Werk

Titel: Die Klaviersonate in h-moll von Franz Liszt

Autor: Egert, Paul

Ort: Berlin ; Leipzig

Jahr: 1936

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_028|LOG_0243

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

Die Klavierſonate in h-moll von Franz Liſzt

Von Paul Egert-Berlin-Karlshorſt

Fünf Jahre nach dem Erſcheinen ſeiner h-moll-Sonate ſchrieb Franz Liſzt (1811 bis 1886) in einem Brief an Louis Köhler[1]: „Ich habe mich öfters meinen Freunden gegenüber dahin ausgeſprochen, daß, wenn ſelbſt alle meine Kompoſitionen verfehlt wären (was ich weder bejahen noch verneinen darf), ſie deswegen doch nicht ganz unnütz verblieben durch die Anregung und den Anſtoß, den ſie zur Fortentwicklung der Kunſt geben." Ganz abgeſehen von dem Eigenwert ſeiner Kompoſitionen, der bekanntermaßen damals heiß umſtritten wurde und auch heute noch nicht ganz allgemein anerkannt wird, iſt die hiſtoriſche Bedeutung dieſer Werke in dem Sinne zu ſuchen, den Liſzt mit ſeinen Worten ausdrückt. Anreger und Führer iſt Liſzt im Kampf des Fortſchrittlichen in der Kunſt gegen alte Schule und Reſtauration — in der Richtung der Weiterbildung und Verfeinerung des muſikaliſchen Ausdrucks den Madrigaliſten von einſt vergleichbar —; er iſt zugleich auch Vollender, indem ſich bei ihm die Sicherheit klaſſiſcher Formung mit der Freiheit romantiſcher Improviſation verbindet. Die Stärke ſeiner Geſtaltungskraft ermöglicht die Erfüllung ſeines Strebens, „romantiſchen Geiſt in klaſſiſche Kreiſe zu bannen". Wie die Chopins ſind ſeine Werke inhaltlich perſönliche Charaktere, und techniſch erwecken ſie in der Vergleichung von Altem und Neuem den Eindruck reiner Kunſtſchöpfungen im höchſten Sinne. Die Durchführung tiefgreifender Reformideen iſt vollendet gelungen, von denen die großartige Konſequenz in der Formbildung der Konzerte und der beiden Sonaten (h-moll und „Après une Lecture du Dante", Sonata quasi Fantasia) der in den ſinfoniſchen Dichtungen an die Seite zu ſtellen iſt. Seine neuartige, ungeahnte Virtuoſität, welche in ihrem Stimmungskolorit ſeinem eminenten Klangſinn und ſeiner hohen Geiſtigkeit entſprach, iſt der Kühnheit der Form vergleichbar. In hervorragendem Maße iſt gerade die h-moll-Sonate ein Zeugnis für Liſzts muſikaliſche Geſtaltungskraft; ſie vereinigt in ſich alle Vorzüge der ſchöpferiſchen Kraft und der Durchführungskunſt; das Virtuoſe als Selbſtzweck ſucht man in ihr vergebens, ja, es enthält kaum eine überflüſſige, äußerliche Note. „Die Sonate iſt über alle Begriffe ſchön, groß, liebenswürdig, tief und edel, erhaben wie du biſt", ſchrieb Wagner 1855 an Liſzt[2].

Die Sonate iſt in Weimar 1852—1853 komponiert worden und erſchien 1854. Sie iſt Robert Schumann gewidmet als Dank für die Widmung der C-dur-Fantaſie Op. 17. Ihre Uraufführung erfolgte am 22. Januar 1857 in Berlin durch H. v. Bülow — nachdem ſie der Meiſter ſelbſt bereits öfter geſpielt hatte. Sie beſteht aus einem Satz und hat eine Spieldauer von etwa 33 Minuten.

Die nachfolgende Unterſuchung der Motivik wird zeigen, daß das 764 Takte umfaſſende Werk tatſächlich aus einem Motiv von der Länge dreier Takte heraus-

[1]) Franz Liſzts Briefe, geſ. und her. von La Mara, Leipzig 1892, Bd. I, Seite 331.
[2]) Briefwechſel zwiſchen Wagner und Liſzt, 4. Aufl., Leipzig 1919, Seite 55/56.

gewachsen ist. Freilich ist die motivische Verwandtschaft nicht so faustdick gezeichnet, wie es Loewe in seiner Es-dur-Sonate Op. 41 tut [3]), bei der (nach Schumann) „das fürchterlich bekannte .... in runden und eckigen Gestalten aller Orten hervorguckt, und nun vollends zum Schluß, um mich ganz außer mir zu bringen, tipst und tapst es ....". Die „Sonate über eine Figur" Op. 18 von Ludwig Berger [4]) stellt sich andere Aufgaben, die mit unserer jetzigen Betrachtung nichts gemein haben.

Die vier motivischen Gebilde, die den thematischen Stoff der h-moll-Sonate abgeben, sind die der Takte 1—7, 8—13, 14—17 und 105—114. Das erste Motiv wollen wir im übertragenen Sinne „Leitmotiv" nennen, weil es sich wie ein roter Faden durch das ganze Werk — in der Gestalt unverändert — hindurchzieht und jedem neuen Eintritt der Hauptthemen vorangeht; das zweite und dritte Motiv ist das „erste Thema", das Hauptthema; das vierte der „Seitensatz". Sie alle entspringen den ersten drei Takten der Sonate und leiten sich — mit einer angenommenen „Übergangsform" gesehen — folgendermaßen ab: Der erste Teil des Hauptthemas (Takt 8—13) entsteht durch Verschärfung des Rhythmus und durch Umkehrung des auf steigenden Septimensprungs in einen ab steigenden; so bildet sich eine Zickzacklinie, deren Spitzentöne mit der Skala identisch sind:

Der zweite Teil des Hauptthemas (Takt 14—17) ist durch rhythmische Verkleinerung des „Leitmotivs" entstanden, welches vom dritten Takt an eine Oktave höher notiert ist:

[3]) Vgl. Egert: „Die Klaviersonate im Zeitalter der Romantik", Bd. I, Berlin 1934, Seite 130/131.
[4]) Egert a. a. o. Seite 105/106.

Welche Bedeutung in den „quasi pizzicato"-Schlägen des Anfangsmotivs liegt, erhellt auch schließlich aus der Entwicklung des zweiten Themas:

Zur Bekräftigung dieser Nachweise seien noch Stellen herangezogen, welche den Prozeß der Ableitung nicht in dieser letztentwickelten Form abgeschlossen erweisen, sondern noch im status nascendi ihrer Kontrastwirkung verharren, etwa die Takte 179—190 und 646—654. Hier kann der Diskantkontrapunkt sowohl als „Leitmotiv" sowie als erster Teil des Hauptthemas gedeutet werden: Die Spitzentöne ergeben die absteigende Skala; aus der analogen Stelle der Reprise (Takt 646 f) lugt das Hauptthema hervor: Ohne Frage steht auch der Nachsatz des Hauptthemas in engster motivischer Verbindung mit dem zweiten Thema:

Ferner ist die Doppeldeutigkeit der Takte 243—246 interessant, aus denen die Verwandtschaft des Nachsatzes mit dem „Leitmotiv" hervorgeht.

Dieſe zum „Principe cyclique" geſteigerte kontraſtierende oder reine Ableitung der Thematik iſt ein klaſſiſches Gut und, innerhalb der Geſchichte der Klavierſonate, ſeit Phil. Em. Bach nachweisbar. In den früheren Sonaten Mozarts läßt ſich das Einwirken eines muſikaliſchen Gedankens bis in die letzten Veräſtelungen hinein verfolgen, für den Beethovenſchen Satzbau iſt die thematiſche Ableitung geradezu typiſch. Sie findet ſich bekanntlich in ſeinen Klavierſonaten Op. 2 Nr. 1, 2 und 3, in Op. 7, Op. 10 Nr. 3, Op. 53, 57, 81a und 111. In den letzten beiden iſt der erſte Satz aus der Keimzelle des Anfangs herausgewachſen [5]).

Eine Sonate aus einem einzigen Motiv zu entwickeln hat ſeine Vorbilder wiederum in der Klaſſik, und zwar bei Mozart (drei letzten Sonaten). Die bekannteſten Beiſpiele von Beethoven ſind deſſen fünfte Sinfonie und ſeine Klavierſonate Op. 110 in As-dur. Das letztere Werk iſt einem einheitlichen Schöpferwillen entſprungen, ſeine ſämtlichen Tongedanken haben ihre Wurzel in den 4 Takten des Hauptthemas (mit nachfolgendem c) [6]). Die beiden Hauptkennzeichen dieſer Kunſt ſind 1. vollkommene muſikaliſche Einheit, deren organiſche Melodik nicht Anklang, ſondern geniale Um- und Weiterbildung iſt im Sinne der „Metamorphoſe der Pflanze", 2. inhaltliche Steigerung und Auswirkung zum Schluß hin. Dieſe Kunſt, organiſch zu geſtalten, weiſt den neuen Weg, den Schubert (Wandererfantaſie) und Bruckner bewußt und folgerichtig gegangen ſind. In der Klavierſonate iſt es Liſzt, der die klaſſiſche Einheit im Sinne des Abgeſchloſſenen, Geordneten, Runden, Vollendeten erſtrebt und erreicht.

Die Ableitung der Thematik in Liſzts Sonate iſt eine derartige, daß die Frage nach der Kontraſtwirkung bejaht werden muß, und zwar aus Gründen der Dynamik (das Leitmotiv iſt piano, das Hauptthema forte und das Seitenthema fortissimo-fff zu ſpielen), des Klang- und Spielcharakters (Kontrabaßtoncharakter des Anfangs; Hauptthema klaviermäßig in Oktaven-Uniſono, Nachſatz durch Tiefenlage kontraſtierend, Seiten-

[5]) Vgl. Arnold Schmitz: „Beethovens 2 Prinzipe", Berlin-Bonn, 1923, Seite 10, 38, 39—45, 53—58, 61 und 66.

[6]) Vgl. Armin Knab: „Die Einheit der Beethovenſchen Klavierſonate in As-dur", Z. f. M., April 1919 (I. Jahrg.), Seite 388—399.

thema in mächtigſten Akkordmaſſen); dann aus Gründen der rhythmiſchen, melodiſchen und harmoniſchen Gegenſätze und ſolcher des Zeitmaßes, ſchließlich aus Gründen ihrer formalen Struktur. Das „Lento-assai"-Thema, als „Prolog" und „Epilog" das ganze Geſchehen in der Sonate einfaſſend, ſteht in der Barform, deſſen Abgeſang — Takt 7 — ſogleich unterbrochen wird und erſt in den 11 letzten Takten — am Schluß des Werkes — zum Abſchluß gelangt; dieſe Auffaſſung wird nicht hinfällig dadurch, daß es unmittelbar vor dem dritten Teil („allegro energico") noch einmal wörtlich, in den Takten 319—322 andeutungsweiſe in den ganzen Noten Es, D, Cis, C auftritt. Das Oktaven-Uniſono iſt ein Gegenbar A-B-B, der Nachſatz hat die Form der variierten Wiederholung. Die mächtige Wirkung des ſynkopierenden Dreiklangskontrapunktes (Takt 14 f) löſt in den Takten 18 f das treibende Synkopenmotiv aus, ſo daß der Nachſatz als die beiden Stollen eines neuen Bars zu gelten hat (ſkizziert):

Leitmotiv und Hauptthema ſind demnach in potenzierte und ineinandergefügte Formen gefaßt. Die Barform des zweiten Themas iſt in die Augen ſpringend.

Die Frage nach der Kontraſtwirkung der Themen wird aber hinfällig, wenn, wie es bei Liſzt der Fall iſt, im Verlaufe des Stückes ihr Charakter und ihr Ausdruck außerordentlich mannigfaltig umgeformt werden (das Oktaven-Uniſono, d. h. der erſte Teil des Hauptthemas, iſt im Verlauf der Sonate in 35 verſchiedenen Faſſungen anzutreffen). So iſt in ſpäteren Faſſungen des Leitmotivs (etwa Takt 82 f, in der Repriſe Takt 677 f) die Barform beibehalten oder (Takt 277 f) zugunſten der kleinen Rondoform (ohne kontraſtierenden Mittelteil und mit Steigerungstendenz) aufgegeben. Der Aufgeſang des Oktaven-Uniſono wird oft fortgelaſſen (z. B. Takt 205 f und 239 f) und mit dem Nachſatz in eine Barform gefaßt. Dieſe (der urſprünglichen Gegenbarform gegenüber) grundlegende Formwandlung trägt ſehr viel bei zum veränderten Charakter dieſer Neufaſſung. Die unendliche Umformung der Thematik im Verlaufe des Werkes iſt ein gewolltes Merkmal der romantiſchen Muſik und liegt im Improviſationsbegriff begründet [7]).

Die Einſätzigkeit der Liſztſchen Sonate erinnert an die älteſten, vor-Vitaliſchen Sonaten, z. B. an Andrea Gabrielis „Canzoni alla francese" (1571), an die „Canzoni e sonate" (1584) von Florentio Maſchera oder Giovanni Gabrielis „Sonata pian e forte" (1597) uſw.; auch an die „Essercizi" Domenico Scarlattis (1746), an die ſpäteren Wagenſeil, Müthel, Phil. Em. Bach (6 Sonaten vom Jahre 1760), Duſſek („La Chasse")

[7]) Rudolf Kókai: „Franz Liſzt in ſeinen frühen Klavierwerken", Leipzig 1933, Seite 78 ff.

u. a. Sie hat aber nichts mit den genannten einsätzigen Werken zu tun [8]). Vielmehr ist sie die folgerichtige Entwicklung aus dem Beethovenschen Sonatenprinzip. Mit den häufigen „Attacca-Verbindungen vieler Sonatensätze von Beethoven ist der innere Zusammenhang unter ihnen sehr deutlich rein äußerlich angegeben. Insbesondere sind Op. 109, 110 und 111 ohne Unterbrechung ihrer einzelnen Teile vorzutragen. Als Folge davon erwächst die Einsätzigkeit (Op. 131). Solches Wachstum nur durch Entwicklung aus sich selbst hat mit Zitaten oder Reminiszenzen im Finale nichts zu tun; diese finden sich schon bei Phil. Em. Bach und später bei Eberl und Czerny [9]). Vielmehr ist die folgerichtige Weiterentwicklung ein Sonatensatz, dessen Reprise Finalcharakter hat und dessen Durchführung ein Adagiomittelsatz ist. Solchergestalt ist die Liszt'sche Sonate, deren geschichtliche Bedeutung: a) Einsätzigkeit, b) thematische Einheitlichkeit eine Analyse rechtfertigt und fordert [10]).

Exposition: Lento assai — Allegro energico. Sie zerfällt in drei Hauptteile: Takt 1—119, Takt 120—204 und Takt 205—334.

Erster Hauptteil (Takt 1—119): Der Themenaufstellung folgt (Takt 18—24) eine Steigerung, die aus der Synkope (H 2) und aus H 1 gebildet ist. Der Klanggipfel (H 1 fortissimo) verdankt seine Wirkung dem kühnen Trugschluß H-dur (Domin. von e-moll) — Es-dur. Vom nächsten Takt an ist die Tonika e-moll wieder vorherrschend. In h-moll schließt H 2 (nur einmal vorgetragen) mit einem Halbschluß den ersten Abschnitt ab. Mit Takt 32 beginnt der zweite Abschnitt, eine Variation des Vorhergehenden, der die gleiche Anordnung des thematischen Materials hat: Takt 32—44 H (1 und 2) (Barform), Takt 45—54 Steigerung, Takt 55—86 H 1 (Barform) und Takt 82—104 L (Barform). Dieser Abschnitt hat dem ersteren gegenüber den Charakter einer größeren Intensitätssteigerung: Die Sequenzen Takt 51 f nehmen den Weg im Quartenzirkel über cis-moll, fis-moll, h-moll und E-dur; H 1 tritt nicht sogleich in Es-dur (wie oben) auf, sondern erst in B-dur und g-moll; die Überleitung zu L (Takt 80—90) vollzieht sich in einer kühnen Modulation: Der verminderte Septakkord von b-moll weckt in dem pochenden Orgelpunkt a das Bewußtsein des Leittons (Baßfundament = f); auf Grund der Terzverwandtschaft wird dann der Leitton a in den Quintton von d-moll umgedeutet; endlich steht für H 2 das weit ausholende Leitmotiv, das, wie H 2 am Ende des ersten Abschnittes, mit einem Halbschluß schließt. Es folgt als dritter Abschnitt das Seitenthema „Grandioso", der krönende Abschluß, der Abgesang zu den beiden vorhergehenden Stollen Abschn. I und II.

Zweiter Hauptteil (Takt 120—204): Zu der auftürmenden Steigerung im ersten Hauptteil kontrastiert die lyrische Stimmung des zweiten Hauptteils. In ihm sind H 1

[8]) trotz Peter Raabes Ansicht („Franz Liszts Leben und Schaffen", 1932).
[9]) Egert a. a. o. Seite 53 und Seite 128.
[10]) Im folgenden wird das „Leitmotiv" mit „L", die daraus abgeleiteten 3 übrigen thematischen Gebilde mit „H 1", „H 2" (Hauptthema) und „S" (Seitensatz) bezeichnet. Man wird bemerken, daß die Formenlehre und Forschungsmethode, die Alfred Lorenz in seinem 4 bänd. Werk „Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner", Berlin 1924—1932, begründet hat, hier angewandt und in seinem Sinne durchgeführt wird.

und H 2 in solcher Weise modifiziert, daß sie als neue Themen erscheinen: das „dolce con grazia" des H 1 (Takt 124 f) offenbart eine Seite des Themas, die im ersten Hauptteil nicht zu entdecken ist; das „cantando espressivo" des H 2 dürfte wohl als Stellvertreter des sonatenmäßigen zweiten Themas angesehen werden, sein kantabler Ausdruck entspricht in dieser Exposition durchaus der Rolle des klassischen zweiten Themas. Wenn auch im zweiten Hauptteil von dem wuchtigen eigentlichen Seitensatz (S) keine Spur vorhanden ist, so dürfte trotzdem die Wahrung der klassischen Form in Liszts Sonatenexposition dadurch gerechtfertigt werden, daß der lyrische Bereich des zweiten Themas traditionsgemäß zum Ausdruck kommt; der erste Hauptteil ist dann als Bereich des Hauptthemas zu bezeichnen. Die Triller und die aus H 1 gebildeten Figuren (Takt 197 f) leiten über zum

dritten Hauptteil (Takt 205—305): Dieser Teil wird eröffnet mit H 1. Konnte im vorhergehenden Hauptteil H 2 „cantando" als stellvertretendes zweites Thema angesehen werden, so spielt ohne Zweifel H 1 jetzt die Rolle des dritten Themas. (Bei Bruckner ist das „dritte" Thema mit dem ersten Thema verwandt; hier ist es mit ihm identisch). Es steht in der Barform, deren Einzelteile wiederum barförmig sind. Diesem Abschnitt folgt (Takt 239—276) „p. vivamente" eine variierte Wiederholung, aus H (1 und 2) gebildet; der Abgesang dieses Bars (beginnend bei „incalzando") hat Strettocharakter und strebt stringendo, crescendo einem Höhepunkt zu, dem dritten Abschnitt des dritten Hauptteiles der Exposition. Die unmittelbar vorausgehenden Sequenzen auf A, H, cis, e zeigen die interessanteste Umbildung des Leitmotivs und sind ebenfalls barförmig gebaut: Takt 270—271 Stollen I, Takt 272—273 Stollen II, Takt 274—276 Abgesang. Im dritten Abschnitt (Takt 277—305) erkennt man leicht den Abgesang des den dritten Hauptteil darstellenden Bars. Als höchster Gipfel wird, wie im ersten Hauptteil der Exposition, S (fff, pesante) gebracht, dem eine Kraft innewohnt, die einer eigentlichen Seitensatzbedeutung zuwiderläuft; seine Wucht ist typisch für die Haltung der Sonate: ein gegen das Ende hin sich auftürmender Steigerungswille, ein Streben nach inhaltlicher Auswirkung zum Schluß hin, wie es oben auch von der As-dur-Sonate Op. 110 Beethovens ausgesagt wurde.

Eine Gesamtbetrachtung der Exposition führt zu wichtigen Resultaten: Im ersten Hauptteil erfolgt die Aufstellung der Themen; sie stehen fest und bestimmt da, wie Endergebnisse einer langen Entwicklung, während die klassischen Themen in der Regel ihre volle Ausdrucksbedeutung nicht ahnen lassen, sondern ihren Reichtum erst in der Durchführung entfalten. Das gilt insbesondere von S, das außer am Ende des ersten und dritten Teils in der Exposition (und Reprise) sonst nicht anzutreffen ist. Der erste Hauptteil entspricht außerdem einer klassischen Exposition, der nun die Durchführung folgen würde. Der dritte Hauptteil zeigt große Ähnlichkeit mit dem ersten und könnte als Überbleibsel der klassischen Reprise aufgefaßt werden, so daß also in der vorliegenden Exposition die klassische Sonatenform zur Anwendung gelangt. Andrerseits gibt der energische Charakter des ersten Hauptteils das Recht, ihn als erstes

Sonatenthema anzusehen; die „cantando"-Fassung ferner berechtigt, den zweiten Hauptteil das zweite Sonatenthema zu nennen, und schließlich zwingt die kontrastierende Figuration im dritten Hauptteil zur Annahme eines dritten Sonatenthemas. Beinahe kann man also sagen, daß (innerhalb der Exposition) das erste Thema als Exposition, das zweite Thema als Durchführung und das dritte Thema als Reprise auszulegen ist[11]). So ergibt sich eine Unterlage für die Behauptung, Liszt habe die Formen nicht nebeneinander, sondern in- und übereinander gebaut.

Es sei erlaubt, im Anschluß an die Analyse der Exposition vorgreifend einige Bemerkungen über die Reprise zu geben.

Die Reprise setzt ein auf dem Leitton der Haupttonart, beziehungsweise (vom „Allegro energico" an) in b-moll. Das dreistimmige Fugato ist der entsprechenden Gegenbarform (in der Exposition) gegenüber weit ausholender und motiviert den veränderten Charakter der Reprise. Im Anschluß an das Fugato tritt die Umkehrung des H 1 (ohne den Aufgesang) auf, wiederum durch kühne Sequenzen vorbereitet. Die Vielseitigkeit des Komponisten in der Neubildung derselben Thematik ist, insbesondere rücksichtlich der Reprise, erstaunlich. Stellen, die denen der Exposition notengetreu sind, finden sich ganz selten. Vor dem Eintritt des S treten bereits Strettaelemente (vom „Piu mosso" an) auf, die die Verkürzung der auf S folgenden Teile natürlich und zwingend erscheinen lassen. Hierin liegt der Beweis, daß in der Reprise nichts grundlos weggelassen ist; das klassische Gesetz der in der Reprise erkennbaren Einwirkung der Durchführung auf die Entwicklung der Expositionsthemen ist hier meisterhaft erfüllt. Bei der stufenweise sequenzierenden Figuration des L am Ende der Reprise („Presto") ist ein Vergleich mit dem Schlusse der dritten Leonorenouvertüre von Beethoven angebracht, der dem Verständnis der Stelle zu Hilfe kommen dürfte.
Es seien nun Exposition und Reprise gegenübergestellt:

		Exposition:		Reprise:
Takt	1—7	L (Prolog)		L (Prolog)
Takt	8—17	H (1 + 2) (Gegenbar)	I. Stollen	H (1 + 2) (Fugato)
Takt	18—24	H (1 + 2)[12]) (Steigerung)		H (1 + 2) (Steigerung)
Takt	25—29	H 1 (Es-dur)		H 1 (Es-dur)
Takt	30—31	H 2 einmal (Halbschl.)		H 2 einmal (Halbschl.)
Takt	32—44	H (1 + 2) (Bar)	II. Stollen	H (1 + 2) (Bar)
Takt	45—54	H (1 + 2)[12]) (Steigerung)		H (1 + 2)[12]) (Steigerung)
Takt	55—81	H 1 in B, g, Es (Bar)		L (Piu mosso)
Takt	82—104	L mit Halbschl. (Bar)		H 1 + L (Bar)
				H 1 (Strettocharakt. + H 2)

[11]) Wirklich trifft es nicht zu, nur ideell.
[12]) Für das aus dem Nachsatz gewonnene Synkopenmotiv ist hier „H 2" gesetzt.

Takt 105—119	S Abgeſang	(D-dur, ff—fff)	S Abgeſang (Fis-dur, mf—f)
Takt 120—124	(Einl. aus H 1)		
Takt 125—140	H 1	(dolce)	
Takt 141—152	(Einl. aus H 2)		
Takt 153—170	H 2 (+H 1)	(cantando, D-dur)	H 2 (+H 1) (cantando, Fis-dur)
Takt 171—190	H 2 (+H 1)	(cantando, D-dur)	H 2 (+H 1) (cantando, Fis-dur)
Takt 191—196	H 2	(Bar)	
Takt 197—204	H 1	(Triller)	
Takt 205—238	H 1	(Bar, fff) „3 Th."	
Takt 239—276	H 1	(Bar, p) + Stretta	Stretta
Takt 277—305	L+H 1+S	(fff)	L+H 1+S (fff)

Coda

Expoſition und Repriſe umſchließen einen langſamen Teil, die Durchführung, „Andante sostenuto" — „Quasi Adagio". Mit der Fis-dur-Melodie Takt 335—350 (Takt 1—16 vom Doppelſtrich $^3/_4$ ab gezählt) ſcheint neues thematiſches Material aufzutreten, denn die weitgezogene Melodielinie iſt einheitlich und aus einem Guß. Die Unterſuchung ergibt, daß es die drei Hauptthemen der Sonate ſind, die, moſaikartig zuſammengeſetzt, wiederum als neuartiger Umbildungen ſich fähig erweiſen: Takt 1—4 iſt S (den Takten 109—111 aus der Expoſition entlehnt); Takt 5—8 und 9—13 iſt aus H 2 „candanto" gewonnen; Elemente aus H 1 finden ſich in den Takten 14—15. Takt 16 erſcheint vorher als Sextole am Ende des erſteren „Recitativo". Der A-dur-Teil (Takt 19—32) iſt eine Epiſode aus der Expoſition (ſiehe die Takte 153—167) und ſpielt hier (wie dort) die Rolle des zweiten Themas, welches bei ſeiner Wiederkehr gegen Ende der Sonatendurchführung, der Regel gemäß, in der Tonika Fis-dur (Takt 103 f) ſteht. Mit Takt 33 ſetzt ein Bar ein, deſſen zweiter Stollen (Takt 46—64) durch ſteigernde Wiederholungen der drei letzten Takte erweitert iſt und mit einem machtvollen Abgeſang die Repriſe der Sonatendurchführung eröffnet. Die Form des Mittelteils iſt alſo ein Bogen (Sonatenform):

		Prolog (Takt 319—323)	
Takt	1—18	„Neues" Thema (aus S, H 1 und H 2 „cantando")	A
„	19—32	„Zweites" Thema (H 2 „cantando")	A
„	33—45	S (+H 1 andeutungsweiſe) (1. St.)	B
„	46—64	S (+H 1 wirklich) (2. St.)	B
„	65—102	„Neues" Thema (aus S, H 1 und H 2 „cantando") (Abgeſ.)	A
„	103—122	„Zweites" Thema (H 2 „cantando")	A

Die Analyſe gibt Aufſchluß über die Frage nach dem Grundgeſetz der Sonate: ob und wie die dualiſtiſche Forderung erfüllt iſt. Die Themen werden in der Expoſition nicht einzeln im Sinne der klaſſiſchen Kontraſtwirkung ausgleichend gegenübergeſtellt. Sondern ihre Geſamtheit, in energiſcher, machtvoller Ausdrucksbedeutung, ſteht für