COLLECTION LITOLFF.

No. 1980 b

BEETHOVEN

Op 22, 26, 27, 28, 31, 49, 53

Clavier-Sonaten.

Akademische Ausgabe

von

Heinrich Germer.

Band 2.

d 1650 50

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

COLLECTION LITOLFF.

Akademische Neuausgabe

der

Clavier-Sonaten

von

L. VAN BEETHOVEN.

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

von

Heinrich Germer.

Dr. Karl Tittel
Kantor u. Organist
6348 Herborn/Dillkr.
Friedrich-Birkendahl-Str. 3
Tel. 02772 / 319

Band 2.

Eigenthum des Verlegers.

BRAUNSCHWEIG.
HENRY LITOLFF'S VERLAG.

BOSTON & NEW YORK:
ARTHUR P. SCHMIDT.

PARIS:
ENOCH & CIE.

LONDON:
ENOCH & SONS.

MILANO:
CARISCH & JÄNICHEN.

ST. PETERSBOURG:
J. JURGENSON.

MOSCOU:
P. JURGENSON.

Inhalt.

Band 1 (No. 1—10).

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

Band 2 (No. 11—21).

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

Band 3 (No. 22—32).

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

Druck von Henry Litolff's Verlag in Braunschweig.

M23
.B4
G47
[1901
v.2

Vorbemerkungen

zur

B dur-Sonate, Opus 22.

Dem Grafen von Browne gewidmet.

Nach G. Nottebohm's Ermittelungen ist diese Sonate in den Jahren 1799 und 1800 entstanden, erschienen ist sie im Winter 1801/2 bei Hofmeister und Kühnel in Leipzig. In einem Briefe an ersteren schreibt Beethoven: »Diese Sonate hat sich gewaschen, geliebtester Herr Bruder!« Wenn der Autor selbst so urtheilte gegenüber einem Kunstgenossen, (denn F. A. Hofmeister galt als einer der fruchtbarsten und populärsten Komponisten Wiens, ehe er nach Leipzig übersiedelte), so geht daraus wohl zur Genüge hervor, welchen Werth er ihr beimass. Und in der That machte Beethoven damit der klavierspielenden Welt ein prächtiges Geschenk. Denn sie ist nicht nur ihrer concertant-technischen, sondern auch ihrer musikalischen Ideen wegen ein Werk voller Glanz, Schönheit und Grazie. Daher erfreute sie sich bald der Gunst der Pianisten, die ihr erhalten geblieben bis auf den heutigen Tag.

Im Allegro (s. **E** bei **b**) zeigte die Originalausgabe einen Fehler, der fast in alle späteren Ausgaben übergegangen ist, obgleich die zwei Takte später erfolgende Verkehrung der Stimmen wie auch die analoge Stelle (bei **P**) ihn deutlich als solchen kennzeichnen.

Das Hauptthema des Adagio werde im Charakter eines Klarinett-Solos vorgetragen. Die rhythmische wie imitatorische Structur des wunderschönen Seitenthemas (s. **C** und **J**) wird in der jetzigen Darstellung wohl klar erkannt werden. Zur besseren Charakterisirung der sich nachahmenden beiden Solostimmen (s. **F** vom 4. Takte ab) spiele man die obere etwas vordringend, die untere wie schüchtern zurückhaltend. Die über den Sextenparallelen (s. **F** Takt 9) schwebende Melodie werde mittels Schwerpunktsneigung der Hand breit deklamatorisch gehalten.

Beachtlich beim Vortrage des Menuetto ist dessen Schluss mit seinen Verkleinerungen des Hauptmotivs, die deutlich gegliedert zur Erscheinung kommen müssen.

Im Minore bringe man in dessen 2. Theile die Eintritte der Nachahmungen deutlich zu Gehör.

Das Rondothema hat einen eigenthümlich graziösen Zug, der durch die ausdrucksvoll zu behandelnden zahlreichen Vorhalte noch an Anmuth gewinnt. Der Seitensatz **C** athme schwärmerische Innigkeit; glänzend spiele man die Passagen in **D**, markig die Einleitung zur Durchführung bei **G**, düster brütend bezw. leidenschaftlich drängend das Weitere in derselben. Die im doppelten Kontrapunkt auftretende Stelle bei **H**, welche in ihrer ausgeterzten Steigerung selten richtig verstanden wird, da Anfang und Ende des Motivs ineinander gezogen worden sind, gestaltet sich in jetziger Fassung zu einer verhältnissmässig leicht ausführbaren. Der Schluss **S** muss mit grosser Innigkeit vorgetragen werden, so dass in der sich in kanonischer Imitation zur Tiefe senkenden Themabildung die Stimmung ausklingt und zur Ruhe gebracht wird. Markig und energisch schliesse man das Ganze alsdann ab.

As dur-Sonate, Opus 26.

Dem Fürsten Carl von Lichnowski gewidmet.

Die Sonate ist im Jahre 1800 componirt; am 3. März 1802 wurde sie als »ganz neu erschienen« von J. Cappi in Wien angezeigt. C. Czerny erzählt dazu Folgendes: »Als J. B. Cramer in Wien war und ebenso durch sein Spiel wie durch drei J. Haydn gewidmete Sonaten (wovon die erste in Asdur $^3/_4$ Takt) grosses Aufsehen erregte, schrieb Beethoven, dem man Cramer entgegenstellte, die Asdur-Sonate Op. 26, in welcher das Finale absichtlich an die Clementi-Cramer'sche laufende Manier des Finale erinnert.« Letztere Mittheilung mag wahr sein bezüglich der Form im Allgemeinen, die Gestaltung des musikalischen Inhalts im Besonderen ist jedenfalls nicht dadurch beeinflusst worden.

Beethoven eröffnet diese Tondichtung nicht mit einem Allegro in Sonatenform — wie üblich —, sondern durch einen Variationencyclus mit einem Thema im Andante-Tempo lyrischen Charakters, auftretend in der grossen dreitheiligen Liedform. Die Variationen bilden eine Reihe verschieden gearteter Stimmungsbilder mit veränderter Figuration, Melodie, Harmonie, Klanggebung, wechselndem Tongeschlecht wie Charakter. Schon die I. Var. belebt den rhythmischen Schwung der Bewegung ausserordentlich, die II. aber, — die Melodie jetzt in die linke Hand verlegend und ihr eine nachschlagende Begleitung gegenüberstellend —, steigert den musikalischen Ausdruck zu packender Wirkung. Die nächste Var. in Moll und ruhiger Bewegung ist ein Charakterstück von ergreifendem Ernst, untermischt mit bangen Klagelauten, sehnsuchtsvollen Seufzern. Ganz im Sinne des Kontrasts hierzu ist die folgende Variation gestaltet. Klanglich stellt sie einen Dialog vor, in dem tiefere und höhere Stimmen (z. B. Streich- und Blasinstrumente) sich in heiterer, fast neckischer Art beantworten, wozu der hüpfende Begleitungsrhythmus im Nachsatz wesentlich mit beiträgt. In der letzten Variation wird der Vordersatz zunächst mit verschleierter Melodie vorgeführt, insofern die realen Stimmen figurativ in Triolen (mit Wechselnoten untermischt) aufgelöst werden. Der Nachsatz führt jedoch einen streichquartettartigen Tonsatz ein, in welchem die Melodie abwechselnd der II. und I. Violine zugetheilt wird, umspielt und gestützt von lebhaften Figuren in den andern Stimmen. In zwei Gruppen zu je 3 Stimmungsbildern ist bisher der Inhalt des Themas beleuchtet und entwickelt und der Ausdruck beide Male bis zur Kulmination gesteigert worden. Darüber hinaus war kaum zu gehen! Beethoven vermindert daher im Schlusstakte der letzten Variation (s. **T**) die Bewegung auf die Hälfte und giebt sie den Mittelstimmen. Darüber stellt er eine thematisch gebildete, aber wie neu wirkende Coda-Melodie, der der orgelpunktige Bass beharrlich das gekürzte erste Motiv auf zweiter Taktzeit gegenübertreten lässt. Variirt wiederholen sich die 4 Takte, und aus ihren letzten zwei Noten, denen der Bass stetig wie bisher antwortet, entwickelt sich nun ein reizvolles Wechselspiel, wie wenn zwei Abschiednehmende einander »Leb'wohl« zuflüsterten. Mit breitem Crescendo, gleichsam unter einem gleichzeitigen Lebewohlrufe Beider, schliesst der herrlichen Tondichtung erster Theil.

Ihm folgt ein Scherzo voll rhythmischen Schwunges bei lebhaft pulsirender Bewegung, dem $^6/_4$ Takt innewohnt. Ein kurzes modulirendes Thema wird in verschiedenartig gesteigerter Bearbeitung vorgeführt, worin die etwas schwierige Stelle **C**, in der das Thema im doppelten Kontrapunkt erscheint, besonderer Beachtung für das Studium empfohlen sei. Ein Trio in ruhig wiegender Bewegung, voller Anmuth in Melodie wie Harmonie schliesst sich an. Bei **F** vor dem Rückgange zur Repetition des Scherzo fehlte ein Takt im Original.

Als drittes Tonstück erscheint jetzt: »Trauermarsch auf den Tod eines Helden.« Diese Ueberschrift charakterisirt den Inhalt desselben genugsam. Seine einfache Mollmelodie in Terzen, verschleiert durch einen sich wie Trauerflor darüber ausbreitenden Orgelpunkt, schreitet in ernsten, rührenden Klagelauten einher; in **B** steigert sich diese Klage lauter und lauter; in **C** macht sich der Schmerz um den Gefallenen erst sanft, dann immer mehr anschwellend in machtvollem Aufschrei Luft, worauf sich die Melodie —

wie ermattend — wieder zur Tiefe hinabsenkt. In **D** wiederholt sich der Vordersatz des I. Theils, dann beginnt der Nachsatz im mild tröstlich erklingenden Dur, wendet sich aber sogleich zur Moll-Unterdominante zurück, lässt deren befremdliche grosse Untermediante vernehmen und schliesst in breiter Steigerung im *ff* ab. Dumpfer Trommelwirbel leitet das Alternativo ein, und zuckende Accente, jetzt im helleren Dur, künden laut die Heldenklage. Dann ertönt abermals in dunkler Tiefe die Trauermelodie des Marsches, diesmal abgeschlossen durch einen Anhang (s. **L**). Wie milder Trost hebt sich's in der Melodie aus tiefer Tenorlage empor, kontrapunktirt von der ausgeterzten Oberstimme, die sich von der klagenden kleinen None herabsenkt. Verstärkt bei vertauschten Stimmen kehrt die Melodie in höherer Lage wieder. Dann senkt sie sich wie schluchzend zur Tiefe zurück. In Quintlage, wie eine Frage, oder wie verweisend auf ein Zukünftiges, schliesst das Ganze ab.

Ein Rondo knapper Form mit einem Mittelsatze im Minore der grossen Oberterz folgt. Es hat ein toccataartiges Gepräge, insofern die Themen fast alle im doppelten Kontrapunkt auftreten. Doch strömt Alles so zwanglos und frei einher, wie ein helles, klares Gebirgsflüsschen, das unaufhaltsam über Klippen und Felsen munter hinab zu Thale eilt. Und wenn endlich in der Coda das Ganze in harmonisch-sättigender Weise über einem Orgelpunkt abgeschlossen ist und auch die letzten Töne murmelnd in der Tiefe erstorben sind, so ist Einem zu Muthe, wie nach einem schönen Traume, dessen Bilder man gerne noch weiter ausspinnen möchte.

Es dur-Sonate (quasi una fantasia), Opus 27 N⁰. 1.

Der Fürstin Johanna von Liechtenstein gewidmet.

Obige Fantasie-Sonate, componirt im Jahre 1800, wurde am 3. März 1802 als »ganz neu erschienen« von J. Cappi in Wien angezeigt.

Der erste Theil dieser Tondichtung besteht aus einem Andante mit einem Allegro-Einschiebsel. Das Andante selbst ist gebildet aus vier kurzen, sich repetirenden Sätzen, von denen je zwei eine Liedform bilden, deren erste nach der zweiten wiederholt wird, derartig, dass ihre Sätze zuerst einfach, dann variirt erscheinen. Der Vortrag sei einfach aber gesangartig, besonders bei Satz **C**, die Begleitung sei zwar *pp*, breit singend aber die Melodie. Nach dem Andante tritt ein kurzes Allegro in zweitheiliger Liedform auf. Sein II. Theil, bei der Repetition sich nach Moll wendend, verläuft gangartig und bildet den Rückgang zum wiederkehrenden Andante, dessen erste Liedform sich derartig wiederholt, dass seine Theile erst einfach, dann variirt auftreten. Das Ganze wird mit einem orgelpunktigen Anhang abgeschlossen. Beim Vortrage des eingeschobenen Allegro beachte man: a) das Motiv der 4 ersten 16tel, aus welchen kanonisch der Nachsatz gebildet wird, b) die melodischen Spitzen der gebrochenen Akkordpassage.

Als zweites selbständiges Tonstück in Form eines Scherzo tritt ein Allegro molto vivace in Cmoll auf, dem $^6/_4$ Takt innewohnt. Die vorgenommene Reconstruction im Bass am Schlusse wird für sich selbst sprechen. »Es ist ein hastiges, ruheloses Treiben in diesem Satze, voll Heimlichkeit und verhaltener, plötzlich hervorbrechender Leidenschaft« (A. B. Marx). Nach ihm erscheint ein kurzes, aber reichen Inhalt bergendes Adagio, gebildet als dreitheilige Liedform, dessen Anhang zugleich überleitet in das Finale. Dieses, nach Umfang und Inhalt der bedeutendste Satz der Tondichtung, ist ein Mischling von Rondo- und Sonatenform. Besonders beachtlich beim Studium ist der kontrapunktige Theil der Durchführung, welch letztere als Höhepunkt des Ganzen hingestellt werden muss. Nachdem im Repetitionstheil der Schluss in sehr gesteigerter Weise erweitert und in eine Fermate auf der Dominante geführt worden, erscheint abermals — diesmal tonisch — der erste Satz des Adagio. Durch eine freie Kadenz verbunden, beschliesst alsdann ein kurzes Presto in gesteigertem Aufbau das Ganze.

Cis moll-Sonate (quasi una fantasia), Opus 27 N⁰. 2.

Der Gräfin Julia Guicciardi gewidmet.

Obige Fantasie-Sonate wurde am 3. März 1802 als »ganz neu erschienen« von J. Cappi in Wien angezeigt. Die Dame, der sie gewidmet ist, war die Tochter des Grafen F. J. Guicciardi, der im Frühjahr 1800 von Triest nach Wien als Hofrath bei der k. k. böhmischen Hofkanzlei versetzt wurde. Ihre Mutter war eine geborene Gräfin von Brunswick, und da die Brunswick'sche Familie zu denjenigen zählte, mit deren Gliedern Beethoven sehr befreundet war (s. Op. 57 und Op. 78), so ist es wahrscheinlich, dass sie dort bald nach ihrer Ankunft in Wien seine Bekanntschaft machte. Wie aus den Aufzeichnungen O. Jahn's zu entnehmen ist, die derselbe bei einer Unterredung mit der Gräfin später über diesen Punkt geführt, wurde Beethoven ihr Lehrer im Klavierspiel. »Er liess sie seine Sachen spielen, wobei er unendlich streng war, bis in den geringsten Kleinigkeiten der richtige Vortrag erreicht war. Er nahm keine Bezahlung. Er unterrichtete so auch die Fürstin Odescalchi (s. Op. 7), die Baronin Ertmann (s. Op. 101); man ging zu ihm, oder er kam. Beethoven hatte der Gräfin das Rondo in G (Op. 51, No. 2) gegeben, bat es sich aus, als er der Gräfin Lichnowsky (Henriette, Schwester des Fürsten Carl) etwas dediciren musste und widmete ihr dann die Sonate.« So berichtet (nach A. W. Thayer) O. Jahn. Gräfin Julia vermählte sich am 3. November 1803 mit dem Grafen W. R. Gallenberg, einem fruchtbaren Componisten von Ballets und Gelegenheitsmusik. Beethoven verkehrte bis zum Mai oder Juni 1803 in dem Kreise der Familie Guicciardi.

Die Cis moll-Sonate gilt in der musikalischen Welt als »Liebespoem«, und romantische Federn aller Art haben einen derartig romanhaften Sagenkreis um sie gewoben, dass es schwer ist, Wahrheit und Dichtung von einander zu scheiden. Nach Beethoven's eigenem Geständniss darf als Thatsache angenommen werden, dass zwischen ihm und seiner Schülerin eine gegenseitige Neigung bestanden hat. Aus welchen Gründen eine Trennung erfolgte, ist unaufgeklärt. Möglich ist es daher, dass in dieser Tondichtung Seelenzustände und Stimmungen geschildert sind, welche Beethoven's Gemüth verdüsterten, als ihm die traurige Gewissheit wurde, dass seine Wünsche und Hoffnungen trügerische seien.

A. B. Marx bezeichnet daher das Adagio »als ein Lied der Klage, der Entsagung;« aus dem Allegretto tönt ihm entgegen: »O, denke mein! — ich denke Dein! — Leb' wohl, leb' wohl . . . auf ewig!« Und im Finale sieht er »ein Bild des nun glück- und ruhelosen Daseins, das die letzte Kraft austobt im Ungestüm des Verlangens und mit der fruchtlos in die Lüfte greifenden Klage.«

F. K. Griepenkerl giebt der Tondichtung einen anderen poetischen Hintergrund:

»Es erglänzen die Sterne in himmlischer Höh',
Und ihr Schimmer verklärt die träumende, glatte See,
Sie wogt entzückt vor Lust und Weh,
Doch bald ergreift sie stürmische Gluth,
Denn den Himmel zu fassen begehrt die rasende Fluth.«

F. Liszt sagt von dem Allegretto: »Eine Blume zwischen zwei Abgründen.«

Rellstab verglich das Adagio mit dem Vierwaldstädter See bei Mondenschein, was Anlass gegeben haben mag zu der volksthümlichen Bezeichnung »Mondschein-Sonate«.

Ein fünftaktiges Vorspiel, in dem der Bass gleich einem dunklen Schatten unter einförmigen Triolenfiguren dahingleitet, leitet das Adagio ein. Dann hebt, leise deklamirend, wie eine Geisterstimme die viertaktige Melodie an. Ein Takt harmonischen Zwischenspiels folgt, und fünftaktig schliesst sich der Nachsatz der Melodie daran. Mit herbem Wehlaut, beantwortet vom Bass, beginnt ein neuer Abschnitt, wiederholt sich, und choralartig senkt sich Melodie und Harmonie zum Schlusse in der Unterdominante. Jetzt beginnt der II. Theil. Die frühere Melodie erscheint in höherer Lage, modulirt zur Tonika zurück und schliesst nach fünf Takten auf der Oberdominante. Auf dieser als Orgelpunkt entwickelt sich nun ein kurzer Dialog zwischen einer höheren und einer tieferen Stimme; dann steigen ätherische Harfenklänge aus der Tiefe empor, heben sich vordringend in lichte Regionen, sinken aber bald wieder zur Tiefe nieder, aus der es jetzt dreimal wie dumpfer Klageruf ertönt, darauf schliesst mit tonischer Kadenz der II. Theil.

In dem sich sogleich anschliessenden III. Theile erscheint zunächst unverändert der Vordersatz der Hauptmelodie; der Nachsatz wird modulatorisch anders gewendet. Auch das Weitere erscheint ähnlich wie im I. Theil, nur in anderer Modulation. In der Coda (s. **G**) tritt als Orgelpunkt oberhalb des Basses das rhythmische Hauptmotiv der Melodie auf, über dem ätherische Harfenklänge dahin schweben, bis sie sammt der Melodie in dunkler Tiefe ersterben. Zwei langgehaltene Akkorde schliessen das schwermüthige Stimmungsbild.

Im lichten Desdur herniederschwebend, hebt dreistimmig das Allegretto an. Es ist kein idealisirter Tanz (weder Menuetto noch Scherzo), sondern ein lyrisches Intermezzo, das der Dichter zwischen zwei Nachtstücke gestellt, um die ganze Scala der Empfindung, nicht nur ihre Extreme, zum Ausklingen gelangen zu lassen. Mit dieser Erkenntniss ist zugleich der Schlüssel für seine Auffassung gewonnen.

Im Presto flackert jetzt zurückgehaltene Leidenschaft empor, bricht sich an den Akkordschlägen in der Höhe, setzt aber immer auf's Neue an, bis sie siegreich die Oberhand gewonnen. Diesem leidenschaftlichen Treiben wird (s. **C**) ein zweites Thema gegenübergestellt, anfänglich ruhigeren, gesangvollen Charakters, dann aber, immer andringender auftretend, ändert es von dem *ff*-Schlage an seinen Charakter und ergeht sich in wogender Leidenschaftlichkeit. Wie mit pochenden Herzschlägen tritt der I. Schlusssatz bei **D** auf, beruhigend der II. bei **E**. Beim Vortrage unterlasse man die hergebrachte Wiederholung des I. Theils, denn die Entwickelung der Tondichtung geht ja weiter vor sich und wird daher besser nicht unterbrochen bezw. aufgehalten. Analog dem I. sucht auch im II. Theile zuerst das leidenschaftliche Treiben die Oberhand zu gewinnen; es gelingt ihm jedoch nicht! Denn bei **G** beginnt eine breite Ausführung des Seitenthemas, erst in der Oberstimme, dann in der Tenorlage, schliesslich von **H** an im Bass, die mehr beruhigend wirkt. Etwas mehr ereifert sich der Orgelpunkt **J**, doch schliesst auch er besänftigt ab. Jetzt bricht im III. Theile die alte Leidenschaftlichkeit erneut hervor und ähnlich wie im I. Theile, nur in anderer Modulation, folgt das Weitere. Die Ueberleitung zum Seitensatze fehlt.

Bei **O** beginnt der Anhang. Wilde Leidenschaftlichkeit äussert sich in den *ff* zu arpeggirenden Akkordschlägen desselben; die Bewegung stockt bei den Fermaten; alsdann folgt, erst ruhig im Bass, darauf stetig erregter werdend, in der Oberstimme zu Oktaven verdoppelt, das Seitenthema einmündend in eine freie Fantasie, die in fliegenden Passagen und leidenschaftlichster Erregung daherstürmt, mit wildlachendem Nonentriller abschliesst und sich dann ermattend zur Tiefe senkt. Beruhigend wird der II. Schlusssatz in der Tonika intonirt, zuckend und erregter werdend wiederholen sich jedoch die Schlussharmonieen und wild braust abermals das Motiv der Leidenschaft daher, hinauf, hinab und mit gewaltigen Harmonieschlägen die grossartige Tondichtung beschliessend.

D dur-Sonate, Opus 28.

Joseph, Edlen von Sonnenfels gewidmet.

Die Sonate wurde 1801 componirt und ist am 14. August 1802 vom Kunst- und Industrie-Comptoir zu Wien als neuerschienen angezeigt worden. Die Bezeichnung »Sonate pastorale«, die sich in späteren Ausgaben findet, rührt nicht von Beethoven her. »Pastorale« könnte höchstens das Rondothema bezeichnet werden, entspricht aber dem sonstigen Charakter der Sonate nicht.

Das Allegro werde als im $^6/_4$ Takte stehend aufgefasst, alsdann verschwinden sofort alle Formlängen, und Accentuation wie Dynamik gestalten sich befriedigend. Dazu sei bemerkt, dass Beethoven am Schlusse des Satzes **H** das Thema taktig verstellt (gegenüber **F**) auftreten lässt. Daraus erwächst die Nothwendigkeit, den einfachen Fermate-Takt sich zwei Mal als doppelten vorzustellen. Auch vor dem Eintritt der Coda (s. **P**) findet sich ein Halbtakt vor, der aber durchaus nicht als störend für den Fortgang empfunden wird.

Das Allegro hat einen sinnigen edlen Charakter, ist voll melodischen Wohllauts und reich mit feinen rhythmischen und harmonischen Wendungen ausgestattet. In der Durchführung, die ganz sinfonisch gehalten ist, geht's etwas aufgeregt zu, mit grossartiger Steigerung zum Orgelpunkte hintreibend. Auf's Anmuthigste wird der Wiederholungstheil herbeigeführt. Interessante Auftakte bringt der Anhang.

»Das Andante war lange Zeit Beethoven's Liebling und er spielte sich's oft!« so erzählt C. Czerny. Es schlägt in seiner ersten Liedform (D moll) einen schwermüthig ernsten Balladenton an, dem aber in der im gleichnamigen Dur sich anschliessenden zweiten Liedform ein rhythmisch interessanter, dabei lebhaft figurirter Gegensatz zugesellt wird, voll graziöser Frische und Feinheit. Dann kehrt der Mollsatz wieder, in den Repetitionen der Theile lebhafter figurirt. Am Schlusse (s. bei **L**) erscheint, gebildet aus Elementen beider Liedformen, ein Anhang, im Beginn ernst und würdevoll, dann lebhafter werdend, bewegt zur Höhe strebend, sich im Crescendo senkend, aber in würdevoller Ruhe das Ganze abschliessend.

Ein Scherzo voll schalkhaften Humors in lebhaftester Bewegung des $^6/_4$ Takts folgt, dem ein Trio im $^3/_4$ Takt hinzugesellt ist. Seine viertaktige Melodie bleibt — bis auf die Verstellung der Schlüsse — unverändert, aber ihre contrapunktische wie harmonisch figurale Bearbeitung ist derartig verschieden gestaltet, dass ihr Ausdruck dadurch fortwährend verändert erscheint.

Das Finale hat Rondoform. Auf einem tonischen Orgelpunkte, über dem sich ein melodischer Bass auf- und abwiegt und dem zwei antwortende Oberstimmen sich zugesellen, ist das in idyllischer Ruhe verharrende Rondothema gebildet. Bei **B** beginnt ein imitatorisches Wechselspiel beider Hände in Arpeggien und führt bei lebhafter Bewegung und dynamischer Steigerung einen Abschluss auf der Wechsel-Dominante herbei. Jetzt (s. **C**) tönt's wie Schalmeyenklang aus der Höhe, eine tiefere Stimme antwortet, dann noch eine und der zutretende

Bass führt den Schluss herbei. Nun wiederholt sich in anmuthig variirter Weise dies Tonspiel, und abermals erfolgt ein Abschluss. Als versetztes Motiv kehrt dieser nun vier Mal in gesteigerter Weise wieder, dann führt eine Kadenz mit jubelndem Triller in die Schlussgruppe **D**, die in kraftvollem, figurirtem Unisono der Stimmen mit einem ruhenden Orgelpunkte in der Mitte den Rückgang zum Rondothema bewirkt. Nachdem dieses, nur wenig variirt in der Melodie, geschlossen, tritt die Durchführung ein. In interessantem thematischen Aufbau und wirkungsvoller Dynamik zieht es vorüber als musikalischer Höhepunkt des Ganzen, schliessend mit rauschenden Passagen im glänzendsten *ff*. Das Rondothema tritt wiederum ein, melodisch etwas variirt. Die nächsten Sätze **K**, **L** und **M** verlaufen ähnlich, wie vordem bei **B**, **C** und **D**, nur in anderer Modulation. Bei **N** tritt — jetzt auf der Unterdominante — das Rondothema abermals mit neuen Kontrapunkten in den Oberstimmen und gekürzt auf; bald wendet sich jedoch die Modulation nach der Dominante und auf ihr wird nun ein machtvoll treibender Orgelpunkt aufgebaut, verlaufend in Arpeggio-Imitationen. Zum Schluss tritt der Rondobass nochmals über dem tonischen Orgelpunkte mit einem ausdrucksvoll figurirten Kontrapunkt auf und führt unter stetiger dynamischer Steigerung das Ganze zu einem glanzvollen Abschlusse.

G dur-Sonate, Opus 31 N°. 1.

Obige Sonate, componirt in der letzten Hälfte des Jahres 1802, erschien im Anfange des nächsten Jahres ohne Opuszahl zuerst im 5. Heft der von H. G. Naegeli in Zürich herausgegebenen Sammlung »Repertoire des Clavecinistes«. Als die Correctur der Sonate in Wien anlangte — so erzählt F. Ries —, da zeigte sich's, dass nicht nur ungemein viele Fehler darin waren, sondern dass Naegeli sogar nach der letzten Fermate im Allegro vier Takte hinzugefügt hatte. Beethoven's Erstaunen und Zorn war gross, und er gab Ries den Auftrag, ein Verzeichniss aller Fehler zu machen und dies sammt der Sonate an N. Simrock in Bonn zu senden mit der Erlaubniss, sie nachzustechen unter dem Zusatz: »Edition très-correcte«. In dieser Ausgabe erhielt sie die Opuszahl 31. Bald darauf erschien auch ein Nachdruck davon als Opus 29 bei J. Cappi in Wien. Aus diesen Thatsachen erklärt sich's, weshalb die Sonate bald diese, bald jene Opuszahl trägt. Die erstere Bezeichnung ist jedoch die richtige, weil Beethoven selbst sein Streichquintett Cdur als Opus 29 herausgegeben hat.

Um die Zeit, als Beethoven Opus 28 componirt hatte, äusserte er gegenüber seinem intimen Freunde Wenzel Krumpholz: »Ich bin nur wenig zufrieden mit meinen bisherigen Arbeiten. Von jetzt ab will ich einen neuen Weg einschlagen.« So erzählt C. Czerny und fügt hinzu, dass man in den bald nachher erschienenen Sonaten die theilweise Verwirklichung dieses Entschlusses verfolgen könne. Der neue Klavierstyl Beethoven's zeigt sich — ganz abgesehen von der musikalischen Erfindung — einerseits in einer umfangreicheren Formbildung in Verbindung mit kühnerer weit ausgreifender Modulation, andererseits in der Einflechtung concertant-technischer Partieen und in der Anwendung weiter Klanglagen. Da letztere nur wirksam werden bei ausgiebiger Pedalbenutzung, so zeigt dies, wie sehr Beethoven bestrebt war, seinem neuen Style sofort die Vorzüge des durch die damals eben erfolgte Erfindung des Dämpferpedals bedeutend leistungsfähiger gewordenen Fortepianos dienstbar zu machen. Den obigen drei Punkten wird daher beim Studium eine besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden sein, da deren richtige Erkenntniss sowohl auf die Auffassung, wie auf die Gestaltung des Vortrags einen wesentlichen Einfluss auszuüben vermag.

Mit einem energischen melodischen Abschnitt von 3 Takten eröffnet Beethoven das Allegro; synkopirte harmonische Abschnitte von je 2 Takten folgen, und mit ausweichender Modulation nach der Dominanttonart schliesst der elftaktige Satz. Er wird, eine Sekunde tiefer transponirt, wiederholt. Dann tritt Rückmodulation zur Tonika ein, und in rollenden Unisono-Passagen auf- und abwogend wird auf der Dominante eine Fermate herbeigeführt. Der erste Satz kehrt wieder, diesmal in die Dominante der grossen Oberterz mündend. Bei **D** erscheint nun ein reizend anmuthvolles Seitenthema, erst in der Oberstimme, danach im Bass auftretend. Ihm fügt sich ein schweifend modulirender erster Schlusssatz an, dem ein zweiter von ruhigerem Charakter folgt. Der II. Theil bringt die Durchführung, welche, meist in Moll-Modulation, eine weitere Verarbeitung der Motive des Hauptthemas vorführt und (bei **H**) in einen Orgelpunkt verläuft. Der III. Theil kehrt als Repetiton des I. in etwas gekürzter Form, anderer Modulation und unter breiterer Ausführung des Seitenthemas wieder. Nach seinem Abschlusse folgt (bei **M**) ein Anhang, gebildet aus dem ersten Abschnitte des Hauptthemas, der sich jetzt sofort anschliessenden Unisono-Passagen des I. Theils und einem neuen Abschnitt, der, auf Dominante und Tonika sich graziös auf- und abwiegend, mit gefälligem Tonspiel das Ganze beschliesst.

Das Adagio, gebildet in Rondoform, ist die Perle der Sonate. Ausdrucksvoller Gesang, graziöses Figurenspiel, sprechende Deklamation und ruhige Modulation herrscht in dem Rondothema, das in dreitheiliger Liedform auftritt. Ein Mittelsatz (s. **E**), breit und würdevoll beginnend, dann aber (von **F** an) sich in lebhafterem, anmuthigem Wechselspiel ergehend, von **G** ab aber ernsteren Charakters, folgt. Letzterer Satz, ein schön ausgeführter Orgelpunkt, leitet zurück in's Rondothema, das diesmal in reich variirter Weise vorgeführt wird. Dann (s. **M**) erscheint ein Anhang. Sinnig verkettete Harmonieen, auf denen duettirende Triller flattern, dann sich zusammen aufschwingen und in reizvollen Terzmotiven senken, bilden den Inhalt seines ersten Satzes. Im zweiten Satze (s. **N**) wird der Inhalt des ersten, noch anmuthiger variirt, wiederholt. Ein ausdrucksvoller Wechselgesang (s. **O**) zuerst zwischen Bass und Oberstimme, an dem sich später statt des Basses eine Mittelstimme betheiligt, bringt die Stimmung zu vollem Ausklingen. Das Ganze wird durch ein nach der Höhe zu entschwebendes Motiv im *pp* abgeschlossen.

Als Finale führt Beethoven ein Rondo vor, formell ein Mischling von Rondo und Sonatenform. Ein zweitheiliges Lied wird an die Spitze gestellt; es wiederholt sich variirt, indem sein I. Theil in die Tiefe verlegt wird, gegenüber der die Oberstimme kontrapunktirt. Auch im II. Theile erscheinen die oberen Stimmen vertauscht. Bei **C**, die bisherigen Motive fortspinnend und die schweifende Modulation zur Wechseldominante führend, wird die Ueberleitung zum Seitensatz **D** bewirkt. Dieses, zuerst mit wiegendem Bassmotiv, gegen welches die Oberstimme kontrapunktirt, auftretend, dann durch breite Melodiepassagen in letzterer das Interesse zwischen Ober- und Unterstimme theilend, führt in glänzend orgelpunktiger Steigerung einen Schluss herbei, wiederholt diesen theilweis und wendet ihn dann modulatorisch als Rückgang in's Rondothema. Bei **E** wird dieses jetzt mit variirtem Bass vorgeführt; dann tritt bei **F** die Durchführung ein. Nachdem der Vordersatz des Rondothemas in Moll und im Bass eingeführt worden, wird der Nachsatz kanonisch weitergebildet und bei **G** abgeschlossen. Gegenüber einem Orgelpunkt in der Oberstimme tritt eine thematisch gebildete Bassmelodie in Figuration auf, dem der erste Abschnitt des Rondothemas mit thematischem, ausgeterzten Kontrapunkt und sich in der Unterterz wiederholend, symmetrisch zugeordnet wird. Die so entstan-

dene Periode wird in C-, darauf in F- und schliesslich in G moll wiederholt, das vorletzte wie letzte Mal mit neuen Nachsatzbildungen. Mit **H** tritt jetzt abermals das Rondothema in neuer Variation auf. Das ihm Nachfolgende verläuft als Repetitionstheil ähnlich wie bei **B**, **C** und **D**, nur variirter und mit veränderter Modulation, die zur Dominante gewendet wird. Am Schlusse von **M** werden unter einem tonischen Orgelpunkte neue thematische Bildungen eingeführt. In **N** erscheint zuerst auf einem Dominant-Orgelpunkte eine sehr interessante, sinfonisch gehaltene Rückleitung zum Rondothema. Bei **O** tritt es in Neubearbeitung, mit wechselndem Tempo »quasi fantasia« auf, wobei Orgelpunkte (auch die doppelschlagartige Figur ist in diesem Sinne aufzufassen) eine wichtige Rolle spielen. Dabei sei bemerkt, dass das Prestotempo am besten schon dort, wo der Triller links auf der Quinte der Dominante beginnt und mit dieser einen Doppel-Orgelpunkt bildet, einzutreten hat. Von **P** ab wird strettoartig das Ganze zum Abschlusse gebracht.

D moll-Sonate, Opus 31 N$^{o.}$ 2.

Diese Sonate, im Sommer 1802 in Heiligenstadt componirt, wurde (zusammen mit der G dur-Sonate) im Anfange des Jahres 1803 zuerst von H. G. Naegeli in Zürich im 5. Heft der von ihm herausgegebenen Sammlung »Repertoire des Clavecinistes« ohne Opuszahl gedruckt. N. Simrock in Bonn veröffentlichte sie ziemlich gleichzeitig als Opus 31 No. 2 und bald darauf auch J. Cappi in Wien als Opus 29 No. 2. Eines Tages frug Dolezalek, auf eine Stelle der Sonate weisend, Beethoven »ob denn das gut sei?« Dieser antwortete: »Freilich ist's gut, aber Du bist ein Landsmann von Krumpholz, in Deinen harten böhmischen Kopf geht das nicht hinein!« Als A. Schindler den Meister um einen Schlüssel zum richtigen Verständniss der Sonate bat, erhielt er die lakonische Antwort: »Lesen Sie nur Sheakespeare's Sturm.«

Das Hauptthema des ersten Sonatensatzes tritt feierlich gemess'nen Schrittes im *pp* über tiefem Harfenklang, wie eine Frage an das Schicksal, aus der Tiefe hervor. Als Antwort ertönt in herniederschwebenden Vorhaltsmotiven, dem ein aufstrebender Bass gegenübergestellt ist, ein kurzer viertaktiger Allegrosatz. Die Frage von vorhin erneut sich von der Oberterz aus. Auch die Antwort erfolgt ähnlich, aber gesteigert nach Modulation, verändert in den Schritten und in leidenschaftlicherer Erregung auf- und abwogend. Dann tritt (bei **B**) im Bass unter lebhafter Triolenbewegung der Mittelstimme das Hauptthema, jetzt *forte* und im Allegro ein; eine klagende Oberstimme antwortet. Das Thema ertönt eine Stufe höher, nochmals wie vorhin beantwortet; alsdann schreitet, 5 Mal von Stufe zu Stufe immer andringender aufsteigend, das Thema im Bass einher, unterbrochen von gellendem Aufschrei der Oberstimme, setzt sich fest auf dem verminderten Septakkord der Dominant-Tonart und schliesst in dieser wie ermattet im *piano*. Auf einem Orgelpunkte setzt jetzt agitato ein Motiv in der Mittelstimme ein, dem erregt die Oberstimme in der Weise des ersten Allegromotivs gegenübertritt, ein ereifrungsvolles Wechselspiel zieht vorüber, dann behält die Oberstimme das Wort und senkt sich aus höchster Höhe im *forte* nieder zur Tiefe. Wie Posaunenklang schallt ihr's daraus entgegen, Hörner antworten, und höher und höher steigt das Seitenthema empor, um dann zurücksinkend *piano* zu schliessen. Jetzt erscheint das Posaunenmotiv in dunkler Tiefe, beantwortet von zwei Oberstimmen, 3 Mal erklingt's, dann ringt sich unter enharmonischer Modulation eine rollende Bassfigur aus der Tiefe los, von Ausrufen der Oberstimmen begleitet und steigt empor bis zur Wechseldominante. Von hierab beginnt nun ein reizvolles Wechselspiel zwischen Ober- und Mittelstimmen, gebildet aus dem aufstrebenden Bassmotiv des Allegroanfangs, das hier taktig verstellt und in doppelter Vergrösserung nebst Umkehrung vorgeführt und mit sich selbst in figurirter Form kontrapunktirt wird. Damit schliesst der I. Theil. Mit langgezogenen Unisonoklängen wird die Durchführung eingeleitet. Ueber tiefen Harfenklängen erscheint zunächst abermals im Grave das Hauptthema, in geheiligter Dreizahl sich nach der Höhe zu wiederholend. Dann tritt es im stürmischen *ff* und Allegro (ähnlich wie im I. Theile) ein, in kühner Modulation emporsteigend und auf der Dominante (s. **G**) schliessend. Orgelpunktige Motive in Unisono-Terzen brausen wild daher, senken sich aber später wie in feierlichen Posaunenklängen langsam zur Tiefe. Nach einleitendem Uebergange tritt der III. Theil ein. Abermals steigt, wie zu Beginn, das Hauptthema im Graveschritt empor, entwickelt sich aber weiter zu einem ausdrucksvollen Recitativ. Das kurze Allegro des Anfangs kehrt wieder. Auch das Grave-Thema steigt nochmals von der Oberterz aus empor, wiederum zum deklamatorischen Recitativ entwickelt. Dann erklingen *pp* kurze Harfengriffe mit auf- und abwallenden Passagen untermischt, steigern sich zum *forte* in der Höhe und schliessen auf der Dominante ab. Das Weitere wiederholt sich (transponirt in die Tonika) analog den Sätzen **C**, **D** und **E** im I. Theile Ein kurzer Anhang (s. **N**) mit verhallenden Harfenklängen im Basse schliesst die grossartige Tondichtung ab.

In Bezug auf den Text sei hier Folgendes bemerkt: Im Largo sollte eigentlich als Taktbezeichnung **C** stehen und nur für's Allegro ¢ gesetzt werden.

Die freie Ausführung der Arpeggien bei **a**) und **c**) ist analog den vom Autor selbst notirten (s. **F**) erfolgt. Dieselben sind auftaktig auszuführen.

In dem Orgelpunkte **C** ist bei **d**) die transponirte Parallelstelle (s. in **K**) beigefügt worden, weil selbige wirkungsvoller und — da sie die sonst fehlende Terz der Harmonie zur Geltung bringt — auch richtiger zu sein scheint, als die im Original veränderte Lesart.

Eines der poesievollsten Adagios, welche Beethoven für das Klavier geschaffen, folgt dem Allegro. Ruhe und Frieden sind eingezogen in des Meisters Brust und haben die wilden, stürmischen Wallungen von vorhin besänftigt. Horch! Holder Wohllaut dringt aus der Tiefe wie Harfenton hervor. Dann erklingt wie heller Feierklang das Motiv der Melodie, Harmonieen antworten tief unten, und in empfindungsvollem Wechselgesang fluthet Melodie und Harmonie einher, die letztere jetzt auch einstimmend in die Weise des ersten Motivs. Bei **B** schallt's aus der Tiefe wie Paukentremolo, über dem ein sehnsuchtsvoller dreistimmiger Gesang einherzieht. Wie das wächst und immer machtvoller andringt, jetzt auch von antwortenden Violinfiguren umflattert! Schliesslich beruhigt sich's. Und von den sich kanonisch senkenden Unterstimmen aus steigt nun im lichten Portamento die Melodie des Seitenthemas zur Höhe empor, so innig und lieblich singend und getragen von den theilnahmsvollen Stimm-Gefährtinnen. Abermals erschallt jetzt (s. **D**) das Tremolomotiv im Bass *pp*, und langsam, in deklamatorischen Schritten, quellen die Töne des kleinen Nonenakkordes hervor, anfangs steigend und sich alsdann in anmuthigem Lauf wieder senkend. Dann tritt die Repetition ein: der Hauptsatz diesmal variirt und umrankt von dem Geflüster zarter Arpeggien, das Weitere in anderer Modulation, der Schlusssatz **H** aber erweitert und zu schöner Selbständigkeit erhoben. Imitatorische Bildungen zeigt die Coda (s. **J**). Besonderen Ausdruck athmet die letzte (s. **K**), welche, in lieblichster Art kontrapunktirt, das Ganze wie sehnsuchtsvoll fragend auf leichtester Taktzeit abschliesst.

Das Finale, in Sonatenform auftretend, ist ein echtes Klavierstück, voll Munterkeit und Spielfreudigkeit, in dem sich ununterbrochen eine Figur an die andere reiht, so dass Alles läuft, wie in einem Perpetuum mobile. Die Stimmung ist anfangs etwas gedrückt, doch hebt sie sich höher und höher, besonders in den melodischen Partieen. — Die abgeschmackte Anekdote C. Czerny's, Beethoven sei auf das Motiv des letzten Satzes der Sonate gekommen, als er, in Heiligenstadt wohnend, zum Fenster hinaussah und ein Reiter in kurzem Galopp vorbeisprengte, hat verschuldet, dass das Tempo für das Finale gewöhnlich viel zu schnell genommen wird. Wenn dem schnellfing'rigen Etudencomponisten Czerny Alles wie sausender Rosseslauf vorkam, so ist das kaum verwunderlich! Sehr zu bedauern ist es aber, dass selbst geistvolle Virtuosen im Concertsaale das Finale wie eine Etude im schnellsten Tempo abthun und dadurch ihrem Auditorium ein verderbliches Beispiel geben. Denn Beethoven's Ueberschrift »Allegretto« wird dabei ganz ausser Acht gelassen. Ganz anders und zwar sehr nachahmenswerth verfährt A. Rubinstein! Er spielt — ganz im Sinne des Allegretto — den Themasatz im ausdrucksvoll gesangartigen Legato und modificirt diese Vortragsweise in den andern Sätzen nur insoweit, als es deren verschiedener Charakter bedingt.

Bezüglich der Textdarstellung sei noch Folgendes bemerkt: Die Lesart des $^6/_8$ Taktes schafft von selbst die richtigen dynamischen Schwerpunkte, d. h. eine sinngemässe Betonung und beseitigt die monotonen gehäuften Taktaccente, aus denen C. Czerny die Hufschläge des galoppirenden Rosses herauszuhören vermeinte.

Die vorgenommene Reconstruction (bei **M**) hat als Melodieverstärkung ihre wohlbegründete Berechtigung (s. die analoge Stelle bei **E**).

Aus metrischen Gründen ist eine Pausenergänzung im Schlusstakte im Werthe von drei Achteln geboten.

Dass die D moll-Sonate zu Beethoven's schönsten und einheitlichsten Tondichtungen zählt, ist eine bekannte Thatsache. Der Meister selbst hielt sie sehr hoch und schätzte sie lange Zeit als seine beste Solo-Sonate, welche er daher auch, wenn es galt, seine Kunst zu produciren, vielfach in den Musiksälen der Wiener Aristokratie vortrug.

Es dur-Sonate, Op. 31 N$^{o.}$ 3.

Obige Sonate, vermuthlich dem Jahre 1803 entstammend, erschien 1804 ohne Opuszahl im 11. Heft von H. G. Naegeli's »Repertoire des Clavecinistes« und bald darauf als Nachdruck unter der Opuszahl 29 No. 3 bei J. Cappi in Wien.

Eine schwärmerische Innigkeit spricht sich aus in dem Hauptgedanken des Allegro. Darum legte man ihm auch, wie berichtet wird, in den Wiener musikalischen Kreisen von ehedem folgende Textesworte unter:

»Liebe mich, liebe mich, denn ich bin Dein!«

Nun, eines war dadurch wenigstens gewonnen: seine richtige Deklamation! Formell ist er dargestellt in 2 achttaktigen Sätzen, die durch eine muntere Spielfigur verknüpft sind. Höhere, hellere Lagen wechseln darin mit tieferen, dunkleren, wodurch ein Klangkolorit von eigenthümlich mystischer Färbung hergestellt wird. Bewegte sich das Bisherige in rhythmisch freier Weise, so gewinnt nun (bei **B**) die Weiterentwickelung einen munteren Allegrocharakter. Dementsprechend ist auch das Thema, das jetzt auf lebhaft pulsirendem Orgelpunkt und mit unterlegtem breit singenden Kontrapunkte in den Mittelstimmen auftritt, umgestaltet worden. Humoristische Spielfreudigkeit athmend, bildet sich das Weitere, die Modulation zur Dominante fortschiebend. Da ertönt abermals der Hauptgedanke, in tieferer Ergriffenheit des Moll-Dur verdunkelnd in das vorige heitere Leben tretend und die Wechseldominante herbeiführend.

Das Seitenthema (s. **C**) hat, contrastirend zum Hauptthema, ein mehr graziöses Gepräge. Nachdem es geschlossen, wird — vermittelt durch eine sich wie frei phantasirend ergehende Spielfigur — seine Wiederholung in noch lebhafterer Figuration herbeigeführt. Bei **D** erscheint in heiterem Sichgehenlassen und humoristischer Spielfreudigkeit der I. Schlusssatz. Der II. (s. **E**) führt unmittelbar hinein in die Durchführung, die den Hauptgedanken wieder in rhythmisch freier Weise aufstellt, ihn aber nach Moll wendet und darin schliesst. Damit jedoch die Sache nicht zu ernst werde, so wird in schalkhaft humoristischer Art das Hauptmotiv 3 Mal taktig verstellt, und erst wieder beim Schlusse ordnet sich's in herkömmlicher Weise in den Takt ein. Wiederum (wie früher bei **B**) erfolgt der Fortgang im munteren Allegro-Charakter. Da tritt voll humoristischer Laune das Thema verkehrt auf, so, dass sein Endabschnitt zuerst im Bass erscheint, dem das Anfangsmotiv, taktig verstellt und rhythmisch vereinfacht, in der Oberstimme wie nachhinkend folgt. Eine brillante Spielfigur treibt die Modulation nach der Unterquinte, und der humoristische Scherz von vorhin wiederholt sich. Nochmals erscheint die brillante Spielfigur mit der sich zur Unterquinte senkenden Modulation und noch 2 Mal wiederholt sich dies reizende Spiel, bis die Modulation auf der Unterdominante angekommen. Mit dem letzten Bassmotiv, dessen Quinte sich melodisch alterirt zur Sexte wendet, wozu ein trillernder Orgelpunkt in der Höhe erscheint, wird, schliesslich verkürzt und schaukelnd, der Rückgang zum III. Theil bewirkt. Dieser ist im Wesentlichen Repetition des I. Theils nur mit einigen Varianten in der Melodie, der Modulation und in den Spielfiguren. Sein II. Schlusssatz (s. **M**) führt unmittelbar in die Coda hinein. In der Tonart der Unterdominante tritt jetzt der Hauptgedanke auf, ernster und wie sinnend in der Tiefe weilend; sein letzter Abschnitt wird in der Höhe beantwortet, und nun drängt's in chromatischen Schritten vorwärts, wechselnd zwischen Höhe und Tiefe, bis wieder der Abschluss in der Tonika erreicht ist. Bei **N**, verknüpft durch eine rauschende Spielfigur, tritt die Wiederholung des Hauptgedankens ein, sein weilendes Ritardando aber wird in humoristischer Laune mit einer sich abwärts stürzenden Spielfigur geschlossen. In neckischen Nachahmungen zwischen Bass und Oberstimme geht's in **O** weiter, im Unisono vereint steigen Beide zur Höhe, dann beschliessen zwei kräftige Akkorde das Ganze.

Dem Scherzo wohnt $^4/_8$ Takt inne. Hierdurch ist sein Tempo, das von Beethoven mit »Allegretto vivace« bezeichnet worden, bedingt. Es ist lebhaft munter zu bemessen, doch so, dass der melodische, weiche Ausdruck des Hauptthemas neben dem feinen Humor, der in den Nebenthemen rumort, zu entsprechender Wirkung kommen kann. Bei dem traditionellen, viel zu schnell metronomisirten Tempo wird dieses schöne Musikstück zu virtuosem Hokuspokus.

Ein Menuetto vertritt in dieser Sonate den langsamen lyrischen Satz. Sein Tempo ist daher auch nicht im Sinne der Haydn'schen zu bemessen, sondern mässiger, damit sein reicher musikalischer Inhalt in ausdrucksvoller Weise zu Gehör kommt. In dem abschliessenden Codasatze muss dessen melancholische Stimmung sanft verhallend ausklingen.

In rüstiger Frische muss das Finale anheben, in dem sprudelnde Lust und Laune, wie humoristische Heiterkeit ihr ausgelassenes Wesen treiben. Dem knappen und daher wiederholten sechstaktigen Themasatz folgt ein weiter ausholender Parallelsatz. Wie werbende Hörner erklingt's darin, als ginge es zur lustigen Jagd. Wiegend ist der Charakter des Schlusssatzes (s. **D**). In der Durchführung (s. **E**) äussert sich entschlossener Sinn und männliche Kraft. Interessant ist das

Collection Litolff No. 1980b

kontrapunktische Wechselspiel im Satze **F**; in spielseliger Laune erfolgt die Rückleitung zum III. Theil, der modificirt den Inhalt des I. wiederholt. Wie sinnend wiegt sich in **K** das Begleitungsmotiv in dialogisirter Form auf dem Orgelpunkte der Dominante, bis in entschlossener Haltung (s. **L**) das Hauptthema wiederkehrt und ebenfalls als Dialog zur Coda ausgestaltet wird. Sieghaft wird nochmals (s. **M**) im Schlussgedanken das Hauptmotiv erfasst und in glänzender Steigerung der Abschluss der prächtigen Tondichtung herbeigeführt.

G moll-Sonatine, Opus 49 N⁰. 1.

Dieselbe ist — nach G. Nottebohm — 1798 componirt und erschien zuerst im Januar 1805 im Kunst- und Industrie-Comptoir zu Wien. Dass dieselbe ein überarbeitetes Werk aus Beethoven's Bonner Zeit (vor 1792) sei, wird vielfach angenommen; authentische Beweise liegen jedoch dafür nicht vor.

Das Tempo des Andante wird, falls man, verleitet durch die originale Taktbezeichnung, die Viertel als Schritte behandelt — wie z. B. eine Neuausgabe vorschreibt ♩. = 72 — viel zu überhastet sein, was sich überzeugend bei den Takten 9—11 im 2. Theile und auch in der überstürzten Ausführung der Doppelschläge herausstellen wird. Nimmt man dagegen 𝅗𝅥. = 104 im $^4/_8$ Takt an, so wird ein solches Zeitmass dem naiven, kindlichen Charakter des Andante angemessener sein.

Der Schluss (bei **H**) mit seinen Imitationen zwischen Bass und Oberstimme werde überaus zart, wie ein letztes Grüssen zweier Scheidenden vorgetragen.

Im Rondo müssen die kanonischen Nachahmungen (s. **J** und **M**) mit verständnissvollem Ausdruck gespielt werden.

Am Schlusse bei **N** charakterisire man die sich nachahmenden Stimmen etwa als die einer Violine und Flöte.

G dur-Sonatine, Op. 49 N⁰. 2.

Nach G. Nottebohm's Ermittelungen ist obige Sonatine 1796 componirt, aber (gleichzeitig mit No. 1) erst im Januar 1805 vom Kunst- und Industrie-Comptoir zu Wien veröffentlicht worden.

Im Allegro gestalte man die figurirte Begleitung der linken Hand (z. B. Takt 6—8 wie auch bei **C**) dadurch klangvoller, dass man eine Verlängerung der Basstöne eintreten lässt, so dass Dreistimmigkeit vernommen wird.

Im Finale, das in Rondoform auftritt, muss das Thema des Menuetto als Hauptsache stets etwas breiter im Tempo gehalten werden, als die Nebenthemen.

C dur-Sonate, Op. 53.

Dem Grafen Waldstein gewidmet.

Die Sonate entstand 1804 während Beethoven's Sommeraufenthalt in Döbling und erschien im Mai 1805 im Kunst- und Industrie-Comptoir zu Wien.

Dr. Wegeler erzählt: »Graf Waldstein war der erste und in jeder Hinsicht wichtigste Mäcen Beethoven's, Deutsch-Ordens-Ritter und, was hier Hauptsache, Liebling und beständiger Gefährte des jungen Kurfürsten (von Köln), nachheriger Deutsch-Ordens-Commandeur zu Virnsberg und Kämmerer des Kaisers von Oesterreich. Er war nicht nur Kenner, sondern selbst Praktiker in der Musik. Er war es, der den jungen Beethoven, dessen Anlagen er zuerst richtig würdigte, in Bonn auf jede Art unterstützte. Durch ihn entwickelte sich in dem jungen Künstler das Talent, ein Thema aus dem Stegreife zu variiren und auszuführen. Von ihm erhielt er, mit der grössten Schonung seiner Reizbarkeit, manche Geldunterstützung, die meistens als eine kleine Gratification vom Kurfürsten betrachtet wurde. Die Ernennung Beethoven's zum Organisten, seine Sendung nach Wien durch den Kurfürsten etc. war des Grafen Werk. Und dort waren seine Familienbeziehungen derartige, dass er ihn in die höchsten Kreise einführen konnte. Wenn Beethoven ihm später die grosse, gewichtige Sonate in C dur, Opus 53 dedicirte, so war dieses ein Beweis der Dankbarkeit, die ungeschwächt bei dem reifern Manne fortdauerte.«

Wie F. Ries mittheilt, soll ursprünglich der Sonate ein grosses Andante zugehört haben, das Beethoven aber, da die Sonate von seinen Freunden »zu lang« befunden wurde, unter dem Titel »Andante favori« besonders herausgab und an dessen Stelle die jetzige Einleitung zum Rondo setzte. Diese Mittheilung findet Bestätigung durch das Manuscript, in dem die »Introduzione, Adagio molto« mit anderer Tinte geschrieben ist.

Die Tondichtung zählt zu den brillantesten Klaviercompositionen, die je geschrieben wurden und ist ganz im concertanten Style gehalten. Wegen ihres eigenthümlichen Anfangs, der ein allmähliches Werden und Wachsen zeigt, (s. in **A** und **B**) ähnlich dem der Morgenröthe des jungen Tages, hat man ihr in musikalischen Kreisen den Titel »Aurora« beigelegt. Das Seitenthema des Allegro (s. **C**) in der Tonart der grossen Oberterz aufgestellt, erscheint in gesättigtem Klange, reicher innerer Modulation, in seiner Wiederholung von ausdrucksvollen Arabesken umrankt. In den Schlusssätzen (s. **D**, **E** und **F**) entfaltet sich ein bunt bewegtes Leben voller Glanz und Anmuth. Noch bewegter geht's zu in der Durchführung (Auf dem Grunde interessanter Modulation entwickelt sich (s. **G** und **H**) ein lebhaft mannigfaltiges Wechselspiel thematischer Gebilde, abschliessend in einem Orgelpunkte (s. **J**) von wirkungsvollster Steigerung, der unmittelbar hineinführt in den III. Theil. Dieser, im Wesentlichen zwar nur Repetition des I. Theils, führt dennoch mehrfache Modificationen des Inhalts herbei, so am Schlusse des Themasatzes (s. **K**) und in der Modulation des Seitenthemas (s. **M**). Besonders interessant ist der Anhang. In seinem mittlern Theile (s. **Q**) ist er wie eine eingelegte Konzertkadenz gestaltet, die sich zu brillantester Wirkung aufschwingt; wie in traumhafter Erinnerung gleitet alsdann das Seitenthema (s. **R**) vorüber, dann aber wird mit dem verkürzten Hauptthema (s. **S**), das in machtvoller Steigerung zum *ff* anschwillt, das Ganze zu glänzendem Abschluss gebracht.

In der Unterdominant-Tonart, unter deklamatorischen Ausrufen, beginnt das Adagio molto. Bei **B** erscheint ein breiter, höchst ausdrucksvoller Gesang, dessen Abschnitte durch kanonische Zwischenspiele verknüpft sind. Dann tritt der deklamatorische Satz von vorhin wieder ein, etwas variirt im Bass, aber nicht abschliessend, sondern, gleich einem farbenreichen Regenbogen, eine verbindende Brücke schlagend zum nachfolgenden Finale.

Dieses, als Rondo gebildet, führt in ätherischer Klanggebung ein einfaches, liebliches Gesangthema in 2 Theilen vor; nach eingeschobener Spielfigur wiederholen sich dieselben (s. **B**) in reicherer Klanggebung und variirt im Bass, darauf schliesst in mächtigem *ff*, den I. Theil als dritten der dreitheiligen Liedform (aber anders variirt) einführend, das Rondothema ab. Ein lebhaft figurirter Zwischensatz aufgeregten Charakters, nach kurzer Einleitung (s. **C**) sich durchweg in der parallelen Molltonart bewegend (s. **D**), folgt. Nach einer thematischen Rückleitung (s. **E**) erscheint jetzt abermals das Rondothema (s. **F** und **G**), genau wie im Beginn verlaufend.

Ein II. Zwischensatz (s. **H**) im gleichnamigen Moll, grossartig leidenschaftlichen Charakters tritt jetzt auf. Nachdem sein Themasatz unter wechselnder Modulation in kontrapunktischer Bearbeitung entwickelt worden, tritt bei **J**, im Charakter einer Konzertkadenz gehalten, eine breite Durchführung von Motiven des Rondothemas auf, zurückleitend in das jetzt zum dritten Male aber gekürzt vorgeführte Rondothema selbst (s. **N**). Darauf erscheint abermals die Einleitung des I. Zwischensatzes (s. **O**), jetzt breiter ausgeführt und in lebhaft gesteigerter Spielfreudigkeit sich in mancherlei Variationen ergehend. Ein Orgelpunkt auf der Dominante (s. **P**) führt hinein in das als Coda angehängte Prestissimo (s. **Q**). In verkleinerten Notenwerthen erscheinen die ersten beiden Abschnitte vom Rondothema, werden variirt, wiederholt und alsdann durch einen im doppelten Kontrapunkt ausgeführten Gang zur Tiefe hinabgeführt; ein kurzer sequenzartiger Satz steigt wieder zur Höhe empor, durch seine Wiederholung den Satz **R** einleitend. Dieser bringt jetzt das Hauptthema von vorhin in der Unterdominant-Tonart, wird aber durch einen sich thematisch bildenden Gang, dessen Motiv mit sich selbst in der Gegenbewegung kontrapunktirt ist, abermals zur Tiefe hinabgesenkt. Ein machtvoll wirkender Trugschluss (s. **S**) führt jetzt eine abermals in Form einer Konzertkadenz gearbeitete Durchführung ein (s. **S**, **T** und **U**), die trillernd zurückleitet in's Hauptthema. Dieses, orgelpunktig erst im machtvollen *ff* erklingend (s. **V**), dann echoartig sich in tieferer Lage wiederholend, darauf variirt nochmals derartig erscheinend, wird sodann in thematischer Figuration weiter entwickelt und unter kräftiger Steigerung nach der Höhe zu abgeschlossen (s. **W**). Unter breiter Auseinanderlegung der tonischen Harmonie und mit mächtigen Akkordschlägen schliesst die herrliche Tondichtung.

Bezüglich der Textdarstellung sei Folgendes bemerkt:

In der Figuration sind, wo es nöthig schien, die Melodiespitzen durch Achtelfähnchen gekennzeichnet, weil sie beim Spiel hervorzuheben sind.

Die Bassstelle (s. **G** bei **e**) konnte mit Berücksichtigung der auftaktigen Gliederung wohlklingender reconstruirt werden, als dies bisher geschehen. Auch die Stelle bei **l**) wird sich jetzt durch die ihr innewohnende und durch Achtelfähnchen kenntlich gemachte Vierstimmigkeit als dynamischer Gipfelpunkt der vorhergehenden grossen Steigerung wirksam erweisen.

Die Reconstruction des Basses (s. **n**) mag sich selbst rechtfertigen.

Im Rondo bei der Spielfigur vor **B** sind deren Anfangsmotive an beide Hände vertheilt, weil sich — für Hände mit mittlerer Spannfähigkeit — kein brauchbarer Fingersatz für einzelhändige Ausführung ergiebt.

Die angedeuteten Melodienoten in der Figuration (s. **C** und **O**) werden eine klare Vorstellung des melodischen Kerns derselben schaffen und eine wohlklingendere Ausführung sichern.

Für die auf heutigen Instrumenten unausführbaren Glissando-Oktavengänge (s. **T**) wurde eine erleichterte Lesart beigegeben, die ganz beethovenisch ist, insofern sie dem Urmotive, als welches die Bassfigur mit 32steln (s. vor **C**) aufzufassen, nachgebildet ist. Die darin auftretende Oktavenverdoppelung markirt darin den Orgelpunkt. Der Doppeltriller (s. **m**) ist bei vorgeschriebener Stimmvertheilung ganz leicht ausführbar und lässt sich (wegen der alsdann freieren Handbewegung) sehr effektvoll steigern.

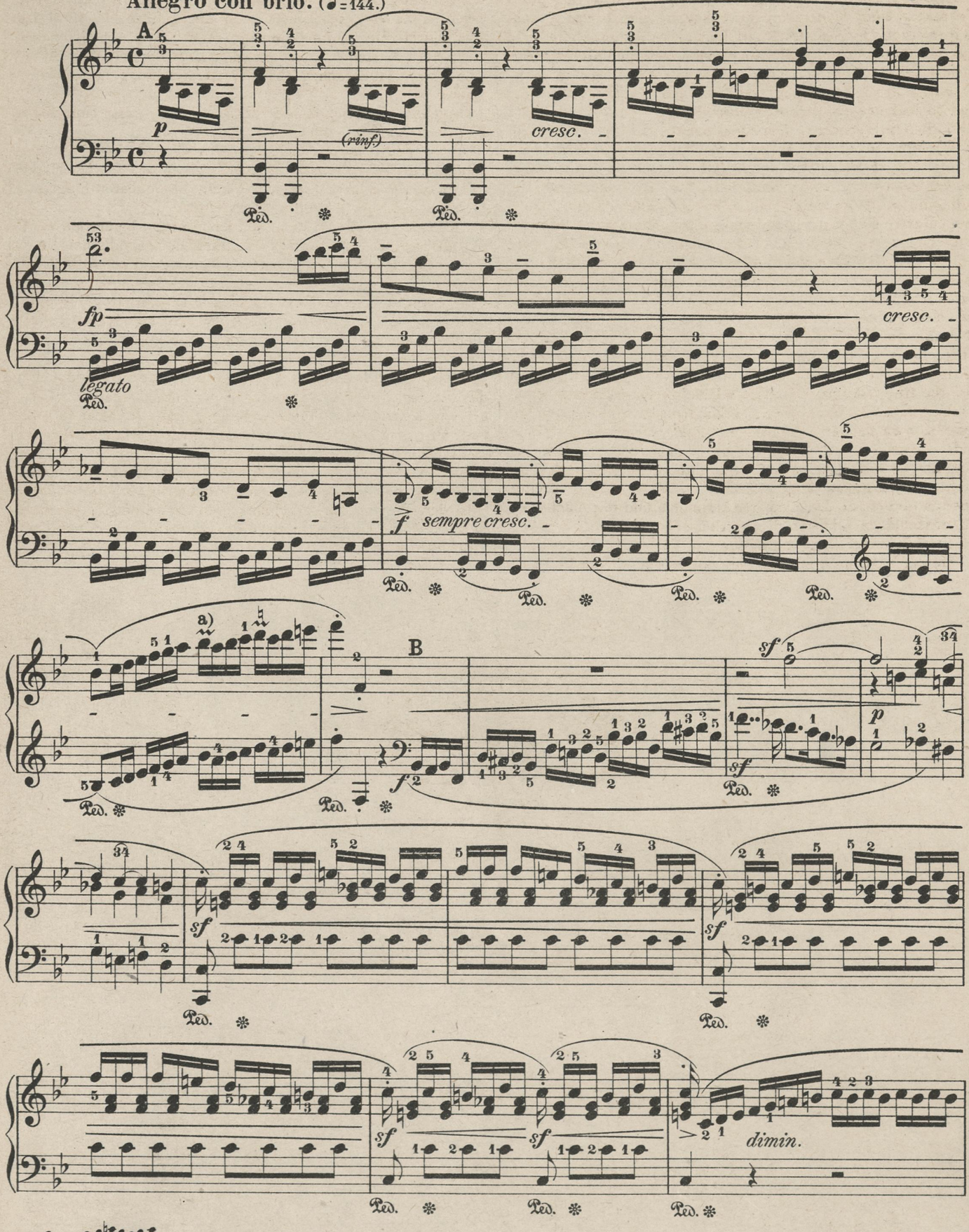
Die von Beethoven herrührenden Pedalzeichen im Finale bei **E**, **Q** und **R** ergeben einen eigenartig schönen Effekt, falls der Basston im orgelpunktigen Sinne mit Extraaccent im Forte, die darüber wechselnde Harmonie aber im Piano ausgeführt wird.

Collection Litolff No. 1980b

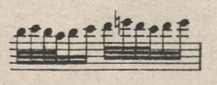
SONATE.

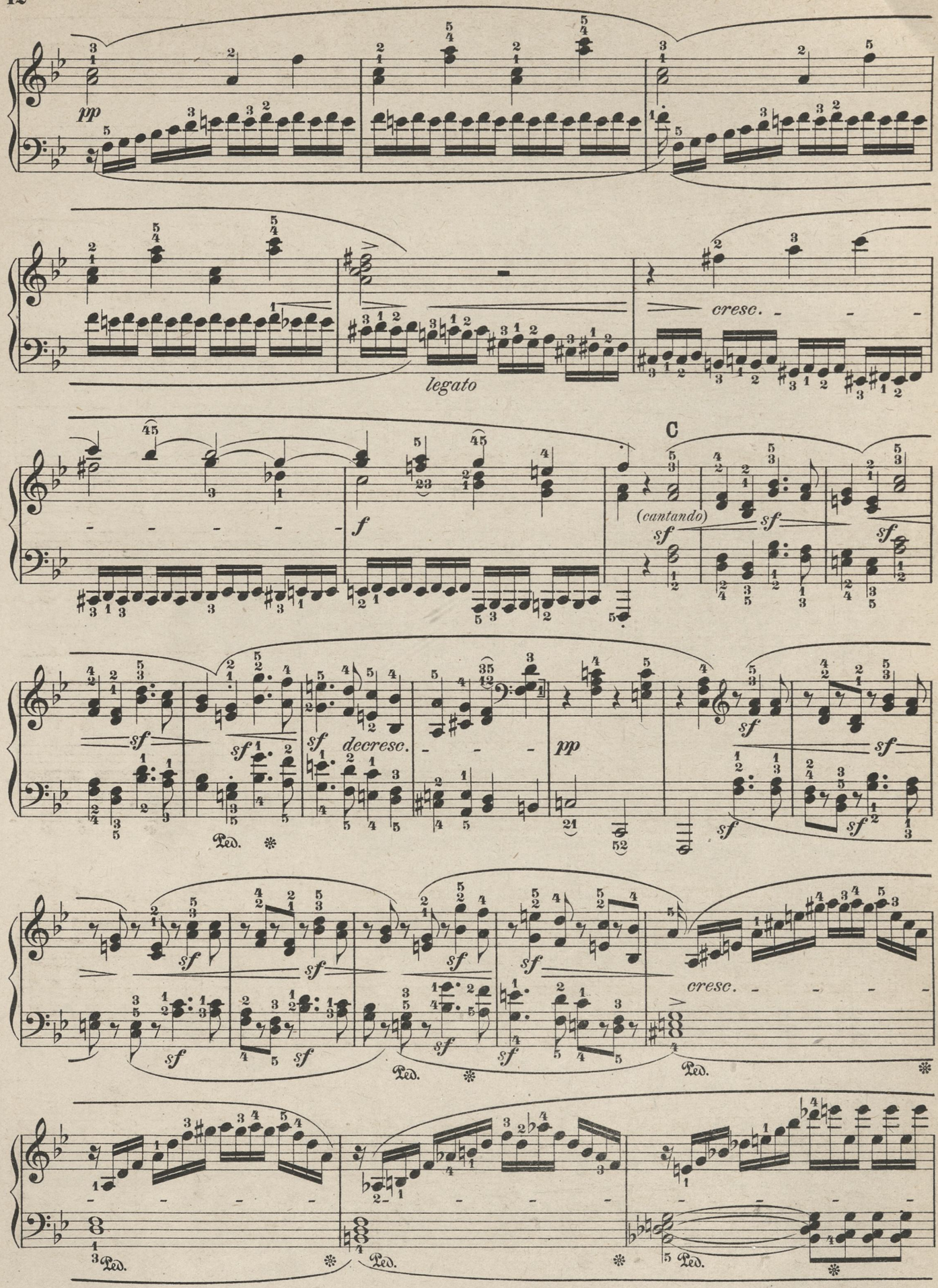
Dem Grafen von Browne gewidmet.

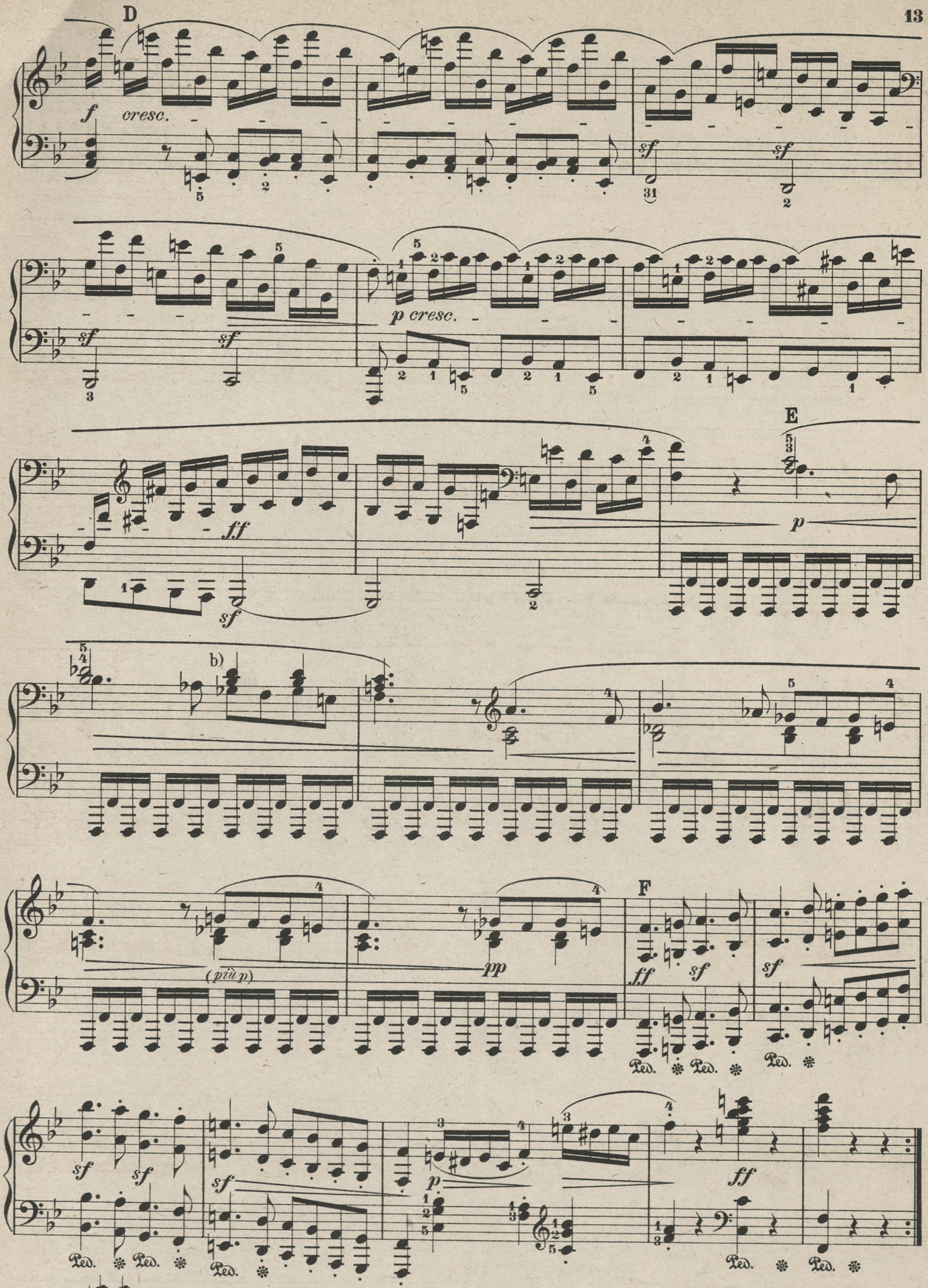
№ 11. **Allegro con brio.** (♩=144.) Op. 22.



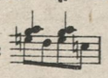
a)

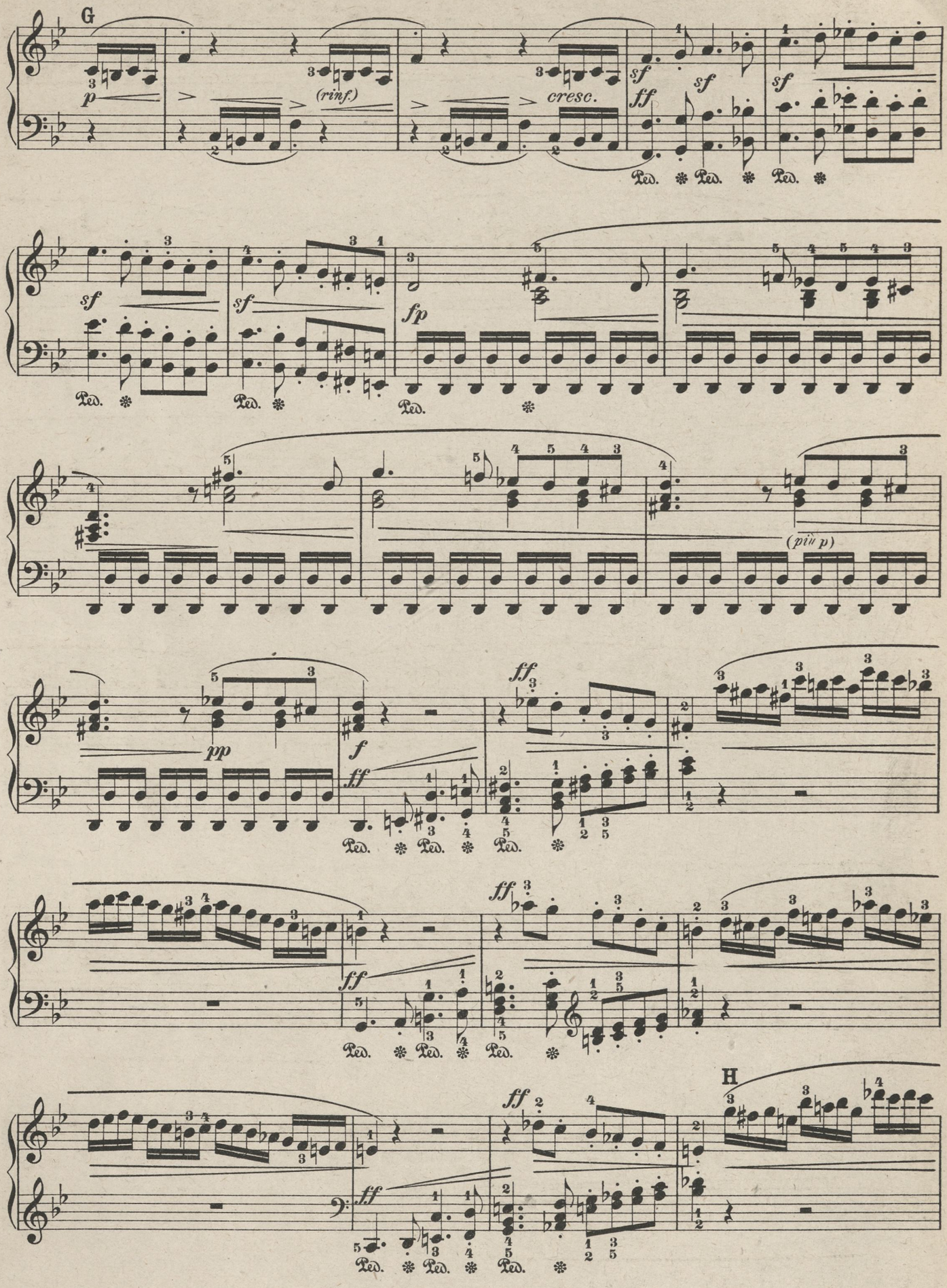


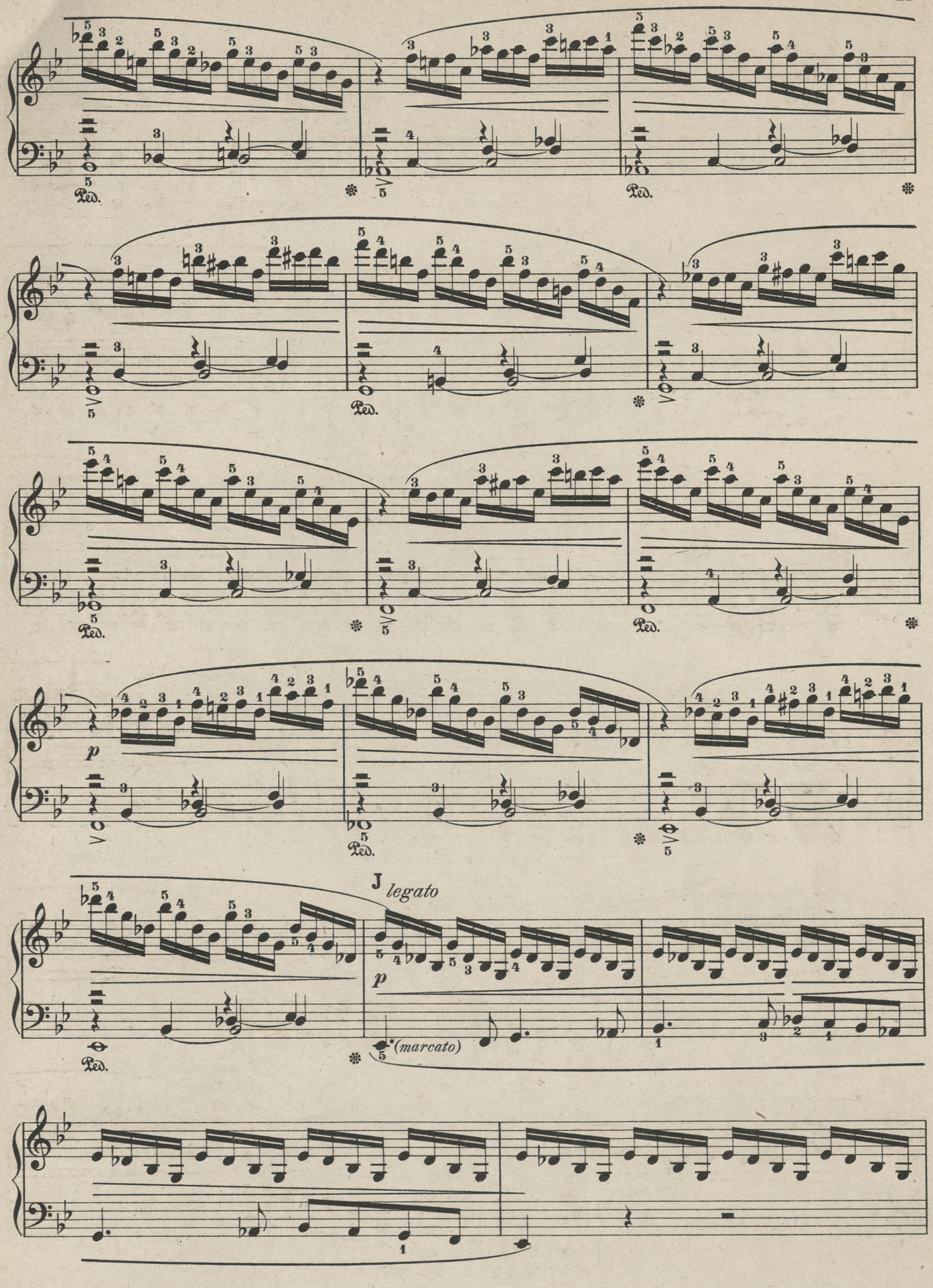

pp
legato
cresc.
f
C
(cantando)
sf
decresc.
Ped.

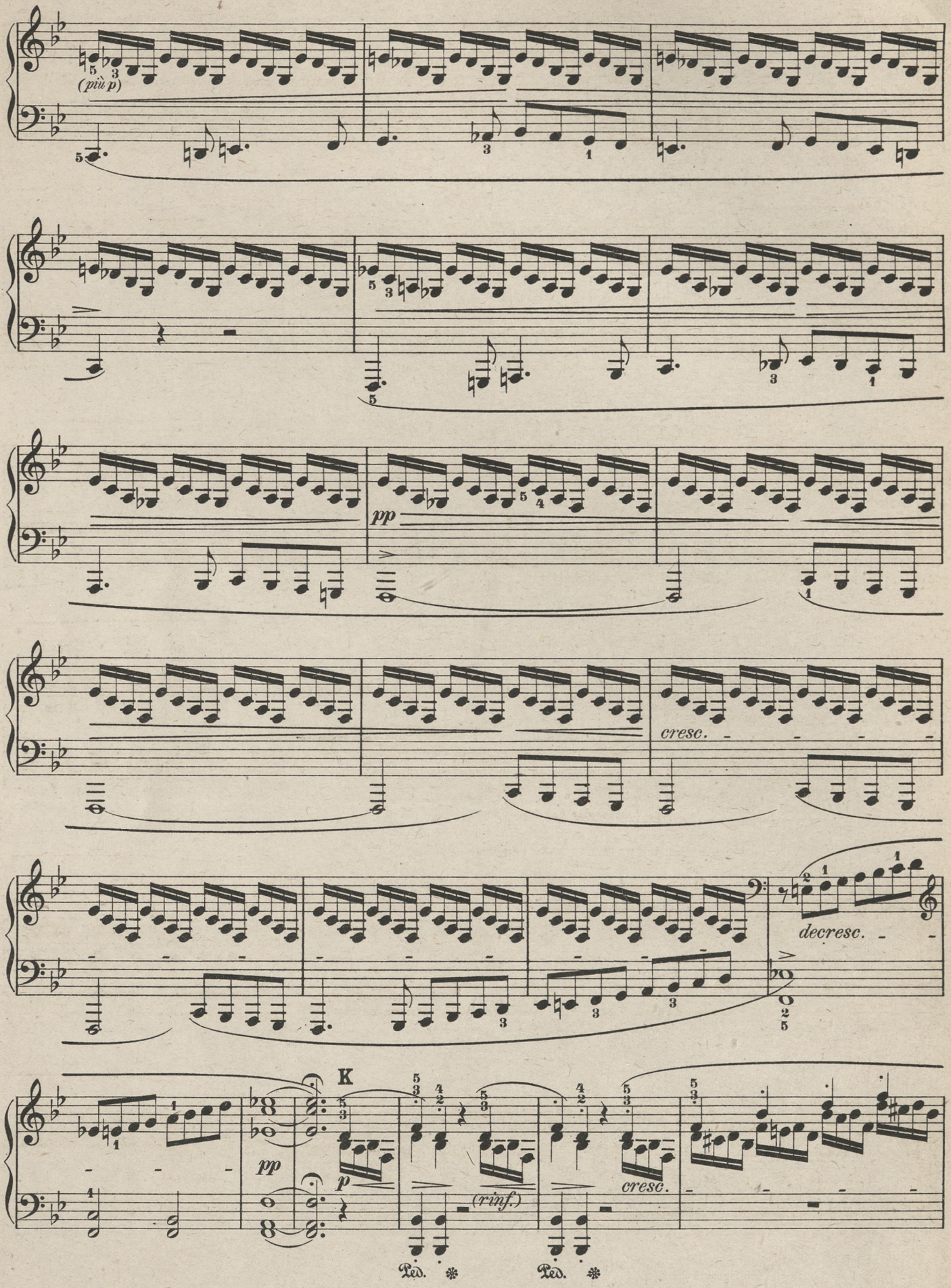

D
f
cresc.
sf
sf
sf
sf
p cresc.
E
ff
sf
p
b)
(più p)
pp
F
ff
sf
sf
Ped.
Ped.
Ped.
sf
sf
sf
p
ff
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

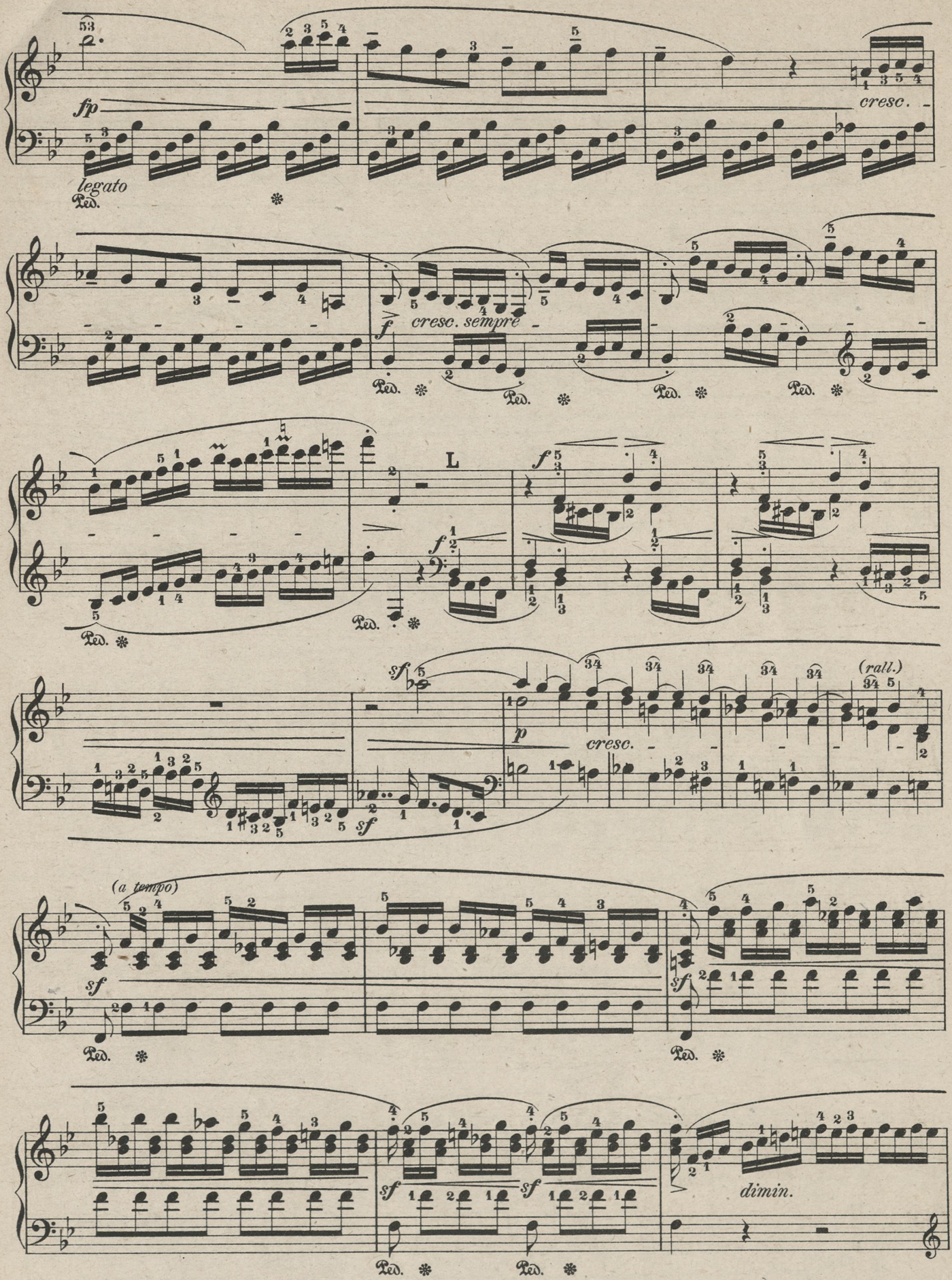
b) Original:

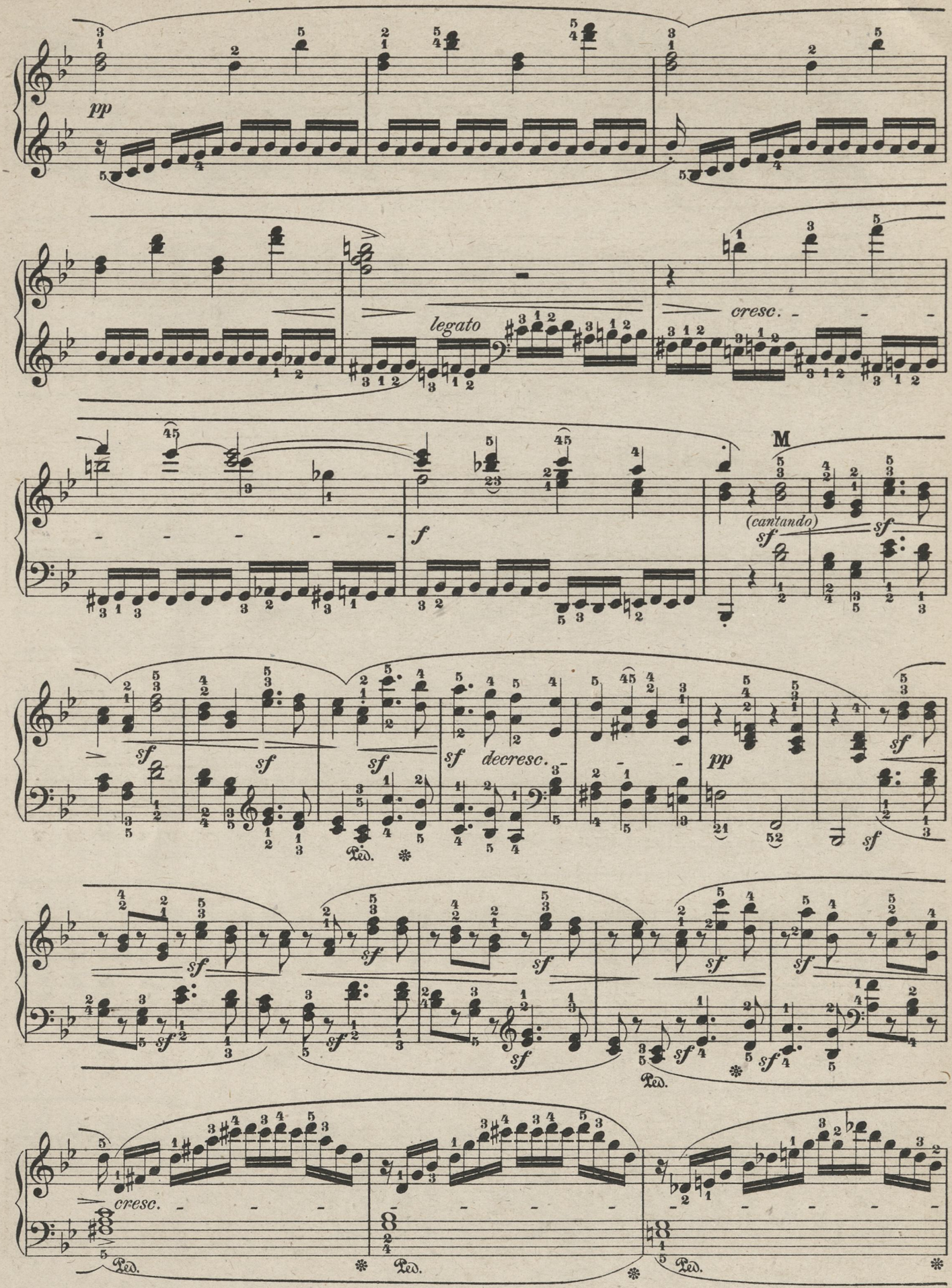


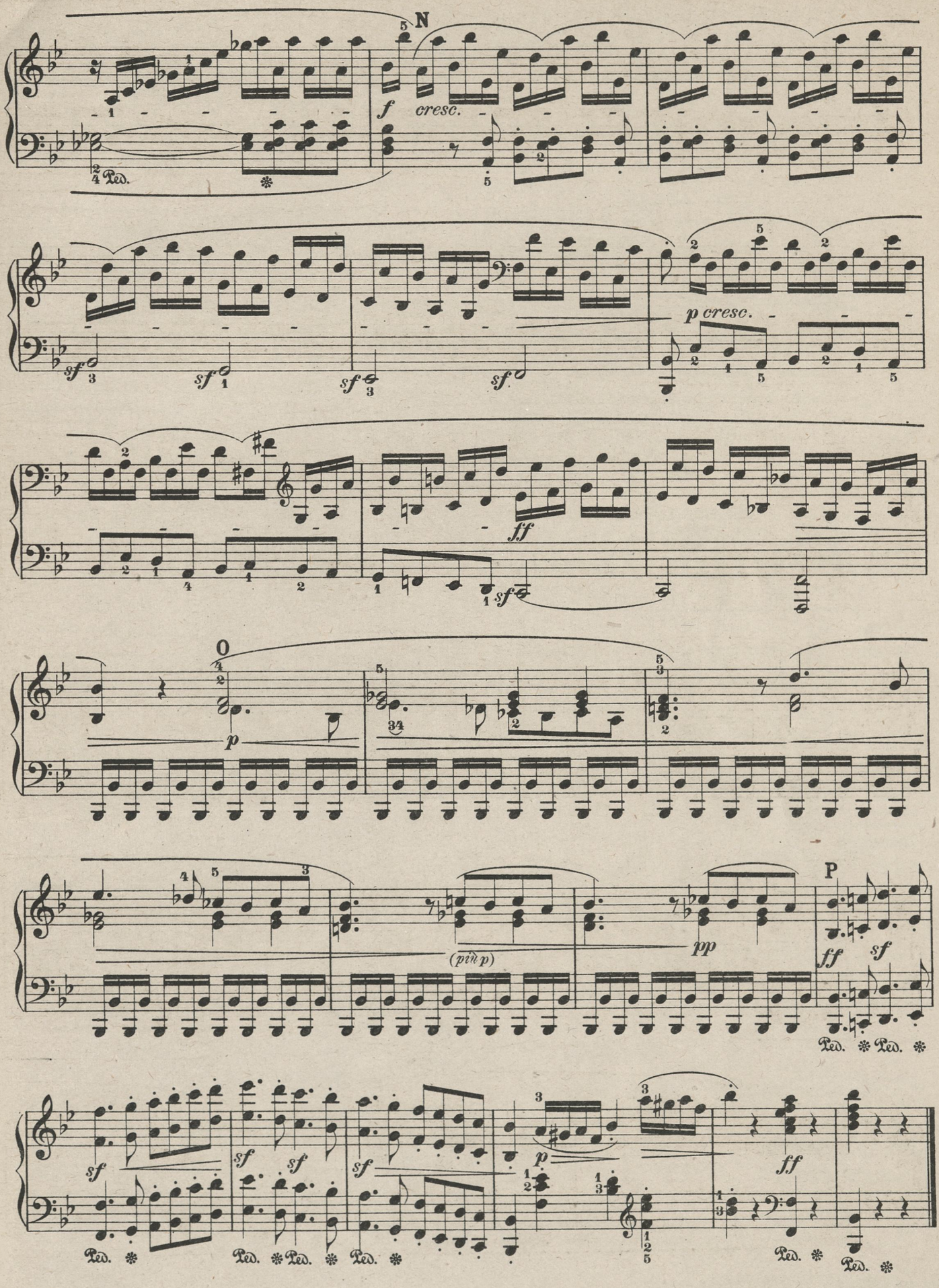

G
p
(rinf.)
cresc.
ff
sf
sf
sf
sf
sf
fp
(più p)
pp
f
ff
ff
ff
ff
ff
H
Ped.


Ped.
p
J legato
(marcato)

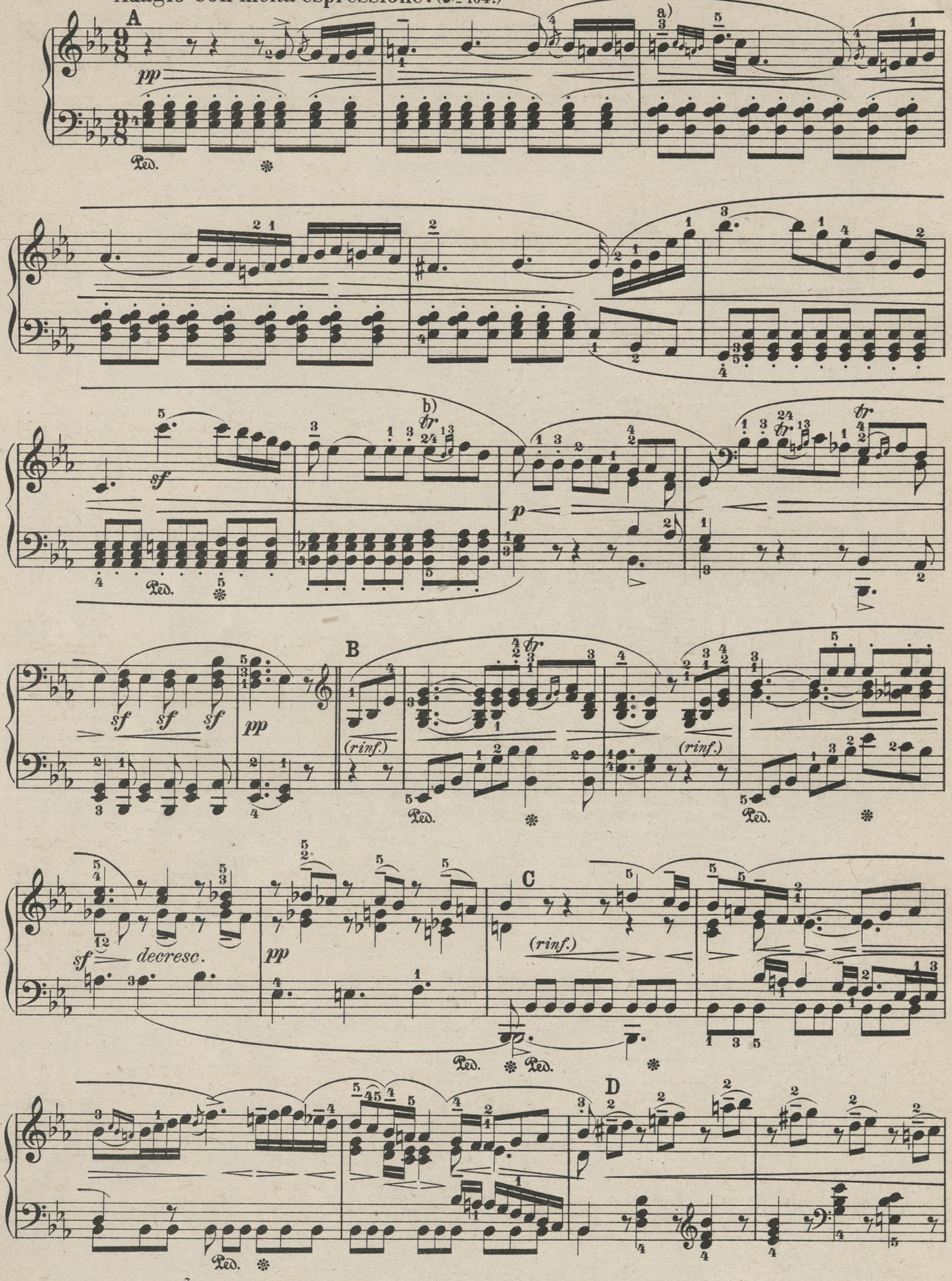

(più p)
pp
cresc.
decresc.
K
pp
p
(rinf.)
cresc.
Ped.
Ped.


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

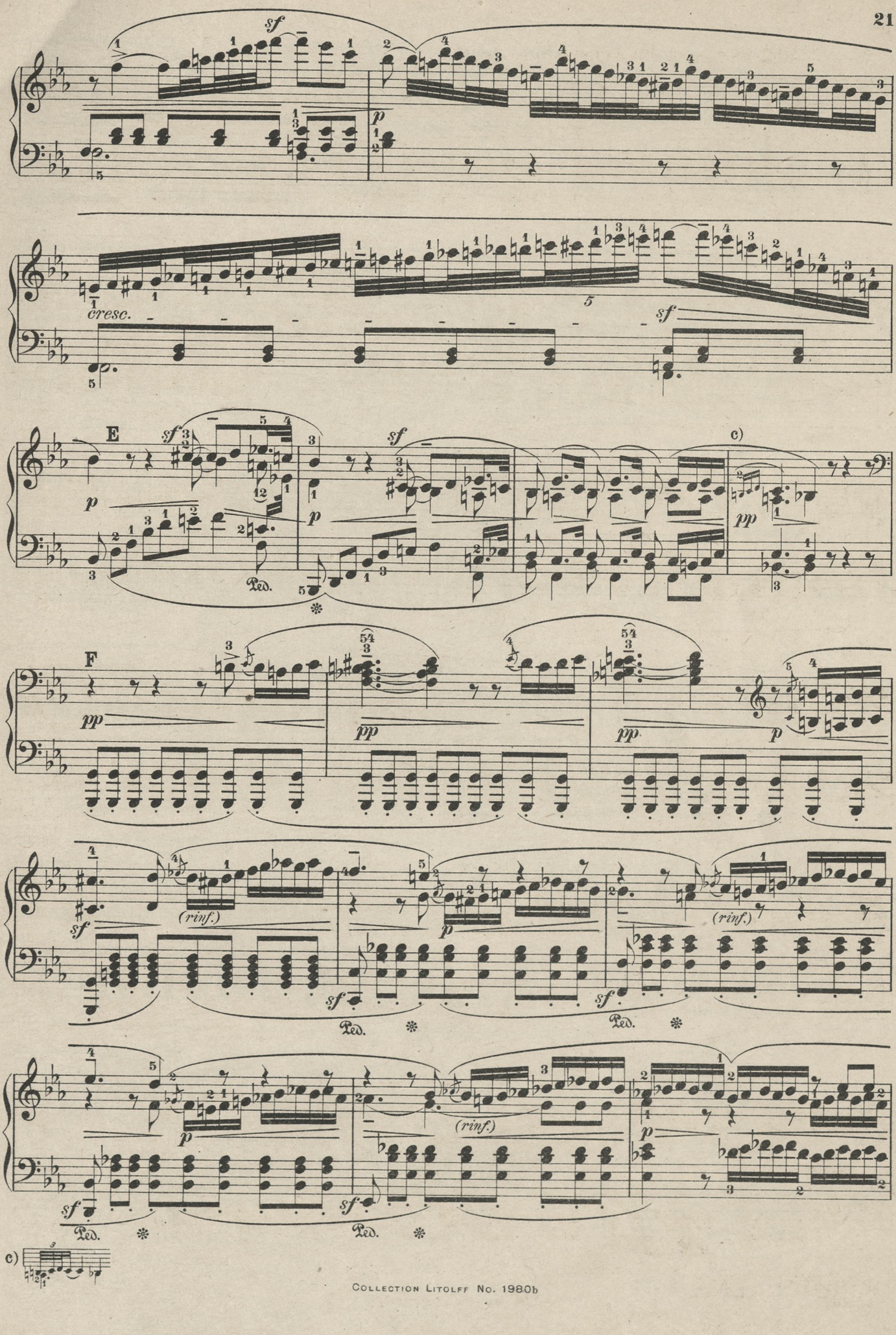

pp
legato
cresc.
f
M
(cantando)
sf
sf decresc.
pp
Ped.
cresc.

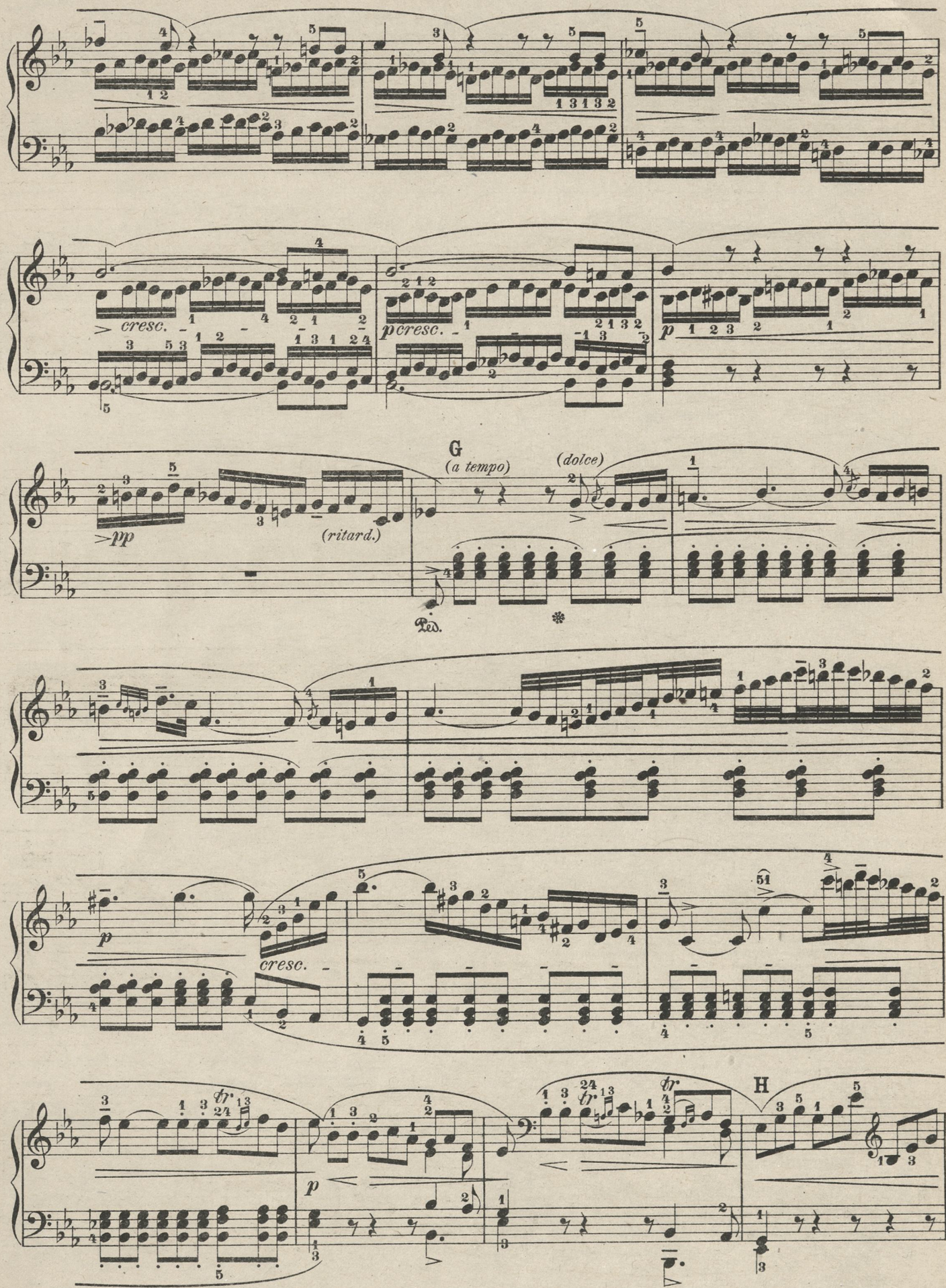

N
f
cresc.
Ped.
sf
p cresc.
ff
O
p
(più p)
pp
P
ff
sf

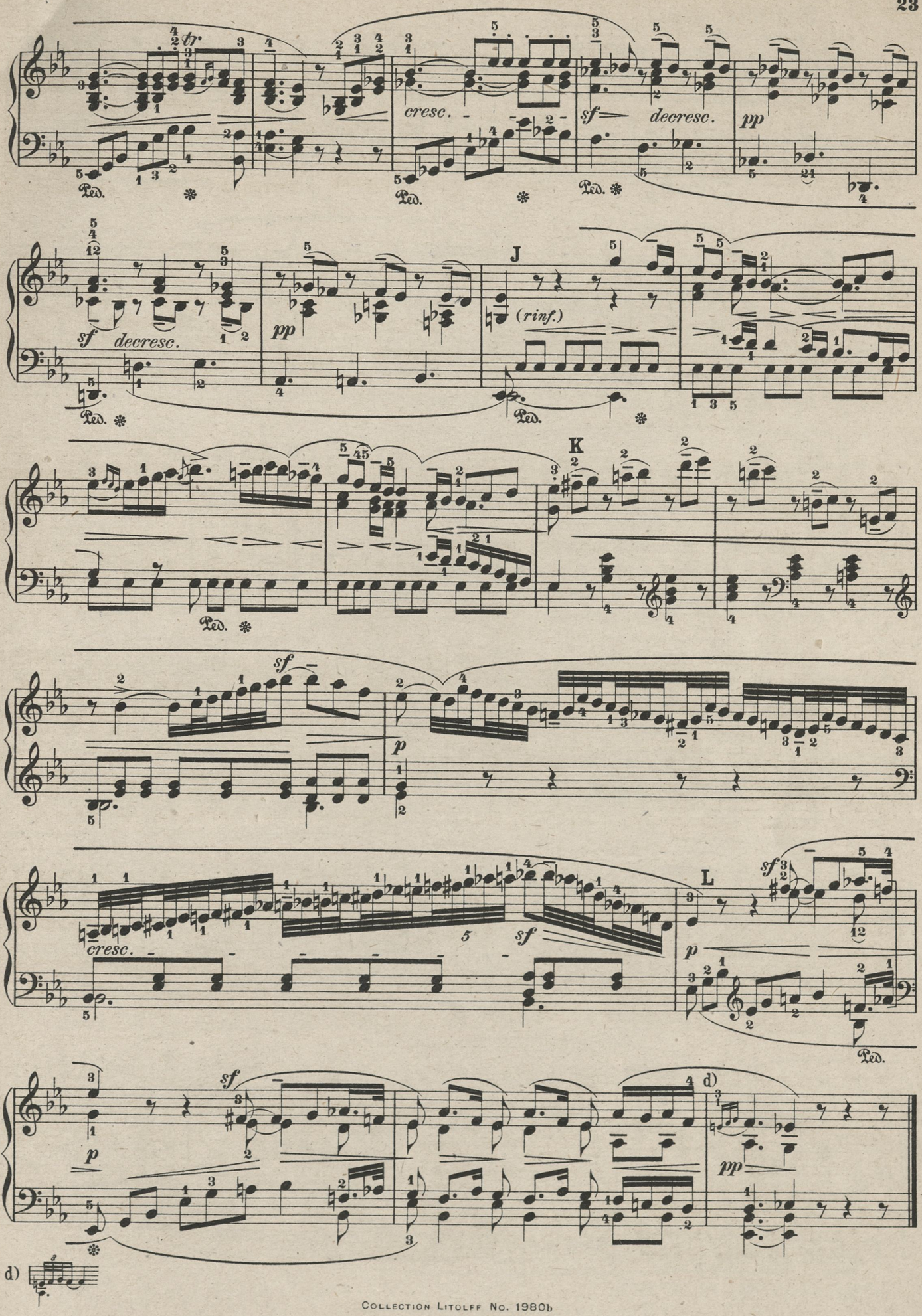
Adagio con molta espressione. (♪ = 104.)

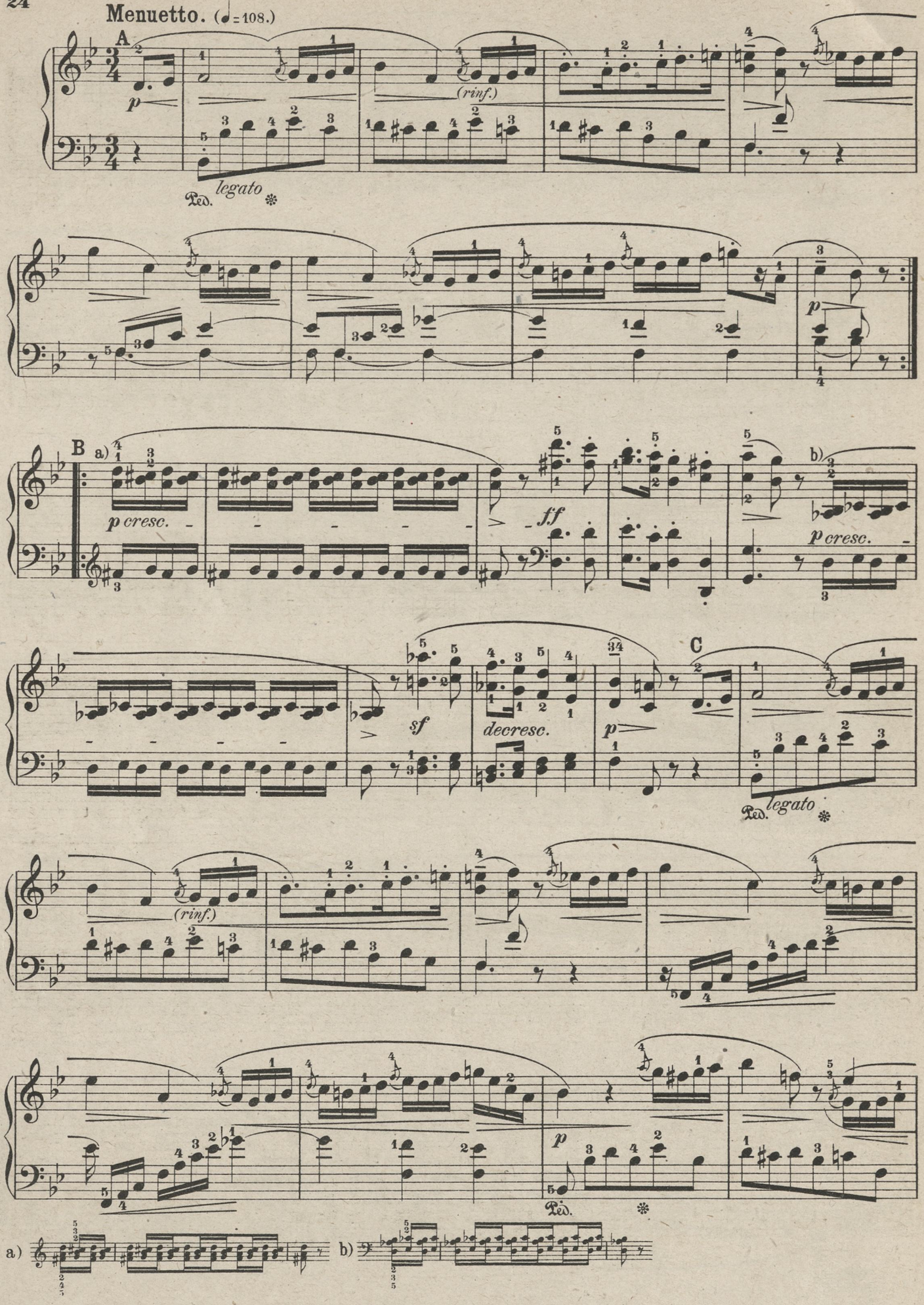


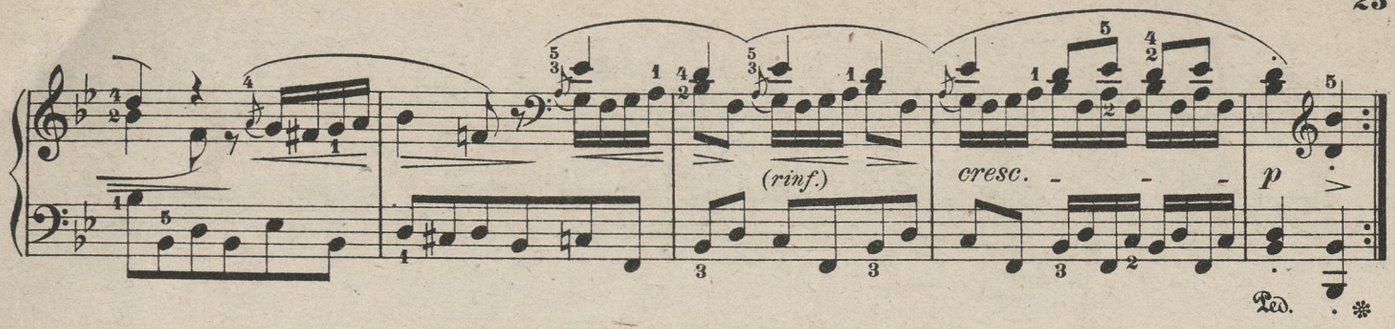
a) b)


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

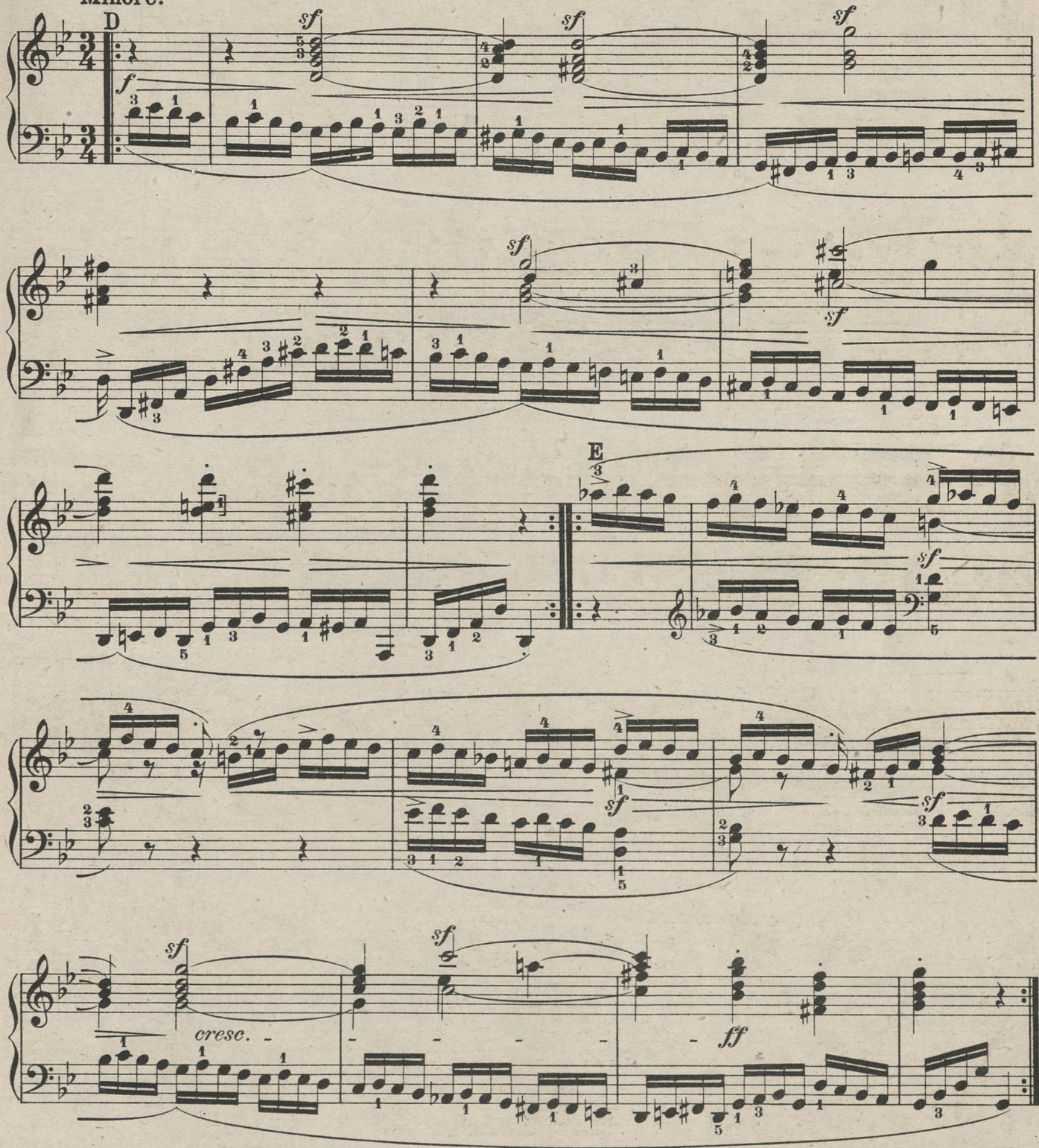

cresc.
pcresc.
p
pp
(ritard.)
G
(a tempo)
(dolce)
Ped.
p
cresc.
H


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


Menuetto. (♩= 108.)
A
p
(rinf.)
legato
Ped.
p
B
a)
p cresc.
ff
b)
p cresc.
sf
decresc.
p
C
(rinf.)
p
Ped.
a)
b)



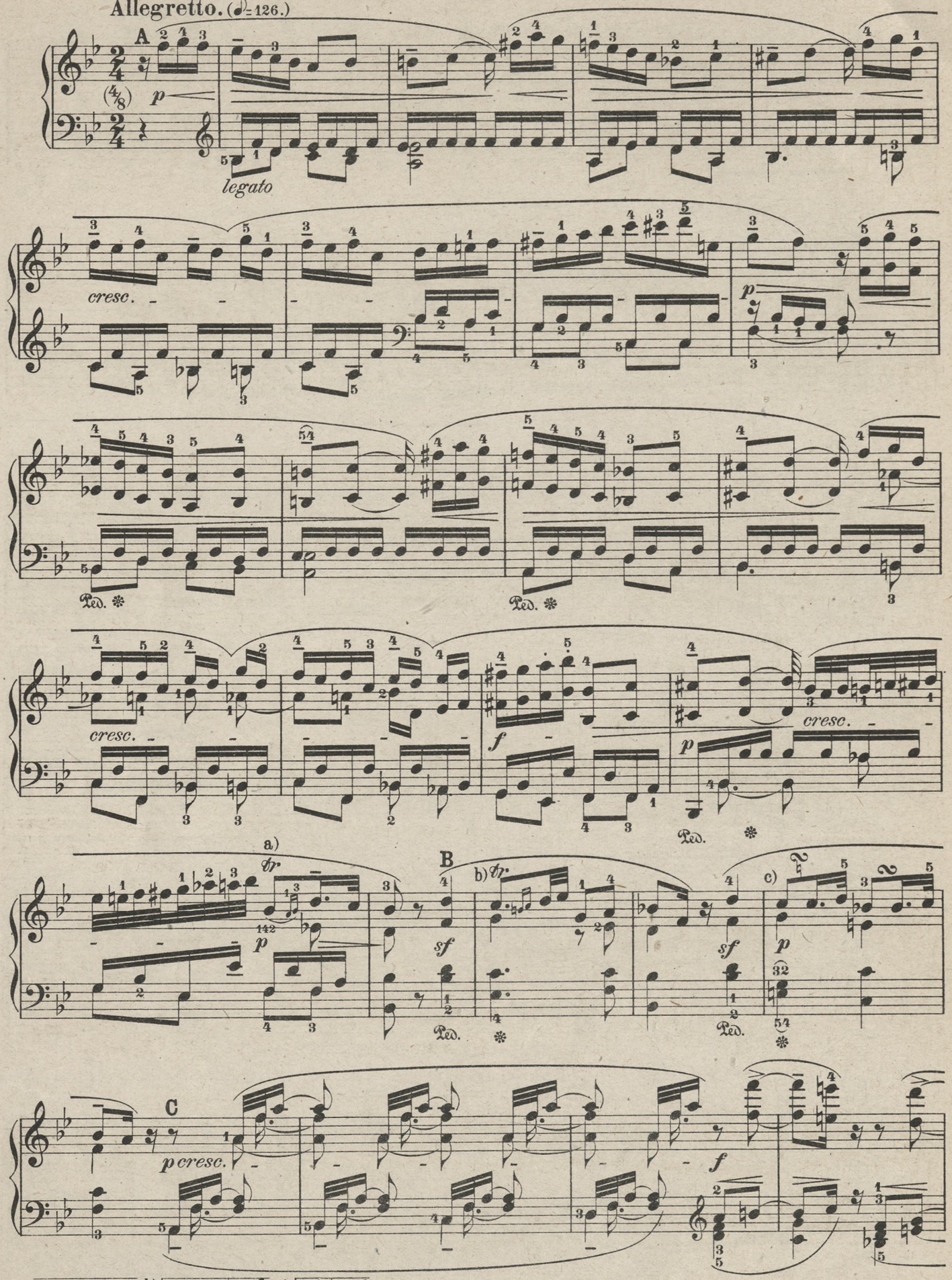
Minore.

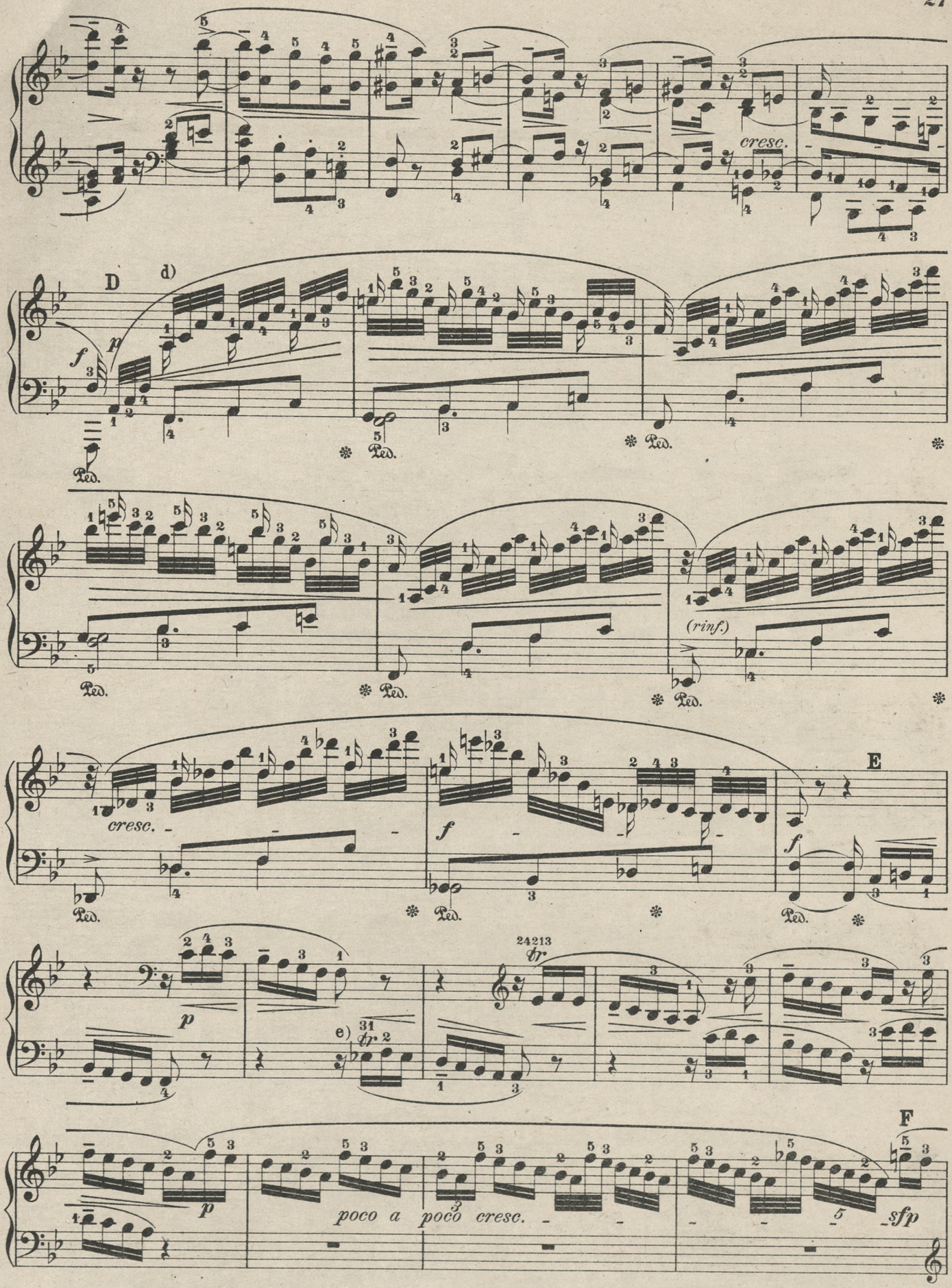


Menuetto da capo senza replica.

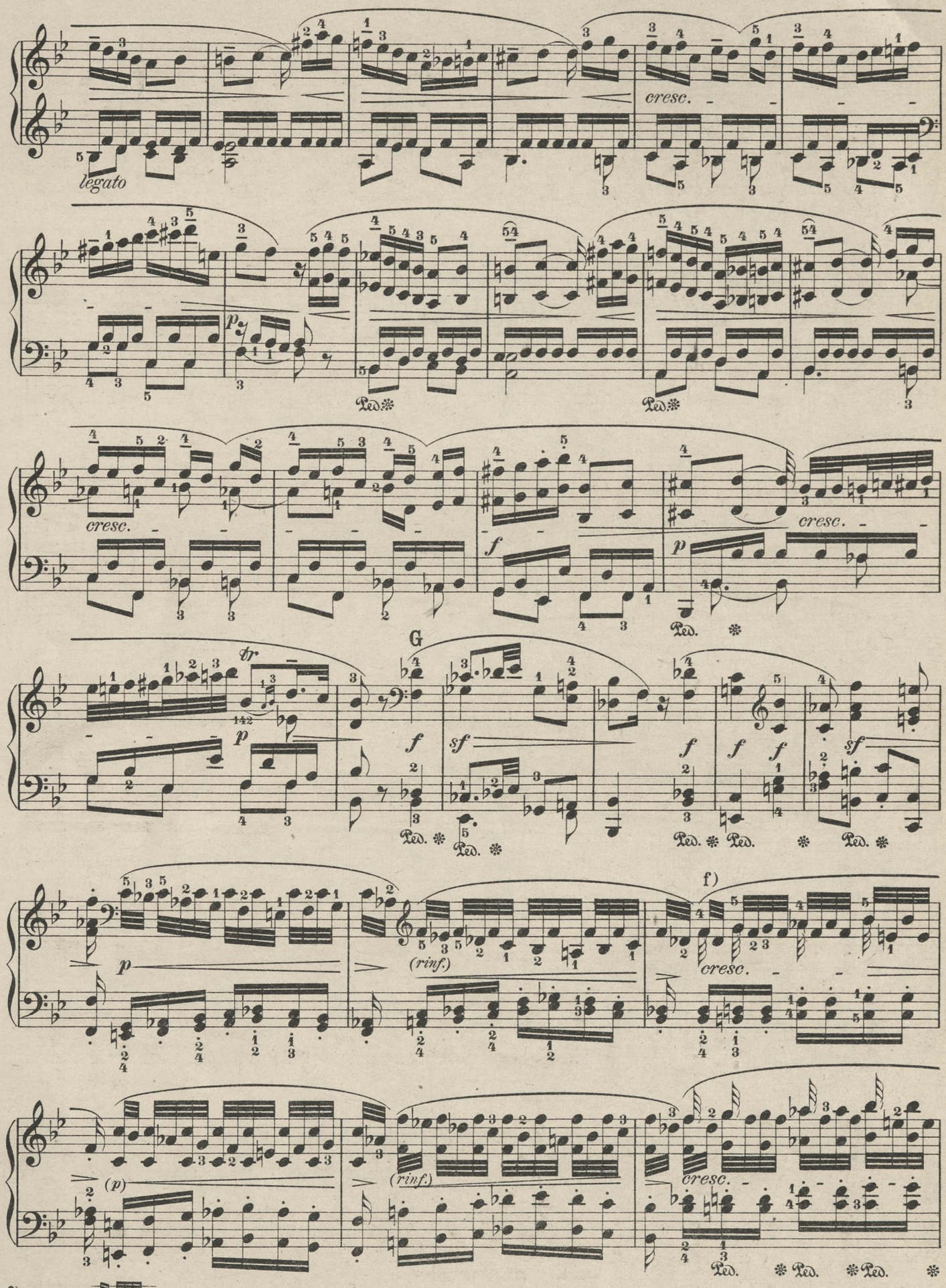
Rondo.

Allegretto. (♪ = 126.)

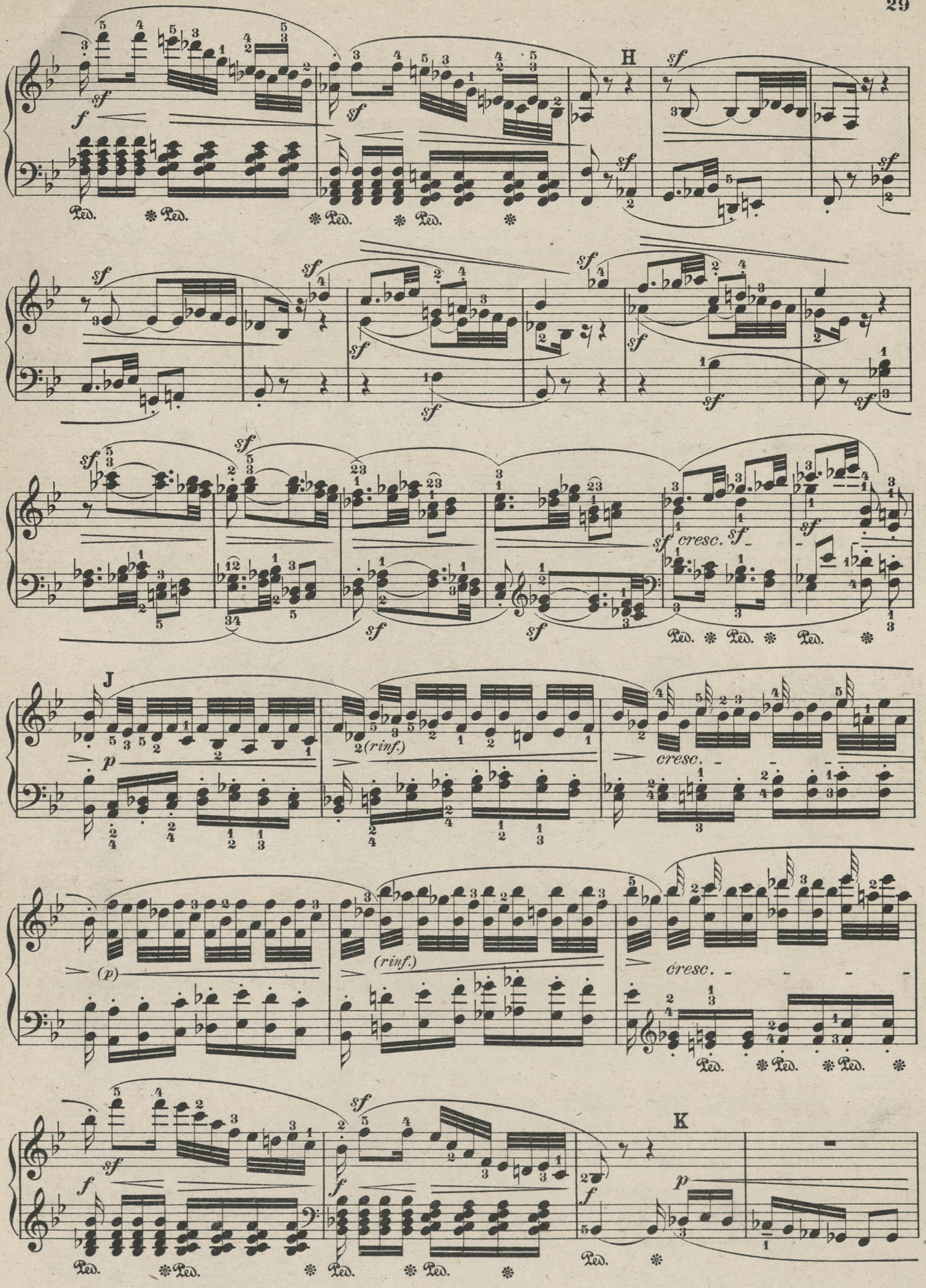


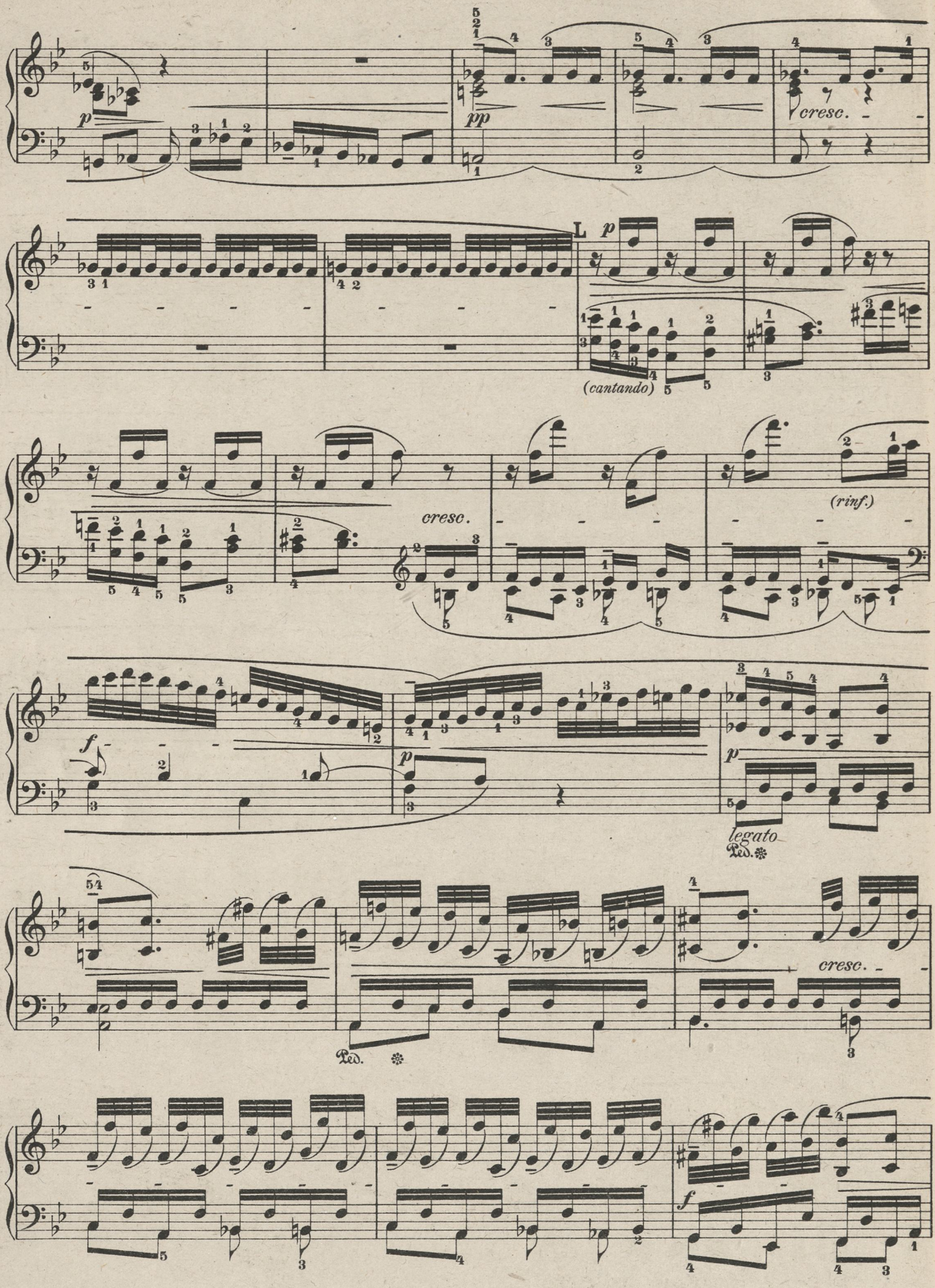

cresc.
D
d)
f
p
Ped.
(rinf.)
cresc.
f
E
p
24213
tr.
e)
31
tr. 2
F
p
poco a poco cresc.
sfp

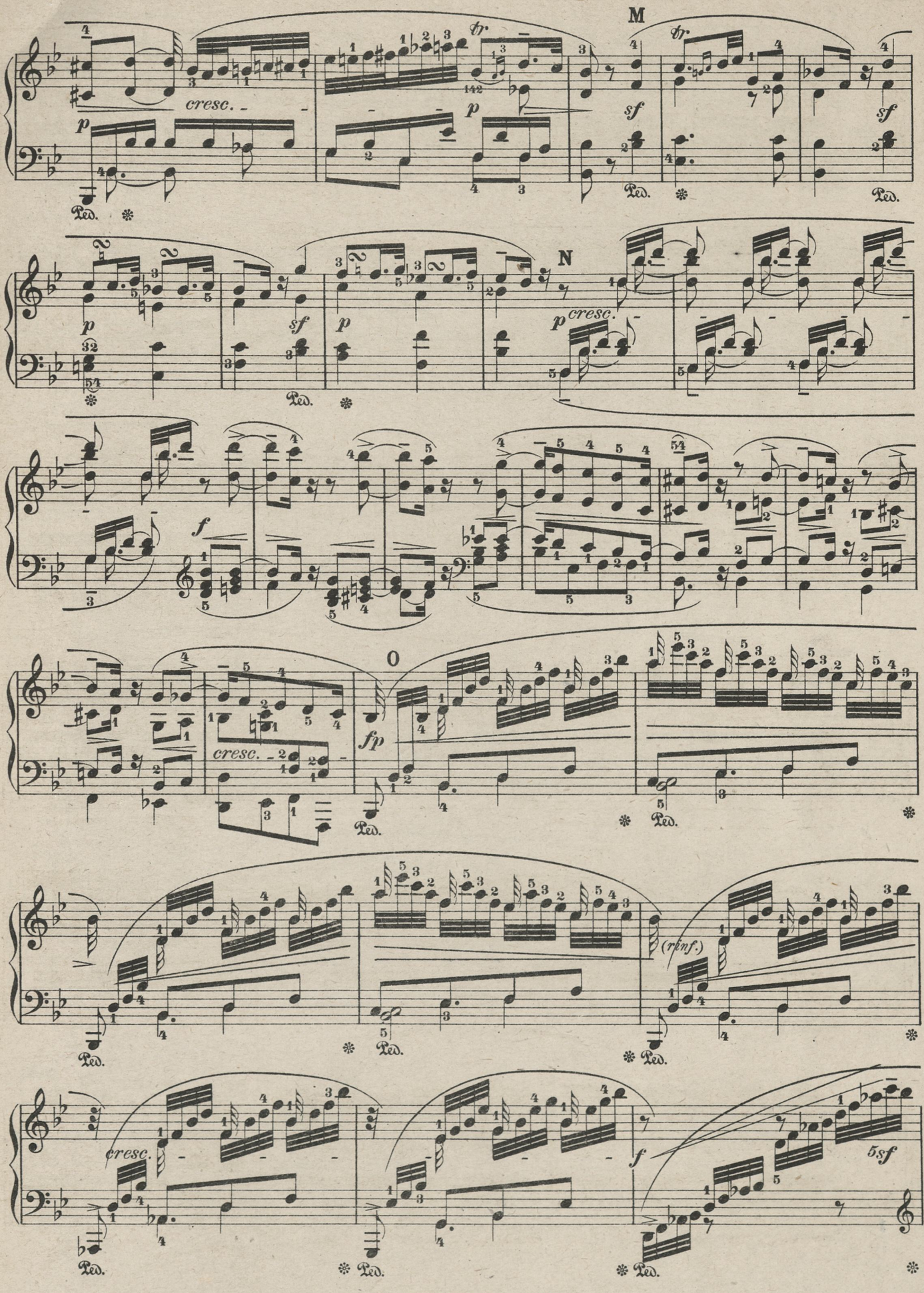
d) Original: e)

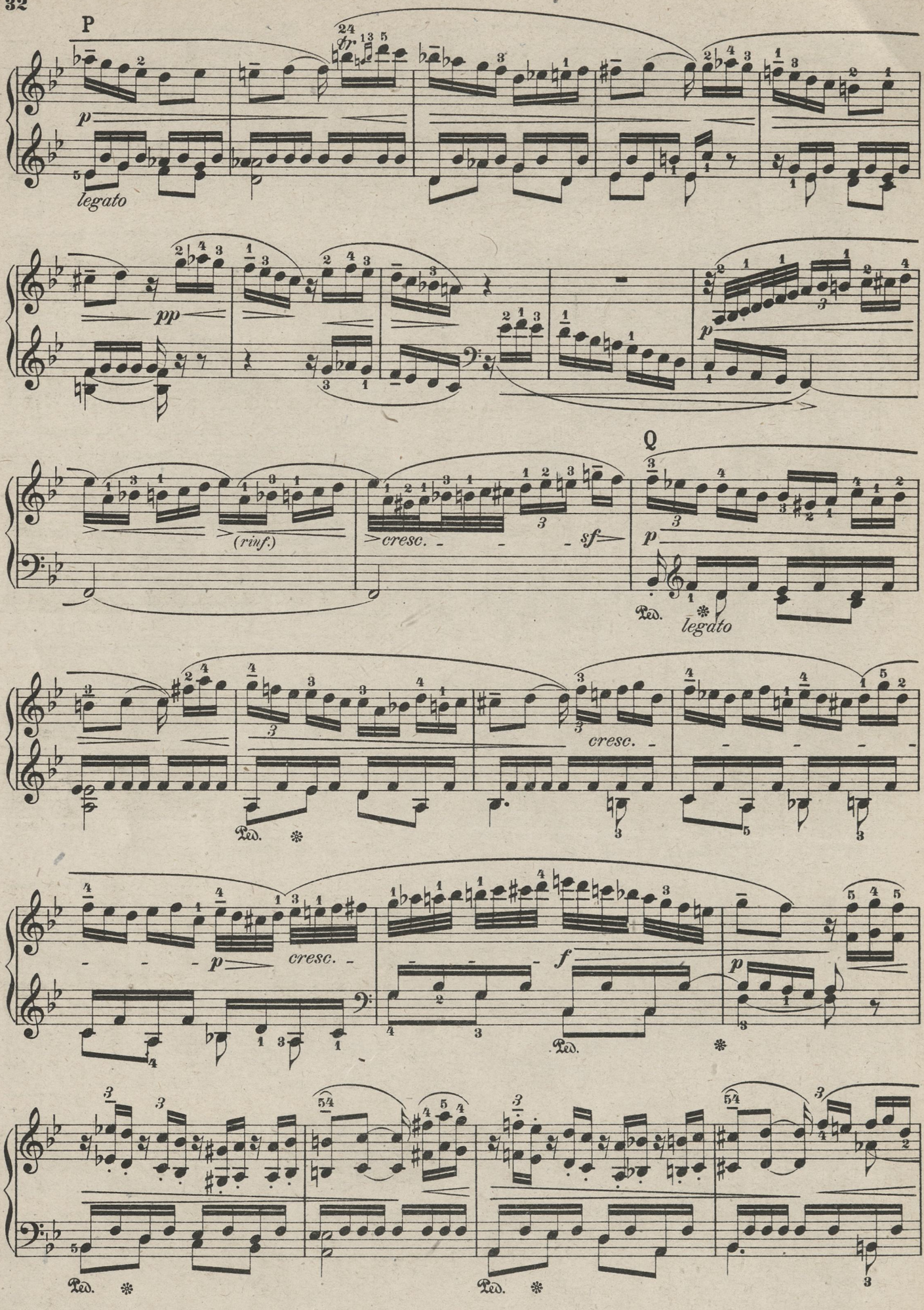

legato
cresc.
p
cresc.
f
p
cresc.
G
tr
p
f
sf
f
f
f
sf
f)
p
(rinf.)
cresc.
(p)
(rinf.)
cresc.
Ped.

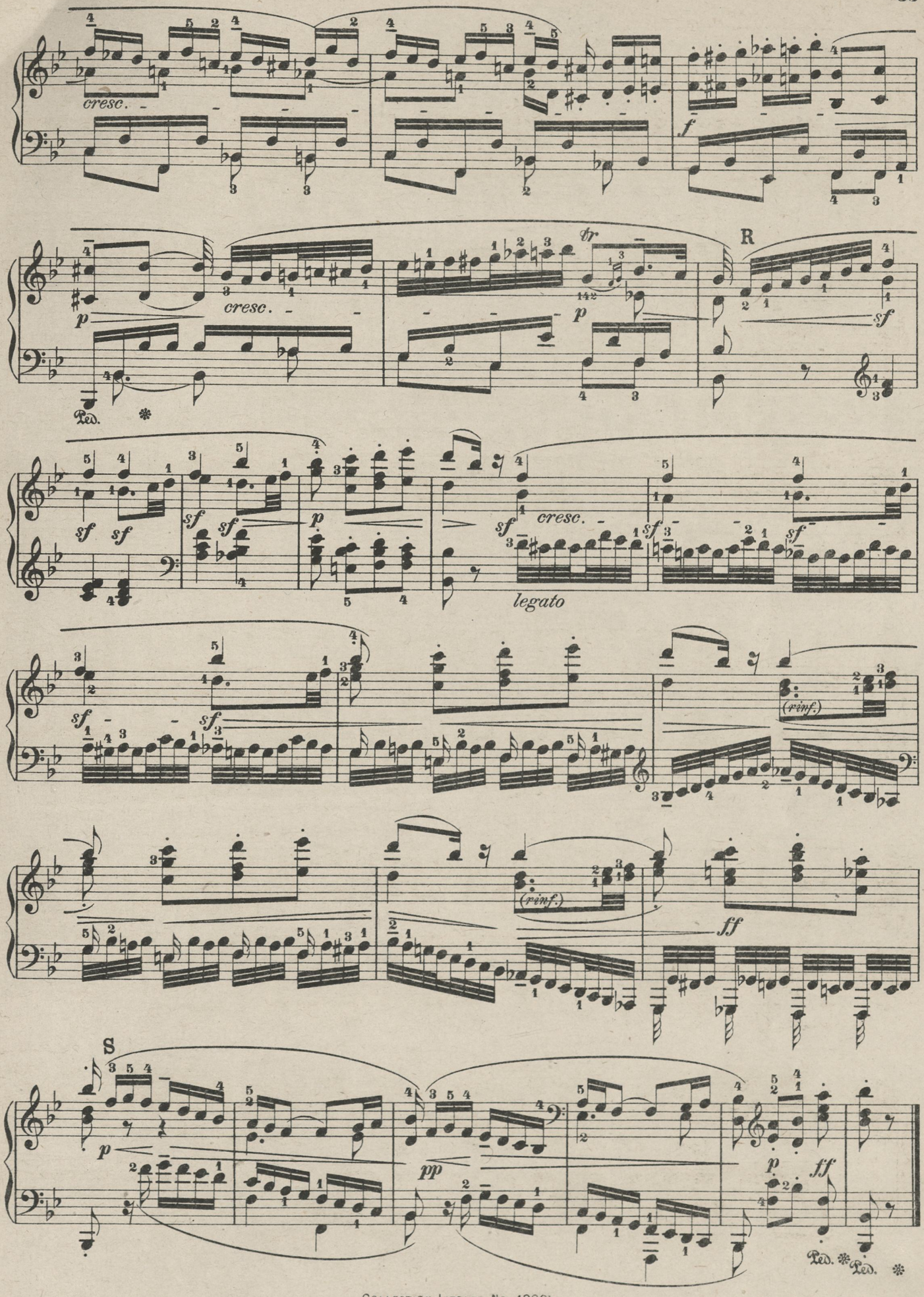
f) Original:


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


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


M
N
O
cresc.
tr.
sf
p
f
fp
(renf.)
5sf
Ped.

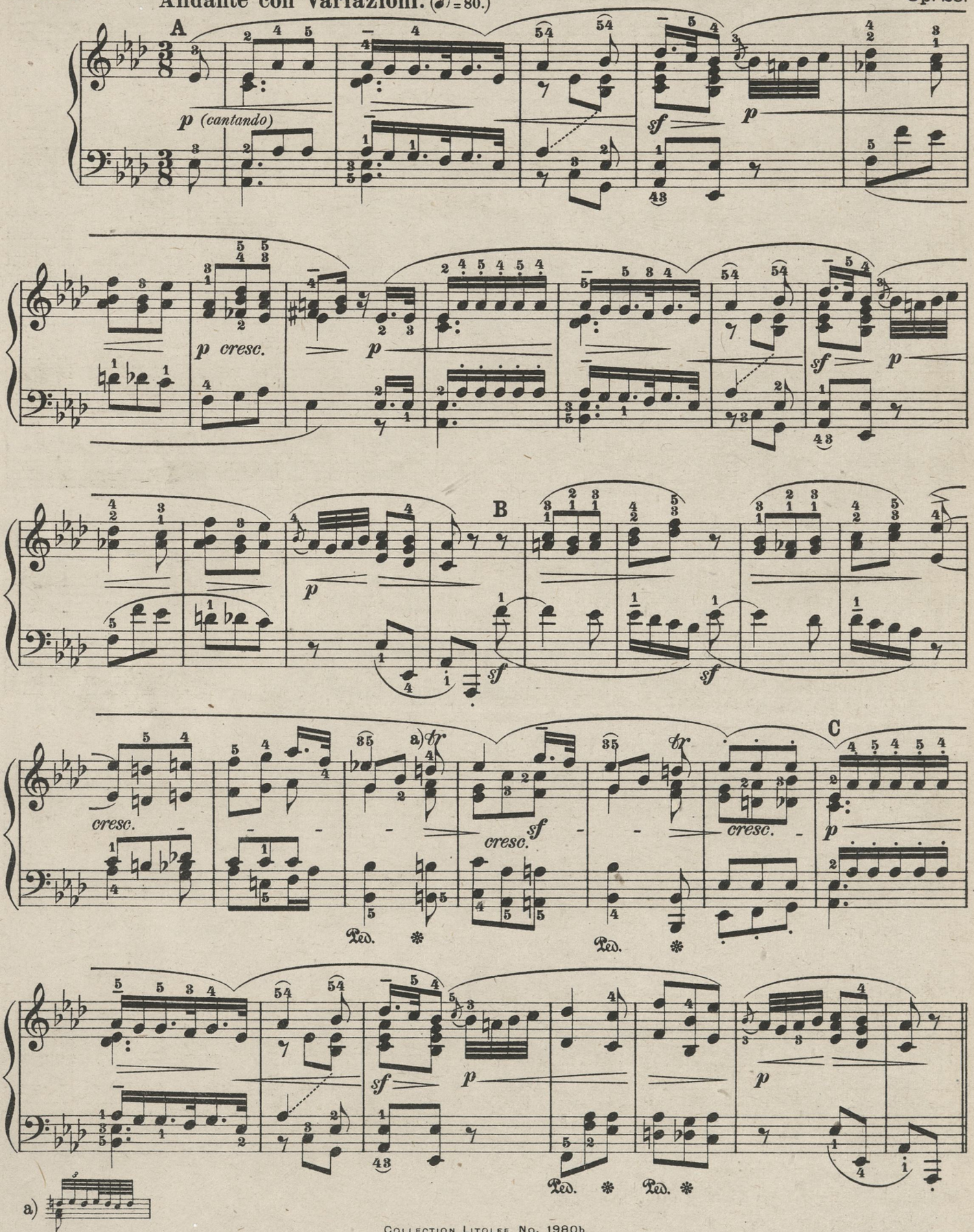

P
tr
p
legato
pp
p
(rinf.)
cresc.
sf
Q
p
Ped.
legato
cresc.
cresc.
p
f
p
Ped.
Ped.
Ped.

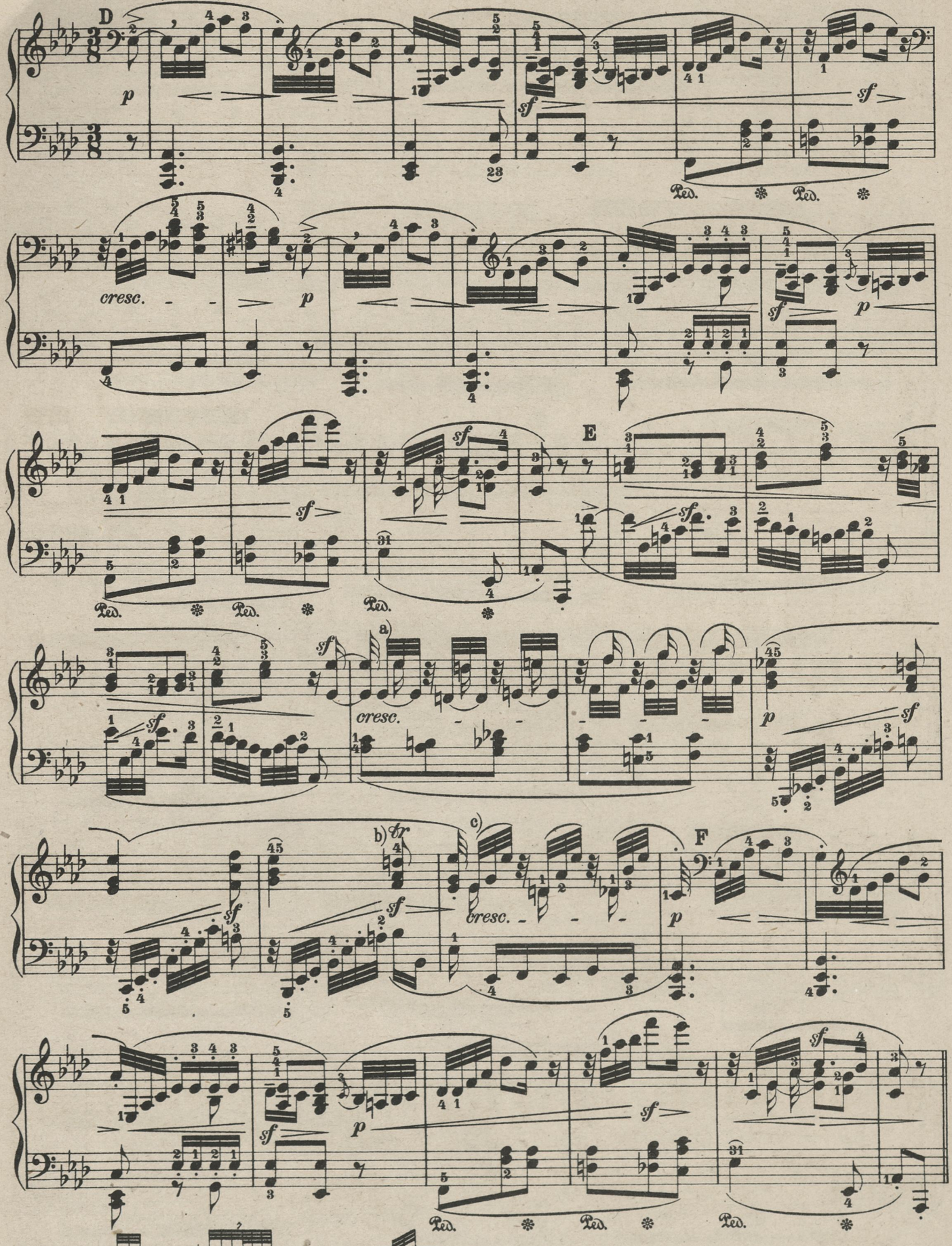

cresc.
f
tr
R
sf
p
cresc.
legato
(rinf.)
ff
S
pp
Ped.

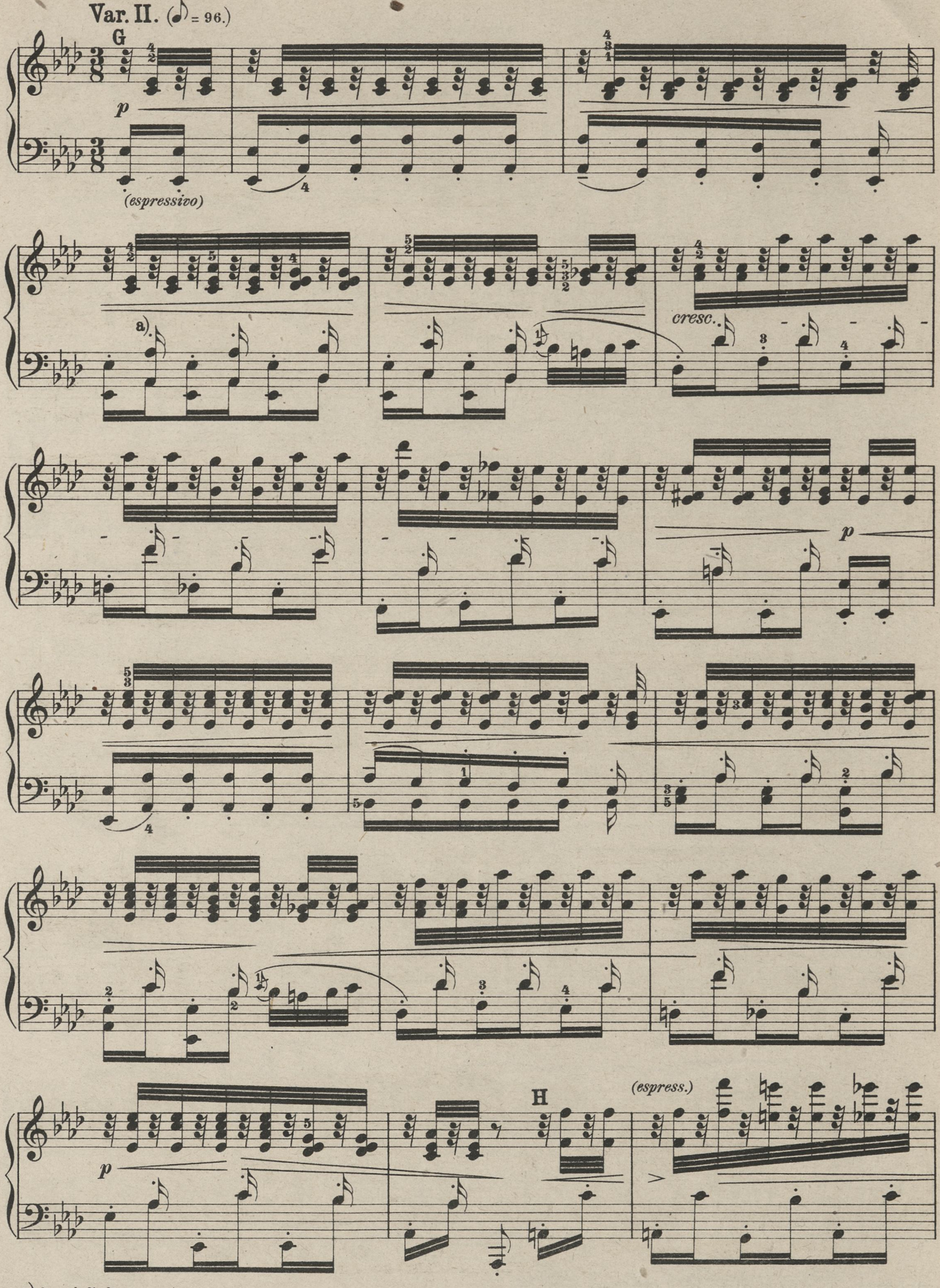
SONATE.

Dem Fürsten Carl von Lichnowsky gewidmet.

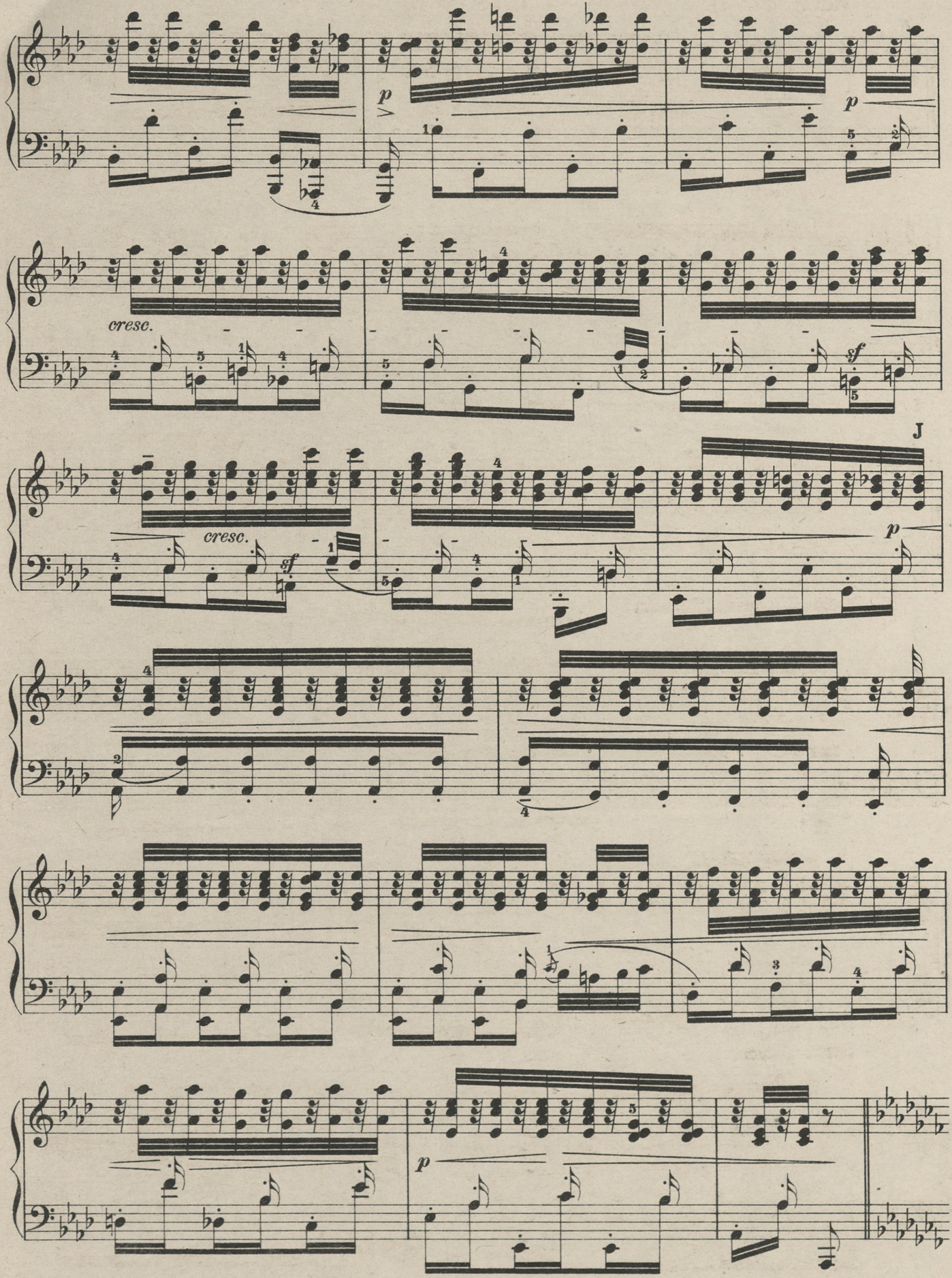
№ 12. **Andante con Variazioni.** (♪ = 80.) **Op. 26.**

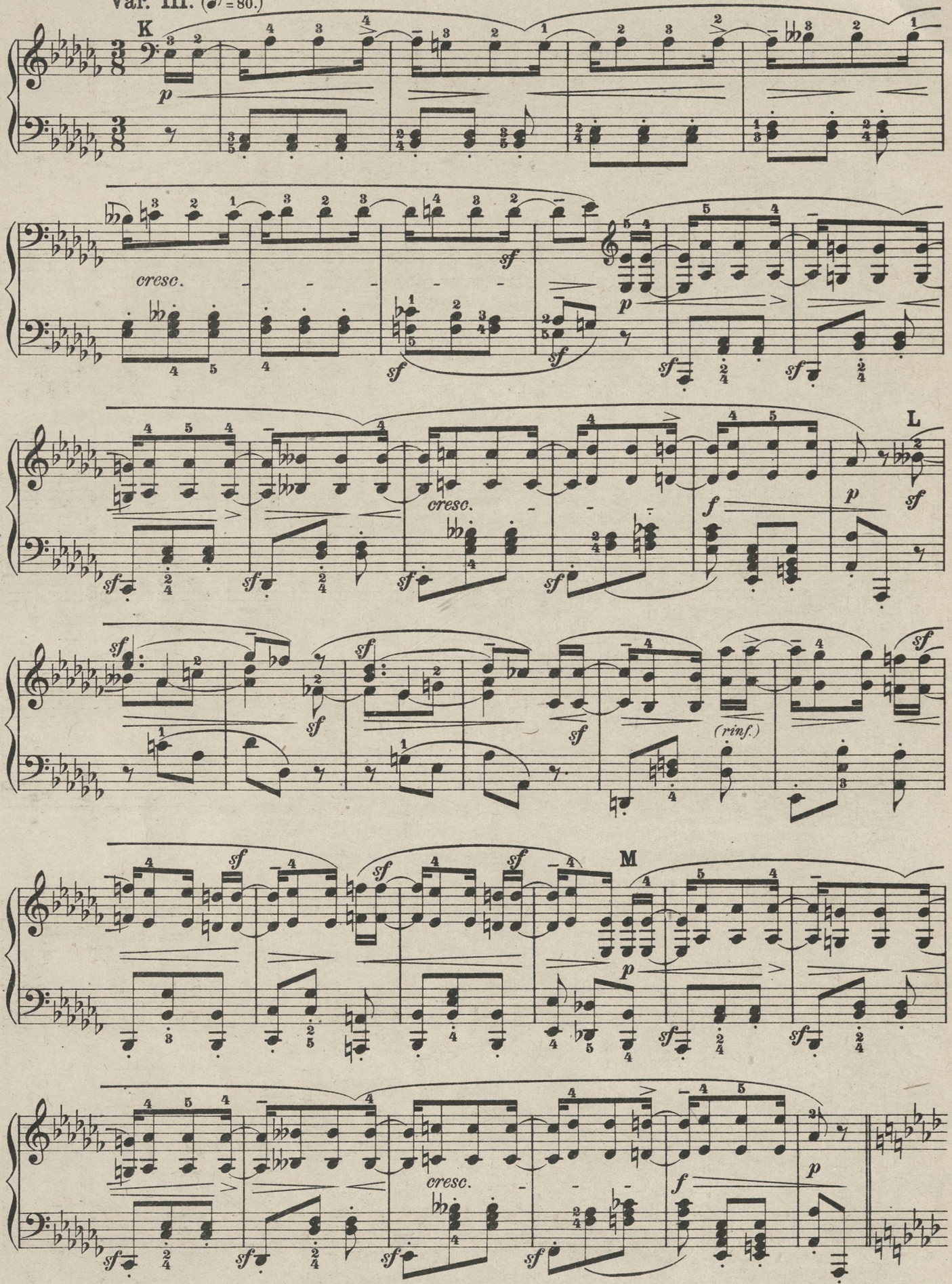


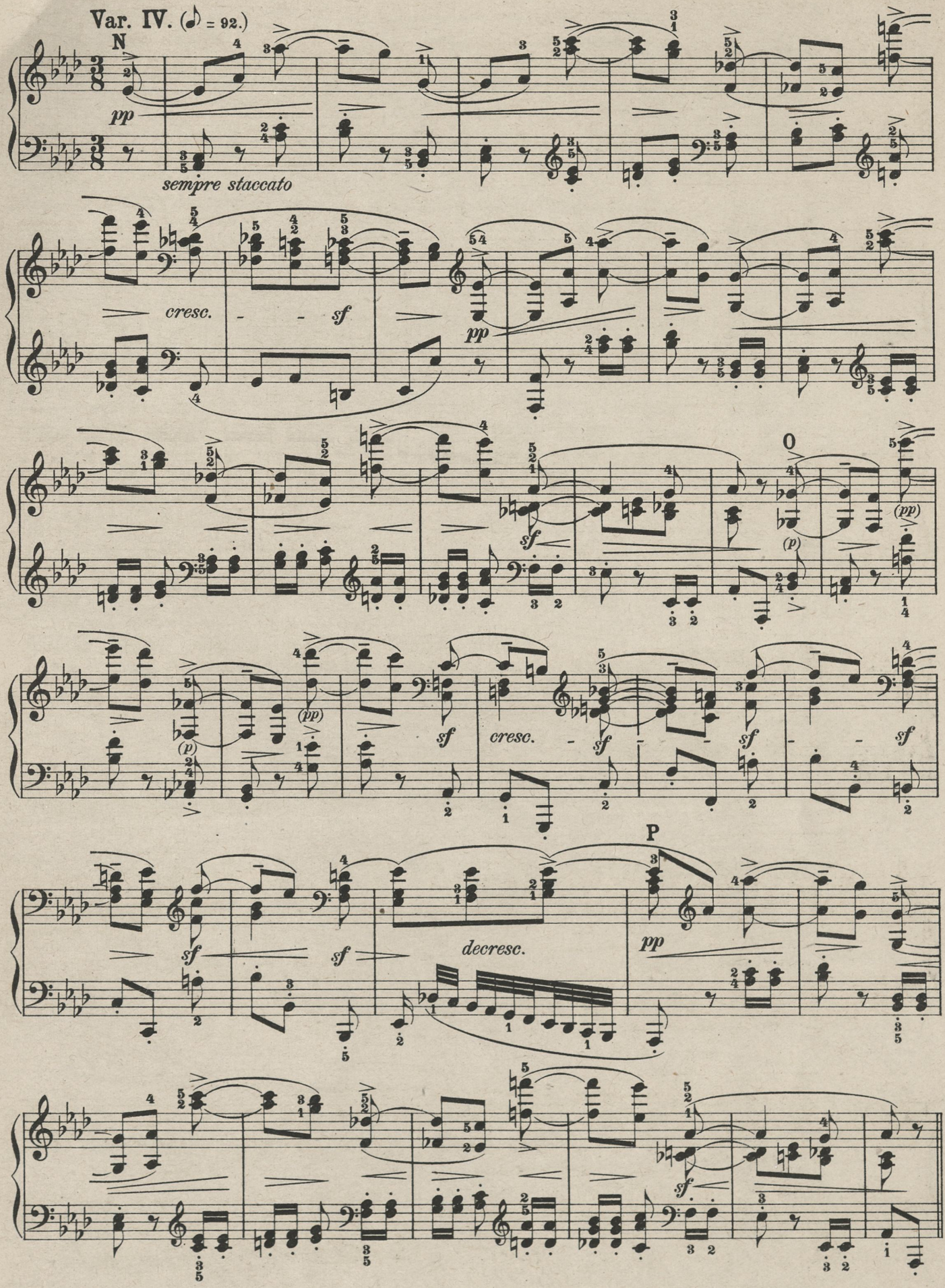

Var. I. (♪ = 88.)
D
E
F
cresc.
a)
b)
c)
a) Original:
b)
c) Original:

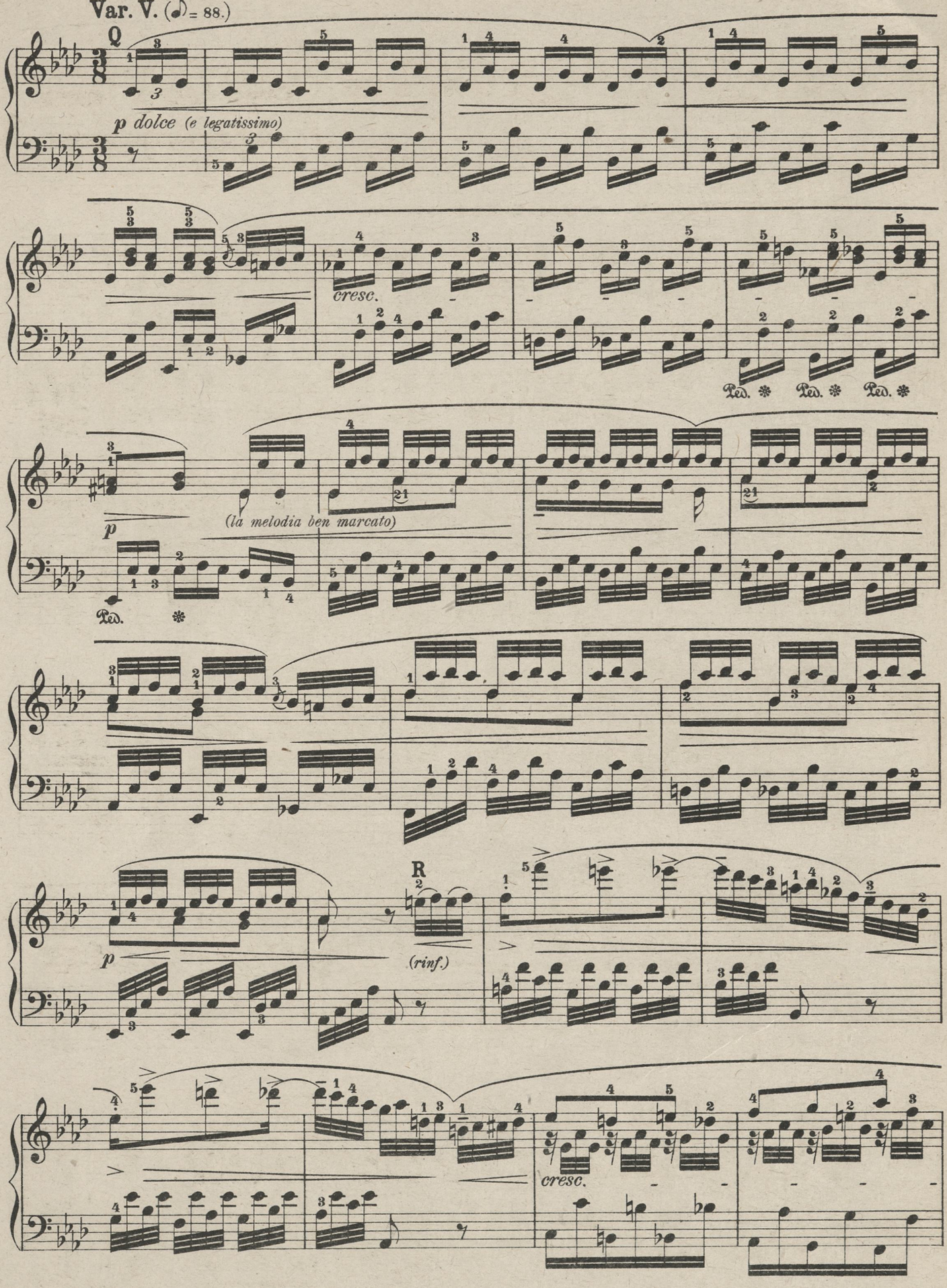


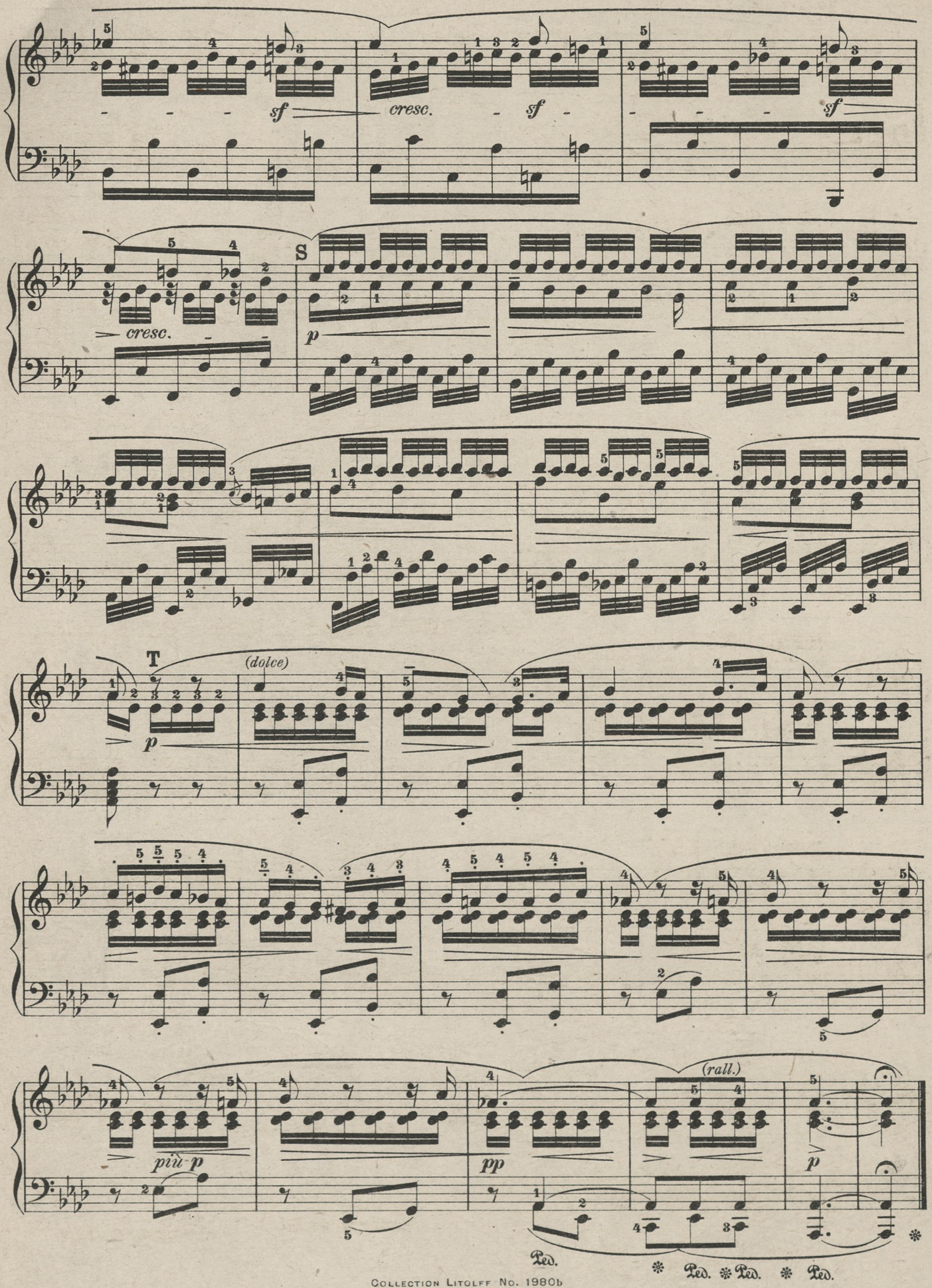
a) la melodia ben marcato.


p
p
cresc.
sf
J
cresc.
sf
p
p


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

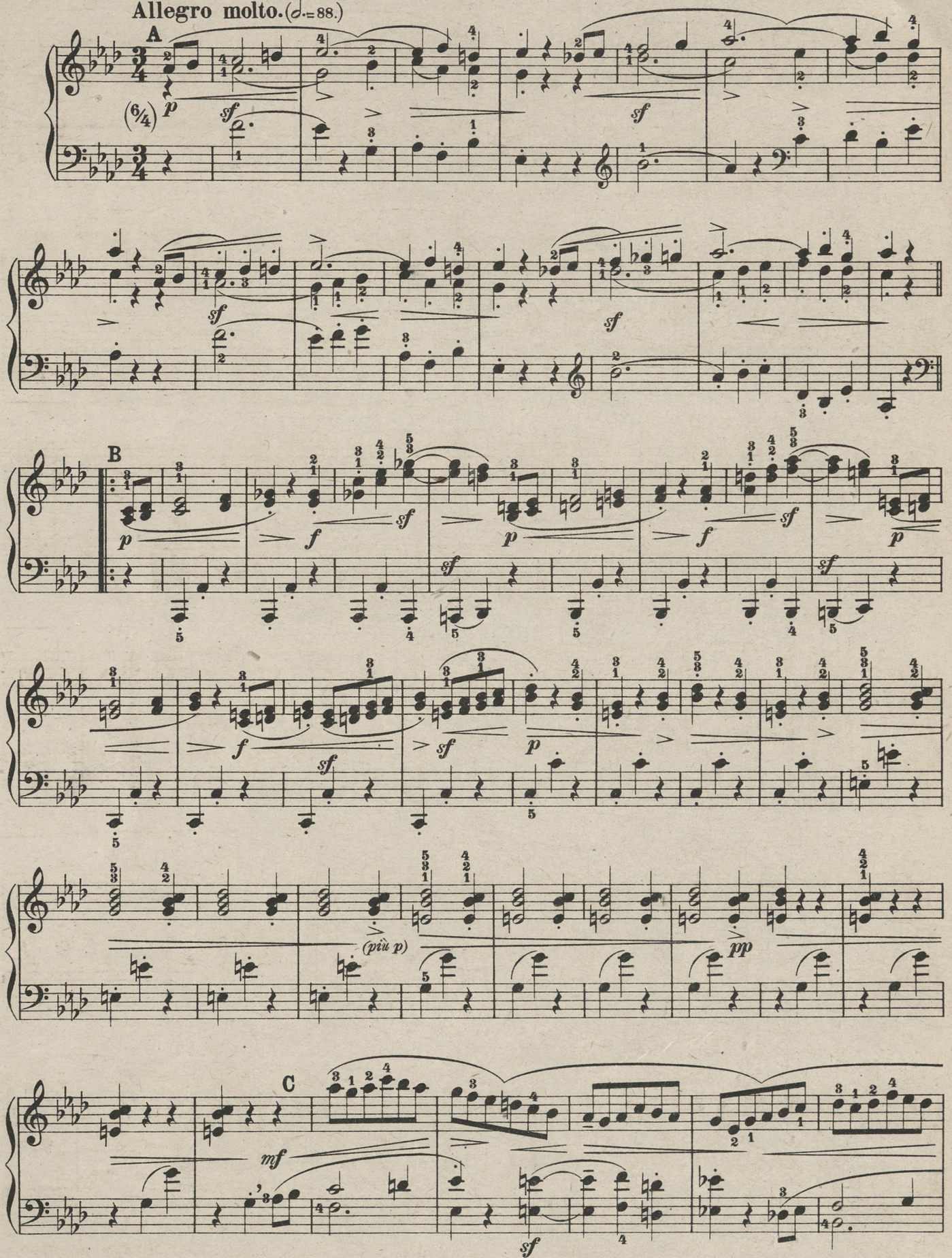

Var. IV. (♪ = 92.)
N
pp
sempre staccato
cresc.
sf
pp
O
sf
(p)
(pp)
(p)
(pp)
sf
cresc.
sf
sf
sf
P
sf
sf
decresc.
pp
sf

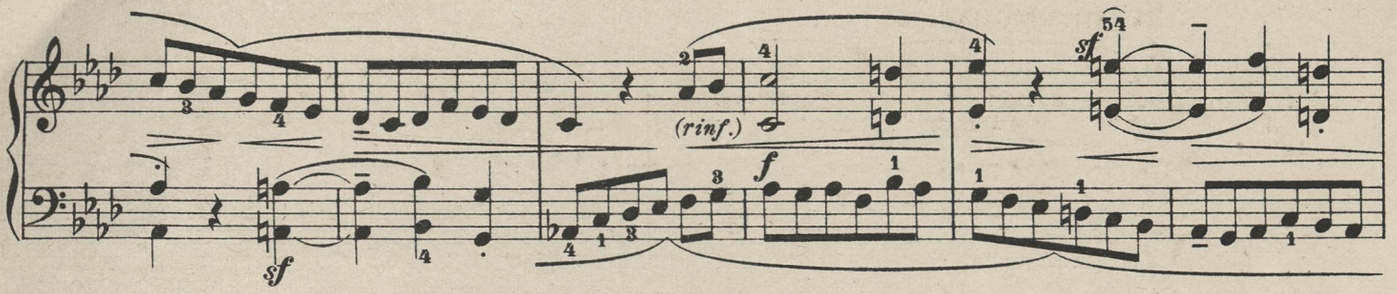

Var. V. (♪ = 88.)
Q
p dolce (e legatissimo)
cresc.
Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻
p
(la melodia ben marcato)
Ped. ✻
p
R
(rinf.)
cresc.

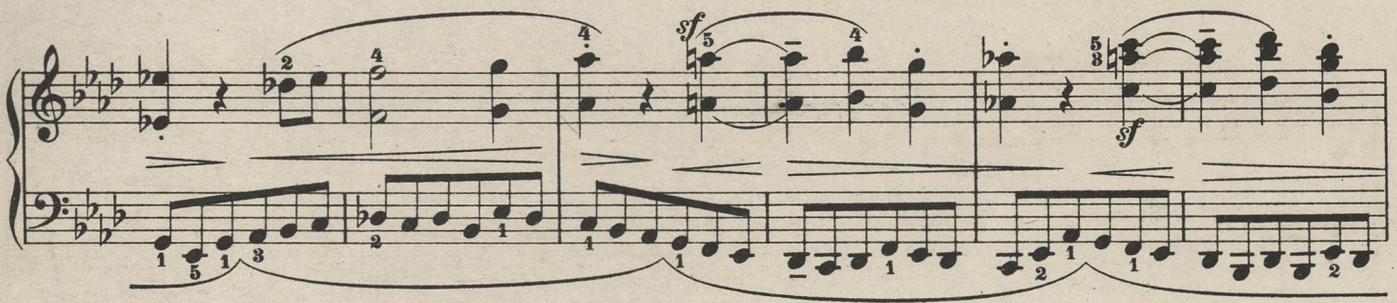

sf
cresc.
sf
sf
cresc.
S
p
T
(dolce)
p
più p
pp
(rall.)
p
Ped.
Ped. Ped. Ped.

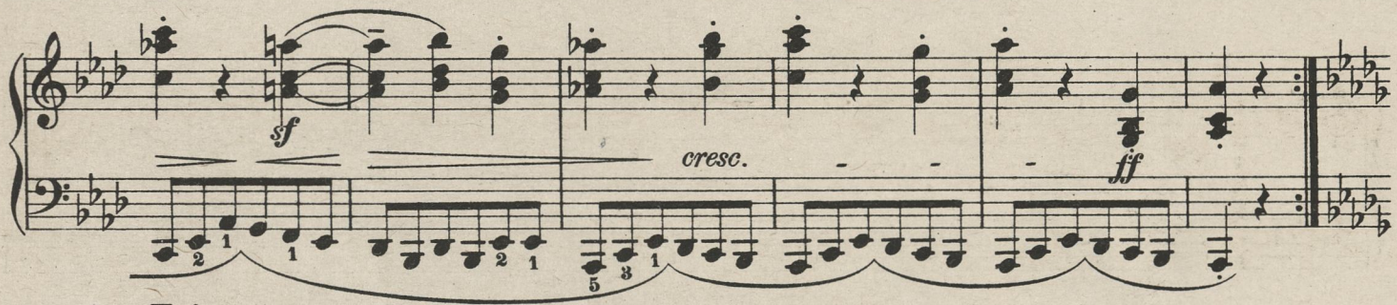
Scherzo.

Allegro molto. (𝅗𝅥 = 88.)

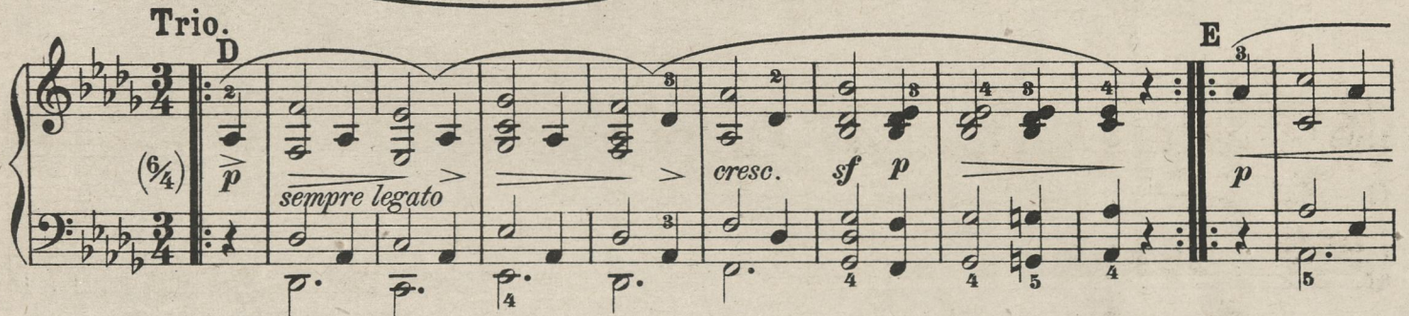


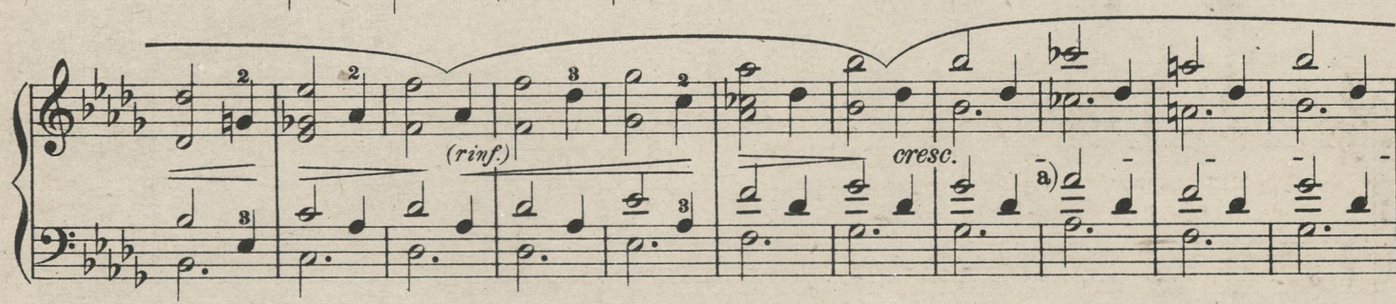


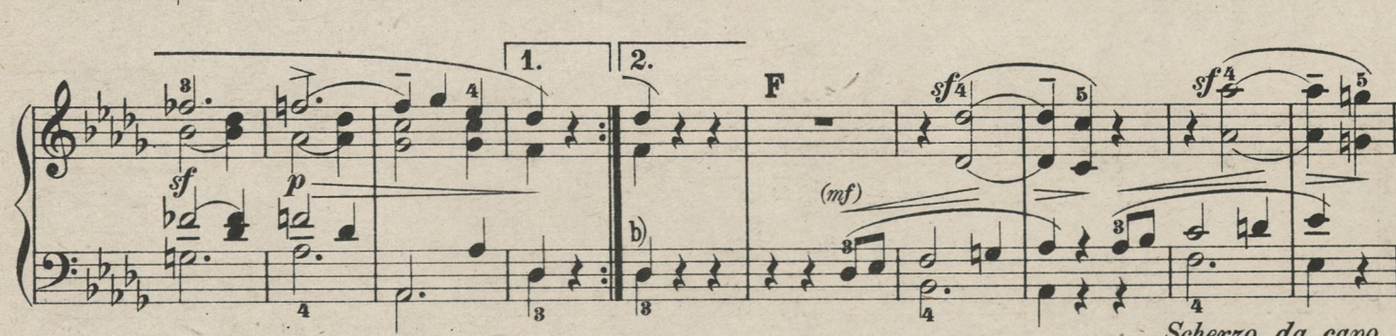




Trio.





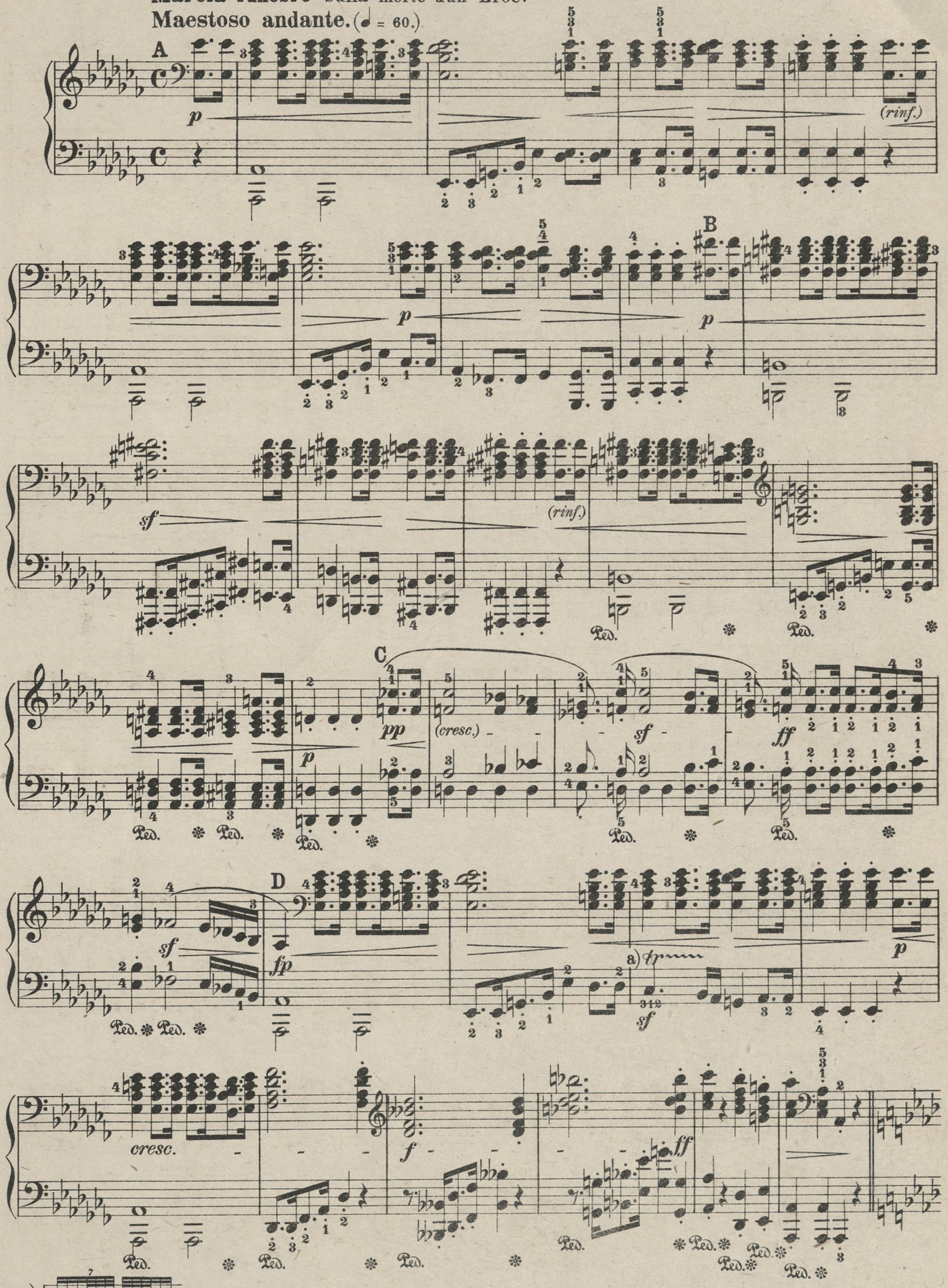


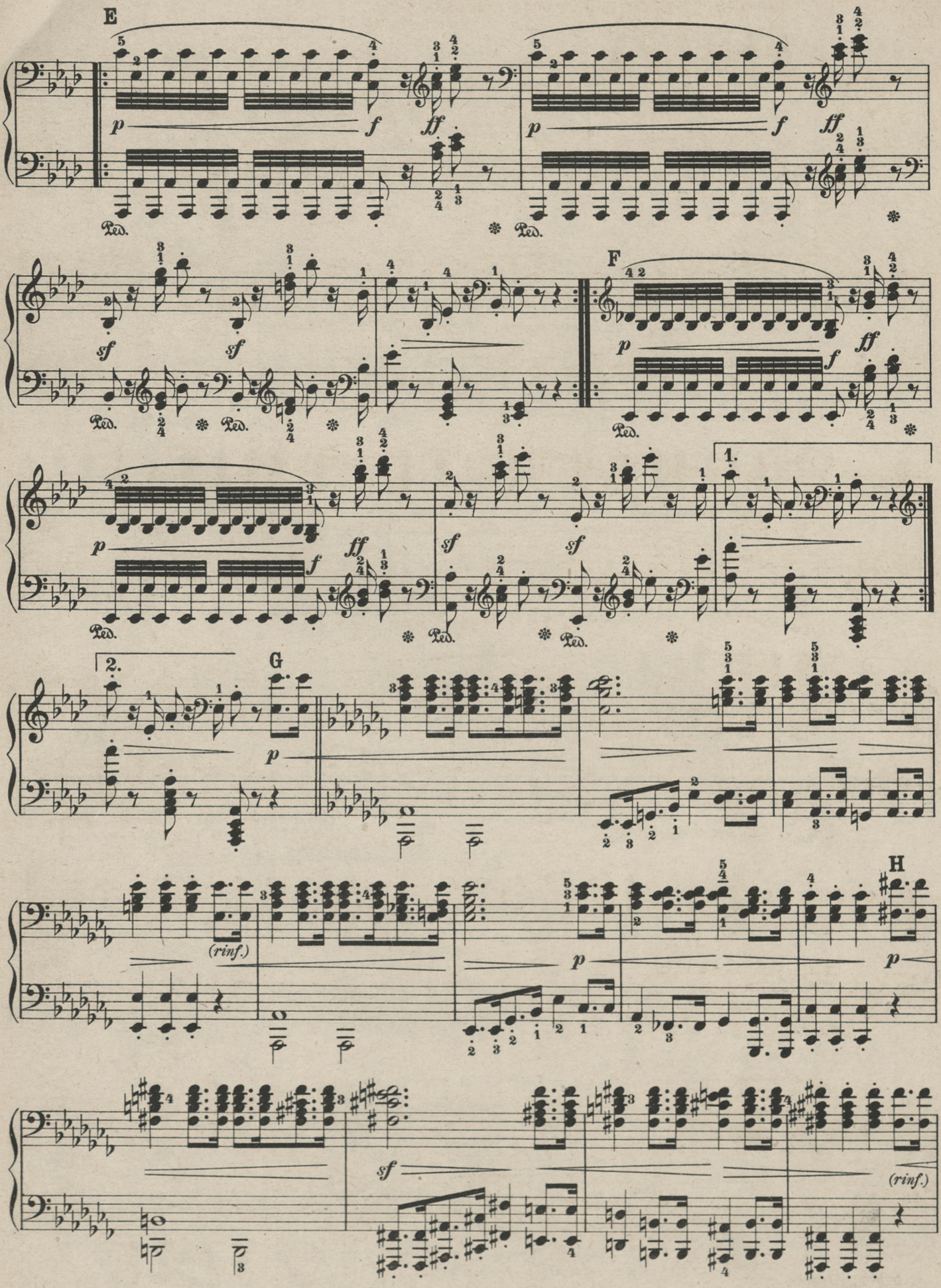
Scherzo da capo senza replica.

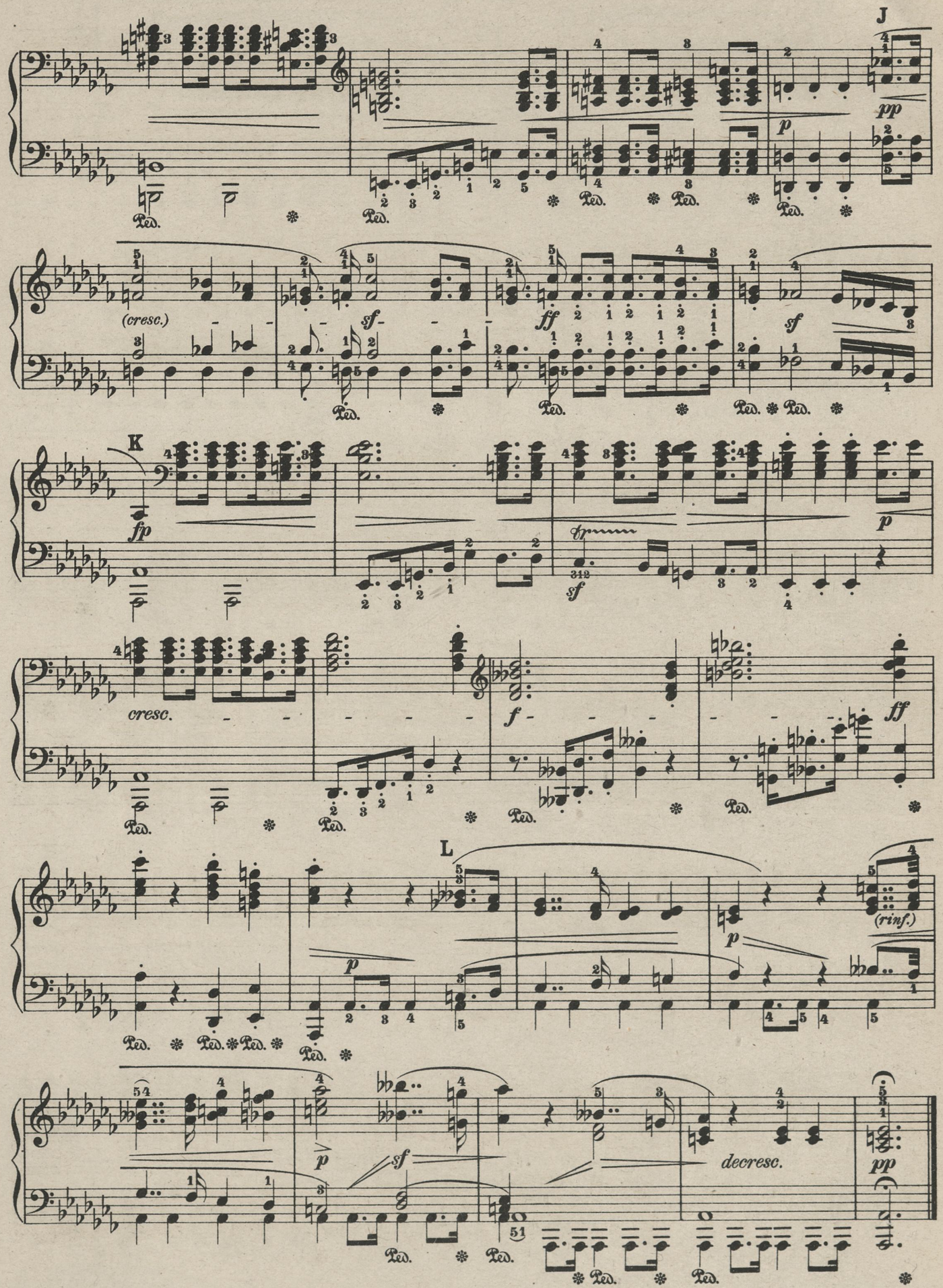
Original: a) b)

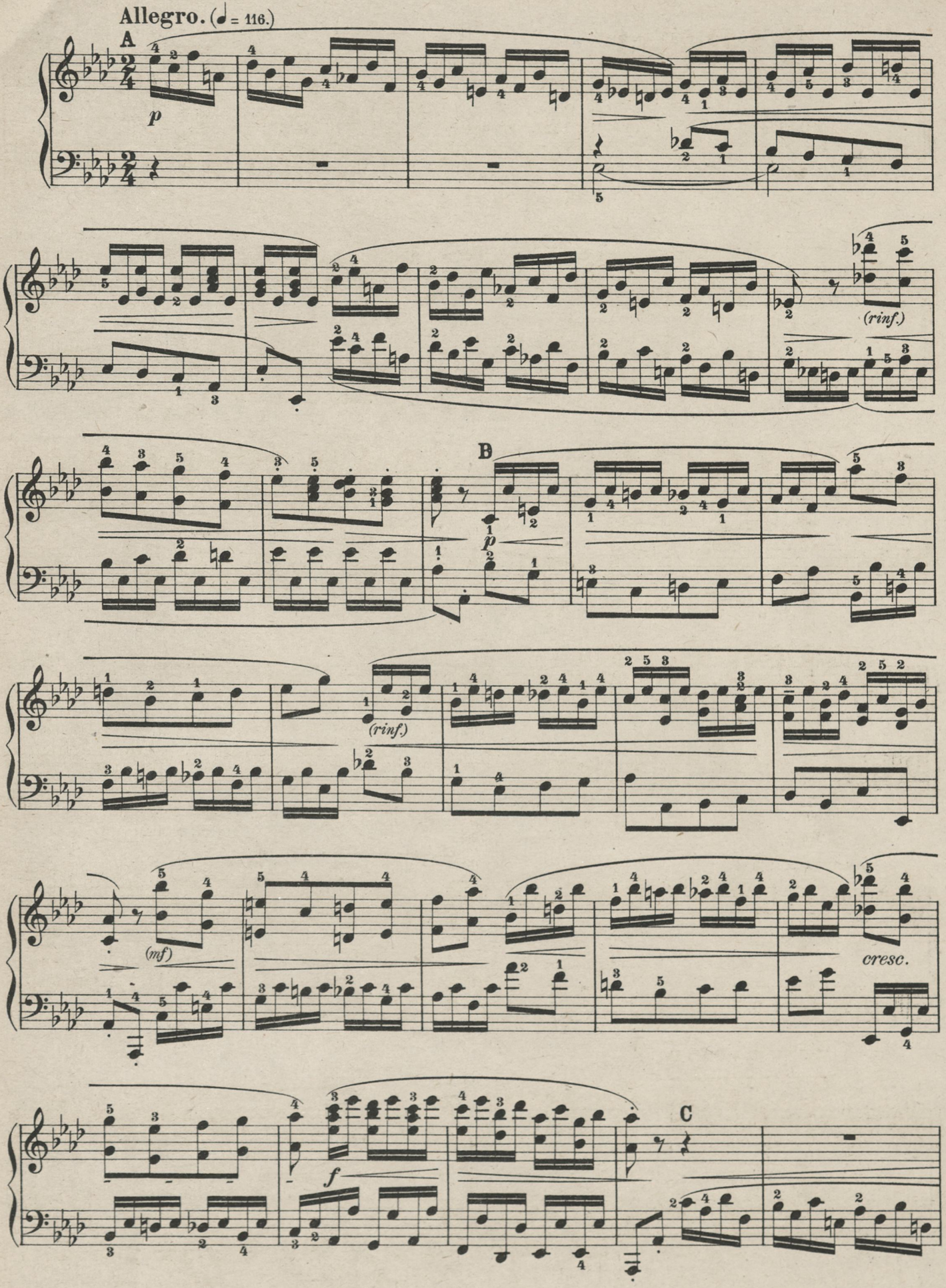
Marcia funebre sulla morte d'un Eroe.

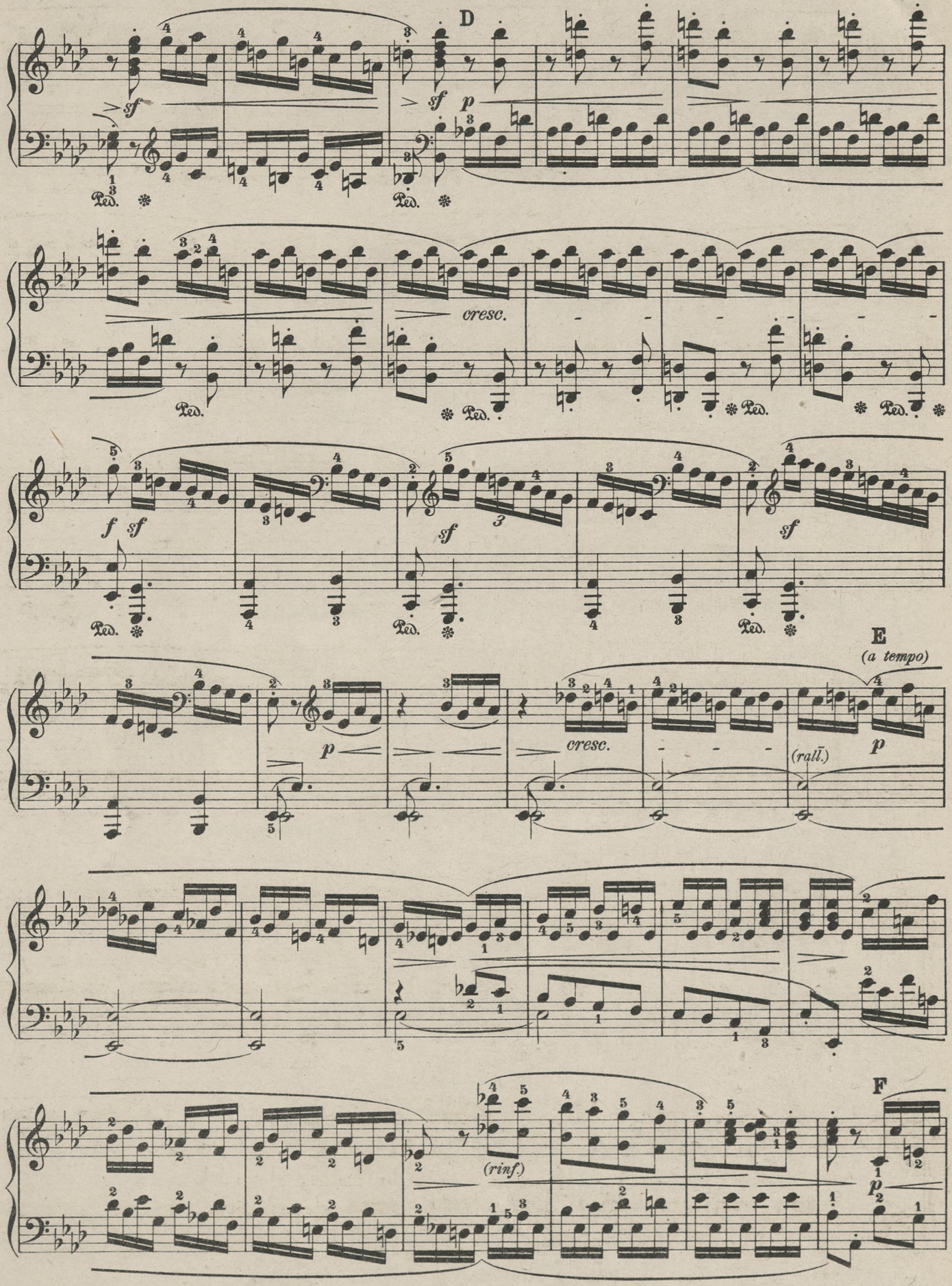
Maestoso andante. (♩ = 60.)

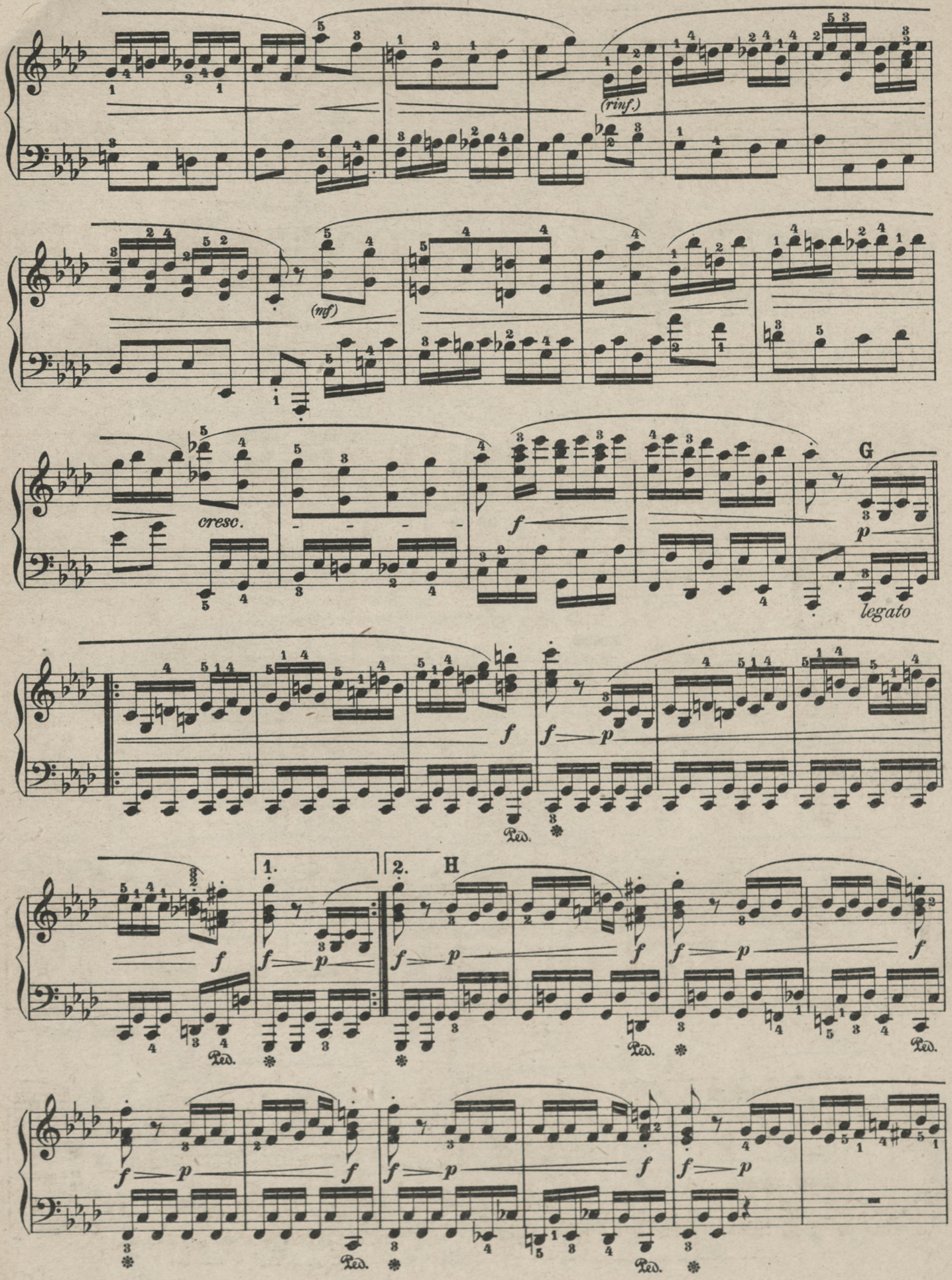


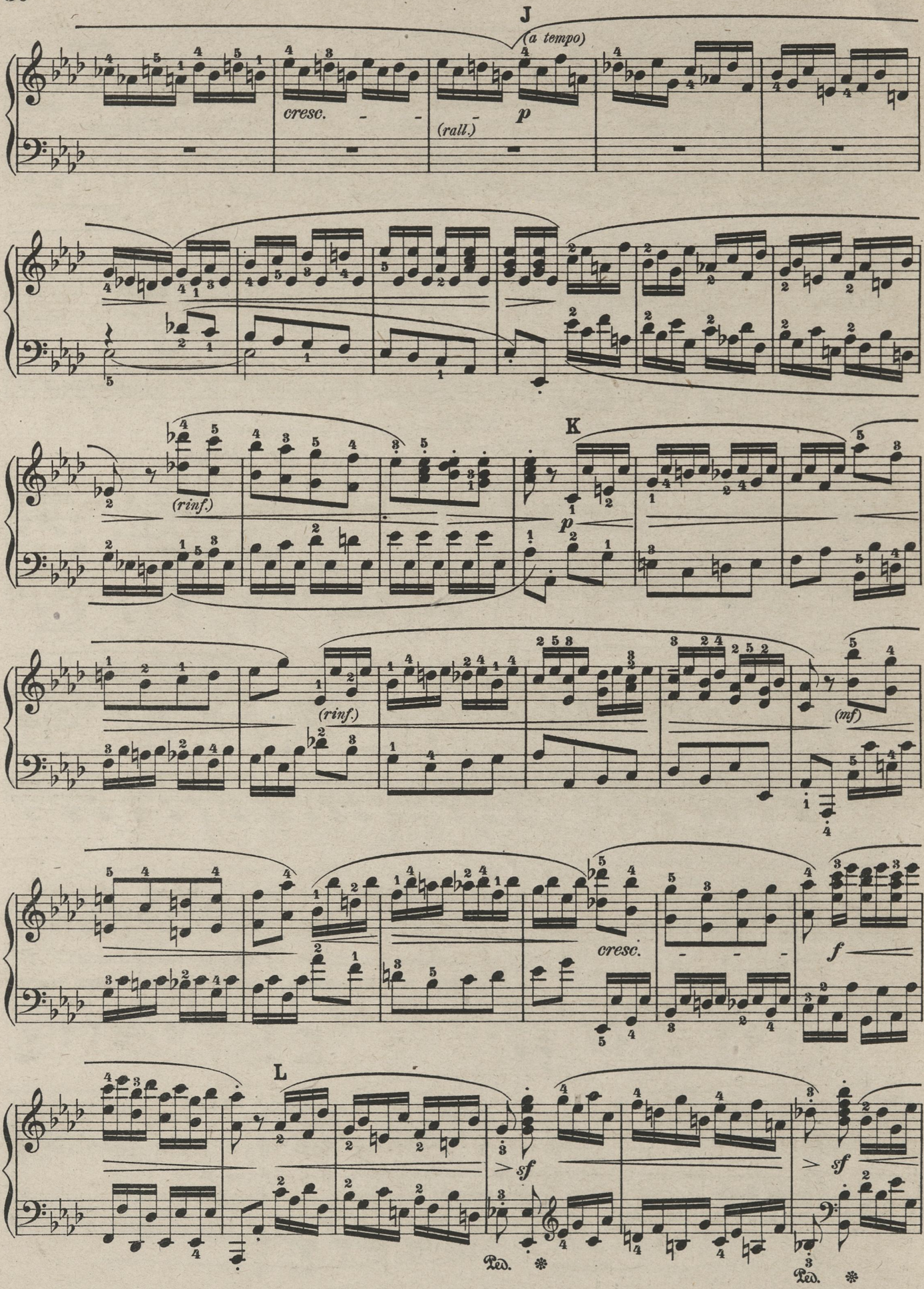

E
F
G
H
1.
2.
(rinf.)
(rinf.)

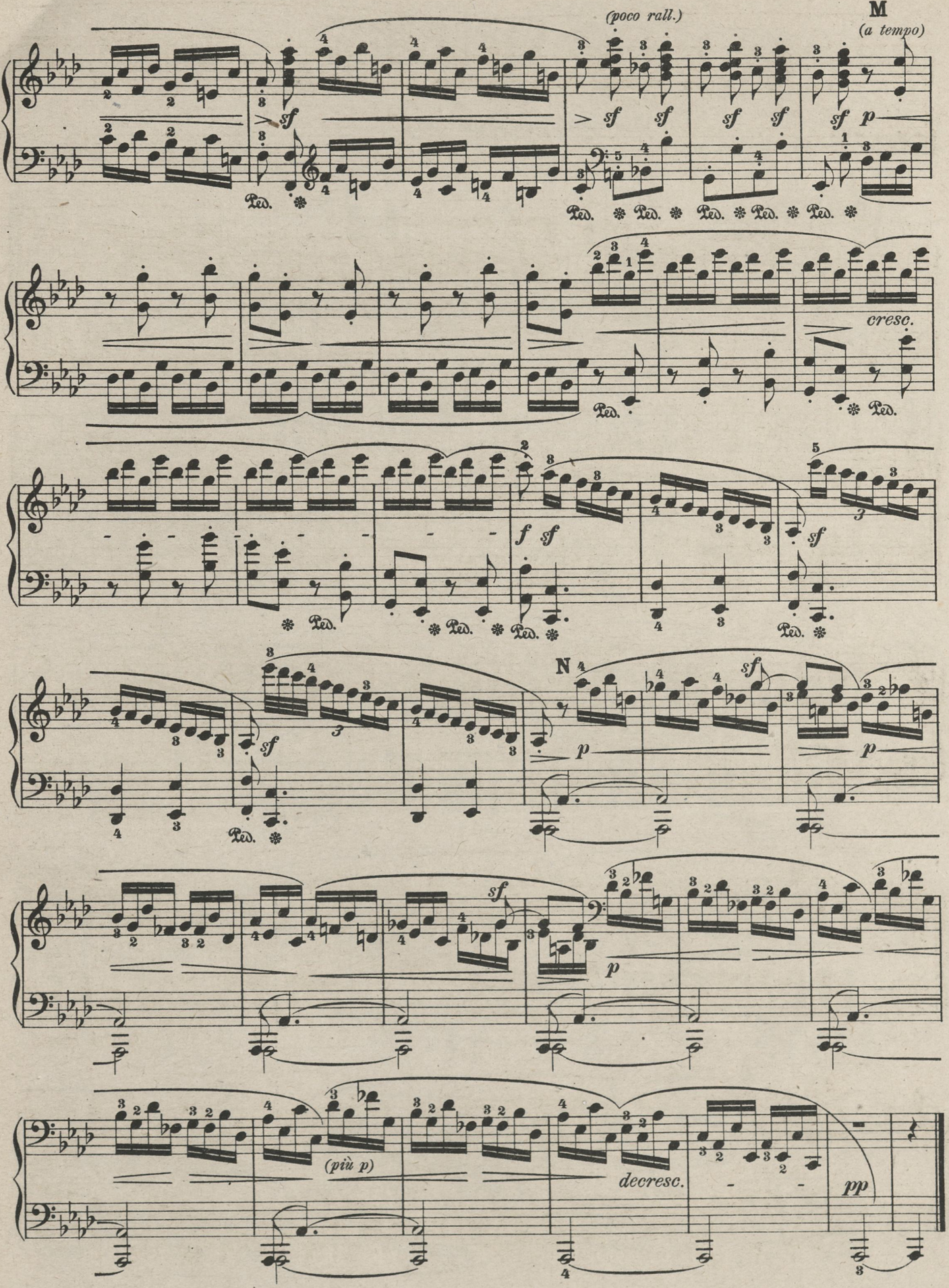

J
(cresc.)
sf
ff
sf
K
fp
sf
p
cresc.
f
ff
L
p
(rinf.)
p
sf
decresc.
pp


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


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


(rinf.)
(mf)
cresc.
f
G
p
legato
Ped.
1.
2.
H


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

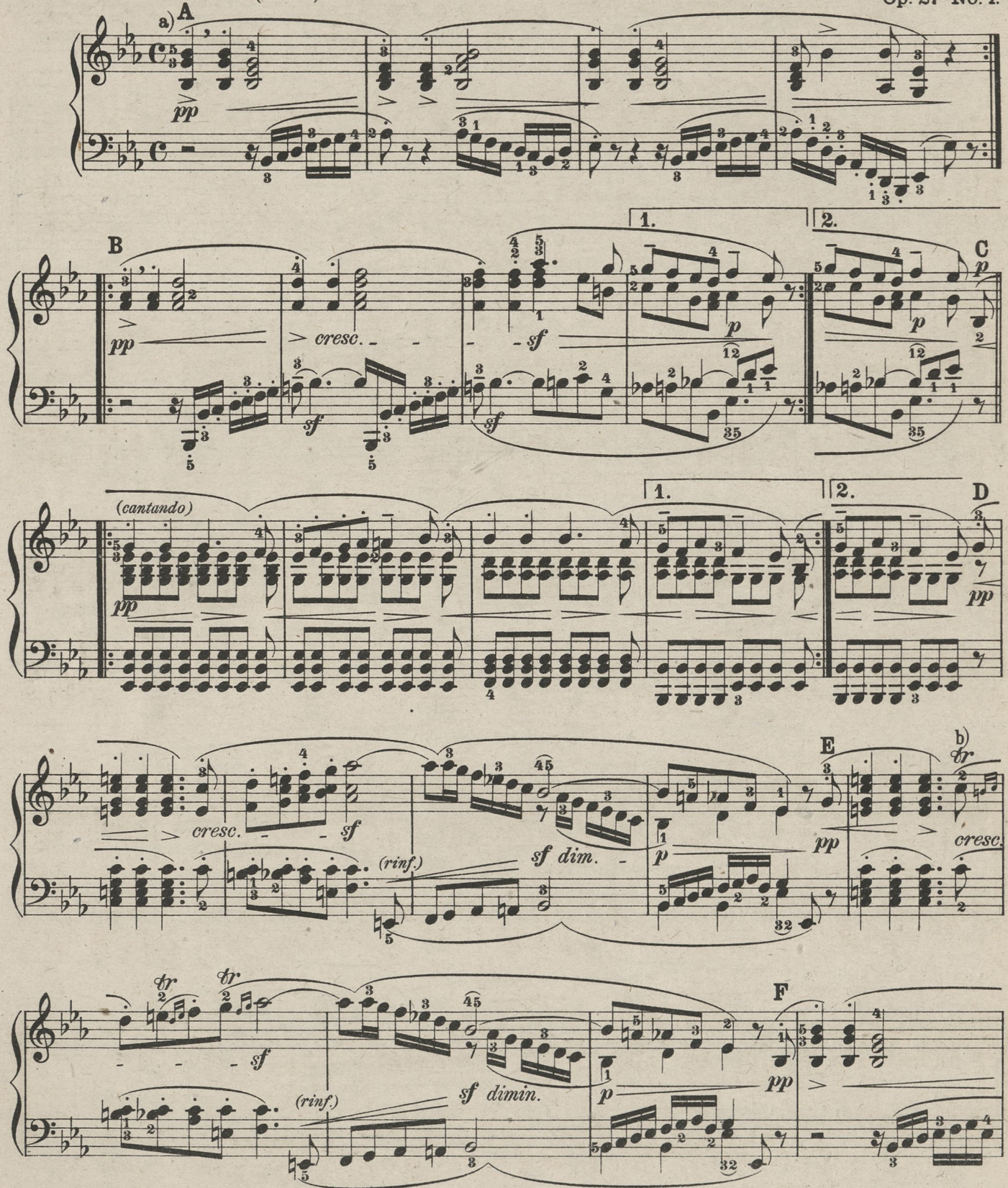

(poco rall.)
M
(a tempo)
cresc.
N
(più p)
decresc.

SONATE

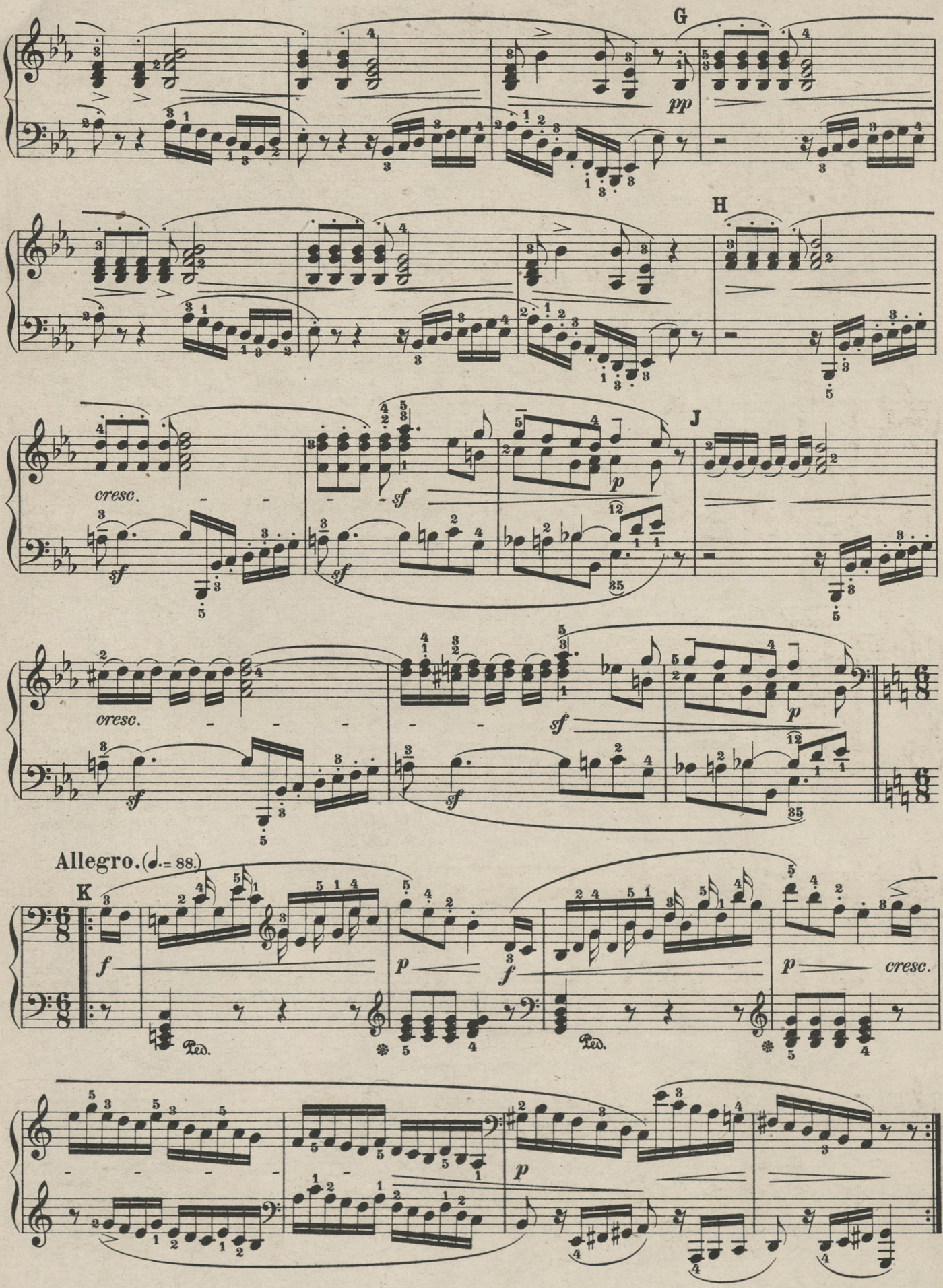
(Sonata quasi una Fantasia).

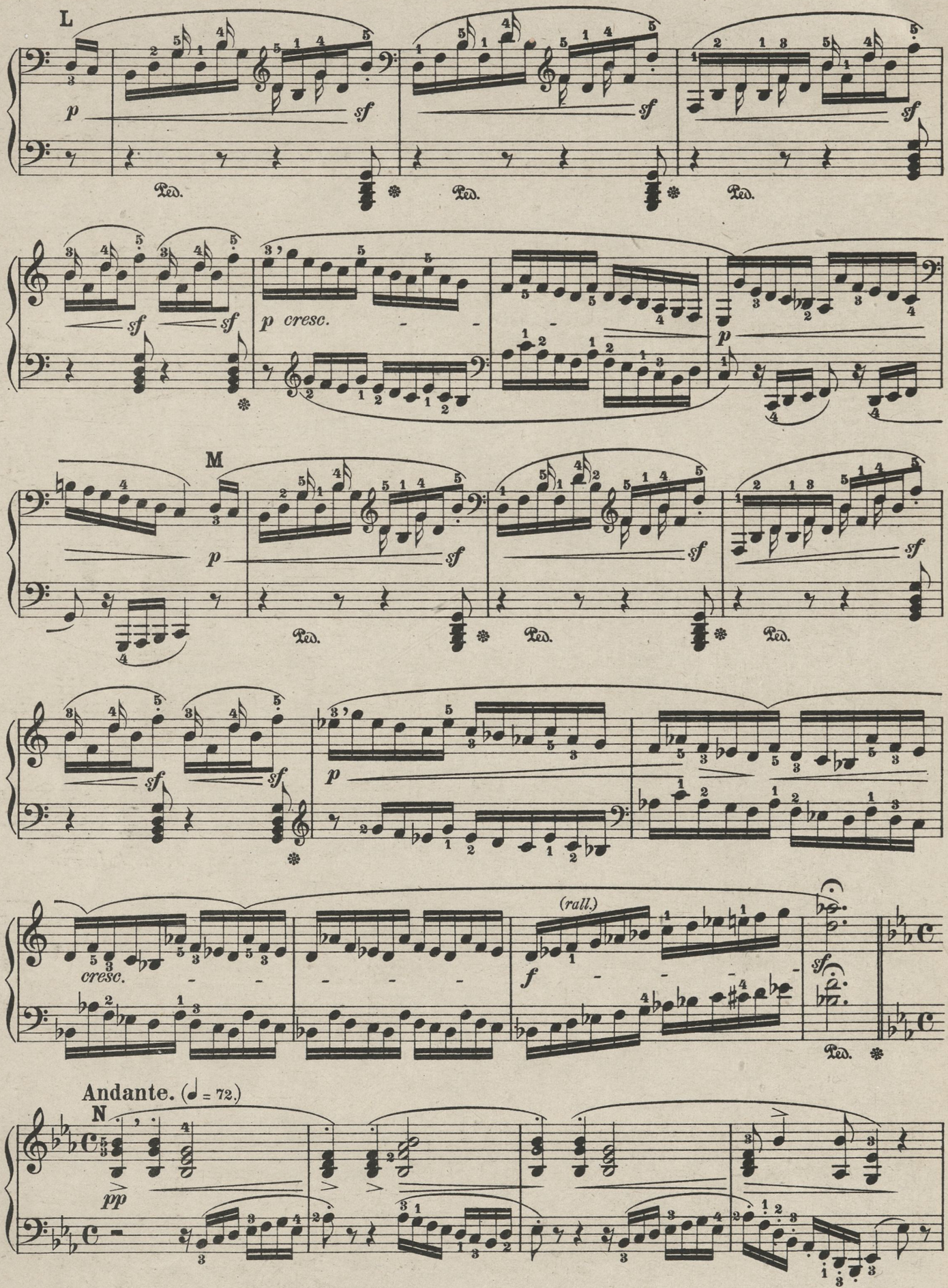
Der Fürstin von Liechtenstein gewidmet.

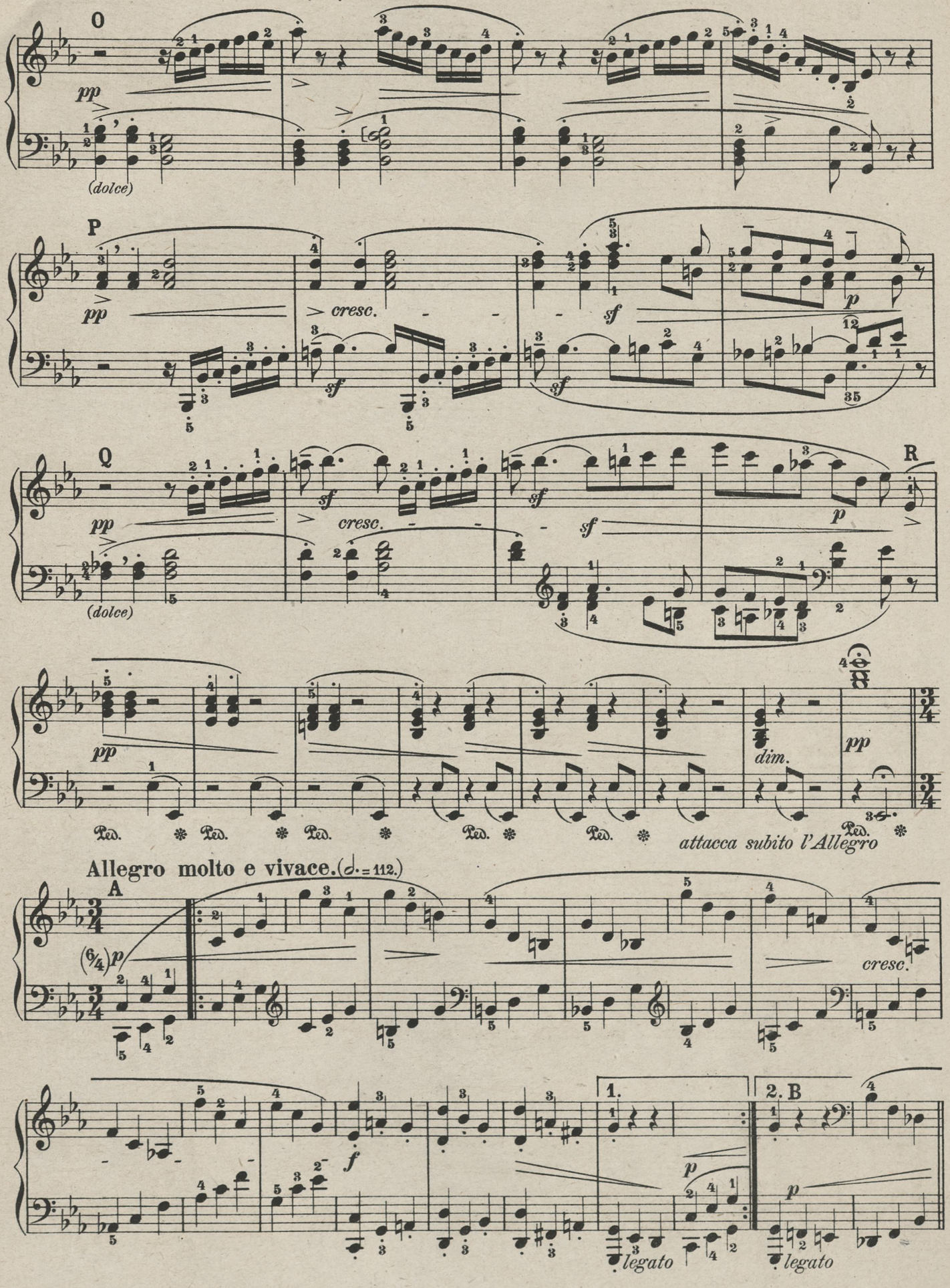
№ 13. **Andante.** (♩ = 72.) Op. 27 No. 1.

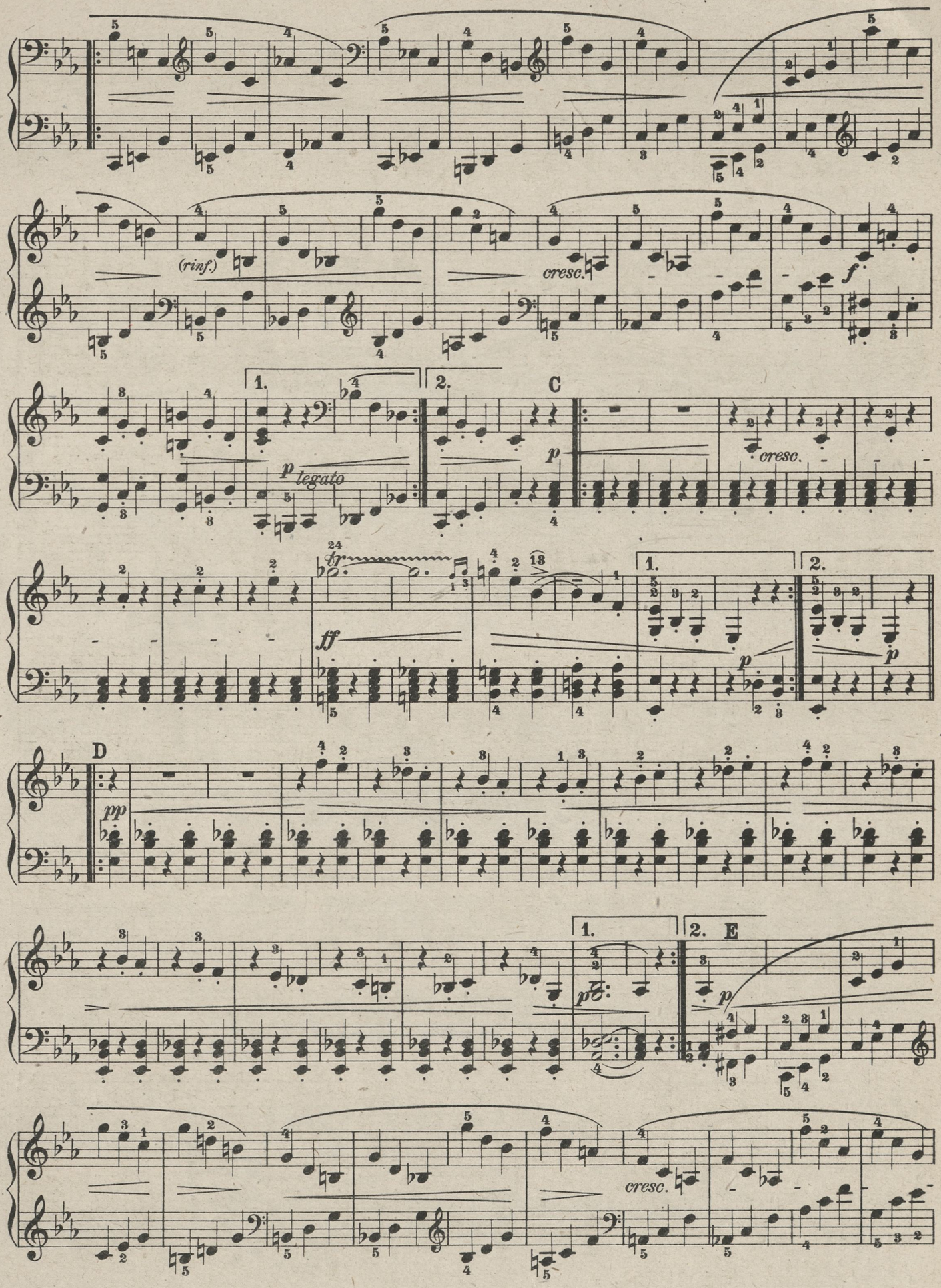


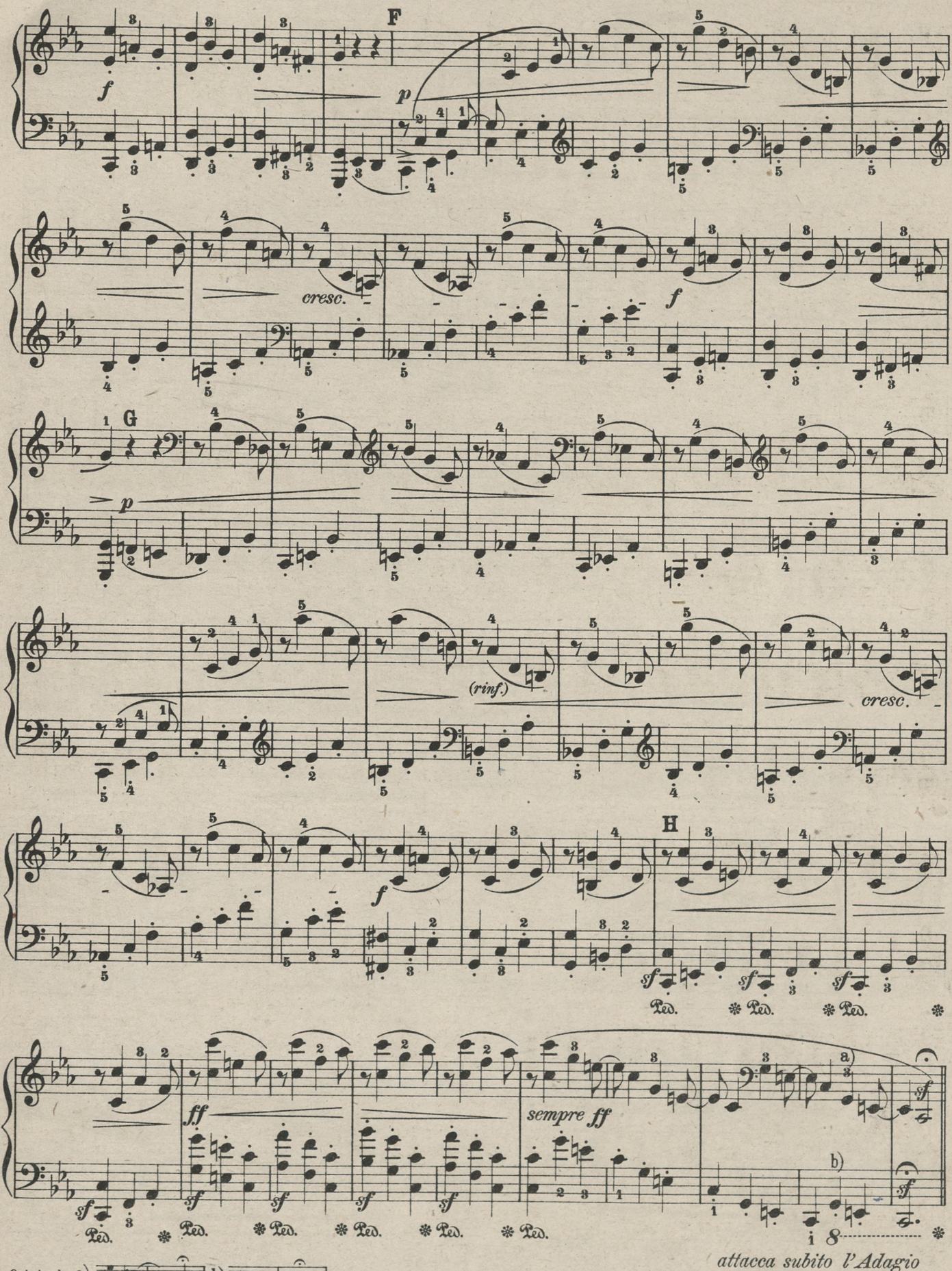
a) Original: ¢ b)


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

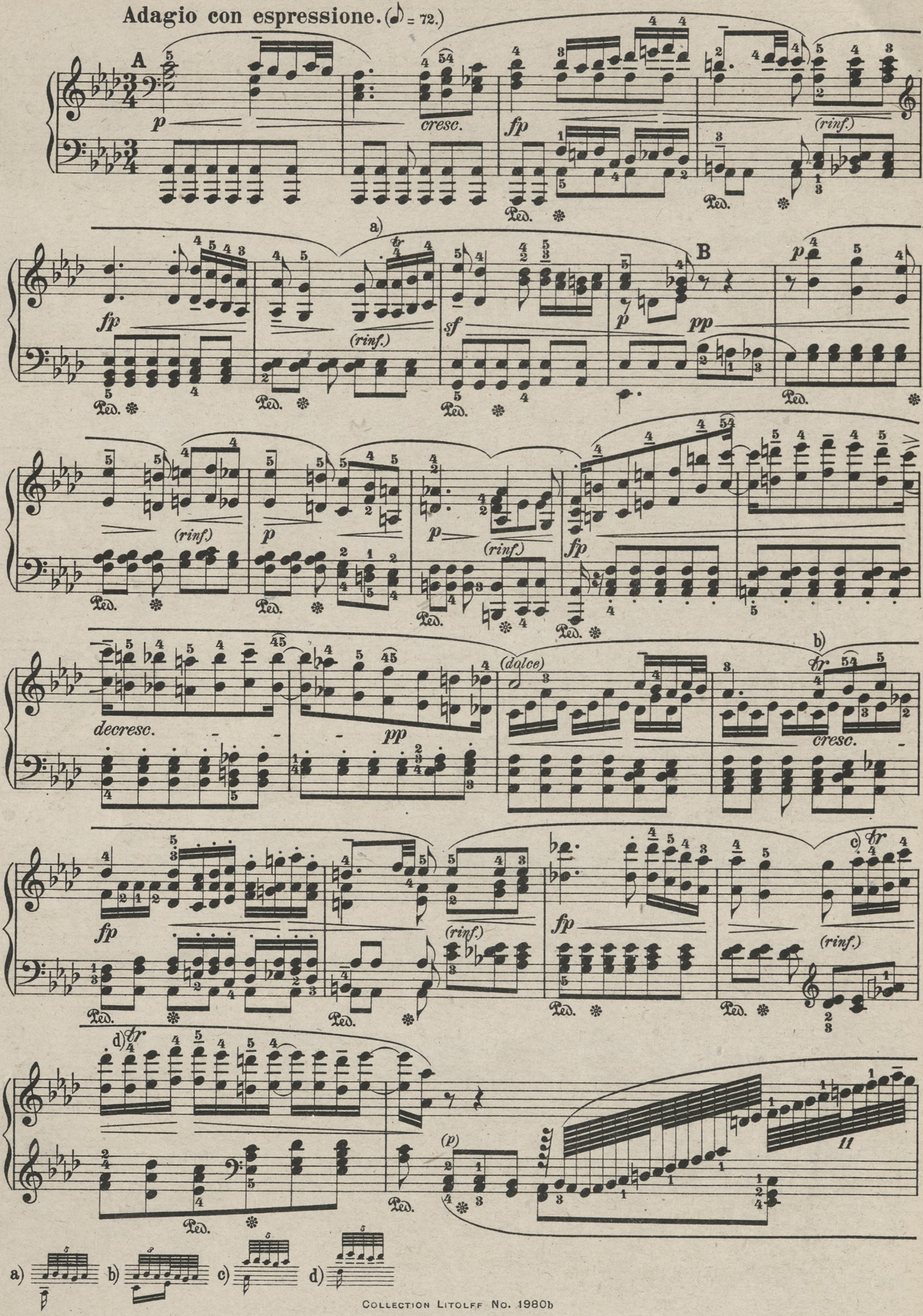

L
p
sf
Ped.
sf
Ped.
sf
Ped.
sf
sf
p cresc.
p
M
p
sf
Ped.
sf
Ped.
sf
Ped.
sf
sf
p
cresc.
(rall.)
f
sf
Ped.
Andante. (♩ = 72.)
N
pp

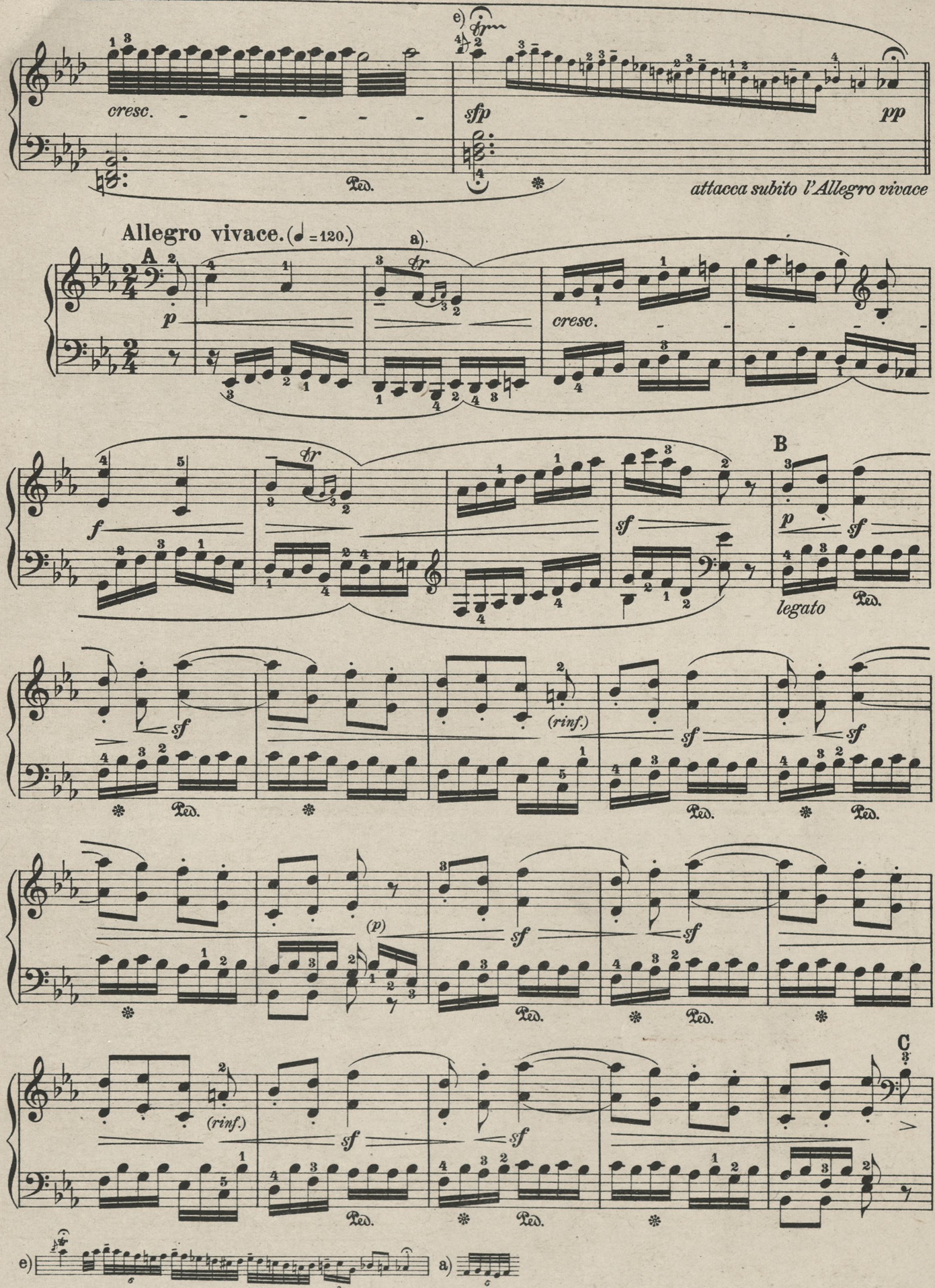

O
pp
(dolce)
P
pp
cresc.
sf
sf
sf
p
Q
pp
(dolce)
sf
cresc.
sf
sf
p
R
pp
dim.
pp
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
attacca subito l'Allegro
Allegro molto e vivace. (♩. = 112.)
A
(6/4) p
cresc.
f
1.
p
legato
2. B
p
legato

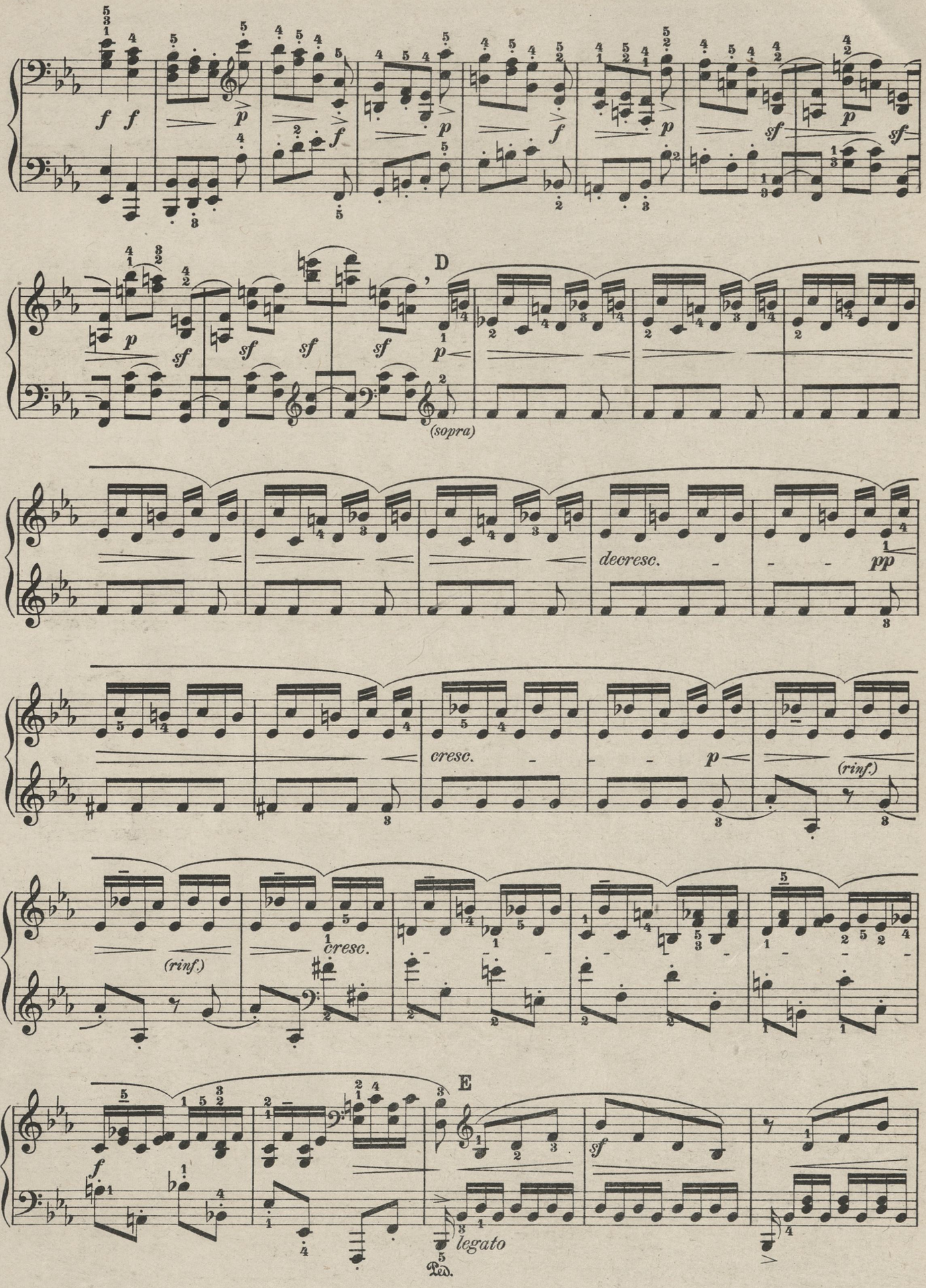

(rinf.)
cresc.
f
1.
2.
C
p legato
p
cresc.
24
tr
ff
18
1.
2.
p
p
D
pp
1.
2. E
pp
p
cresc.

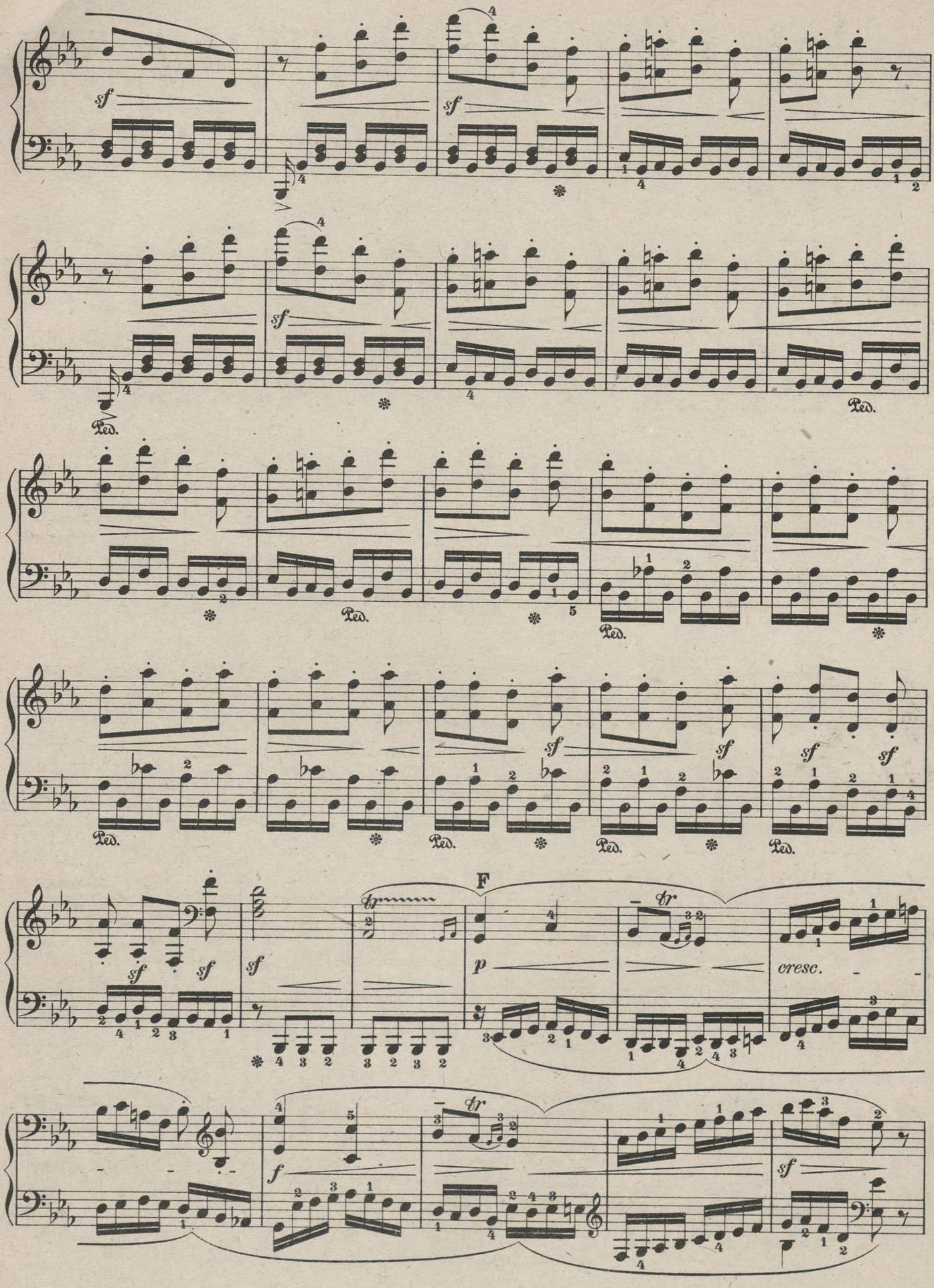

F
f
p
cresc.
f
G
p
(rinf.)
cresc.
H
f
sf
Ped.
ff
sempre ff
a)
b)
8
attacca subito l'Adagio

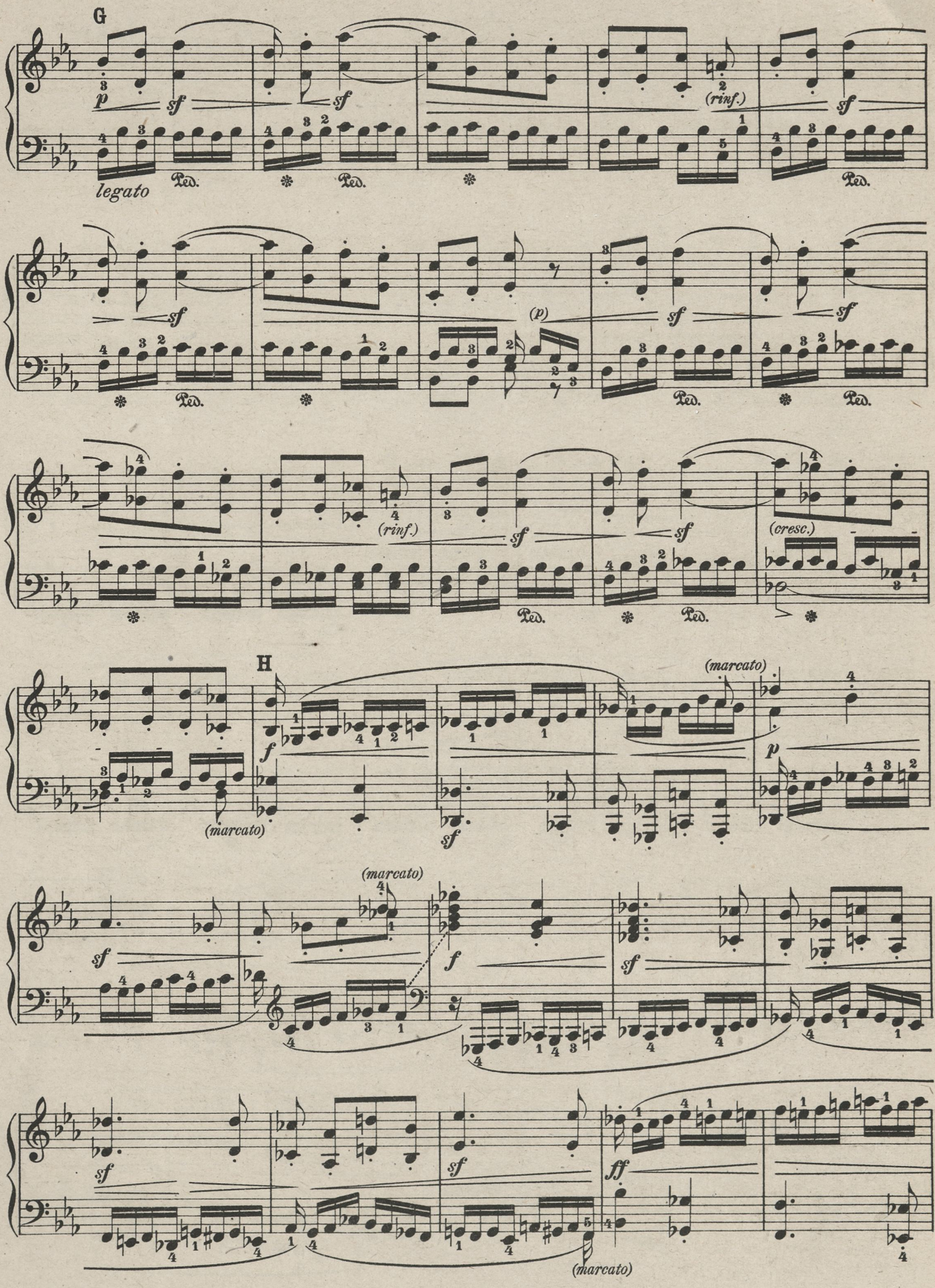
Original: a) b)

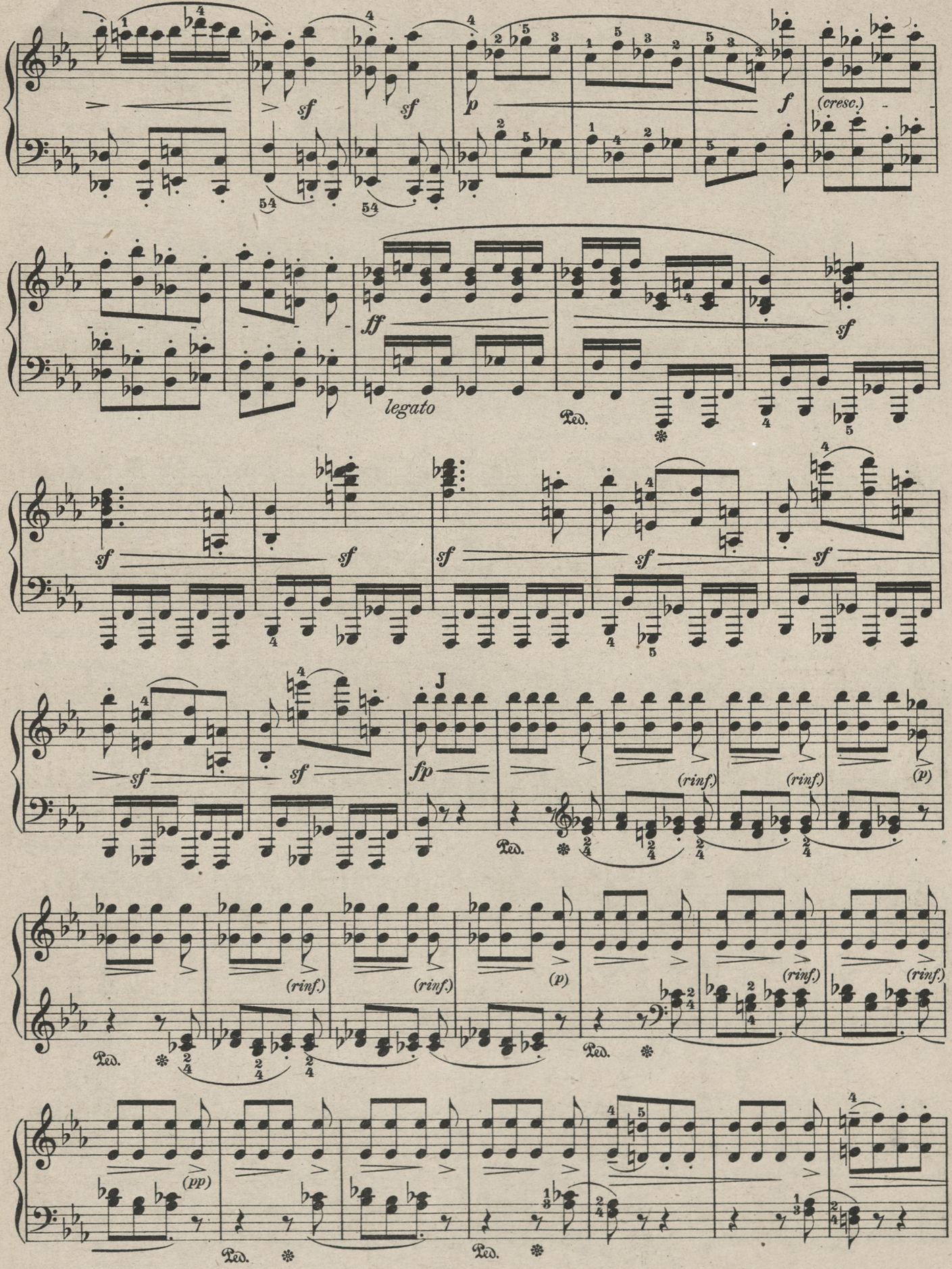

Adagio con espressione. (♪ = 72.)
A
B
a)
b)
c)
d)
cresc.
(rinf.)
decresc.
(dolce)
Ped.

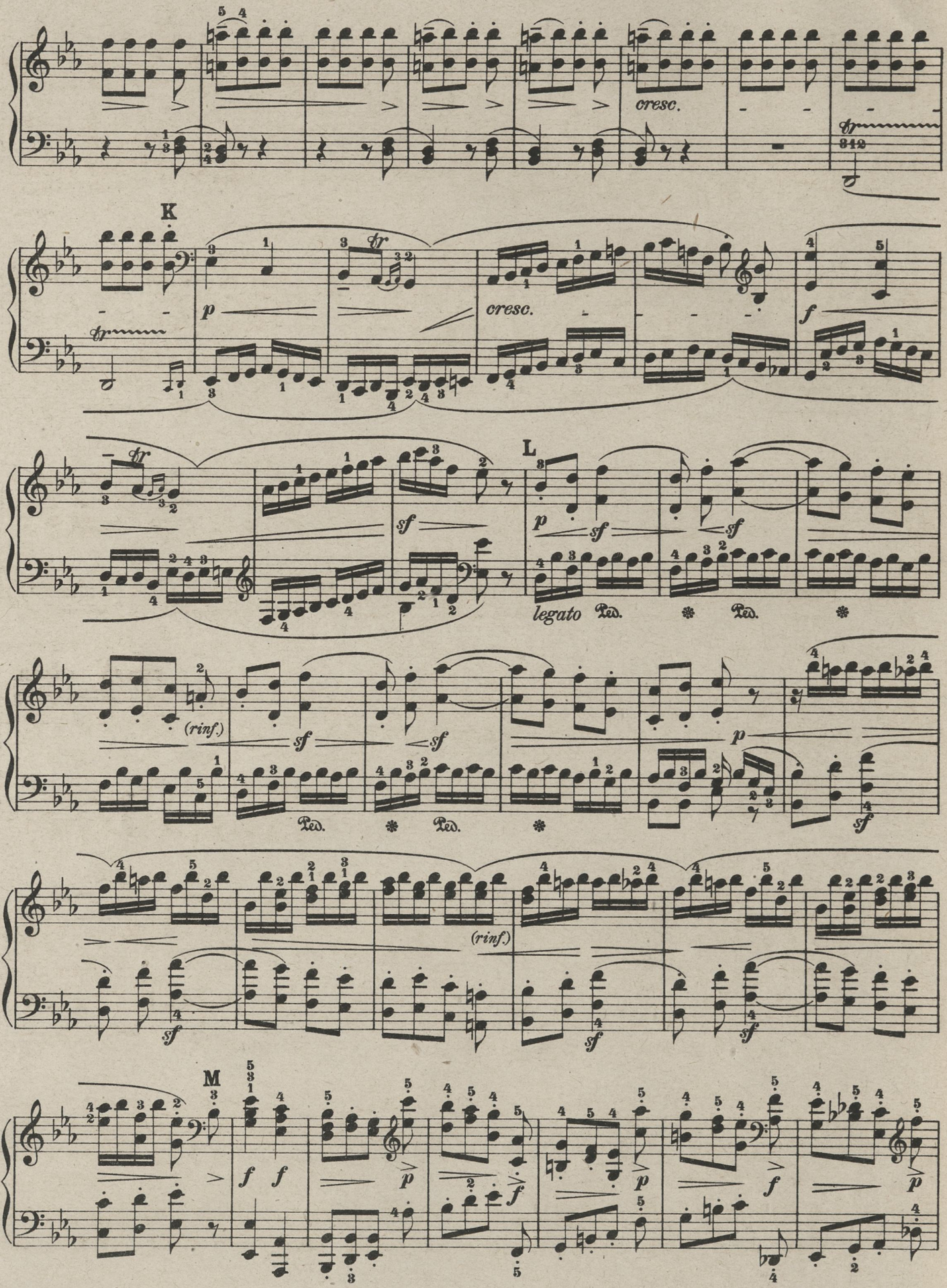

cresc.
sfp
pp
Ped.
attacca subito l'Allegro vivace
Allegro vivace. (♩ = 120.)
A
a)
p
cresc.
f
B
sf
p
legato
(rinf.)
(p)
C
e)
a)

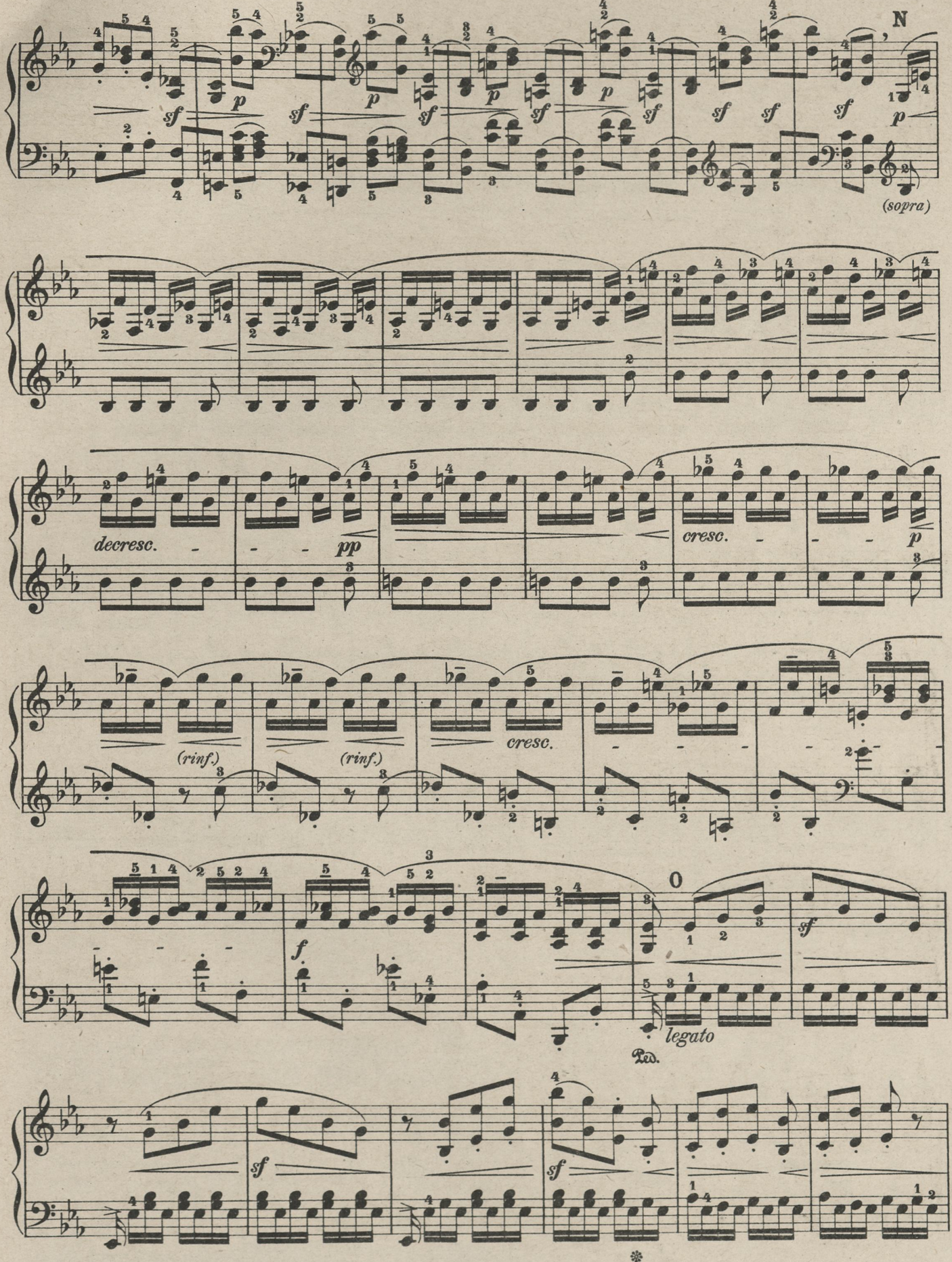

D
(sopra)
decresc.
pp
cresc.
p
(rinf.)
(rinf.)
cresc.
E
legato
Ped.

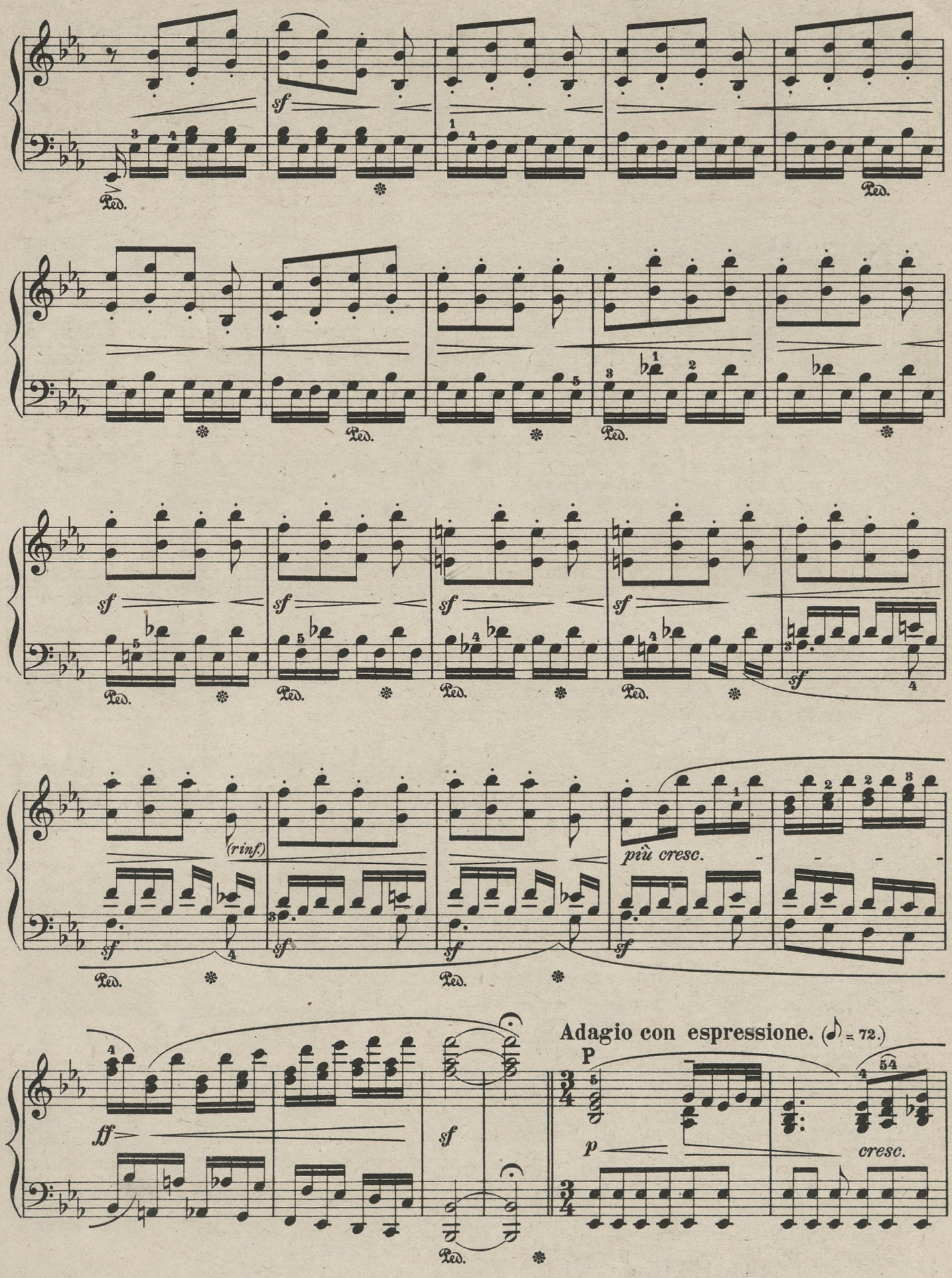

sf
Ped.
F
p
cresc.
f
tr

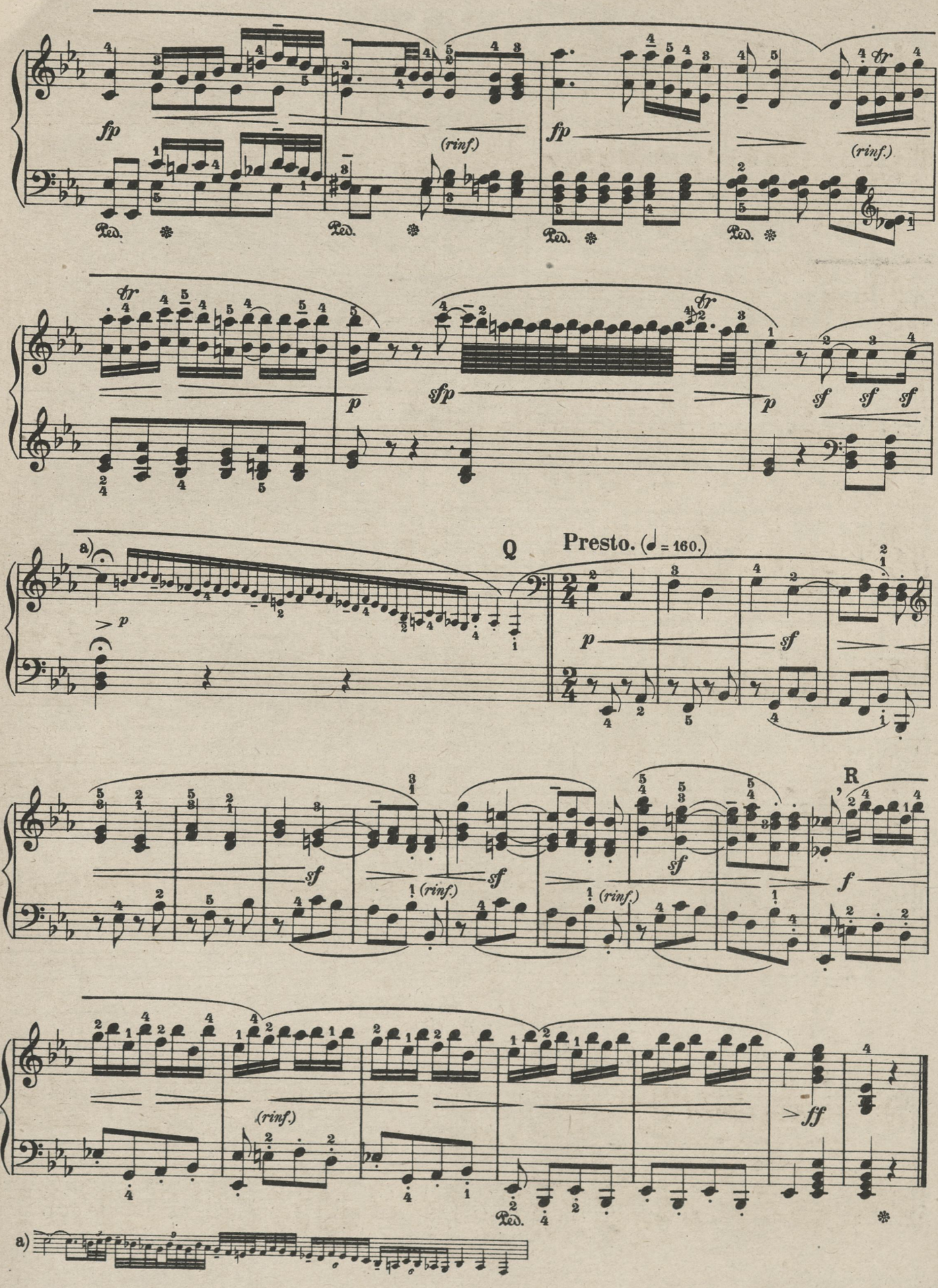

G
p
sf
legato
Ped.
(rinf.)
(p)
(cresc.)
H
(marcato)
f
ff


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


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


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


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


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

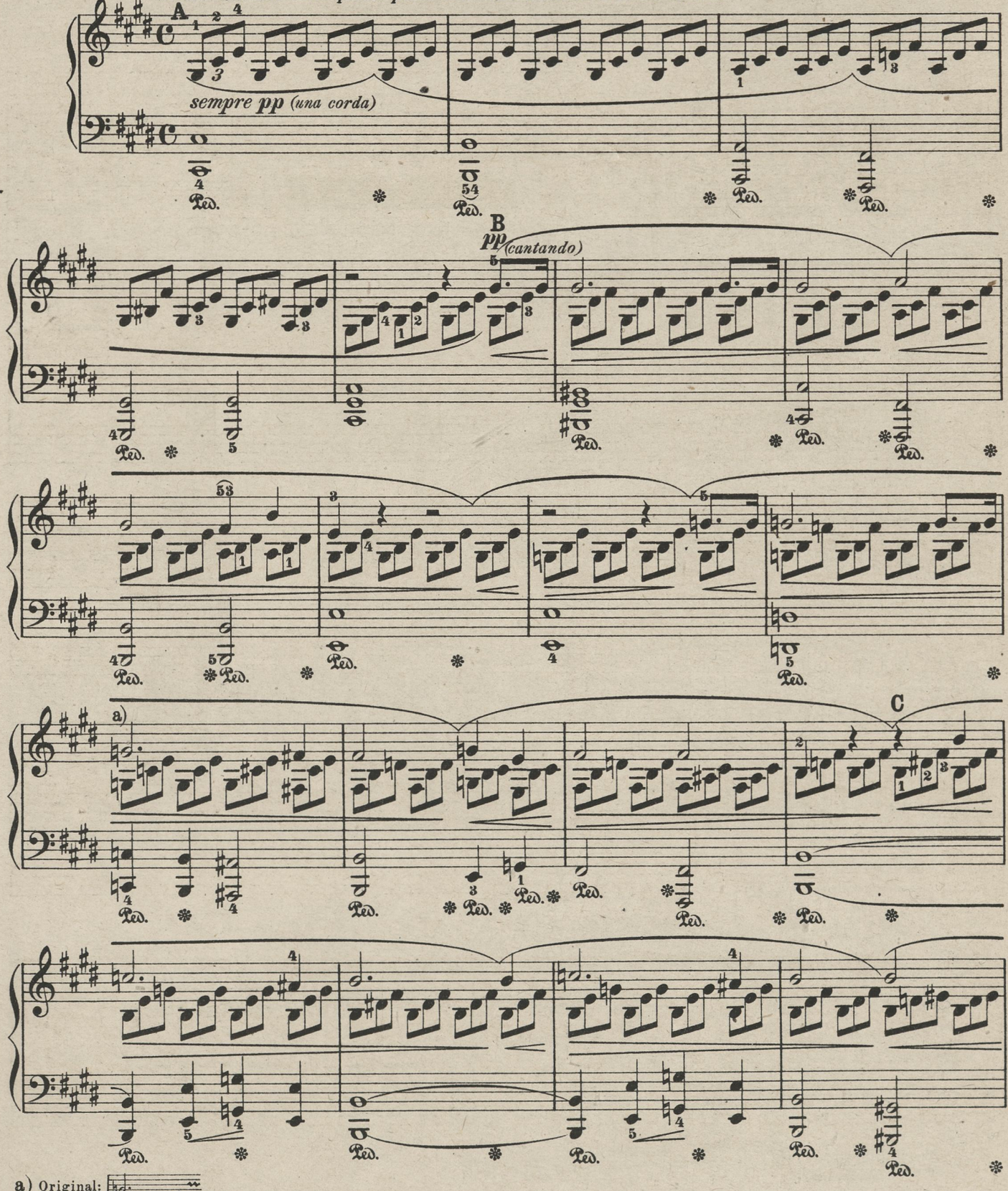
SONATE

(Sonata quasi una Fantasia).

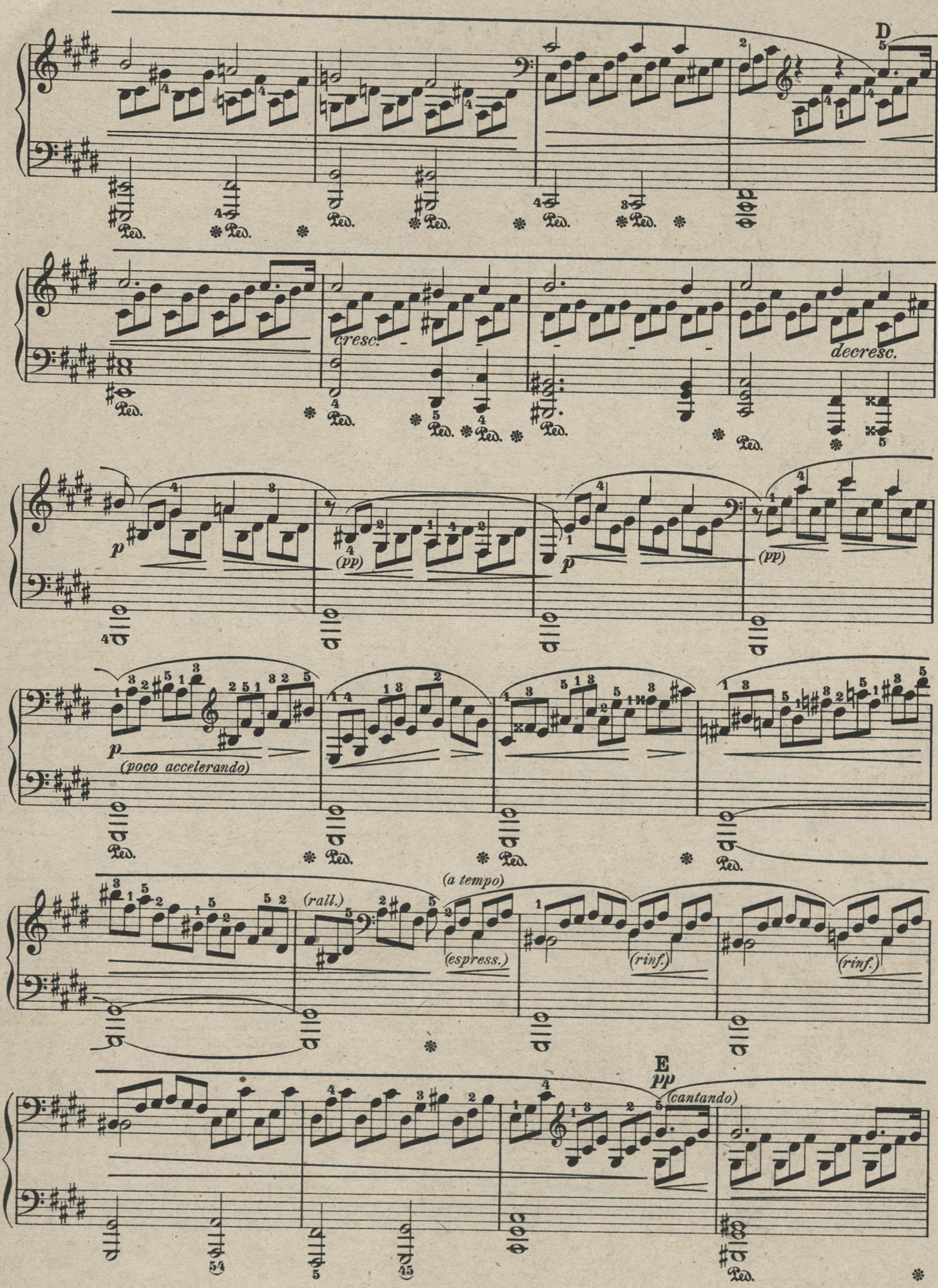
Der Gräfin Julie Guicciardi gewidmet.

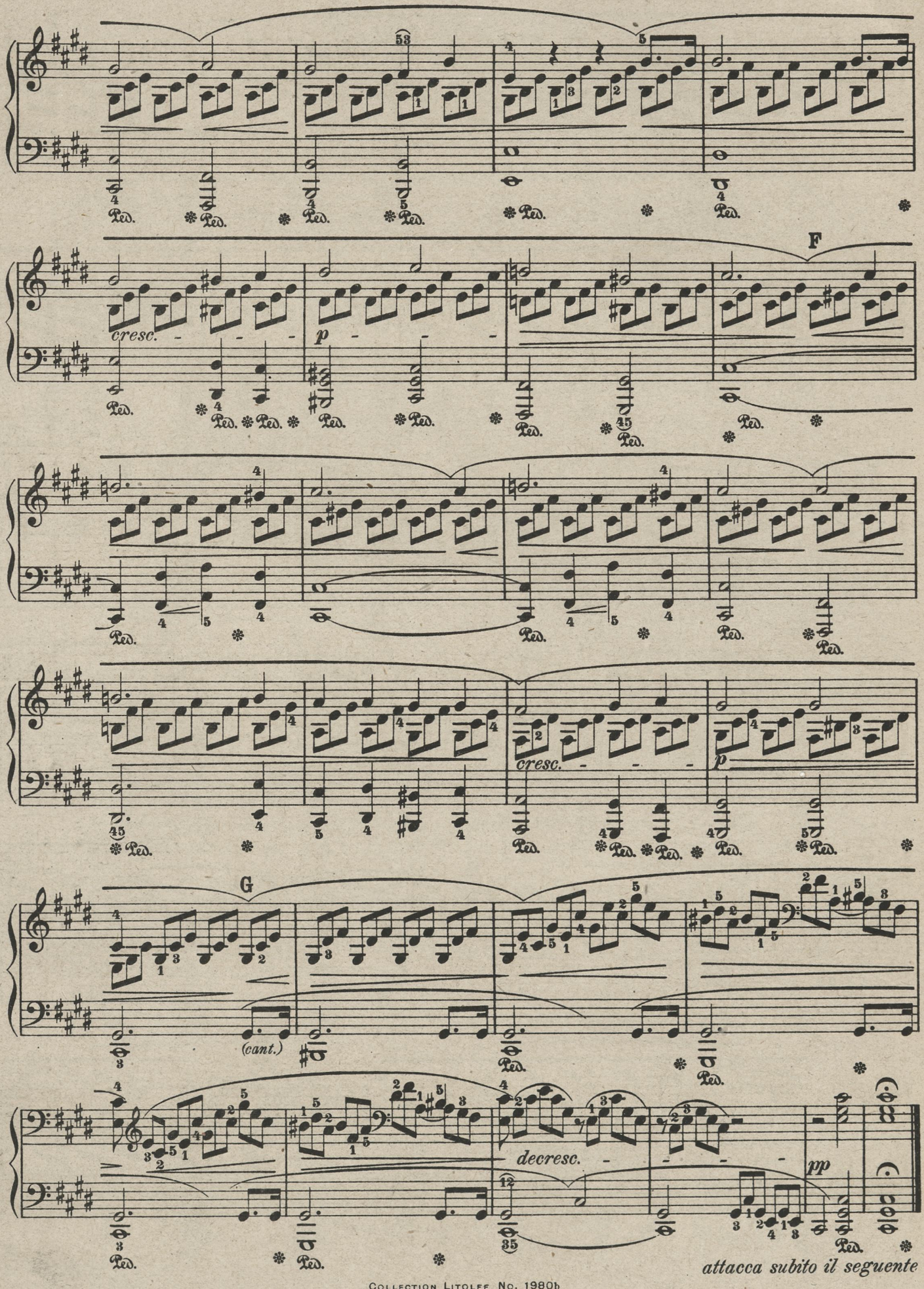
№ 14. **Adagio sostenuto.** (♩ = 56.) **Op. 27 No. 2.**

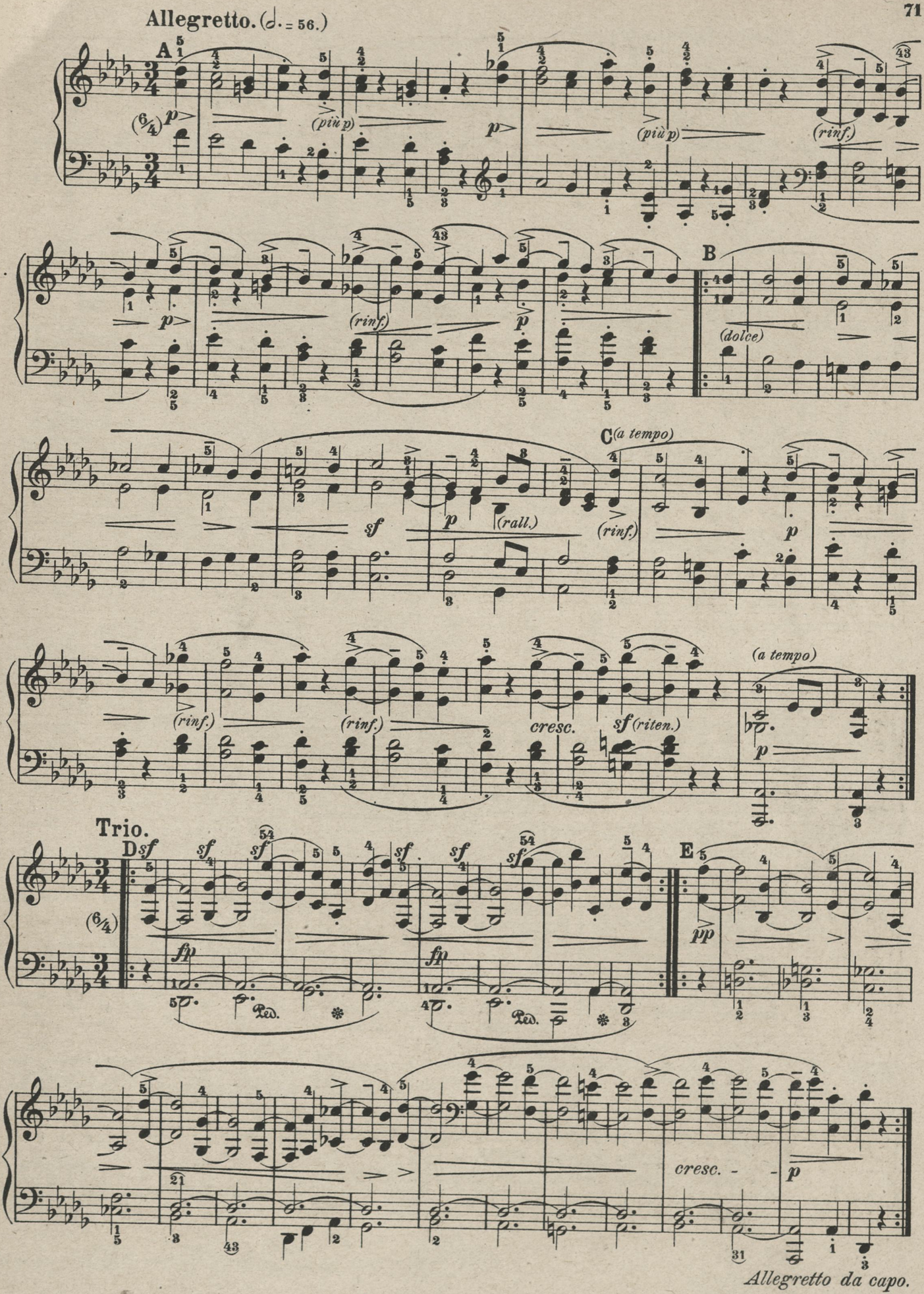
Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini.



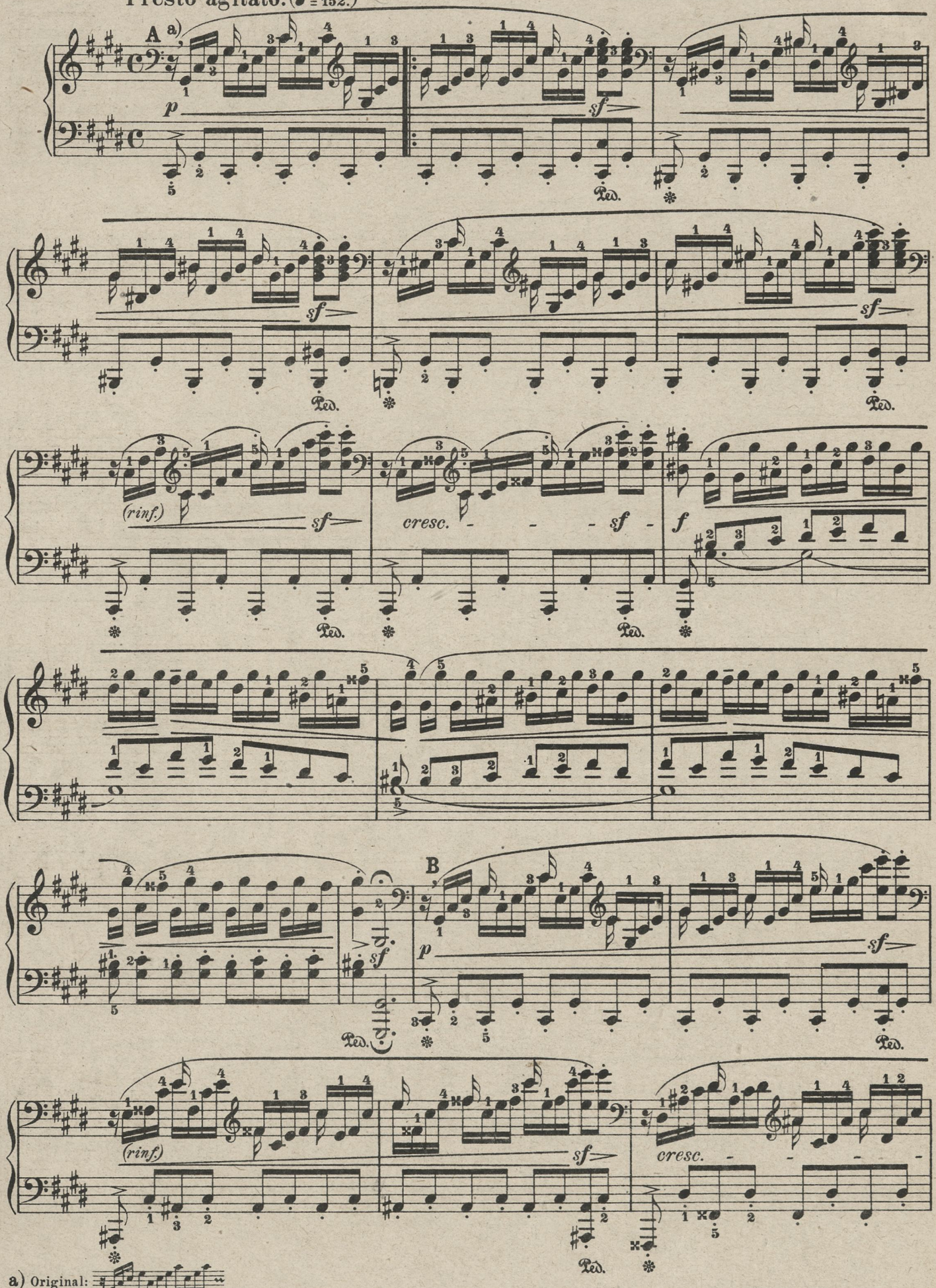
a) Original:


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

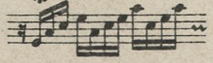

F
cresc.
p
cresc.
p
G
(cant.)
decresc.
pp
attacca subito il seguente

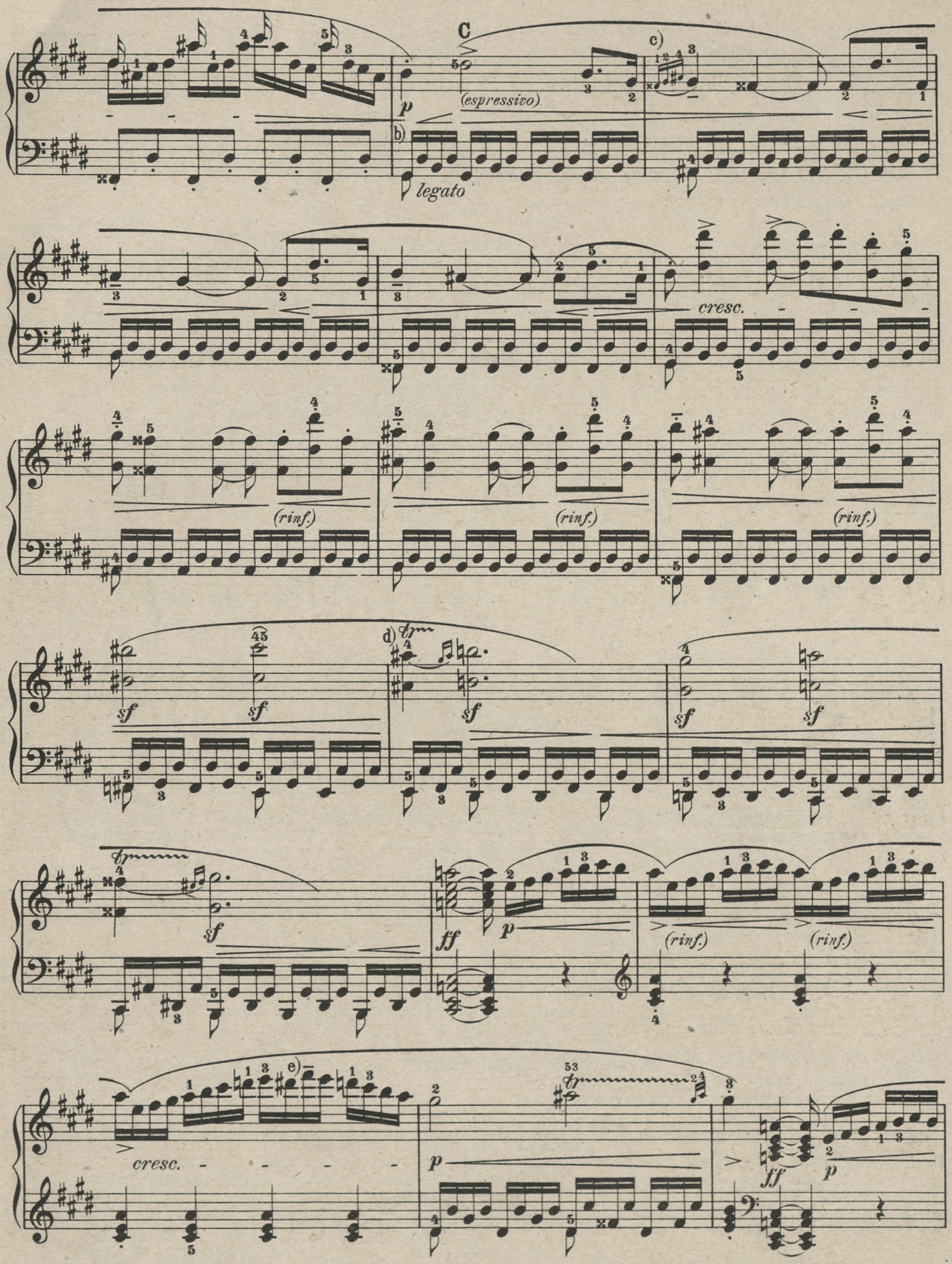

Allegretto. (𝅗𝅥. = 56.)
A
(6/4)
p
(più p)
p
(più p)
(rinf.)
(rinf.)
p
B
(dolce)
C (a tempo)
sf
p
(rall.)
(rinf.)
p
(rinf.)
(rinf.)
cresc.
sf (riten.)
(a tempo)
p
Trio.
D sf
(6/4)
fp
Ped.
fp
Ped.
E
pp
cresc. - - p
Allegretto da capo.

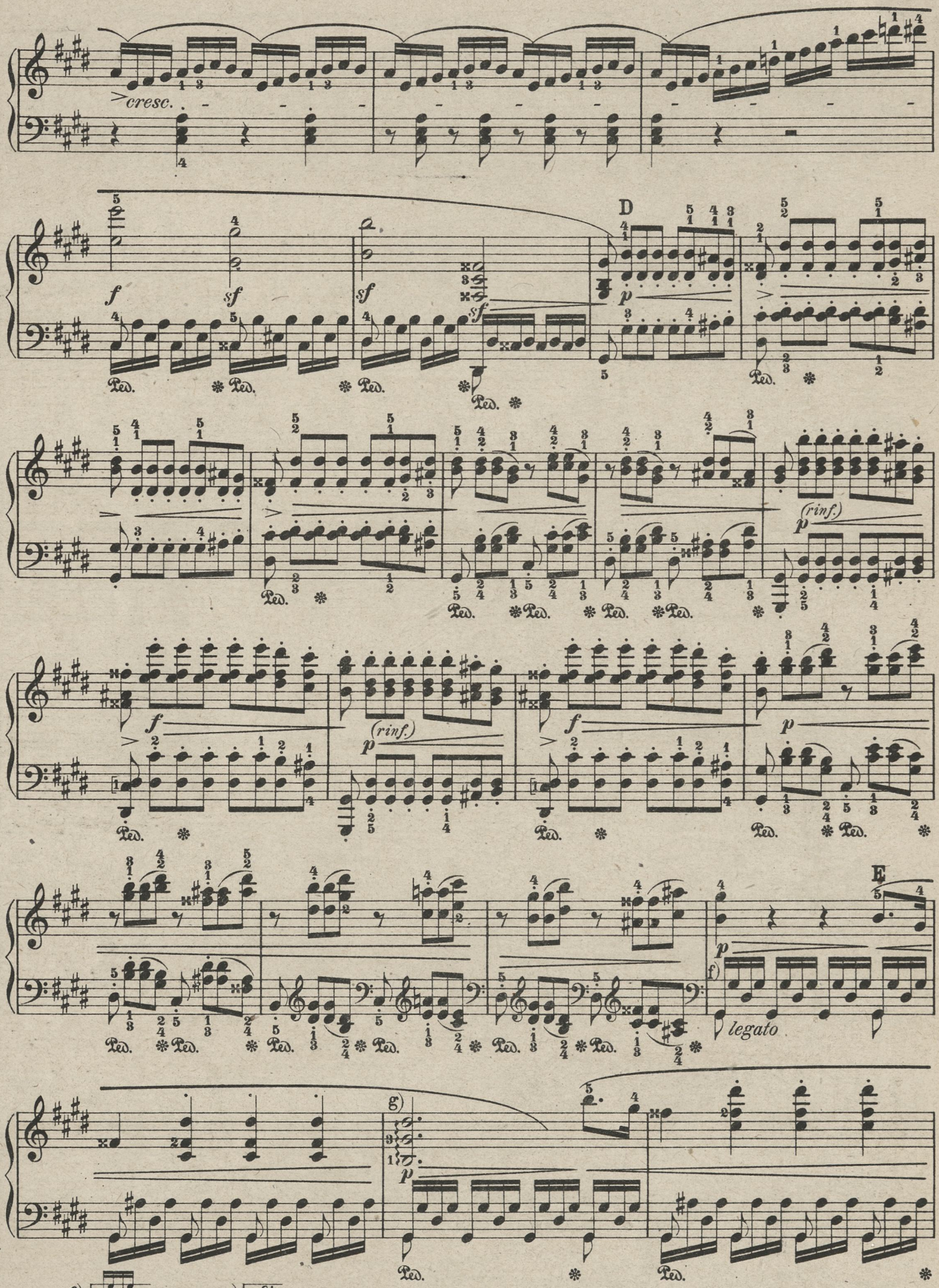
Presto agitato. (♩ = 152.)



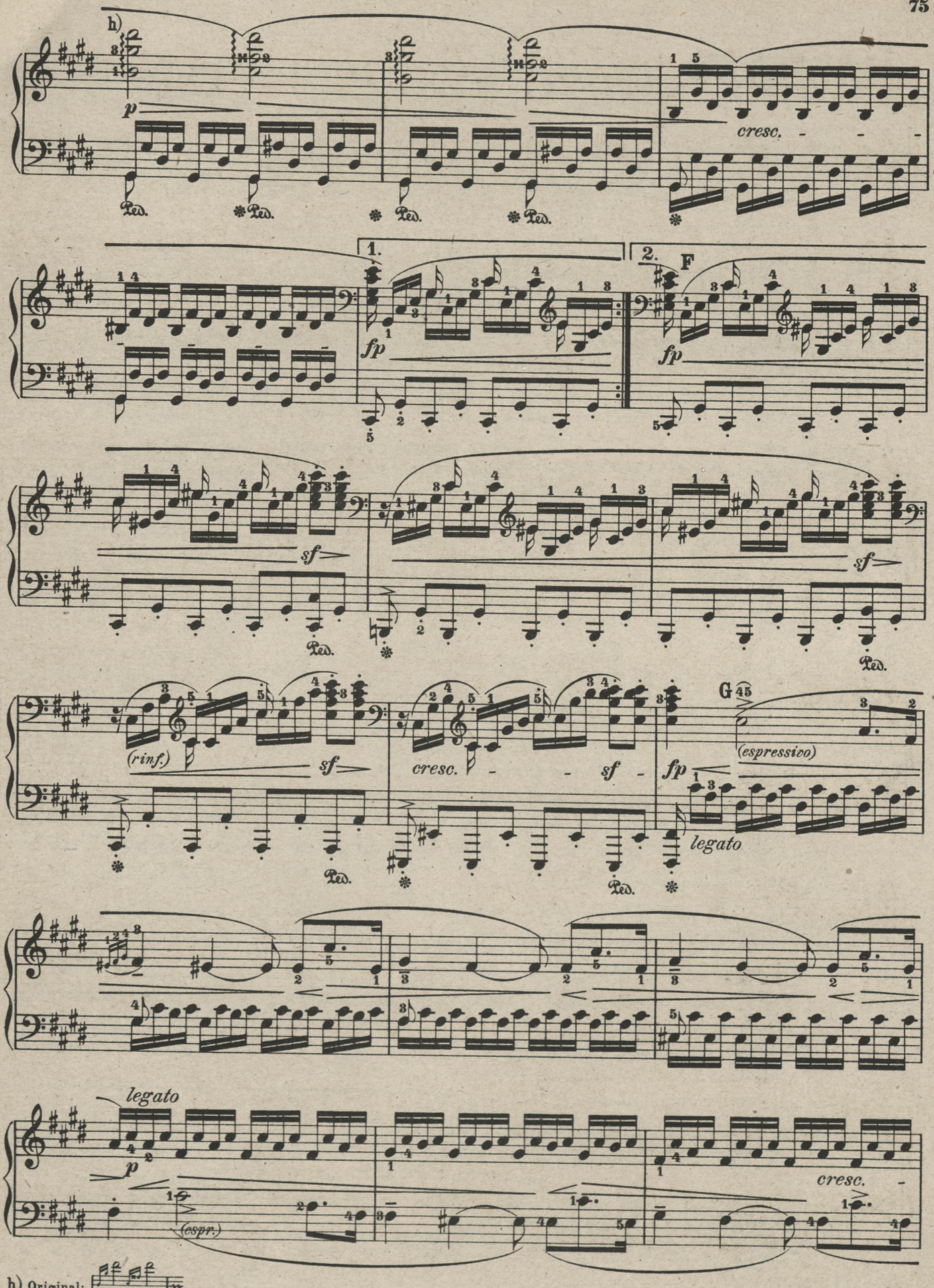
a) Original:



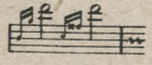

C
c)
(espressivo)
b)
legato
cresc.
(rinf.)
(rinf.)
(rinf.)
d)
sf
ff
p
(rinf.)
(rinf.)
e)
cresc.
53
24
b) Original:
c)
d)
e) Original:

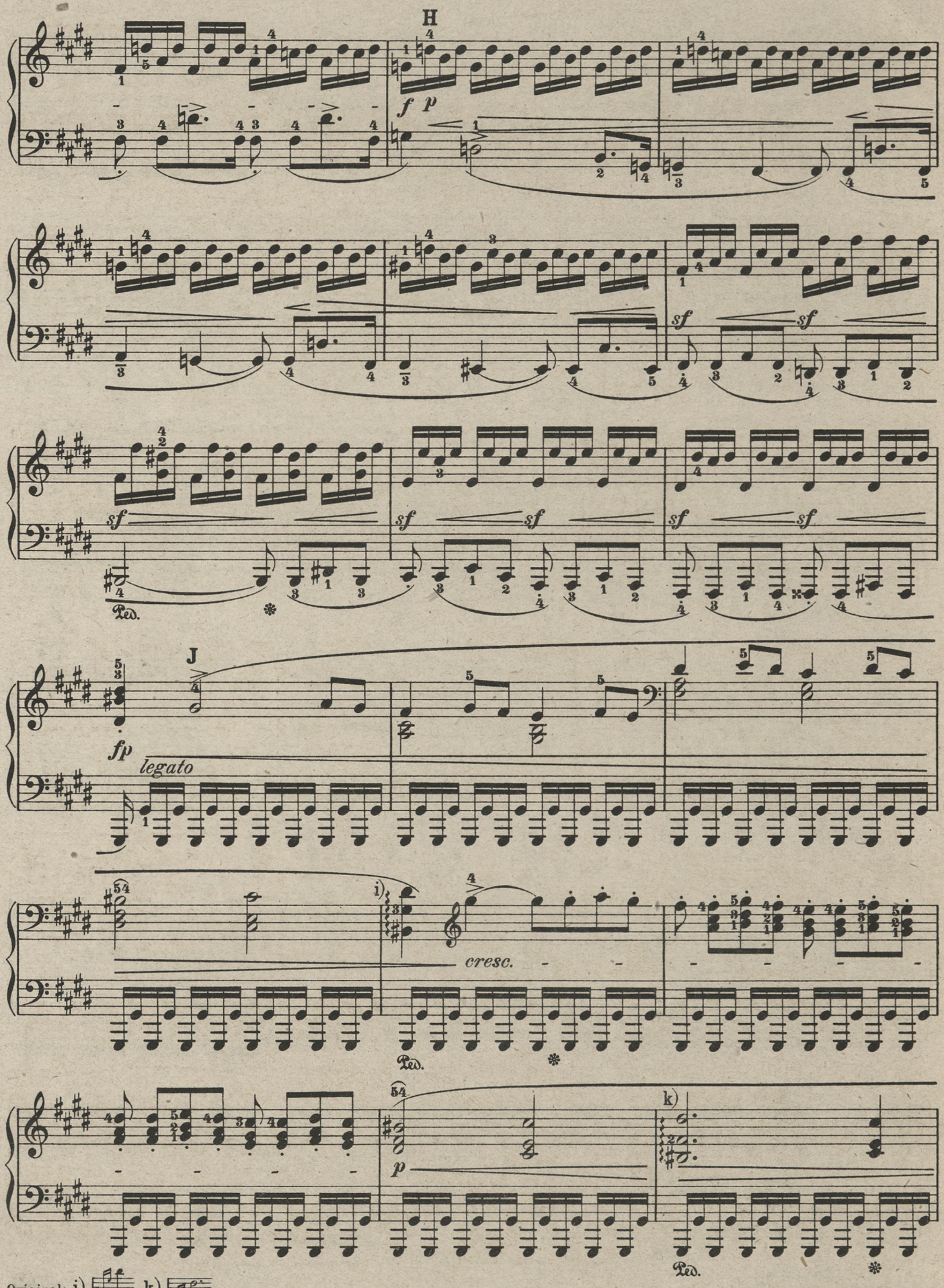


Original: f) Original: g)

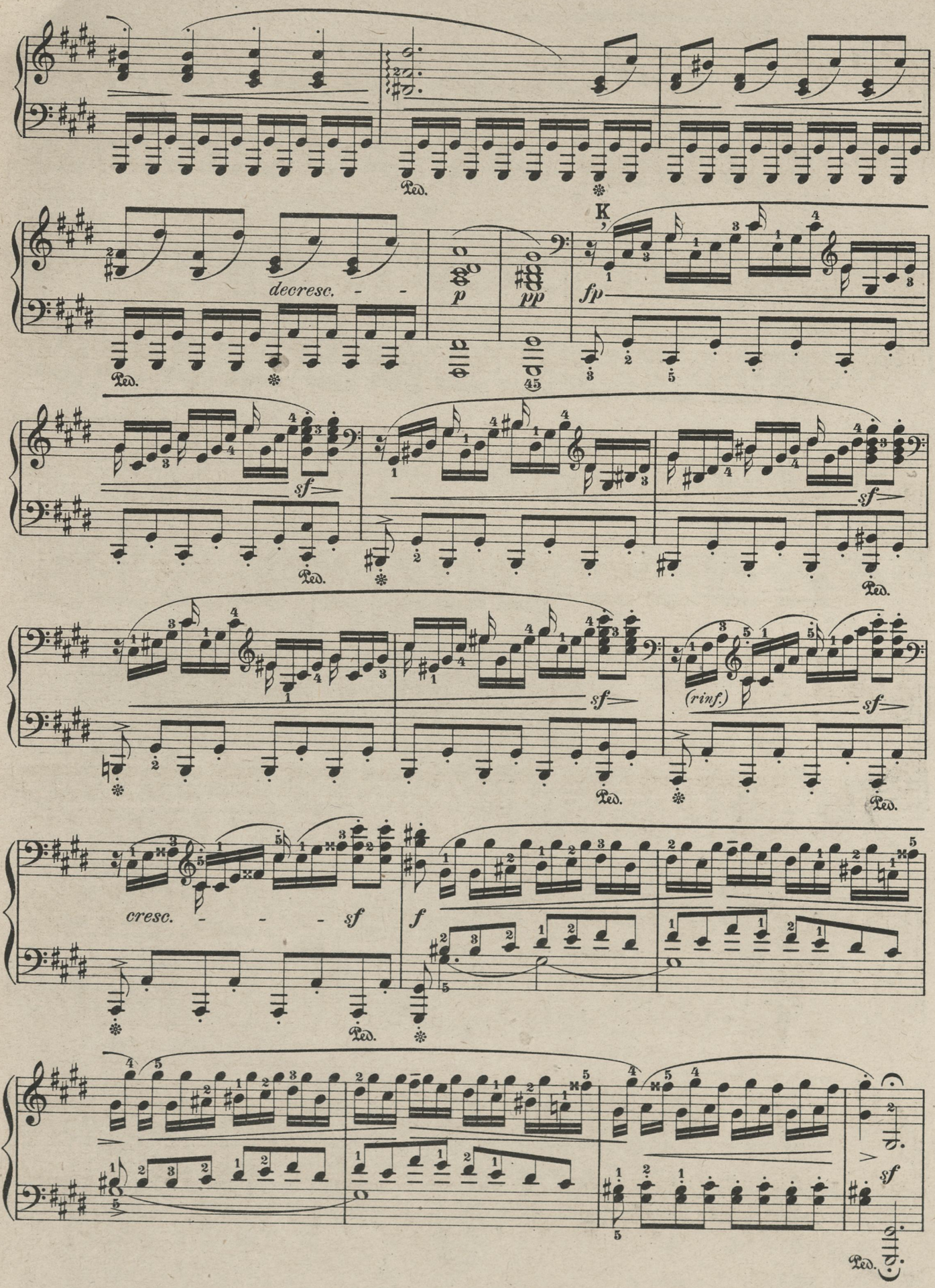


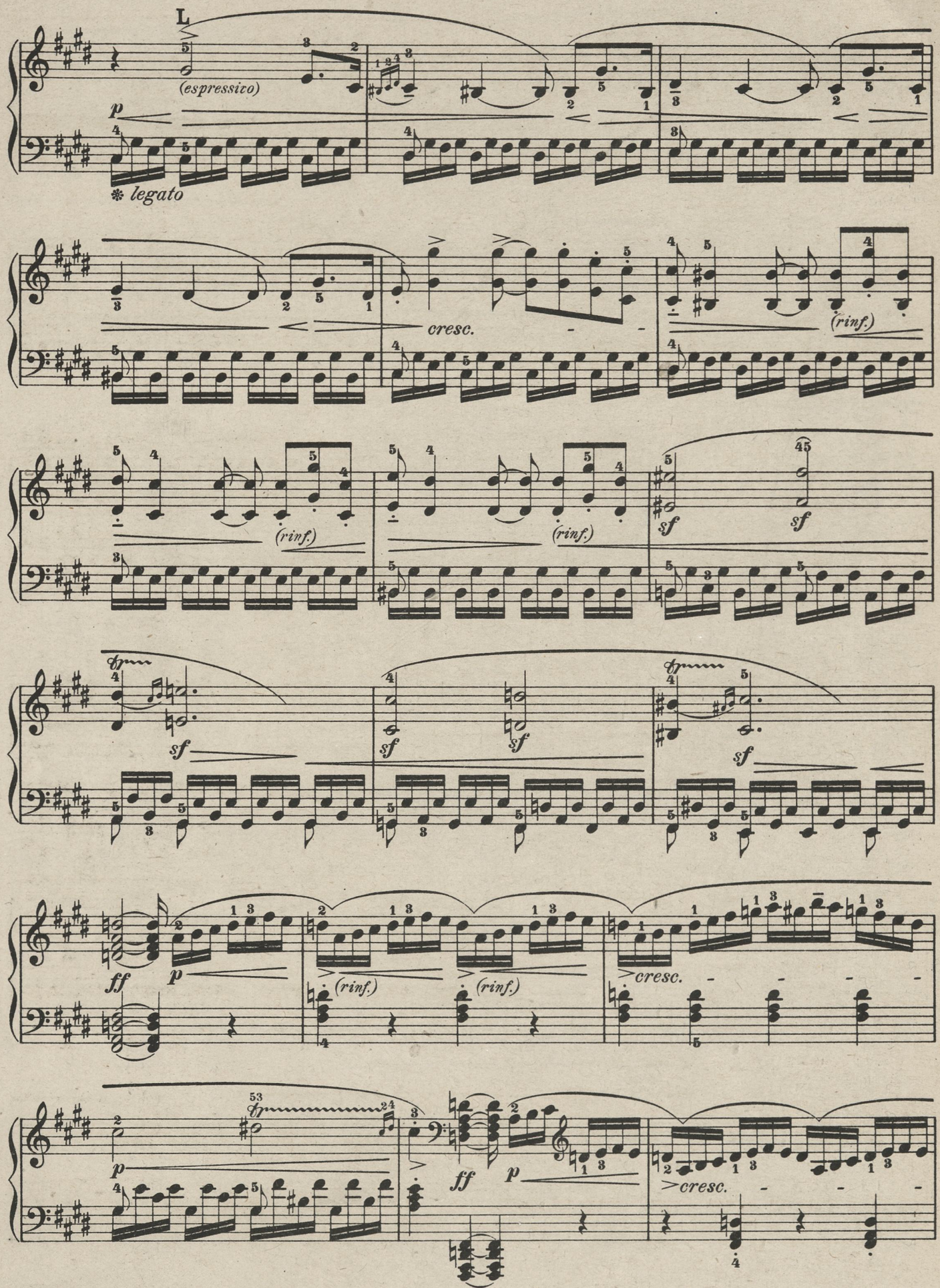
h) Original:

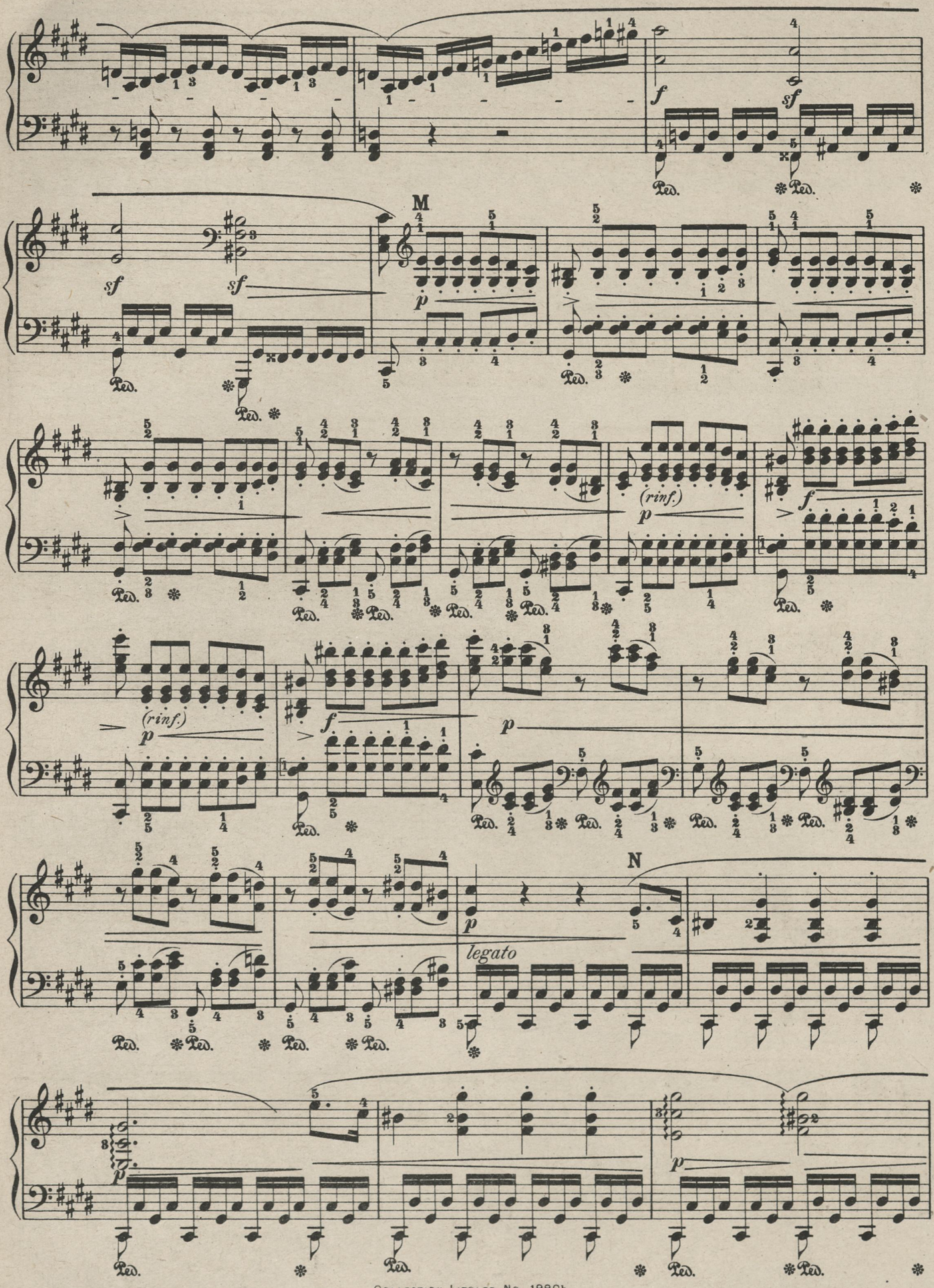


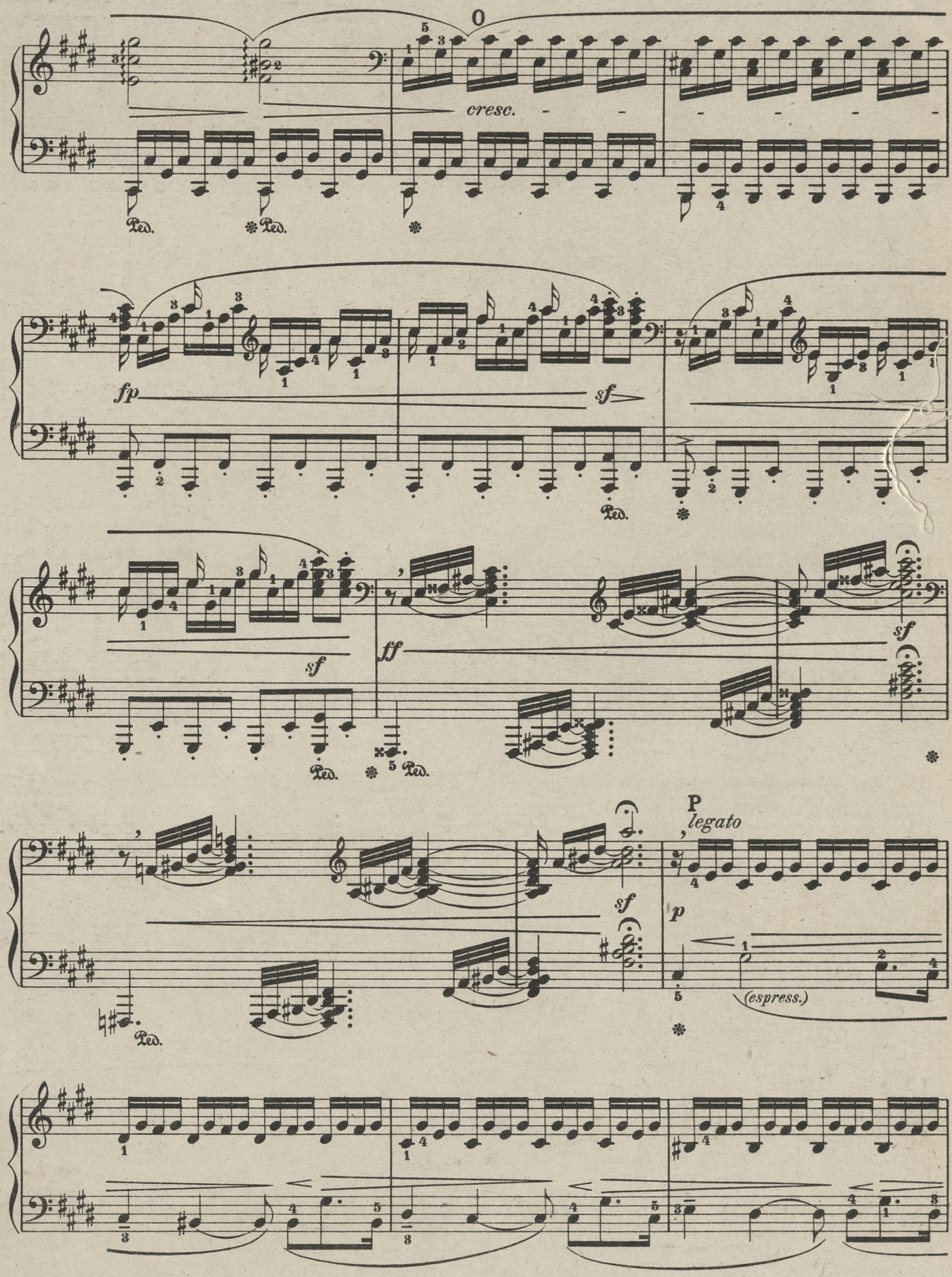


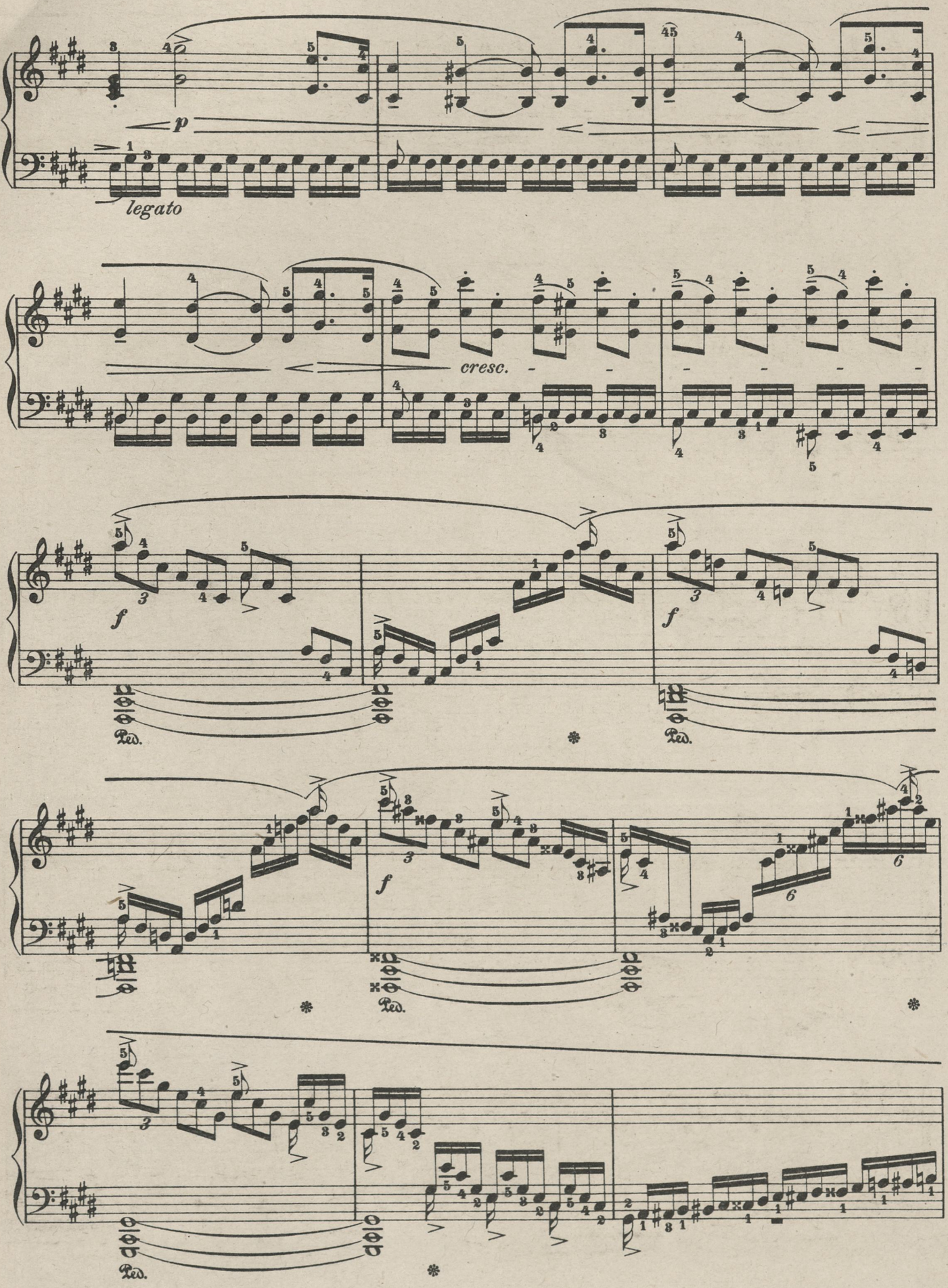
Original: i) k)

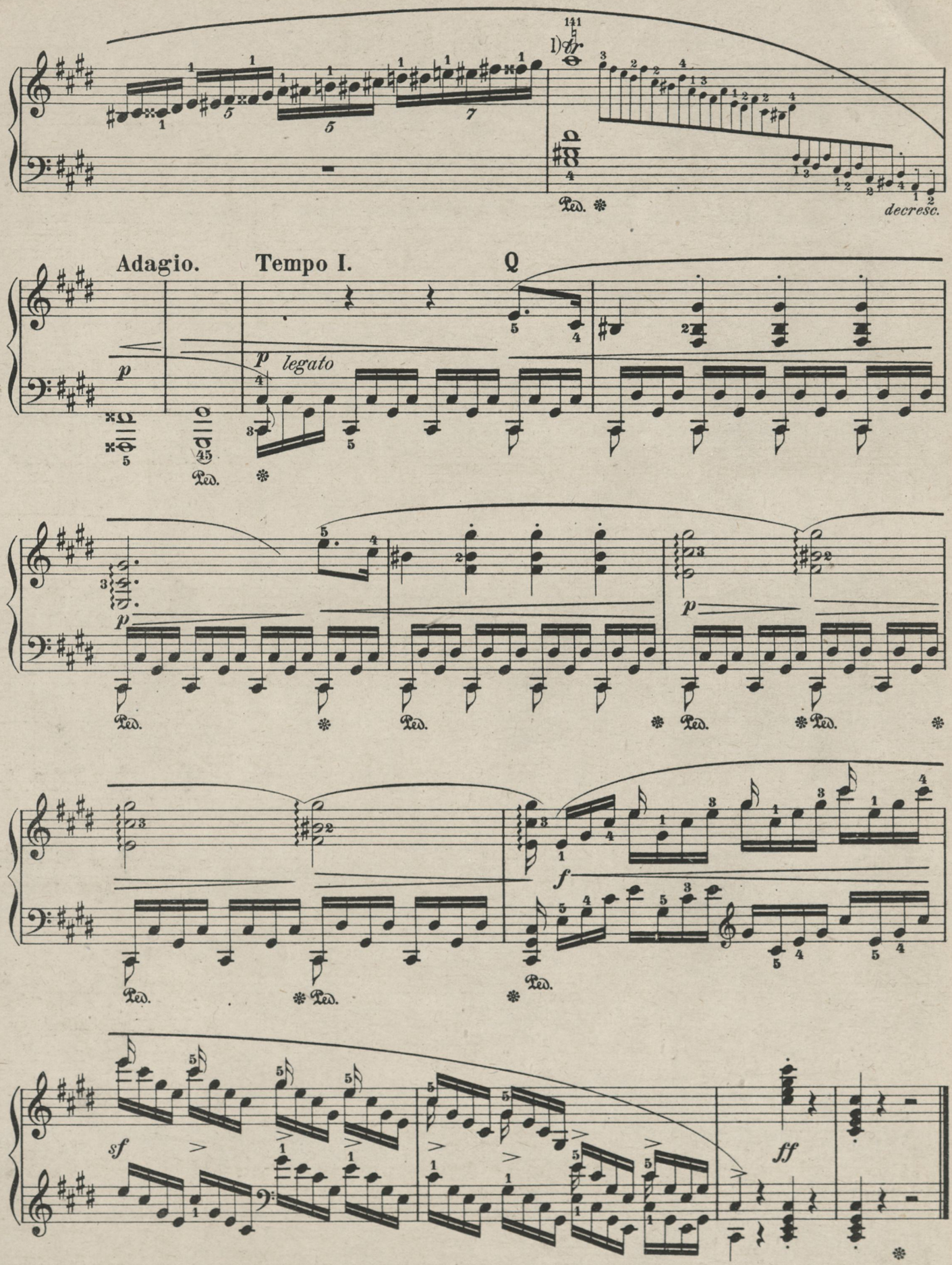

Ped.
decresc. - -
p
pp
K.
fp
sf
(rinf.)
cresc. - - - sf
f


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


M
N
legato


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

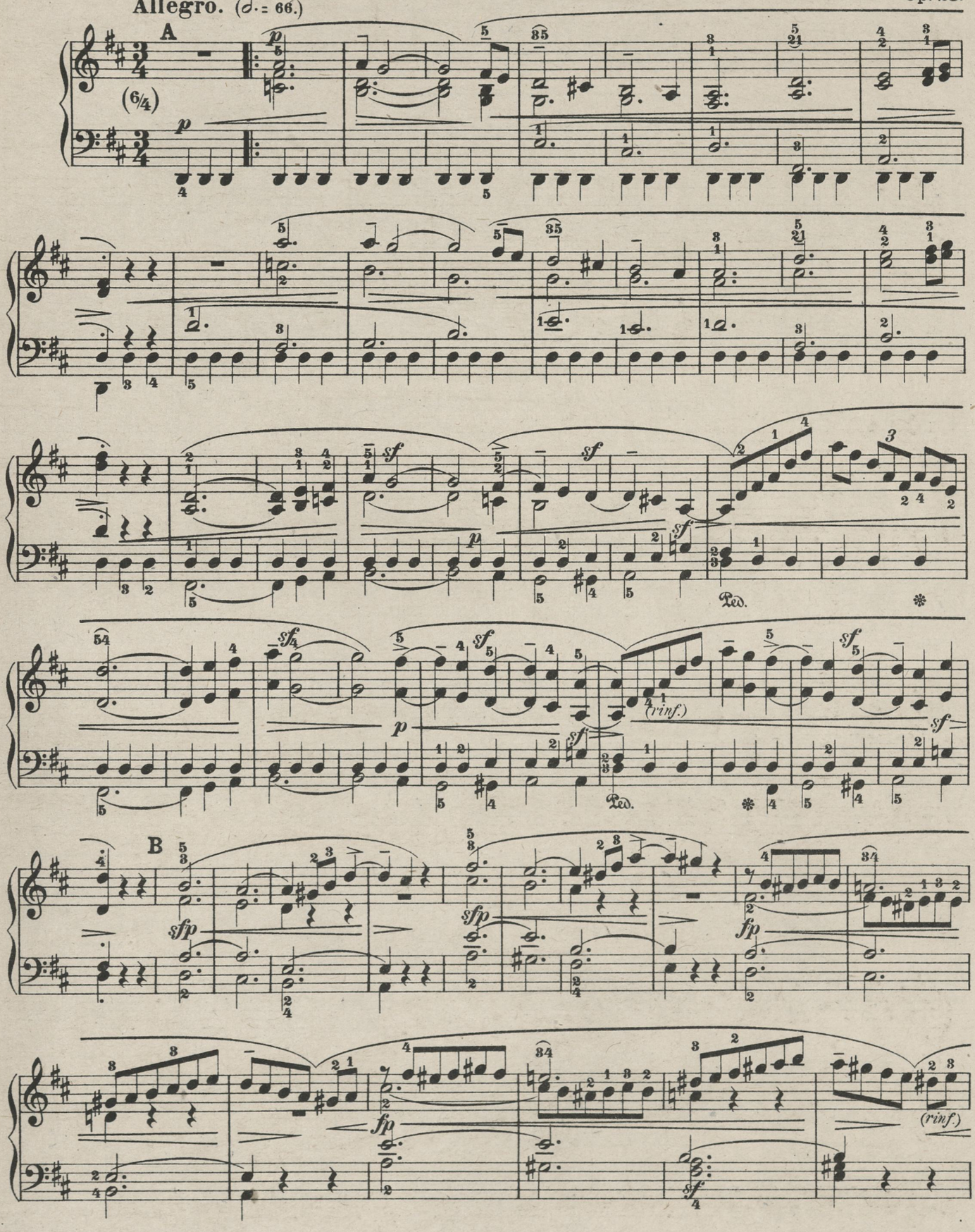

p
legato
cresc.
f
Ped.
f
Ped.
f
Ped.

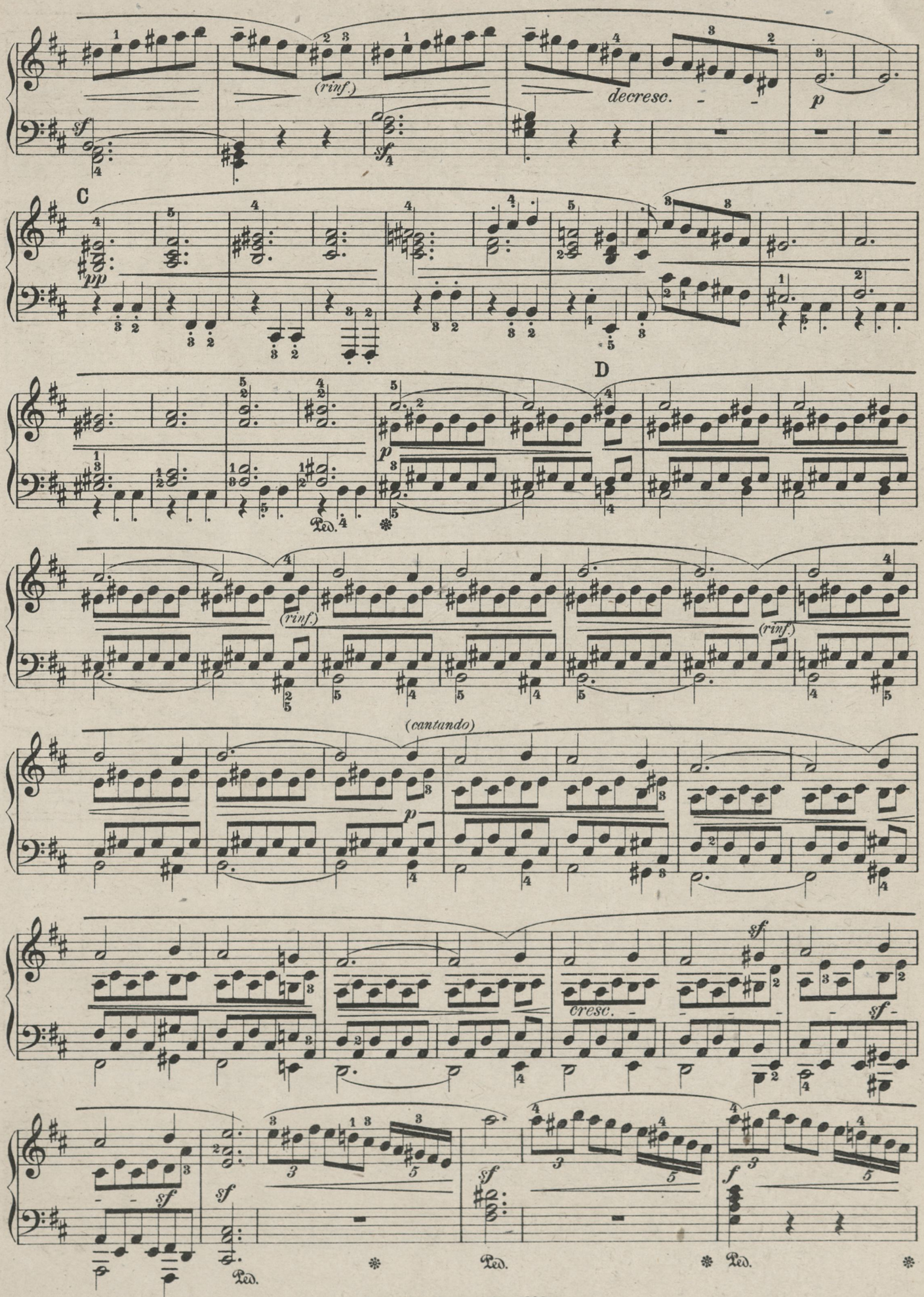

1)
decresc.
Adagio.
Tempo I.
p
legato
Ped.
f
sf
ff
1)

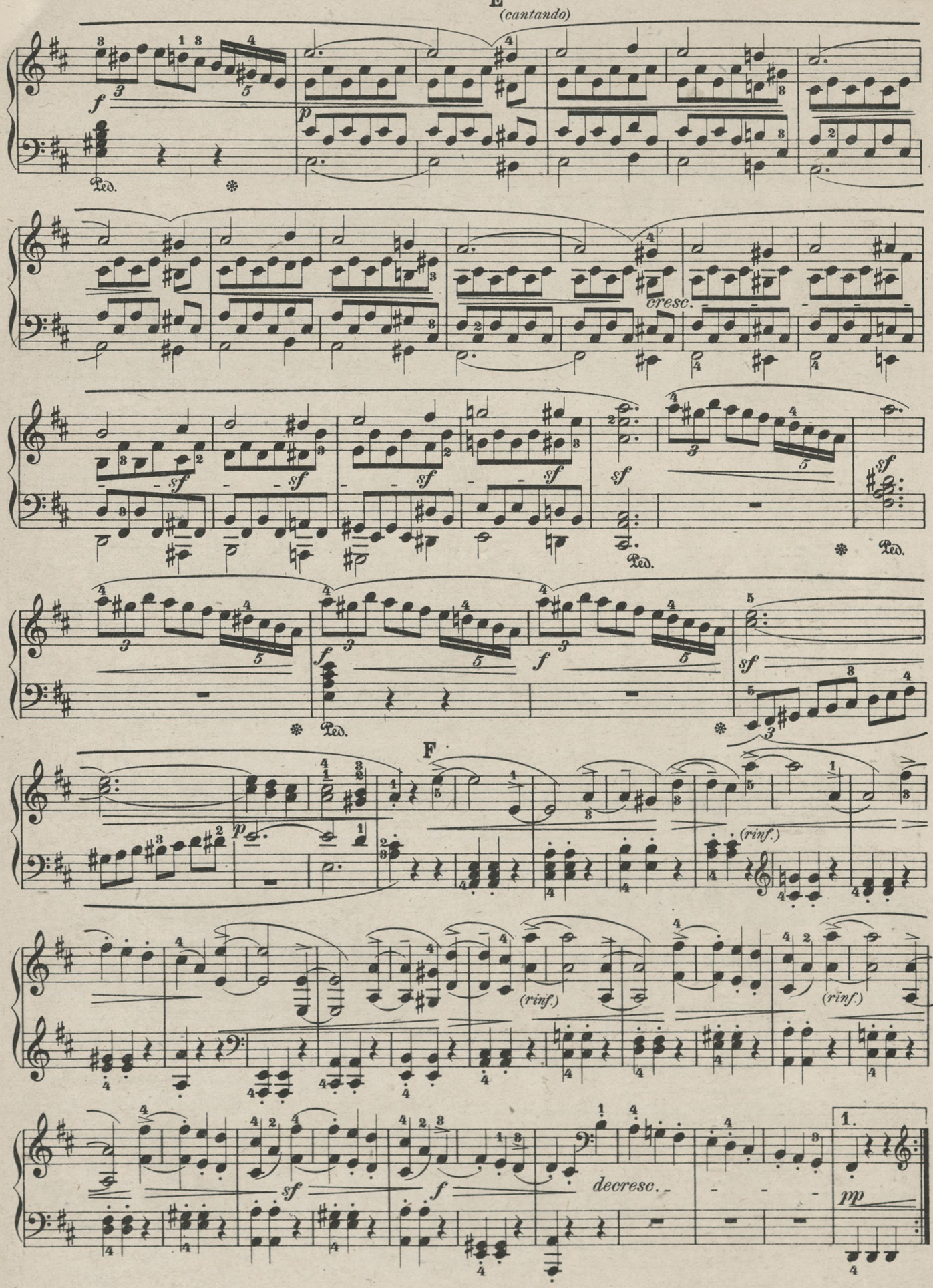
SONATE.

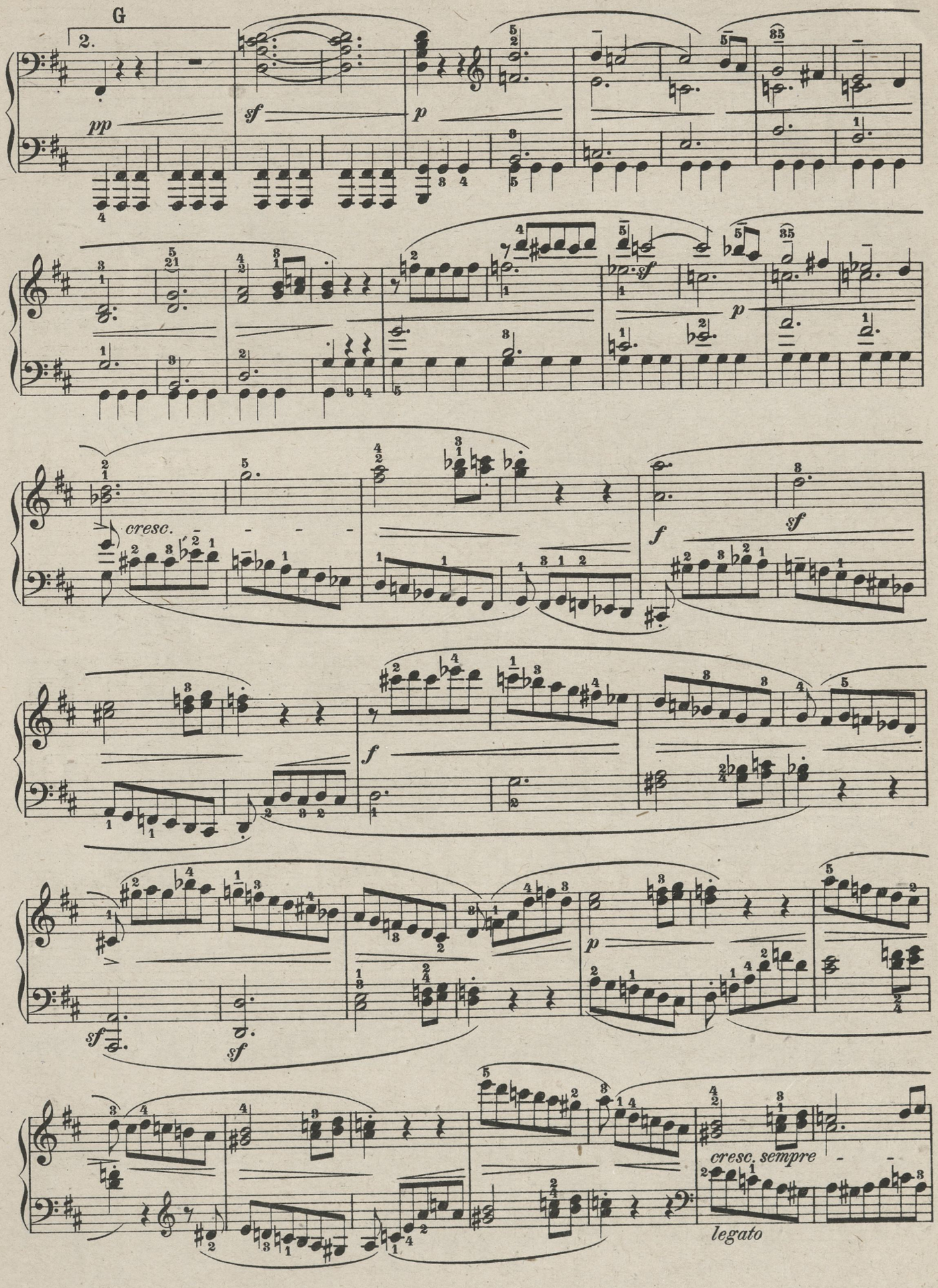
Joseph Edlen von Sonnenfels gewidmet.

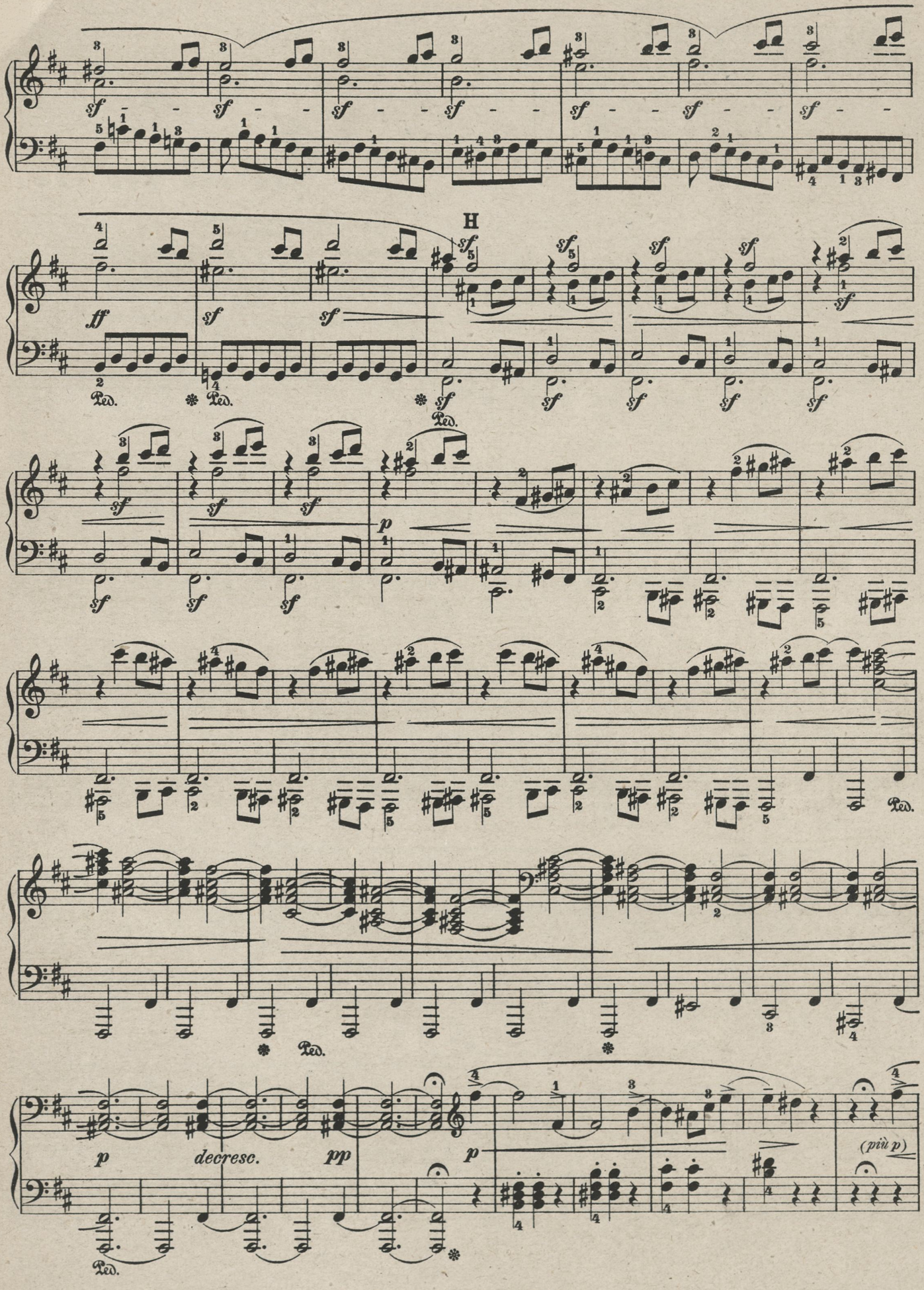
№ 15. **Allegro.** (𝅗𝅥 = 66.) Op. 28.

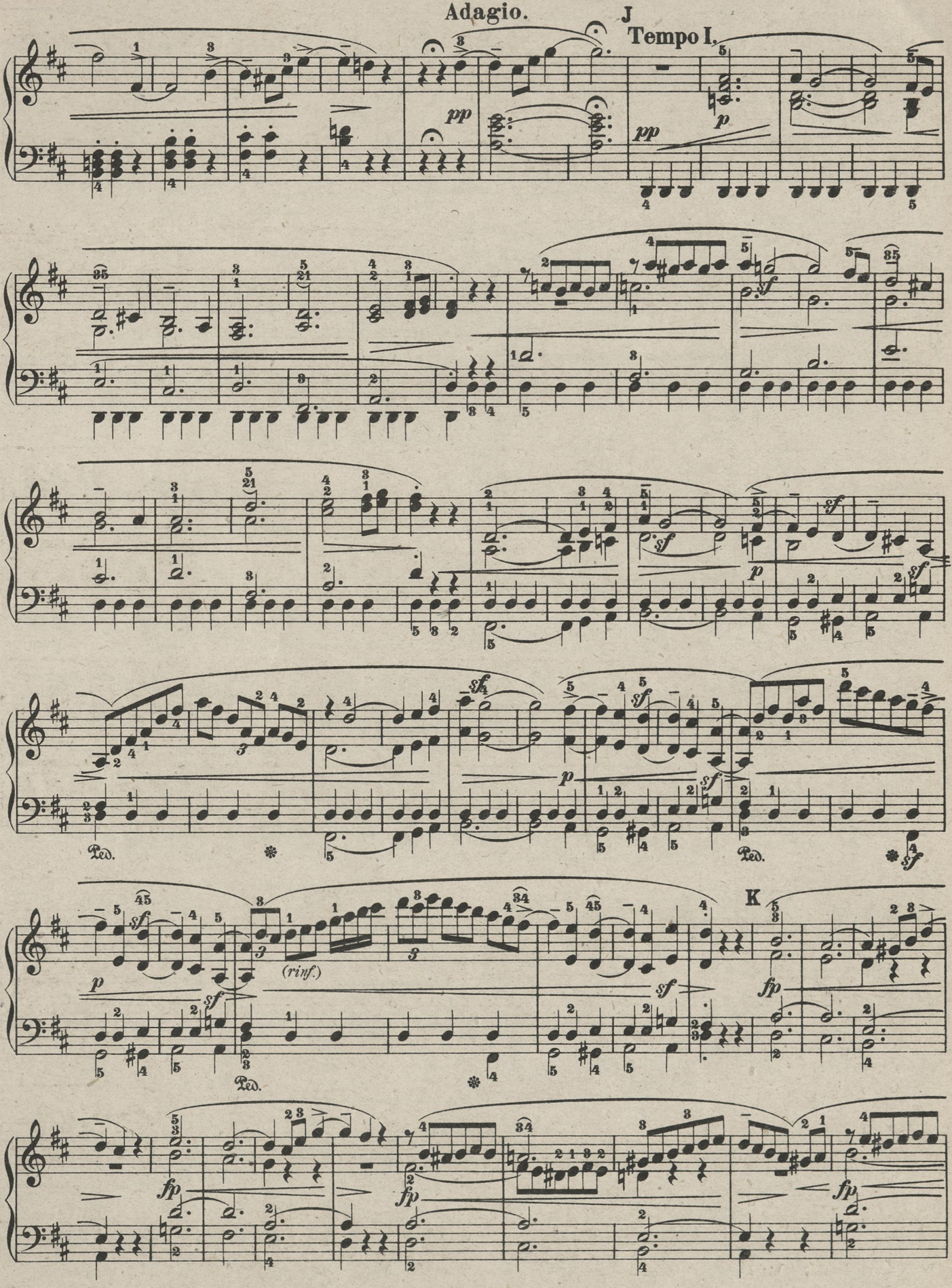


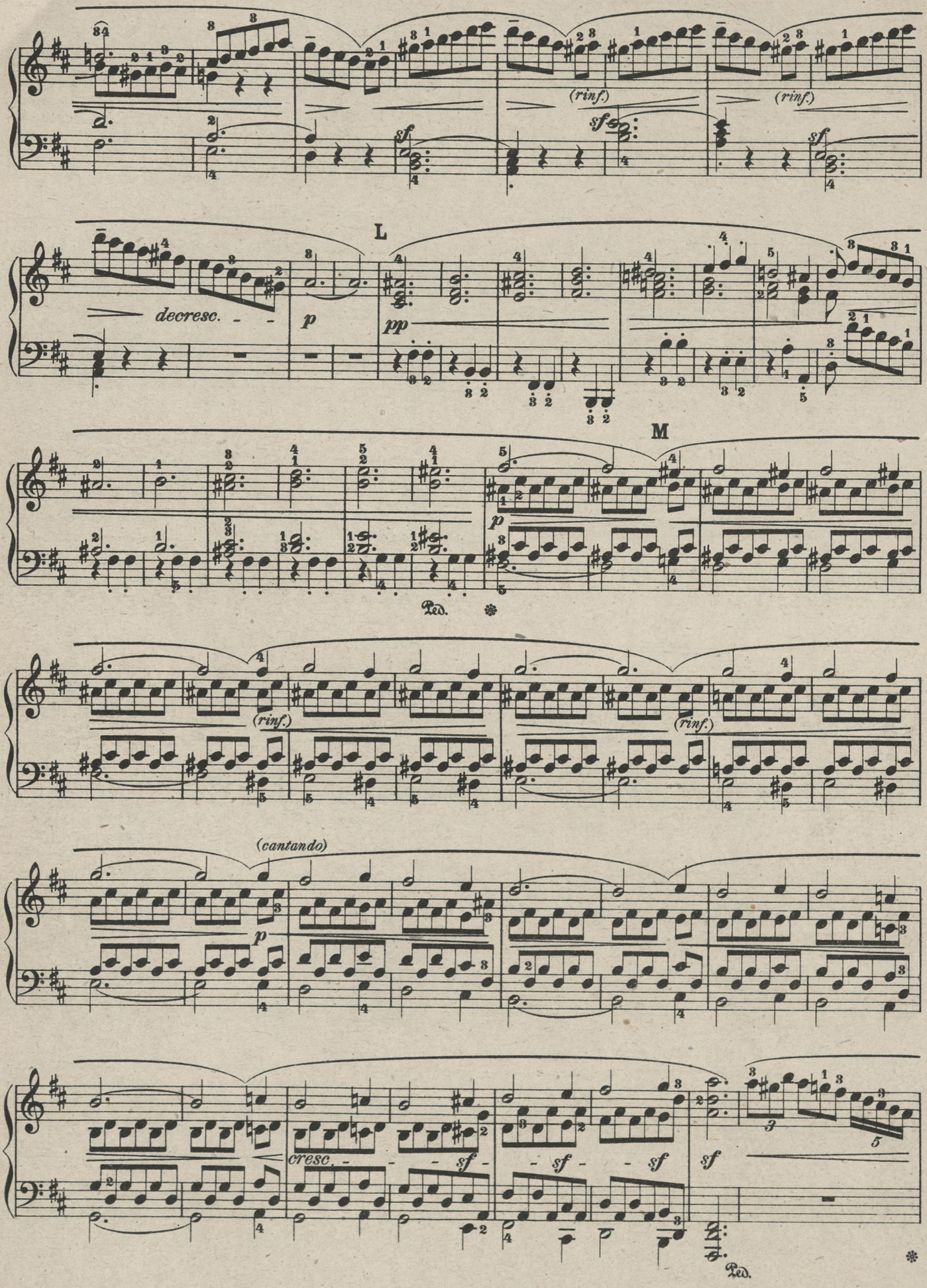

(rinf.)
decresc.
C
D
(rinf.)
(rinf.)
(cantando)
cresc.
Ped.
Ped.
Ped.

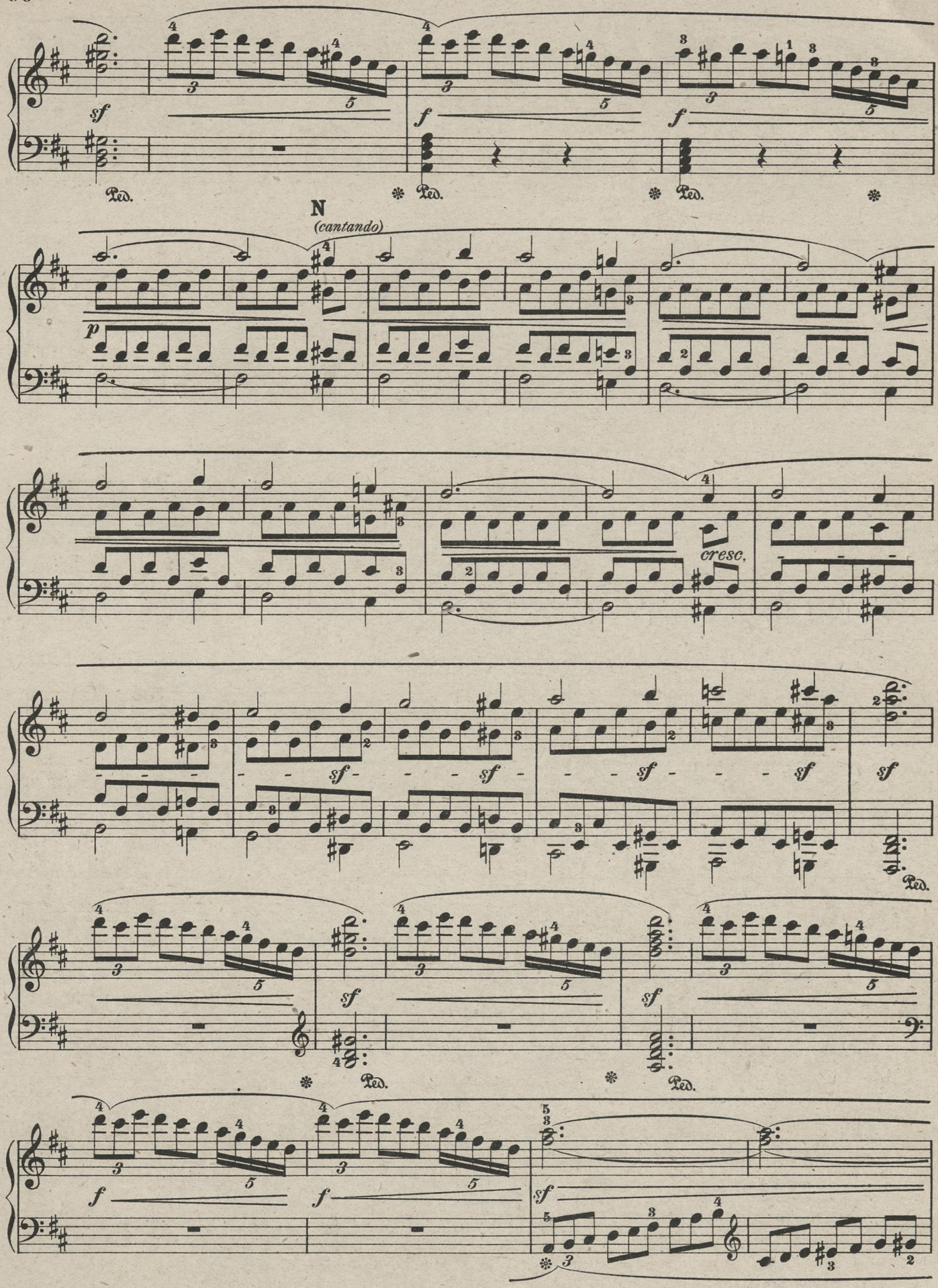

E
(cantando)
cresc.
F
(rinf.)
(rinf.)
(rinf.)
decresc.
1.

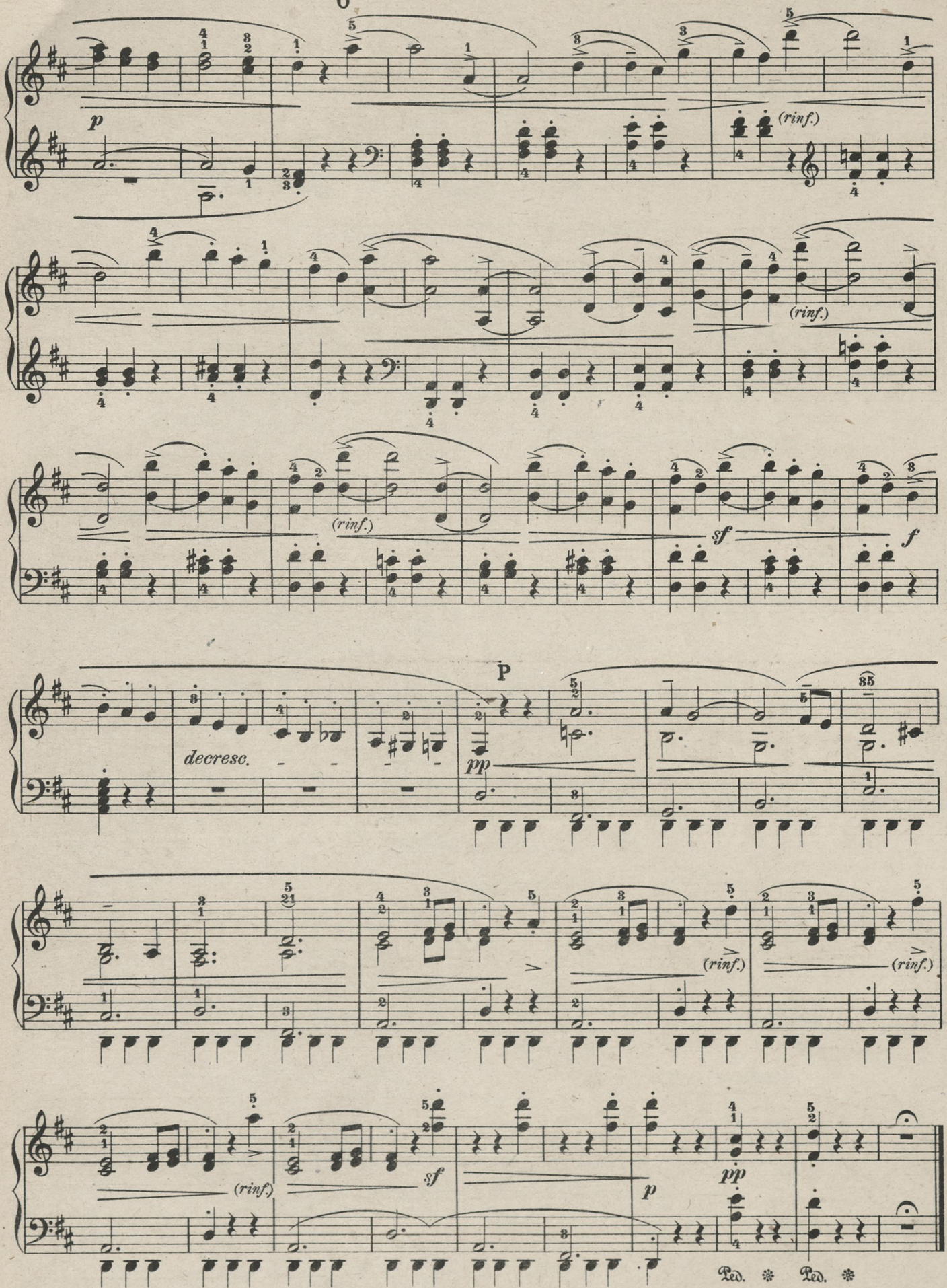

G
2.
pp
sf
p
cresc.
f
sf
f
p
sf
sf
cresc. sempre
legato

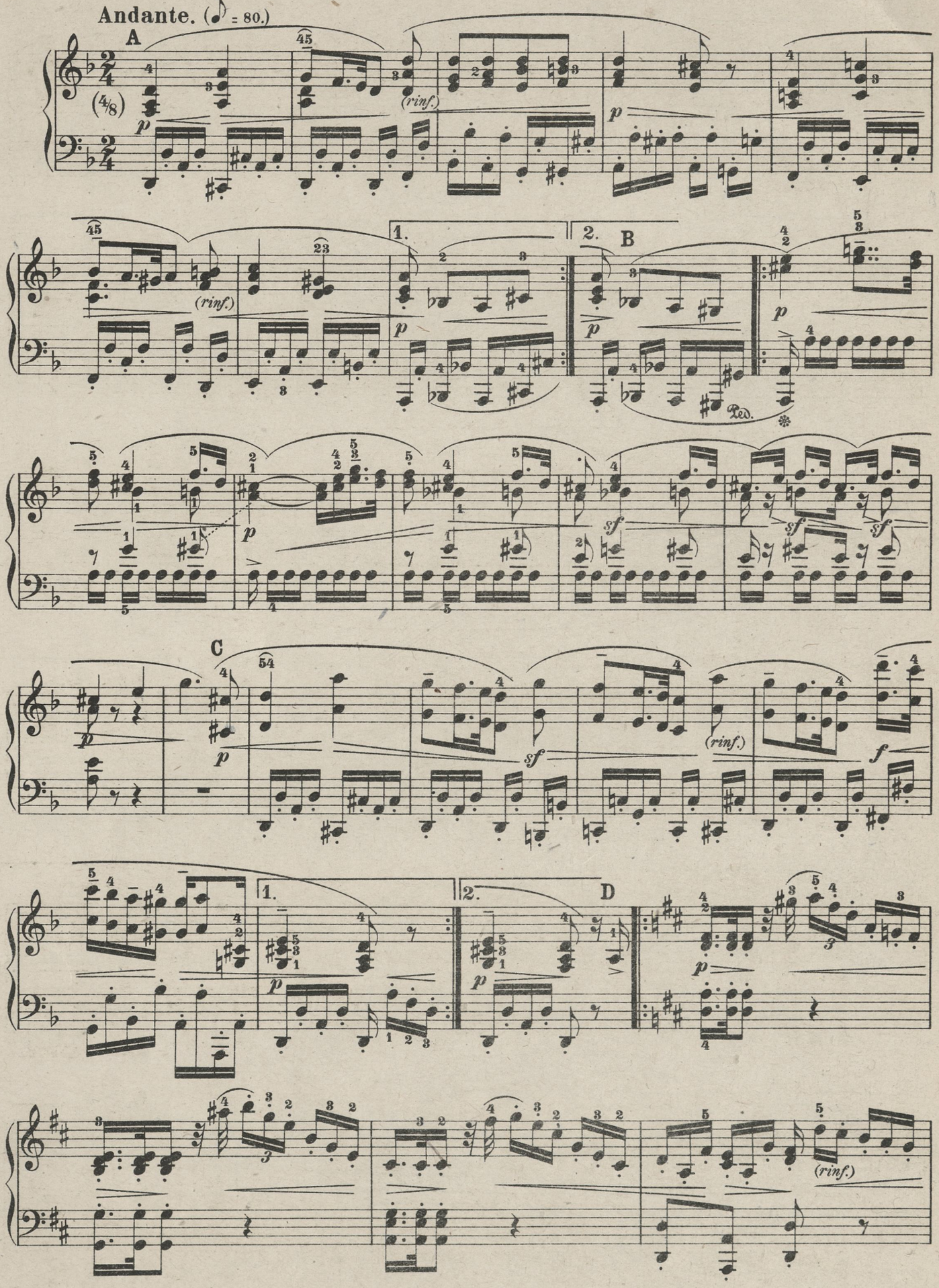

H
sf
ff
Ped.
p
decresc.
pp
(più p)

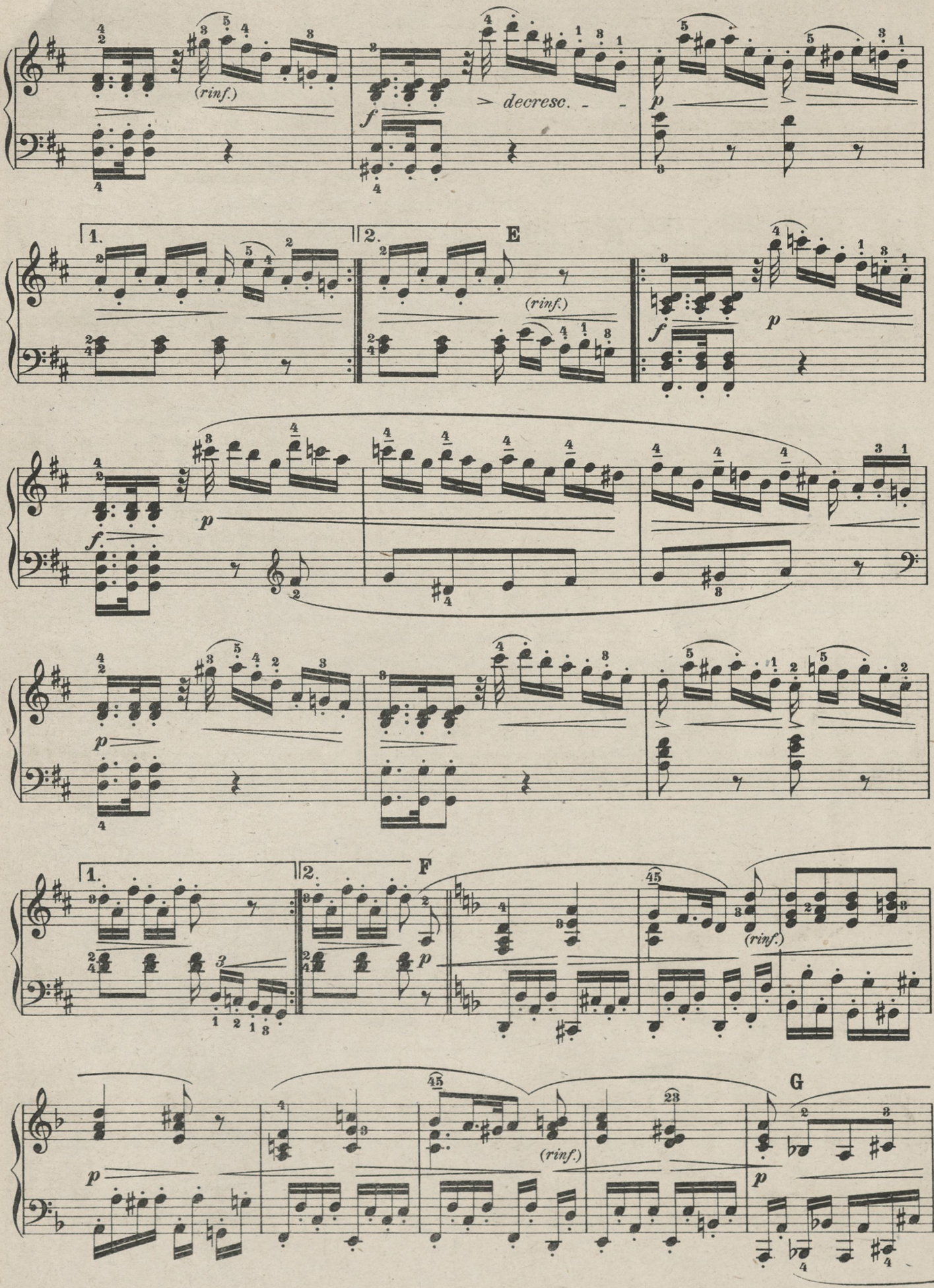

Adagio.
J
Tempo I.
pp
p
sf
(rinf.)
K
fp

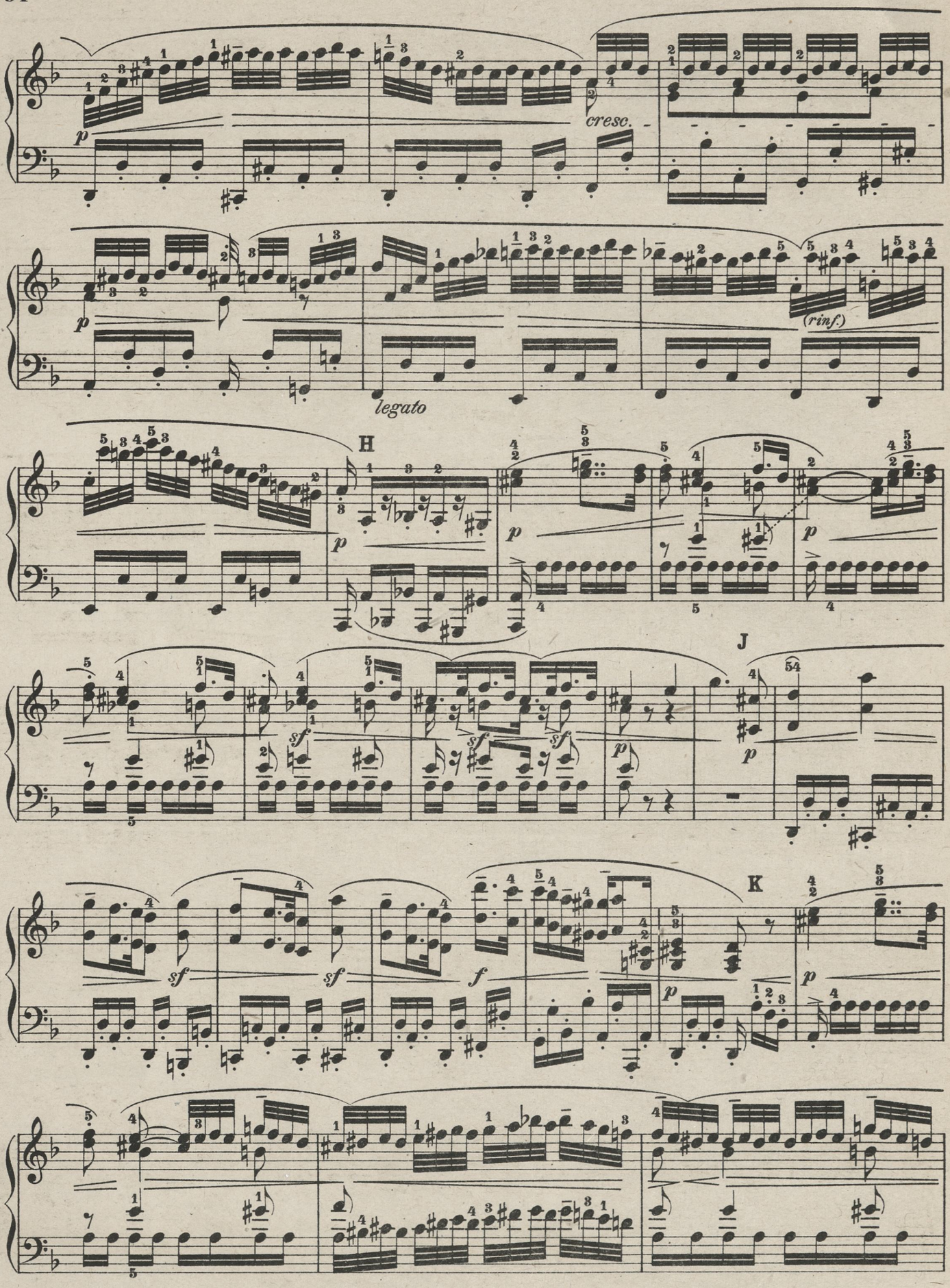

(rinf.)
sf
(rinf.)
sf
L
decresc.
p
pp
M
p
Ped.
(rinf.)
(rinf.)
(cantando)
p
cresc.
sf
sf
sf
sf
Ped.

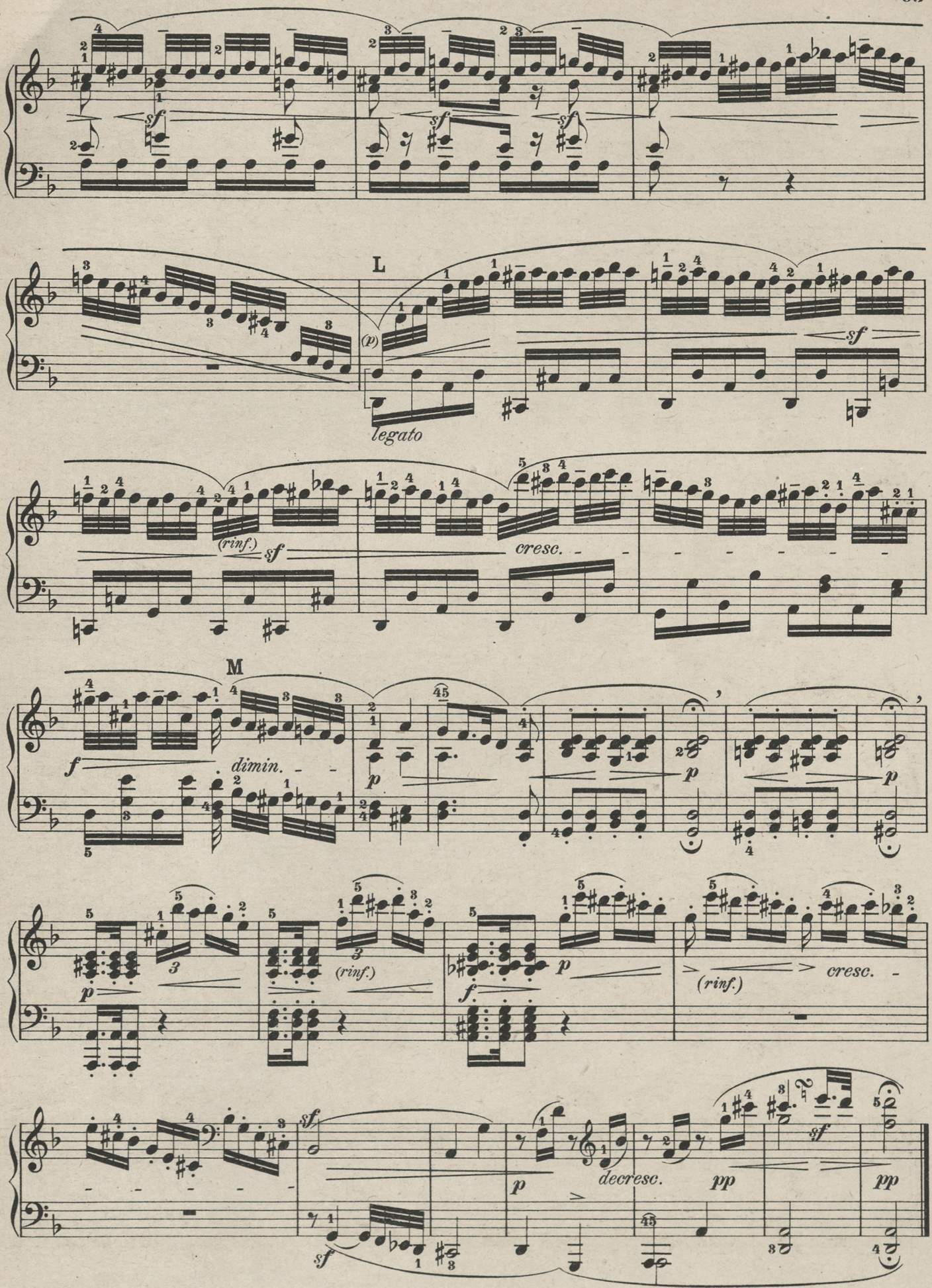

sf
f
Ped.
N
(cantando)
p
cresc.
sf


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


Andante. (♪ = 80.)
A
(rinf.)
p
1.
2.
B
Ped.
sf
C
f
D

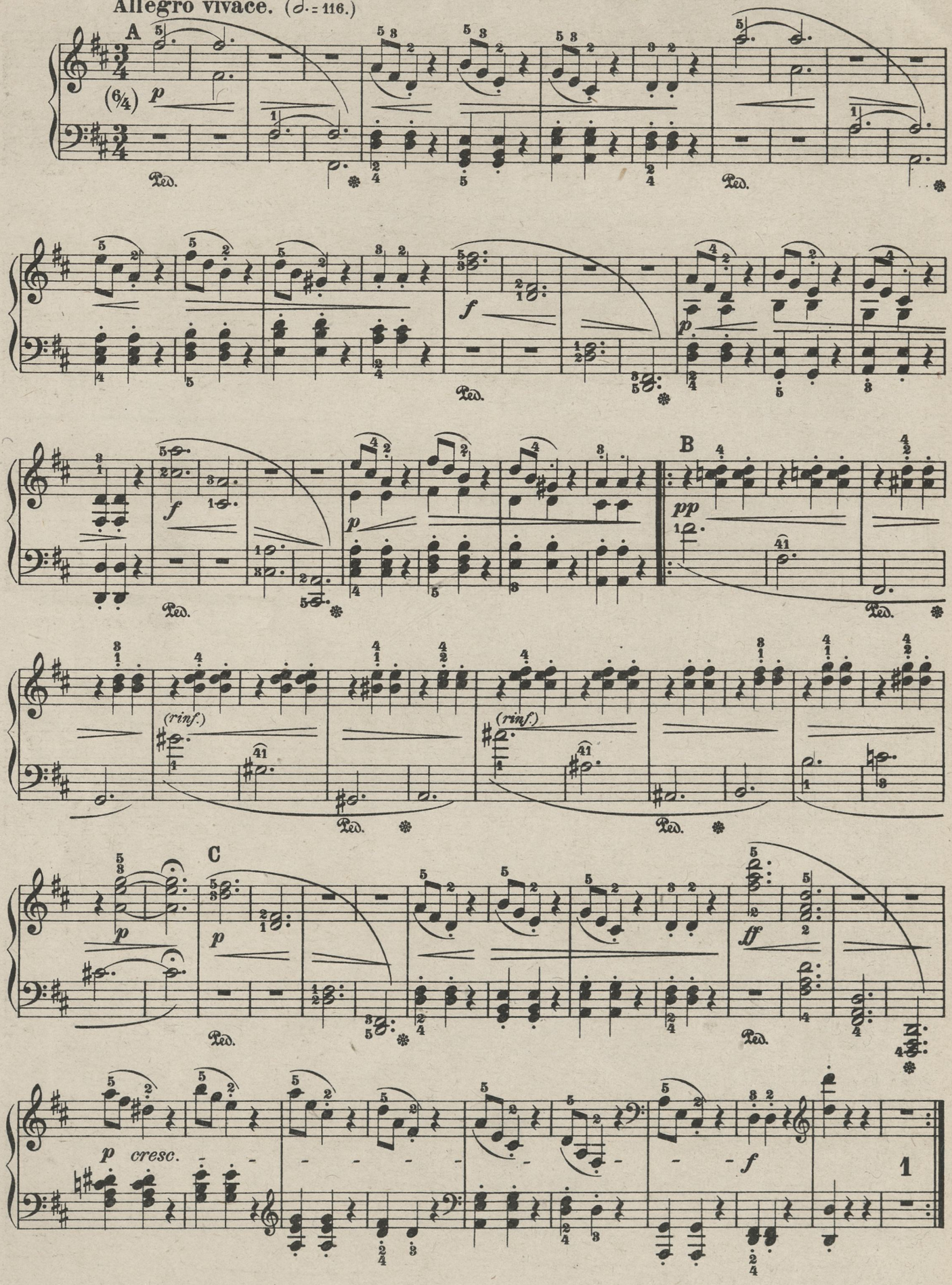

(rinf.)
f
> decresc.
p
1.
2.
E
(rinf.)
f
p
f
p
p
1.
2.
F
p
45
(rinf.)
p
45
(rinf.)
28
G
p
p


cresc.
(rinf.)
legato
H
J
K

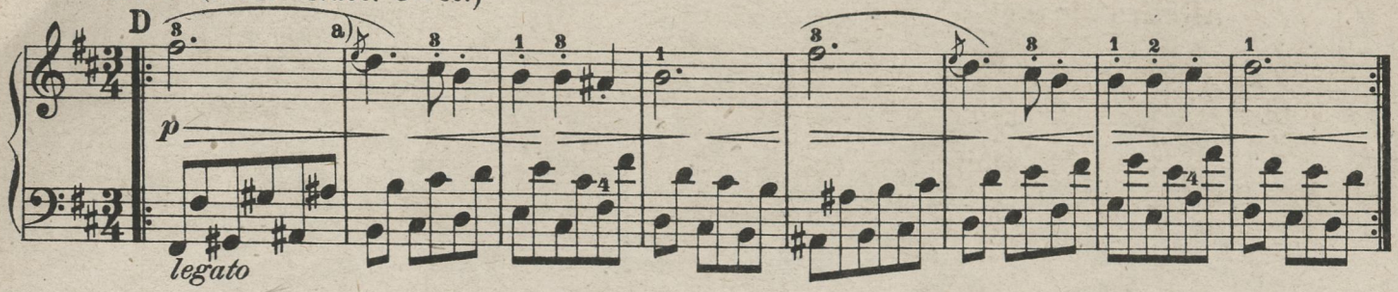

L
M
legato
dimin.
cresc.
decresc.
(rinf.)

Scherzo.

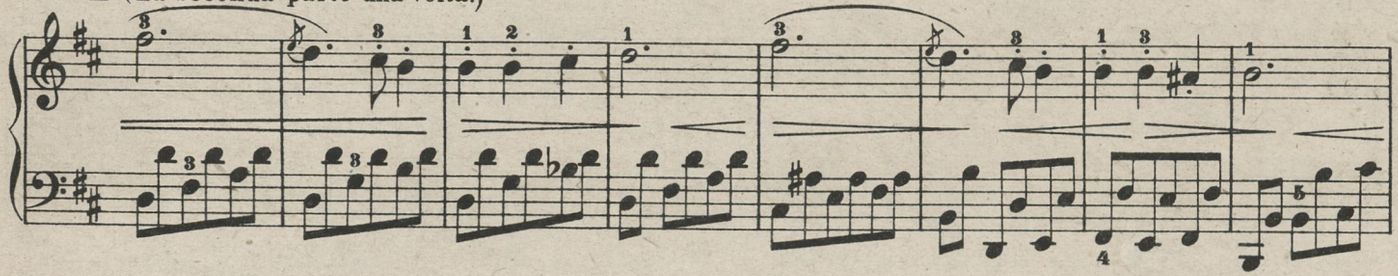
Allegro vivace. (𝅗𝅥. = 116.)

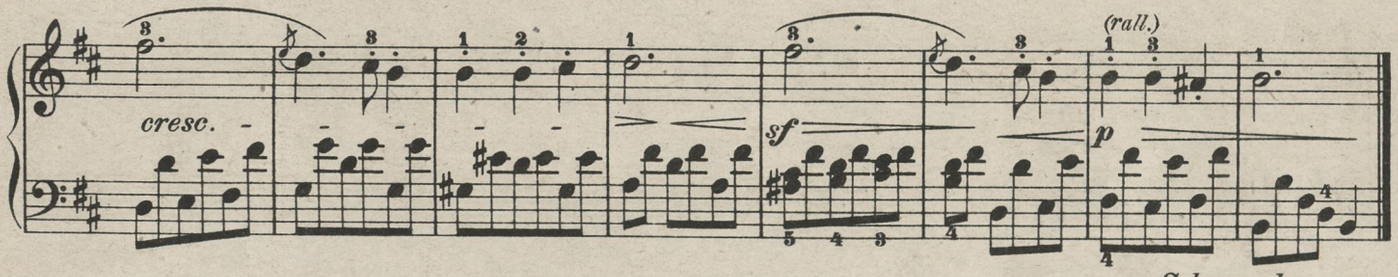


Trio. (Meno vivace. 𝅗𝅥. = 80.)



E (La seconda parte una volta.)

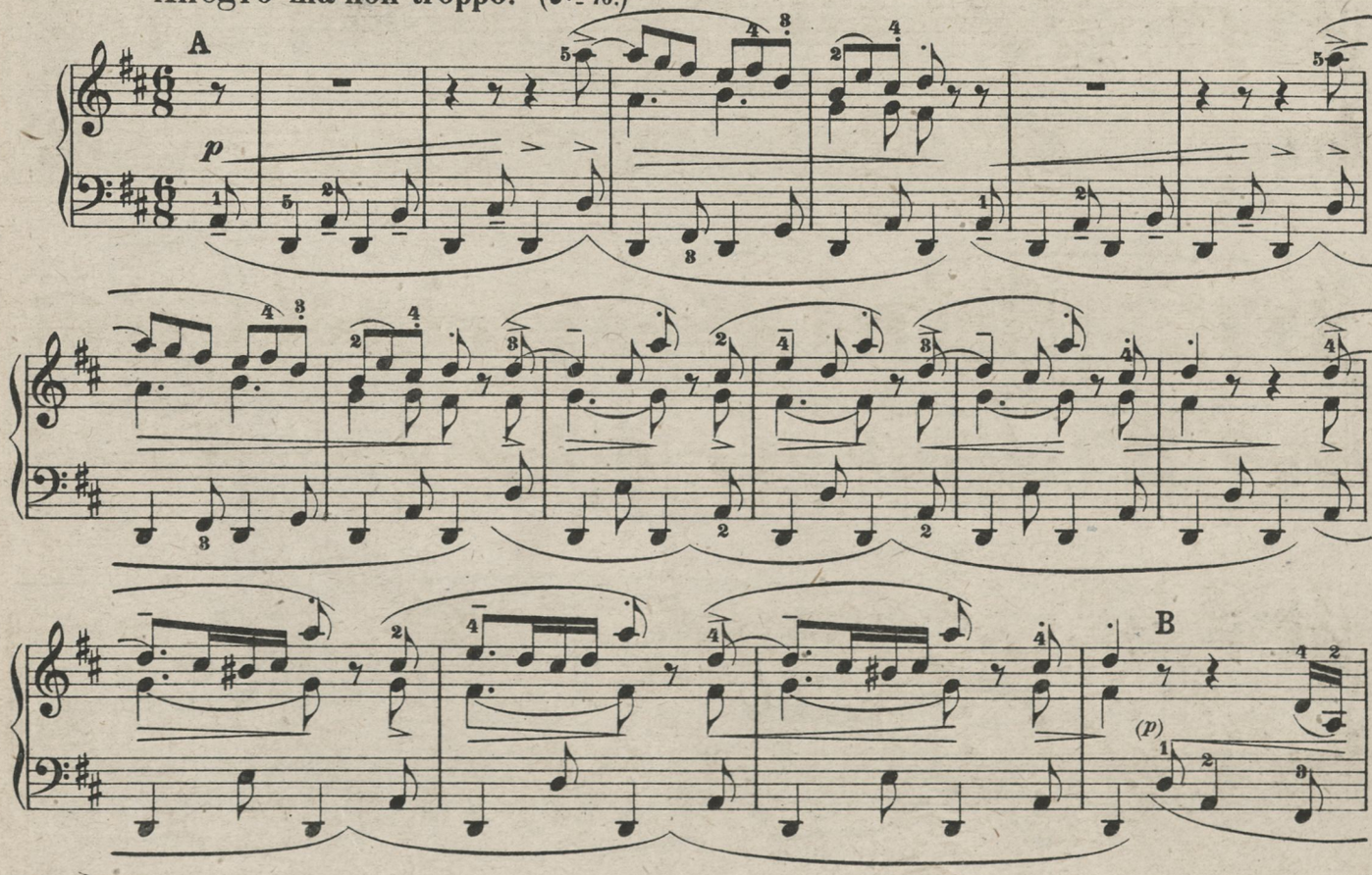




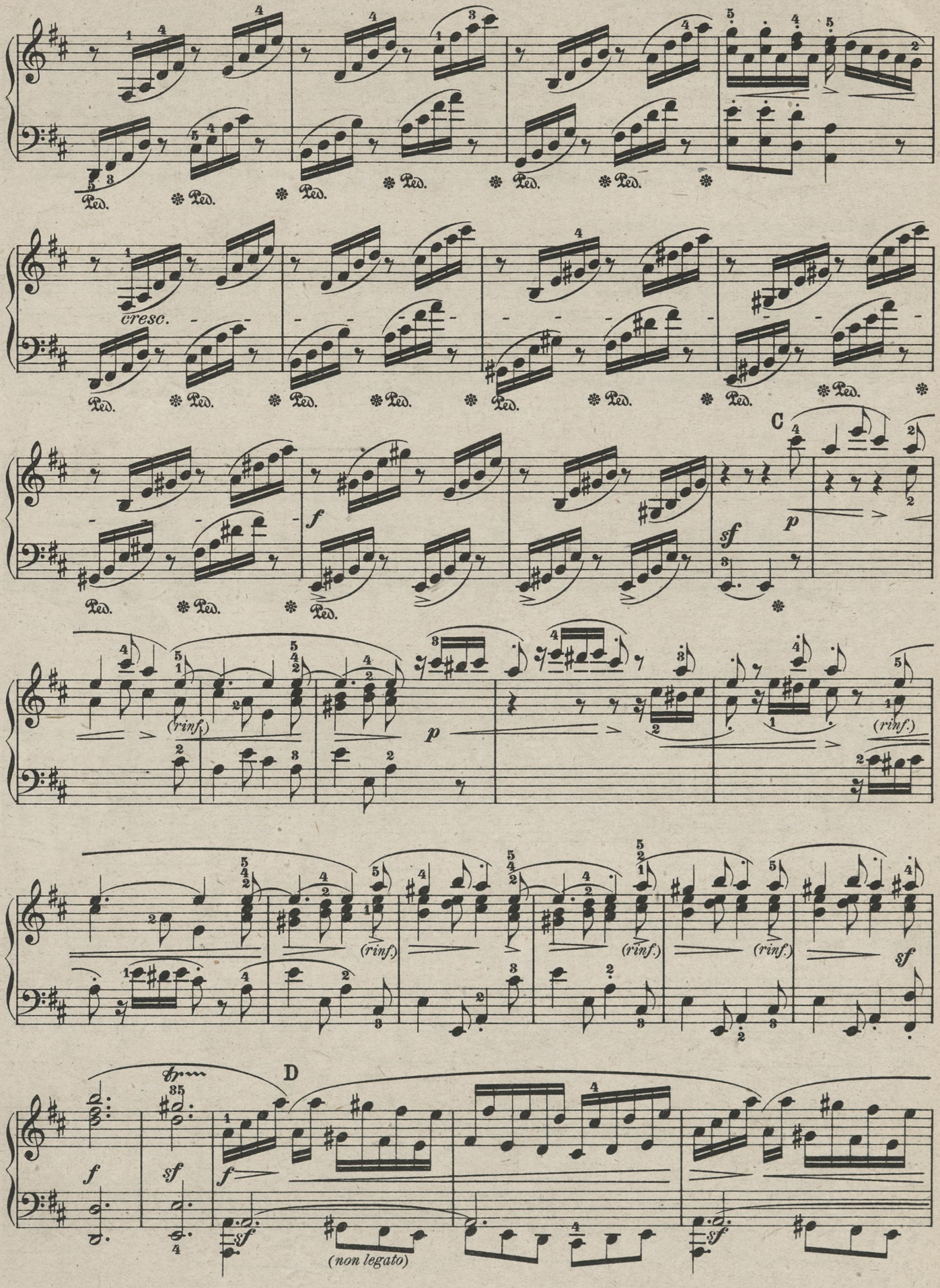
Scherzo da capo.

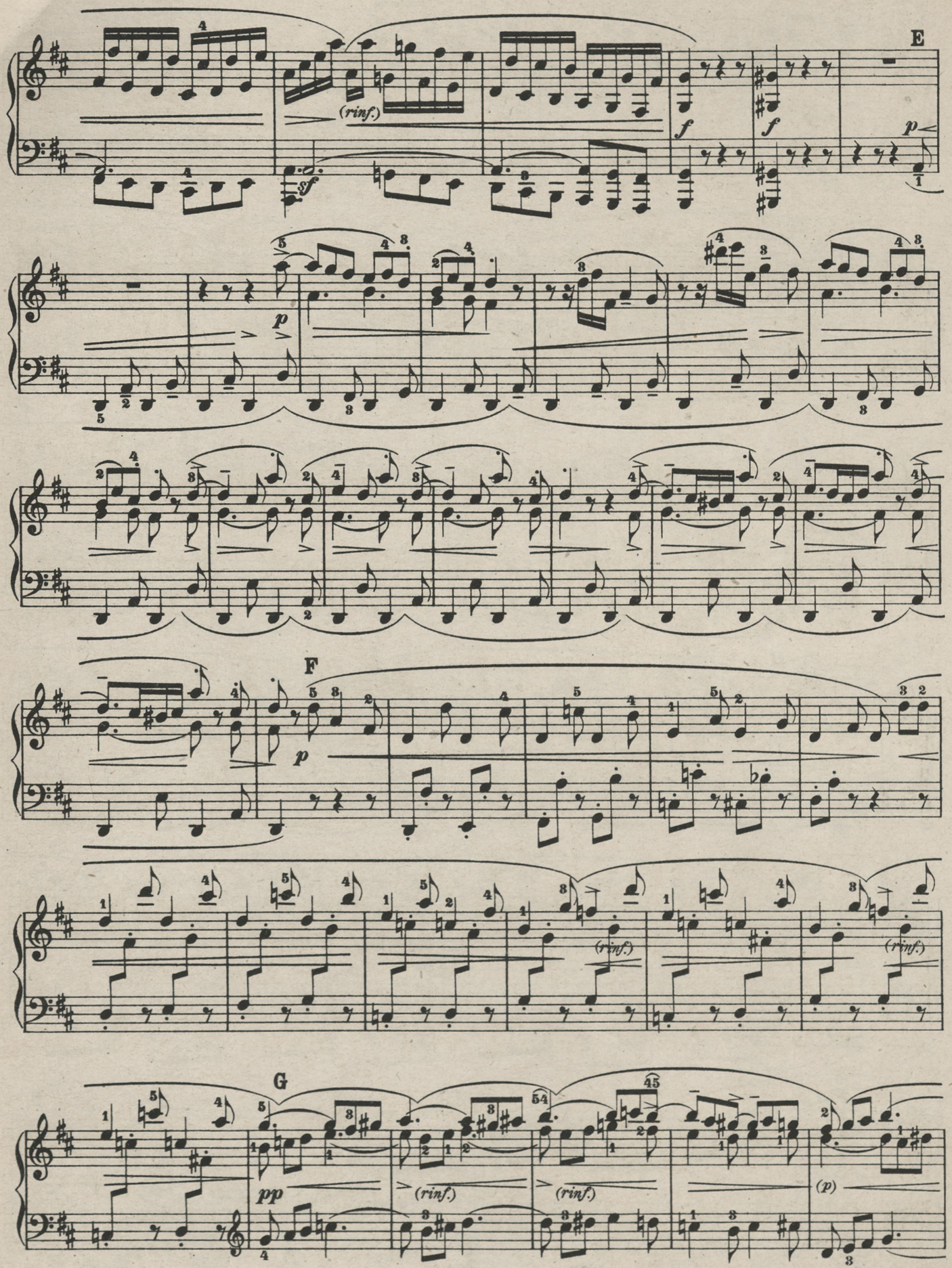
Rondo.

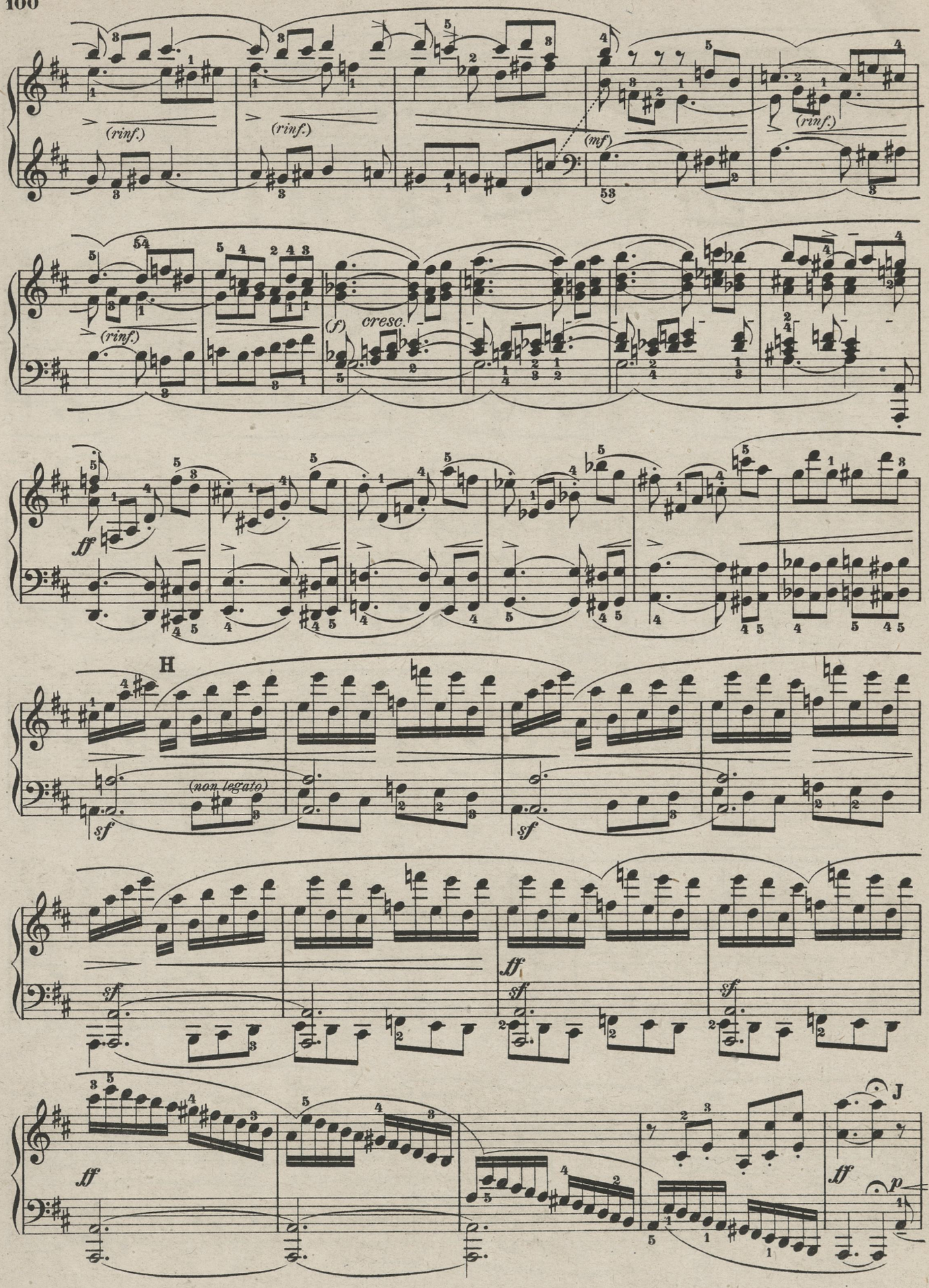
Allegro ma non troppo. (𝅗𝅥. = 76.)

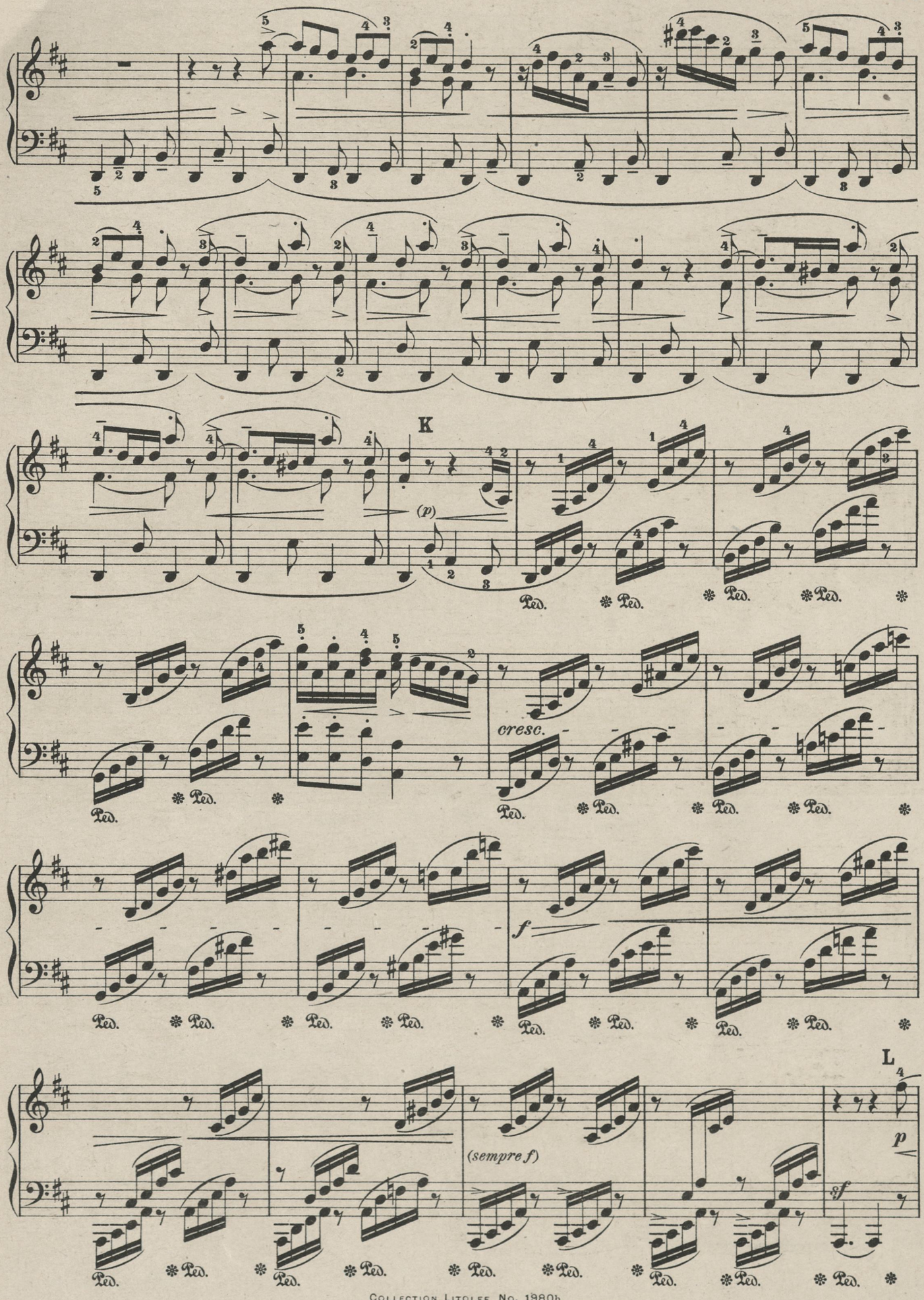


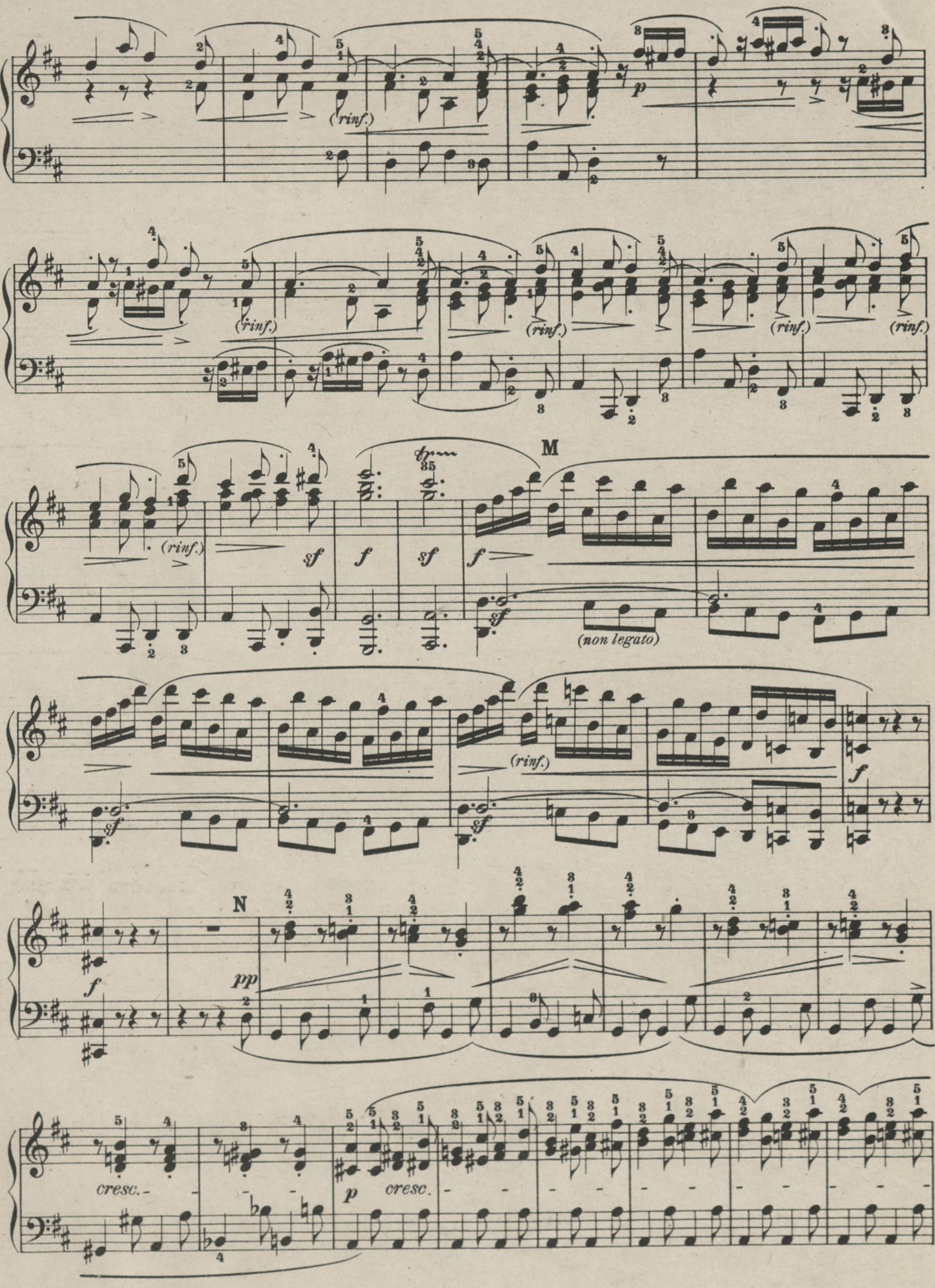
a)

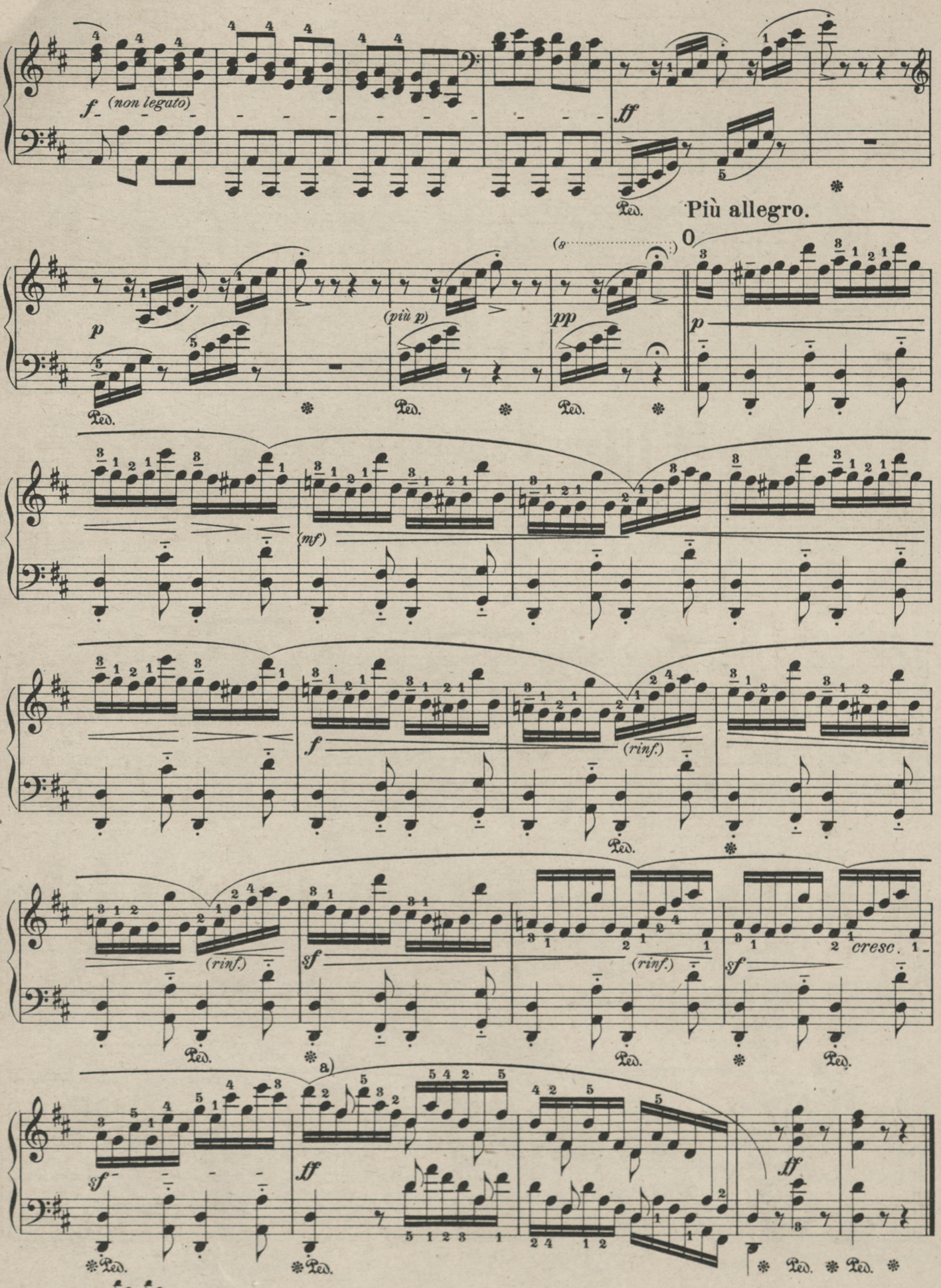

cresc.
C
(rinf.)
(rinf.)
(rinf.)
(rinf.)
(rinf.)
D
(non legato)


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

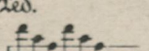

(rinf.)
(rinf.)
(mf)
(rinf.)
(rinf.)
(f)
cresc.
ff
H
(non legato)
sf
sf
sf
ff
sf
sf
ff
J
ff
p


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


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

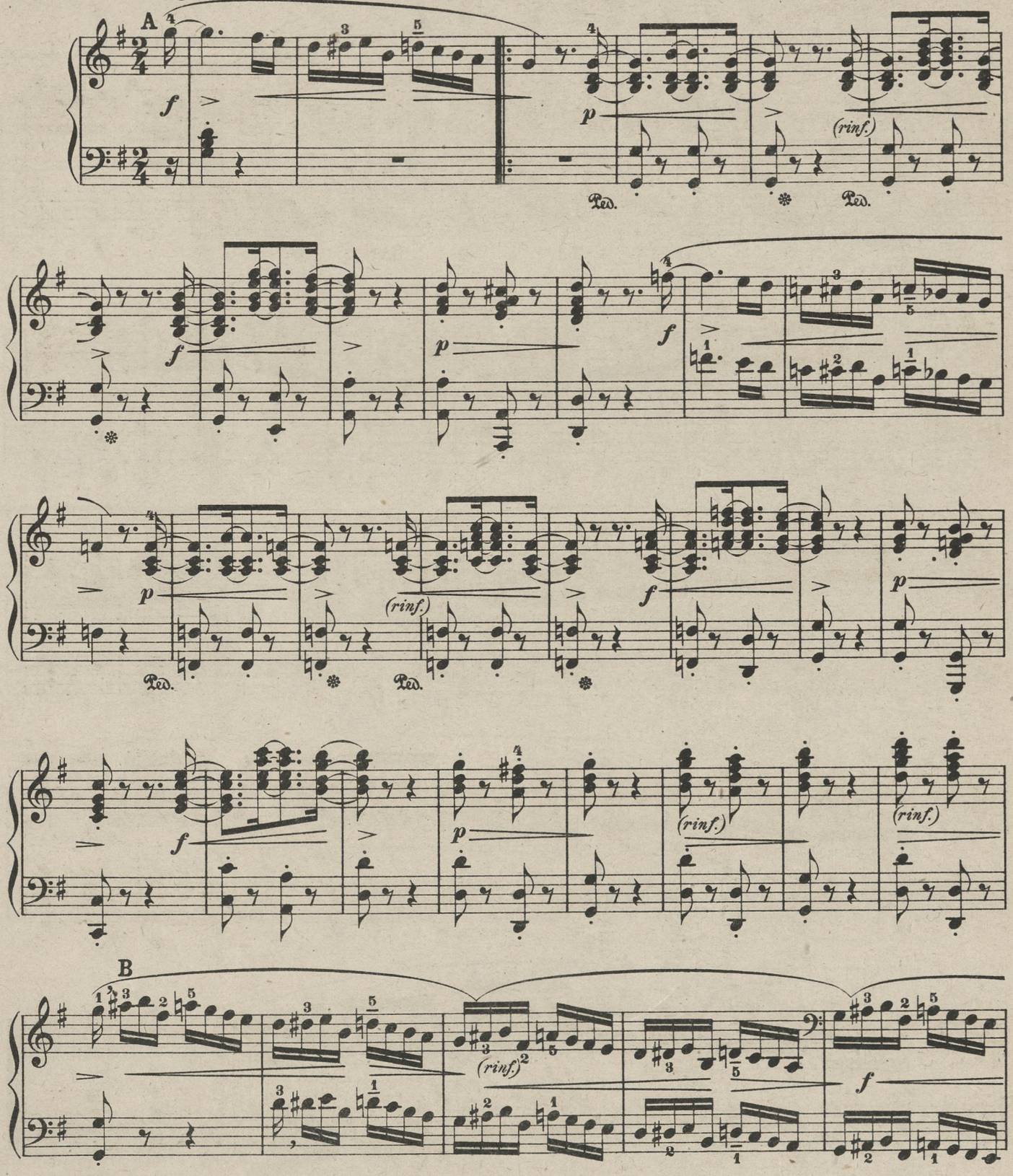


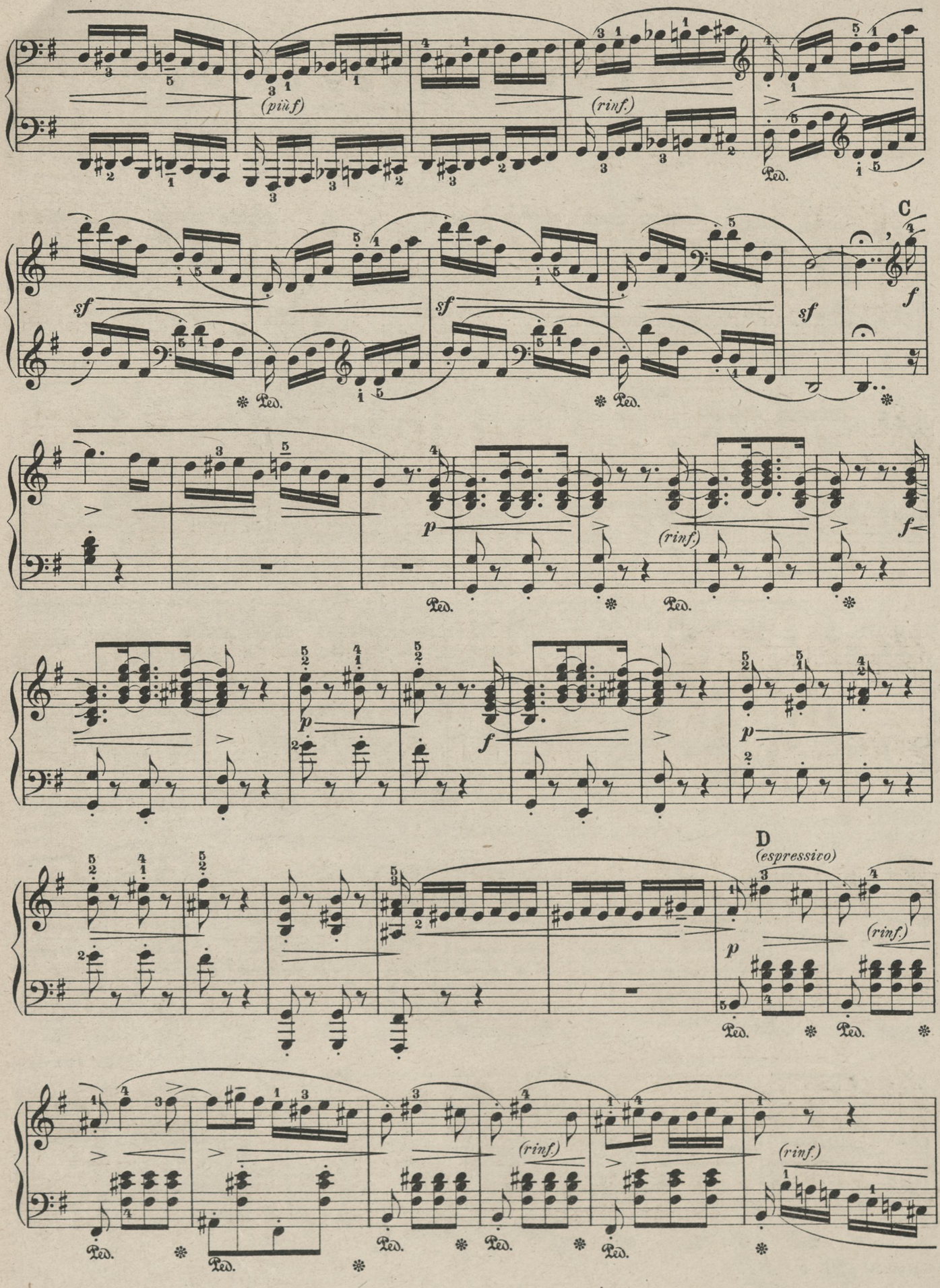
a) Original:

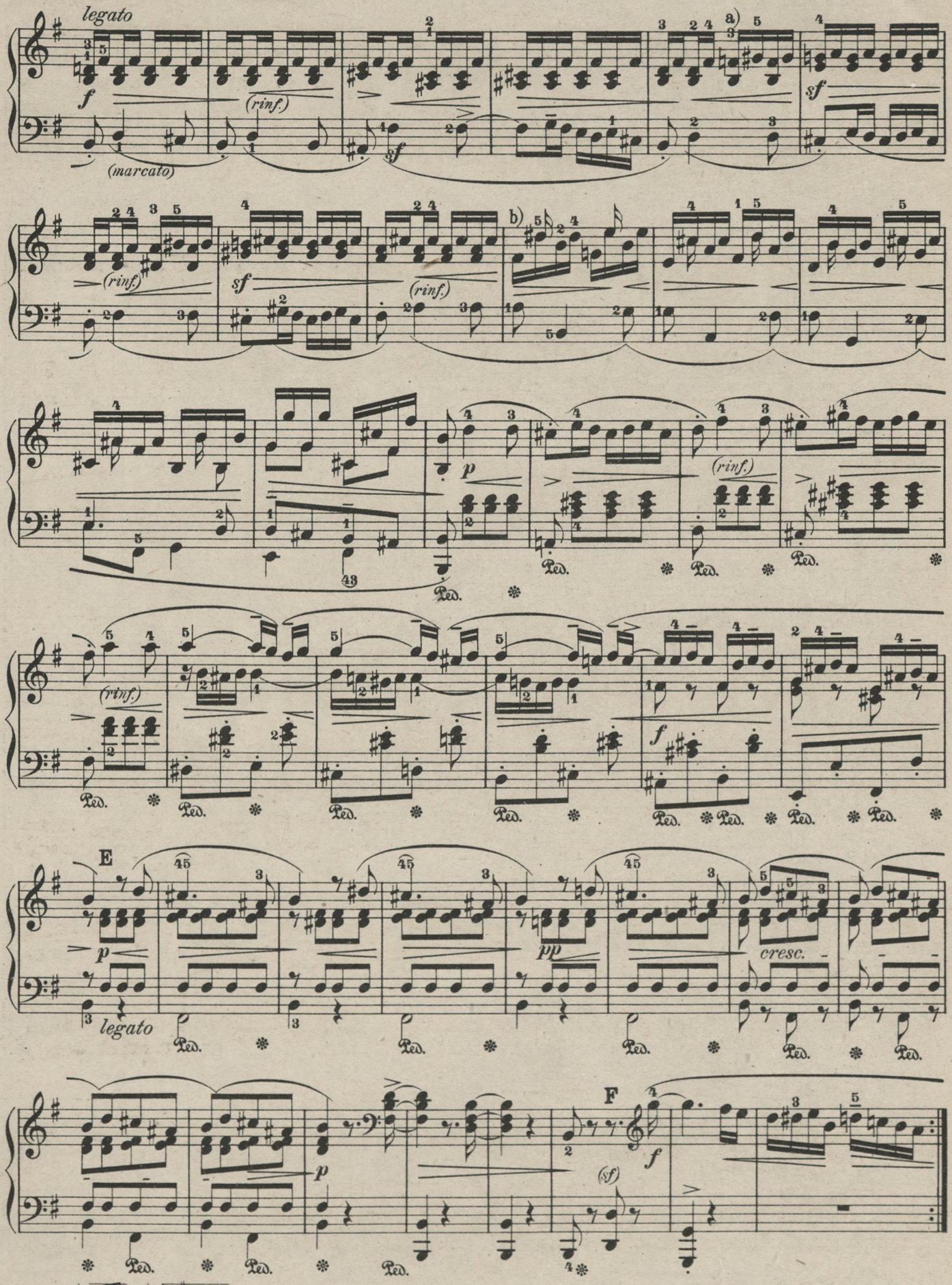


SONATE.

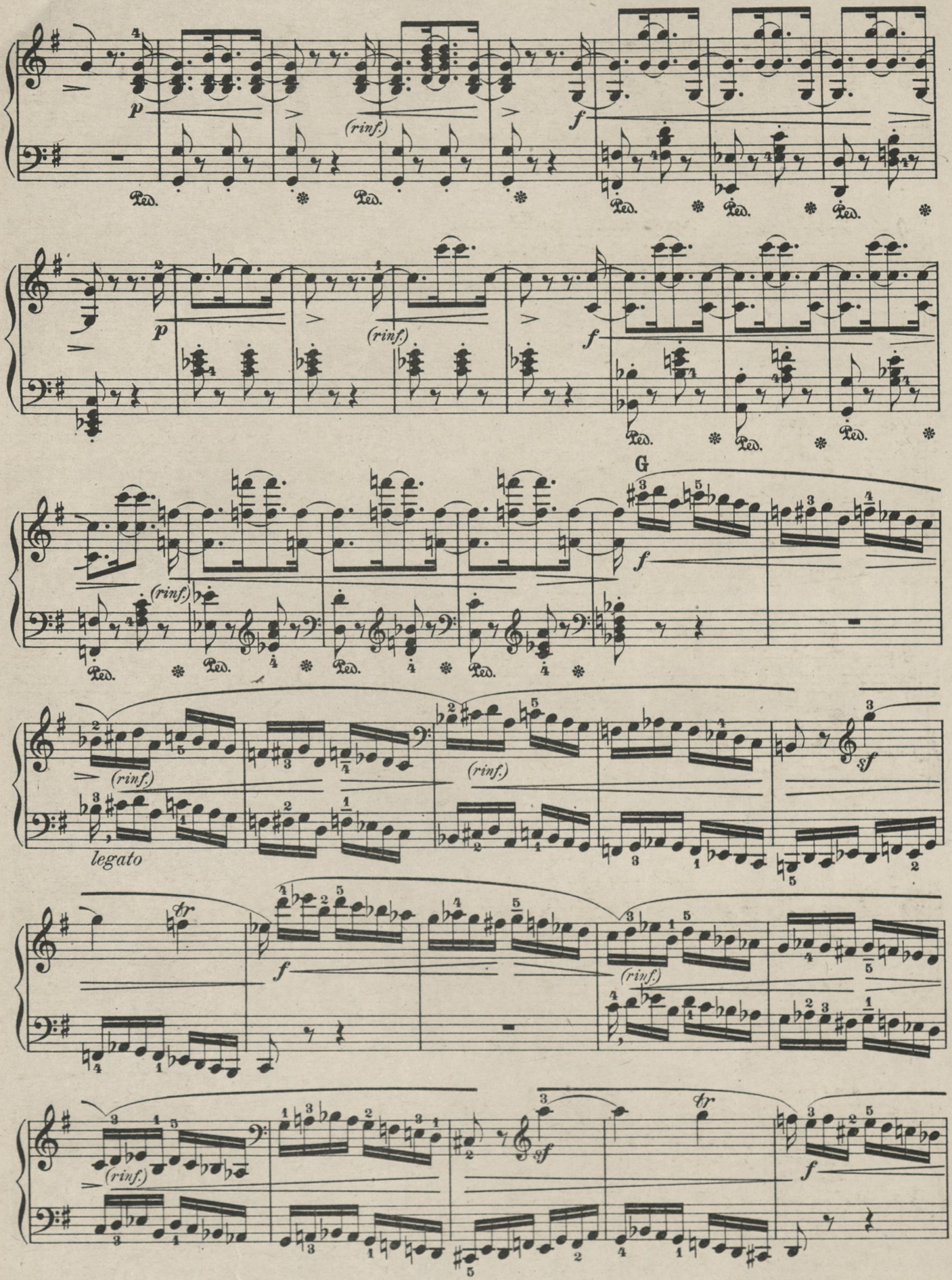
№ 16. **Allegro vivace.** (♩ = 138.) **Op. 31 No. 1.**

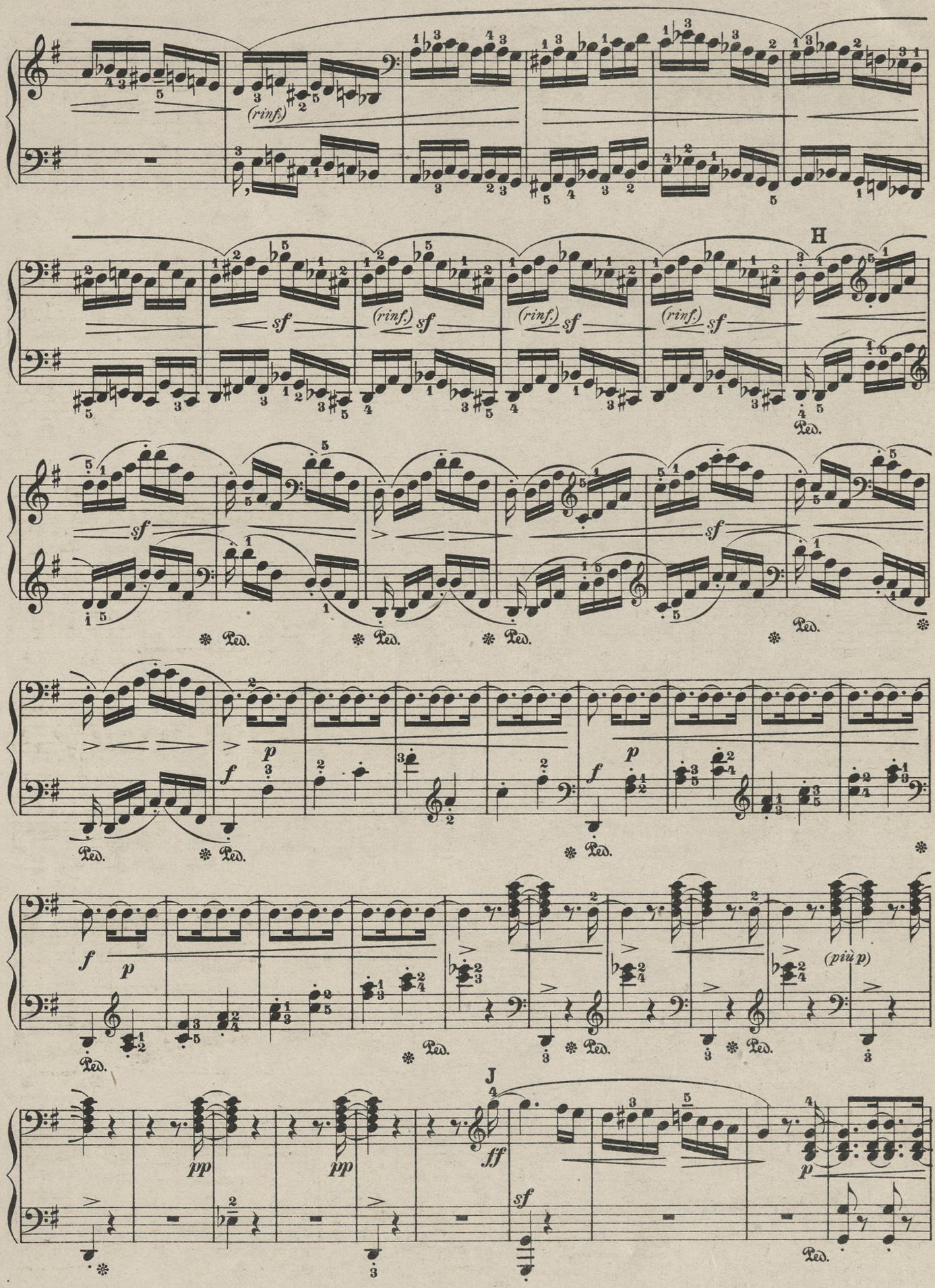


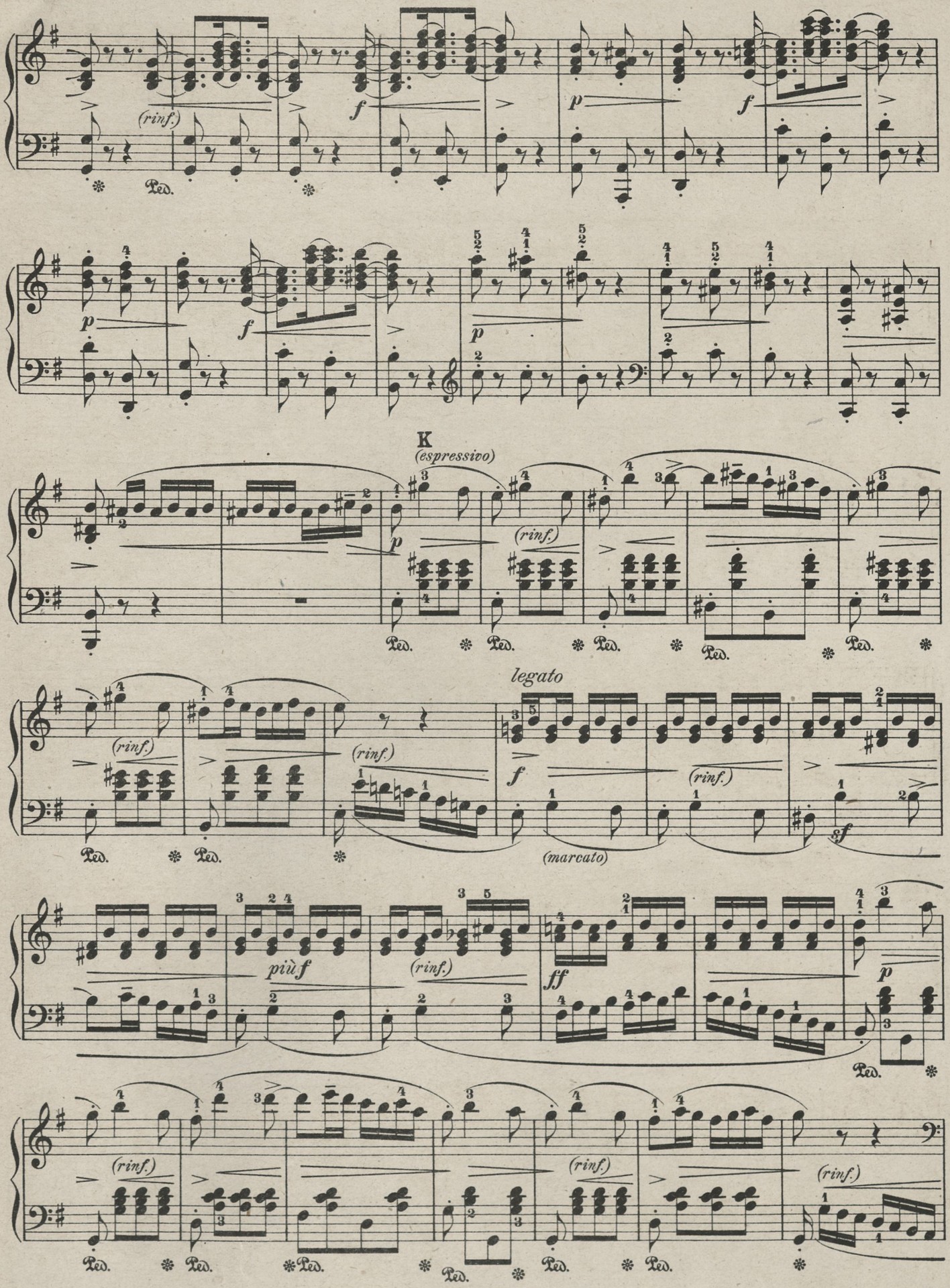

(più f)
(rinf.)
Ped.
C
sf
f
p
D
(espressivo)

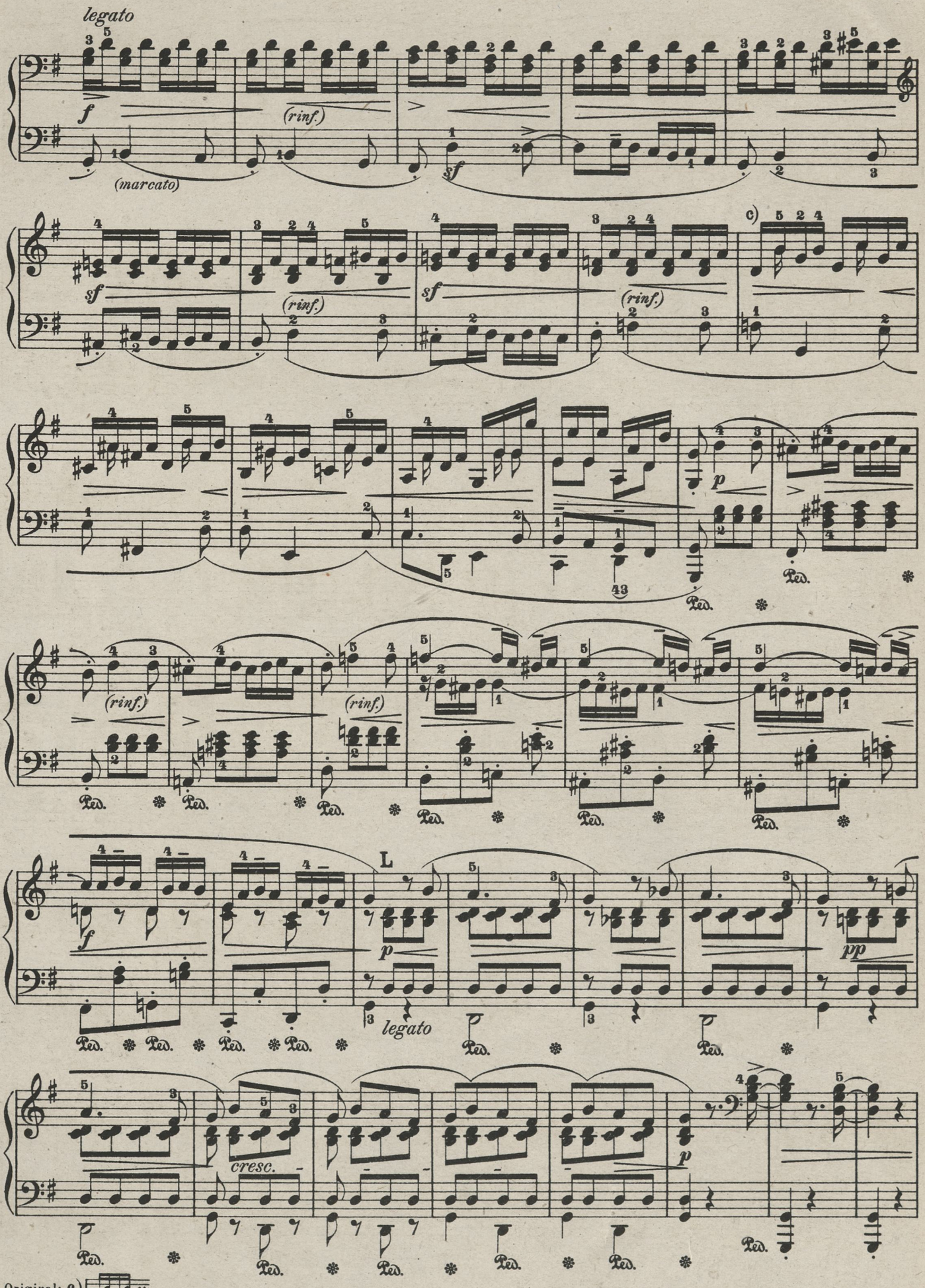

legato
(marcato)
(rinf.)
sf
(rinf.)
(rinf.)
(rinf.)
p
(rinf.)
(rinf.)
f
E
p
legato
pp
cresc.
F
p
(sf)
f
Ped.

Original: a) b)

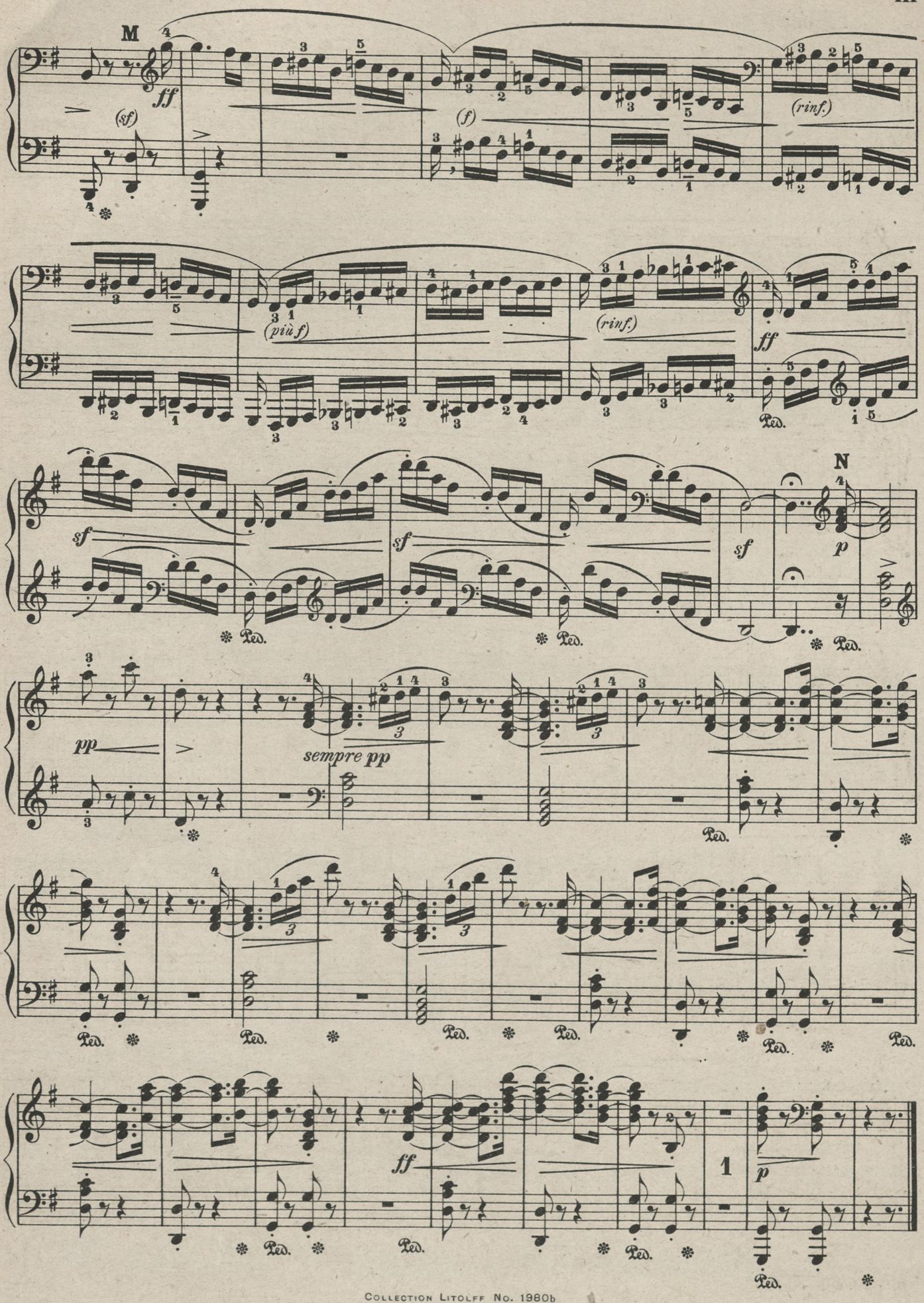

p
(rinf.)
f
Ped.
G
legato
sf
tr


(rinfs)
H
sf
(rinf.)
Ped.
p
f
(più p)
J
pp
ff

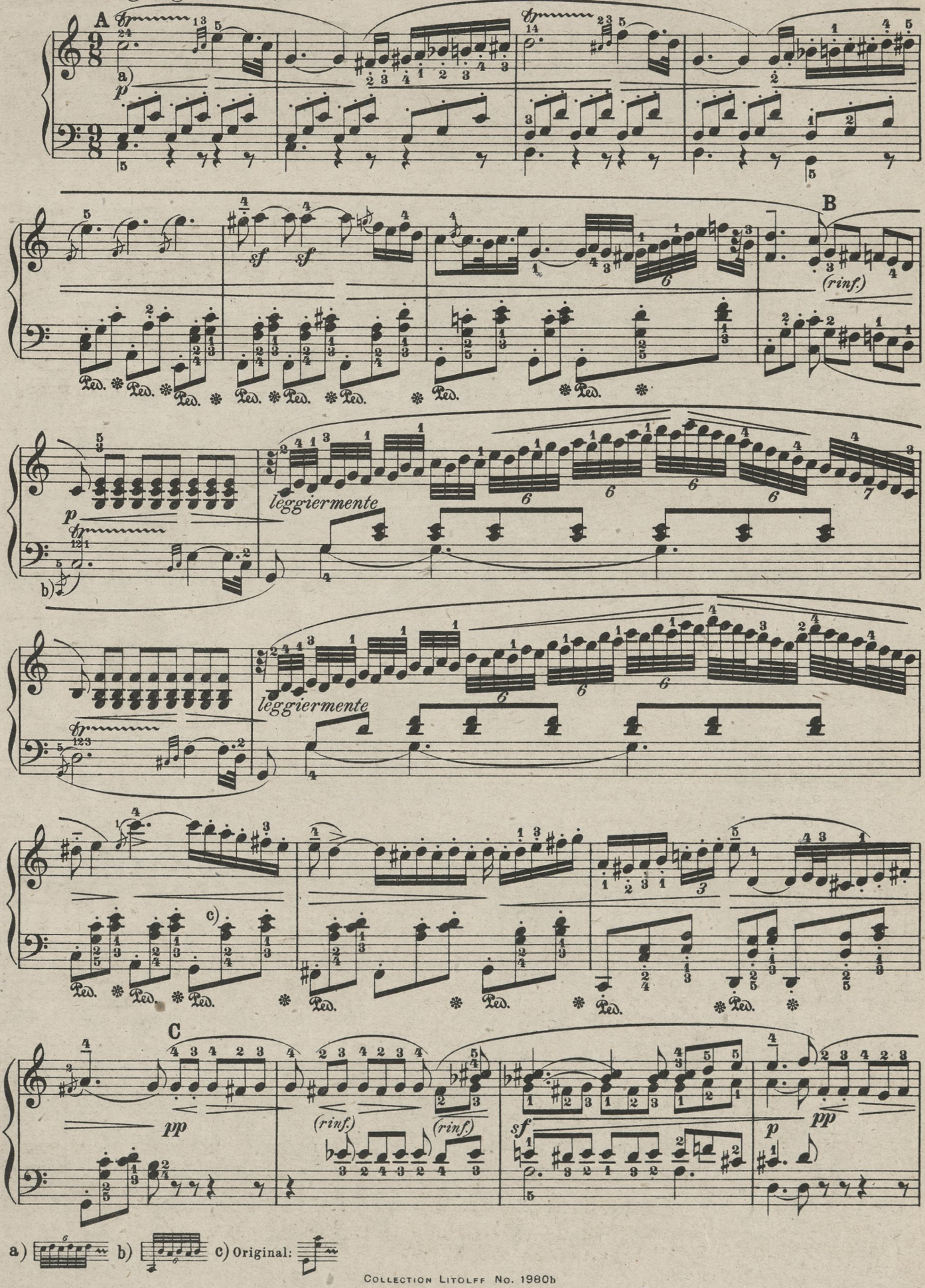

(rinf.)
f
p
f
p
f
p
K
(espressivo)
p
(rinf.)
(rinf.)
(rinf.)
legato
f
(rinf.)
sf
(marcato)
più f
(rinf.)
ff
p
(rinf.)
(rinf.)
(rinf.)
Ped.



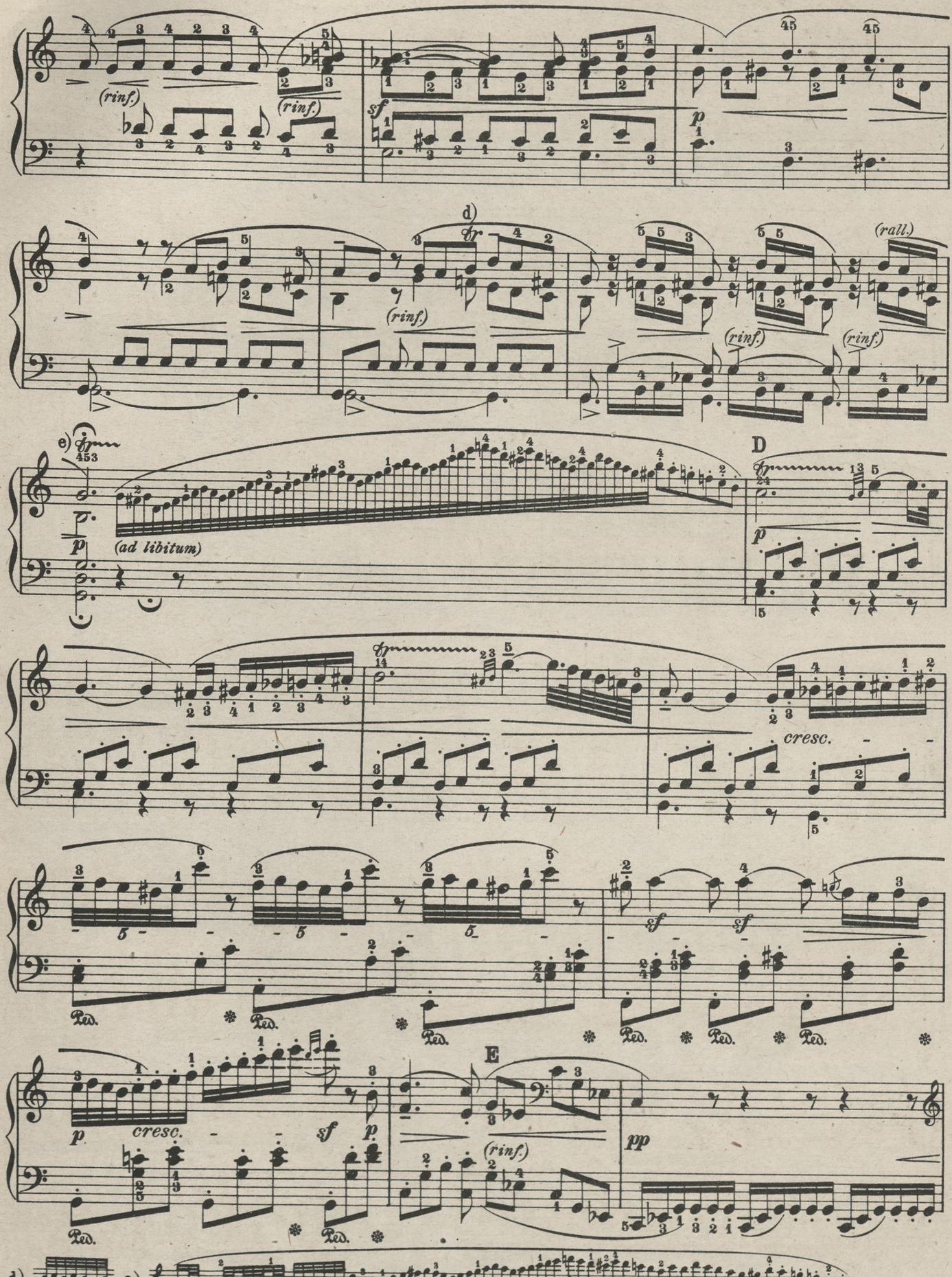
Original: c)

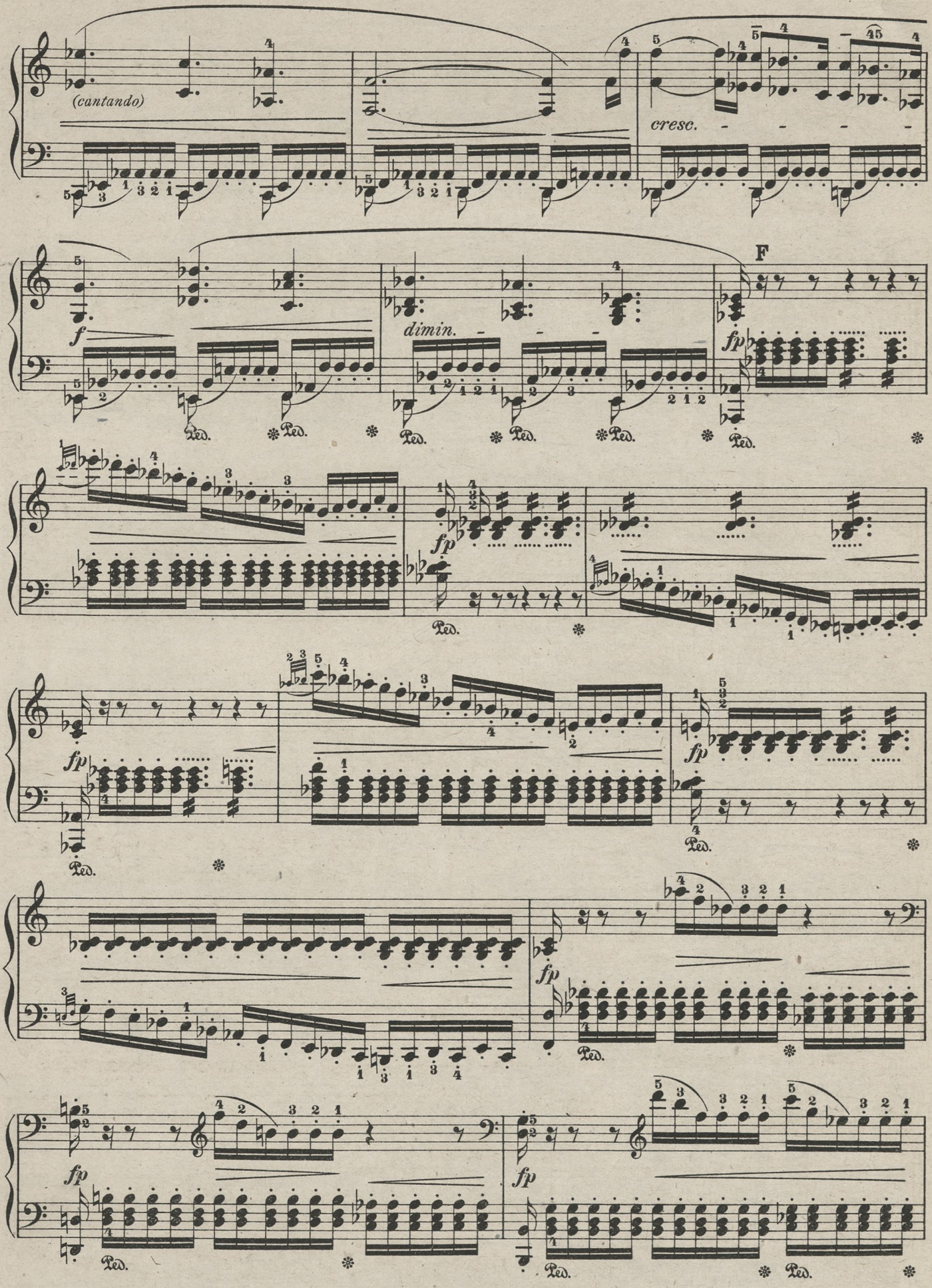

M
ff
(sf)
(f)
(rinf.)
(più f)
(rinf.)
ff
sf
sf
sf
N
p
pp
sempre pp
ff
1
p
Ped.

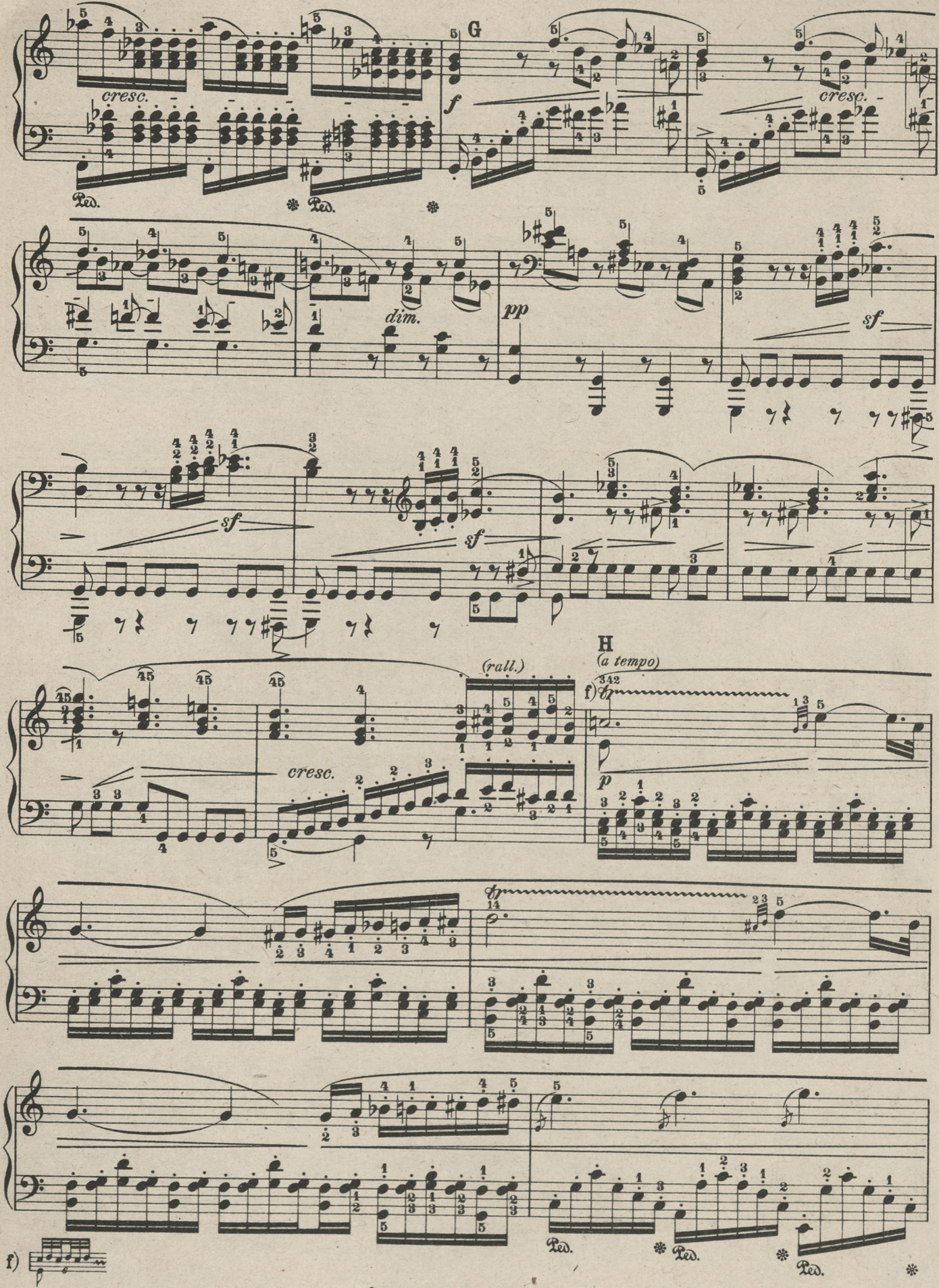
Adagio grazioso. (♪ = 112.)

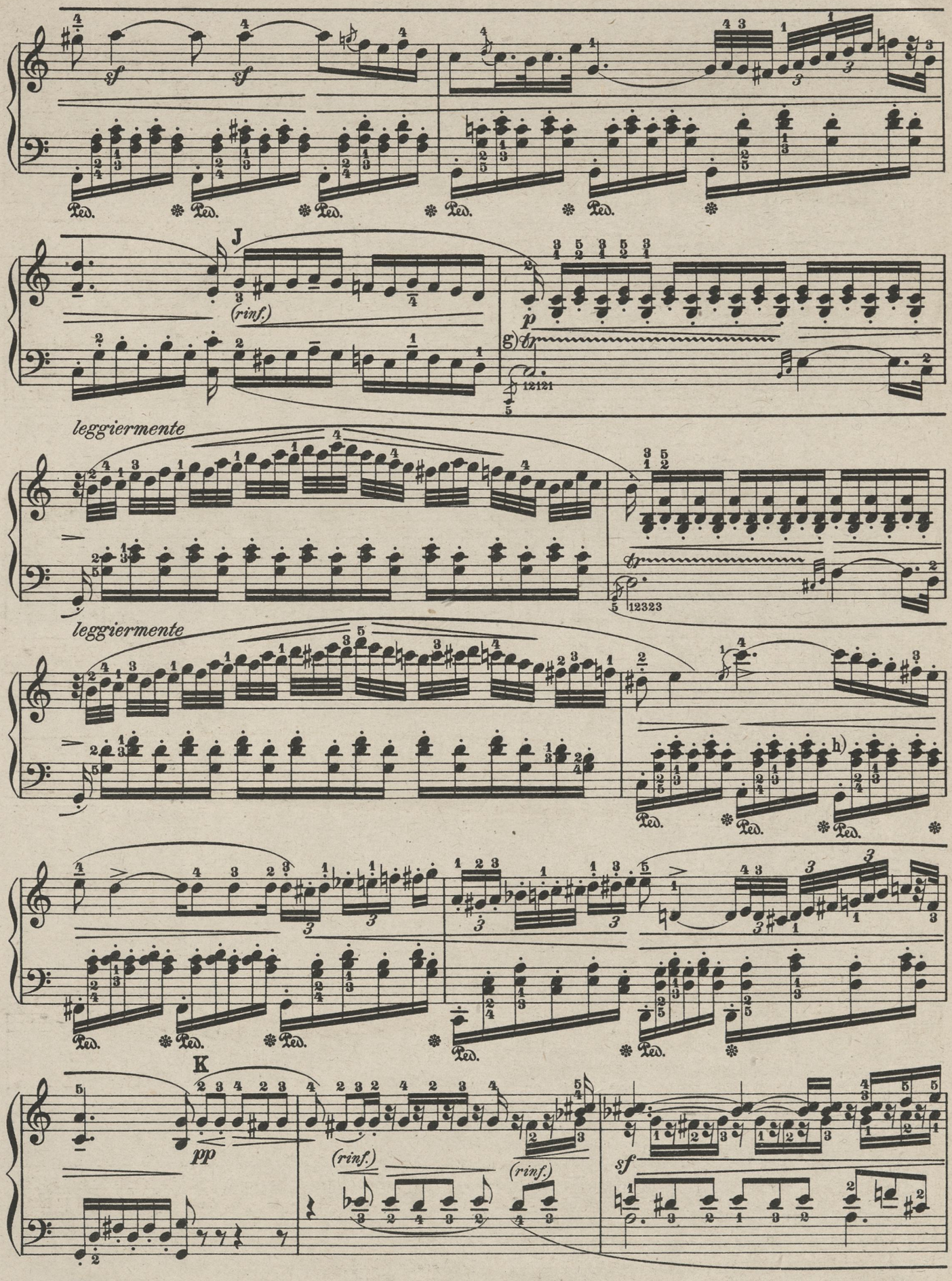


a) b) c) Original:

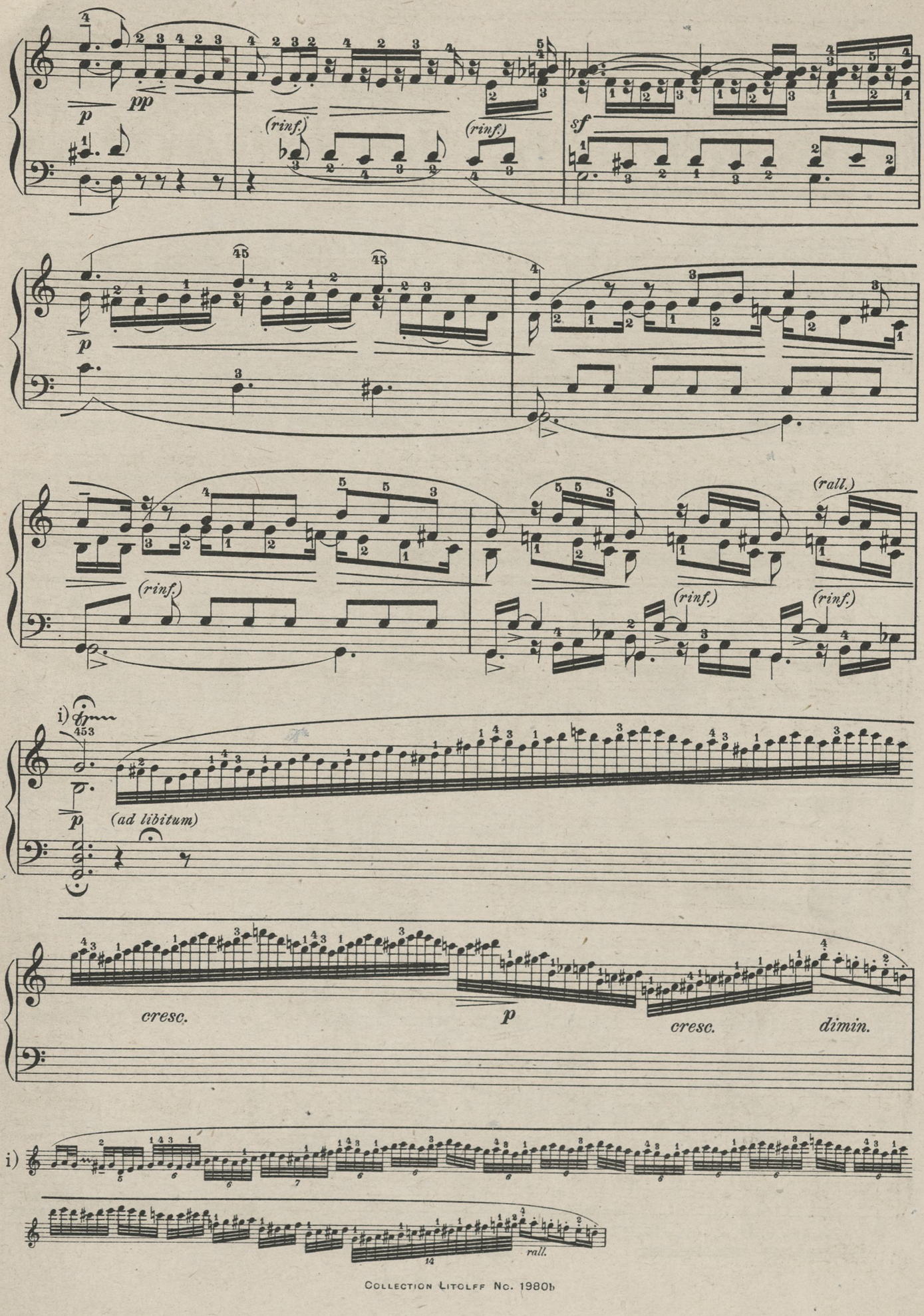

(rinf.)
(rinf.)
sf
p
d)
(rinf.)
(rall.)
(rinf.)
(rinf.)
e)
(ad libitum)
D
cresc.
Ped.
E
p
cresc.
sf
p
(rinf.)
pp
d)
e)

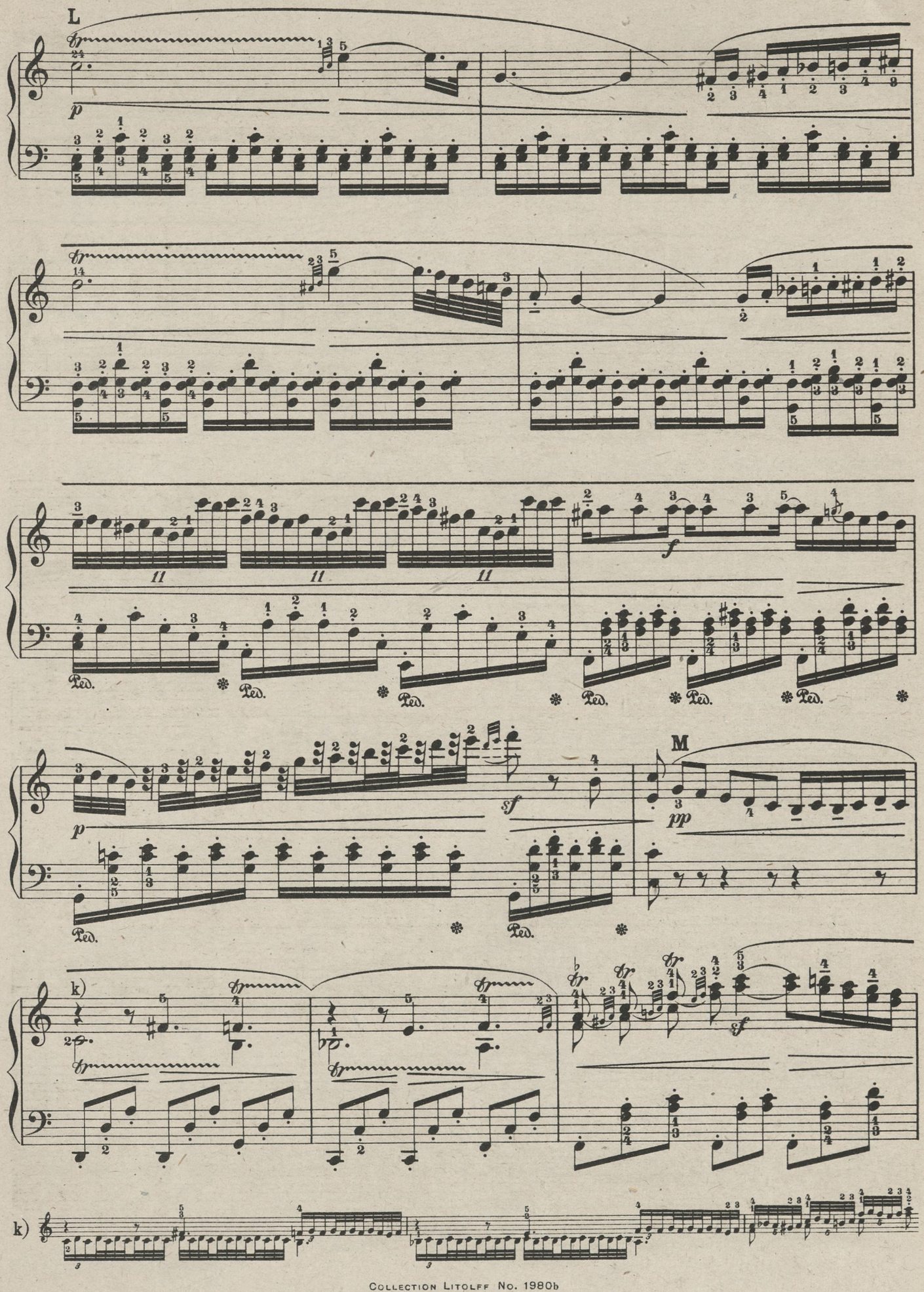

(cantando)
cresc.
f
dimin.
F
fp
Ped.

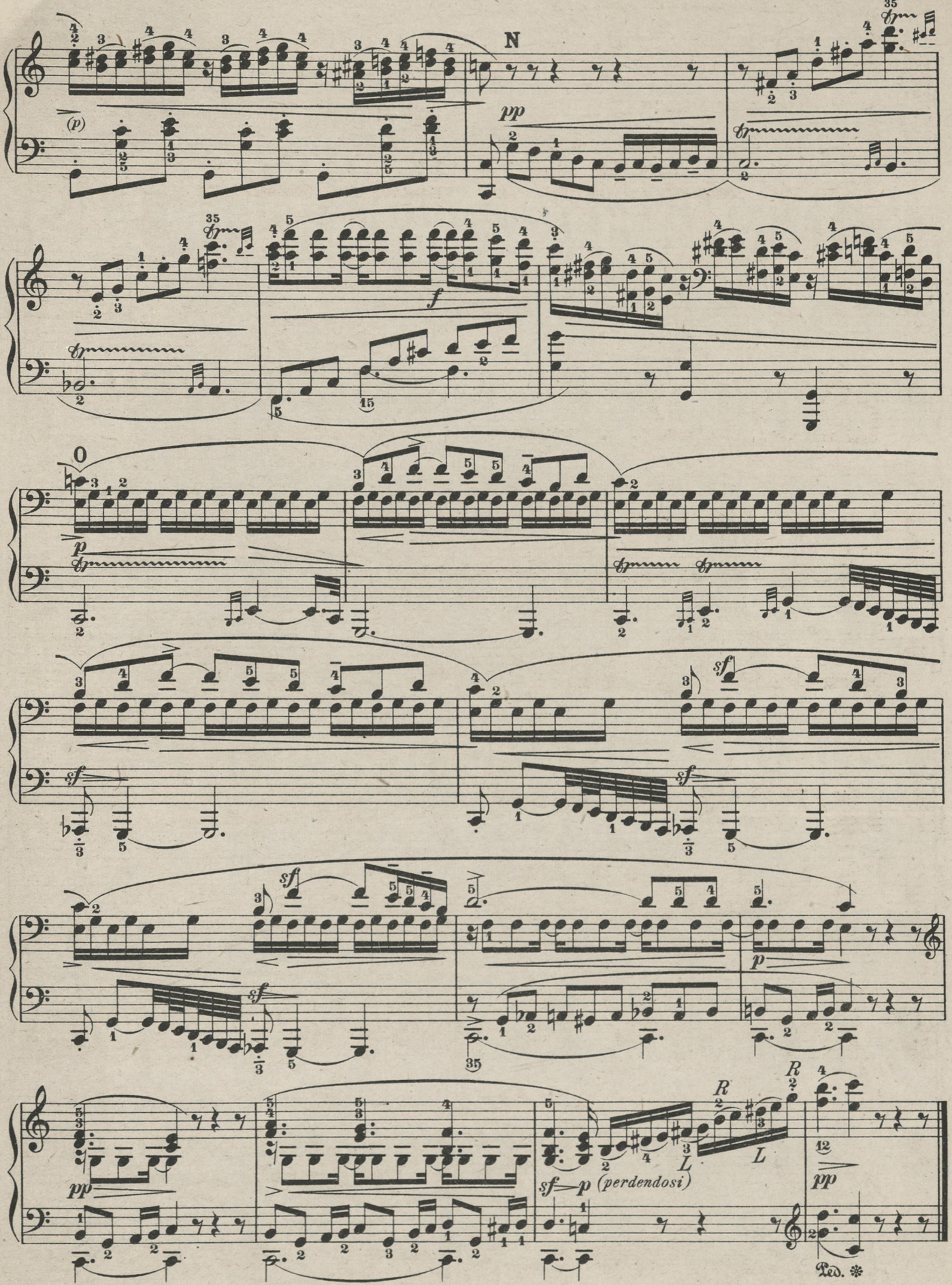

cresc.
Ped.
G
f
cresc.
dim.
pp
sf
sf
sf
H
(a tempo)
(rall.)
cresc.
f)
p
f)
Ped.
Ped.
Ped.


sf
sf
Ped.
J
(rinf.)
p
g)
12121
leggiermente
12323
leggiermente
h)
K
pp
(rinf.)
(rinf.)
sf

g) h) Original:

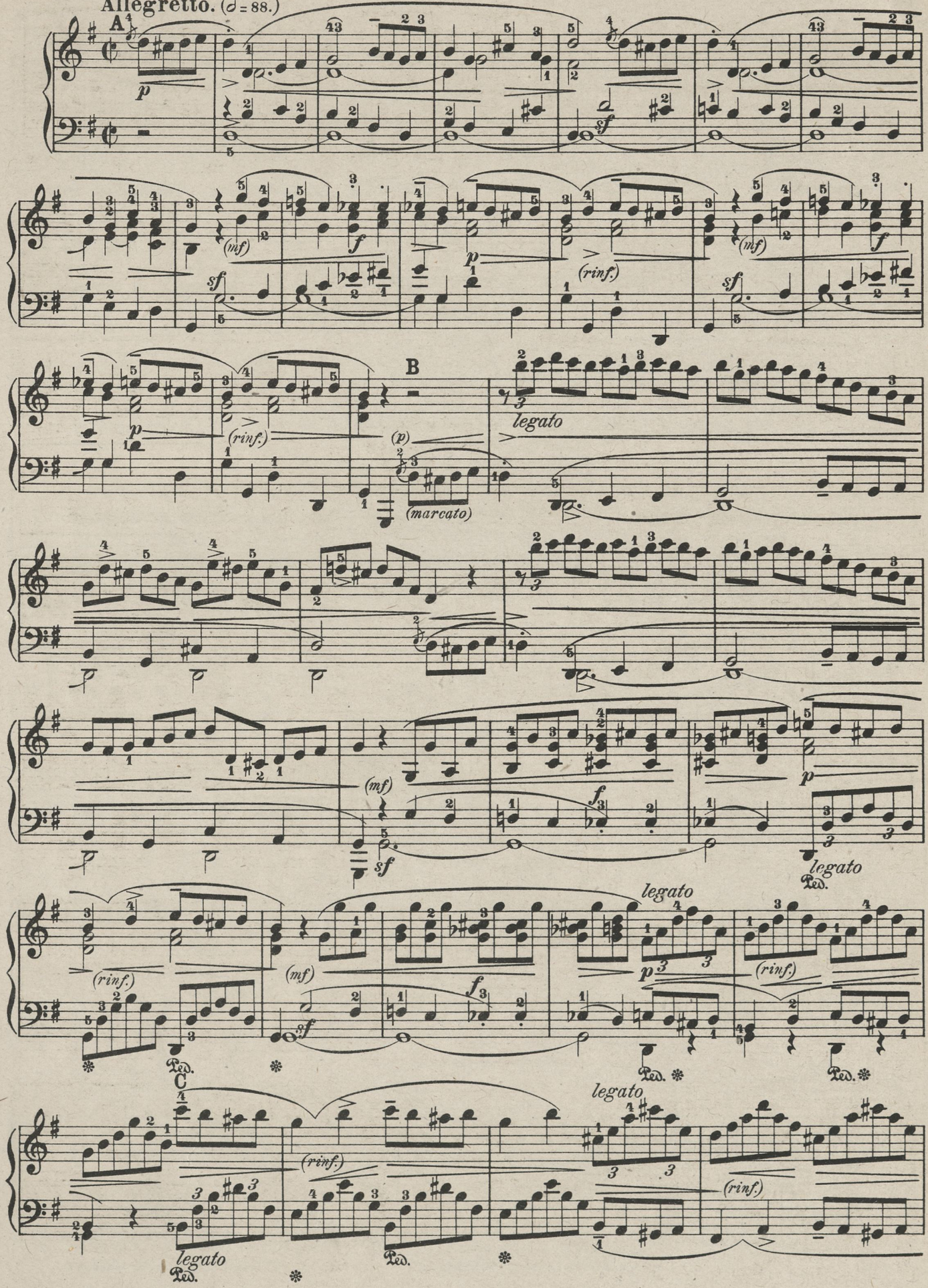

p
pp
(rinf.)
(rinf.)
sf
p
(rinf.)
(rall.)
(rinf.)
(rinf.)
i)
(ad libitum)
cresc.
p
cresc.
dimin.
i)
rall.

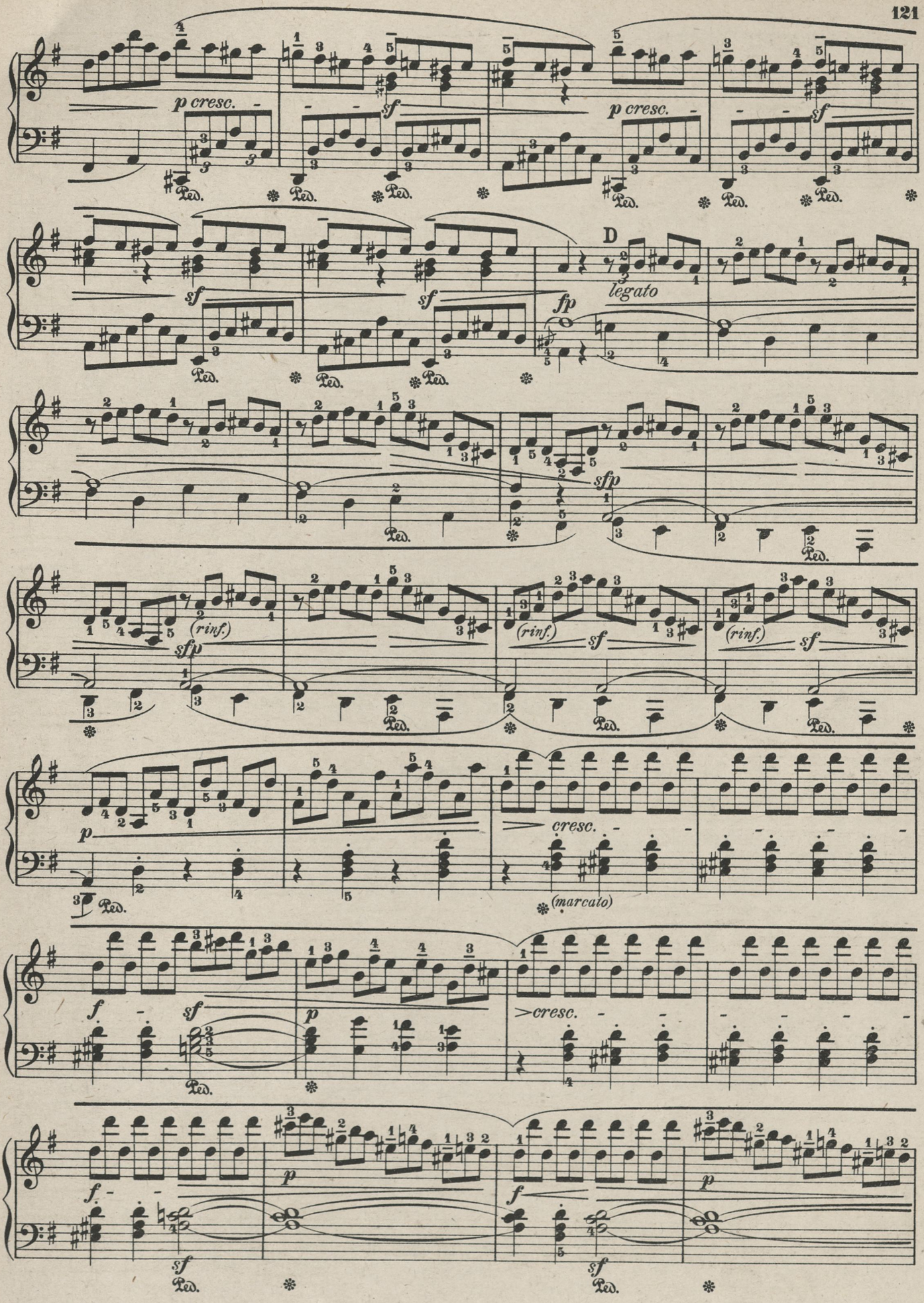

L
M
k)
k)

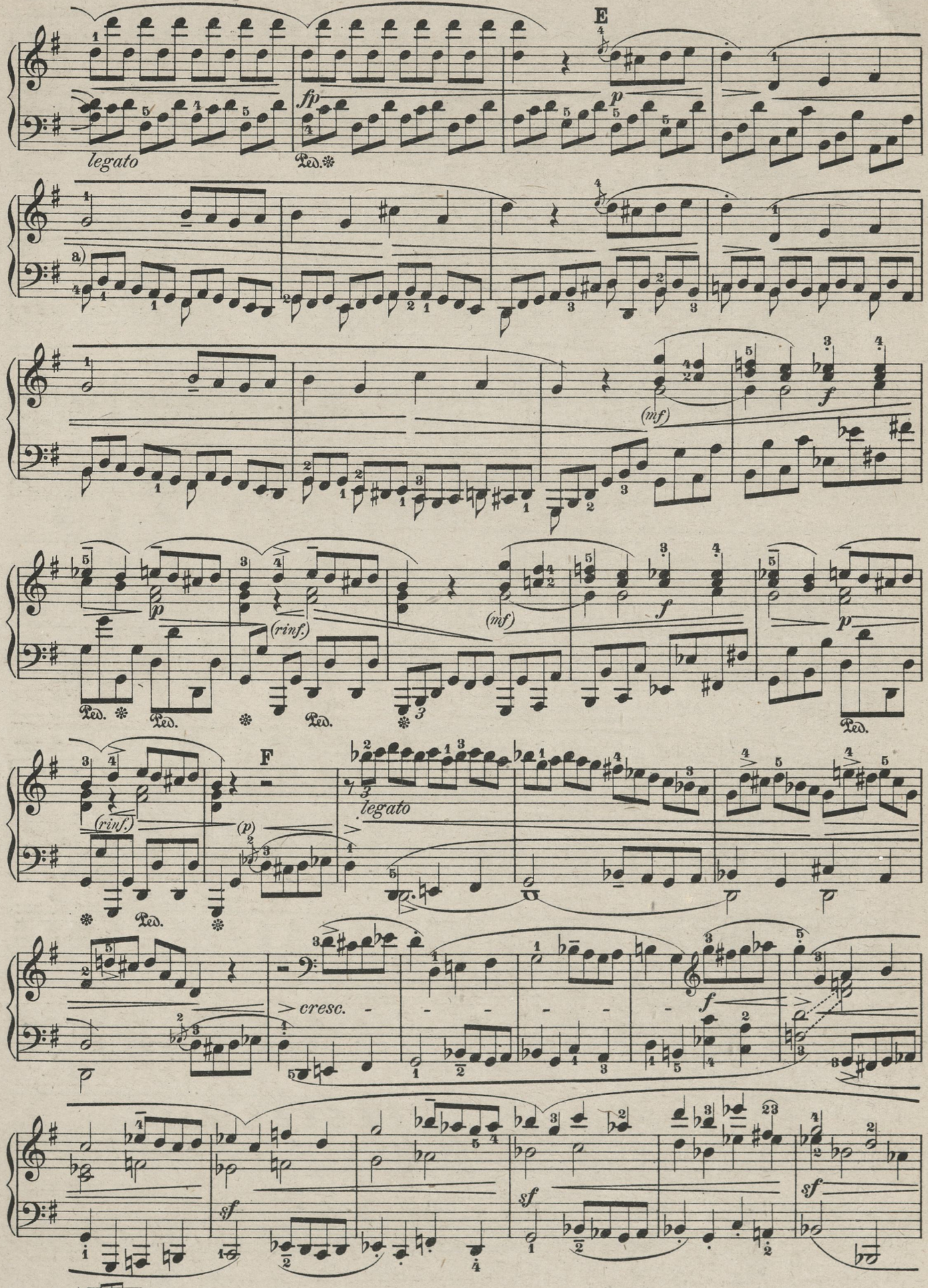

N
O
(perdendosi)
Ped.

Rondo.

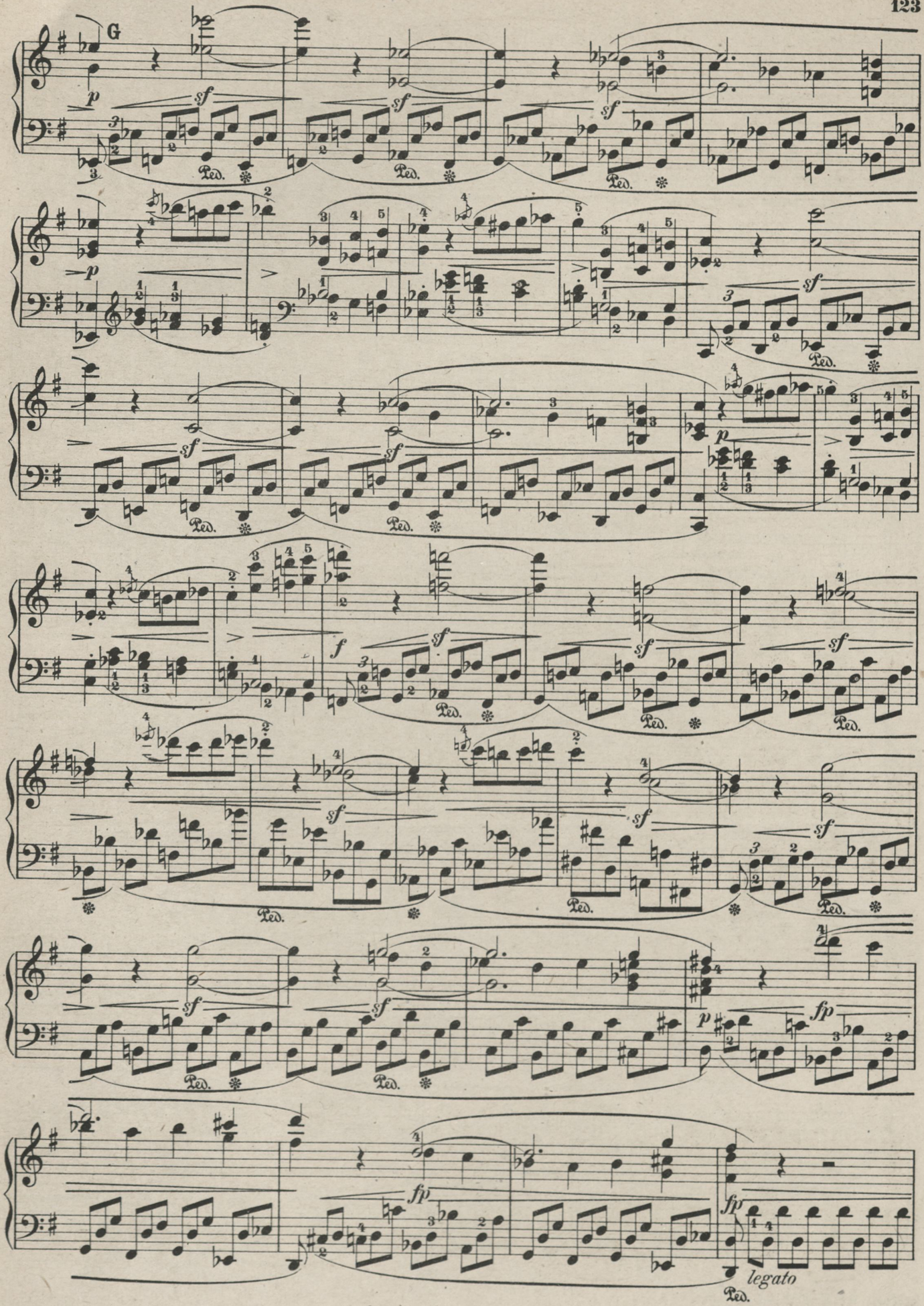
Allegretto. (♩ = 88.)

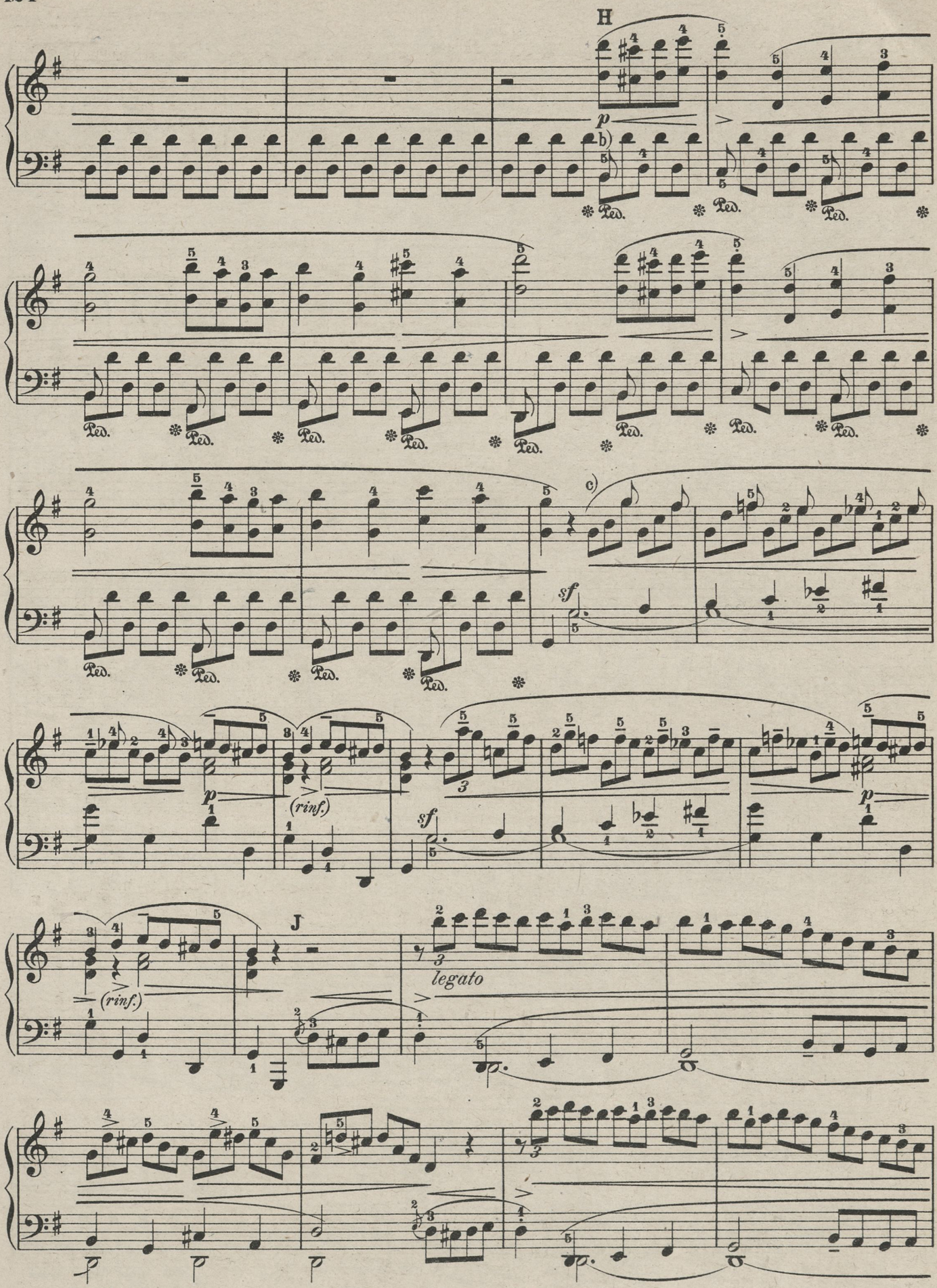



p cresc.
sf
Ped.
D
legato
fp
sfp
(rinf.)
cresc.
(marcato)

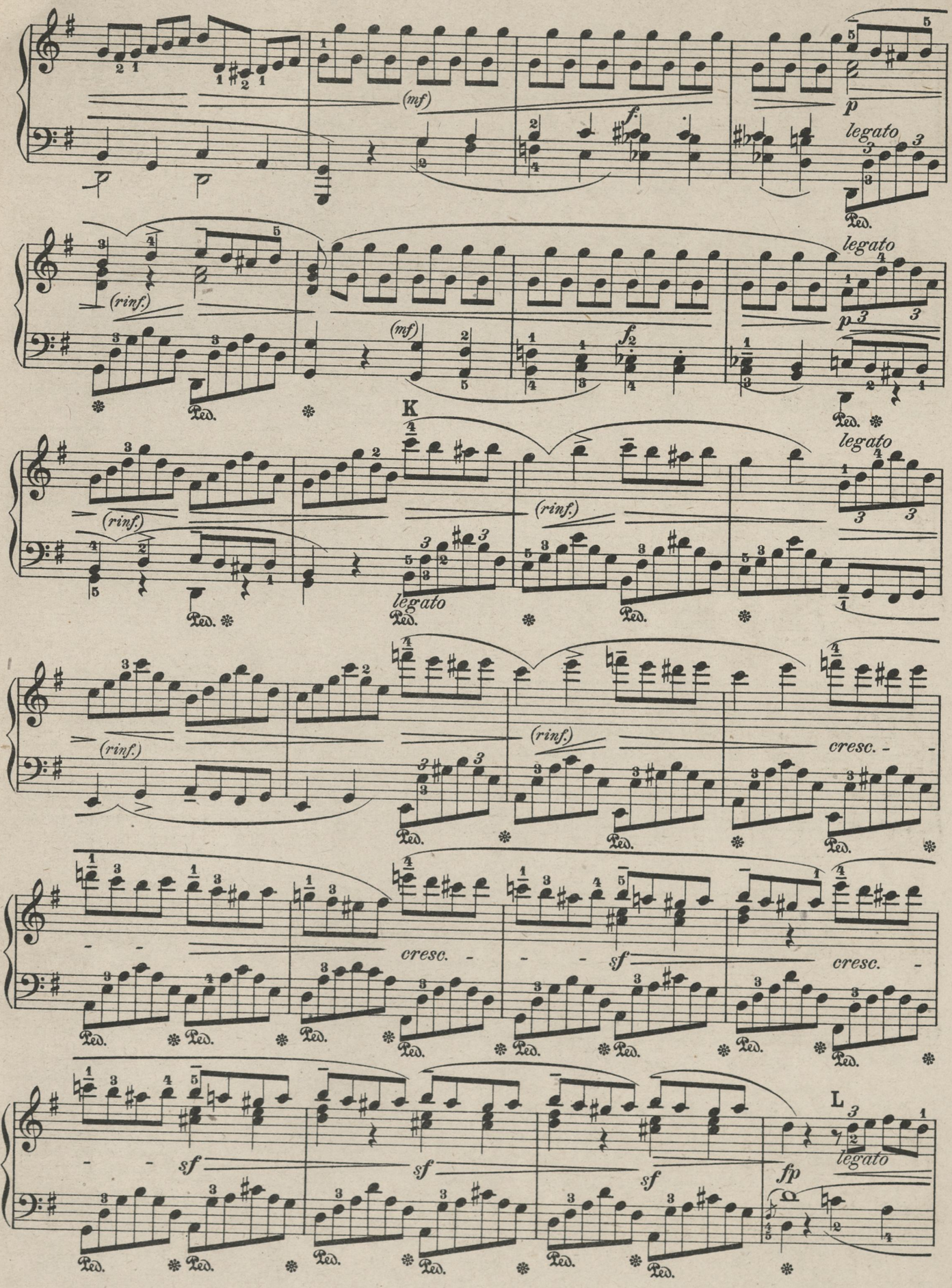


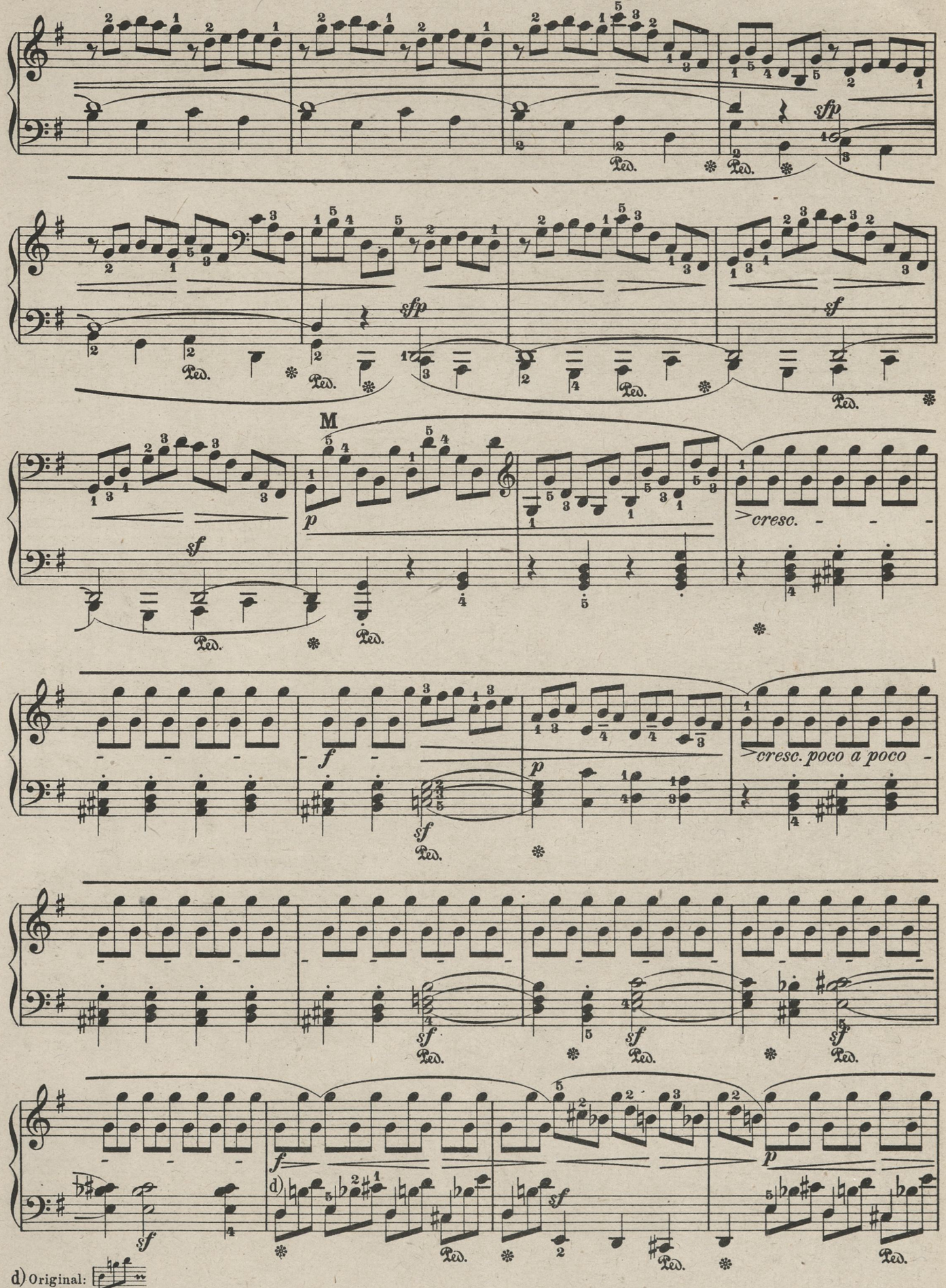
Original: a)


G
p
sf
Ped.
f
fp
legato

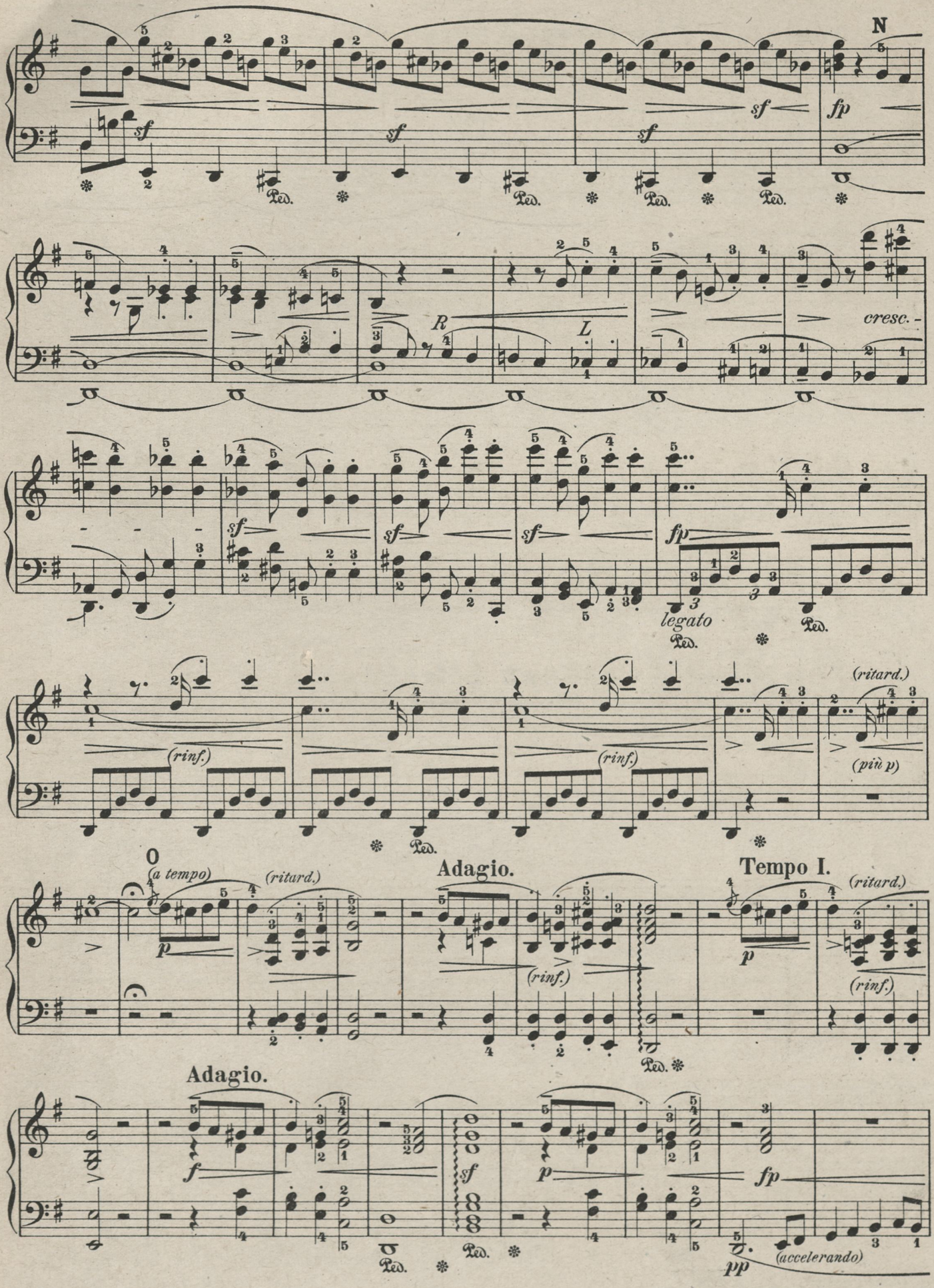


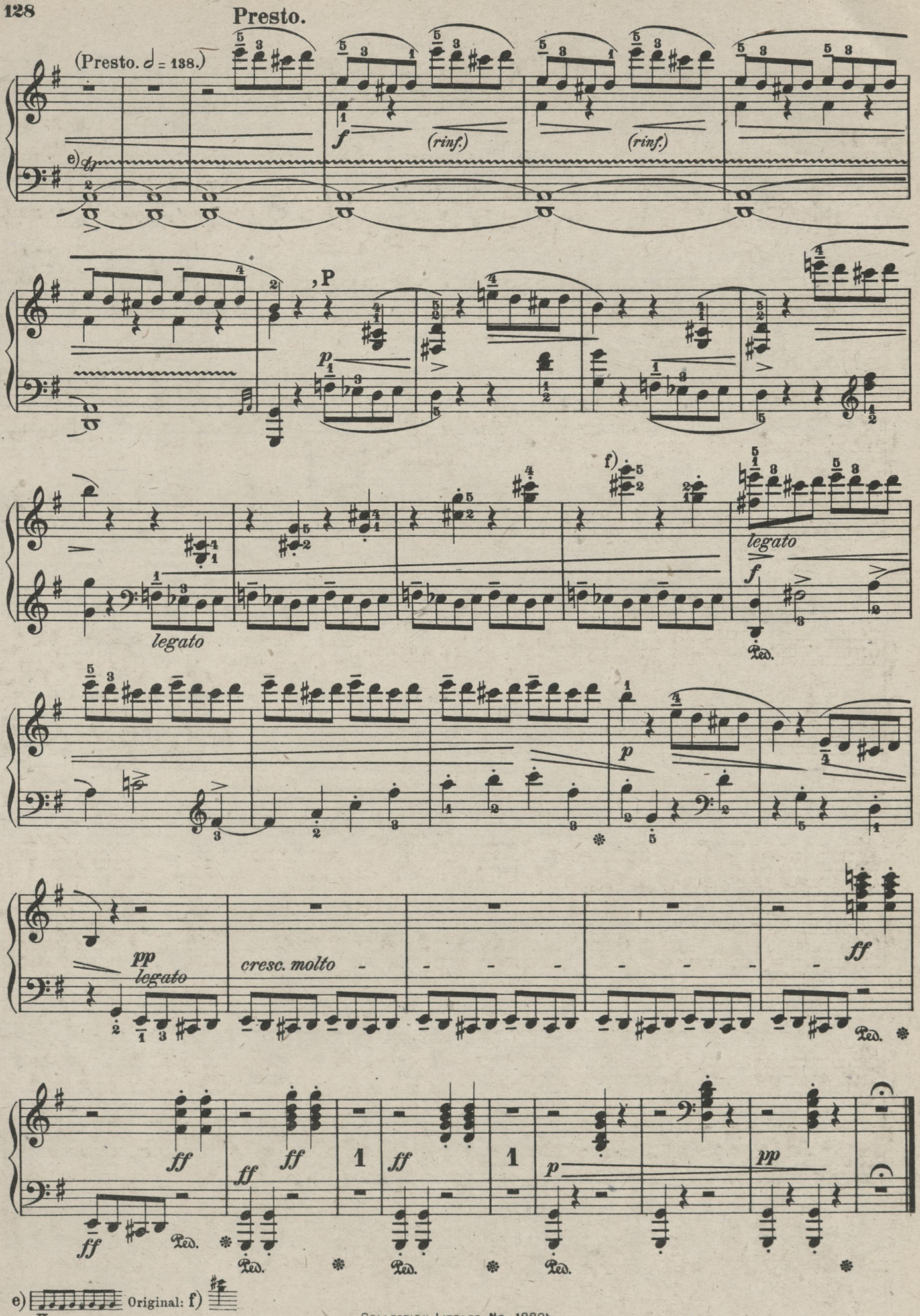
Original: b) c)


(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.


sfp
sfp
sf
M
p
sf
cresc.
f
sf
p
cresc. poco a poco
sf
sf
sf
f
d)
sf
p
sf
Ped.

d) Original:

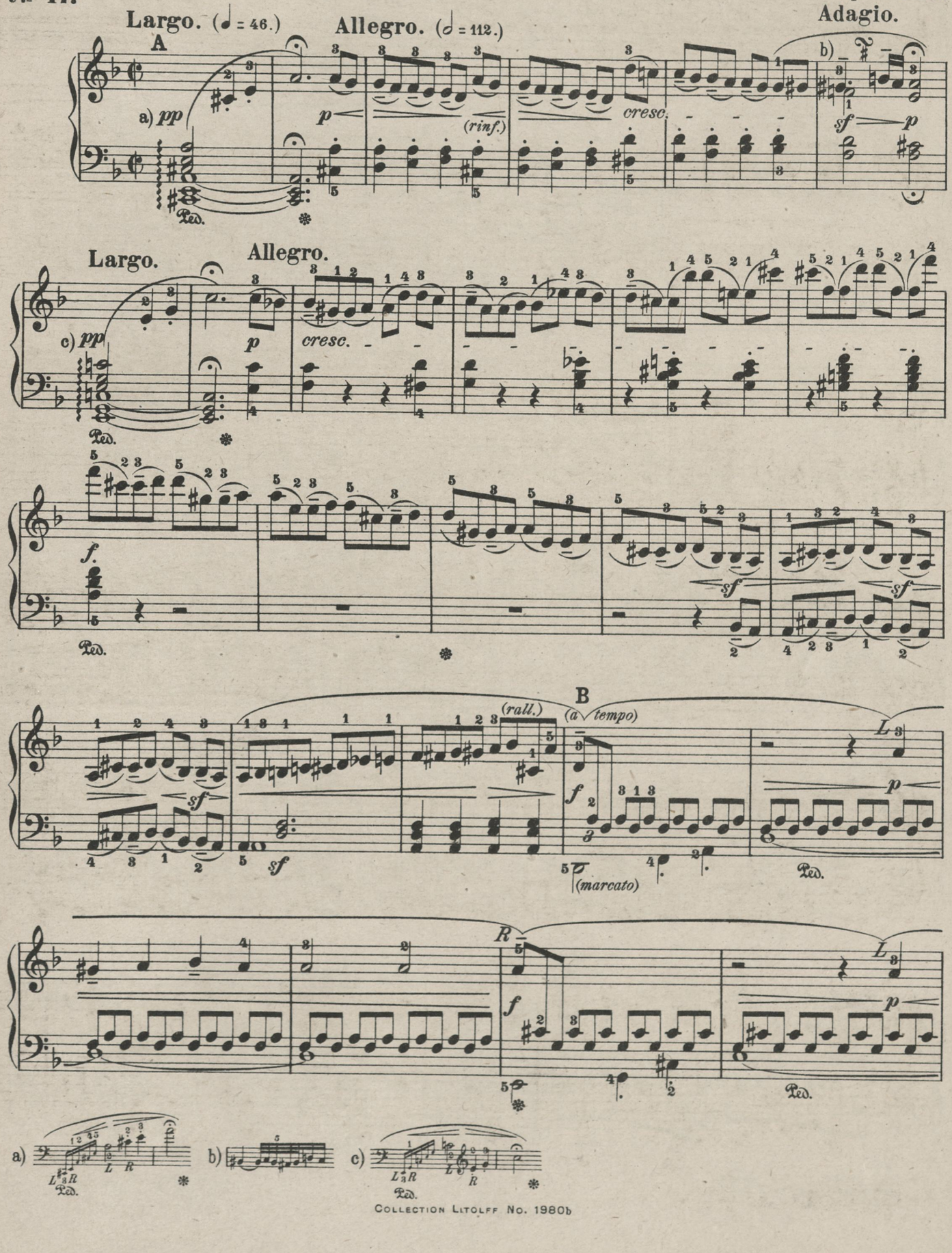

N
sf
fp
cresc.
R
L
legato
(rinf.)
(ritard.)
(più p)
O
(a tempo)
Adagio.
Tempo I.
(accelerando)
pp

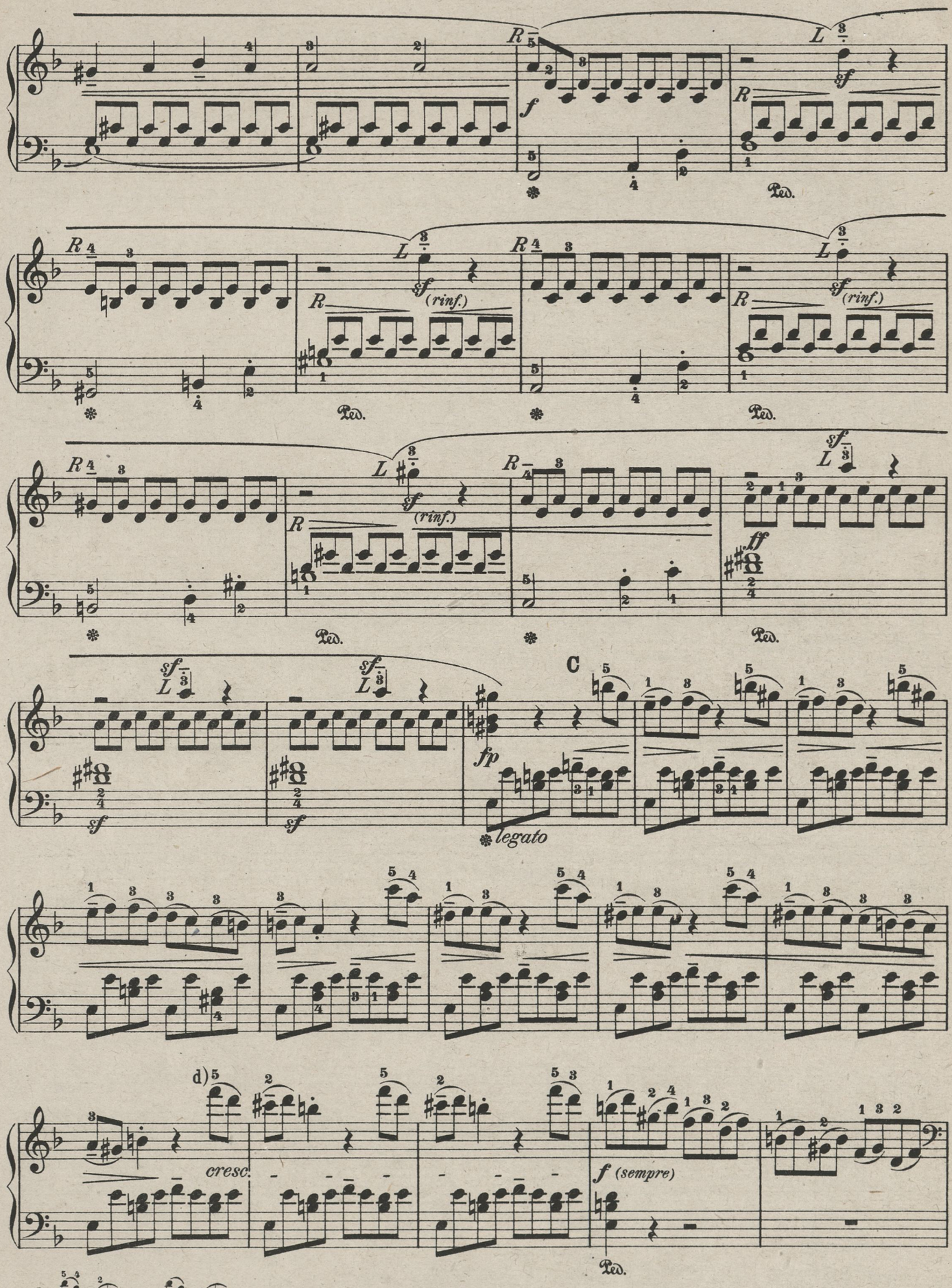

Presto.
(Presto. ♩ = 138.)
e)
f
(rinf.)
(rinf.)
,P
p
legato
f)
legato
Ped.
p
pp
legato
cresc. molto
ff
Ped.
ff
ff
ff
1
ff
1
p
pp
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
e)
Original: f)

SONATE.

№ 17.

Op. 31 No. 2.




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

D

cresc. sf - - sf

sf sf sf sf ff e)

p f sf sf sf sf

p cresc. - - - f

E

p (rinf.)

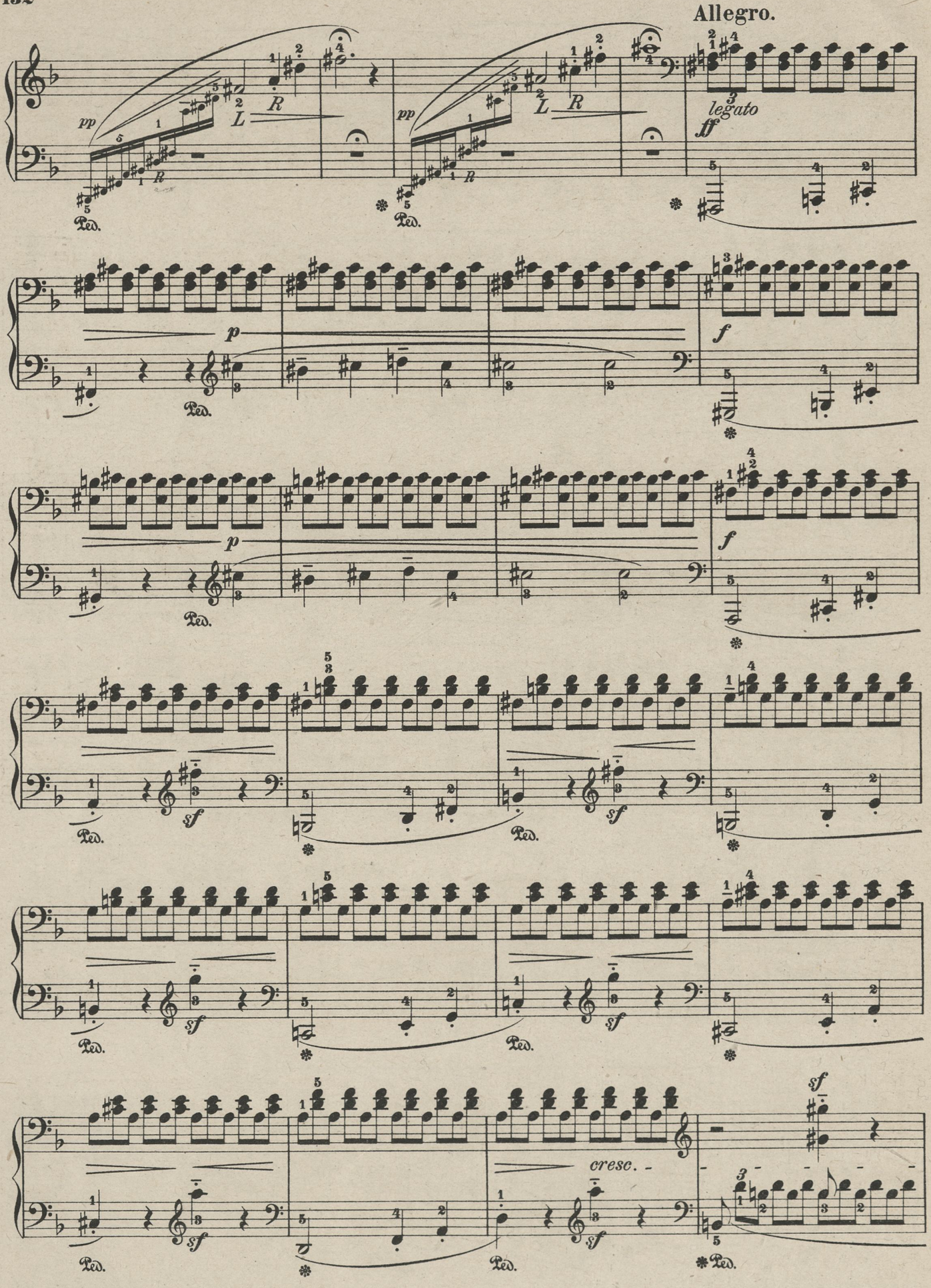
(rinf.) (rinf.)

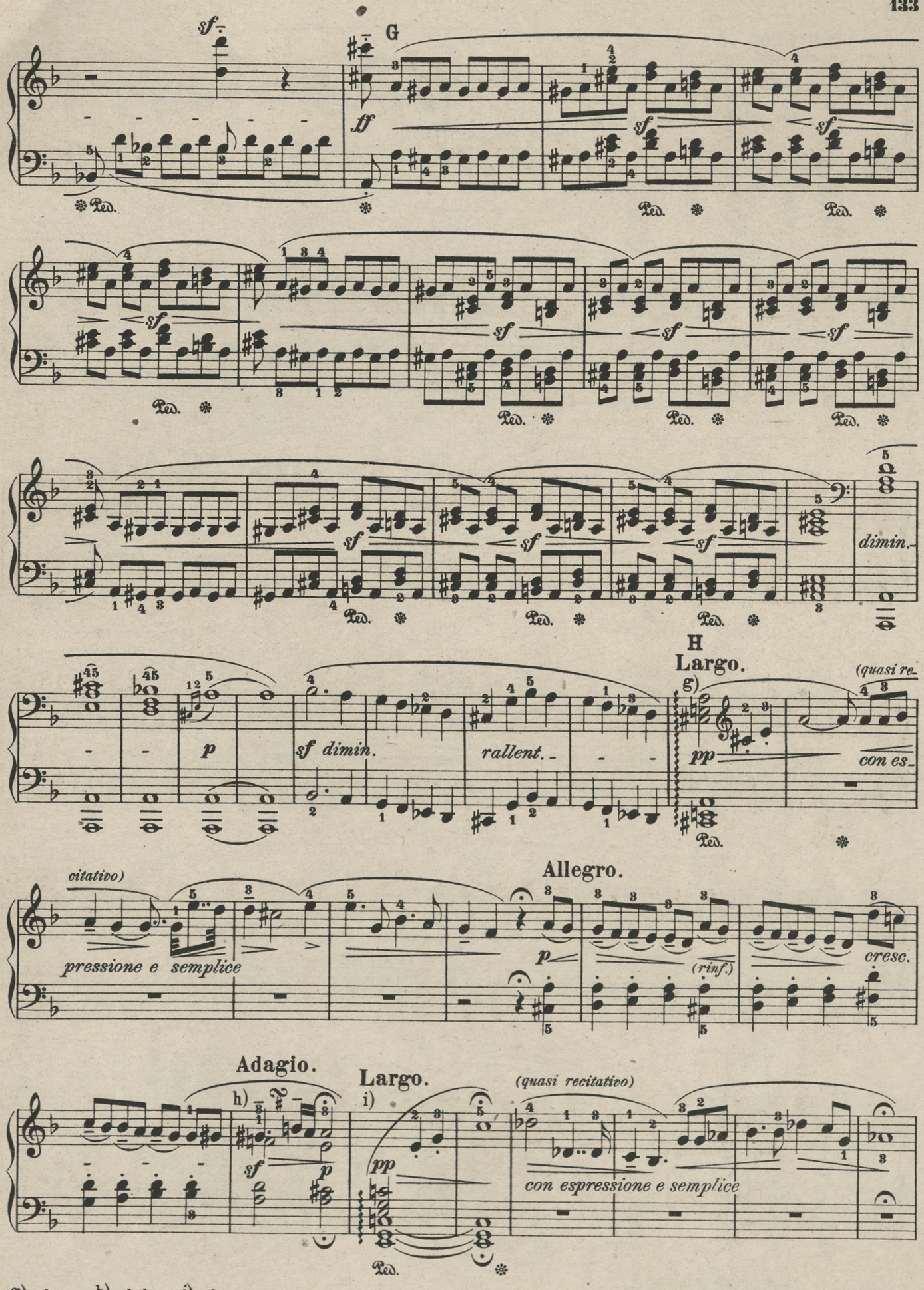
1. 2. F Largo.

p sf sf f) sf p pp

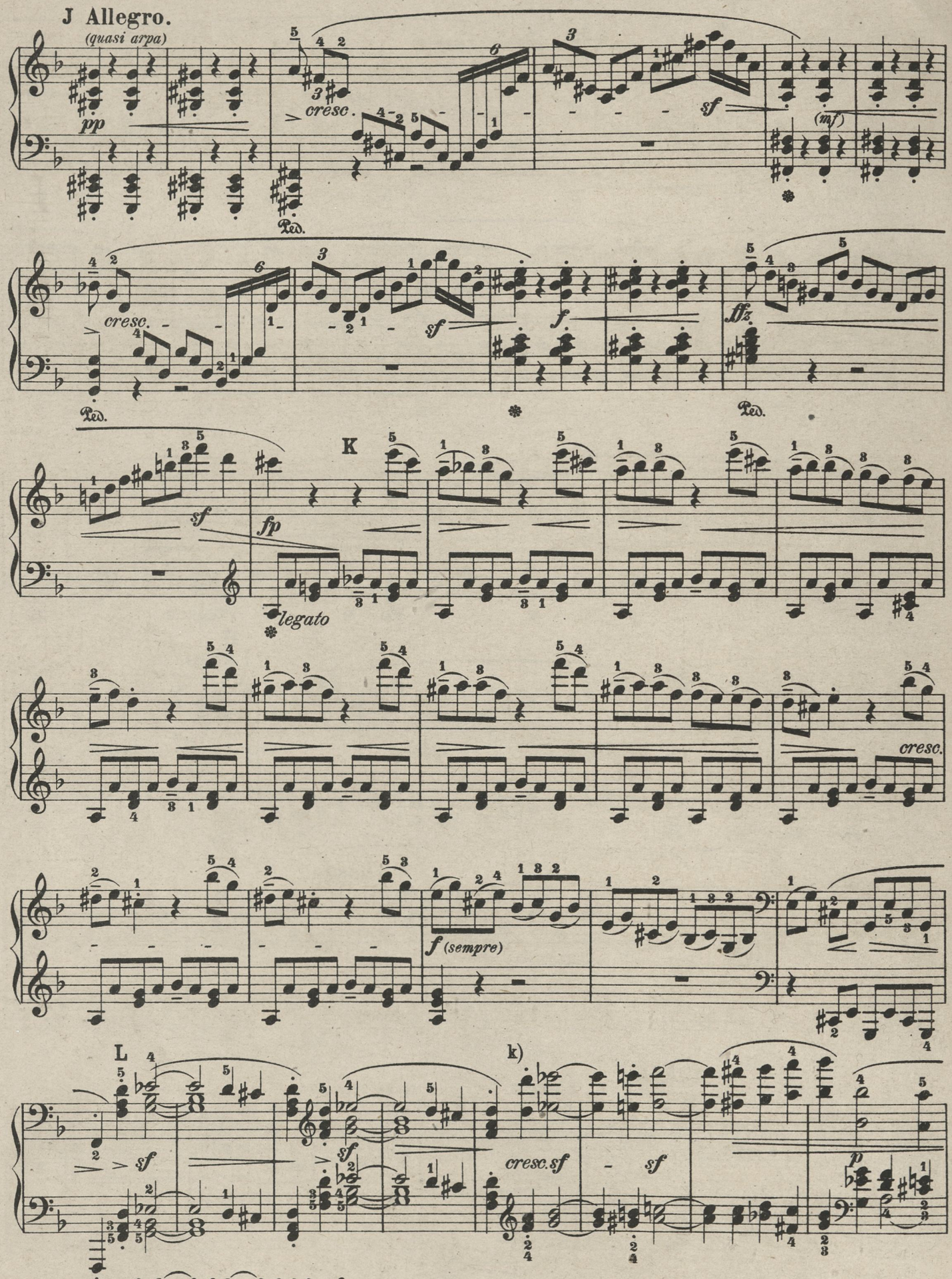
Ped. Ped.

Original: e) f)

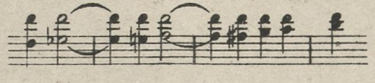

Allegro.
pp
L
R
legato
ff
Ped.
p
f
sf
cresc.

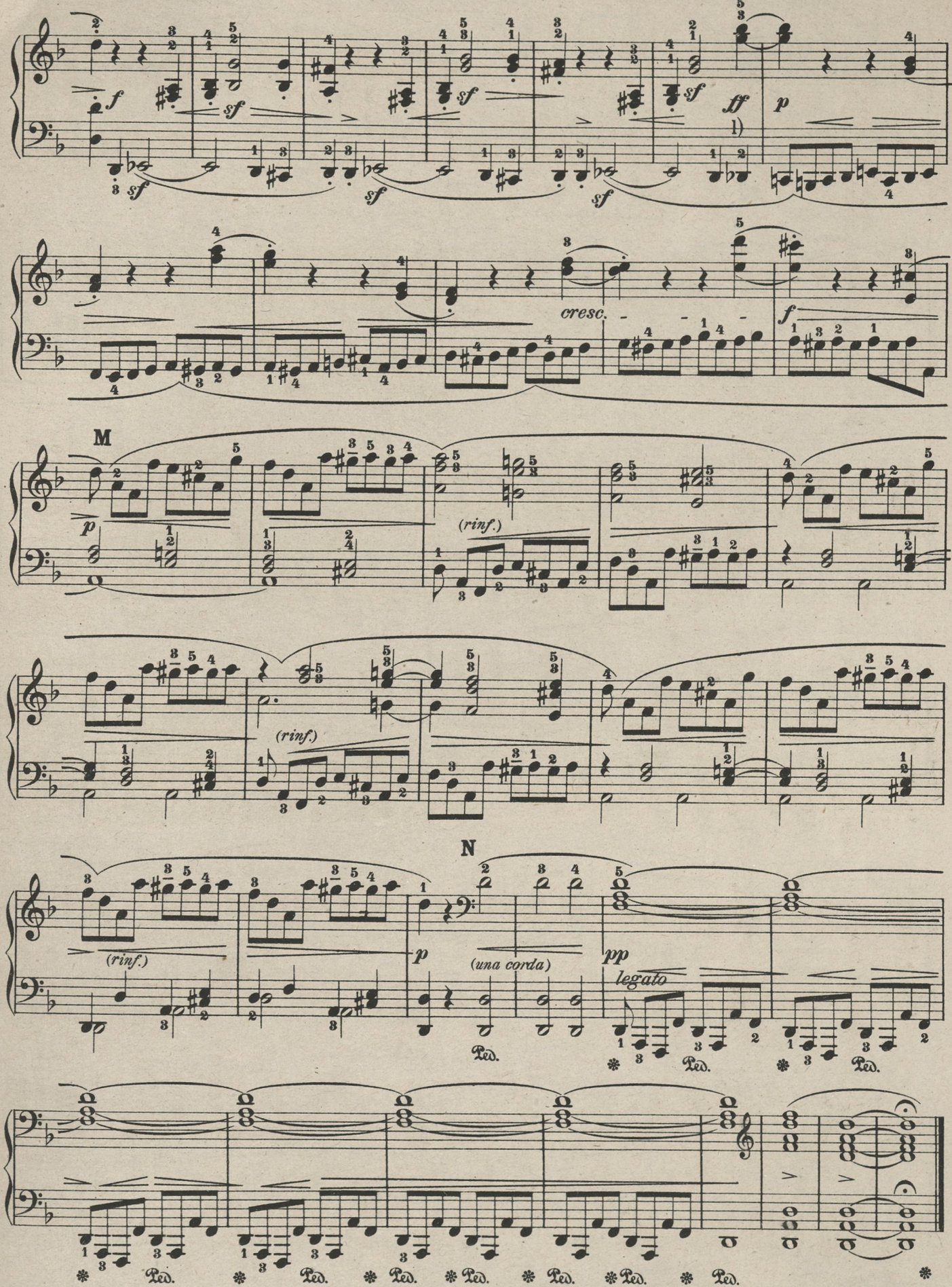


g) cfr. a. h) cfr. b. i) cfr. c.

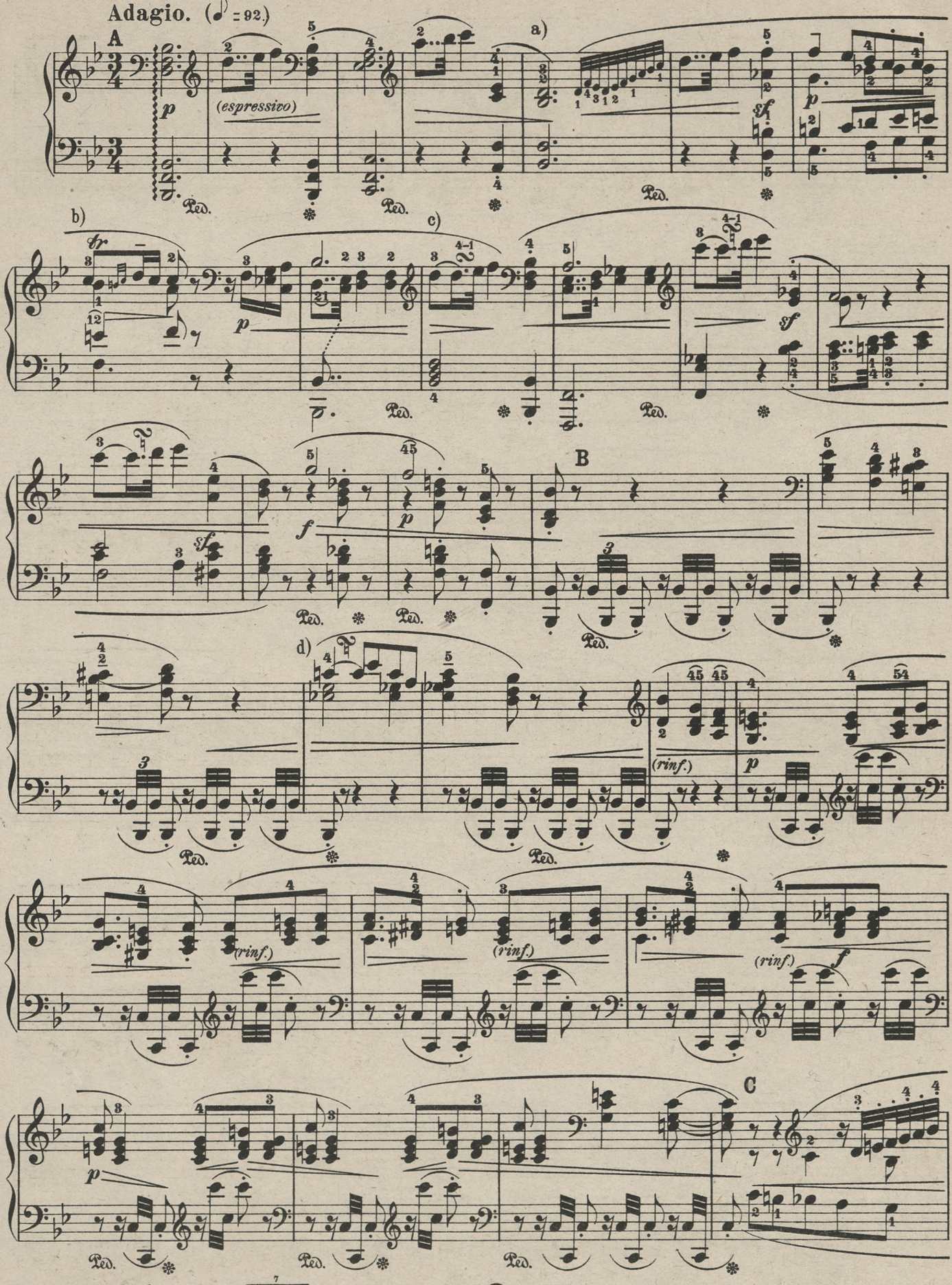

J Allegro.
(quasi arpa)
pp
cresc.
Ped.
sf
(mf)
cresc.
f
ffz
K
fp
legato
cresc.
f (sempre)
L
k)
sf
cresc.sf
p

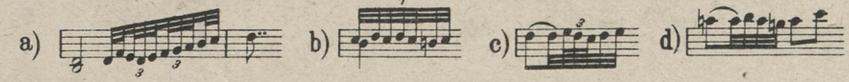
Original: k)

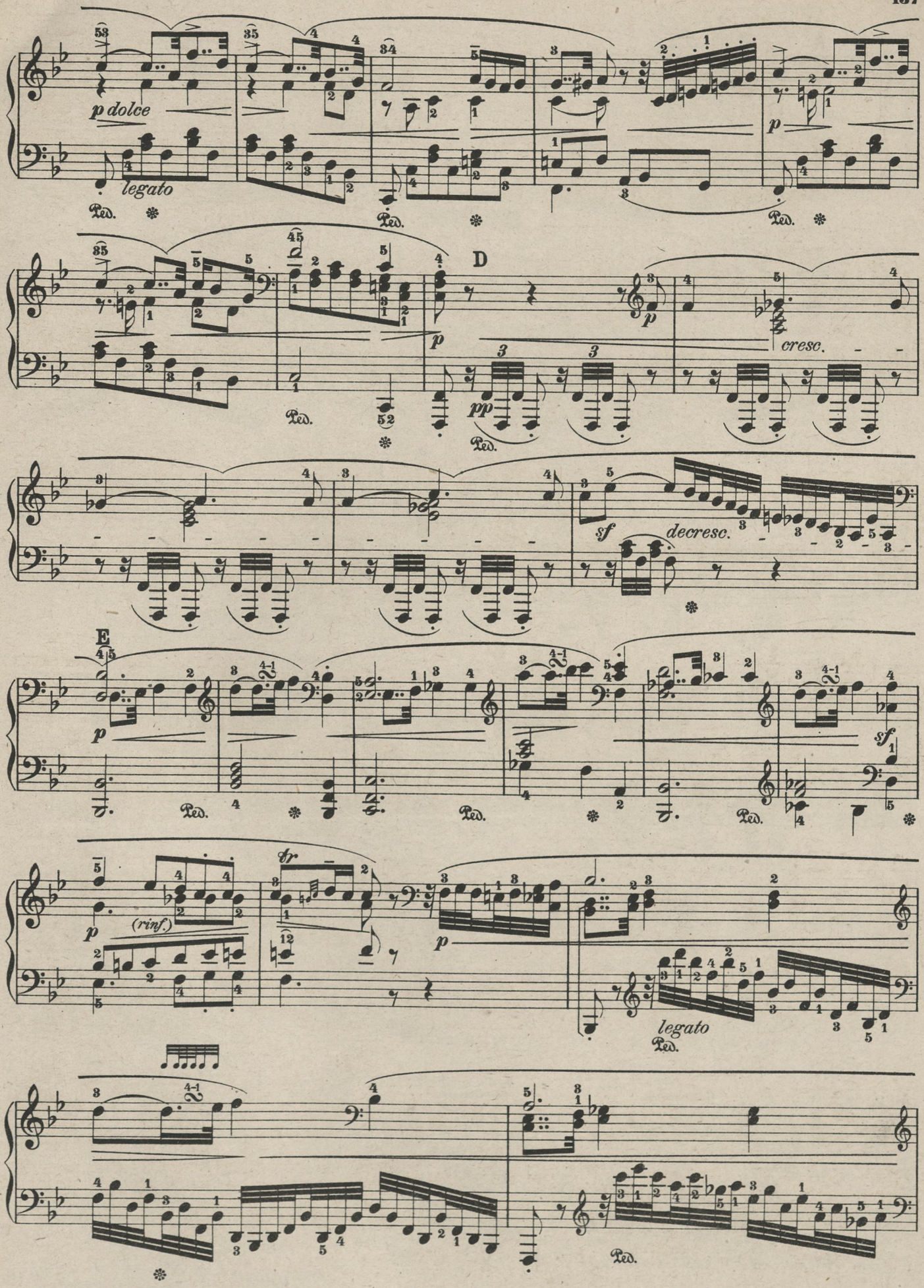


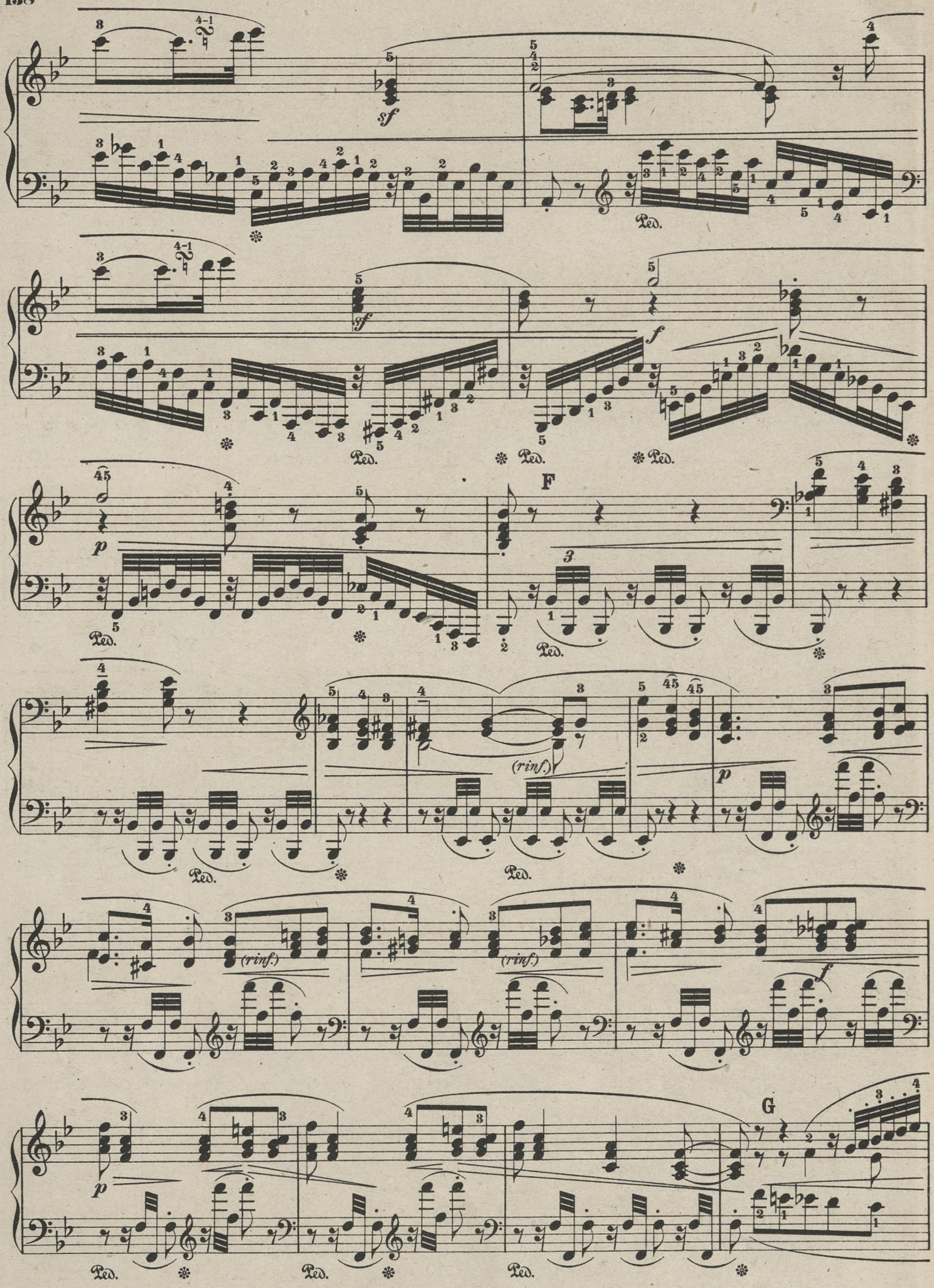


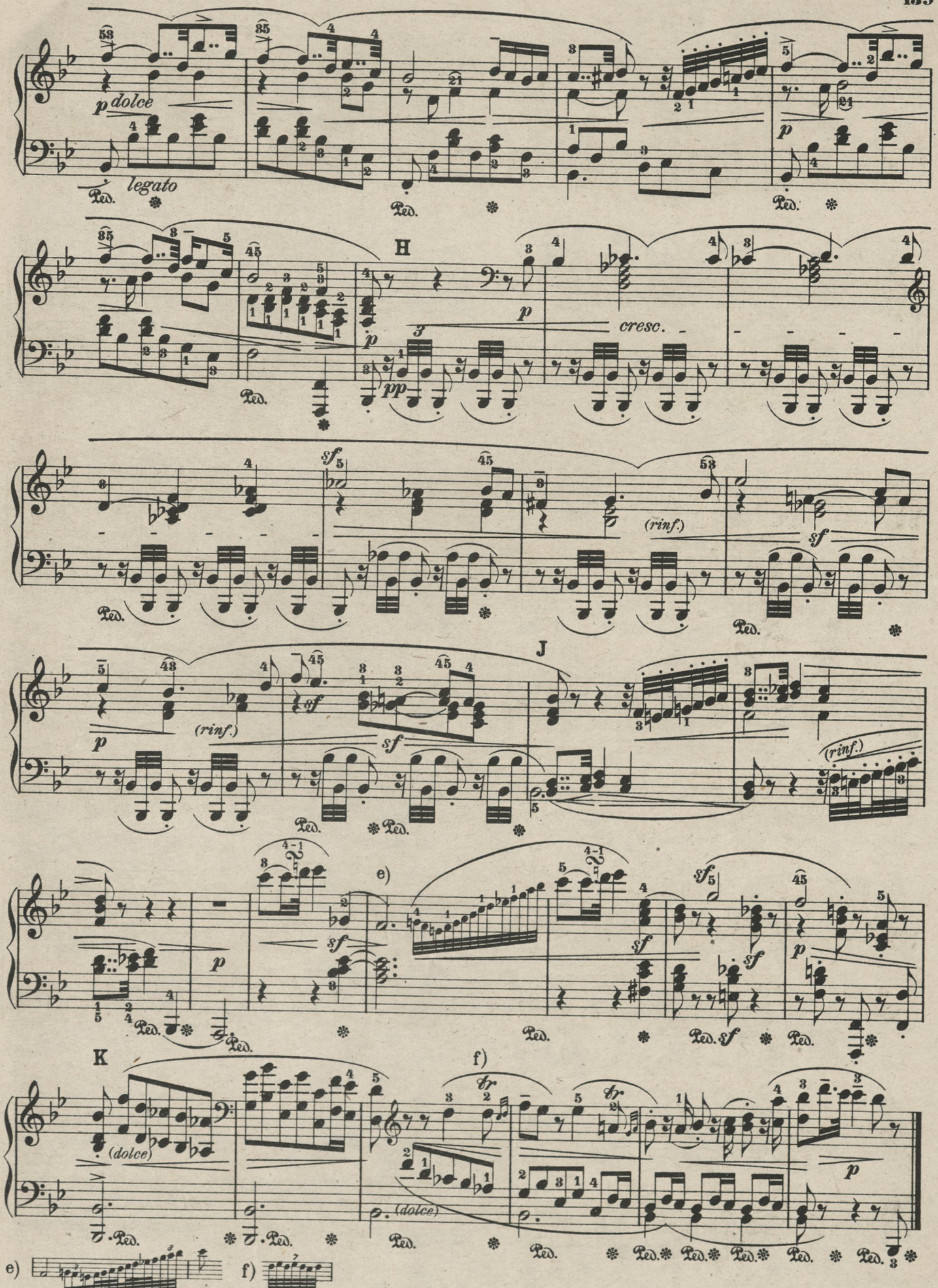
Original: l)

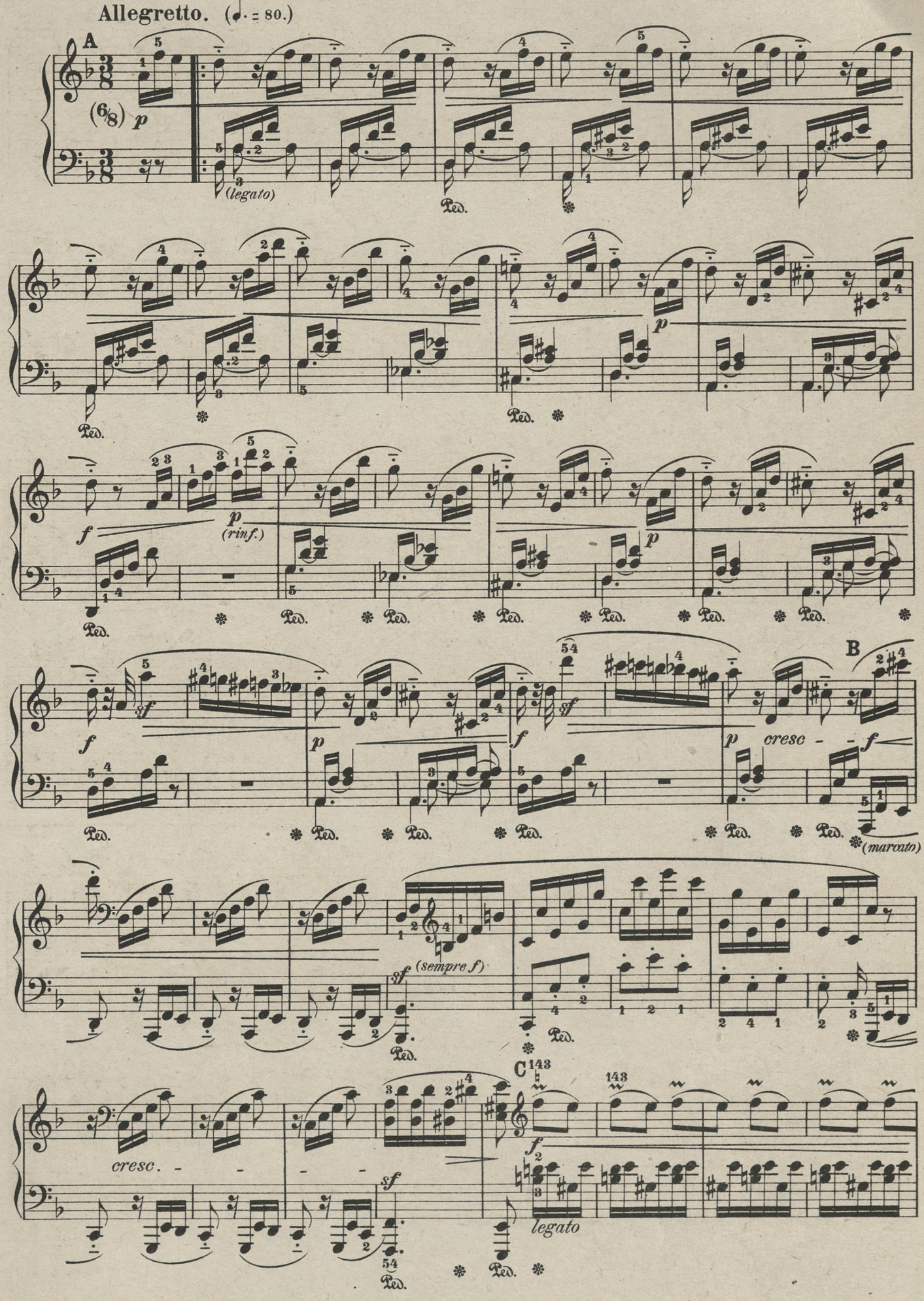

Adagio. (♪ = 92.)
A
(espressivo)
a)
b)
c)
B
d)
(rinf.)
C

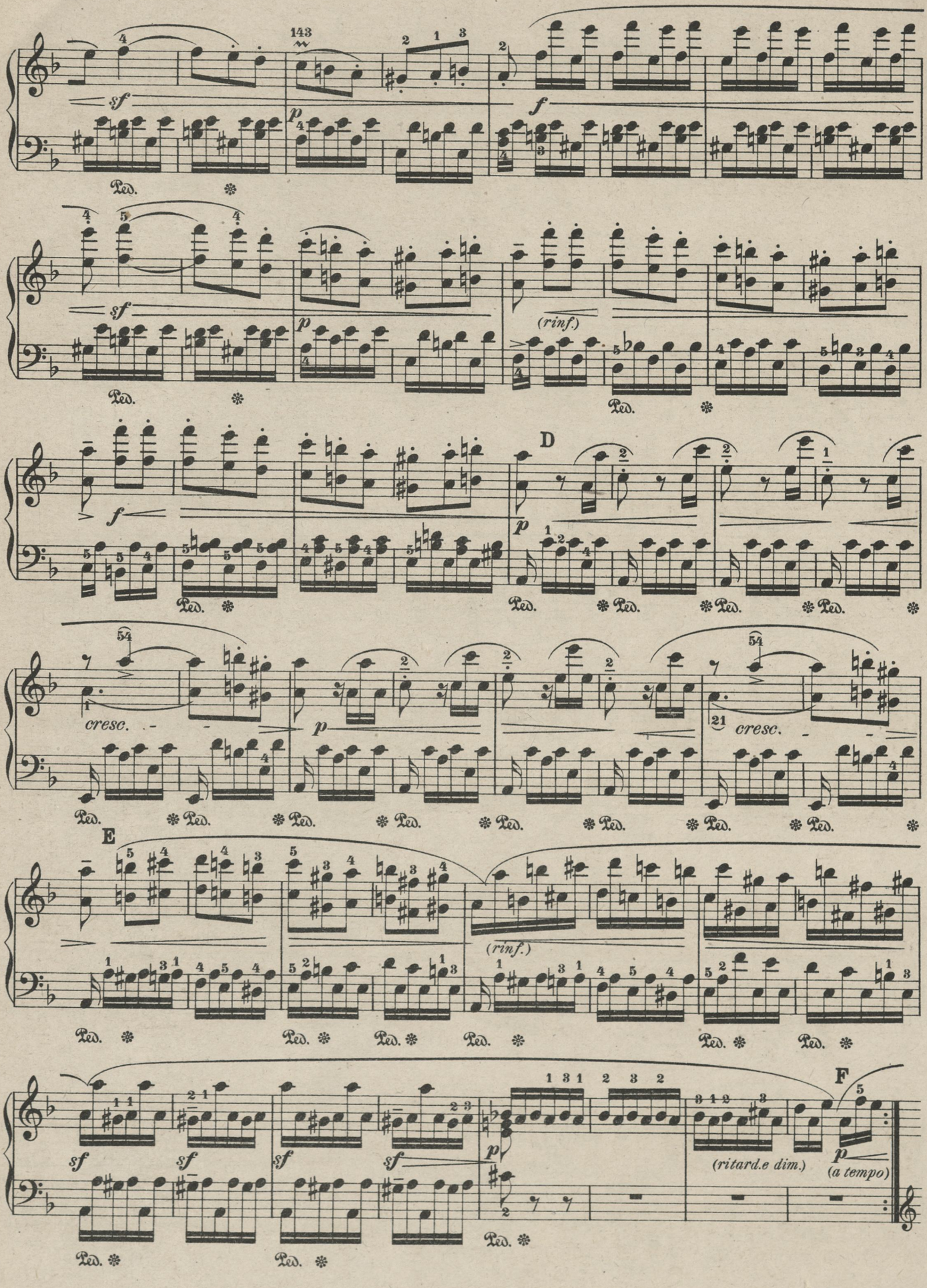

a)
b)
c)
d)

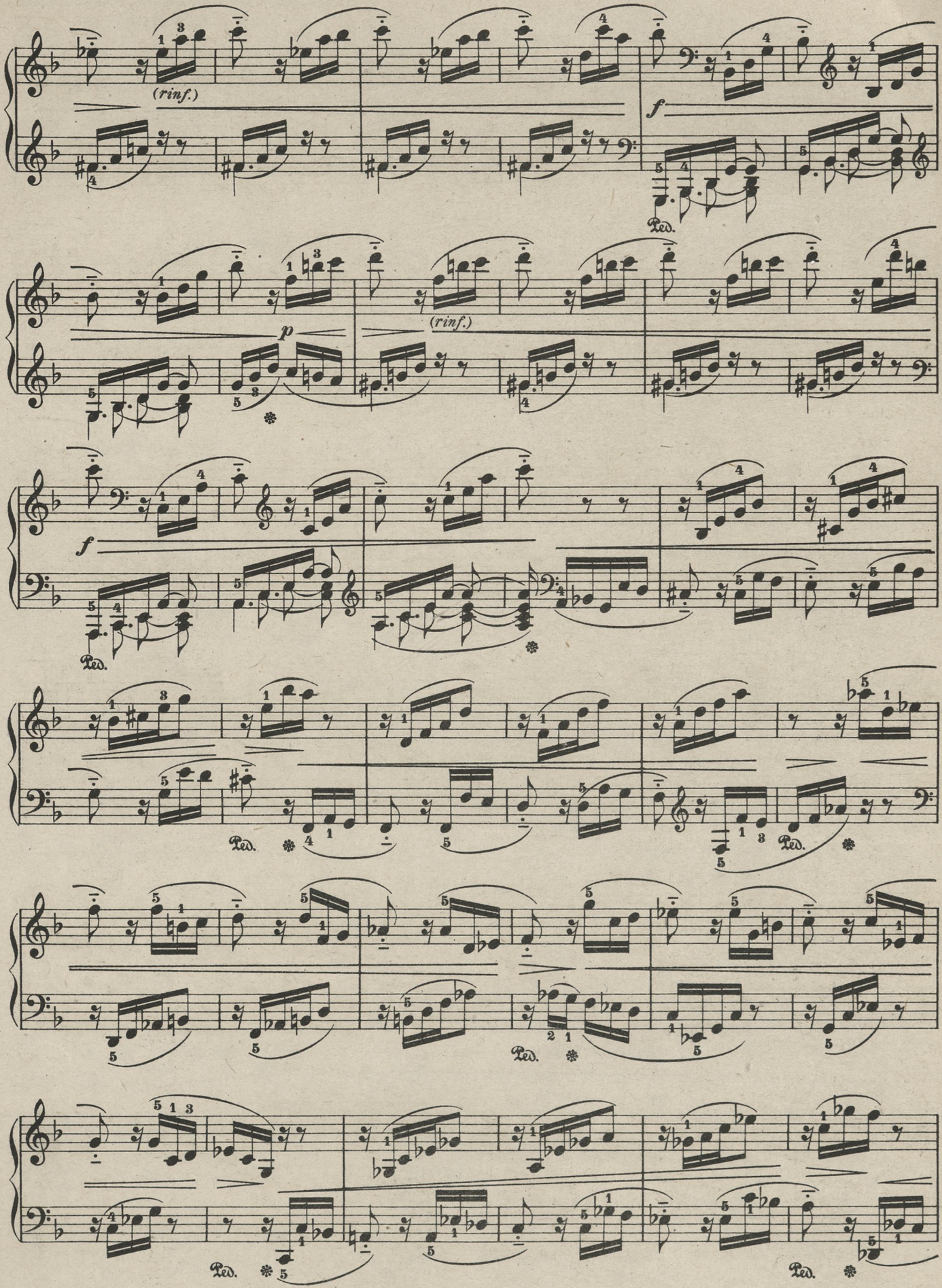

p dolce
legato
Ped.
D
p
cresc.
pp
sf
decresc.
E
(rinf.)
tr
legato

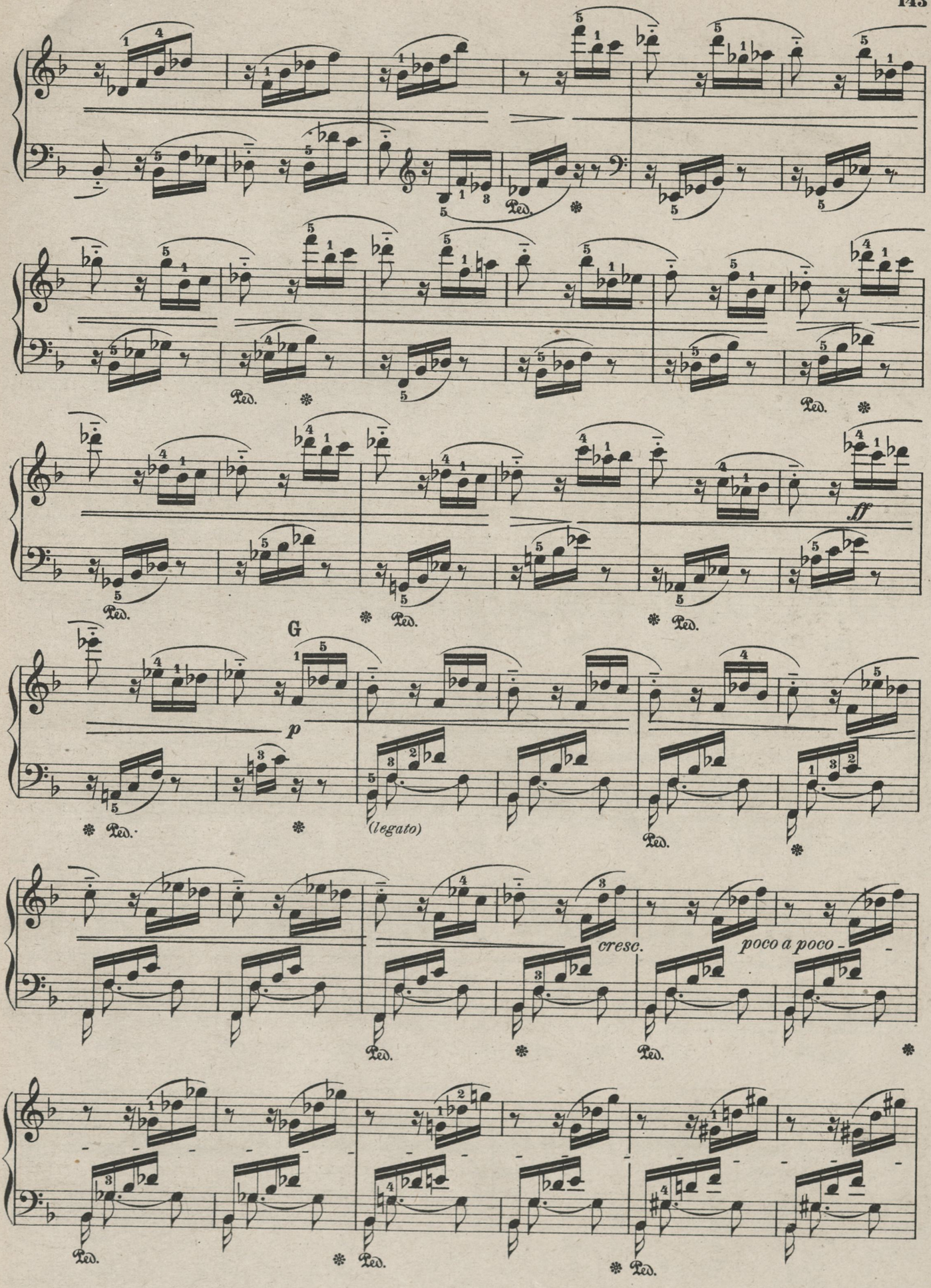

sf
Ped.
sf
f
Ped.
Ped.
Ped.
p
Ped.
F
Ped.
(rinf.)
p
Ped.
(rinf.)
(rinf.)
f
p
G
Ped.
Ped.
Ped.

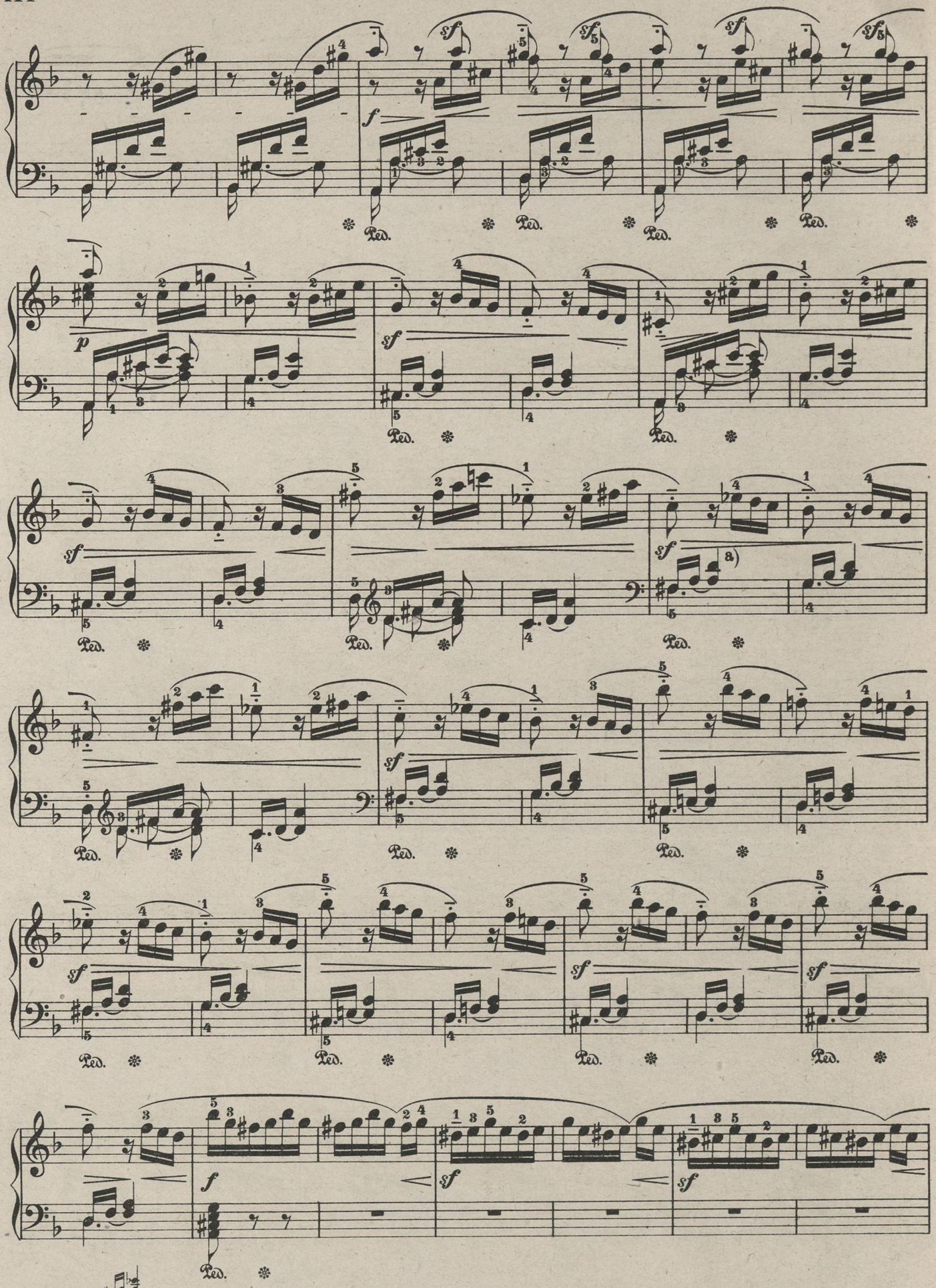

p dolce
legato
Ped.
H
p
cresc.
pp
(rinf.)
sf
J
K
(dolce)
e)
f)
tr


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

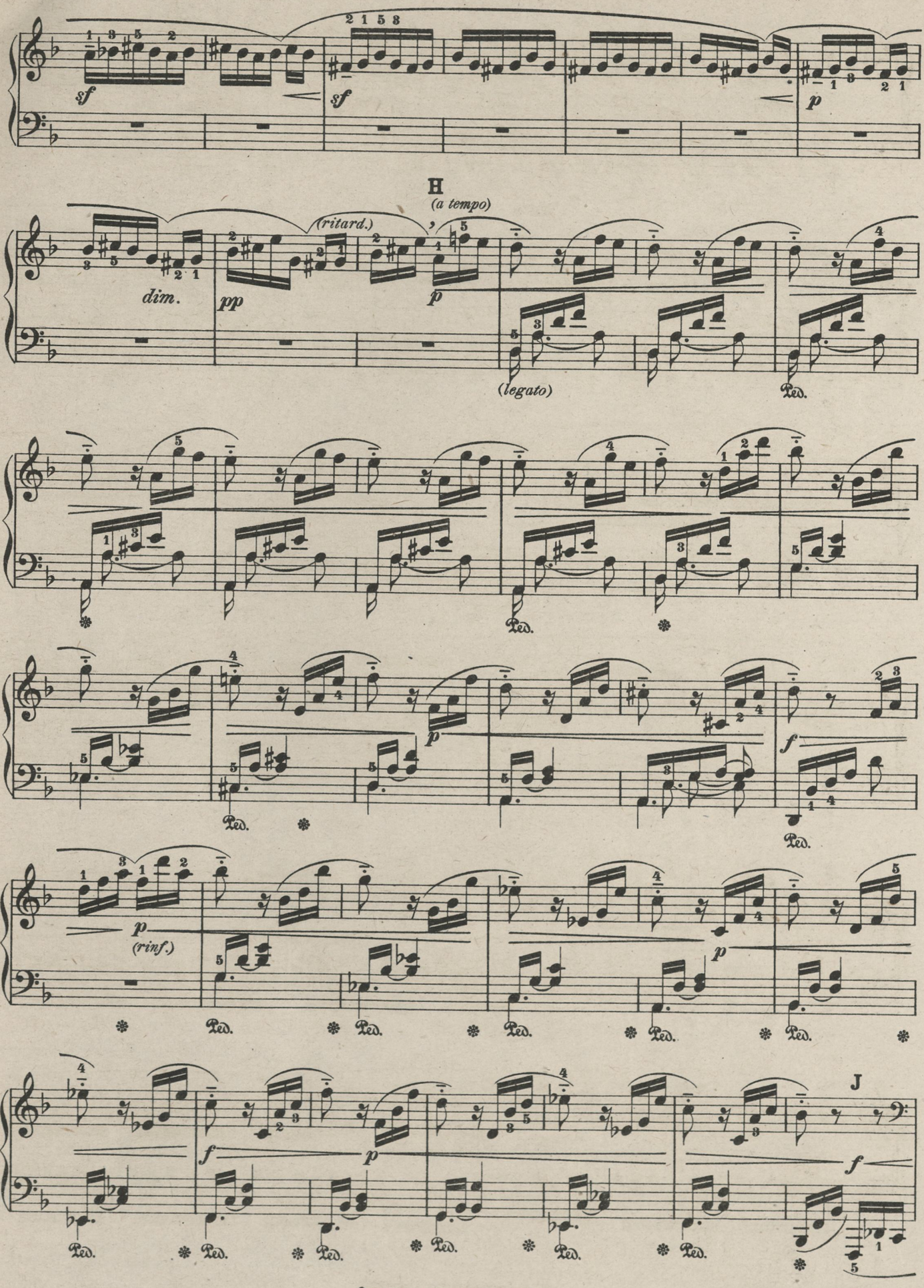

143
sf
p
f
Ped.
sf
p
(rinf.)
Ped.
f
D
p
Ped.
cresc.
p
21
cresc.
E
(rinf.)
sf
sf
sf
sf
p
(ritard.e dim.)
F
p
(a tempo)

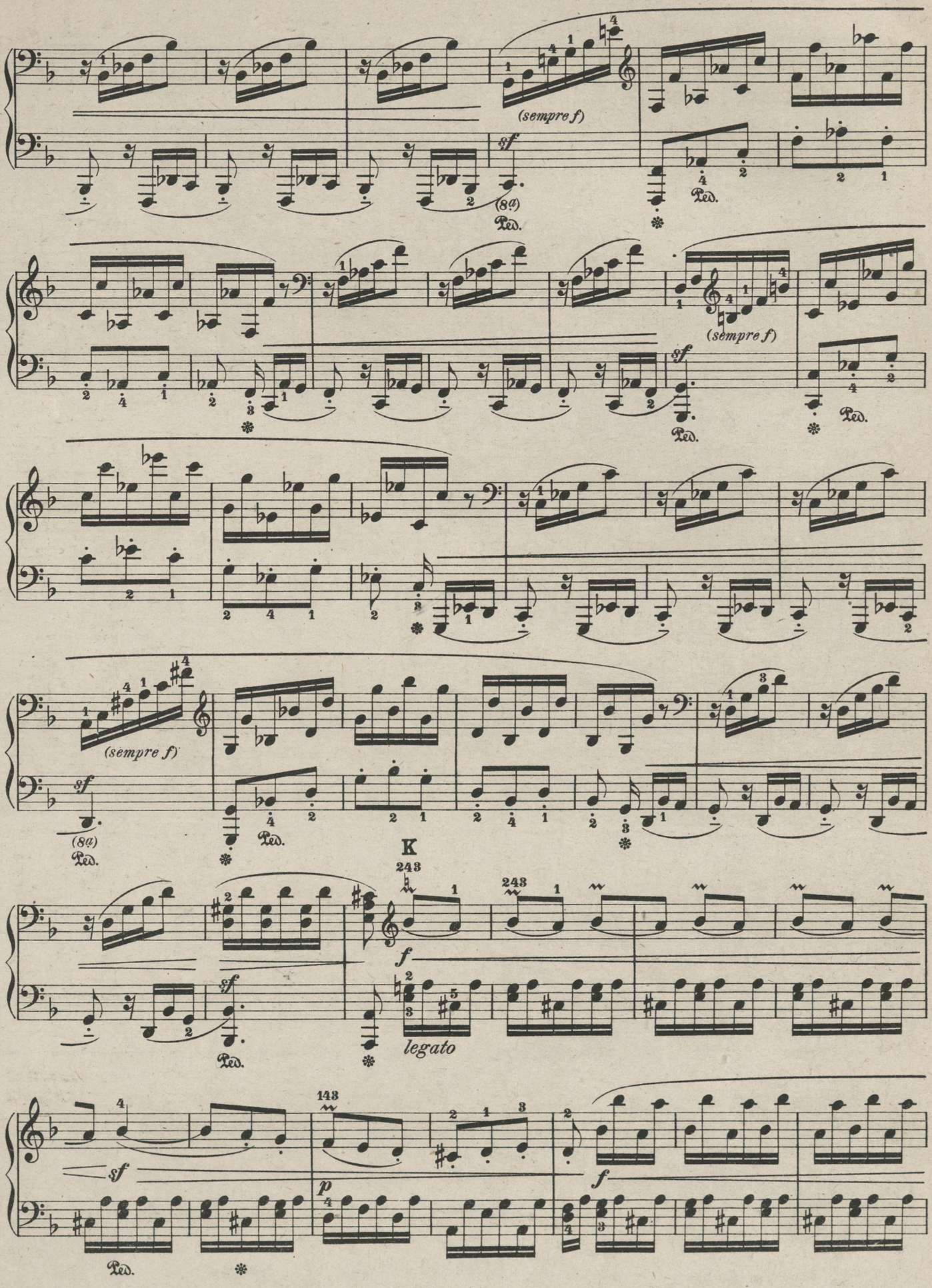

(rinf.)
f
Ped.
p
(rinf.)
f
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

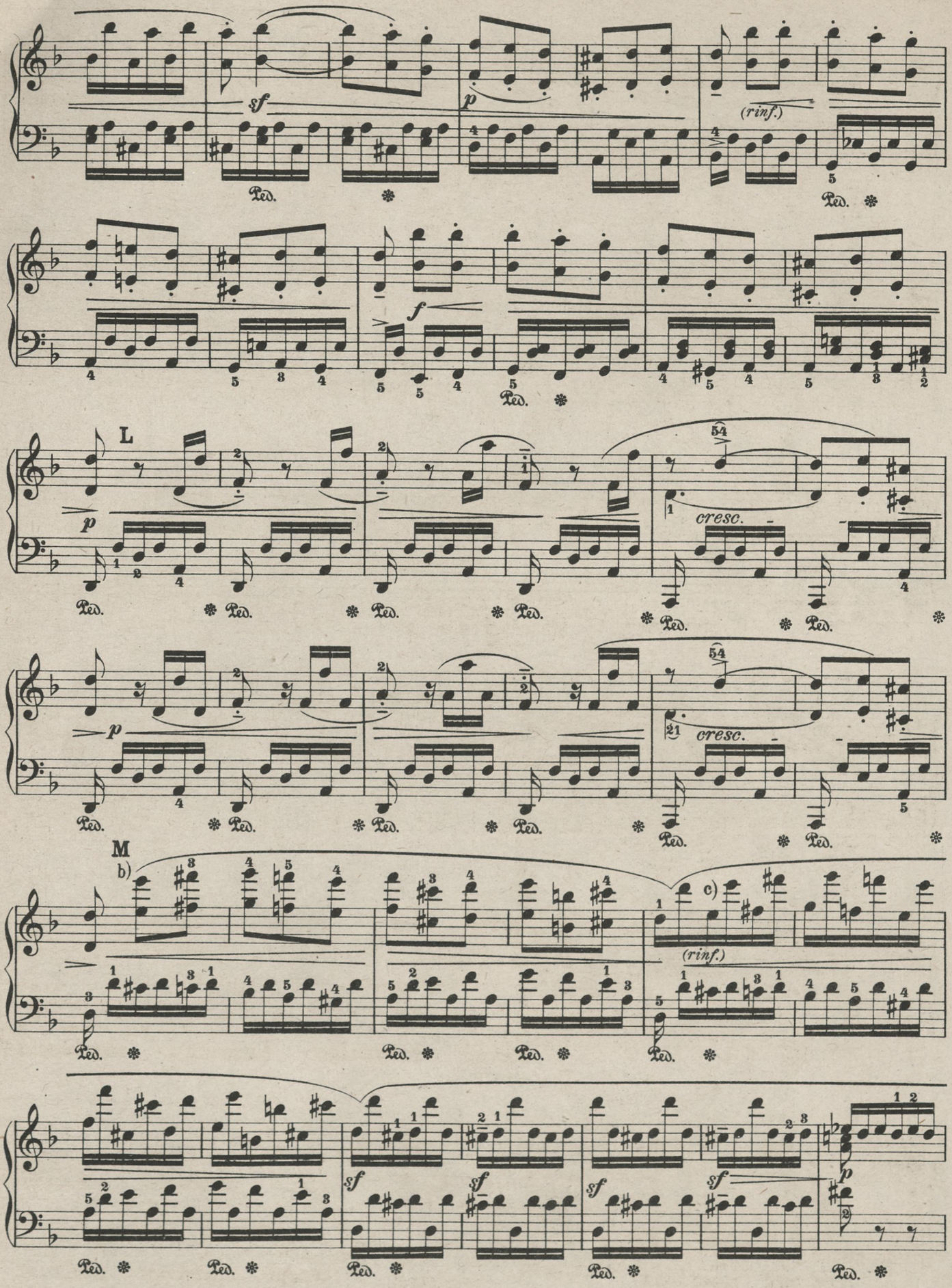

Ped.
ff
G
p
(legato)
cresc.
poco a poco



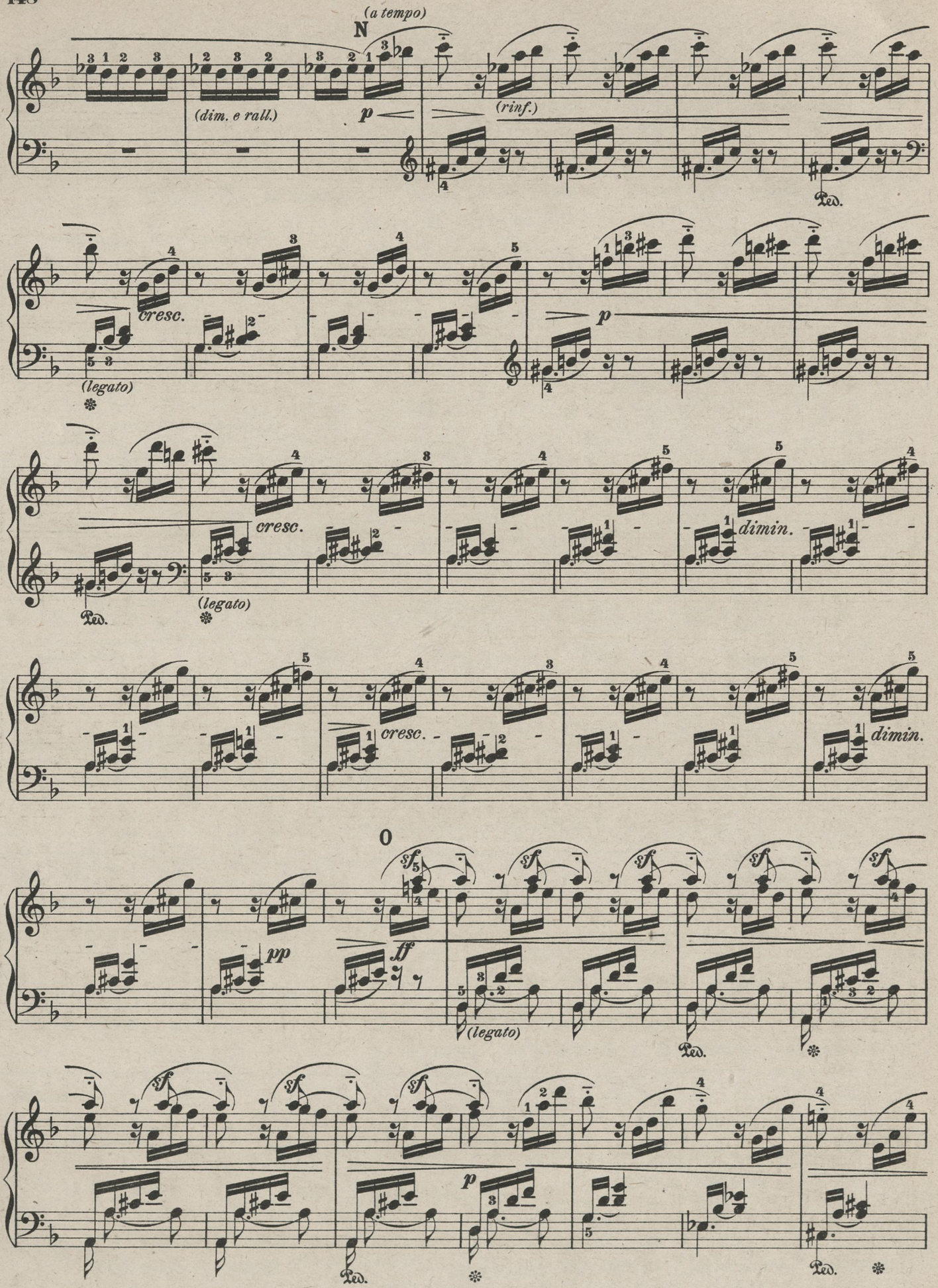
a) Original:

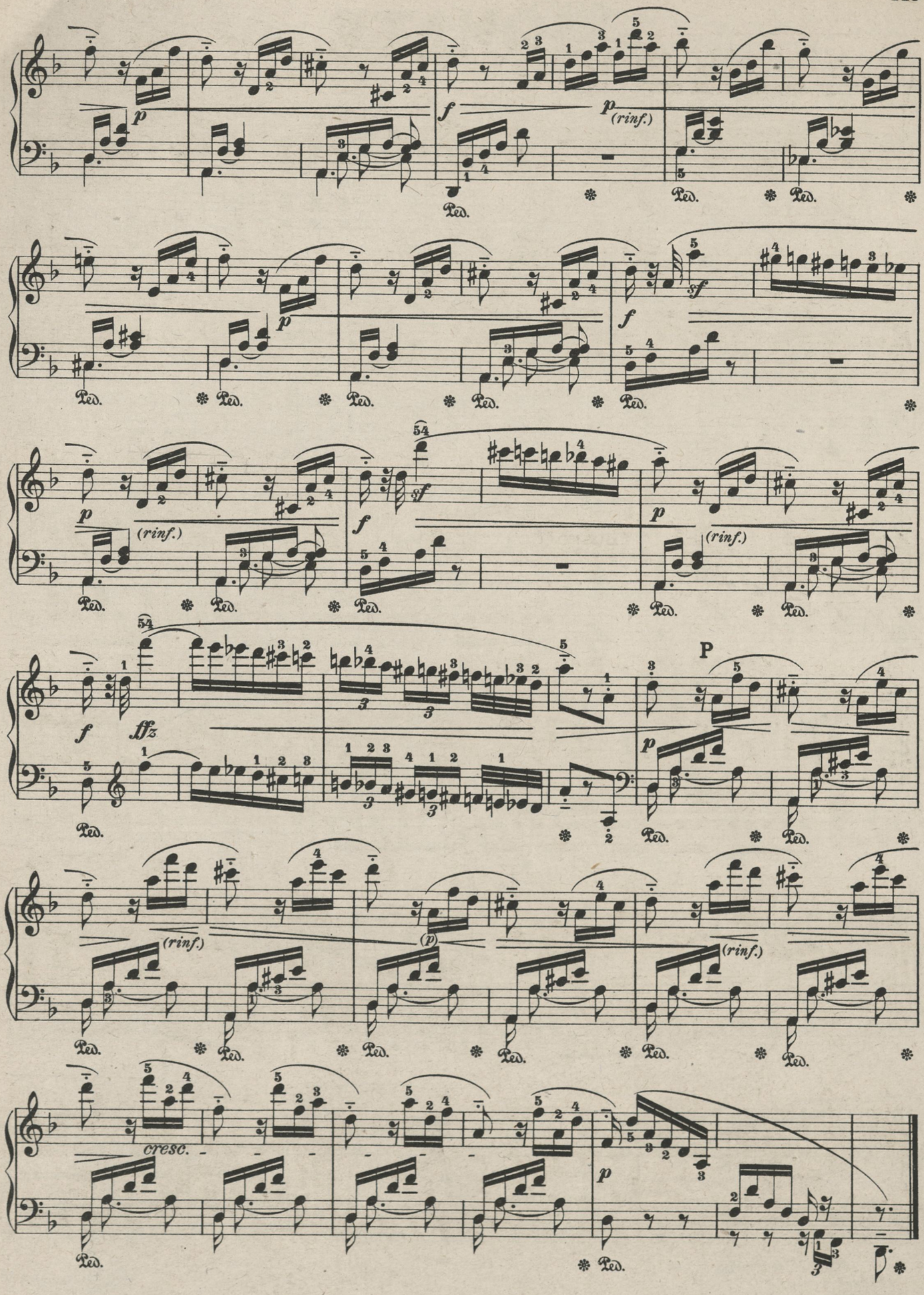

sf
sf
p
H
(a tempo)
(ritard.)
dim.
pp
p
(legato)
Ped.
p
(rinf.)
f
J


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



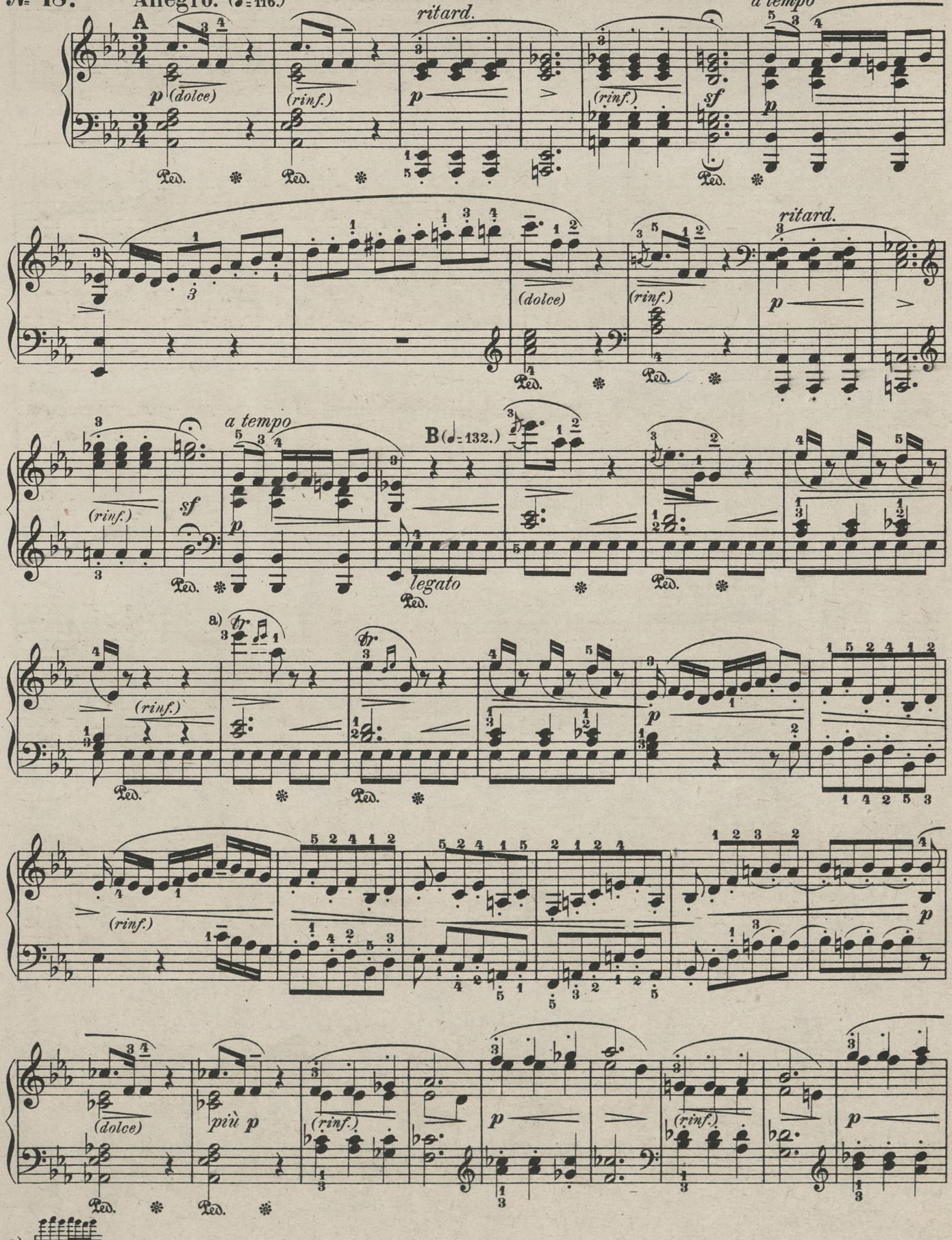
Original: b) c)

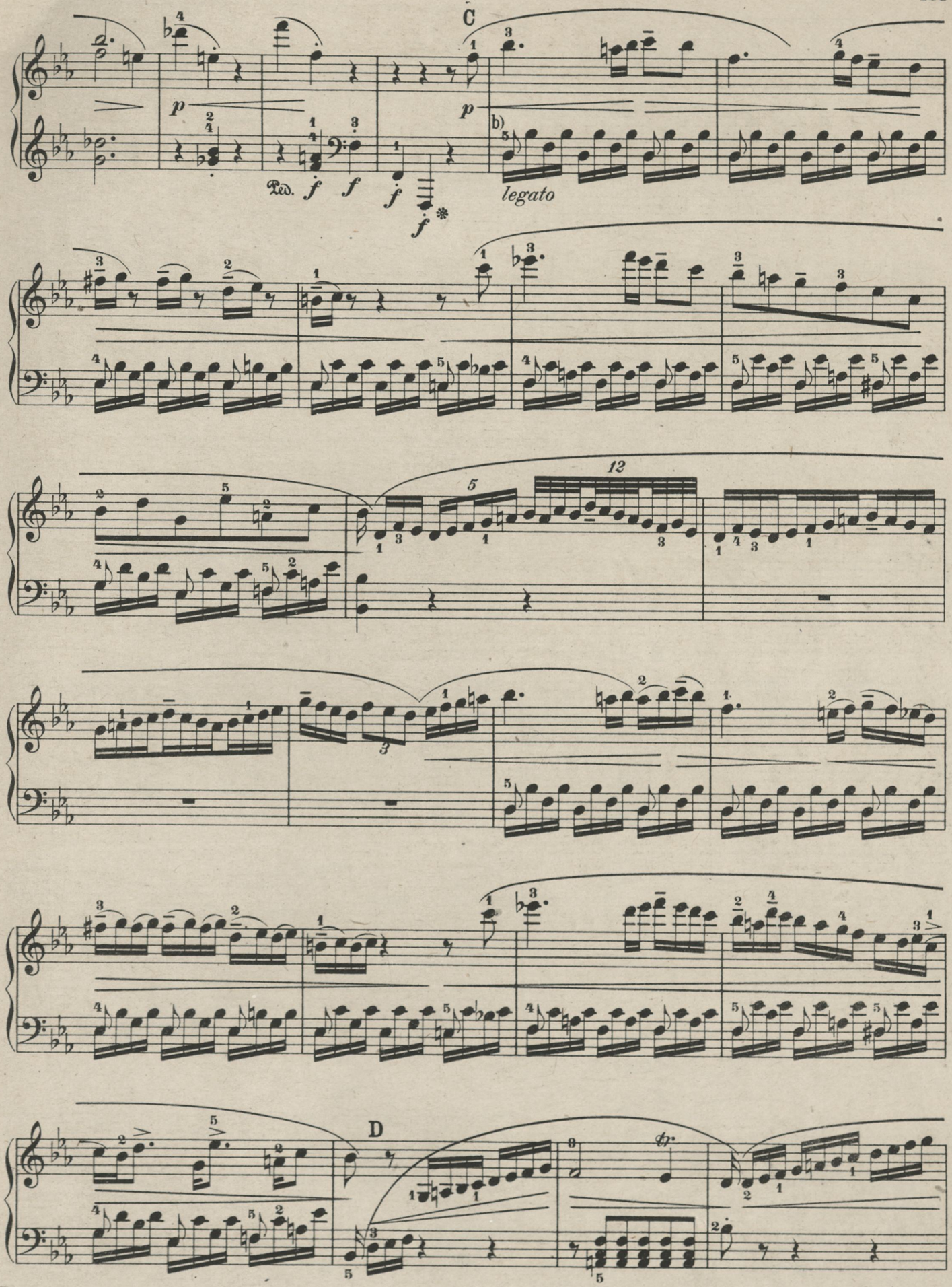

(a tempo)
N
(dim. e rall.)
p
(rinf.)
Ped.
cresc.
(legato)
p
cresc.
(legato)
dimin.
Ped.
cresc.
dimin.
O
sf
pp
ff
(legato)
Ped.
sf
p
Ped.

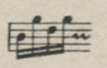

p
f
p (rinf.)
Ped.
sf
(rinf.)
54
ffz
P
cresc.

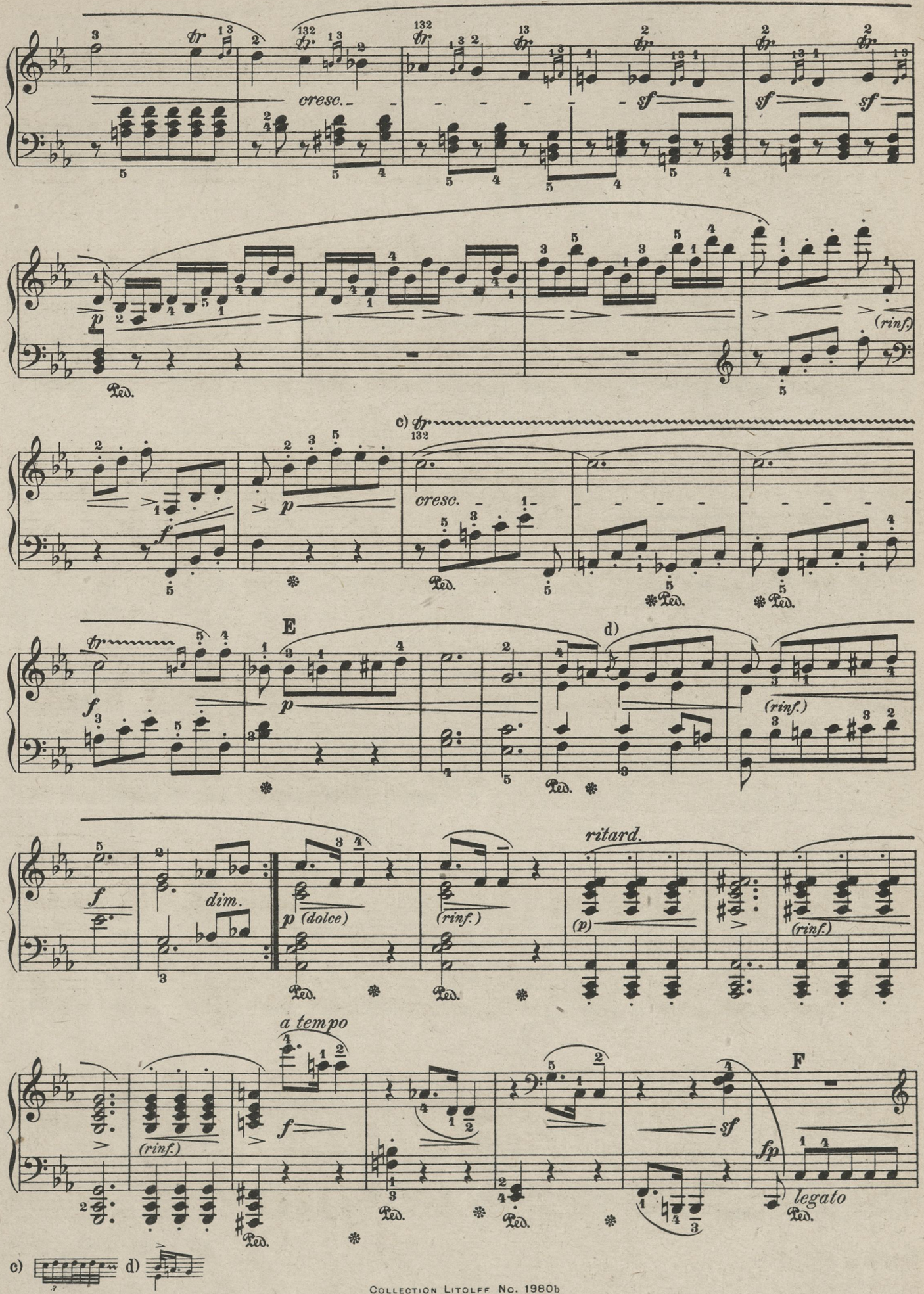
SONATE.

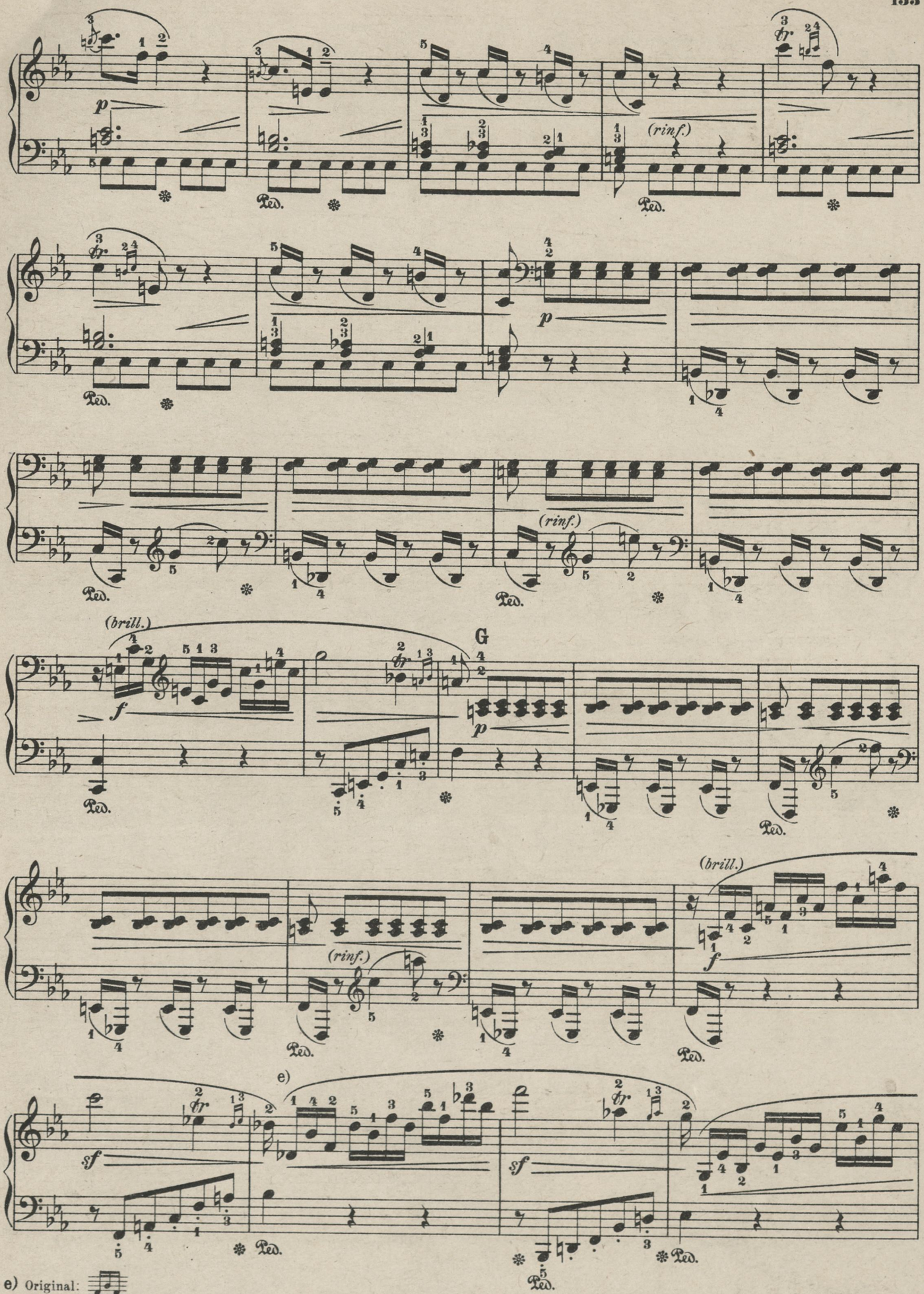
№ 18. **Allegro.** (♩= 116.) **Op. 31 No. 3.**

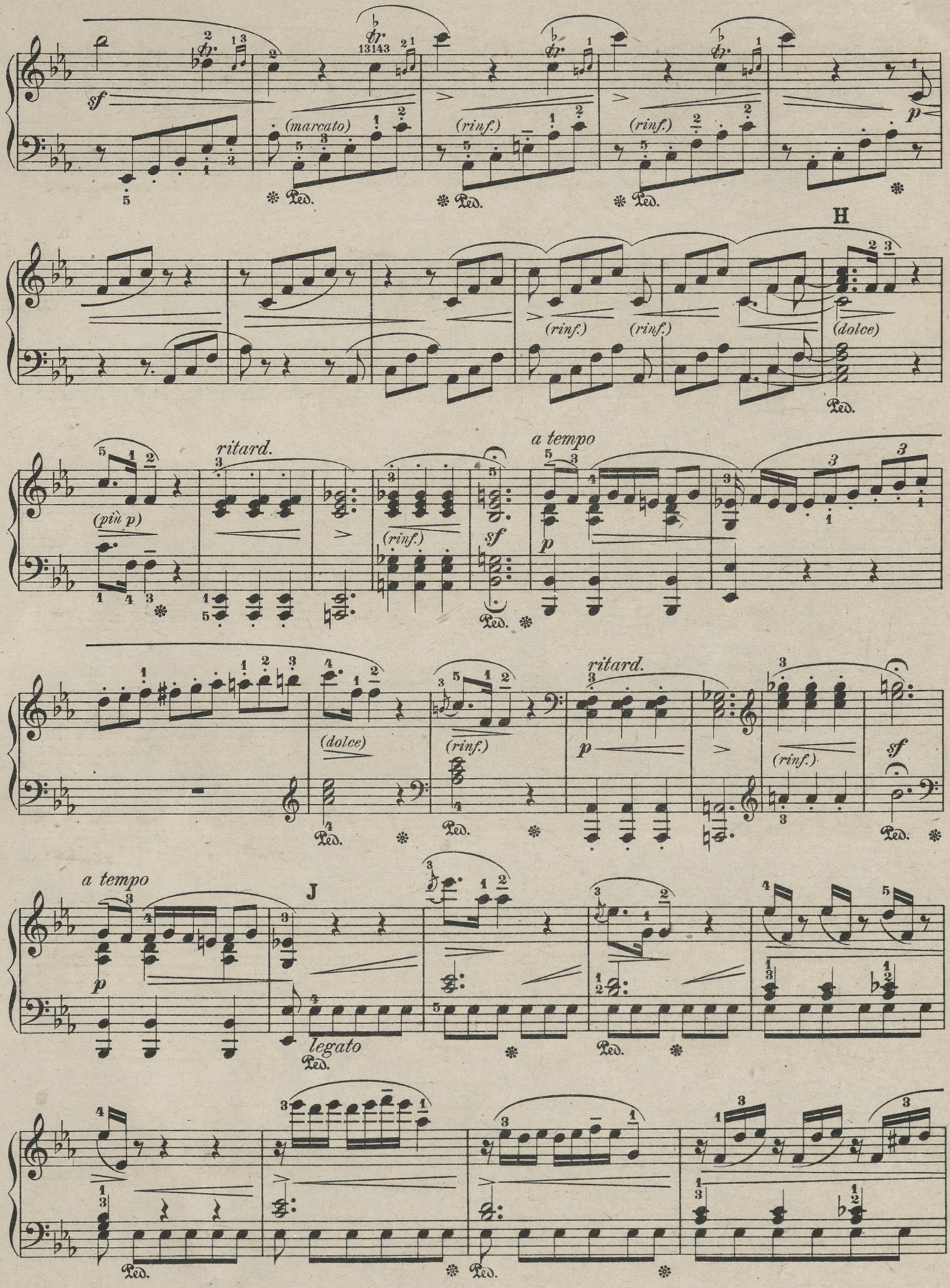


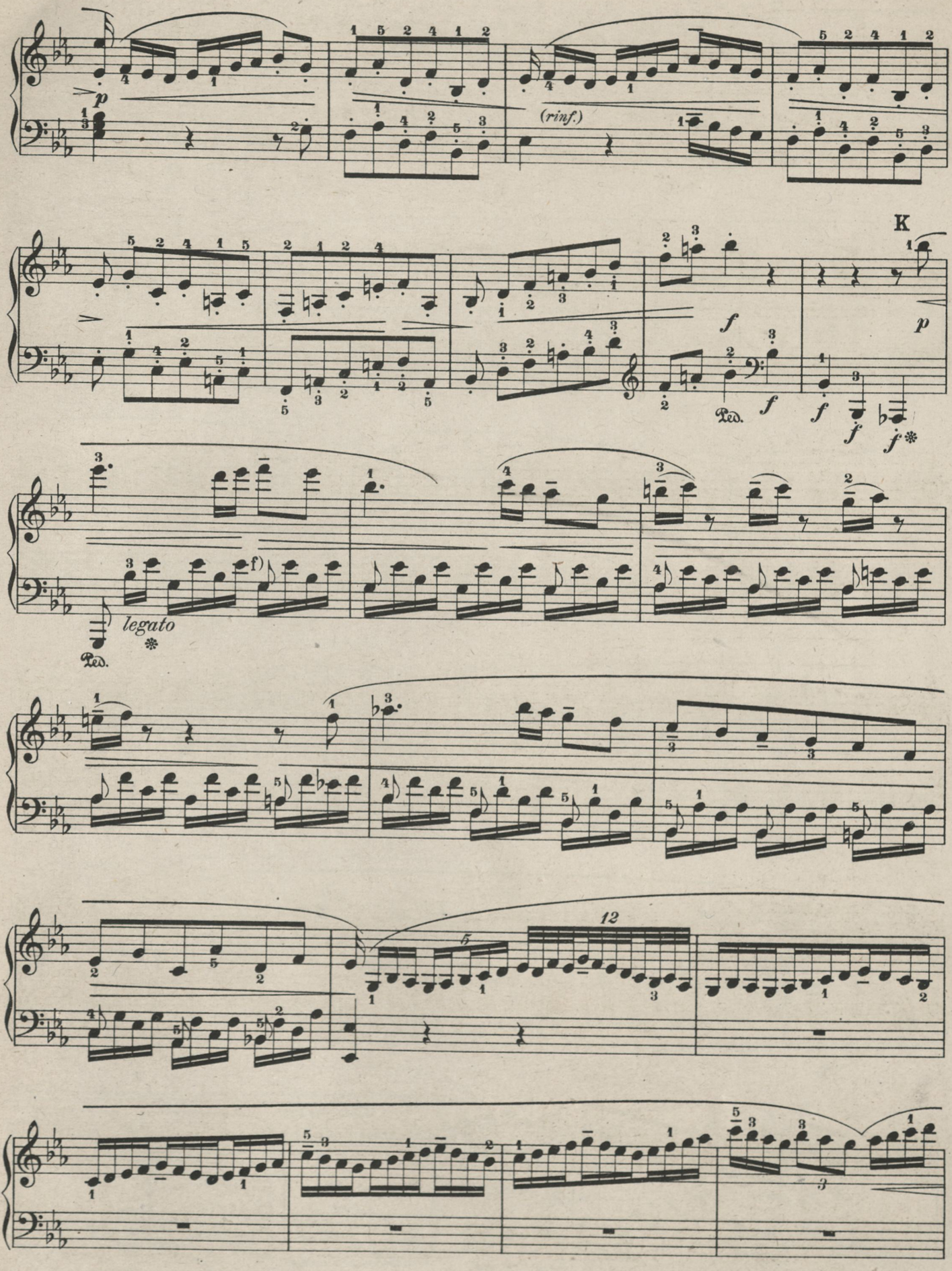


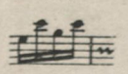
b) Original: 

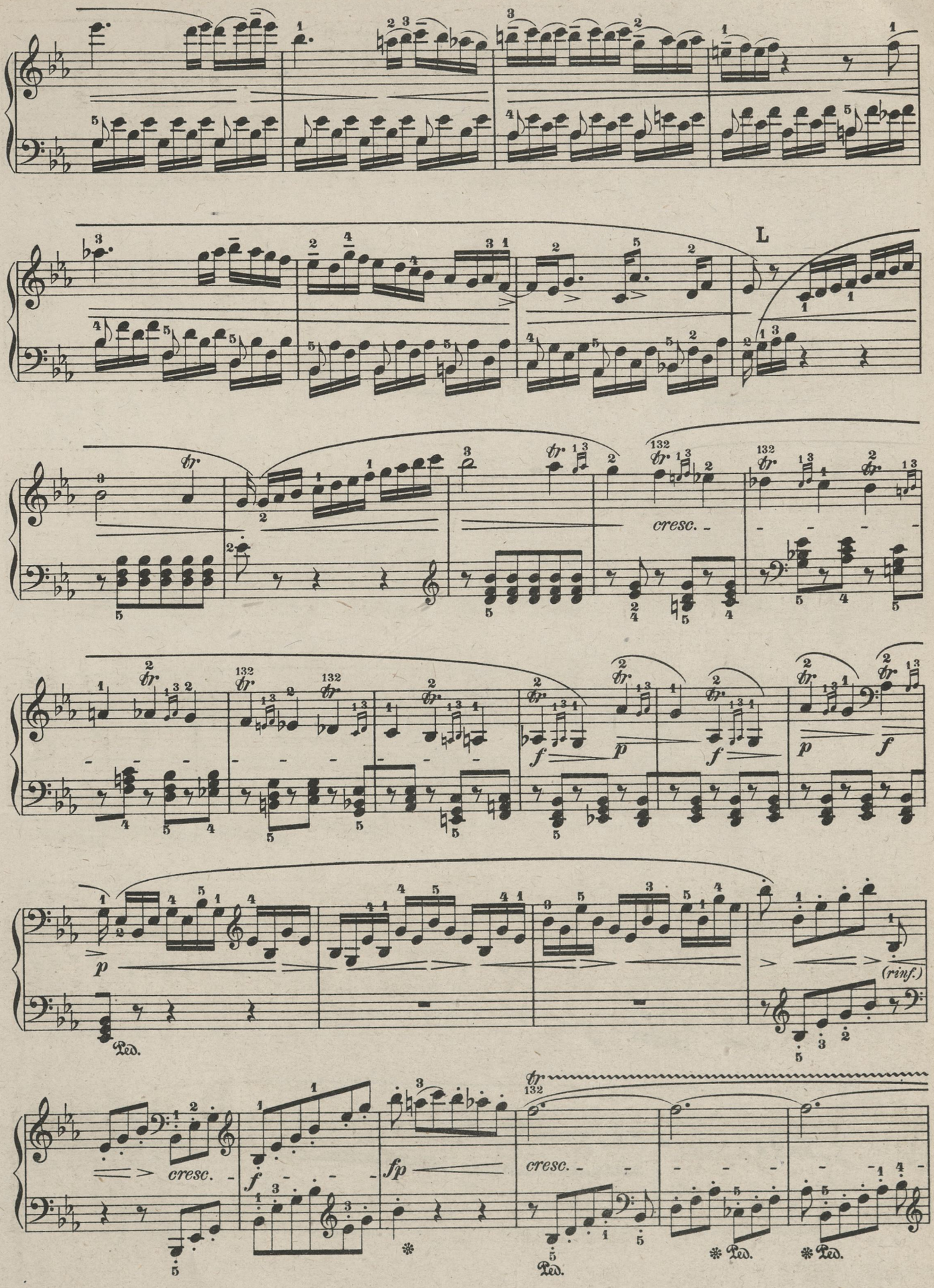

cresc.
sf
(rinf.)
c)
cresc.
E
d)
(rinf.)
dim.
p (dolce)
(rinf.)
ritard.
(p)
(rinf.)
a tempo
(rinf.)
F
fp
legato
c)
d)

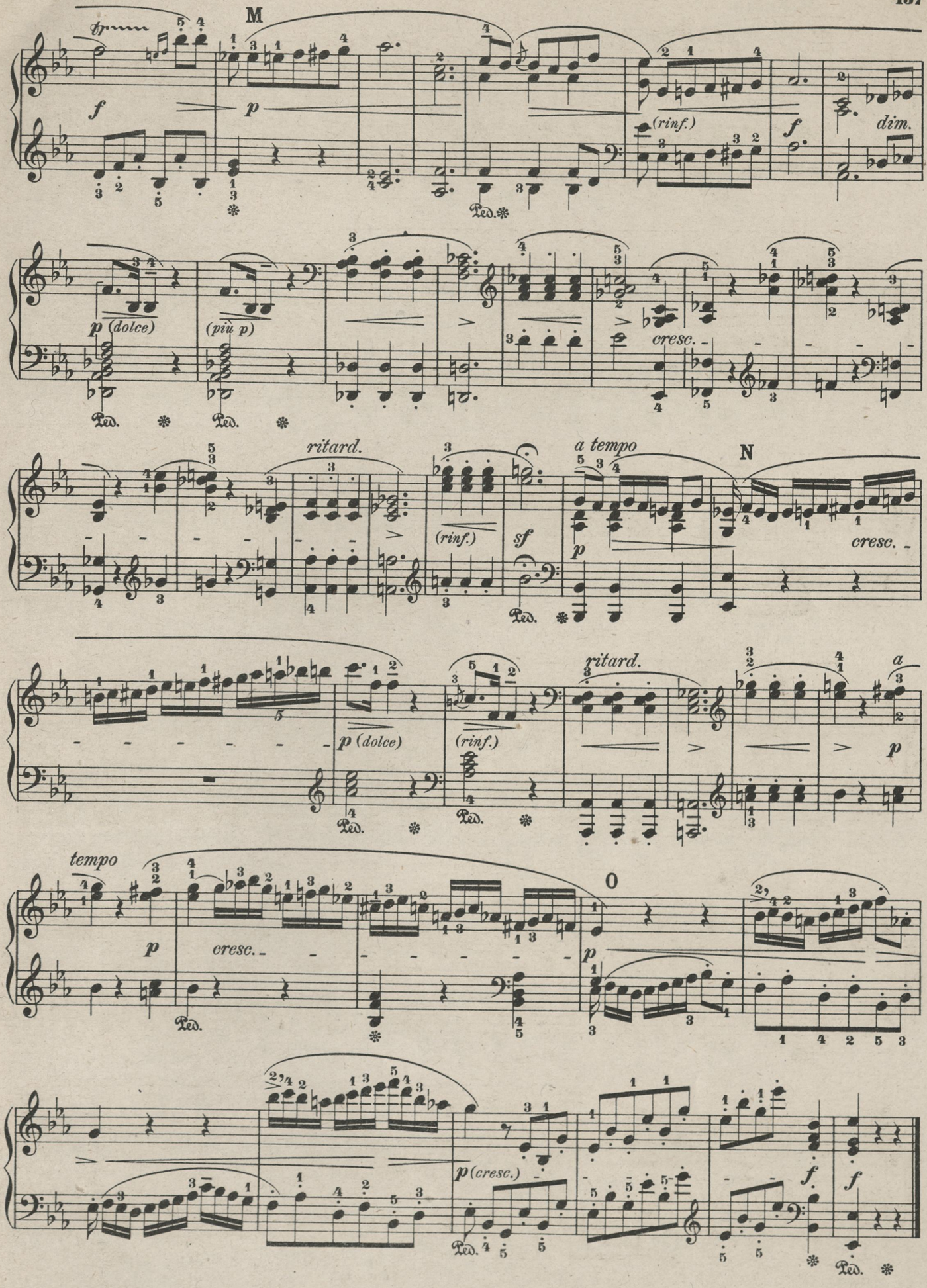

(rinf.)
(brill.)
G
(rinf.)
(brill.)
e)
e) Original:


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



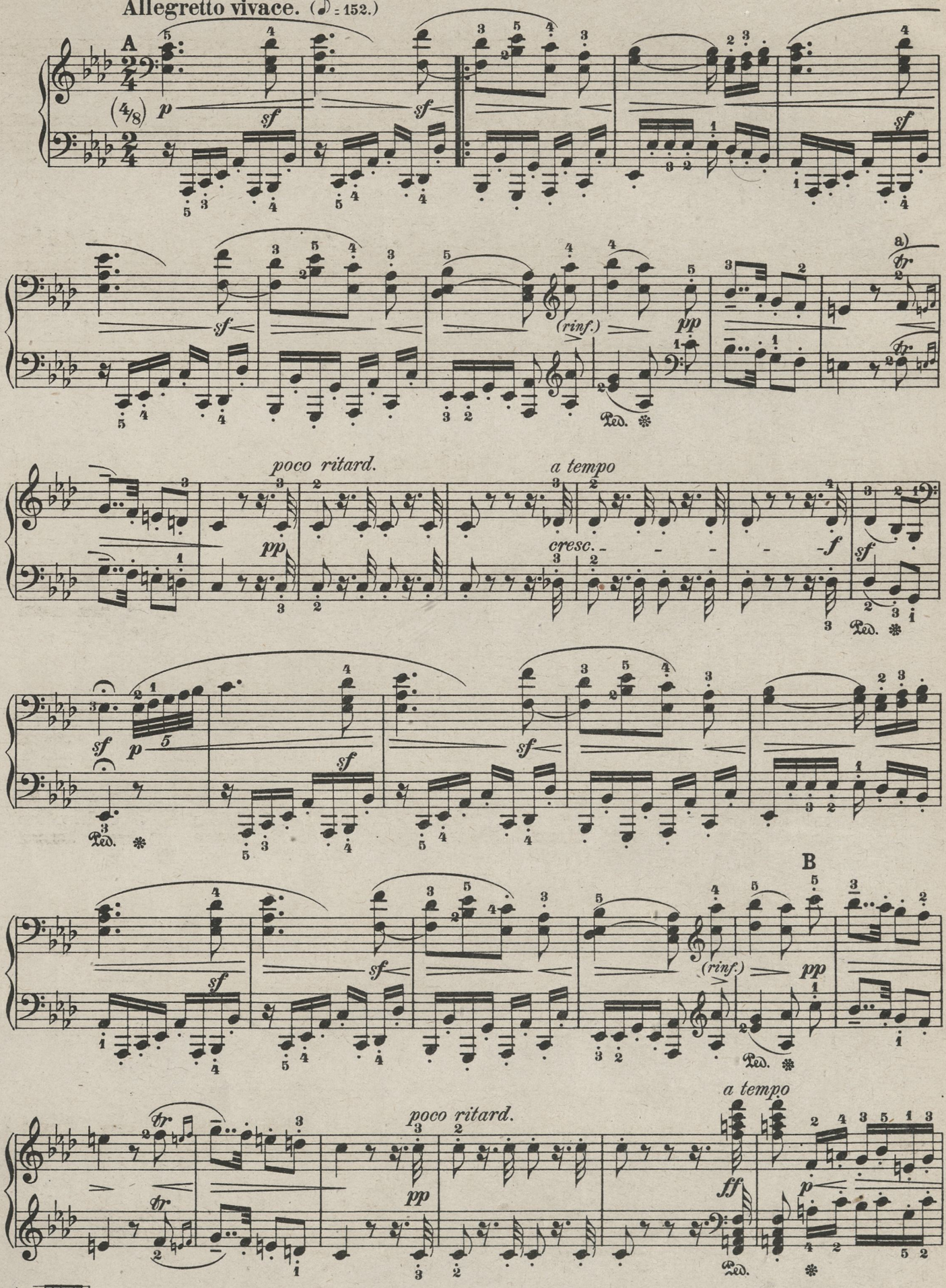
f) Original: 

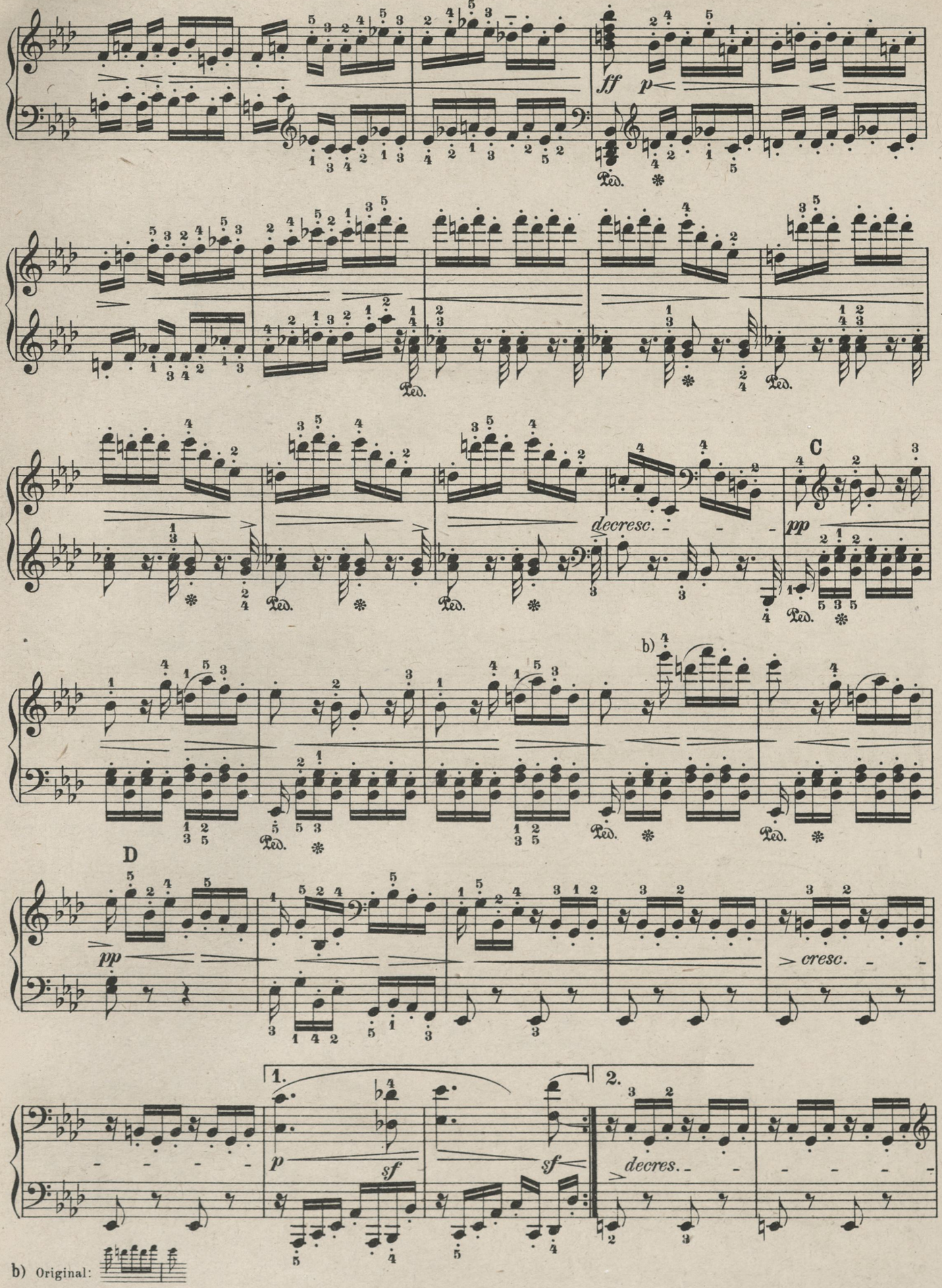

L
cresc.
p
f
p
f
p
f
(rinf.)
Ped.
cresc.
f
fp
cresc.
Ped.
Ped.
Ped.


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

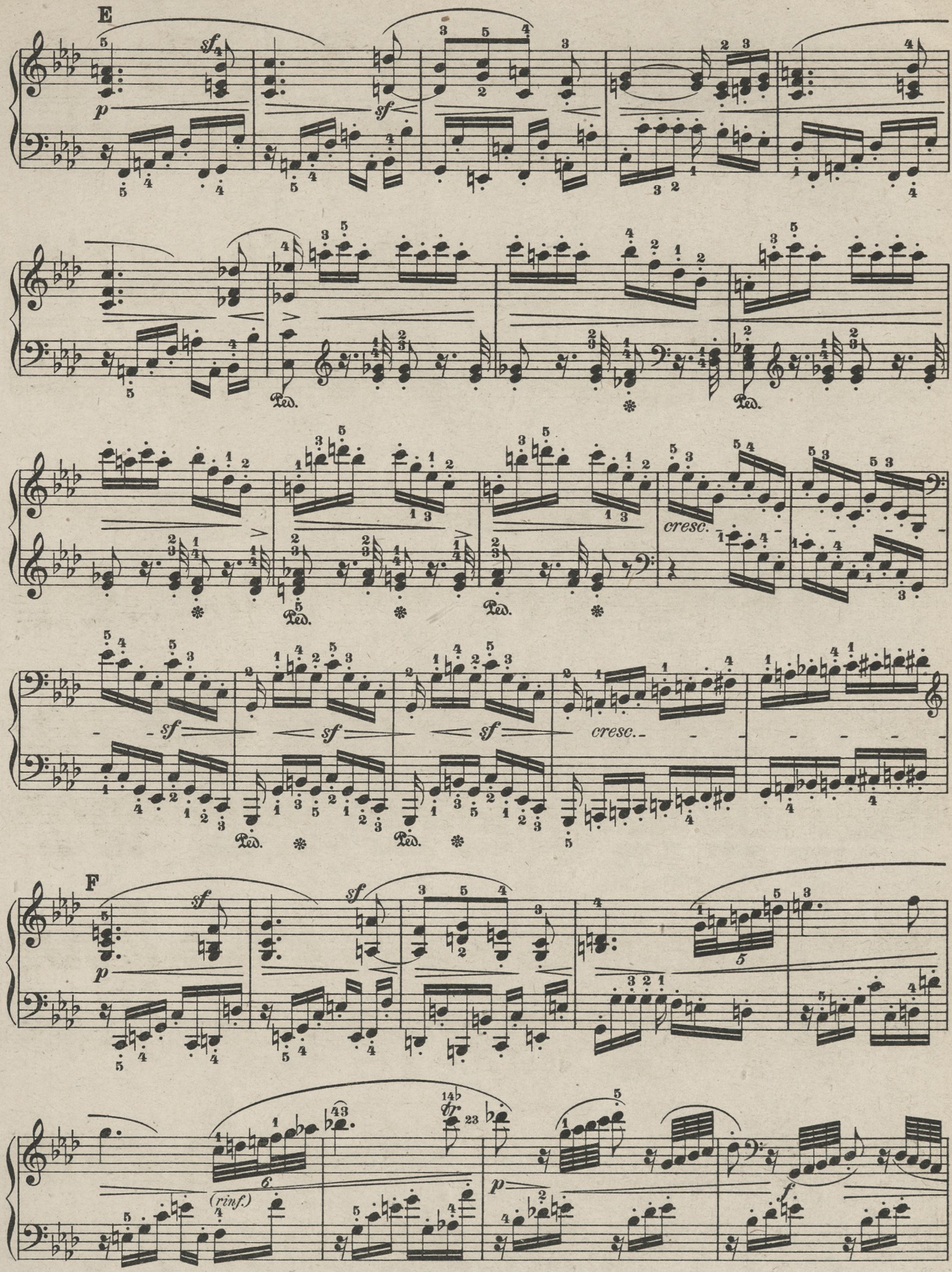
Scherzo.

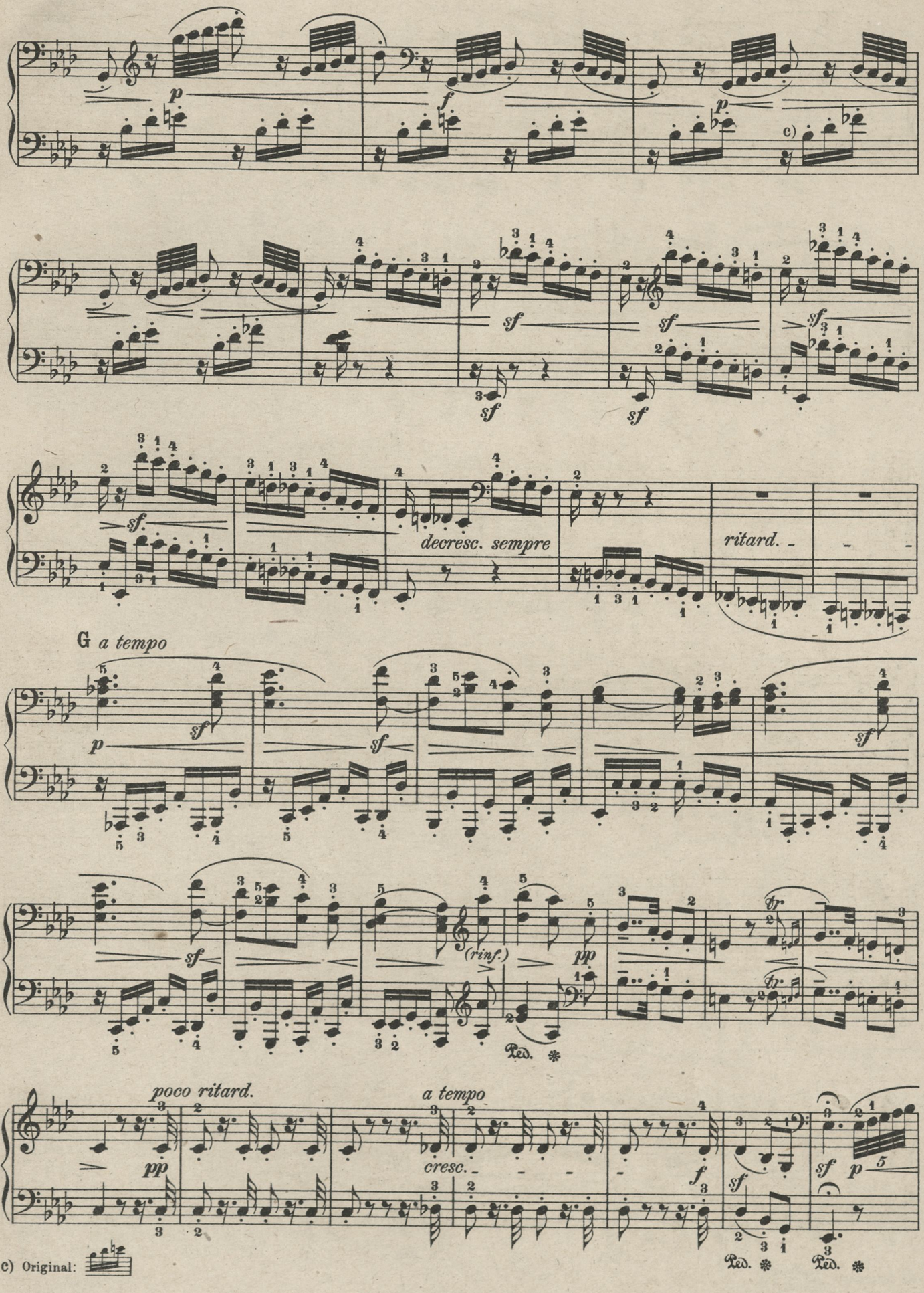
Allegretto vivace. (♪ = 152.)



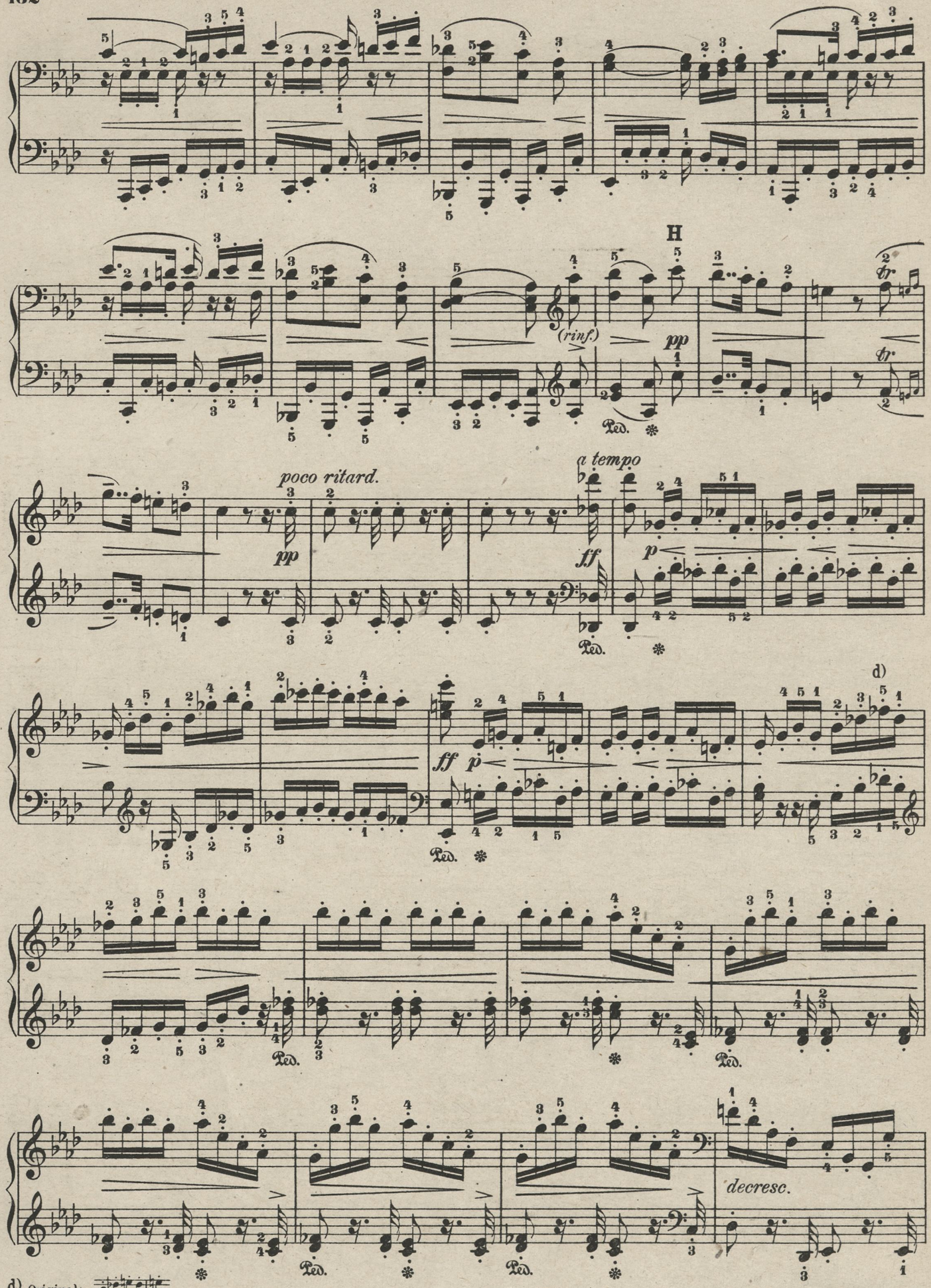


b) Original:

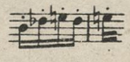

E
sf
p
sf
Ped.
cresc.
sf
sf
sf
cresc.
F
sf
p
sf
(rinf.)
p
f

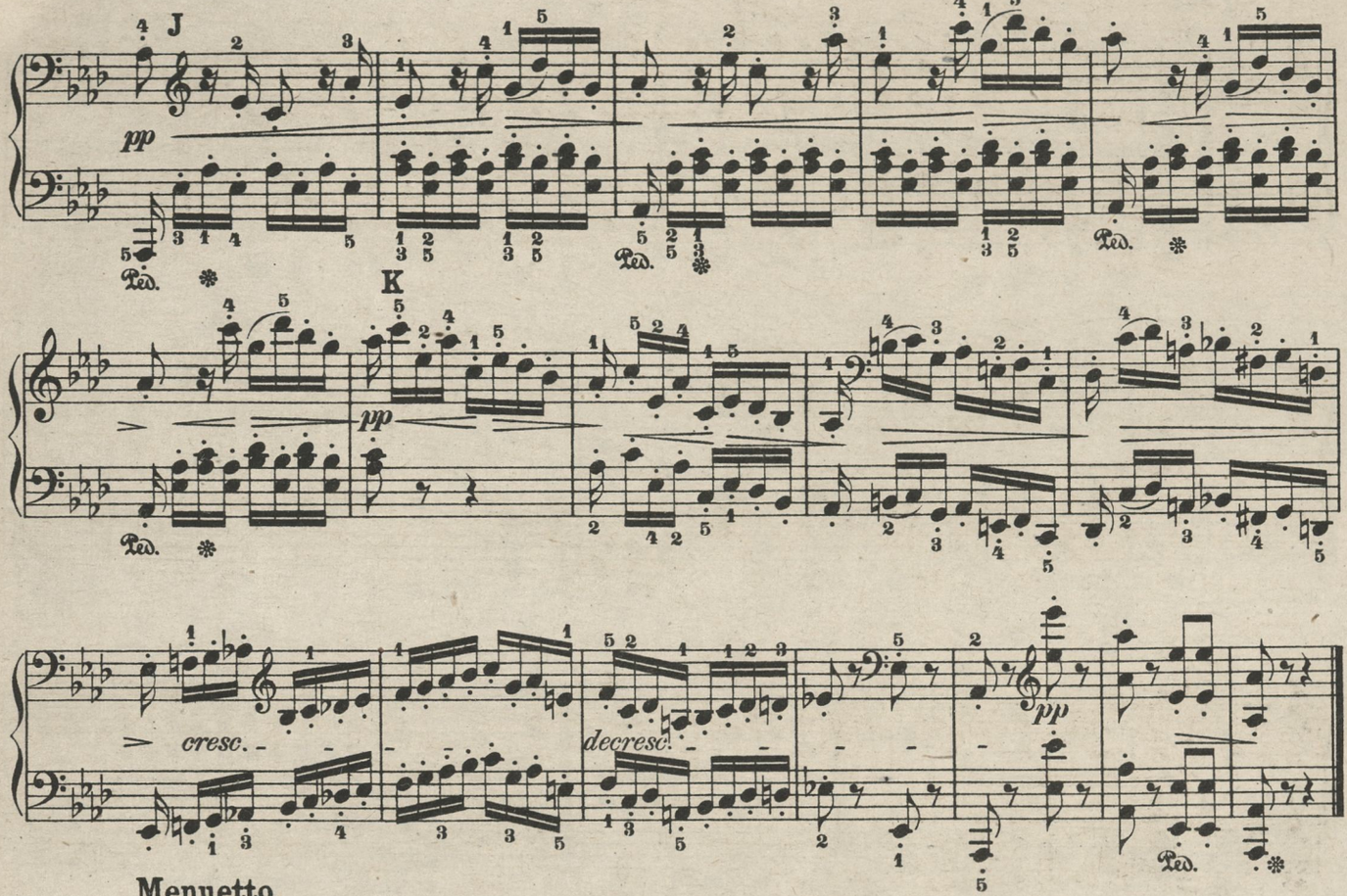

p
f
p
c)
sf
sf
sf
sf
sf
sf.
decresc. sempre
ritard.
G a tempo
p
sf
sf
sf
sf
(rinf.)
pp
Ped.
poco ritard.
pp
a tempo
cresc.
f
sf
sf
p
Ped.
Ped.

c) Original:



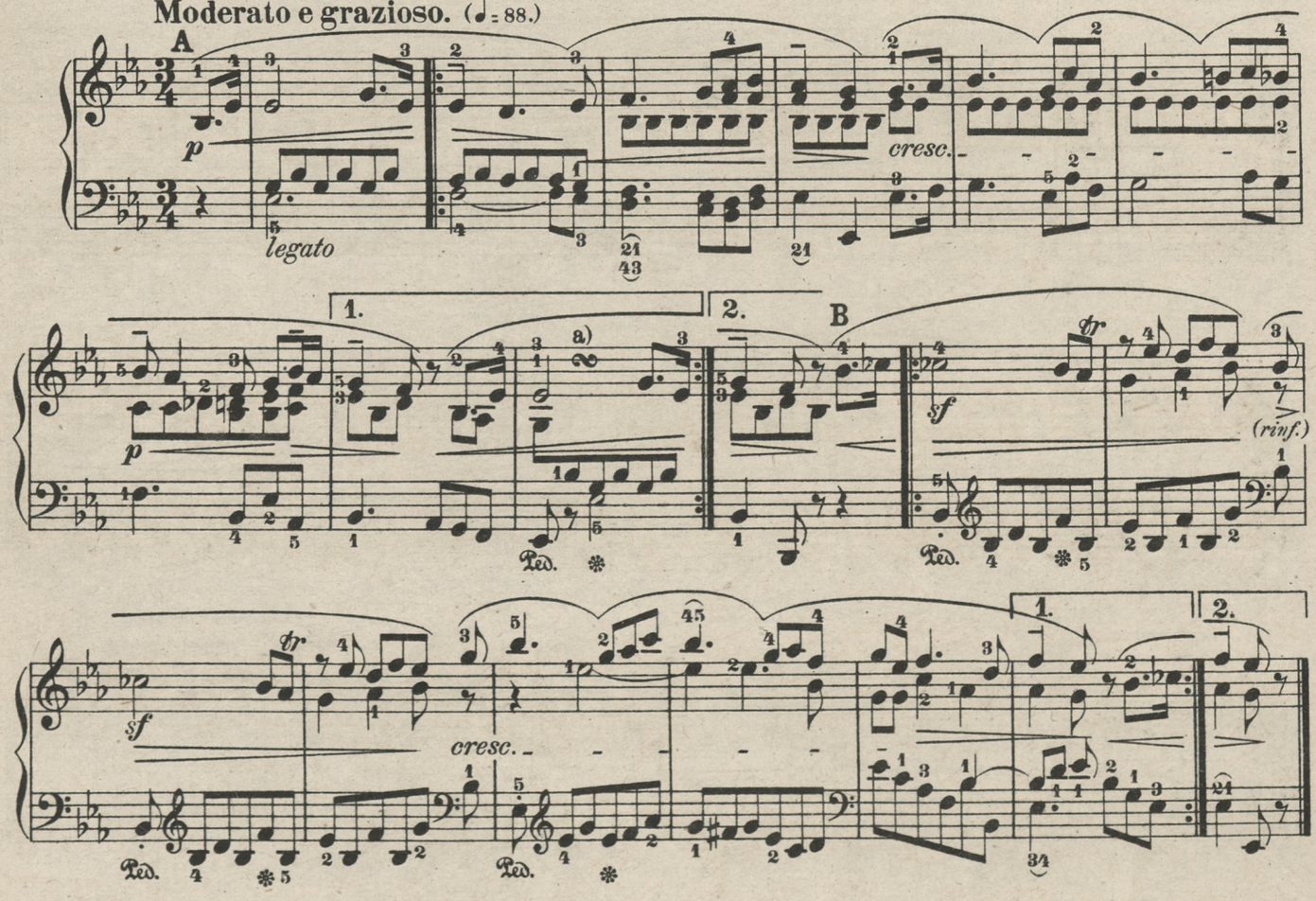
d) Original:



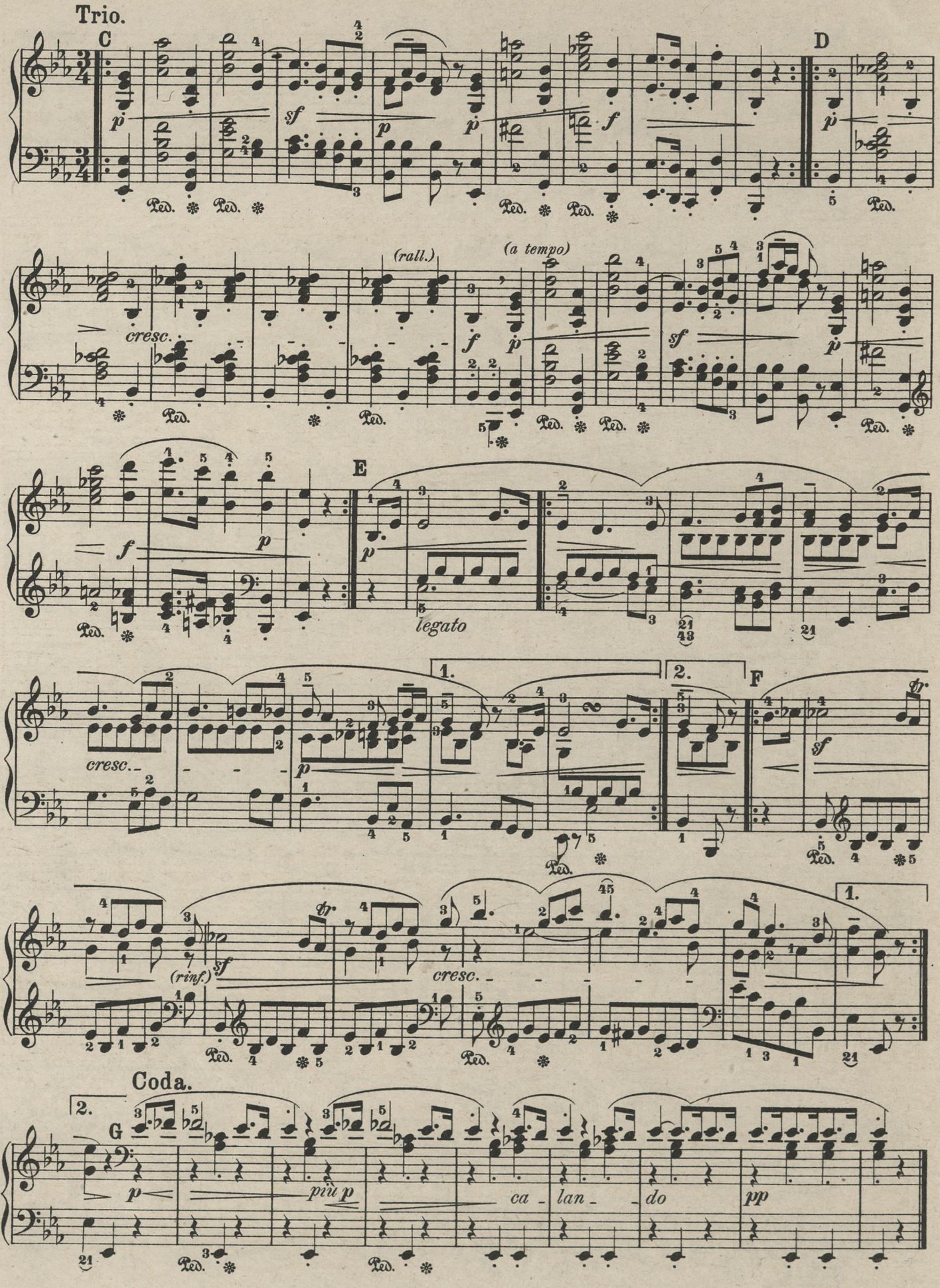


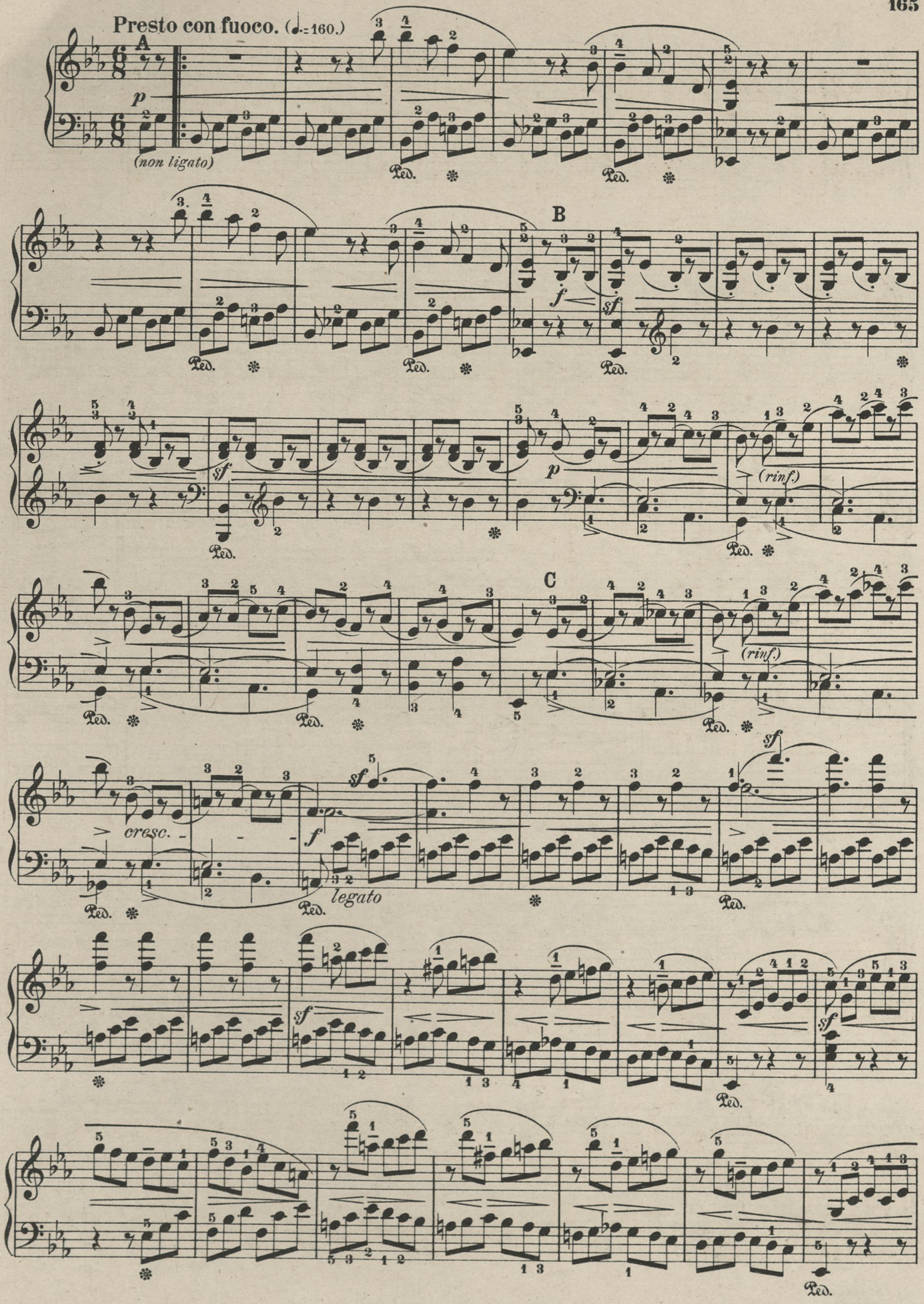
Menuetto.

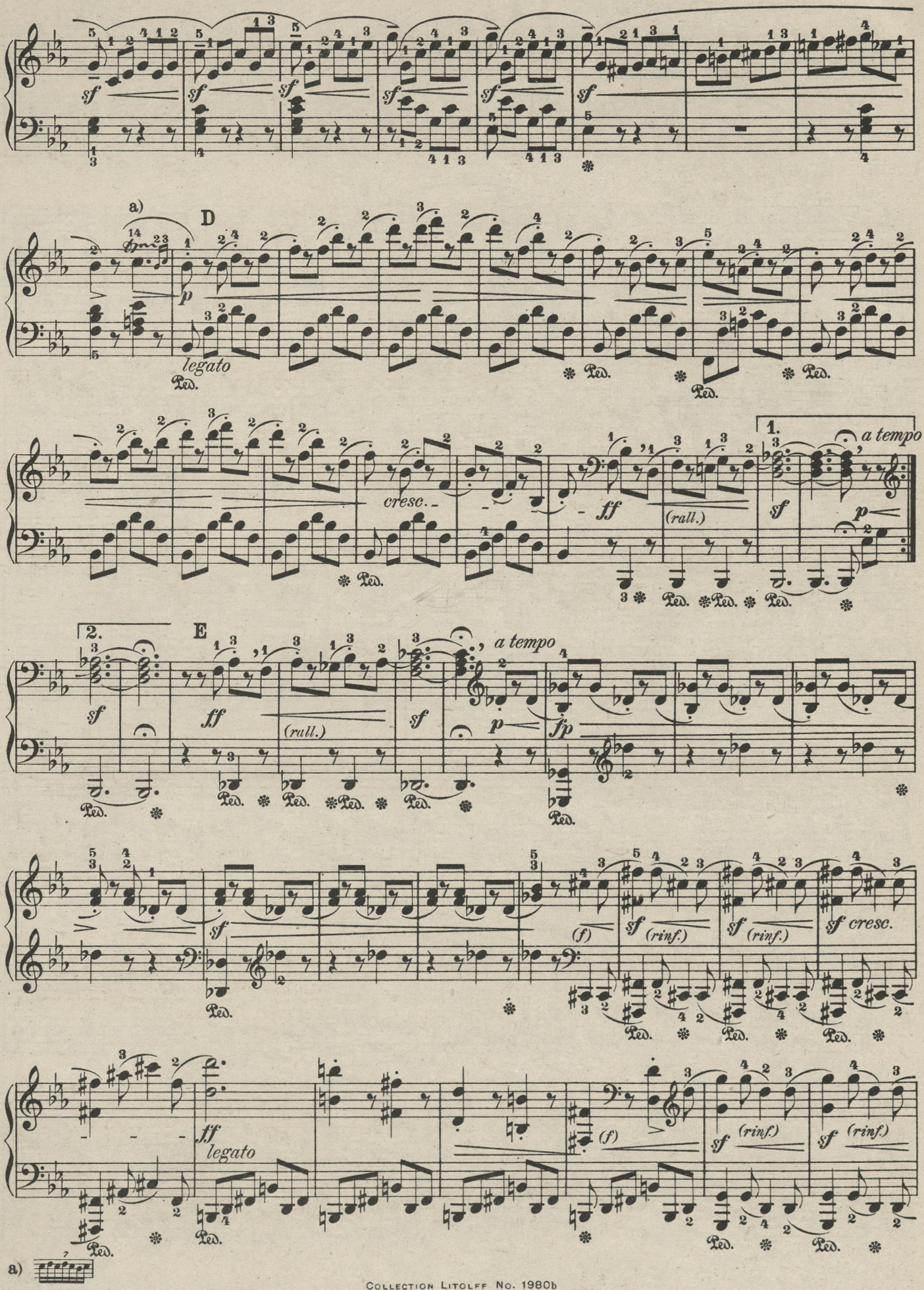
Moderato e grazioso. (♩= 88.)

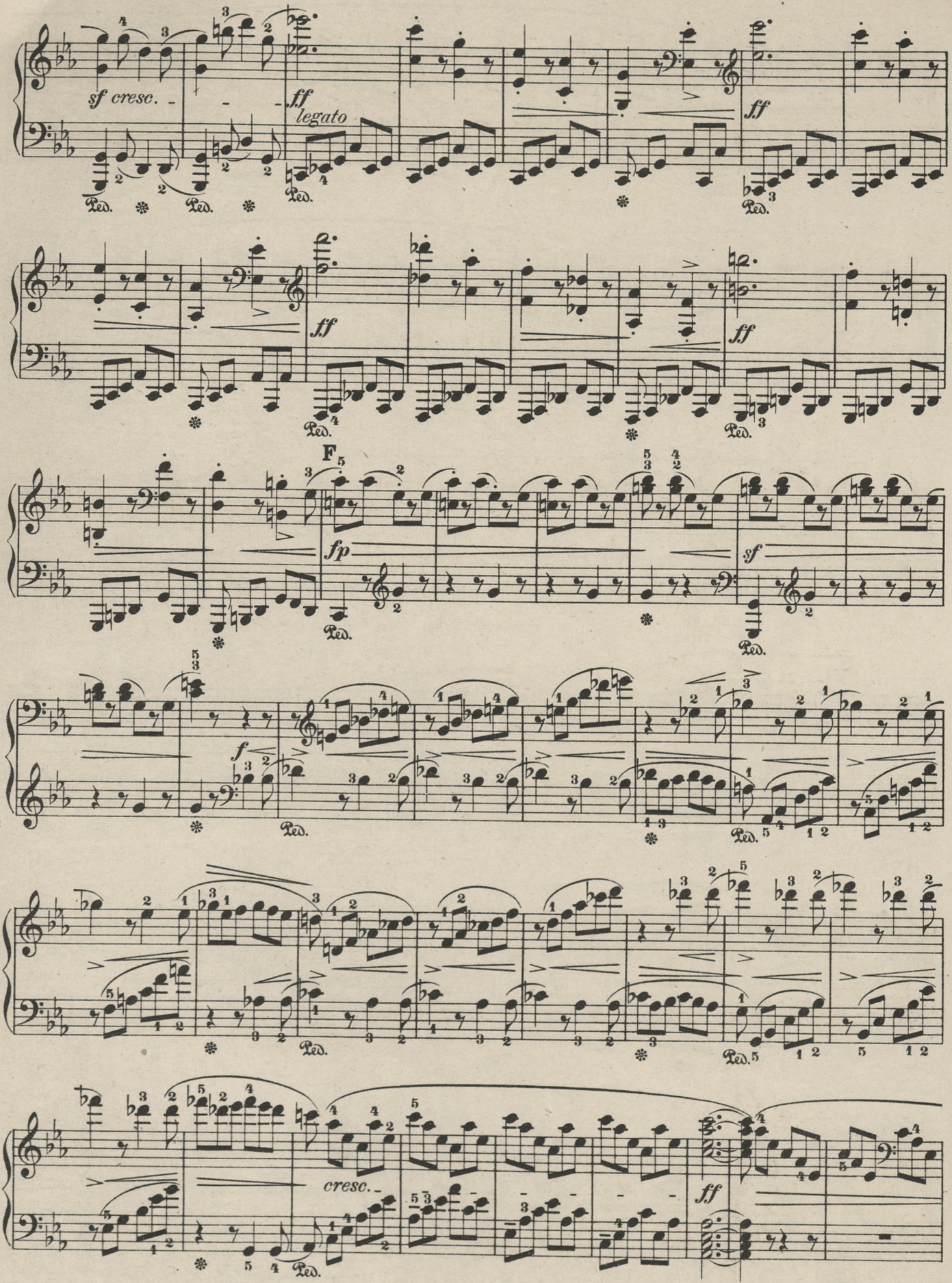


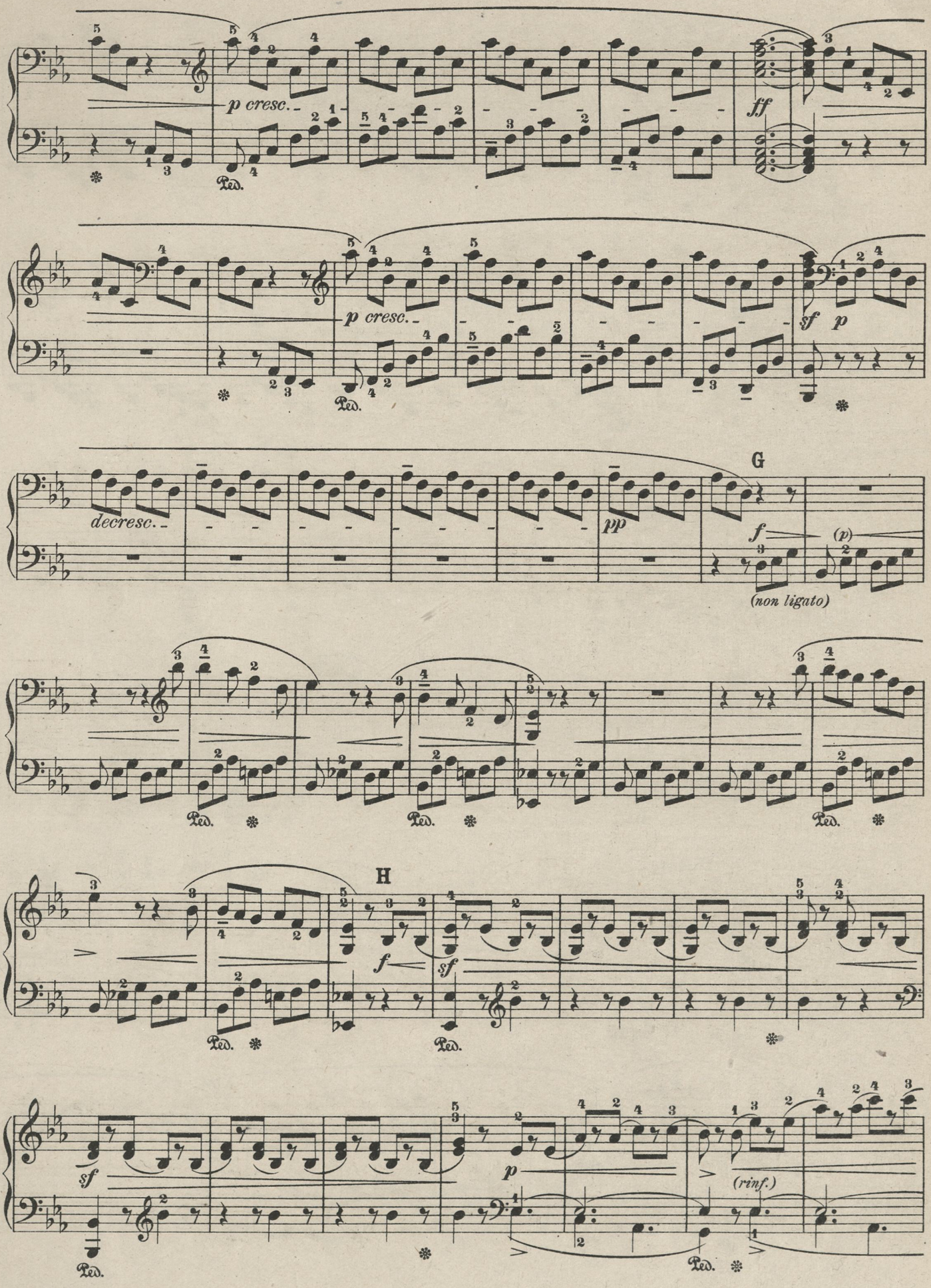
a)

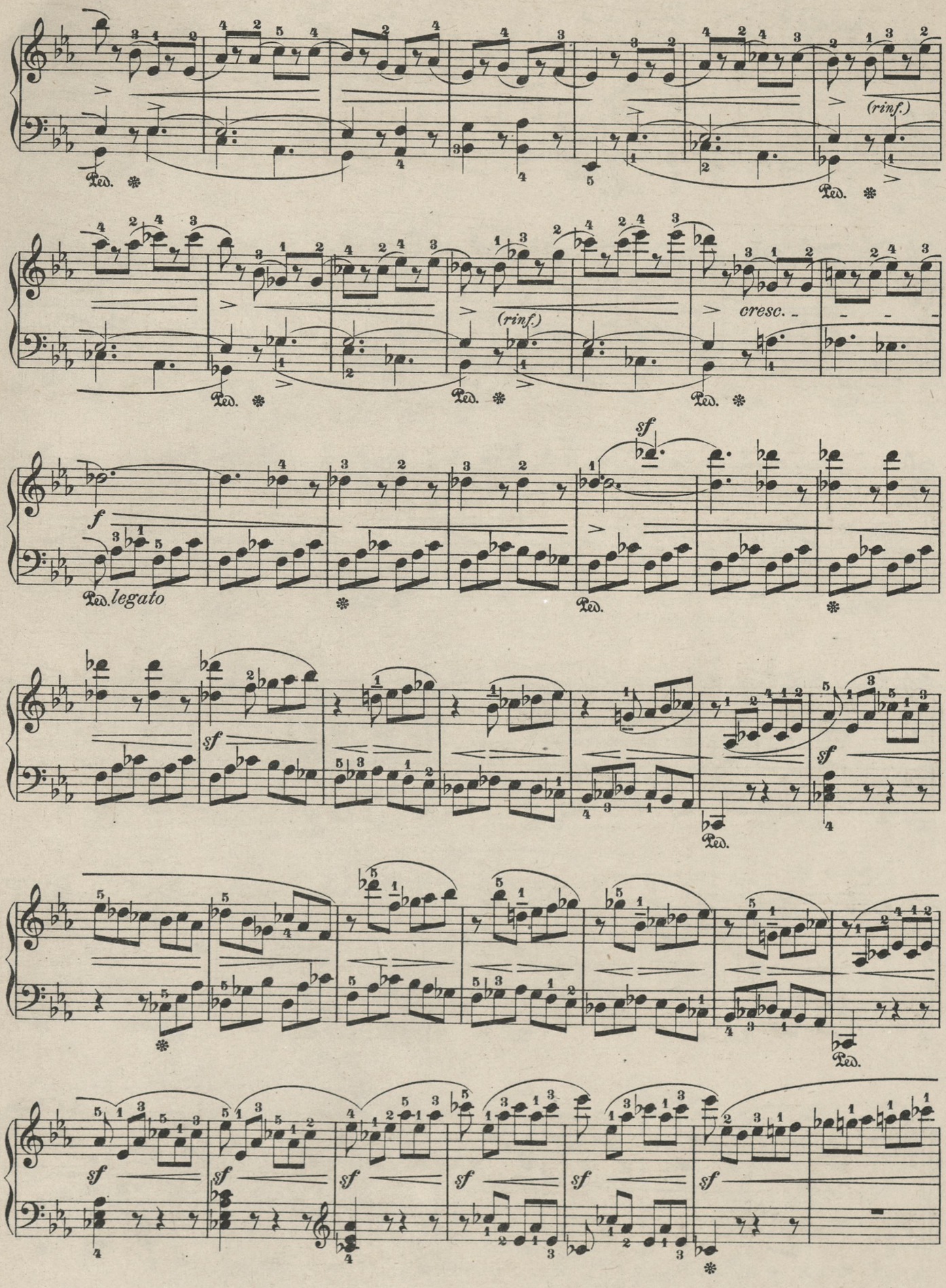

Trio.
C
D
(rall.)
(a tempo)
cresc.
E
legato
1.
2.
F
cresc.
(rinf.)
Coda.
G
più p
ca - lan - do
pp

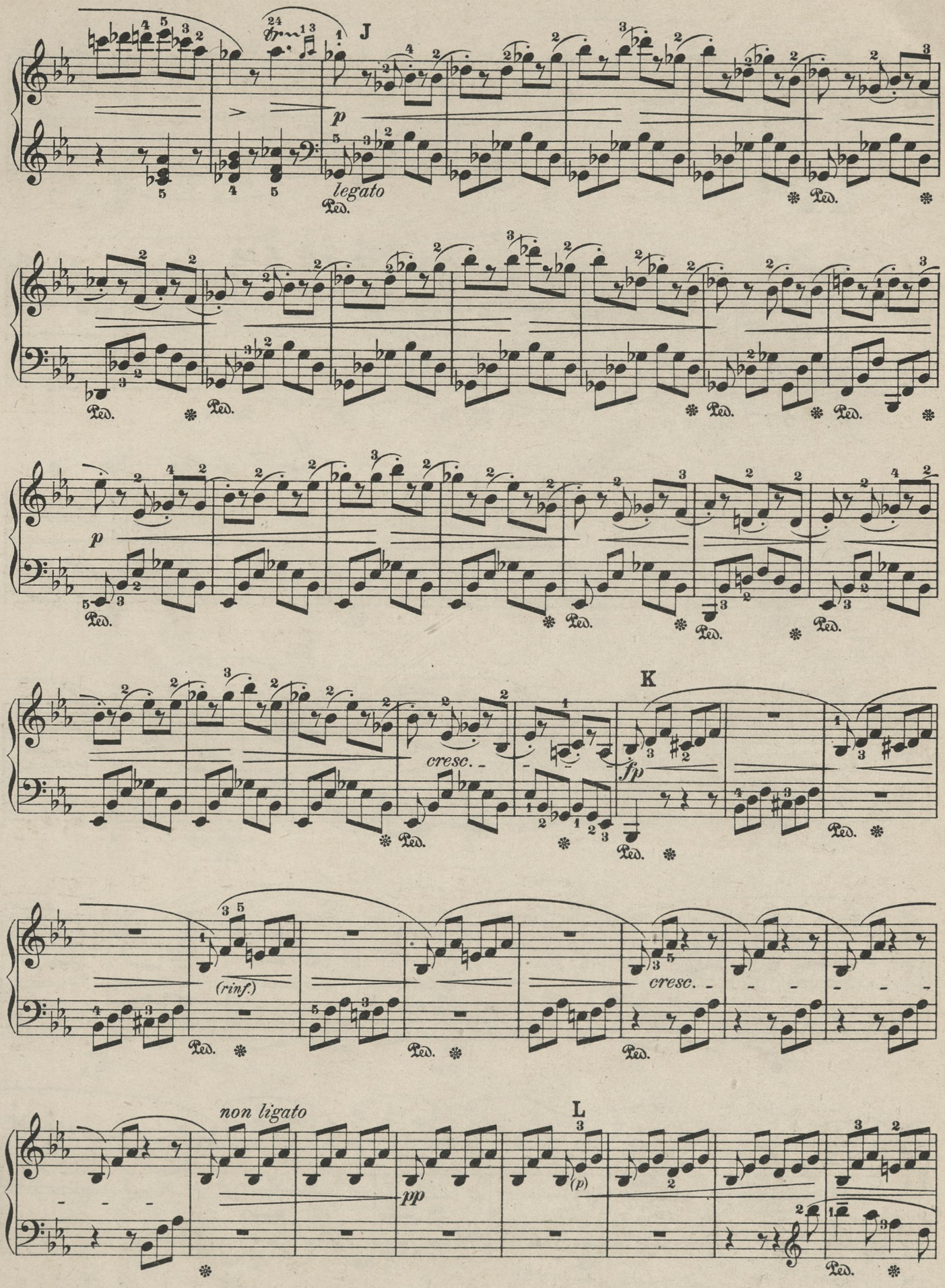

Presto con fuoco. (♩.=160.)
A
p
(non ligato)
B
f
sf
C
(rinf.)
cresc.
legato
Ped.

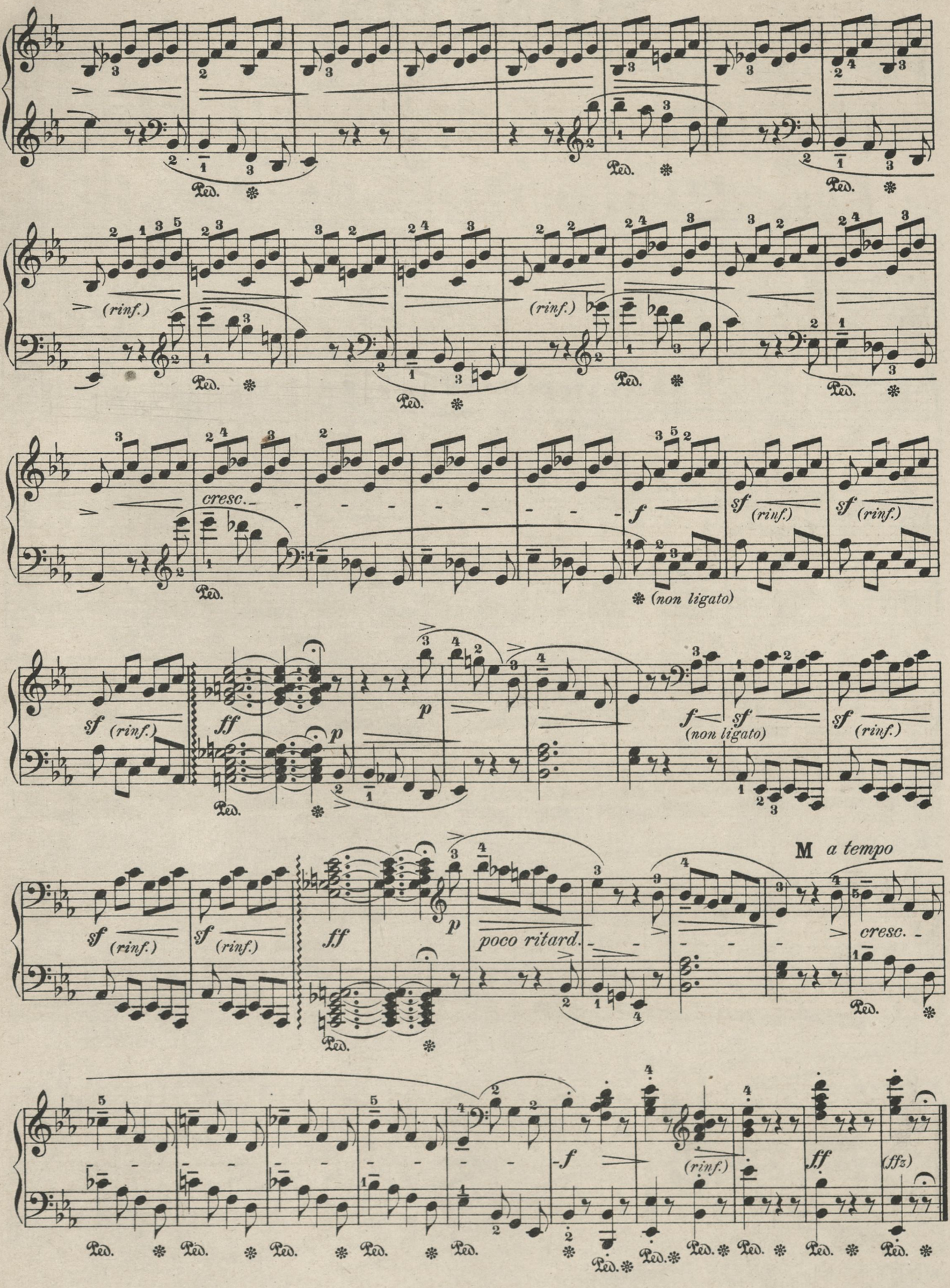

a)
D
legato
cresc.
1.
a tempo
2.
E
a tempo
(rall.)
(rinf.)
cresc.
a)


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.)

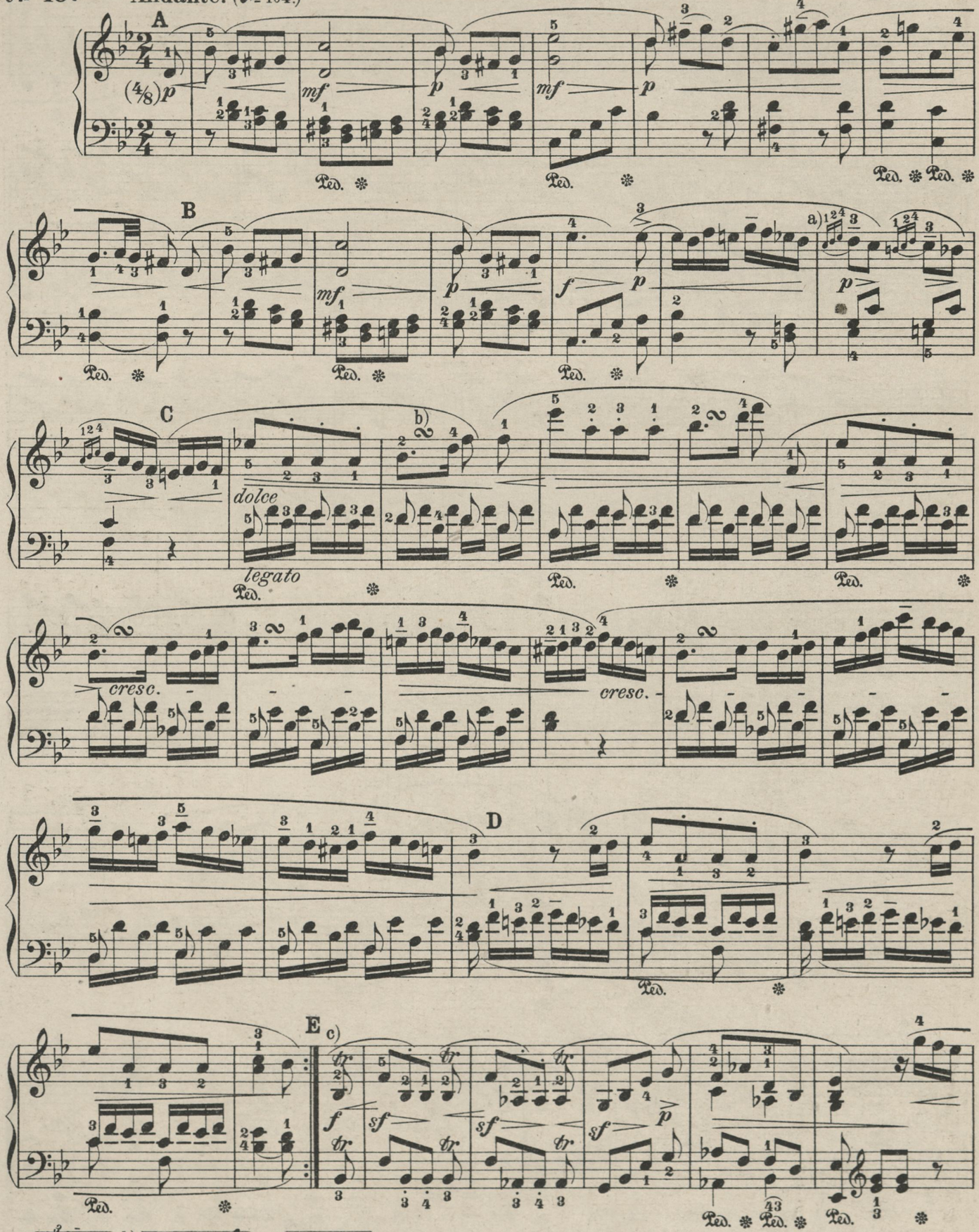

(rinf.)
Ped.
(rinf.)
cresc.
f
Ped. legato
sf
Ped.

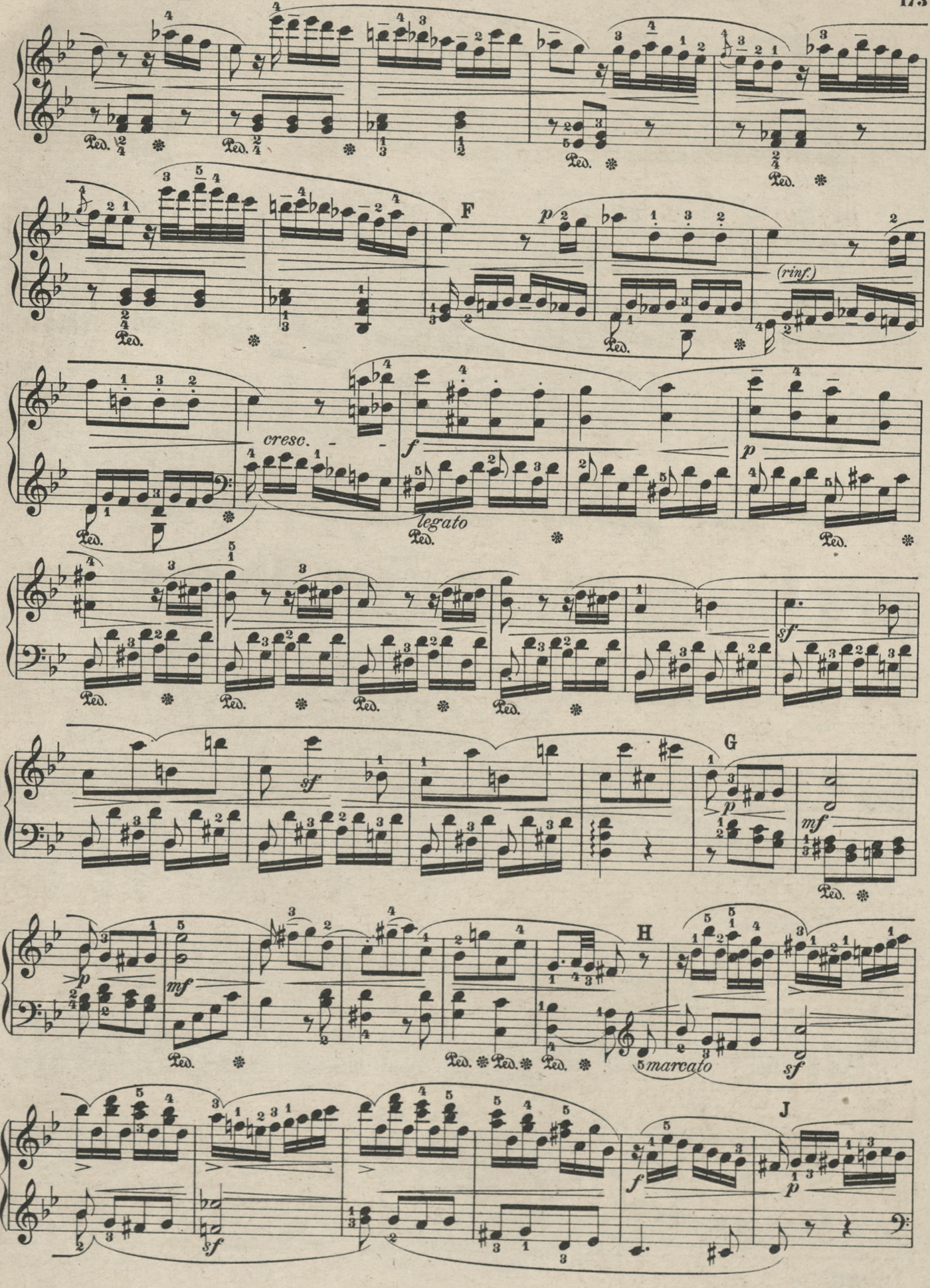

J
p
legato
Ped.
K
cresc.
fp
(rinf.)
cresc.
non ligato
pp
L
(p)

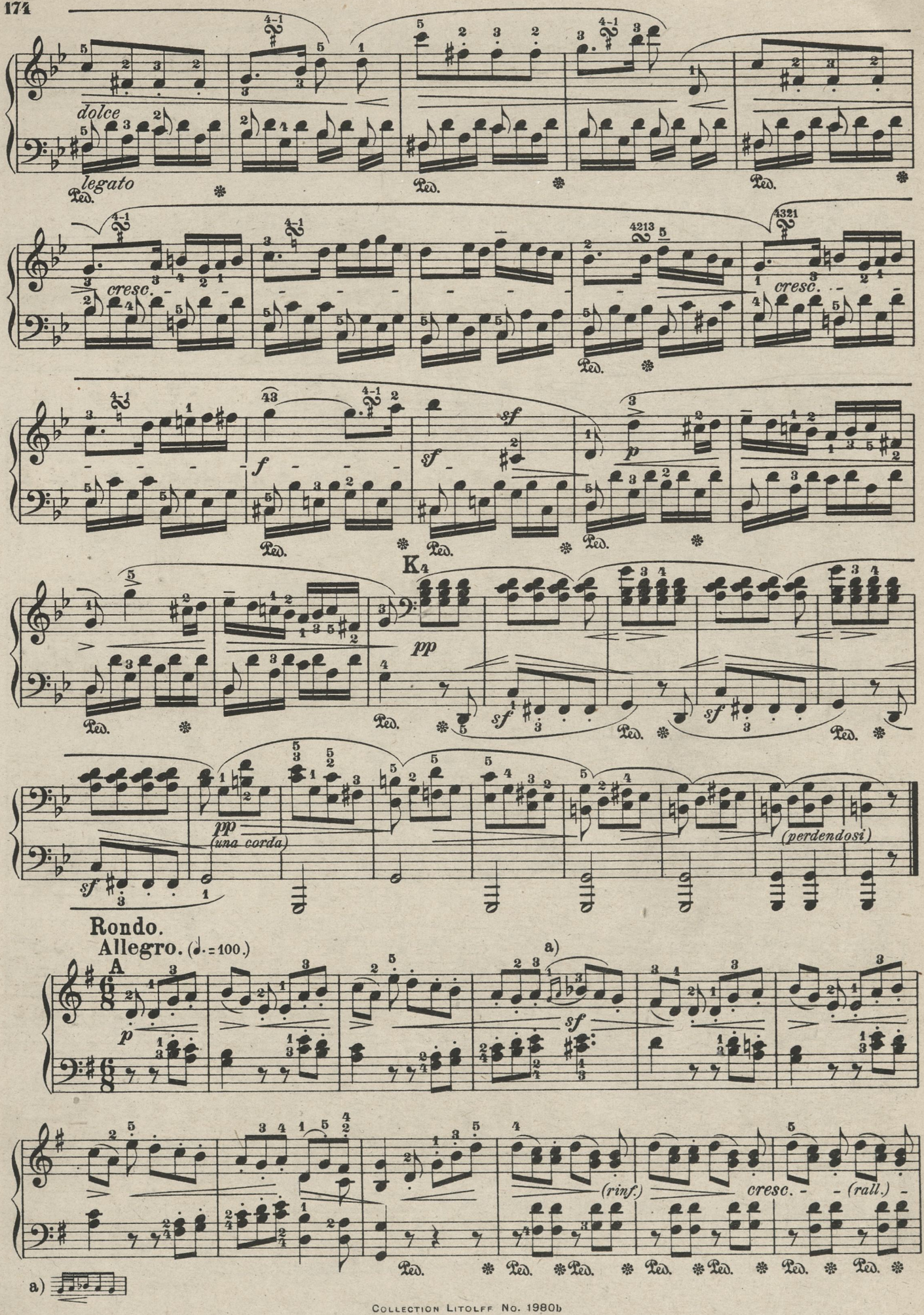

(rinf.)
cresc.
f
sf (rinf.)
(non ligato)
ff
p
poco ritard.
M a tempo
(ffz)

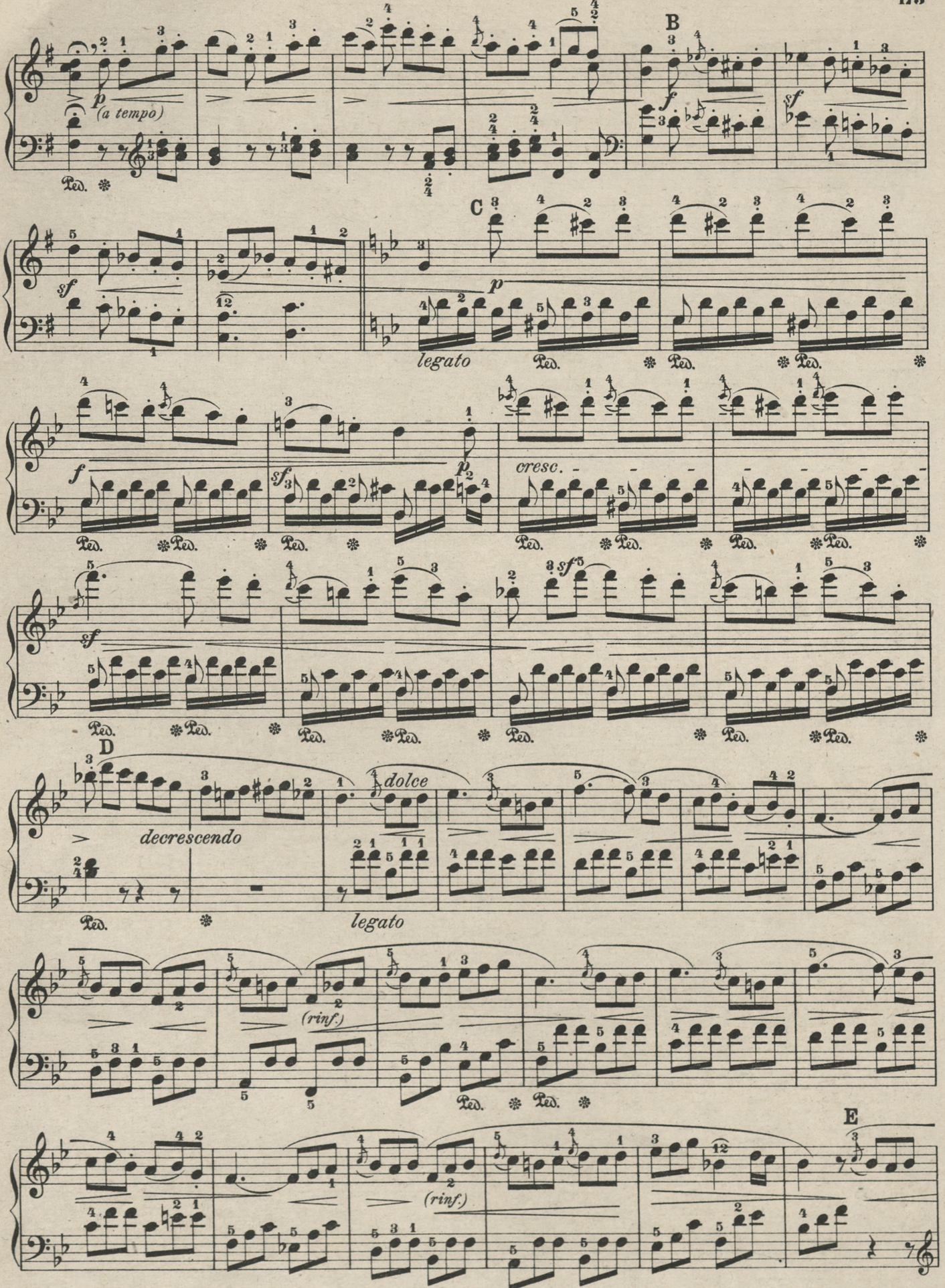
SONATINE.

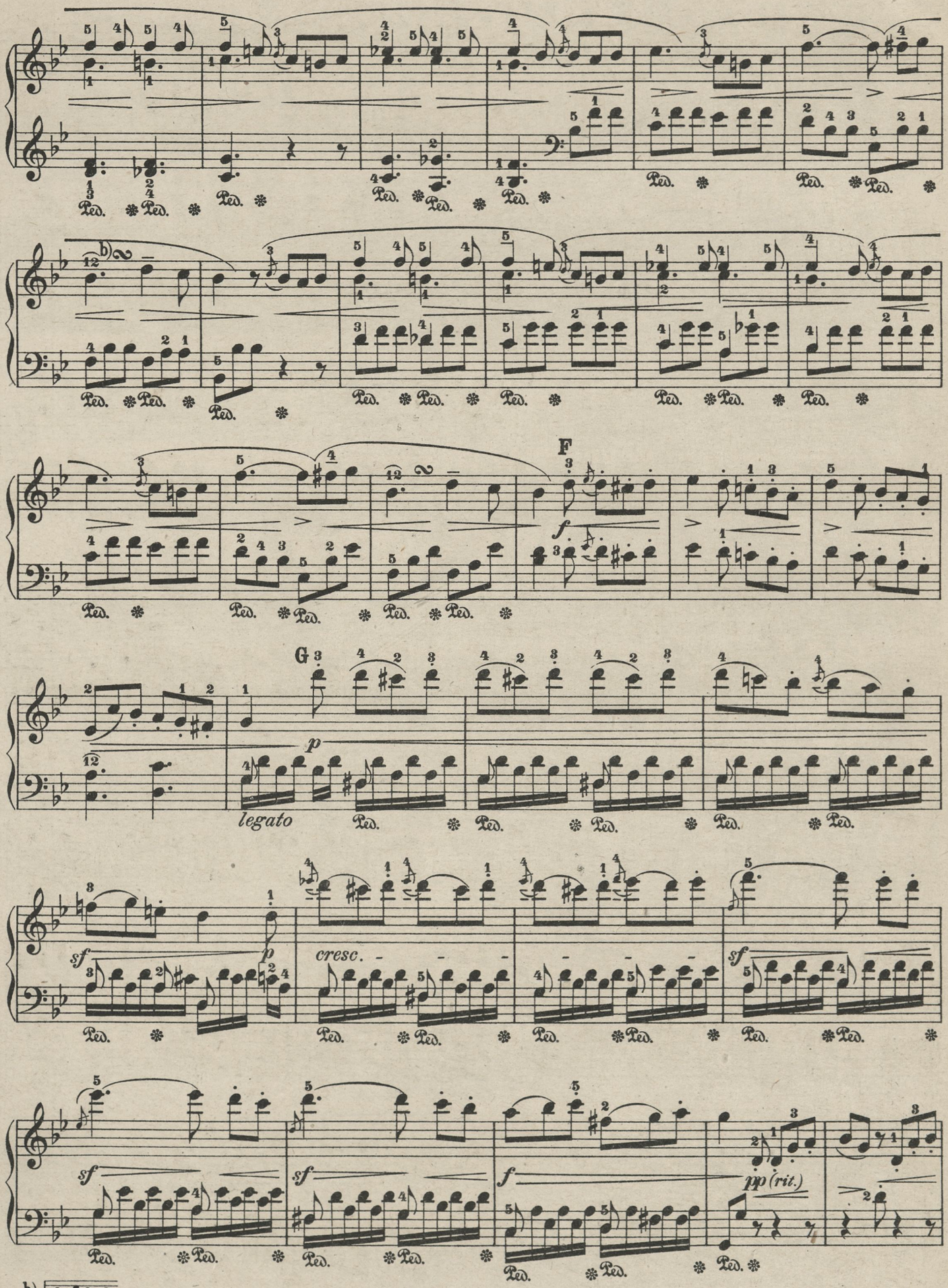
№ 19. Andante. (♪ = 104.) Op. 49 No. 1.

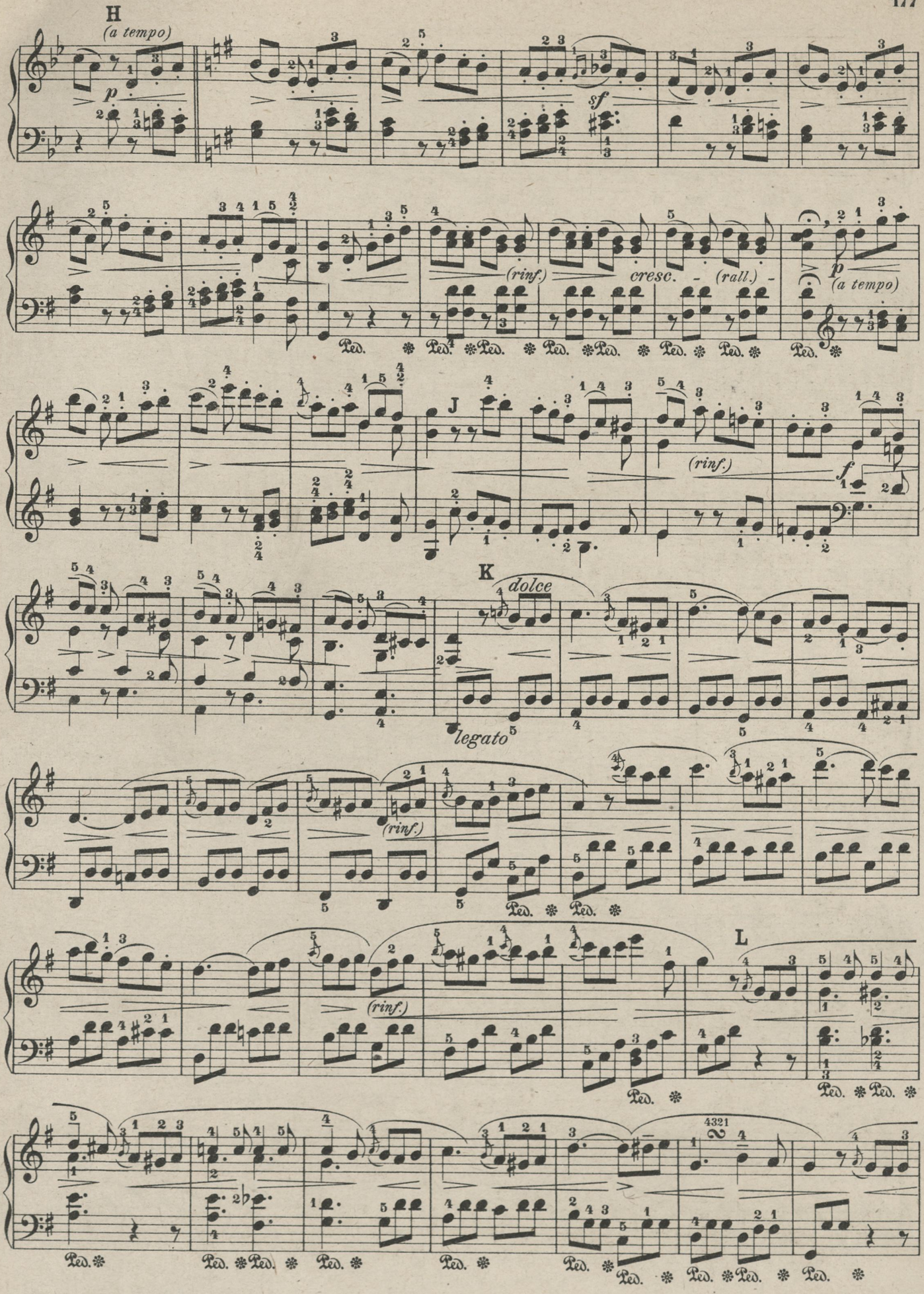


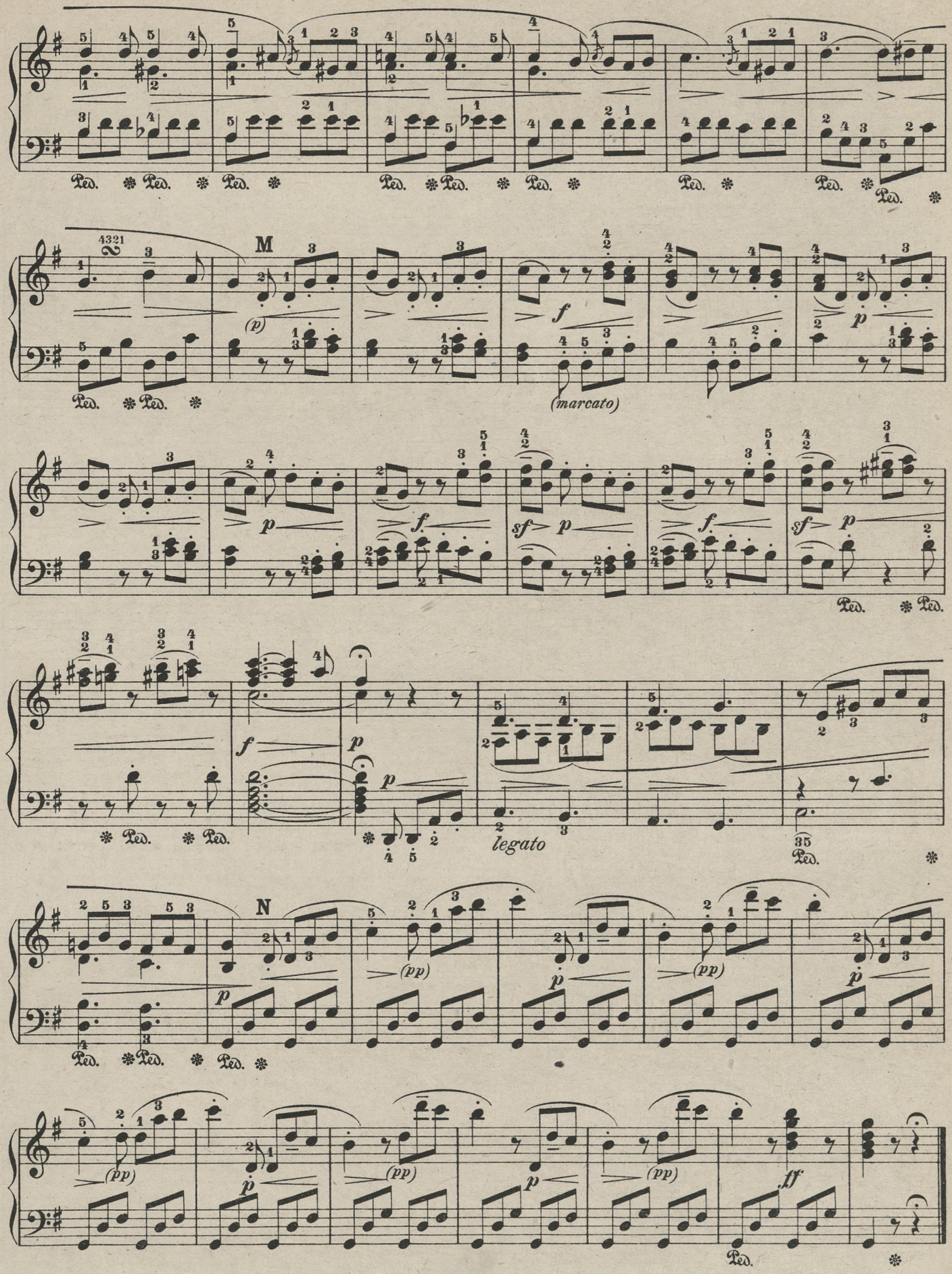

F
cresc.
legato
(rinf.)
G
H
marcato
J


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


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


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

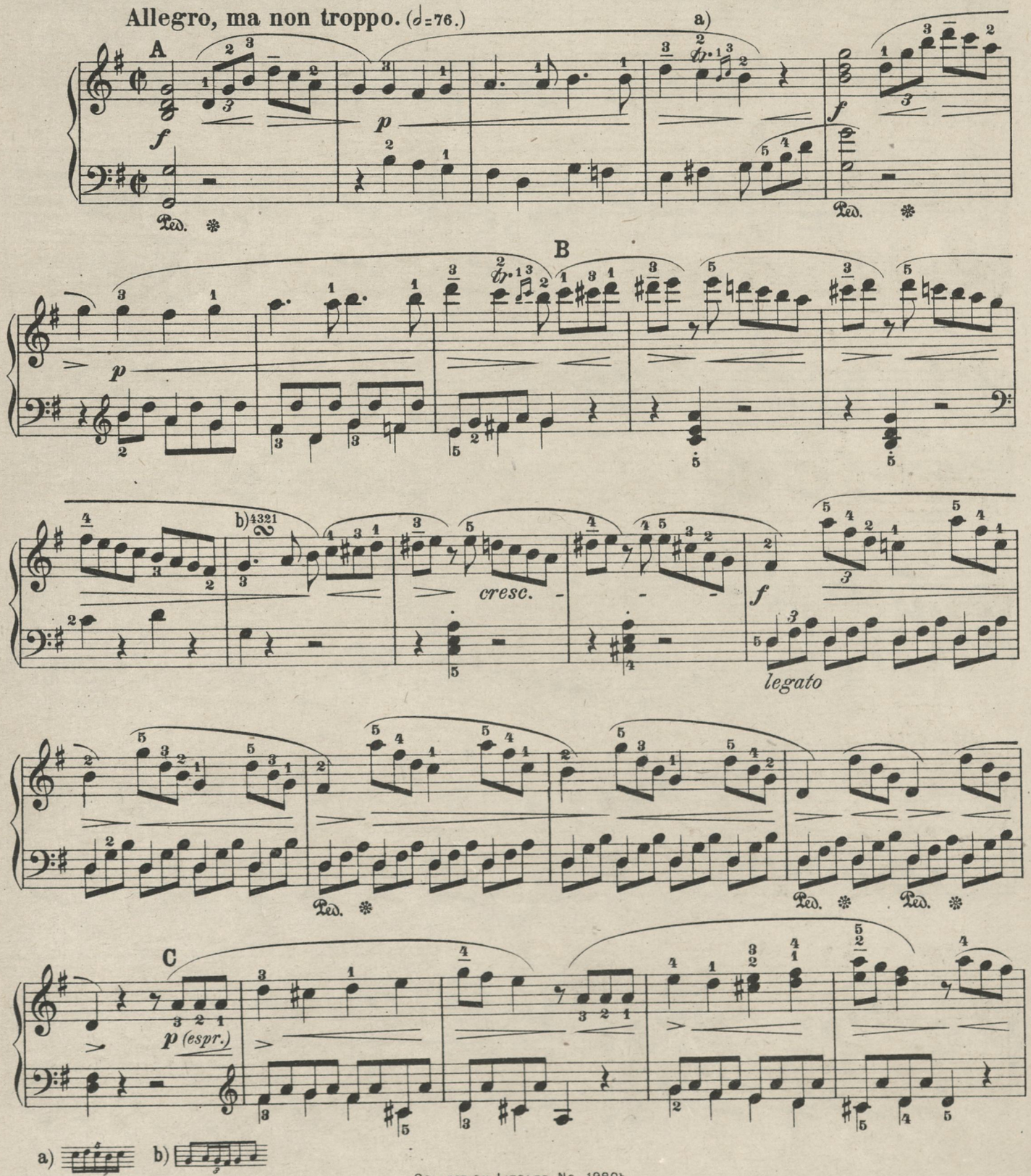

H
(a tempo)
p
sf
(rinf.)
cresc.
(rall.)
p
(a tempo)
J
(rinf.)
f
K
dolce
legato
(rinf.)
(rinf.)
L
4321

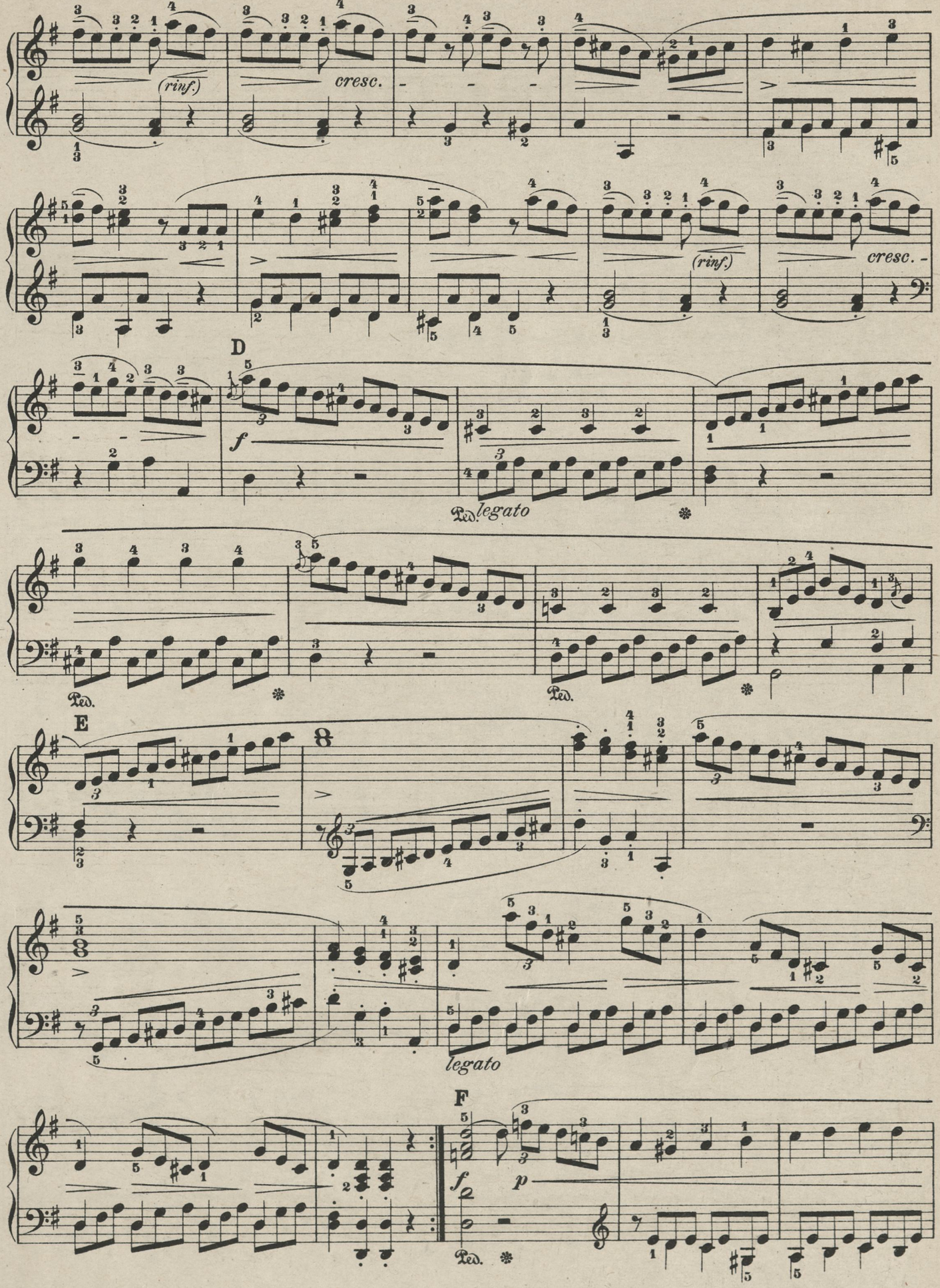

M
(p)
f
(marcato)
p
sf
N
(pp)
ff
legato
Ped.

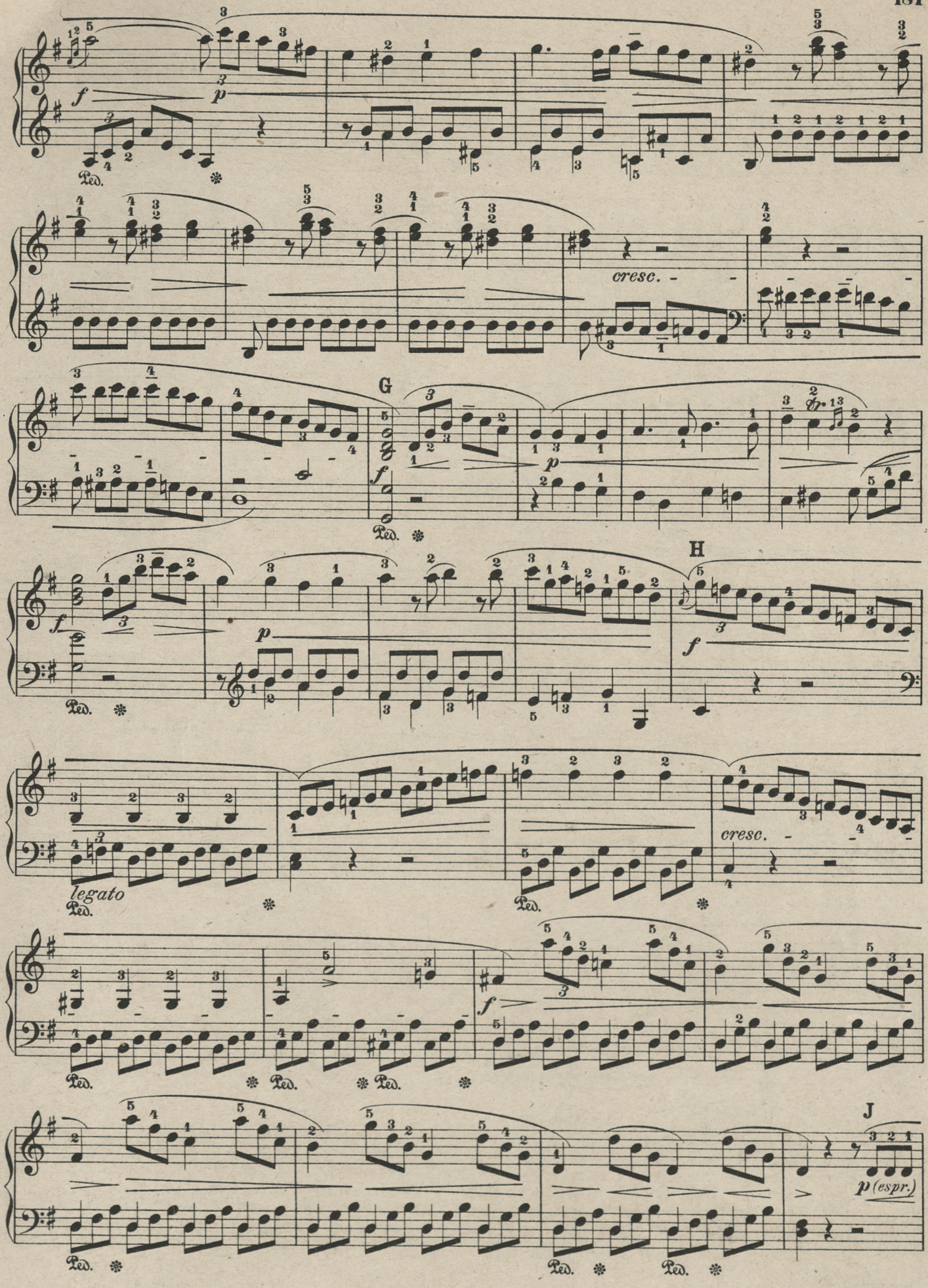
SONATINE.

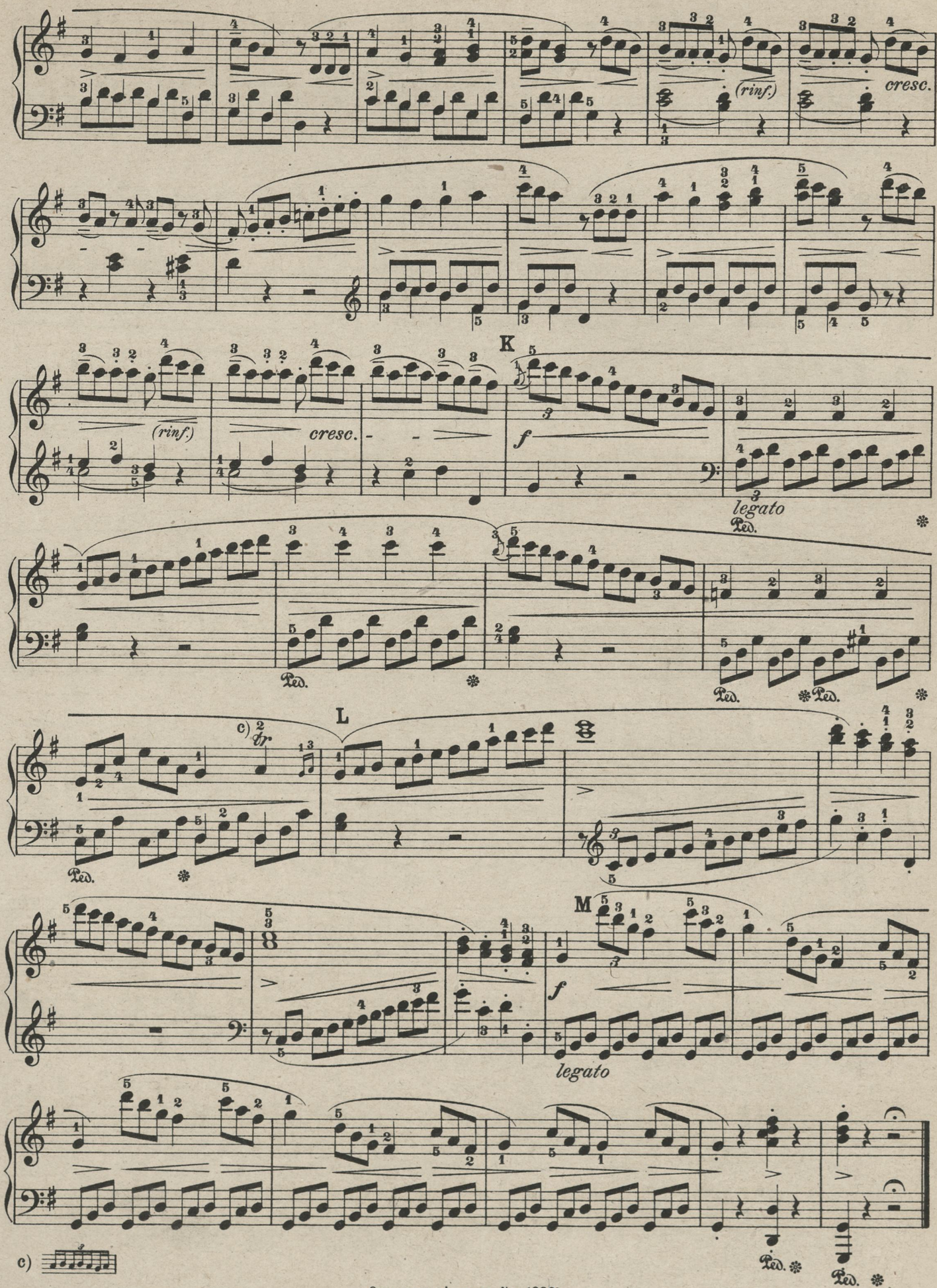
№ 20.

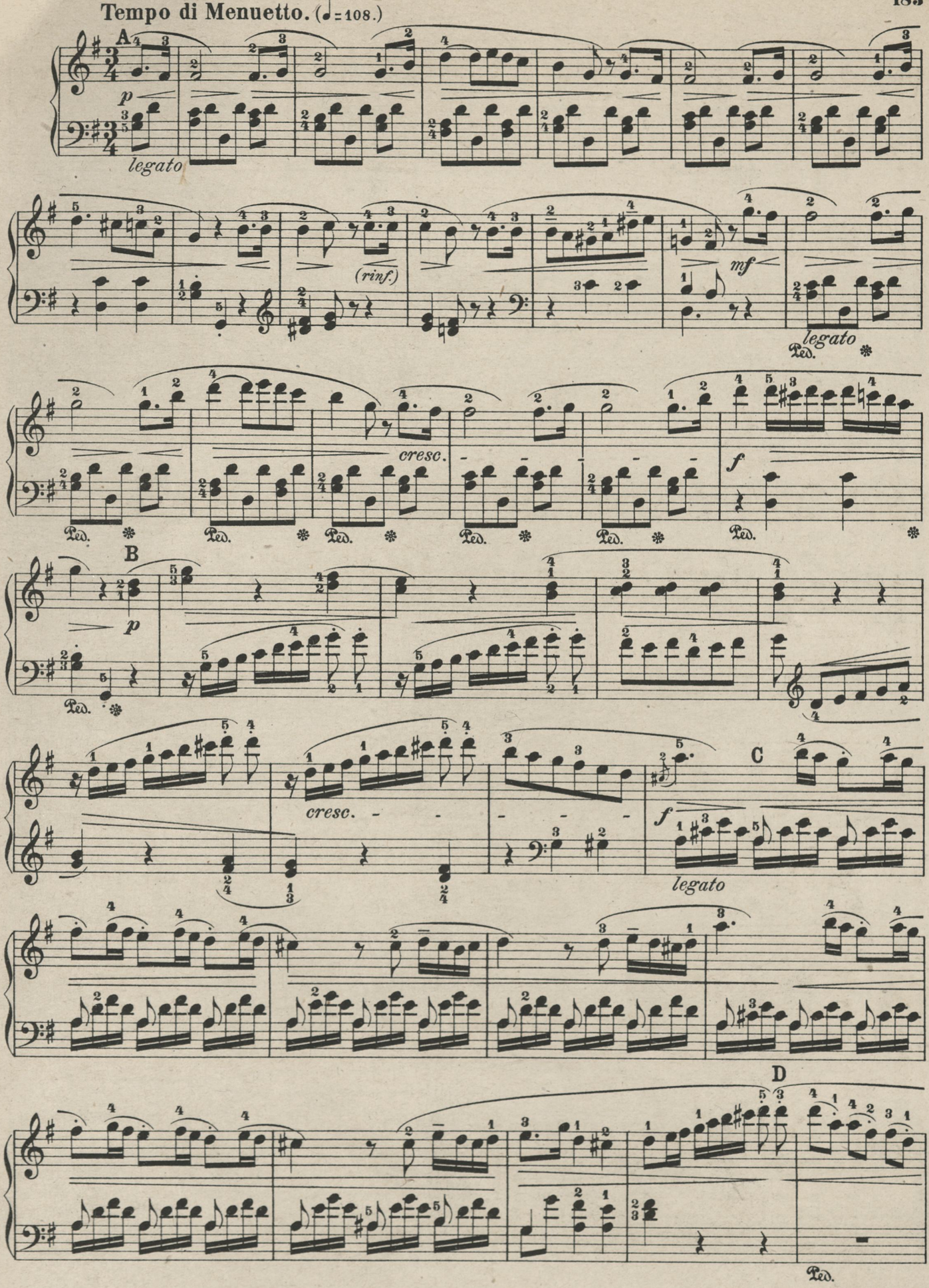
Op. 49 No. 2.

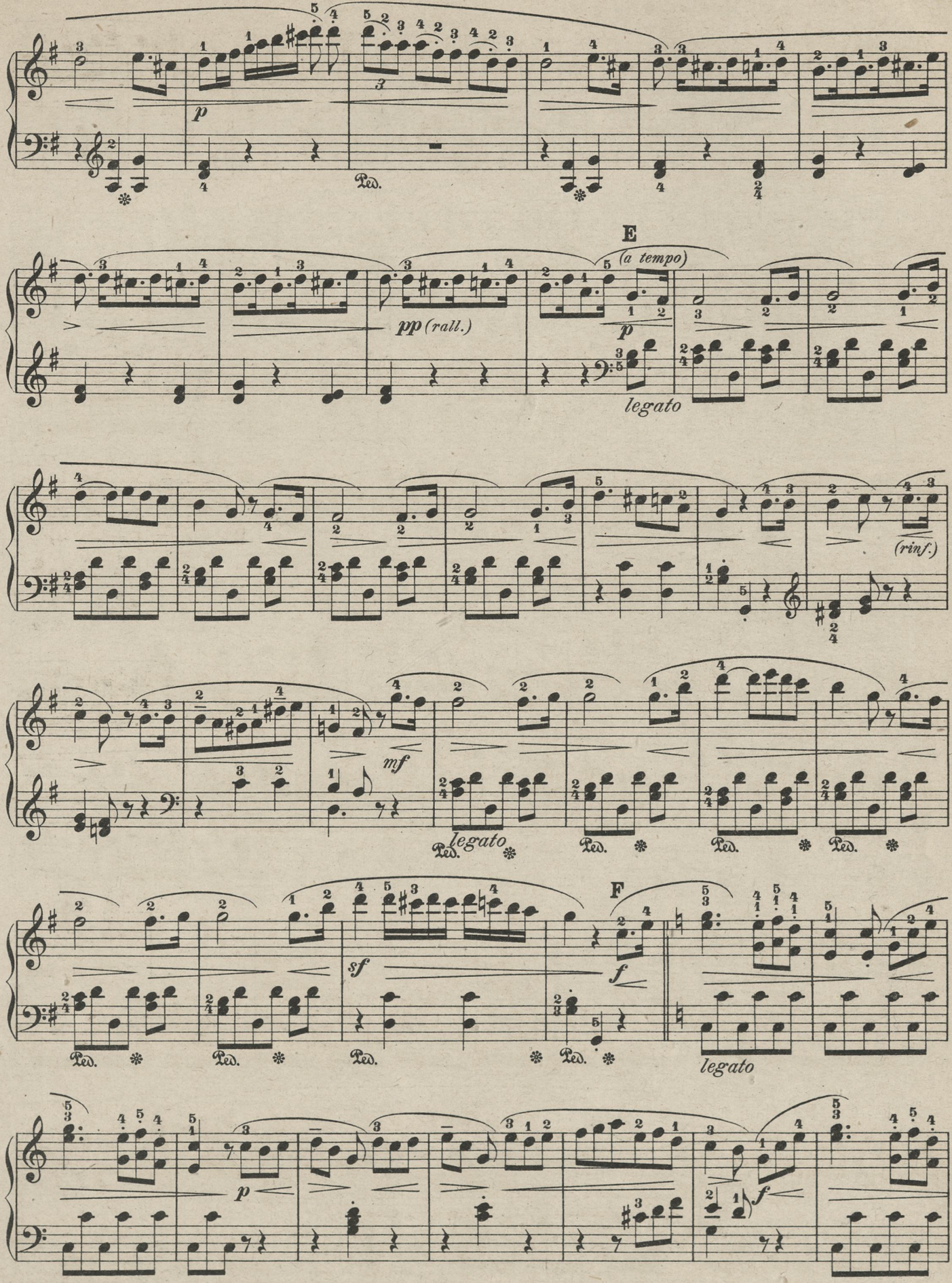


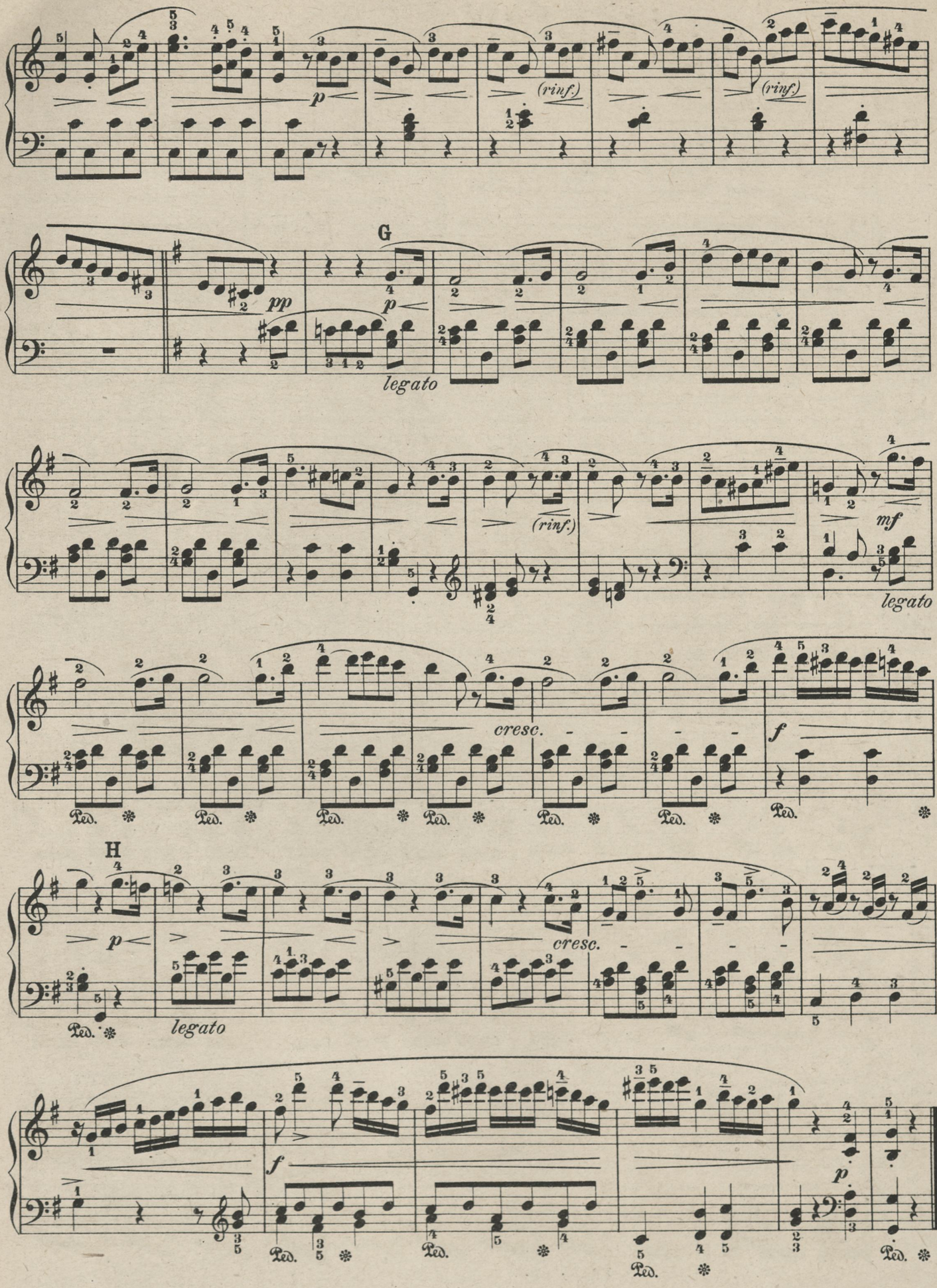

(rinf.)
cresc.
(rinf.)
cresc.
D
f
Ped.
legato
Ped.
Ped.
E
8
legato
F
f
p
Ped.


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


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


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

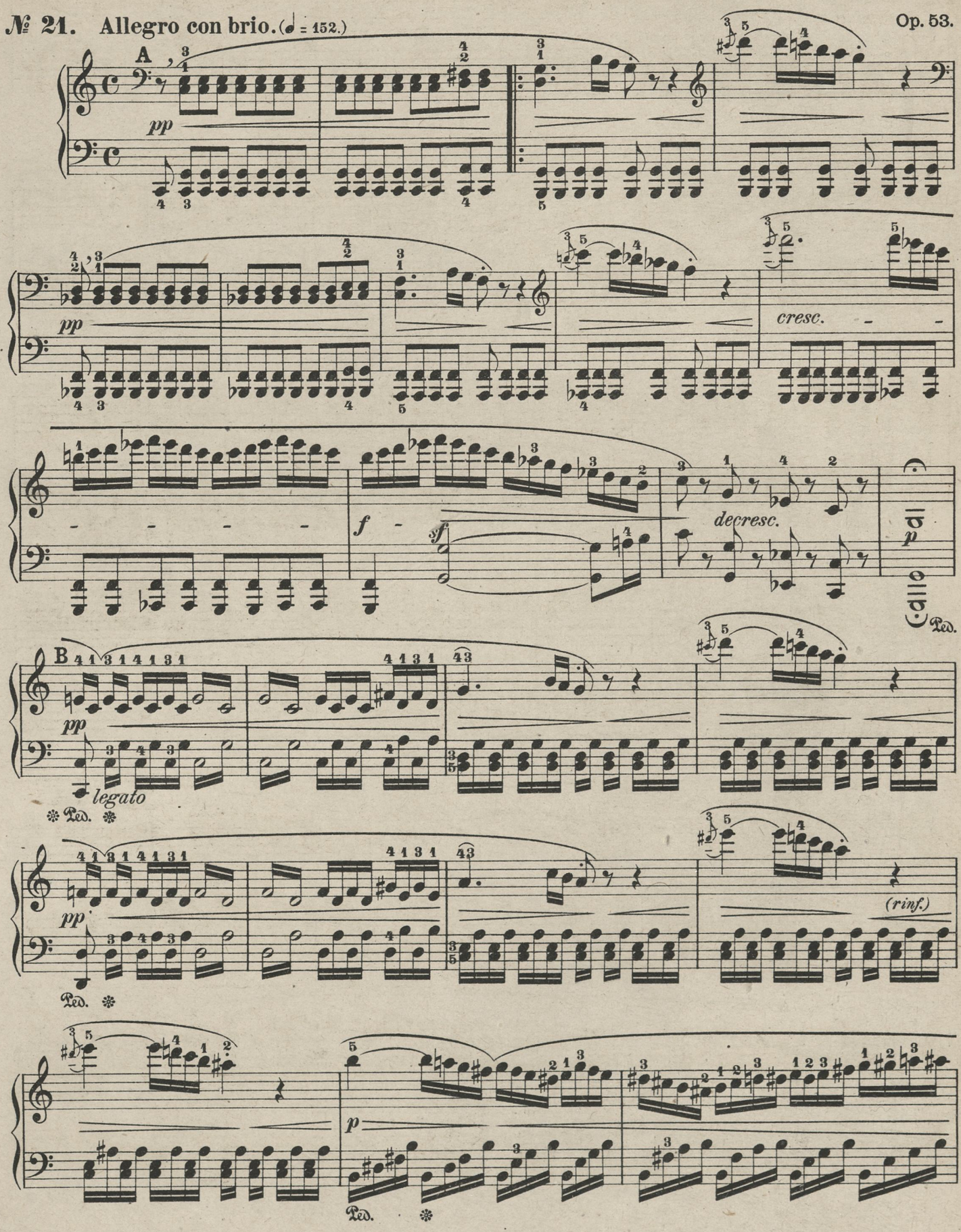

p
Ped.
E
(a tempo)
pp (rall.)
p
legato
(rinf.)
mf
legato
Ped.
sf
F
f
legato
p
f


(rinf.)
(rinf.)
G
pp
p
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

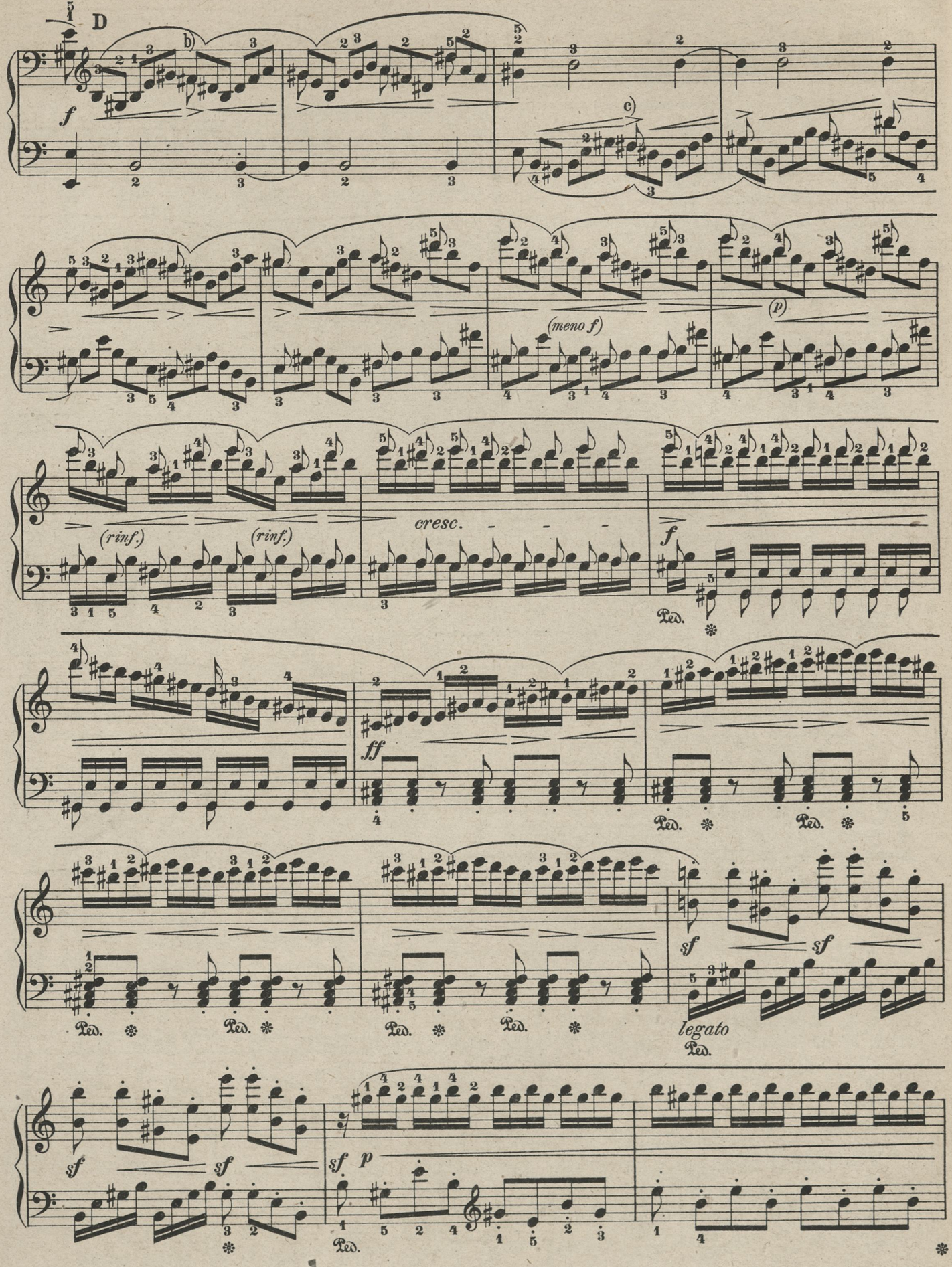
decresc. p dolce e molto ligato

sf p p

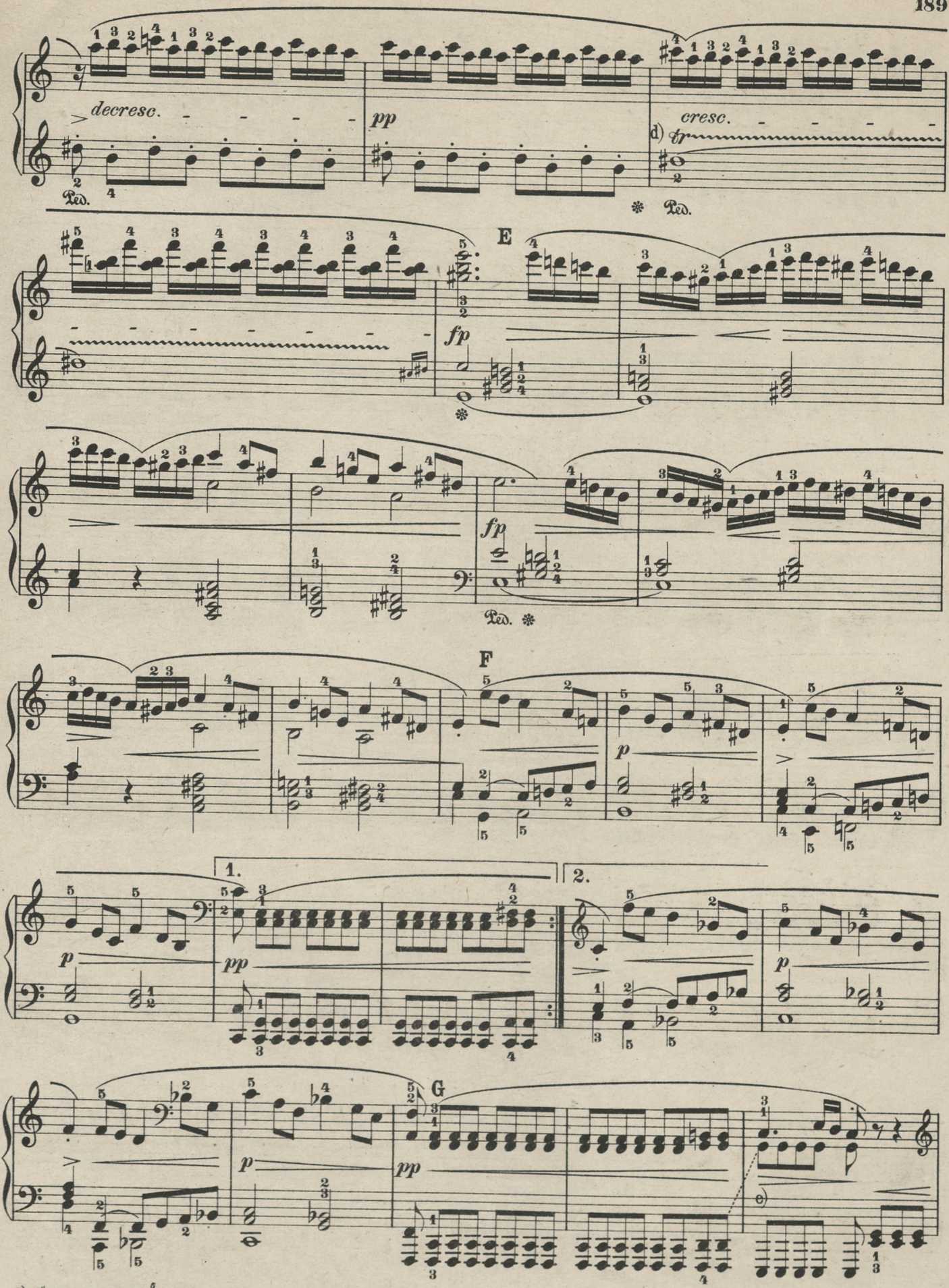
dolce

sf p dolce

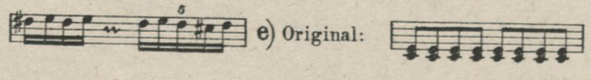
a) Original:

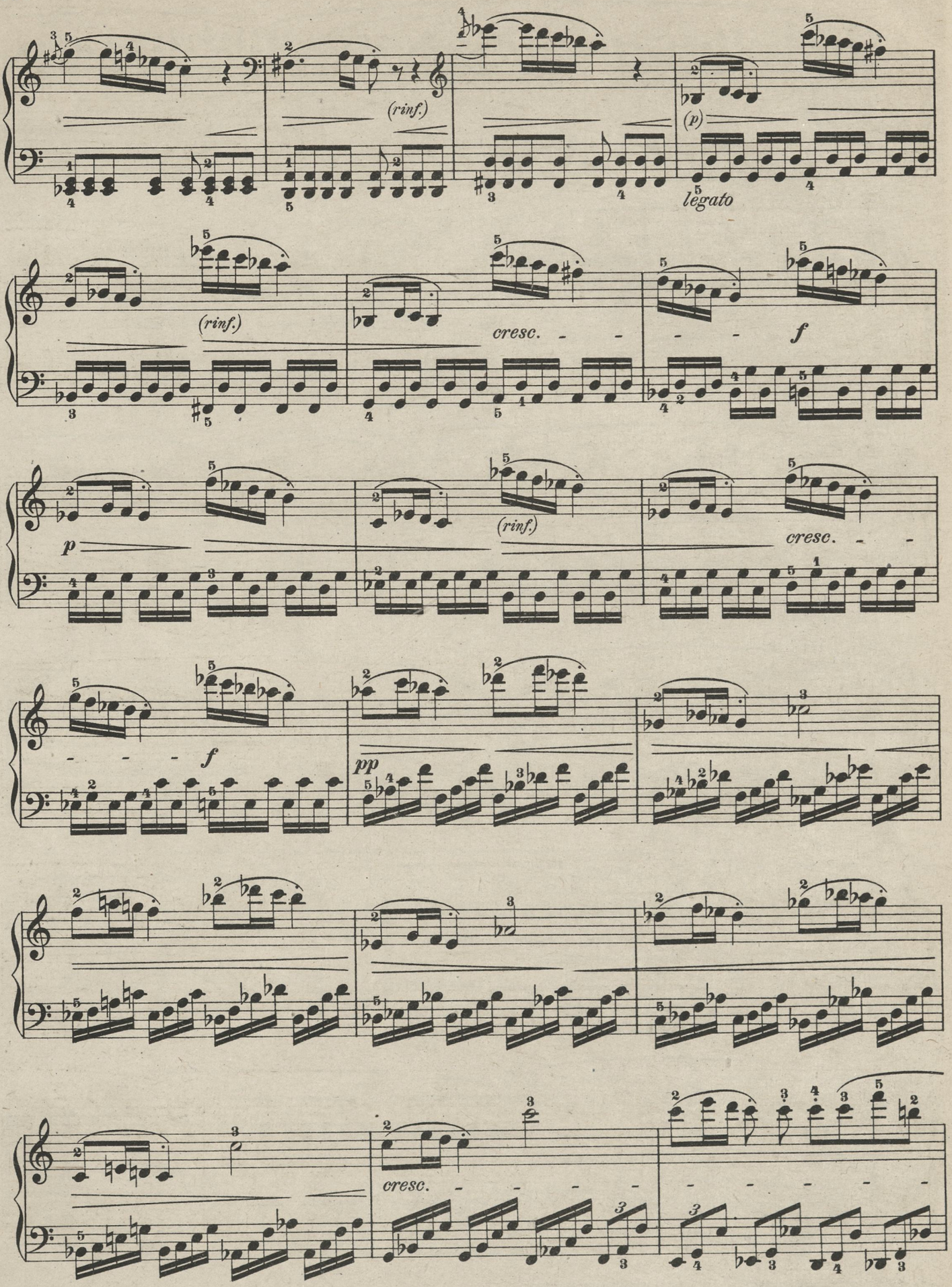


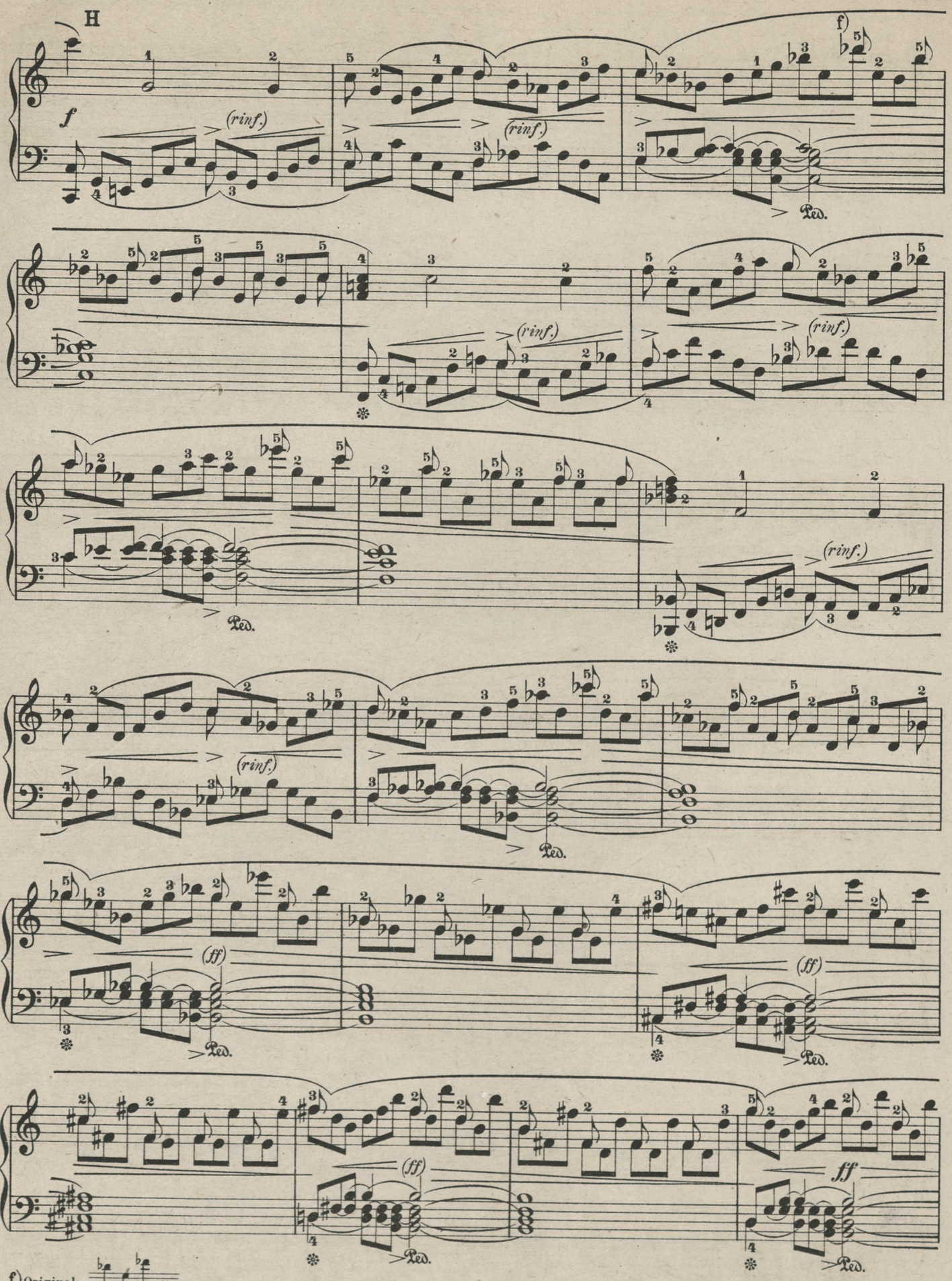
Original: b) c)

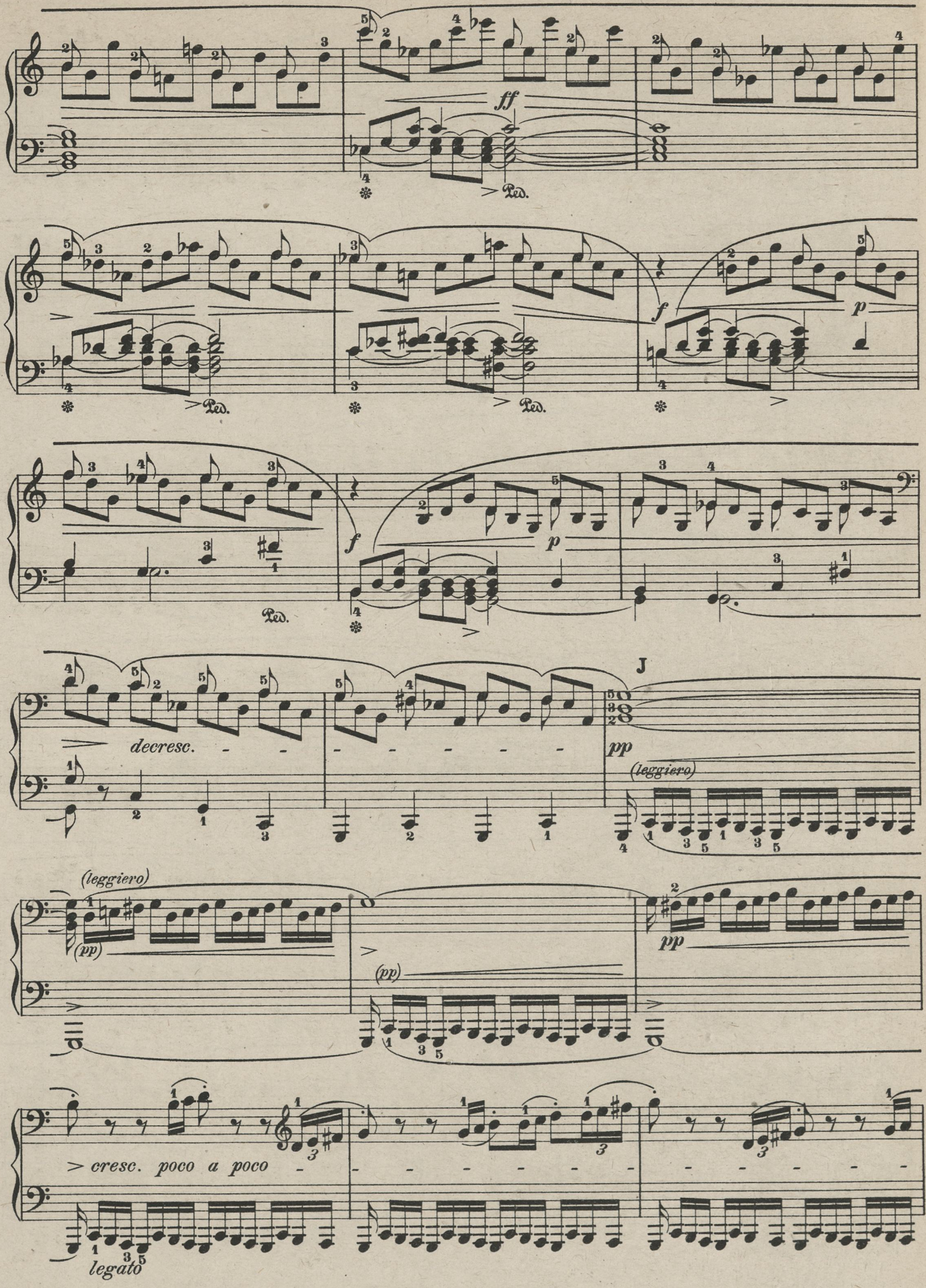


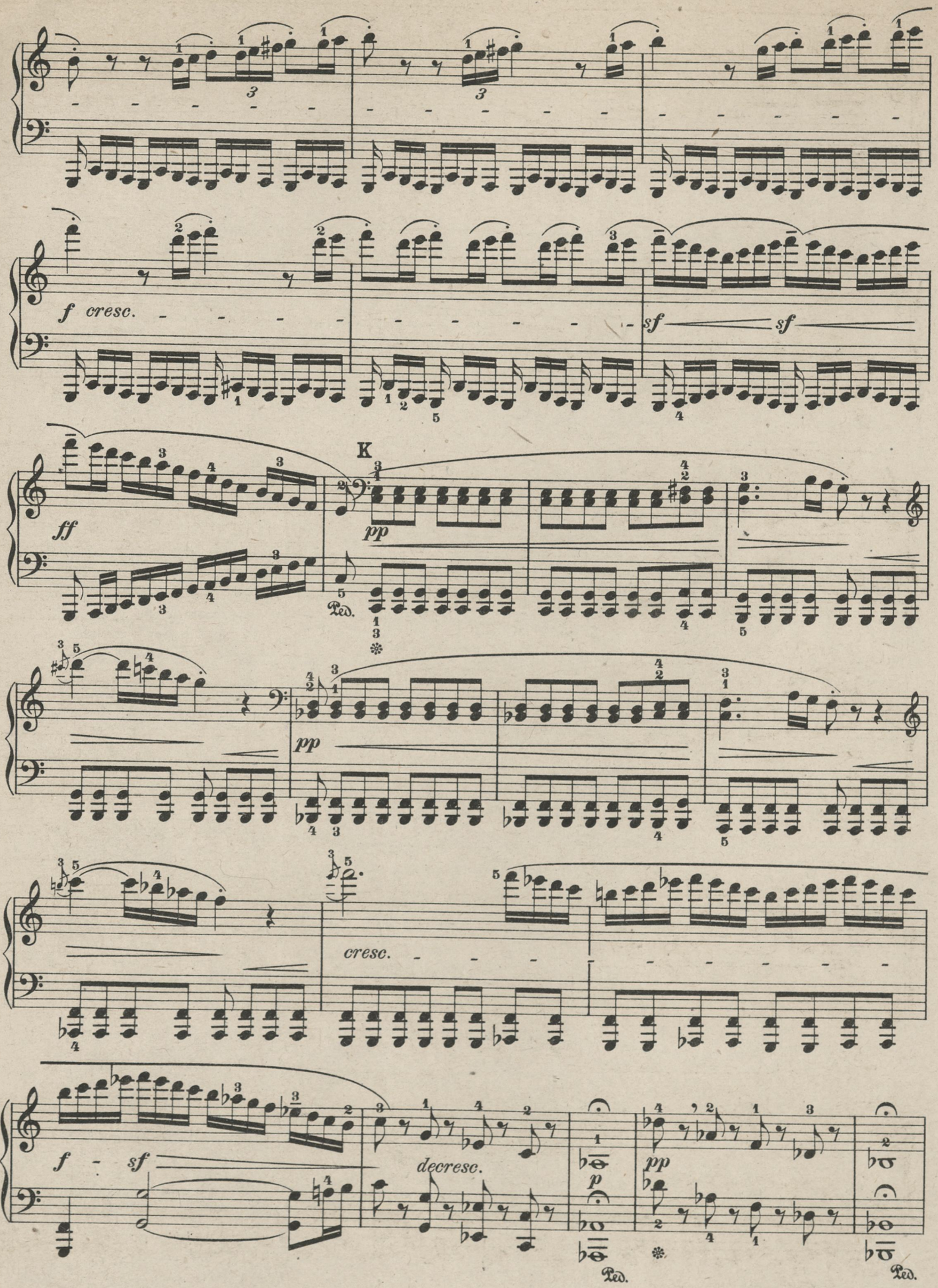
d) e) Original:

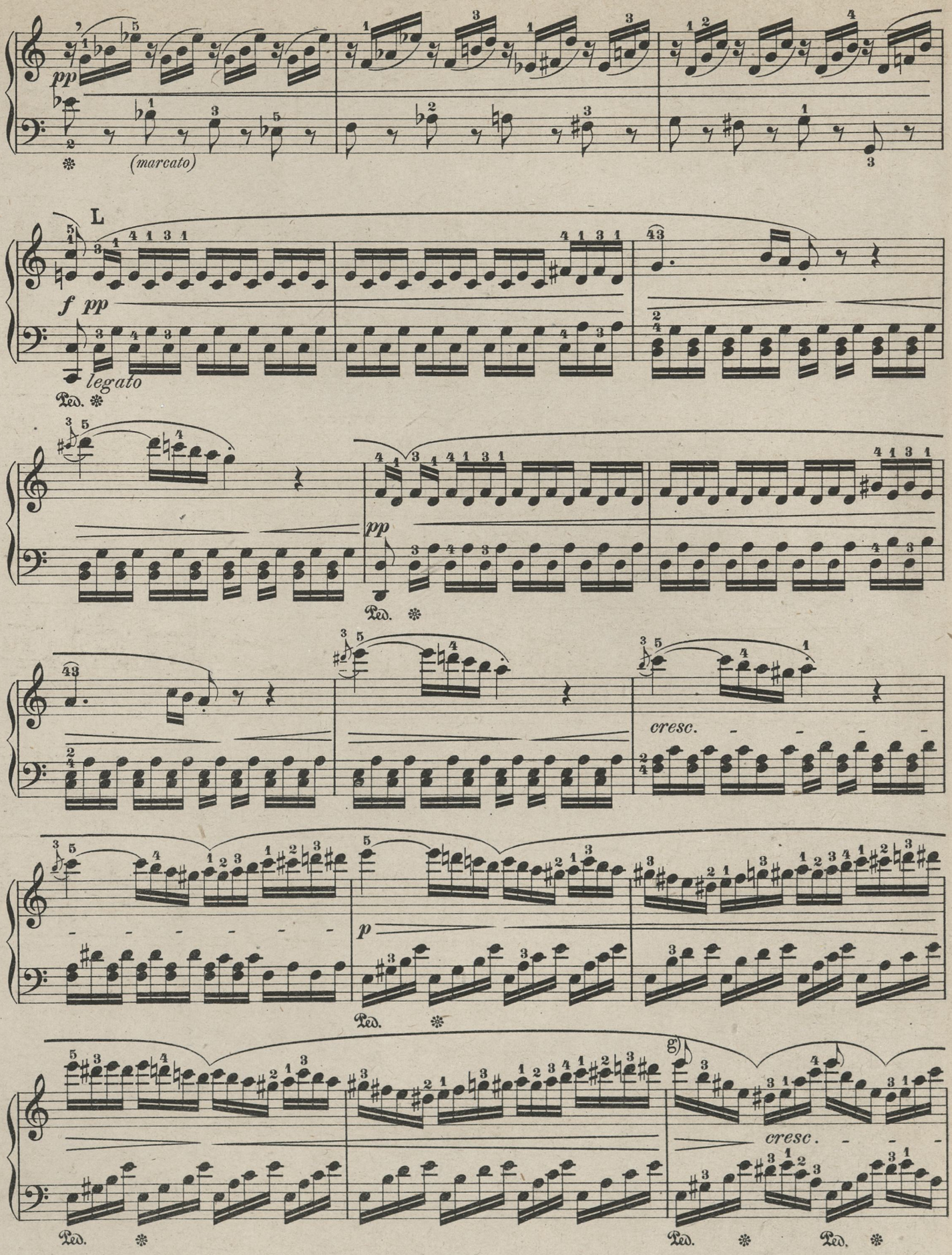



(rinf.)
(p)
legato
(rinf.)
cresc.
f
p
(rinf.)
cresc.
f
pp
cresc.

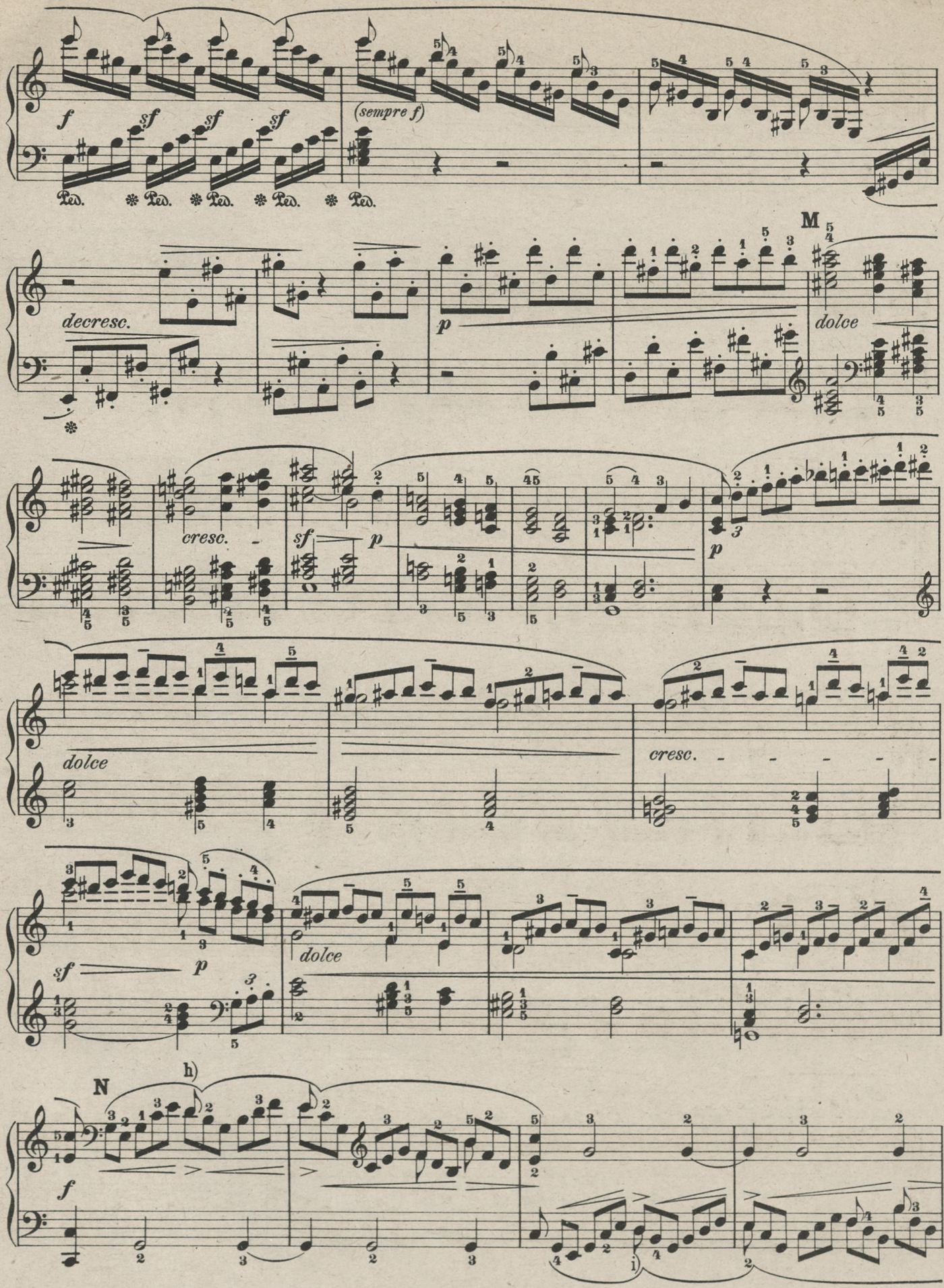

H
f
(rinf.)
(rinf.)
f
Ped.
(rinf.)
(rinf.)
Ped.
(rinf.)
(rinf.)
Ped.
(ff)
(ff)
Ped.
Ped.
(ff)
ff
Ped.
Ped.
f) Original:


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

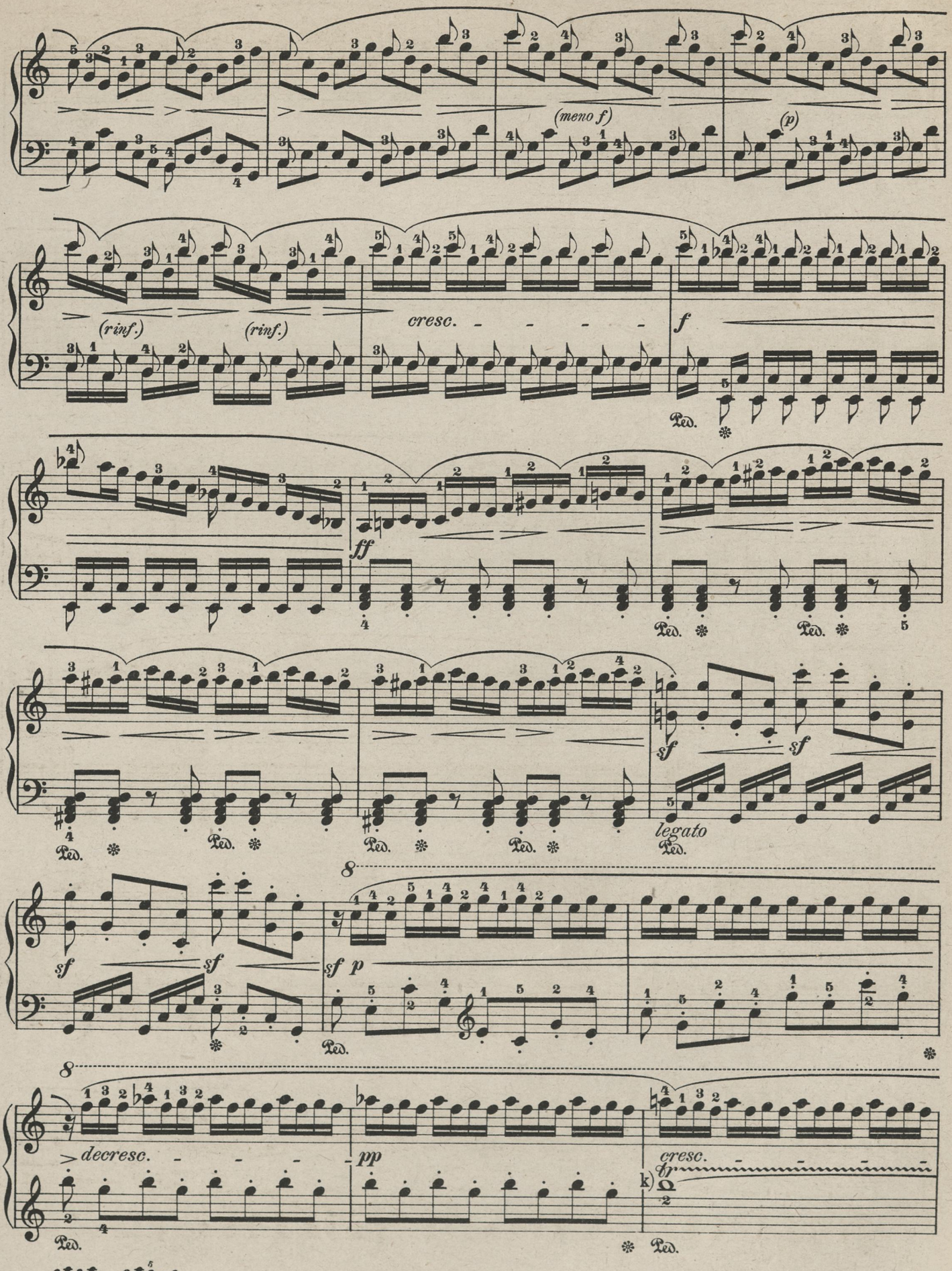

f cresc.
sf
sf
K
ff
pp
Ped.
pp
cresc.
f - sf
decresc.
p
pp
Ped.
Ped.

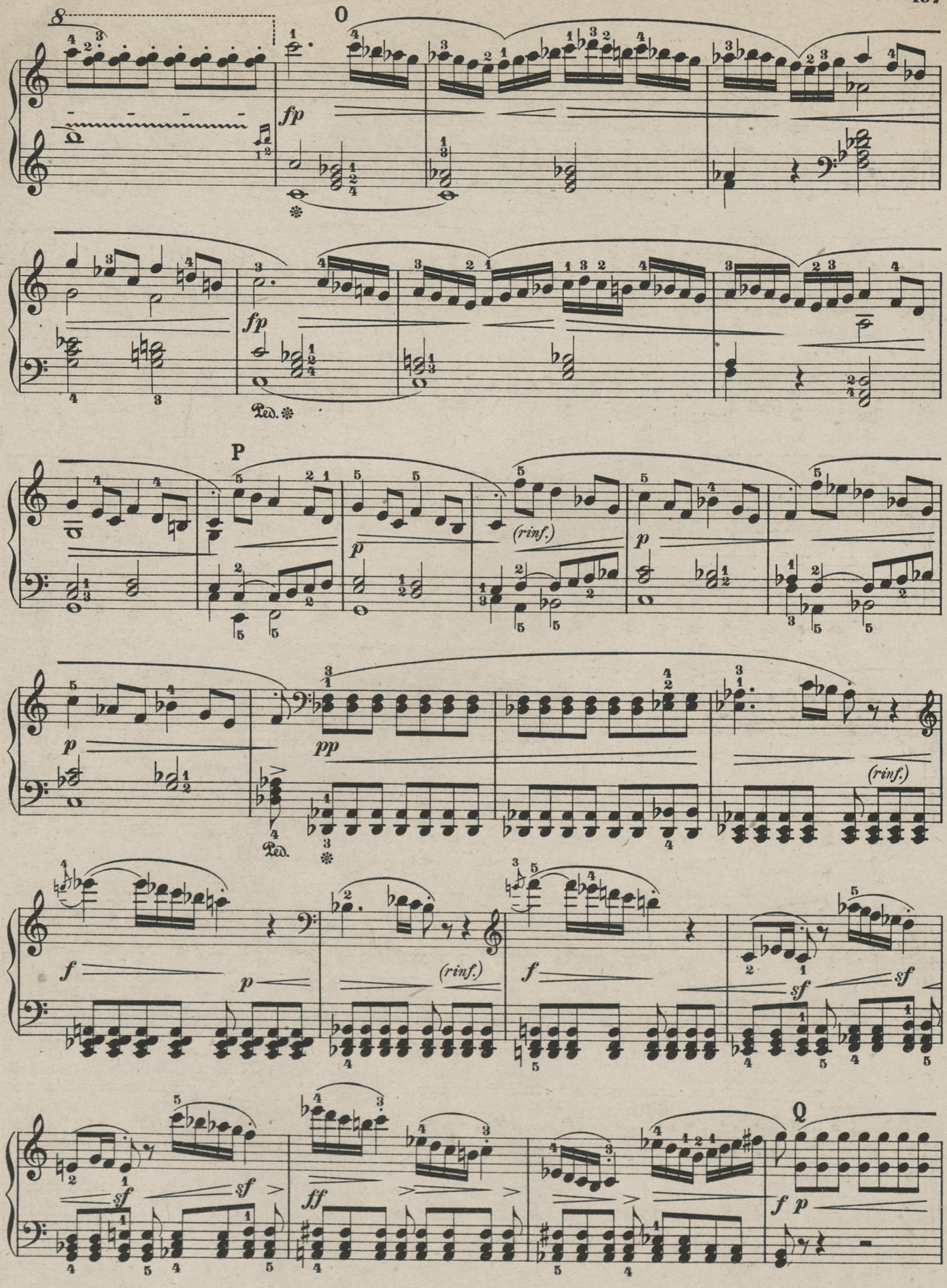


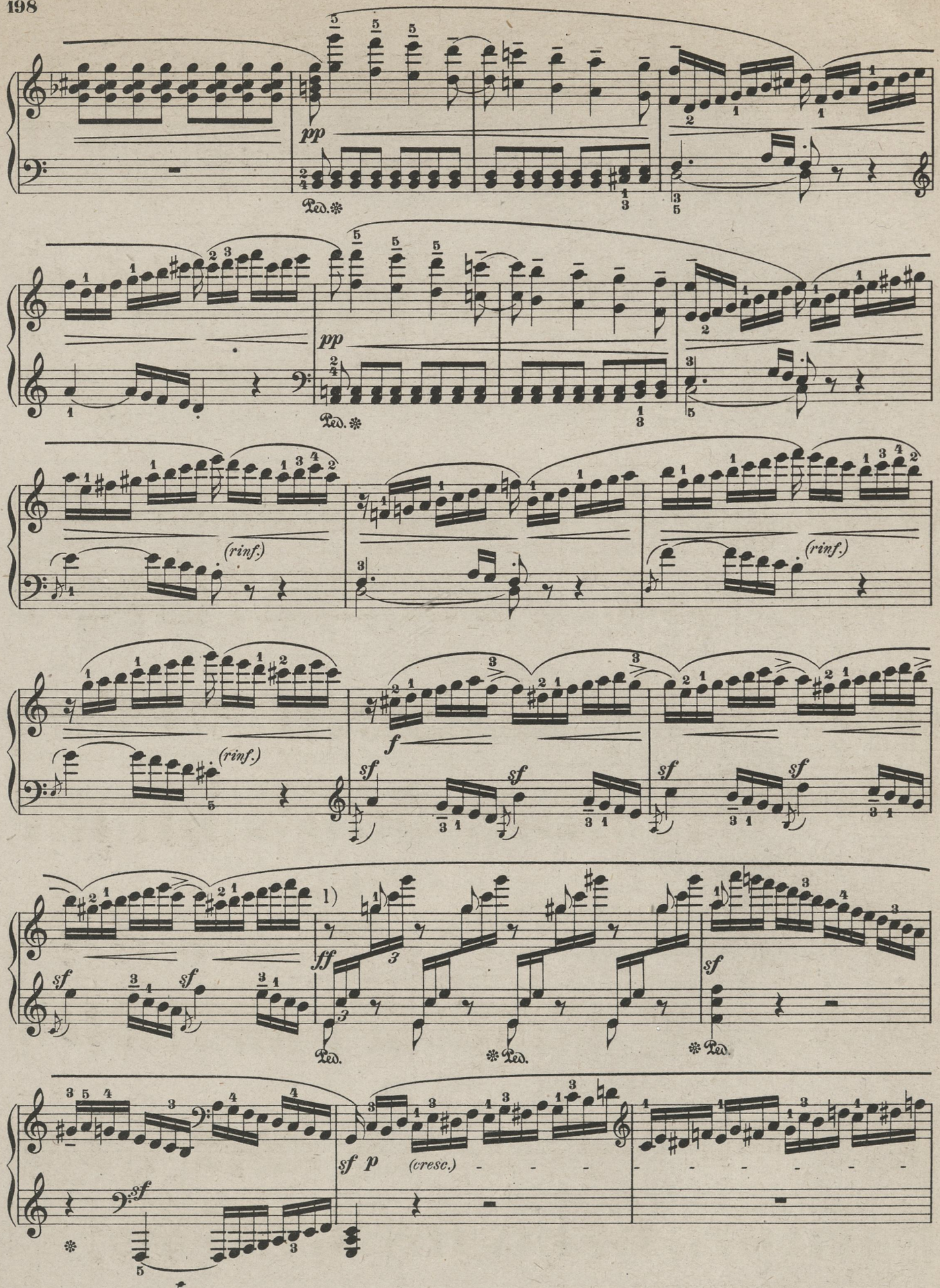
g) Original:



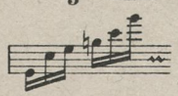
Original: h) i)

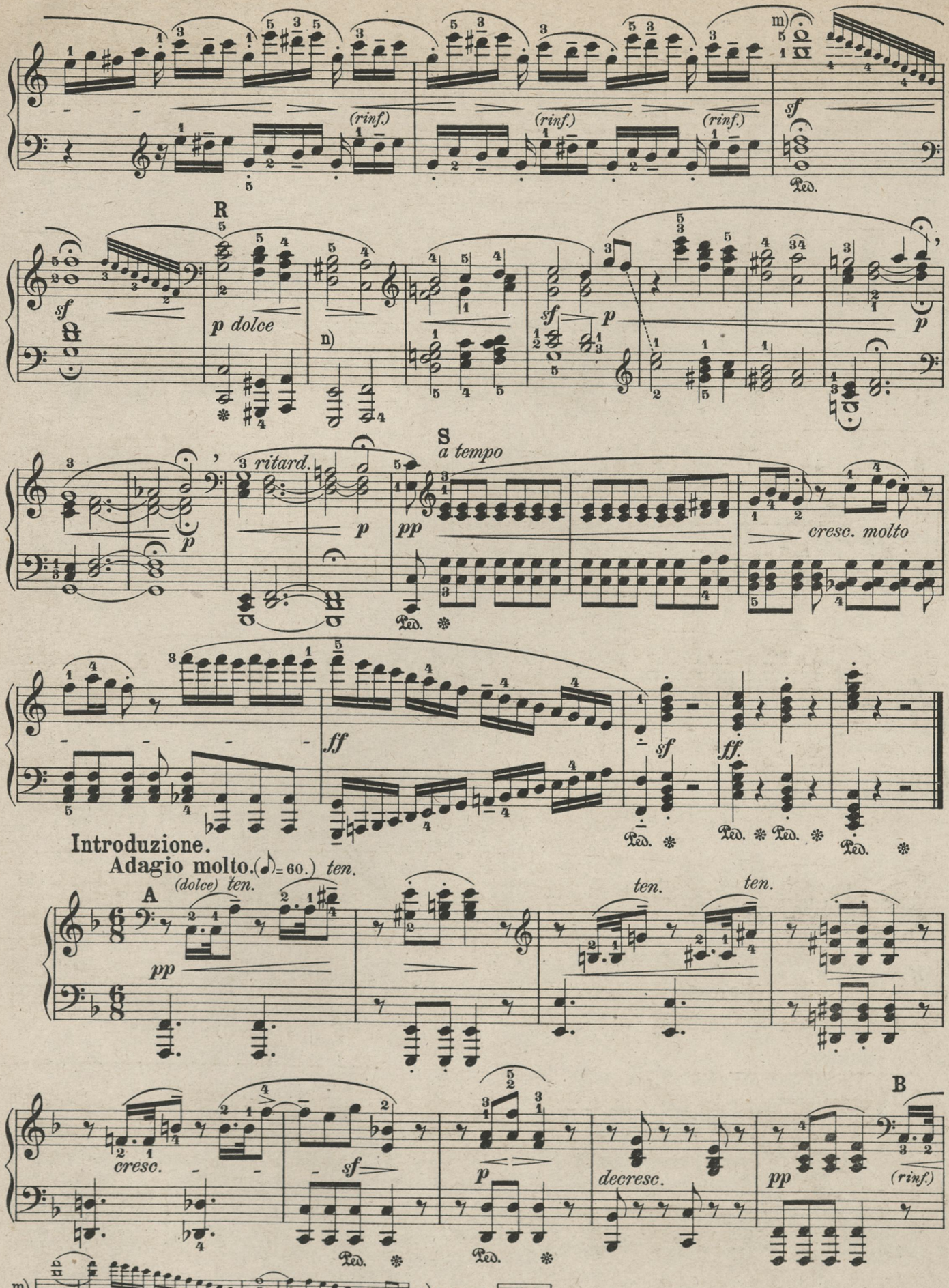

(meno f)
(p)
(rinf.)
(rinf.)
cresc.
f
ff
sf
sf
legato
sf
sf
sf p
pp
decresc.
cresc.
fp
k)

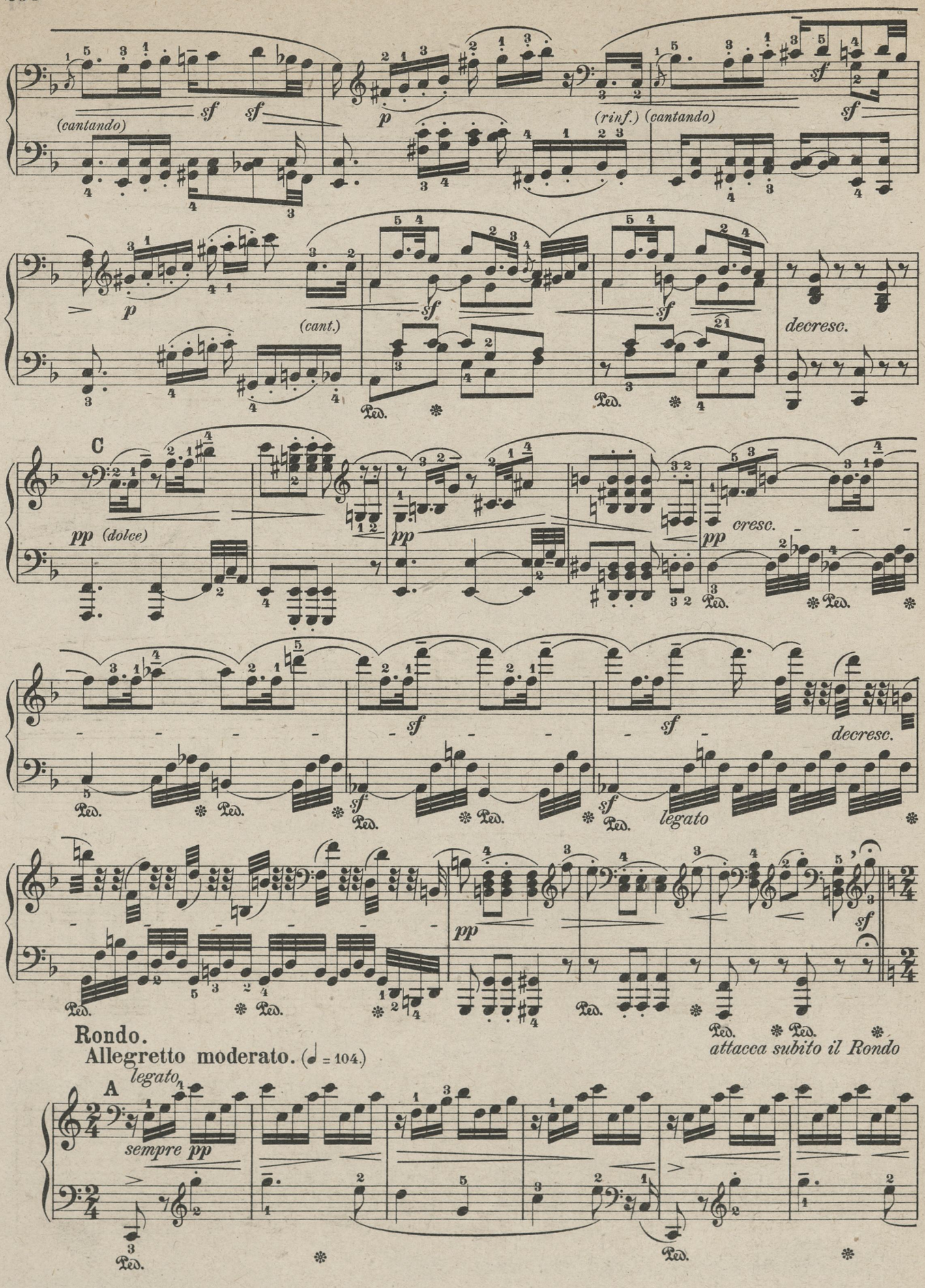

O
fp
fp
Ped.
P
p
(rinf.)
p
p
pp
(rinf.)
Ped.
f
p
(rinf.)
f
sf
sf
sf
sf
ff
Q
f
p

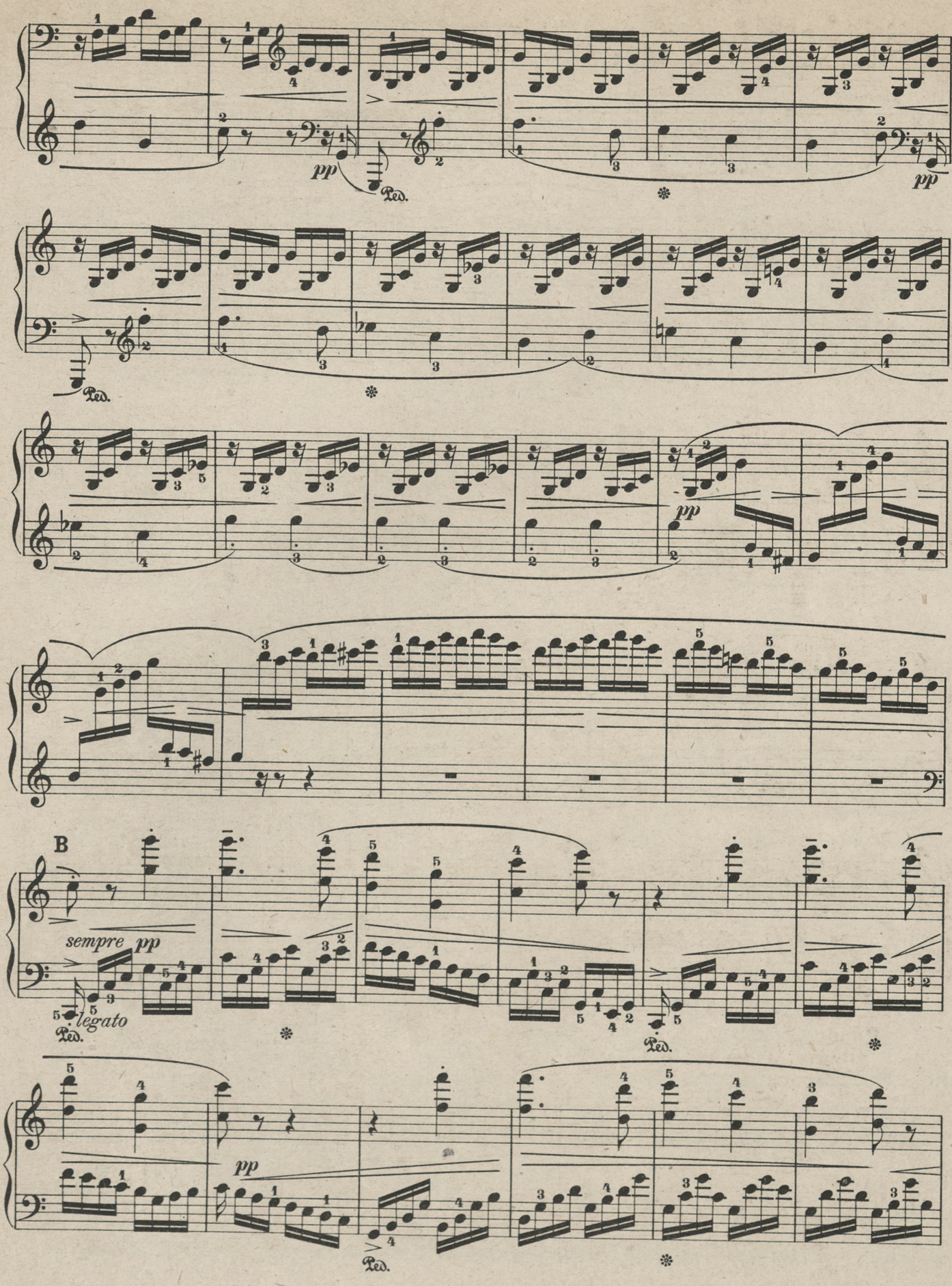

pp
Ped.
pp
Ped.
(rinf.)
(rinf.)
(rinf.)
f
sf
sf
sf
sf
sf
sf
1)
ff
sf
Ped.
Ped.
Ped.
sf
sf
p
(cresc.)

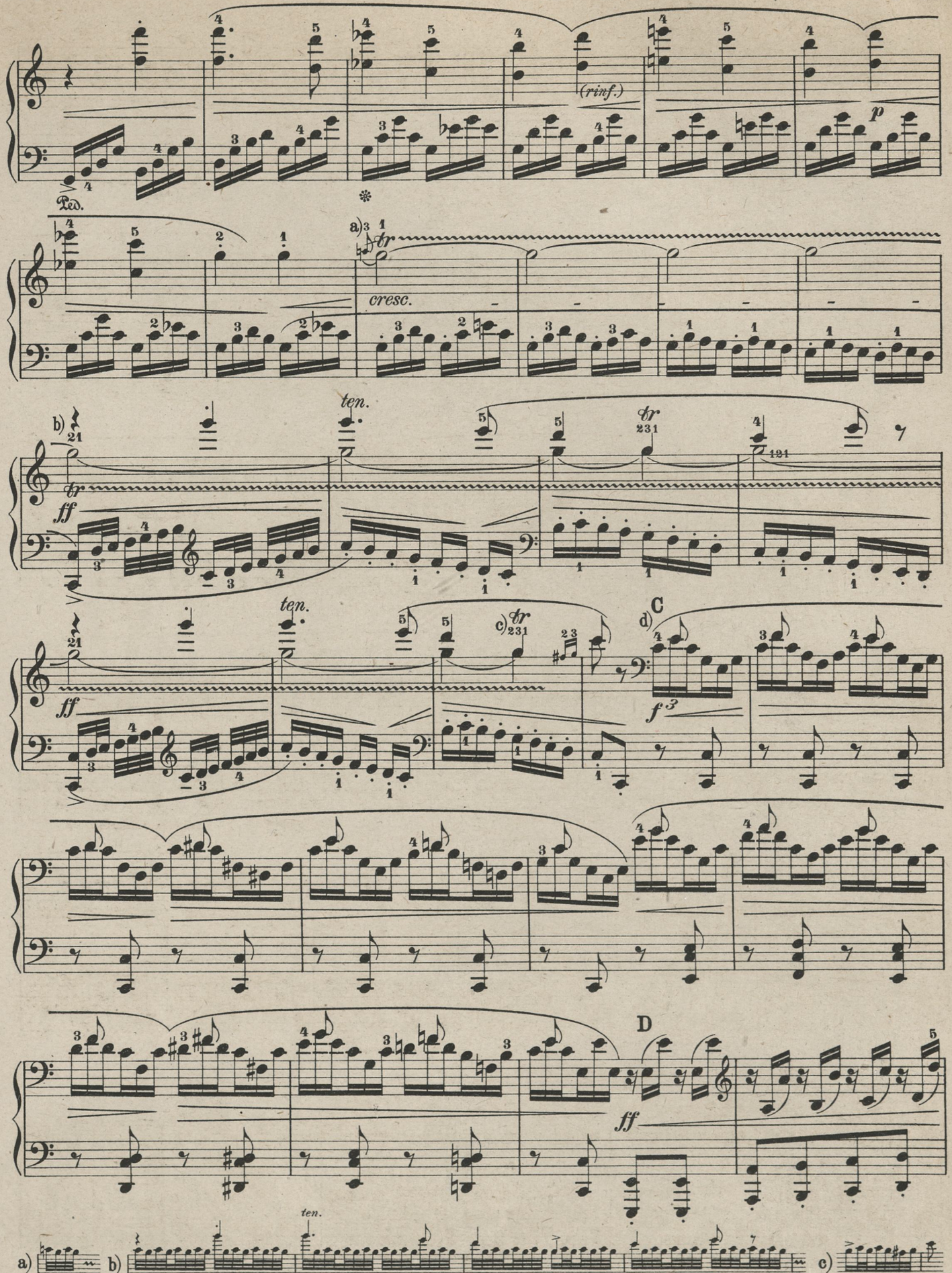
1) Original:

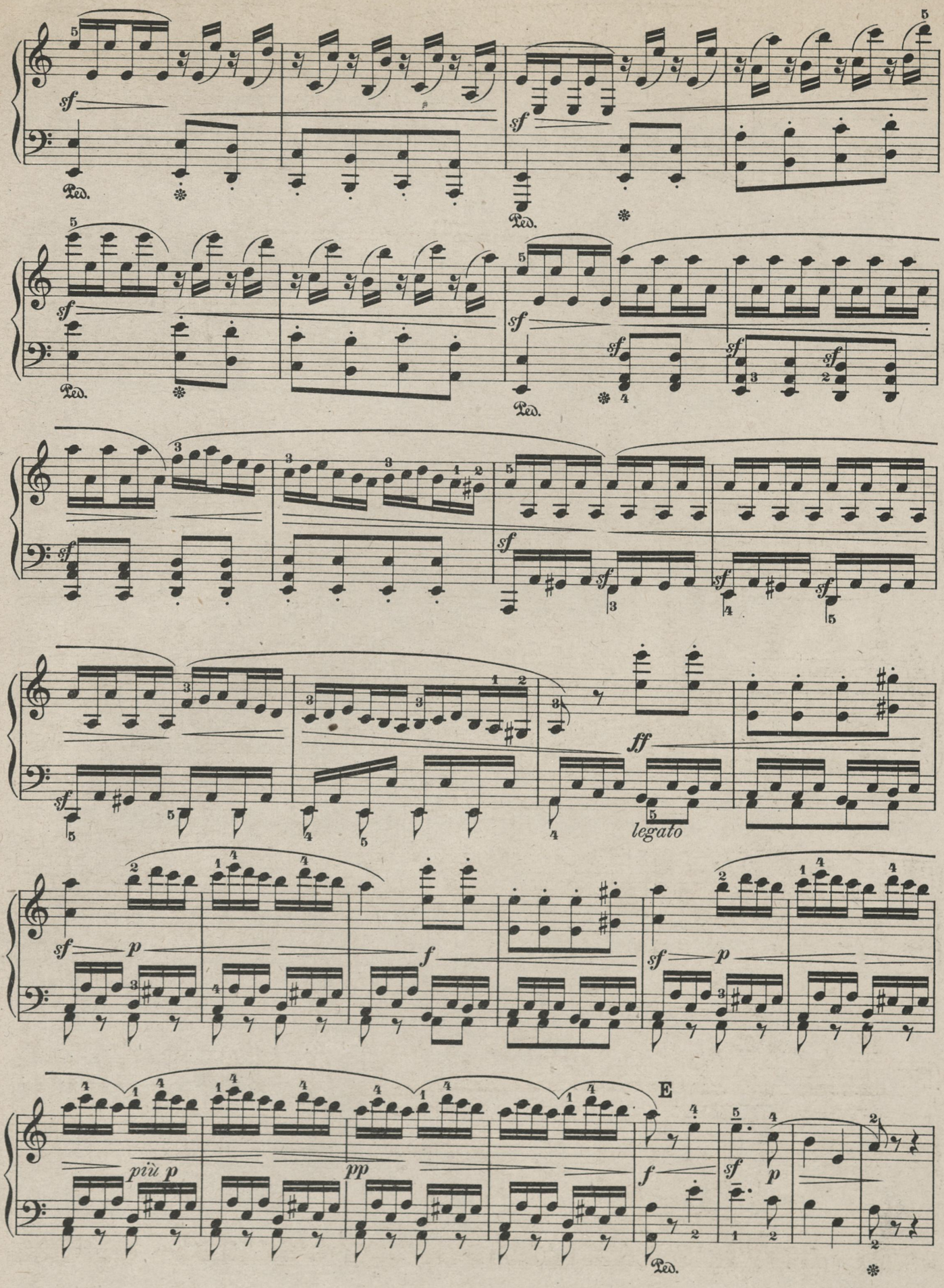


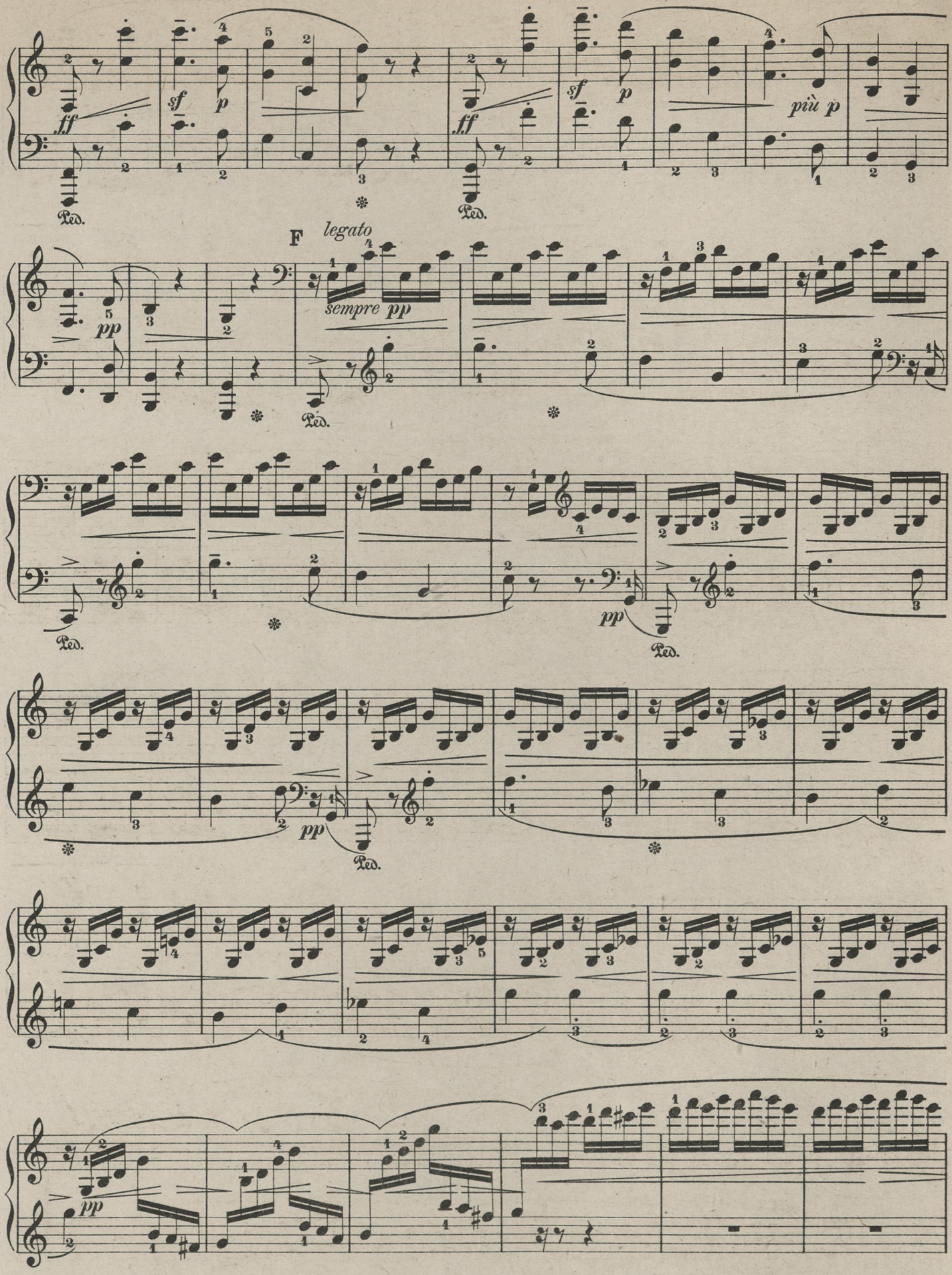

(rinf.)
(rinf.)
(rinf.)
m)
sf
Ped.
R
sf
p dolce
n)
sf
p
p
S
a tempo
ritard.
p
pp
cresc. molto
Ped.
ff
sf
ff.
Ped.
Ped.
Ped.
Introduzione.
Adagio molto. (♩= 60.) ten.
A
(dolce) ten.
pp
ten.
ten.
cresc.
sf
p
decresc.
pp
B
(rinf.)
Ped.
Ped.
m)
n) Original:

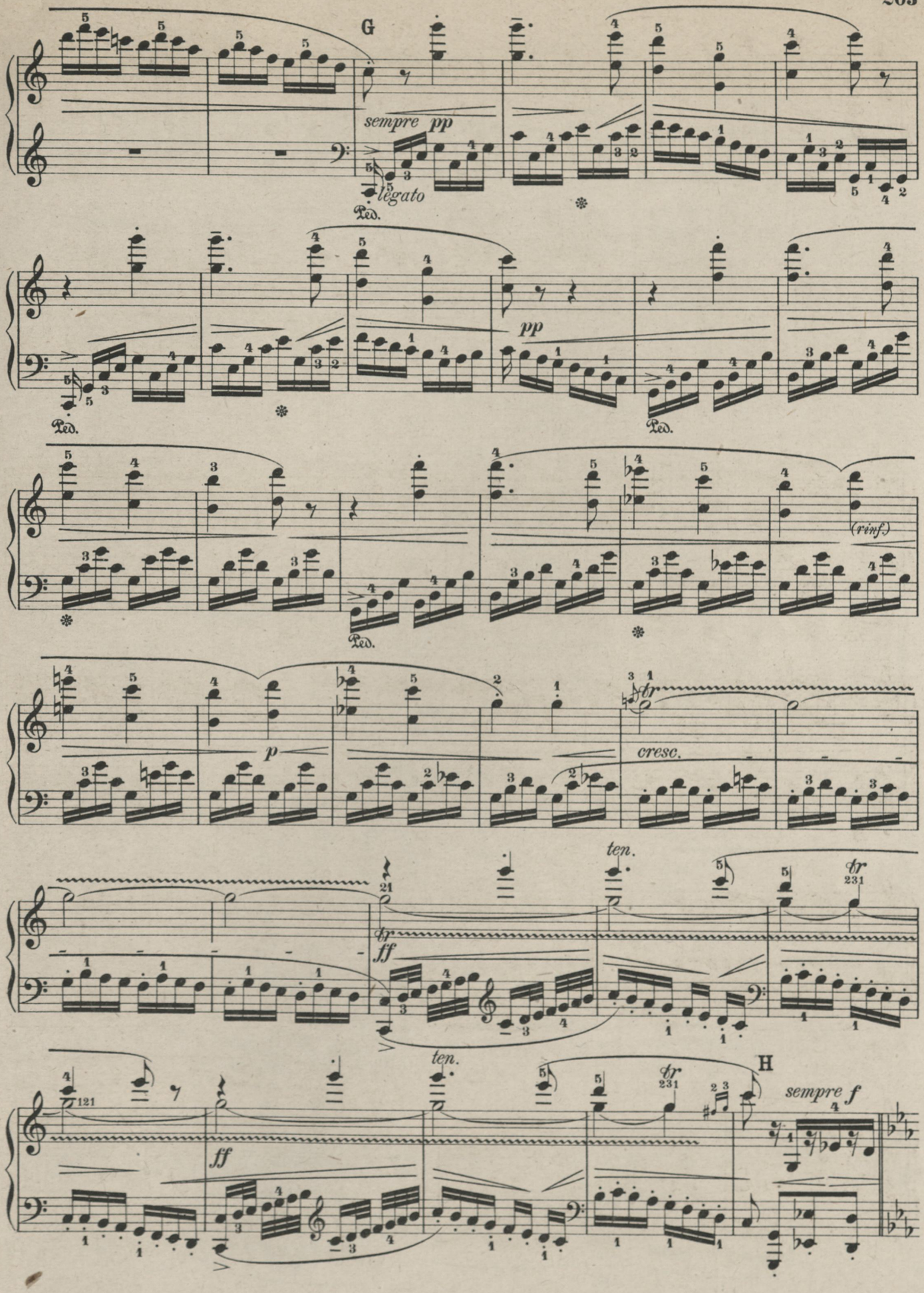

(cantando)
sf
sf
p
(rinf.)
(cantando)
sf
p
(cant.)
sf
sf
decresc.
C
pp (dolce)
pp
pp
cresc.
sf
sf
decresc.
sf
sf
legato
pp
sf
Rondo.
Allegretto moderato. (♩ = 104.)
attacca subito il Rondo
A
legato
sempre pp

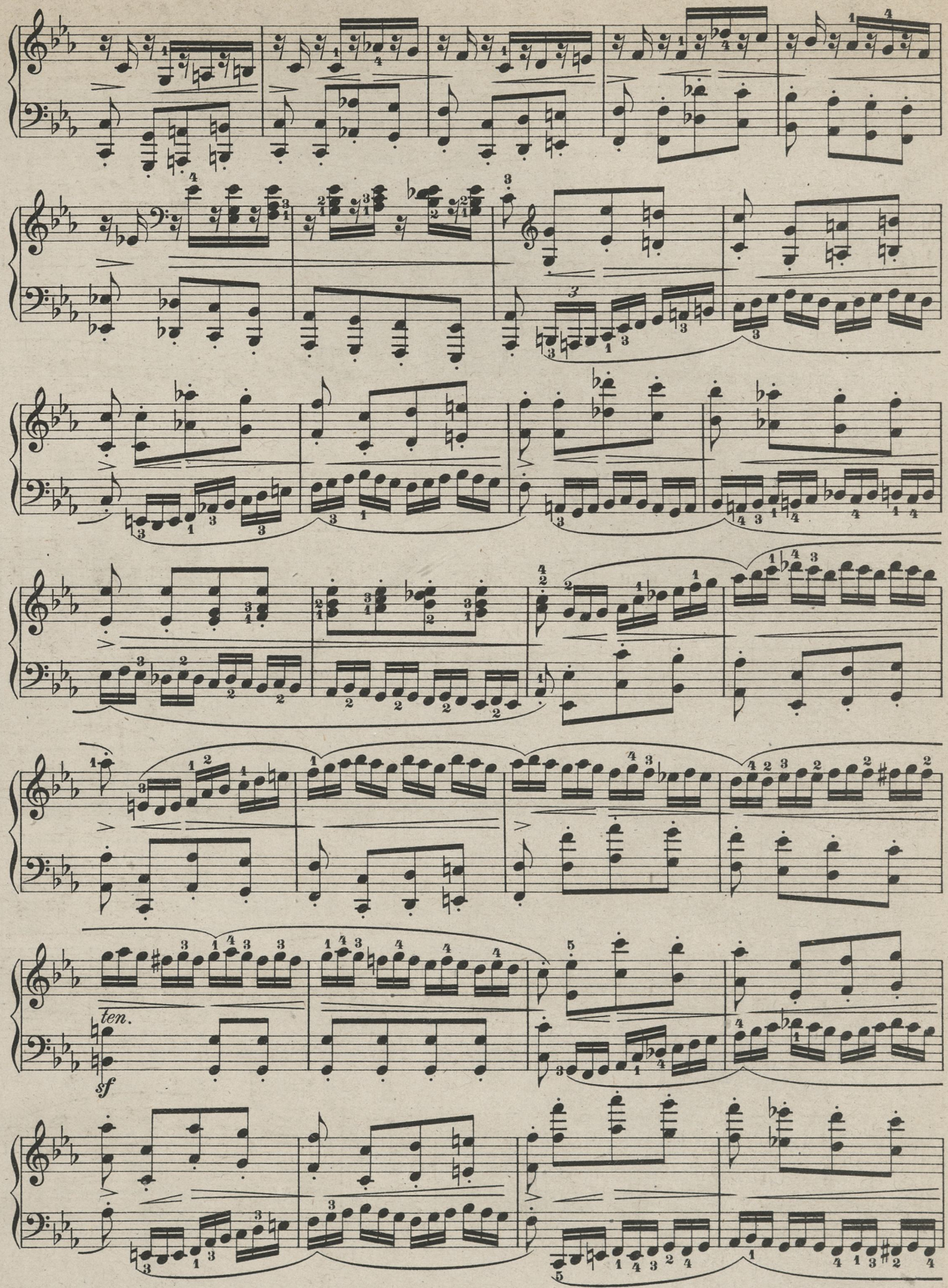

pp
Ped.
pp
Ped.
pp
B
sempre pp
legato
Ped.
Ped.
pp
Ped.

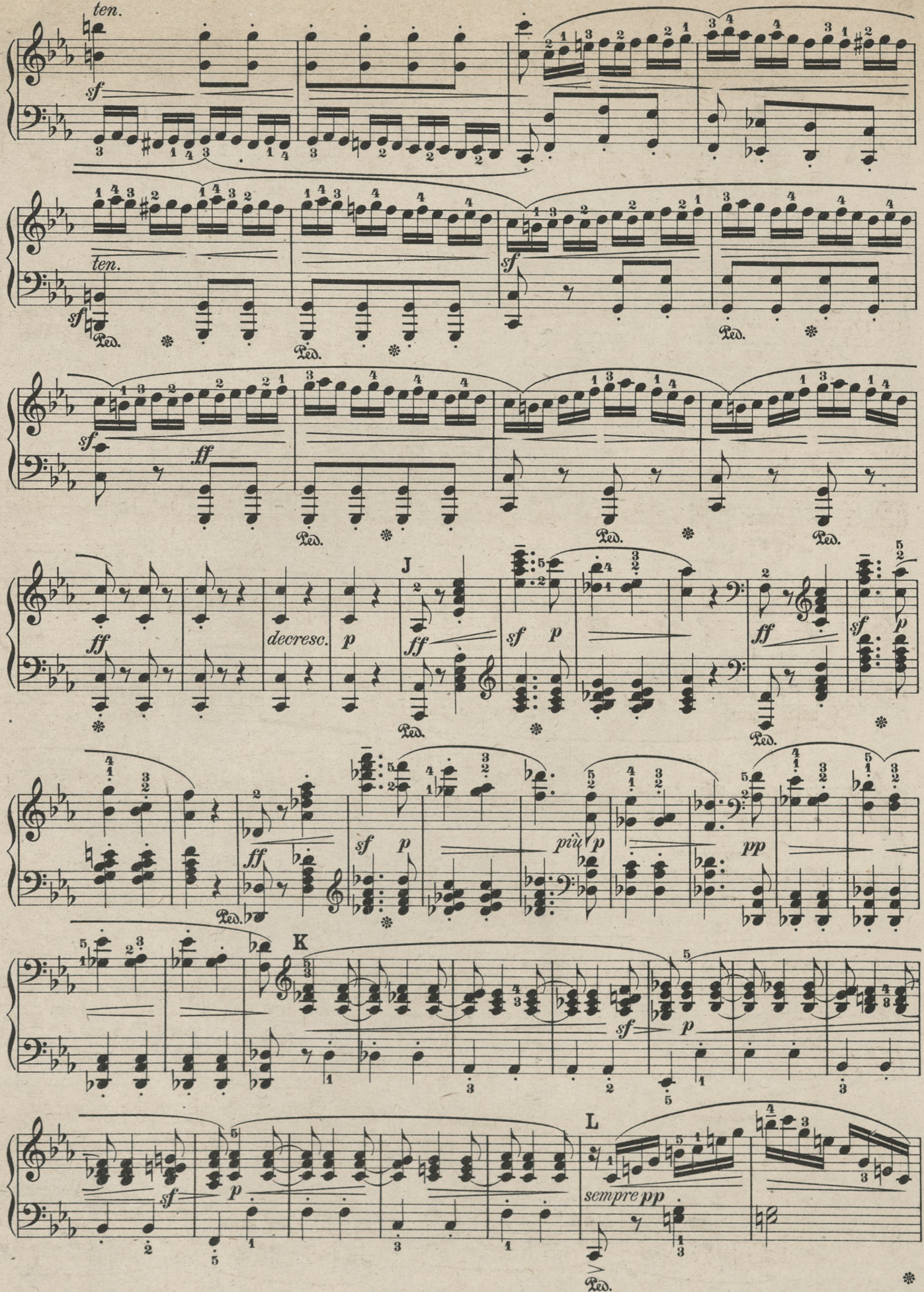

Ped.
(rinf.)
p
a)
cresc.
b)
ten.
ff
tr
231
121
c)
C
d)
f 3
D
ff
ten.
a)
b)
c)
d) Original:

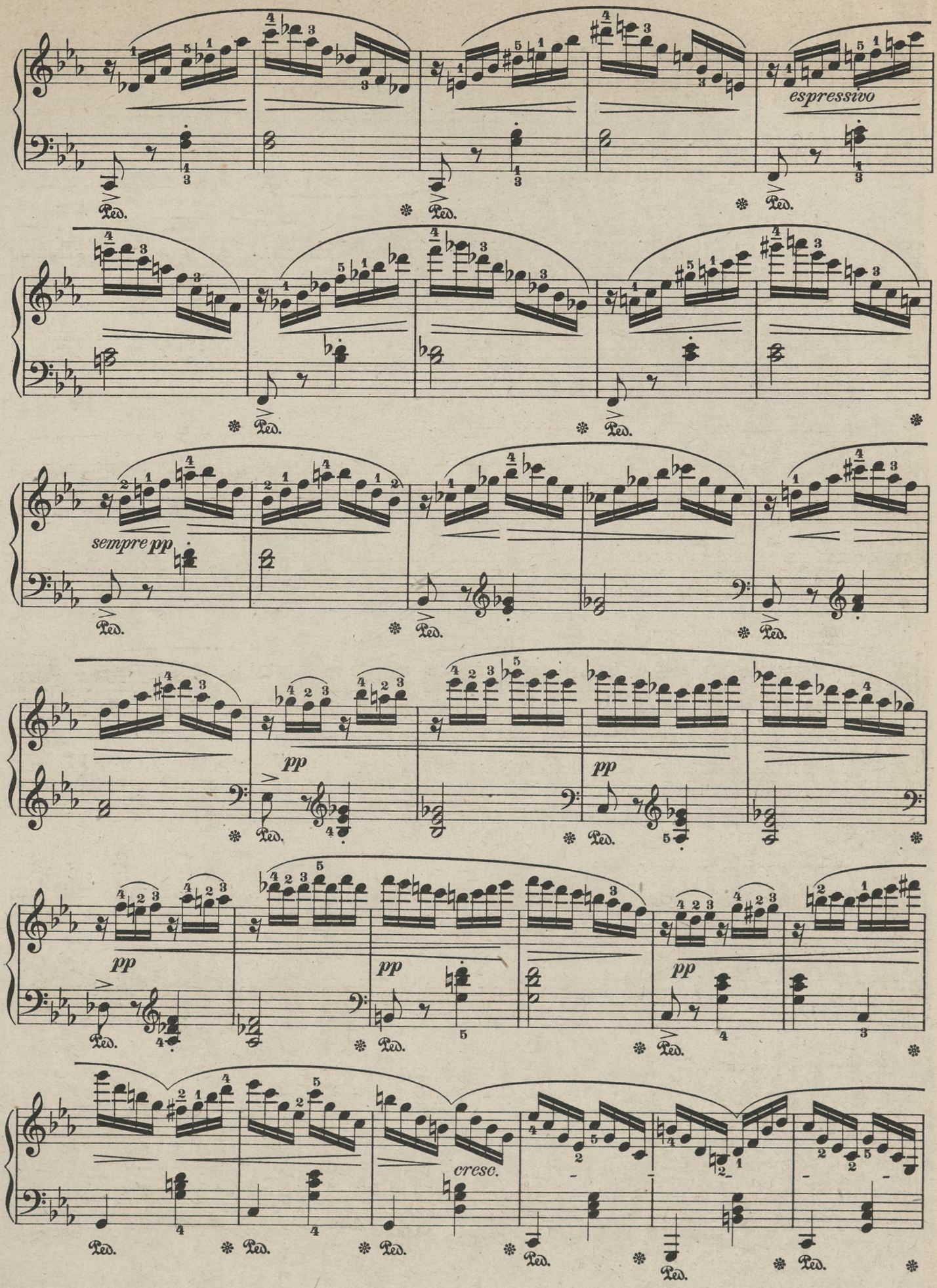

sf
Ped.
ff
legato
p
f
più p
pp
E

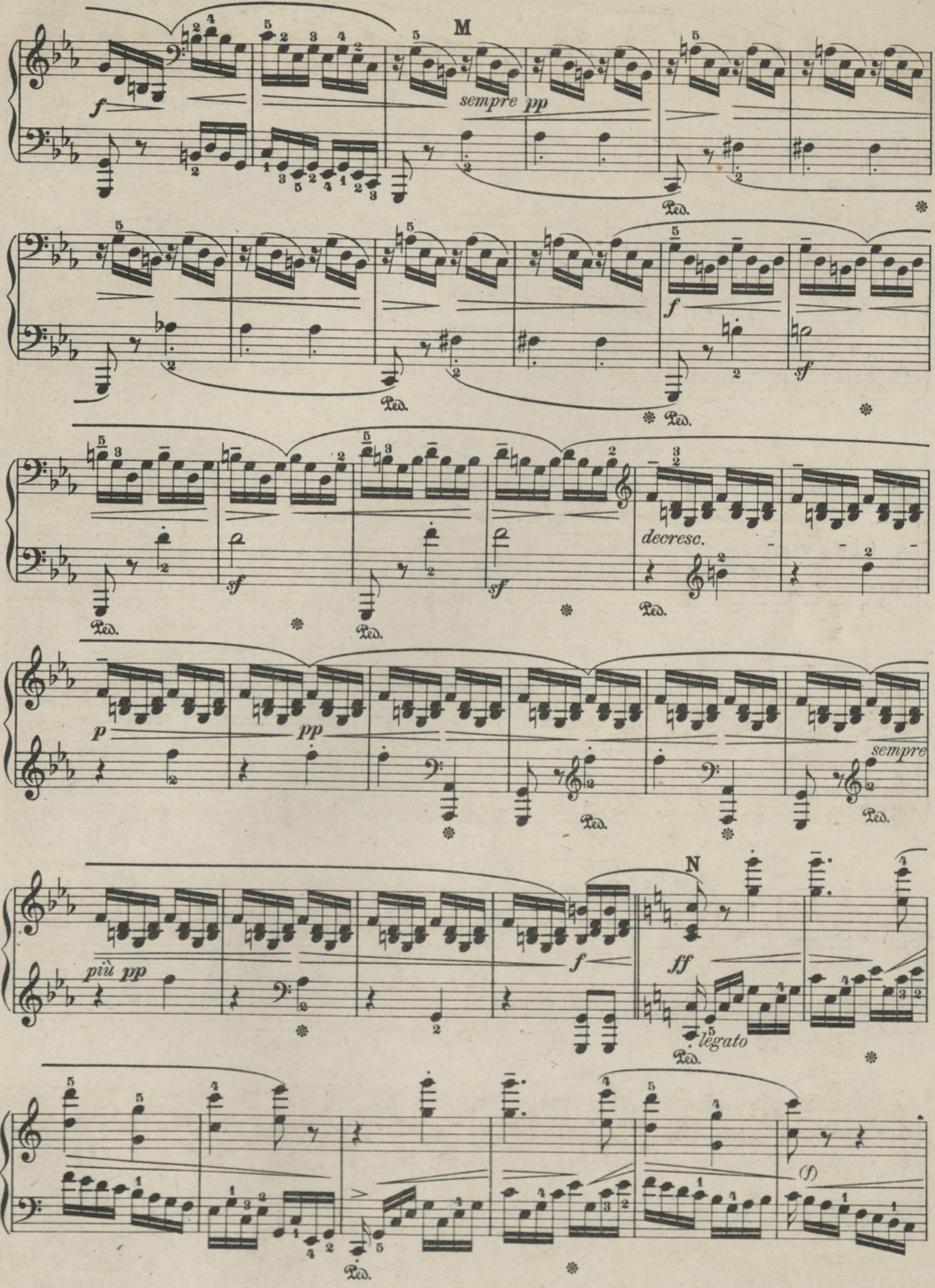

ff
sf
p
sf
p
ff
sf
p
più p
Ped.
Ped.
F
legato
pp
sempre pp
Ped.
pp
Ped.
pp
Ped.
pp

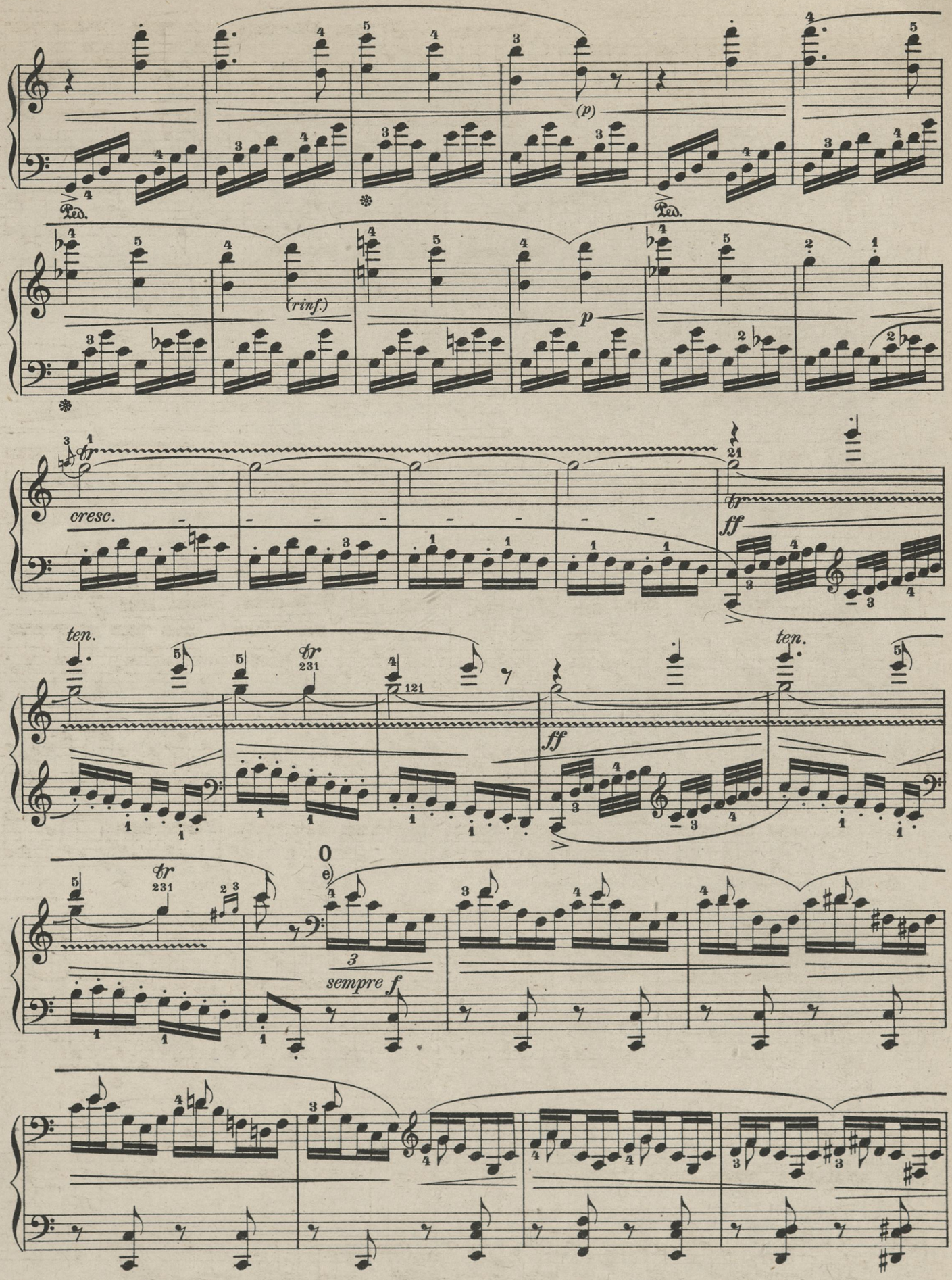

G
sempre pp
legato
Ped.
pp
(rinf.)
p
cresc.
tr
ten.
ff
H
sempre f

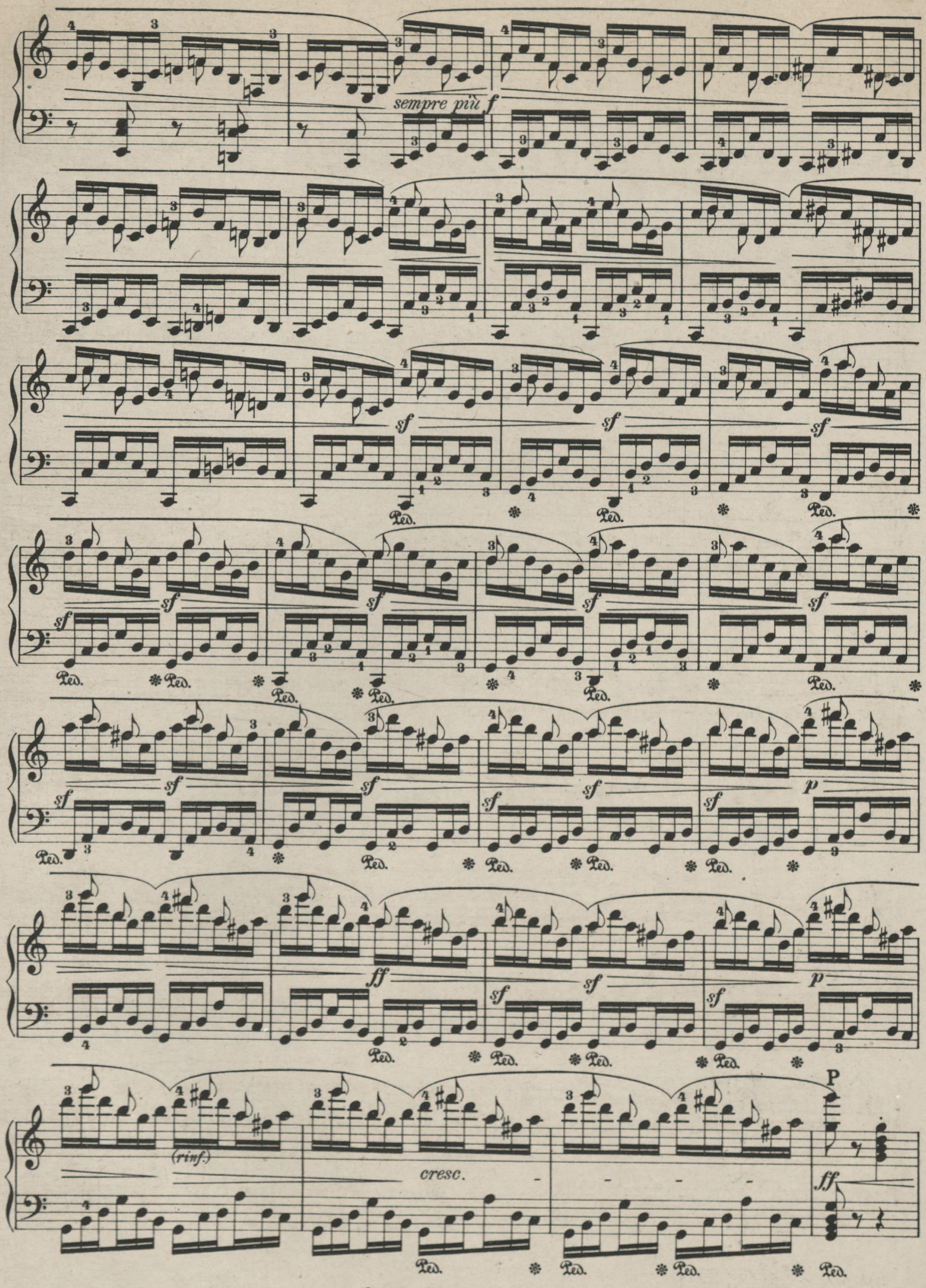

ten.
sf

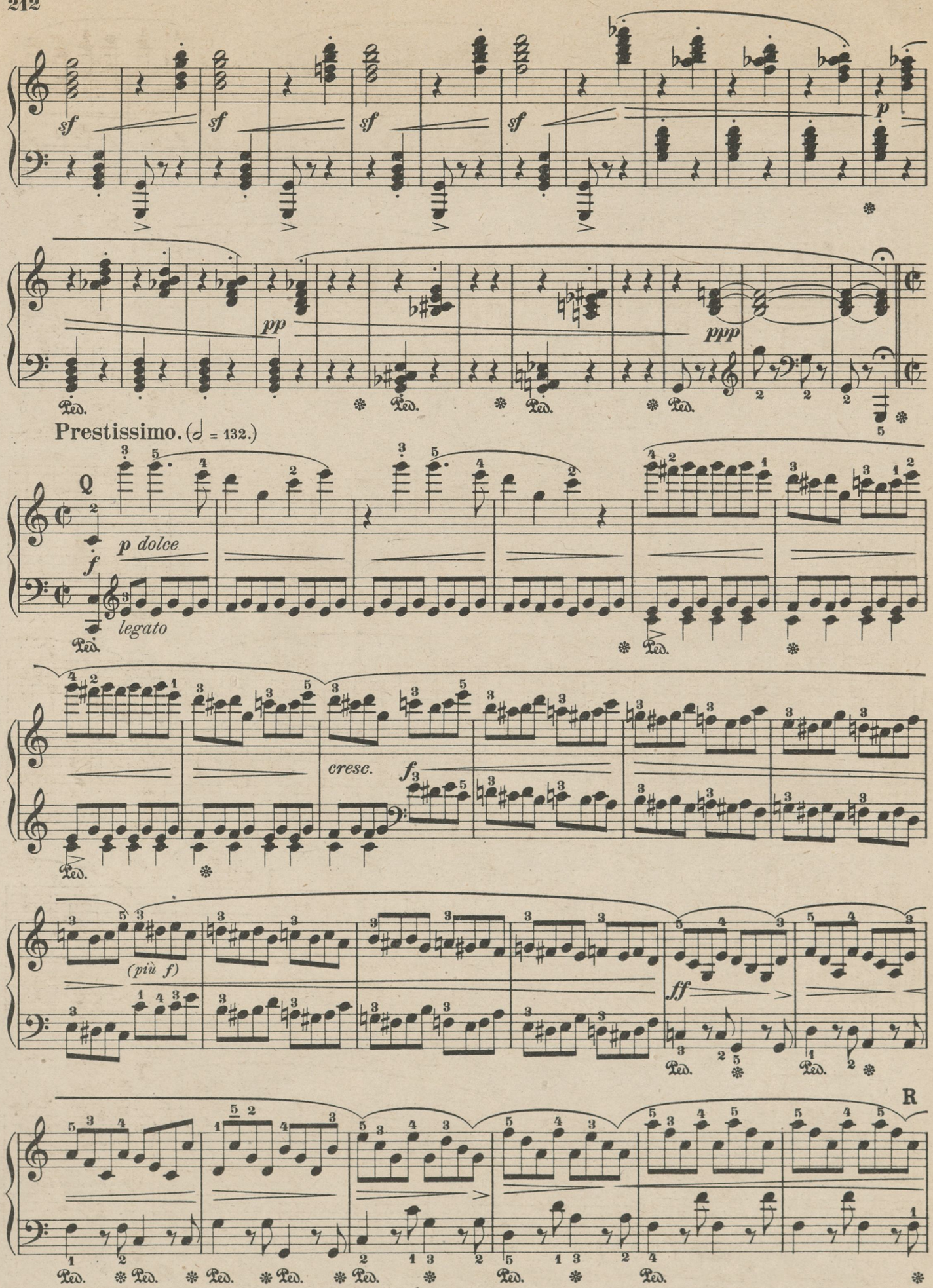

ten.
sf
ten.
sf
Ped.
sf
ff
J
decresc.
p
ff
sf
p
ff
sf
p
più p
pp
K
sf
p
L
sempre pp

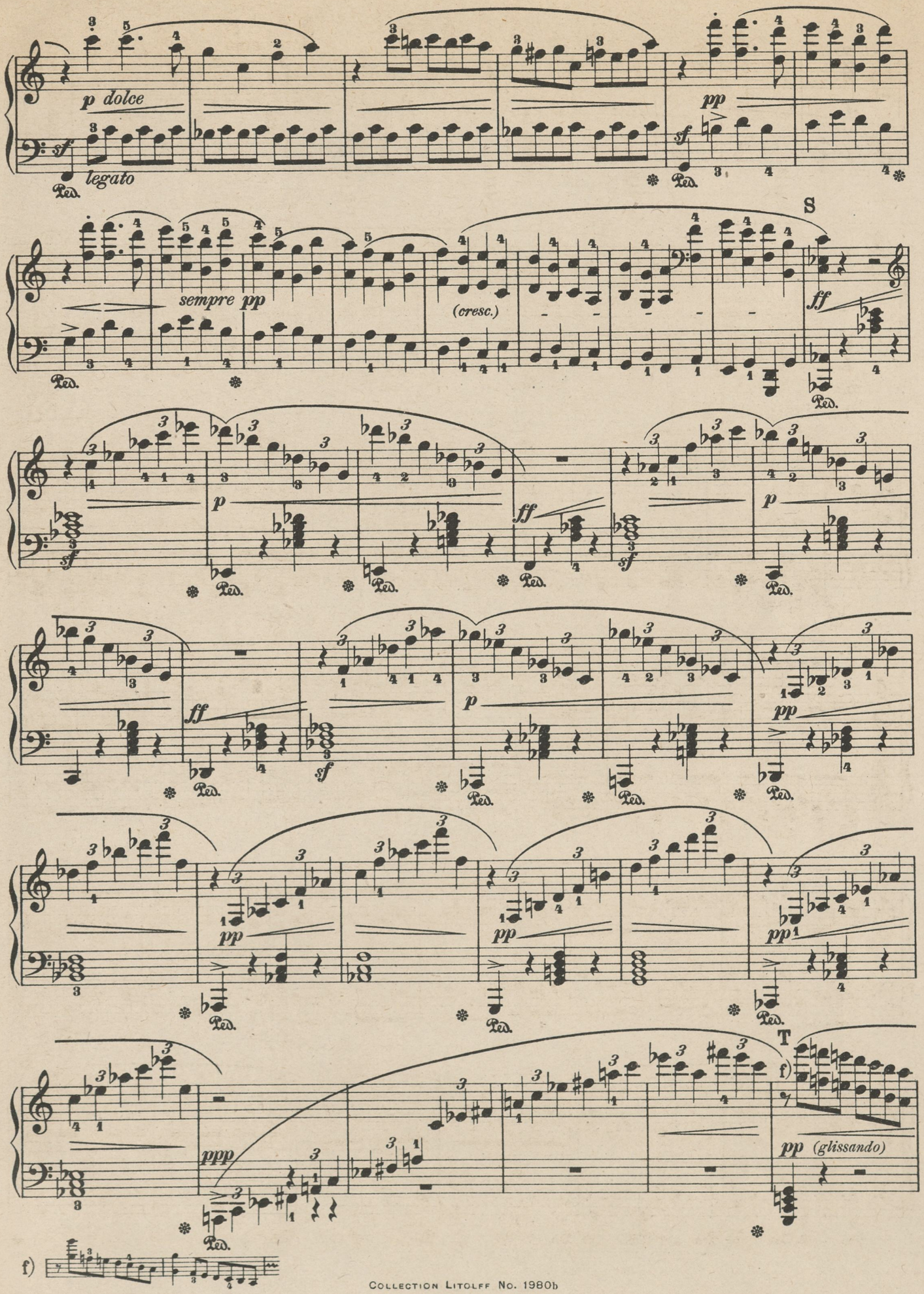

espressivo
sempre pp
pp
pp
pp
pp
cresc.
Ped.

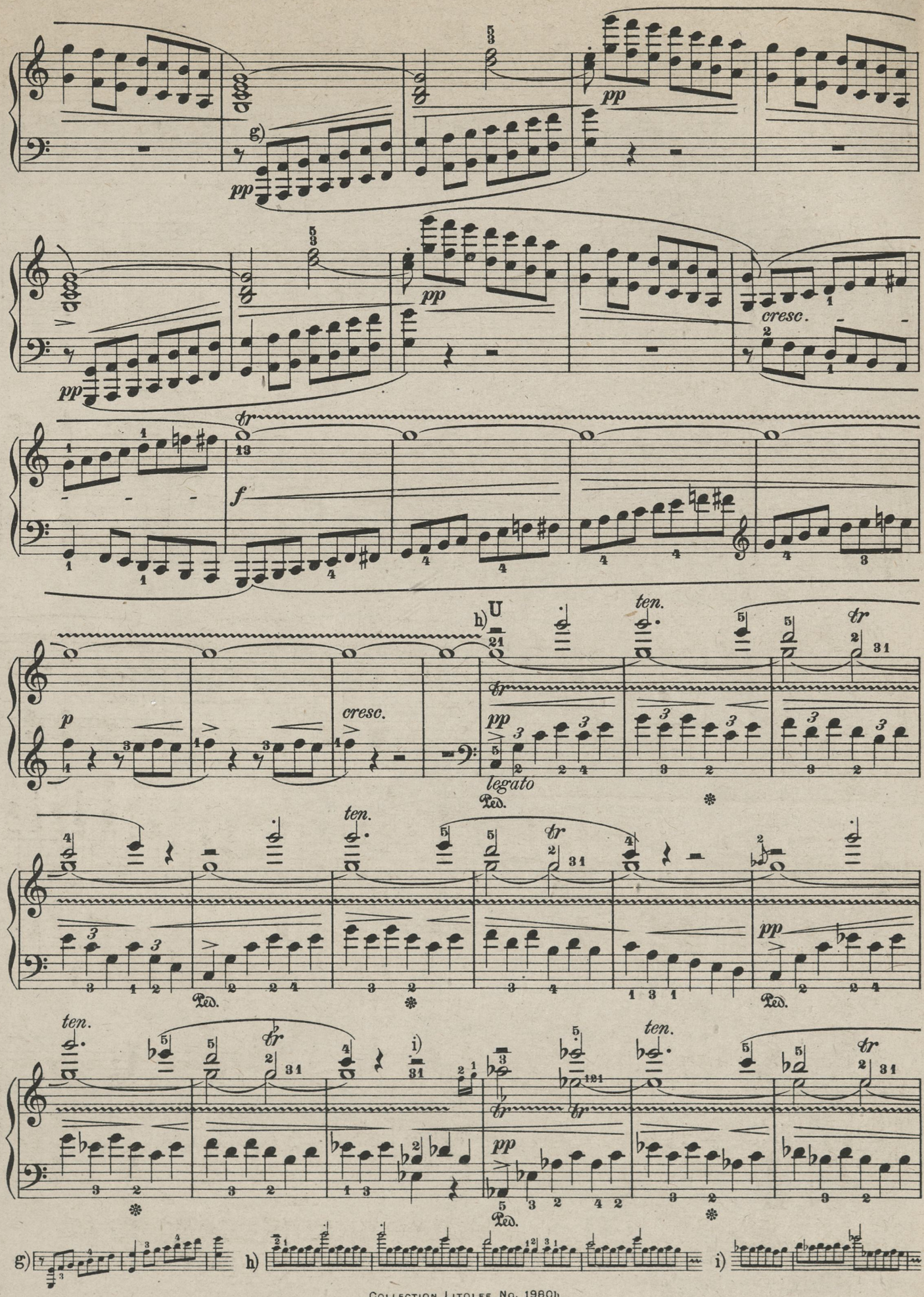

M
sempre pp
Ped.
f
sf
decresc.
p
pp
N
più pp
ff
legato
(f)

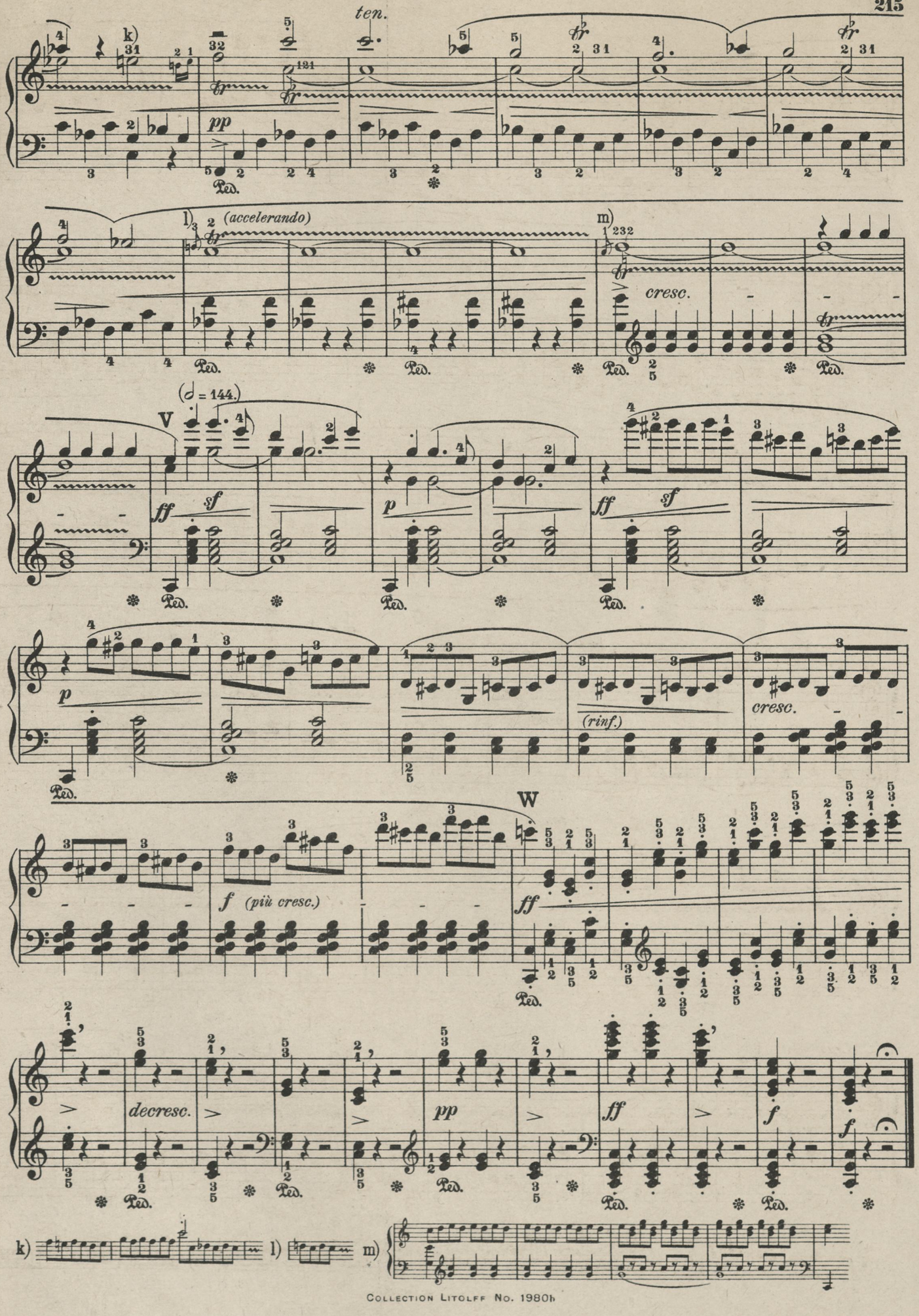

Ped.
(p)
Ped.
(rinf.)
p
cresc.
ff
ten.
ten.
ff
sempre f
e) Original:


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


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


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


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


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

Man verlange ausdrücklich **NEUAUSGABE LITOLFF** mit Angabe der Nummern.

Demander expressément **Collection Litolff** et indiquer exactement les numéros. In Ordering, please mention **Litolff Edition** and quote distinctive Numbers of Volumes.

Klavier zu 2 Händen.

2578 **Enckhausen, H.** Op. 63 Heft I/II. Des Pianofortespielers erste Studien. Neu ausgabe von Schultze-Biesantz.

2558 **Flotow-Album.** Tonbilder aus Martha u. Stradella. Neu arrangiert v. Fidelio Finke.

Heller, Stephen. Ausgewählte Werke. Neu ausgabe von Schultze-Biesantz.

2609 Op. 12. Rondoletto, Op. 15. Rondo brill.
2610 Op. 33. Die Forelle (*Schubert*).
2611 Op. 45. 25 melodische Etüden.
2612 Op. 46. 30 Etüden in fortschreitender Schwierigkeit.
2613 Op. 47. 25 Etüden zur Bildung des rhythmischen Gefühls und des Ausdrucks.
2614 Op. 78. Spaziergänge eines Einsam.
2615 Op. 81. 24 Präludien.
2616 Op. 85. 2 Tarantellen.
2617 Op. 86. Im Walde. 7 Charakterst.
2618 Op. 119. 32 Präludien für Lilli.
2619 Op. 138. Notenbuch für Klein und Groß. 25 melodische Stücke.

2620 **Heller-Album.** Ausgew. Klavierstücke.
Inhalt: Feuillet d'Album Op. 16 No. 14 — Die Forelle — Spaziergänge eines Einsamen No. 3, 4, 6 — Präludium Op. 81 No. 15 — Blumen-, Frucht- und Dornenstücke No. 3, 7, 13, 18 — Albumblatt Op. 83 No. 2 — Tarantelle No. 2 — Im Walde No. 3 — Nouvelle Etude No. 7, 12, 19 — Sanfter Vorwurf — Kuriose Geschichte — Zigeuner III.

2579 **Hiller-Album.** 7 ausgewählte Klavierstücke. Neu ausgabe von Schultze-Biesantz.
Inhalt: Ständchen — Marcia giocosa — Gigue — Zur Guitarre — Romanze — Alla Polacca — Alla Cosacca.

2580 **Merkel-Album.** 6 ausgewählte Klavierstücke. Neu ausgabe von Schultze-Biesantz.
Inhalt: Im wundersch. Monat Mai — Frühlingslied — Schmetterling — Auf grüner Au — Frühlingsbotschaft — Jagdszene.

Köhler, Louis. Unterrichtswerke. Neu ausgabe von Schultze-Biesantz.

2586 Op. 50. Die ersten Etüden.
2621 Op. 128. Neue Geläufigkeitsschule zur Übung im Passagenspiel.
2604 Op. 150. Tägliche Repetitionen.
2587 Op. 151. Die leichtesten Etuden.
522 Op. 210. Erstes Kinder-Album. 30 sehr leichte Tonstücke.
2622 Op. 242. Kleine Schule der Geläufigkeit ohne Oktaven.
2623 Op. 243. Kinderfreund. 60 kleine, leichte Klaviers[illegible]cke.
*534/43 Op. 249. Praktischer Lehrgang des Klavierspiels mi[illegible]eutsch-englisch-französischem Text (Band I-V in Neuausgabe v. Jendrossek) 10 Bde.

Die bei uns im Jahre 1873 im Original erschienene Schule ist den heutigen pädagogischen Ansprüchen gemäss von dem Königl. Seminarlehrer JENDROSSEK neu bearbeitet und erweitert. Gerade diese NEUAUSGABE hat den Wert dieses weit verbreiteten Studienwerkes noch ausserordentlich erhöht und den Absatz auf die Höhe von 1.096.000 Bänden gebracht.

Franz Liszt. Ausgewählte Klavierwerke. Neu ausgabe von **Max Pauer.**

2624 Années de Pèlerinage. Auswahl.
Inhalt: Chapelle de Guillaume Tell — Au Lac de Wallenstadt — Au Bord d'une Source — Orage — Les Cloches de Genève — Sposalizio — Sonetti 47, 104, 123 del Petrarca — Gondoliera — Canzone — Tarantella — Les Jeux d'eaux à la Villa d'Este.

2598 2 Balladen.
2593 Consolations. 6 Stücke.
2597 3 Etudes de Concert.
2594 2 Konzert-Etüden (Waldesrauschen und Gnomenreigen).
2625 Harmonies poétiq. et relig. Auswahl.
Inhalt: Invocation — Ave Maria — Bénédiction de Dieu dans la Solitude — Funérailles — Cantique d'Amour.
2599 Impromptu Fisdur & Valse-Impromp.
2626 **Franz Liszt.** 2 Legenden.
2595 Liebesträume. 3 Notturnos.
2596 2 Polonaisen.
2590/91 16 Rhapsodien. 2 Bände.
Inhalt: Bd. I Rhapsodies Hongroises No. 1-9. Bd. II No. 10-15 und Rhapsodie Espagnole.
2590 a/p Rhapsodie Hongr. No. 1-15 einzeln.
2592 dito No. 2, erleichtert von F. Bendel.
2590 q Rhapsodie Espagnole einzeln.
2627 6 Lieder-Transkriptionen.
Inhalt: **Alabjew,** Die Nachtigall — Chanson Bohémienne. **Beethoven,** Adelaide. **Liszt,** Die Lorelei. **Schumann,** Frühlingsnacht — Liebeslied (Widmung).
2600 **– Chopin.** 6 polnische Lieder.
Inhalt: Mädchens Wunsch — Frühling — Das Ringlein — Bacchanal — Meine Freuden — Die Heimkehr.
2628 **– Mendelssohn.** 3 Transkript.
Inhalt: Auf Flügeln des Gesanges — Frühlingslied — Hochzeitsmarsch und Elfenreigen a. Ein Sommernachtstraum.
2601 **– Schubert.** Soirées de Vienne. 9 Valses-Caprices.
2602 — 12 Lieder-Transkriptionen.
Inhalt: Am Meer — Ave Maria — Der Lindenbaum — Der Wanderer — Du bist die Ruh — Erlkönig — Frühlingsglaube — Gretchen am Spinnrade — Lob der Tränen — Ständchen (Horch, horch) — Ständchen (Leise flehen) — Trockne Blumen.
2603 **– Wagner.** Sämtliche 14 Transkriptionen.
2589 a **Liszt-Album I.** 10 erwählteste Stücke.
Inhalt: Au Lac de Wallenstadt — Valse-Impromptu — Rhapsodie Hongroise No. 2 (erleicht. v. Bendel) — Le Rossignol — Liebesträume (Notturno No. 3) — Lied an den Abendstern — Auf Flügeln des Gesanges — La Regatta Veneziana — Am Meer — Ständchen (Leise flehen).
2589 b **Liszt-Album II.** 10 erwählteste Stücke.
Inhalt: Consolation No. 3 — Etude de Concert No. 3 — Cantique d'Amour — Ave verum — Soirée de Vienne No. 6 — Mädchens Wunsch — Liebeslied (Widmung) — Ständchen (Horch, horch) — Elsas Brautlied — Spinnlied.
2559 **Reissiger, F. A.** Op. 18. Feen-Reigen. 7 Tänze. Neu ausgabe v. Schultze-Biesantz.

Volkmann, R. Ausgewählte Kompositionen. Neu ausgabe v. Schultze-Biesantz.

2560 Op. 11. Musik. Bilderbuch. 6 Stücke.
2561 Op. 21. Visegrád. 12 Dichtungen.
2562 Op. 23. Wanderskizzen.
2563 Op. 27. Lieder der Großmutter.
2564 **Volkmann-Album.** 7 ausgewählte Stücke. Neu ausgabe v. Schultze-Biesantz.
Inhalt: Walzer — Morgengesang — Im Walde — Liebliche Au — Festlicher Marsch — Fester Sinn — Ernster Gang.
2521 **Wagner, Richard.** Kaiser-Marsch u. Siegfried-Idyll. Neu ausgabe von Finke und Schultze-Biesantz.
2577 **Jugend-Album.** 12 progressiv geordnete, leichte Bearbeitungen für den Unterricht von Cassimir.
*2529 Sämtliche 8 Ouvertüren. Neu ausgabe von Finke und Schultze-Biesantz.
Inhalt: Holländer — Lohengrin — Meistersinger — Parsifal — Rienzi — Tannhäuser — Tristan und Isolde — Eine Faust-Ouvertüre.
*2530 **Wagner-Album.** 23 mittelschwere Stücke (sämtlich auch einzeln erschienen) mit Wagner-Portrait.
Inhalt: **Tannhäuser,** Einzug der Gäste auf Wartburg — Pilgerchor — Lied an den Abendstern. **Lohengrin,** Lohengrins Ankunft — Zug zum Münster — Brautlied. **Rienzi,** Schlachthymne — Gebet des Rienzi. **Meistersinger,** Walters Preislied — Walter vor der Meisterzunft. **Tristan und Isolde,** Isoldes Liebestod. **Parsifal,** Einzug in die Gralsburg — Das Liebesmahl (Grals-Szene) — Die Blumenmädchen — Karfreitagszauber — Die Erlösung. **Rheingold,** Einzug der Götter in Walhall. **Walküre,** Siegmunds Liebeslied — Walkürenritt — Feuerzauber. **Siegfried,** Siegfried und der Waldvogel (Waldweben). **Götterdämmerung,** Gesang der Rheintöchter. **Der fliegende Holländer,** Spinnlied.
2571 **Wohlfahrt, Heinr.** Kinder-Klavierschule (deutsch-englisch-französischer Text). Neu ausgabe von H. Heger.
2585 **Album für eine Hand.** 17 erwählteste Stücke aus den Werken von Gluck bis Wagner. Zur Erlernung der einhändigen Fingerfertigkeit und Vortragskunst bearbeitet v. Schultze-Biesantz.

Klavier-Auszüge zu 2 Händen.

Wagner, R. Vollständige Klavier-Auszüge der Opern u. Musikdramen. Erleichterte Neuausgaben, mit Wagner-Portrait und hinzugefügtem deutschen Text, szenischen Bemerkungen und Motivtafeln, von Finke und Schultze-Biesantz.

*2495 Rienzi. *2496 Holländer.
*2497 Tannhäuser. *2498 Lohengrin.
*2499 Tristan & Isolde. *2500 Meistersinger.
*2501 Das Rheingold. *2502 Die Walküre.
*2503 Siegfried. *2504 Götterdämmerung.
*2505 Parsifal.

Klavier zu 4 Händen.

Volkmann, R. Ausgewählte Kompositionen. Neu ausgabe von Schultze-Biesantz.

2565 Op. 11. Musik. Bilderbuch. 6 Stücke.
2566 Op. 21. Visegrád. 12 Dichtungen.
2567 Op. 24. 7 ungarische Skizzen.
2568 Op. 39. Die Tageszeiten.
2531 **Wagner, Richard.** Kaiser-Marsch u. Siegfried-Idyll. Neu ausgabe von Finke und Schultze-Biesantz.
*2539 Sämtliche 8 Ouvertüren. Neu ausgabe von Finke und Schultze-Biesantz. Gleicher Inhalt wie **Klavier zu 2 Händen.**
*2540 **Wagner-Album.** 23 mittelschwere Stücke (sämtlich auch einzeln erschienen) mit Wagner-Portrait. Gleicher Inhalt wie **Klavier zu 2 Händen.**
2572 **Wohlfahrt, Heinr.** Musikalischer Kinderfreund. Melodische Klavierstücke für den Anfangsunterricht. Neu ausgabe von Schultze-Biesantz.

Violine.

Dont, Jacob. Gradus ad Parnassum. Neu ausgabe von G. Zanger.

2629 Op. 35. 24 Etüden und Capricen.
2630 Op. 37. 24 Vorübungen zu Kreutzer's und Rode's Etüden.
2631 **Kayser, H. E.** Op. 20. 36 Vorübungen zu Kreutzer's Etüden. Neuausgabe von G. Zanger.

Violine und Klavier.

Hauser, M. Ausgewählte Kompositionen. Neu ausgabe von G. Zanger.

2605 Op. 34. Vöglein im Baume.
2606 Op. 43. Ungarische Rhapsodie.
2607 a/b 19 Lieder ohne Worte. 2 Bde.
Inhalt: **Band I:** Abendlied — Die Blume — Das Fischermädchen — Die Launenhafte — Liebeslied — Schifferlied — Die Sehnsucht — Der Traum — Das Wiedersehen — Wiegenlied. **Band II:** An die Heimat. Original Ungarischer I und II — Deutsches Volkslied — Dorflied — Frühlingserwachen — Impromptu — Minnelied — Scherzo — Sicilianisches Hirtenlied.
*2549 **Wagner, Richard.** 7 Ouvertüren. Neuausgabe von Finke und Schultze-Biesantz. Gleicher Inhalt (ohne Faust) wie **Klavier zu 2 Händen.**
*2550 **Wagner-Album.** 23 mittelschwere Stücke (sämtlich auch einzeln erschienen) mit Wagner-Portrait. Gleicher Inhalt wie **Klavier zu 2 Händen**

Orgel.

2608. **Volckmar-Album.** Auswahl aus Dr. W. Volckmars Orgelwerken. Neuausgabe mit Pedal-Applicatur von G. Zanger.
Inhalt: 29 allgemeine Vorspiele — 48 Choralvorspiele — 14 Nachspiele — 4 Festspiele — 4 Adagios.

Die mit * bezeichneten Bände sind auch **elegant gebunden** vorrätig.
Les volumes marqués d'un * existent aussi **reliés.** — Volumes marked * may be had **bound in cloth.**

PRINTED IN GERMANY.