

Schreker und das Klavier

Franz Schreker war kein ausgebildeter Pianist und Klaviermusik stand nicht im Zentrum seines Schaffens, doch in seinen rund fünfzig Liedern sowie in unzähligen Kammermusik, Chor-, Orchesterwerken und Opern spielt das Klavier eine wichtige Rolle und tritt zuweilen auch solistisch hervor. Schrekers eigenes Hauptinstrument war die Geige – in diesem Fach erhielt er 1897 sein erstes Abschlusszeugnis vom Wiener Konservatorium (jenes für Komposition folgte 1900) – doch von früh an, auf der Orgelbank in der Döblinger Pfarrkirche, als Begleiter an Klavier und Harmonium beim Döblinger Männergesangsverein und bei der Einstudierung eigener Werke war er mit Tasteninstrumenten bestens vertraut. In späteren Jahren, bei Privataufführungen seiner Opern, spielte und sang er selbst, meist begleitet von einem Studenten am zweiten Klavier, und im Unterricht war das Klavier ein entscheidendes Hilfsmittel, wie Felix Petyrek berichtet: „Ich werde nie vergessen, wie er zuweilen einem Verzagten oder Ratlosen in glühendster Weise etwas vorimprovisierte, bis dieser ‚Feuer fing‘. Dass diese Improvisationen oft fesselnd und eigenartig waren, ist bei einem solchen Meister nicht zu verwundern. Wunderbar ist, wie sie meist irgend eine verborgene Saite im Innern dessen traf, an den sie gerichtet waren. In dieser Art, die Musik selbst in den Unterricht eingreifen zu lassen, liegt etwas Tief-Künstlerisches.“ („Schreker als Lehrer“, *Anbruch*, 1928, S. 114)

Die hier veröffentlichten Klavierwerke – alle aus Schrekers Jugendzeit – nehmen kaum die Stellung ein, die Klavierwerke in den gleichen Entwicklungsjahren etwa bei Zemlinsky, Schönberg, Berg oder Korngold inne haben. In ihren technischen Schwierigkeiten gehen seine Kompositionen auch kaum über die üblichen Anforderungen an begabte Laien hinaus. Erst bei späteren Liedern, wie zum Beispiel *Entführung* (um 1909), *Das feurige Männlein* (1915) oder den *Zwei lyrischen Gesängen* (1923), entwickelt Schreker einen durchaus eigenständigen Klaviersatz, der freilich von des Komponisten orchestraler Fantasie stark beeinflusst ist.

Die durchaus reizenden *Walzer-Improptus* sind undatiert, doch die Tatsache, dass sich der Komponist auf dem Autograph mit „Schreker“ statt „Schrecker“ zeichnet, deutet auf eine Entstehung nach 1900 hin. Andererseits wurden diese Stücke spätestens 1901 vollendet, da das Autograph die Werknummer 8 trägt, eine Opuszahl, unter der das Ende 1900 geschriebene *Intermezzo* im Jahre 1902 gedruckt erschienen ist.

Schreker hat sich nie um eine Veröffentlichung dieser Stücke bemüht, über zeitgenössische Aufführungen ist nichts bekannt. Sie sind mustergültige Beispiele einer gediegenen Unterhaltungsmusik, die Schreker auch ansatzweise in späteren Werken, zum Beispiel *Festwalzer und Walzerintermezzo* (1908) und *Valse lente* (1909), geschrieben hat. Auch diese Orchesterwerke blieben zu Lebzeiten unveröffentlicht, obgleich Elemente einer ähnlich schwungvollen Tanzmusik in Schrekers Opern, vor allem im *Fernen Klang*

(1912), in *Das Spielwerk und die Prinzessin* (1913), *Irrelohe* (1924), *Christophorus* (1929) und *Der Schmied von Gent* (1932) einfließen.

Der erste der beiden Walzer, in graziösem Fluss und ausgelassener Fröhlichkeit, repräsentiert durch und durch Wiener Musik. Eine weitere Inspirationsquelle dieser Stücke stammt jedoch nicht aus der Sphäre der Unterhaltungsmusik, sondern aus dem Bereich des romantischen Charakterstücks. In beiden Werken hört man Wendungen, die direkt an Schumann erinnern, etwa in den Anfangstakten des zweiten Walzers, wo auch ein Hauch von Chopins *Mazurken* spürbar ist. Doch die Verwandtschaft mit Schumann und Chopin geht über oberflächliche Anklänge hinaus. Schreker zeigt hier die Gabe, eine Stimmung – also den Charakter des Moments – mit wenigen Strichen einzufangen. Diese *Walzer-Improptus* werden wohl ihren Platz im Repertoire finden, denn sie sind zugleich eingängig und musikalisch vielschichtig.

Eine der Eigentümlichkeiten von Schrekers Musiksprache ist die Herleitung von Motivik und Harmonik aus modal gefärbten Tonleitern. Im ersten Walzer schließt der Hauptteil jeweils mit einer lydischen Tonleiter auf E (T. 62–66, bzw. 174–178). Diese Tonleiter ist gekennzeichnet durch eine erhöhte vierte Stufe, in diesem Fall Ais statt A. Durch das ganze Stück spielt Schreker mit der Zweideutigkeit dieses Ais/A-Wechsels, beispielsweise in den Takten 13–40, bzw. 125–152, eine Zweideutigkeit, die schon in den Anfangstakten (T. 1–9) angedeutet wird, wo eben diese beiden Töne in der tonleiterartigen Melodie auf E ausgespart bleiben. Auch im temperamentvollen zweiten Stück gibt es mehrere kleine Überraschungen, vor allem im Mittelteil. Hier werden zum Beispiel nicht verwandte Akkorde schroff nebeneinander gestellt (T. 76–92), eine Eigenschaft von Schrekers Jugendwerken, die direkt zu den Mischklängen seines reifen Stils hinführen.

Die übrigen drei Stücke dieser Sammlung sind ausgesprochene Jugendwerke, die nur ansatzweise einen Bezug zu Schrekers späteren Stil haben. Immerhin zeichnen sie sich sowohl durch ihre anziehende Frische als auch durch einige höchst interessante Einfälle aus.

Das kurioseste Stück ist wohl die *Melodie*. Auf dem Umschlag des Manuskripts heißt es „Klavierstücke“, darunter „I. Melodie“. Über diese eine Komposition scheint es aber nicht hinausgekommen zu sein, denn aus dieser Zeit und in diesem Stil ist kein anderes Klavierwerk Schrekers überliefert. Aus stilistischen Gründen lässt sich das Stück auf das Jahr 1897 oder 1898 datieren, wahrscheinlich zeitgleich mit den gleichfalls undatierten *Mutterliedern* auf Texten von Mia Holm entstanden, die darüber hinaus auf der gleichen Papiersorte (J.E. & Co. Nr. 4, 16-linig) geschrieben sind. Beiden Werken gemeinsam ist eine gewisse harmonische Freiheit, die auf Schrekers Experimentierfreude hindeutet.

Es ist wohl diese *Melodie*, worauf sich Schreker in seinem 1921 geschriebenen Aufsatz, „Zwiespältiges. Aus meinem

Leben“ bezieht: „Klanggeklingel! Ein Wort, das ich meinen Schülern gegenüber oft warnend gebrauche, mich wieder meines alten Lehrers Robert Fuchs entsinnend, der einmal, als ich ihm eine arpeggierte Folge von Harmonien als Arbeit brachte, lächelnd bemerkte: Das ist eine ganz hübsche Begleitung zu irgendetwas, wo aber ist das Wesentliche, das Thema, die Melodie?“

In späteren Jahren sollte sich der Komponist über das Abstempeln seiner künstlerischen Persönlichkeit als „Klangvirtuose“, dem jeglicher Sinn für Melodie abgesprochen wurde, beklagen. Doch gerade bei dieser *Melodie* tritt das Phänomen ein, das Schreker in dem selben Aufsatz treffend diagnostizierte: „Meine Themen, meine Motive liegen oft, dem Stimmungsgehalt der Szene entsprechend, eingebettet in eine Klangwelt, die, als das zunächst Neue und Ungewohnte, sich dem oberflächlichen Hörer am sinnfälligsten aufdrängt.“

Die Fraktur dieses Stückes mutet zuerst primitiv an, doch in der Aufführung schwört das Schwirren der eigentümlichen Akkordfolgen die selben Klangeffekte herauf, die in der zeitgenössischen französischen Musik, etwa von Fauré oder gar Debussy, zu finden sind. Die melodische Linie dieses Werkes – eigenartig mit der rechten und linken Hand meist in einer Parallelbewegung geführt – ist etwas Urtypisches für Schrekers melodisches und harmonisches Empfinden, das oft, wie bei den *Walzerimpromptus*, das Wechselspiel zwischen verschiedenen Tonleitermöglichkeiten und die daraus entstehenden Harmonien zum Ausgangspunkt nimmt. In den ersten Takten der *Melodie*, zum Beispiel, entsteht durch die vier Töne der Melodie (G-B-C-D) und das eindringliche Es in den begleitenden Arpeggien ein Mischklang, aus dem wesentliche harmonische und motivische Elemente des Stückes abgeleitet sind.

Im Gegensatz zur *Melodie* ist das *Adagio in F* als brave, wenn auch durchaus einnehmende Schularbeit zu bewerten. Das Manuskript ist undatiert; das Titelblatt ist mit „Franz Schrecker“ gezeichnet und somit wurde dieses Werk sicherlich vor 1900 komponiert. Der Handschrift nach zu schließen, dürfte das Stück eher um 1897 geschrieben sein, vielleicht sogar nach der *Melodie*. Schreker studierte 1897–1900 bei Robert Fuchs und in diesem Satz hat es den Anschein, dass der Lehrer seinen jungen Schüler zu Disziplin angehalten hat.

Das *Adagio* ist sauber gearbeitet, formal wohl ersonnen und in der sich entwickelnden Fortspinnung des Kopfmotivs begegnet man einem hervorstechenden Merkmal der Fuchsschule. Die Stimmführung ist bedächtig durchgeführt und sorgt für eine gewisse chromatische Würze, die aber in dieser Art für Schreker eher untypisch ist.

Das *Appassionata* (im Manuskript als „Apassionata“ betitelt) aus dem Jahr 1896 ist wohl das früheste von Schrekers Klavierwerken und stammt aus einer Zeit, in der er seine ersten Lieder sowie sein erstes Orchesterwerk geschrieben hat. Letzteres, ein Werk für Streicher und Harfe (nun verschollen), wurde sogar im Sommer 1895 in London unter dem Ti-

tel *Love Song* uraufgeführt. Auch *Appassionata* scheint eine Art „love song“ zu sein, denn das Titelblatt lautet:

Fräulein Alice Karasek
in grösster Hochachtung zugeeignet.
„Apassionata“
für Klavier zweihändig
von

Franz Schrecker

Componiert den 18. Juli 1896

(Am Schluss des Manuskripts heißt es „Franz Schrecker/den 20./7.96.“)

Das Manuskript kam erst 1987 durch den Autographenhändler Burnett & Simeone Ltd (Tunbridge Wells, England) zum Vorschein und wurde vom Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde erworben.

In seinem leidenschaftlichen Pathos ist das Stück offensichtlich bemüht, sowohl seinem Titel als auch Schrekers Hochachtung für die Widmungsträgerin, über die nichts Näheres bekannt ist, gerecht zu werden. Der Stil ist uneinheitlich (verblüffend ist das unvermittelte Echo bei T. 52–54 von Wotans Abschied an Brünnhilde aus der *Walküre*), doch der achtzehnjährige Komponist zeigt einen gewissen kompositorischen Ehrgeiz in der Handhabung seiner Themen. Der Hauptgedanke wird ständig variiert und Wiederholungen des zweiten Themas (T. 45–48 und T. 55–62) werden durch echte Schrekersche Harmonien bereichert. Am Schluss (wie übrigens auch beim *Adagio*) bringt Schreker beide Hauptthemen in einer Coda geschickt zusammen. In diesem Anfangswerk, einem Ausgangspunkt für die grandiosen Ambitionen eines jungen Komponisten, stehen die großen Gesten des Wollens in keinem Verhältnis zu den Fähigkeiten des Könnens. Mit der Zeit lernte Schreker Formen und Mittel, Wollen und Können in ein ideales Gleichgewicht zu bringen, wofür die beiden *Walzerimpromptus* das beste Zeugnis liefern. Und für seine großen Ambitionen fand er auch den geeigneten Platz – auf der Bühne, wobei auch hier das Klavier, wenngleich im Orchestergraben, seinen Beitrag zu machen hat.

Manfred Wagner-Artzt, der sich als Interpret sehr früh für die *Walzerimpromptus* eingesetzt hat, gab den ersten Anstoß zu dieser Ausgabe und hat den Notentext gewissenhaft und mit großem Einfühlungsvermögen für Schrekers manchmal eigentümliche Notation eingerichtet und redigiert. Wir bedanken uns bei Thomas Leibniz, Leiter der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, und Otto Biba, Leiter des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde, für den Zugang zu den Quellen. Mike Breneis und den Mitarbeitern der Universal Edition fühlen wir uns für die ausgezeichnete Betreuung dieses Projekts zu besonderem Dank verpflichtet.

Christopher Hailey
(Oktober 2007)

Franz Schreker Foundation
www.schreker.org

Schreker and the Piano

Franz Schreker was not a trained pianist and did not write major works for the instrument. And yet in his songs, chamber, choral, and orchestral works, as well as in his operas, the piano plays an important and sometimes even pivotal role. Schreker's own instrument was the violin, in which he received a performing degree from the Vienna Conservatory in 1897 (his second degree, in 1900, was in composition). But from his earliest years as a musician, as an organist at the Döbling parish church, as a piano or harmonium accompanist with the Döbling Men's Choral Society and in the preparation of his own works, Schreker was quite comfortable at the keyboard. In later years he even played (as he sang) in private performances of his operas, usually with the assistance of a student at a second piano. In the classroom the piano also played a decisive part in his composition lessons, as Felix Petyrek recalled in 1928: 'I will never forget how, now and then, he would play an impassioned improvisation for some disheartened or helpless student until that student "caught fire". Not surprisingly with such a master these improvisations were often gripping and original. What was wonderful, however, was how they usually struck some hidden chord in the one to whom they were directed. There is something deeply artistic in the way music was thus allowed to play a direct role in instruction.' ('Schreker als Lehrer', *Anbruch*, 1928, p. 114)

The piano works published here are all from Schreker's early years. These pieces do not have the prominence in the composer's oeuvre that piano works enjoy in the compositional development of Zemlinsky, Berg, Korngold or even Schoenberg at a similar stage of their careers. In their technical demands these works scarcely exceed the capacities of the gifted amateur and it was only in some of the later songs, for instance *Entführung* (c. 1909), *Das feurige Männlein* (1915) or the *Two Lyric Songs* (1923) that Schreker would develop an individual piano style that was clearly influenced by his orchestral imagination.

The charming *Waltz Impromptus* are undated, but the fact that the composer spells his name 'Schreker' rather than 'Schrecker' on the cover suggests that they were written after 1900. On the other hand, they were probably completed before 1902 since the autograph bears the opus number 8, a number he later assigned to his *Intermezzo* for strings of 1900/1901 which appeared in print in 1902.

Schreker apparently never made an effort to have these pieces published and there is no record of a contemporary public performance. They are wonderful examples of the kind of refined popular music that Schreker explored in several later works, including his *Festwalzer und Walzerintermezzo* (1908) and *Valse lente* (1909), works which likewise remained unpublished in Schreker's lifetime. Dance music of various kinds does, however, find its way into several of the composer's operas, including *Der ferne Klang* (1912), *Das Spielwerk und die Prinzessin* (1913), *Irrelohe* (1924), *Christophorus* (1929) and *Schmied von Gent* (1932).

In its grace and joyous buoyancy the first of the two waltzes is decidedly Viennese in flavour. Another source of inspiration for these works, however, comes not from popular music but from the sphere of the Romantic character piece. In both pieces one hears turns of harmony and phrasing that seem to come directly from Schumann, as at the beginning of the second piece, though here there is also a hint of Chopin's *Mazurkas*. But the relationship to Schumann and Chopin goes far beyond such surface similarities. With these works Schreker demonstrates his gift for capturing mood – the character of a moment – with swift and certain strokes. These impromptu waltzes will certainly find their place in the repertoire for they are both engaging and musically rewarding.

One of the characteristic traits of Schreker's musical language is his propensity for deriving melodic and harmonic material from modally inflected scales. In the first piece the main section closes with a scale on E in the Lydian mode (bars 62–66 and 174–178), a mode that differs from the major scale through its raised fourth degree, in this case A-sharp rather than A-natural. Throughout this piece Schreker plays with this ambiguity by emphasizing A#/A in alternation, as in bars 13–40 and again in 125–152. This ambiguity is also present at the beginning of the piece (bars 1–9), clearly outlining a scale in E, in which both A and A# are studiously avoided. The spirited second waltz has its own harmonic twists, especially in its middle section. Here, for instance, one encounters the kind of abrupt juxtaposition between two distantly related chords (bars 76–92) that is so characteristic of Schreker's early works and is the source of the bitonal sonorities one encounters in his later music.

The remaining three pieces of this collection are clearly juvenilia, though here, too, there are significant anticipations of Schreker's mature style. Nonetheless, these are fresh, attractive works with their own share of original touches.

The most curious of their number is *Melodie*. On the cover of the manuscript the composer has written 'Klavierstücke' (Piano Pieces), under which one finds, 'I. Melodie'. It seems unlikely that the project grew beyond this single number as we have no further works from this period or in this style. On stylistic grounds one can date the piece from around 1897 or 1898, about the time Schreker wrote his likewise undated *Mutterlieder*, a song cycle on texts by Mia Holm. These songs and the piano piece share the same propensity for harmonic and textural experimentation and are moreover written on the same brand of manuscript paper (J.E. & Co. Nr. 4, 16 staves).

One reason that Schreker may have abandoned this project may be found in an essay the composer wrote in 1921, in which he appears to be referring to *Melodie*: 'Jingle-clang [Klanggeklänge]! It is a word of warning I often employ with my students, recalling my own teacher, Robert Fuchs, who once, when I brought in a composition consisting of series of arpeggiated harmonies, remarked with a smile: That is quite

a lovely accompaniment to something or other, but where is the essence, the theme, the melody?' ("Zwiespältiges. Aus meinem Leben")

In later years, Schreker would chafe at being labelled a 'virtuoso of sound colour' who lacked any sense for melody or line. But this *Melody* is a good example of precisely the phenomenon Schreker himself describes in that same essay: 'My themes, my motives are often embedded, depending on the mood of the scene, in a sound world which, because it is new and unusual, is usually the first thing a superficial listener hears.'

The texture of this piano piece seems, at first, remarkably primitive but in performance the rapid succession of harmonies has the kind of hypnotic effect one associates with certain contemporary French music by Fauré or Debussy. Nonetheless, there is something typically Schrekerian in the melodic and harmonic trajectory of this *Melodie*, with its distinctive parallel octaves in the left and right hands. As with the waltzes, Schreker seems fascinated by the harmonic ambiguities of particular scale patterns and fragments. In the opening bars of *Melodie*, for instance, the four-note melodic idea involving the pitches G, B \flat , C, D combines with the insistent E \flat heard in arpeggiated accompaniment to suggest a quasi bitonal sonority from which the piece derives much of its motivic and harmonic individuality.

In contrast to the wayward experimentation of *Melodie*, the charming *Adagio in F* has the feel of a well-behaved classroom assignment. The manuscript is undated; the cover, however, is signed 'Franz Schreker' so that this score is most certainly before 1900. Judging by the handwriting the piece could well have been written around 1897, perhaps even after *Melody*. Schreker studied with Robert Fuchs from 1897 to 1900 and this short piece suggests the teacher had begun to instill some discipline in his young student.

The *Adagio* is carefully crafted and formally balanced and in the developing variation of the initial theme one encounters one of the hallmarks of Fuchs' teaching. The voice-leading is impeccably managed and generates a certain level of chromatic inflection of a kind, however, that is actually rather atypical for Schreker.

The *Appassionata* (spelled 'Apassionata' in the manuscript) dates from 1896 and is most certainly the earliest of Schreker's surviving piano works. At this point Schreker had written his first songs (the earliest from 1894) and even an orchestral work (now lost) for strings and harp, which had received its premiere in the summer of 1895 in London under the title *Love Song*. The *Appassionata* was also a kind of 'love song,' as one can infer from its cover dedication:

Dedicated to Fräulein Alice Karasek,
in greatest reverence.
'Apassionata'

for piano two hands

by

Franz Schreker

composed 18 July 1896

(The end of the score, however, reads 'Franz Schreker / 20. / 7.96.')

The manuscript first surfaced in 1987 when it was offered for sale by the dealer Burnett & Simeone Ltd (Tunbridge Wells, England) and purchased by the archive of the Gesellschaft der Musikfreunde.

In its heaving pathos the piece is evidently intent upon doing justice both to its title and to the elevated reverence in which Schreker held its dedicatee, about whom we have no further information. Though stylistically eclectic (at bars 52–54, Wagner makes a special guest appearance in a fleeting reminiscence of Wotan's Farewell to Brünnhilde from the *Walküre*), the piece is not without certain compositional refinements, especially in the handling of its themes. The main idea is continuously varied and recurrences of the second theme (bars 45–48 and 55–62) are enriched with some of the composer's favourite harmonies. At the conclusion Schreker combines both themes in a kind of recapitulatory coda, something he would do again in his *Adagio*, no doubt with the approval of his teacher. This beginner's work clearly reflects the lofty aspirations of its 18-year-old composer, even if his abilities are not yet equal to his ardor. With time Schreker acquired the skill to balance content with form, as he does so well in his unpretentious *Waltz Impromptus* just a few years later. And for his grander ambitions he found his ideal medium in opera, in which the piano, if only from the pit, would likewise play its role.

Manfred Wagner-Artzt, who was an early champion and interpreter of the *Waltz Impromptus*, proposed this edition and prepared the scores with great care and attention to Schreker's sometimes idiosyncratic notational style. We would like to thank Thomas Leibniz, director of the Music Division of the Austrian National Library, and Otto Biba, director of the archive of the Gesellschaft der Musikfreunde, for making the sources available. We are especially grateful to Mike Breneis and the staff of Universal Edition for their excellent support in completing this project.

Christopher Hailey
(October 2007)

Franz Schreker Foundation
www.schreker.org

Inhalt

Walzerimpromptu Nr. 1	2
Walzerimpromptu Nr. 2	8
Melodie	12
Adagio in F	16
Appassionata.	18

Walzerimpromptu Nr. 1



Nicht zu schnell

Walzerimpromptu Nr. 2

[Allegro energico]

Musical notation for measures 1-5. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first measure starts with a forte (*f*) dynamic. The melody in the right hand features eighth and quarter notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Musical notation for measures 6-10. The right hand continues with a melodic line, and the left hand features a steady eighth-note accompaniment. Measure 10 ends with a fermata over the final chord.

Musical notation for measures 11-15. The right hand has a more active melodic line with eighth notes. The left hand features a bass line with eighth notes and a long, sustained chord in the final measure.

Musical notation for measures 16-19. The right hand has a melodic line with dotted rhythms. The left hand features a prominent triplet accompaniment in the bass line.

Musical notation for measures 20-24. The right hand has a melodic line with eighth notes and a fermata in measure 21. The left hand features a triplet accompaniment in the first measure and continues with a bass line. Measure 24 ends with a fermata over the final chord.

Melodie

[Moderato cantabile]

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It features a melodic line of eighth notes, each beamed in groups of three (trios) and marked with a '3' below them. A long slur covers the entire melodic line. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a simple harmonic accompaniment of quarter notes.

2

The second system continues the piece, starting with a measure number '2' at the beginning. The upper staff continues the melodic line of eighth-note trios with a slur. The lower staff continues the harmonic accompaniment.

4

The third system starts with a measure number '4'. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the harmonic accompaniment. At the end of the system, there is a double bar line followed by a single treble clef staff containing a few notes, likely a continuation or a specific ending.

6

The fourth system starts with a measure number '6'. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the harmonic accompaniment.

Adagio in F

Adagio

The musical score is written for piano in F major, 4/4 time, with a tempo marking of Adagio. It consists of six systems of two staves each. The first system (measures 1-4) begins with a piano (*p*) dynamic in the left hand and a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the right hand. The second system (measures 5-8) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 9-12) features a more active right-hand melody. The fourth system (measures 13-15) includes a melodic phrase in the right hand and a bass line in the left hand. The fifth system (measures 16-18) shows a complex texture with multiple voices in both hands. The sixth system (measures 19-20) concludes the passage with sustained chords and a final melodic flourish in the right hand.

Appassionata

espr.

p

6

11

p

f

16

p

rit.

21

leicht und flüchtig

The image shows a page of musical notation for the first system of the 'Appassionata' by Beethoven. The score is written for piano in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). It consists of five systems of music. The first system (measures 1-5) is marked 'espr.' and 'p'. The second system (measures 6-10) has a repeat sign. The third system (measures 11-15) has dynamics 'p' and 'f'. The fourth system (measures 16-20) has dynamics 'p' and 'rit.'. The fifth system (measures 21-25) is marked 'leicht und flüchtig'.