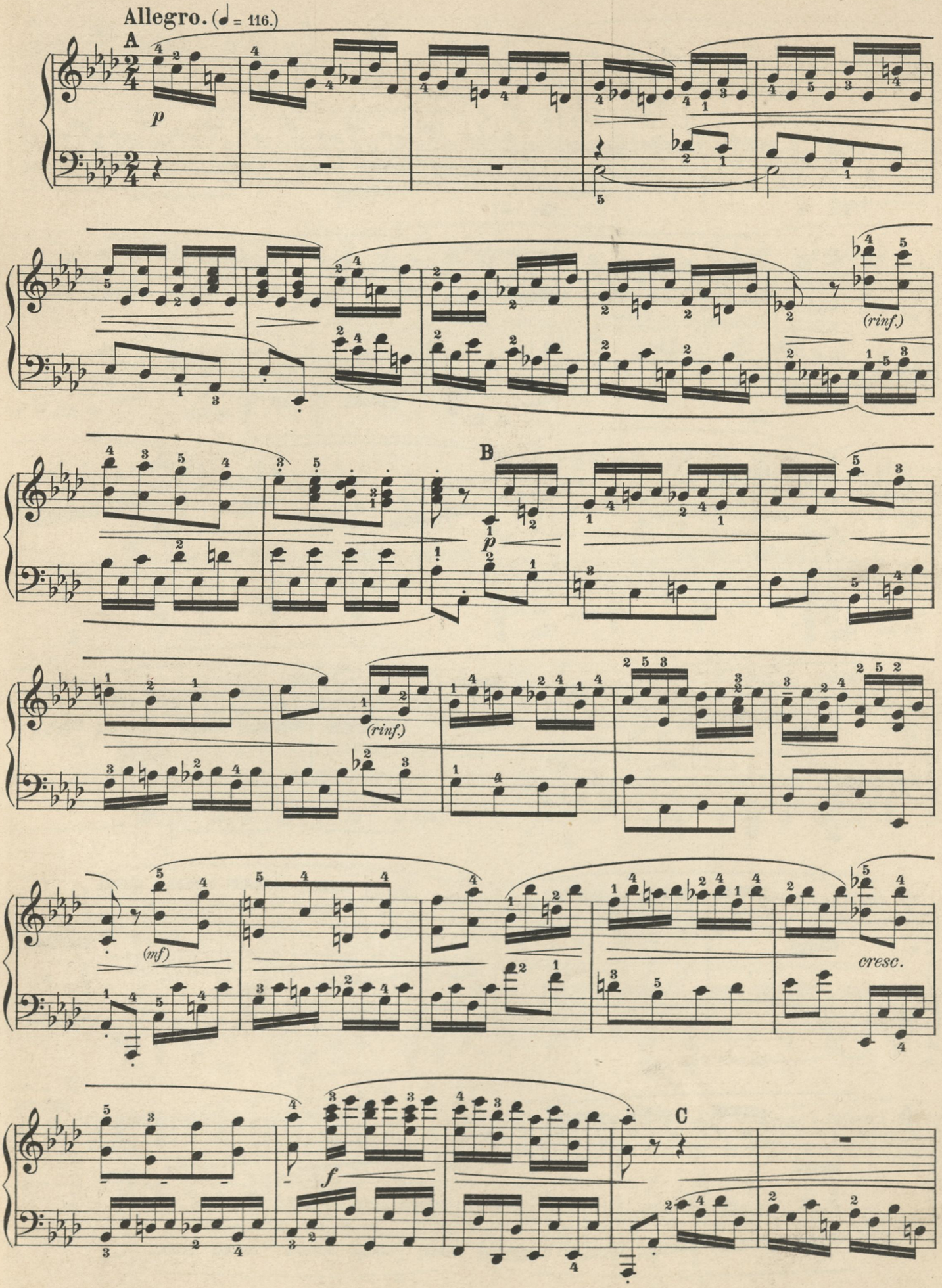
Marcia funebre sulla morte d'un Eroe.

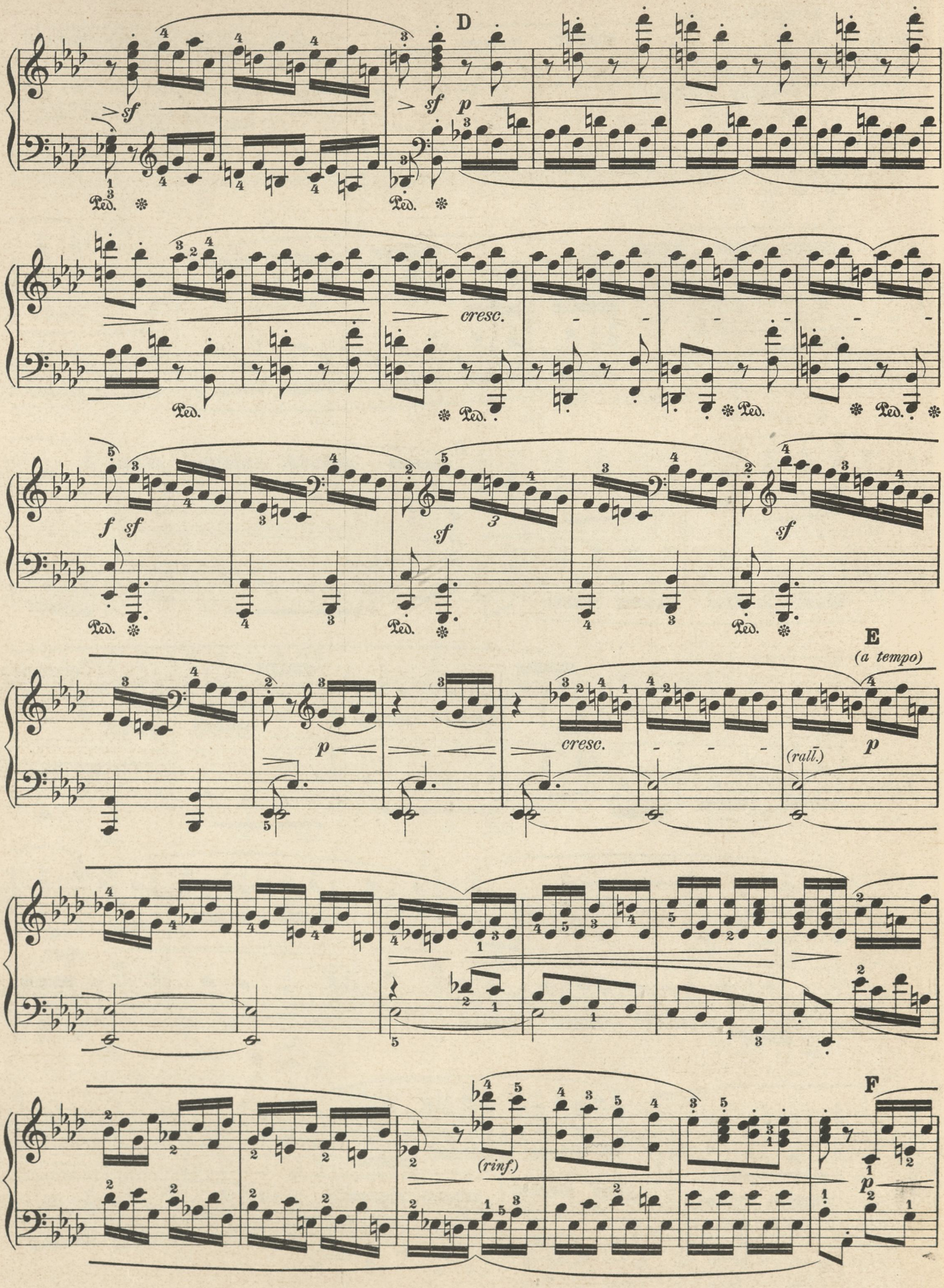
Maestoso andante. (♩ = 60.)

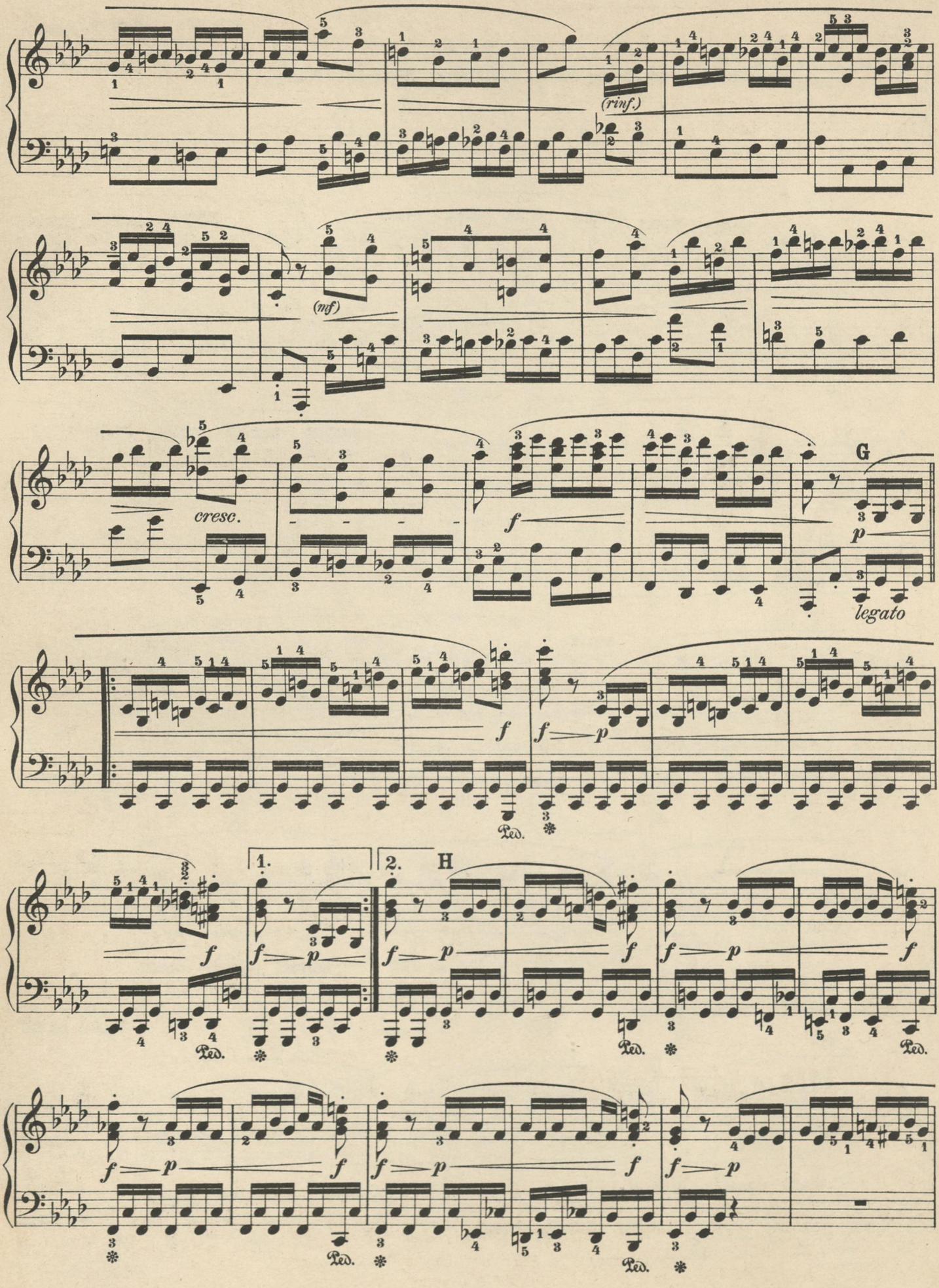


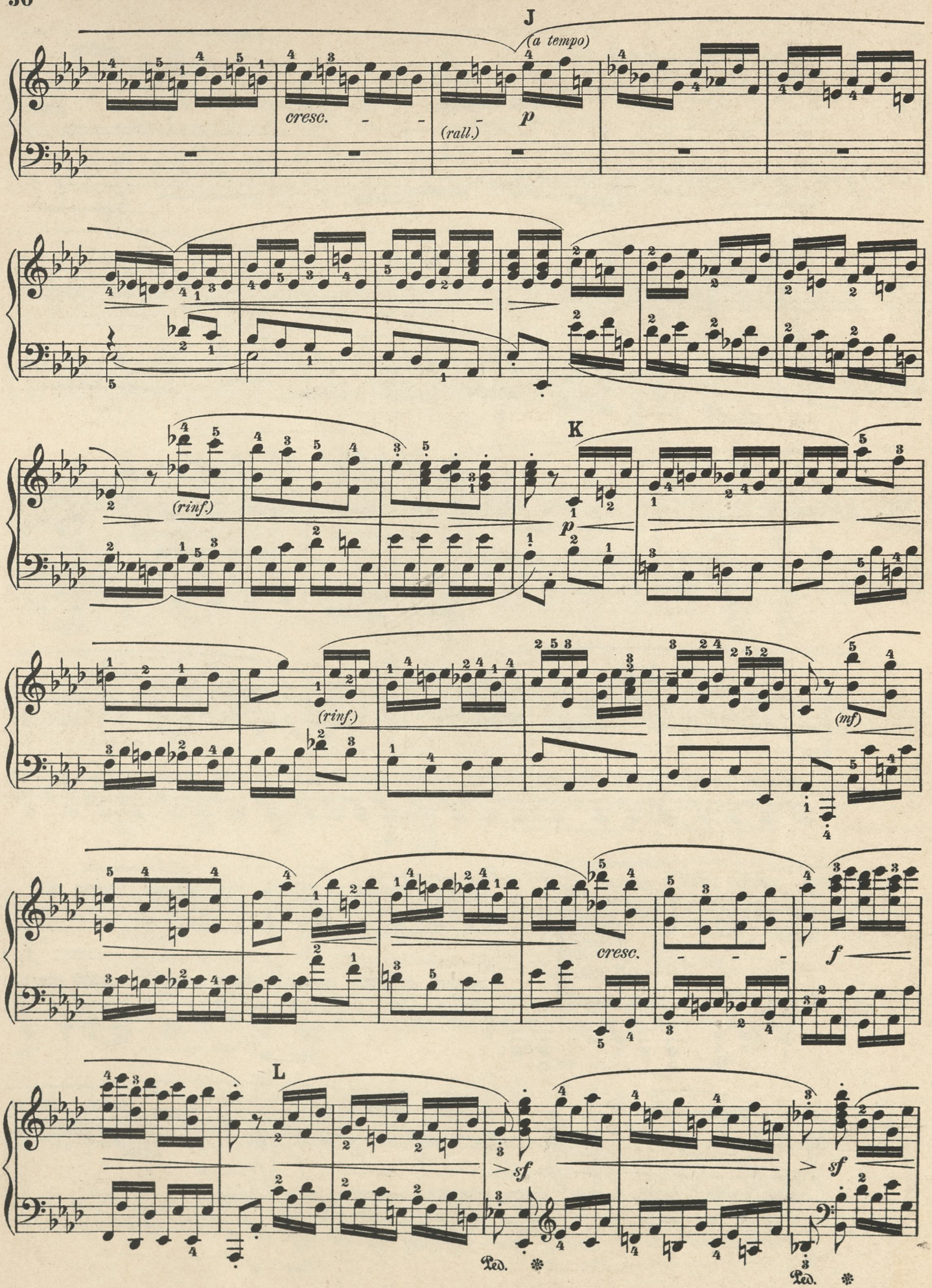

E
F
G
H
1.
2.
Ped.
(rinf.)

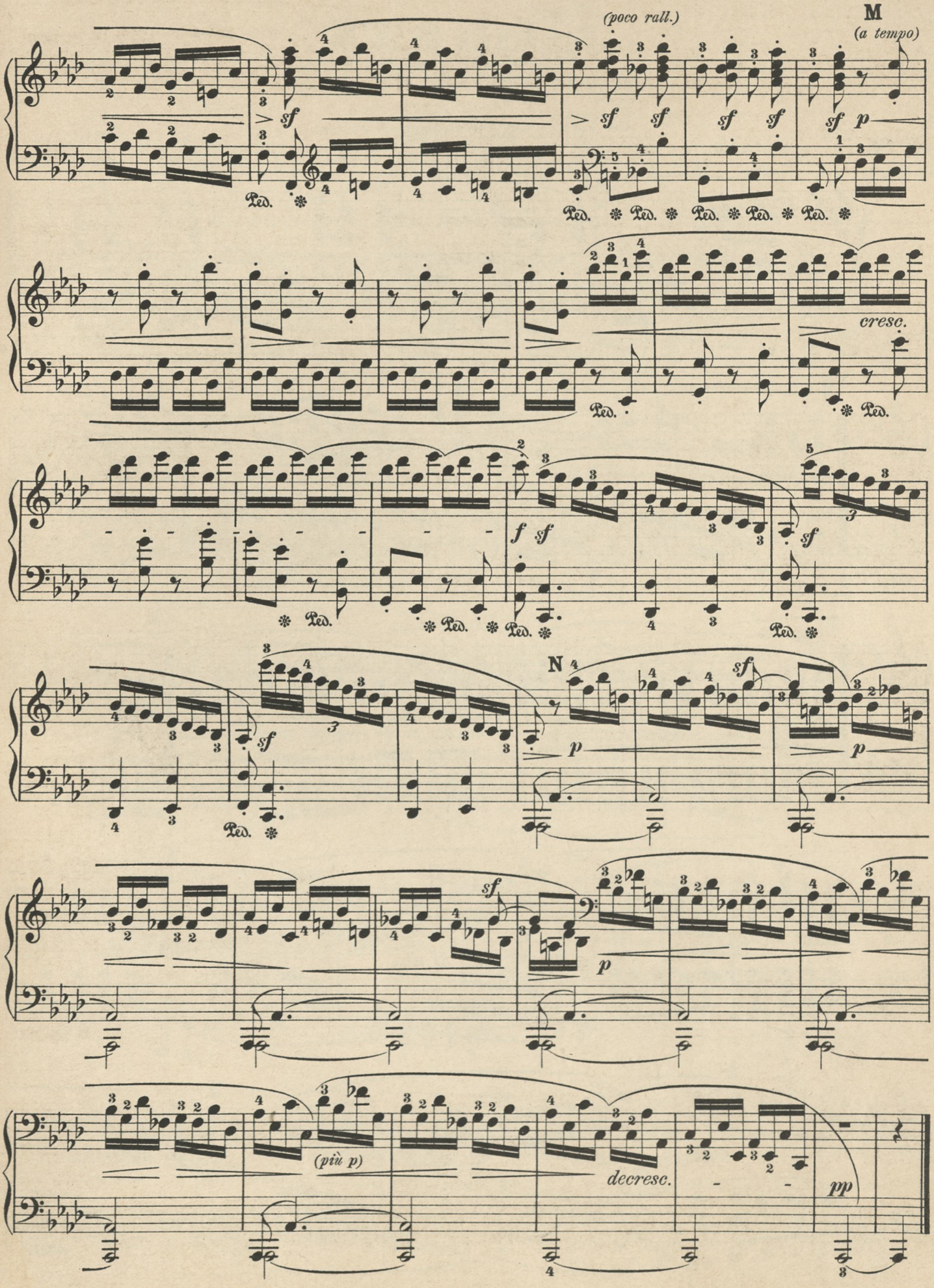

J
pp
p
(cresc.)
sf
ff
sf
K
fp
tr
sf
p
cresc.
f
ff
L
p
(rinf.)
p
sf
decresc.
pp
Ped.


Allegro. (♩ = 116.)
A
p
(rinf.)
B
p
(rinf.)
(mf)
cresc.
f
C


D
sf
sf
p
Ped.
Ped.
cresc.
Ped.
Ped.
Ped.
f
sf
sf
sf
Ped.
Ped.
Ped.
E
(a tempo)
p
cresc.
(rall.)
p
F
(rinf.)
p


(rinf.)
(nf)
cresc.
G
legato
Ped.
1.
2.
H


J
(a tempo)
cresc.
(rall.)
p
K
(rinf.)
p
(rinf.)
(mf)
cresc.
f
L
sf
sf
Ped.
Ped.

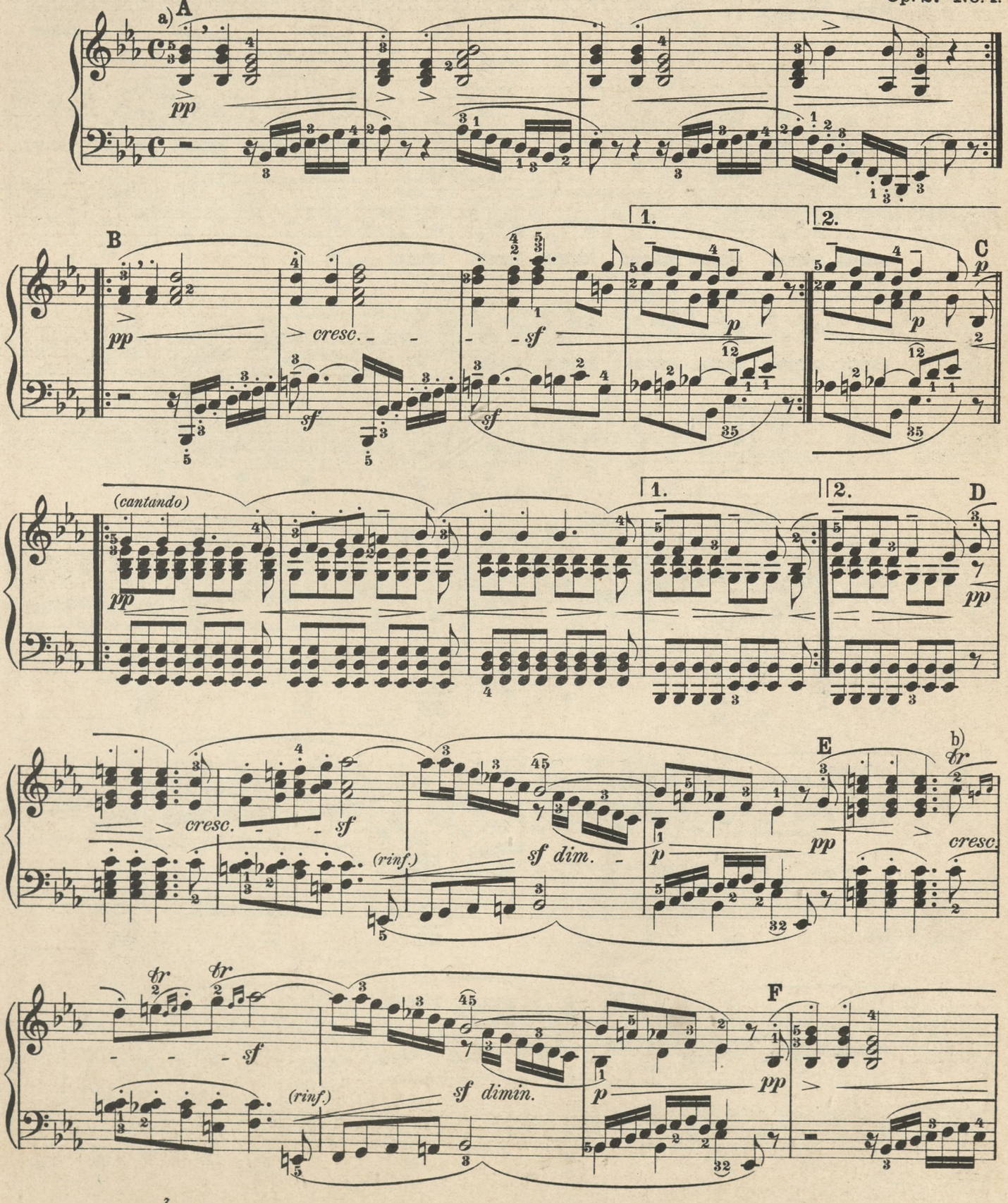

(poco rall.)
M
(a tempo)
sf
p
cresc.
f
N
(più p)
decresc.
pp
Ped.

SONATE

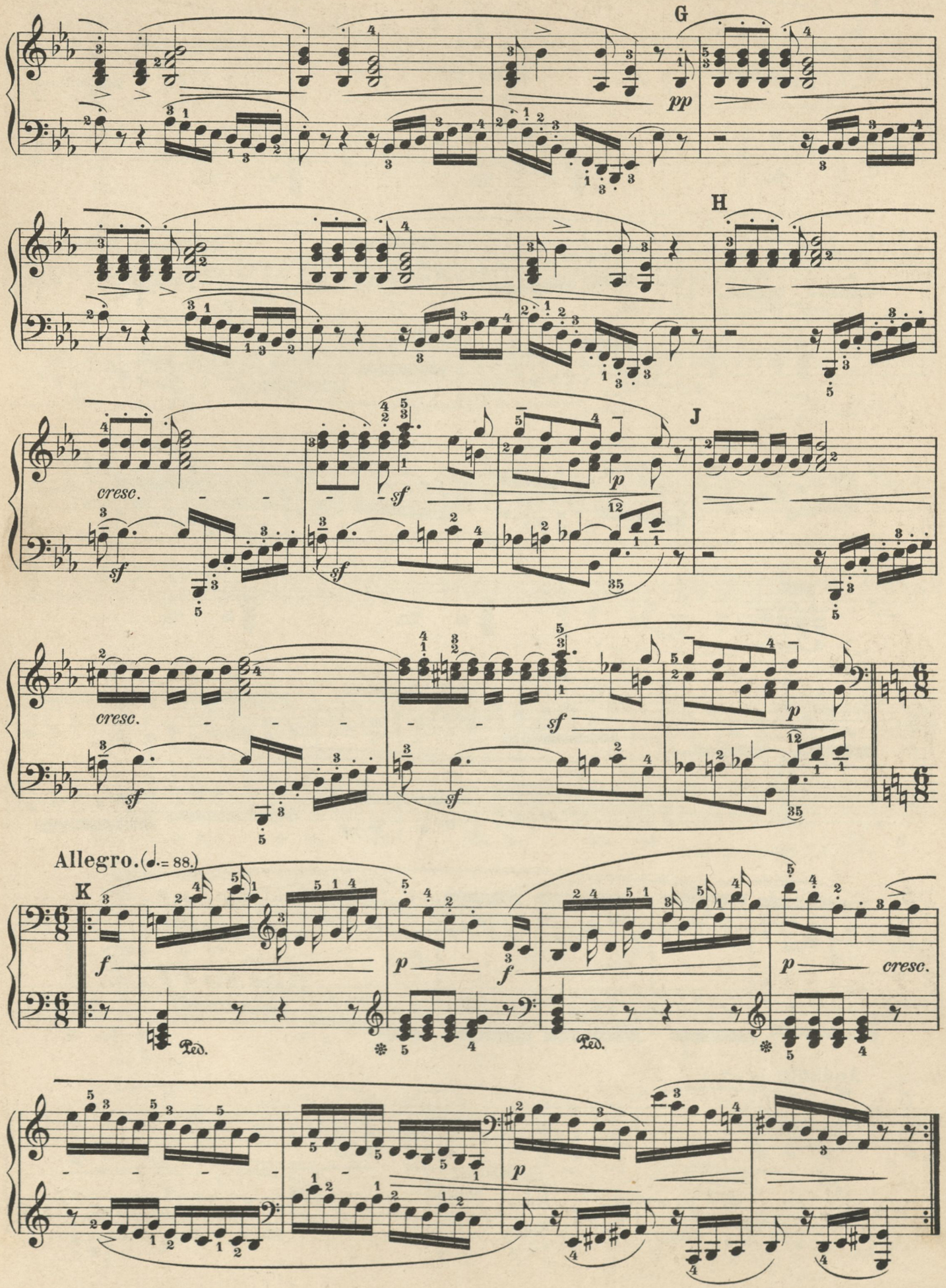
(Sonata quasi una Fantasia).

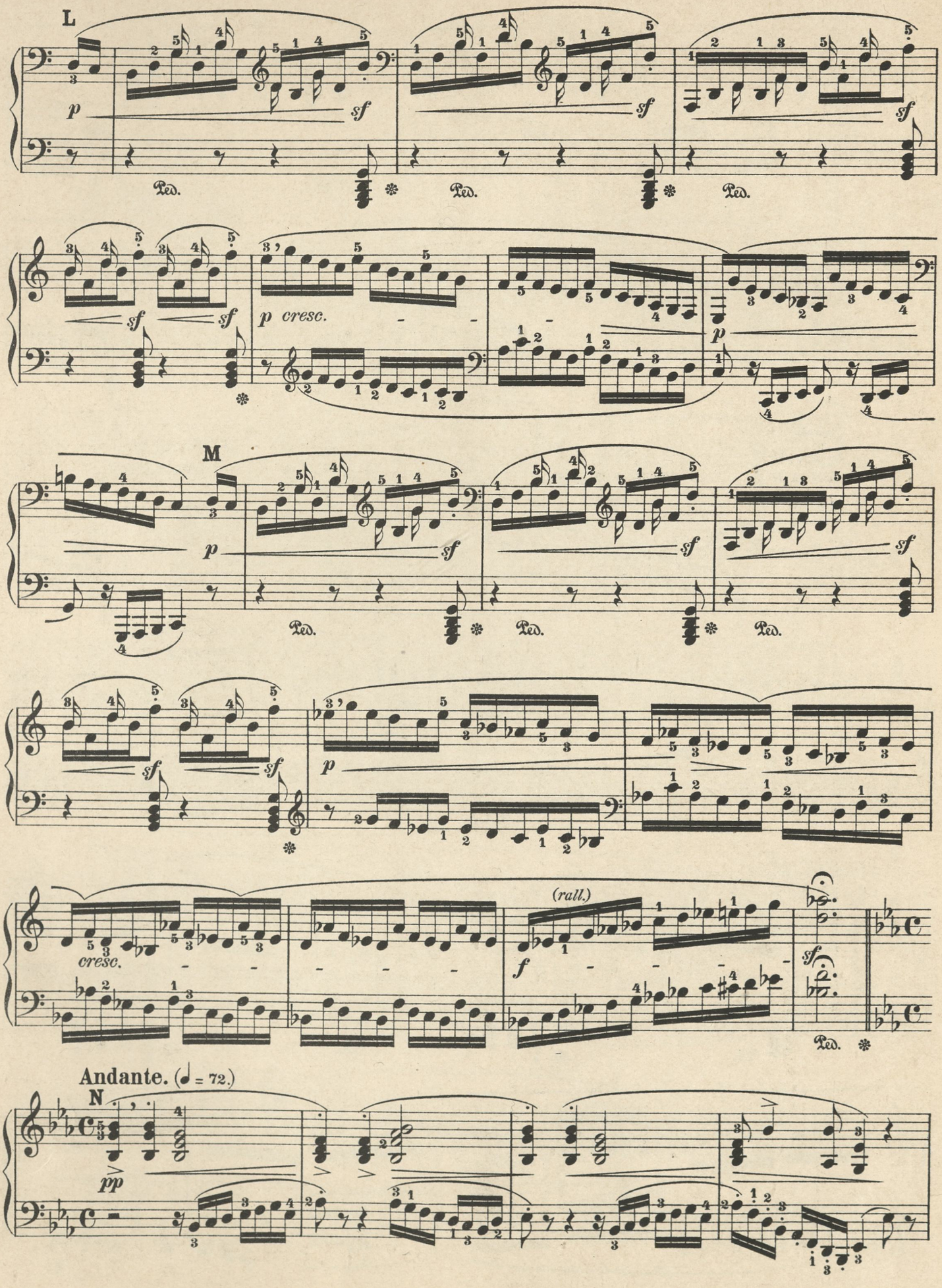
Der Fürstin von Liechtenstein gewidmet.

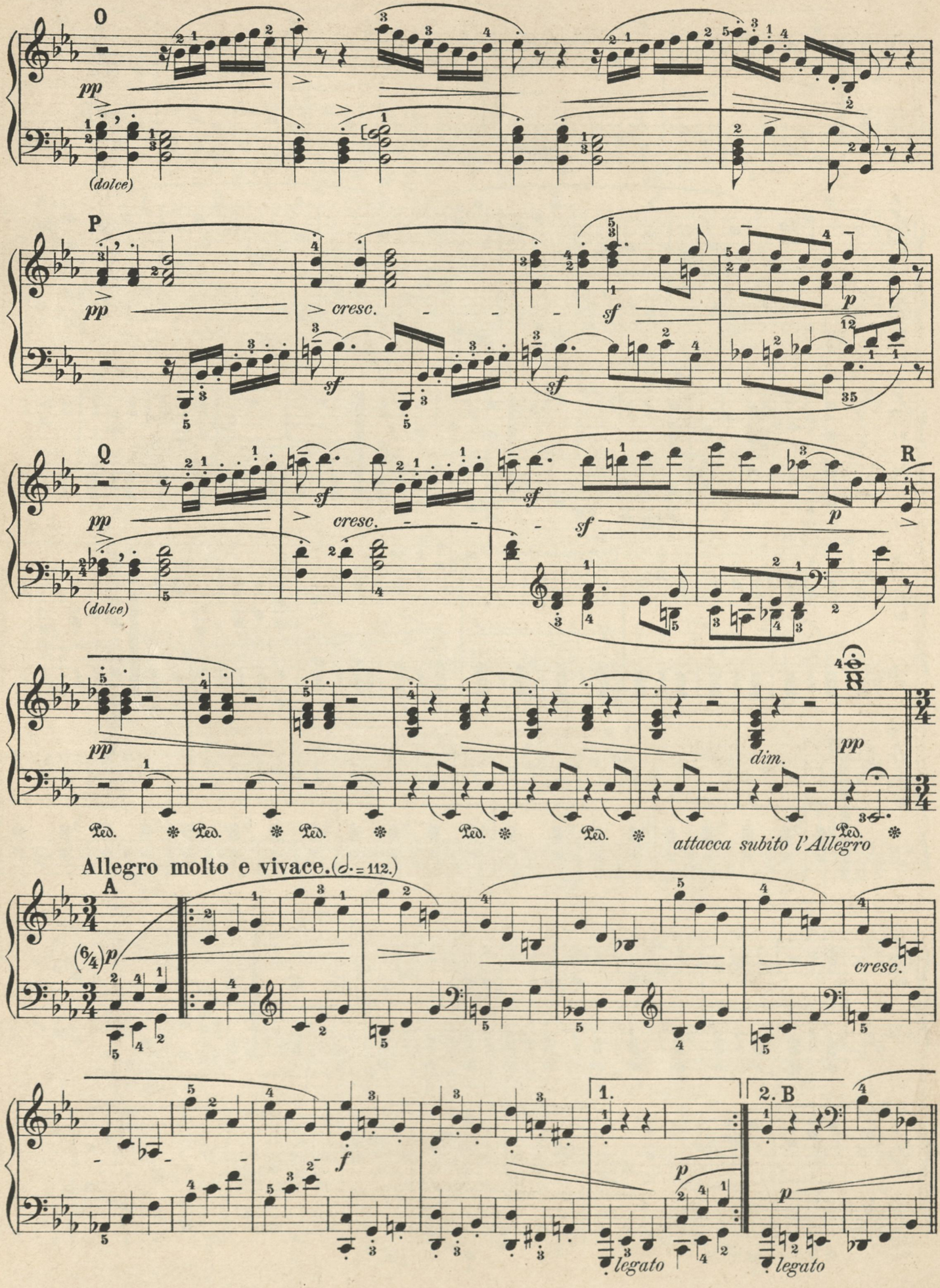
№ 13. **Andante.** (♩ = 72.) **Op. 27 No. 1.**

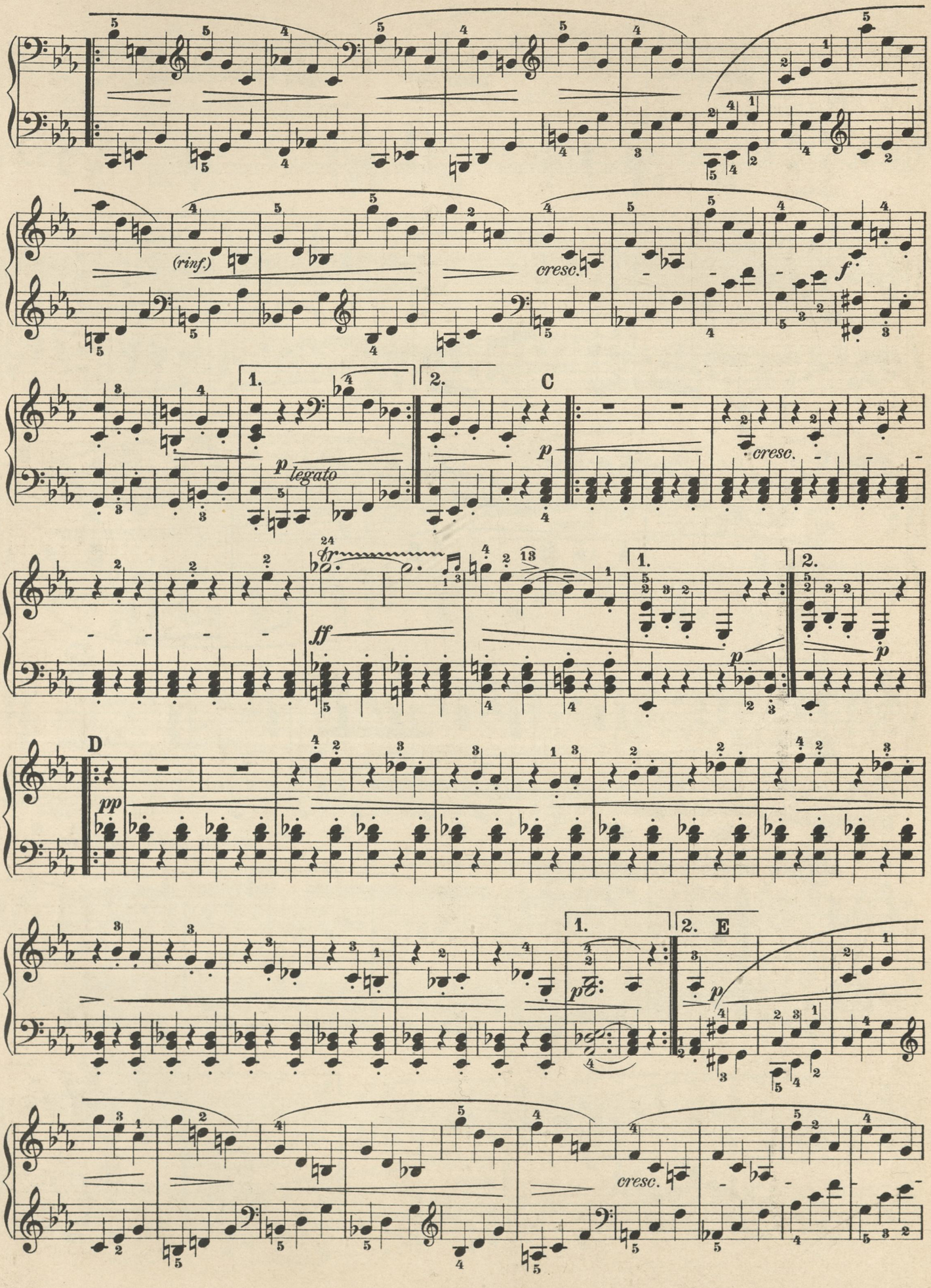


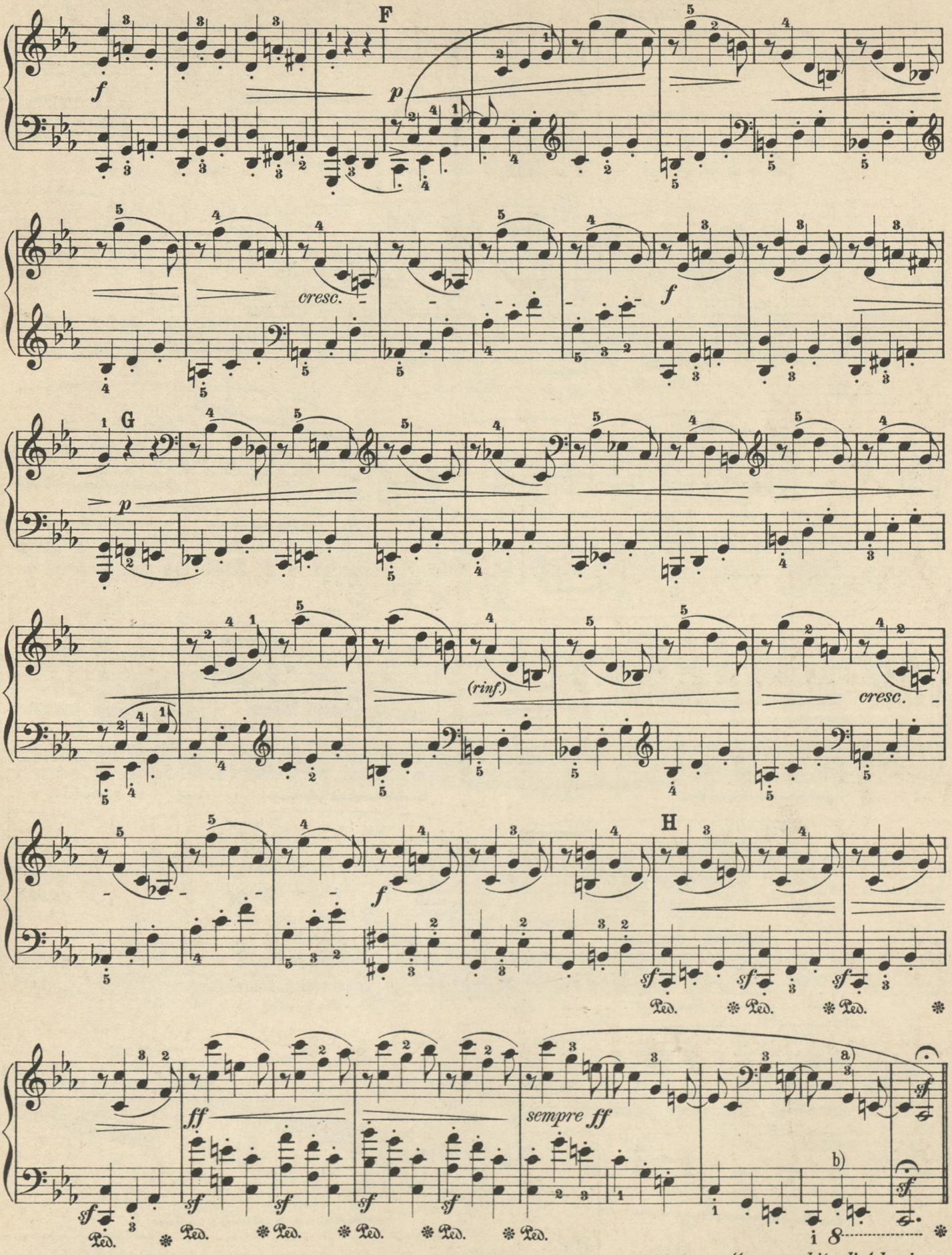
a) Original: ¢ b)

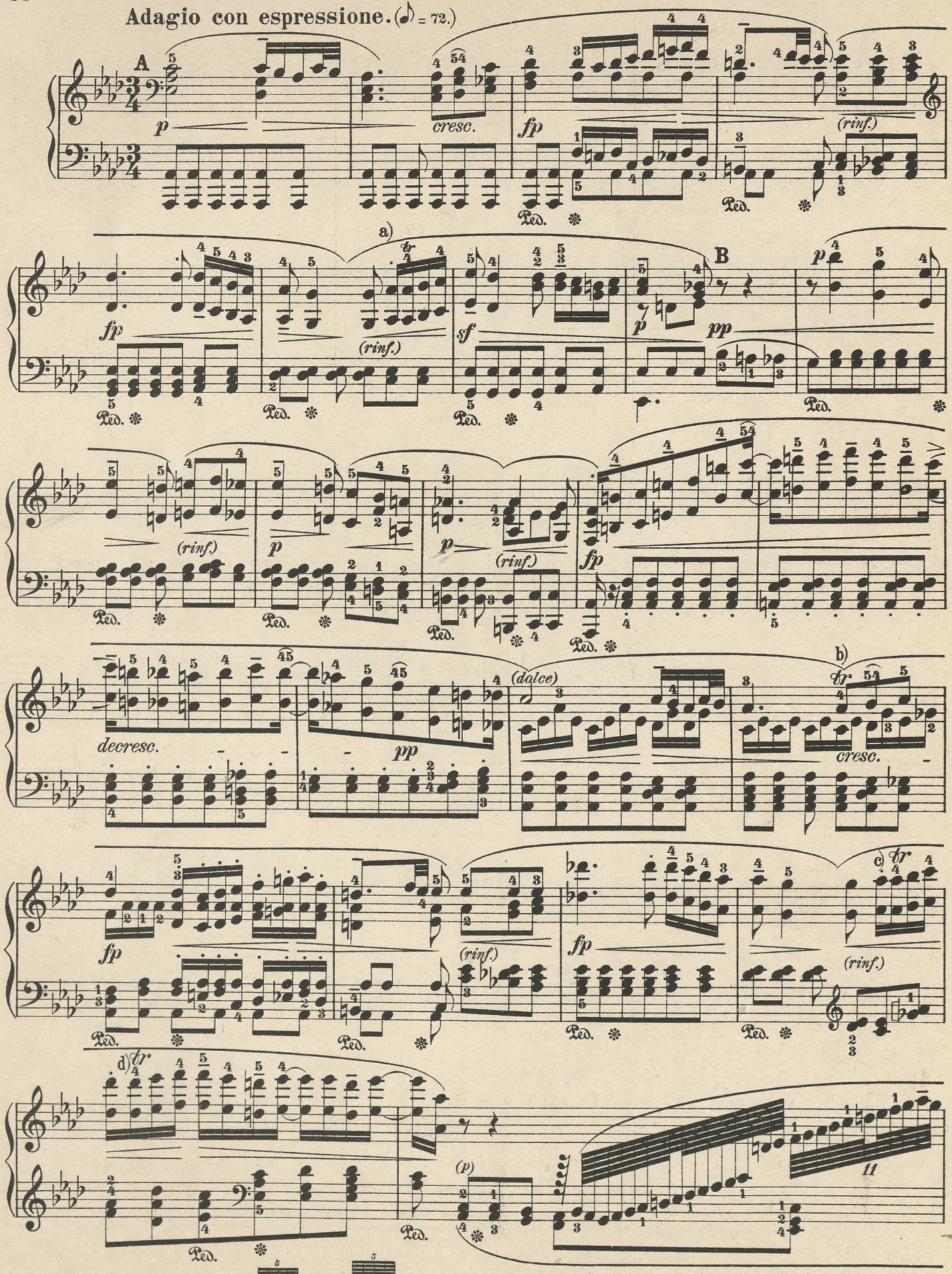

G
pp
H
J
cresc.
sf
p
Allegro. (♩. = 88.)
K
f
Ped.
cresc.

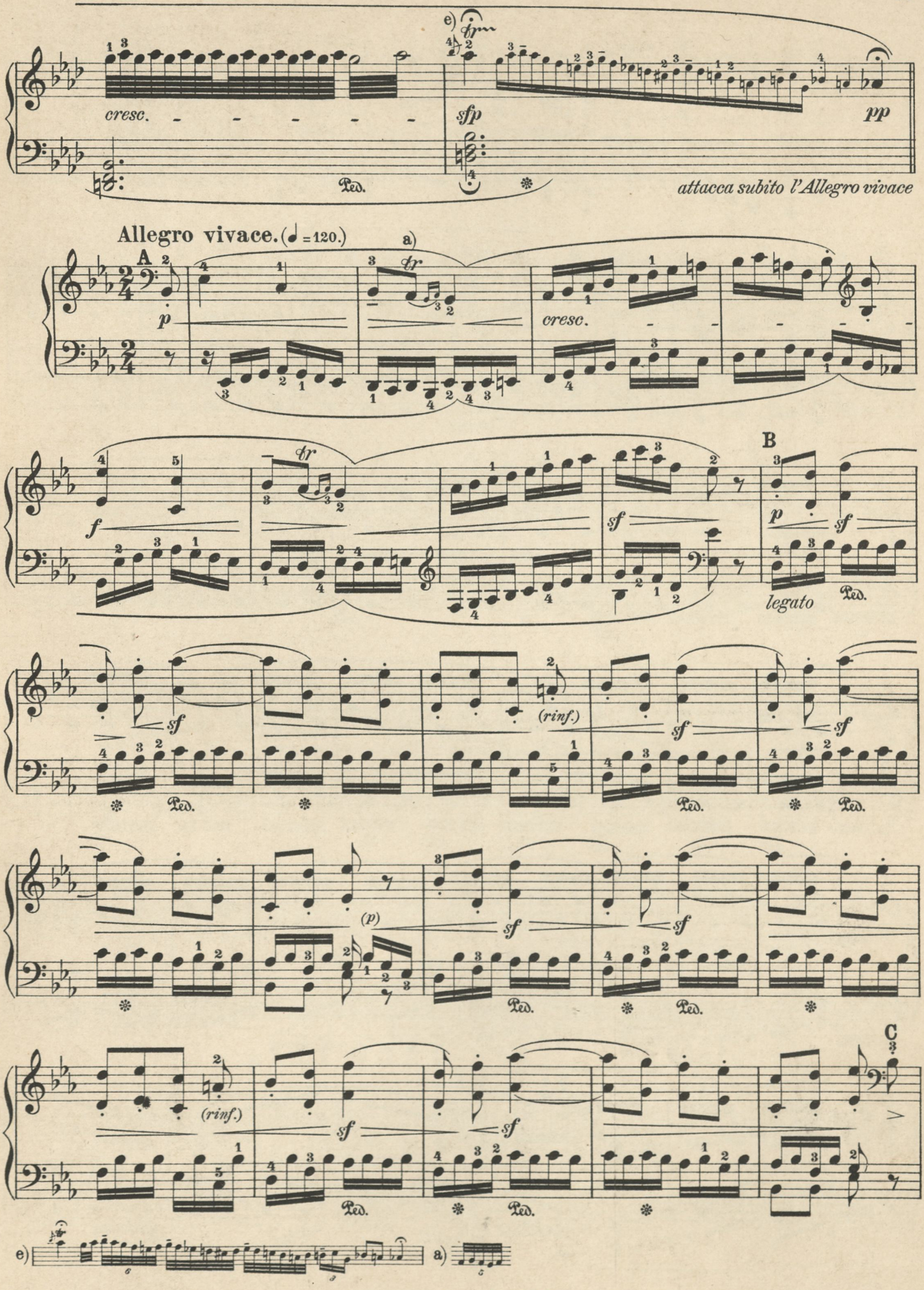

L
p
sf
Ped.
p cresc.
M
(rall.)
f
Andante. (♩ = 72.)
N
pp

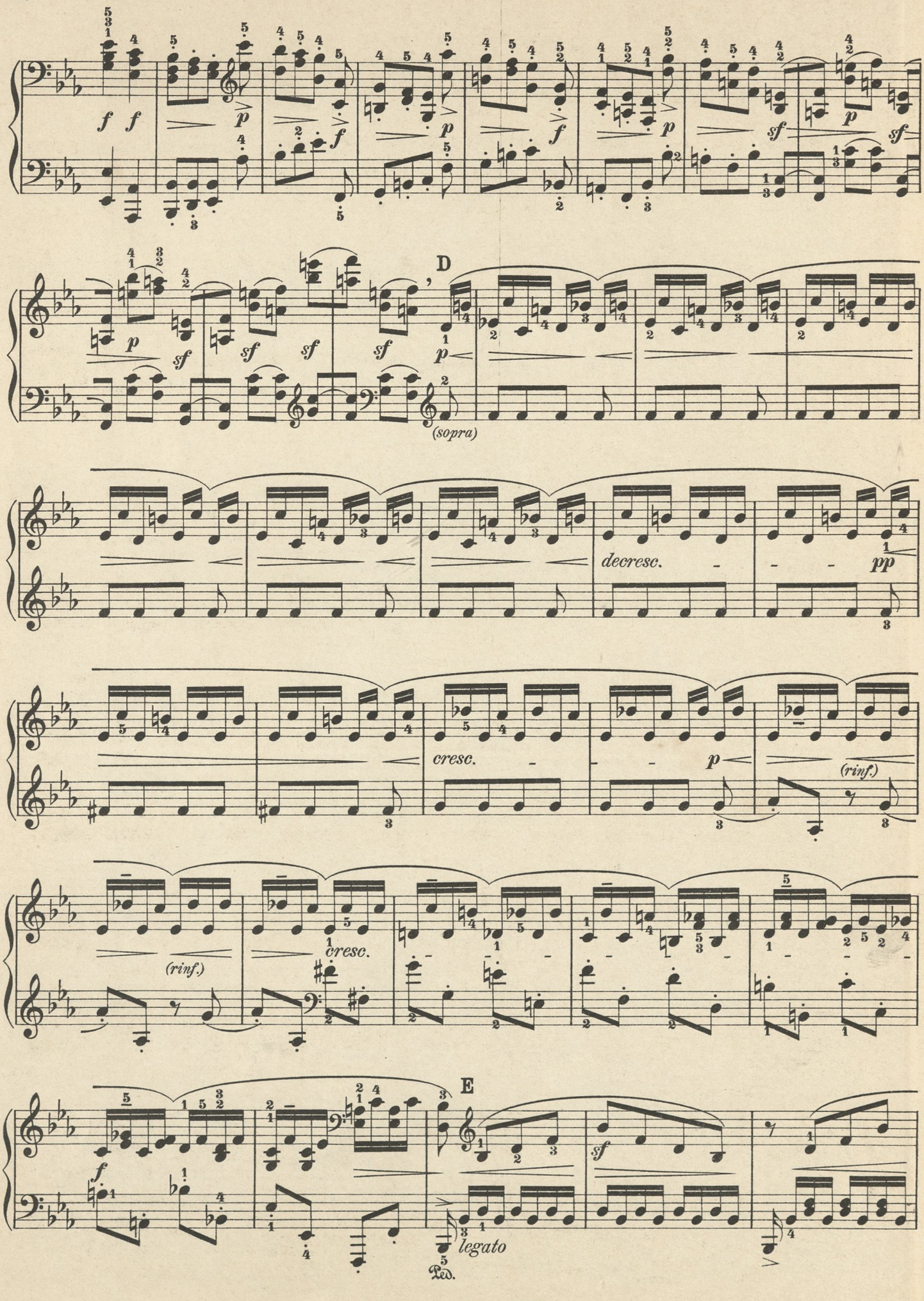

O
pp
(dolce)
P
pp
cresc.
sf
sf
sf
p
Q
pp
(dolce)
sf
cresc.
sf
sf
p
R
pp
dim.
pp
Ped.
attacca subito l'Allegro
Allegro molto e vivace. (𝅗𝅥. = 112.)
A
(6/4) p
cresc.
f
1.
2. B
p
p
legato
legato

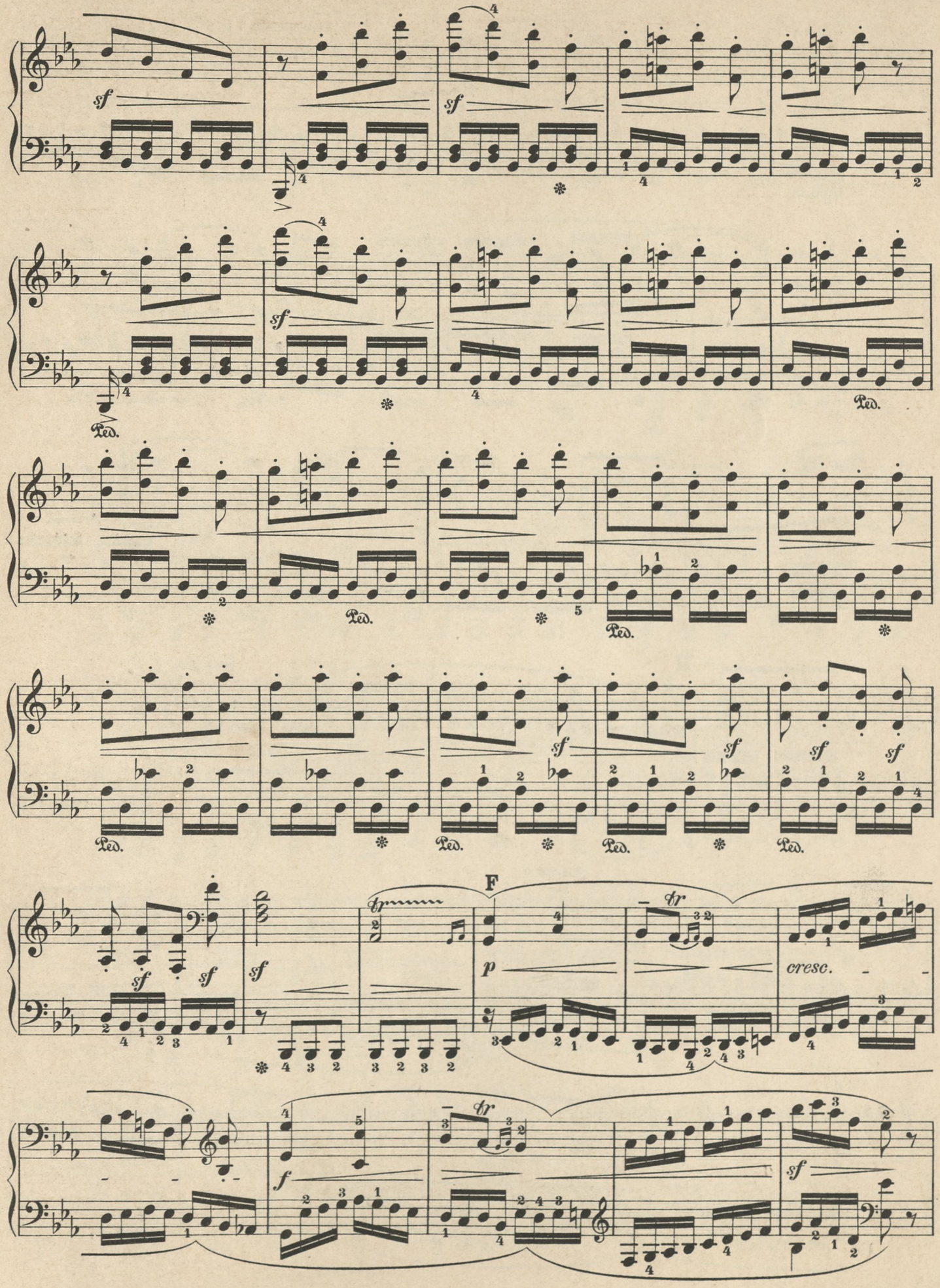

(rinf.)
cresc.
f
1.
2.
C
p
legato
cresc.
ff
D
pp
E
cresc.

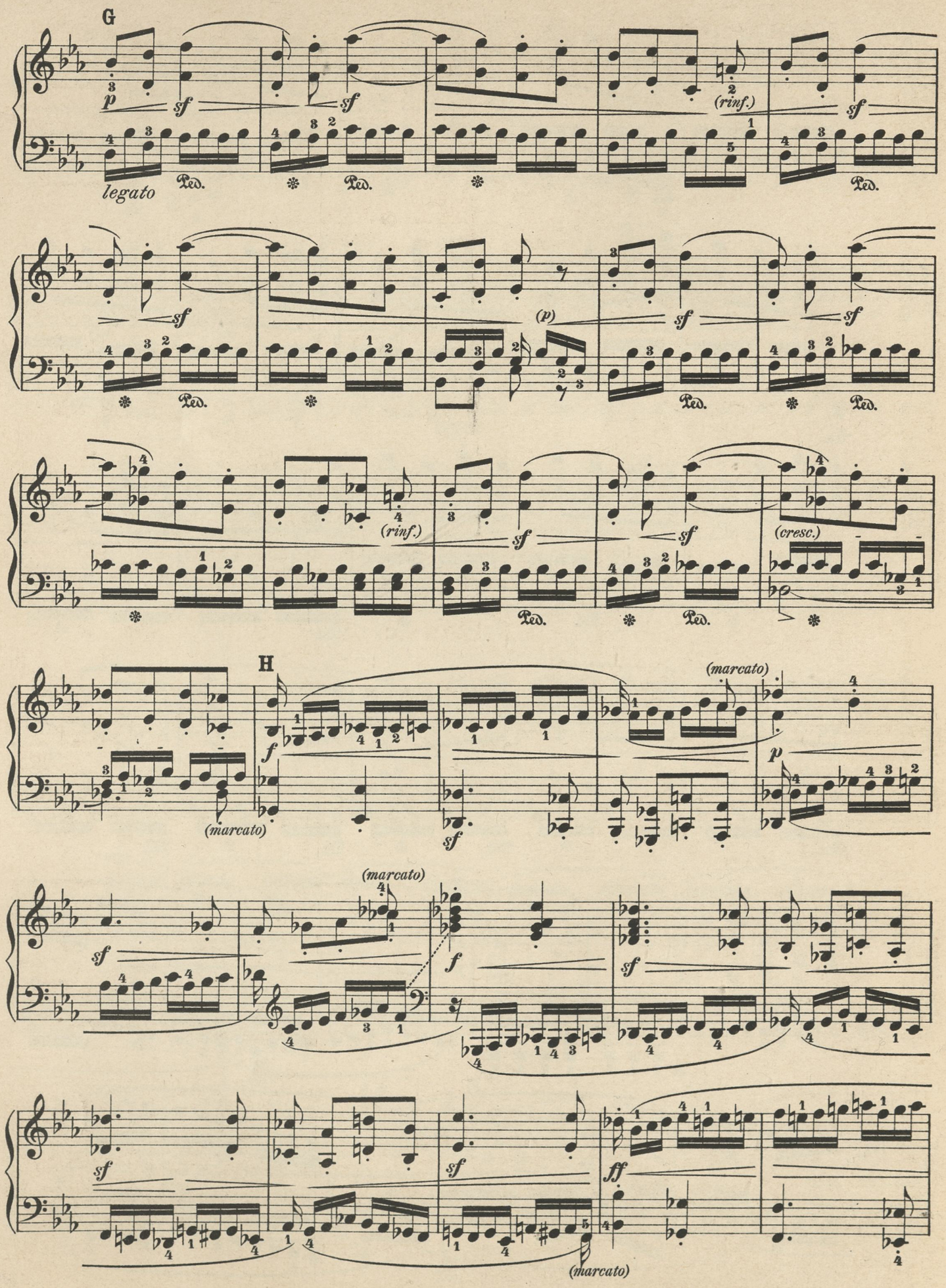

F
f
p
cresc.
f
G
p
(rinf.)
cresc.
H
f
sf
Ped.
ff
sempre ff
a)
b)
8
attacca subito l'Adagio
Original: a) b)

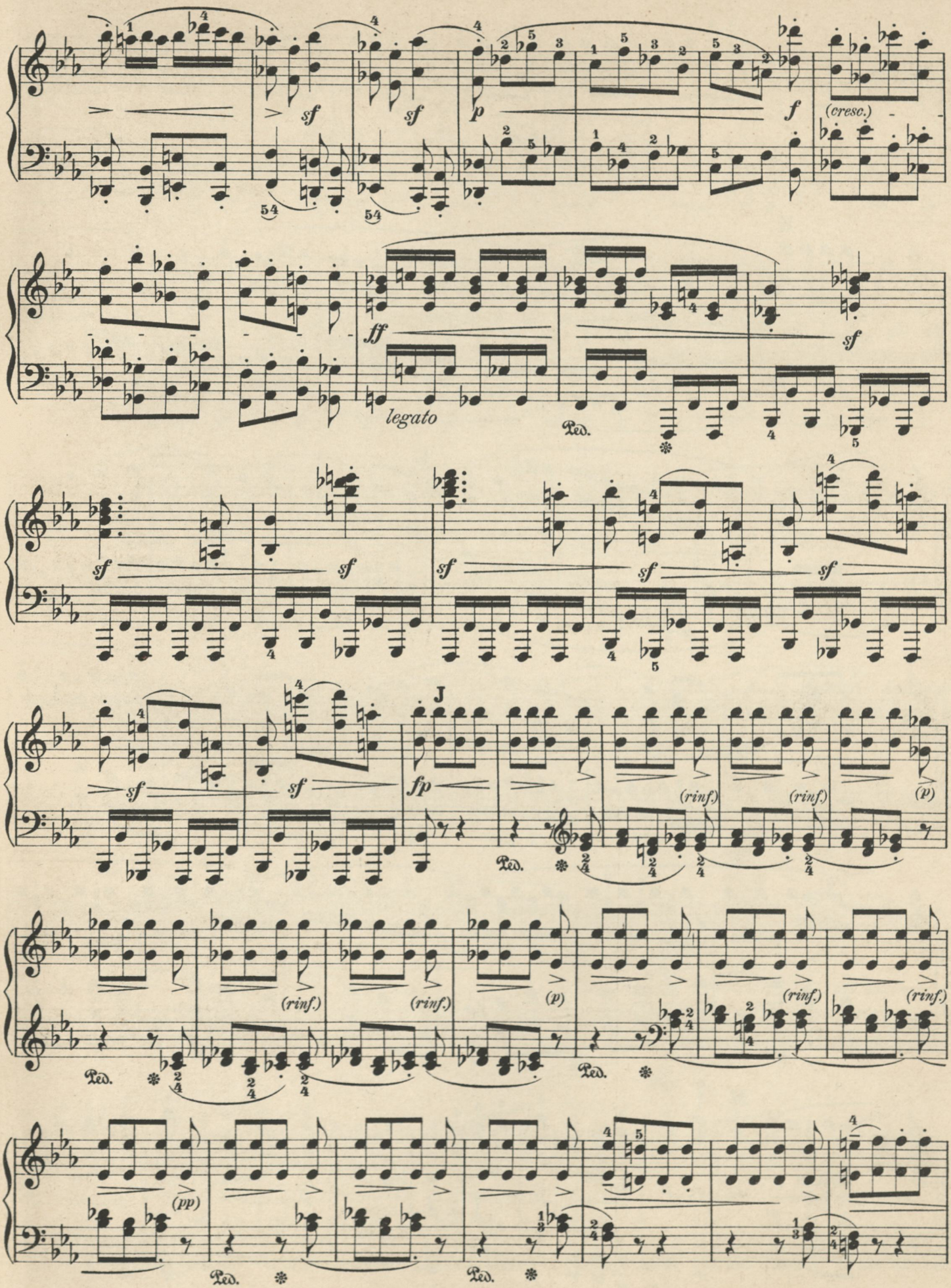

Adagio con espressione. (♪ = 72.)
A
p
cresc.
fp
(rinf.)
Ped.
a)
fp
(rinf.)
sf
p
pp
B
(rinf.)
p
fp
decresc.
pp
(dolce)
b)
cresc.
fp
(rinf.)
c)
d)
(p)
11
a)
b)
c)
d)

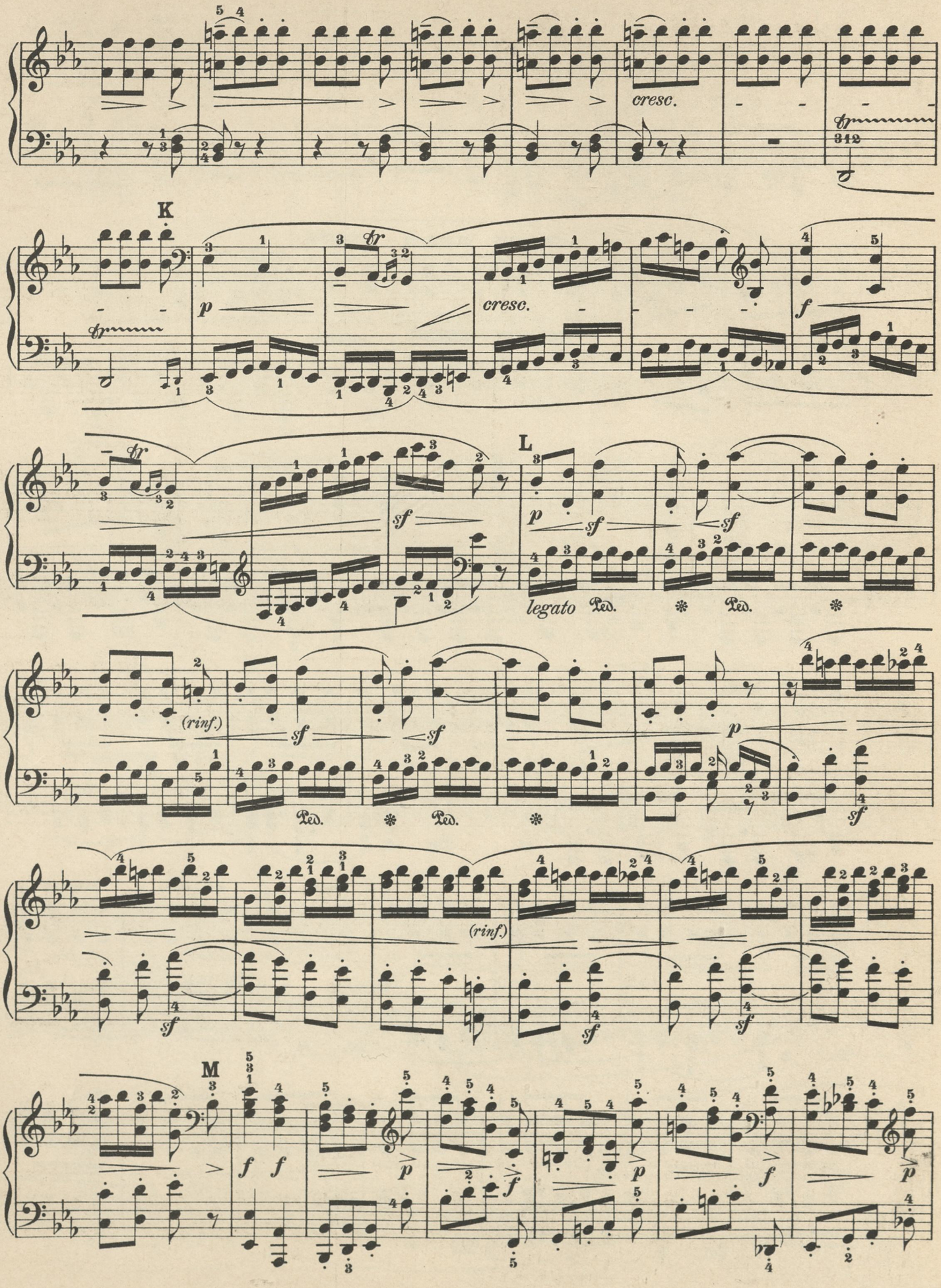

e)
cresc.
sfp
pp
Ped.
attacca subito l'Allegro vivace
Allegro vivace. (♩ = 120.)
A
a)
p
cresc.
f
B
sf
p
legato
(rinf.)
(p)
C

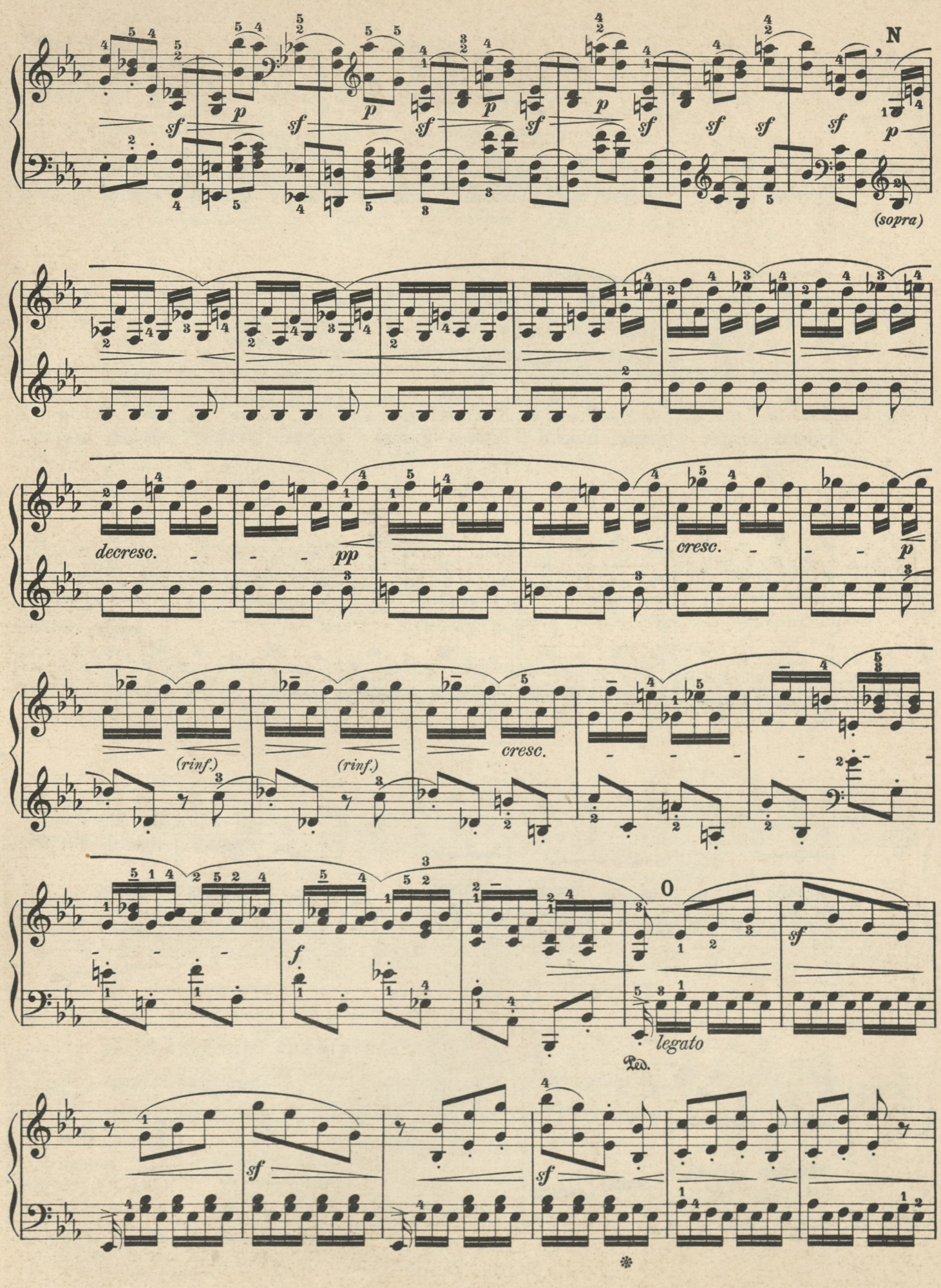

f f
p
f
p
f
p
sf
sf
p
sf
sf
sf
sf
D
p
(sopra)
decresc.
pp
cresc.
p
(rinf.)
(rinf.)
cresc.
f
E
sf
legato
Ped.

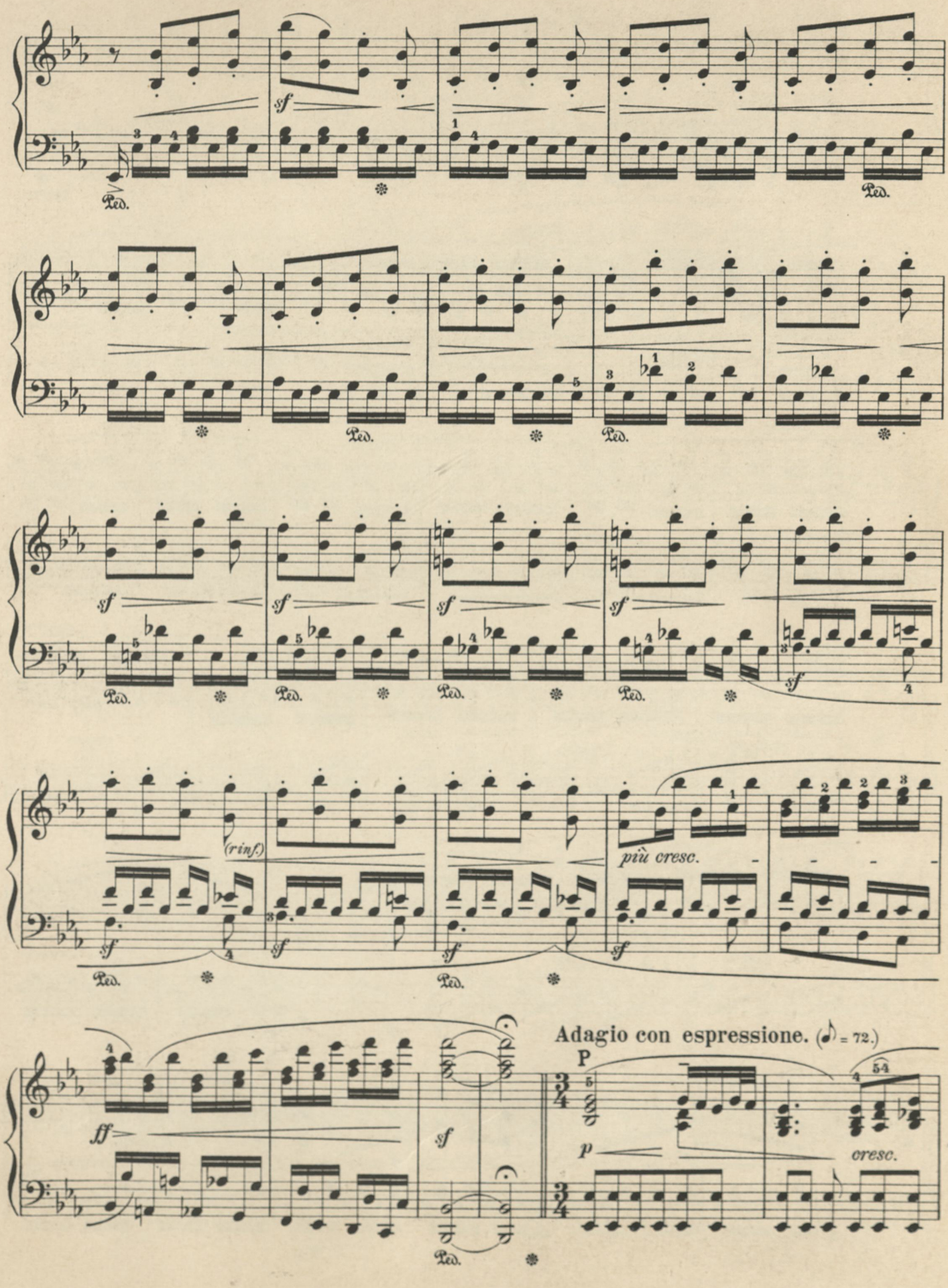

sf
Ped.
F
tr
p
cresc.
f

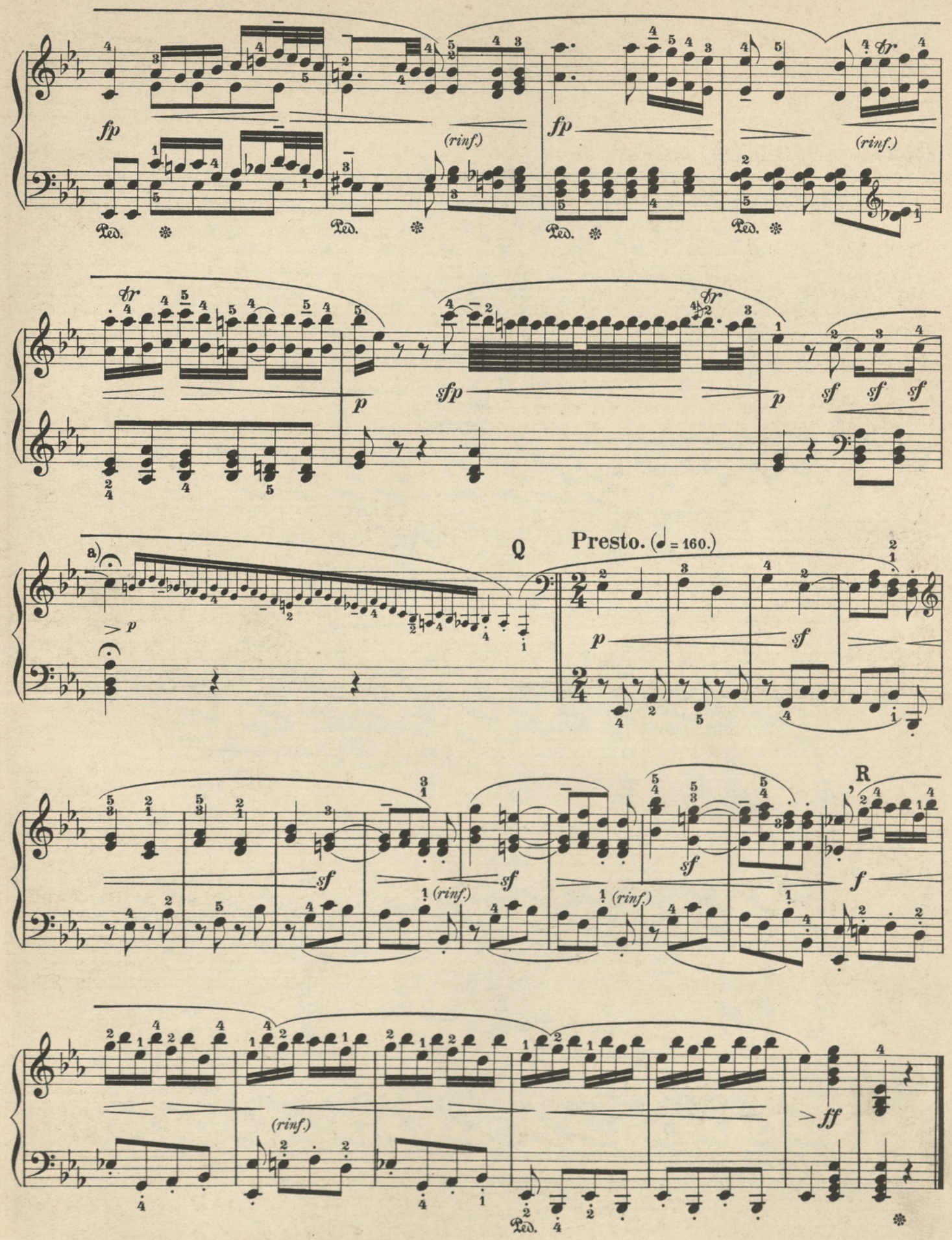

G
p
sf
legato
Ped.
(rinf.)
(p)
(cresc.)
H
(marcato)
f
ff


sf
sf
p
f
(cresc.)
ff
legato
Ped.
sf
sf
sf
sf
sf
sf
J
fp
(rinf.)
(rinf.)
(p)
(rinf.)
(rinf.)
(p)
(rinf.)
(rinf.)
(pp)
Ped.
Ped.


cresc.
K
cresc.
L
legato
(rinf.)
(rinf.)
M


N
(sopra)
decresc.
pp
cresc.
(rinf.)
(rinf.)
cresc.
O
legato
Ped.


sf
Ped.
(rinf.)
più cresc.
Adagio con espressione. (♪ = 72.)
P
ff
p
cresc.


fp
(rinf.)
fp
(rinf.)
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
tr
tr
p
sfp
p
sf sf sf
a)
Q
Presto. (♩ = 160.)
> p
p
sf
sf
sf
(rinf.)
sf
(rinf.)
sf
R
f
(rinf.)
> ff
Ped.
a)

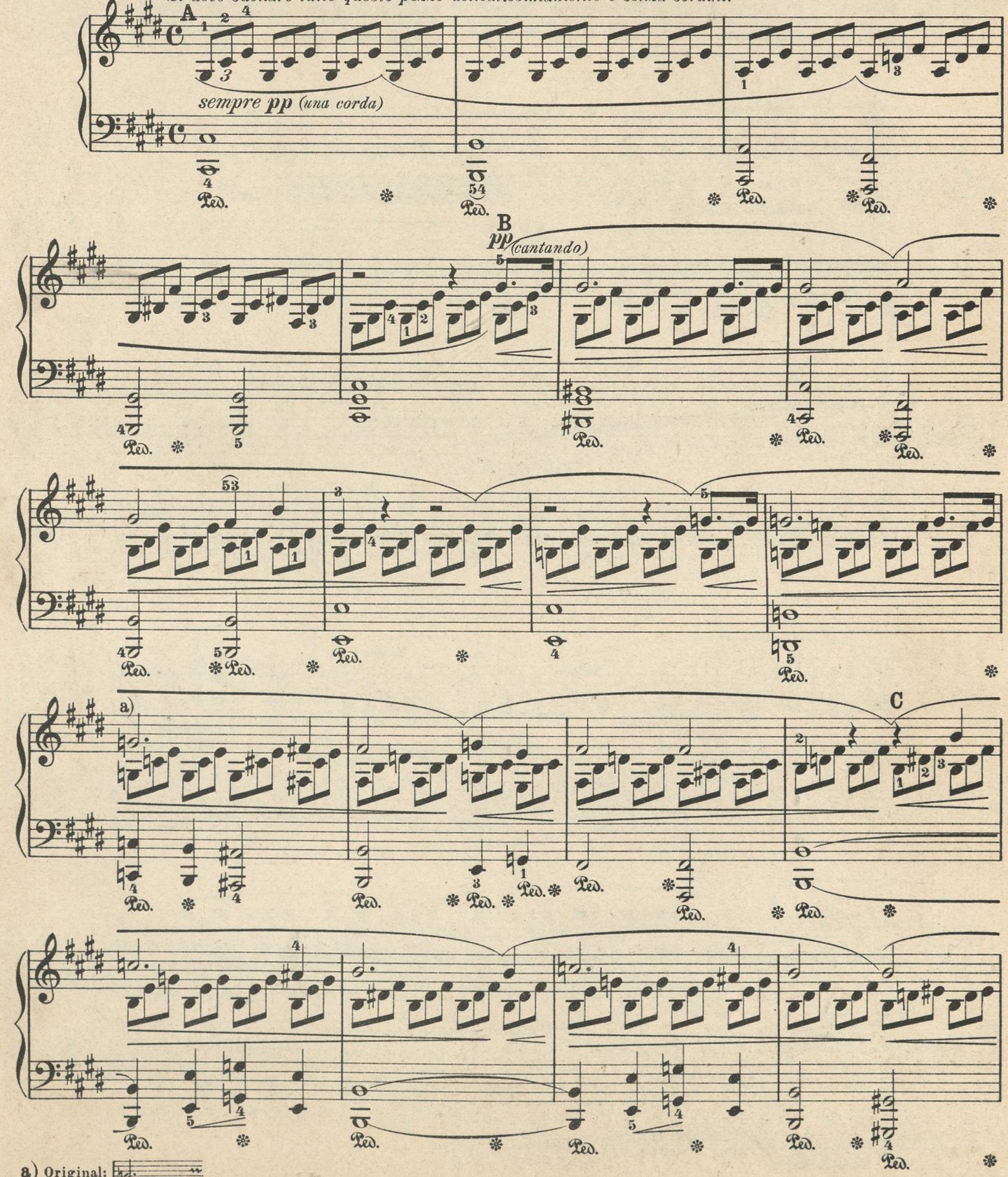
SONATE

(Sonata quasi una Fantasia).

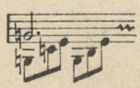
Der Gräfin Julie Guicciardi gewidmet.

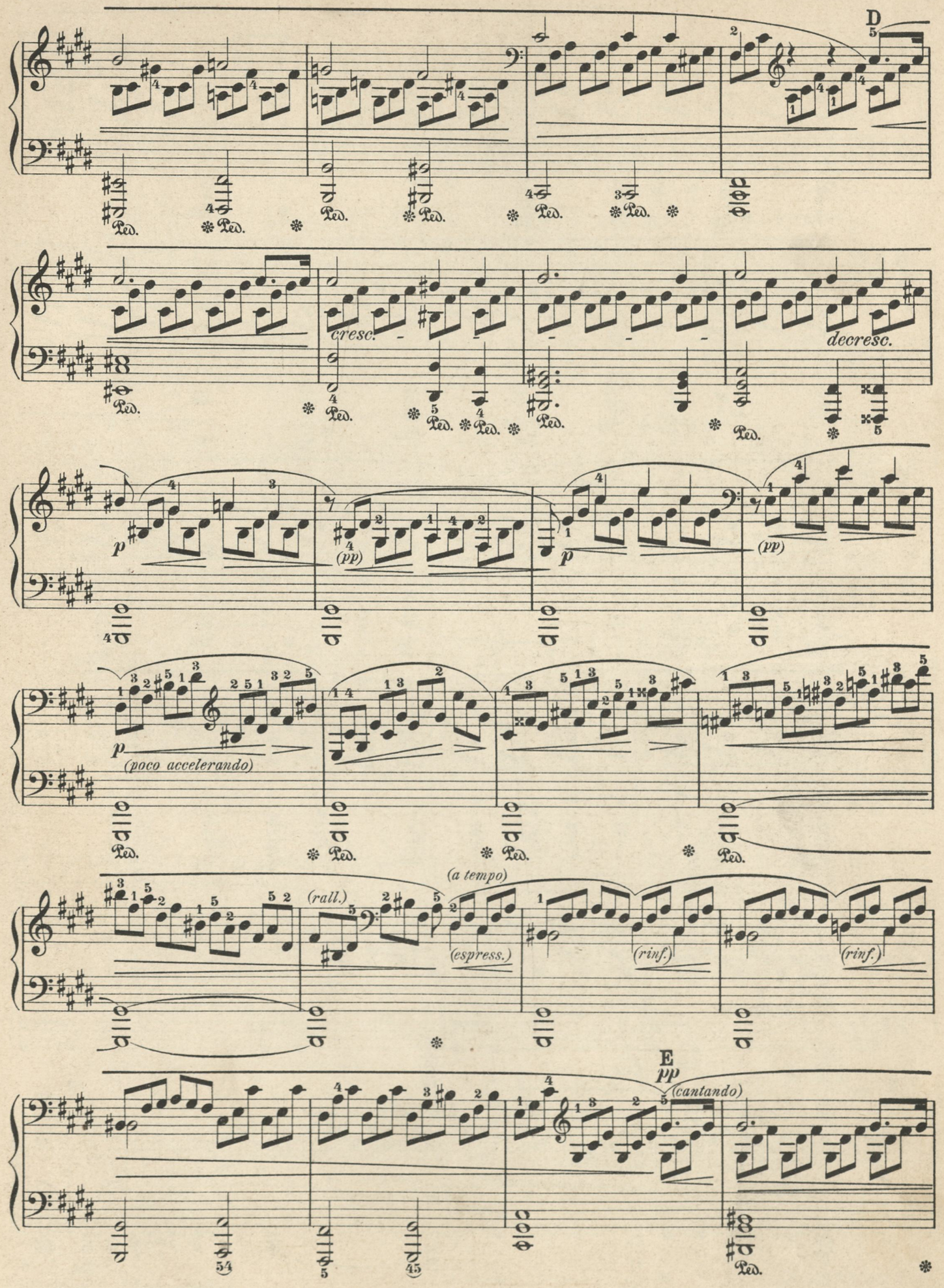
№ 14. **Adagio sostenuto.** (♩ = 56.) **Op. 27 No. 2.**

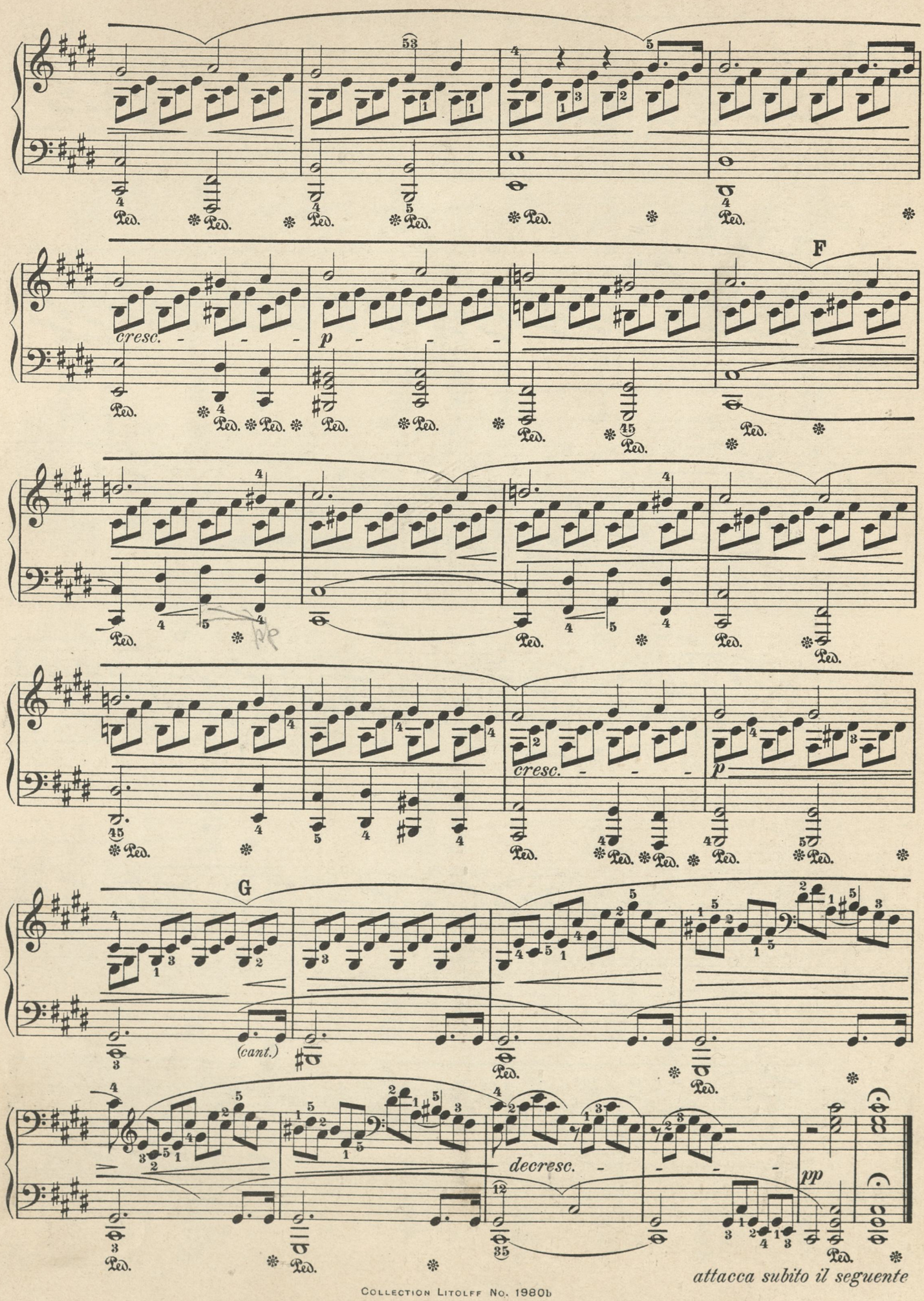
Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini.

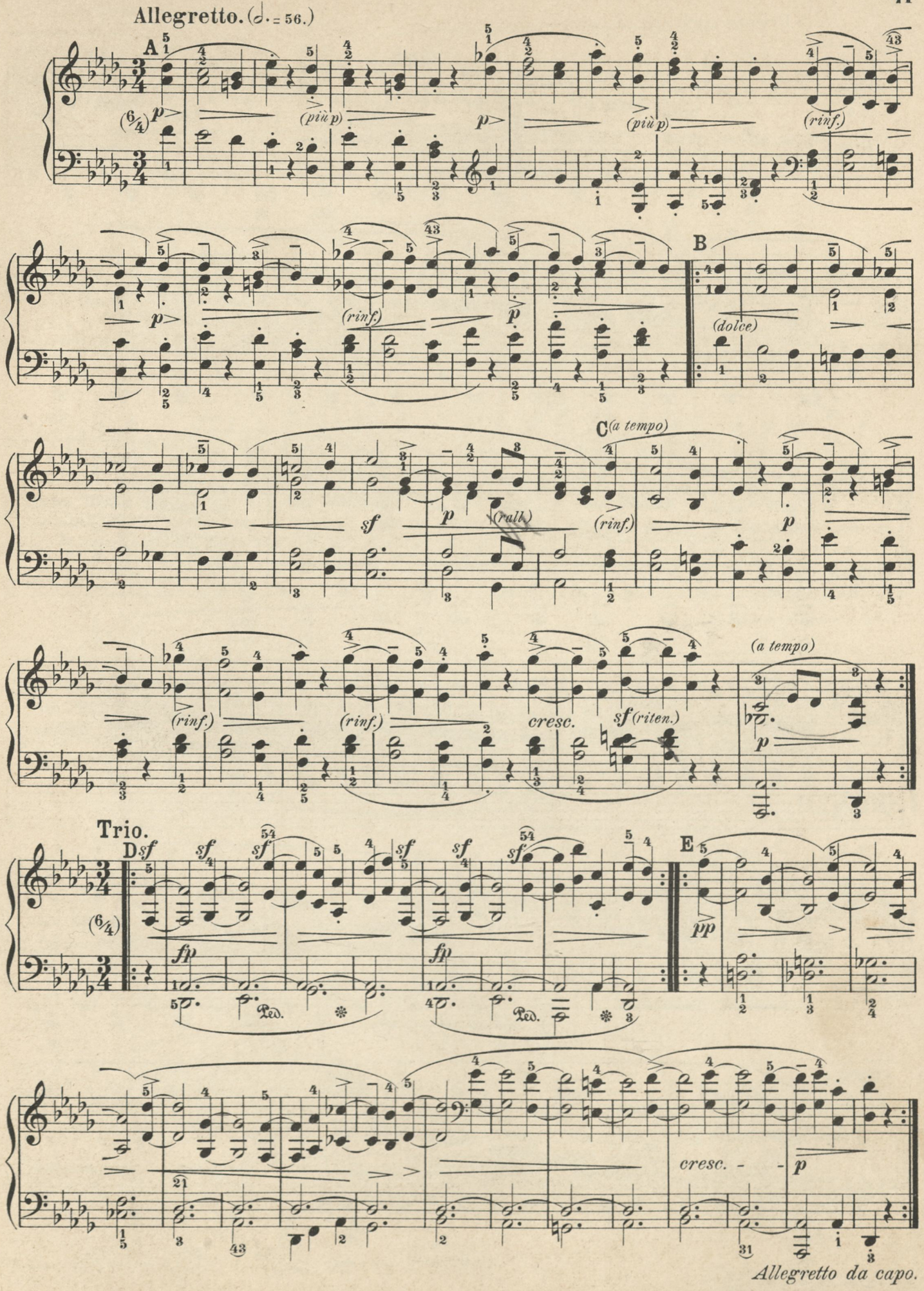


a) Original:

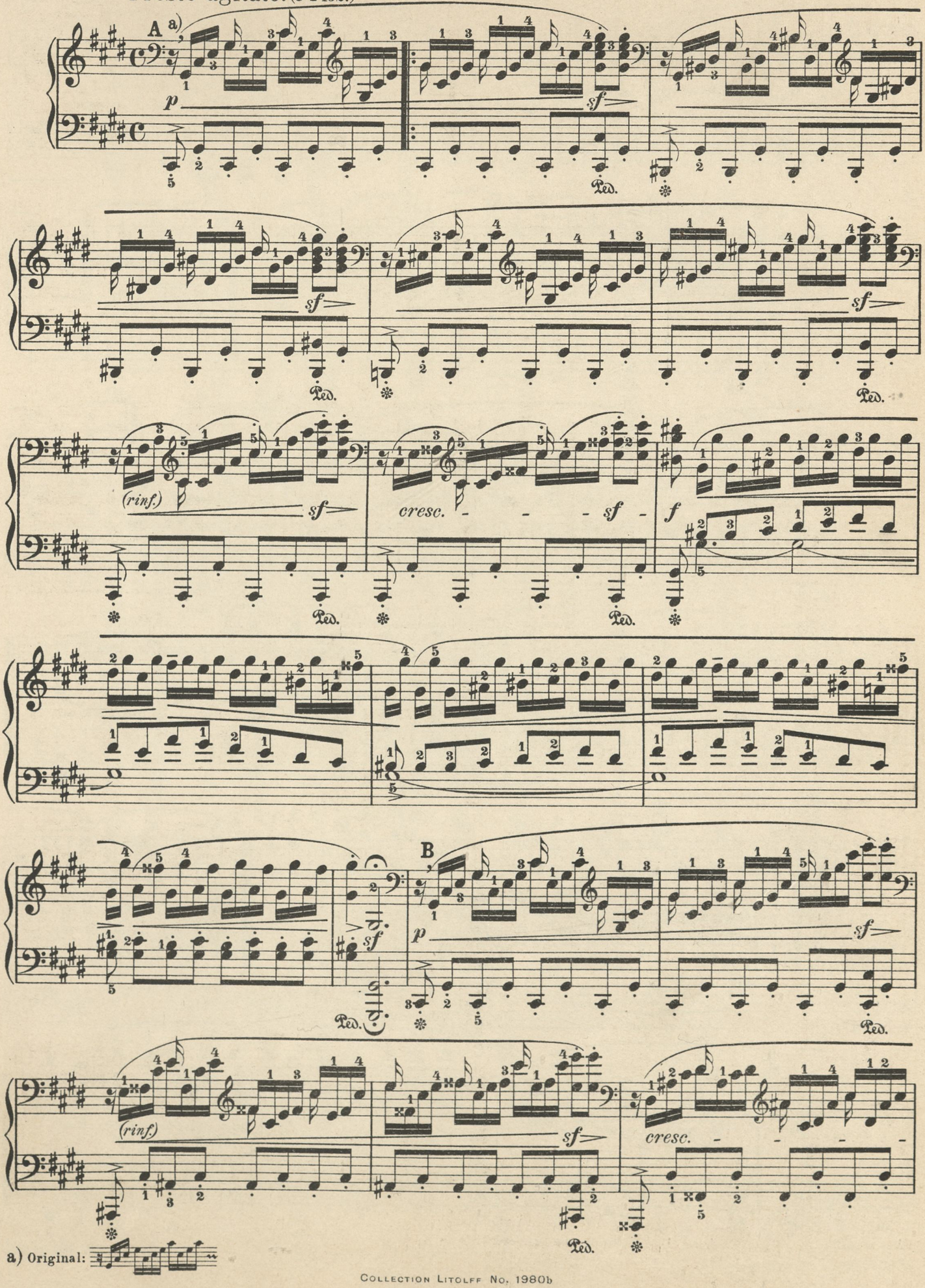



D
cresc.
decresc.
p
(pp)
(poco accelerando)
(a tempo)
(rall.)
(espress.)
(rinf.)
E
pp
(cantando)
Ped.

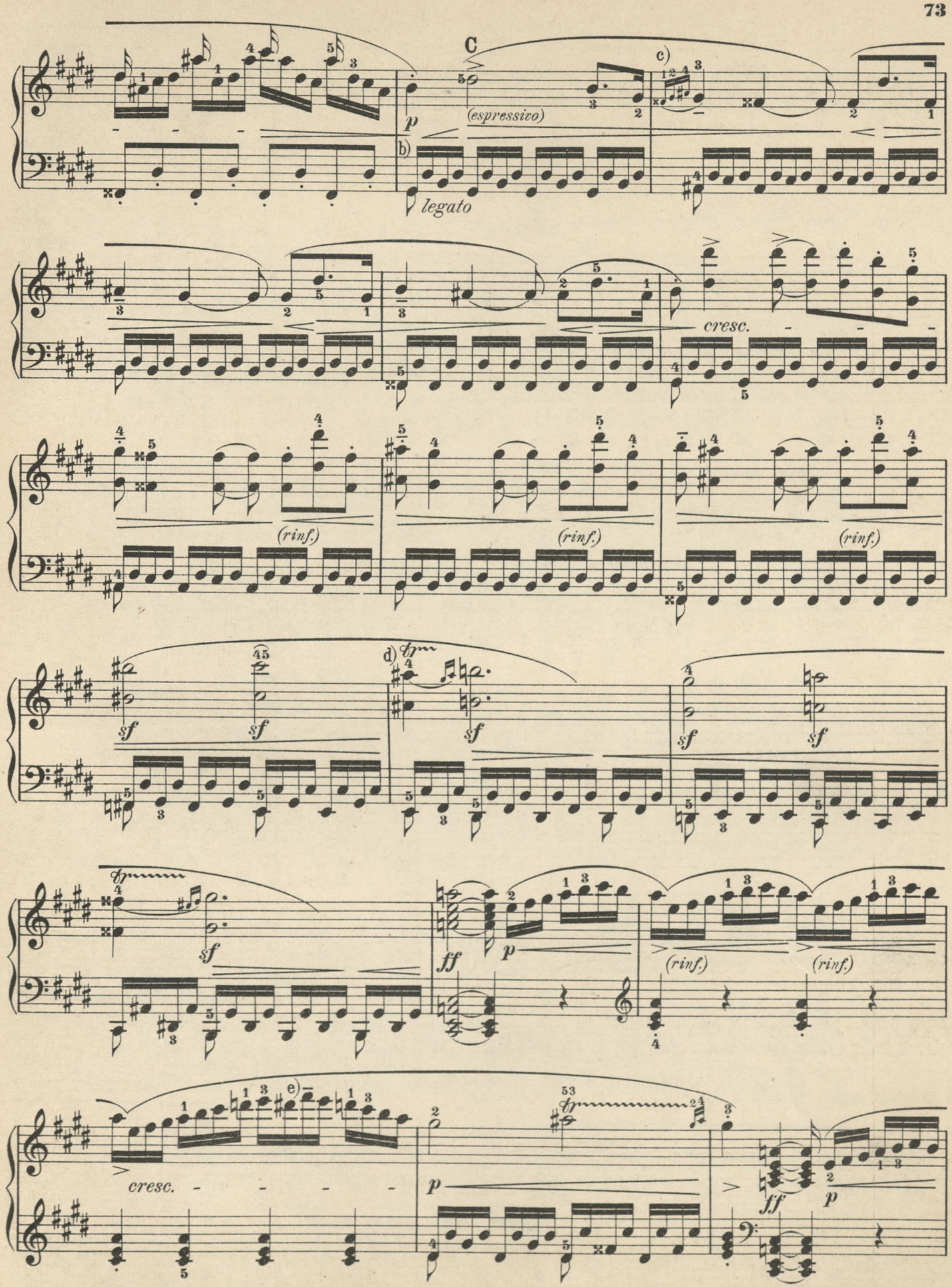

F
cresc.
p
cresc.
p
G
(cant.)
decresc.
pp
attacca subito il seguente


Allegretto. (𝅗𝅥. = 56.)
A
(6/4)
p
(più p)
p
(più p)
(rinf.)
(rinf.)
p
B
(dolce)
C
(a tempo)
sf
p
(ralk)
(rinf.)
p
(rinf.)
(rinf.)
cresc.
sf (riten.)
(a tempo)
p
Trio.
D
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
fp
fp
Ped.
Ped.
E
pp
cresc. - -
p
Allegretto da capo.

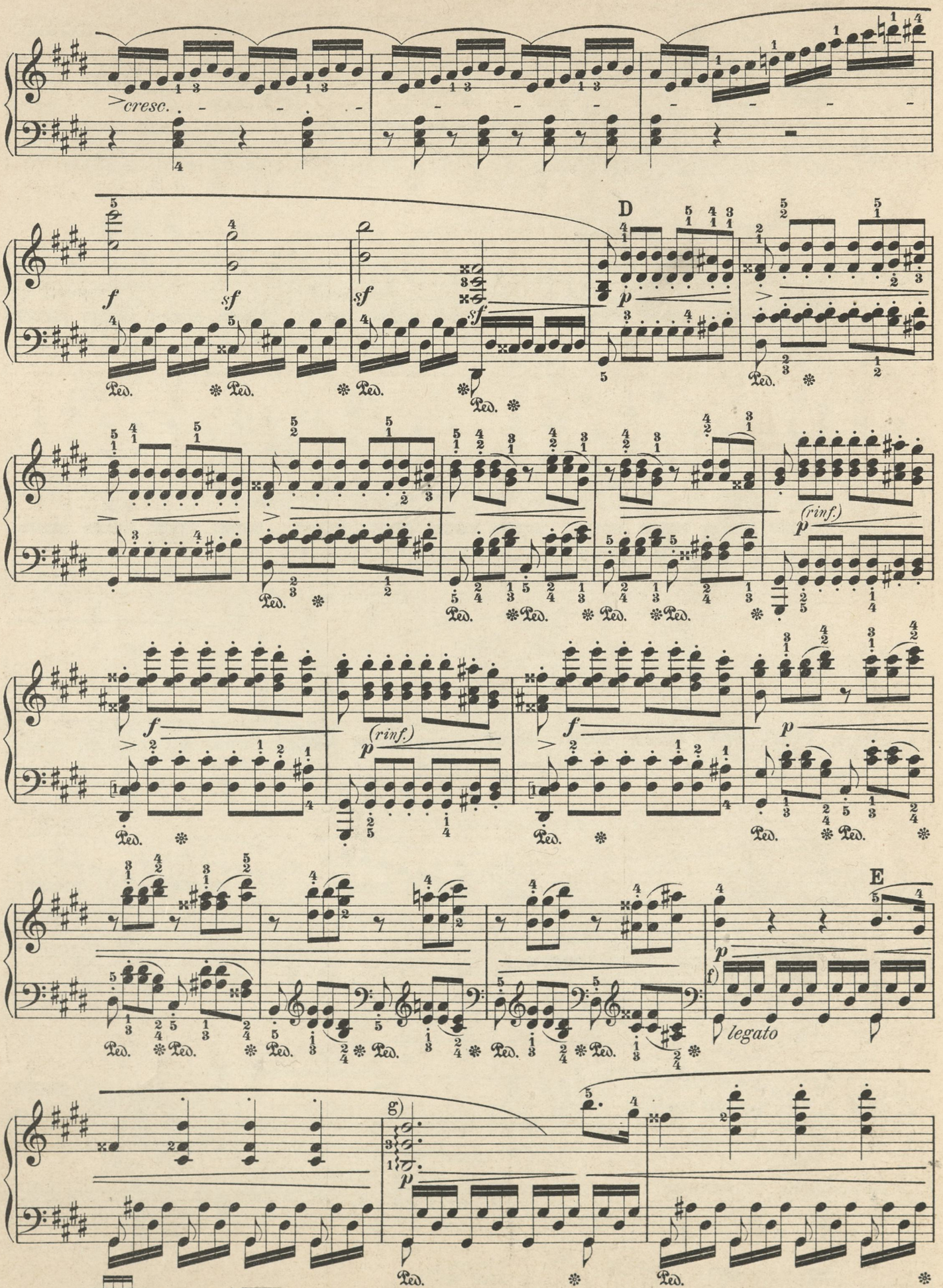
Presto agitato. (♩ = 152.)

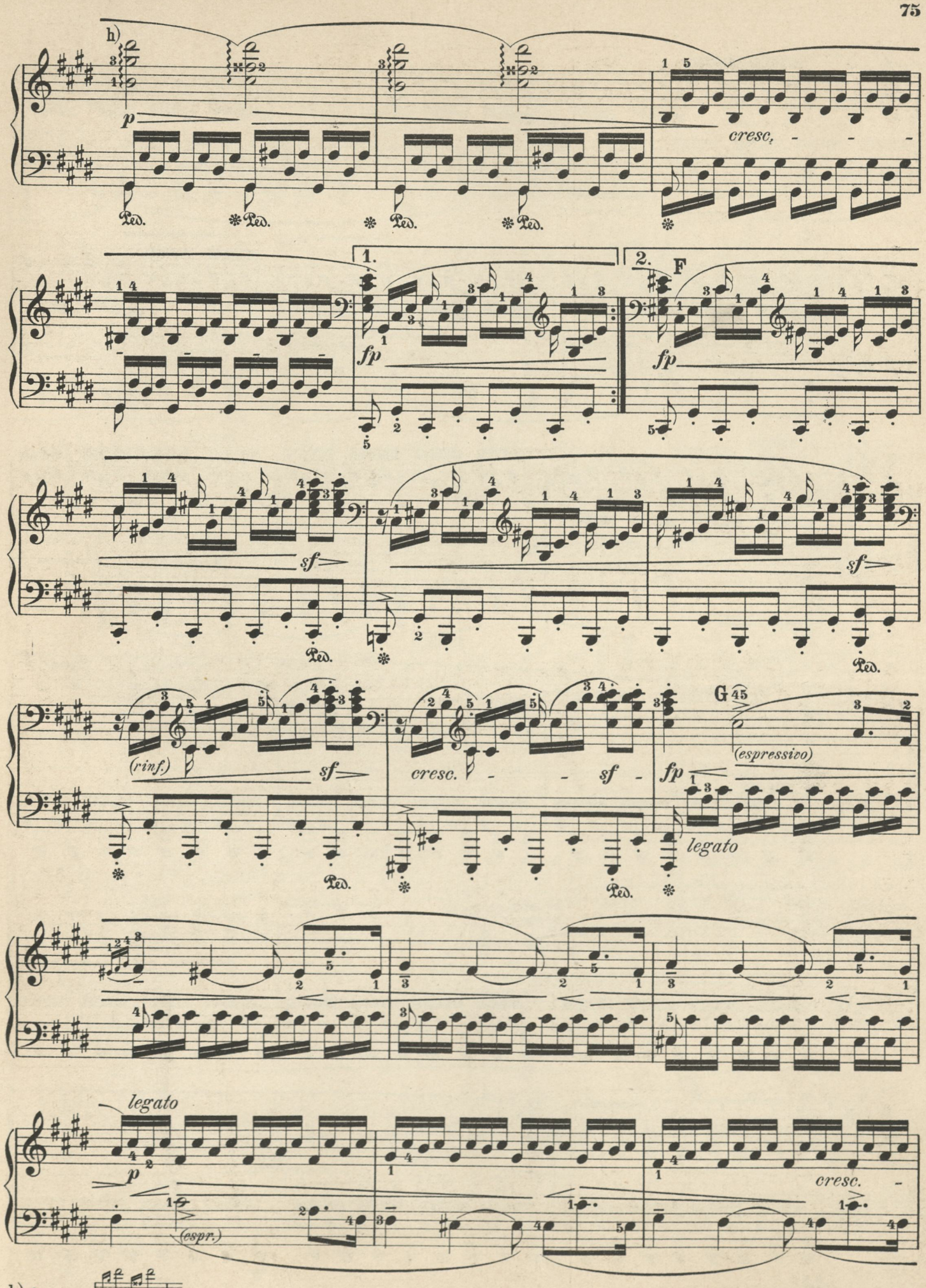


a) Original:

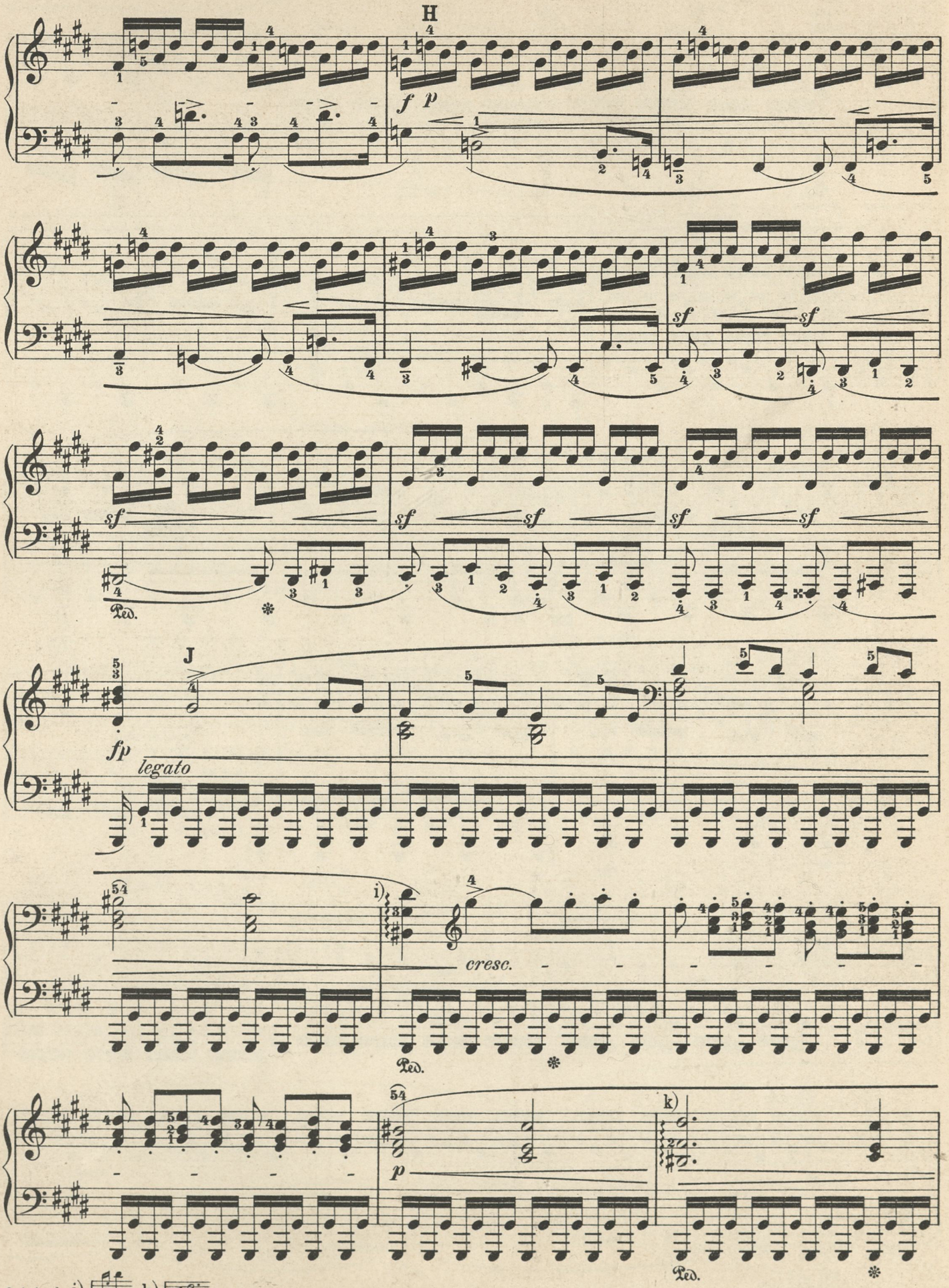


b) Original: c) d) e) Original:

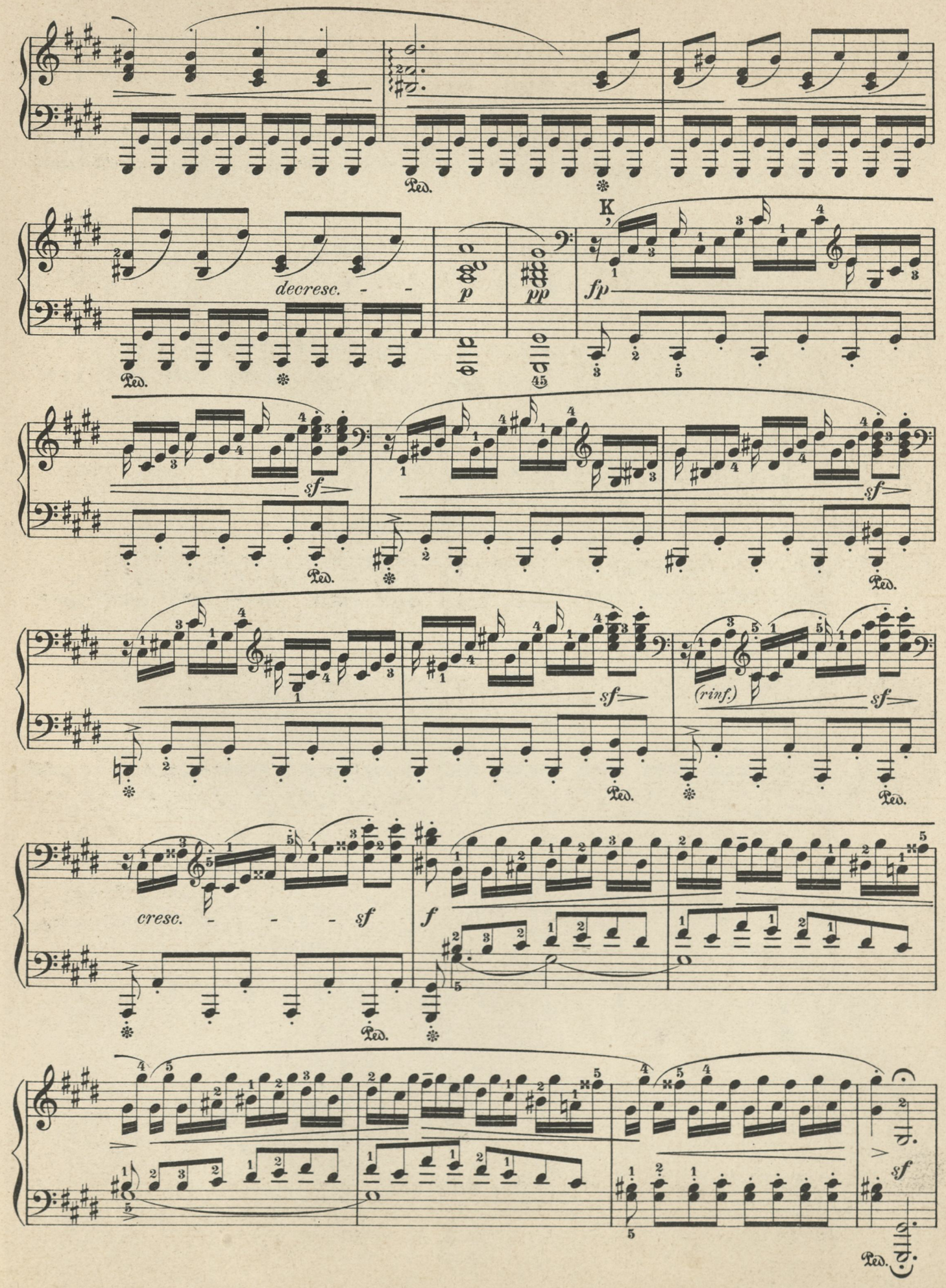

cresc.
D
(rinf.)
E
legato
g)
Original: f)
Original: g)

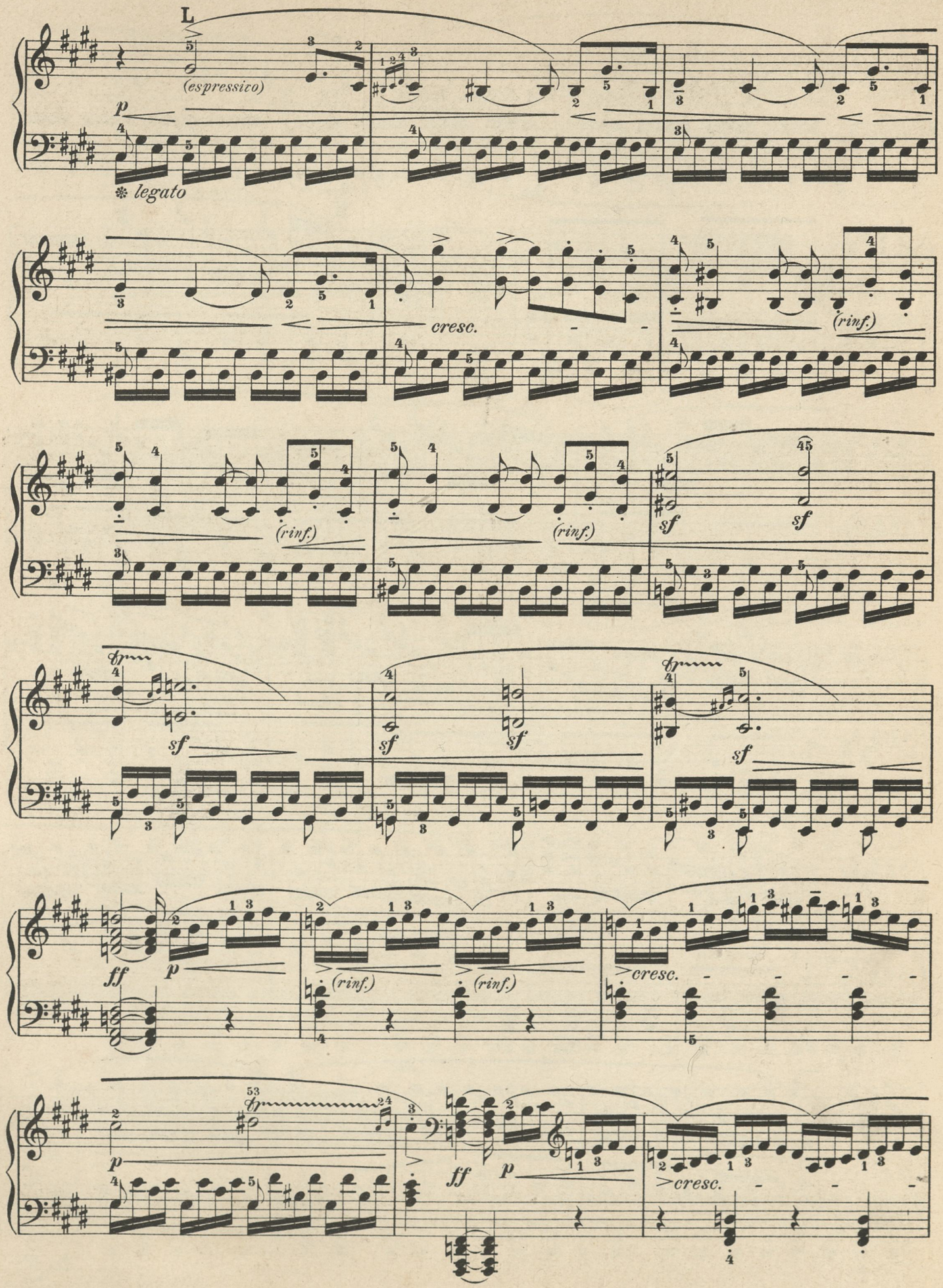


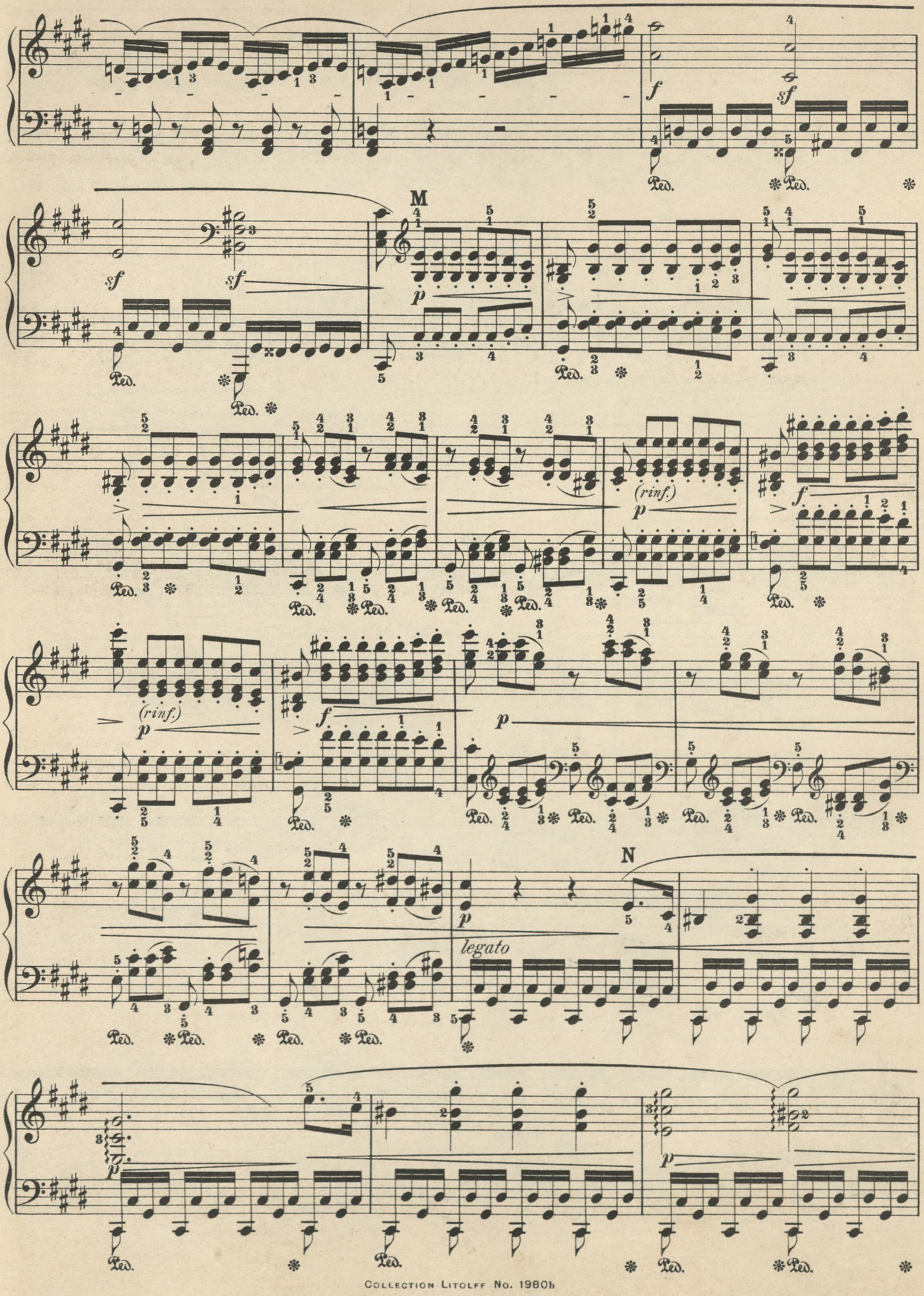
h) Original:

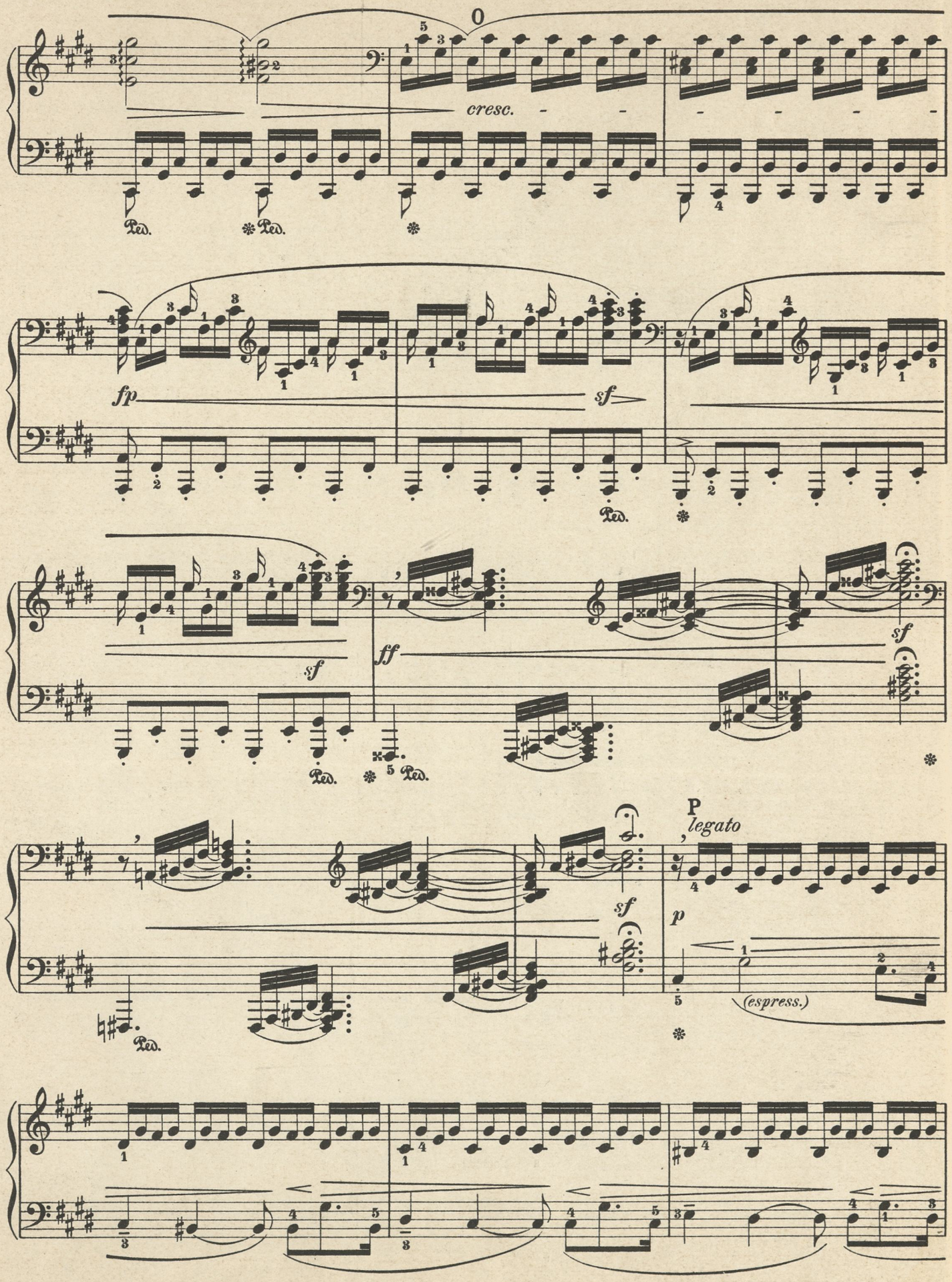


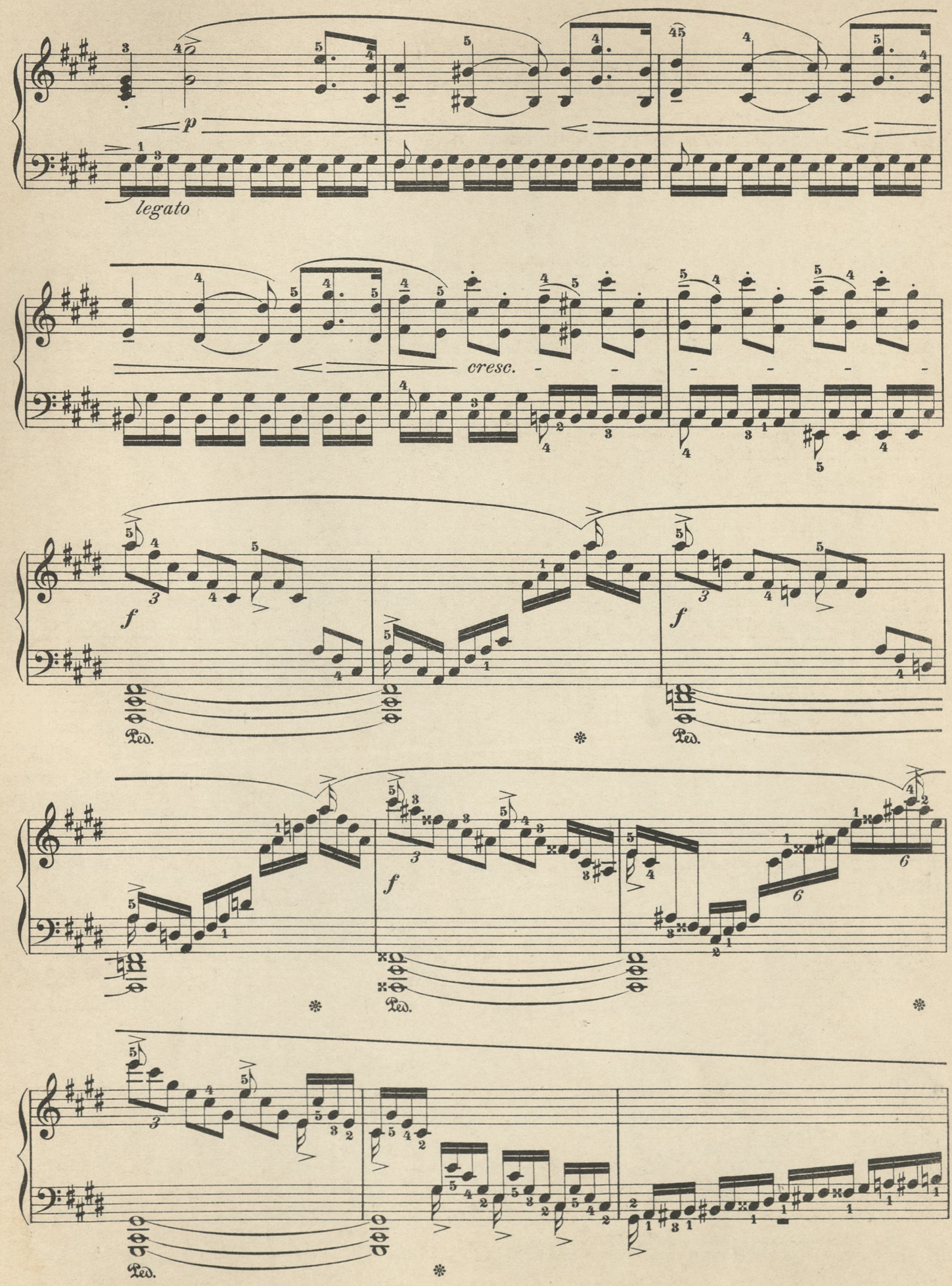
Original: i) k)

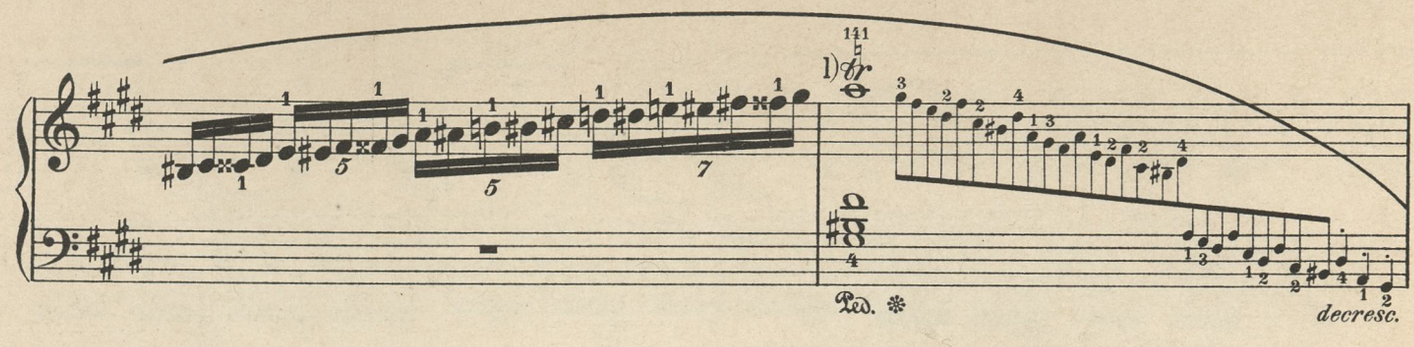

Ped.
decresc.
p
pp
K
fp
sf
(rinf.)
cresc.
f

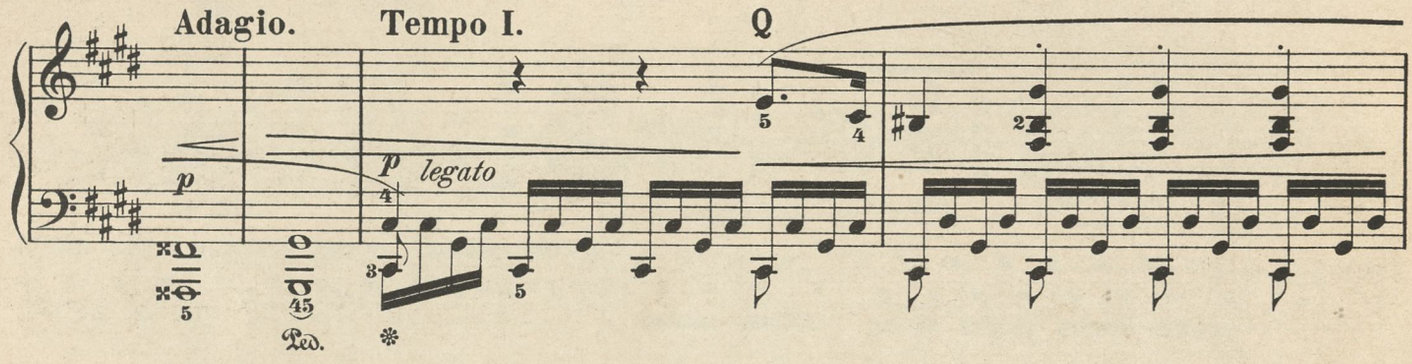

L
(espressivo)
p
legato
cresc.
(rinf.)
sf
ff
53
24

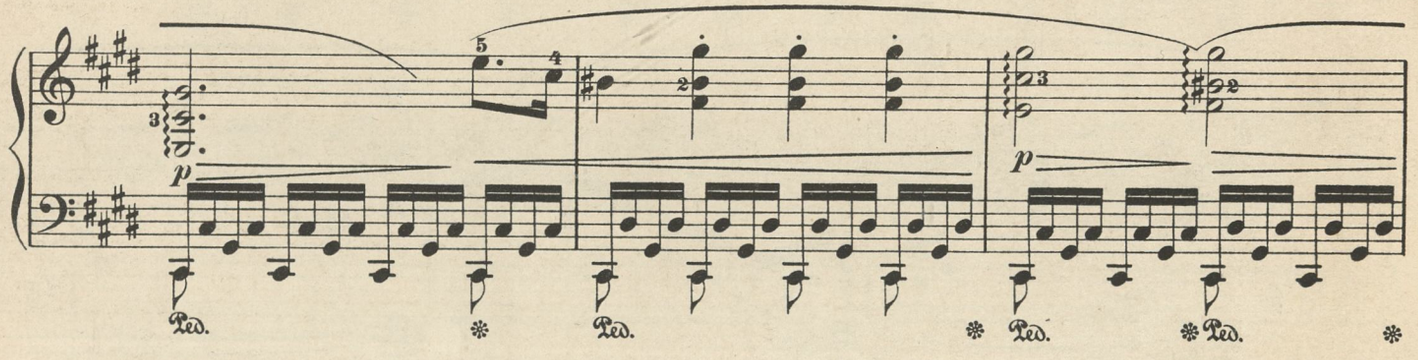

M
N
(rinf.)
legato

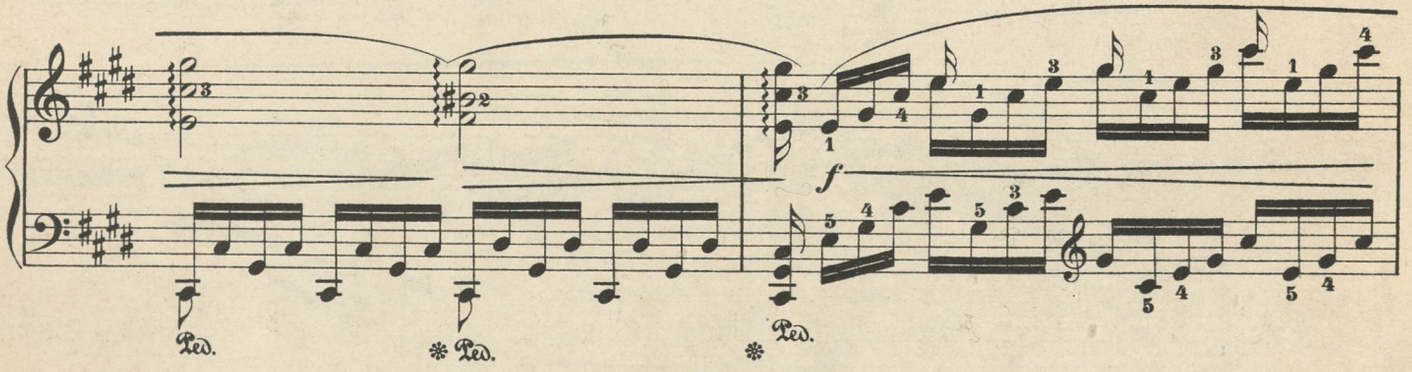

cresc.
fp
sf
ff
P
legato
p
(espress.)
Ped.

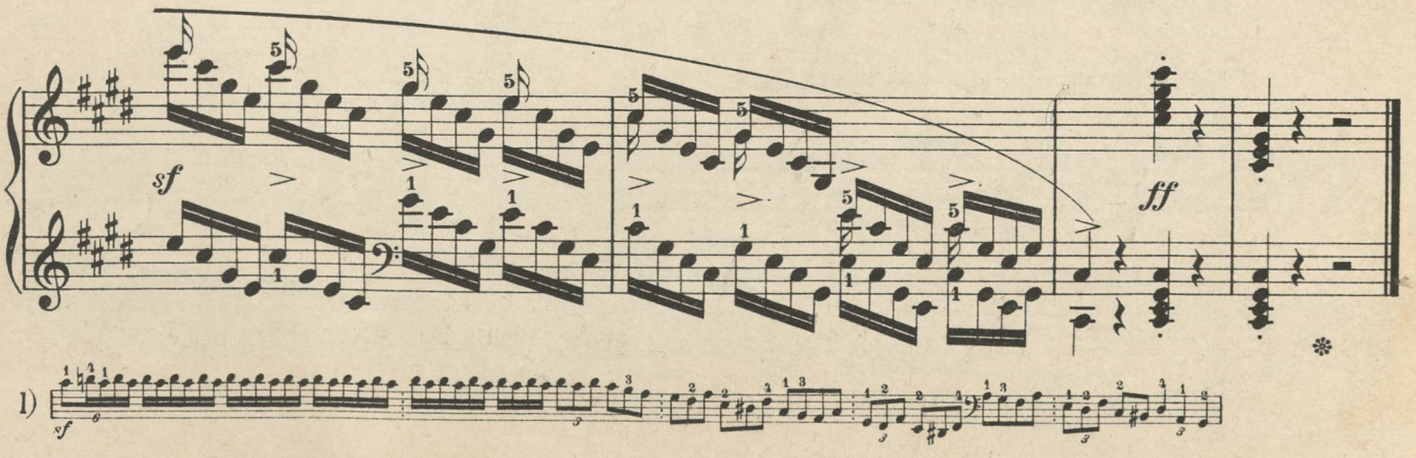

p
legato
cresc.
f
Ped.
f
Ped.
f
Ped.


l)
Ped.
decresc.


Adagio.
Tempo I.
Q
p
legato
Ped.


p
Ped.


f
Ped.


sf
ff
l)
sf

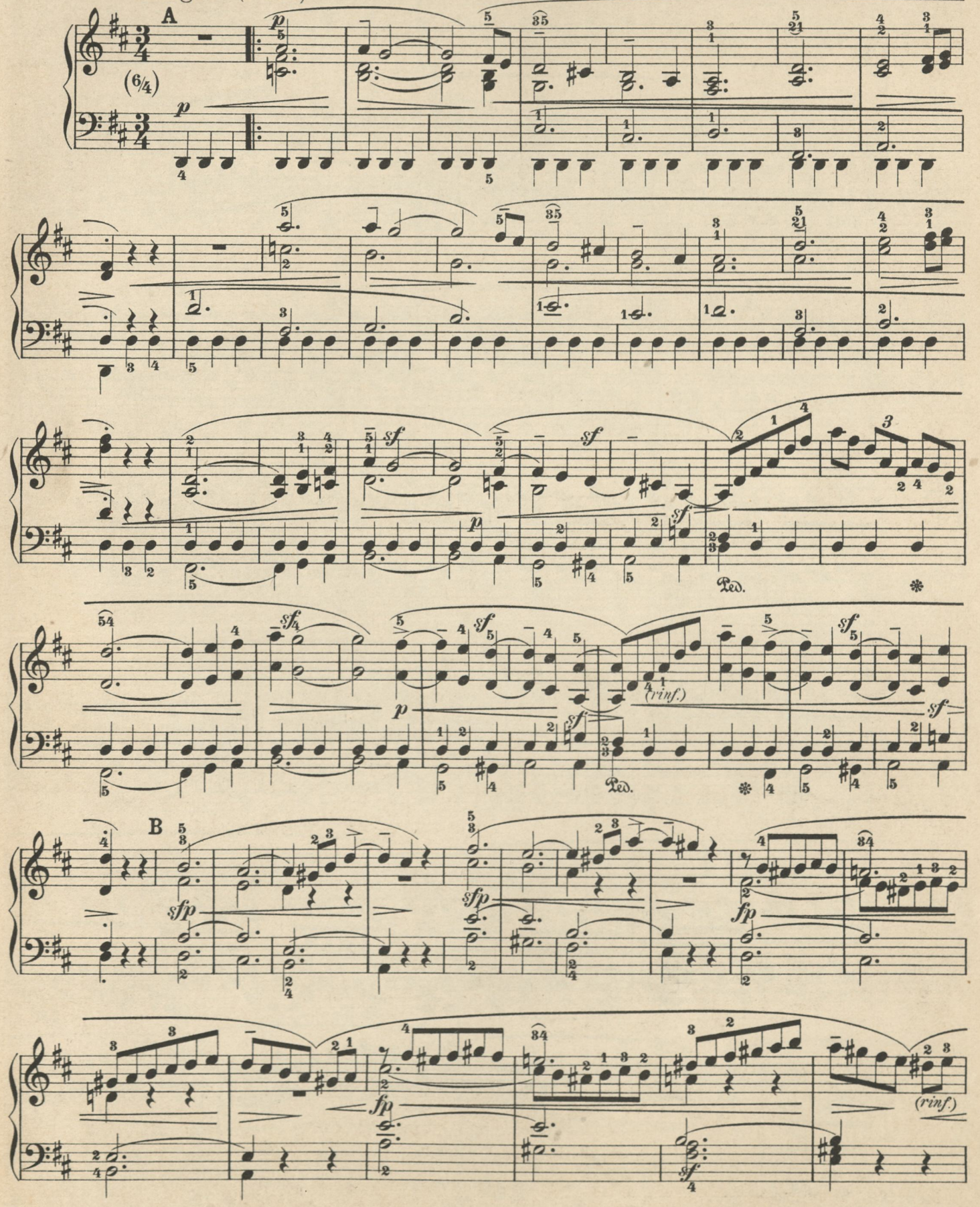
SONATE.

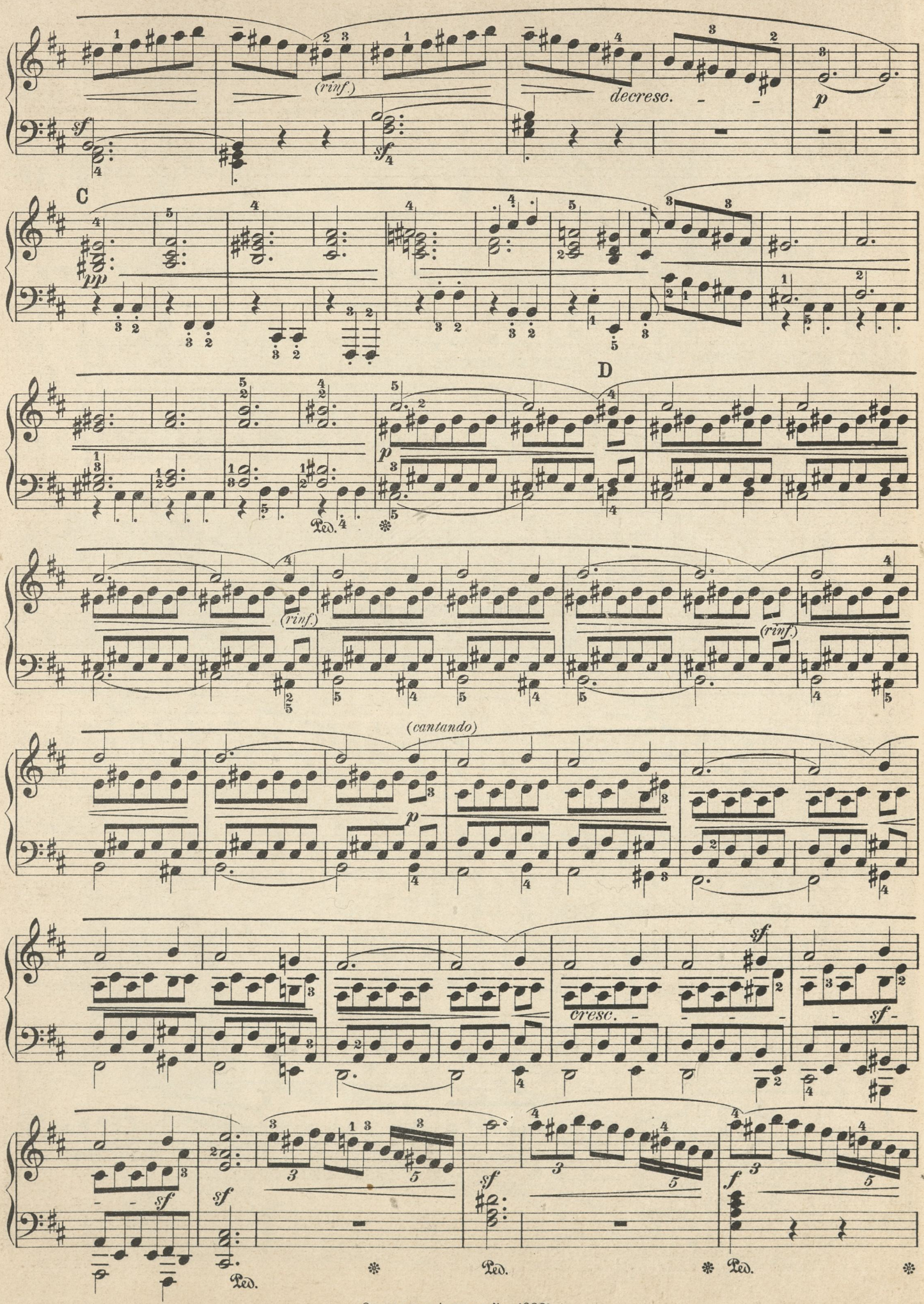
Joseph Edlen von Sonnenfels gewidmet.

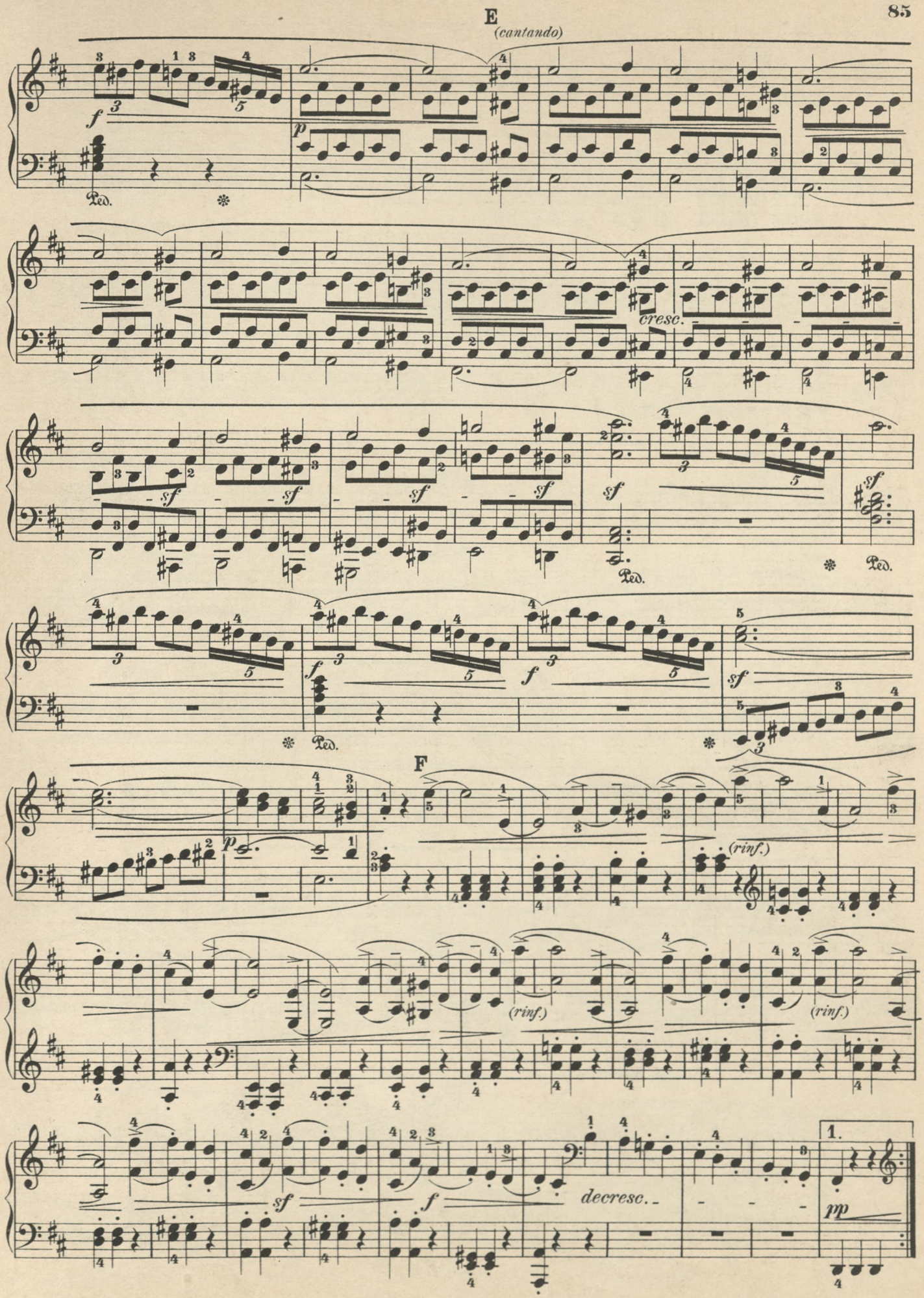
№ 15.

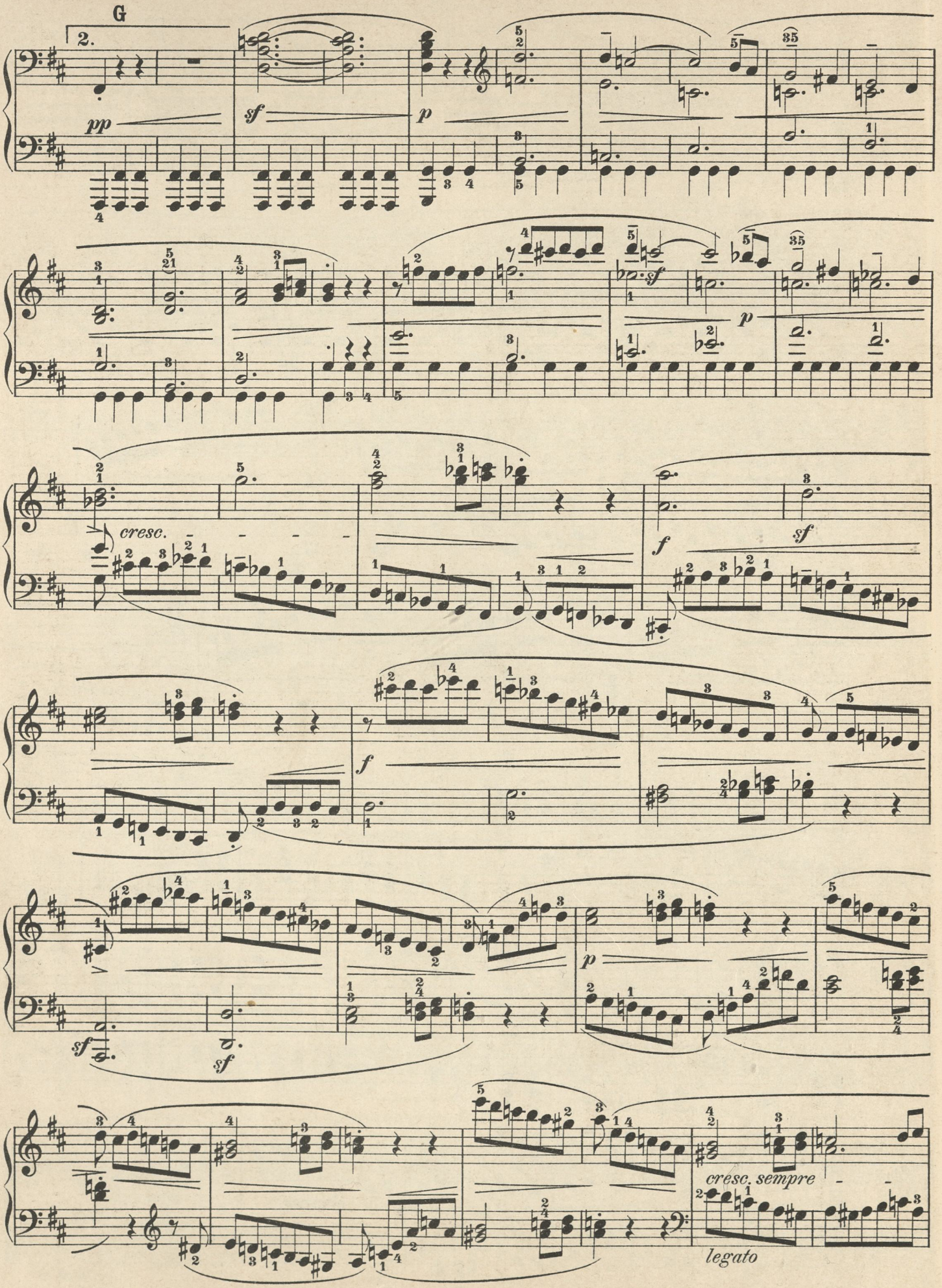
Allegro. (𝅗𝅥. = 66.)

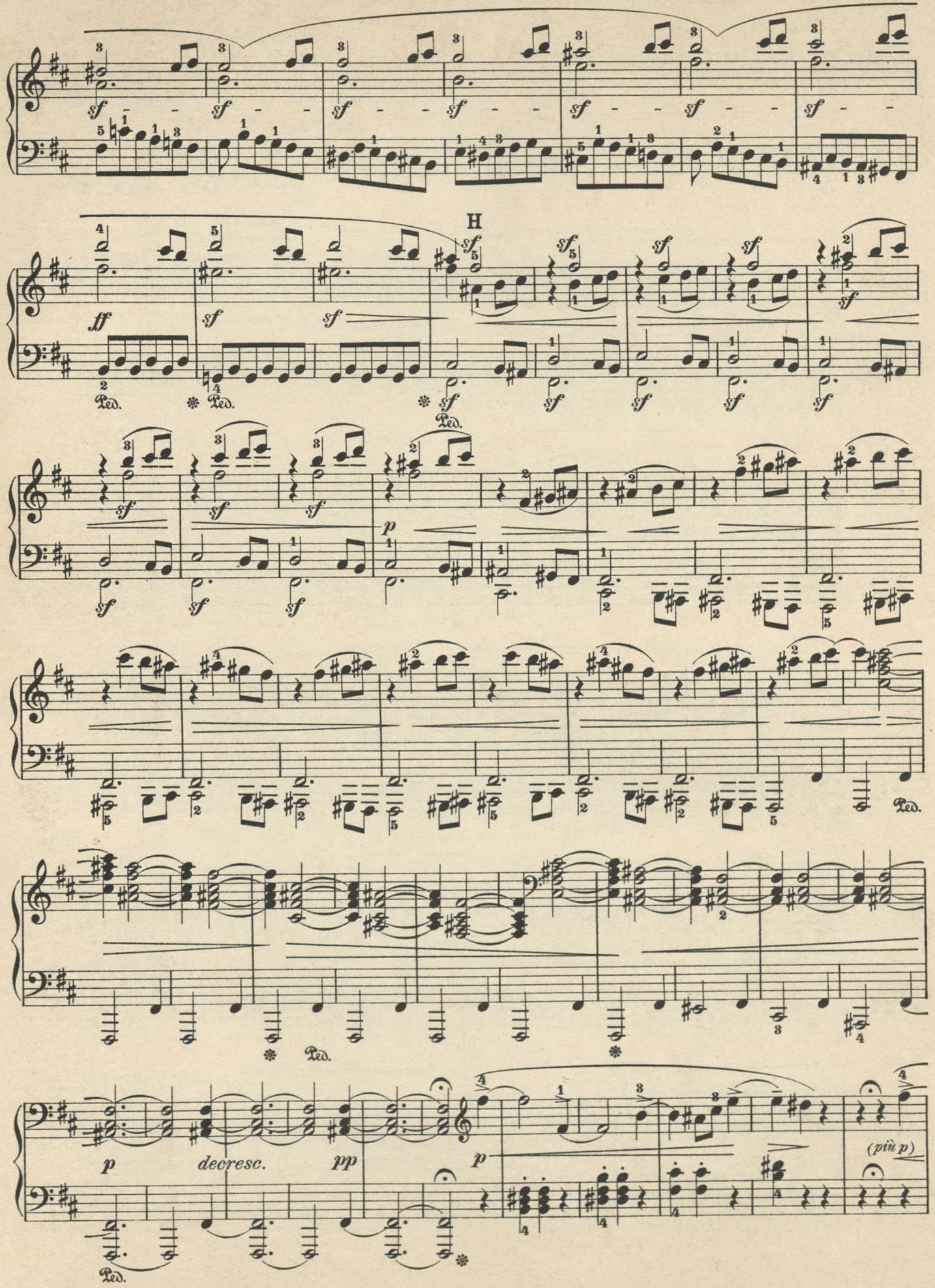
Op. 28.

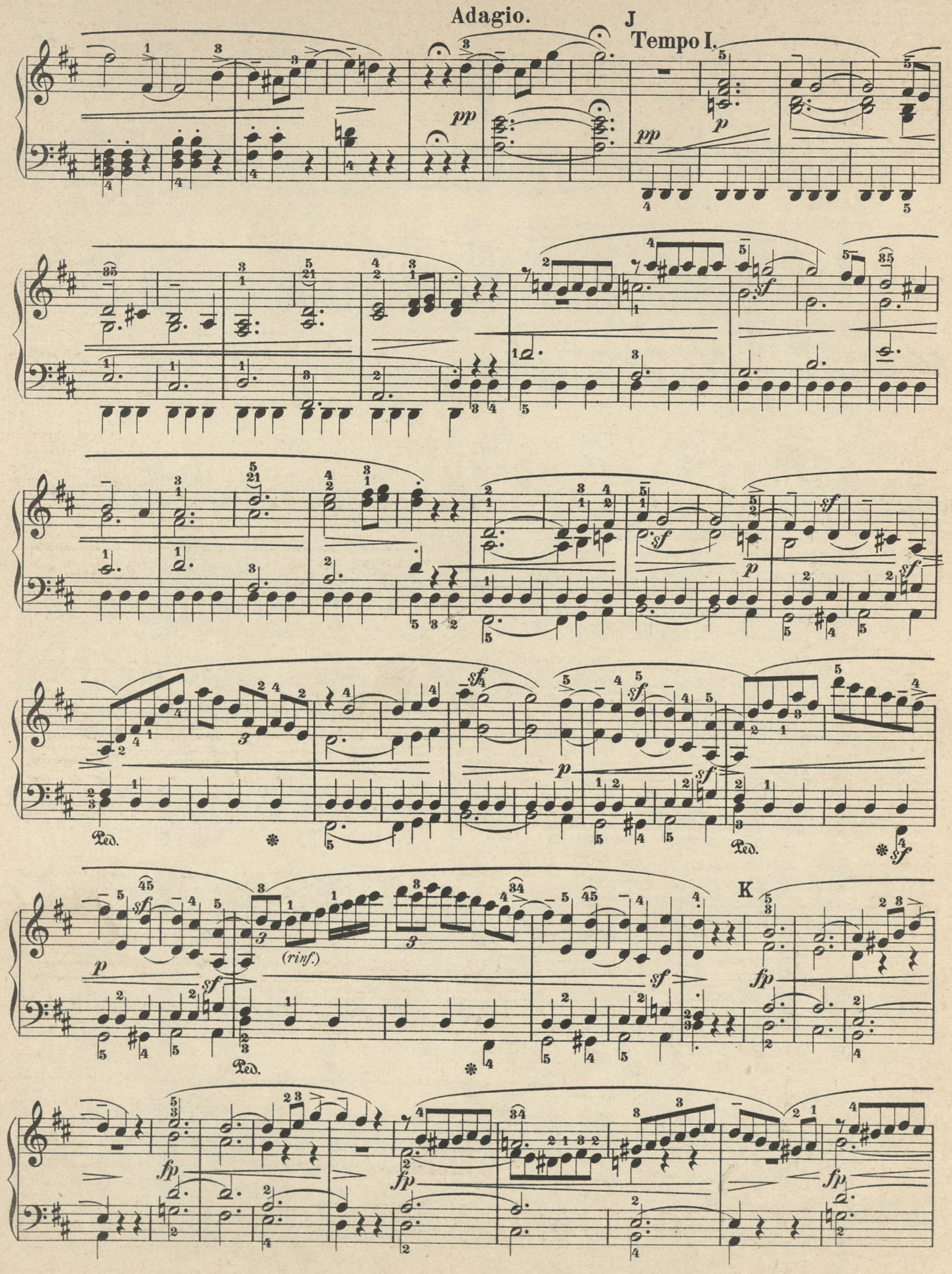


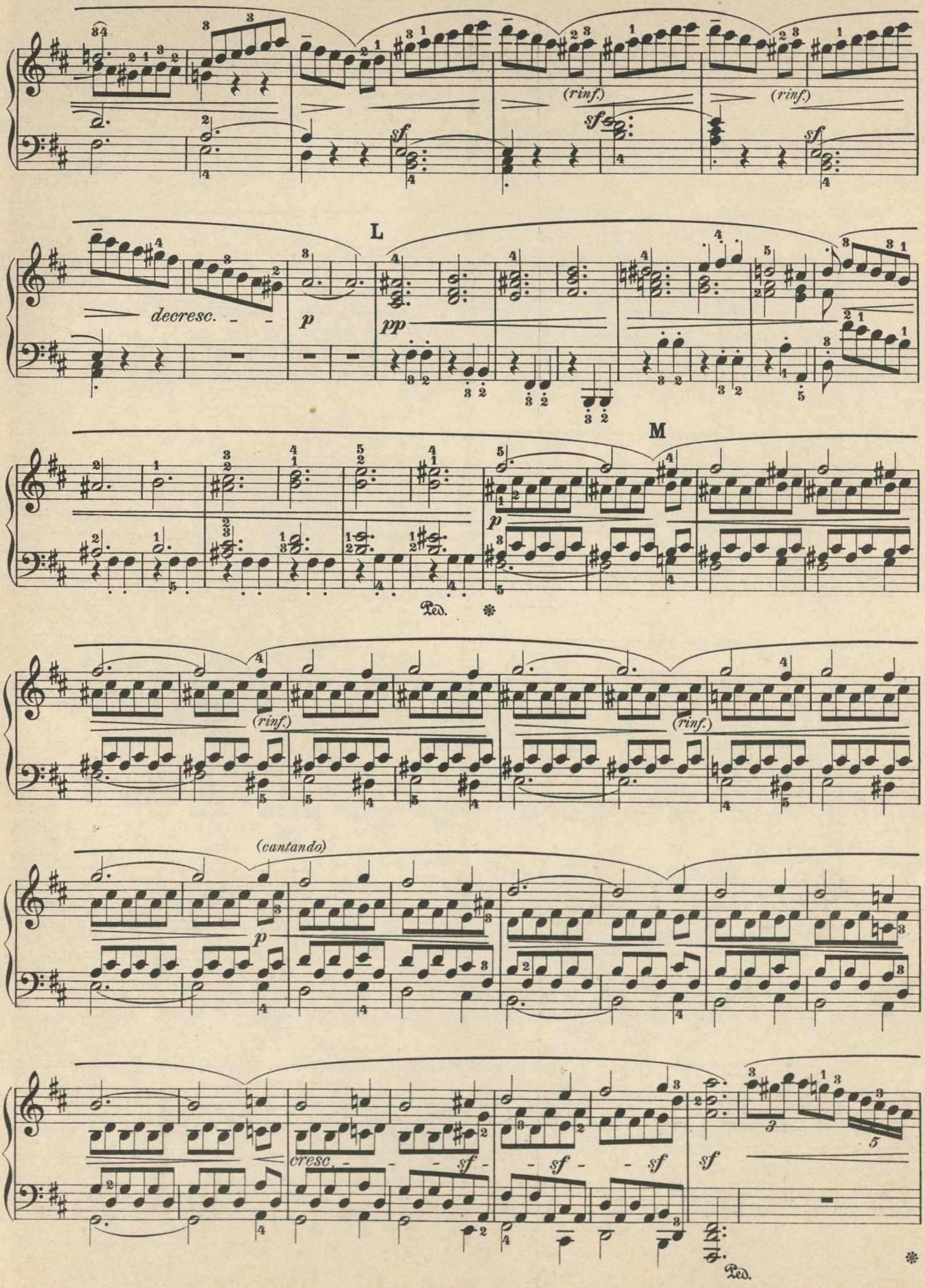

(rinf.)
decresc.
C
D
(rinf.)
(rinf.)
(cantando)
cresc.
Ped.
Ped.
Ped.

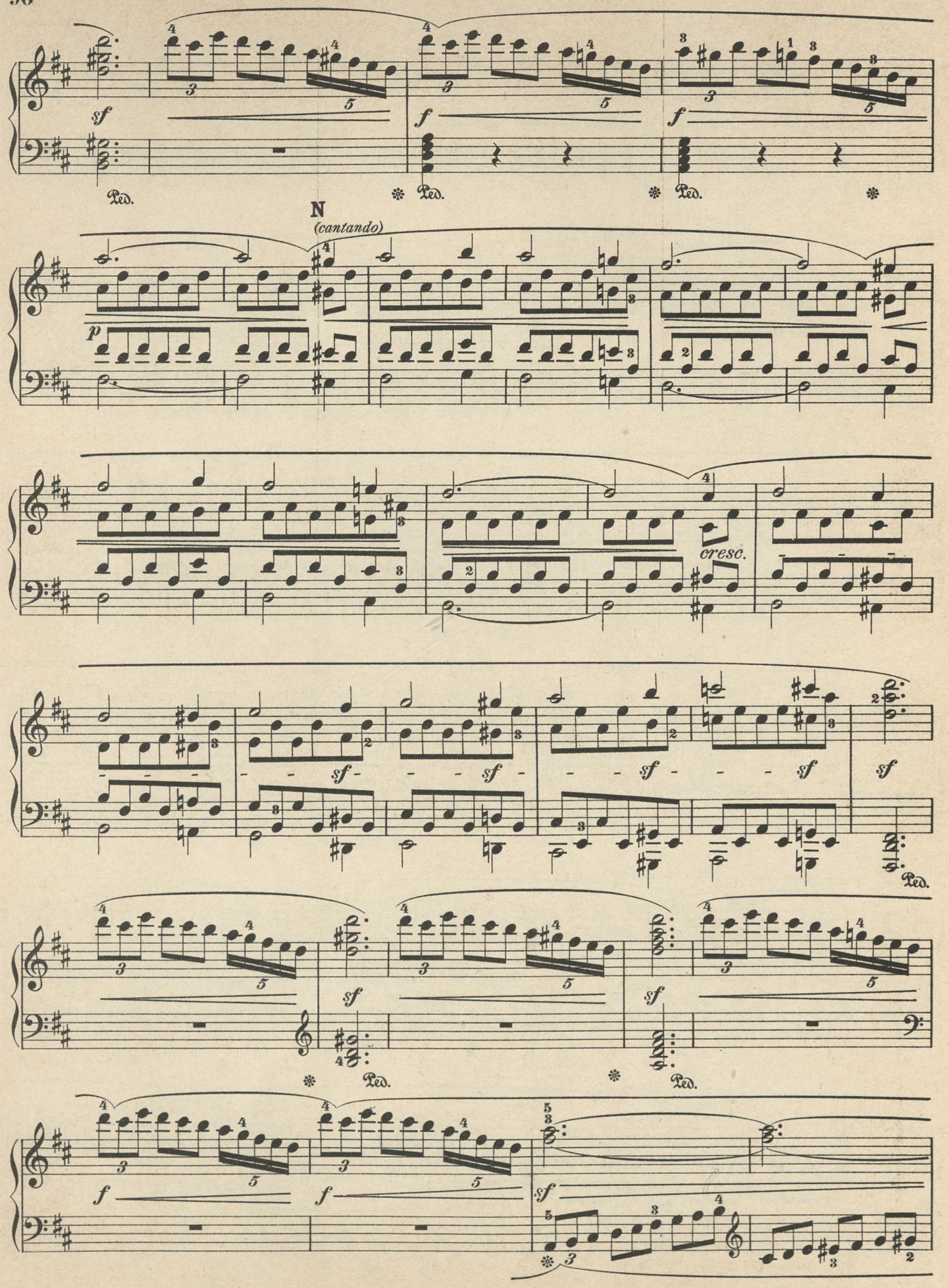

E
(cantando)
f
p
Ped.
cresc.
sf
F
(rinf.)
decresc.
pp
1.

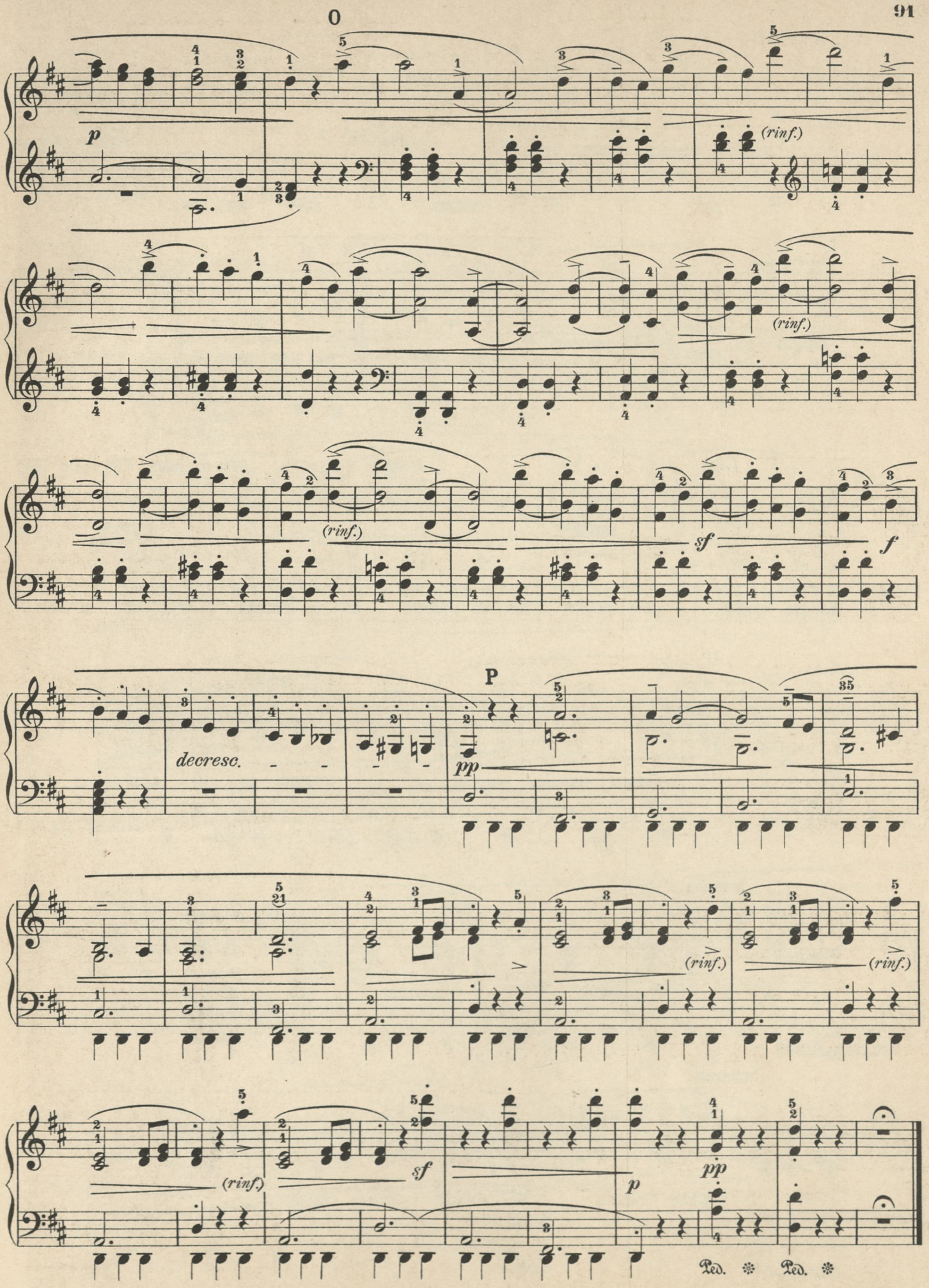

G
2.
pp
sf
p
sf
p
cresc.
f
sf
f
p
sf
sf
cresc. sempre
legato

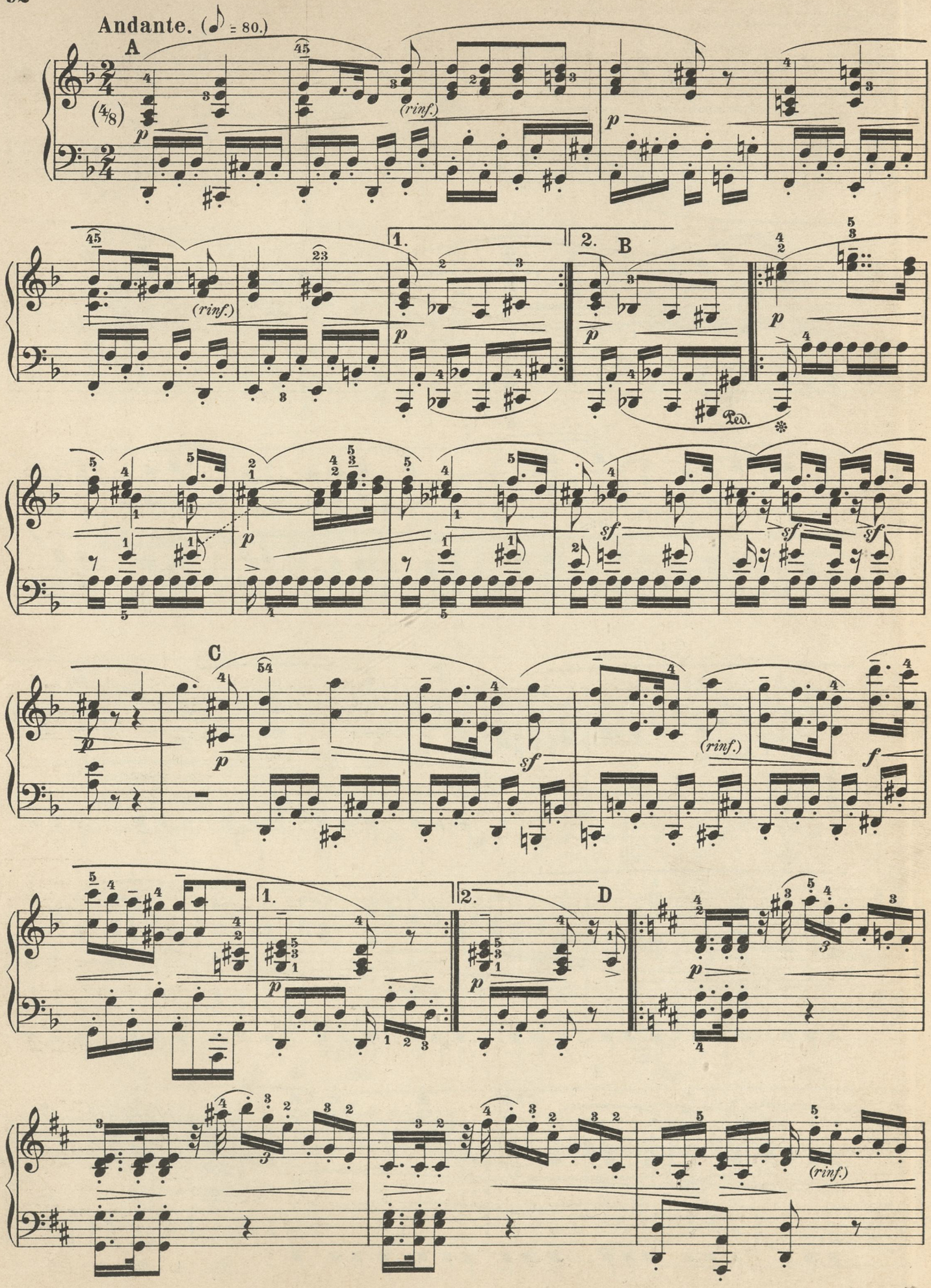

H
sf
ff
Ped.
p
decresc.
pp
(più p)

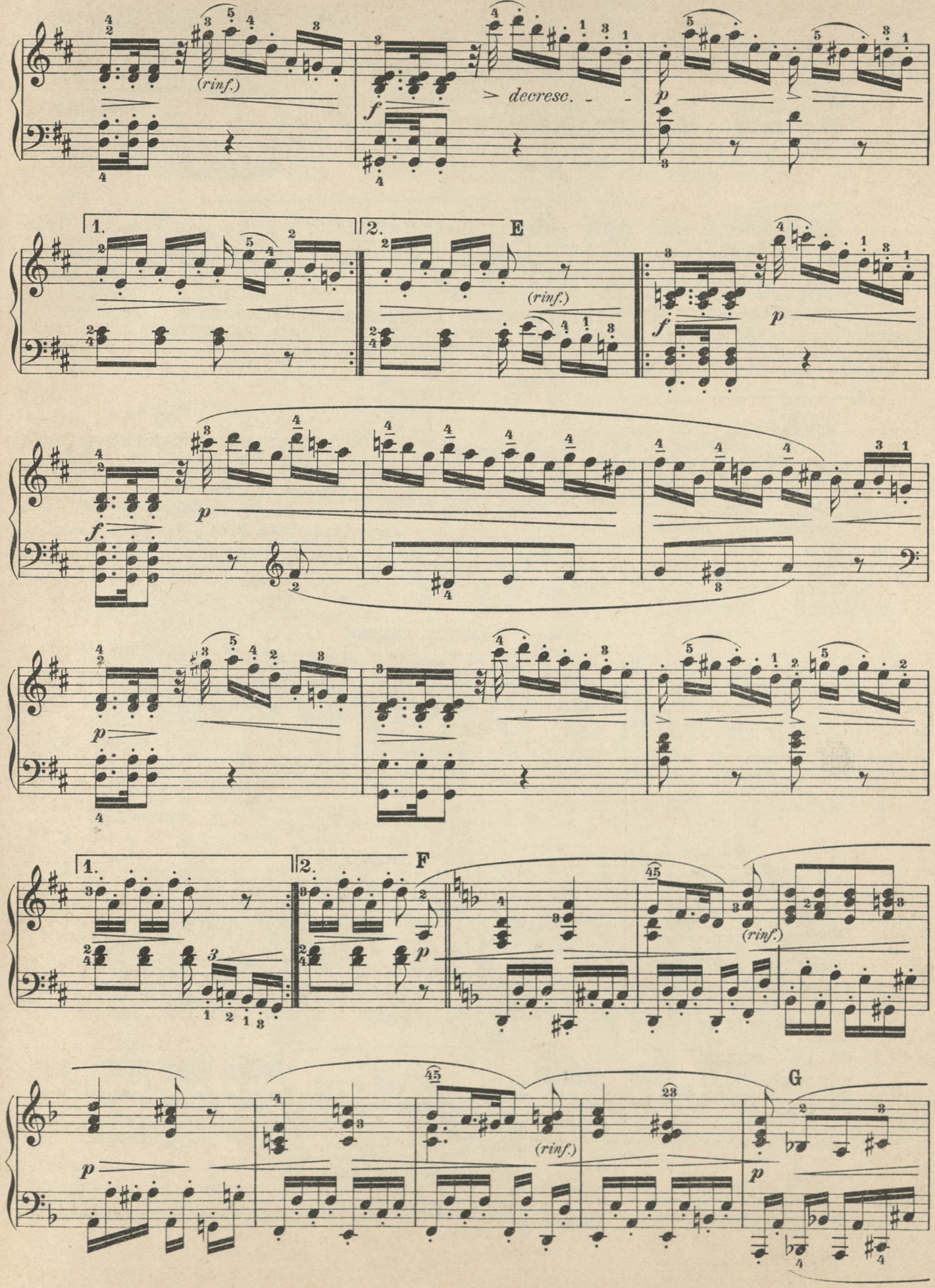

Adagio.
J
Tempo I.
pp
p
sf
Ped.
(rinf.)
K
fp

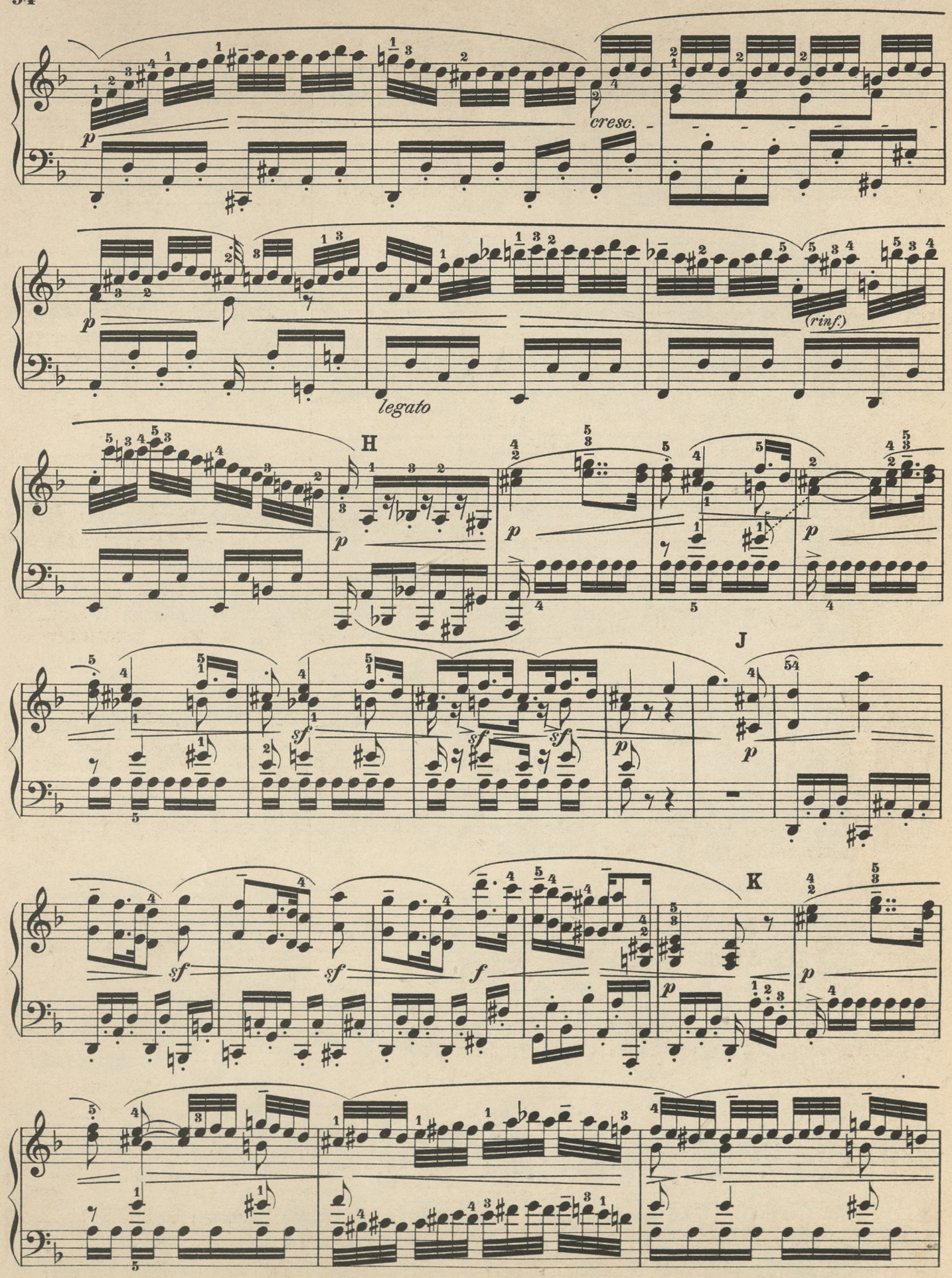

(rinf.)
sf
(rinf.)
sf
L
decresc.
p
pp
M
p
Ped.
(rinf.)
(rinf.)
(cantando)
p
cresc.
sf
sf
sf
sf
Ped.

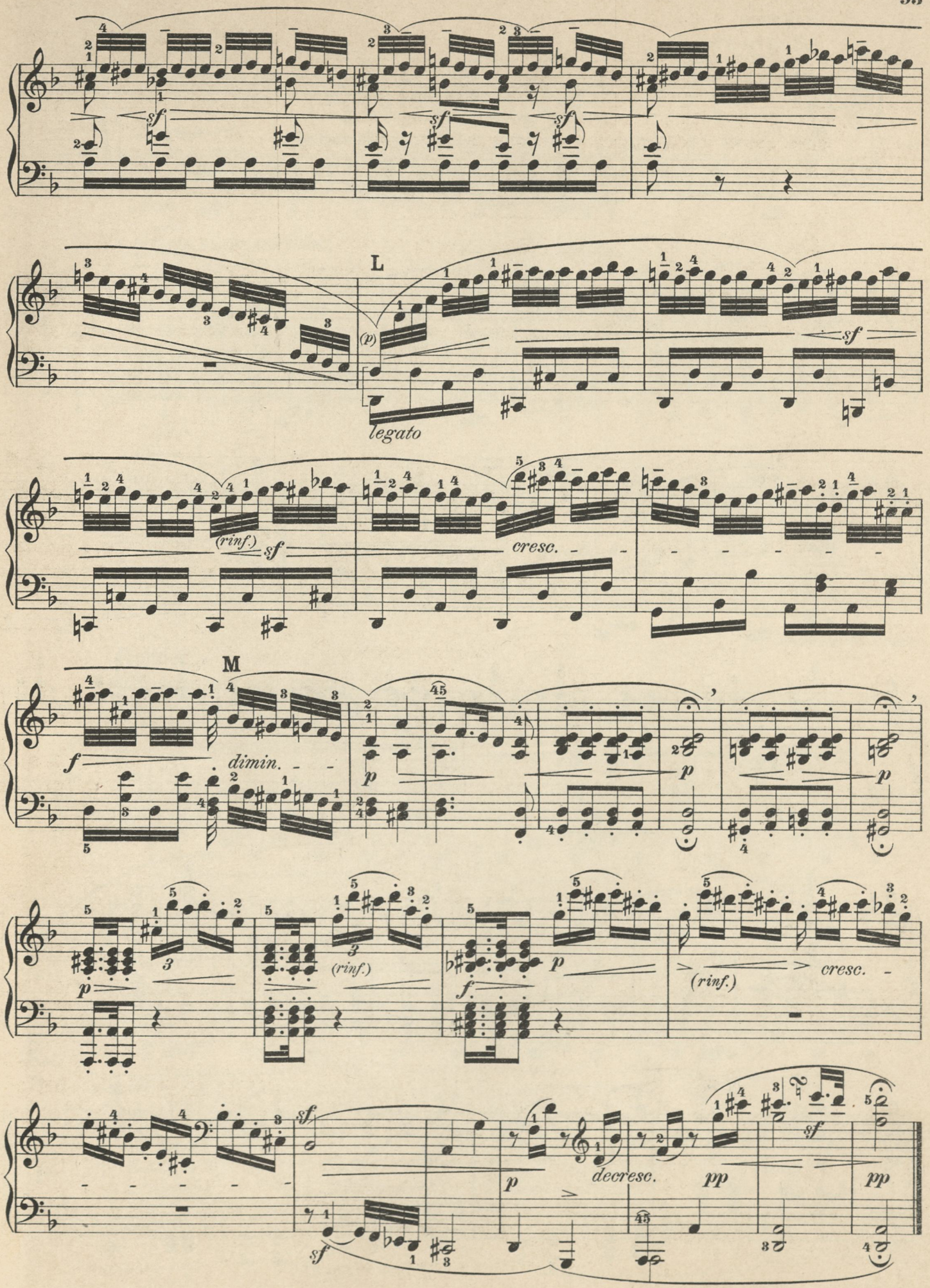

sf
Ped.
f
N
(cantando)
p
cresc.
sf
Ped.


p
(rinf.)
(rinf.)
(rinf.)
sf
f
P
decresc.
pp
(rinf.)
(rinf.)
(rinf.)
sf
p
pp
Ped.
Ped.


Andante. (♪ = 80.)
A
(4/8)
(rinf.)
1.
2.
B
Ped.
C
D

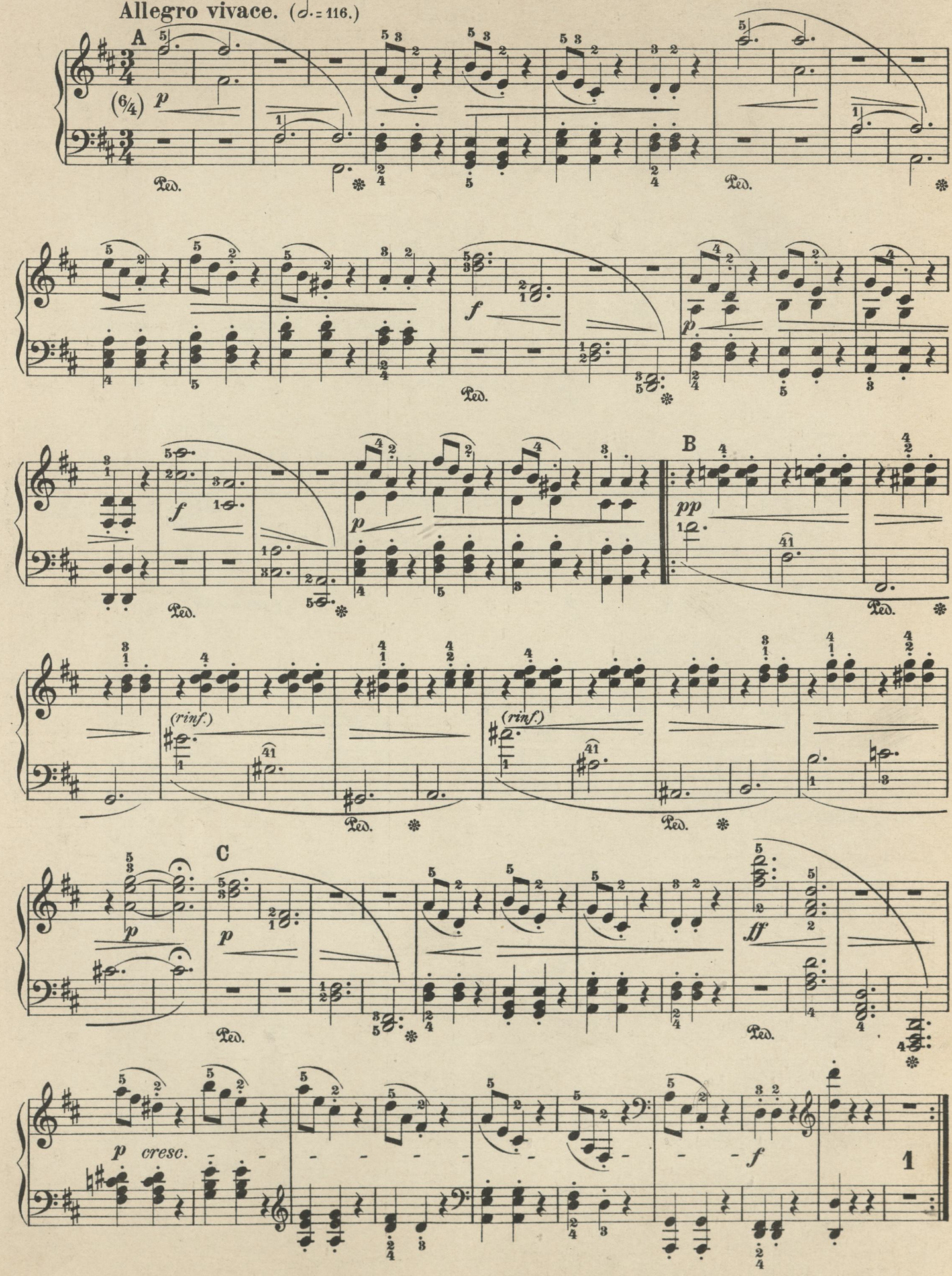

(rinf.)
f
decresc.
p
1.
2.
E
(rinf.)
f
p
f
p
p
1.
2.
F
p
(rinf.)
p
(rinf.)
G
p


p
cresc.
(rinf.)
legato
H
p
J
sf
K
f

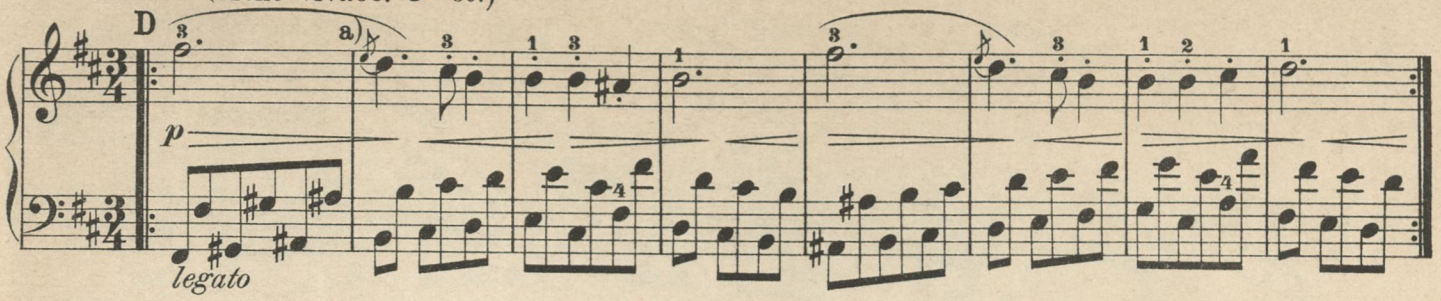

L
(p)
legato
sf
(rinf.)
cresc.
M
f
dimin.
p
(rinf.)
cresc.
sf
decresc.
pp

Scherzo.

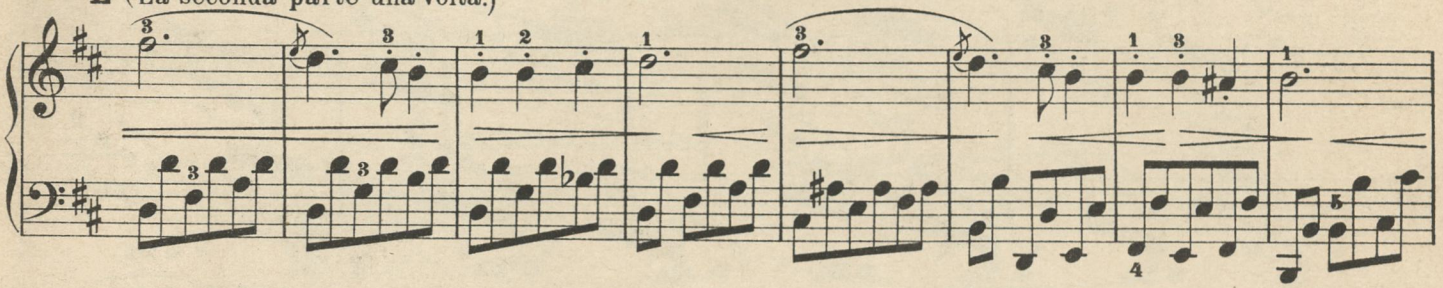
Allegro vivace. (♩. = 116.)

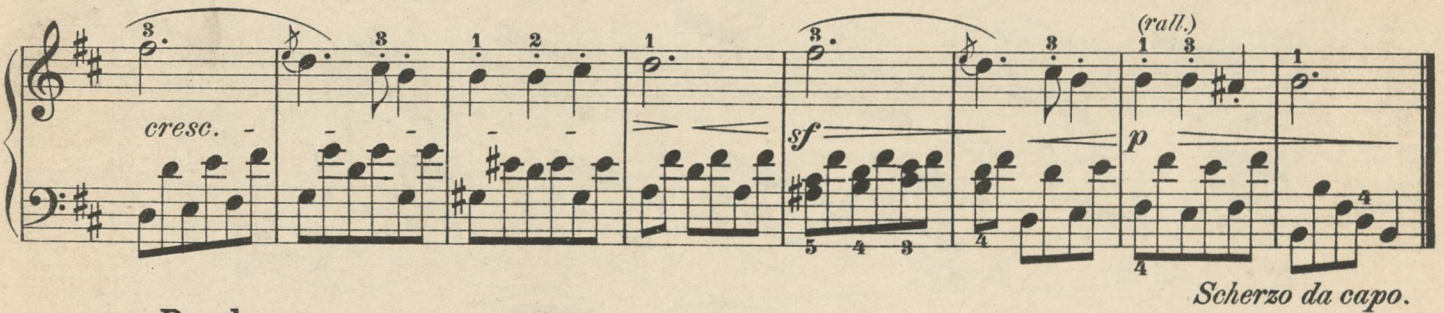


Trio. (Meno vivace. 𝅗𝅥. = 80.)



E (La seconda parte una volta.)

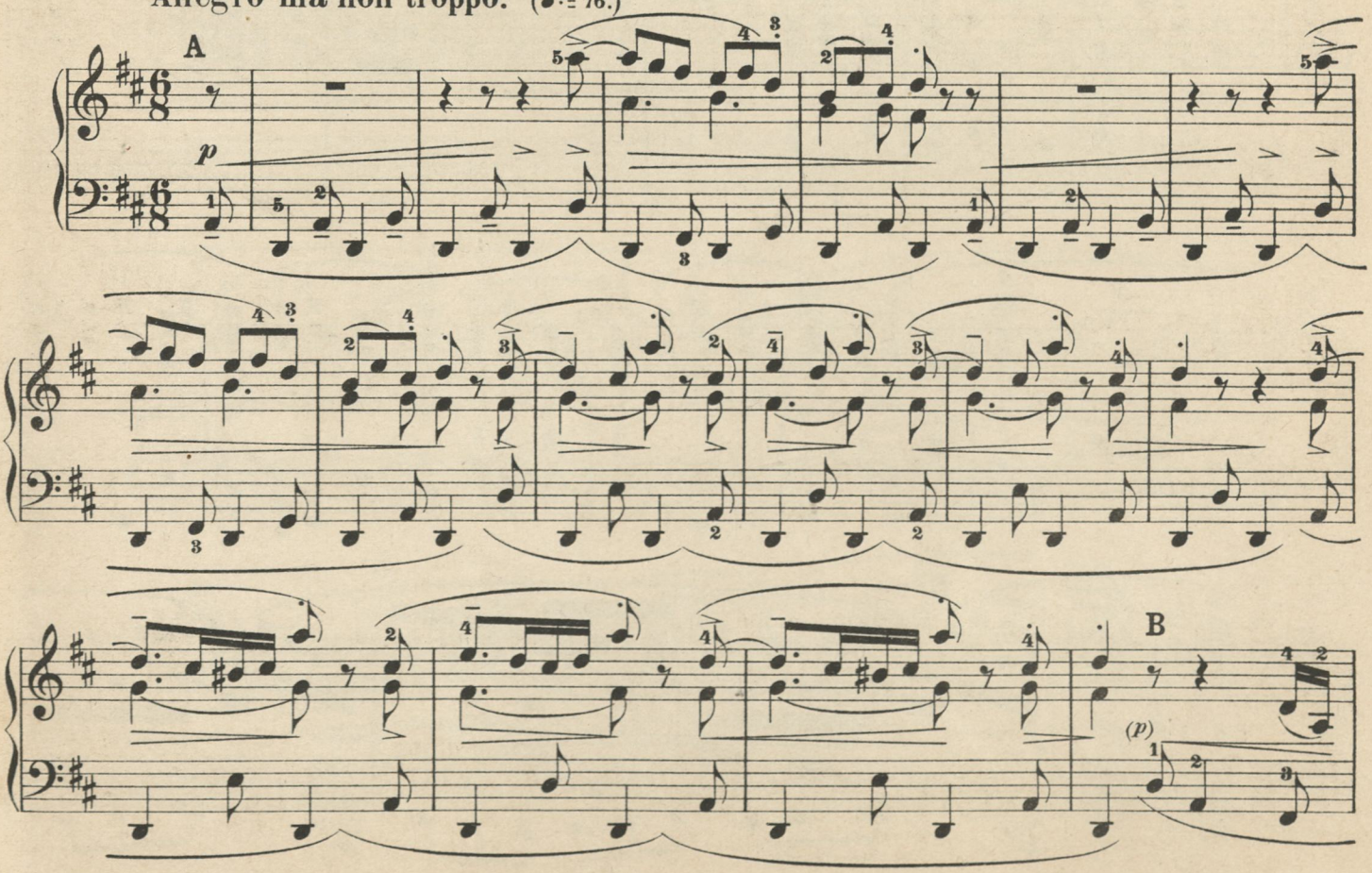




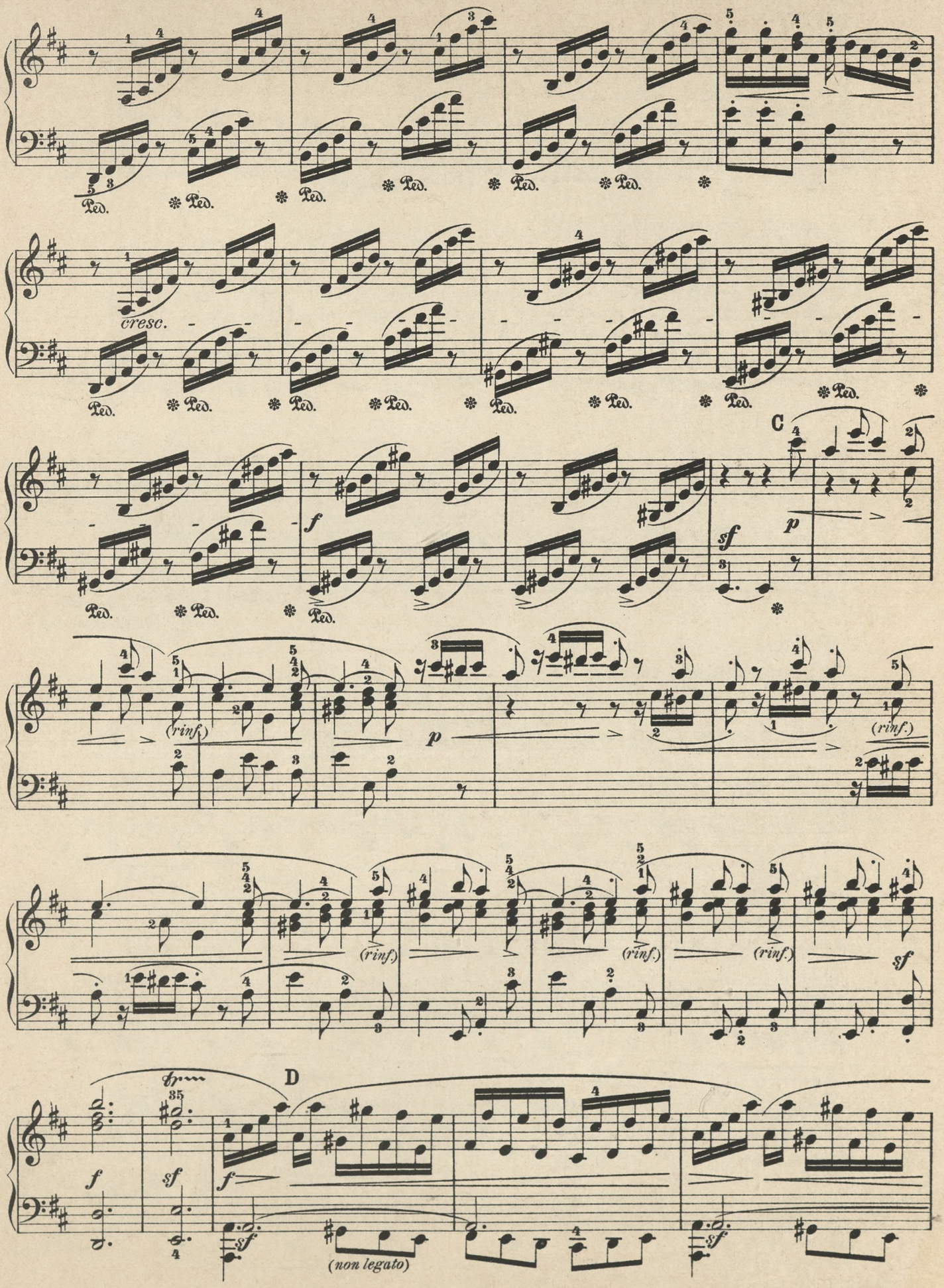
Scherzo da capo.

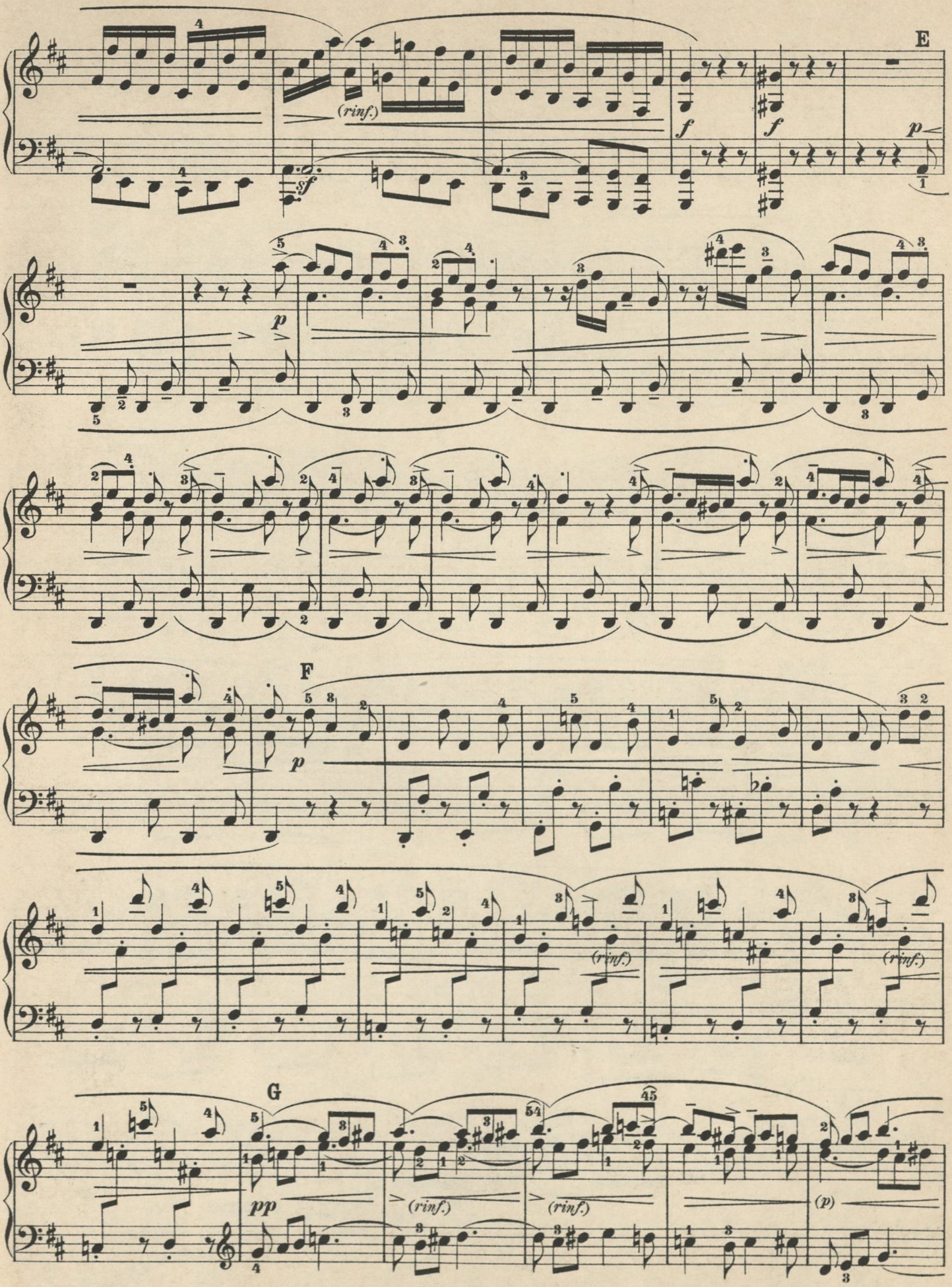
Rondo.

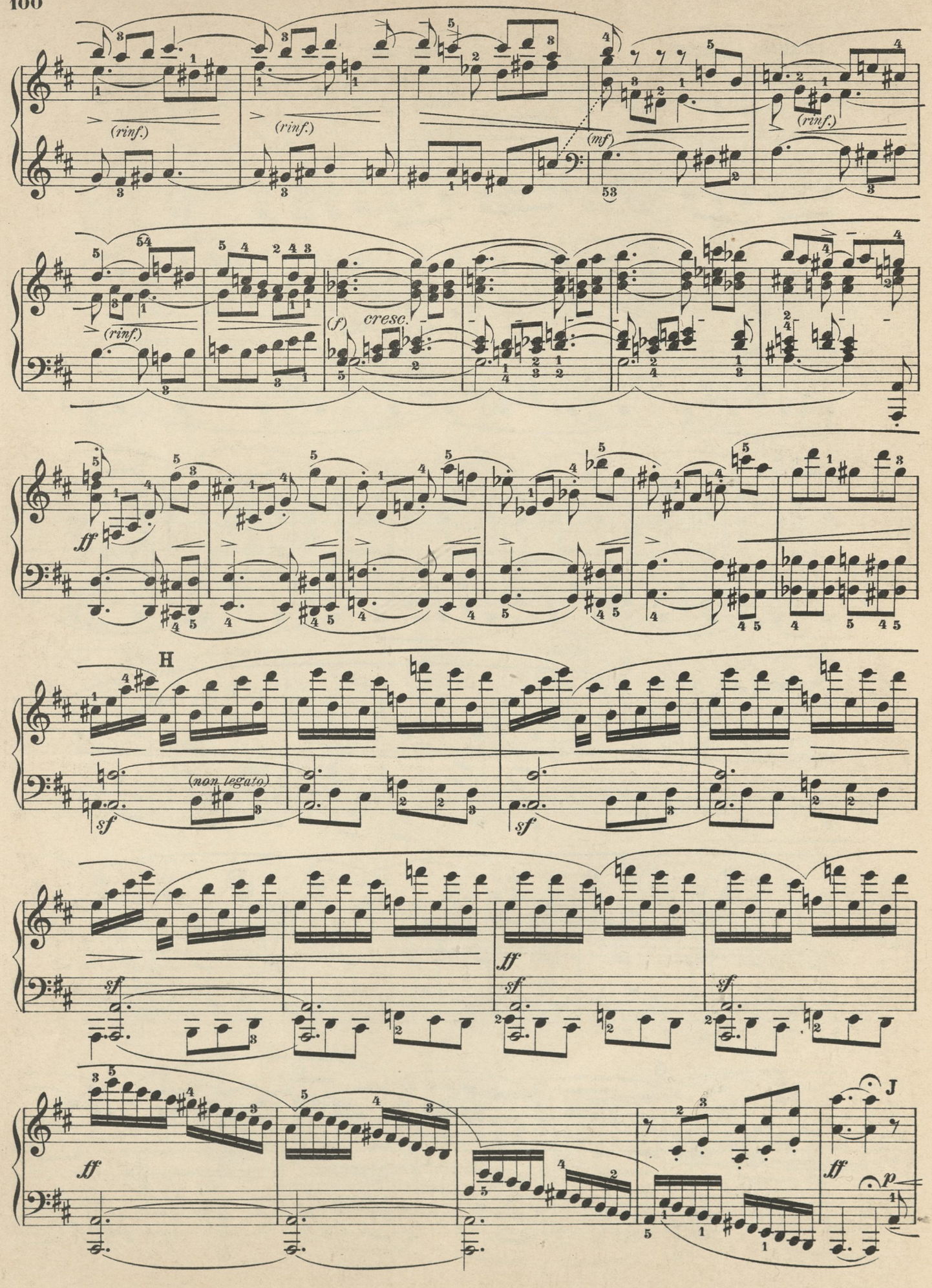
Allegro ma non troppo. (𝅗𝅥. = 76.)

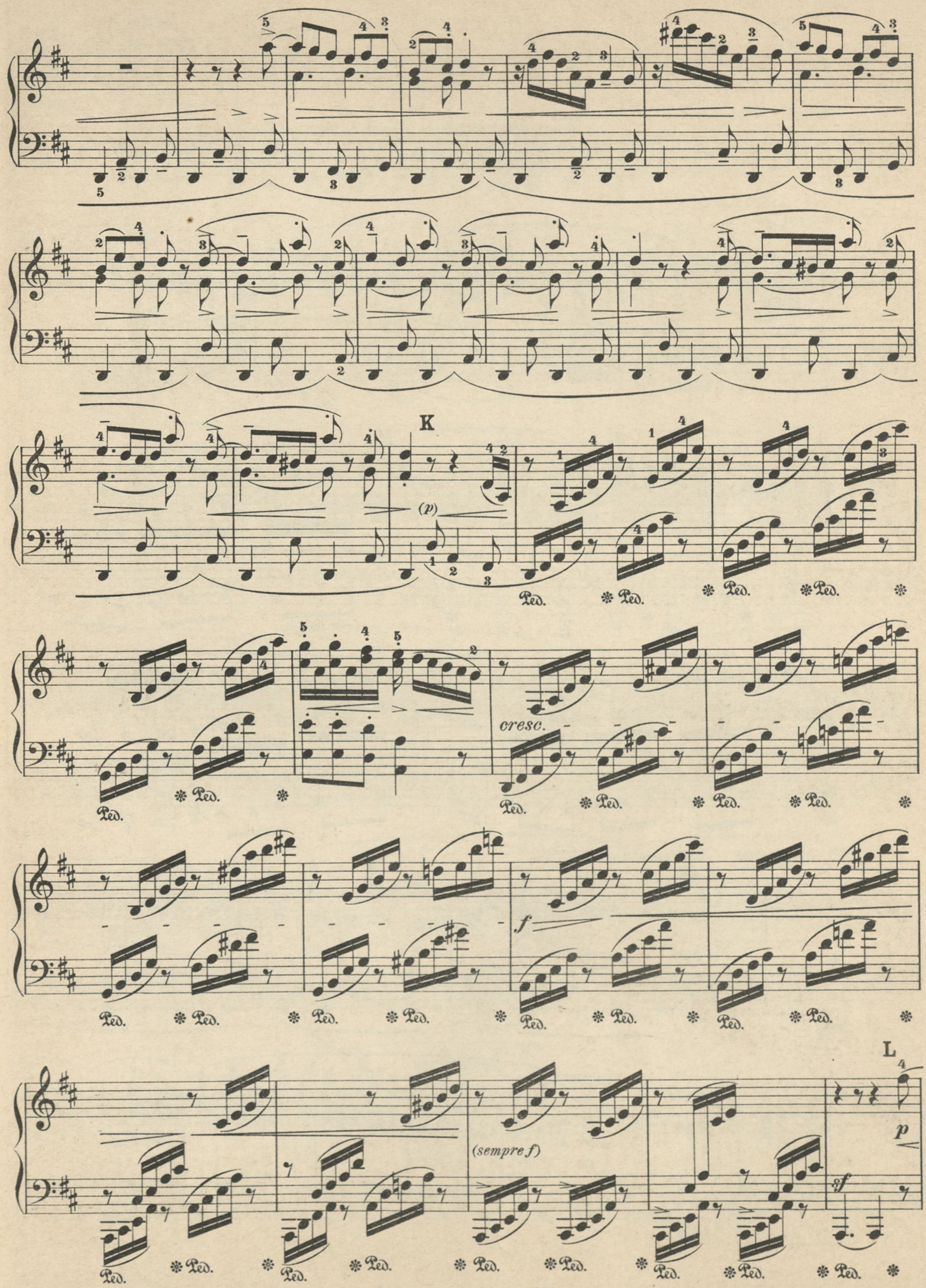


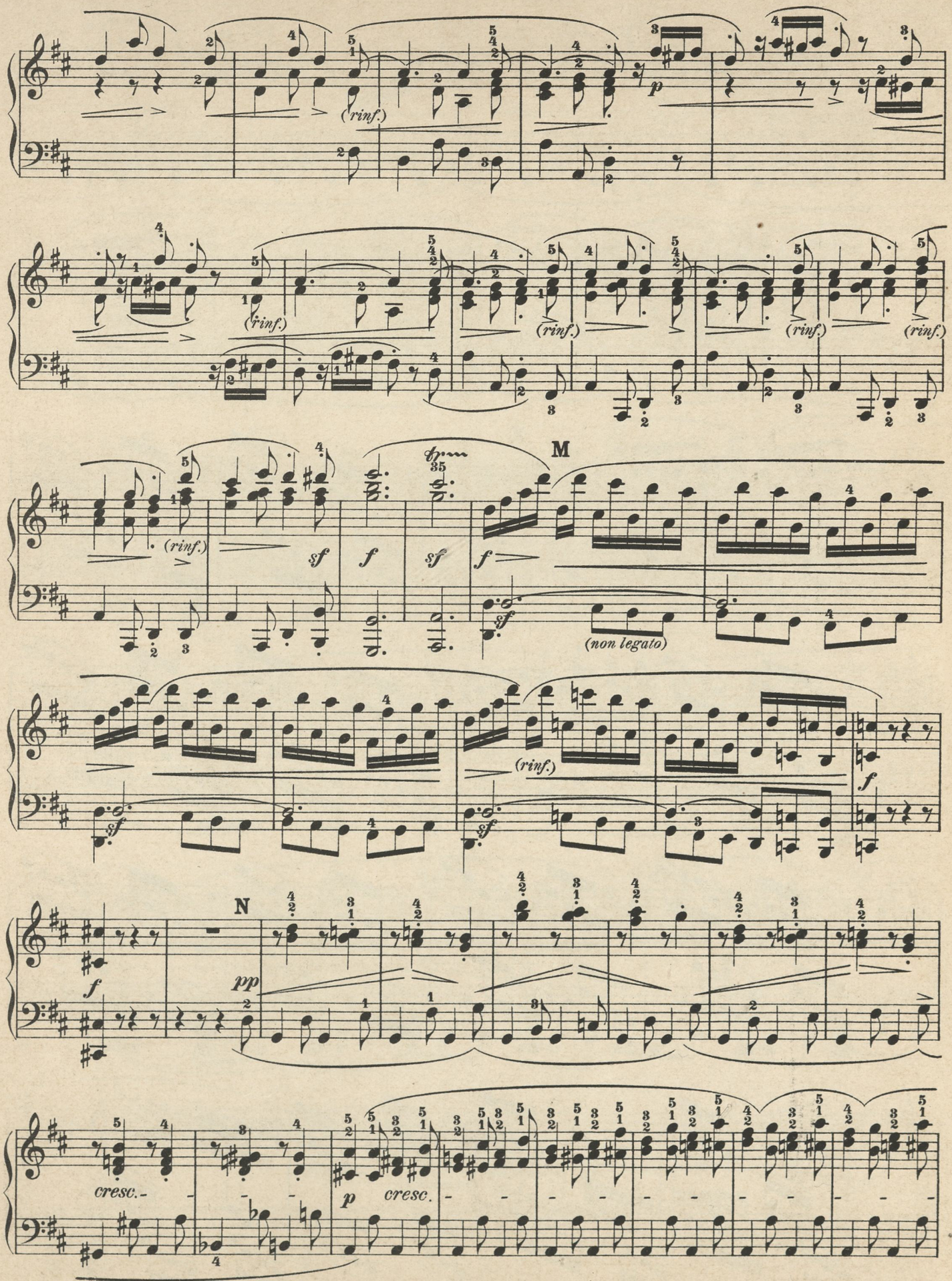
a) 

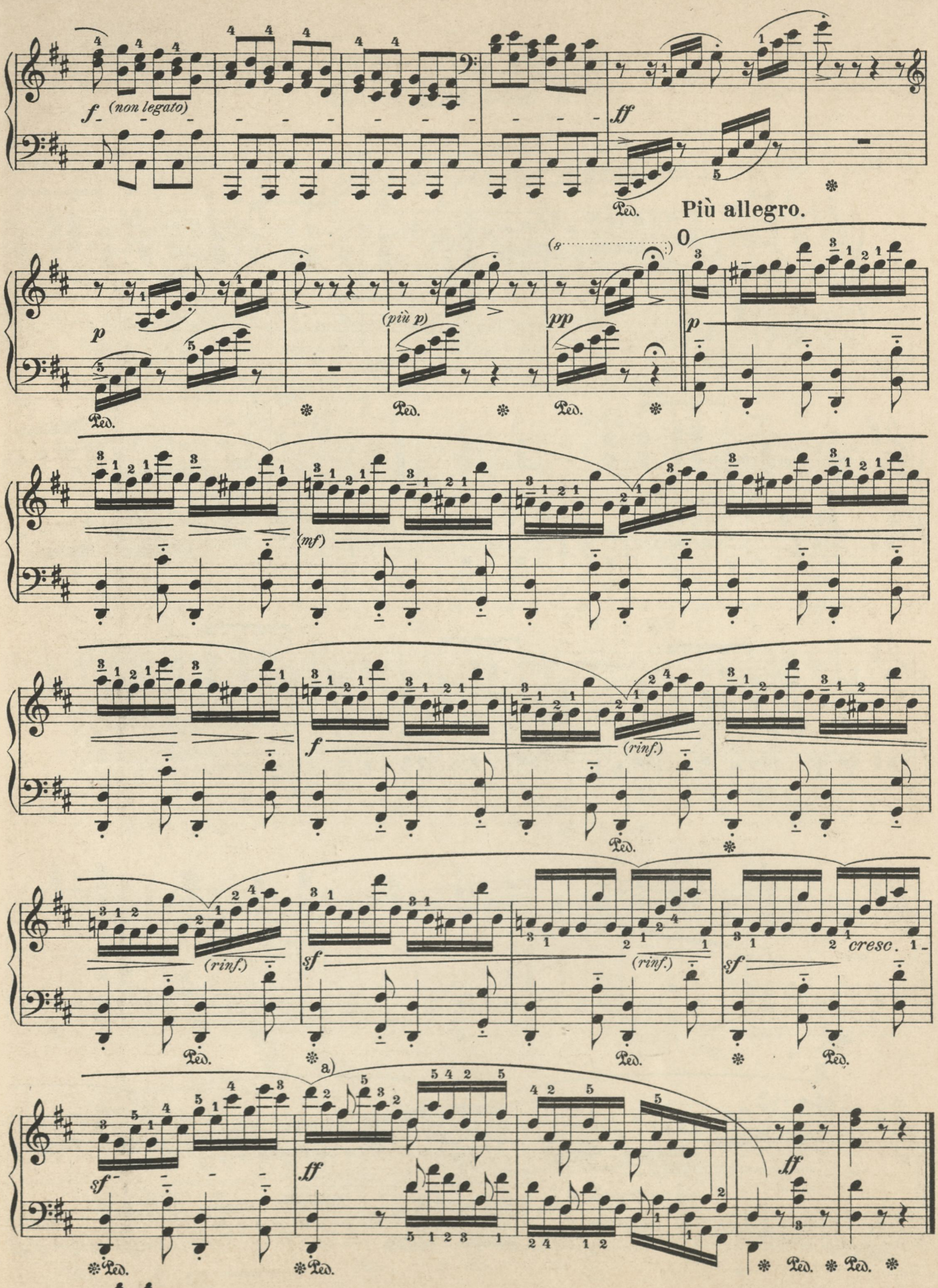

Ped.
cresc.
C
f
sf
p
(rinf.)
D
(non legato)


E
(rinf.)
sf
f
f
p
p
F
p
(rinf.)
(rinf.)
G
pp
(rinf.)
(rinf.)
(p)

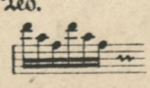

(rinf.)
(rinf.)
(mf)
(rinf.)
(rinf.)
(f)
cresc.
ff
H
(non legato)
sf
sf
sf
ff
sf
sf
ff
J
ff
p


K
(p)
Ped.
cresc.
f
L
(sempre f)
p
sf


(rinf.)
p
(rinf.)
(rinf.)
(rinf.)
(rinf.)
(rinf.)
sf
f
sf
M
f
sf
(non legato)
(rinf.)
sf
f
N
f
pp
cresc.
p
cresc.

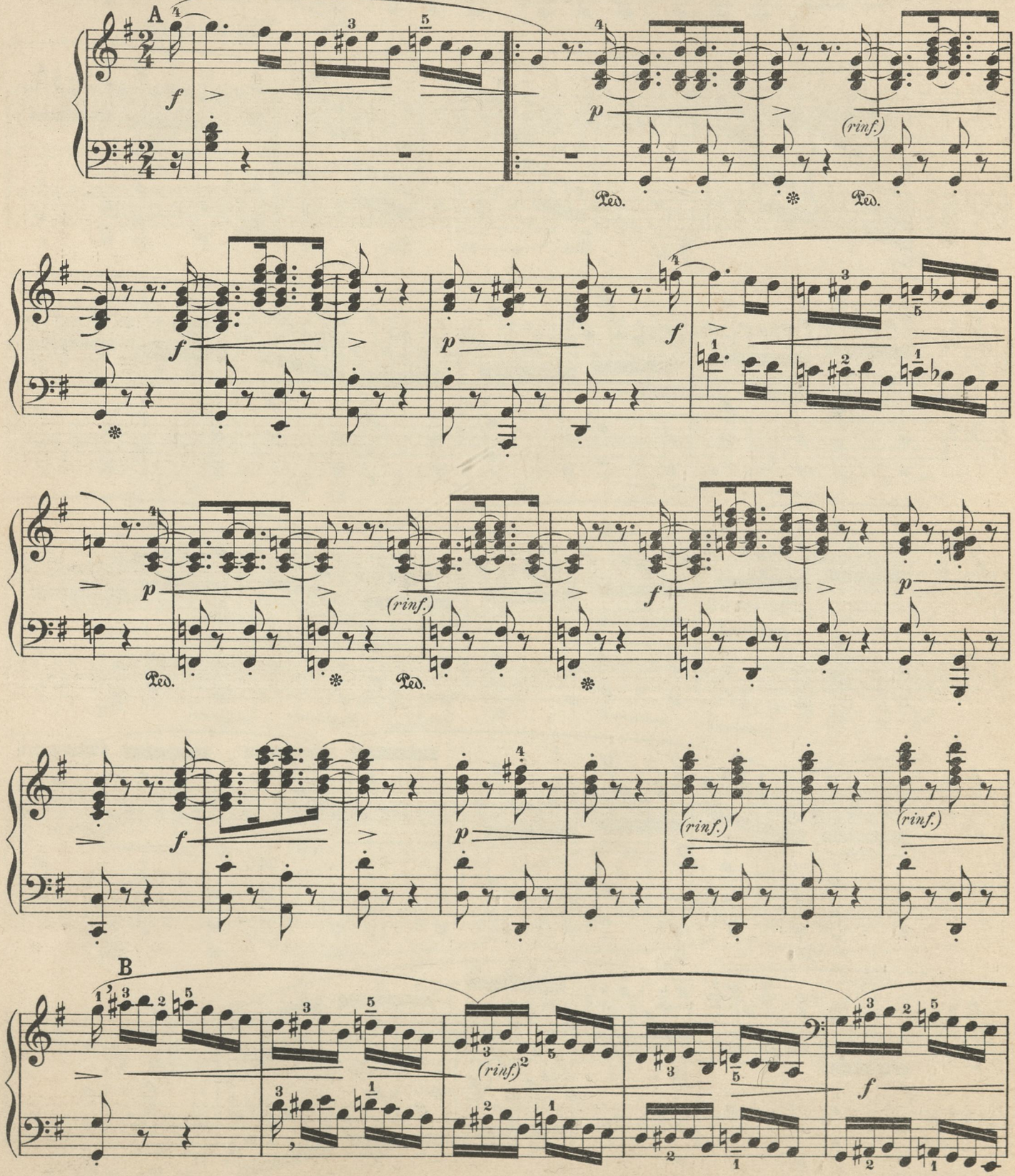


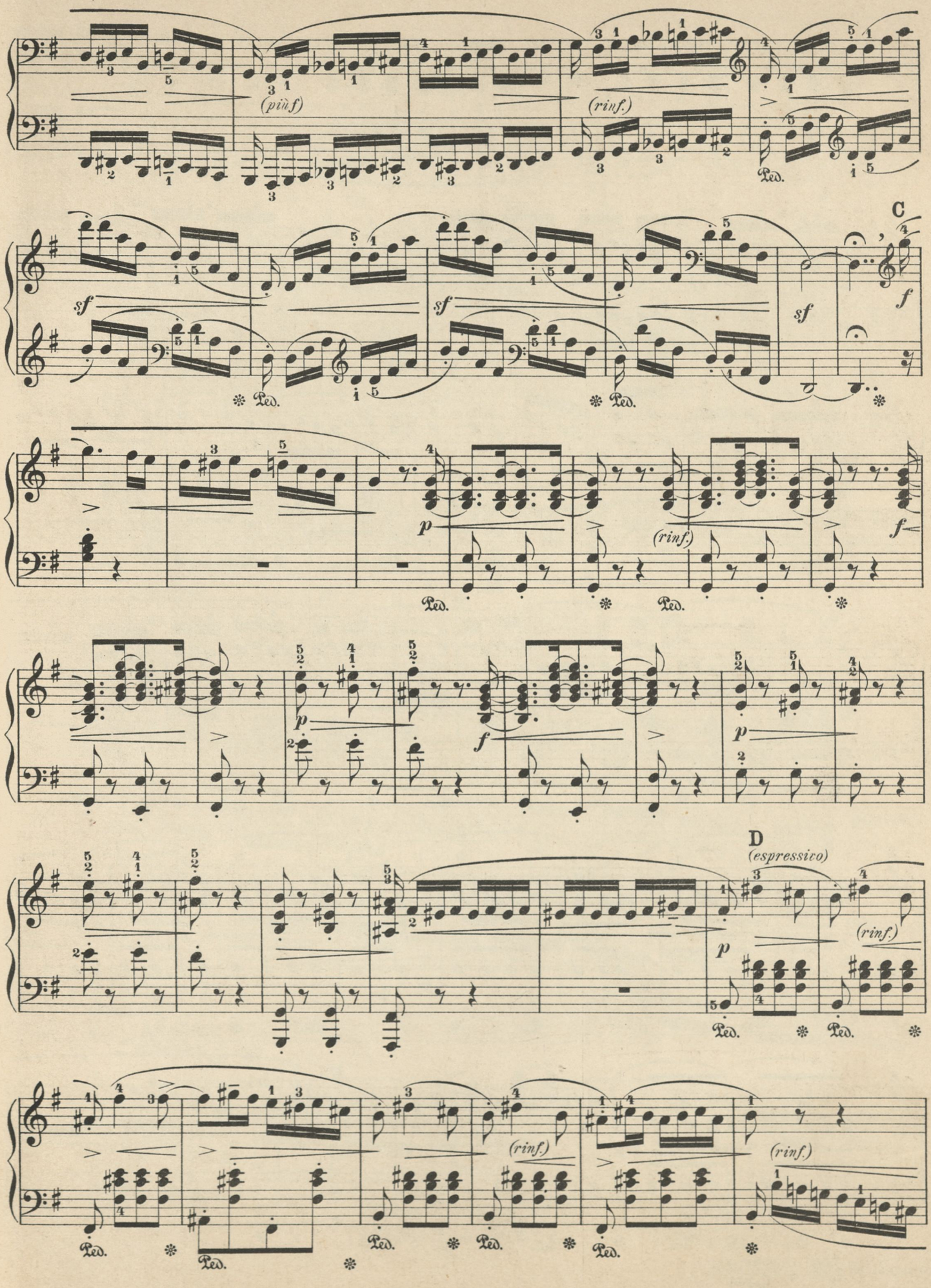
a) Original:

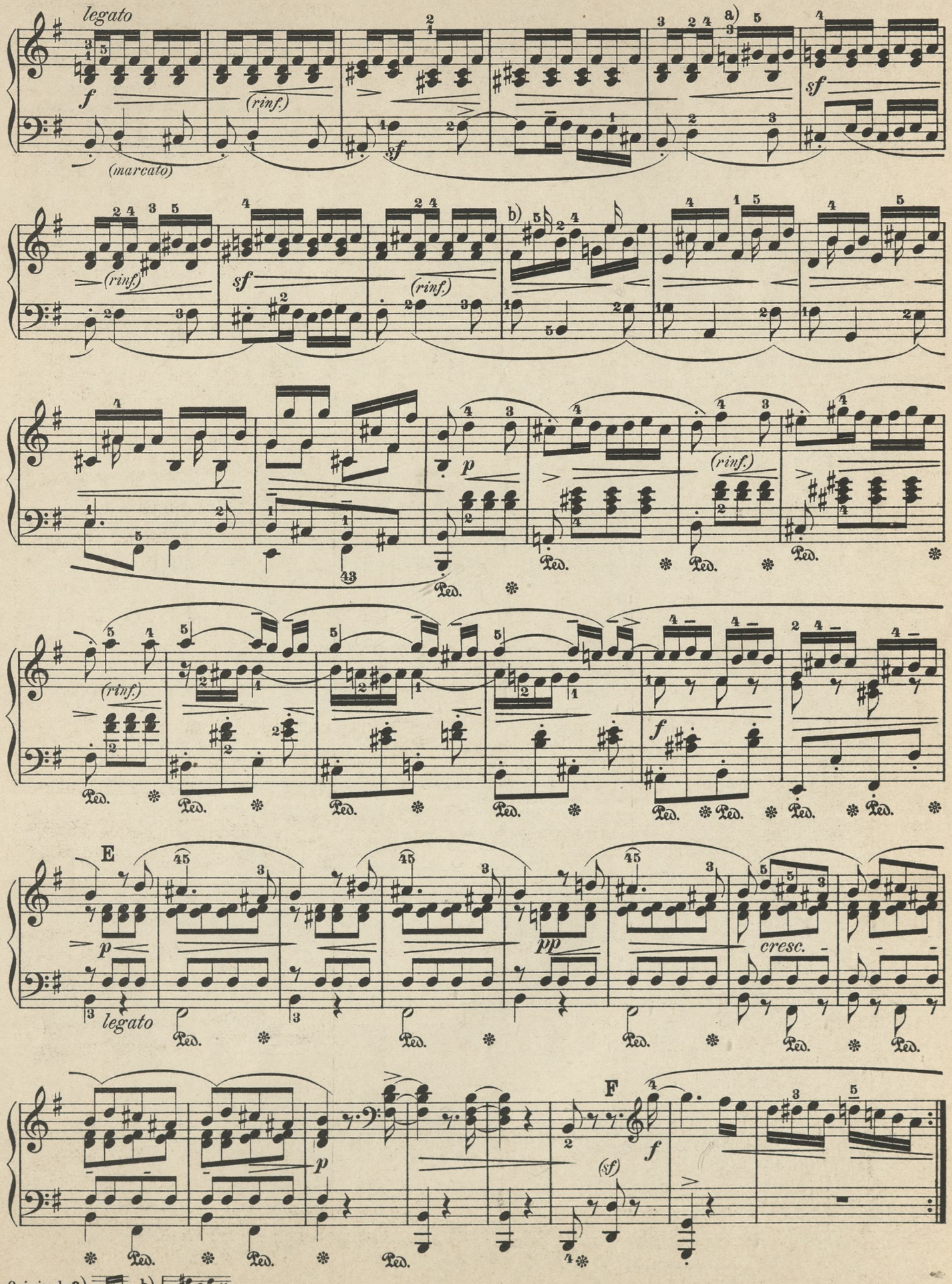


SONATE.

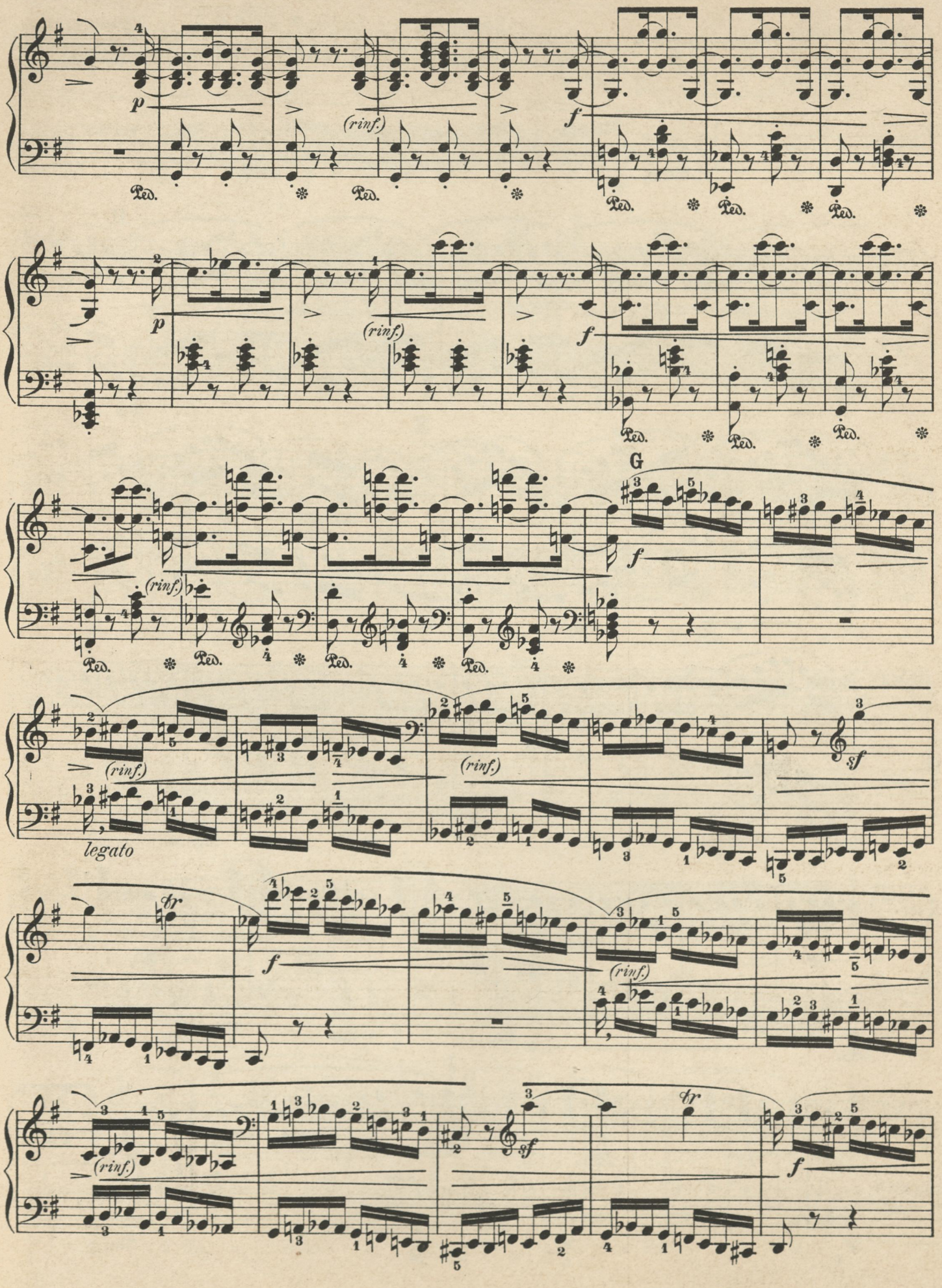
№ 16. Allegro vivace. (♩ = 138.) Op. 31 No. 1.

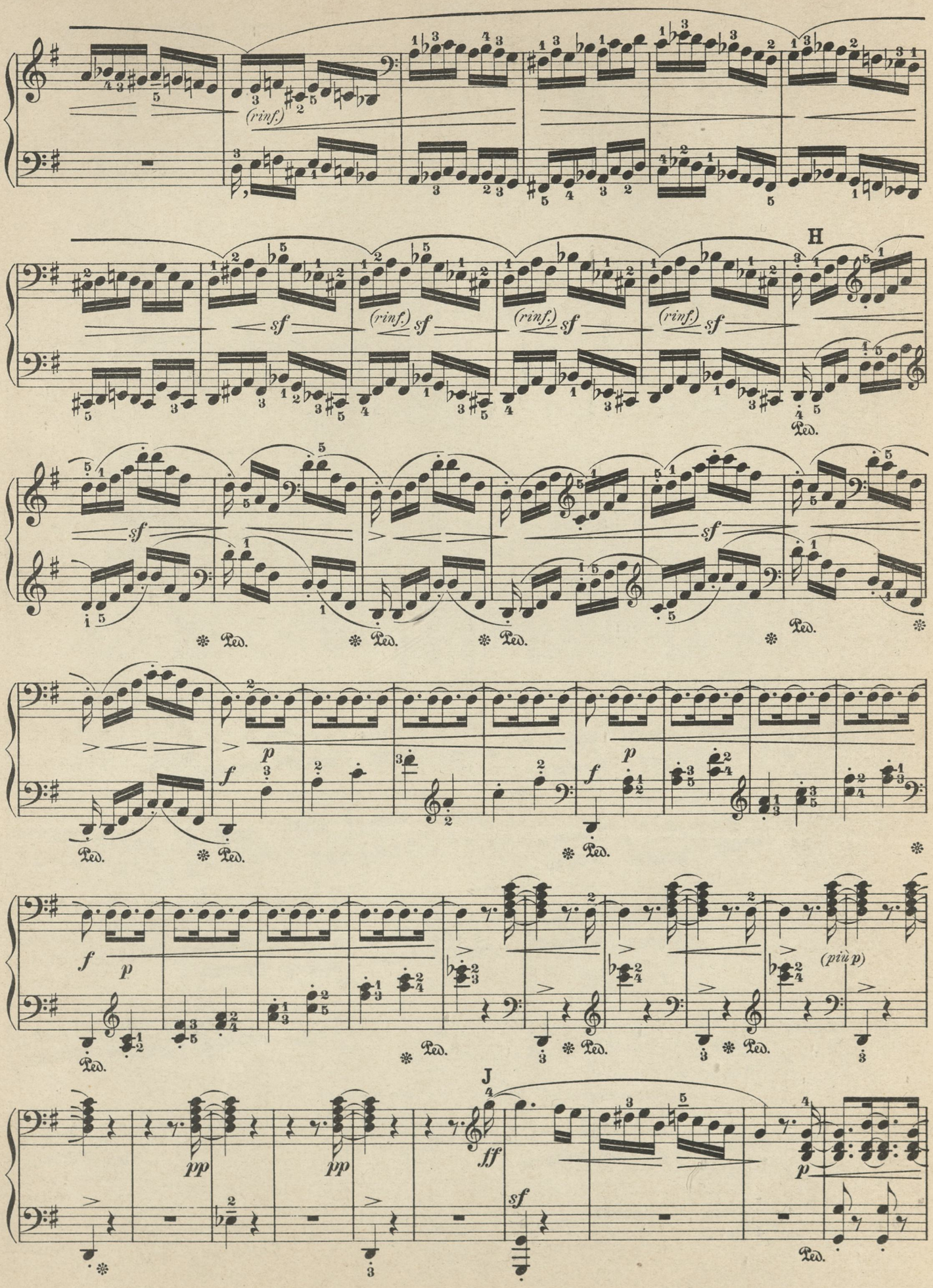



(più f)
(rinf.)
Ped.
C
sf
f
p
D
(espressivo)

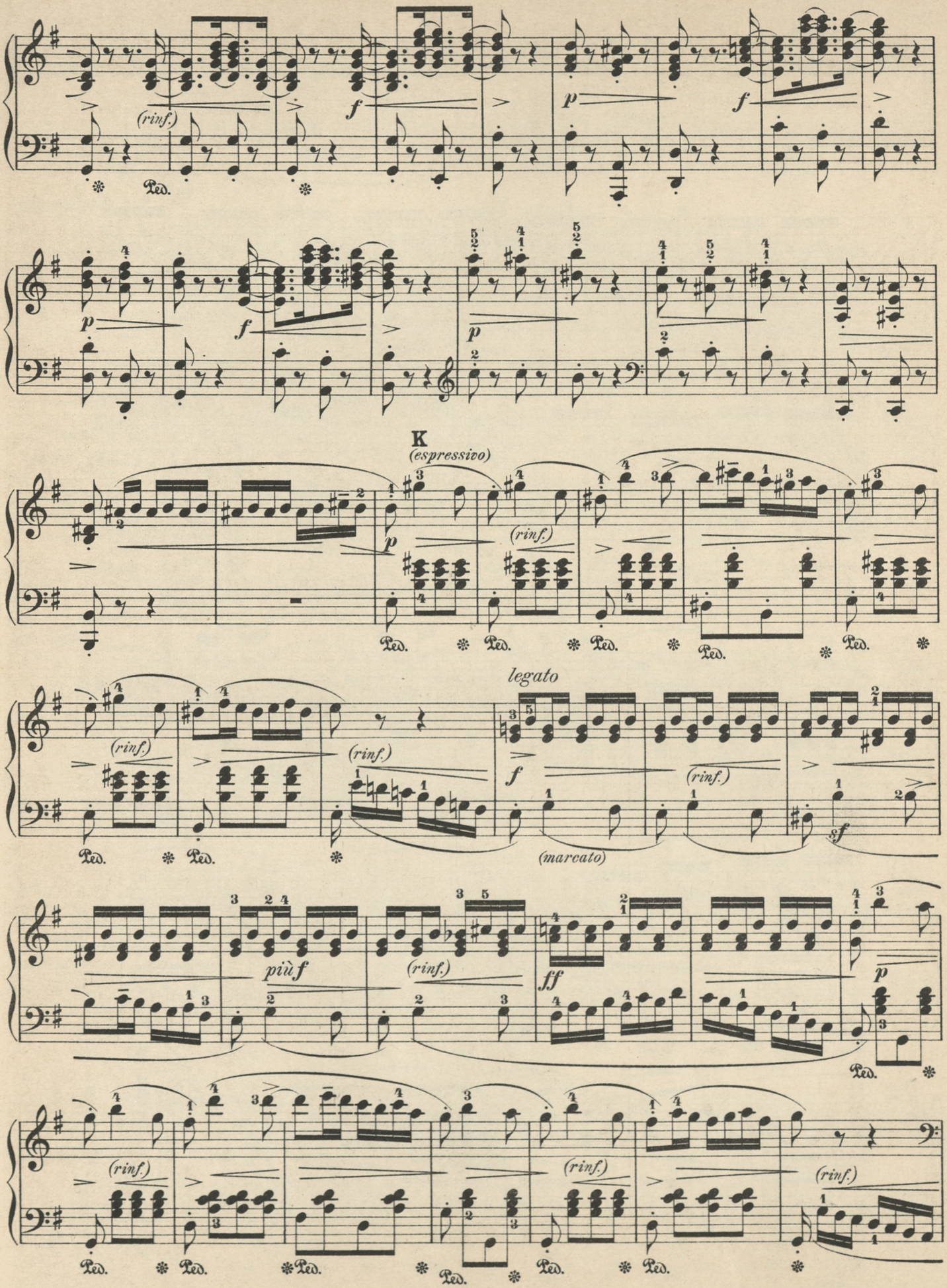


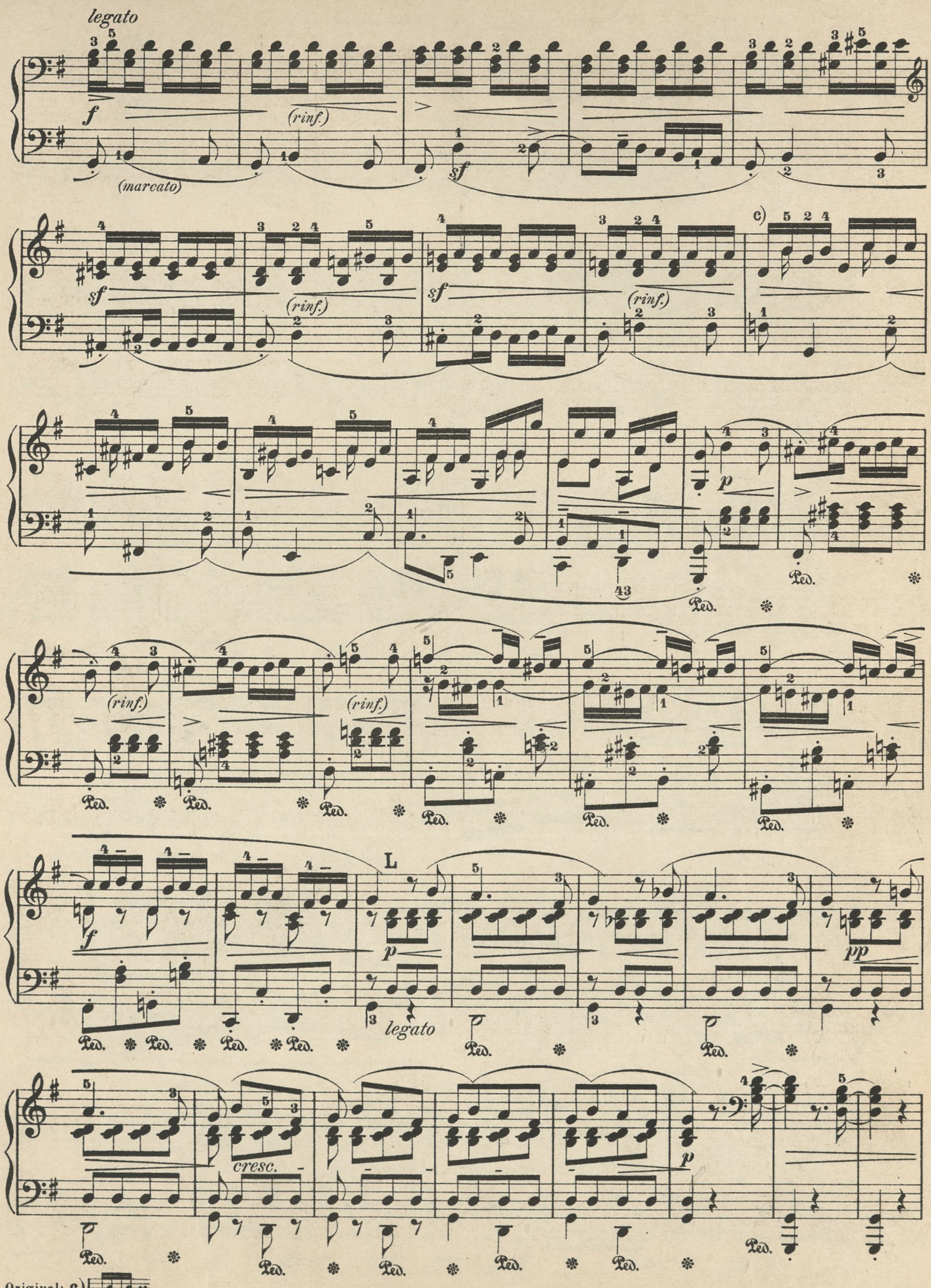
Original: a) b)

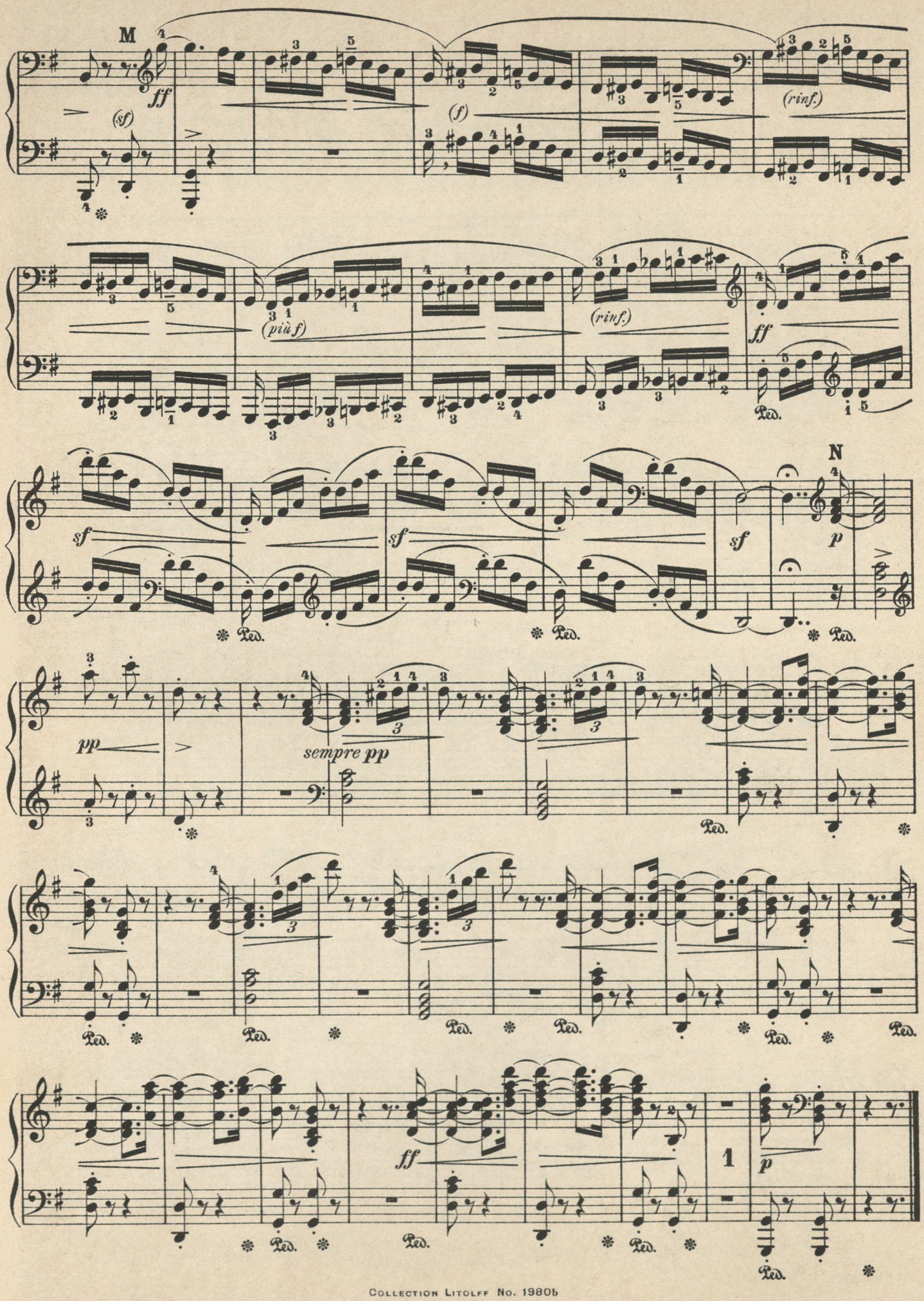

p
(rinf.)
f
Ped.
G
legato
sf
tr



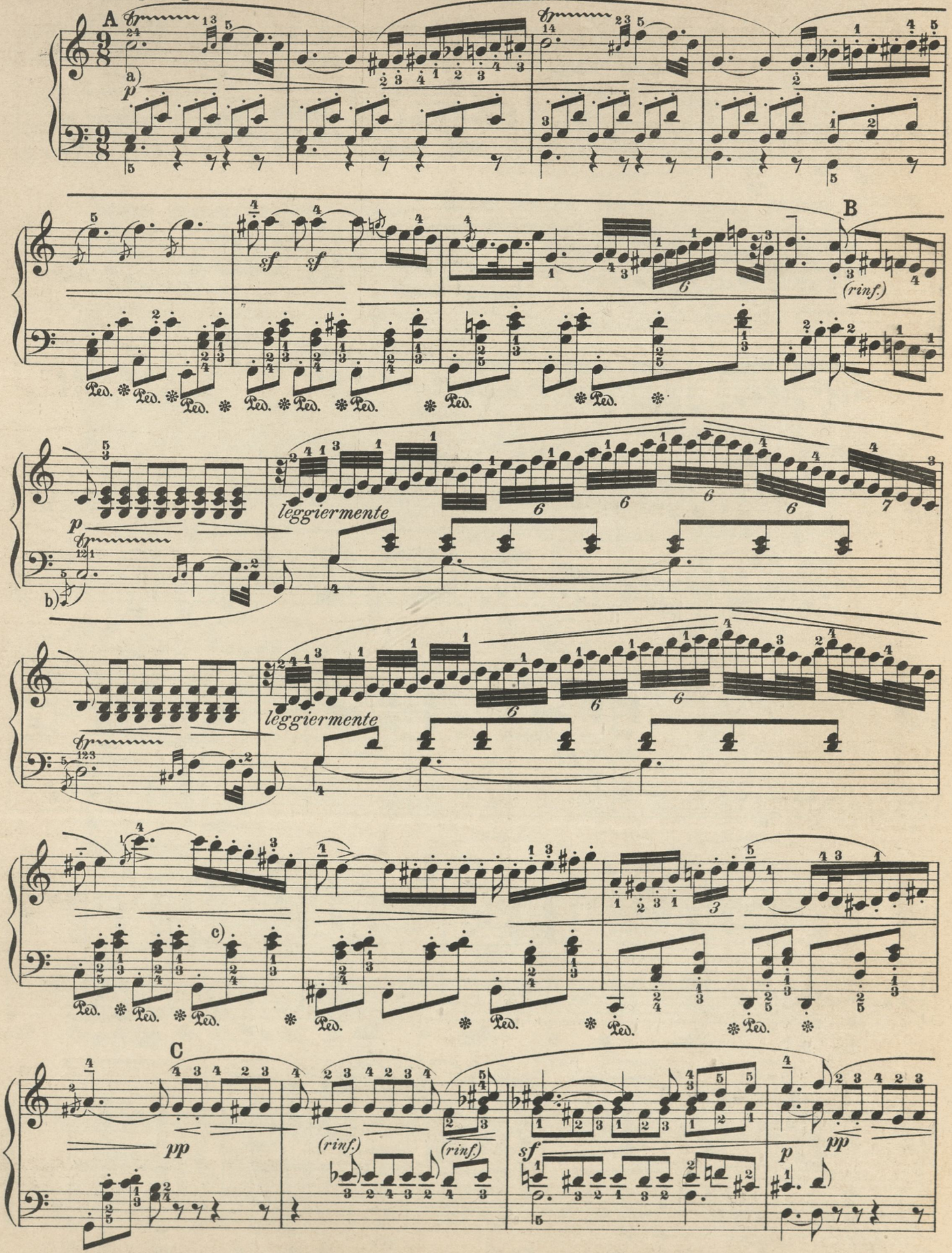
Collection Litolff No. 1980b


(rinf.)
f
p
f
Ped.
p
f
p
K
(espressivo)
p
(rinf.)
legato
(rinf.)
(rinf.)
f
(rinf.)
sf
(marcato)
più f
(rinf.)
ff
p
(rinf.)
(rinf.)
(rinf.)

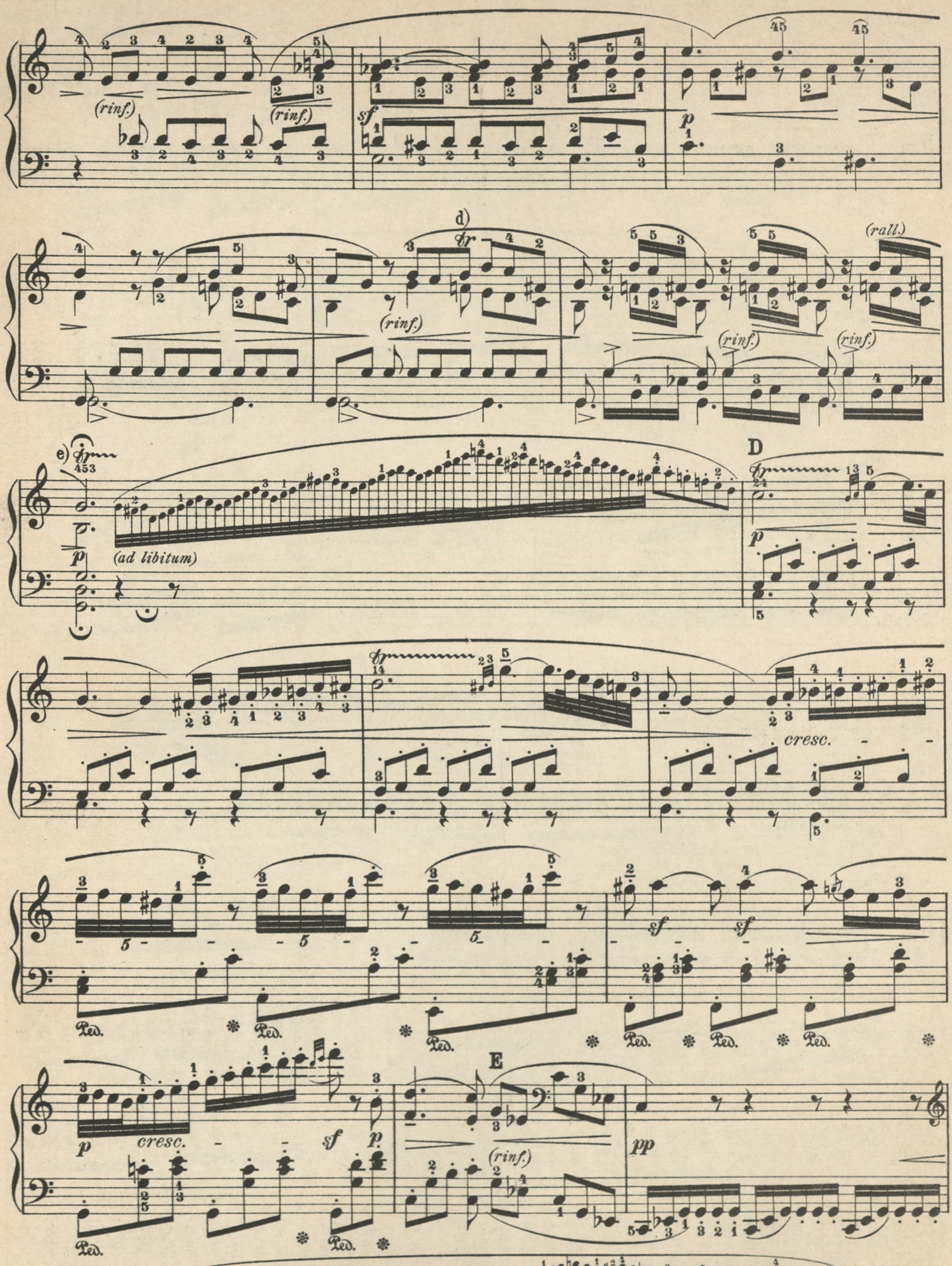

legato
(marcato)
(rinf.)
sf
(rinf.)
sf
(rinf.)
c)
p
Ped.
(rinf.)
(rinf.)
L
f
p
legato
pp
cresc.
p
Original: c)

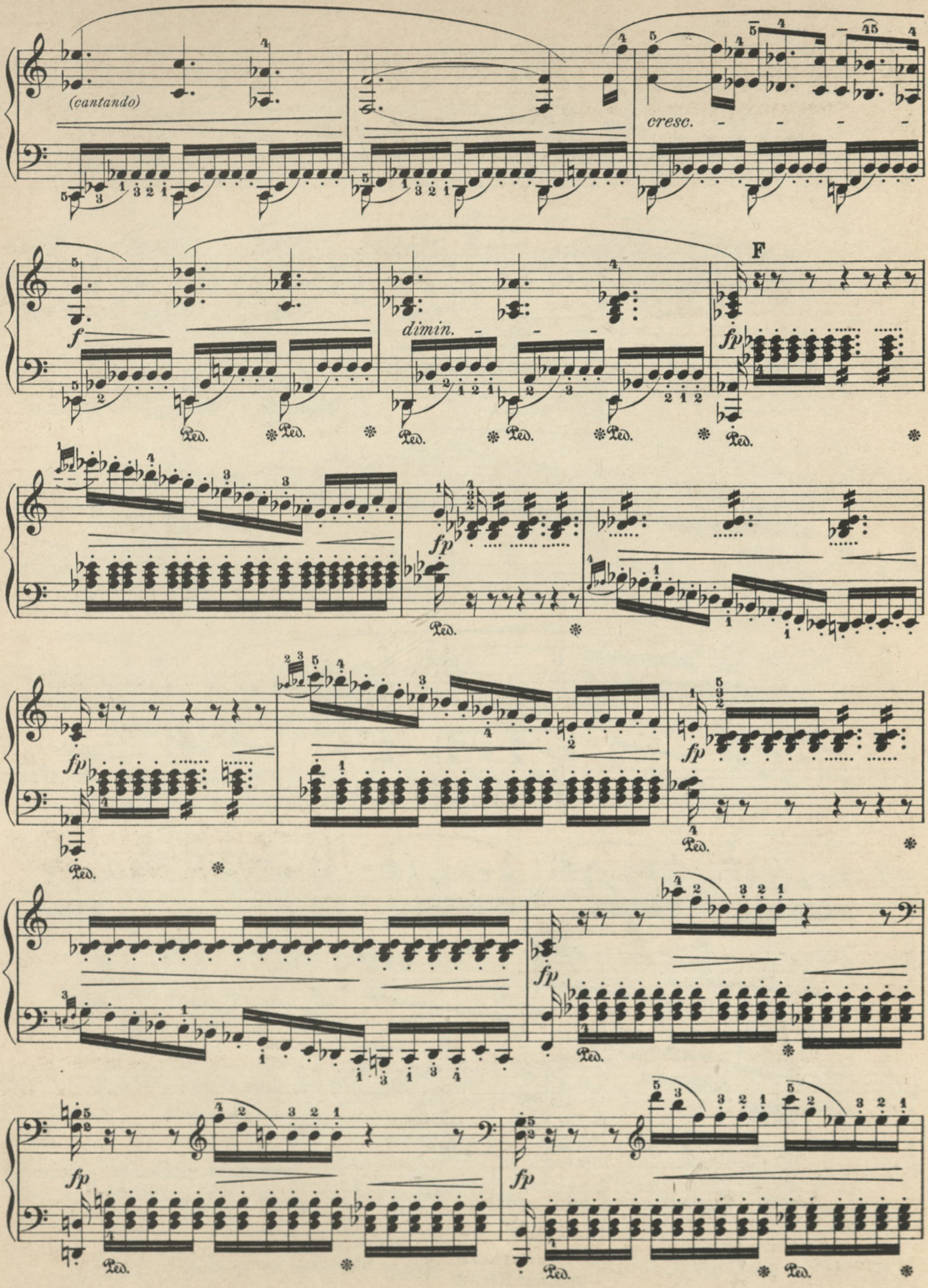

M
ff
(sf)
(f)
(rinf.)
(più f)
(rinf.)
ff
Ped.
N
sf
sf
sf
p
pp
sempre pp
ff
1
p

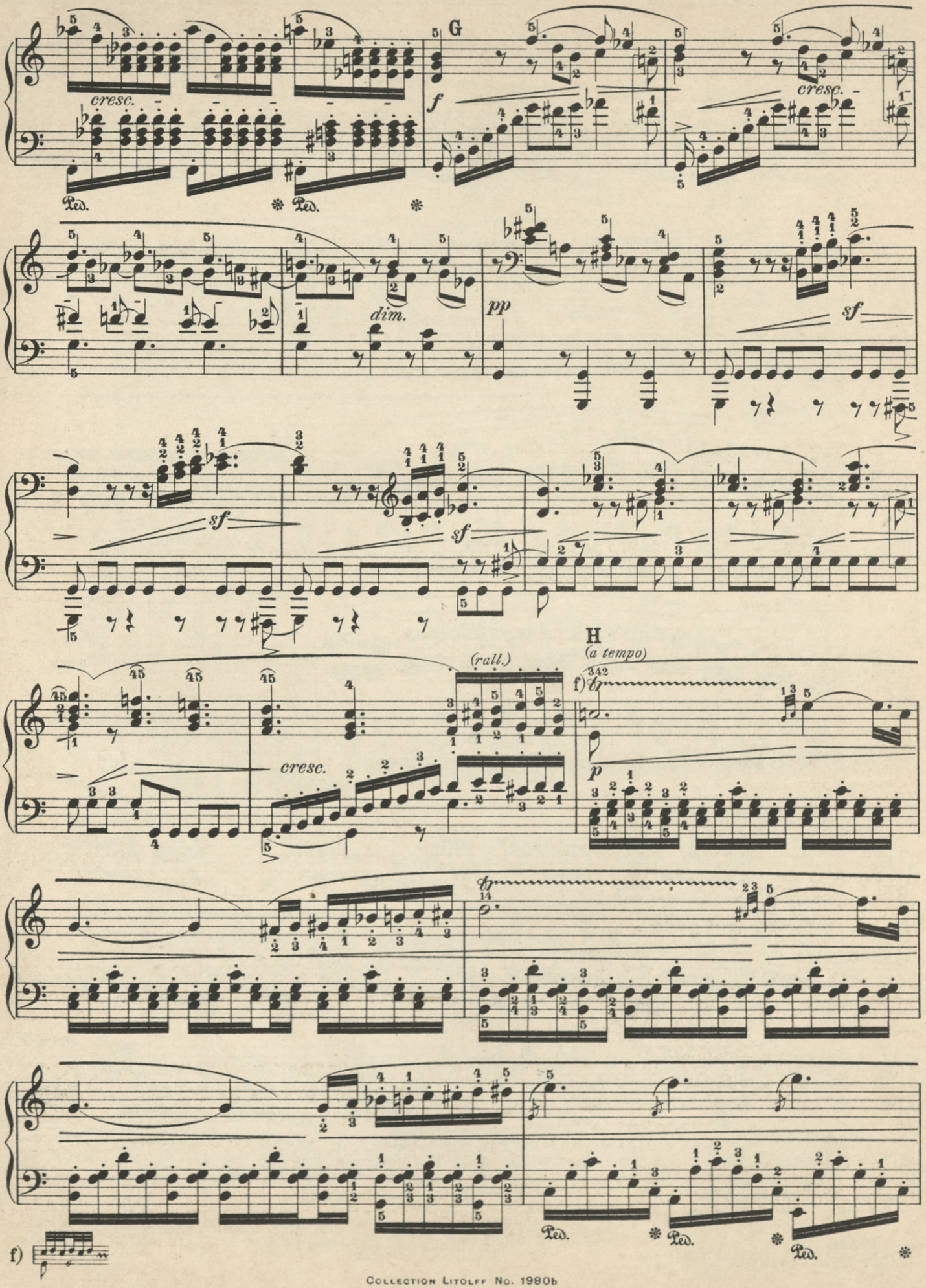
Adagio grazioso. (♪ = 112.)

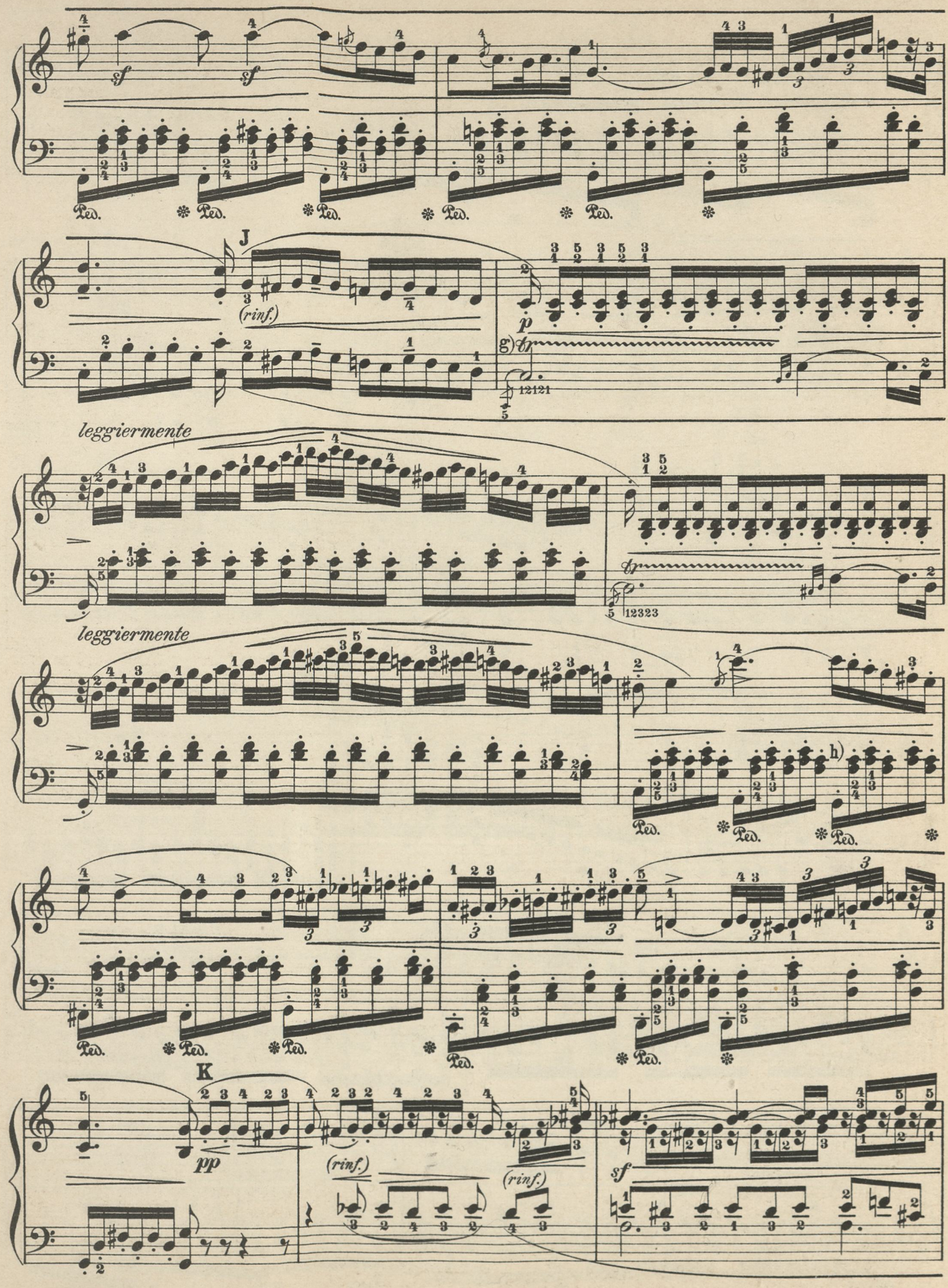


a) b) c) Original:

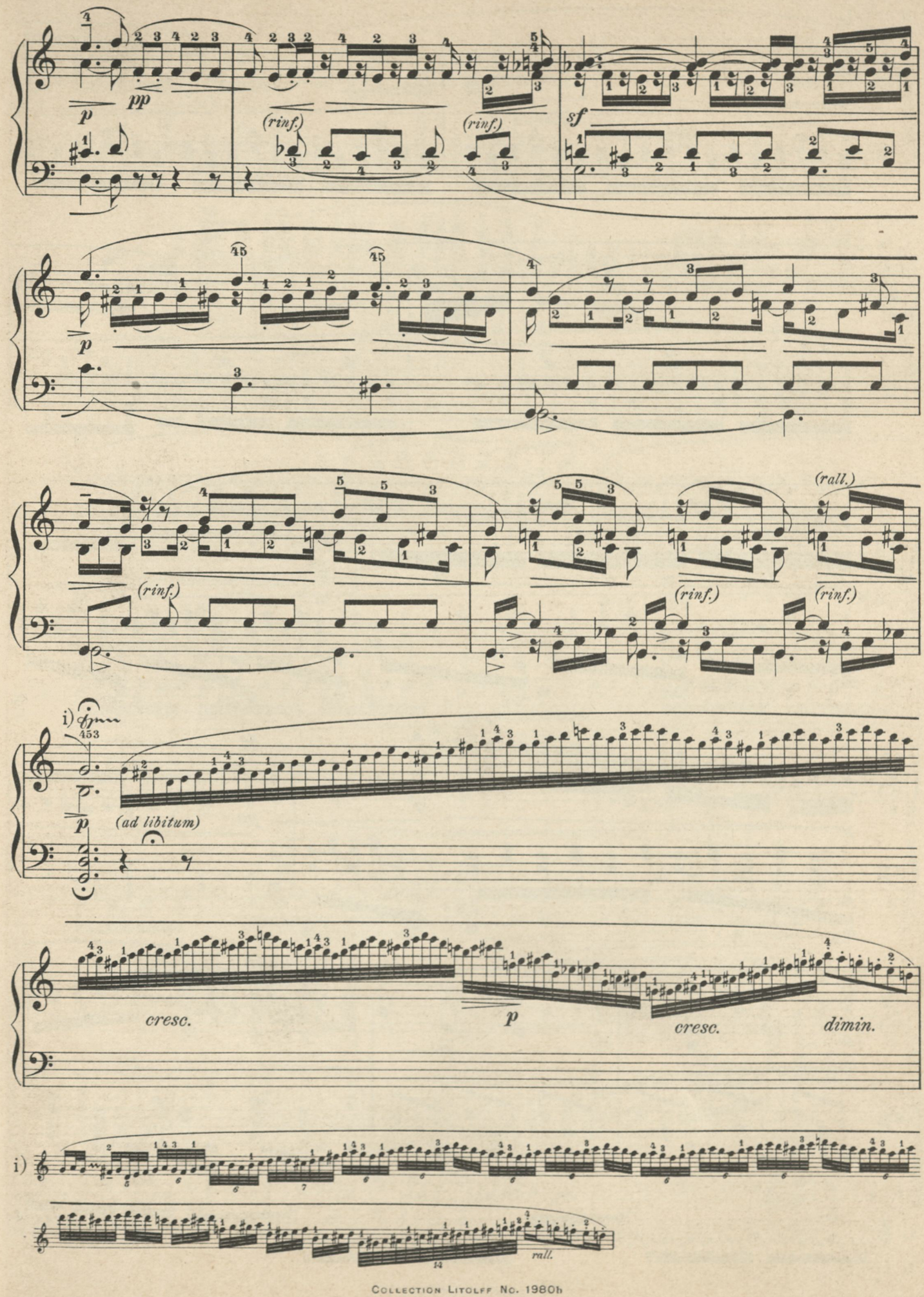

(rinf.)
(rinf.)
sf
p
d)
(rinf.)
(rall.)
(rinf.)
(rinf.)
e)
(ad libitum)
D
cresc.
sf
sf
Ped.
p
cresc.
sf
p
E
(rinf.)
pp
d)
e)

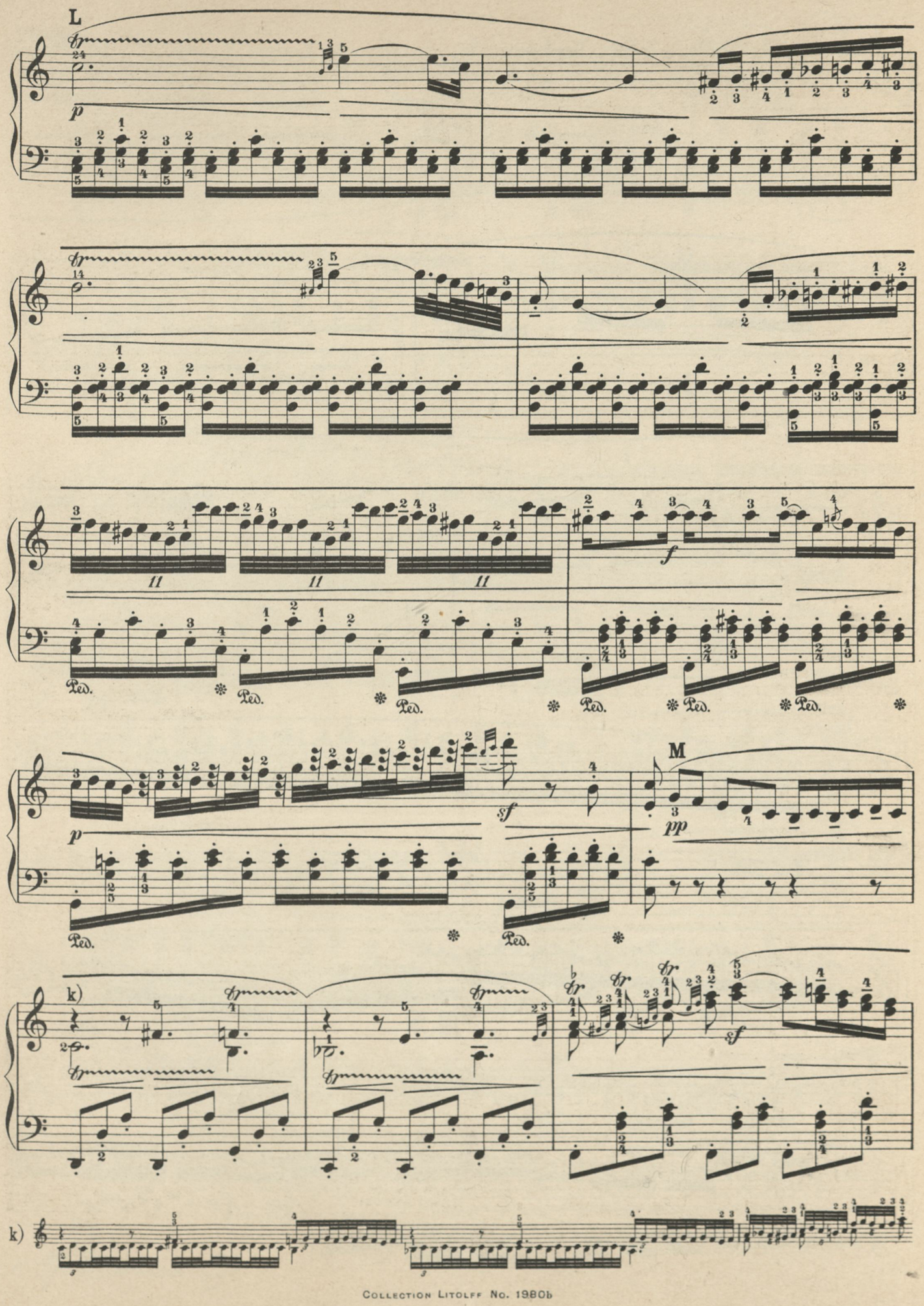

(cantando)
cresc.
f
dimin.
F
fp
Ped.

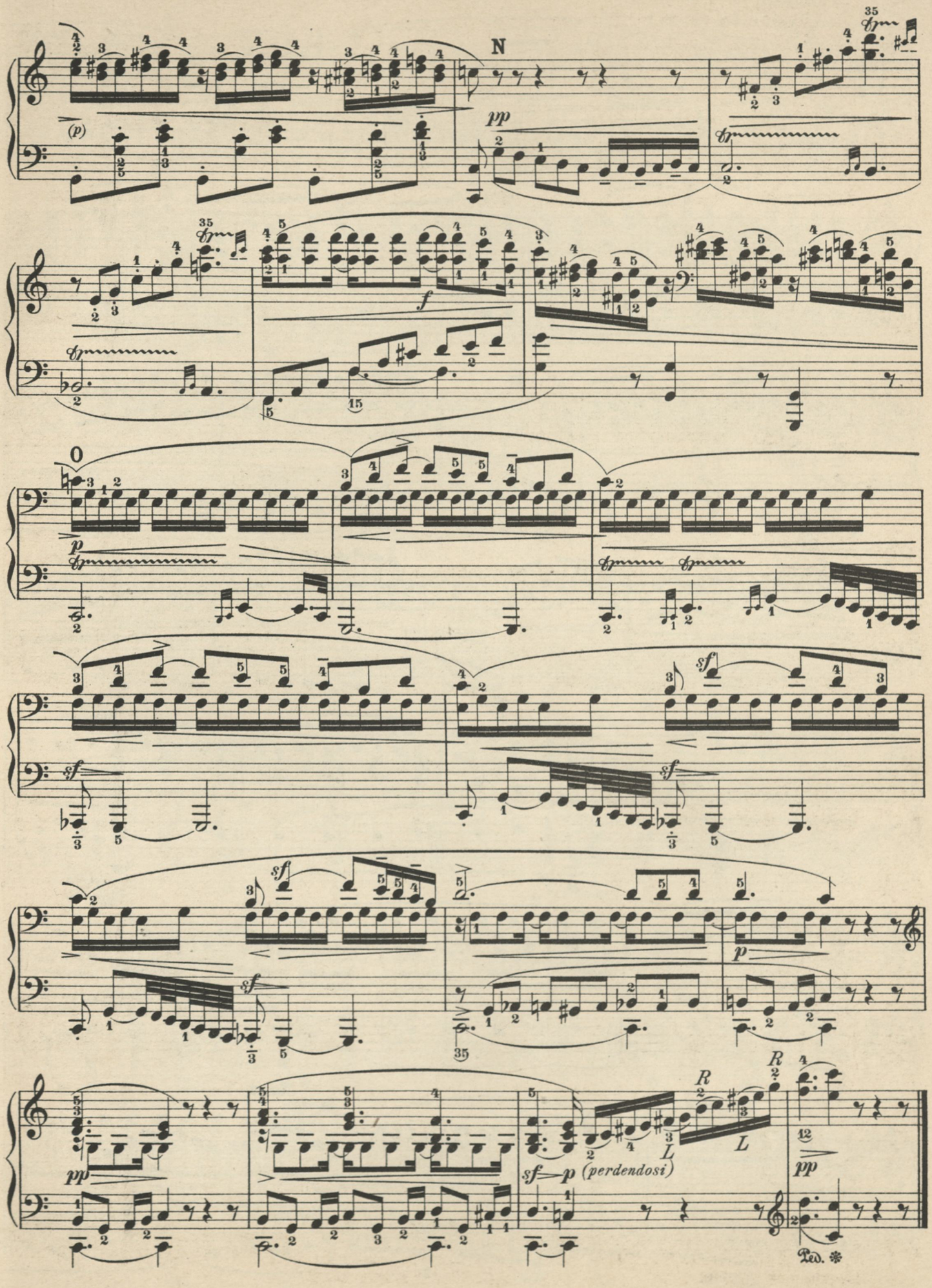

cresc.
Ped.
G
f
cresc.
dim.
pp
sf
sf
sf
(rall.)
cresc.
H
(a tempo)
f)
p
f)
Ped.
Ped.
Ped.


sf
sf
Ped.
J
(rinf.)
p
g)
leggiermente
leggiermente
h)
K
pp
(rinf.)
(rinf.)
sf

g) h) Original:

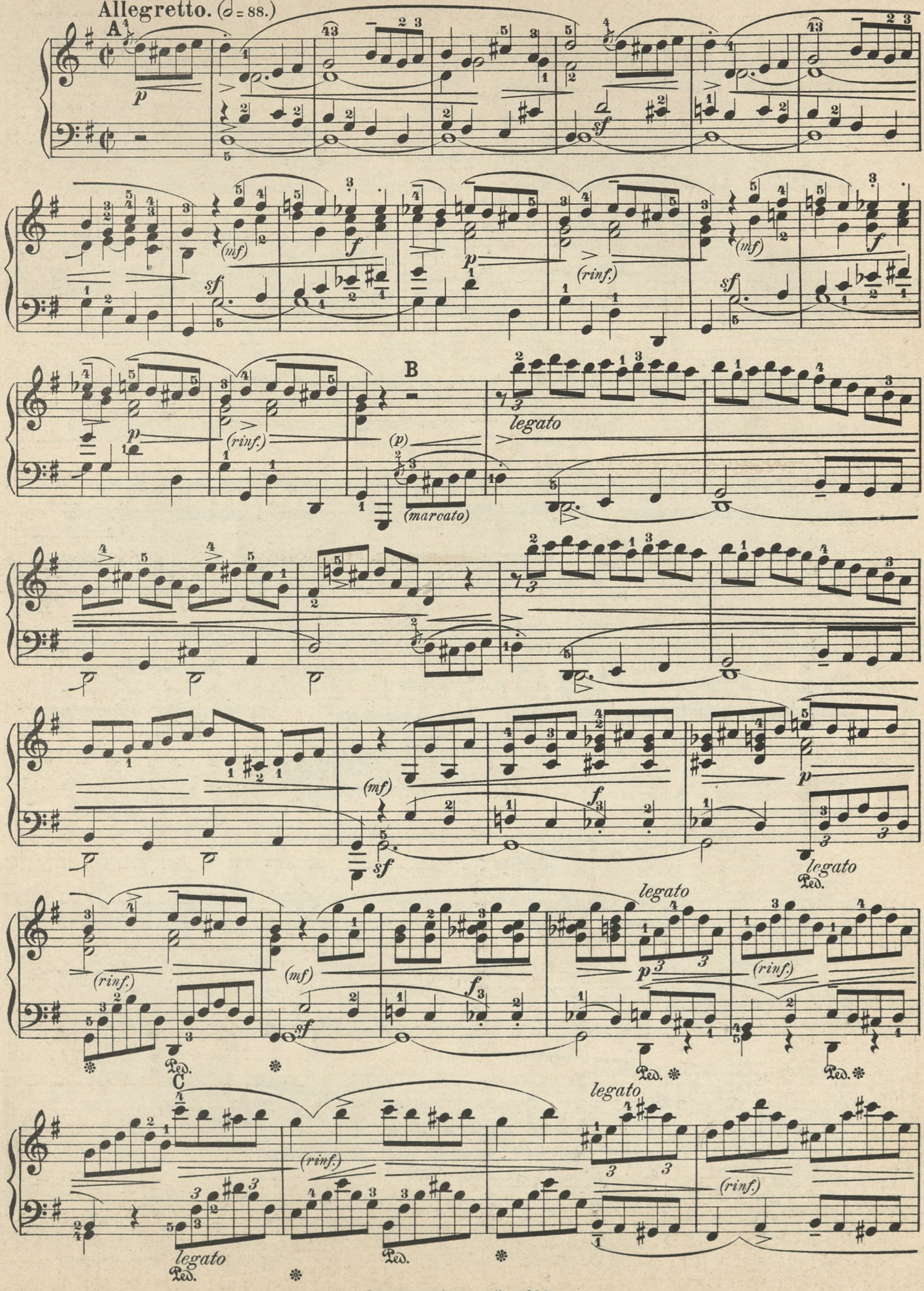

pp
p
(rinf.)
(rinf.)
sf
p
(rinf.)
(rinf.)
(rinf.)
(rall.)
i)
(ad libitum)
cresc.
p
cresc.
dimin.
i)
rall.

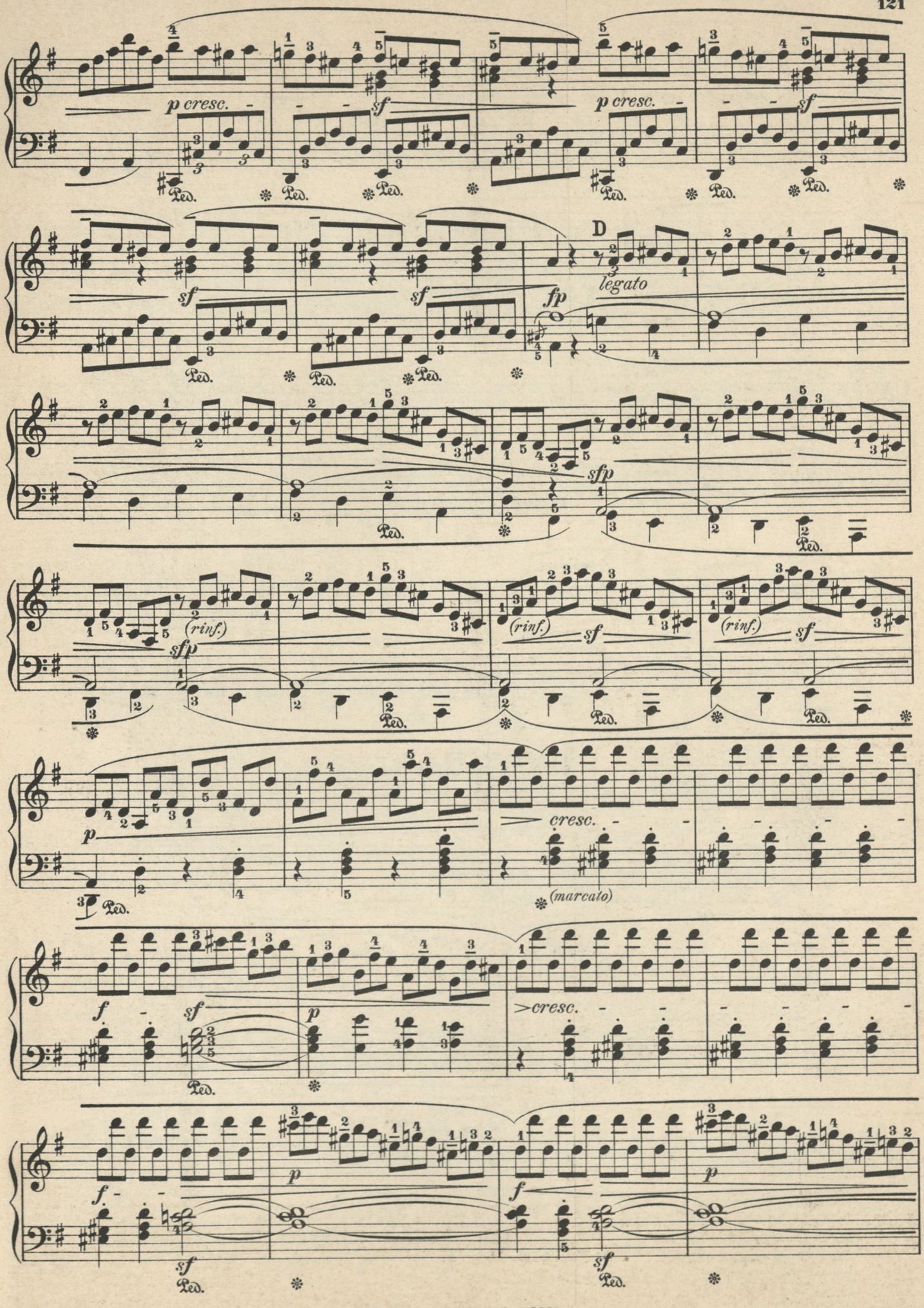

L
M
k)
k)

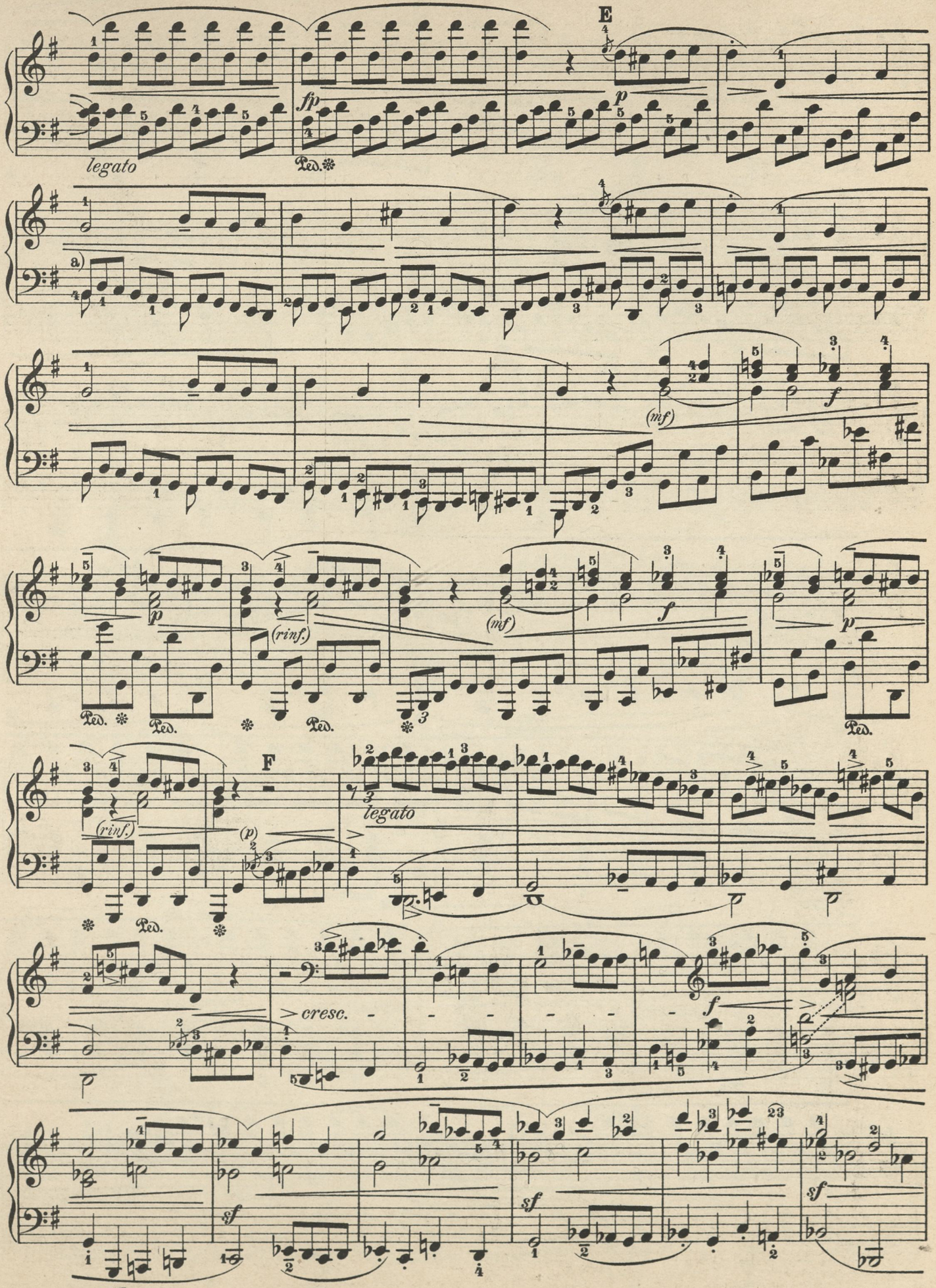

N
O
(p)
pp
f
sf
p
(perdendosi)
R
L
Ped.

Rondo.

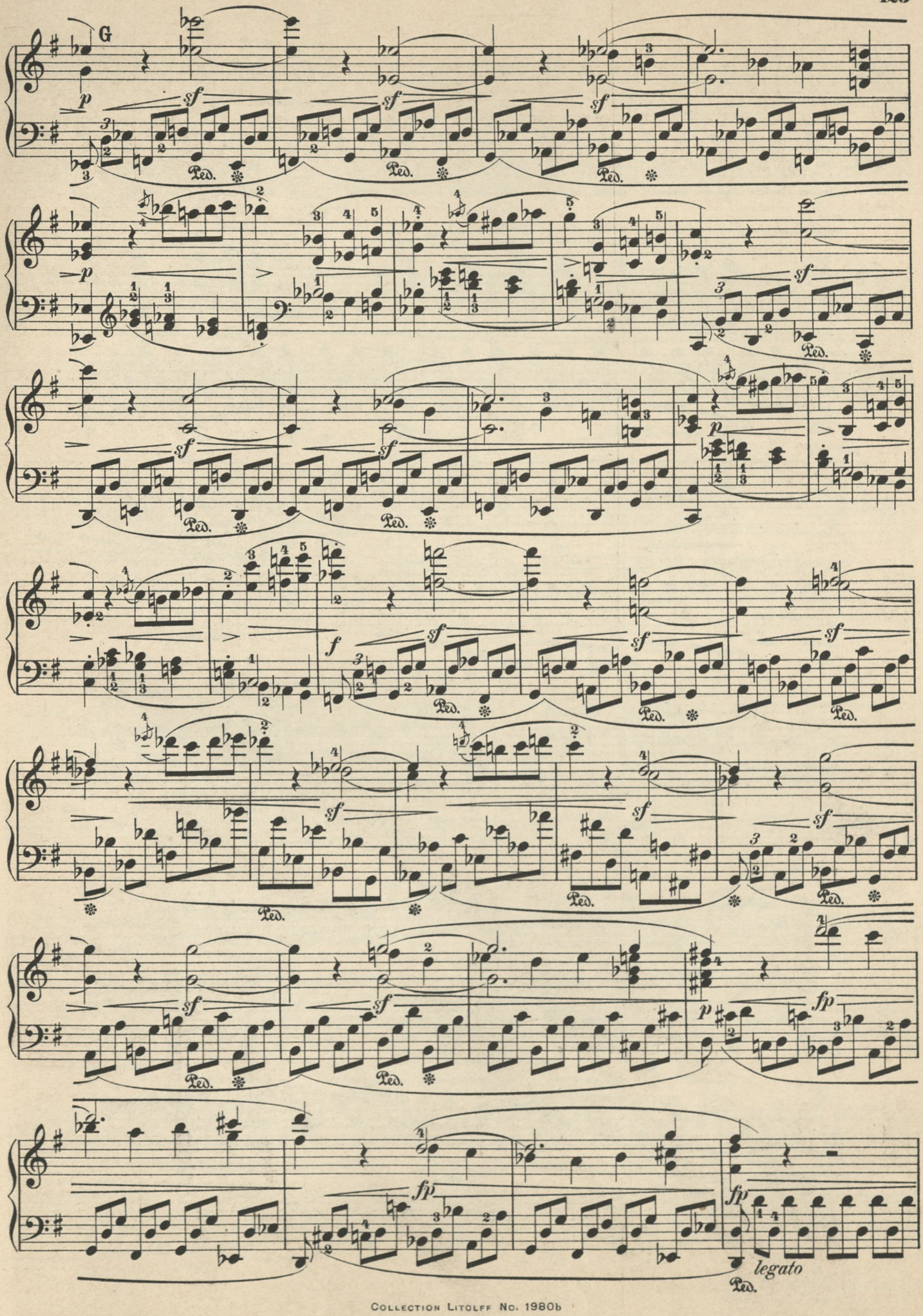
Allegretto. (𝅗𝅥 = 88.)

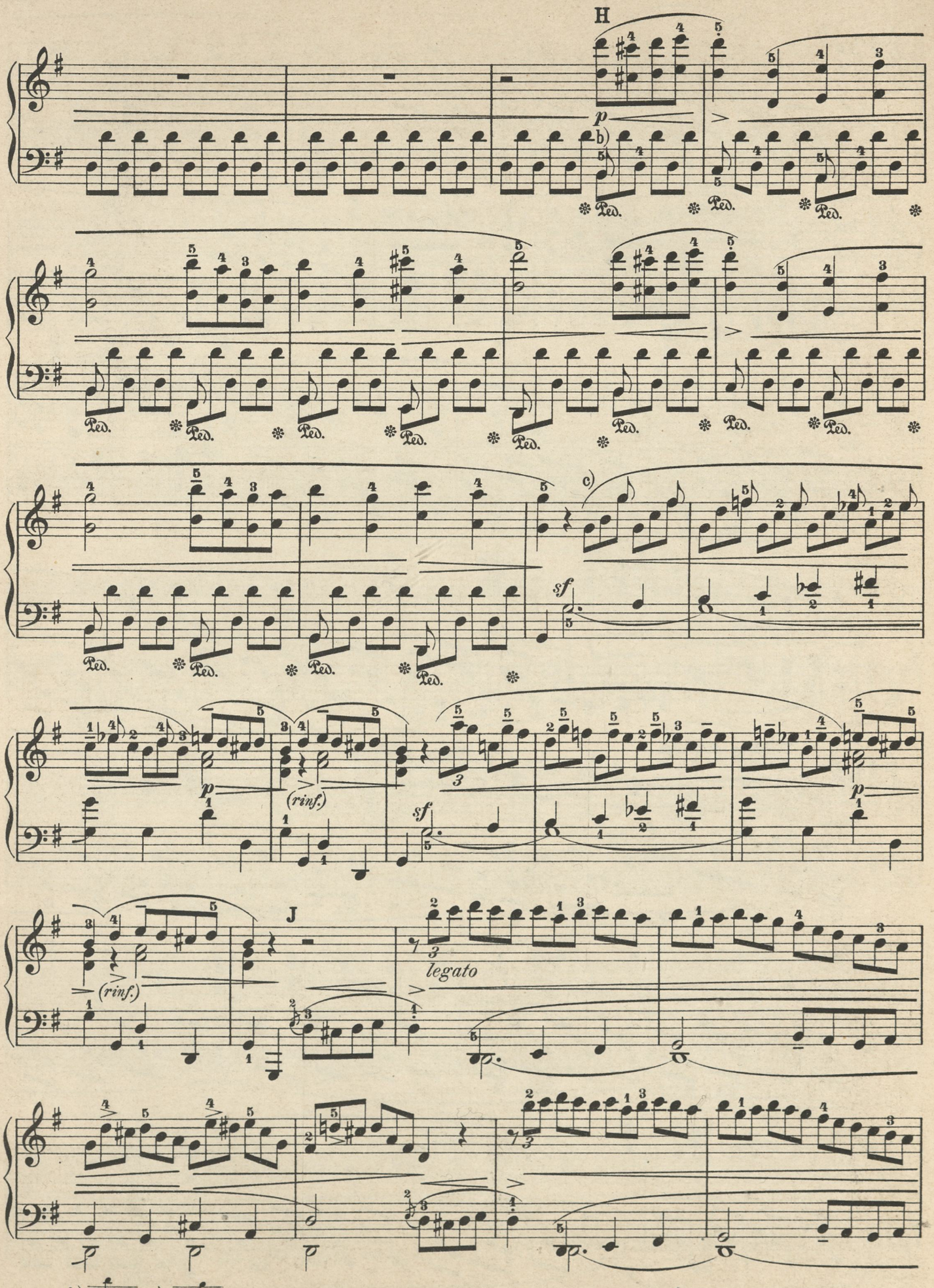



p cresc.
sf
p cresc.
sf
sf
sf
D
fp
legato
sfp
(rinf.)
sfp
(rinf.)
sf
(rinf.)
sf
p
cresc.
(marcato)
f
sf
p
cresc.
f
p
f
p
sf
sf
Ped.

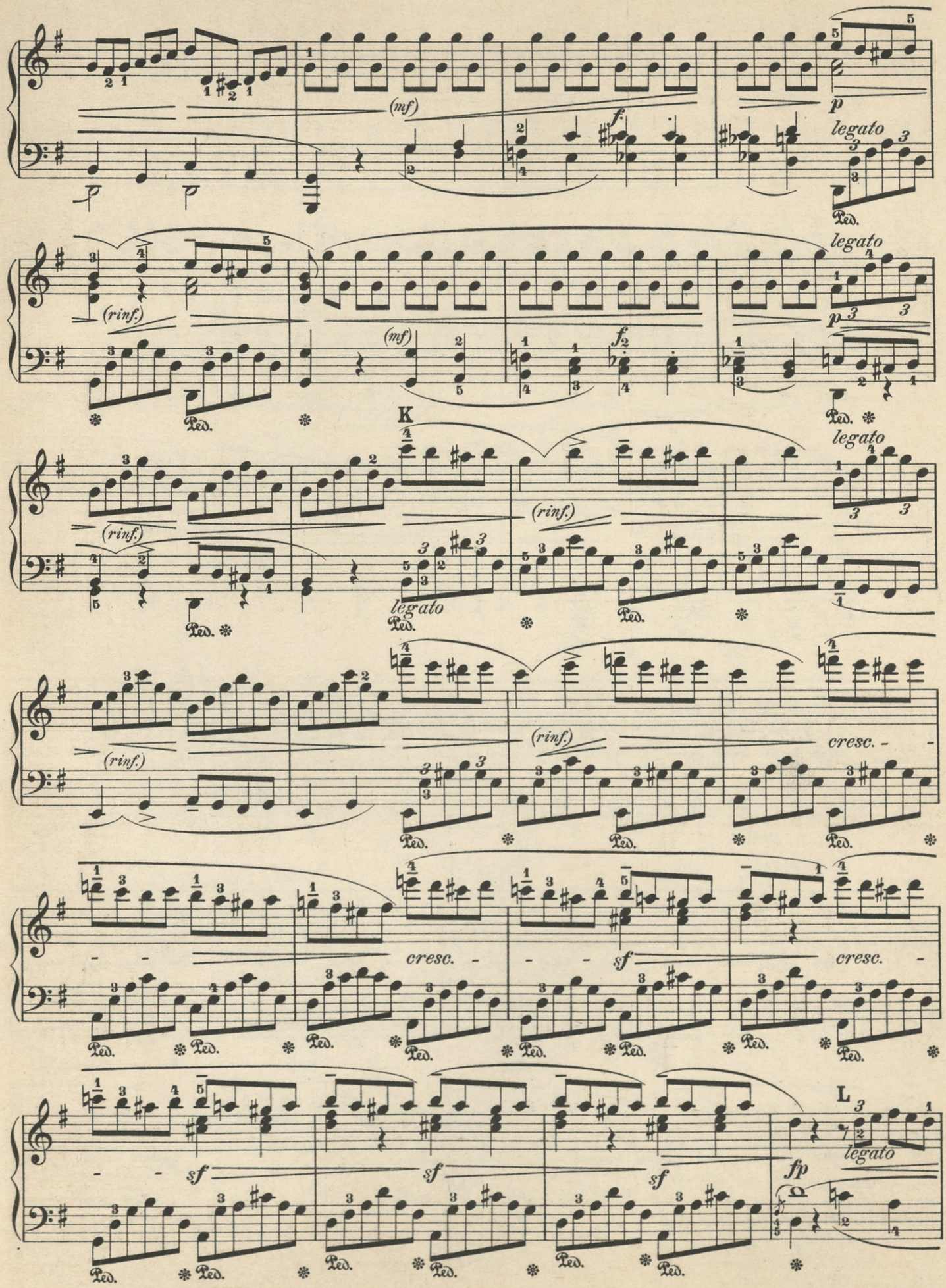


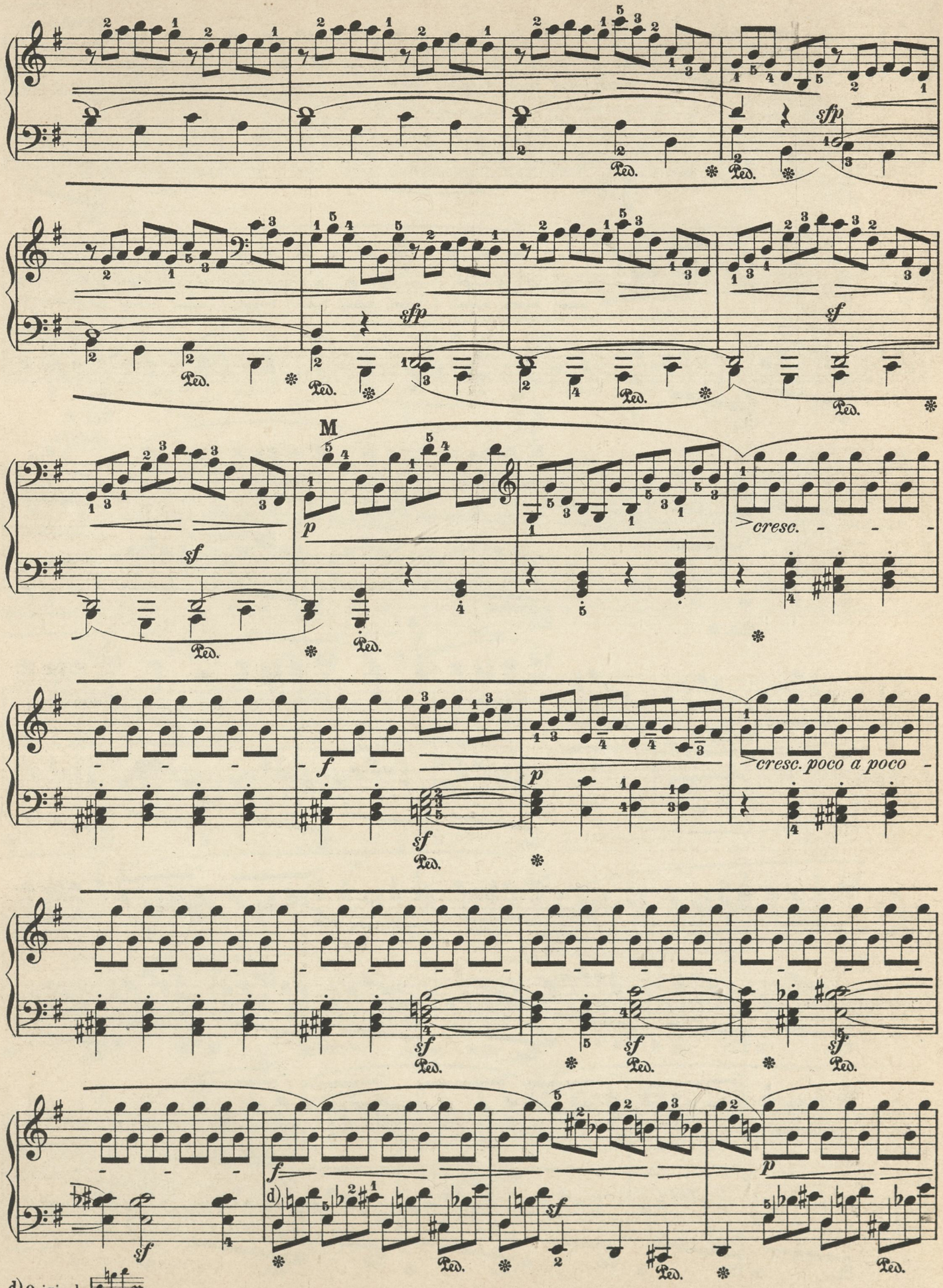
Original: a)


G
p
sf
Ped.
f
fp
legato

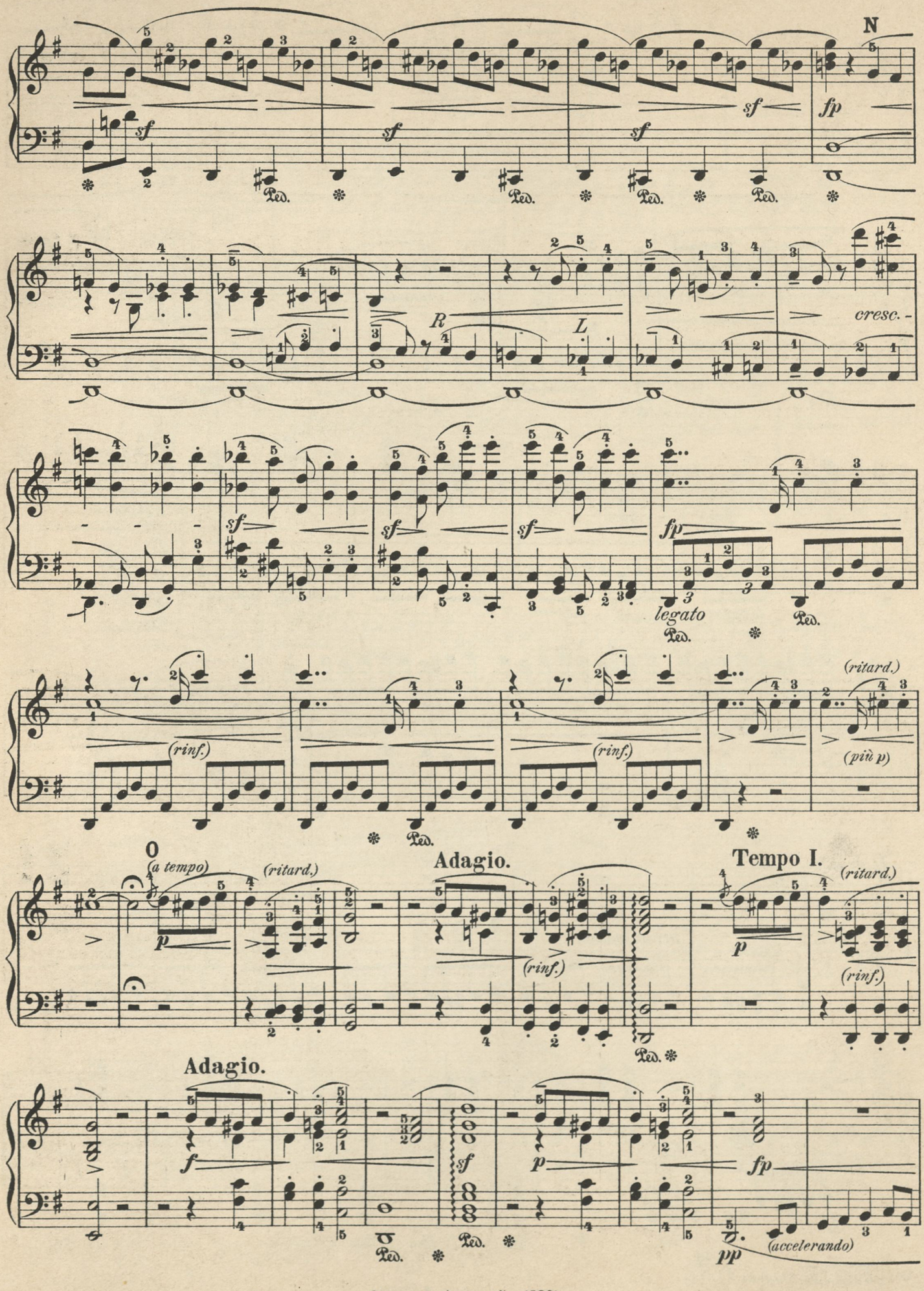


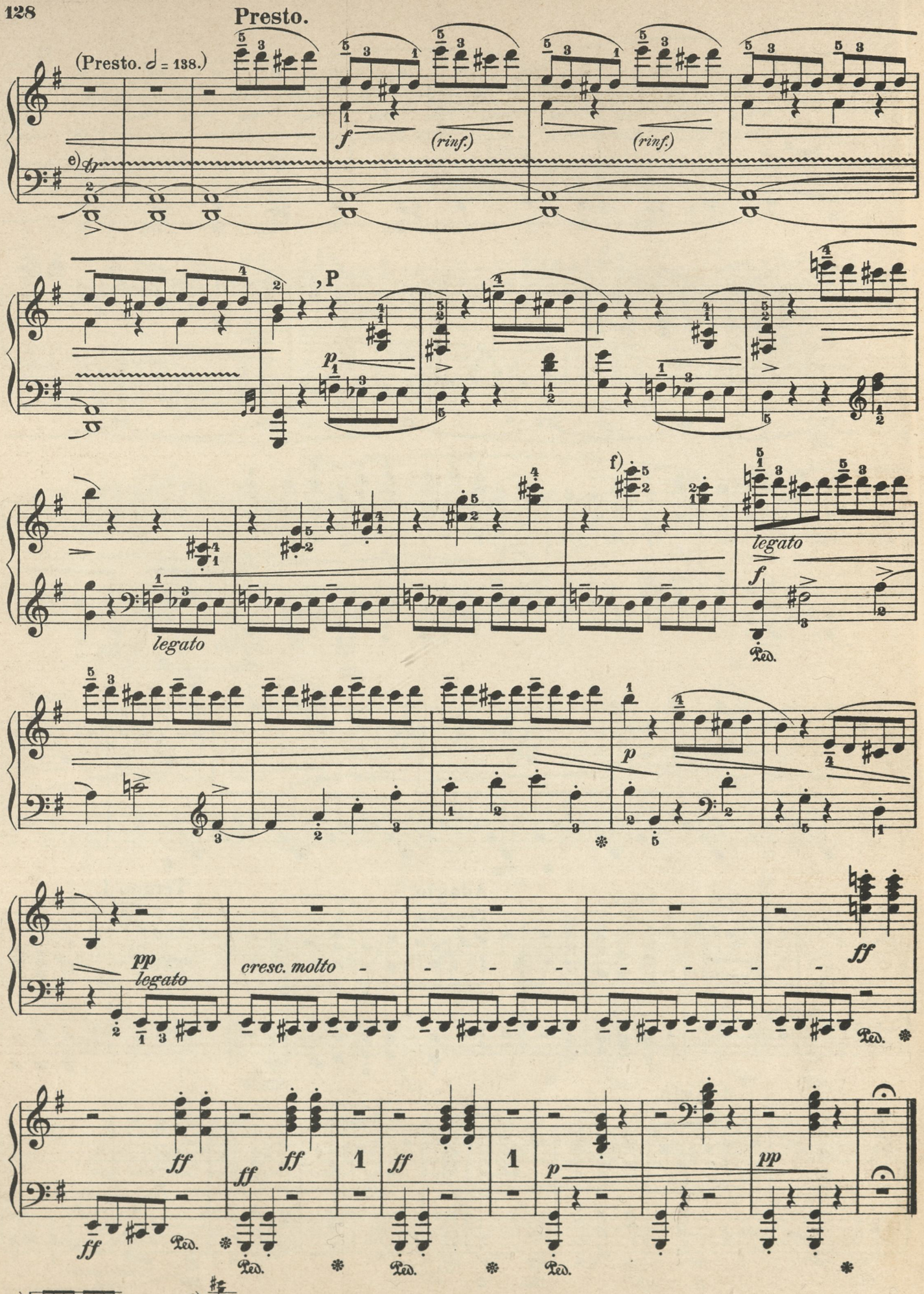
Original: b) c)


(mf)
f
p
legato
(rinf.)
(mf)
f
p
legato
K
(rinf.)
legato
(rinf.)
(rinf.)
cresc.
cresc.
sf
cresc.
sf
sf
sf
fp
L
legato
Ped.



d) Original:


N
sf
fp
R
L
cresc.
legato
(rinf.)
(più p)
(ritard.)
O
(a tempo)
Adagio.
Tempo I.
(accelerando)
pp

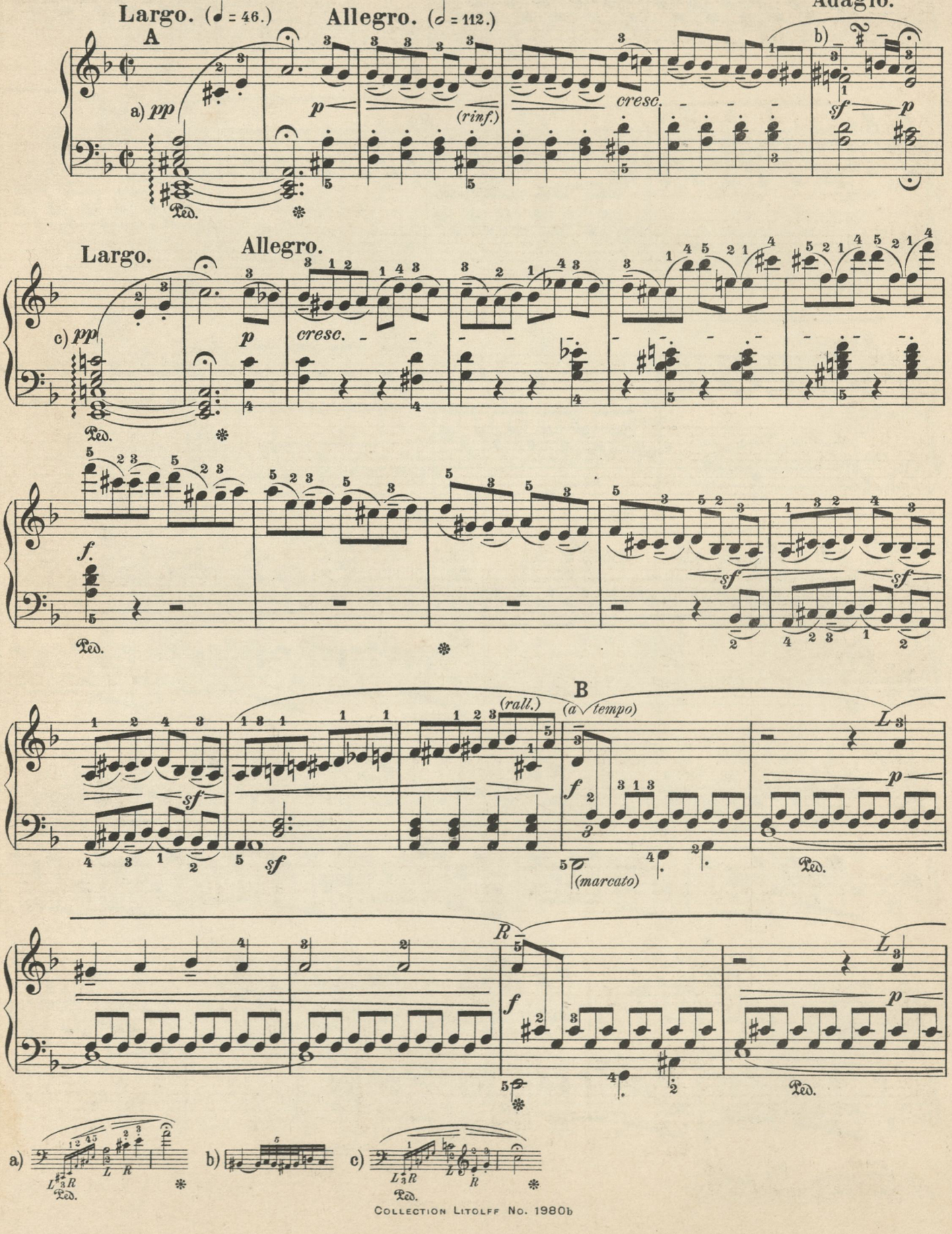

Presto.
(Presto. 𝅗𝅥 = 138.)
e)
f
(rinf.)
(rinf.)
P
p
legato
f)
legato
f
Ped.
p
pp
legato
cresc. molto
ff
Ped.
ff
ff
ff
1
ff
1
p
pp
ff
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
e)
Original: f)

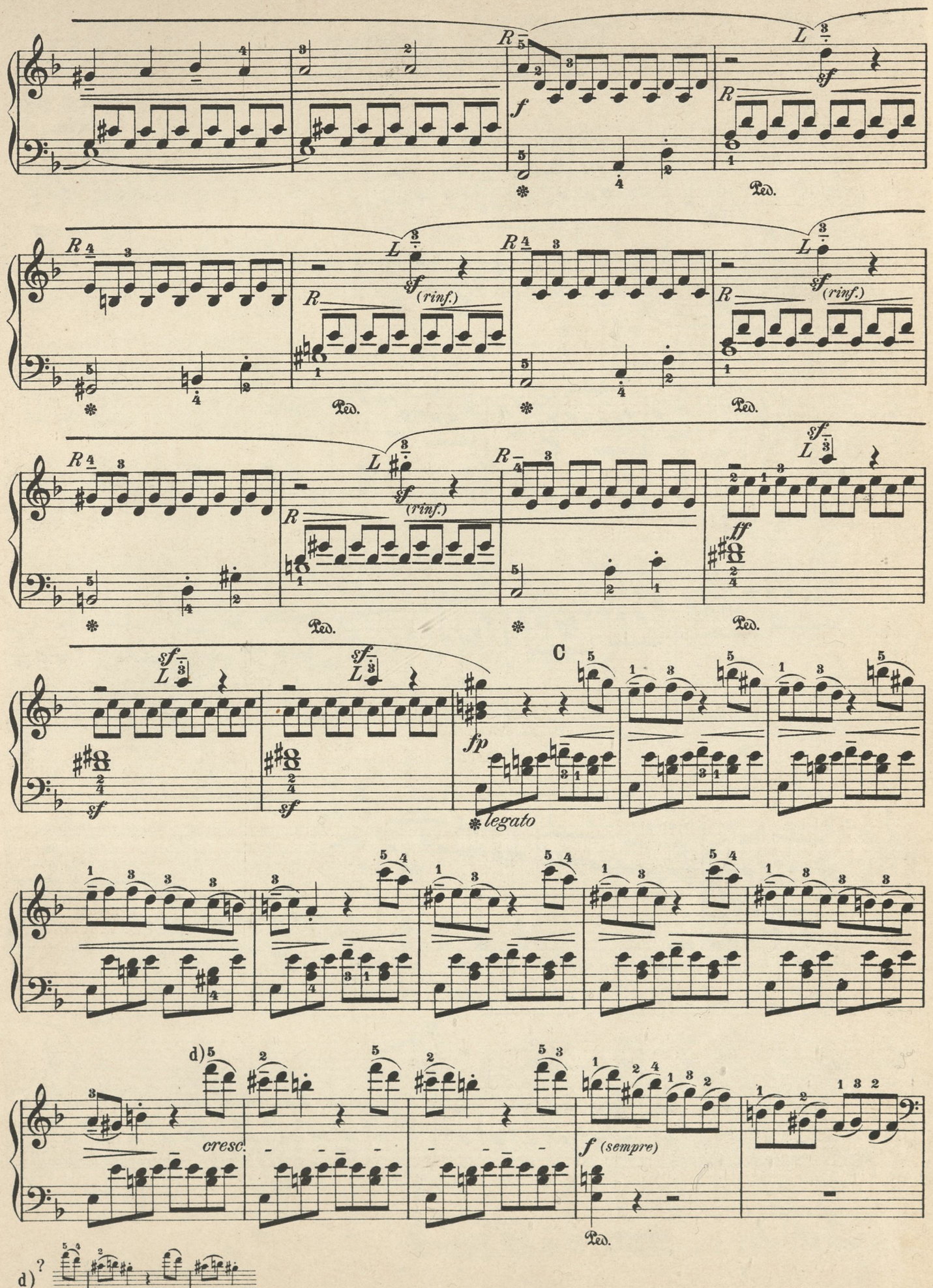
SONATE.

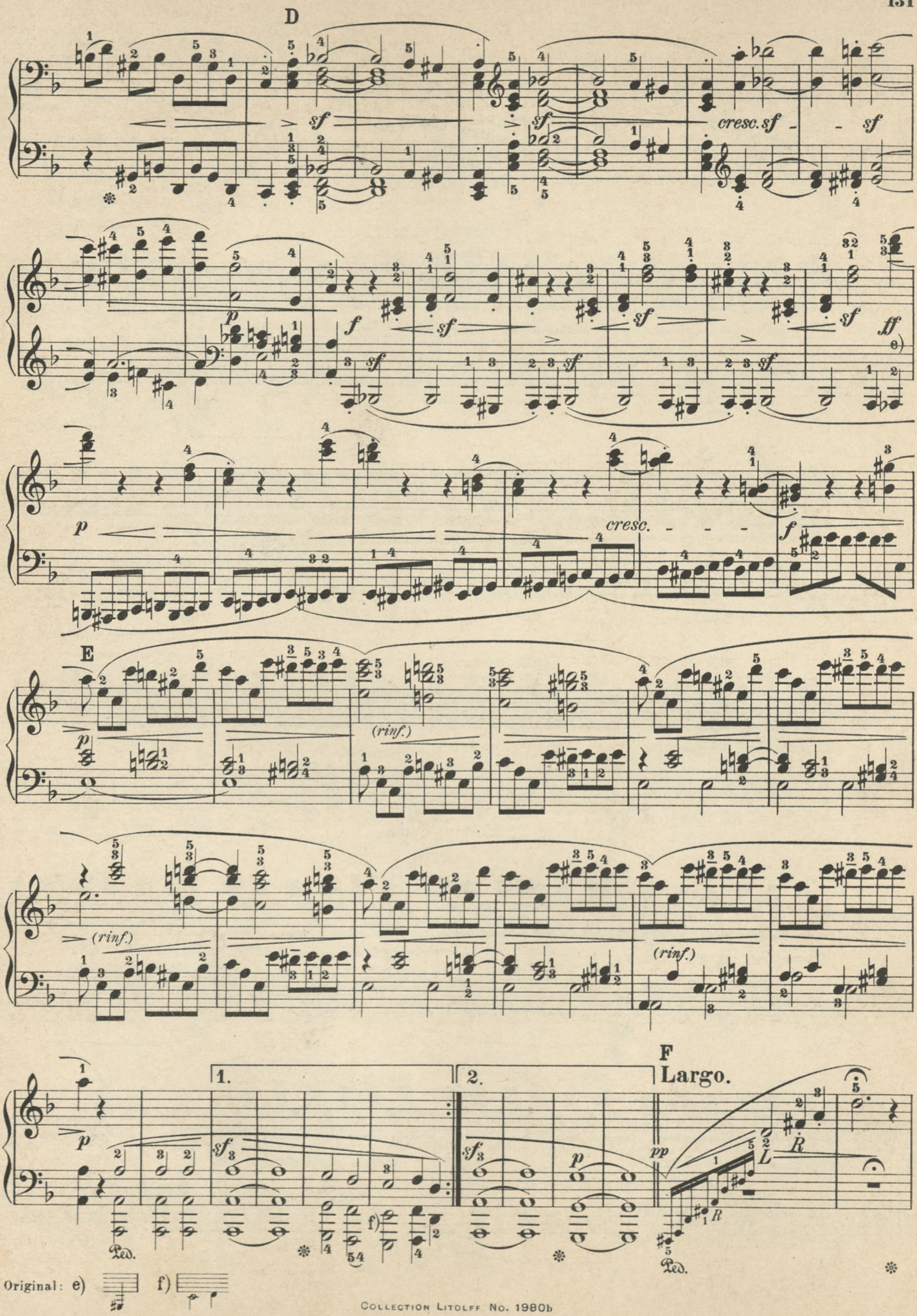
№ 17.

Op. 31 No. 2.

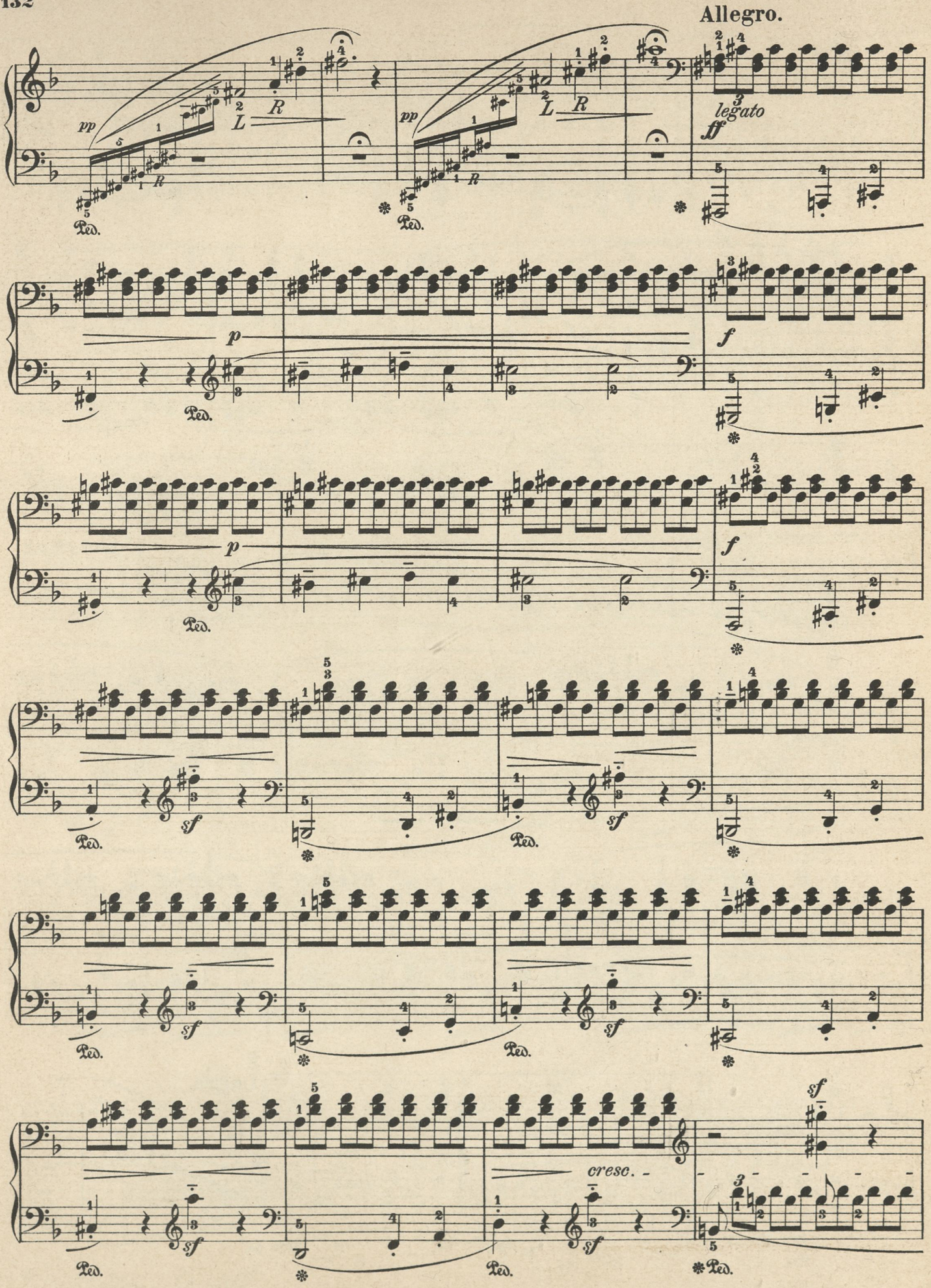
Adagio.

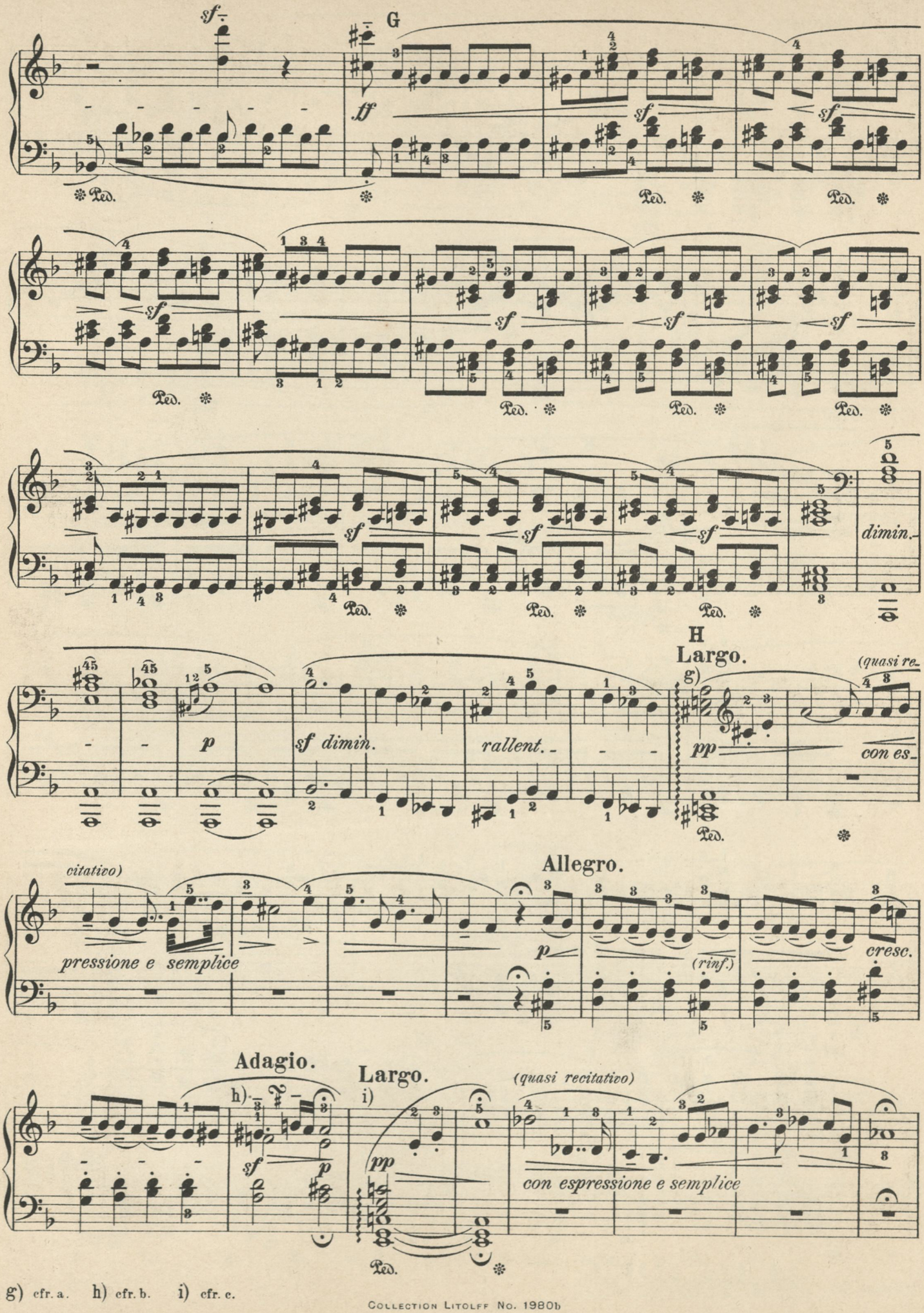



R
L
sf
f
Ped.
(rinf.)
ff
C
fp
legato
d)
cresc.
f (sempre)
d)?



Original: e) f)


Allegro.
pp
R
L
legato
ff
Ped.
p
f
sf
cresc.



g) cfr. a. h) cfr. b. i) cfr. c.

J Allegro.

(quasi arpa)

pp

cresc.

sf

(mf)

Ped.

cresc.

sf

f

ffz

Ped.

K

sf

fp

legato

cresc.

f (sempre)

L

sf

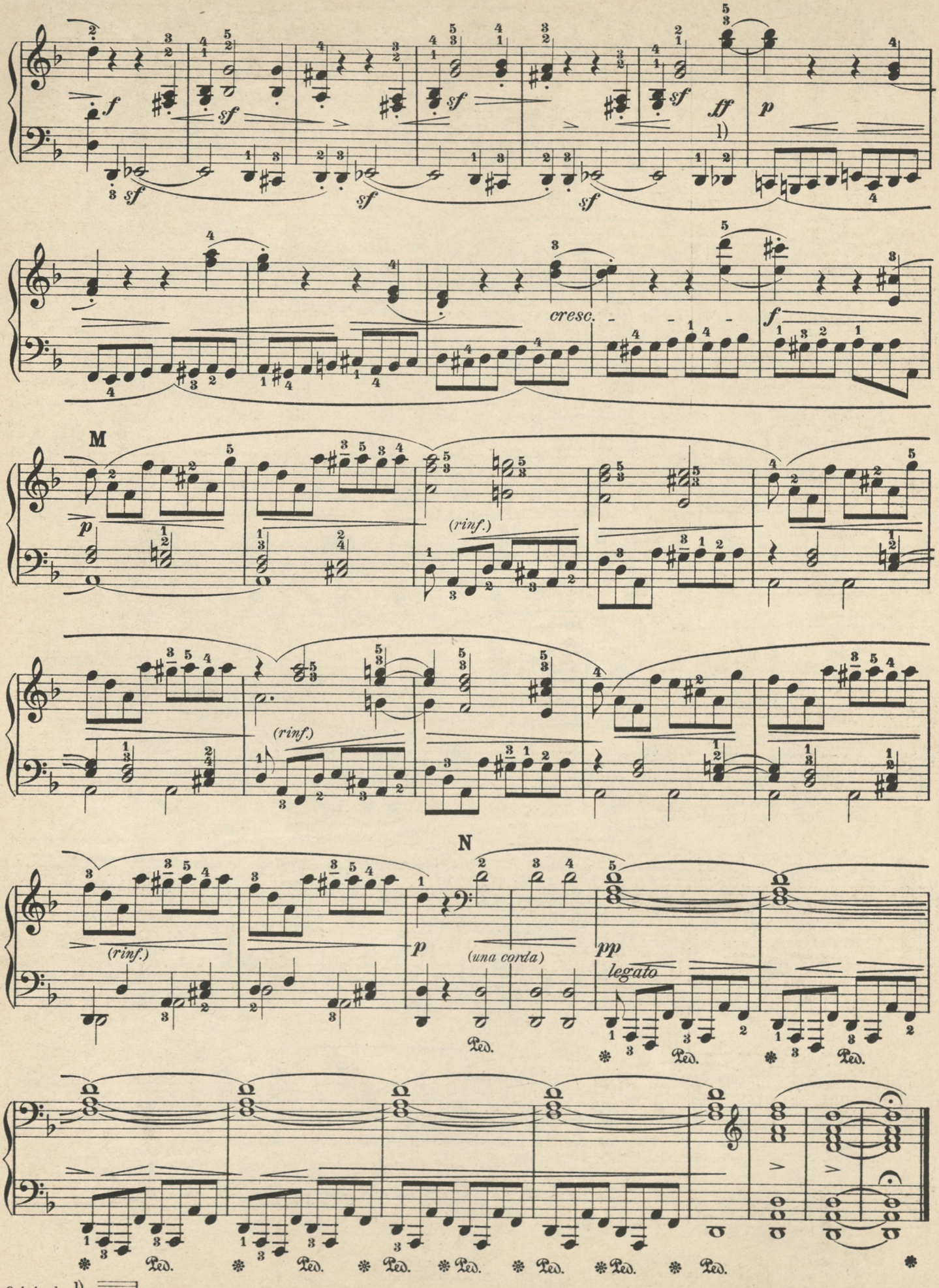
k)

cresc. sf

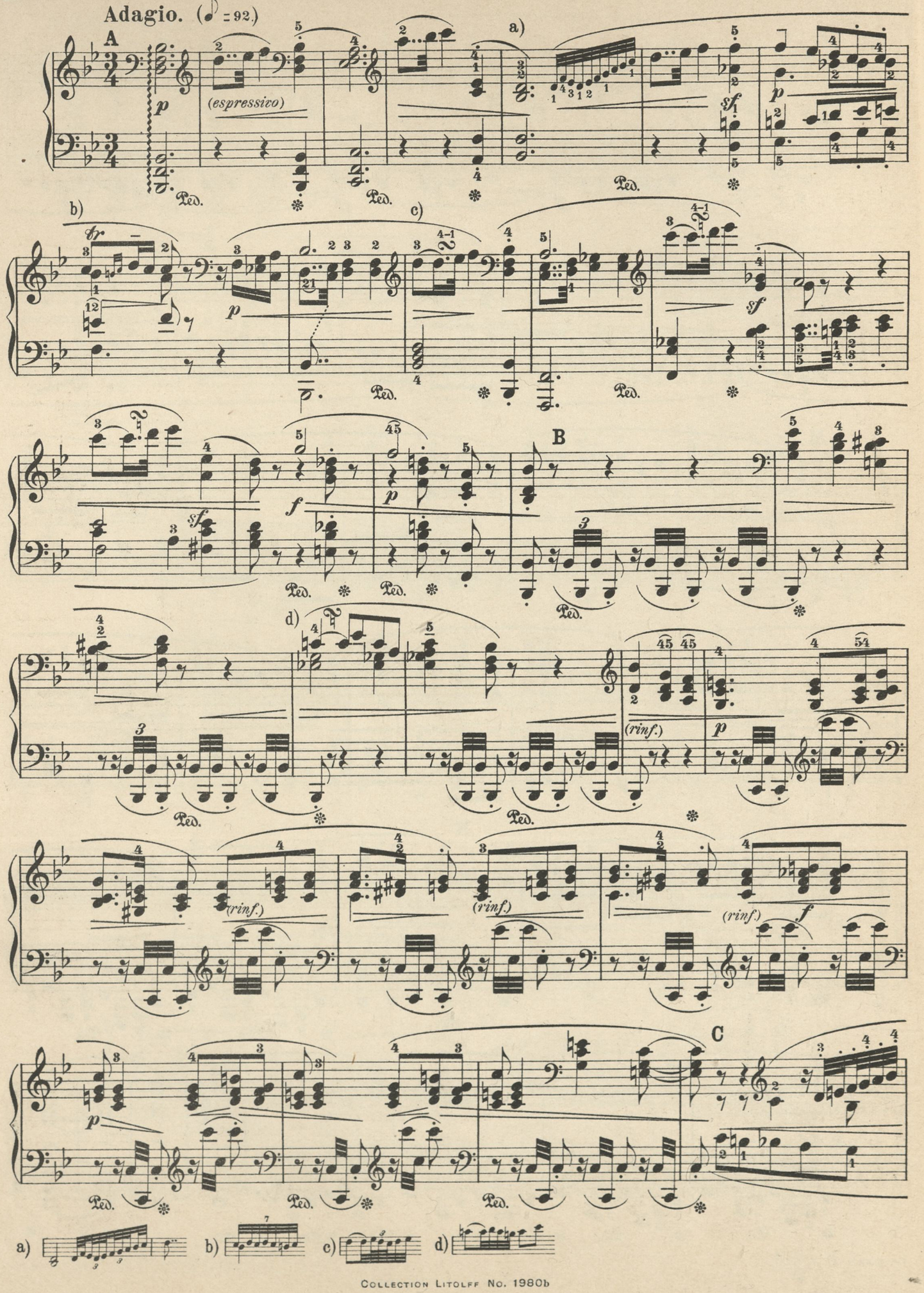
sf

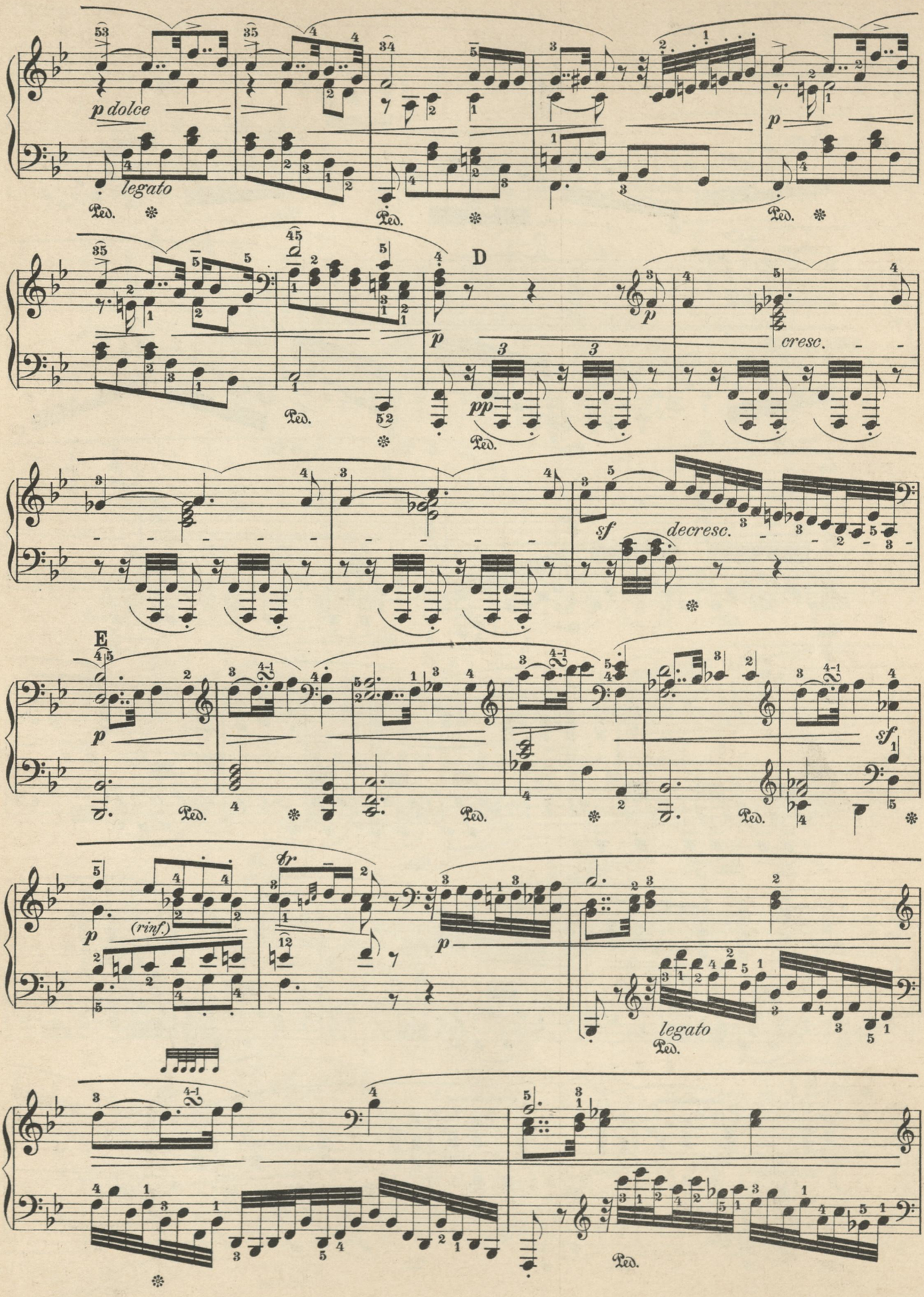
p

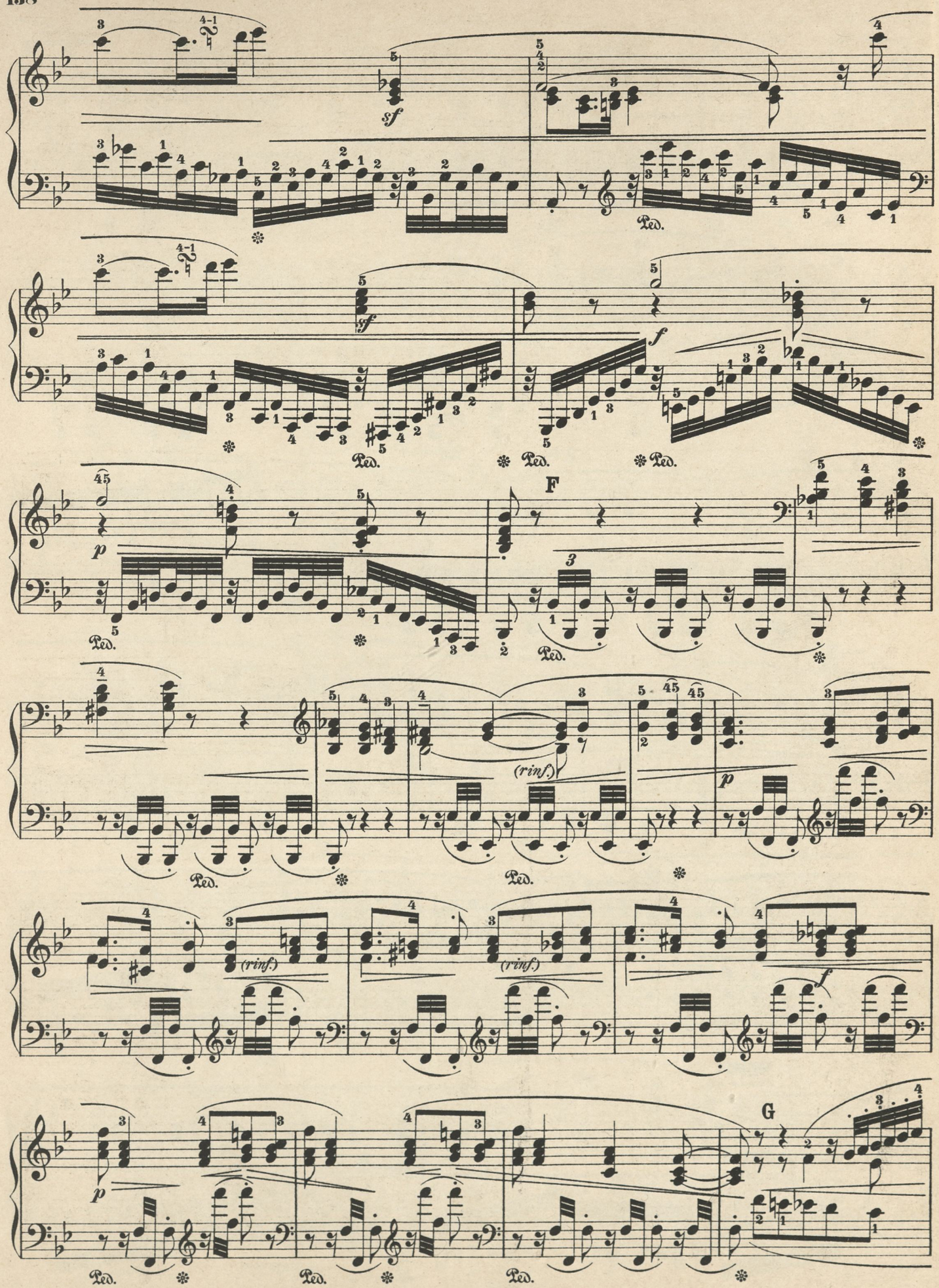
Original: k)

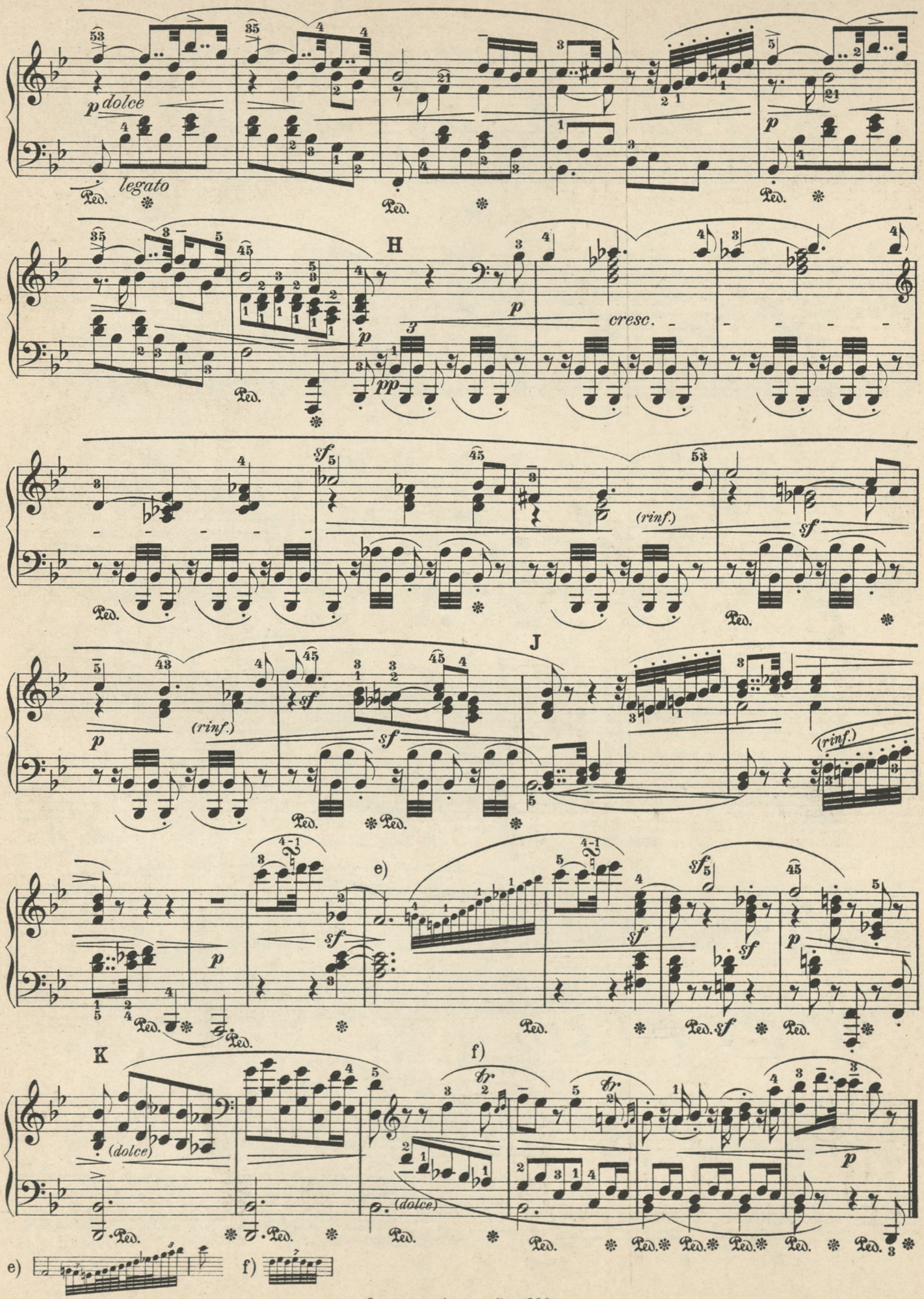


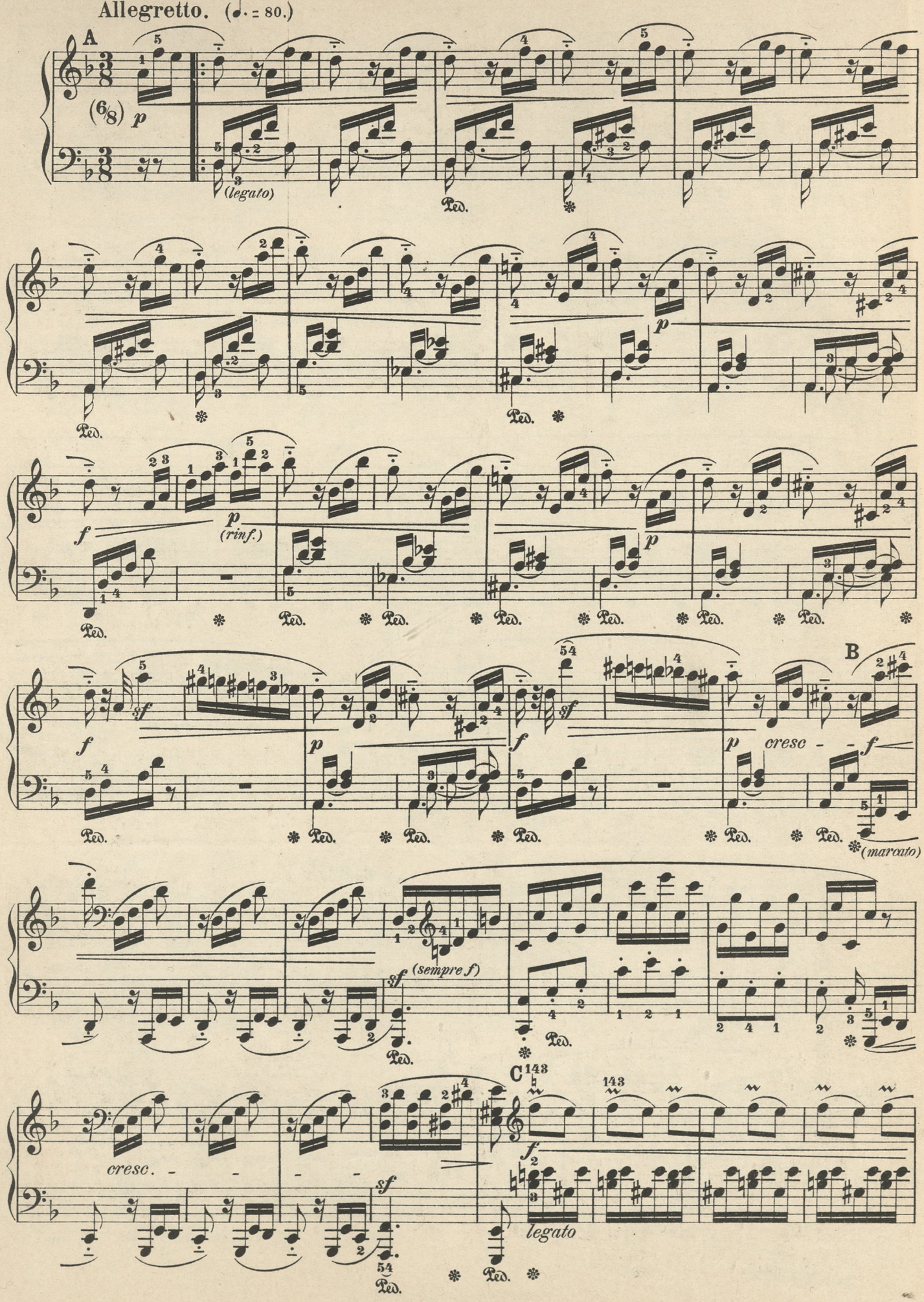
Original: l)

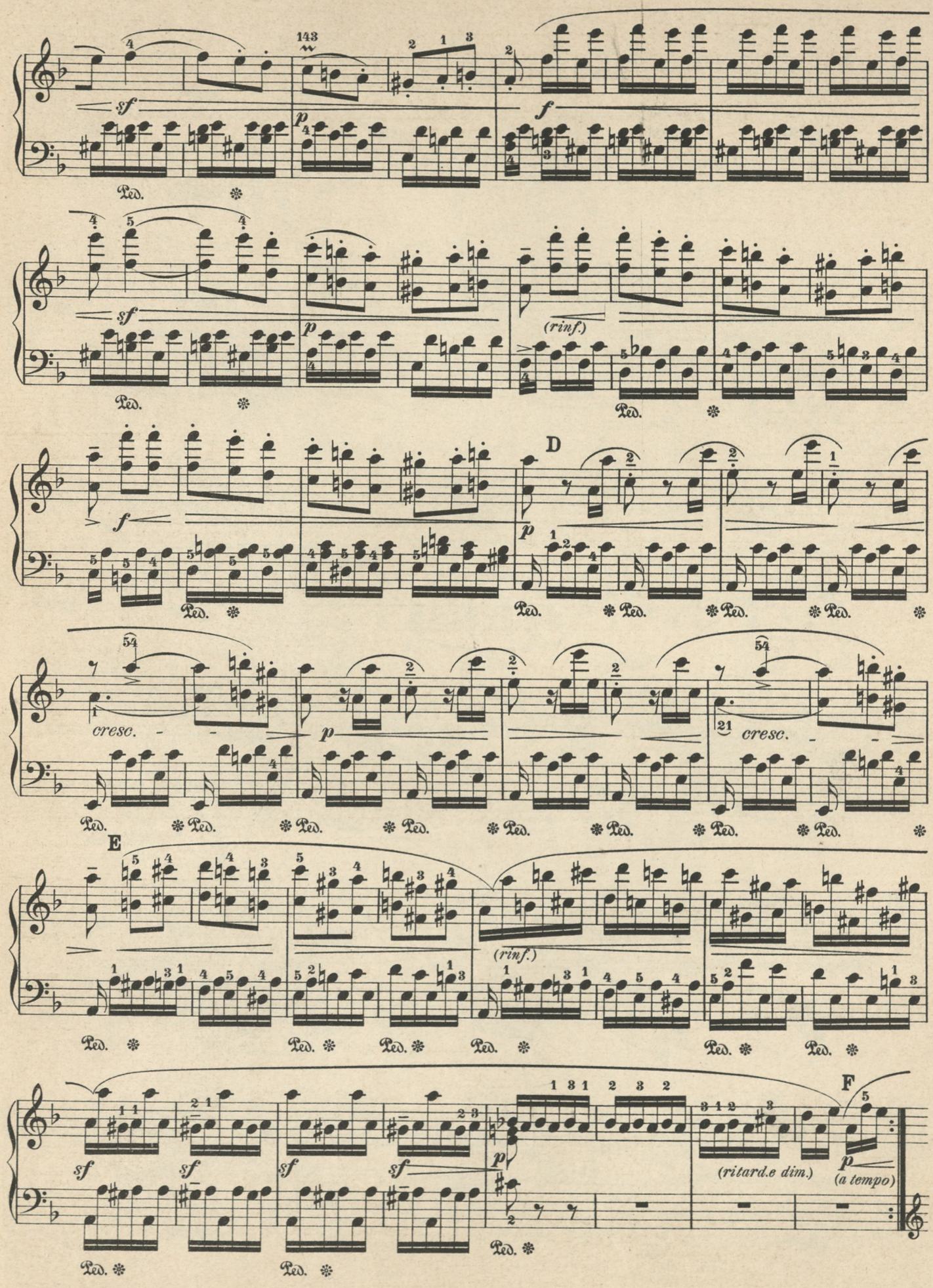

Adagio. (♪ = 92.)
A
(espressivo)
a)
b)
c)
B
d)
(rinf.)
C
Ped.

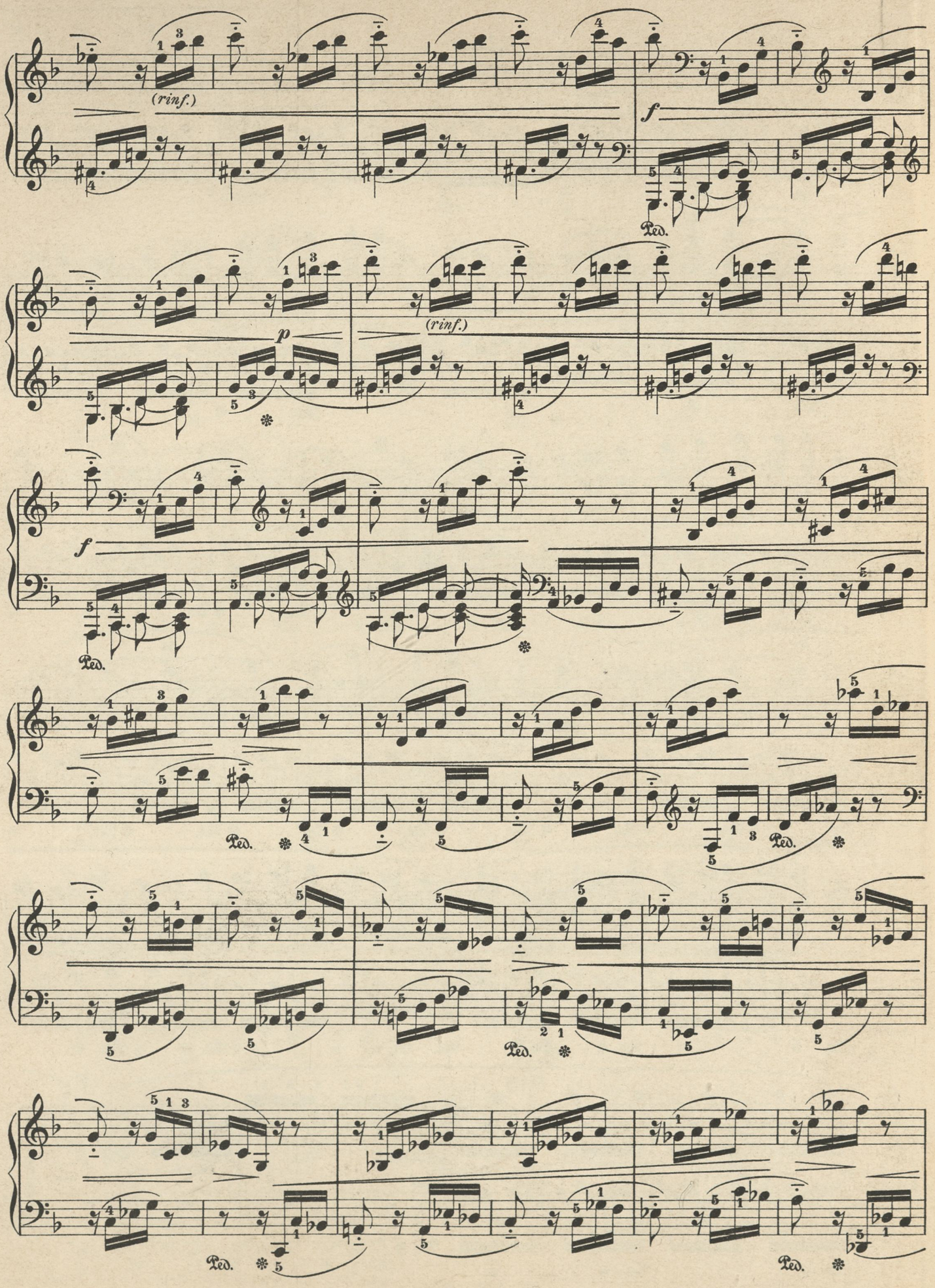

p dolce
legato
Ped.
D
p
cresc.
pp
sf
decresc.
E
(rinf.)
fp
legato

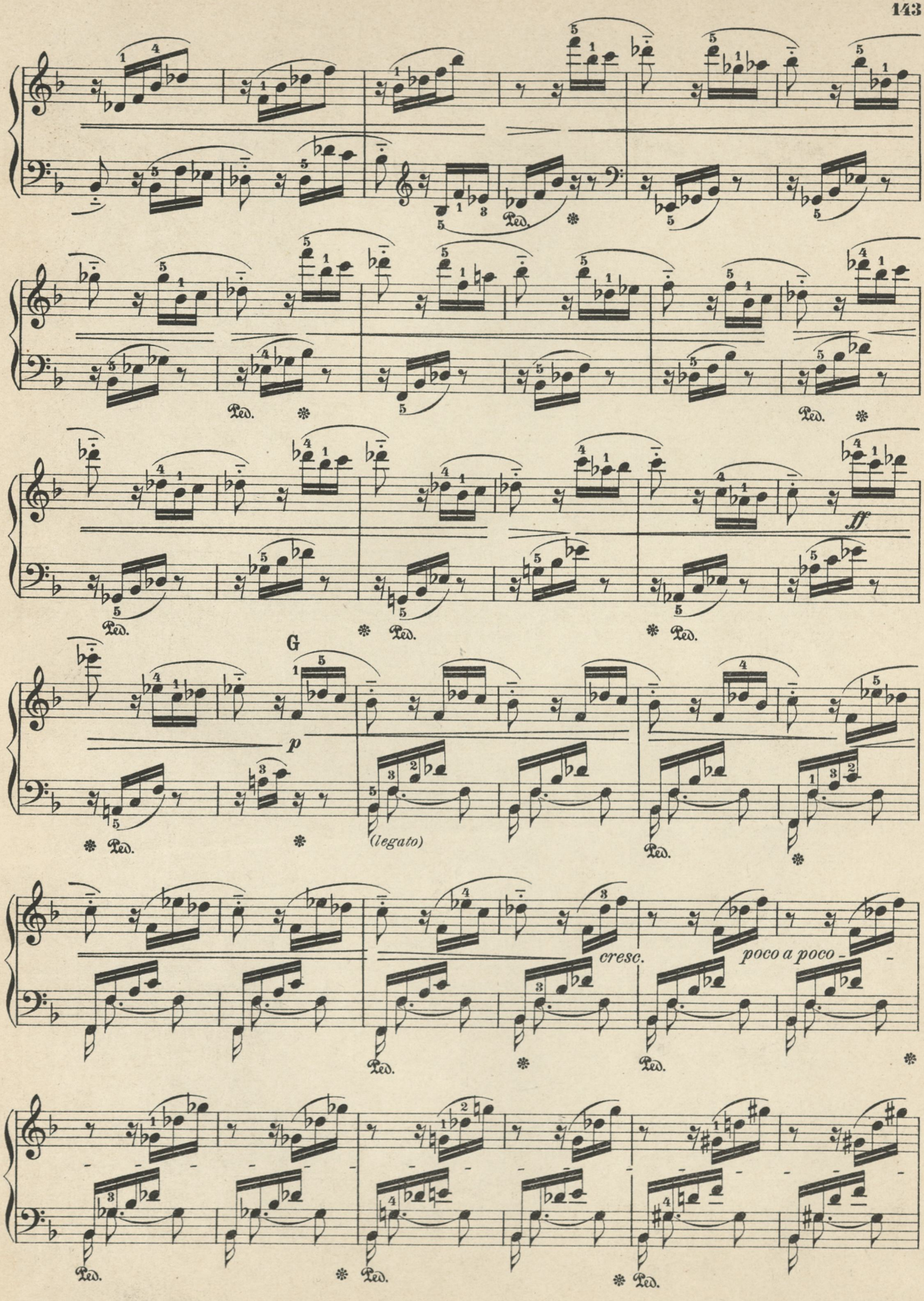

sf
Ped.
sf
f
Ped.
Ped.
p
Ped.
F
Ped.
(rinf.)
Ped.
p
Ped.
(rinf.)
(rinf.)
f
G
Ped.
Ped.
Ped.

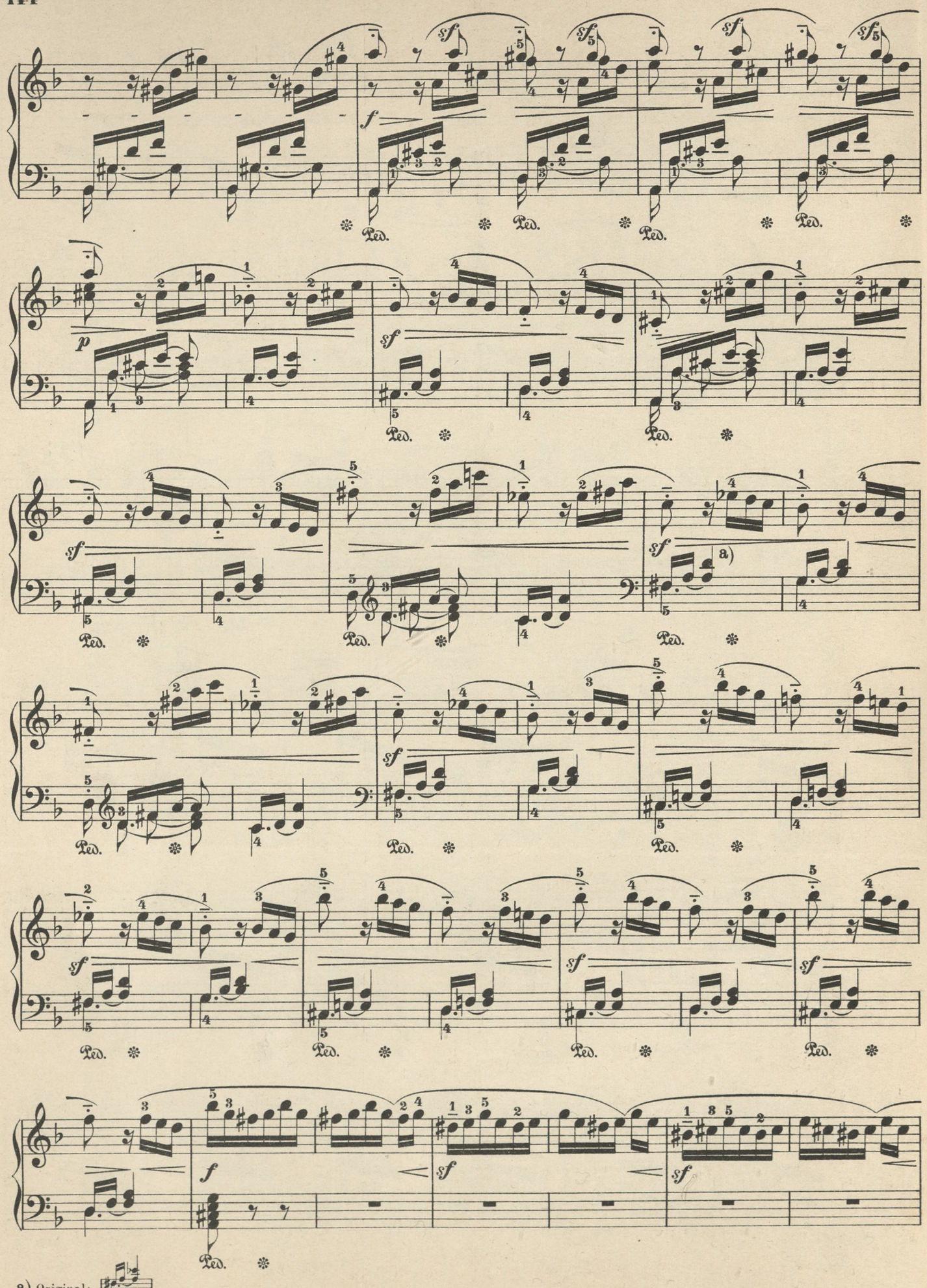

p dolce
legato
Ped.
H
p
pp
cresc.
sf
(rinf.)
J
e)
K
(dolce)
f)
tr

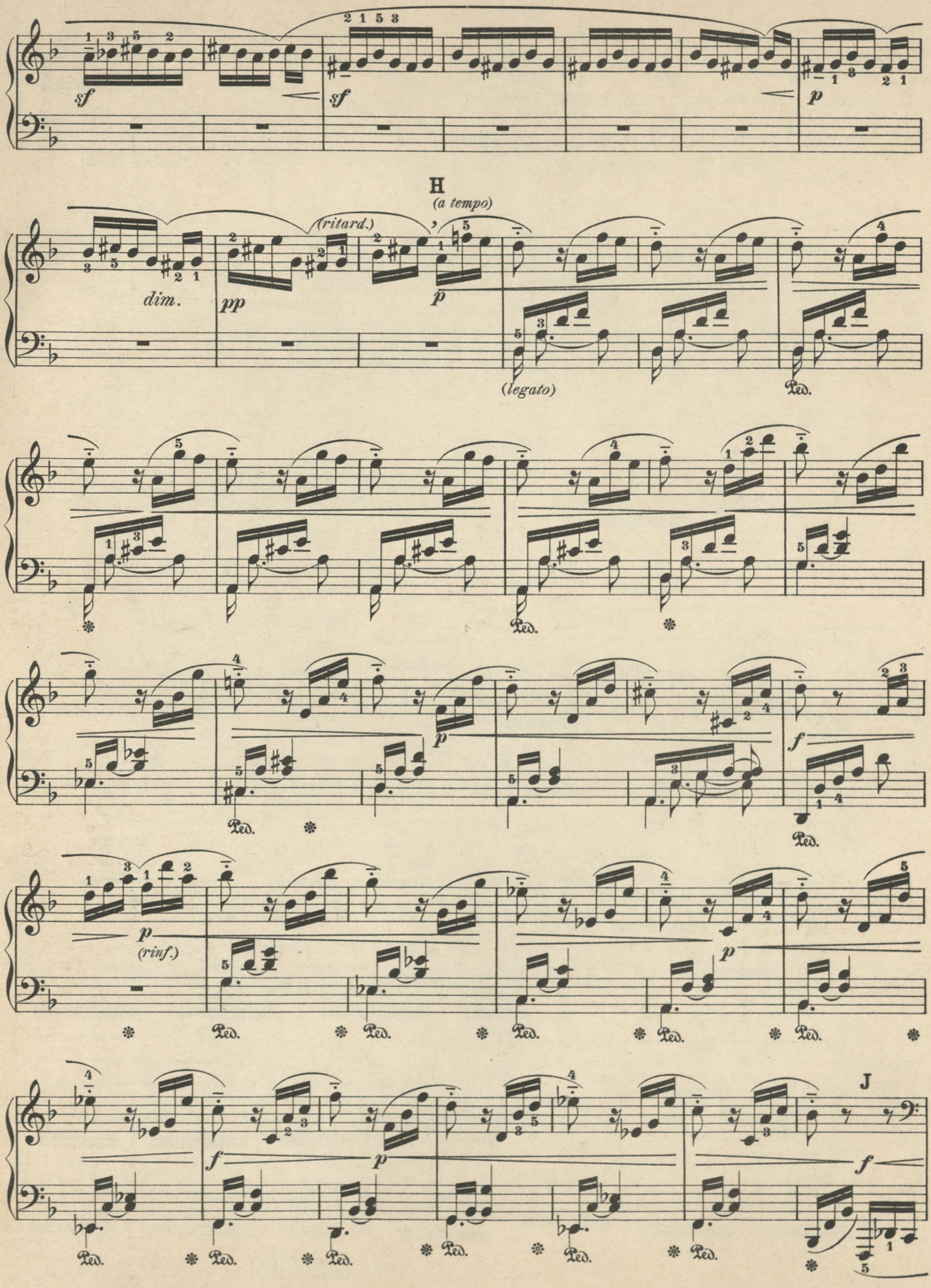

Allegretto. (♩. = 80.)
A
(6/8) p
(legato)
Ped.
p
(rinf.)
f
sf
B
cresc - - f
(marcato)
(sempre f)
C
143
legato
cresc. - - - -

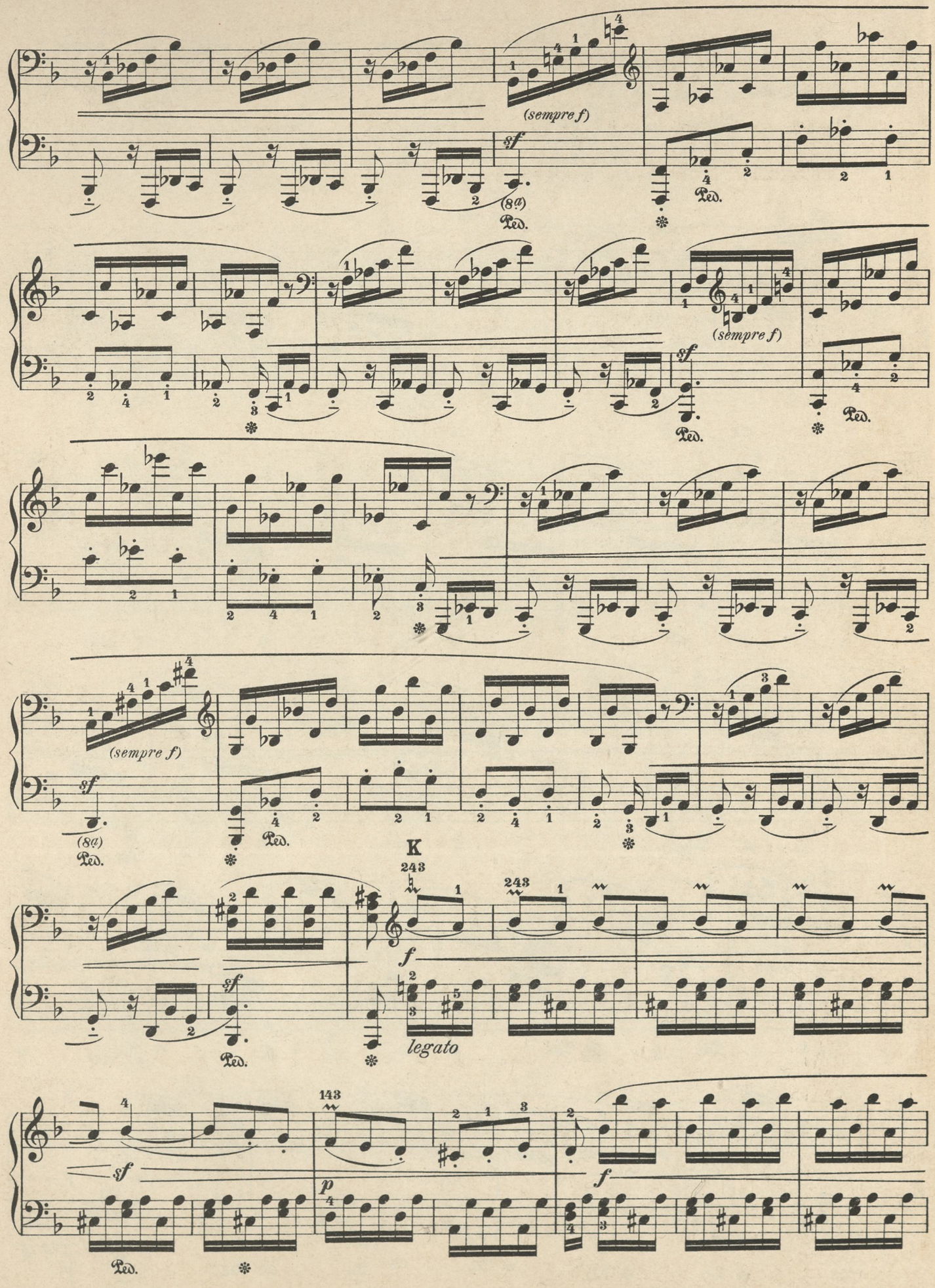

143
sf
p
f
Ped.
sf
p
(rinf.)
Ped.
f
D
p
Ped.
cresc.
p
cresc.
E
(rinf.)
sf
(ritard.e dim.)
p
(a tempo)
F

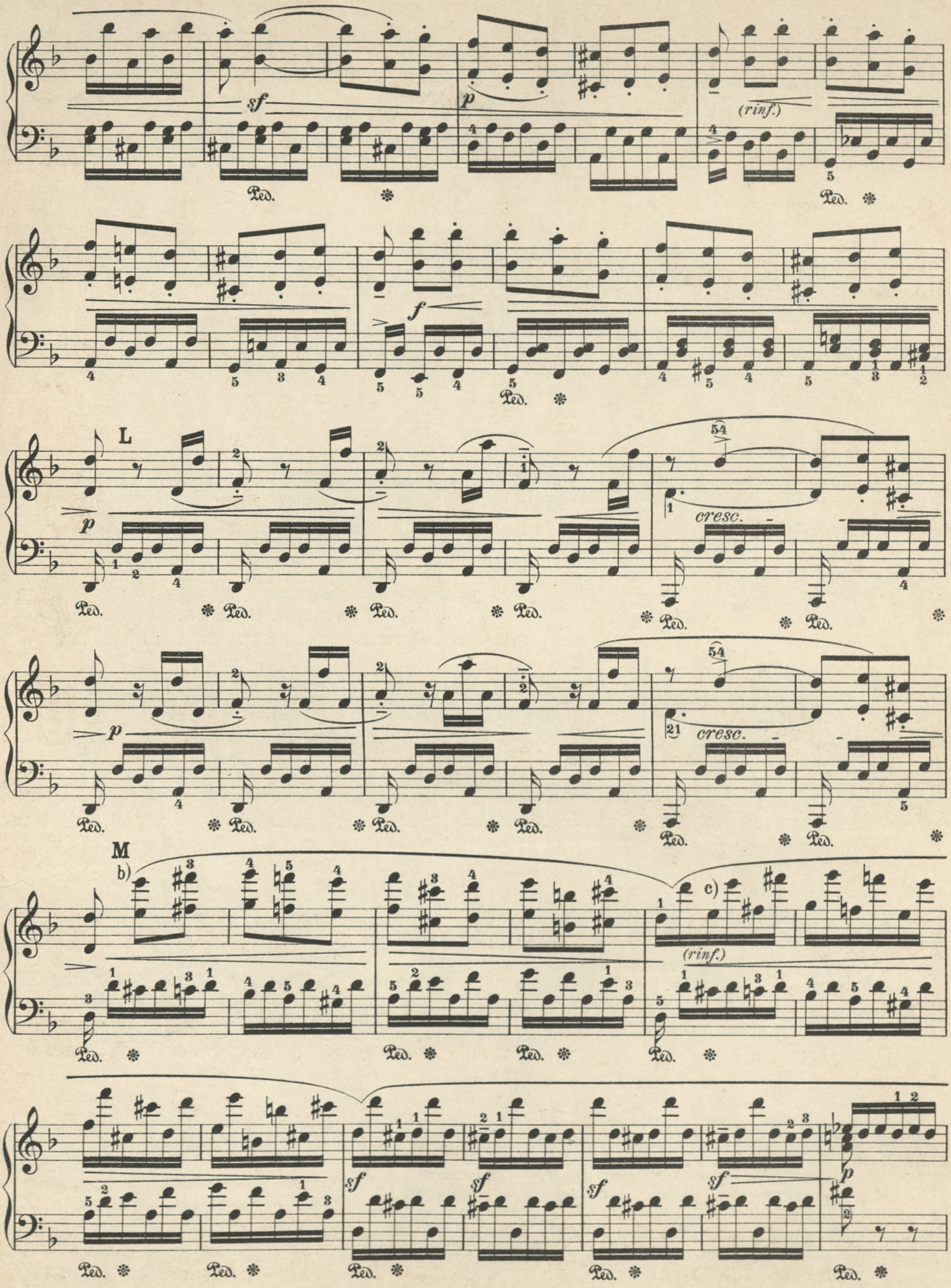

(rinf.)
f
Ped.
p
(rinf.)
f
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


Ped.
ff
G
p
(legato)
cresc.
poco a poco

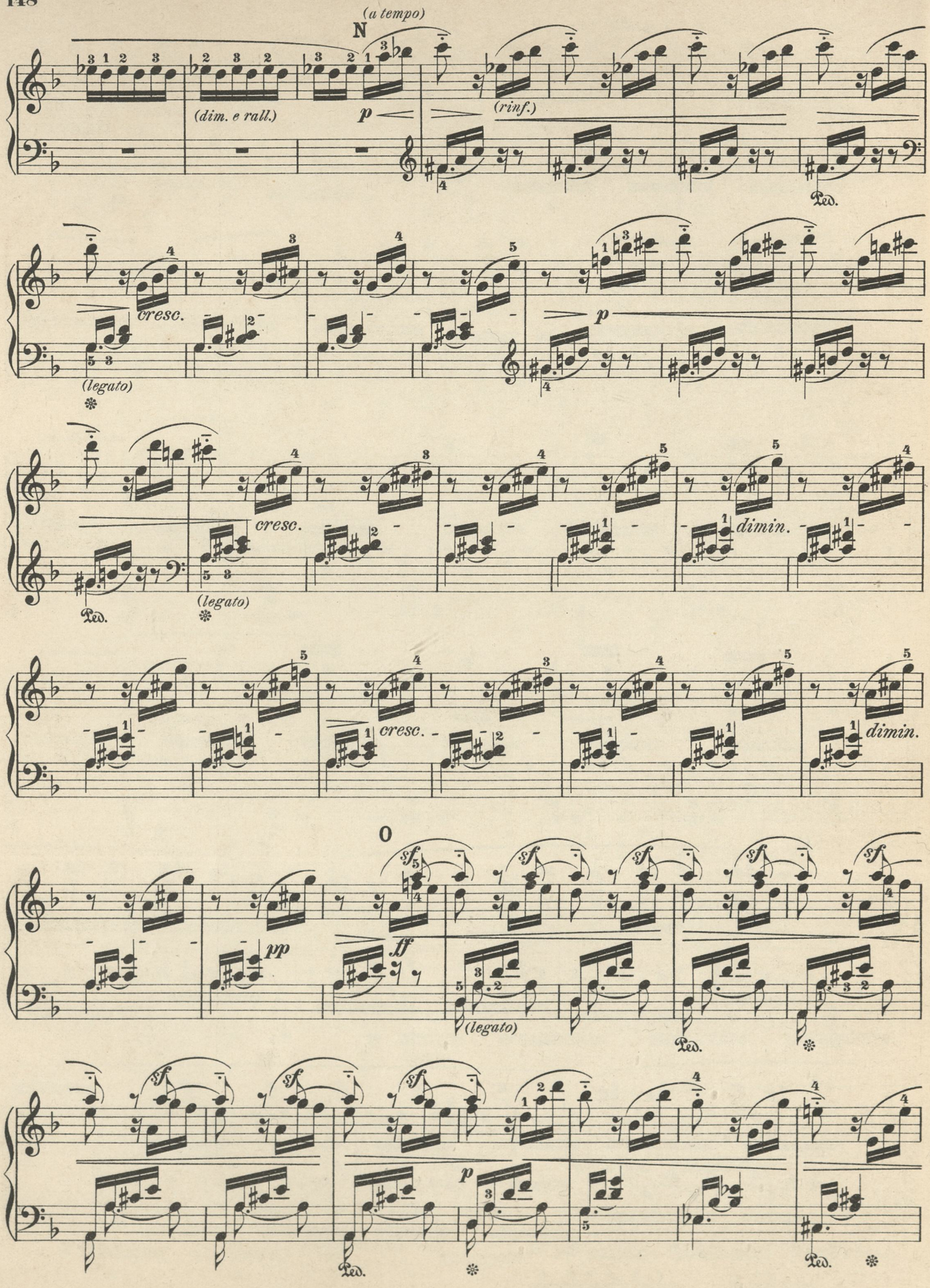

a) Original:

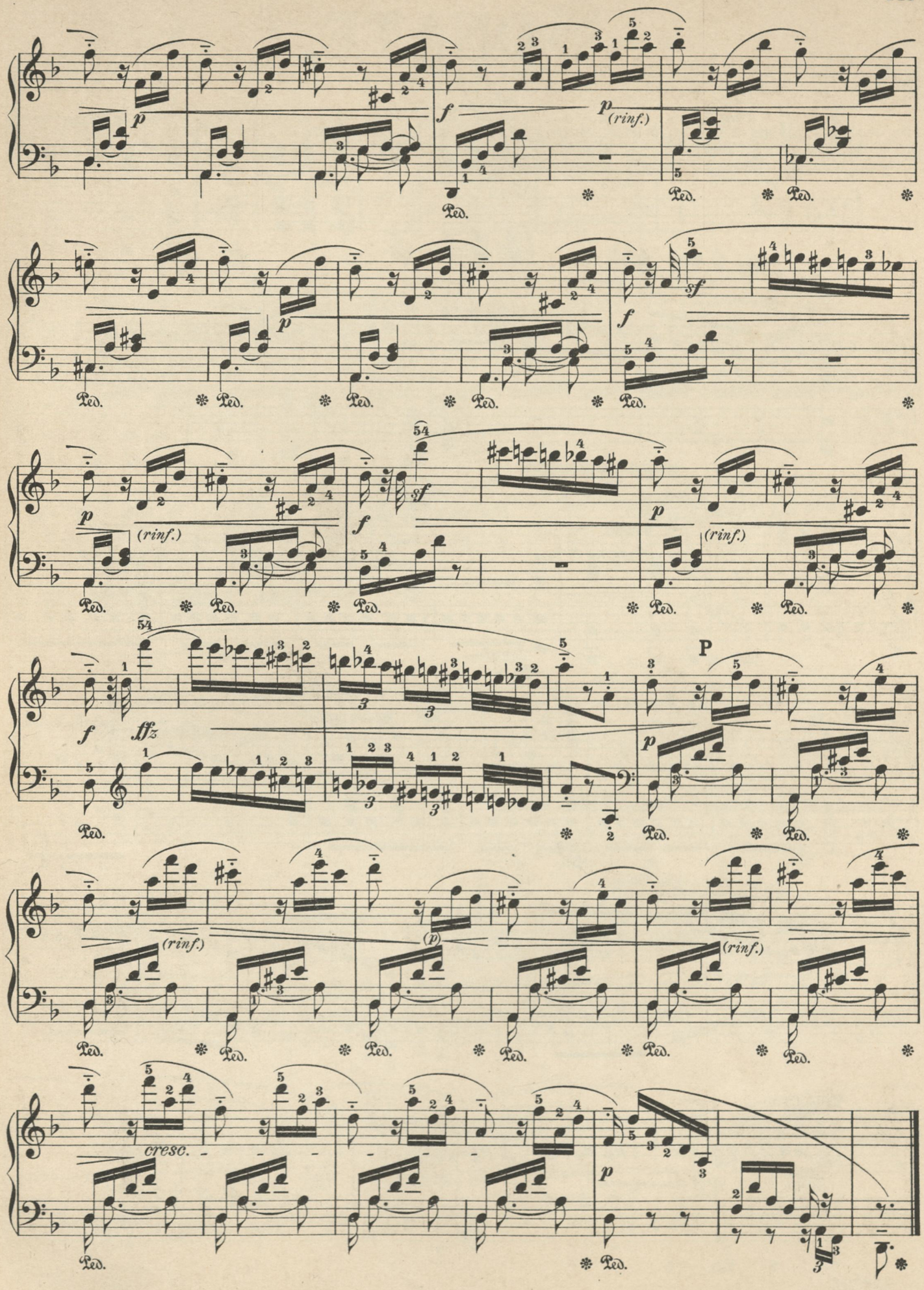

sf
sf
p
H
(a tempo)
(ritard.)
dim.
pp
p
(legato)
Ped.
p
(rinf.)
f
J


(sempre f)
sf
(8va)
Ped.
(sempre f)
sf
Ped.
(sempre f)
sf
(8va)
Ped.
K
243
f
sf
Ped.
legato
143
sf
p
f
Ped.



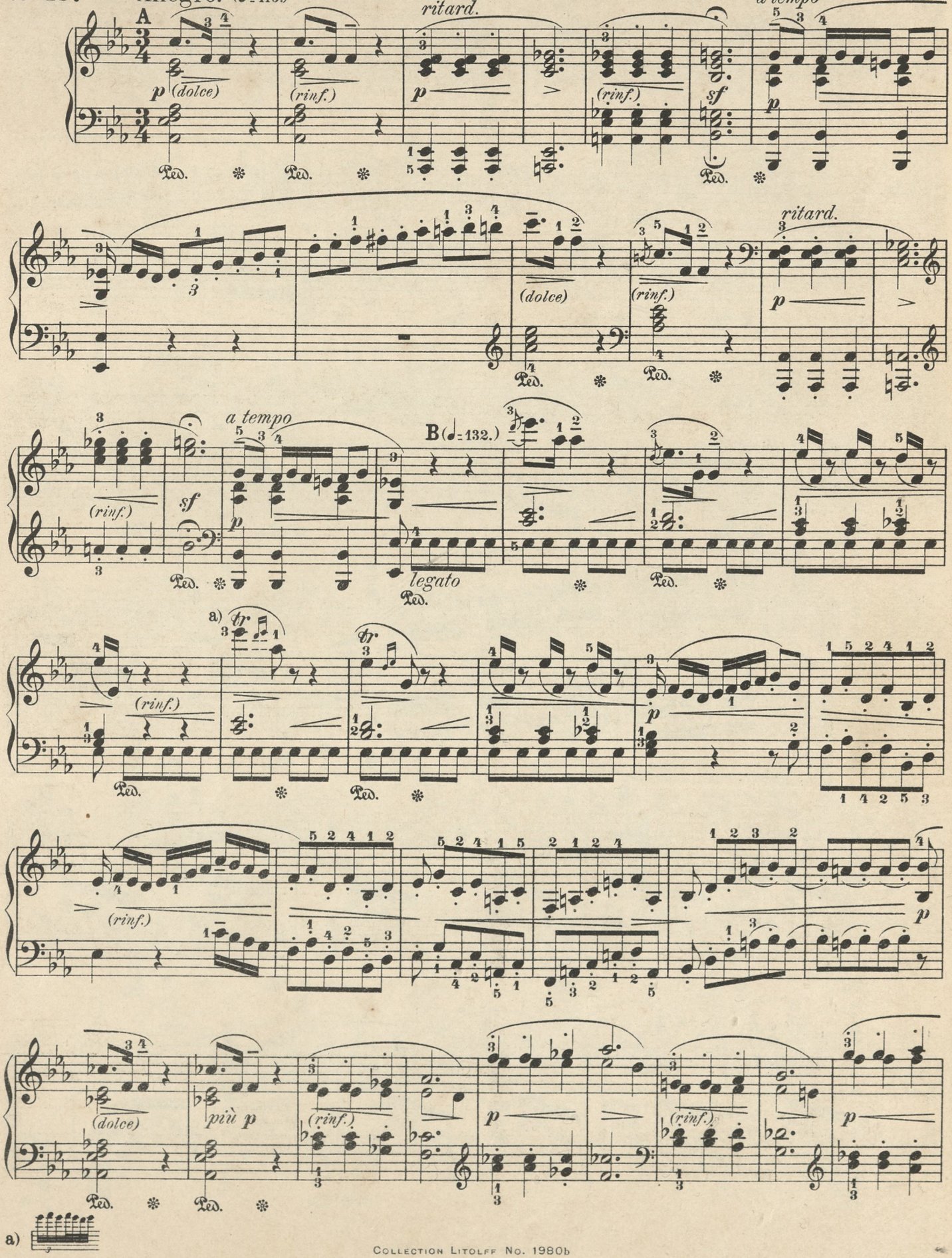
Original: b) c)


(a tempo)
N
(dim. e rall.)
p
(rinf.)
Ped.
cresc.
(legato)
p
cresc.
dimin.
(legato)
Ped.
cresc.
dimin.
O
sf
pp
ff
(legato)
Ped.
sf
p
Ped.

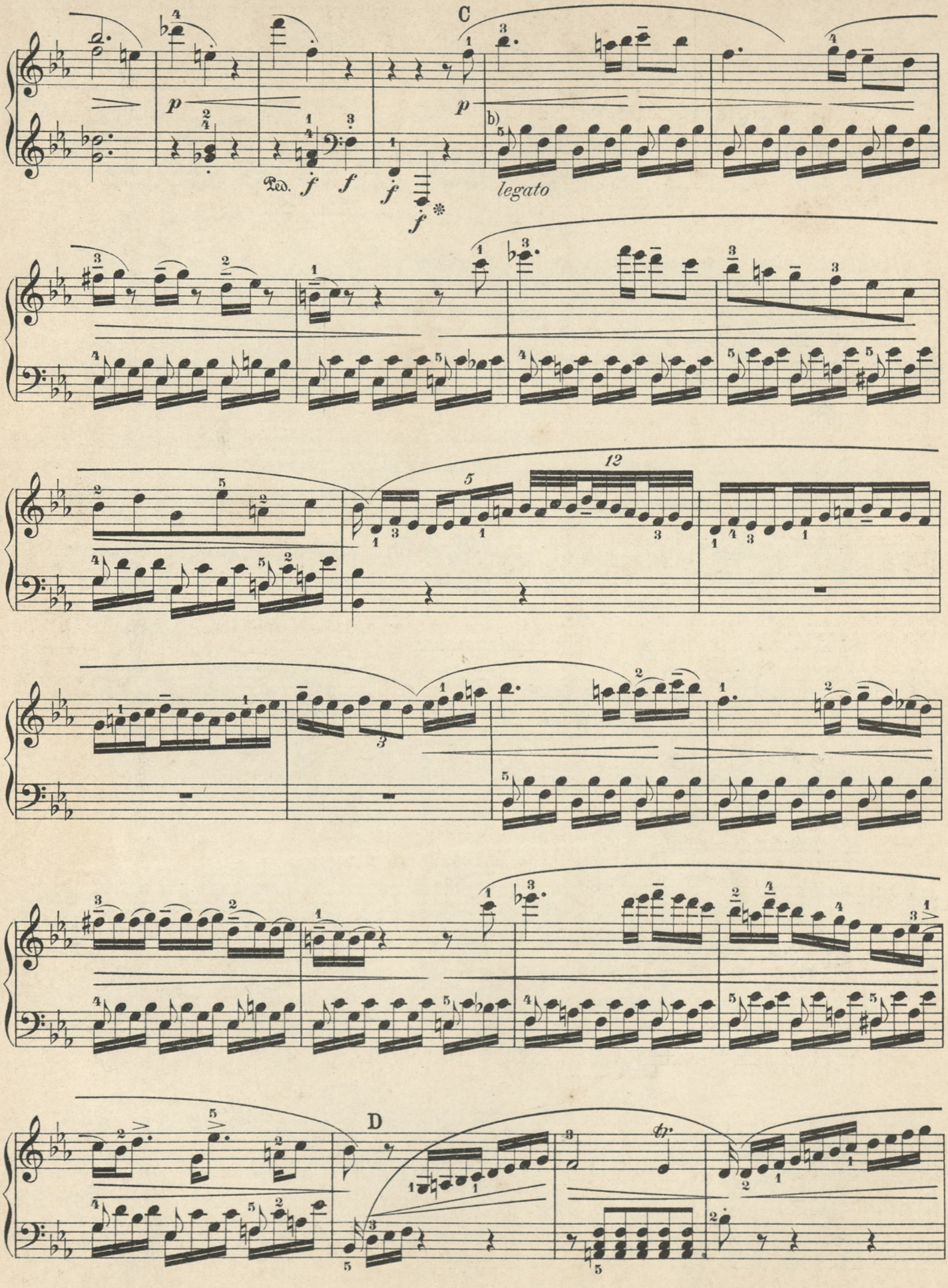

p
f
p (rinf.)
Ped.
sf
(rinf.)
54
ffz
P
(p)
cresc.

SONATE.

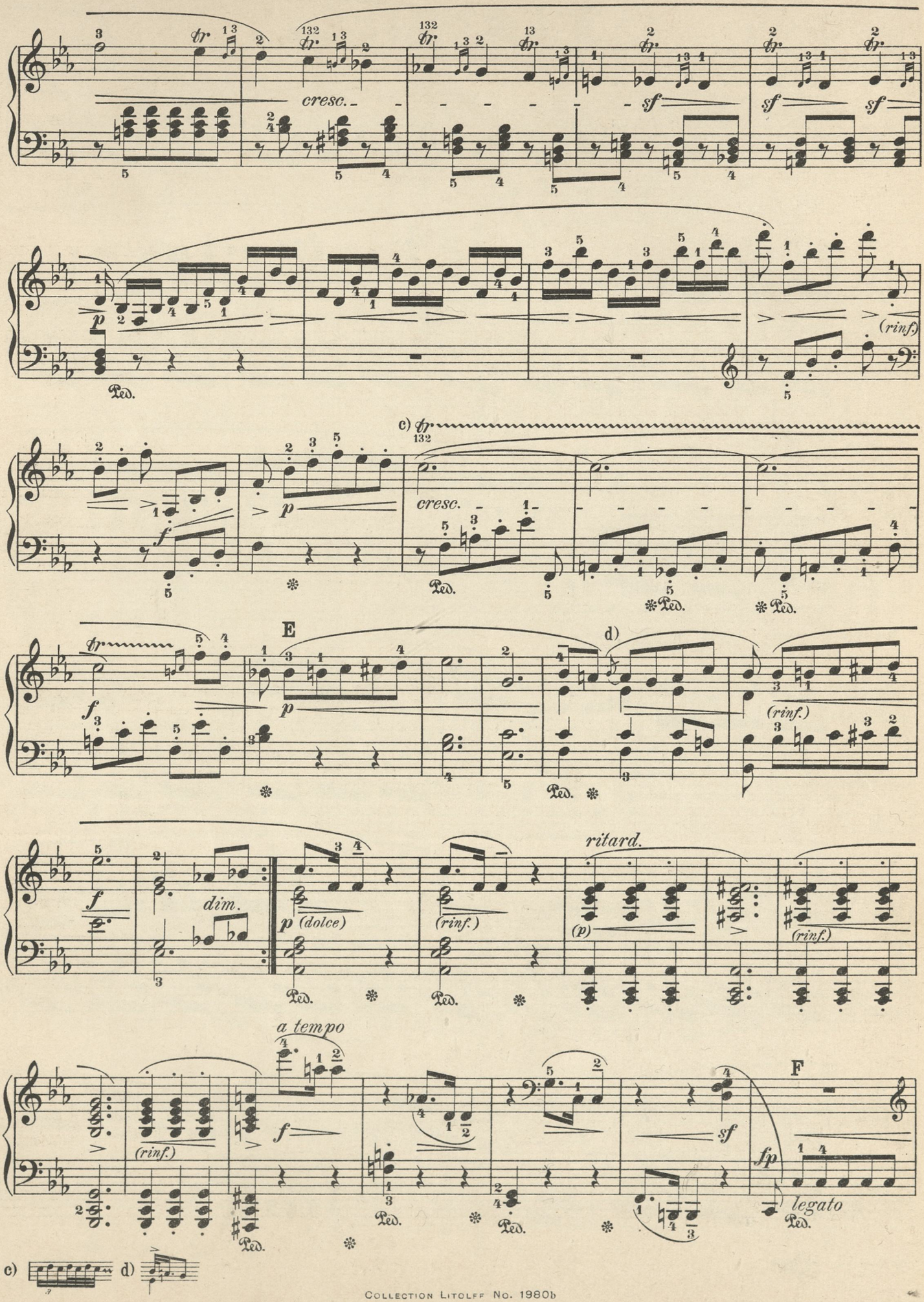
№ 18. Allegro. (♩= 116.) Op. 31 No. 3.

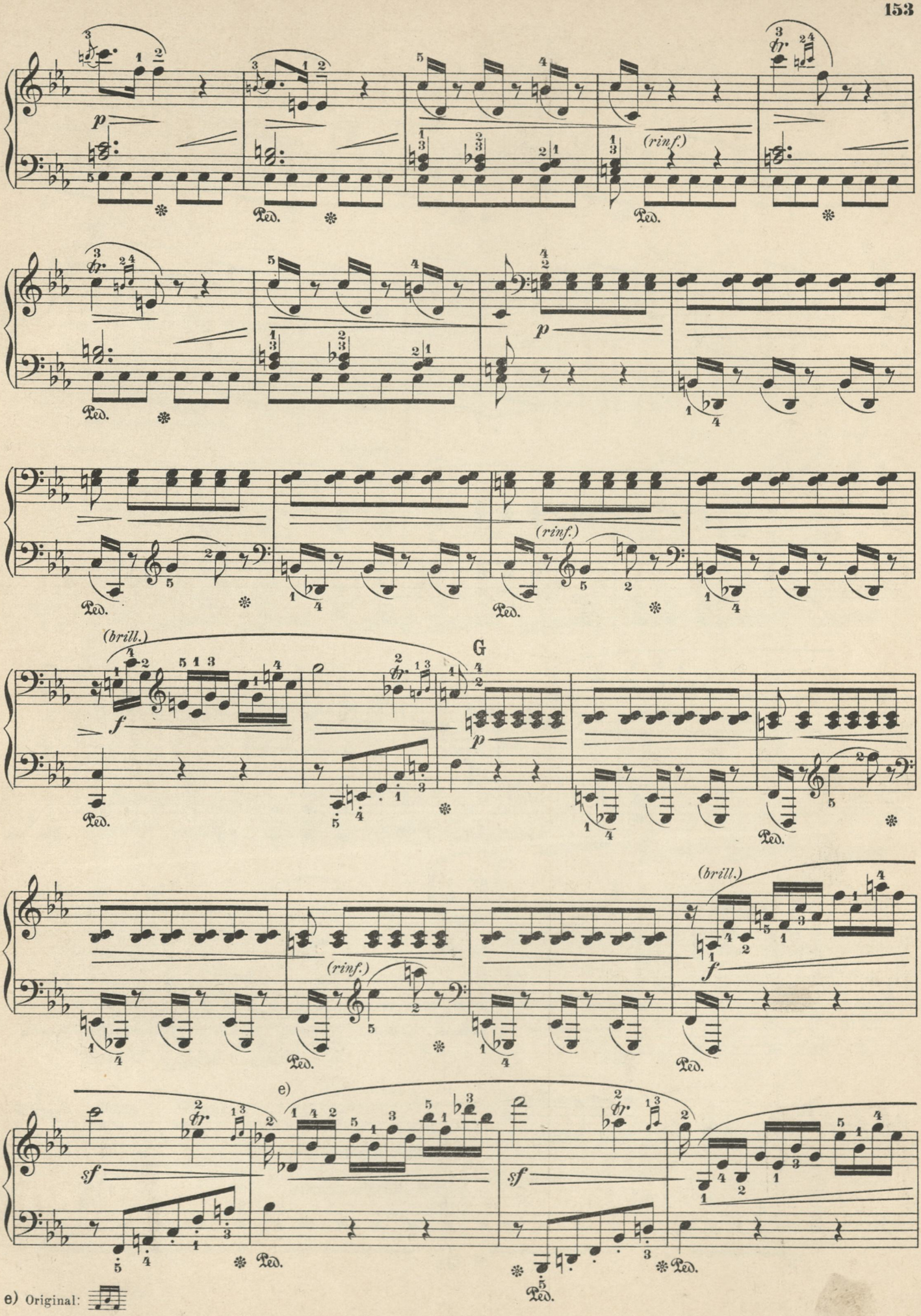


a)

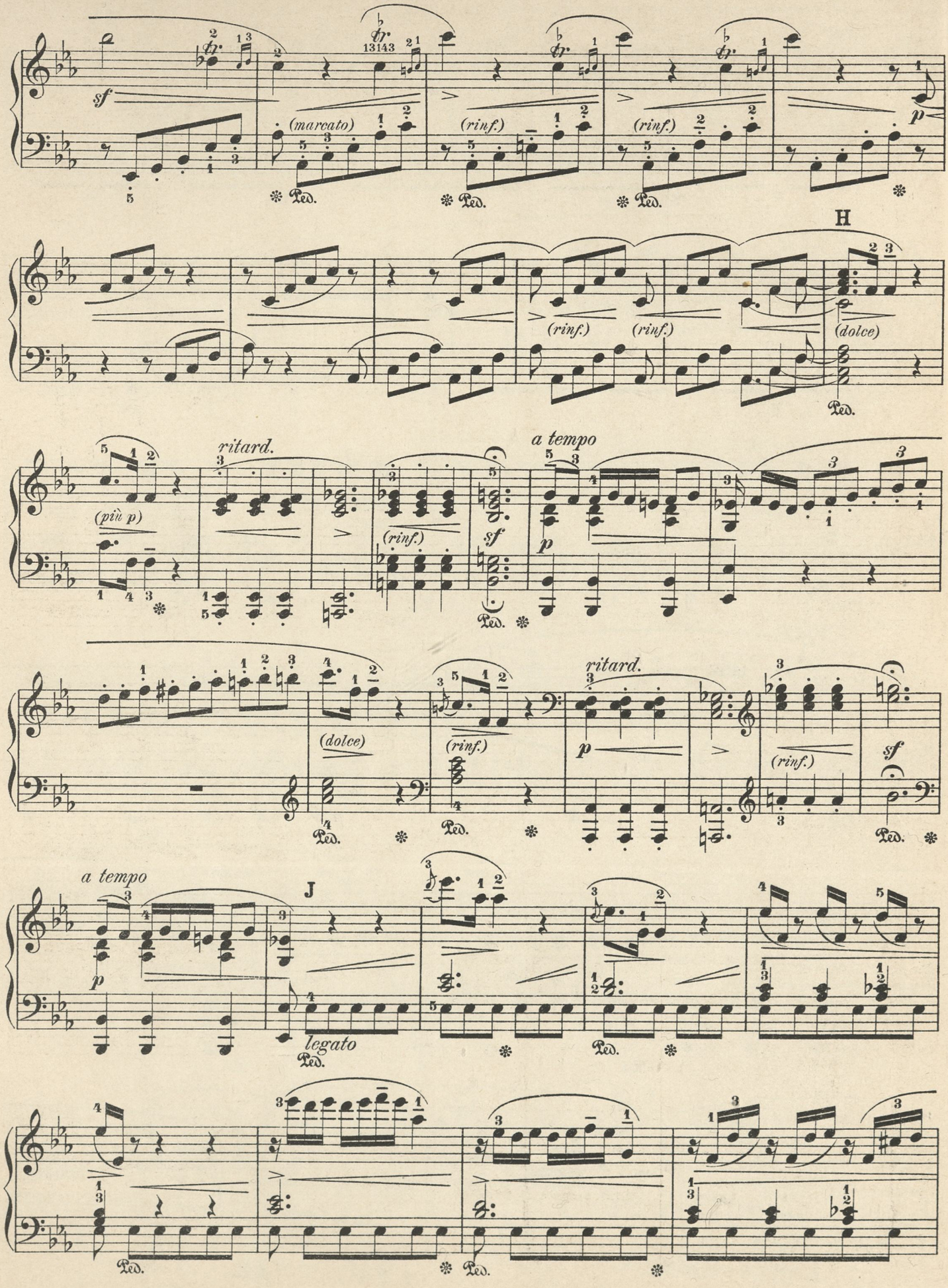


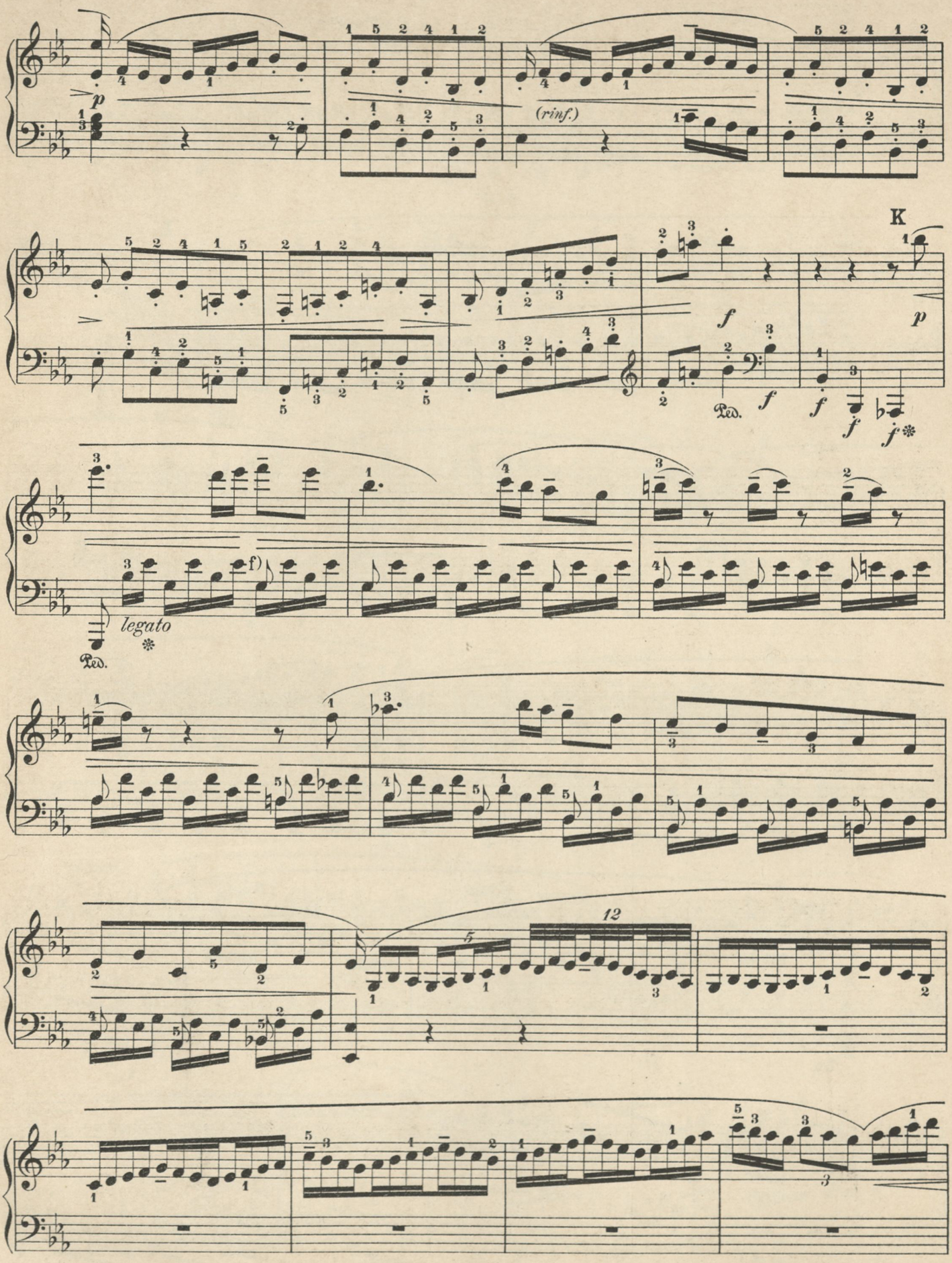
b) Original:


cresc.
sf
p
(rinf.)
c)
cresc.
f
E
d)
dim.
p (dolce)
ritard.
(p)
a tempo
F
fp
legato
c)
d)

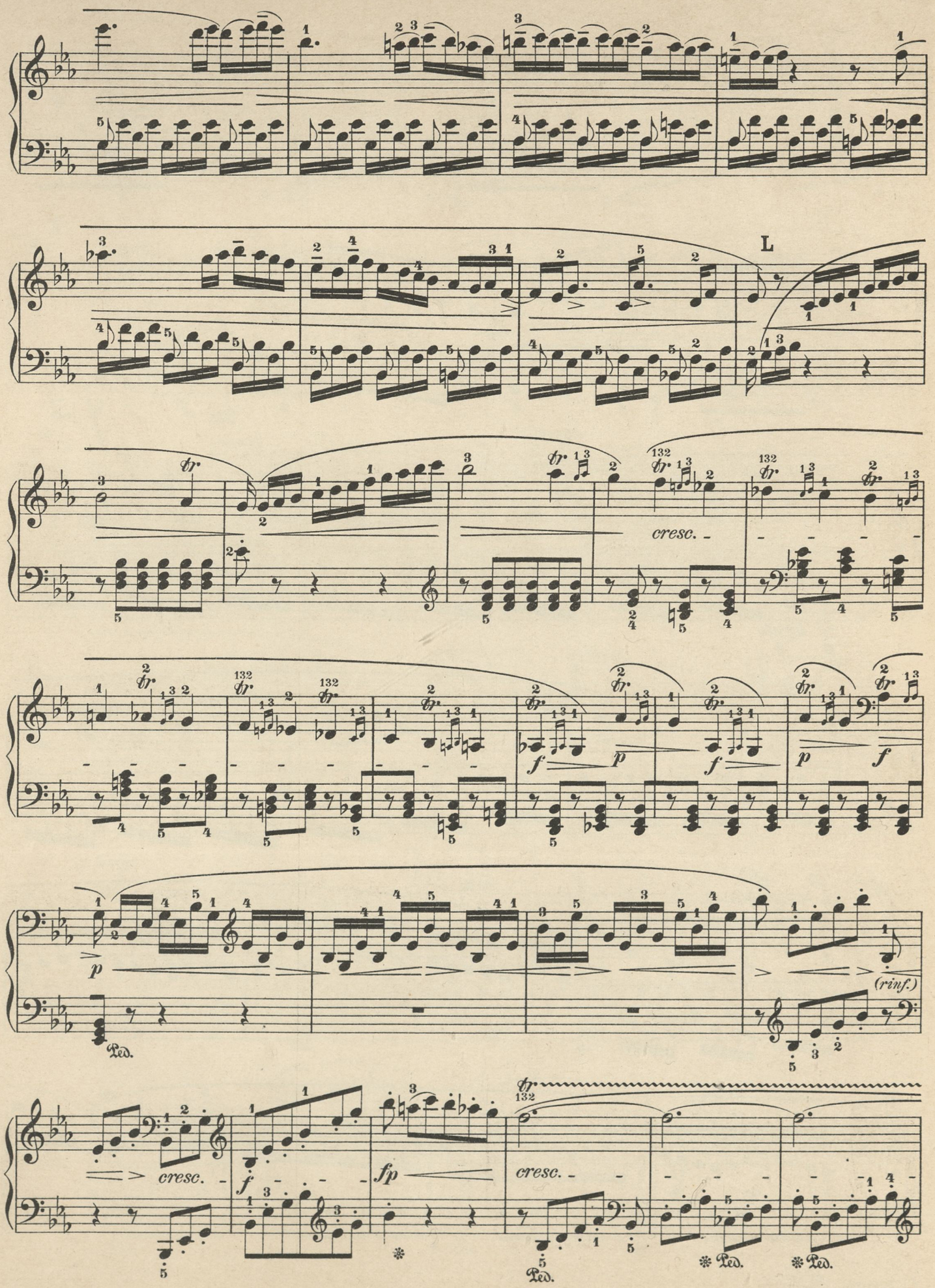


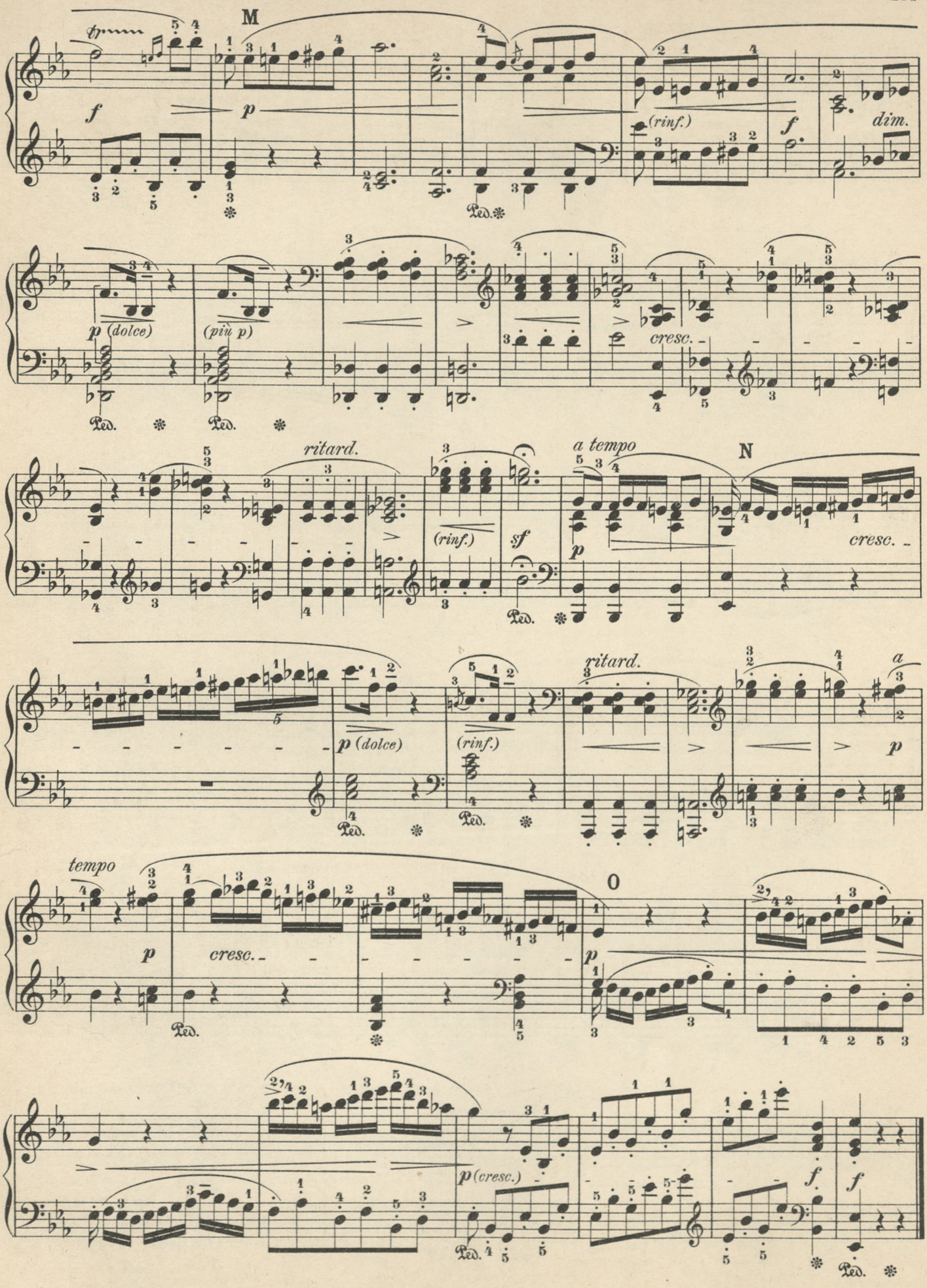
e) Original:


sf
(marcato)
(rinf.)
(rinf.)
p
H
(rinf.)
(rinf.)
(dolce)
ritard.
(più p)
(rinf.)
sf
a tempo
p
(dolce)
(rinf.)
ritard.
p
(rinf.)
sf
a tempo
J
p
legato



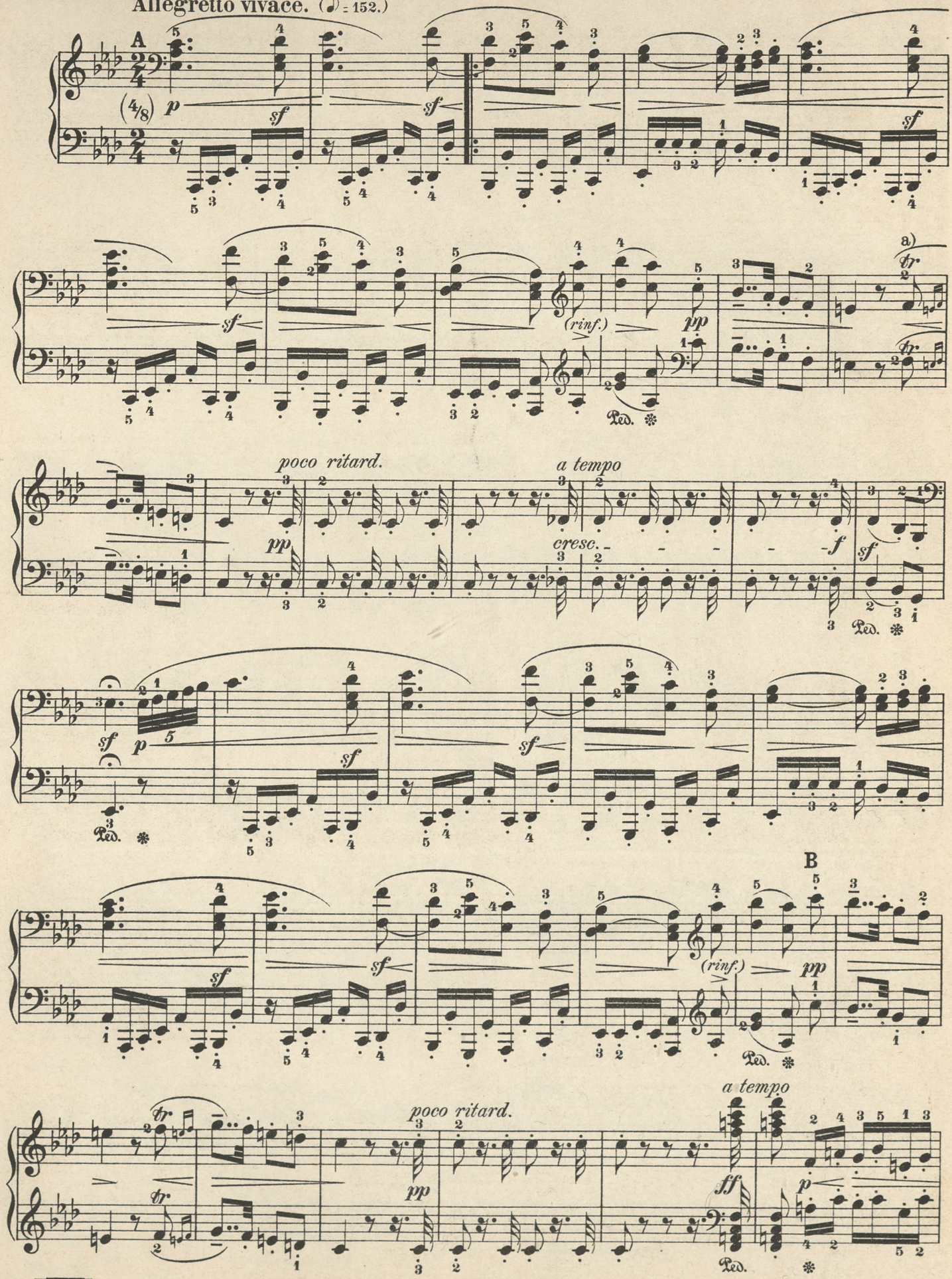
f) Original: 


L
cresc.
f
p
f
p
f
p
(rinf.)
Ped.
cresc.
f
fp
cresc.
Ped.
Ped.
Ped.

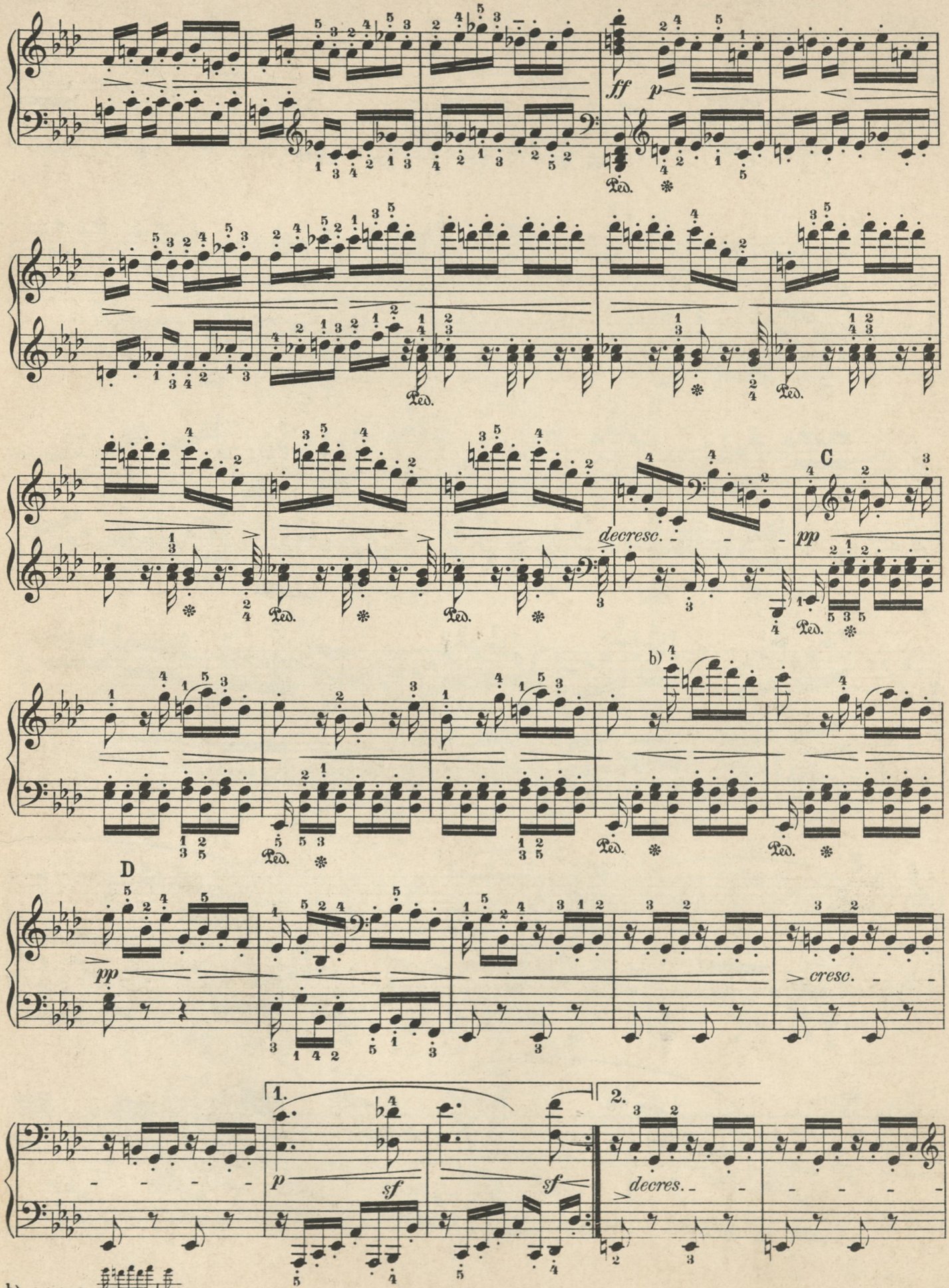

M
f
p
(rinf.)
f
dim.
p (dolce)
(più p)
cresc.
ritard.
(rinf.)
sf
a tempo
N
p
cresc.
p (dolce)
(rinf.)
ritard.
a
p
tempo
p
cresc.
O
p
p (cresc.)
f
f

Scherzo.

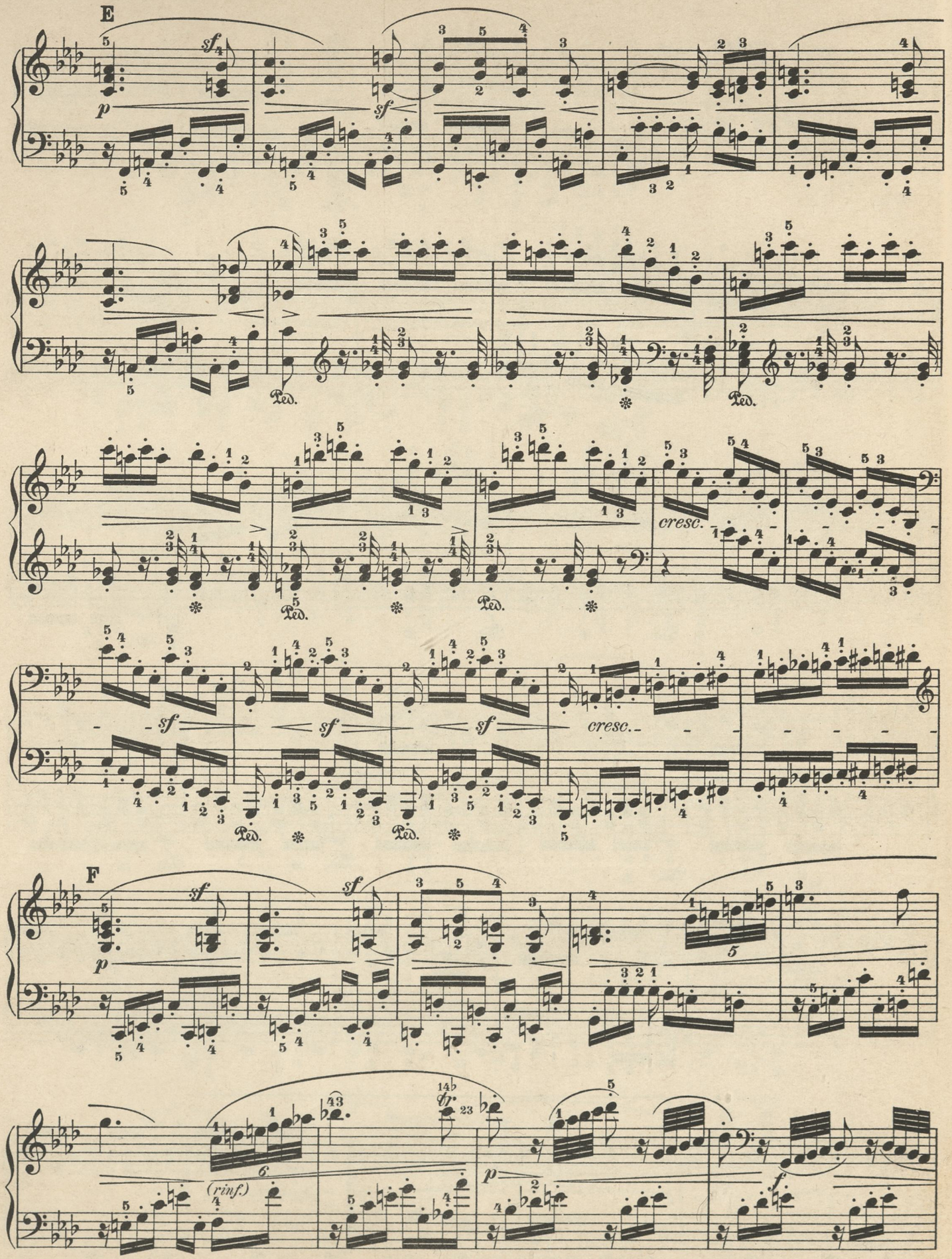
Allegretto vivace. (♪ = 152.)

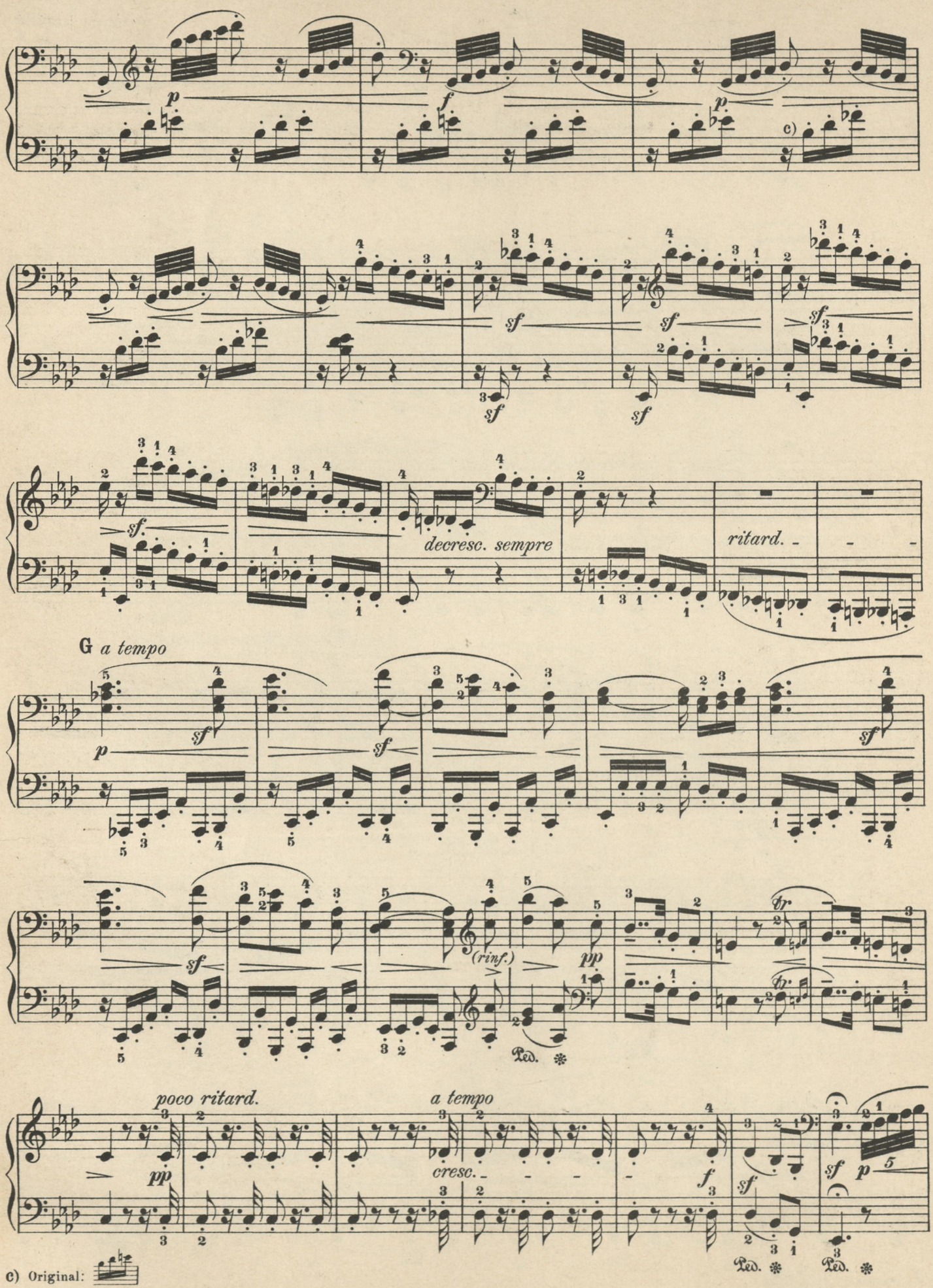


a)

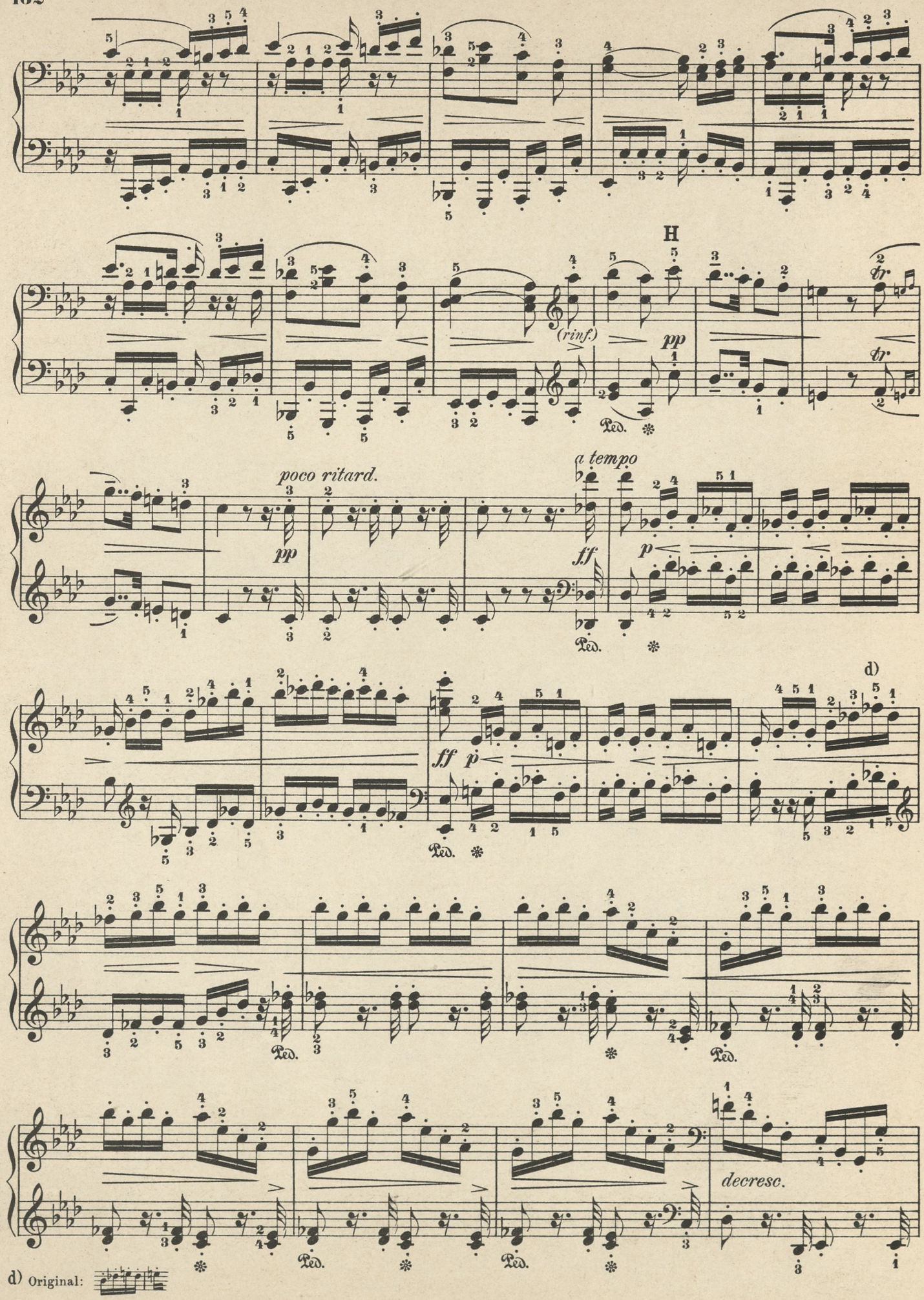


b) Original:

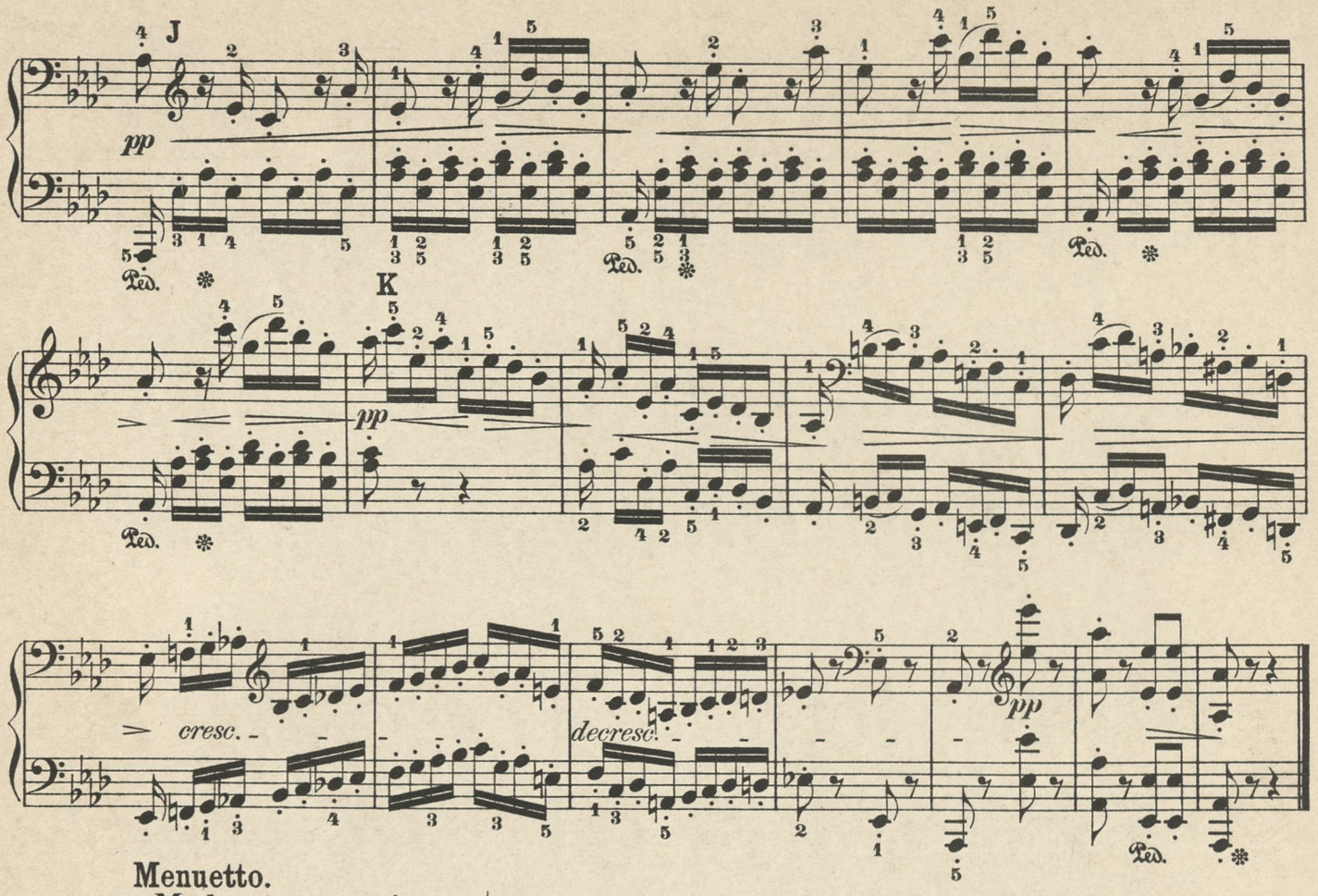

E
sf
p
sf
Ped.
cresc.
sf
sf
sf
cresc.
F
sf
sf
p
(rinf.)
p
f


c)
decresc. sempre
ritard.
G a tempo
(rinf.)
Ped.
poco ritard.
a tempo
cresc.
Ped.
Ped.

c) Original:

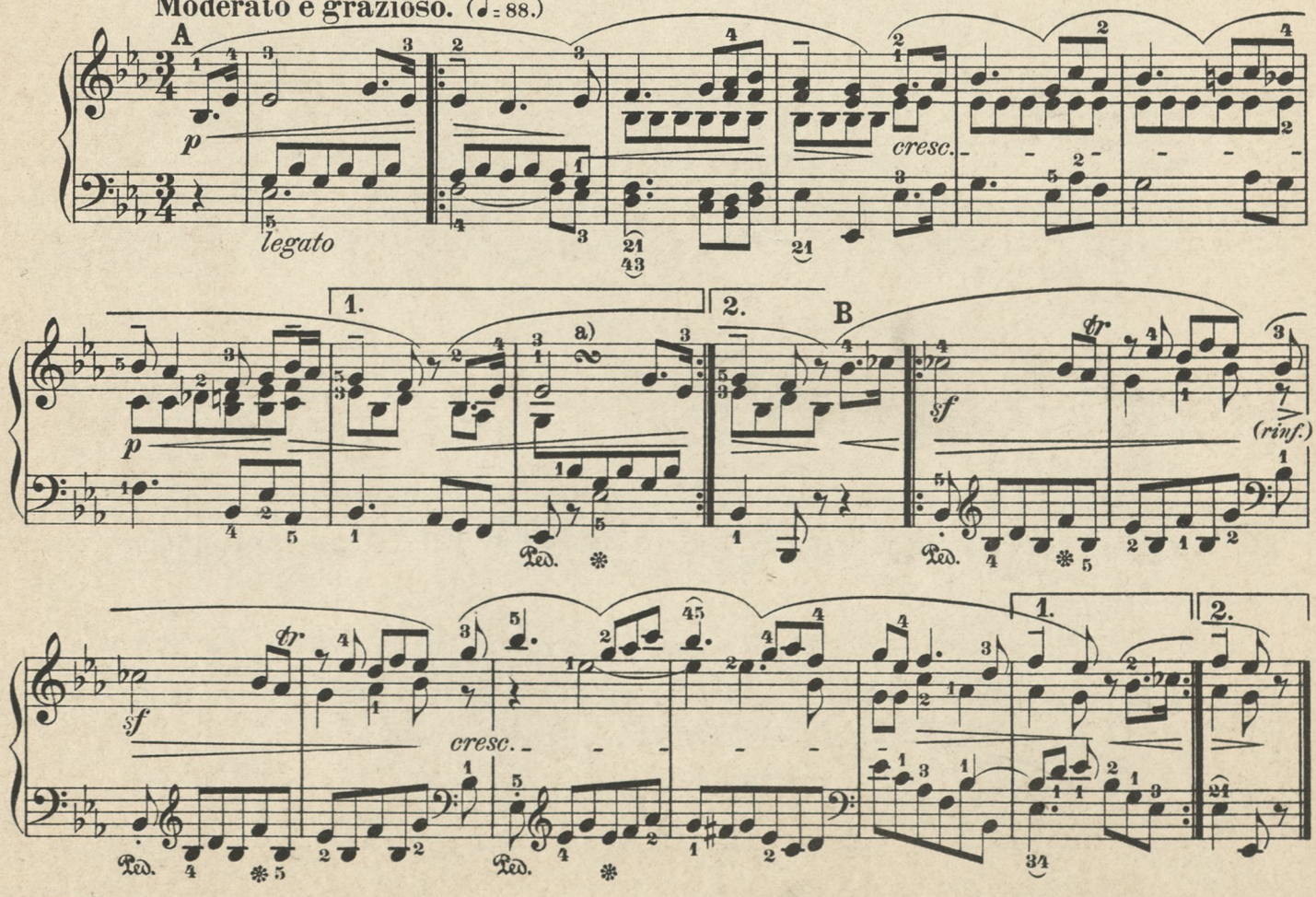


d) Original:

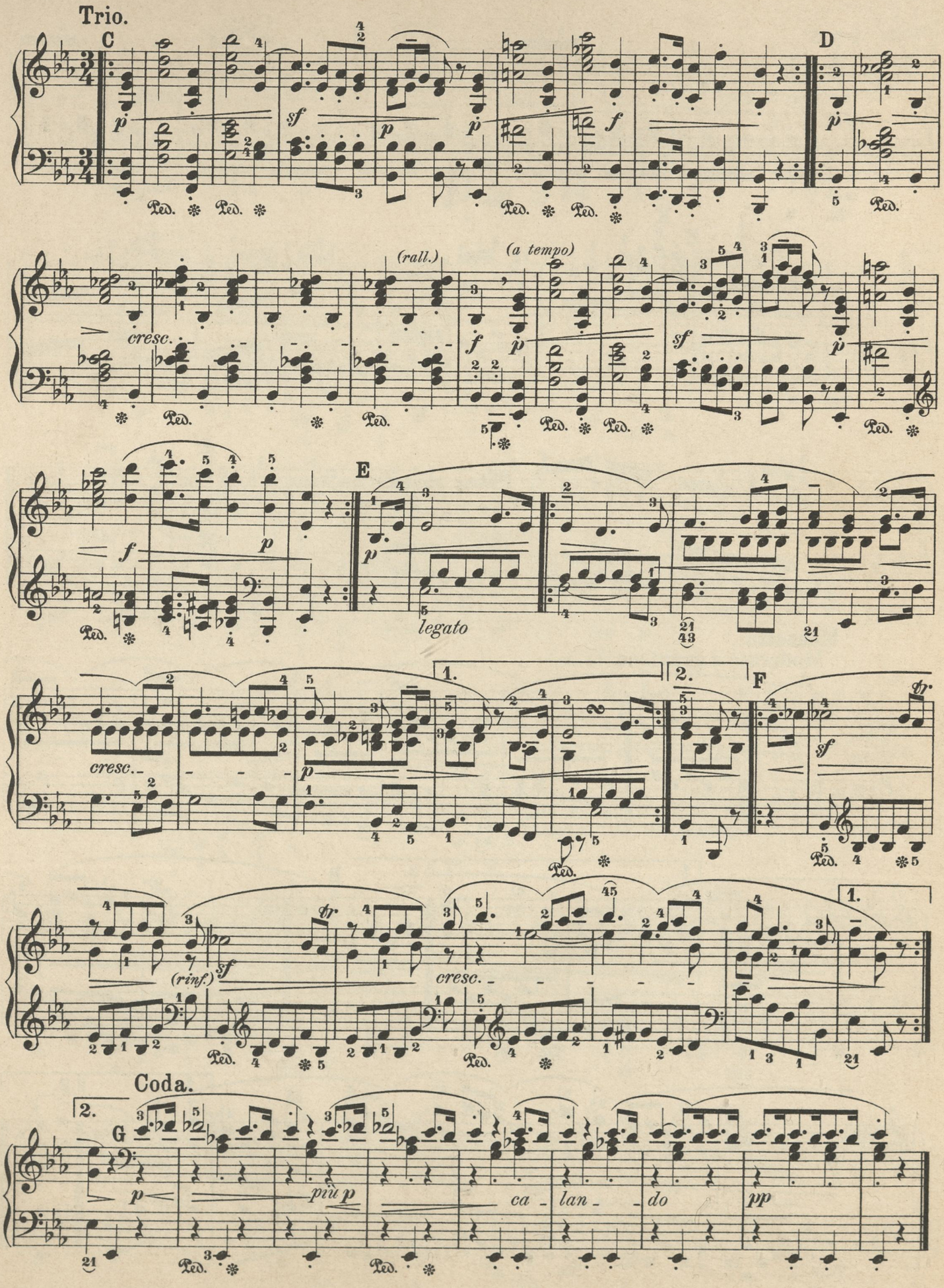


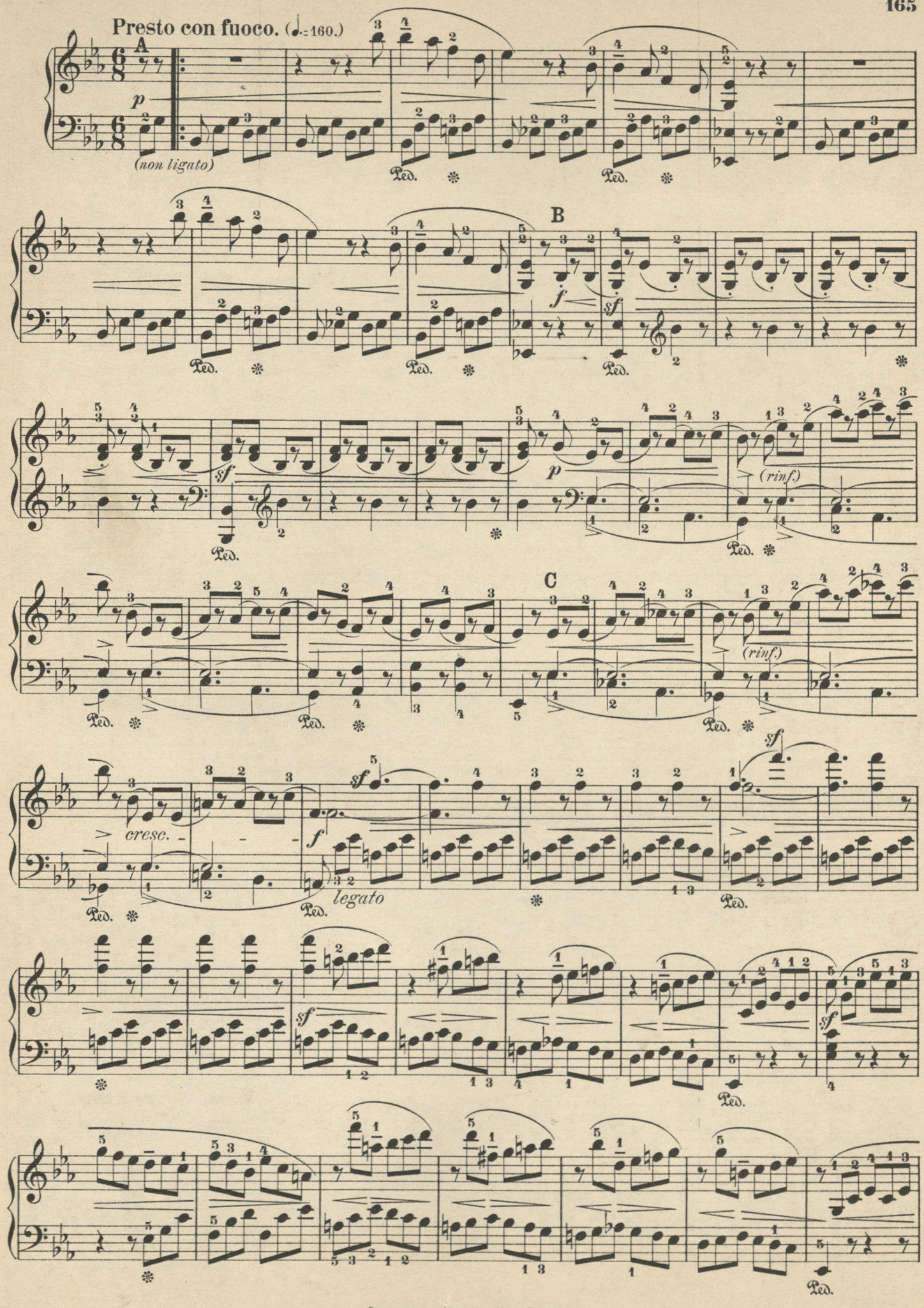
Menuetto.

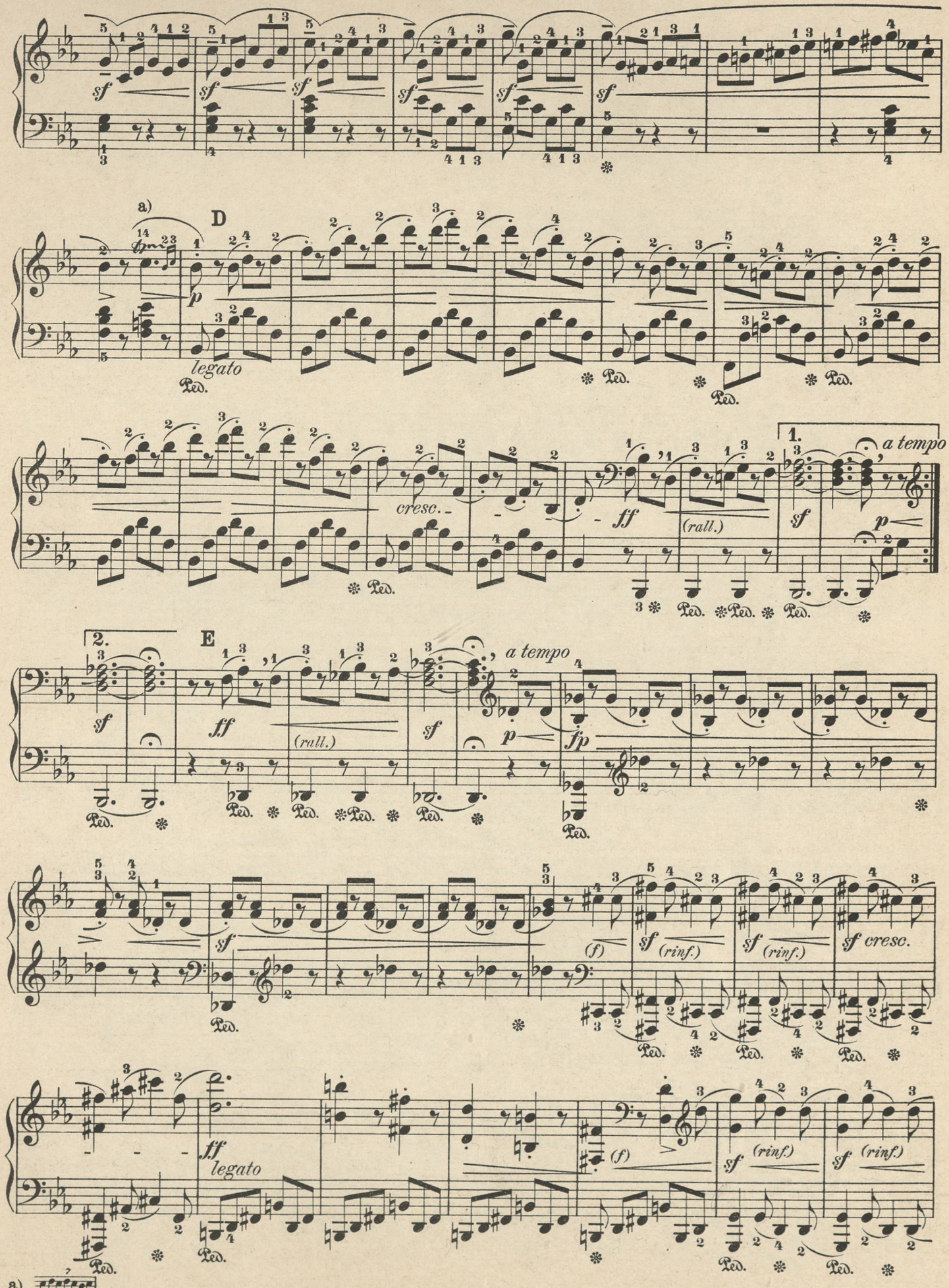
Moderato e grazioso. (♩= 88.)

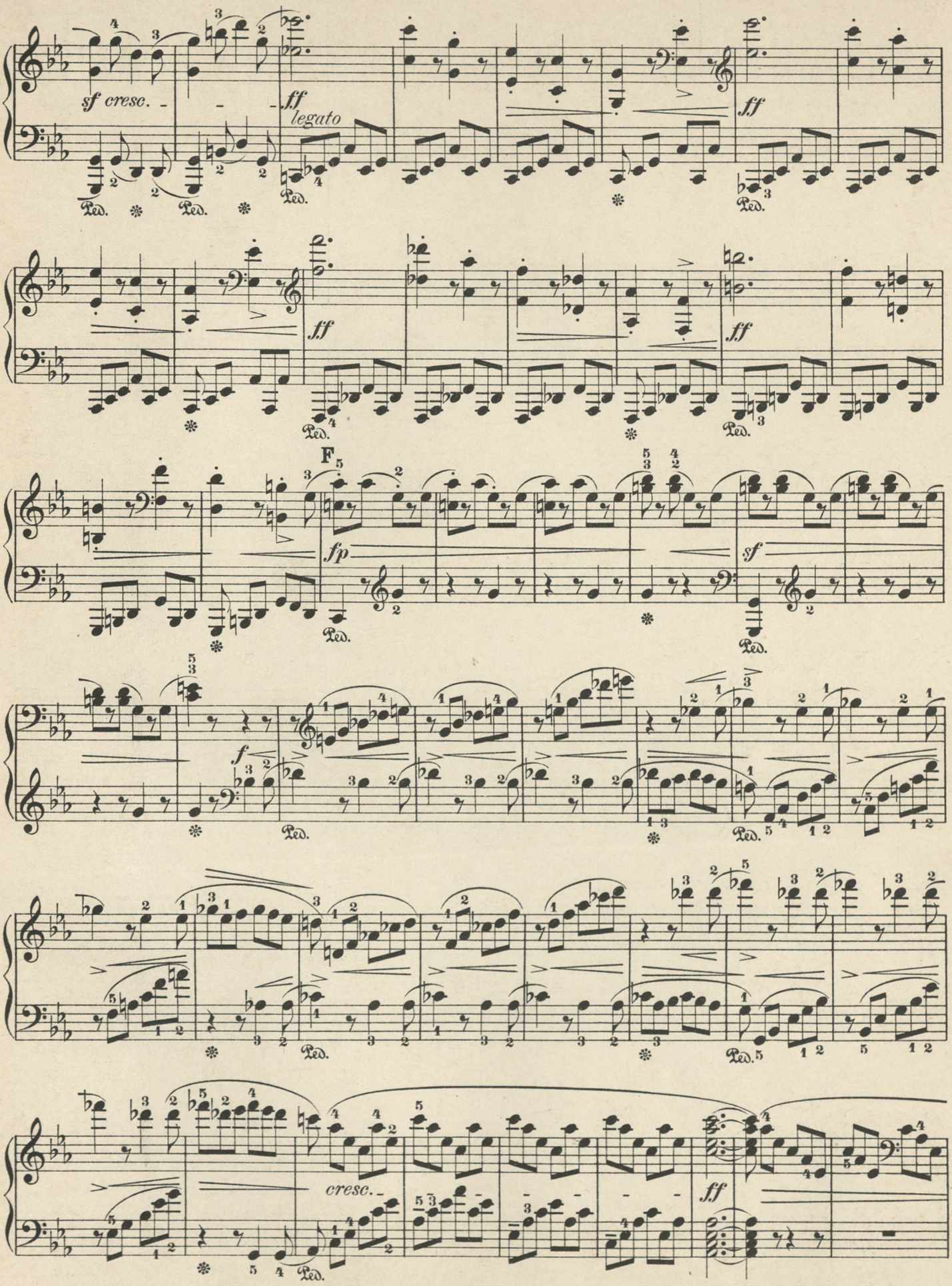


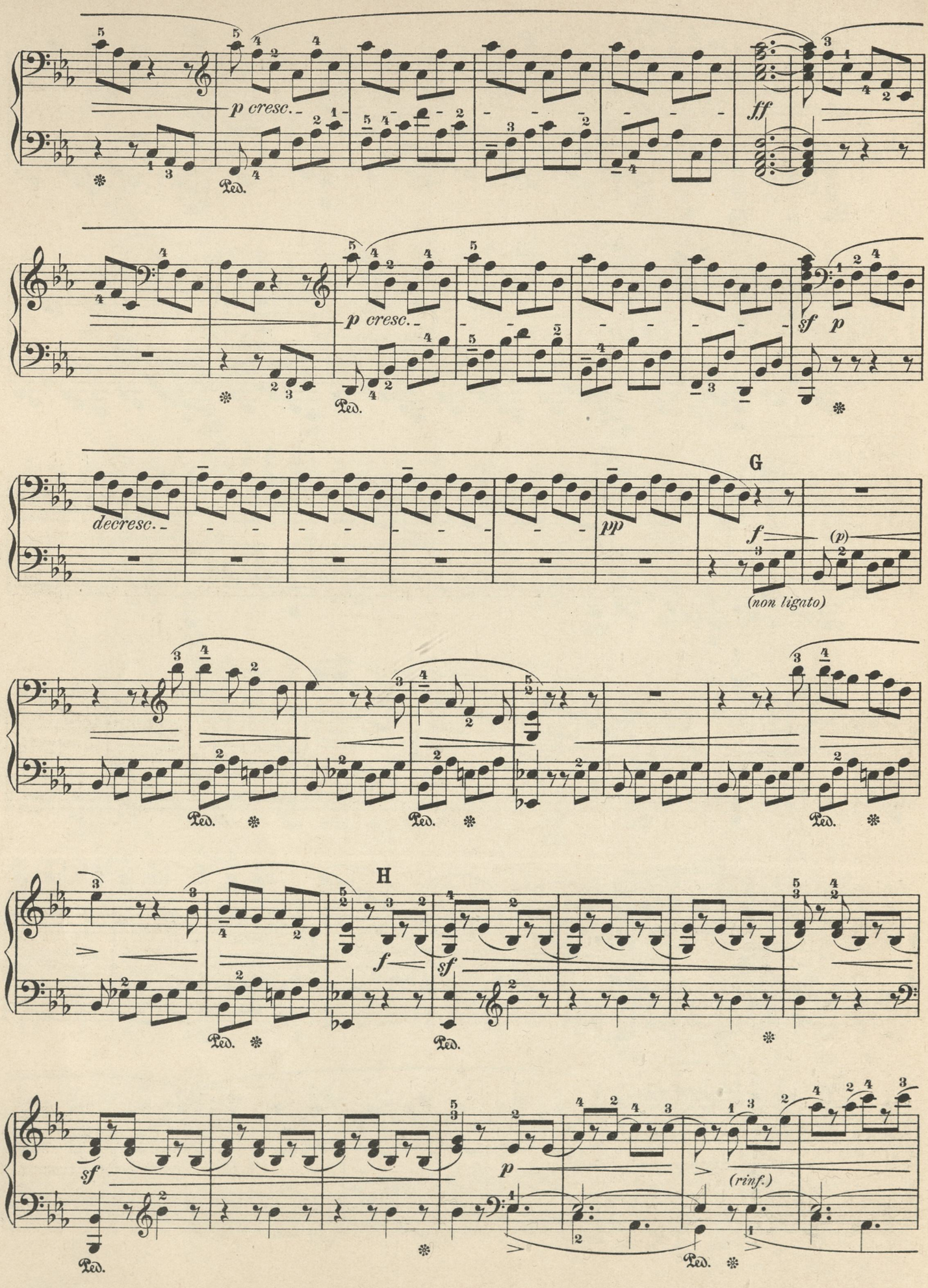
a)

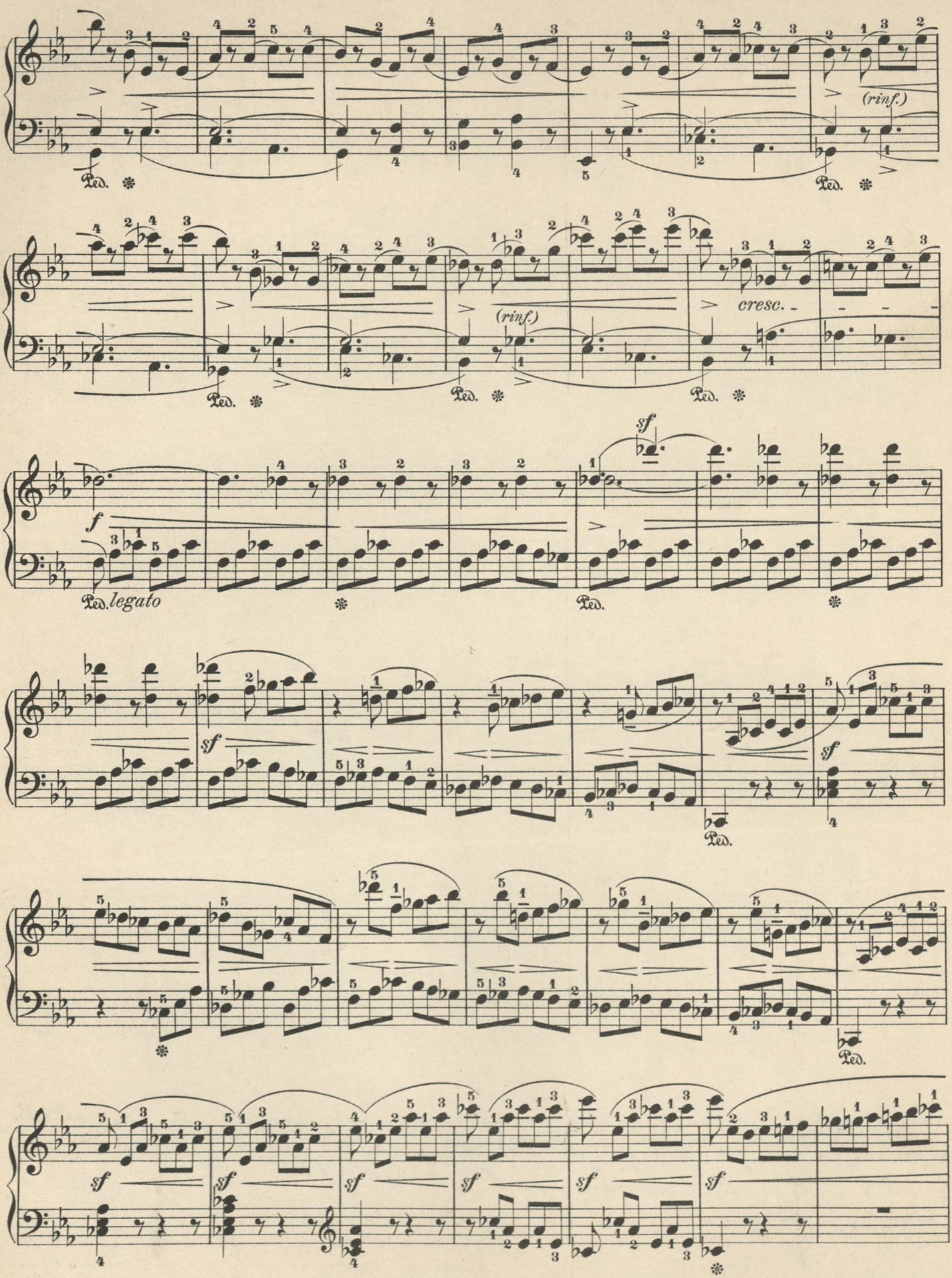

Trio.
C
D
(rall.)
(a tempo)
cresc.
E
legato
1.
2.
F
cresc.
(rinf.)
Coda.
G
più p
ca - lan - do
pp

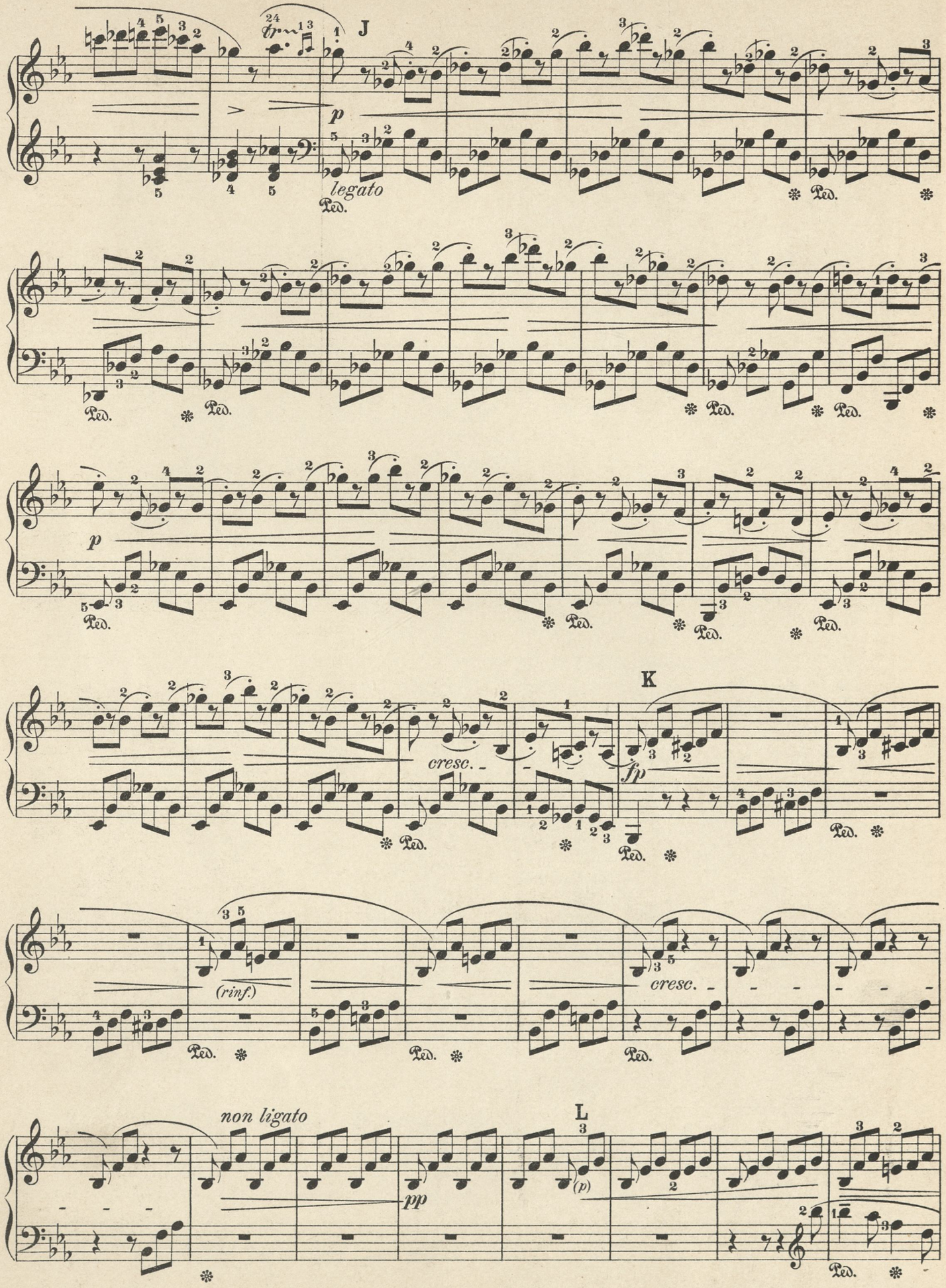

Presto con fuoco. (♩.=160.)
A
p
(non ligato)
B
f
sf
(rinf.)
C
cresc.
legato

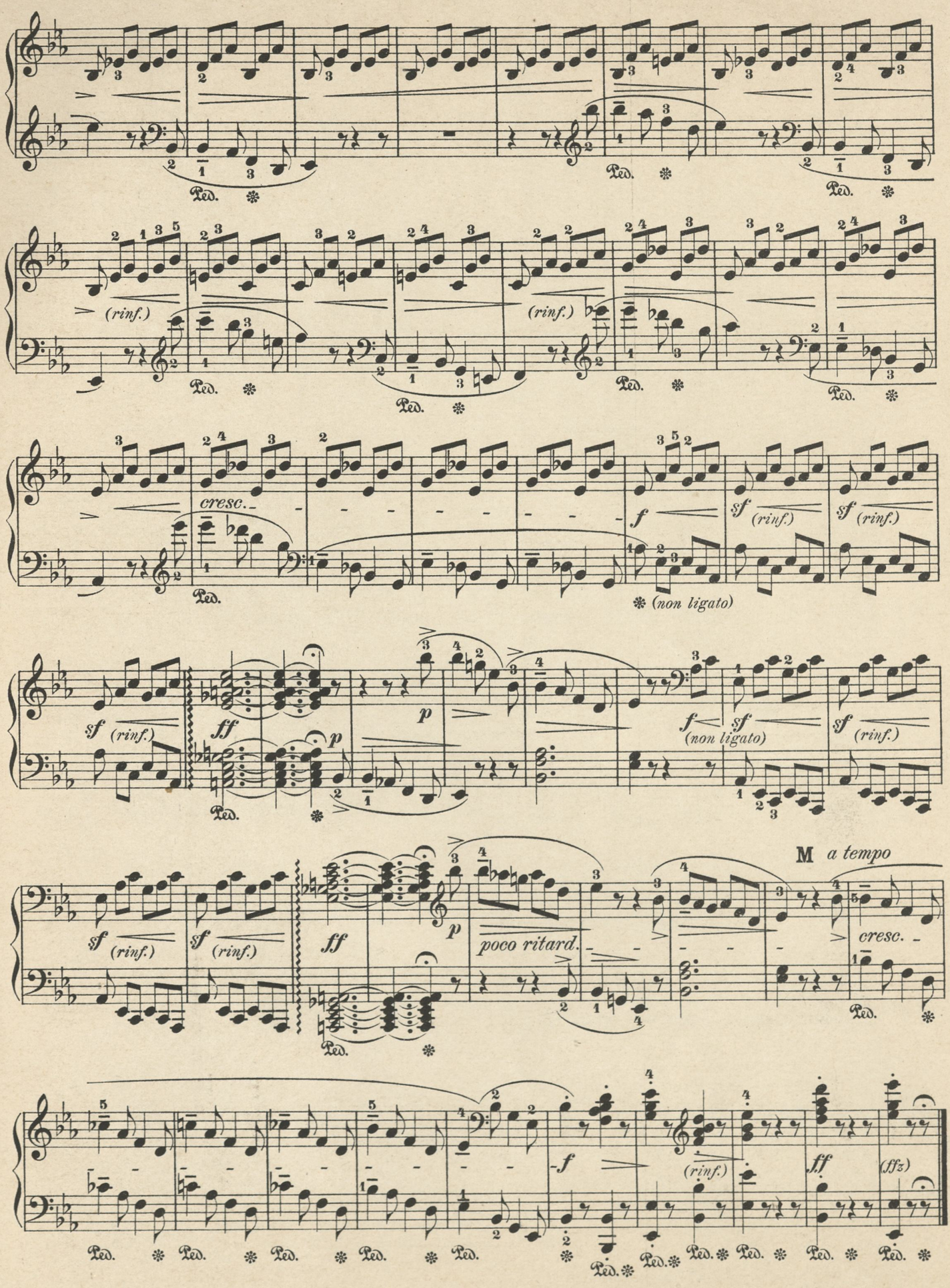

a)
D
legato
cresc.
1.
a tempo
2.
E
a tempo
(rall.)
(rinf.)
cresc.
a)


sf cresc.
ff
legato
ff
ff
ff
F
fp
sf
f
cresc.
ff
Ped.


p cresc.
ff
p cresc.
sf
p
decresc.
pp
G
f
(p)
(non ligato)
H
f
sf
sf
p
(rinf.)

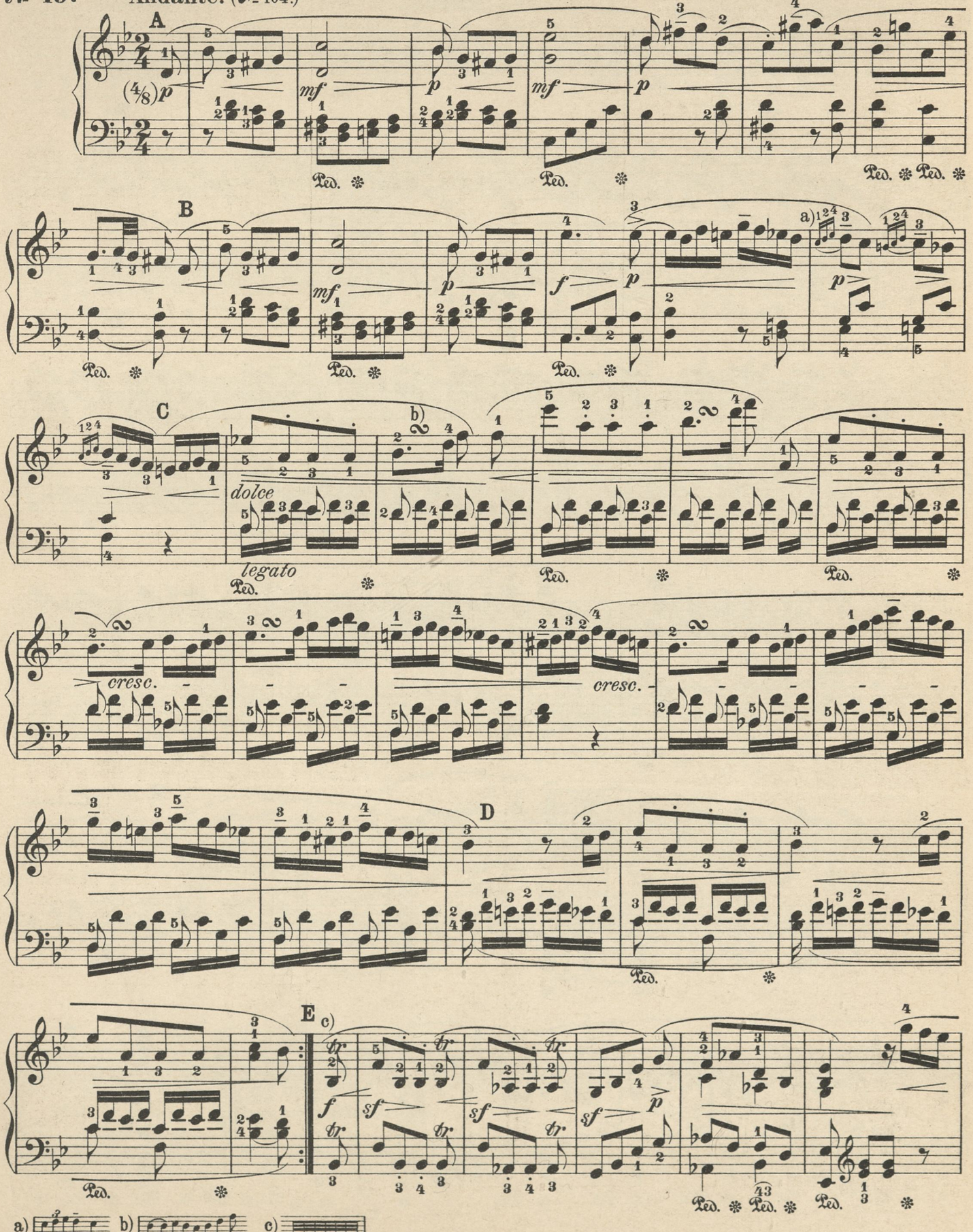

(rinf.)
Ped.
cresc.
f
sf
legato

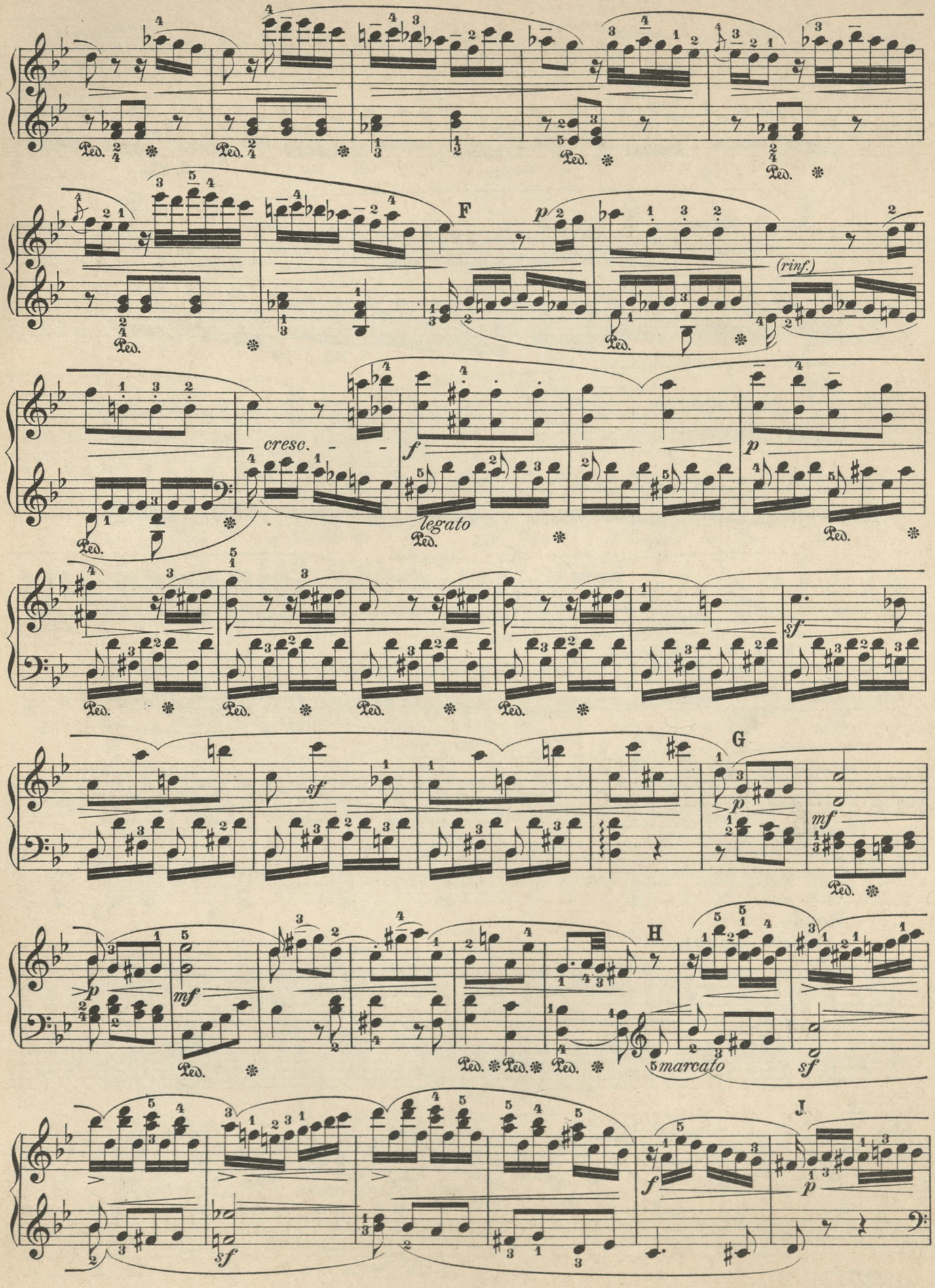

J
p
legato
Ped.
K
cresc.
fp
(rinf.)
cresc.
non ligato
pp
L
(p)

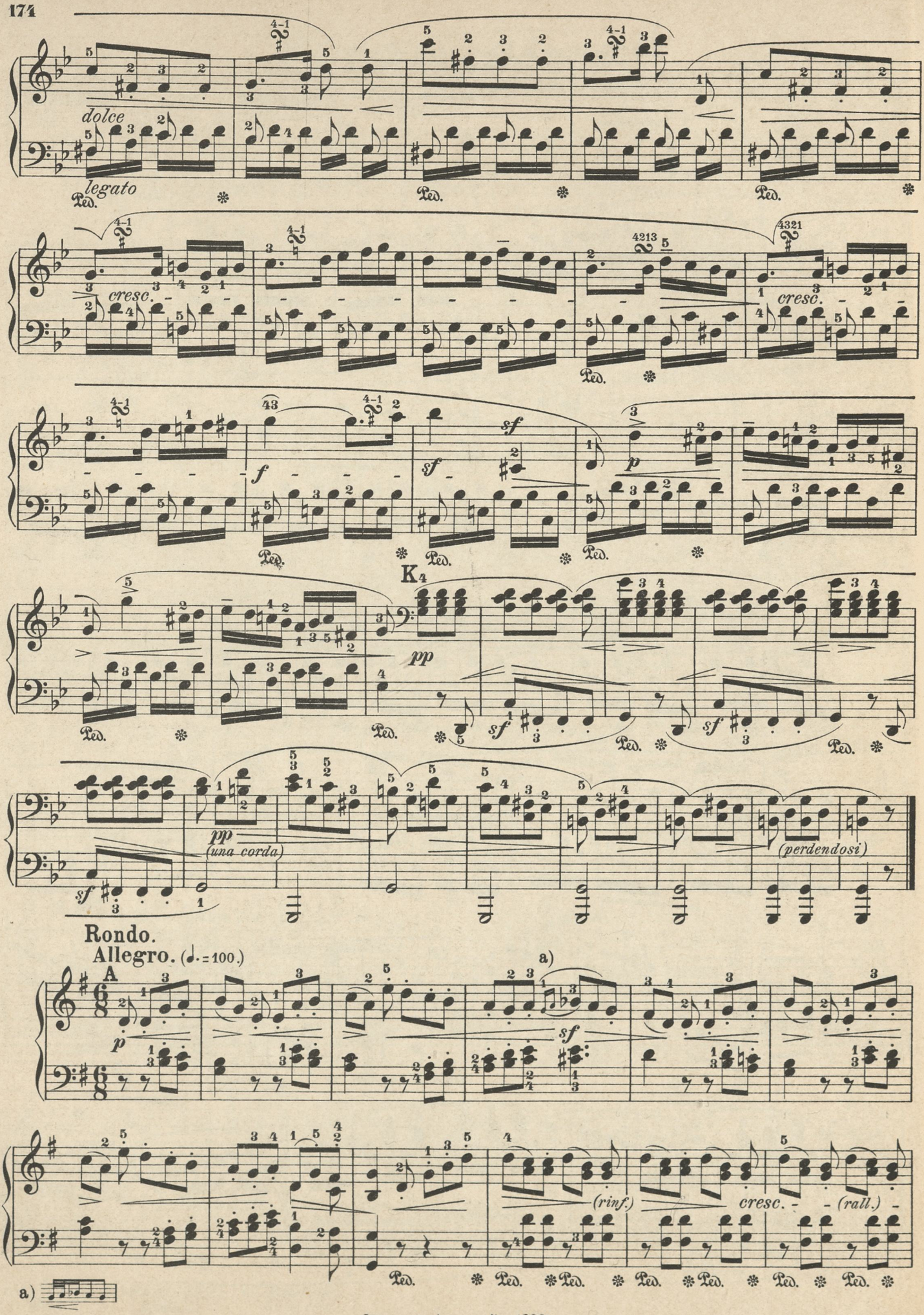

(rinf.)
Ped.
cresc.
f
sf (rinf.)
(non ligato)
ff
p
poco ritard.
M a tempo
(ffz)

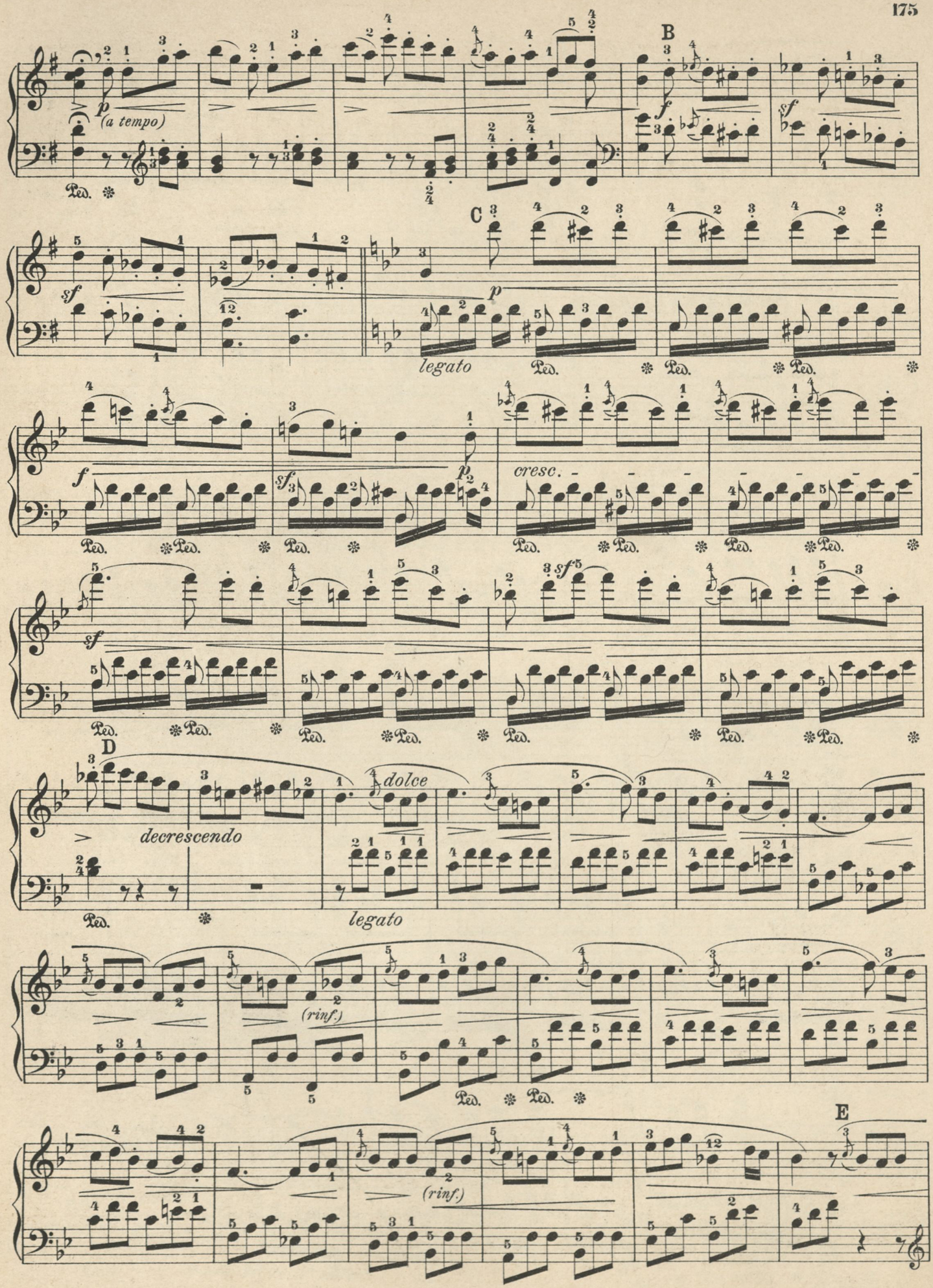
SONATINE.

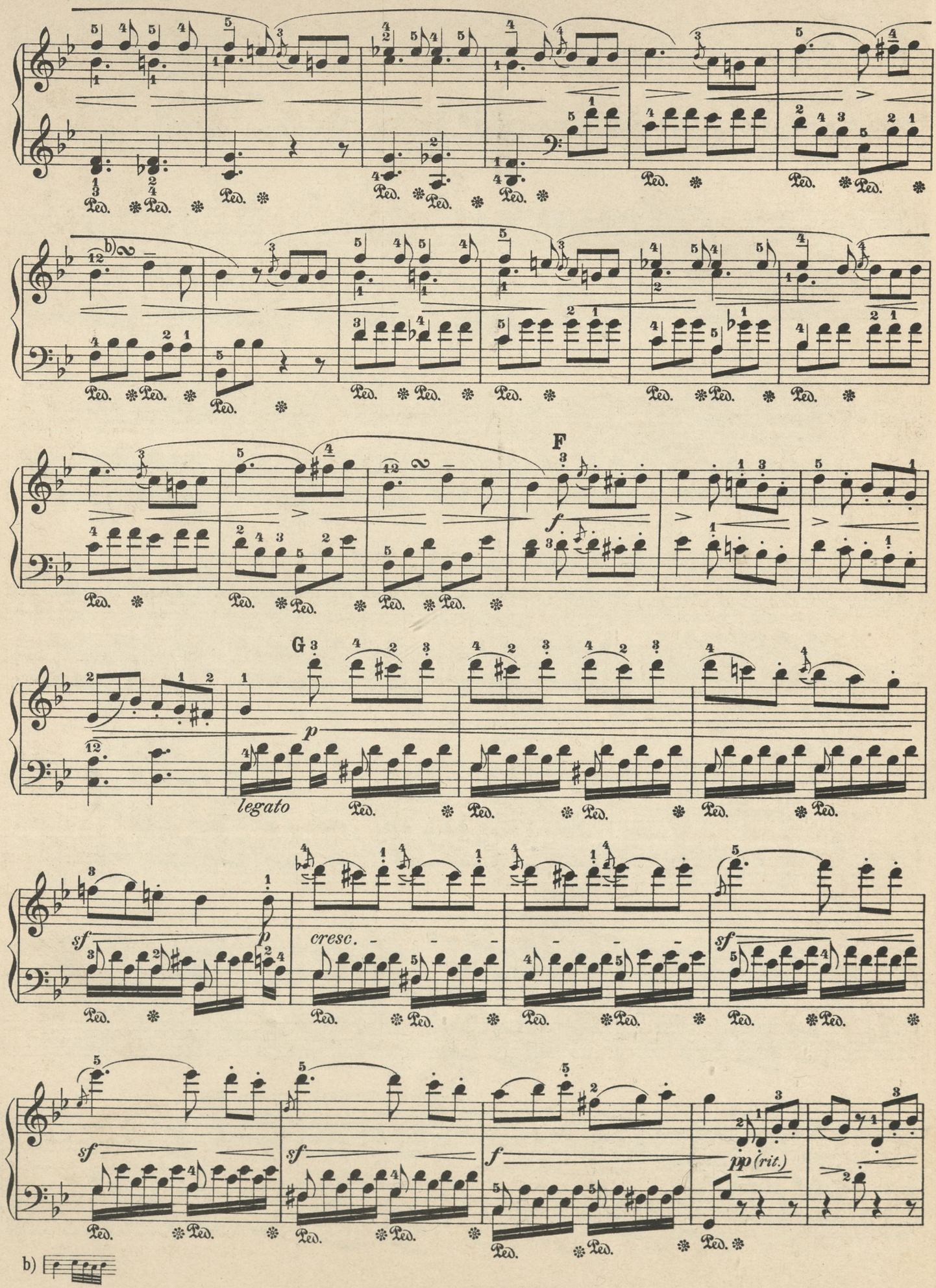
№ 19. **Andante.** (♪ = 104.) **Op. 49 No. 1.**

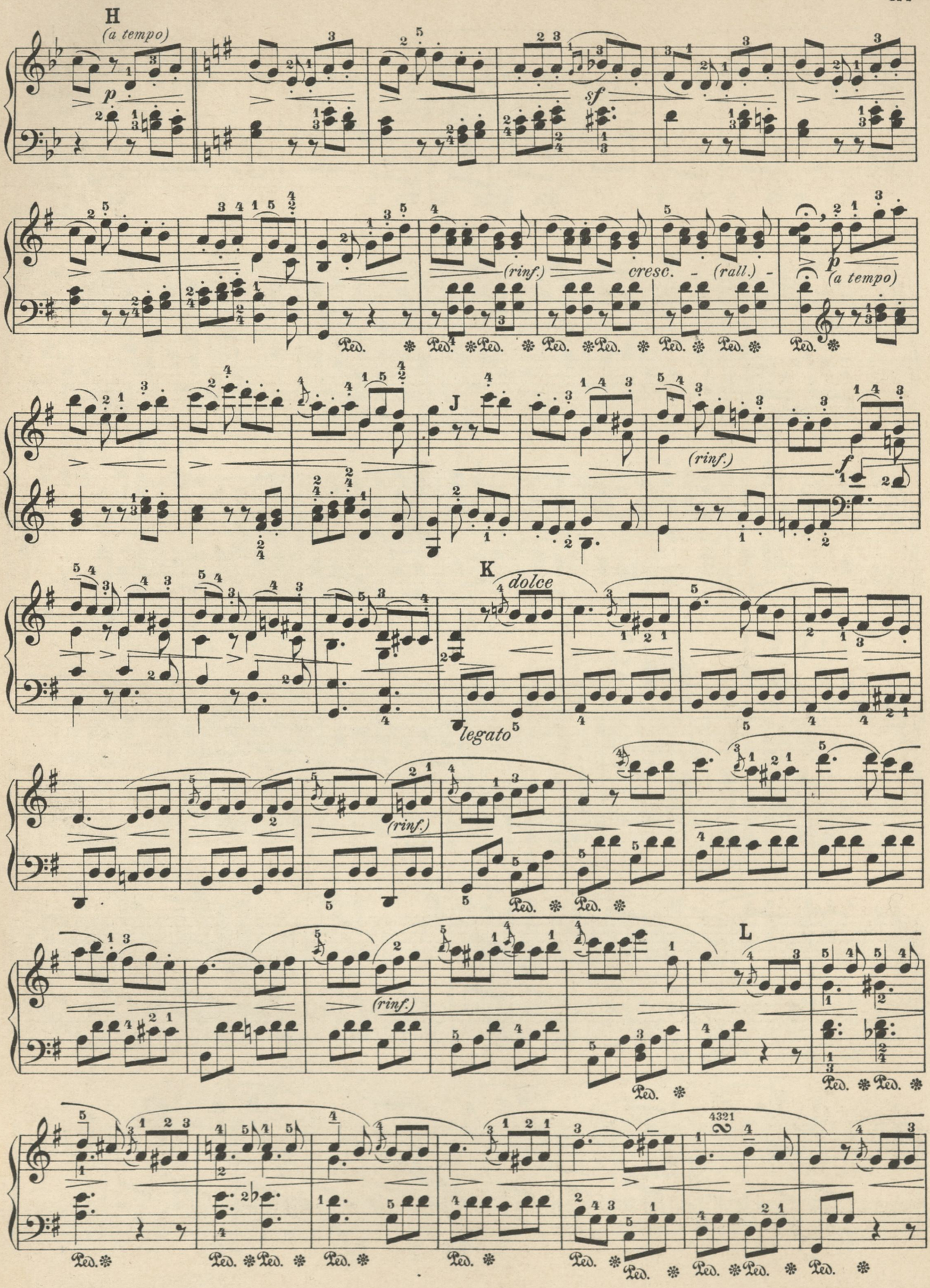


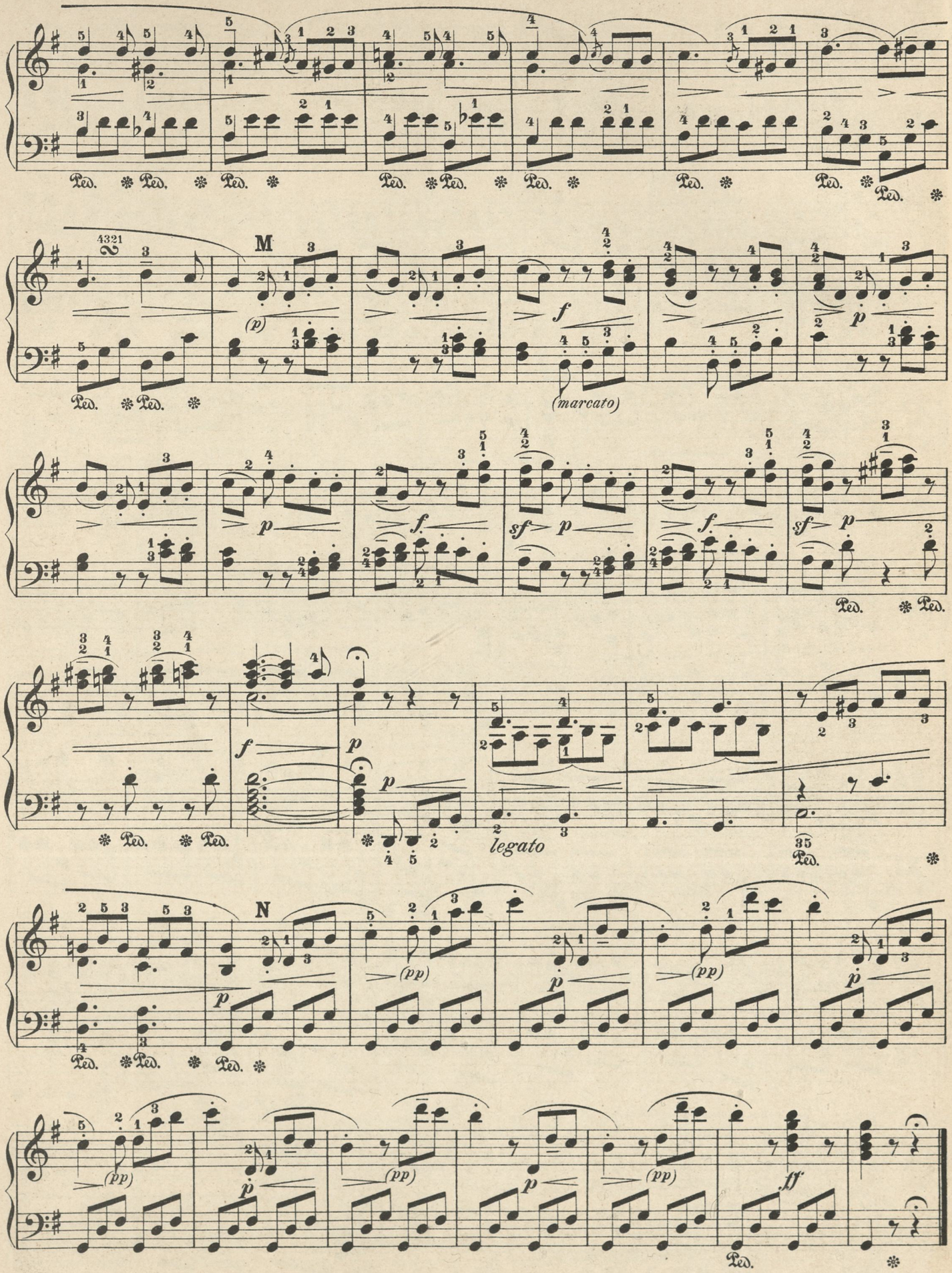

F
(rinf.)
cresc.
legato
G
mf
H
marcato
J


dolce
legato
cresc.
cresc.
K4
pp
(una corda)
(perdendosi)
Rondo.
Allegro. (♩. = 100.)
A
a)
(rinf.)
cresc.
(rall.)
a)


B
p
(a tempo)
Ped.
f
sf
C
p
legato
Ped.
f
sf
p
cresc.
sf
D
decrescendo
dolce
legato
(rinf.)
(rinf.)
E


F
f
G
p
legato
cresc.
sf
sf
sf
f
pp (rit.)
b)

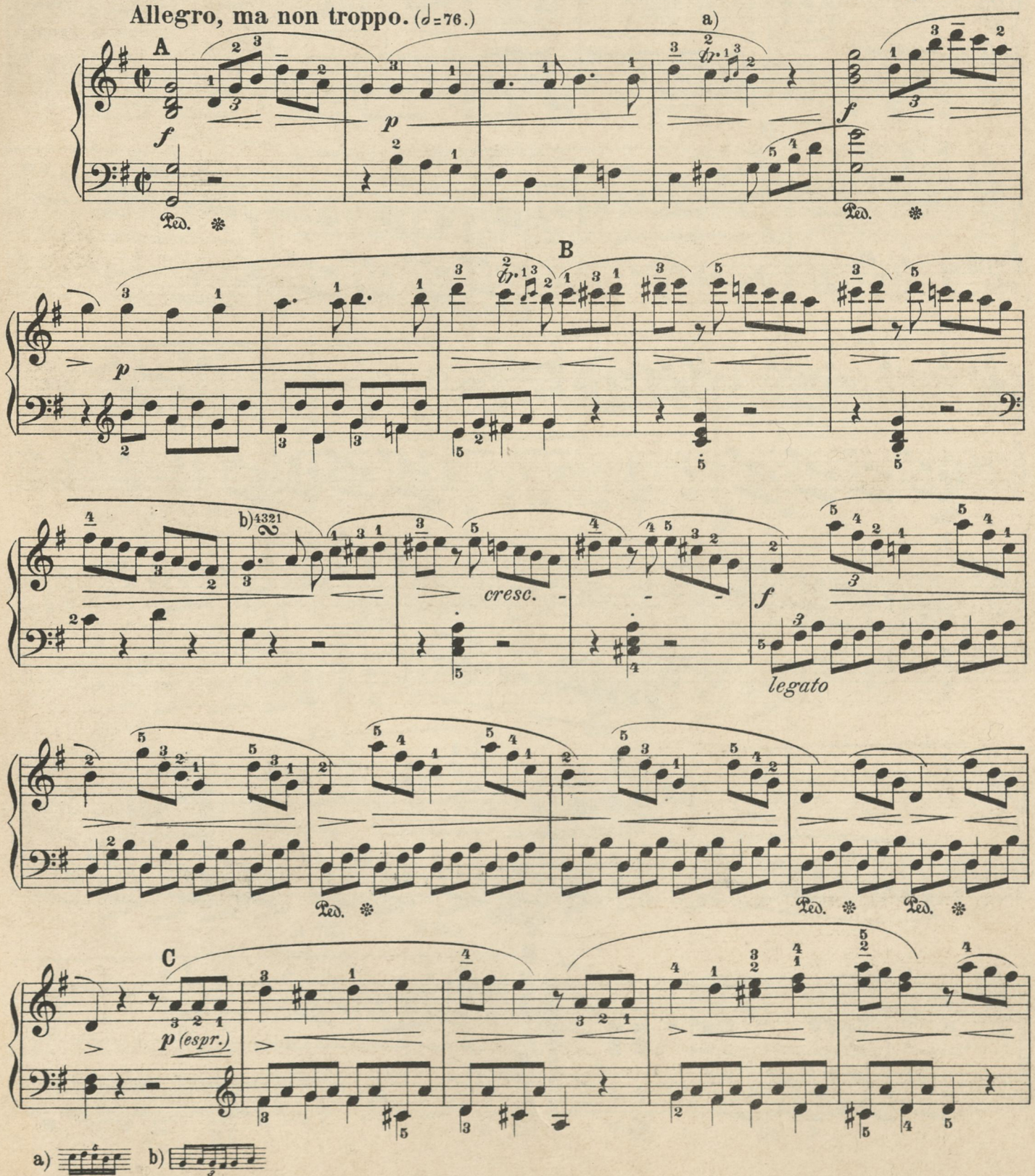

H
(a tempo)
p
sf
(rinf.)
cresc. - (rall.) -
p
(a tempo)
J
(rinf.)
f
K
dolce
legato
(rinf.)
(rinf.)
L
4321
Ped.

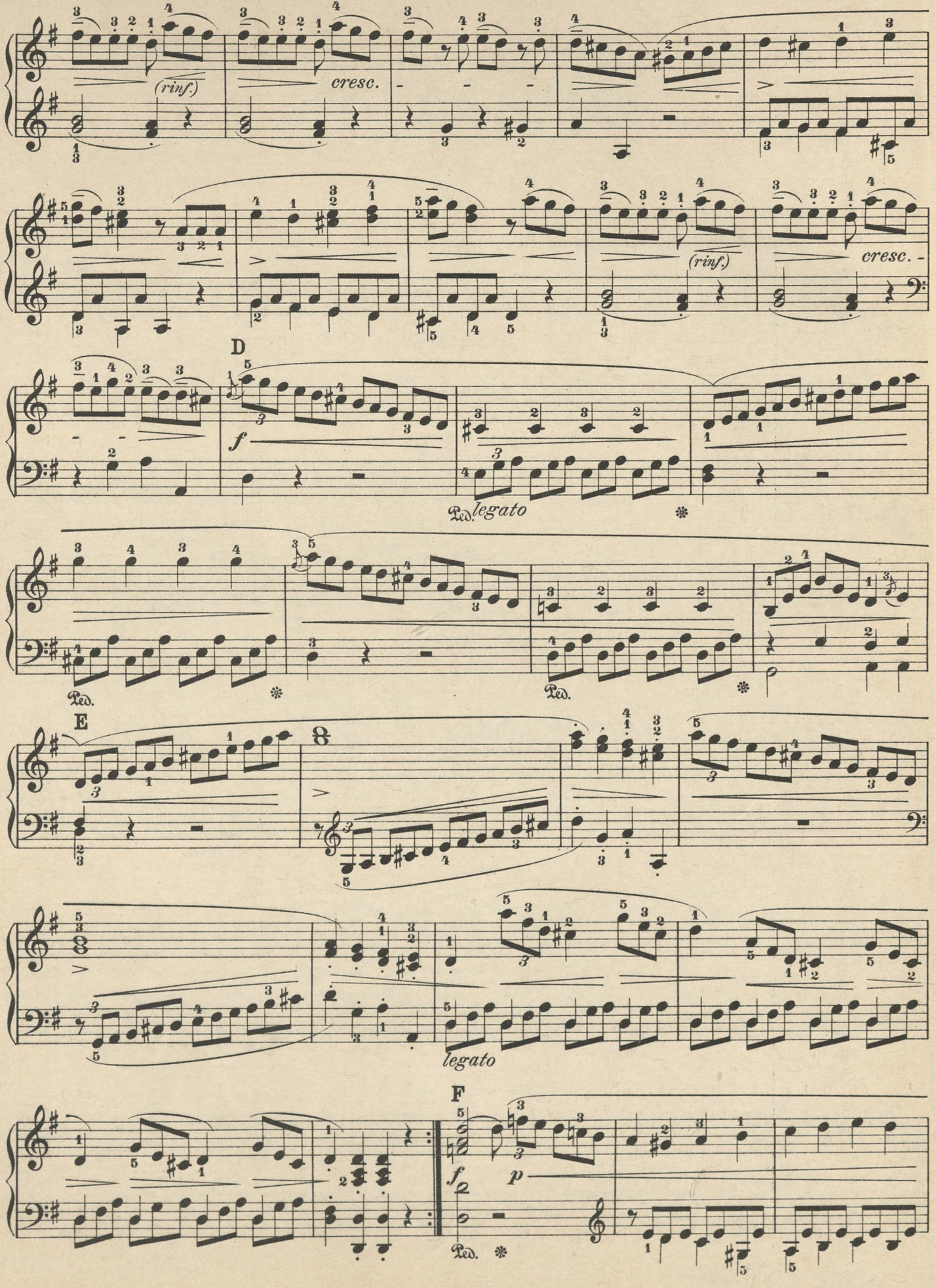

M
(marcato)
legato
N

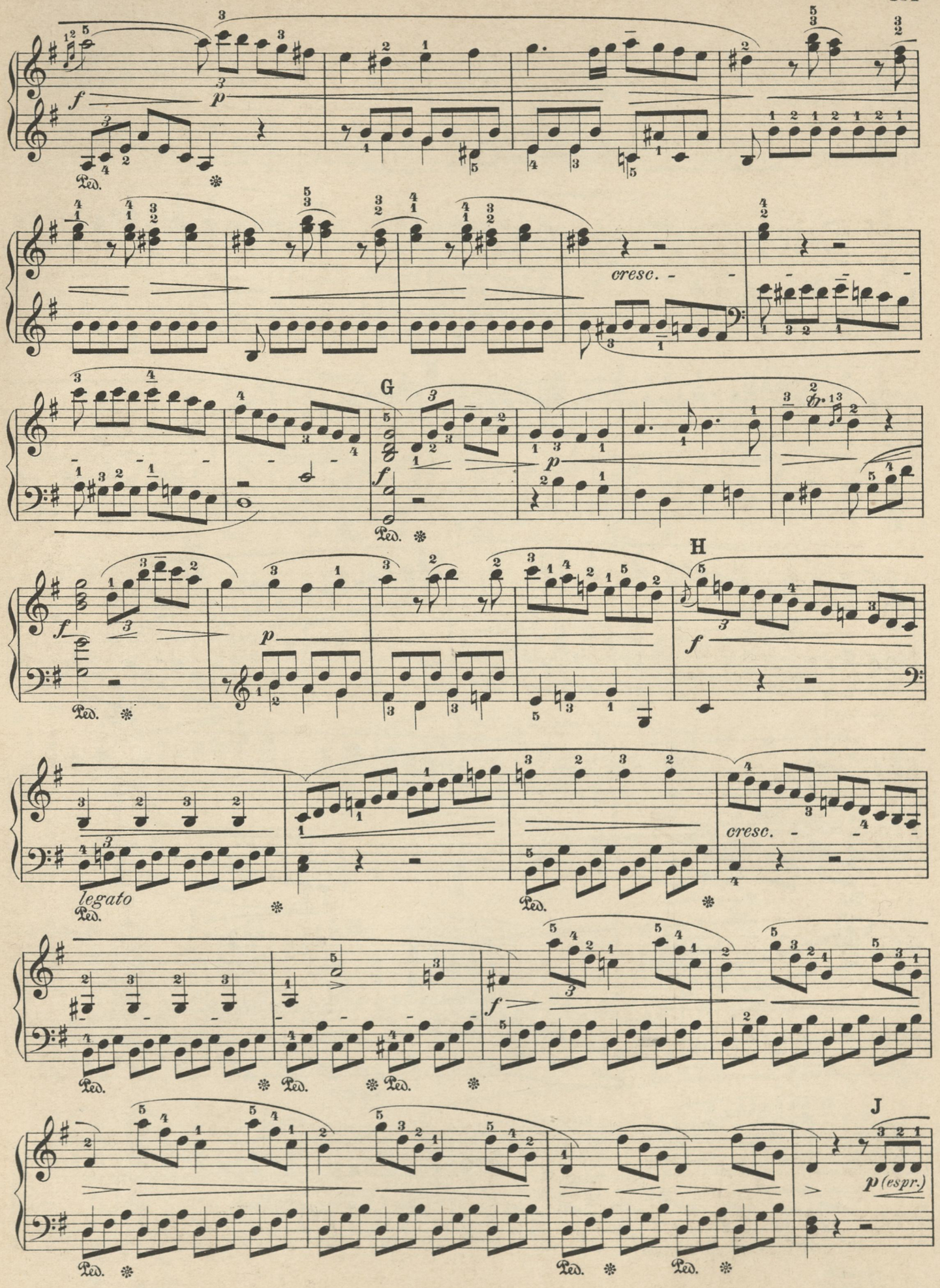
SONATINE.

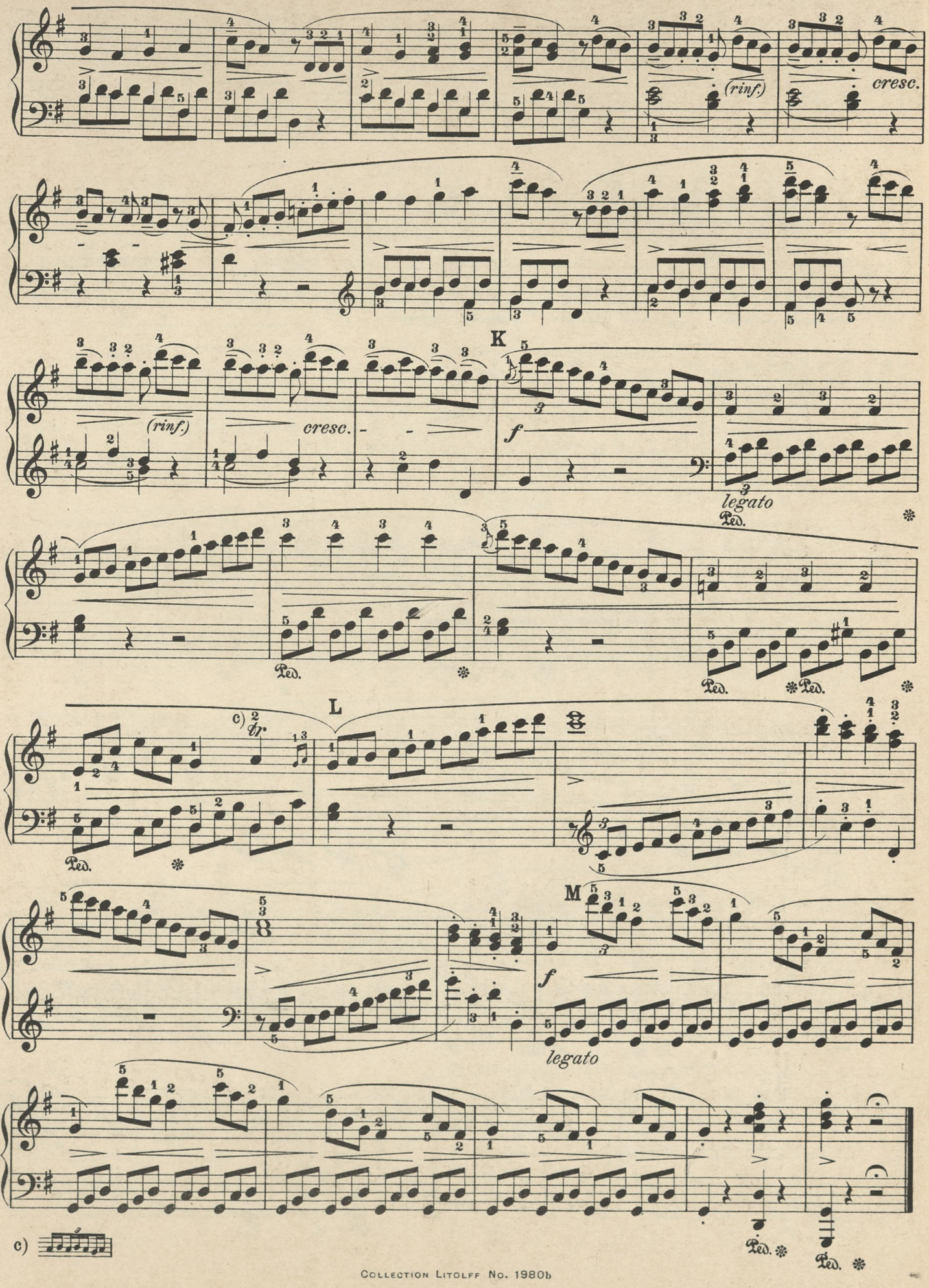
№ 20.

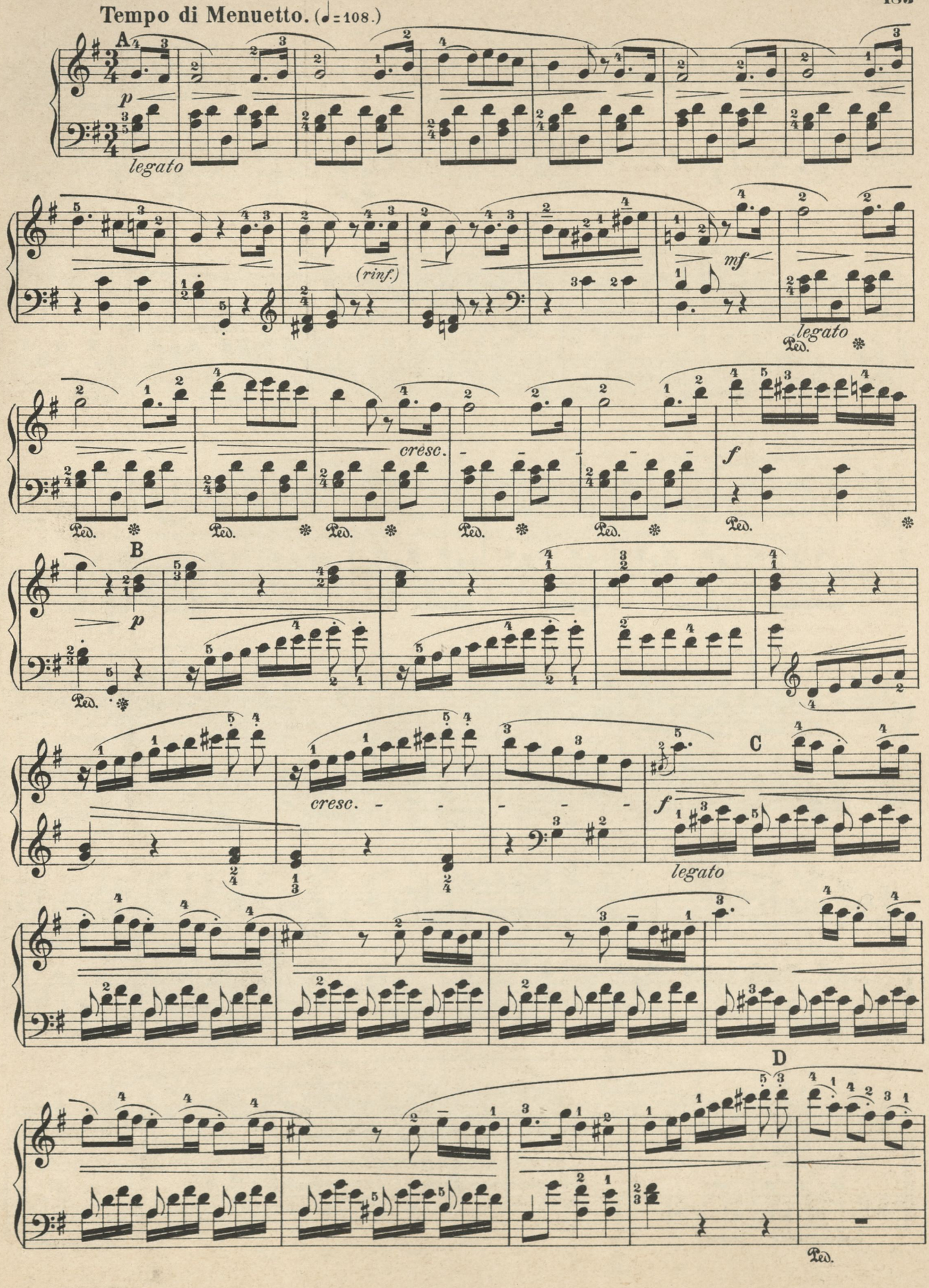
Op. 49 No. 2.

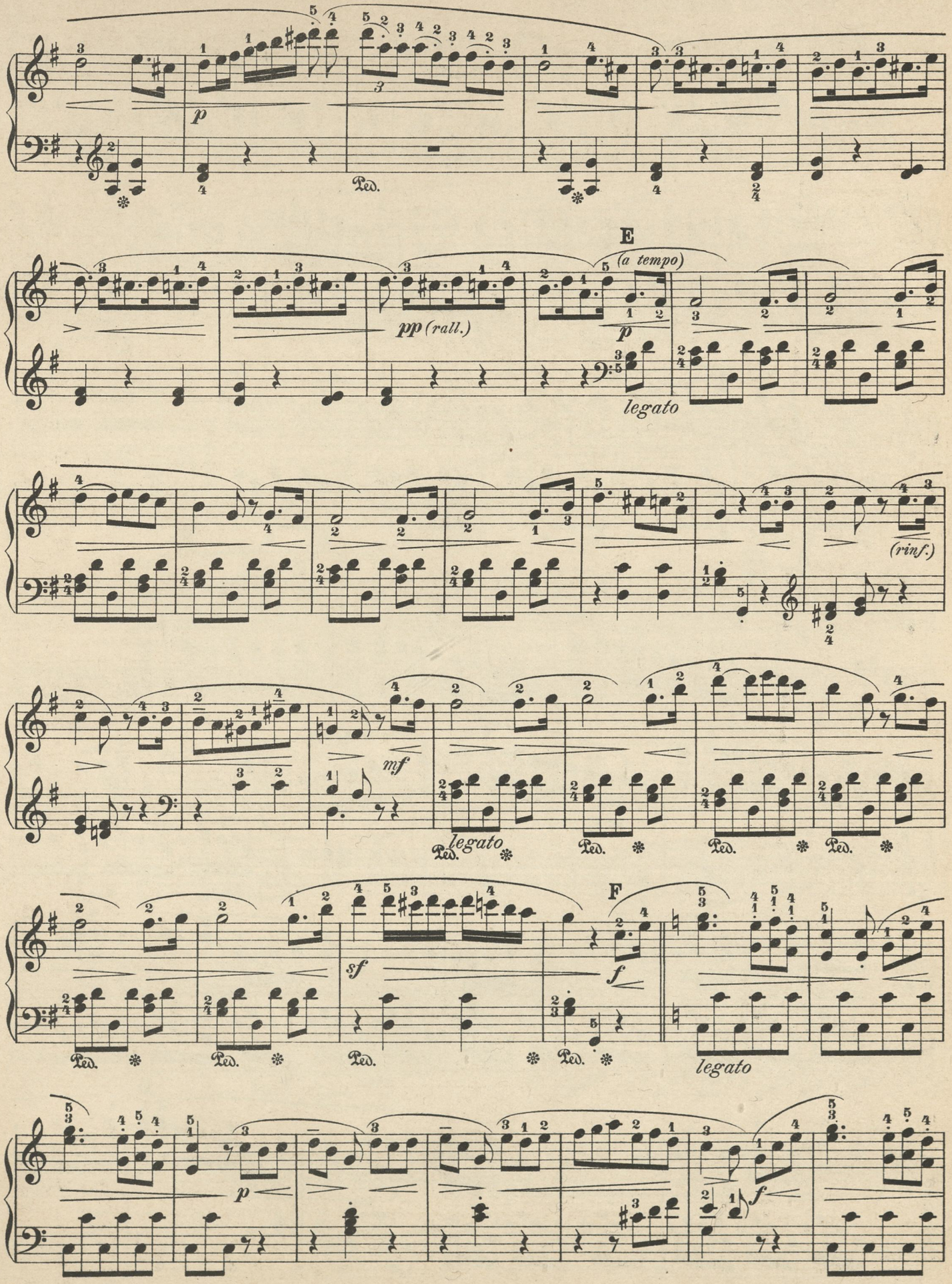


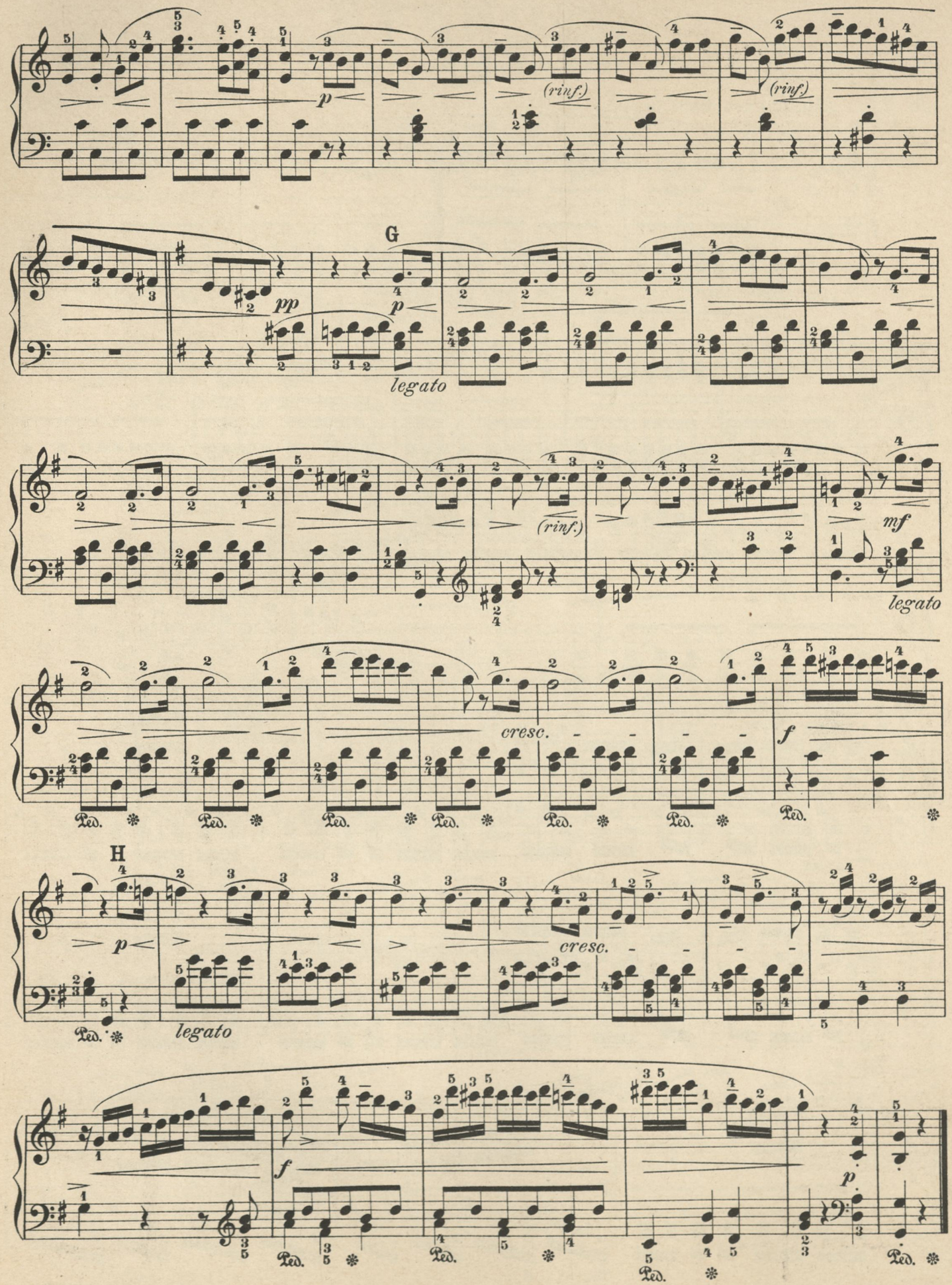

(rinf.)
cresc.
(rinf.)
cresc.
D
f
Ped.
legato
Ped.
Ped.
E
legato
F
f
p
Ped.


f
p
Ped.
cresc.
G
H
J
legato
p (espr.)


(rinf.)
cresc.
K
(rinf.)
cresc.
f
legato
Ped.
L
c) tr
M
f
legato
Ped.
c)


Tempo di Menuetto. (♩=108.)
A
p
legato
(rinf.)
mf
legato
Ped.
cresc.
f
Ped.
B
p
Ped.
cresc.
C
f
legato
D
Ped.

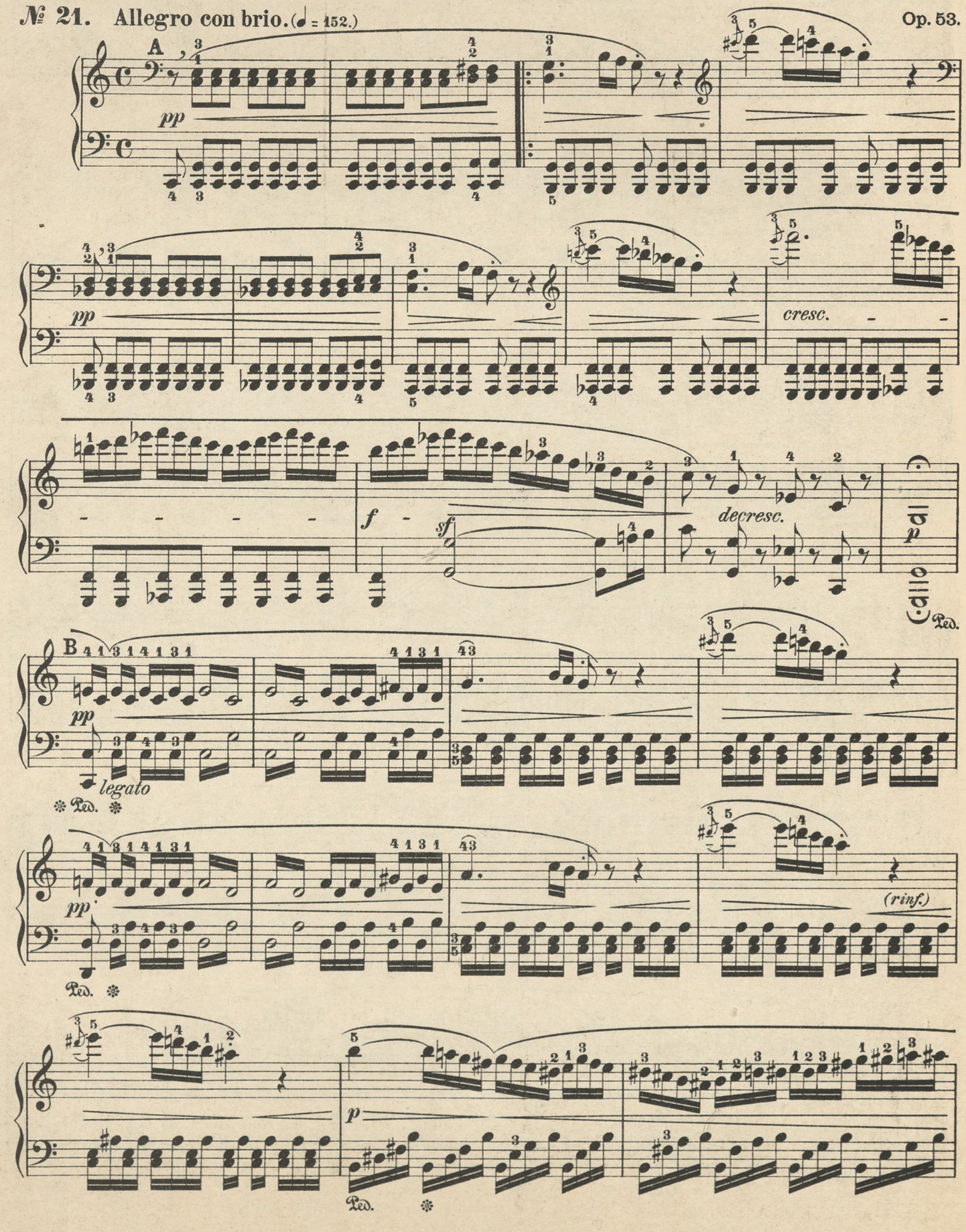

p
Ped.
E
(a tempo)
pp (rall.)
p
legato
(rinf.)
mf
legato
Ped.
sf
F
f
legato
p
f


(rinf.)
(rinf.)
pp
p
G
legato
(rinf.)
mf
legato
cresc.
f
Ped.
H
p
cresc.
legato
f
p

SONATE.

Dem Grafen von Waldstein gewidmet.

№ 21. **Allegro con brio.** (♩ = 152.) **Op. 53.**



a)

cresc.

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

f sf sf sf

(sempre f)

C

decresc.

p

dolce e molto ligato

sf p

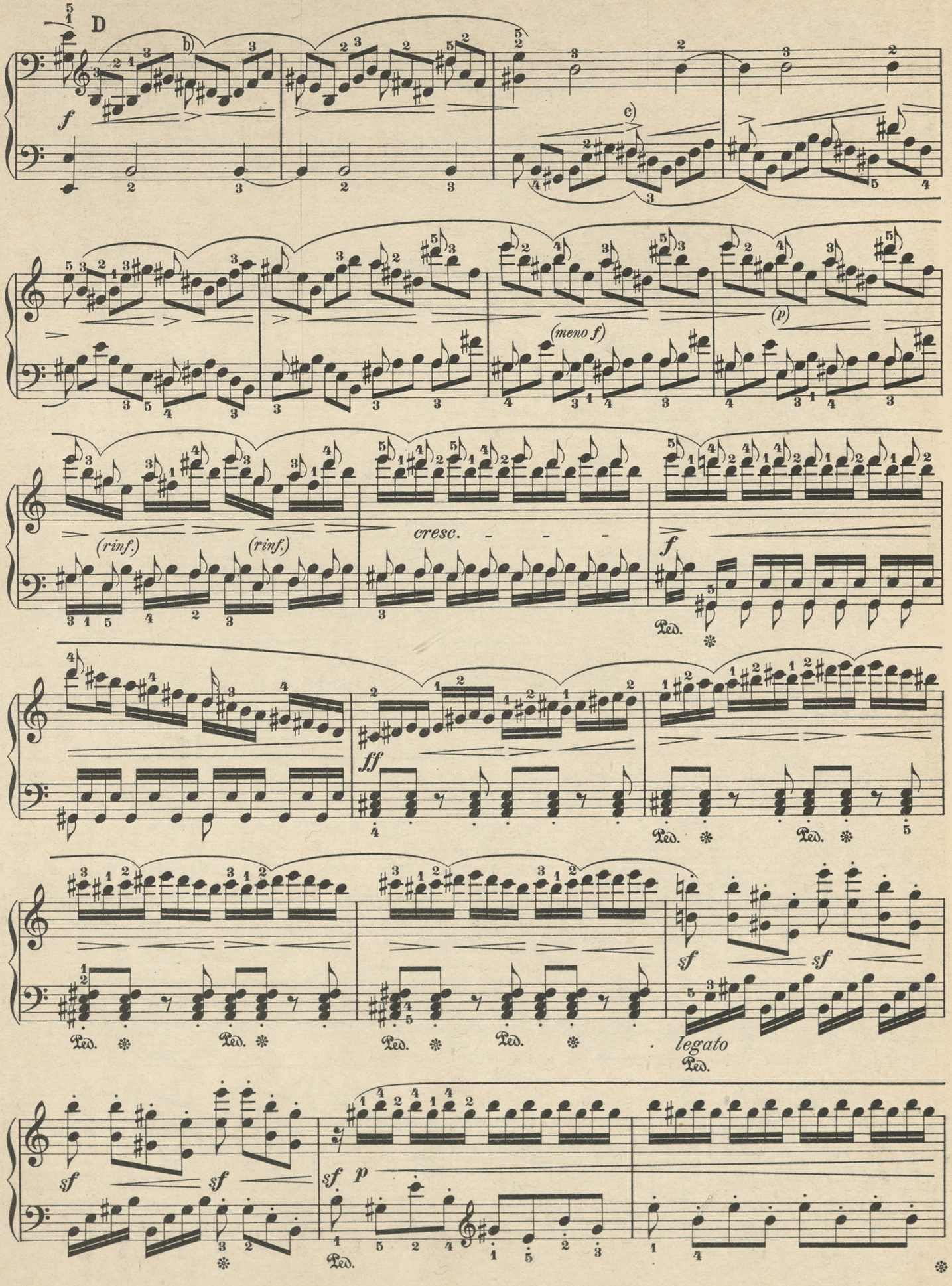
p

dolce

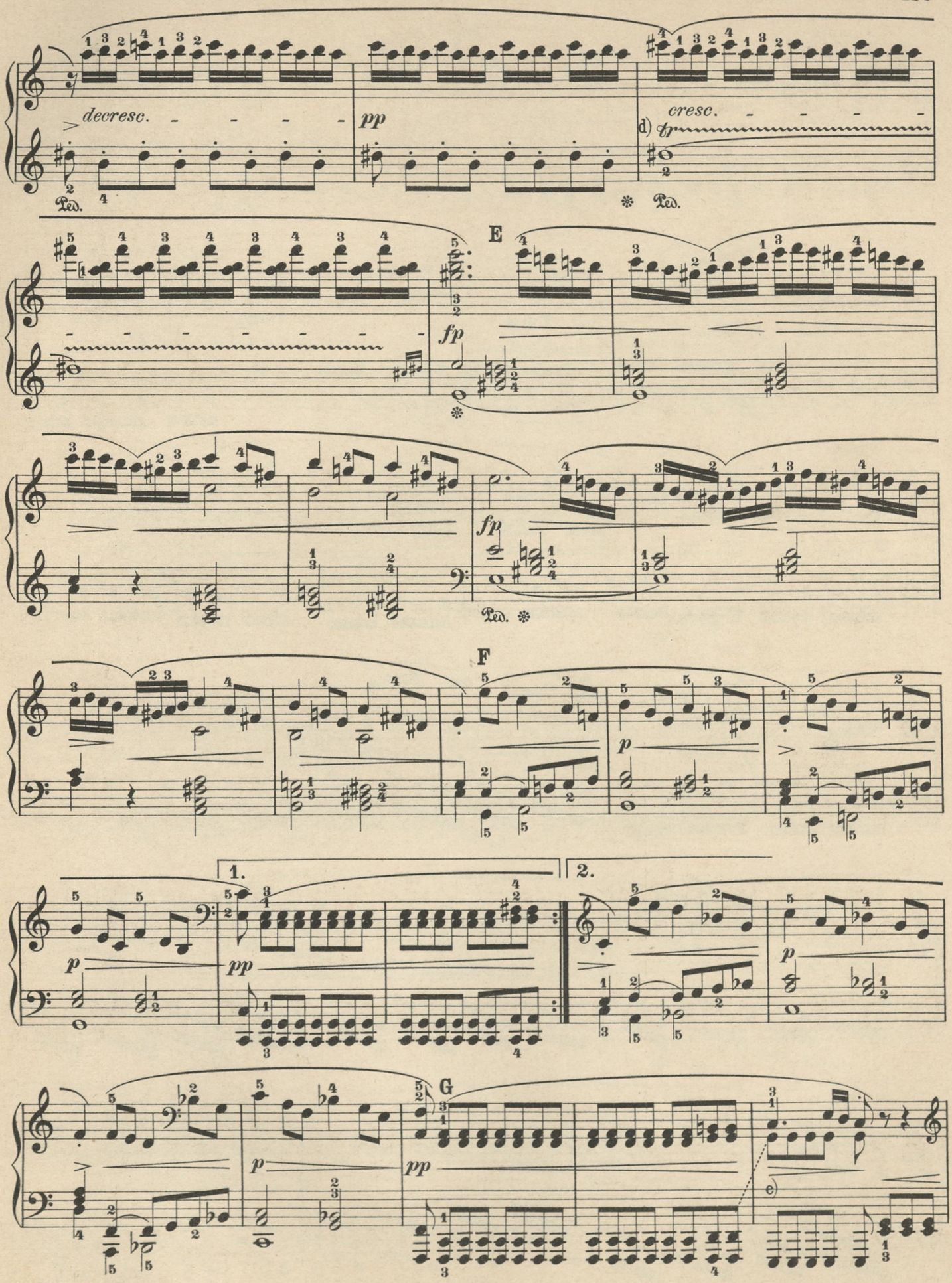
sf p

dolce

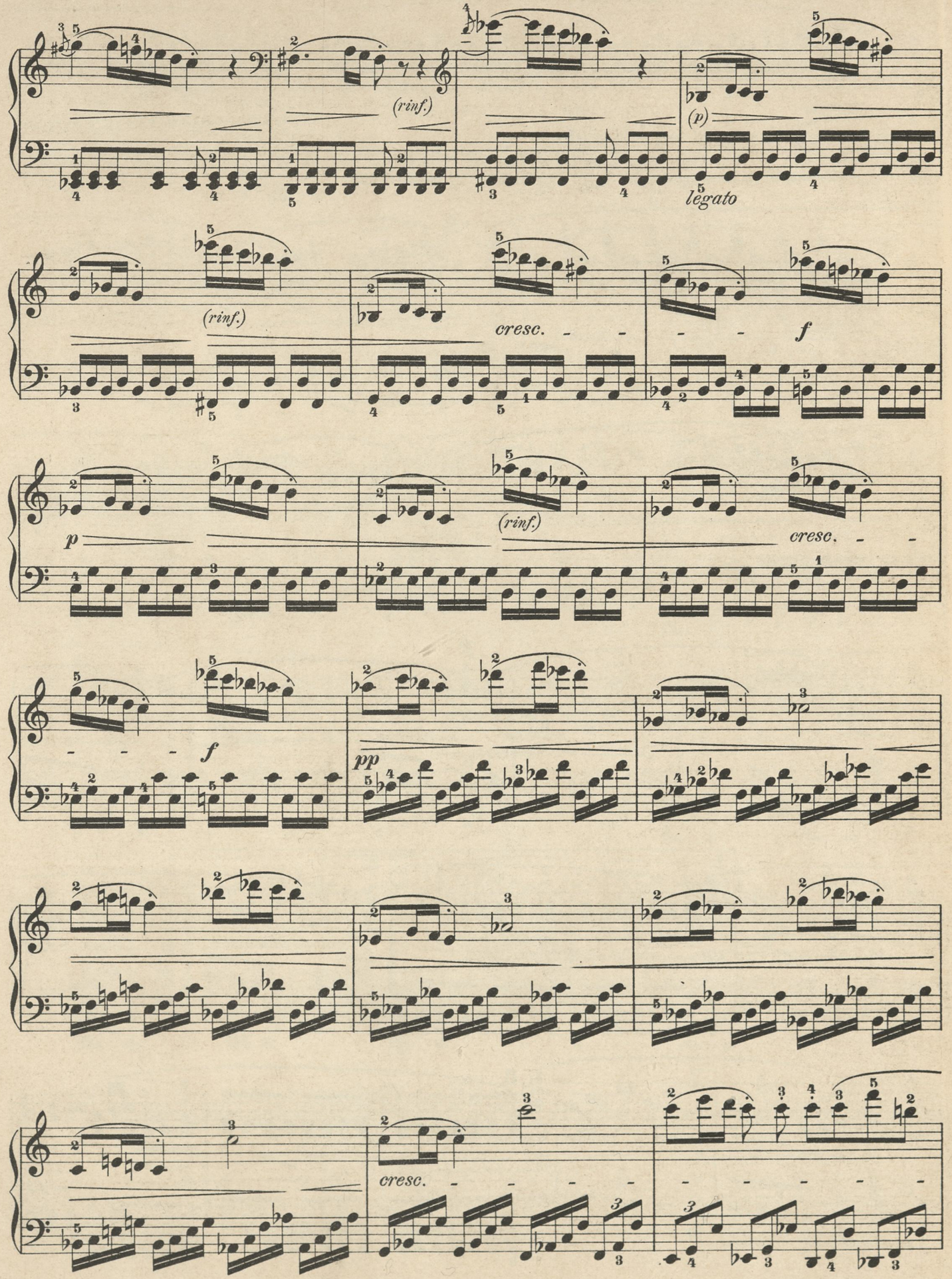
a) Original:

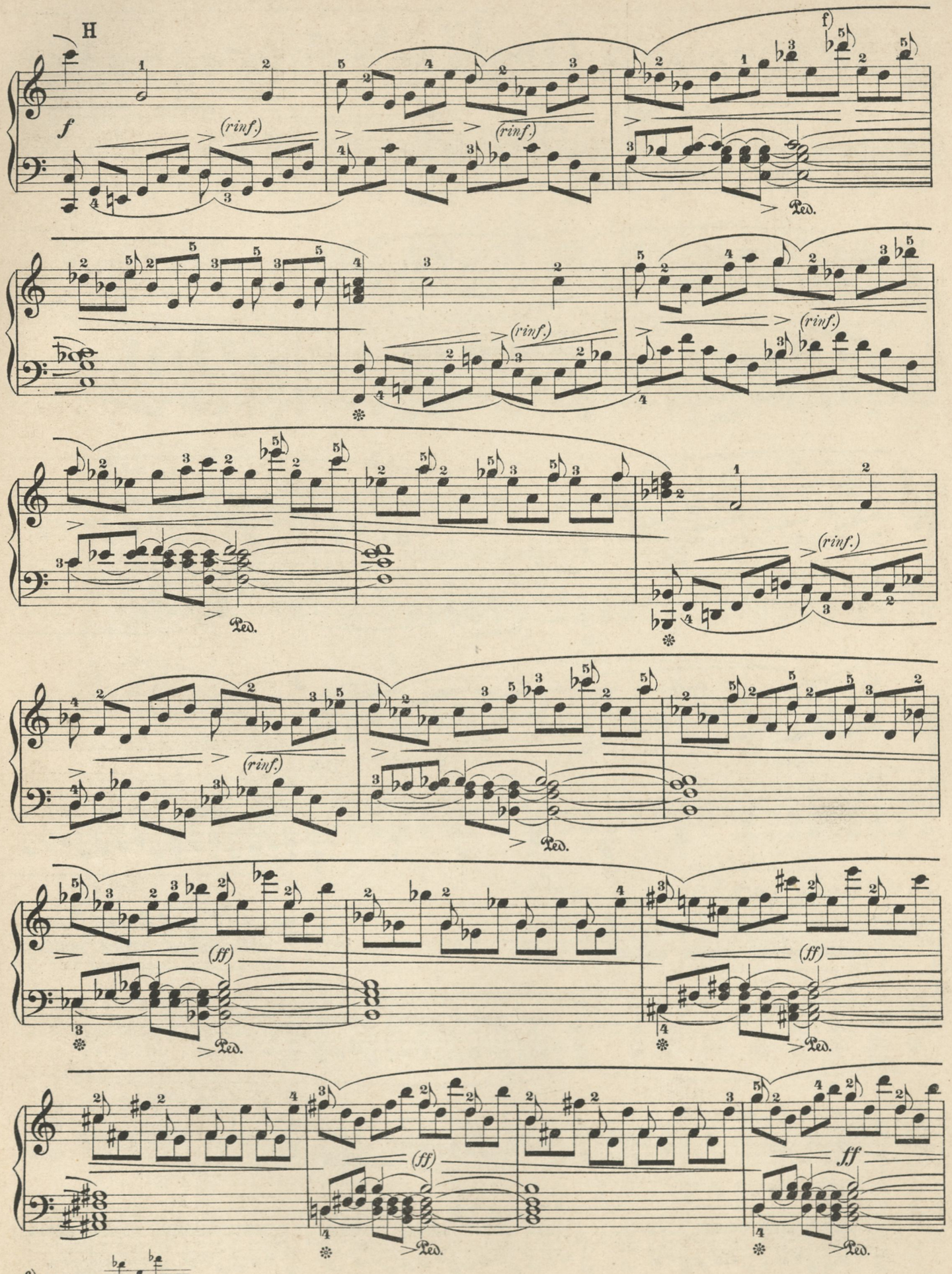


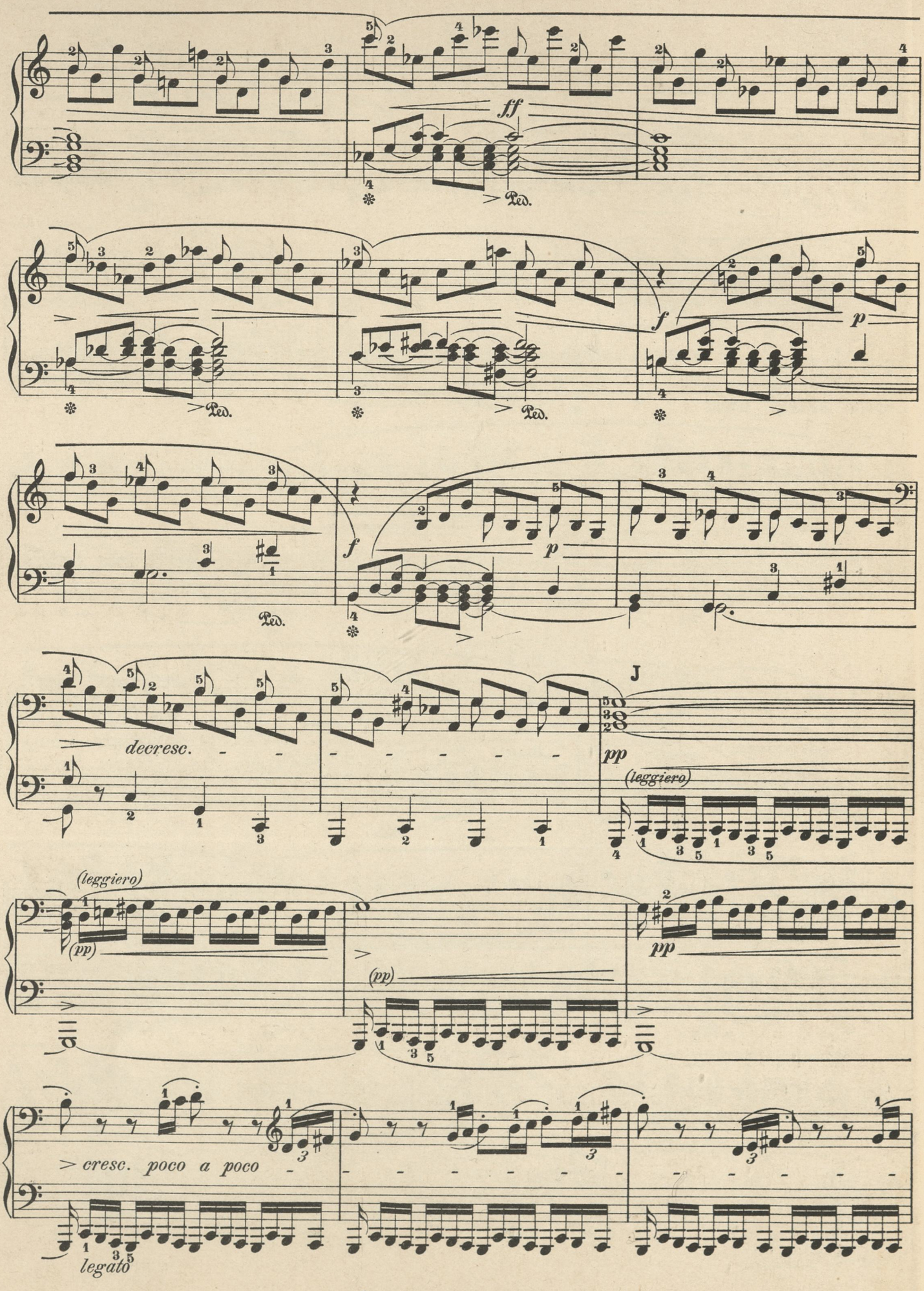
Original: b) c)

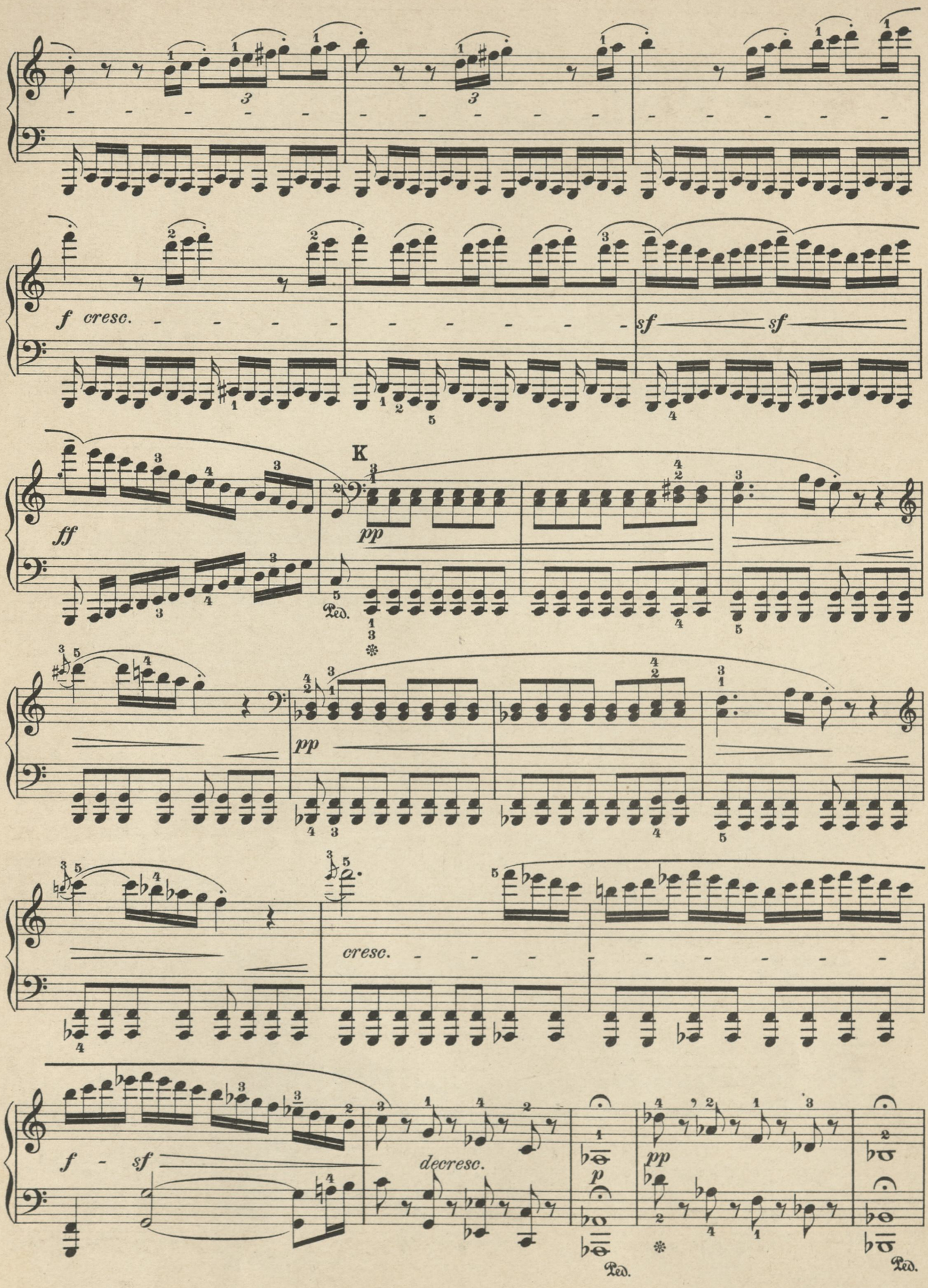


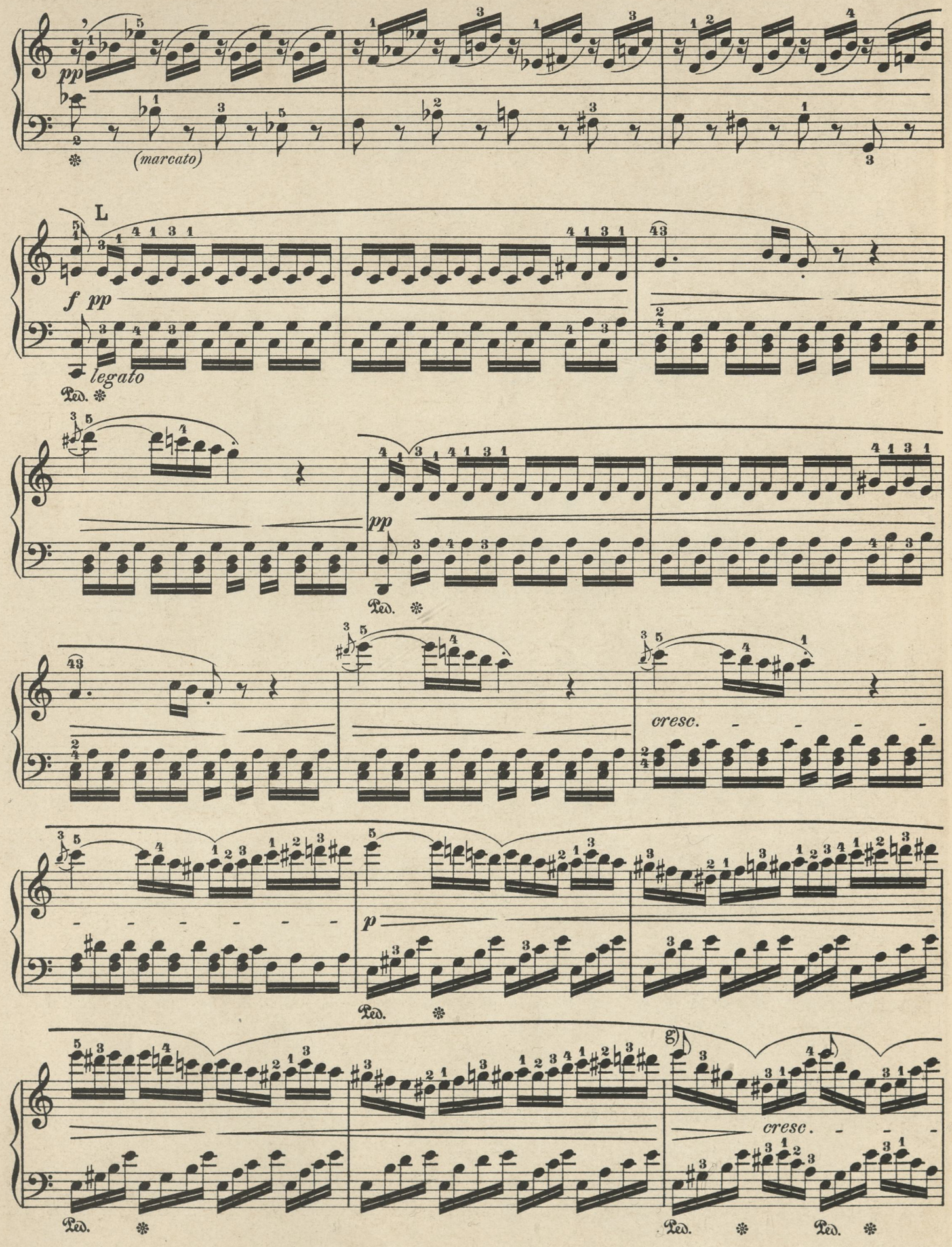
d) e) Original:


(rinf.)
(p)
legato
(rinf.)
cresc.
f
p
(rinf.)
cresc.
f
pp
cresc.

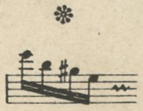

H
f
(rinf.)
(rinf.)
f)
Ped.
(rinf.)
(rinf.)
Ped.
(rinf.)
Ped.
(ff)
(ff)
Ped.
Ped.
(ff)
ff
Ped.
Ped.
f) Original:

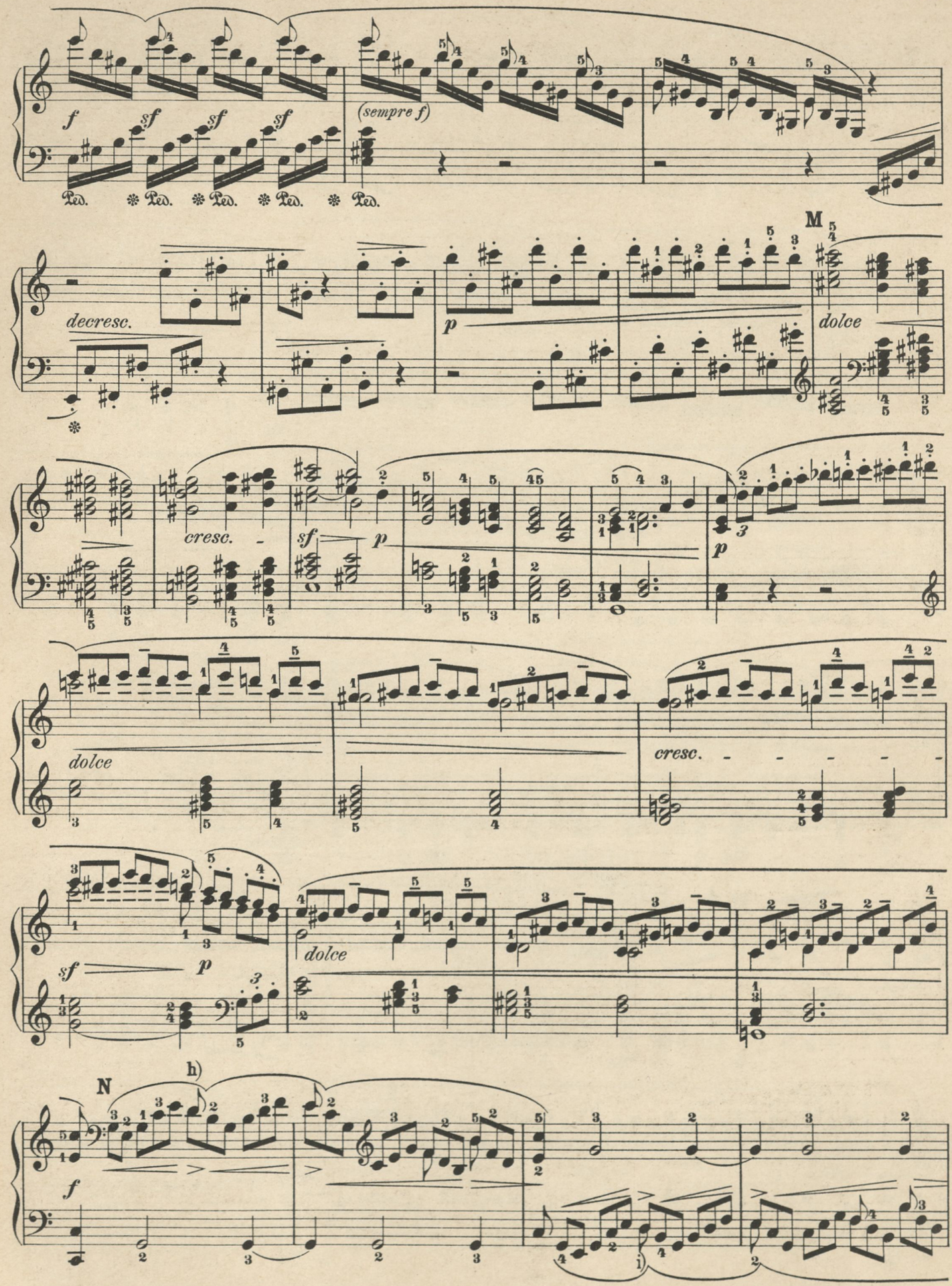

ff
Ped.
f
p
decresc.
J
pp
(leggiero)
(pp)
> cresc. poco a poco
legato


f cresc.
sf sf
K
ff
pp
Ped.
pp
cresc.
f - sf
decresc.
p
pp
Ped.
Ped.

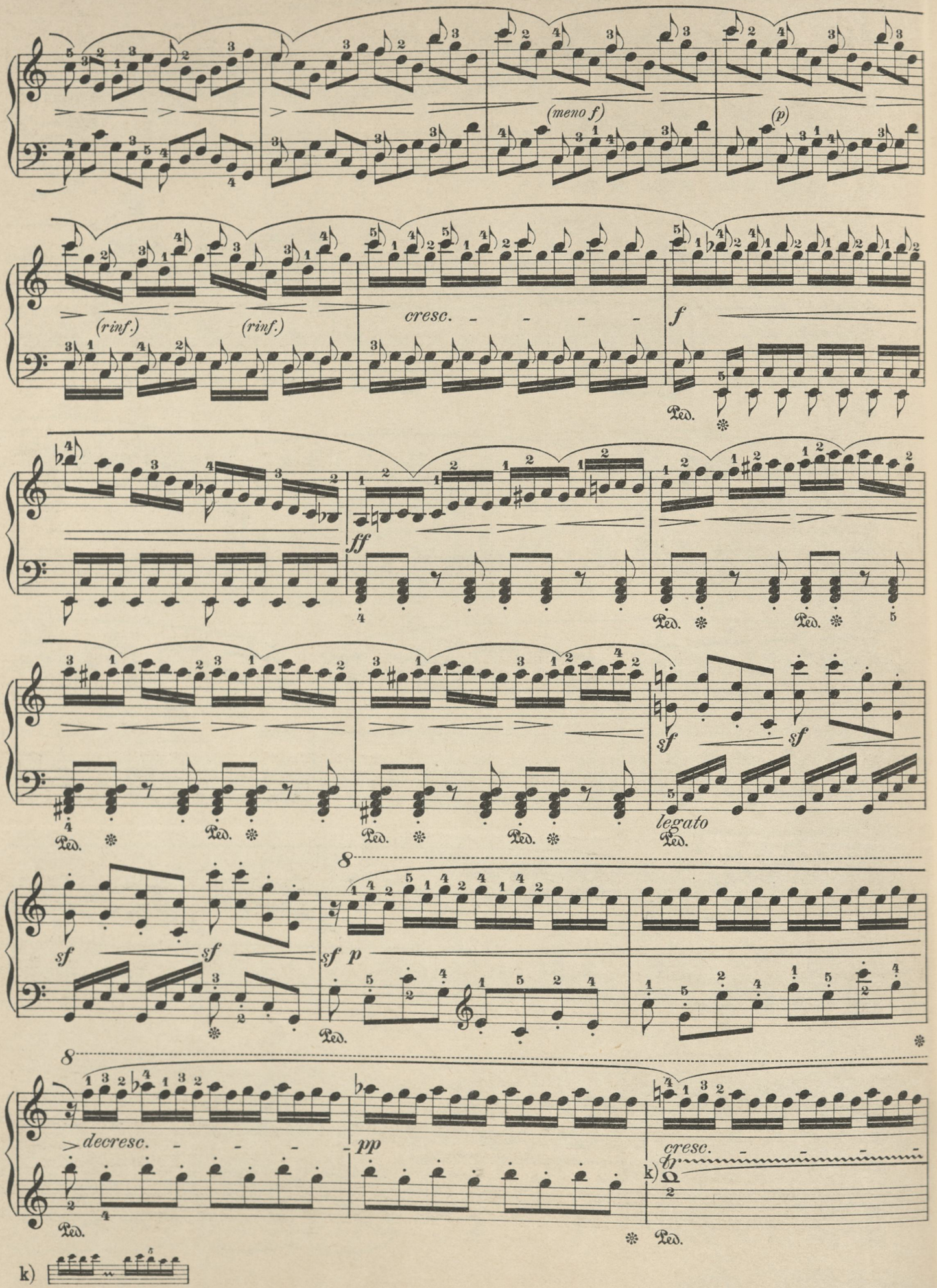


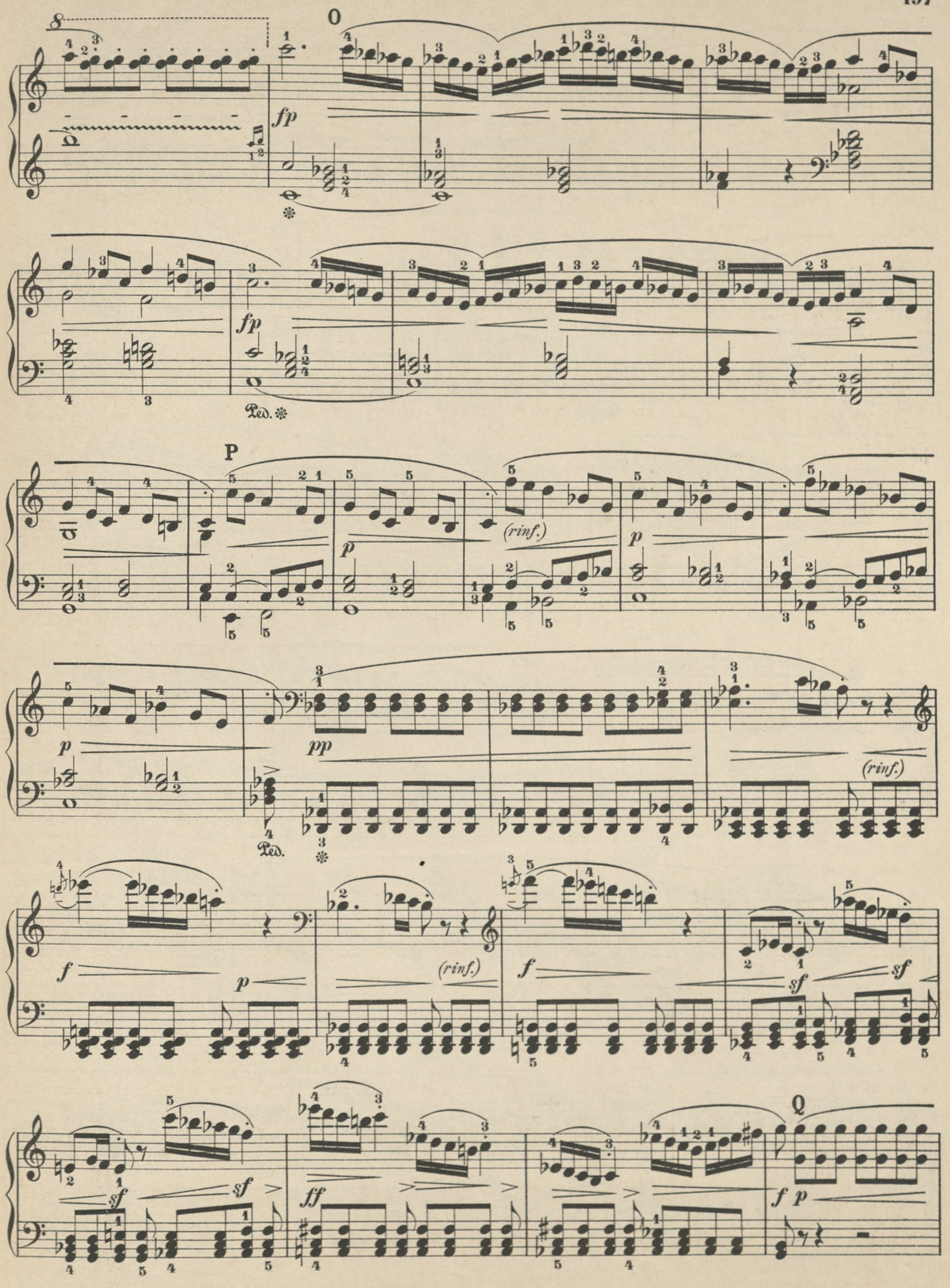
g) Original:

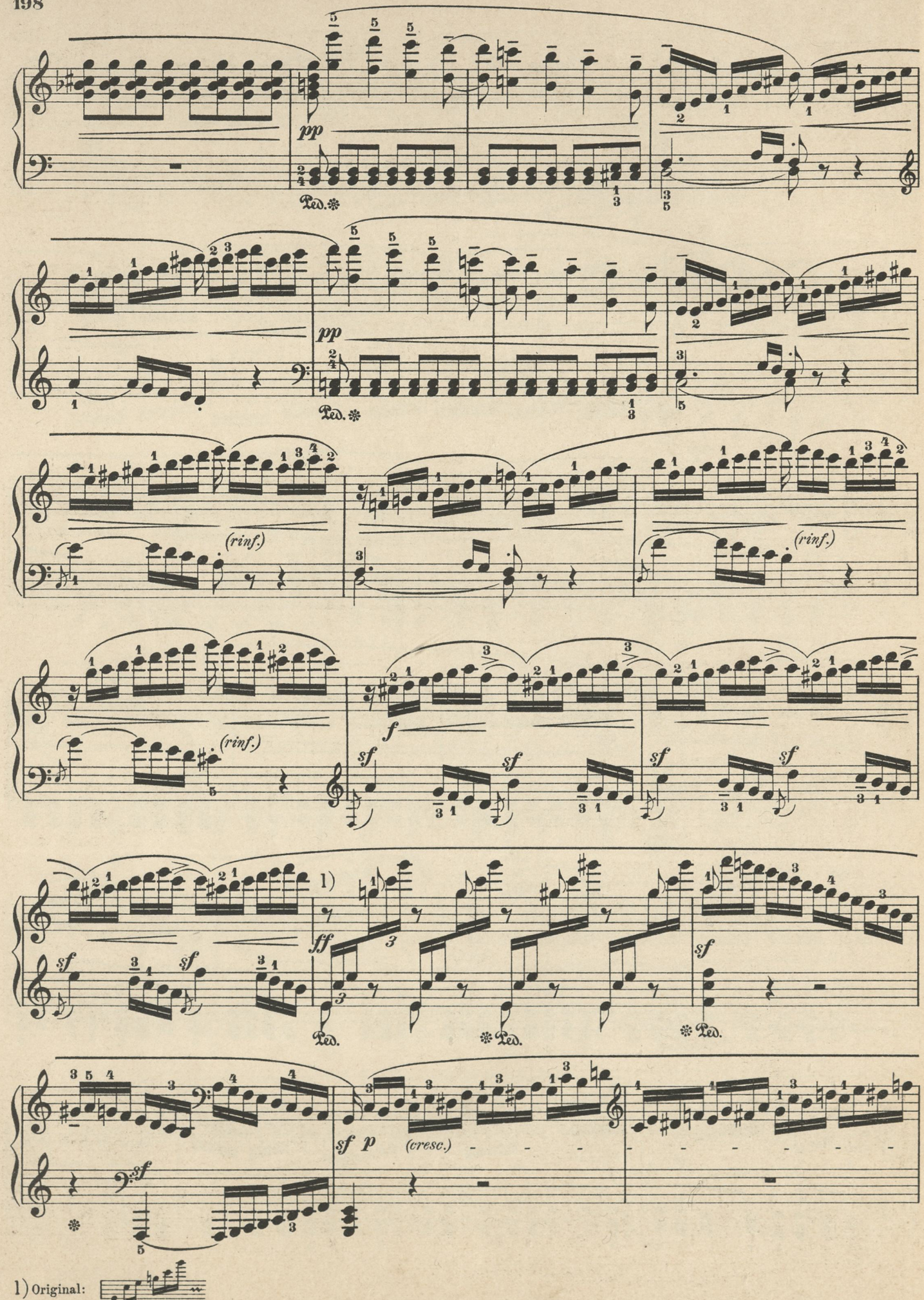



f sf sf sf
(sempre f)
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.
M
decresc.
p
dolce
cresc.
sf p
p
dolce
cresc.
sf p
dolce
N
h)
f

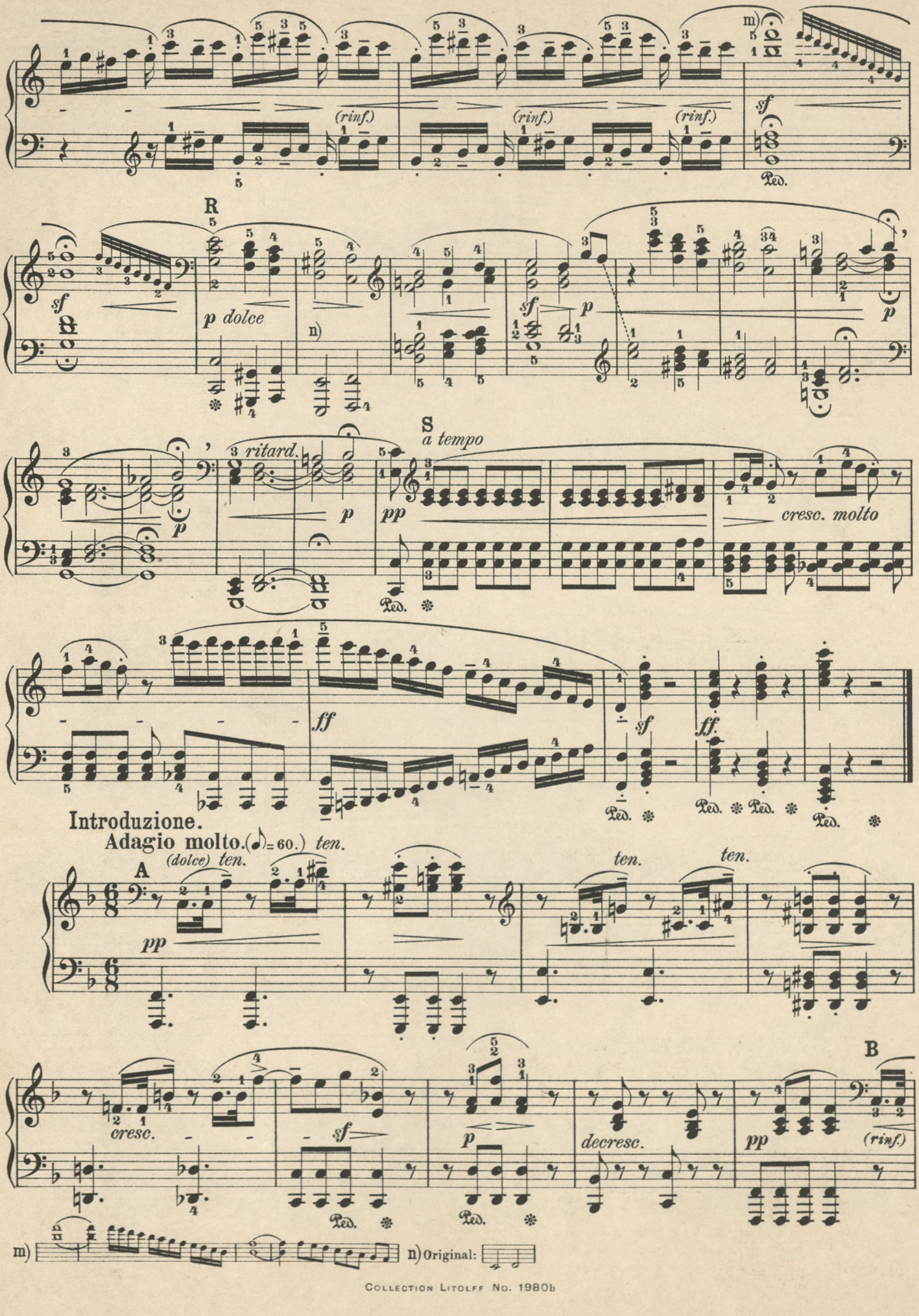
Original: h) i)

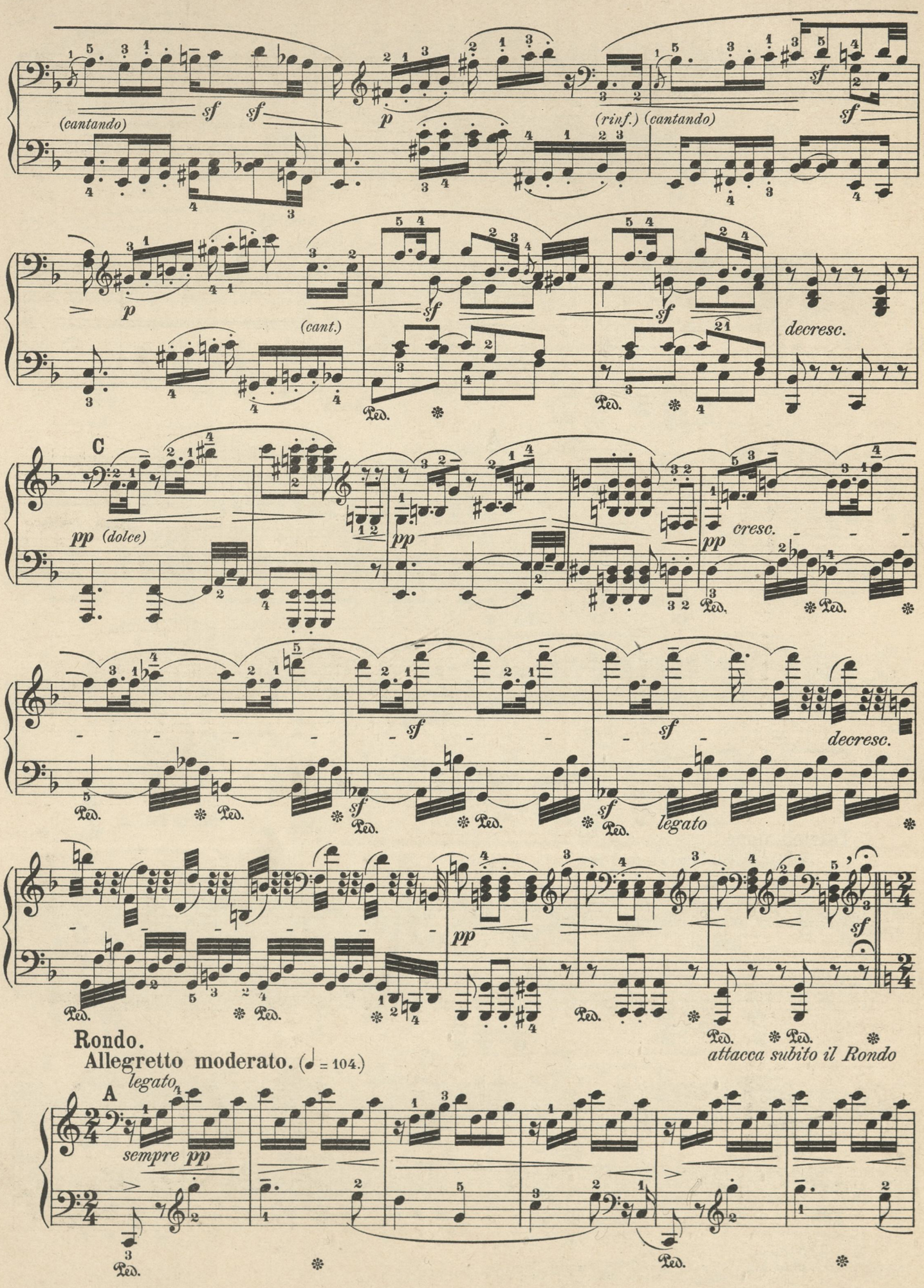

(meno f)
(p)
(rinf.)
(rinf.)
cresc.
f
ff
sf
sf
legato
sf
sf
sf p
decresc.
pp
cresc.
k)
k)

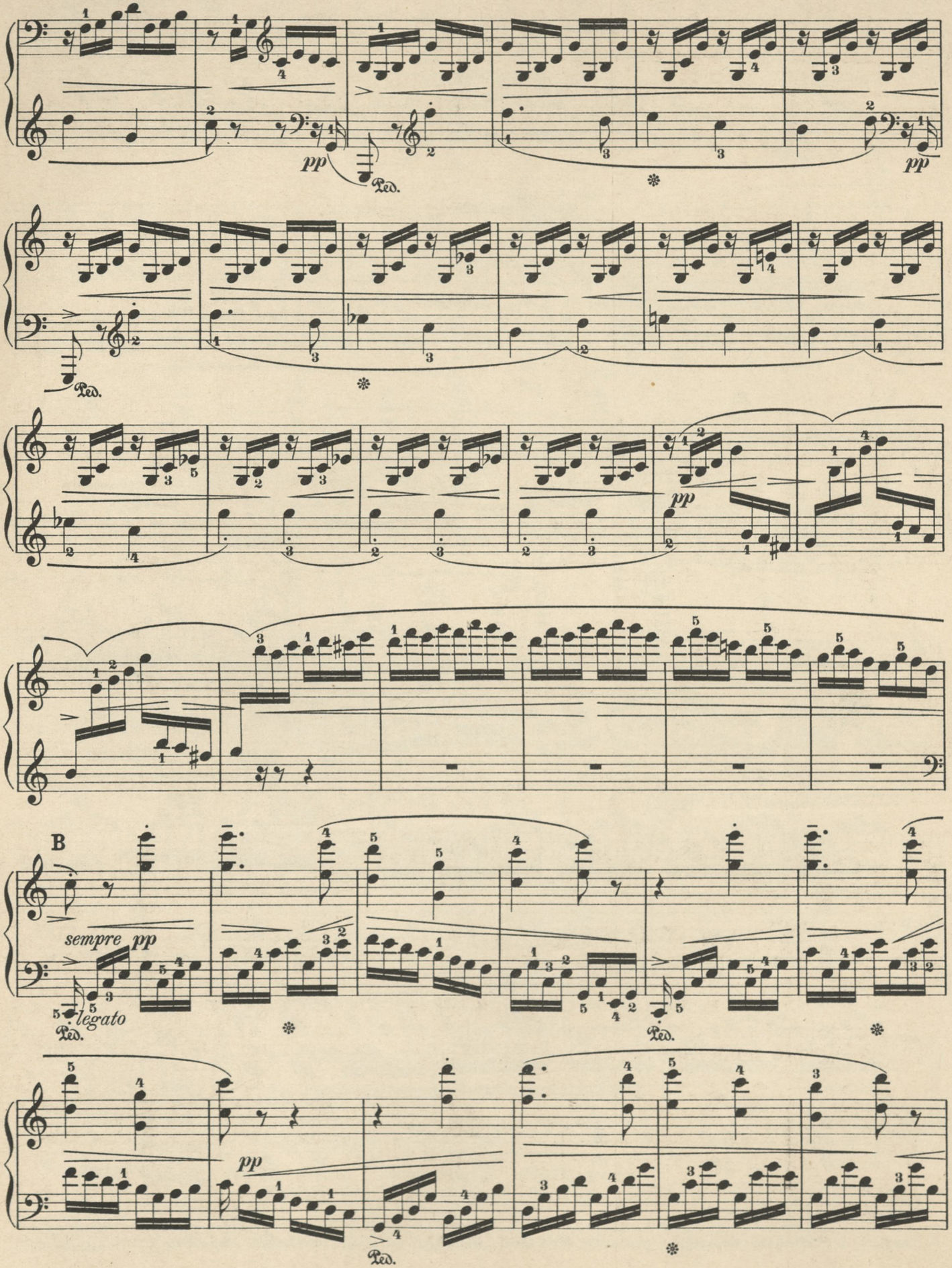

O
fp
fp
Ped.
P
p
(rinf.)
p
p
pp
(rinf.)
Ped.
f
p
(rinf.)
f
sf
sf
sf
sf
ff
Q
f
p

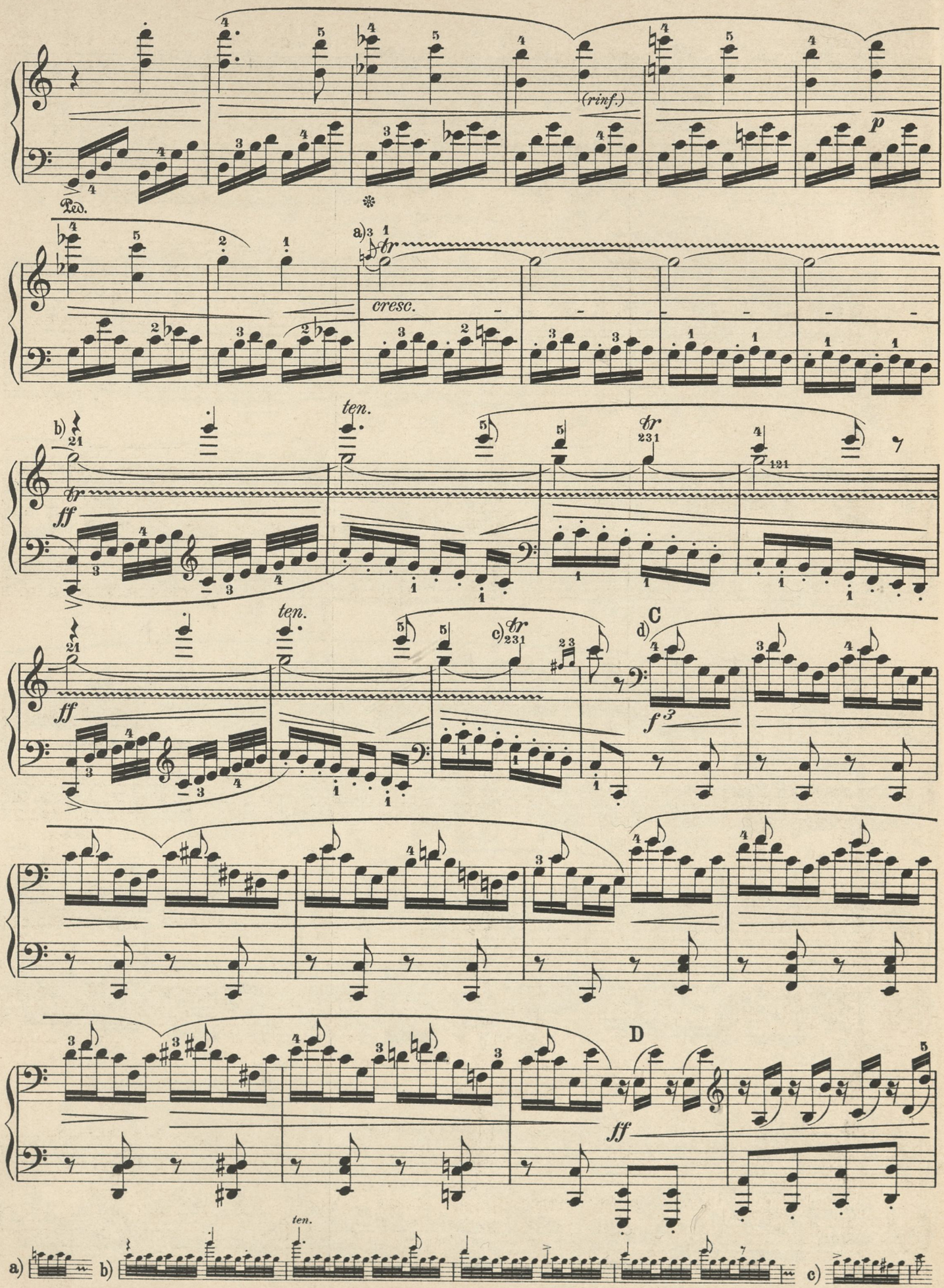

pp
Ped.
pp
Ped.
(rinf.)
(rinf.)
(rinf.)
f
sf
sf
sf
sf
sf
sf
ff
1)
Ped.
Ped.
Ped.
sf
sf p
(cresc.)
sf

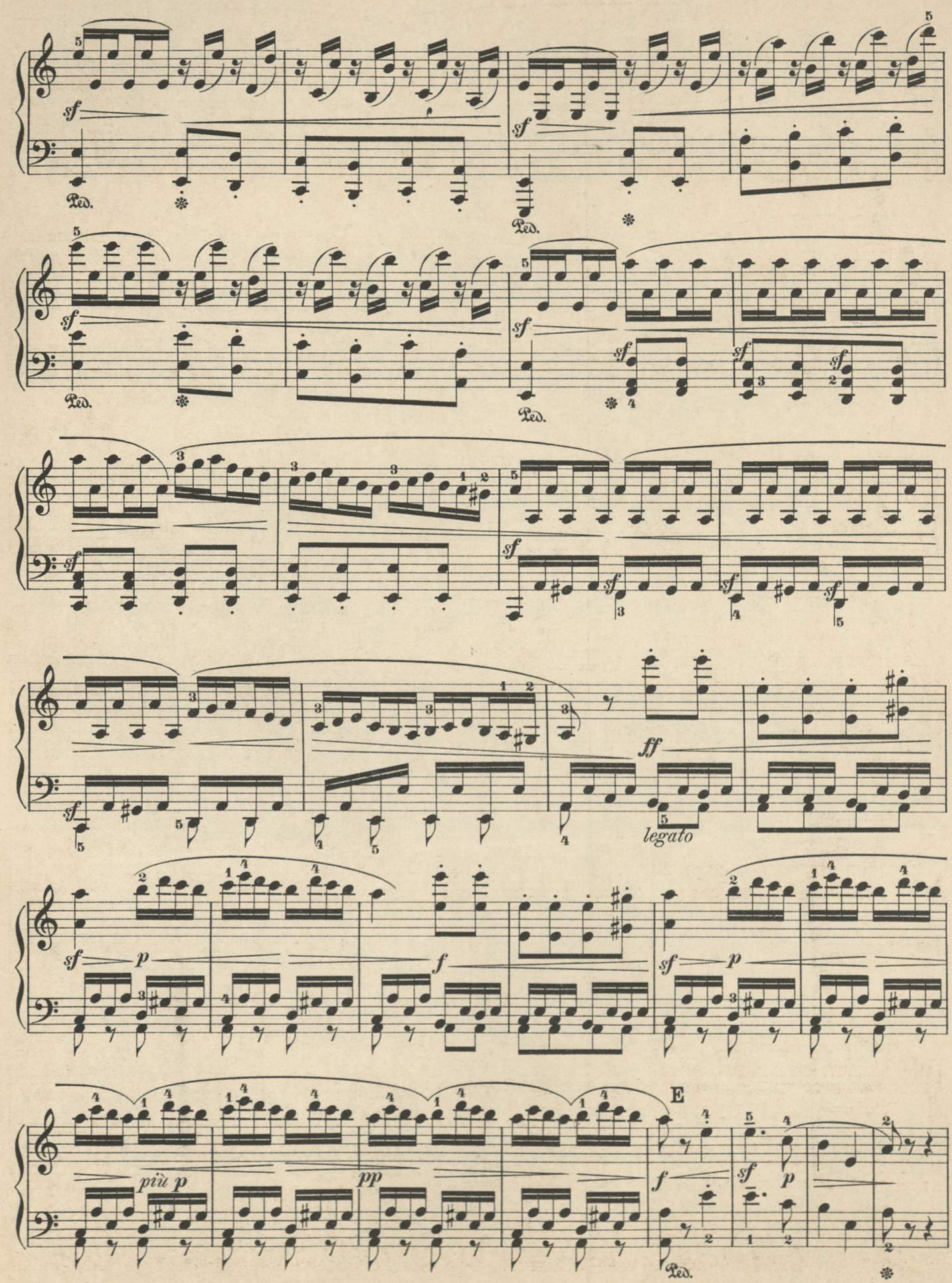
1) Original:

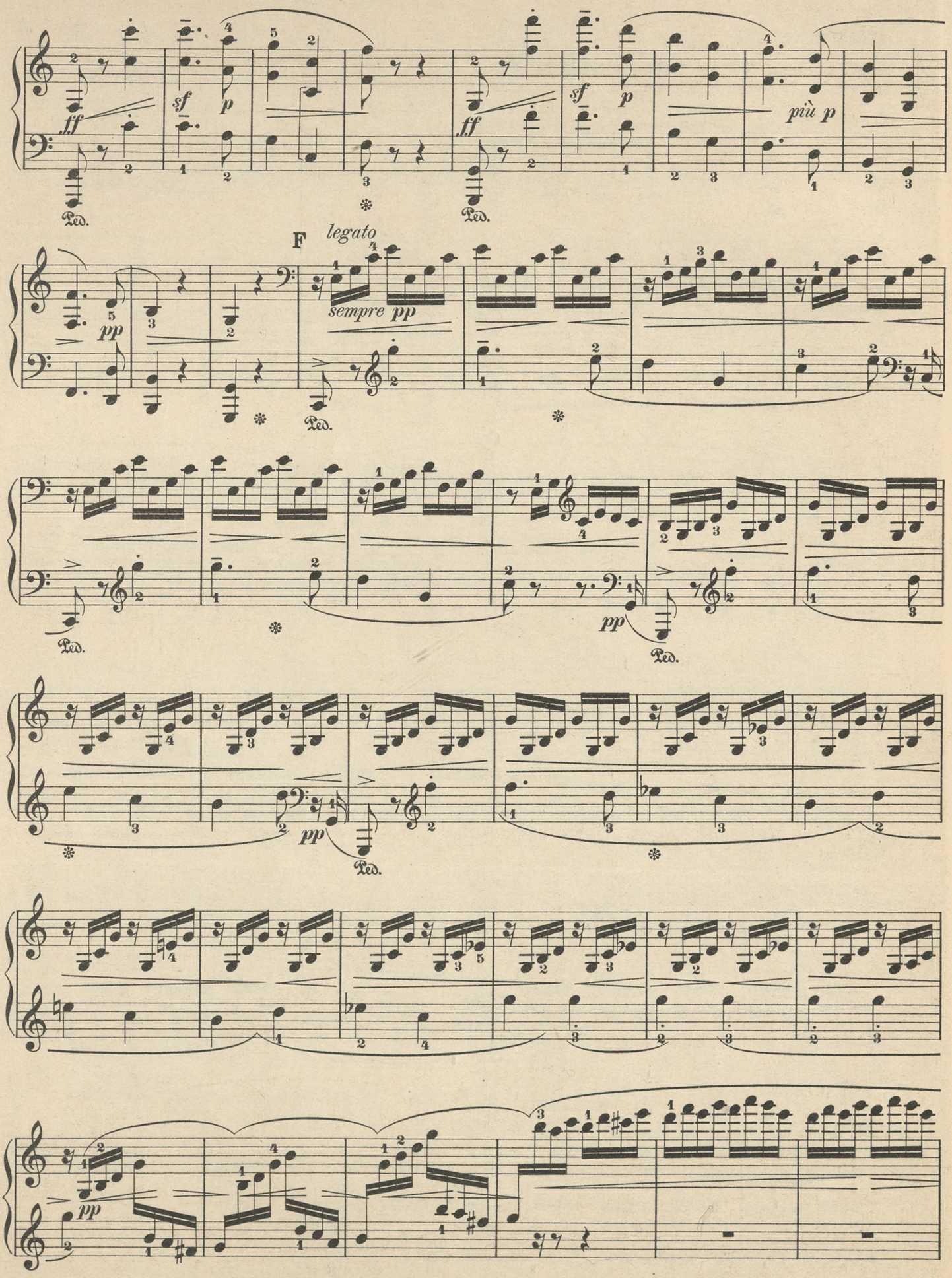

m)
(rinf.)
(rinf.)
(rinf.)
sf
Ped.
R
sf
p dolce
n)
sf
p
p
S
a tempo
ritard.
p
pp
cresc. molto
Ped.
ff
sf
ff.
Ped.
Ped.
Ped.
Introduzione.
Adagio molto. (♪ = 60.) ten.
(dolce) ten.
A
pp
ten.
ten.
B
cresc.
sf
p
decresc.
pp
(rinf.)
Ped.
Ped.
m)
n) Original:

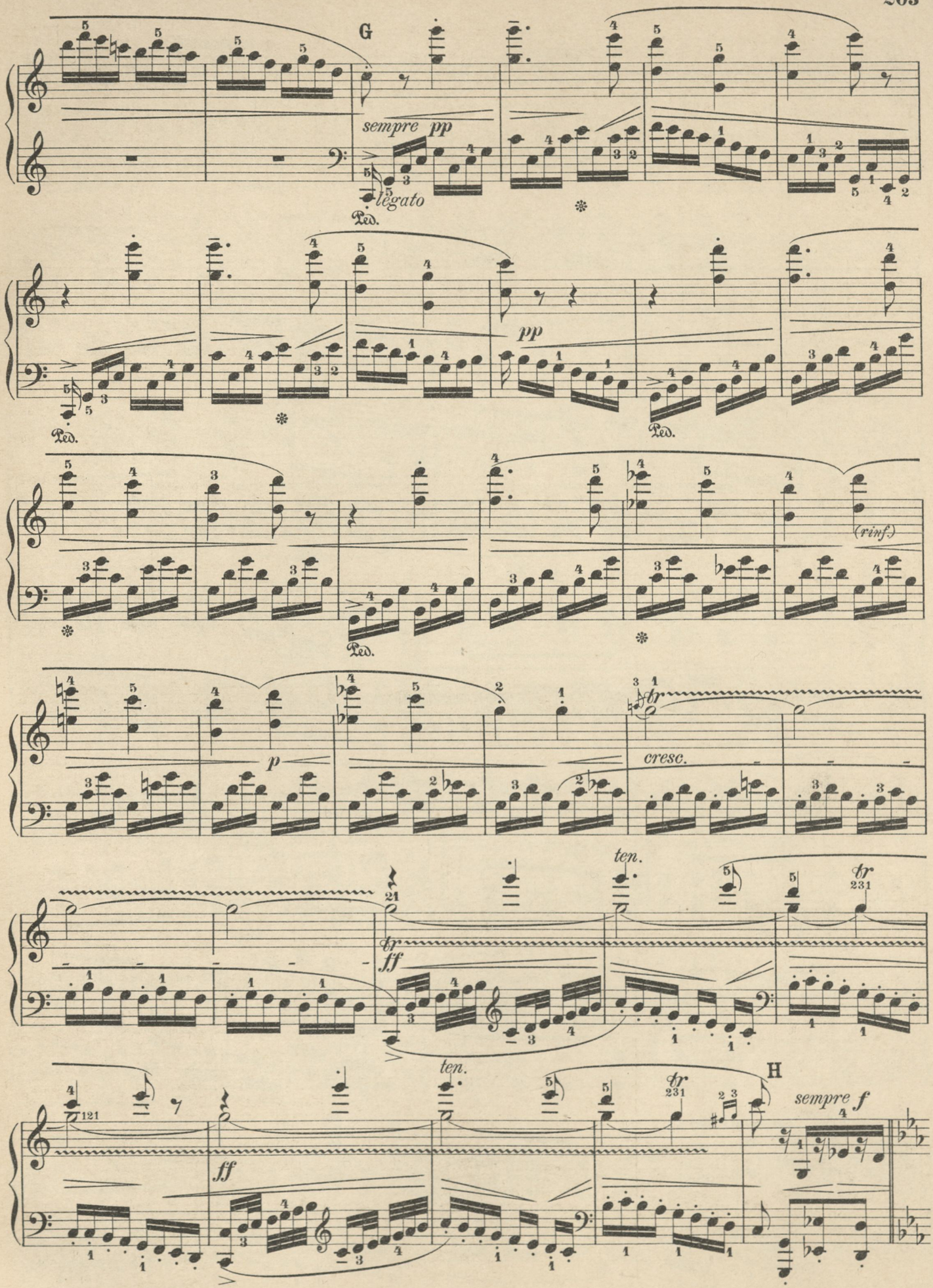

(cantando)
sf
sf
p
(rinf.)
(cantando)
sf
p
(cant.)
sf
sf
decresc.
C
pp (dolce)
pp
pp
cresc.
sf
sf
decresc.
sf
sf
legato
pp
sf
Rondo.
Allegretto moderato. (♩ = 104.)
attacca subito il Rondo
A
legato
sempre pp

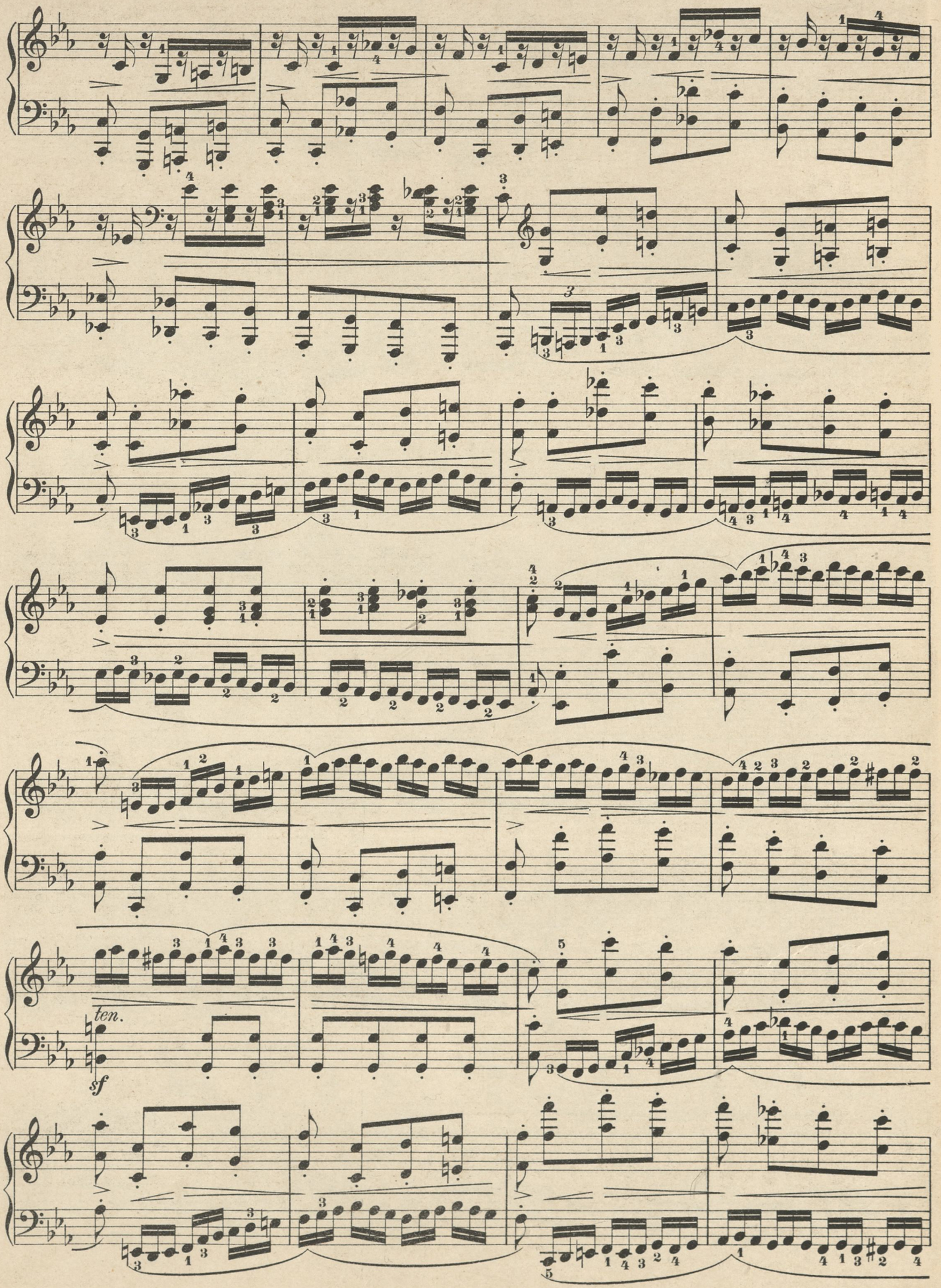

pp
Ped.
pp
Ped.
pp
B
sempre pp
legato
Ped.
Ped.
pp
Ped.

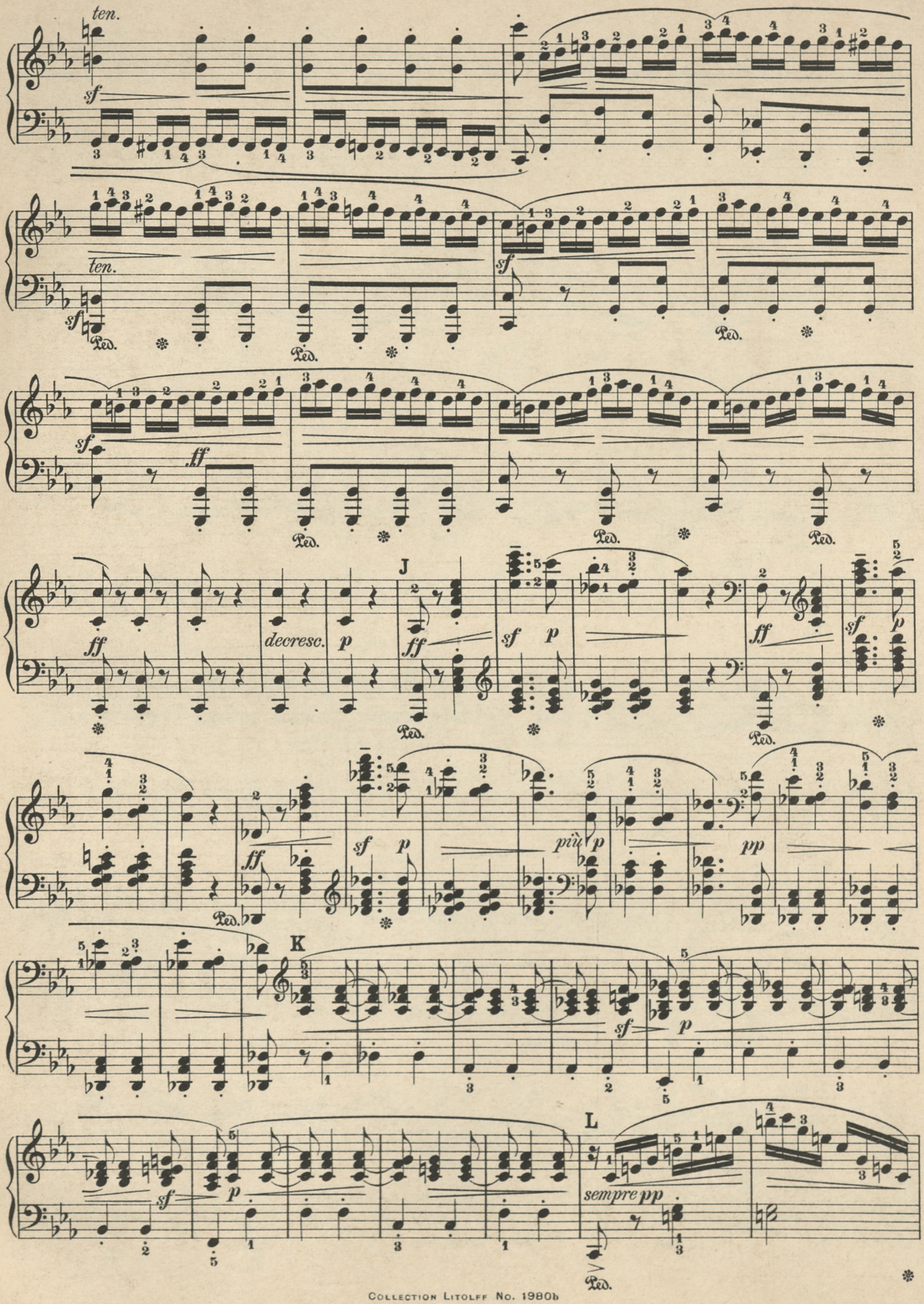

(rinf.)
p
Ped.
a)
cresc.
b)
ten.
ff
c)
C
d)
f 3
D
ff
ten.
a)
b)
c)
d) Original:

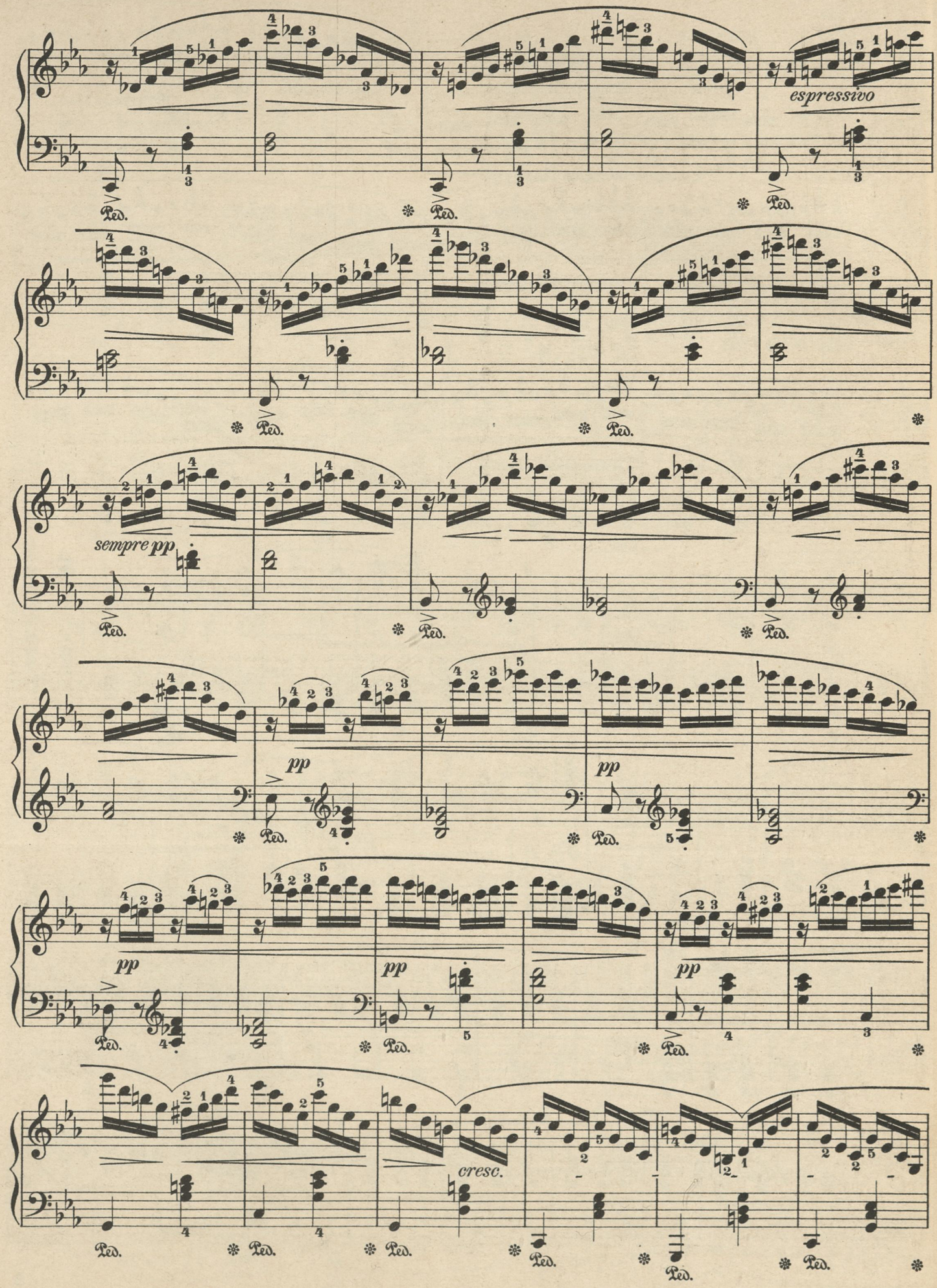

sf
Ped.
ff
legato
p
f
più p
pp
E

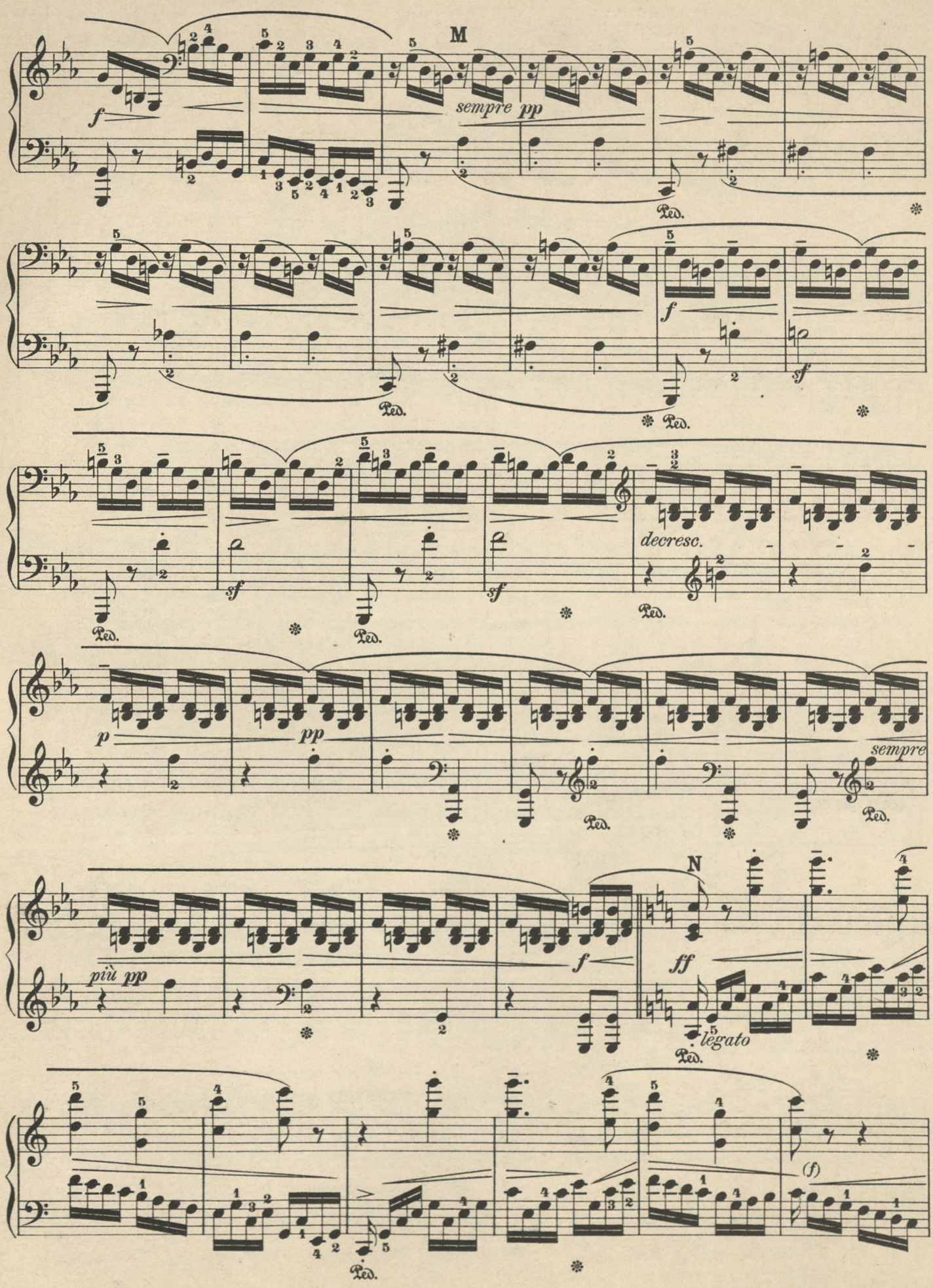

ff
sf
p
sf
p
ff
sf
p
più p
Ped.
Ped.
F
legato
pp
sempre pp
Ped.
Ped.
pp
Ped.
pp
Ped.
pp

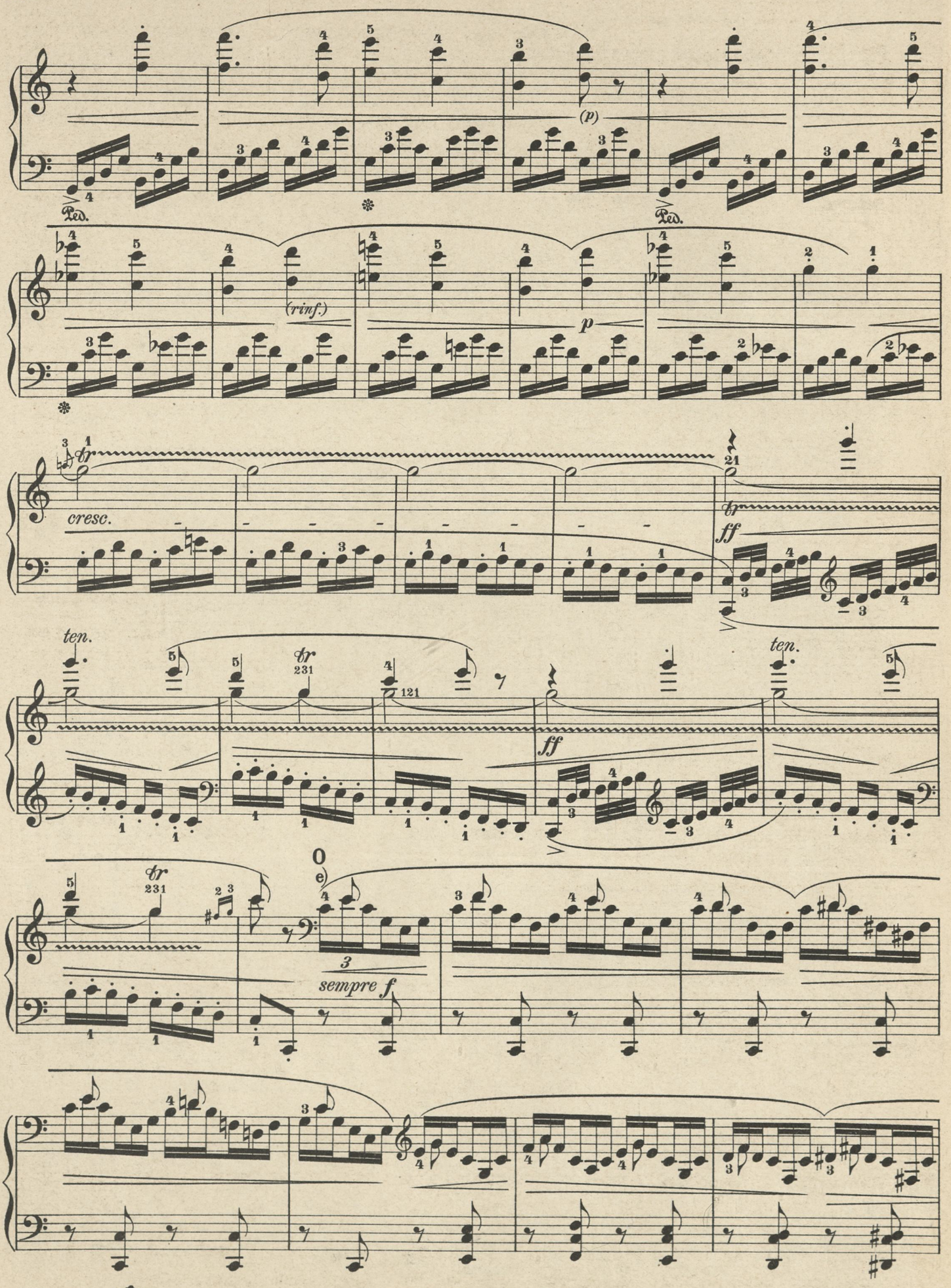

G
sempre pp
legato
Ped.
pp
Ped.
Ped.
(rinf.)
p
cresc.
ten.
tr
231
ff
ten.
H
sempre f
ff


ten.
sf


ten.
sf
ten.
sf
Ped.
sf
ff
decresc.
p
J
ff
sf
p
ff
sf
p
ff
sf
p
più p
pp
K
sf
p
sf
p
L
sempre pp

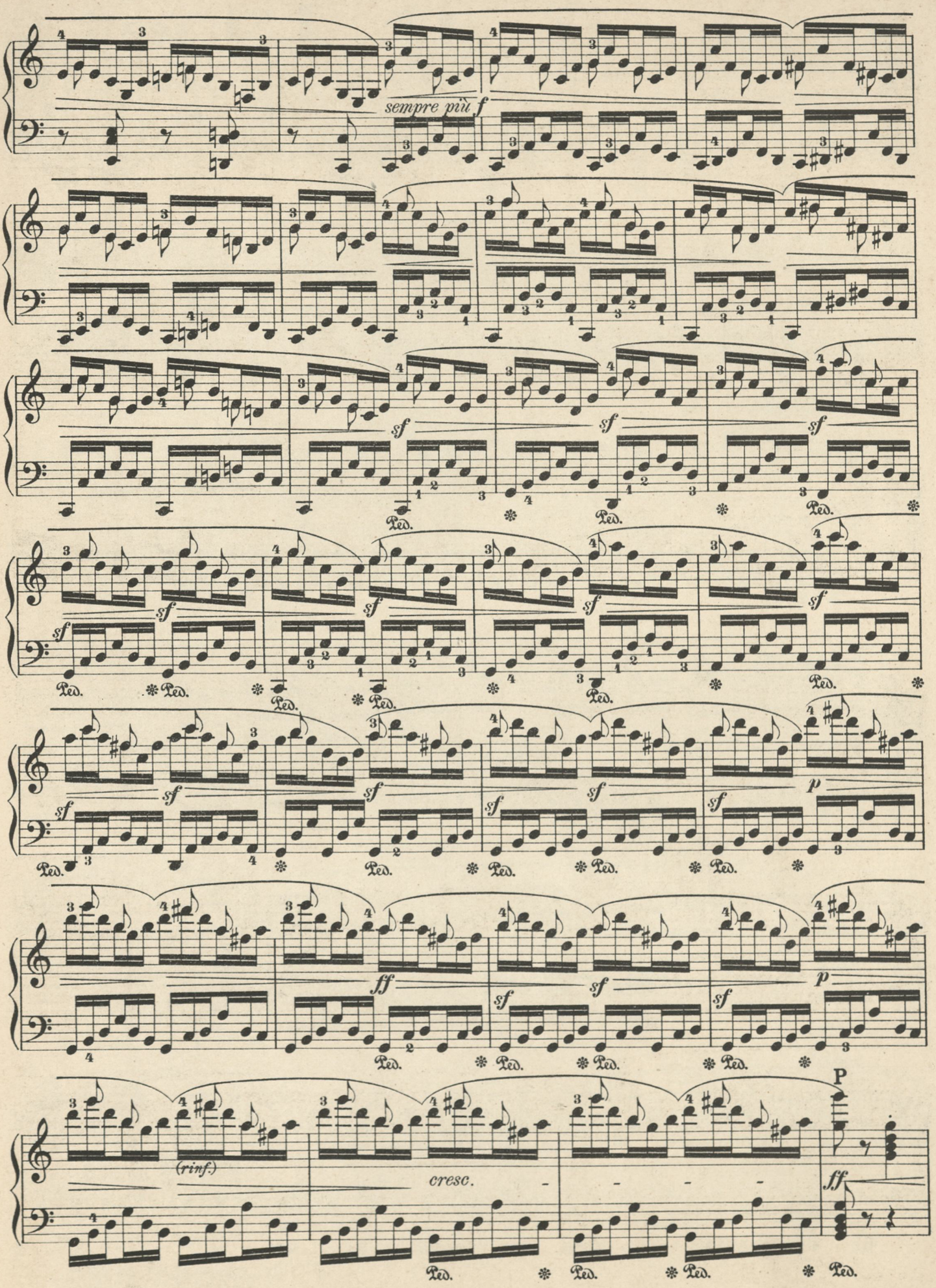

espressivo
sempre pp
pp
pp
pp
pp
cresc.
Ped.

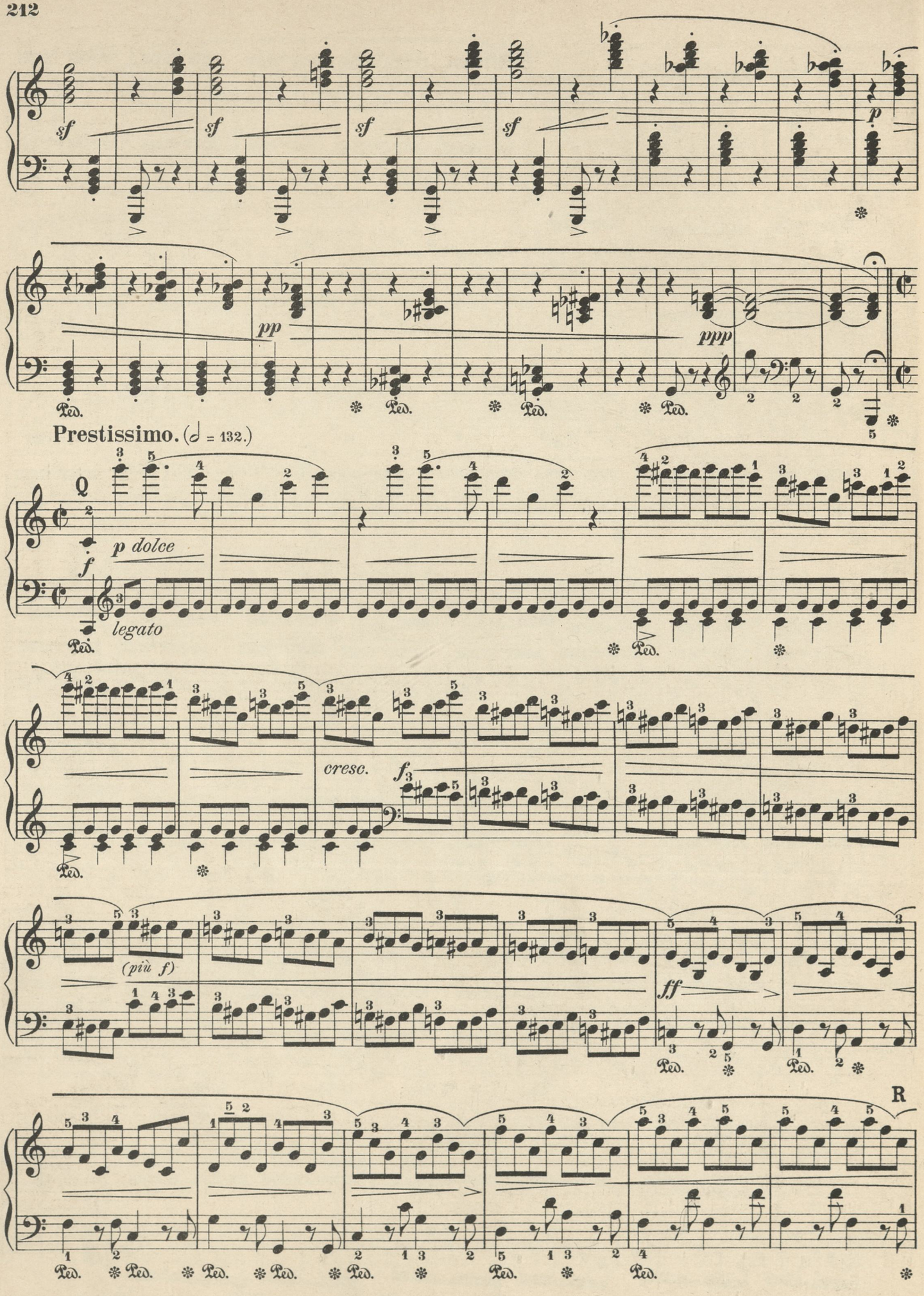

M
sempre pp
Ped.
f
sf
decresc.
p
pp
sempre
più pp
N
ff
legato
(f)

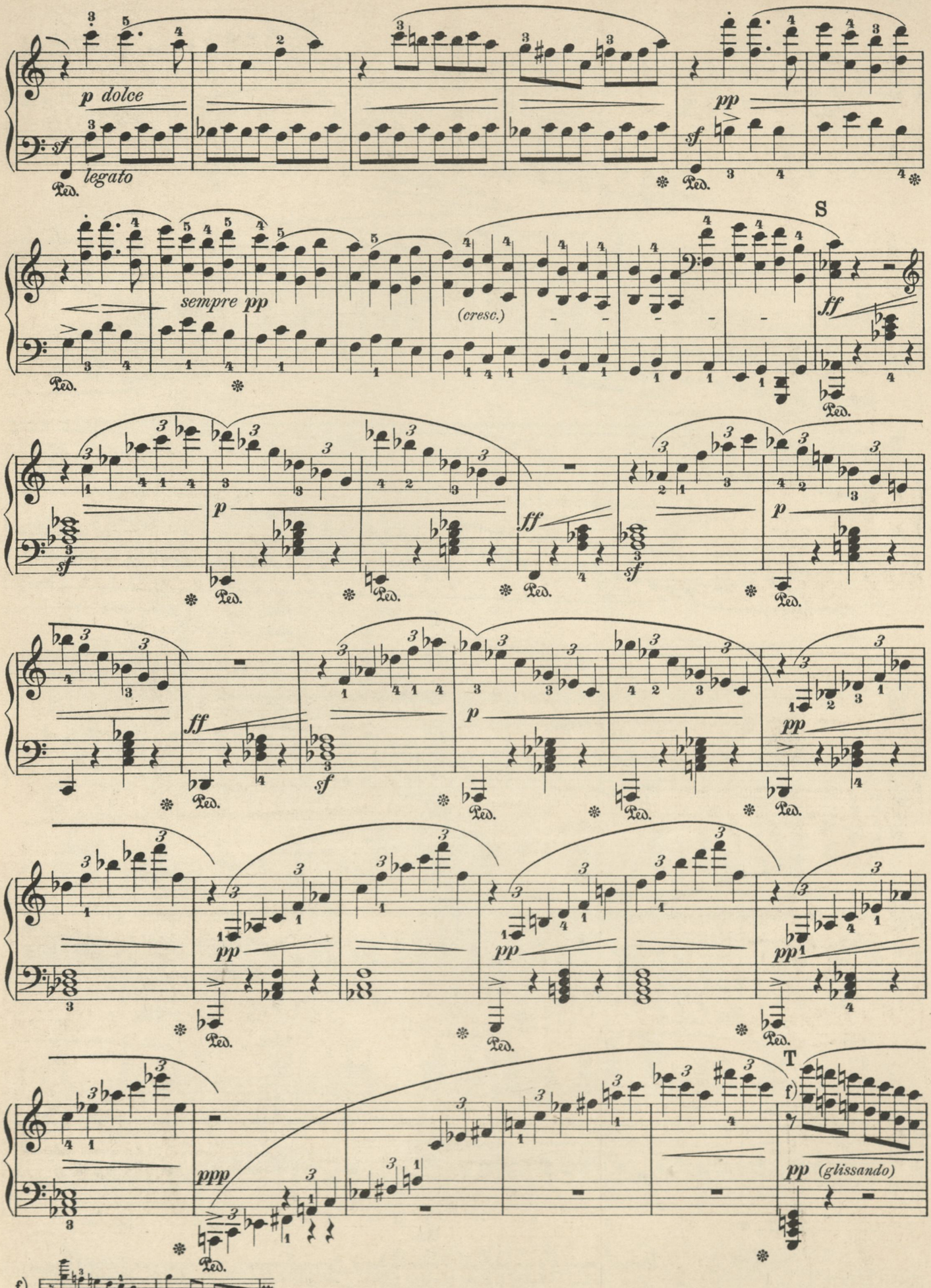

Ped.
(p)
Ped.
(rinf.)
p
cresc.
tr
ff
ten.
tr
231
121
ff
ten.
tr
231
e)
3
sempre f

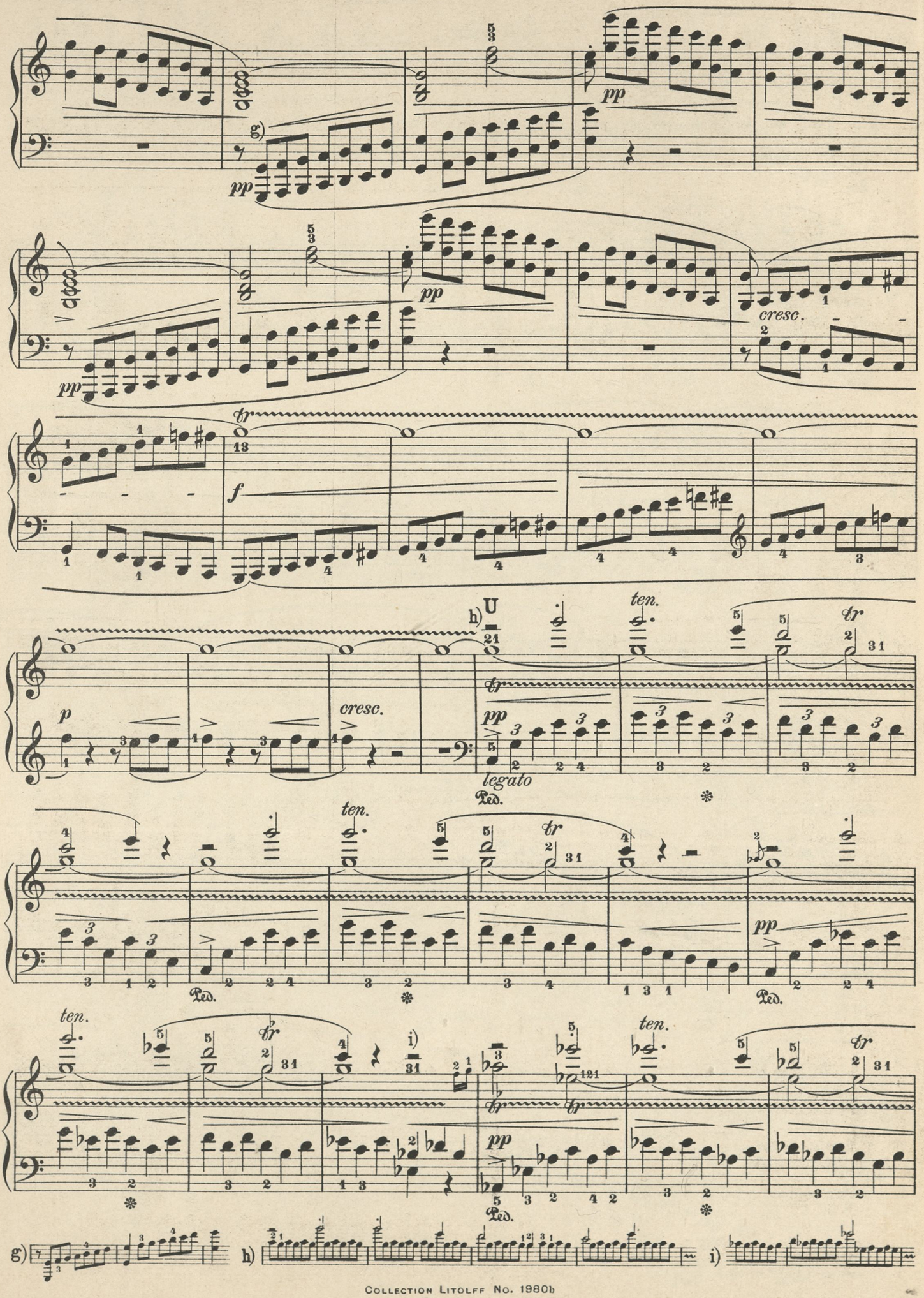
e) Original:

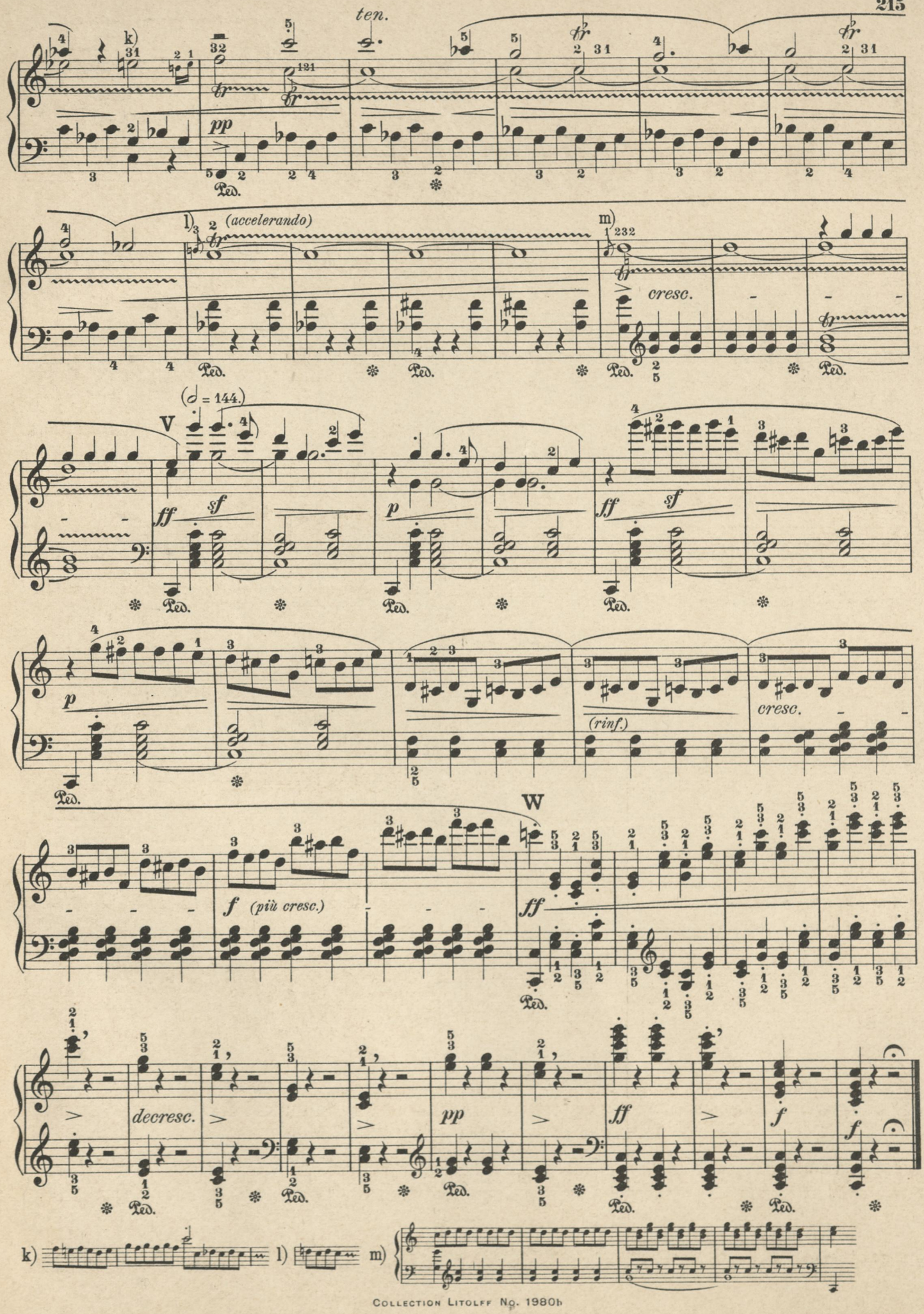



sempre più f
sf
Ped.
(rinf.)
cresc.
ff
P


sf
sf
sf
sf
p
pp
ppp
Ped.
Prestissimo. (𝅗𝅥 = 132.)
p dolce
f
legato
cresc.
f
(più f)
ff
R


p dolce
sf
legato
Ped.
pp
sempre pp
(cresc.)
S
ff
p
sf
T
ppp
f)
pp (glissando)


g)
pp
cresc.
tr
f
h)
U
ten.
p
legato
Ped.
i)
fp


ten.
k)
pp
Ped.
l)
(accelerando)
m)
cresc.
(♩ = 144.)
V
ff
sf
p
(rinf.)
W
f (più cresc.)
decresc.
k)
l)
m)

COLLECTION LITOLFF.

Pianoforte-Musik ✻ Musique de Piano ✻ Pianoforte Music

Schwierig — difficile — difficult.

642 **Mendelssohn.** 7 Beliebteste Ouverturen.

Inhalt: Sommernachtstraum (Le Songe d'une nuit d'été) - Fingalshöhle (La Grotte de Fingal) - Meeresstille und glückliche Fahrt (Le calme de la mer) - Märchen von der schönen Melusine (La belle Melusine) - Athalia - Heimkehr (Le Retour au pays) - Ruy Blas.

906 — Concerte und Concertstücke — Concertos et Pièces.

Inhalt: Concerte Op. 25, 40 - Capriccio brillant Op. 22 - Rondo brillant Op. 29 - Serenade und Allegro giojoso Op. 43.

907 — 5 Sinfonien — 5 Symphonies. Arrangirt von Henry Litolff und Winkler.

— Complete Compositions. Editions for England:

*O — Vol. 1. Capriccio Op. 5 — Sonata Op. 6 — Charakterstücke Op. 7 — Rondo Capriccioso Op. 14 — Fantasia on »The Last Rose« Op. 15 — 3 Caprices Op. 16 — Fantasia Op. 28.

*P — Vol. 2. 3 Caprices Op. 33 — Variations Sérieuses Op. 54 — Andante Cantabile and Presto — 2 Clavierstücke — Scherzo in B minor — Scherzo a Capriccio and Study.

*475 — Vol. 3. 6 Preludes and 6 Fugues Op. 35 — Prelude and Fugue in E minor — Gondellied in A — 6 Kinderstücke Op. 72.

*2123 **Meyerbeer.** Fackeltänze — Marches aux Flambeaux. Arrangirt von Max Schultze.

†*2130 — Märsche — Marches. Arrangirt von Max Schultze.

Inhalt: Krönungsmarsch aus: Der Prophet - Priestermarsch und Indischer Marsch aus: Die Afrikanerin - Schiller-Marsch.

*2134 — 4 Beliebte Ouverturen.

Inhalt: Robert - Hugenotten - Nordstern (L'Etoile du nord) - Afrikanerin.†

316 **Mozart.** 6 berühmte Sinfonien — 6 Symphonies célèbres.

168 — 15 Sinfonien.

212/13 — 7 Concerte. Arrangirt von J. N. Hummel.

355 — Dieselben in 1 Bande.

2043 **Niemann, Rud.** Concert-Suite — Suite de Concert. Op. 34.

2044 — Aus alter Zeit — Le vieux Temps — In Olden Times. Gavotte Op. 35.

2045 — Concert-Walzer für die linke Hand allein — Valse de Concert pour la main gauche seule — Concert Waltz, for left hand alone. Op. 36.

2103 **Procházka, R.** Romanze Op. 9.

†*2086 **Prudent, Emil.** 3 Fantasien (Troubadour — Lucia — Ernani). Neu-Ausgabe von Clemens Schultze.

1562 **Raff.** Sérénade Italienne et Air Rhénan Op. 20.

1563 **Reinecke.** Jagdstück und Valse élégante — Air de Chasse et Valse élégante.

1332 **Richter, C.** Fantasiebilder in Walzerart — Fantasias in form of Waltzes. Op. 25.

303 **Schubert.** Sämmtliche Sonaten.

822 — — Supplement.

— Sämmtliche Stücke — Compositions pour le Piano — Complete Collection of Pianoforte Pieces. Neue, revidirte Ausgabe von Clemens Schultze.

350 a — Band 1.

Inhalt: Impromptus Op. 90. 142 und Moments musicaux Op. 94.

350 b — Band 2.

Inhalt: Fantasie Op. 15, 78, Allegretto, Andante, Marsch, 2 Scherzi.

350 c — Band 3.

Inhalt: Adagio und Rondo Op. 145, 5 Clavierstücke, 3 Clavierstücke, Adagio, Andante, 10 Variationen, Variationen über ein Thema von Hüttenbrenner — Variationen über einen Walzer von Diabelli.

1579 a — 4 Impromptus Op. 90. Phrasirungs-Ausgabe von Dr. H. Riemann.

1579 b — 4 Impromptus Op. 142. (Riemann).

1579 c — 6 Moments musicaux Op. 94 und 2 Scherzi (Riemann).

2039 **Seeling, Hans.** Loreley. Impromptu. Romance. Barcarolle.

2040 — 12 Concert-Etuden — Etudes de Concert — Concert Etudes.

1981 **Thomé.** 5 Pièces caractéristiques.

Inhalt: Menuett - Caprice - Mazurka - Dianah - Coquetterie.

1895 **Tschaïkowsky-Album.** 17 beliebteste Stücke — 17 Compositions célèbres — 17 Celebrated Compositions. Herausgegeben von Clemens Schultze.

Inhalt: Barcarolle - Capriccioso - Chanson triste - Chants sans paroles Op. 2 No. 3 und Op. 40 No. 6 - Feuillet d'Album - Helle Nächte (Belles nuits. Clear Nights) - Humoreske - Mazurka de Salon - Nocturnes Op. 10 No. 1 und Op. 19 No. 4 - Polka de Salon - Romance - Troïka-Fahrt (En Troïka. In the Troïka) - Valses Op. 40 No. 8 und 9 - Weihnachten (Noël. Christmas).

996 **12 der bekanntesten Ungarischen Tänze** (Behr) — 12 Danses hongroises célèbres — 12 Popular Hungarian Dances.

Schumann. Sämmtliche Werke — Oeuvres complètes — Complete Pianoforte Works. Revidirt und phrasirt von C. Kühner.

1701 — Band 1 (Op. 68, 15, 82, 124 und Abendlied).

1702 — Band 2 (Op. 12, 21, 23).

1703 — Band 3 (Op. 9, 18, 19, 20, 26).

1704 — Band 4 (Op. 2, 6, 16, 28, 76).

1705 — Band 5 (Op. 4, 99, 111, 118).

1706 — Band 6 (Op. 7, 8, 17, 32, 72, 126, 133).

1707 — Band 7 (Op. 11, 14, 22).

1708 — Band 8 (Op. 54, 92, 134 und Presto).

1709 — Band 9 (Op. 1, 3, 5, 10, 13).

1711/19 — Vorstehende 9 Bände in 8°.

1651 — Abegg-Variationen — Thème varié. Op. 1.

1652 — Papillons Op. 2.

1653 — Studien nach Paganini — Studies after Paganini. Op. 3.

1654 — Intermezzi Op. 4.

1655 — Impromptus Op. 5.

1656 — Davidsbündlertänze Op. 6.

1657 — Toccata Op. 7.

1658 — Allegro Op. 8.

1659 — Carnaval Op. 9.

1660 — Concert-Etuden — Etudes de concert — Studies after Paganini. Op. 10.

1661 — Sonate in Fis moll — Fa ♯ mineur — F sharp minor. Op. 11.

1662 — Fantasiestücke — Pièces Romantiques. Op. 12.

1663 — Etudes symphoniques Op. 13.

1664 — Concert sans Orchestre Op. 14.

1666 — Kreisleriana Op. 16.

1667 — Fantasie Op. 17.

1668 — Arabeske Op. 18.

1669 — Blumenstück Op. 19.

1670 — Humoreske Op. 20.

1671 — Novelletten Op. 21.

1672 — Sonate in G moll — Sol mineur — G minor. Op. 22.

1673 — Nachtstücke — Heures du Soir. Op. 23.

1674 — Faschingsschwank — Folie de carnaval. Op. 26.

1675 — 3 Romanzen Op. 28.

1676 — 4 Clavierstücke — 4 Pièces (Scherzo, Gigue, Romanze, Fughette) Op. 32.

1677 — Concert Op. 54.

1679 — 4 Fugen — 4 Fugues Op. 72.

1680 — 4 Märsche — 4 Marches Op. 76.

1681 — Waldscenen — Dans la forêt — Forest Scenes Op. 82.

1682 — Concertstück Op. 92.

1683 — Bunte Blätter — Feuilles variées. Op. 99.

1684 — 3 Fantasiestücke Op. 111.

1687 — 7 Fughetten — Fuguettes Op. 126.

1688 — Gesänge der Frühe — Chant du matin — Morning Melodies. Op. 133.

1689 — Concert Allegro — Allegro de concert. Op. 134.

1690 — Presto passionato.

1735 — 4 Sinfonien — 4 Symphonies. Arrangirt von Max Schultze.

1624/27 — Sinfonien Op. 38, 61, 97, 120 einzeln.

1632 — Ouverturen.

Inhalt: Julius Cäsar - Genoveva - Braut von Messina - Manfred - Hermann und Dorothea - Festouverture - Faust.

313 **Weber.** Sämmtliche Sonaten — 4 Sonates — 4 Sonatas.

2218 — 8 Stücke — 8 Compositions célèbres — 8 Celebrated Pieces. Akademische Neuausgabe von Heinrich Germer.

Inhalt: Variazioni „Vien' quà, Dorina bella" Op. 7 - Momento capricciosa Op. 12 - Polonaise Op. 21 - Perpetuum mobile aus Op. 24 - Rondo brillant Op. 62 - Aufforderung zum Tanz (L'Invitation à la Valse) Op. 65 - Polacca brillante Op. 72 - Les Adieux Op. 81.

165 — Sämmtliche 48 Stücke — 48 Compositions originales.

352 — 2 Concerte und Concertstück — 2 Concertos et Concertstück.

605 — Ausgewählte Stücke — Compositions choisies.

Inhalt: Concertstück Op. 79 - Sonaten Op. 24. 39. 49. 70 - Variationen Op. 7 - Stücke Op. 3. 12. 21. 62. 65. 72. 81 - Allegro di Bravura - Valse originale.

747 — Sämmtliche Ouverturen.

Inhalt: Freischütz - Oberon - Preciosa - Jubelouverture - Sylvana - Turandot - Peter Schmoll - Abu Hassan - Beherrscher der Geister (Rübezahl) - Euryanthe.

1938 **Wollenhaupt.** 5 Charakterstücke in Form von Etüden — Morceaux caractéristiques — 5 Characteristic Pieces or Etudes. Op. 22.

1556 **Czárdas-Album.** 11 Ungarische Tänze — 11 Danses hongroises — 11 Hungarian Dances.

Les ouvrages marqués d'un * ne se vendent pas en France. — The works marked † are not sold in England.

PRINTED IN GERMANY.