



DIE LETZTEN  
FÜNF SONATEN

VON

BEETHOVEN



KRITISCHE AUSGABE  
MIT EINFÜHRUNG  
UND ERLÄUTERUNG

VON

HEINRICH SCHENKER

PIANO SOLO

UNIVERSAL-EDITION"  
AKTIENGESELLSCHAFT  
WIEN — LEIPZIG

Copyright 1913 by Universal-Edition.

47/1040

## Vorwort.

---

Mit Freuden erfülle ich einen längstgehegten eigenen Wunsch, sowie den zahlreicher Freunde, meinen bisherigen Arbeiten, die auf die Darstellung des wahren musikalischen Inhaltes der Meisterwerke abzielen, nunmehr auch die „Letzten fünf Klaviersonaten“ von Beethoven anzugliedern. Das Hohe der Aufgabe, sowie die besondere Schwierigkeit in der Beschaffung des Quellenmaterials (der Autographe, Abschriften, Original-Ausgaben usw.) und nicht zuletzt die Notwendigkeit, sich mit der umfangreichen Literatur auseinanderzusetzen, machen die Arbeit zum Programm mehrerer Jahre. Da indessen die gegenwärtige Situation der musikalischen Kunst eine derart trübe ist, daß man Beiträge zu ihrer Aufhellung nicht rasch genug liefern kann, so entschloß ich mich, den jeweilig fertiggestellten Teil der Arbeit der Öffentlichkeit sofort zu übergeben. Ich hoffe, in 4 Jahren das gesamte Werk zu vollenden. Auch nahm ich mir die Freiheit, von der Ordnung der Opuszahlen abzusehen und die Sonaten in folgender Reihe vorzulegen: op. 109, 110, 111, 101, 106.

Über die Quellen und sonstigen Grundlagen der Ausgaben soll bei jeder Sonate eine „Vorbemerkung zur Einführung“ Rechenschaft legen, welcher Vorbemerkung sich dann die „Einführung“ selbst anschließen wird.

So sei denn hier nur noch bemerkt, daß in allen Sonaten der Fingersatz mein Eigentum ist, ausgenommen den Original-Fingersatz des Autors, der als solcher kenntlich gemacht wird. Alle übrigen Zeichen sind Eigentum des Autors. Nötigenfalls aber wird eine Klammer die von mir selbst gesetzten Zeichen zur Unterscheidung bringen.

Möge nun auch dieser Arbeit der Erfolg beschieden sein, der meine früheren begleitet hat!

Wien, im September 1913.

*Heinrich Schenker.*

## Inhalt.

	Pag.		Pag.
Sonate 1. Satz . . . . .	3	Einführung 1. Satz . . . . .	26
2. Satz . . . . .	6	2. Satz . . . . .	36
3. Satz . . . . .	11	3. Satz . . . . .	40
Vorbemerkung zur Einführung . . . . .	22	Literatur . . . . .	49

### Abkürzungen:

Aut. = das Autograph Beethovens.  
rev. A. = eine von Beethoven revidierte Abschrift.  
Org.-A. = Original - Ausgabe (Schlesinger, Berlin, 1821).  
G.-A. = Gesamtausgabe (Breitkopf & Härtel, Leipzig).  
Urt. = Urtext (Breitkopf & Härtel, Leipzig).  
d'Alb. = Ausgabe von d'Albert (Otto Forberg, Leipzig).  
Bw. = Ausgabe von Bülow (Cotta, Stuttgart).  
Klw. = Ausgabe von Klindworth (Bote & Bock, Berlin).  
Pt. = Ausgabe von Peters (Leipzig).  
Rk. = Ausg. v. Reinecke (V.-A., Breitk. & Härt., Leipzig).  
Rm. = Ausgabe von Riemann (N. Simrock, Berlin).

„Th. u. Ph.“ = Heinrich Schenkers „Neue musikalische Theorien und Phantasien (Cotta), Bd. I: Harmonielehre, Bd. II: Kontrapunkt.  
„Btg. z. Orn.“ = Heinrich Schenkers „Ein Beitrag zur Ornamentik“, II. Aufl. (U.-E. 812).  
„Chrom.Fant.“ = Heinrich Schenkers kritische Ausgabe der „Chromatischen Fantasie und Fuge“ von J. S. Bach, mit Einführung (U.-E. 2540).  
„IX. Sinf.“ = Heinrich Schenkers Monographie über die IX. Sinf. von Beethoven (U.-E. 3499).



# SONATE.

Fräulein Maximiliane Brentano gewidmet.

L. van Beethoven Op. 109.  
(1770 - 1827)

Vivace.

Piano.

*p dolce* *sempre legato* *cresc.*

adagio espressivo

*f* *p* *cresc.* *f* *cresc.*

*p* *cresc.* *f* *Leg.* *p* *cresc.* *p\**

*f* *Leg.* *dim.* *p\**

*espress.* *cresc.*

*sf* *dim.* *ri - tar - dan - do dolce* *tempo I*

1 2 1 5 2 1 3 sempre 4 legato

sempre legato (45) (45)

cresc.

25

cresc.

30

sfp sfp

35

sfp sfp sfp sfp sfp

40

sfp sfp cresc.

4 5 3 4 5 3 4 5 3



First system of the musical score, measures 6-14. It features a treble and bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Fingerings are indicated by numbers 1-5. A *legato* marking is present in the bass line. Measure numbers 70 and 75 are circled.

Second system of the musical score, measures 15-23. It continues the piece with similar notation and fingerings. A *legato* marking is present in the bass line. Measure numbers 75 and 80 are circled.

Third system of the musical score, measures 24-32. It includes a *cresc.* (crescendo) marking in the bass line. Measure numbers 80 and 85 are circled.

Fourth system of the musical score, measures 33-41. It features dynamic markings including *dim.* (diminuendo), *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *cresc.* (crescendo). Measure number 90 is circled.

Fifth system of the musical score, measures 42-50. It includes dynamic markings such as *sf* (sforzando), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). Measure number 95 is circled.

Sixth system of the musical score, measures 51-59. It begins with the tempo marking **Prestissimo.** and the dynamic marking *ff\** (fortissimo). The instruction *ben marcato* is written below the bass line. Measure number 5 is circled.

1) Deutlich so im Autograph, u. zw. um auch der linken Hand das Gefühl der Vergrößerung: a-gis-fis mitzuteilen!

2) Über die eigenartige Verbindung des ersten und zweiten Satzes siehe die Erläuterung.



5 5 4

55

*pp*

*cresc.* 1 2 1 2

*f*

60

*finissimo*

232

65

*dim.*

70

*p*

75

80

85

*sul una corda*

12 34

15 4

*sempre più*

1) Triller mit Nachschlag; Fingersatz des Nachschlages:(2)13(2) U. E. 3975

90 *piano* 95 *pp*

100 *pp* *tutte le corde* 105 *ff*

110 *ff sf*

115

120 *p espress.* *a tempo* 125 *p*

130 *cresc.*



Musical score system 1, measures 170-175. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time signature. Dynamics include *p* and *f*. Performance markings include *cresc.* and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). Measure numbers 170 and 175 are circled.

Gesangvoll, mit innigster Empfindung.  
 Andante molto cantabile ed espressivo. \*

Musical score system 2, measures 176-181. Treble clef, key signature of two sharps, 3/4 time signature. Dynamics include *mezza voce*, *cresc.*, and *p*. Performance markings include *mezza voce* and fingerings. Measure numbers 4 and 8 are circled.

Musical score system 3, measures 182-191. Treble clef, key signature of two sharps, 3/4 time signature. Dynamics include *cresc.*, *sf*, and *mezza voce*. Performance markings include *mezza voce* and fingerings. Measure numbers 12 and 16 are circled.

VAR I.  
 molto espressivo

Musical score system 4, measures 192-201. Treble clef, key signature of two sharps, 3/4 time signature. Dynamics include *p* and *cresc.*. Performance markings include *cresc.* and fingerings. Measure number 4 is circled.

Musical score system 5, measures 202-211. Treble clef, key signature of two sharps, 3/4 time signature. Dynamics include *cresc.*. Performance markings include *cresc.* and fingerings. Measure numbers 8, 8, 9, and 12 are circled.

Musical score system 6, measures 212-221. Treble clef, key signature of two sharps, 3/4 time signature. Dynamics include *sf*, *mezza voce*, and *cresc.*. Performance markings include *mezza voce* and fingerings. Measure numbers 16, 9, and 16 are circled.

\*) Die Taktzählung wurde hier im letzten Stück, abweichend von der üblichen Zählung zu je 5 Takten (vgl. 1. u. 2. Satz), der Form entsprechend ausnahmsweise zu je 4 Takten durchgeführt, obgleich selbstverständlich auch in meiner Ausgabe die Taktzählung nur zu Studienzwecken erfolgt.  
 U. E. 3975

VAR. II.

leggiermente\*)

The musical score is written for piano in 3/4 time, marked 'leggiermente'. It consists of six systems of two staves each. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score includes various musical notations such as dynamics (p, cresc., dim., teneramente), articulation (tr), and fingerings. Rehearsal marks 1, 4, 8, and 8 are present. The score is divided into measures with bar lines, and some measures are enclosed in brackets for repetition.

\*) Für die Takte der ausgeschriebenen Wiederholungen ist die Einklammerung [ ] gewählt worden.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The piece begins with a piano (*pp*) dynamic. The right hand features a melodic line with various fingerings (e.g., 2, 5, 3, 2, 1, 4, 2, 3, 4, 1, 1, 3) and a circled measure number 9. The left hand provides a rhythmic accompaniment with fingerings (5, 4, 2, 3, 5, 3, 4, 5, 4, 4, 5, 1, 4, 5, 1). A *cresc.* (crescendo) marking is present in the right hand.

Second system of musical notation. The right hand continues with fingerings (2, 4, 5, 3, 4, 3, 4, 8, 2, 3, 5, 4) and a circled measure number 12. The left hand has fingerings (1, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 5, 2, 4, 4, 4, 4). Dynamics include *decresc.* (decrescendo), *cresc.* (crescendo), and *dim.* (diminuendo).

Third system of musical notation. The right hand includes a circled measure number 16 and a circled measure number 9. It features a trill (*tr*) in the final measure. The left hand has fingerings (1, 2, 3, 2, 3, 2, 5, 1, 4, 2, 5, 3, 4, 3) and a *p* (piano) dynamic marking.

Fourth system of musical notation. The right hand features trills (*tr*) and fingerings (5, 4, 5, 4, 5, 3, 4, 3, 3, 3). A circled measure number 12 is present. The left hand has fingerings (2, 3, 1, 2, 3) and includes a *tr* marking.

Fifth system of musical notation. The right hand continues with a *cresc.* (crescendo) marking. The left hand provides a steady accompaniment.

Sixth system of musical notation. The right hand includes a circled measure number 16. Dynamics include *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *dim.* (diminuendo), and *p* (piano). The left hand has fingerings (4, 3, 5, 3, 5, 5, 5).

VAR. III.

allegro vivace

①

*f* *sf*

⑧

*p* *cresc.* *sf*

④

*f* *p* *cresc.* *f* *p*

⑫

*cresc.* *f*

⑫

*p*

⑫

*cresc.* *f*



First system of the musical score. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music begins with a piano (*pp*) dynamic and a *ped.* (pedal) marking. The first staff has a circled '1' above the first measure. The second staff has a circled '5' above the fifth measure. The system concludes with a *cresc.* (crescendo) marking, followed by three *sf* (sforzando) markings and an asterisk.

Second system of the musical score. It consists of two staves. The first staff has a circled '12' above the twelfth measure. The system includes dynamics of *f* (forte), *sf* (sforzando), *il più forte* (the loudest), and *ff* (fortissimo). The system ends with a *dim.* (diminuendo) marking and a circled '4' below the final measure.

Third system of the musical score. It consists of two staves. The first staff begins with a *dolce* (softly) marking. The system includes a *pp* (pianissimo) marking and a *ped.* (pedal) marking. The system concludes with an asterisk.

Fourth system of the musical score. It consists of two staves. The first staff has a circled '9' above the ninth measure. The second staff has a circled '16' above the sixteenth measure. The system includes a *ped.* (pedal) marking and an asterisk.

Fifth system of the musical score. It consists of two staves. The first staff has a circled '1' above the first measure. The system includes a *f* (forte) dynamic marking.

Sixth system of the musical score. It consists of two staves. The first staff has a circled '8' above the eighth measure. The second staff has a circled '1' above the first measure. The system includes a *sempre f* (sempre forte) dynamic marking.

\*) Für die Takte, die eine Wiederholung der Wiederholung darstellen, ist die Einklammerung [ ] gewählt worden.



tempo primo del tema

*cantabile*

First system of the musical score. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The first measure of the treble staff has a circled number '1' above it. The first measure of the bass staff has a circled number '4' above it. The system contains four measures of music.

Second system of the musical score, continuing from the first. It consists of two staves. The treble staff has a circled number '1' above the first measure and a circled number '4' above the second measure. The bass staff has a circled number '3' above the first measure and a circled number '4' above the second measure. The system contains four measures of music.

Third system of the musical score. It consists of two staves. The treble staff has a circled number '8' above the final measure. The bass staff has a circled number '5' above the final measure. The system contains four measures of music. The word *cresc.* is written below the bass staff in the final measure.

Fourth system of the musical score. It consists of two staves. The treble staff has a circled number '1' above the first measure. The system contains four measures of music. Dynamics *poco* and *a* are indicated in the treble staff.

Fifth system of the musical score. It consists of two staves. The treble staff has a circled number '4' above the final measure. The system contains four measures of music. Dynamics *ff* and *ff* are indicated in the treble staff.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand features a melodic line with fingerings 5, 3, 5, 4, 5, 4, 5, 3, and 5. The left hand plays a bass line with fingerings 4, 5, 4, and 4. The system concludes with a fermata over the final notes.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of three sharps. The right hand includes a circled measure number 8 and a circled measure number 9. Fingerings include 4, 5, 2, 1, 4, 3, 2, 5, 3, 1, 2, 3, 5, 4, and 4. The left hand has a fermata over the final notes. A dynamic marking of *f* is present.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of three sharps. The right hand features a complex melodic line with many slurs and fingerings such as 5, 3, 2, 1, 1, 1, 2, 3, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 4, 1, 2, 3, 5. The left hand has a fermata over the final notes.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of three sharps. The right hand includes a circled measure number 12. Fingerings include 2, 1, 3, 1, 3, 2, 1, 3, 1, 4, 2, 1, 3, 1, 3, 1, 4, 2. The left hand has a fermata over the final notes.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of three sharps. The right hand features a complex melodic line with many slurs and fingerings such as 3, 2, 1, 3, 2, 1, 4, 4, 3, 3, 3, 3, 4. The left hand has a fermata over the final notes.

8 32 42 16

8 9 2 1 1 1 1 2 1 2 3 4 3 1 1 1

8 12 1 1 2 3 4 1 1 3 2 1 4 5 1 3 2 1 1 4 1 1 3 2 1 2

8 5 5 5 2 4 5 1 4 1 5 2 1 2 1 2 4 3 2 3 1 2 3

8 16 12 13 Ped. \*

1 2 3 1 3 1 2 1 1 1 2 1 3 2 1 5 3 2 1 5 4 5 3 5 4 5 3

*ff*  
153535

*dim.* *più dim.*

153535

[19]

*cantabile*

1 4

54 45 43

*cresc.* *p* 8

43

*cresc.* *sf* *ritard.* 12 16

## Vorbemerkung zur Einführung.

Als Grundlage für den Text der vorliegenden Ausgabe diente dem Herausgeber das eigene Autograph Beethovens. Schon im voraus aber ist zu bemerken, daß der Text eben gemäß dieser Quelle in überraschendster Weise andere Fassungen und Notierungen bietet, als man sie bis heute angenommen hat. In diesem Sinne stellt die Ausgabe fast eine Ausgrabung des gleichsam längst verschütteten Meisterwerkes, unter allen Umständen eine Rehabilitierung des schwer verkannten Autographs dar.

Dennoch ließ es sich der Herausgeber nicht nehmen, im Interesse einer möglichst vollkommenen und genauen Wiedergabe der Intentionen des Meisters auch noch andere Vorlagen zu berücksichtigen. Insbesondere wurden Nottebohms Notizen benutzt, die er auf Grund einer von Beethoven selbst revidierten Abschrift in seinem eigenen Handexemplar fixiert hatte. Als weitere Vorlagen haben nebst der Originalausgabe, der Gesamtausgabe und dem „Urtext“ noch mehrere andere Ausgaben von Rang gedient, so von: d'Albert, Bülow, Klindworth, Reinecke, Riemann usw. (s. die Abkürzungen S. 2).

In den Erläuterungen bestrebte sich der Herausgeber, wie er es schon anlässlich seiner Ausgabe der „Chromatischen Fantasie“ von S. Bach und der Klaviersonaten von Ph. Em. Bach (U.-E. Nr. 2540, 548 und 812) getan, vor allem Auskunft über die Komposition selbst zu geben. Das besondere Schicksal der Sonate aber, die sich nicht blos Irrtümer und Schreibfehler, sondern schwerwiegende, auf mangelhafter Erkenntnis beruhende Entstellungen gefallen lassen mußte, zwang ihn indessen in den Erläuterungen noch außerdem die Begründung dafür mitzuteilen, weshalb Beethoven so und nicht anders den Text abfaßte und notierte. Gerade für diese Erörterungen bittet der Herausgeber um vollste Aufmerksamkeit, da sie nicht nur kompositionelle Gründe ins Treffen führen, die schon im Interesse des Inhaltes dringend einer Aufhellung bedürfen, sondern überdies auch deutlich erweisen, wie schwer, ja unmöglich es einem Genie gemacht wird, der Mit- und Nachwelt seine tieferen kompositionellen Absichten zu offenbaren. Welche Sorgfalt verwandte doch Beethoven auf den Ausdruck seiner Ideen; wie tobte er in den Briefen an Verleger usw. über die seinen Ausgaben von fremder Hand zugefügten Fehler; wie verhöhnte er die anmaßende, des wahren Inhalts unkundige Kritik, — und doch, weder Idee noch Ausdruck wurden angenommen und verstanden in der Art, wie er sie bot, was indessen die ebenso unfähige als undankbare Welt durchaus nicht hindert, so zu tun, als würde sie das Werk schon längst begriffen haben und daher berechtigt sein, darüber hinaus zu angeblich Größerem — „fortzuschreiten“!

Mit den Erläuterungen gehen auch Anweisungen zum Vortrag einher; jedoch wurden diese hier nicht wie in des Herausgebers Monographie über die IX. Symphonie von Beethoven (U.-E. 3499) in einer besonderen Rubrik gesammelt, vielmehr nur fallweise zur Darstellung gebracht.

Wohl aber wurde, wie dort, eine Rubrik für Literatur eröffnet (bezw. beibehalten), in der der vorläufige Stand der musikschriftstellerischen Betrachtungen über das Werk wiedergegeben wird. Der Herausgeber hält gerade eine solche Rubrik für außerordentlich belehrend und betrachtet daher die hier geübte Kritik als eine Pflicht gegenüber dem Werk und nicht, wie man so gerne ihm unterstellen möchte, als die Befriedigung leerer polemischer Gelüste!

Für das hier vorliegende Werk wurden aus der älteren Literatur die Arbeiten von Adolph Bernhard Marx: „Ludwig van Beethoven, Leben und Schaffen“ und von Wilhelm von Lenz: „Beethoven. Eine Kunststudie“ (speziell: „Kritischer Katalog sämtlicher Werke L. v. Beethovens“) in Anspruch genommen. Die jüngere Literatur ist durch Prof. Wilibald Nagel: „Beethoven und seine Klaviersonaten“ (1905) und Paul Bekker: „Beethoven“ (1911) vertreten.

Das Werk Nagels nimmt durch seine Haltung sympathisch für sich ein; deutlich ist darin das ehrliche Streben nach Sachlichkeit wahrzunehmen und wenn die Resultate dem Streben noch durchaus nicht die Wage halten, so muß ihm, von den Grenzen seiner spezifisch musikalischen Einfühlung abgesehen, das katastrophale Milieu der Gegenwart zugute gehalten werden, die derlei Bestrebungen so viel als möglich unterbindet, nur um die „Fortschritts“-Fanfaronade desto geschäftiger ausnützen zu können. Um die würdige Gesinnung des Autors zu charakterisieren, seien hier aus seiner Vorrede einige Stellen zitiert:

„Nicht unsere musiktechnische, wohl aber unsere musikalische Bildung liegt im argen: An der bedauerlichen Wahrheit dieses Satzes ändert kein Einwand etwas. Hier gilt es den Hebel anzusetzen und zu bessern. Daß meine

Auffassung Beethovens nicht auf dem völlig objektiven Verstehen seiner Kunst beruht, liegt in der Natur der Sache. Aber ich bin mir bewußt, nichts in meine Beurteilung der Klaviersonaten hineingetragen zu haben, was sich nicht aus einer Äußerung des Meisters selbst belegen ließe. Irrtümer sind da freilich nicht ausgeschlossen, denn jede Art der Interpretierung ist an subjektive Momente gebunden.“

„Unsere Zeit hat verlernt zu sehen und zu hören. Kaum ist ein Aufsehen machendes Kunstwerk erschienen, so ist auch schon das Urteil darüber fertig. Wäre die Erscheinung nicht so sehr zu beklagen, man müßte über sie lachen. Das vorschnelle Sprechen über neue Erscheinungen unseres künstlerischen Lebens, das maßlose Hasten unserer Zeit von Genuß zu Begierde und die dadurch aufs höchste gesteigerte Unsicherheit des ästhetischen Urteils — all dies schadet der rechten Erkenntnis auch unserer klassischen Kunst aufs empfindlichste. Sie verlangt ernstes, gründliches Studium und duldet die phrasenreiche Behandlung nicht, mit der heute neue Musikwerke vielfach eingeführt werden, seitdem die Musik für so manchen aufgehört hat Musik, d. h. eine selbständige Kunst zu sein, und dafür Malerei, Philosophie und wer weiß was noch geworden ist.“

„Wie solches Studium klassischer Kunst zu geschehen habe, will mein Buch nach Maßgabe meiner Kräfte zeigen. Daß es ein Versuch ist, der gewiß nach vielen Richtungen hin sich verbesserungsfähig erweisen wird, leugne ich nicht. Aber die Arbeit, den inneren Zusammenhang von Beethovens Klaviersonaten darzulegen, ohne fortgesetzt mit philosophischen Floskeln und wohlfeilen schönrednerischen Exkursen zu paradieren, mußte einmal unternommen, es mußte darauf hingewiesen werden, daß die Kunst, die uns Beethoven gab, kein bloßer Luxus, daß der Meister ein wichtiges Glied unseres Kulturlebens ist, eine geistige Macht, die wenigstens in ihren Grundzügen kennen zu lernen jeder verpflichtet ist, der auf den Namen eines Gebildeten Anspruch erhebt. Auch da wird man vielleicht einen Einwand erheben und sagen, die aufgestellte Forderung sei längst erfüllt. Sie ist es nicht.“

Das Werk Bekkers dagegen weist der Herausgeber aufs entschiedenste zurück. Wie bereits hier nachgewiesen wird und in den folgenden Ausgaben der übrigen Sonaten noch nachgewiesen werden soll, entbehrt es jeglicher Sachlichkeit, die allein den Autor zu seiner Aufgabe legitimiert hätte. Keineswegs aber wird die Sachlichkeit durch den Kunstgriff ersetzt, die Geschichte des Beethovenschen Lebens von der Kritik seiner Werke äußerlich zu trennen. Wenn sich Bekkers Buch nur dadurch allein — die Originalität dieses Zuges hat ja übrigens schon Lenz vorweggenommen! — von anderen Beethoven-Büchern unterscheiden wollte, so mag die Zumutung von so leerem Schein als des Meisters unwürdig erklärt werden. Das Buch hat viel Leser gefunden, aber wahrlich es verdient die Leser, die ihm den Ruhm bereitet haben; keiner von diesen Lesern aber wird dem Autor zu jenem echten Ruhm verhelfen können, der allein Lohn einer die Komposition in ihren letzten Gründen voll ausschöpfenden Sachlichkeit bleibt!

Auch Bekker ist sich übrigens der Pflicht zur wahren Sachlichkeit bewußt. So schrieb er gelegentlich: „Der ernsthafte Kritiker aber muß in der Verbreitung solcher Bücher eine Gefahr erblicken, die viel größer ist, als etwa die Massenproduktion schlechter Belletristik. Denn durch minderwertige Biographien werden alle jenen Neigungen zur Oberflächlichkeit der Kunstbetrachtung, zur Kultivierung des Halbwissens und des inhaltlosen ästhetischen Geschwätzes, die unser praktisches Musikleben verseuchen, unter dem Deckmantel der wissenschaftlichen Belehrung erst in das Publikum hineingetragen.“ Dieser Ansicht Bekkers wäre ohne weiteres zuzustimmen, wenn ihr nur seine eigenen Arbeiten entsprechen würden.

\* \* \*

In ihrer vollen Summe werden die Ergebnisse meiner Untersuchungen nun endlich auch z. B. folgende Briefstellen von Beethoven in einem unerwartet neuen Lichte erscheinen lassen:

An Kapellmeister Hofmeister in Leipzig. Wien, am 15ten (oder sowas dergleichen jener) 1801.

„... Was die Leipziger O.(?) betrifft, so lasse man sie doch nur reden, sie werden gewiß niemand durch ihr Geschwätz unsterblich machen, so wie sie auch niemand die Unsterblichkeit nehmen, dem sie vom Apoll bestimmt ist.“

An Breitkopf & Härtel in Leipzig. Wien, am 8. August 1811.

„... Das oratorium lassen sie wie überhaupt alles recensiren durch wen sie wollen. Es ist mir leid ihnen nur ein Wort über die elende R. geschrieben zu haben, wer kann nach solchen R.(ecensenten) fragen, wenn er sieht, wie die elendesten Sudler in die Höhe von eben solchen elenden R. gehoben werden, und wie sie überhaupt am unglimpflichsten mit Kunstwerken umgehen und durch ihre Ungeschicklichkeit auch müssen, wofür sie nicht gleich den gewöhnlichen Maßstab, wie der schuster seinen leisten, finden — . . .“

„— und nun recensiert so lange ihr wollt, ich wünsche euch viel Vergnügen, wemns einen auch ein wenig wie einen Mückenstich packt, dann macht's einem einen ganz hübschen spaß re-re-re-re-re-cen-cen-si-si-si-si-sirt-sirt-sirt — Nicht bis in alle Ewigkeit, das könnt ihr nicht. Hiermit Gott befohlen. —“

Bisher war man gewohnt, in diesen und ähnlichen Enunciationen des Meisters bloß den Ausdruck einer übeln Laune, eines heftigen Temperamentes und vielfach sogar einer Ungerechtigkeit zu sehen. Doch da man in all' dem einfach nur Menschliches zu erblicken vermeinte, verzieh man ihm seine Haltung herablassend und sichtlich „gerne“. So wurde denn also auch auf den genialen Meister das gewöhnliche Maß bloß durchschnittlicher Menschlichkeit angewendet, nur um ihn selbstgefällig dort herabzudrücken, wo allein man ihn erreichen zu können glaubte.

Man wird aber, glaube ich, von nun ab sich endlich daran gewöhnen müssen einzusehen, daß einem Genie wie Beethoven aus denselben Wurzeln Nahrung nicht nur jenen schöpferischen Kräften zuströmt, die in der Kunst seine singuläre und fruchtbare Erscheinung ausmachen, sondern auch den rein menschlichen in ihm. Genietum ist eben unteilbar, — und wie die Töne eines Beethoven wahr sind, wahr vor sich selbst und vor dem Leben, ebenso wahr sind allezeit auch seine Worte und Handlungen, sofern man sie nur — richtig versteht! Ist doch das Leben eines Genies, seine Gedanken und Taten leider nicht minder schwer als seine künstlerischen Schöpfungen zu verstehen! Würde man eben Beethovens Werke bis heute besser erfaßt haben, so würde man ohne Zweifel besser auch in seinem Leben gelesen haben. Ein Irrtum aber ist es zu glauben, daß man umgekehrt die Töne vor allem aus dem Leben zu verstehen habe. Nein! die Töne sind zunächst nur aus ihnen selbst zu begreifen; und kann man dieses, so begreift man umgekehrt besser auch das Leben des Schöpfers.

Wie drastisch und bei aller Heftigkeit dennoch so klar und leidenschaftslos formuliert doch Beethoven im obigen Brief den Abstand, den er zwischen seinen Schöpfungen und deren „Kritikern“ sieht! Wer wird es nun aber, nach der Lektüre meiner Arbeit, noch zu behaupten wagen, er habe den Abstand — zu groß gesehen? Wäre es nicht Verlogenheit, Perfidie, unter diesen Umständen wider den genialen Künstler die eigene Unzulänglichkeit noch immer eigensinnig ins Treffen zu führen und ihn zum Lügner degradieren zu wollen, nur damit in den wenigen Sekunden des Lebens, die der Eintagsfliege zugemessen sind, die eigene unfruchtbare Eitelkeit auch vor dem Genie noch mit Erfolg bestehen könne?! Hat sich doch kürzlich ein allzu ohnmächtiger Rezensent im Dilemma: Beethovens Wahrheit oder die ihr von einem minderen Meister zugefügte Schädigung gutzuheißen, vermessen, Beethovens Wahrheit als „die Wahrheit einer mittleren Natur“ auszugeben, bloß weil er außer Stande war, den vom Herausgeber geführten Nachweis der Schädigung ehrlich zu entkräften.

Die nachträgliche Rehabilitierung der Beethovenschen Briefzeilen wird nun ein grelles Streiflicht auch auf folgende Stelle aus einem dem Herausgeber von Prof. Rudorff zugekommenen Briefe werfen: „Zu den Worten aus dem an mich gerichteten Briefe von Brahms, den Sie anführen, füge ich noch Etwas hinzu. Nachdem die Chopin-Arbeit beendet war, trafen wir uns einmal persönlich bei Joachim, und besprachen Dieses und Jenes. Er spöttelte so gehörig über die Narrheiten Bülows in dessen Beethoven-Ausgabe . . .“

Auch hier darf man nun billigerweise nicht etwa von einem nur leeren Spott des Meisters Brahms sprechen; denn nicht minder als die vorliegende Arbeit erbringt so manche frühere des Herausgebers Schritt für Schritt Beweise gräßlichsten Mißverständnisses bei Bülow, — Beweise, die, wie man wohl ohne weiteres annehmen darf, auch einem Brahms bekannt sein mußten! Freilich, die Welt hat keine Lust zur Umwertung; denn mit einem Bülow fallen Tausend und Millionen Kleinerer! Aber wegen der Eitelkeit und hohlen Genußsucht der Kleinen und Kleinsten ist ja die Kunst zu den Menschen nicht gekommen; sie kam zu den Größten und blieb allezeit nur bei ihnen; — bei den Größten wird sie denn auch ferner verbleiben und mit ihnen über all' Diejenigen hinwegschreiten, die, ohne Demut vor ihren Wundern, ohne Demut vor dem Genie, das allein der Menschheit Heil bringt, lediglich mit Eitelkeit, Dünkel, Gier, Unkenntnis u. dergl. ähnlichen Lastern mehr behaftet, sie gewaltsam an sich zerren, nicht aber um sie zu genießen, sondern mit ihrem Besitz bloß zu prahlen!

\* \* \*

Nun noch ein Wort speziell über die Freiheit des Rhythmus im Vortrag der Beethoven-Sonaten:

Die Forderung nach einer unerbittlichen Strenge des Taktes, die freilich meistens nur von Denjenigen erhoben wird, deren Sinn vor den schwierigen Fragen des Inhaltes unbewußt zurückweicht, hat nur insofern Berechtigung, als bei Werken, die von mehreren Personen zugleich ausgeführt werden sollen, selbstverständlich eine strengere Beobachtung des Rhythmus von Haus aus notwendiger ist, als bei Solostücken. Doch dafür sorgt ja von vornherein das Stilgefühl eines wirklich begnadeten Tonsetzers, der sich hüten wird, z. B. eine Sinfonie in derselben Art zu schreiben, wie eine Klaviersonate. Sofern aber die Forderung nach dem strengen Takt gerade den Solospieler, zumal im Vortrag der Meisterwerke, einengen möchte, diene zur Abwehr dieser Forderung und zur Verteidigung des freien Rhythmus im Vortrage folgender Gedankengang:

Wenn man sagt, Rhythmus sei Rhythmus und alles was Rhythmus heißt setze daher Gleichheit der Zeiteile voraus, so wünscht man offenbar auch im Vortrag eines Kunstwerkes das Prinzip der Uhr, des Metronoms, wiederzufinden. Sehen wir aber näher zu, so finden wir einen Widerspruch zwischen dem Prinzip der Uhr und dem rhythmischen Prinzip eines Kunstwerkes:

Wohl teilt die Uhr unsere Zeit in Minuten und Stunden ein und begleitet uns so unser ganzes Leben, vermag aber an unseren Leiden und Freuden nicht teilzunehmen. Wie dehnt sich doch dem Menschen die Stunde, in der er physisch oder psychisch leidet, — die Uhr zeigt indessen nur eine Stunde an, eben die Stunde an sich! Wie fliegen dem Menschen Stunden der Wonnen vorüber, — wieder zeigt die Uhr bloß Stunden an, Stunden an sich, ohne Inhalt! Wie töricht wäre es nun aber, lediglich der Uhr zuliebe darauf zu verzichten, den Inhalt unseres Lebens nach dem der Stunden zu bemessen und alle Stunden für gleich zu halten, bloß weil sie die Uhr als gleich anzeigt! Mit Recht steht daher den Menschen ihr psychisches Erlebnis, als Wirkung mehr minder bestimmter Ursachen, ungleich mehr im Vordergrund des Bewußtseins, als die absolute Zeiteinteilung der Uhr.

Genau so aber wie über die äußeren Ereignisse des Lebens verliert die Uhr ihre Macht auch über die Erlebnisse im Kunstwerk! Auch bei der Wiedergabe eines Kunstwerkes handelt es sich darum, die vom Autor jenseits der Uhr erlebten Tonfolgen mit der ihnen eigentümlichen Wirkung wiederzugeben. Daß demnach bei der Wiedergabe die Wirkung auch wieder nur jenseits der Uhr zu verbleiben hat, versteht sich von selbst. Was daher z. B. Beethoven der nachweisbaren Sachlage gemäß gedehnt empfand, empfunden haben mußte, muß nun auch gedehnt im Vortrag wiedergegeben werden; was er beschleunigt dachte, hat auch der Spieler als beschleunigt zur Wirkung zu bringen. Niemals aber steht dem Spieler das Recht zu, auf die von Beethoven wirklich erlebten Dehnungen und Beschleunigungen das mechanische Gesetz der Uhr anzuwenden, der ja Erlebnisse einer menschlichen Seele überhaupt fremd sind! Ich stelle also noch einmal fest: Die Minute Beethovens, die ihm durch irgend eine Tonfolge nur länger schien, muß nun in unserer Ausführung wirklich verlängert werden, wenn seine Empfindung kongruent zur Wirkung gebracht werden soll!

\*            \*            \*

Endlich erfülle ich die angenehme Pflicht, an dieser Stelle dem Hause Wittgenstein (Wien) dafür herzlichst zu danken, daß es mir das Studium des in seinem Besitze befindlichen Autographes so liebenswürdig ermöglicht hat. Weiter bin ich auch zu ganz besonderem Danke Herrn Prof. Dr. E. Mandyczewski (Wien) verpflichtet, der mir nicht nur den Weg zum Manuskript wies, sondern auch die oben erwähnten Notizen Nottebohms zur Verfügung zu stellen die Freundlichkeit hatte.

# Einführung.

## I. Satz. Vivace.

Der erste Satz ist in Sonatenform gehalten.

Der erste Gedanke weist trotz der Kürze von nur 8 Takten (mit Viertel-Auftakt) Vorder- und Nachsatz auf und im letzteren zugleich auch schon die Modulation in die Tonart der Quinte (H dur), eine bei Beethoven nicht selten anzutreffende Erscheinung, vergl. op. 2 Nr. 1, 1. S.; op. 101, 1. S.; Cellosonate op. 102 u. s. f.

Der zweite Gedanke in H dur zählt wieder nur 8 Takte (T. 9—15) und enthält (ebenso wie der erste) Vorder- und Nachsatz. Der letzte Takt des Nachsatzes, T. 15, verliert sich in einer Art Fermate, die mit ihrer freien Dehnung dem Inhalt dasjenige ersetzt, was innerhalb einer Sonatenform sonst Bestimmung eines dritten (Schluß-) Gedankens ist.

Nun folgt der mittlere Abschnitt des Satzes, der Durchführungsteil (T. 16—48) — mit Viertel-Auftakt schon in T. 15! —, der entsprechend der Kürze des ersten Teils ebenfalls nur kurz gehalten ist.

Bei T. 49 (Auftakt in T. 48!) setzt die Reprise ein, die, wie bei Beethoven selbstverständlich, mit mehr oder weniger bedeutsamen Modifikationen (des ersten Teils) geschmückt ist.

Bei T. 66 (Auftakt in T. 65!) beginnt die Coda.

Wie man sieht, drückt sich der Inhalt des ersten Satzes in einer Form aus, die aufs Allernotwendigste reduziert erscheint und daher vielfach geradezu an den ersten Sonaten-Typus von Emanuel Bach erinnert. Gleichwohl findet das Individuelle dieses Inhaltes seinen besonderen Ausdruck auch in der Form. Denn wenn hier die allgemeine Kürze des Inhaltes statt für drei bloß für zwei Gedanken Raum läßt, so unterscheidet sich die spezielle Form dieses Werkes von ähnlichen Formen (wie z. B. eben bei Em. Bach) dennoch durch drastische und genau zu umschreibende Besonderheiten, wie durch den Wechsel von Taktart und Tempo beim zweiten Gedanken („*adagio espressivo*“,  $\frac{3}{4}$ !), ferner durch das neue Material der Durchführung und endlich die Erscheinung der Coda, — von zahllosen anderen technischen Punkten noch völlig abgesehen, die wieder andere Unterschiede begründen.

T. 1 ff.

Die autentische Tempo-Anweisung Beethovens lautet einfach nur „*Vivace*“. Die in der Org.-A. und sämtlichen Ausgaben nach ihr aufgekommene Bezeichnung „*ma non troppo*“ ist dem Aut. und der rev. A. fremd.

„*Sempre legato*“ steht im Aut. (übrigens nachträglich mit Blei hinzugefügt) und in der rev. A. erst beim 3. Takt, wohl nur um anzudeuten, daß eben auch in den folgenden Takten ähnlich legato gespielt werden möge, wie in den T. 1 und 2; offenbar wurde also diese Vorschrift nur durch ein Mißverständnis schon in der Org.-A. neben die Tempo-Anweisung gesetzt.

Ungewöhnlich ist die Stellung der Tonika im Auftakt; gerade diese ermöglicht dann aber in T. 4 die Stellung der Tonika auf dem guten Taktteil. (Als analog unge-

wöhnliche Konstruktionen seien hier zitiert z. B. Händel: Suite E dur, Air U. E. 773 [Händel, Klavierw. Bd. I], 4234 [Einzelausgabe], Haydn: Kaiser-Hymne usw.).

Die Schreibart Beethovens, wie sie bei der rechten Hand zu sehen ist, bedeutet nichts mehr und nichts weniger als die Anweisung zum wirklichen *legatissimo*. (Vgl. meinen „Btg. z. Orn.“ S. 9; auch „Chrom. Fant.“ S. 42 und „Th. u. Ph.“, Bd. II<sup>1</sup>, S. 124 ff.). Die Vierteltöne zeigen daher einfach nur jenes gleichsam träge und unfreiwillige Liegenlassen der Finger an, wie es um der Wirkung des *legato* willen auf dem Klavier-Instrument durchaus erforderlich ist. Der Nachdruck aber, der wohlgerne dem ersten Ton hier gleichwohl zu geben ist, gilt ausschließlich dem Sechzehntel. Und zwar sind als Gründe dafür bestimmend: 1. die Bindung beider Töne (vgl. die Regel über den Vortrag zweier gebundener Töne bei Em. Bach „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen“, 1. Teil, 3. Hauptstück, § 18), und 2. das rhythmisch eben weniger natürliche Verhältnis:  $\underline{\underline{e}} \underline{\underline{f}}$  statt  $\underline{\underline{e}} \underline{\underline{f}}$ , das ein natürliches Verhältnis bedeutet. Doch darf darum allein das *dim.*-Zeichen noch durchaus nicht auch in den Text selbst eingefügt werden (wie es z. B. bei Bw. oder Rm. geschieht). Die Schäden solcher überflüssiger Hinzufügungen sind ungewöhnlich groß: so verleitet fatalerweise schon der optische Eindruck allein den Spieler leicht dazu, dort, wo ein überflüssiges Zeichen vorkommt, mehr zu tun, als er logischerweise und sinngemäß nötig hätte (vgl. Btg. z. Orn., S. 30, Anmerk.). Überdies aber macht die Hinzufügung den Spieler glauben, daß, wo eine solche fehlt, dennoch eine ähnliche Ausführung trotz verwandter Situation nicht wünschenswert sei. Nun liegt es aber auf der Hand, daß die Verleitung zu solchem Irrtum zugleich das Ende der gut begründeten Regel bedeutet! Und in diesem Sinne untergraben daher die Herausgeber mit überflüssigen Eintragungen die höhere Kultur, die einzig darin besteht, daß der Spieler so manchen triftigen Regeln, wenn nicht von selbst, so über mündliche Anweisung und Erklärung seitens seines Lehrers gerecht wird. Es sollen eben gewisse Regeln endlich Gemeingut werden und bleiben können!

Nicht ganz drückt die Wahrheit Bülow aus, wenn er über die oben erörterte Schreibart sich wie folgt ausläßt: „Die melodische Essenz ist weder ausschließlich in den auf- und absteigenden Arabesken (die stets ausdrucksvoll zu schattieren sind), noch in den als Viertel bezeichneten Noten (denen der zukommende Wert durchgängig einzuräumen ist), sondern in der Vereinigung beider Elemente dargestellt.“ Besser wäre gewesen zu sagen, daß Beethovens Schreibart einfach die *legato*-Wirkung fordert.

Man beachte, wie auch der von mir vorgeschlagene Fingersatz bei der l. H. mit unter die Mittel sich einfügt, die *legatissimo*-Wirkung zu erreichen.

Beim Auftakt Beginn des Nachsatzes; daselbst bezeichnenderweise auch die *cresc.*-Anweisung! T. 4.

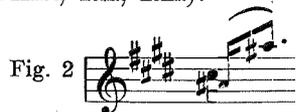
Modulation nach H dur. T. 5 ff.

Aut. und rev. A. bringen das 2. Viertel so, wie es der Text zeigt. Darnach kommt einerseits für das Melos (wie T. 8.

selbstverständlich) nur das Sechzehntel  $cis^2$  in Betracht, während andererseits die Terztöne:  $\begin{cases} cis^2 \\ ais^1 \end{cases}$  auf die Terztöne:  $\begin{cases} dis^2 \\ h^1 \end{cases}$  folgend, mit ihren Viertelwerten kontinuierlichen Zwecken dienen. Leider hat schon die Org.-A. durch Mißverständnis folgende Notierung gebracht:



wodurch späterhin eine noch unnatürlichere möglich wurde (G.-A., Urt., d'Alb., Rk., Rm.):



T. 9 ff. II. Gedanke, Vordersatz, T. 9—11, — bei Takt- und Tempo-Wechsel!

Im Aut. setzt Beethoven vor T. 9 wohlgermerkt nur einen einfachen (!) und nicht einen doppelten Taktstrich; auch schreibt er die Tempo-Anweisung (nachträglich mit Blei) absichtlich nur mit kleinem (!) Anfangsbuchstaben: „adagio espressivo“. Daraus folgt zunächst, daß Beethoven den inneren Gründen der Sonatenform zugleich auch in einer äußerlich fortlaufenden Darstellung des Inhaltes ihre sichtbare Verkörperung zu geben sich bestrebt, d. h., daß er den Satz auch schon rein äußerlich als eine ihrem Wesen nach normal sich abwickelnde Sonaten-Form angesehen wissen wollte. Bedenkt man, zu welchen Irrtümern an dieser Stelle Tempo- und Taktwechsel alle diejenigen verleitet hat, die den Gang einer Sonatenhandlung nicht aus den innersten Notwendigkeiten des Tonlebens heraus zu verstehen vermögen (siehe unten die „Literatur“), so muß man es wohl unendlich bedauern, daß die eigene, so präzise Schreibart Beethovens\*) nicht über das Aut. hinausgegangen ist. Bringt doch schon die Org.-A. an ihrer Stelle eine irreführende, falsche (Doppelstrich und „Adagio!“), die seither in sämtliche Ausgaben ohne Ausnahme eingezogen ist. Daher schätze ich mich glücklich, mit meinem Text zum ersten Male die authentische Absicht Beethovens wieder klaggestellt zu haben. (Nottebohm scheint bei Betrachtung der rev. A. diesen Punkt nicht beachtet zu haben, woraus hervorgeht, daß diese Frage für ihn offenbar nicht bestanden hat.)

Die Eröffnung des II. Gedankens mittelst erhöhter I. Stufe in H dur erklärt sich aus der Stufenfolge:  $\sharp I^{27}$  — II —  $\sharp VII^{27}$  — I u. s. f. Demnach wirkt hier die erhöhte, auf die Dominante beim 2. Viertel des 8. Taktes folgende Tonika als eine Art Trugschluß: V —  $\sharp I$  (!), eben deshalb aber zugleich als ein um so intensiverer organischer Anschluß des zweiten Gedankens an den ersten! Außerdem ist mit der Erhöhung des Tonika-Grundtons die Tonikalisierung der nachfolgenden II. Stufe (vgl. Bd. I, § 142) — also nicht Cis moll! — verbunden.

Das Kostbarste dieses Gedankens aber ist die unendlich gesteigerte Sensibilität bei tiefstem Pathos! Welch rasche Folge im Wechsel der Dynamik, die, gleich dem Schattenspiel der Wolken, fast Ton um Ton in andere Beleuchtung, in andere Farben, in andere Schattierungen versetzt! Und welche mimosenhafte Bogen-Artikulation, die sich in der mannigfaltigsten Gliederung der Töne nicht erschöpfen kann! Ohne Veranlassung irgend eines deutlich sichtbaren Programmes, ohne Text- oder Drama-Behelf, wie erscheint hier gleichwohl der Gedanke mit nur absolut musikalischen

\*) Ähnlich, also ebenfalls ohne Doppelstrich und großen Anfangsbuchstaben bei Tempo-Wechsel schreibt ja vielfach auch Chopin, siehe z. B. Nocturne, Fis dur op. 15, Nr. 2; leider haben auch ihm die Herausgeber den Schaden ihrer auf Unverständnis beruhenden Änderungen nicht erspart.

Mitteln aufs minutiöseste durchmodelliert! Ach, würde man in dieser Technik doch nur die Erfüllung erkannt und gewürdigt haben, die sich in ihr schon seit der ersten Stunde barg: es hätte sich die Menschheit wahrlich den unfruchtbaren und schädlichen Irrtum erspart, erst von der sogenannten „modernen“ Musik zu erhoffen, was mit tausendmal besseren Mitteln schon längst erreicht worden ist!

Doch versteht sich, daß die dynamischen Anweisungen hier nicht etwa als festbegrenzte und hart aneinanderstoßende Zustände, sondern nur als ineinanderfließende Wallungen interpretiert werden sollen.

Das Arpeggio zu Beginn des 9. Taktes ist (worauf hier eigens das Ausschreiben seitens des Autors hinweist!) bedeutungsvoll breit und mit einem cresc. zur Spitze  $a^2$  vorzutragen.

In T. 9 und 10 gehe man sorgfältig der Natur des Klaviersatzes nach, der hier in so unendlich feinen Quantitäten die obligaten und kontinuierlichen Stimmen mischt. Die Freiheit, mit der die Stimmen des freien Satzes und speziell des hier in Frage kommenden Klaviersatzes nach Charakter und Zahl wechseln (II<sup>1</sup>, S. 196), haben unsere Meister auch in ihrer Schreibart geradezu optisch überzeugend zum Ausdruck gebracht. Brauchten sie plötzlich z. B. eine Kontinual-Stimme, so fügten sie sie ein, ohne durch die Schreibart von ihrer Herkunft näher Rechenschaft zu geben; entfiel umgekehrt eine Stimme, so haben sie auch diese Reduktion nicht erst durch Pausen anzeigen zu müssen geglaubt. Kein Fehler ist bis heute so schwerwiegend gewesen, als die Verwechslung der obligaten Stimmen des sogenannten strengen Satzes mit denen des freien! Daher habe auch ich, dem Aut. folgend, die für den Klaviersatz als solchen überflüssigen Pausen im Text weggelassen. (Vgl. diesbezüglich die Schreibart z. B. auch bei Brahms in den Rhapsodien usw.)

In diesem Takte erfolgt der Halbschluß: I—IV—V $\frac{4}{3}$ . Nach Abzug der Diminutionen beim 3. Viertel wird ohne Weiteres klar, daß die Harmonie beim 6. Achtel bereits eine mehrstimmige Antizipation der im nächsten Takte fälligen Stufe bedeutet (Bd. I, S. 399). — Bei den letzten 3 Achteln fügt die l. H. eine die Melodie in der tieferen Oktave verstärkende Stimme hinzu, die man am besten zum Ausdruck bringt, wenn man mit der linken Hand, doch freilich nur in freier delikatester Weise (!), einerseits  $cis^1$  nach- und andererseits  $dis^1$  vorschlägt.

Die Sextole beim 6. Achtel der r. H. ist als Summe zweier Triolen ( $2 \times 3$ ) d. i. und nicht als  $3 \times 2$  d. i.

auszuführen. In Anbetracht dessen, daß die meisten Herausgeber die Sextole hier dreigliedrig, d. h.  $3 \times 2$  zu spielen empfehlen, oder — was noch übler — die dreigliedrige Ausführung sogar auch eigenmächtig in den Text aufnehmen (z. B. Bw., Klw.), in Anbetracht ferner der vielfach in den Lexika (z. B. von Koch-Dommer, Riemann usw.) niedergelegten falschen Auslegungen der Sextole, sei hier zur Korrektur sämtlicher Irrtümer folgendes zu erklären gestattet:

Es ist durchaus falsch, die Sextole prinzipiell dreigliedrig: bzw. eher drei- als zweigliedrig anzunehmen und auszuführen. Vielmehr haben darüber allezeit nur die an der betreffenden Stelle gegebenen Umstände zu entscheiden, z. B.:

a) Im Zweifel hat man dem bis dahin beobachteten Prinzip der Bildungen, die ja, von anormalen abgesehen, sämtlich auf der Teilbarkeit durch die Zahl 2 oder 3 beruhen, also jenem Prinzip, das man kurz am besten das Zahlenprinzip 2 oder 3 nennen könnte, solange treuzubleiben, bis des Autors Wille eine — freilich motivierte — Änderung verfügt. Auf unseren Fall angewendet, führt

gerade dieser Gesichtspunkt zur richtigen Lösung. Erwägt man nämlich, daß in den T. 10 und 11 bis dahin das Prinzip der Zahl 2 — siehe die Achtel, Sechzehntel, Zweiunddreißigstel — geherrscht hat, so hat man die Verpflichtung, nun auch die Sextole auf die Basis derselben

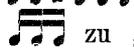
Zahl 2 zu stellen, was somit zu:  führt. In

diesem Ergebnis wird man auch dadurch bestärkt, daß ja auch im folgenden T. 12 wieder die Zahl 2 in den Sechzehnteln, Zweiunddreißigsteln, Vierundsechzigsteln zutage tritt. Stellt man dagegen die Sextole aus dem Grund der irrtümlichen Regel auf die Zahl 3, und spielt sie demgemäß: , so muß die Wirkung einer solchen

Triole, die plötzlich zwischen so viele andere nicht auf die Zahl 3, sondern auf die Zahl 2 basierte Tonreihen eingeschoben wird, nicht anders als eine holprige, schaukelnde, jedenfalls als eine unsichere empfunden werden. Dasselbe gilt, um es gleich hier zu sagen, auch von T. 63 und 64,

wo die Sextolen wieder zweigliedrig:  zu spielen

sind! Gerade das letztere Beispiel zeigt aber, was unter einer Änderung des Zahlenprinzips zu verstehen ist, denn am Schluß des T. 64 geht Beethoven ausdrücklich zum Zahlenprinzip 3:  über, nur um damit eine

Sechzehntel-Triole:  zu gewinnen, die berufen ist,

Grundlage der neuen Bildungen:  im nach-

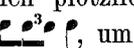
folgenden Takte 65 zu werden!

Als Beispiel einer vom Autor offenbar intendierten Wirkung des Schaukelns zwischen Achteln und Achtel-Triolen sei dagegen Liszts „Vogelpredigt“, T. 85—94 und 104—115 angeführt.

b) Unter Umständen entscheiden motivische Absichten: So würden z. B. am Schluß der Nocturne Fis dur von Chopin (op. 15, Nr. 2) nach dem Gesichtspunkt sub a) die Sextolen im 3. und 2. Takt vor Schluß zweigliedrig zu spielen sein, wenn nicht auf ihnen eine neue thematische Pflicht lasten würde, das Motiv der beiden vorausgegangenen Takte nunmehr hemiolenartig zu verdichten, was aber zur Dreigliedrigkeit der Sextole führt:



(Falsch ist daher die Ausführung dieser Sextole bei Klindworth, der sich auch sonst ganz unverzeihlicher Korrekturen des Originals schuldig macht, Korrekturen, die nur tiefste Primitivität seines musikalischen Verständnisses verraten!)

c) Zuweilen wird die Lösung der Frage durch ein kompositionelles Moment der Form bestimmt: In Chopins Amoll-Etude, op. 25, Nr. 11, stürmen dreigliedrige Sextolen ununterbrochen von T. 5 bis T. 64 fort; im Augenblicke aber, da der Furore aufs höchste gestiegen (siehe T. 61 bis 64 ff.), bricht er sich plötzlich in T. 65 an einer zweigliedrigen Sextole: , um dann — in den T. 66 bis 68 wieder aufs neue aufgepeitscht — den letzten Rest der Bahn dreigliedrig zu stürmen! U. s. f.

T. 12 ff. Nachsatz des II. Gedankens, T. 12—15, siehe oben. Eine bis zum heutigen Tage allseits und in jeder Hinsicht schwer verkannte Taktreihe; drastischer gesagt: die Taktreihe, deren Verkennung allein die Hauptursache sämtlicher

falscher Betrachtungen des Satzes (siehe unten Literatur!) geworden ist. Hier die Lösung des schwierigen Rätsels: T. 12—14 erwidern, wenn auch mit Modifikationen, nachsatzartig die T. 9—11. Eine Gegenüberstellung der melodischen Linien in den soeben genannten Taktgruppen:

Fig. 4 a) (T. 9—11)



b) (T. 12—14)



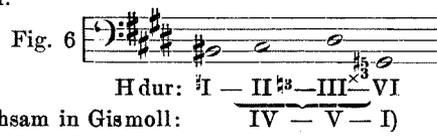
zeigt den streng diatonischen Verlauf im ersten Falle a) und einen chromatischen im zweiten b), wo es sich doch in beiden Fällen im Grunde um die Ausfüllung desselben Terzenraumes a—fis (siehe die oberen Klammern) handelt; ferner lehrt sie aufs augenfälligste, daß in den T. 12—14 bei der Knappheit der innerhalb der kleinen Terz überhaupt möglichen chromatischen Gänge (a—gis—fisis—fis) die rhythmische Ähnlichkeit der Motivbildungen (siehe die unteren Klammern) doch nicht anders erzielt werden konnte, als nur dadurch, daß in die Linie zweimal auch Antizipationen eingeschaltet wurden.

Nachstehende Skizze der T. 12—14 zeigt die Stufenfolge:

Fig 5



Hier folge die Erklärung, weshalb ich in T. 12 als Grundton ein Cisis statt Cis, also die (erhöhte) III. Stufe annehme: Wenn darüber kein Zweifel herrschen kann, daß die erste Harmonie eine I. Stufe vorstellt, so hat man als nächste Stufe (bei gis der Melodie) unter allen Umständen die II., Cis, der zuliebe ja die Erhöhung vorgenommen wurde, zu bekennen. Schließlich wäre ja auch gegen folgenden Harmonienplan:



nichts einzuwenden gewesen, da, wie man sieht, die II. diatonale Stufe in Verbindung mit der III. auf eine zu tonikalierende VI. Stufe hätte hinweisen können. Indessen hat Beethoven in diesem Zusammenhange an eine VI. Stufe überhaupt nicht gedacht, geschweige an eine Tonikalisierung derselben, vielmehr hatte er vor, von der III. Stufe zur I. zu gehen. Um so mehr lag ihm nun aber daran, die Tonikalisierung der III. Stufe selbst zu erweisen; und da er für diesen Zweck hier nur zwei Linien zur Verfügung hatte, so mußte er bei der tieferen das Chroma Eis (siehe in T. 12 das vorletzte Sechzehntel) ins Treffen schicken, das nun eben als Chroma offenbar auch die Erhöhung des Grundtons Cis in Cisis voraussetzt. Ganz ausgeführt lautet die Stelle also:



Und nun wird man verstehen, wenn ich sage, daß sie aus dem Grunde ihrer latenten, aber unwiderleglichen Konstruktion eine Wirkung erzeugt, wie sie die Welt von heute — erst bei Wagner wahrnimmt! Wie viel hat dabei aber vor dem jüngeren Autor der ältere Meister voraus: Ist doch bei Beethoven ein Vordersatz gegeben, der Licht auf den Nachsatz wirft; die Diatonie des ersteren gestattet die Chromatik des letzteren, die Stufengänge dort bedingen und erläutern die Stufengänge hier! Alles im Gedanken war vom ersten Augenblick zur Klarheit gerüstet und wahrlich nicht an Beethoven lag es, wenn man sie, die allzu geniale und doch so einfache, bis heute nicht sah!

Das Aut. zeigt bei den beiden letzten Sechzehnteln des T. 13 die Bindung deutlich nur zwischen den beiden Tönen: ais und: h und nicht auch noch zwischen den beiden dis auf.

Die Eruierung des wahren Inhaltes der T. 12 u. 13 stellt nun auch die Klavierfigurationen ins rechte Licht. In einer Situation, in der es sich wie hier um das Perpetuieren von Klängen handelt, hätten die späteren Komponisten (z. B. Schumann oder Chopin) das Liegenbleiben der Harmonien der besseren Veranschaulichung halber wohl noch eigens in Akkorden dargestellt, und man muß über die Kühnheit staunen, mit der Beethoven von einer solchen Veranschaulichung durch Akkorde absah, nur um die Reinheit des Klaviersatzes nicht an eine falsche orchestrale Fassung preiszugeben! (Vgl. dazu bei Beethoven selbst Klavier-Sonate, op. 90, Rondo, T. 64—70:\*)

Fig. 8

*cresc. .... piu cresc. sf f*

*p* das heißt:

*sf p* usw.

Freilich hat Beethoven die Figurationen, die so treffend der Synthese dienen, weit über das gewöhnliche Auf und Nieder eines Klanges, d. i. über die gewöhnliche Brechung erhoben. Mit einer auf subtilster technischer Inspiration beruhenden Anweisung manigfaltigster rhythmischer Gliederungen, wechselvoller dynamischer Schattierungen und eines bestimmt organisierten Pedalgebrauchs sucht er den stehenden Harmonien die Wirkung gleichsam lebendig atmender Klänge zu sichern. Weiß man nur seine Anweisungen im Sinne ihrer kompositionellen Herkunft zu nützen, so ist es in der Tat, als durchzöge die Klänge ein Atem, der sie gleichsam wie einen Brustkorb hebt und senkt. Aber freilich, in der Schwierigkeit gerade die Gründe der Anweisungen zu verstehen, mag man zugleich den Grund dafür finden, weshalb eine so geniale, zu gleichen Teilen aus tiefinnigstem Formbedürfnis und spezifischem Klaviersinn glorreich entsprossene Klavier-Technik bis auf den heutigen Tag noch immer nicht in ihrer Natur erkannt, vielmehr nur müßigen, bloß zeitvertreibenden Brechungen gleichgestellt wurde. Wie leicht hatte man es dann aber,

\*) Eben diese Stelle begegnet einem Mißverständnis bei Willibald Nagel, der im zweiten Bd. seines Werkes: „Beethoven und seine Klavier-Sonaten“ auf Seite 201 darüber schreibt: „Vor dem abermaligen Einsatze des Hauptmotives sind zwei Takte eingeschoben“. Fürwahr eine allzu kärgliche Erwiderung des kühnen klaviertechnischen Zuges!

den Klaviersatz des Meisters hinter den späterer Klavier-Komponisten zurückzusetzen! (Insbesondere hüte man sich, die Zweiunddreißigstel-Sextole beim 4. Achtel anders als:

[s. o. ad T. 11] auszuführen.)

Beethoven notiert das Zeichen des Pedalaufhebens in T. 12 und ebenso in T. 13 ausdrücklich hinter dem *p*, also hinter dem vorletzten Sechzehntel. Ob er damit im ersten Falle eine intensivere Verbindung der melodisch führenden Töne: a und: gis beabsichtigt hat, oder ob nur eine Flüchtigkeit der Notierung vorliegt, ist nicht zu eruieren. Uns indessen fällt es heute leicht, das Pedal nach dem Sechzehntel gis aufzuheben, es sofort aber (wozu ich rate) wieder nachzutreten und dadurch die von Beethoven intendierte Wirkung erst recht sicherzustellen.

Der Inhalt des T. 14 ist als Variation des korrespondierenden T. 11 ohne weiteres einleuchtend. Auch findet sich hier bei der l. H. die Verstärkung der Melodie wieder ein.

Unachtsame (oder superkluge?) Spieler pflegen beim Akkord des 2. Sechzehntels der l. H. mit Berufung auf T. 63 den Ton: fis hinzuzufügen:

Fig. 9

usw.

Indessen beeinträchtigt gerade dieser Ton die Pointe der weiten Lage, als welche sich *fis*<sup>3</sup> der r. H. darstellt; übrigens kommt es bei der Entscheidung über die Zulässigkeit eines solchen Füll-Tones nicht, wie man allgemein annimmt, bloß darauf an, daß ein Platz überhaupt freisteht, der ausgefüllt werden könnte, sondern noch mehr und oft in wundersamer Weise auf die Oktavenlage und auf die Gesamtsituation an!

Vom 3. Sechzehntel des 2. Viertels ab notiert Beethoven deutlich die Sextolen mit: in welcher Notierung er in erster Linie durch die Dreitönigkeit des Motivs selbst begünstigt wird.

Ungleich krasser noch als bei T. 9 deckt die übliche Fassung in T. 15 jene von mir schon so oft an den Pranger gestellten unzulänglichen musikalischen Instinkte bei Herausgebern, führenden Musikern und Spielern auf. Man vergleiche doch nur an dieser Stelle meinen Text, der streng dem Aut. folgt, mit demjenigen aller anderen Ausgaben — welch' schreiender Kontrast! Man sieht, daß Beethoven unter T. 15 ausnahmsweise zweimal 3 Viertel, also 6 Viertel begreift, so daß der nächste Taktstrich erst nach dem Auftakt bei tempo primo fällt. „Ein Irrtum?“ Nicht doch, vielmehr eine durchaus bewußte Absicht des Meisters. Man höre, welch zwingenden Beweis rein äußerlicher Natur — um vom wichtigeren kompositorischen zunächst abzusehen — das Aut. selbst dafür bietet: So radiert er den (gleichviel ob durch ein Versehen oder durch Absicht) ursprünglich in die Mitte geratenen Taktstrich eigens aus, nur um T. 15 auf den Inhalt von ausnahmsweise 6 Vierteln zu bringen! Und damit steht im Zusammenhang auch die Korrektur der Taktziffer, mit der es folgende Bewandnis hat: Im Aut. sehen wir nämlich, wie Beethoven in Anwendung einer sonderbaren Laune das ganze Werk, und so auch den 1. Satz, Takt um Takt zählt und die Zahlen mit Blei genau einträgt. (Nebenbei ein Avis an Riemann: Beethoven zählt den Auftakt zum 1. Takt nicht mit, vielmehr steht die Ziffer 1 zwischen den ersten zwei Taktstrichen!) Ursprünglich stand die hier in Frage kommende Ziffer 16 schon nach 3 Vierteln, später aber strich sie Beethoven, wie man deutlich erkennt, an dieser Stelle aus, um sie erst nach Verlauf von 6 Vierteln, also nach dem  $\frac{2}{4}$ -Auftakt zu setzen! Einen weiteren

äußeren, nichtsdestoweniger aber authentisch zu nennenden Beweis liefert auch die Org.-A., die genau wie das Aut. den T. 15 in einer Ausdehnung von 6 Vierteln dem Auge darbietet! (Es ist anzunehmen, daß wohl auch die rev. A., die doch wahrscheinlicher Weise der ersten Org.-A. vorausging, dieselbe Textfassung geboten hat, und wenn nun Nottebohm gleichwohl nichts darüber in seinen Notizen äußert, so schließe ich daraus ohne weiteres, daß ihm diese Frage nicht wichtig schien — vgl. o. ad Takt 9 —, was seinen Grund wieder nur darin haben kann, daß offenbar auch er die Form dieser Sonate der letzten Tiefe nach leider nicht begriffen hat.)

Nun zu dem kompositionellen Grund:

Allen Herausgebern zum Trotz, durch deren Fehler ich mich bei T. 15 ebensowenig wie bei T. 9 beirren ließ, habe ich schon lange, bevor ich die Bestätigung meiner Auffassung durch das Aut. und die Org.-A. zu erreichen das Glück hatte, meinen Schülern (wofür übrigens Beweise auch außerhalb des eigenen Schülerkreises vorliegen!) den kompositionellen Grund dieser ungewöhnlichen Takterscheinung wie folgt gelehrt: Bedenkt man, daß die Durchführung ebenso wie der 1. Gedanke des 1. Teils mit einem Viertel-Auftakt beginnen sollte, so begreift man, daß es Beethoven darum zu tun war, eben diesen Auftakt noch in den  $\frac{3}{4}$ -Takt des „adagio espressivo“ hineinzuschmuggeln, damit die thematische Funktion des Auftakts nicht kraß bloßgelegt werde. Nur einfach fortfließend sollte die  $\frac{3}{4}$ -Taktart gleichsam unmerklich eben auch den Auftakt heranbringen! Das Unternehmen war aber in Anbetracht der an sich so großen Verschiedenheit zwischen dem  $\frac{3}{4}$ - und  $\frac{2}{4}$ -Rhythmus, zwischen Adagio und Vivace durchaus nicht leicht. In einem solchen Falle helfen sich unsere „modernen“ Komponisten einfach damit, daß sie sich nicht erst den Schmerzen der Synthesekunst hingeben, sondern sich ohneweiteres bescheiden, statt einer wirklichen Souveränität in der Beherrschung tonlicher Notwendigkeiten, bloß die Allüren einer angeblich frei und ungebunden gestaltenden Fantasie zu zeigen, die dann freilich dem Laien nicht minder wie die echte Souveränität imponieren: ein oder mehrere Taktwechsel, eine mutwillig bunte Folge von etwa  $\frac{1}{1} - \frac{1}{4} - \frac{2}{4} - \frac{1}{1}$  u. dgl. Kombinationen mehr und der „moderne“ Autor ist, ohne Einbuße an Kredit, über eine Schwierigkeit hinaus. Wie schöpferisch und ehrlich ging aber Beethoven zu Werke! Indem er sich in T. 15 durch die Lage der Kadenz zu einer freien Erweiterung schon von Haus aus ermächtigt fühlte, ließ er sich durch eine solche — wohl gemerkt nur scheinbar unabsichtlich! — weitere 2 Viertel bescheren, so daß er aus dem Grunde des in die Kadenz hineingebauten Laufes 5 Viertel gewonnen, welche nun zu dem Viertel des nachfolgenden Auftaktes addiert die volle Summe von 6 Vierteln ergeben. Nur auf diese Weise konnte er das Ziel erreichen, daß die bisherige  $\frac{3}{4}$ -Taktart die Genugtuung rund abgeschlossener Takteinheiten erhielt, und daß außerdem noch vor Anbruch der  $\frac{2}{4}$ -Taktart auch der Auftakt der Durchführung bereits eingewoben wurde! Nun wird es endlich zu verstehen sein, was es bedeutet, wenn ich sage, daß ein Meister vom Range Beethovens selbst einen Taktwechsel nur durch die Synthese in des Wortes edelster Bedeutung erweist, also wirklich „komponiert“! Vom unstilisierten Torkeln, das dem Wesen der Kunst von Haus aus widerspricht, weit entfernt, kennt er nur jene Freiheit, die durchaus nur aus dem Zwange der Synthese geboren ist, die freilich aber, weil in der letzteren abgrundtief verankert, oberflächlich Empfindenden den Eindruck nur einer müßigen Freiheit, leeren Mutwillens erweckt. Wie traurig aber, daß zum Gegenstand der Nachahmung nicht die „komponierte“, sondern die falsch gedeutete „Freiheit“ wird!

Zum Verständnis der oben dargestellten Erweiterung seien hier vergleichsweise noch zitiert z. B. die Erweiterung eines  $\frac{4}{4}$ -Taktes zum  $\frac{5}{4}$ -Takt bei Emanuel Bach in der Sonate G dur, Nr. 9, T. 25 (U. E. Nr. 548), oder umgekehrt z. B. eine überaus geniale Restriktion eines  $\frac{4}{4}$ -Taktes zu einem  $\frac{3}{4}$ -Takt im Klavier-Konzert A moll mit Orchester ebenfalls von Emanuel Bach (Manuskript), welche Unregelmäßigkeiten, so willkürlich sie scheinen, gleichwohl sozusagen unterhalb des noch größere Freiheiten begünstigenden „Fermaten“-Begriffes liegen.

Sämtliche nach der Org.-A. erschienenen Ausgaben widersprechen sowohl dieser als dem Aut. Keiner der späteren Herausgeber hat an dieser Stelle das Organische der Tendenz und das Geniale der Ausführung erkannt, und sie alle gerieten — weil innerlich haltlos — auf die seltsamsten Abwege. So haben die meisten aus Anlaß des Taktwechsels einen doppelten Taktstrich vor  $\frac{2}{4}$  gesetzt! Noch weiter ging Bülow, der einen Taktstrich schon nach 3 Vierteln brachte, hierauf die Sechzehntel des 4. und 5. Viertels eigenmächtig in Zweiunddreißigstel verwandelte und endlich einen Doppelstrich vor der  $\frac{2}{4}$ -Notierung zog. Und dazu erklärt er naiv in der Anmerkung: „Daß alle Ausgaben hier 16 Teile bringen, beruht offenbar auf einem Schreibfehler im Original-Manuskript“. Daraus ist also das Traurigste zu entnehmen, daß ihm selbst dann noch eine Korrektur notwendig erschienen wäre, wenn er vor Beethovens eigener Handschrift gestanden hätte! (Zugleich geht aus dieser Anmerkung hervor, daß er weder das Aut., noch die rev. A. und nicht einmal die Org.-A. gesehen hat!)

Auch Riemann behält Bülows Umwandlung der Sechzehntel in Zweiunddreißigstel bei, fügt aber noch außerdem die Eigenmächtigkeit hinzu, den Auftakt vor dem Taktwechsel zu bringen!! Bülows sowie Riemanns Änderungen zeigen deutlich, daß sie sich mit der hier in Frage kommenden Stelle auseinandergesetzt haben; sie machten sich also Gedanken darüber, wenn auch freilich, wie man sieht, nicht die richtigen. Nun möchte ich durchaus nicht sagen, daß gerade dieses Stück Beethovenscher Synthesekunst etwa das Verborgenste, das Allerschwierigste wäre, aber man gebe es endlich zu, daß es offenbar doch nicht so einfach ist, den Inhalt eines Beethovenschen Kunstwerkes zu verstehen, wenn ihn so viele „führende“ Musiker nicht zu erfassen vermochten! Denn darin, daß der Musiker, sei es als Spieler, Herausgeber oder Theoretiker, just am Unschwierigen nicht fehlgeht, ist wahrlich noch kein besonderes Verdienst zu erblicken. Und wenn er nicht gerade das Beste und Geistvollste eines Kunstwerkes erwidert, was bleibt, frage ich, an seinem musikalischen Sinn noch überhaupt zu loben übrig?!

Ich hoffe, meine Darstellung war einleuchtend genug. Und nun möge man mit Freunden an dieser glücklichen Konstruktion Beethovens teilnehmen, denn unter allen Umständen ist dieses noch immer ein größerer Genuß, als — von ihr überhaupt nichts zu wissen! Man lasse sich von Beethoven emporheben und schäme sich nicht, einer fremden Hilfe dazu bedürft zu haben! Man sei endlich ehrlich und sage nicht plötzlich, die Sache sei ja im Grunde einfach und selbstverständlich; man spreche nicht von „eitlem Philologen-Spuk“ und meine nicht, daß es im Grunde gleichgültig sei, ob es so lautet, wie im Aut. oder so wie z. B. bei Bülow, Riemann. Denn darauf erwidere ich: Das Naturgesetz derjenigen, die dazu bestimmt sind, ewig Schuldner der Genies zu bleiben und von ihnen überschritten zu werden, äußert sich allezeit darin, daß sie zwar von jedem Problem niedergeworfen werden, daß sie aber — ganz „Stehauf-Männchen“ — sofort wieder mit den Worten: „das ist ja sehr einfach“ emporschnellen, kaum daß sie die Lösung — durch einen

Anderen erfahren haben! So karg ist ihre Natur, daß Eitelkeit und Neid schon saturiert sind, auch wenn sie nur Gedankenreihen eines Anderen verdauen. Eben der Verdauungsprozeß, dem allein die Originalität, wie selbstverständlich, leider nicht abgesprochen werden kann, täuscht sie darüber hinweg, daß es andere sind, die erst zubereitet haben, was sie nur zu verdauen vermögen. In der Natur der „Stehauf-Männchen“ liegt es ja, stets nur auf ihre eigenen Nichtigkeiten ängstlich bedacht zu sein, daß ja kein Stäubchen davon verloren gehe, während sie umgekehrt von den Gedanken gerade desjenigen, der ihnen die Freuden der Verdauung schafft, nicht mehr Aufhebens zu machen geneigt sind, als ihrer eigenen Eitelkeit und dem Interesse einer ruhigen Verdauung dient. Wenn sie nicht wären, so fragen die ewig Überschnittenen im Übermut eines neidvollen Trotzes wider das Genie, was wäre das Genie, gäbe es überhaupt eines?! Ach, die Ärmsten ahnen nicht, daß dem Genie gegenüber, das den prächtigen, durchgeistigten Kopf, das herrliche fühlende Herz der Menschheit vorstellt, sie selbst, um im Bilde zu bleiben, höchstens nur den Verdauungsorganen, dem Magen oder dem Darmkanal zu vergleichen wären!

T. 16. Beginn der Durchführung (Auftakt schon in T. 15!). Der  $\frac{2}{4}$ -Takt und tempo primo erscheinen wieder und mit ihnen kehrt das Motiv des 1. Gedankens bei der l. H. zurück (Modulation nach Cismoll).

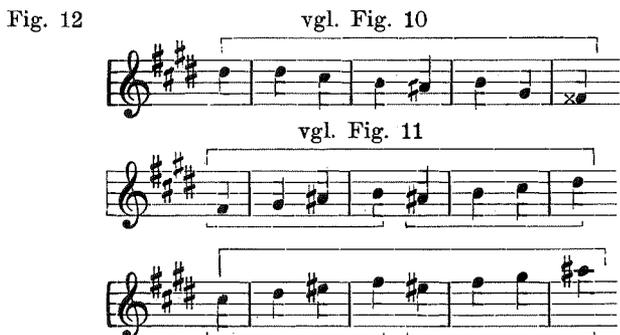
T. 17 ff. Aber schon beim 2. Viertel des T. 17 treten in die kaum begonnene Durchführung gleichzeitig zwei völlig neue Motive ein, die beide je 8 Viertel zählen. Indem bei der l. H. die Brechungen der Figur ausschließlich aufwärts erfolgen, werden die Viertelnoten zugleich zu alleinigen Trägern folgenden Gedankens:



Gleichzeitig geht durch die Figur der r. H. die zweite melodische Linie, die ich hier wie folgt skizziere:



T. 21 ff. Das Motiv der l. H. (Fig. 10) übersiedelt in die rechte (Modulation nach Gismoll), und ebenfalls bei der r. H. schließt sich daran beim 2. Viertel des T. 25 sofort die zweite Linie (siehe Fig. 11) an:



Die Figuren bei der melodieführenden r. H. werden aber von nun ab und, um es gleich hier zu sagen, bis wohl-gemerkt T. 48 (Reprise!) sämtlich abwärts — also anders als in T. 17 ff. — gebrochen. Der Grund dieser technischen Veränderung soll im 2. Satz derselben Sonate bei anderer Gelegenheit erörtert werden.

Von jeher fiel es den Lesern und Spielern schwer, diese hier aufgezeigten Beziehungen des Inhaltes der T. 21 ff. zu den beiden zum erstenmal in T. 17 ff. gebrachten melodischen Linien zu erkennen. Bis zu einem gewissen Grade trifft hierfür die Schuld den Meister selbst:

Denn wie wir sahen, hat er in dem T. 17 ff. die beiden neuen melodischen Linien gleichzeitig, und was mehr als das, leider auch rhythmisch gleichartig geführt, da je einem Viertel der unteren Linie wieder nur je ein Ton — in diesem Sinne also wieder nur je ein Viertel — der oberen entgegentritt. Eben diese Gleichartigkeit des Rhythmus verhindert es nun, daß eines der beiden Motive als Hauptmotiv gehört werden könnte. Zwar gab Beethoven der unteren Linie den stärkeren Vorsprung von ausdrücklich notierten und auch voll auszuführenden Vierteltönen, jedoch übersah dabei der Meister, daß gegenüber der tieferen Melodie die obere schon wegen der unser Ohr stets stärker anziehenden Sopranlage gleichwohl in den Vordergrund rücken muß. Daher kommt es denn auch ganz natürlich, daß bei T. 21 ff., also im Augenblick, da gerade die tiefere Linie in der Höhe erscheint, sie weder der Leser noch der Spieler (als eine schon früher gegebene) wieder-erkennt, sondern als eine völlig neue begrüßt. Es ist demnach an dieser Stelle, wenigstens für den ersten Augenblick, eine gewisse Dunkelheit des Tatbestandes für den Zuhörer nicht zu bestreiten, und schon dieses allein genügt, um sagen zu müssen, daß sich bei unserem Meister der eben gerügte technische Fehltritt rächt, in den T. 17 ff., wo die beiden melodischen Linien zum erstenmal gegenüber standen, nicht auf eine prägnantere rhythmische Differenzierung gesehen zu haben.

Vergegenwärtigt man sich, daß die melodische Einheit des hier in Frage kommenden Motivs (siehe Fig. 11) im Grunde aus einer Aneinanderreihung zweier Teilmotive besteht, die durch ein Sekunden-Intervall miteinander verkettet sind, so begreift man, daß die von T. 25 ab zweimal nacheinander gebrachte Melodie vier solcher Teilmotive (siehe bei Fig. 12 die unteren Klammern) aufweist. Mit diesen gelangt nun aber das Melos — als ginge es an einer Schraube empor! — beträchtlich in die Höhe, und die Folge lehrt, daß Beethoven in der Tat auch beabsichtigte, die Höhe des:  $h^8$  (siehe T. 42) zu erreichen, wobei sowohl die Anspannung, die ein solches Empor-wirbeln erfordert, als auch die absolute Wirkung der erreichten Höhe als einer solchen sich zur Kundgebung einer leidenschaftlich emporstrebenden, ekstatisch sich ausdrückenden Seele vereinigen sollten.

Die Schraube treibt weiter. Nicht mehr geht es aber wie bis dahin auf dem Wege normalen Sekunden-Anschlusses der Teilmotive fort, also nicht etwa z. B. T. 33 ff.



oder dgl., vielmehr verwendet Beethoven zur drastischen Steigerung der Energie eine spannendere Organisation: Es wird nämlich die Zahl 2, die bis dahin alle Ordnung (siehe 8 Viertel der Melodie und ihre Teilung in je 4 Viertel) durchdrang, durch die Zahl 3 samt ihren komplizierten Konsequenzen verdrängt. So wird vom 2. Viertel des T. 33 bis wieder zum 2. Viertel des T. 36 zunächst eine Takt-Triole ( $3 \times 2$  Viertel) in Szene gesetzt:



Es bleibe dahingestellt, ob die Takt-Triole hier durch eine Ellision entstanden:



Inzwischen wird auch die H dur-Tonart erreicht, deren Tonika auf ihrem Grundton beim 1. Viertel des T. 36 erscheint!

Auf die soeben dargestellte Takt-Triole folgt eine solche noch höherer Ordnung, d. i.  $3 \times 4$  Viertel, die Beethoven dadurch erzielt, daß er die ersten 4 Viertel der früheren Triolengruppe zweimal nacheinander setzt (Modulation nach E dur) und noch weitere 4 Viertel, die bis zur angestrebten letzten Höhe des  $h^3$  emporführen, hinzufügt:

Fig. 16



Und nun wird, nachdem die Höhe erreicht worden ist, zur Bekräftigung des Triumphes eine ebensolche zweite Takt-Triole höherer Ordnung mit neuem Motiv gebaut:

Fig. 17



Dem Vortrag muß eben dieser Plan des Autors zugrunde gelegt werden und besonders die Takt-Triolen Fig. 16 und 17 bringe man deutlich eben als solche zum Ausdruck. — Ferner halte man sich genau an die dynamischen Vorschriften des Autors, mit denen er den Körper der Handlung (siehe T. 21, 25, 27, 42, 48) aufs deutlichste zu illustrieren sich befeißigt. Speziell beachte man in T. 33 ff. die *sf*-Akzente bei den schwachen Taktteilen (auch die Motivbildungen nehmen in T. 33, 36, 42 gerade beim schwachen Taktteil ihren Anfang!), spiele sie aber nicht etwa als stärkere Erhebungen, die unverhältnismäßig Melodie und Dynamik überschreiten, sondern nur als leichte Ritzungen einer im Grunde fortlaufenden dynamischen Linie.

Daß man in den T. 27 ff. der Steigerung auch eine Beschleunigung zuzugesellen hat, ist selbstverständlich, denn mit der vermehrten psychischen Aktion, die die Takt-Triolen aufbaut und im Sturm die Höhe nimmt, geht ja naturgemäß eine Beschleunigung parallel einher.

Das Aut. setzt in T. 25 und 42 die Bezeichnungen *p* und *cresc.* schon beim 1. Viertel; jedoch liegt dieser Notierung, da die vom Autor sonst vorgenommene Bezeichnung stets genau der Konstruktion entspricht, ohne Zweifel ein durch Eile verschuldetes Versehen zugrunde. Dennoch habe ich, obgleich im Bewußtsein lediglich einem Versehen gegenüberzustehen, die Unachtsamkeit des Autors im Text beibehalten zu sollen geglaubt. Wer indessen meine Beweisgründe zu würdigen in der Lage ist, mag in den genannten Takten *p* bzw. *cresc.* erst beim 2. Viertel angebracht denken.

Bedauerlicherweise fehlen in der Org.-A. jene 2 Takte, die mein Text als T. 44 und 45 ausweist, so daß die Sextole darüber aufgehoben erscheint und vom 2. Viertel des T. 42 nur zweimal  $\frac{4}{4}$ -Takte gezählt werden können. Offenbar hat der Korrektor, vom Geist der Synthese unberührt, die Wiederholung als überflüssig und daher als einen Schreibfehler des Autors angenommen! Indessen steht die Sache in Wahrheit vielmehr so, daß ebendieselben zwei Takte hinzugefügt werden müßten, selbst wenn der Autor sie vergessen hätte; denn wenn erst in T. 48 mit der Reprise (siehe dort auch das *forte!*) die normale Ordnung der 2-, bzw. 4- und 8-taktigen Bildungen zum erstenmal wiederkehren soll, wie darf man eben diese Ordnung noch vor Erreichung des Zieles durch Verkürzung der Sextole vorausnehmen? Diesen Irrtum der Org.-A. hat dann z. B. auch Pt. kopiert.

Bülow hat, was nicht minder zu bedauern ist, beim 2. Viertel des T. 47 e in eis und cis in cisis verwandelt,

eine unglückliche Änderung, die später auch z. B. Klw., Rk. sich angeeignet haben. Offenbar nahm Bülow, was wohl auch jeder andere hätte können, leider nur die zufällige Möglichkeit an sich wahr, auch das zweite ähnlich dem ersten Terzenpaar mit chromatischen Nebennoten auszugestalten, — ohne aber dabei zu ahnen, daß es Beethoven beim zweiten Terzenpaar um einen völlig anderen Zusammenhang zu tun war. Denn wie beim folgenden Bild die Pfeile und Zahlen andeuten:

Fig. 18



sollte das zweite Terzenpaar — Zahl 2 und 3 — auf die erste Terz, Zahl 1, bezogen werden, so daß sämtliche 4 Terzen (1—4) einen streng diatonischen Verlauf nehmen und so am schicklichsten zur Reprise hinüberführen!

Ebenso falsch und nach dem Obigen leicht zu berichtigen ist Bülows Anmerkung in bezug auf die Konstruktion der Durchführung von T. 33 ab: „Während bisher der Periodenbau ein 4-taktiger war, folgt jetzt eine 3-taktige Periode, dieser eine 2-taktige, dann wieder eine 4-taktige“ — ich dagegen spreche von einer Sextole als dreimal  $\frac{4}{4}$ -Takten — „hierauf zwei 2-taktige und endlich zwei 1-taktige“ — auch hier spreche ich von einer Sextole als sechsmal  $\frac{2}{4}$ - bzw. dreimal  $\frac{4}{4}$  — „bis das Hauptmotiv im *f* erscheint. Die Erkenntnis und Assimilierung dieser syntaktischen Verhältnisse ist unerlässlich, wenn der Spieler einen plastischen Vortrag erzielen will.“ Bis auf das Wörtchen „dieser“ bin auch ich an dieser Stelle ganz Bülows Meinung.

Reprise; — erster Gedanke. —

Im Zeichen all der Erregung, die der bisherige Verlauf der Durchführung mit sich gebracht hat setzt nun beim 2. Viertel des T. 48 in der Höhe des  $h^3$  die Reprise ein.

Das Traktement des 1. Gedankens trägt ein spezifisch Beethovensches Gepräge, das ich bei dieser Gelegenheit zum erstenmal näher erläutern will:

Aus Gründen, die am treffendsten wohl als antropozentrische zu bezeichnen sind, wird alle Melodik selbst auf dem Klavier vorzugsweise in Lagen gepflegt, die annähernd mit den vier Stimmgattungen der Menschen: Sopran, Alt, Tenor, Baß

Fig. 19.



umschrieben sind. Solchen „antropozentrischen“ Bedürfnissen gegenüber reichte nun auch schon der Umfang der älteren Klavier-Instrumente völlig aus, denn kein Zweifel kann darüber herrschen, daß zwischen Kontra-A und  $f^3$  sich instrumental alles ausdrücken ließ, was kraft der Assoziation der erwähnten Stimmgattungen zu Herzen der Menschen sprechen konnte. An dieser natürlichen, ebenso einfachen als tief psychologischen Basis jeglicher instrumentaler Wirkung vermochte nun auch die spätere Erweiterung des Umfanges beim Klavier-Instrument gleichwohl im Grunde nichts mehr zu ändern. Bildlich gesprochen, aber konsequent antropozentrisch gedacht, blieben die über  $f^3$  und unter Kontra-A liegenden Zonen auch nach Erweiterung des Tonumfanges für das Melos unfruchtbar. Die Gegenden dort oben und unten schienen gleichsam nicht urbar und keinen melodischen Anpflanzungen zugänglich. Nur dem Enthusiasmus Beethovens blieb es vorbehalten, zum erstenmal nun auch in diese unwirtlichen Gegenden das Banner seines Melos zu tragen und dort

T. 48 ff.

Fruchtbarkeit vorzutäuschen. In stürmischem Drang erklimmt er nicht selten eine höchste Höhe, um dort, je gewalttätiger, je unnatürlicher, desto sieghafter sein Melos zu verkünden. Mit einer solchen Fruchtbarmachung einer im Grunde unfruchtbaren Zone darf indessen nicht schon jegliche Anbringung von Klavier-Fiorituren in jenen Oktaven verglichen werden. Mag daher in späterer Zeit z. B. Liszt noch so sehr die Höhe mit seinen ornamentalen Figuren bestürmen, so bedeutet das für die Kunst noch lange nicht dasselbe, was von seiten Beethovens die Urbarmachung der Höhe für das sprechende Melos. Hier entscheidet mit unfehlbarer Sicherheit einfach schon unser natürliches Gefühl: noch singen wir alle das Beethovensche Melos mit unserem Herzen nach, auch wenn es in höchster Höhe sich verliert, während wir den Figuren Liszts nicht mit der Teilnahme des Gefühls, sondern nur mit der Neugier der Sinne folgen.

Mit der oben geschilderten Technik verbindet Beethoven nicht selten aber auch die Praxis, daß er, zur Steigerung des Kontrastes, der höchsten Höhe nun die tiefste Tiefe gegenüberstellt, d. h. daß er die linke Hand über alle Mitteloctaven hinweg in die tiefste Tiefe stürzen läßt! Man begreift, daß der Vortrag einer so komponierten Stelle sich umso schwieriger gestaltet, jemeher die scheinbar fehlenden Stimmen der Mitteloctaven gleichsam durch die Glut des Spielers zu ersetzen sind.\*)

Eine solche Technik treffen wir nun auch zu Beginn der Reprise an: hoch oben die Melodie, tief unten der kontrapunktierende Baß! Man beachte, wie die Vorhaltsbildungen des Basses nicht nur zur Bindung der Harmonien, sondern auch zur Vermehrung der Spannung und des Enthusiasmus beitragen.

T. 52 ff.

Nachsatz des 1. Gedankens, der hier seine ursprüngliche Aufgabe (vgl. T. 4—8) dahin ändert, die Haupttonart erst recht nachdrücklich festzusetzen.

In den T. 52—54 liegt die Melodie des Nachsatzes zunächst beim „Tenor“, um erst später, entsprechend den T. 48—52, naturgemäß wieder in der Höhe ihre Fortsetzung zu finden.

Aut., rev. A. und Org.-A. notieren die Baßlinie vom 2. Viertel des T. 52 bis zum 2. Viertel des T. 54 genau so, wie der Text es zeigt. Unglücklicherweise blieb es wieder Bülow vorbehalten, beim 1. Viertel des T. 54 durch Hinzufügung einer Vorschlagsnote h als tiefsten Baßtones eine Änderung zu bringen:

Fig. 20.



die in der Folge auch z. B. Klw. und Pt. angenommen haben. Nichts macht die Primitivität des musikalischen Sinnes beim Urheber dieses Irrtums so deutlich, als eben diese Hinzufügung: Da er nämlich zwischen dem 2. Viertel des T. 52 und dem 1. Viertel des T. 56 bei den tiefsten Tönen eine Tonreihe sah, die fallend eine volle Oktave durchmißt, glaubte er etwas erblickt zu haben, was vielleicht einem Anderen zu sehen nicht so leicht gegönnt sein könnte, und im Hochgefühl dieser angeblichen Entdeckung setzte er nun beim 1. Viertel des T. 54 eben den Ton h ein, gleichsam den letzten Zahn, der der fallenden Tonreihe zu fehlen schien. Es mag wehmütig stimmen,

\*) Reinecke schreibt in seinen „Beethovenschen Klavier-Sonaten“ (Verlag Reinecke, Leipzig) auf S. 89: „... dann ist die Klangwirkung dieser Sonaten (er meint die „Fünf Letzten“) unlegugbar oft nicht mehr so schön wie in Beethovens früheren Schöpfungen, denn er benutzt in jenen häufig die äußersten Regionen des Tonsystems, ohne die dadurch entstehende Kluft ausfüllen zu können...“, eine Bemerkung, die den Autor gegenüber der Psychologie der neuen Erscheinung noch ganz im Rückstande zeigt.

wenn man sieht, daß selbst einem so begabten Musiker die Eitelkeit derart die Besinnung rauben konnte, daß er nicht einmal die Bedeutung erwog, die in dieser Frage der doch auch von ihm selbst nicht verleugneten Notierung des Basses beim 2. Viertel des vorausgegangenen Taktes zukommt, wo nach dem Achtel cis eine Achtelpause erscheint. Bei einer nur wenig nobleren Empfindung und bei einigem Nachdenken hätte er schon in der letztgenannten Achtelpause den Wink des Autors verstanden, der nun gesonnen ist, dem Klaviersatz als solchem den schuldigen Tribut zu entrichten: es sollte hier eben eine Folge zweier Dezimenspannungen, als an dieser Stelle überflüssig und unklaviermäßig, vermieden werden, umsomehr, als ja schon das h der Melodie (beim „Tenor“) durch sich selbst zugleich auch jenes H ersetzt, das der fallenden Baßlinie gemäß eine Oktave tiefer hätte stehen müssen! Nur auf diese Weise konnte Beethoven sowohl die Kantabilität der Melodie sichern, als — was nicht minder wichtig war — vom Klavierstil einen ungehörigen Orchestersatz fernhalten.

Auch an dieser Stelle verzeichnet das Aut., genau so wie oben bei T. 8, nur einen einfachen Taktstrich! T. 57.

Zweiter Gedanke, Vordersatz. Im Aut. „adagio“ wieder mit kleinem Anfangsbuchstaben (vgl. T. 9). T. 58 ff.

Seltsamerweise fehlen im Aut. bei T. 58 die dynamischen Zeichen (vgl. T. 9), während sie im T. 59 mindestens teilweise wieder erscheinen. Daraus ergibt sich von selbst, daß hier offenbar nur ein Versehen aus Eile vorliegt und ich habe daher im Text die entsprechenden dynamischen Zeichen (freilich eingeklammert) ohne weiteres hinzugefügt.

Bei der 1. H. hebe man die obere Tonreihe hervor: T. 60.

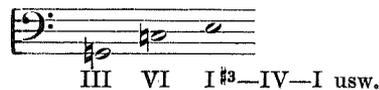
Fig. 21.



Die ersten beiden Töne bedeuten eine Verstärkung, die beiden letzten aber eine Fortsetzung mit obligatem Charakter.

Nachsatz des 2. Gedankens. Hat schon im 1. Teil der Nachsatz des 2. Gedankens gegenüber dem Vordersatz eine durchaus exzeptionelle Varietät bedeutet, so kann man nicht genug staunen über die Tiefe und Kraft der Erfindung, mit der Beethoven auch hier in der Reprise dem Nachsatz desselben Gedankens wieder eine neuartige Wendung gibt! Sie beruht in harmonischer Hinsicht auf der Mischung der Haupttonart E dur mit E moll:

Fig. 22.



Beim letzten Achtel des T. 62 weist das Aut. (und T. 62. anscheinend auch die rev. A.) eine Ungenauigkeit bezüglich der Synkopennotierung auf, da bei der 1. H. die Bogen zum nächsten Takt fehlen. Um nun diese Frage trotz dem Aut. mit Sicherheit zu entscheiden, ist es blos notwendig, den Unterschied der hier vorliegenden Situation gegenüber der analogen in T. 13 festzusetzen: Dort bei T. 13 stellt das letzte Sechzehntel, wie ich sagte, eine Antizipation vor, die, von der ausdrücklichen Notierung des Autors abgesehen, schon als solche durch eine Synkopierung keineswegs getrübt werden durfte; eben diesem Sechzehntel, also dem letzten des T. 13, entspricht aber in T. 62 nicht wieder das letzte Achtel des 3. Viertels, sondern wohlgemerkt schon das 4. Sechzehntel des zweiten! Mit anderen Worten, die Antizipation erscheint hier (gegenüber T. 13) um ein volles Viertel früher. Der Grund davon ist wie folgt zu erklären: Während nämlich im 1. Teil die Melodie in den T. 9—11 wegen der H dur-Tonart schon von Haus aus so günstig in der zweigestrichenen Oktave zu liegen kam, daß in den T. 12—14

eine Darstellung in der dreigestrichenen Oktave möglich wurde, liegt umgekehrt wegen der Edur-Tonart in T. 58 die Melodie von vornherein bereits so hoch, daß sie im Nachsatz nicht mehr, analog wie in T. 12—14, noch um eine weitere Oktave höher gelegt werden konnte. So bewegt sich, wie folgende Bilder zeigen, die Melodie des Vorder- und Nachsatzes zunächst in der gleichen Linie:

Fig. 23



Fig. 24



Da aber in T. 63 wegen der Sextolen-Figur gerade die dreigestrichene Oktave endlich zurückgebracht werden sollte, so mußte Beethoven schon in T. 62 die an dieser Stelle bereits möglich gewordene Übersiedlung der Melodie in die dreigestrichene Oktave ins Auge fassen. Daher beschleunigt er eigens die Erledigung des in diesen Takten fälligen Teiles der Melodie, nur um das 3. Viertel ausschließlich der Übersiedlung des noch übrigen Melodieteiles widmen zu können! Nun erst wird man verstehen, weshalb er im Aut. genau zwischen den beiden letzten Achteln des T. 62 den *cresc.*-Vermerk setzt, der gewissermaßen den Drang der Übersiedlung illustrieren soll; weshalb er ferner beim letzten Achtel ein *sf* zum Zeichen der Besitzergreifung der Höhe und endlich daselbst ein Pedal notiert, dessen Aufheben er erst beim 3. Sechzehntel des nachfolgenden Taktes anordnet!! Aus all dem folgt eben, daß das letzte Achtel keine Antizipation mehr bedeutet, sondern ausschließlich Synkopenatur aufweist, weshalb man die Bindungen auch bei der linken Hand von selbst zu ergänzen hat.

T. 63.

Letzter Teil des Nachsatzes (vgl. T. 60), eben schon in der dreigestrichenen Oktave. Vom 3. Sechzehntel des 2. Viertels läuft auch hier, wie im 1. Teil, eine Sextolen-Figur aus. Beethoven notiert sie als Sextolen, ohne aber, wie im 1. Teil, eine nähere Unterteilung in Triolen selbst zu machen. Nichtsdestoweniger hat man auch hier die Dupelordnung mit:  fortzusetzen. Der Grund, weshalb Beethoven an dieser Stelle nicht wie im 1. Teil Triolen geschrieben, ist der, daß eine solche Notierung hier an der veränderten Figur scheitern mußte; denn während dort das dreitönige Motiv von vornherein die Unterteilung:  fordert, besteht die Sextole in T. 63 und 64 im Grunde aus drei abwärts gebrochenen Terzen, also aus drei 2-taktigen Motiven, deren Summe von 6 Zweiunddreißigsteln erst nachträglich im Sinne der vorausgegangenen Dupel-Ordnung unter das Prinzip der Zahl 2 zwangsweise gebeugt werden muß. In Triolen dagegen notiert hätten die Terzenpaare ein völlig unnatürliches Gepräge gezeigt:

Fig. 25.



Daher ist Bülow im Irrtum, wenn er schreibt: „Man verwandle die Zweiunddreißigstel-Sextolen in Sechzehntel-Triolen und betone jede dieser letzteren als eine melodische Skala:

Fig. 26.



sonst würde die Figur leicht in eine triviale Spielerei ausarten.“ Vom Widerspruch gegen die frühere Dupel-Ordnung abgesehen, ist die Triolen-Ordnung, auf je drei Terzenpaare angewendet, ohne Zweifel von höherem rhythmischen Reiz, als die Sechzehntel-Triole, die Bülow vorschlägt.

Wegen der rhythmischen Änderung der letzten Sextole dieses Taktes siehe oben T. 11, sub a). Hier nur soviel: Die beim letzten Achtel entstandene Sechzehntel-Triole aufs genaueste darzustellen, läßt sich Beethoven derart angelegen sein, daß er im Aut. auch die Zweiunddreißigstel der r. H. zu je zwei Tönen gruppiert! Dieselbe Notierung ist noch in der Org.-A. zu finden (ob sie auch die rev. A. beibehalten hat, ist den Notizen Nottebohms leider nicht zu entnehmen); dagegen haben alle späteren Ausgaben diese, die Tendenz so außerordentlich verdeutlichende Notierung leider fallen gelassen.

Trotz Takt- und Tempo-Wechsel, gleich dem T. 15, wieder in einer Ausdehnung von 6 Vierteln, und zwar aus denselben Gründen wie dort! Die ersten zwei Viertel zeigen ein völlig normales Gepräge, dagegen weist das 3. Viertel über die Sechzehntel-Sextole hinaus einen Zuwachs von noch einer Zweiunddreißigstel-Quintole  auf. Diesen Zuwachs fordert und rechtfertigt Beethoven damit, daß er im Aut. in außerordentlich präziser Weise eigens ein Fermatezeichen — wohlgemerkt eben nur über der Pause des 3. Viertels! — setzt, welche Fermate aber mit der allgemeinen Erweiterung des T. 64 in keinem Zusammenhange steht. Die Org.-A. gibt in betreff dieses Taktes das Aut. genau wieder, bis auf das Mißverständnis der Fermate, die sie wie folgt notiert:

Fig. 27.



Infolge Verkennung der Form dürfte Nottebohm auch diesem Punkt (vgl. oben ad T. 9 und 15) keinerlei Aufmerksamkeit geschenkt haben.

Die späteren Herausgeber gehen, wie es ja schließlich nach dem fatalen Mißverständnis des analogen T. 15 nicht anders zu erwarten war, auch bei T. 64 in die Irre. So sucht Bw. durch eigenmächtige Änderung der Sechzehntel des 1. und 3. Viertels in Zweiunddreißigstel und der Achtel des 4. und 5. Viertels in Sechzehntel einen  $\frac{3}{4}$ -Takt zu erzielen, so daß der Auftakt, der bei ihm unmittelbar nach dem Taktwechsel zu stehen kommt, als isoliertes Viertel sich darstellt. Diese der Synthesekunst Beethovens hohnsprechende und diametral zuwiderlaufende Ordnung weiß er mit traurigem Mut dennoch wie folgt zu empfehlen: „Die Änderung in der rhythmischen Einteilung, welche sich der Herausgeber hier gestattet hat, ist in Ansehung des Textes selbst eine nur scheinbare. Seinen Erfahrungen als Lehrer gemäß hält er diese neue äußere Darstellung für geeignet, sinnwidrige Auffassungen von seiten des Spielers zu beschränken!“ Kann es denn Sinnwidrigeres geben, als er mit seiner Änderung selbst geboten hat?

Anders hilft sich Riemann, der die Sechzehntel-Notierung zwar beibehält, aber eigenmächtig je drei Sechzehntel-Triolen zu je einem Viertel bindet, sodaß er dadurch zur Summe dreier Viertel erst dort gelangt, wo Beethoven bereits das vierte Viertel abschließt. Und wenn er bemerkt: „Im Original sind nur je zwei Sechzehntel-Triolen zusammengestrichen, sodaß ein Viertel überschüssig ist,“ so haben wir darin einen authentischen Beweis dafür, daß er die Synthese Beethovens nicht erfaßt hat. (Unrichtige Darstellungen bringen: G.-A., Urt., d'Alb., Klw. usw.)

T. 66 ff.

Coda; Auftakt in T. 65. In der Coda kehrt das Motiv des 1. Gedankens zurück, doch steht hier an der Spitze der Harmonien (anders als es im 1. Teil und in der Reprise, siehe T. 1 und T. 49, der Fall war), bezeichnenderweise die Unterdominante: IV—I—V—I.

Deutlich ist hier ferner von je 4 zu 4 Vierteln eine Art Wechselrede wahrzunehmen, wobei nur dem jeweilig ersten Teil d. i. der Frage (wohlgemerkt nicht also auch dem jeweilig zweiten, der Antwort) eigens ausdrucksvolle dynamische Schattierungen zur Verfügung gestellt werden. Der dritten Frage aber, die beim 2. Viertel des T. 73 beginnt, fehlt, an den Erscheinungen der ersten und zweiten in T. 65—66 und 70—71 gemessen, das letzte 4. Viertel, offenbar hier also der Ton *gis*, welches Fehlen durch die erste Viertelpause des T. 75 angezeigt wird. Vor dieser Pause stehen wir nun wie vor einem geheimnisvollen Graben, ganz urplötzlich, und zwar desto unerwarteter, je ahnungsloser wir uns bis dahin von der *cresc.*-Welle treiben ließen. Dieses Bild mag zugleich alles für den Vortrag hier nötige verdeutlichen. Um nämlich der Pause in T. 75 die Wirkung einer solchen plötzlichen Überraschung zu sichern, hat man mit dem vorausgegangenen *cresc.* eine desto eifrigere Beschleunigung zu verbinden, die durch Assoziation gleichsam unsere Ahnungs- und Sorglosigkeit betreffs der allernächsten Zukunft wiedergeben soll. Eine solche Vortragsart kann auch zur Regel erhoben werden: Eine vom Autor für die Folge angelegte Überraschung (sei es mittels einer Pause, Ellipse oder auf sonst eine Weise) muß erwidern auch der Spieler schon im Vorhinein ins Auge fassen, um ihr die Wirkung einer Überraschung zu sichern. (Vgl. im nachfolgenden Satz T. 50 und 51.)

Die Gegenrede, T. 75 ff., bringt das Melos der Frage in Vergrößerung, da ihre drei Töne nunmehr, über Viertelpausen hinweg, in einer Distanz von je zwei Vierteln einander folgen.

Beim 1. Viertel des T. 78 erscheint endlich der von uns schon in T. 75 erwartete letzte Ton *gis*, und zwar um hier die die Taktgruppe abschließende letzte Kadenz einzuleiten:

Fig. 28.



Der motivische Stoff der Kadenz verweist auf die beiden neuen Motive der Durchführung (Klammer 1 = Fig. 10 und Klammer 2 = Fig. 11) hin. Nun begreift man, weshalb der Ton: *gis* in T. 75 ausblieb: Die Spannung der Pause sollte eigens die besondere Bedeutung des letzten Tones vorbereiten, dem wir nun die Eignung, die lange Schleppe der Kadenz (8 Takte: T. 78—85) zu tragen, desto williger zuerkennen, je spannungsvoller wir ihn erwartet haben.

Die letzte Kadenz spiele man in Anbetracht ihrer Herkunft und des beträchtlichen Umfangs nicht durchwegs dehnend und zögernd, vielmehr verlege man die Zögerung erst knapp vor den Schluß, also genau dorthin, wo auch Beethoven selbst, offenbar um sie anzuregen, das *dimin.*-Zeichen notiert! Doch schließt freilich ein solcher Vortrag eine gewisse Freiheit innerhalb der Bewegung der zahlreichen Viertel sicher nicht aus.

Nun wird es mir leicht, vom Standpunkt der hier dargelegten Konstruktion der Taktgruppen die an dem Text des Autors eigenmächtig begangenen Fehler der Herausgeber zu kritisieren:

Mehrere Ausgaben, darunter Bw., Klw., Rm. usw., beschenken das *cresc.*-Zeichen auch den Gegenreden, so daß nun unterschiedslos Frage und Antwort dieselbe Schattierung zeigen. Wenn ich diese Zutat zurückweise, so

geschieht es nicht etwa, weil ich Mannigfaltigkeit der Schattierung um jeden Preis, also auch im äußeren Sinne, wünschen würde, sondern aus dem in der Konstruktion gelegenen tieferen kompositionellen Grunde: Die Antwort soll hier nämlich das letzte Wort behalten; hat sie nun aber, wie die T. 78—85 zeigen, auch das Gewicht einer weitgedehnten Kadenz, so ersetzt ihr eben schon die letztere alles das, was ihr durch Entgang von Schattierungen in den T. 67—69 und 71—73 bis dahin an Bedeutung zu fehlen schien!

Speziell T. 85 weist in manchen Ausgaben eine noch unverzeihlichere Korrektur auf: So fügt in diesem Takt sogar die G.-A. dem Akkord der r. H. noch den Ton: *a* hinzu:

Fig. 29.



Das Aut. gibt darüber folgende Auskunft: Ursprünglich notierte Beethoven:

Fig. 30.



später aber strich er bei der l. H. die obere Oktave: *H*, die er eben durch die beiden Viertel ersetzte, und im Zusammenhange damit, wie selbstverständlich, auch bei der r. H. den Ton: *a*. Darnach zu urteilen, fällt es mir schwer zu glauben, daß der Herausgeber der G.-A. seine Version auf das Aut. gestützt haben könnte, denn wie wäre es möglich, daß er die zum Ton: *a* ursprünglich zugehörige Halbe: *H* bei der l. H. übersehen hätte? Daher vermute ich, daß der Herausgeber den Ton: *ais* beim 2. Viertel des T. 84 ausdrücklich nach: *a* führen zu müssen glaubte, bloß weil er die Natur des Klaviersatzes nicht kannte und nicht wußte, daß dieselbe Wirkung einer „Lösung“ sich einstellt, auch wenn stellvertretend die l. H. den Ton: *a* bringt. Sonderbarerweise nimmt sogar Bülow Stellung gegen dieses *a* der G.-A. mit folgenden Worten: „Die neue Leipziger Ausgabe hat:

Fig. 31.



Dies ist eine unspielbare Verbesserung. Die Oberstimme „*cis*“ muß ausgehalten werden, damit der Gesang nicht abbricht; das Pedal ist hierfür nicht anzuwenden, wegen des Wechsels der Harmonie, der Griff selbst ohne Arpeggieren nicht möglich. Es ist aber auch keine Notwendigkeit vorhanden, das vorhergehende „*ais*“, welches der Daumen der rechten Hand beim Arpeggieren verläßt, nach „*a*“ aufzulösen, da dieser Ton in der oberen Gegenstimme der linken Hand weit sprechender hervortritt.“ Der letzte Satz der Anmerkung insbesondere könnte glauben machen, daß Bülow in die Natur des Klaviersatzes eingeweiht war; indessen habe ich der Gegenbeweise hier und an anderen Orten mehr als genug aufgezeigt. (Man denke doch nur an T. 54, wo er umgekehrt eine ähnliche Heilkraft dem Ton: *h* beim Tenor nicht zutraut!) Es liegt also in der zitierten Anmerkung bloß einer jener durchaus nicht





Weile etwas Ähnliches beabsichtigt, wie z. B. beim Baß in den T. 59—61, wo eine größere Zahl von Oktaven abläuft, bei deren letzter die Abschnürung einer Skala stattfindet. Bald aber sah er seinen Irrtum ein und begriff den Unterschied der beiden Situationen, der darin besteht, daß die letzte Oktave des T. 69 nicht wieder (wie dort in T. 61) zu einer Oktave in T. 70 hinüberführt, und daß „Tremolo“ und „Oktavenverstärkung“ viel zu verschiedene Wirkungen sind, als daß sie einfach nur auf diese Weise einander ablösen könnten (s. später den Baß in T. 82 u. 83!).

T. 70 ff.

Die Durchführung bringt zunächst in der Art von Engführungen Imitationen des (in der vorausgegangenen Kadenz bereits vorbereiteten!) unteren Kontrapunktes aus T. 1—4 und zwar zum erstenmal wohlgermerkt im *p* und *legato*. Die tiefere der beiden imitierenden Stimmen bringt bei der r. H. das Motiv dreimal nacheinander (T. 70—73, 74—77 und 78—81) und, indem der jeweilige Anschluß bloß im Intervall der Sekunde erfolgt, ergibt sich zufolge der Grundbeschaffenheit des Sekundanges im Motiv selbst (sofern man nämlich in T. 72, 76, 80 vom jeweiligen 2. punktierten Viertel absieht, das hier für diese Frage gar nicht in Betracht kommt) eine dreimalige Serie von je vier fallenden Sekunden. Die Imitation bei der Oberstimme setzt im Intervall der Quart ein und gedeiht ebenfalls dreimal (T. 72—75, 76—79 und 80—83), nur findet die 3. Imitation in T. 80 nicht mehr wie bis dahin im Intervall der Quart (T. 72 und 76), sondern im Intervall der Oktave statt. Dieses für die Folge bedeutsame Ereignis bedarf einer näheren Erklärung. Eine strenge Nachbildung der vorausgegangenen Imitations-Technik hätte in T. 80 bei der Oberstimme — wegen des Sekundanschlusses und der Imitation aus der Quart (gegenüber dem Ton: *a* der Unterstimme in T. 78) — den Ton *d*<sup>1</sup> erfordert. Da inzwischen aber die Harmonie eine Veränderung erfuhr — in T. 79 tritt mit Trugschlußwirkung (E moll: V—VI) bereits die VI. Stufe: *C* ein! —, so mußte auch das Intervall, in dem die 3. Imitation der Oberstimme einzusetzen hatte, dementsprechend geändert werden. Dazu empfahl sich das Intervall der Oktav, oder was dasselbe, die Beibehaltung der Tonhöhe, die die Oberstimme kurz vorher in T. 76 bereits inne hatte, da nur von diesem Ausgangspunkt aus, wie folgendes Bild zeigt:

Fig. 35a) Takt 76—79



Emoll: V — — — VI

Fig. 35b) Takt 80—83



Emoll: VI (gleichsam) Cdur II)

das Motiv a) eben jene Abwandlung b) erfahren konnte, die vermöge des Kontrastes auch der Ausdeutung der C-Harmonie im Sinne einer über die Stufe als solche hinaus gesteigerten Bedeutung am besten dienen konnte. Nun stand Beethoven damit erst recht vor einem Dilemma: Sollte, da die Entfernung des: *a*<sup>1</sup> von der tieferen Stimme in T. 80 zu groß war und eine Annäherung beider daher im Interesse des wahren Klaviersatzes stattfinden mußte, die Unterstimme hier der Oberstimme genähert werden oder umgekehrt? Beethoven entscheidet sich dafür, daß zunächst die Oberstimme das Opfer bringe: Denn erstes Gebot war ihm, die beiden punktierten Viertel bei der Unterstimme noch in derselben Oktave anzuschließen, damit ihre charakteristische Erscheinung nicht gefährdet werde. So zieht die Oberstimme in T. 80 eine Oktave tiefer, also in die Nähe der Unterstimme. Im nachfolgenden Takt 81 aber, wo eine Fortsetzung in der Tiefe undenkbar war, bringt umgekehrt die Unterstimme das Opfer und begibt sich in die Höhe zur Oberstimme, die in ihre zuständige Oktave zurückgekehrt ist. Diese beiderseitigen Konzessionen der Stimmen brachten als endgiltiges Resultat aber auch noch die Wirkung mit, daß die T. 81—82 unwillkürlich

als eine Umkehrung der T. 79—80 (mit dem Unterschiede von: *as* und *a!*) erscheinen und ein scheinbar neu abgezogenes zweitaktiges Motiv vortäuschen! Bedenkt man, daß Ausgangspunkt der rhythmischen Operationen die Viertaktigkeit des Durchführungs-Motivs gewesen, so wird man in der Dreitaktigkeit der T. 78—80 (s. Unterstimme!) und der Zweitaktigkeit der T. 81—82 (Ober- und Unterstimme!) die Assoziation einer gleichsam in sich zusammensinkenden Welt (der Imitationen) wahrnehmen!

Die Schreibart der l. H. (deutlich so im Aut., in der Org.-A. u. s. f.) erinnert an die Schreibart Sebastian Bachs, der durch einheitliche Funktion ähnlich gedeckten Tönen zur optischen Verdeutlichung der Gemeinsamkeit auch einen gemeinsamen Balken zu geben pflegte. In jüngster Zeit hat Brahms dieselbe Schreibweise wieder aufgenommen (vgl. Klavierkonzert D moll, Rhapsodien usw.). Gerade für die Darstellung eines Tremolo ist Beethovens Schreibart durchaus zu empfehlen.

Eine Heldentat der Synthese ohnegleichen! Da in der Reprise der Hauptgedanke dasselbe Motiv im Baß aufzuweisen hatte, das soeben in den Imitationen ge- und verbraucht wurde, so trug Beethoven begreiflicherweise Sorge dafür, daß noch in der Durchführung ein Kontrast dagegen eintrete. Der letztere sollte nämlich einerseits — und zwar im negativen Sinne — verhüten, daß das verbrauchte Motiv unmittelbar zur Reprise selbst hinüberführe, und andererseits — im positiven Sinne — das Ohr für das in der Reprise wiederkehrende Motiv frisch empfänglich machen. Zu solchen Kontrastzwecken wählte hier der Meister die Technik der Umkehrung, d. h. das Motiv sollte noch in der Durchführung von unten nach oben aufsteigend gezeigt werden, damit der Kontrast der Richtung in der Reprise den gewünschten Effekt erzeuge! Ähnliches sahen wir ja auch schon im 1. Satz, in der Durchführung von T. 21 bis 48. (Noch verwandter ist der Fall in der Fuge der Händel-Variationen von Brahms, wo in den T. 33—49 ebenfalls die Umkehrungstechnik bei den Einsätzen des Themas und in den Zwischenspielen betrieben wird, nur um die Wiederkunft der Norm mit desto empfänglicheren und geschärfteren Nerven feiern zu lassen!)

Nun zur näheren Ausführung des Planes:

Die tiefste Stimme ist es, der, wie folgendes Bild der T. 83—96 zeigt:

Fig. 36



die Umkehrung der Sekundenreihe (vgl. oben ad T. 70—81) anvertraut wurde. (Septsprünge stehen hier für Sekundanschlüsse, vgl. Bd. II<sup>1</sup> S. 199 ff.).

Die Imitationen (Engführungen) kehren hier zwar nicht mehr wieder, wohl aber wird in den T. 83—89 wohlgermerkt mindestens der Rhythmus ihrer Einsätze von je zwei zu zwei Takten beibehalten:

So setzt nach zwei Takten, also im T. 85, eine zweite höhere Stimme ein, die in T. 87 zum erstenmal die originale Terzbiegung in plangemäßer Umkehrung bringt:

Fig. 37



Eine solche Terzbiegung könnte man in T. 87 wohl auch bei der tiefsten Stimme annehmen (wegen der genialen Abwärtsstreichung der Halben s. Erklärung in Fig. 36!):

Fig. 38



wenn es nicht noch richtiger wäre, in den punktierten Vierteln der T. 87—88 eine genial durchgeführte und

motivierter klangliche Deckung des bevorstehenden Septsprunges (s. den Pfeil in Fig. 38) zu sehen.

Wieder nach zwei Takten (in T. 87) tritt eine dritte, und nach weiteren zwei Takten (in T. 89) eine vierte Stimme ein.

Die Anordnung sämtlicher Stimmen von der Tiefe zur Höhe, wie zugleich die Erweiterung des Stimmraumes bei T. 89:

Fig. 39



zeigen deutlich Beethovens Plan, der dahin ging, eine Vierstimmigkeit zu erwerben, um eben auf dieser Basis die späteren Evolutionen mit möglichst obligaten Stimmen ausführen zu können.

In dem T. 91 finden wir zum erstenmal auch bei der tiefsten Stimme die Terzbiegung in der Umkehrung endlich ganz unverhüllt! Und nun werden dadurch plötzlich alle Rätsel der vorausgegangenen Ereignisse völlig klar! Erst jetzt und von hier aus rückblickend begreifen wir, weshalb Beethoven in den T. 78—82 die Struktur der Imitationen über den Haufen warf und gleichsam ein Chaos schuf; weshalb er ferner über die T. 83—86 zunächst einen Nebel („sul una corda“) breitete und ihnen so seltsam geisternde Stimmen bei der r. H. entsteigen ließ (die freilich in einer anderen Beziehung das frühere Tremolo der l. H. ersetzen sollen); weshalb er endlich so lange (bis T. 91!) bei der tiefsten Stimme die Terzwendung in der Umkehrung verschwieg! All das galt eben nur dem einen Zweck, solange als möglich die künstlerische Absicht noch in Dunkel zu hüllen und das volle Bekenntnis zur Umkehrungs-Technik der Spannung halber hinauszuschieben!

Nun zu den weiteren Ereignissen, die desto bedeutender sind, je mehr sie im vollen Lichte bereits enthüllter Pläne liegen:

In den T. 89—92 tritt dem Baß eine Umkehrung beim Sopran entgegen, die aber ebendaher, wie man leicht versteht, im Grunde nur die originale Fassung des Motivs selbst bedeutet! In T. 93 holt der Baß — wohlgermerkt hier bereits vom Tonikaton E ausgehend! — zur neuerlichen Motivbildung aus, doch siehe: im 3. Takte, also im T. 95, wendet der Baß die Terz nicht mehr im Sinne der Umkehrung nach oben, sondern zum erstenmal, der ursprünglichen Fassung gemäß, wieder nach unten (s. Fig. 36). Somit stellt die Reihe der Baßtöne in den T. 93—96 im Grunde eine Art Zwitter vor: Mit den ersten beiden punktierten Halben verbleibt das Motiv noch im Banne der Umkehrung, während es in den beiden letzten Takten zum Original zurückstrebt. Inzwischen spiegelt sich auch in dieser Zwitterbildung des Basses der Sopran durch eine Umkehrung ab! (Die Taktreihe 93—96 wird mit einer Fermate über der II. Stufe: fis abgeschlossen.)

Die Umkehrung auch dieser beiden Linien bringt nun aber in den nachfolgenden T. 97—100 wieder folgendes Ergebnis: Bei der tieferen Linie, die ja nach wie vor die ausschlaggebende bleibt, ziehen die beiden ersten punktierten Halben bereits abwärts, demnach so wie es dem Original entspricht, während der dritte und vierte Ton in den T. 99—100 (gleichsam die böse Frucht der Wendung des T. 95 mit sich schleppend!) noch in der Umkehrung fortfahren. Als gälte es nun das Hindernis widerspenstiger Töne zu brechen, bemüht sich daher Beethoven in den T. 101—102 auch die beiden letzten Töne (gleich dem 1. und 2. Ton) ins Geleise des Originals zu bringen. Erst nach dieser letzten Einprägung der ursprünglichen Gangart er-

obert sich endlich die Baßlinie gleichsam das Bewußtsein der originalen Fassung wieder und in der Tat reckt das Original in T. 105 ff. bei der Reprise seine Glieder mit aller Kraft so, wie sie ihm ursprünglich gewachsen sind!

Von T. 93 ab spielt sich lediglich der Wechsel der I. und II. Stufe ab. Die letztere erhält hier einen Dur-Dreiklang, wodurch der Schein einer Stufenfolge: IV—V in Hmoll erweckt wird, umso mehr, als in T. 96, wie gesagt, die Fermate just über der II. Stufe erscheint; doch lehrt die Folge, besonders T. 102—105, daß es sich nur um eine plagale Wendung: II—I handelt. Gewiß hätte eine Konstruktion wie z. B. folgende:



den Vorzug der Natürlichkeit gehabt, doch ist darum die plagale Wendung: II—I als solche nicht zu verkennen. Außerdem hat ja Beethoven die Wirkung des Plagalen dadurch sicherzustellen gesucht, daß er den Weg von der I. zur II. Stufe mehrere Male hin- und zurückgeht (T. 95, 96 und 97, 99, 100 und 101!), und so durfte er nach diesen Exerzitien des Ohres verlangen, daß auch der letzte entscheidende Schritt zur Tonika der Reprise hinüber nur als plagale Wendung: II<sup>♯</sup>—I gehört werde! Daß die II. Stufe das Chroma bei der Terz annehmen mußte, war indessen Notwendigkeit der Stimmführung: Es ging nicht an, zumal in T. 96, den Charakter des verminderten Dreiklanges (vgl. T. 94, 98!) einzubekennen; ebensowenig konnte an dieser Stelle der Terz-Quart-Akkord der V. Stufe gebracht werden; da somit beide Arten den Grundton: fis zu harmonisieren unmöglich waren, nahm Beethoven Zufucht zum Dreiklangs-Prinzip als dem ersten und letzten Prinzip reiner Stimmführung (Bd. I. S. 209 ff.). Nach Sicherstellung der Wirkung dieses Dur-Dreiklanges auf der II. Stufe — T. 96—100 (ohne Quint!) — konnte er in den T. 102—104 auch noch dieses wagen, ihn mit einer Nebennotenerscheinung in T. 103 zu belasten! Es ist klar, daß die Terz: dis (statt: d) den Geist der Dominante geweckt hätte. Daher ist völlig unzulänglich die Erklärung Bülow's: „Die Dominante der Dominante tritt in die Funktion der letzteren ein. Das fehlende Zwischenglied muß der Hörer sich gewissermaßen hinzudenken. In einer früheren Schaffensperiode würde der Autor vielleicht noch zwei Takte eingeschaltet haben:



Es bedarf keiner Auseinandersetzung, daß diese Einschaltung mit ihrer prosaischen Nüchternheit den Reiz des unvorbereiteten und deshalb so drastischen Wiedereintritts des leidenschaftlichen Hauptmotivs auf der Tonika zerstören müßte. Da die Tonsprache eine der Wortsprache vollkommen analoge Syntax hat — worüber zurzeit leider noch kein wissenschaftliches Lehrbuch existiert —, so könnte man dementsprechend die gegenwärtige Analogie mit ‚Anakoluth‘ bezeichnen (Anakoluth, wörtlich: Nichtfolge — nämlich eines erwarteten Nachsatzes). Andererseits ließe sich auch von einer ‚Aposiopesis‘ reden.“

Für den Vortrag fordert also die eben dargestellte Konstruktion, daß man durchaus der l. H. (in T. 93—96!), nicht aber der r. H. den Vorsprung des Ausdrucks gebe.

Mit T. 105 beginnt die Reprise. Der 2. Teilgedanke entfällt, wird aber durch eine nachsatzartige Wiederholung der T. 105 ff. ersetzt (Umkehrung)! Zum 3. Teilgedanken, der somit hier an zweiter Stelle steht, gelangt Beethoven durch den Stufengang: I—III—VI. In T. 126: <sup>♯</sup>VI (cis), in T. 127: II<sup>♯</sup>, T. 128: <sup>♯</sup>II; hierauf Durchgang bis zur Dominante in T. 130.

In T. 124—125 habe ich die eigene Schreibart Beethovens (Aut.) restituiert, die den Aufstieg der vier Motiv-Einsätze (T. 124, 126, 128, 130) aus der Tiefe empor zur Höhe optisch ungleich besser veranschaulicht, als die in sämtlichen Ausgaben an ihre Stelle gesetzte. Aus demselben Grunde hält sich der Text auch in T. 128—129 an die Original-Notierung des Aut.

Der übrige Verlauf der Reprise ist analog dem des ersten Teiles; nur beachte man die Abweichung bei den T. 145 ff.

Quinten-„Antiparallele“ bei den äußersten Stimmen!

Noch einmal, gleichsam codamäßig, wird im Baß der Schlußgedanke wiederholt, allerdings mit der sehr bedeutsamen Modifikation, daß auch die ersten 4 Töne, gleich den nachfolgenden, als bereits punktierte Viertel erscheinen! So notiert und außerdem ins *p* und *legato* gerückt erscheint der Gedanke gleichsam im letzten Winkel seines ursprünglichen Trotzes endlich gebändigt! Man kann daher, eben dieses Kontrastes halber, den letzten Gedanken im Basse nicht genug *legato* spielen, zumal auf die Notwendigkeit eines *legato* auch noch der Kontrast hinweist, den die letzten drei *staccato*-Viertel in T. 176—177 zeigen. Im Aut. setzt Beethoven: *p* in T. 170 wohlgermerkt nur unter die Baßnoten; desgleichen *cresc.* in T. 173 wieder nur unter die Baßnoten, womit er eigens auf die Bedeutung des Melos bei der l. H. hinweist! Es ist bedauerlich, daß diese Notierung, die ich im Text wieder aufgenommen habe, nicht einmal mehr in die Org.-A. Eingang gefunden hat. (In T. 171 notiert Beethoven übrigens *p* ausdrücklich auch für die rechte Hand.) Der Vortrag dieser Stelle ist am besten so einzurichten, daß man zunächst im Tempo etwas zurückhält, um erst mit zunehmendem *cresc.* eine Beschleunigung zu verbinden und endlich die letzten drei Akkorde gleichsam wegzuschleudern!

### III. Satz.

#### Andante molto cantabile ed espressivo.

Dem Scheine nach besteht das Thema aus 16 Takten, in Wahrheit aber aus 32. Entscheidend sind dafür die Wiederholungen sowohl der T. 1—8 als der T. 9—16, die Beethoven bei dem Thema selbst zwar nur durch Repeatszeichen fordert, die aber, wie die Variationen bald zeigen werden, in der Tat als ein organisch notwendiges Element des Themas von vornherein gedacht wurden.

Vergleicht man die ersten zwei Viertel der Melodie in T. 1, 3, 5, und 7 mit einander:



so bemerkt man bei ihnen die unwandelbar gleichmäßige Tendenz zum Tone:  $e^1$ , die in T. 1 und 3 durch das Intervall der Terz, in T. 5 durch das einer Quint (ursprünglich der Skizze gemäß auch das einer Terz, s. Nottebohm, Beethoveniana, S. 461) und endlich in T. 7 wieder durch ein Intervall der Terz (Sext = Umkehrung der Terz!) ausgedrückt wird. Welche Schwierigkeit es aber bedeutet, einen binnen 8 Takten nicht weniger als viermal mit so programmatischer Eindringlichkeit wiederkehrenden Tonfall durch Variationen auszudrücken, kann nur derjenige ermessen, der auf dem Gebiete der letzteren Form selbst einige Erfahrungen gemacht hat.

Außer dieser latenten kompositionstechnischen haftet dem Thema noch eine zweite Gefahr an, die davon herrührt, daß die Harmonien in den T. 1—8 die Wendung zur Dominante zweimal nehmen, obendrein in den für die Form-

bildung mit besonderer und prinzipieller Bedeutung in Frage kommenden T. 4 und 8, wodurch aber die 8 Takte von vornherein in zwei 4-taktige Gruppen zu zerfallen drohen.

Aller dieser Schwierigkeiten war sich indessen auch Beethoven bewußt, wie es deutlich die Mittel zeigen, deren er sich eigens zu dem Zwecke bedient, ihnen zu begegnen: 1. die Anweisung eines *cresc.*-Zeichens in T. 4—5, das im selben Maße, als es die Eroberung des 5. Taktes vom 4. aus ermöglicht, nun auch die geistige Verkettung, d. i. die Einheit sämtlicher 8 Takte (vgl. „IX. Sinf.“ S. 41) erzwingt; und 2. der sehr ingeniose *legato*-Bogen, der von der Mittelstimme der r. H. des T. 4 hinüber zum 1. Arpeggionton des 5. Taktes führt!

Auch den T. 9—16, die sich als Nachsatz der T. 1—8 darstellen, droht aus harmonischen Gründen ebenfalls die Gefahr der Teilung in zweimal 4 Takte; da indessen in T. 12 die III. Stufe (Schein-Modulation nach Gis-moll) — also doch mindestens nicht wieder die Dominante der Tonart! — vorliegt, so ist die Gefahr eine geringere, weshalb denn auch das in T. 4 verwendete *cresc.*-Hilfsmittel sich hier, in T. 12, als überflüssig erweist.

Um von einigen Einzelheiten zu sprechen, sei zu nächst des Ornamentes in T. 6 gedacht. In den Beethoveniana von Nottebohm aus dem Jahre 1872 lesen wir auf S. 35—36: „Später hat dann Beethoven genau über dem dritten Viertel des sechsten Taktes eine Verzierung dieses Taktviertels in ordentlichen Noten angebracht, so daß der erste Teil des Themas ungefähr so aussieht:

Fig. 43. *Con molto sentimento ed espressivo.*



Die hinzugefügten Noten sind etwas undeutlich geschrieben, so daß man sie auch so:

Fig. 44.



oder so

Fig. 45.



oder vielleicht auch anders lesen kann. Jedenfalls läßt ihre Stellung und Schreibweise keinen Zweifel übrig, daß sie nur auf das dritte Taktviertel zu beziehen und mit dem Eintritt desselben auszuführen sind.“

Für den ersten Blick scheint die Skizze die endgiltige Notierung und deren Ausführung zu rechtfertigen. Dennoch befand sich Nottebohm damit im Irrtum. Unter allen Umständen zeigt die Skizze doch nur einen ersten oder mindestens vorläufigen Versuch, an dieser Stelle des Themas zunächst eine wirkliche Doppelschlags-Figur anzubringen. Zuletzt entschließt sich aber Beethoven dazu, eine völlig andere, von ihm selbst eben neu ersonnene und durchaus originelle Manier zu setzen, die er, wie der Text übereinstimmend mit Aut. (auch rev. A. u. Orig.-A.)

zeigt, in kleinen Noten ausschrieb. In der Tat war es der völlig andere Ausdruck dieser Manier, der ihm ihre Verwendung statt der bekannten Doppelschlagsmanier nahelegte: Welchen Sinn hätte es denn gehabt, hier beim 3. Viertel die Vorhaltsnatur eines wirklichen Doppelschlags über: a hervorzukehren, wo doch dieser Ton bloß den Durchgang zwischen den Tönen: h und: gis vermittelt? Dagegen bot ihm die neue Manier den Vorteil einer Antizipations-Wirkung, die hier eben für:



stehend, ungleich mehr als die Vorhaltswirkung am Platze war. Daraus entnimmt man zugleich den Grund, weshalb Beethoven der Skizze schließlich untreu geworden und weshalb man eben im Sinne der Antizipation die Figur der kleinen Nötchen vor dem 3. Viertel zu absolvieren hat. Nun halte man aber diesem Resultat nicht etwa die „Regel“ entgegen, daß alle mit kleinen Noten geschriebenen Ornamente allezeit nur von der nachfolgenden Hauptnote abgezogen werden sollen; denn schon in meinem „Beitrag zur Ornamentik“ (II. Aufl., S. 71) habe ich dieses uralte Ammenmärchen zurückgewiesen und die Pointe (wenigstens für den Bereich der Figuren, die, ohne ausgeschrieben worden zu sein, auch noch in der Epoche nach Em. Bach im Gebrauch geblieben) dahin gefaßt, daß von allen einschlägigen Erscheinungen („Manieren“) nur diejenigen, die einen Vorhalt aufweisen, also in letzter Linie doch nur die Vorhalte selbst, von der nachfolgenden Note abgezogen werden dürfen!

T. 11-12. Das *cresc.*-Zeichen in T. 11 und 12 dehnt Beethoven (Aut., rev. A. u. Org.-A.) noch über das 1. Viertel in T. 12 hinaus; da indessen die meisten anderen Ausgaben das *dim.*-Zeichen schon beim 1. Viertel des T. 12 bringen, so sei eigens darauf hingewiesen, daß Beethoven ihnen gegenüber dennoch im Rechte bleibt. Denn während die T. 11 und 12 beim 1. Viertel Vorhalte aufweisen, die schon beim 2. Viertel aufgelöst werden, welche Auflösungen gemäß einer tiefbegründeten uralten Regel wie folgt vorzutragen sind:



weist T. 12 insofern eine Änderung auf, als nunmehr das 3. Viertel eine entscheidendere Rolle als in den beiden vorausgegangenen Takten spielt. Auf T. 12 angewendet hätte somit eine Ausführung wie in T. 10 und 11 das 3. Viertel: gis in ein völlig schiefes Licht gebracht und daher mußte das *cresc.* — um der neuen und stärkeren Bedeutung des 3. Viertels willen! — um ein Viertel hinausgeschoben werden.

T. 14-16. Nun sei endlich auf die außerordentlich beredte Artikulation der T. 14—16 hingewiesen. — Im letzten Takte des Themas, T. 16, hüte man sich, dem letzten Viertel der l. H. eine Verdoppelung in der tieferen Oktave mitzugeben, die, um es schon hier zu sagen, eigens nur für den Abschluß des ganzen Satzes reserviert wurde!

Den Vortrag wünscht Beethoven im *mezza voce*, was unter anderem auch schon mit der Ausdehnung der 16, bzw. 32 Takte (vgl. „IX. Sinf.“, S. 226) zusammenhängt. — Im Aut. lautet die deutsche Überschrift: „Gesang mit innigster Empfindung.“ — Wegen der in T. 5, 13 und 14 ausgeschriebenen Arpeggien siehe die Bemerkung oben ad T. 9 des 1. Satzes. Und so sei denn zum Beschluß der Spieler noch einmal ermahnt, mittels des *cresc.* in T. 4 und 5 die volle Einheit der T. 1—8 herzustellen, denn nur so nähert er sich dem sicher doch überlegeneren und musikalischeren Instinkte des Meisters!

In Bezug auf die nun folgenden Variationen als Ganzes bietet das Aut. unerwartet bedeutsame authentische Aufschlüsse über Beethovens Plan dar, und ich freue mich, sie hier zum erstenmal vermitteln und erläutern zu können:

Zunächst bezeichnet Beethoven die Variationen ausdrücklich mit Zahlen; während er aber die dem Thema nachfolgenden Stücke 1—4 deutlich mit dem Titel: Variationen und den Zahlen: 1—4 (also: Var. I, Var. II, Var. III, Var. IV) versieht, vermeidet er dagegen ostentativ, auch das vorletzte und letzte Stück in gleicher Weise sowohl mit dem Titel einer Var. überhaupt als auch mit Zahlen, also: Var. V und Var. VI zu bezeichnen.

Zeigt schon das soeben geschilderte Verfahren das Bestreben nach einer genauen Gliederung der Variationen, so teilt diese der Meister noch außerdem so deutlich in Gruppen, daß dem Spieler wohl keinerlei subjektive Ingerenz auf eine beliebig andere Gruppenbildung mehr zusteht. Und zwar bedient er sich zur Verdeutlichung dieses Planes bald des einfachen, bald des doppelten Taktstrichs am Schluß der Variationen: Var. I erhält einen Doppelstrich am Ende; dagegen bindet er die Variationen 2—4 zu einer einzigen Gruppe, was daraus hervorgeht, daß er Var. 2 und 3 nur mit einem einfachen Taktstrich begrenzt und einen Doppelstrich wohlgemerkt erst wieder am Ende der 4. Var. setzt; ebenso werden endlich die beiden letzten Stücke (von Beethoven wie gesagt ohne Titel „Var.“ und ohne Zahl 5 und 6 hingestellt) aufs strengste wieder zu einer eigenen und selbständigen Gruppe verbunden, da er zwischen ihnen keinen Doppelstrich aufrichtet. Solche Gruppenbildungen beruhen in Variationen-Werken meistens auf mehr oder minder deutlichen Zusammenhängen unter den einzelnen Variationen und gehören daher wesentlich zur Variationen-Form, wie sie denn auch schon in ältesten Variationen-Werken anzutreffen sind. (Wie sind doch z. B. in Brahm's-Händel-Variationen die Zusammenhänge so absonderlich tief und versteckt!) Da es indessen zu weit führen würde, über dieses Thema im Rahmen der vorliegenden Variationen ausführlich zu sprechen (was erst in meinem „Entwurf einer neuen Formenlehre“ geschehen soll), so beschränke ich mich hier bloß darauf mitzuteilen, daß Beethovens die Gruppierung genau so angeordnet hat, wie es eben mein Text zeigt. Es bleibt mir nur zu bedauern übrig, daß nicht einmal mehr die Org.-A. von diesen Plänen Beethovens etwas wiedergibt. (Welche Bewandnis es aber in dieser Hinsicht mit der rev. A. hat, ist den Notizen Nottebohm's leider nicht zu entnehmen, da er darauf, wie auf so manches Andere, sein Augenmerk gar nicht erst gerichtet zu haben scheint.)

Variation I. Die Wiederholung der T. 1—8, bzw. 9—16 wird hier wie beim Thema einfach nur durch Repetitions-Zeichen gefordert. — Noch deutlicher aber als beim Thema wird bei der 1. Var. durch deren Struktur die vom Autor beabsichtigte Geschlossenheit der T. 1—8 und 9—16 erwiesen, so:

1. durch die außerordentlich sangbare und daher eben auch durchaus einheitliche melodische Linie („molto espressivo“), als welche sich die 1. Var. repräsentiert; sodann:

2. durch den Baß in T. 4, der allein schon ein Mißverständnis, wie es beim Thema in T. 4 allenfalls noch möglich gewesen wäre, durchaus verhüten muß; endlich:

3. durch die *cresc.*-Anweisung wieder in T. 4 (und außerdem wohlgemerkt zum erstenmal auch in T. 12!) — eine Anweisung, deren Sinn schon oben ad T. 4 des Themas erörtert wurde.

Daraus entnehme man aber, daß eine treffende Modellierung der Baßlinie seitens des Vortragenden (vgl. „IX. Sinf.“, S. 15—16) wohl das meiste zur Erzielung der Einheitswirkung beizutragen haben wird!

In den T. 9—16 lasse man sich durch die tiefere Lage der jeweiligen 1. Viertel nicht desorientieren; vielmehr lautet der Baßgang im Grunde wie folgt:



Somit hat in den T. 9—14 auch das 3. Viertel die Bedeutung eines Stufenwechsels.

Nun noch einzelne Bemerkungen in der Reihenfolge der Takte:

Die kleinen Vorschläge in T. 1 dieser Var. und desgleichen sämtliche anderen kleinen Vorschläge (s. T. 3, 5, 9, 10, 11, 13 und 15) notiert Beethoven im Aut. ausdrücklich mit , welche Notierung ich hier mit auch schon deshalb beibehalten habe, weil sie mir ungleich mehr als unser stereotypes:  den Ausdruck anzuzeigen scheint.

Um mit dem *marcato*-Zeichen bei der 1. Halben in T. 1 und desgleichen in T. 3, 5, 9, 10, 11 ausnahmsweise mehr auszudrücken und zu fordern, als wir sonst damit zu verbinden gewohnt sind, setzt Beethoven es konsequent unter und nicht über die Note: Er will hier, worüber kein Zweifel sein kann, einen bloß mechanischen, trockenen und flüchtigen Abzug der auf den Ton verwendeten Kraft vermieden wissen und wünscht vielmehr, daß der Ton sich nur allmählig verliere und sanft zum nachfolgenden hinübergleite!

T. 2. T. 2 weist in Aut. und rev. A. beim 3. Viertel die Notierung so auf, wie sie der Text zeigt. Alle anderen Herausgeber dagegen bringen statt des 32<sup>tel</sup>s ein 16<sup>tel</sup>:



Beethovens Schreibart läßt sich nun folgendermaßen erklären: Der T. 2 des Themas zeigt uns den Ton:  $h^1$  der Melodie in streng motivischer Bedeutung, da er mit dem vorausgegangenen Viertel:  $dis^2$  sich zur abwärts gebrochenen Terz:  $dis^2-h^1$  verbindet, die die ebenfalls abwärts gebrochene Terz des T. 1:  $gis^1-e^1$  u. zw. im selben Rhythmus:  erwidert. Dadurch aber, daß die Var. I in T. 1 den Terzfall und Rhythmus ändert (in einen Quintfall und in ) entfällt konsequenterweise auch für den 2. T. der Var. die Verpflichtung, noch an der ursprünglichen Form des Themas festzuhalten. Daher dehnt denn auch Beethoven, ähnlich wie in T. 1 das erste Viertel zu einer Halben, auch in T. 2 den zweiten Ton:  $dis^2$  beinahe zu einer Halben aus, wodurch aber der letzte Ton:  $h^1$  bloß auf eine Antizipation oder ein bloßes Ornament herabsinkt, wie es etwa z. B. Chopin notiert hätte mit:



Gleichwohl bleibt es fraglich, ob selbst noch unter diesen Umständen der letzte Ton:  $h^1$  hier eine thematische Beziehung, und zwar im Sinne einer Zugehörigkeit zur Terz:  $dis^2$  nicht dennoch unwillkürlich hervorkehrt? Mit anderen Worten: Ob in Erwidern auf die Quint in T. 1 oder in Erinnerung der Terz in T. 2 des Themas selbst, stets wird der Hörer dazu neigen, in T. 2 den Terzfall thematisch zu hören! Dazu kommt noch folgendes: Mag nämlich auch Beethoven ein 32<sup>tel</sup> notiert haben, so wird hier unser Ohr jederzeit dennoch stets ein 16<sup>tel</sup> hören, u. zw. weil es in Ermanglung differenzierterer Unterteilungen des 3. Viertels, also in Ermanglung eines Achtels und 16<sup>tel</sup>s, gerade die allerfernste Unterteilung eines 32<sup>tel</sup>s ohne weiteres und sofort zu ergreifen nicht in der Lage ist. Die natürliche Progression der Unterteilungen

zu brechen übersteigt jedes Künstlers Kraft und selbst ein Beethoven mußte hier scheitern! Daher wird das von ihm notierte 32<sup>tel</sup> allezeit wie ein 16<sup>tel</sup> wirken, was aber den Herausgeber der Pflicht nicht enthebt, der authentischen Schreibart Beethovens zu folgen, die, wie ich oben zeigte, der eigenen Begründung nicht entbehrt.

Die Figur beim 3. Viertel des 3. T., die im Grunde von einem Doppelschlag zwischen 2 Noten (vgl. Btg. z. Orn., S. 7) herrührt, schreibt Beethoven eigens um des andern Ausdrucks willen, der in ihrer Abweichung vom letzteren gelegen ist.

In T. 7 setzt Beethoven (Aut., rev. A.) die Mittelstimme l. H. mit dem 3. Viertel: Cis im Intervall der Sept (statt der Sekund) fort:



wozu ihn der Gang der tiefsten Stimme genötigt hat. Wenn nun dagegen so manche Herausgeber (G.-A. [!], Bw., Klw. usw.) beim 3. Viertel plötzlich ein Viertelpause setzen, so beweisen sie damit nur, daß ihnen die Natur des Klaviersatzes weniger vertraut war, als dem Meister.

In T. 9 u. 10 sehe man beim 2. und 3. Viertel der l. H. die Verstärkung der Melodie in Oktaven. In denselben Takten setzt Beethoven (im Aut.) die Zeichen  zwischen die beiden letzten Töne des 3. Viertels — also anders, als es fast sämtliche Ausgaben nach ihm gebracht haben — und zwar nicht etwa im Bestreben, von einem schon an sich unangenehm genug dissonierenden Intervall der großen Sept:  $\left\{ \begin{matrix} his^1 \\ cis^1 \end{matrix} \right.$  bzw.  $\left\{ \begin{matrix} ais^1 \\ h \end{matrix} \right.$  abzuleiten, als vielmehr um eine zeitliche Dehnung hinter dem punktierten Achtel einzufordern, was mit jenem Zeichen wohl am schicklichsten ausgedrückt wird.

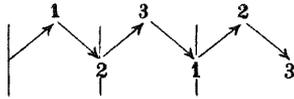
In T. 12 bildet das letzte Achtel eine Antizipation, die als solche nun auch vorzutragen ist.

Die letzten T. 13—16 weisen im speziellen jene subtile Figurierungskunst auf, wie sie Beethoven in den Streichquartetten Op. 127, 131, 132, 135, in der IX. Sinfonie, in den Klaversonaten Op. 108, 110 und 111 zum Ausdruck gebracht hat, — eine eigenartige Welt von Nebentönen und Figurierungen, die, von einer überaus originellen Artikulation bewegt, die tiefstimmigste Beredsamkeit entfalten. Nur in der Darstellung des Kampfes zwischen der Artikulation und einer gerade auf die schwachen 16<sup>tel</sup> zurückgedrängten melodischen Linie besteht der wahre Vortrag dieser Takte! Mit anderen Worten: Man steht hier vor der Aufgabe, die punktierten Achtel nicht nur wegen ihres größeren Wertes, sondern auch wegen der Bindung durch größeren Druck vor den 16<sup>tel</sup>n auszuzeichnen; gleichwohl aber hat man eigens auch noch darauf bedacht zu sein, mit einem in Worten nicht näher zu definierenden Anschlag just auch die 16<sup>tel</sup> — eben die Träger der melodischen Linie! — zu bedenken.

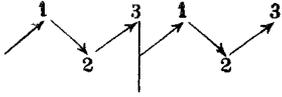
In T. 15 und 16 Bogenartikulation im Text nach dem Aut.; Artikulation, Fingersatz und Anschlag übernehmen hier die Aufgabe, zu veranschaulichen, wie gleichsam der Atem bei den 16<sup>tel</sup>n (das *legato*!) zu schwach ist, um das Ziel der Achtel, zu denen sie doch sichtlich streben, ganz zu erreichen! — In T. 16 bringe man außerdem die Antizipation des letzten Achtels voll zu Ehren.

Variation II. Die Wiederholung der T. 1—8 und 9—16 wird hier nicht mehr durch Repetitionszeichen gefordert, sondern zum ersten mal in veränderter Art komponiert. Dadurch wird aber nicht nur das Wiederholungsprinzip aus dem rein Mechanischen erlöst und vergeistigt, sondern sogar der Schein, freilich aber nur der Schein zweier Variationen erzeugt.

Ohnweiteres ist die melodische Linie des Themas bei den Figurierungen der r. H. zu erkennen und zu verfolgen. Man beachte aber dringend das System der Brechungen: Teils werden sie wie in T. 1 und 2 hemiolenartig, d. i. dreimal zu 2 Vierteln:



teils aber, wie in T. 3 und 4, nach folgendem Schema:



ausgeführt. (Man braucht nur in den T. 3 und 4 das Schema der T. 1 und 2 zu versuchen, um sich von dessen Nichtanwendbarkeit selbst zu überzeugen.)

Bis auf die kleinen Verschiebungen in T. 5 und 6 gibt aber auch die l. H. den Baßgang des Themas (mit auch den Durchgang in T. 4!) aufs strengste wieder, welcher Tatsache denn auch mein Fingersatz Rechnung zu tragen sucht!

T. 5 ff. In T. 5 gibt die fallende Quint des 2. und 3. Sechzehntels bei der r. H. genau die an der analogen Stelle des Themas fallende Quintwendung wieder! Nachstehender Aufriß der T. 5—8 mag die Figurierungs-Technik des Meisters verdeutlichen:

Fig. 52



T. 7-8. In T. 7 und 8 beachte man die enharmonische Verwechslung: b statt: ais (E dur:  $\text{IV}^{\flat}_3 = \text{F dur: V}^{\flat}$ ), die hier deswegen erforderlich wurde, weil beim 1. Viertel des T. 8 ein Durchgang zwischen: e und g zu beschreiten war; als solcher fungiert hier nun — im Sinne gleichsam einer V. Stufe aus F dur! — eben: f (statt fis), ohne aber die E dur-Tonart zu gefährden!

Daß der Schüler die soeben dargestellten Zusammenhänge zwischen Variation und Thema deutlich selbst im Bewußtsein zu tragen hat, versteht sich von selbst; doch darf er sich darum nicht verleiten lassen, sie noch durch den Vortrag besonders stark zu unterstreichen, nur um die eigene Erkenntnis derselben auch dem Zuhörer vermitteln zu wollen. Denn täte er's selbst, so würde es ihm gleichwohl niemals gelingen, dem Zuhörer solchen Dienst zu erweisen, wenn dieser sich um die Erkenntnis nicht eben schon früher selbst bemüht hätte; im letzteren Falle ist alle Mühe sicher vergebens und kein noch so drastisches Servieren von entscheidenden Tönen, die aus den Figuren herausgezupft werden, kann ihn je zum Ziele führen. Daher erfülle der Spieler seine Pflicht nur gegenüber dem Werk allein, unbekümmert darum, ob und wieviel der Zuhörer davon weiß. Als irreführend ist somit die Bemerkung Bülow's zu bezeichnen: „Die sehr treu reproduzierten Lineamente des Themas im ersten Teile dieser ‚Doppelvariation‘, wie Herr v. Lenz sie richtig bezeichnet, müssen bei aller spielenden Leichtigkeit des Anschlags deutlich in das Ohr fallen. Auf einen empfindungsvollen Vortrag wird die Nebenstudie, diese 8 Takte  $\frac{3}{4}$ -Takt als 12 Takte  $\frac{2}{4}$ -Takt zu üben, von ersprießlichem Einflusse sein.“ Will damit Bülow den Zuhörern gar ernstlich vorschreiben, die Lineamente hören — zu müssen? Wie könnte er denn dieses Resultat erzwingen? Wenn aber nicht, war es nicht ein Unsinn, dem Spieler die Sorge dafür aufzutragen? Daher wiederhole ich: Nur um den Zuhörer zu einer Leistung zu verhalten, zu der er

ja nicht gezwungen werden kann — ultra posse nemo teneatur — darf der Vortragende den sachlichen Vortrag niemals zerstören.

In T. 4 beachte man die cresc.-Anweisung, vgl. T. 4 des Themas und der 1. Var. (s. o.!).

Nur zu deutlich verraten die Fingersätze dieser Var. bei Bw., Klw., Rk., Rm. usw., daß ihnen der Sinn der Figurierungen und besonders der des Basses gar nicht vertraut war.

Die Wiederholung der T. 1—8, von mir statt fortlaufend mit: 9—16 entsprechender mit [1—8] bezeichnet, bringt, wie ich schon oben sagte, ein neues Motiv. Über dem ruhenden Baßton: h, T. [1—7], und bei sparsamstem Stufenverbrauch erfolgen Takt um Takt, je eine Sekunde höher, 4 Einsätze des Motivs (T. [1—4]):

T. [1-8].

Fig. 53.



Da das Motiv aber zweitaktig ist, so gewinnen dadurch die Einsätze zugleich den Charakter von Engführungen. Die Imitationen von Takt zu Takt sind hier ideell durchaus nicht etwa nur an zwei „obligate“ Stimmen zu binden; d. h. der Spieler hat es nicht nötig, beim 3. (bzw. 4.) Einsatz wieder diejenige Stimme anzunehmen, die den 1. (bzw. 2.) Einsatz hatte, vielmehr sind im Sinne eines richtig verstandenen Klaviersatzes eventuell so viele Stimmen anzuerkennen, als eben Einsätze da sind. — Im Grunde wiederholen dann auch die T. [5—6] das Motiv der T. [1—2], nur mit dem Unterschied, daß in den T. [5—6] die Linie von Nebennoten durchzittert ist und die Engführung entfällt.

Dem Thema gegenüber bietet die Wiederholung, T. [1—8], insofern ein freieres Variationsbild, als sie den Harmonienweg der T. 1—8 blos auf den Stufenwechsel I—V reduziert, der allerdings streng genommen auch schon beim Thema selbst (in T. 1—6) als dessen eigentlicher harmonischer Kern deutlich wahrzunehmen war.

T. [7—8] differieren in bezug auf den Harmonienweg von den T. 7—8 und dadurch ist statt: f neuerdings der streng diatonale Durchgang: fis (vgl. Var. I) möglich geworden.

Die Konstruktion der Wiederholung und insbesondere der liegenbleibende Baß machen ein cresc. im 4. Takt im selben Maße überflüssig, als sie die Gefahr einer Zweiteilung der T. [1—8] von Haus aus hintertreiben.

Der 2. Teil der Var., T. 9—16, greift auf die Figurierung der T. 1—8, speziell auf das Schema der T. 3—4 zurück. Die Nachbildung des Themas ist, trotz zahlreicher Varietäten sowohl bei der Melodie selbst, als bei der tiefsten Linie, genau zu verfolgen.

T. 9 ff.

In T. 12 versäume man nicht das decresc., das auch hier wie beim Thema wohlgermerkt erst beim 3. Viertel erscheint, und desgleichen die Antizipation beim letzten 16<sup>tel</sup> zu berücksichtigen.

T. 12.

L. H. nicht: cis sondern deutlich: cisis im Aut!

T. 15.

Die Wiederholung des 2. Teils T. [9—16] setzt die Motivbildungen von T. [1—8] fort.

T. [9-16].

Das Unisono in T. [9] ist wie folgt zu hören:

Fig. 54

bezw.: Fig. 55.

oder: Fig. 56.



Im Grunde liegt also hier nur ein simpler Durchgang vor, der aber freilich, so wie ihn Beethoven inszeniert, schon durch die ungewohnte Erscheinung weniger fixen Musikern

Respekt einflößt und sie irreführt. In Bülow's Ausgabe lautet die diesbezügliche Anmerkung: „Die zu Grunde liegende ‚latente‘ Harmonie ist der Hmoll-Sextakkord und der richtige Vortrag des Taktes hängt von dem Herausempfinden dieser Harmonie ab.“ So gelangt denn auch Bülow zu dem Ergebnis eines 6-Akkords über: d, jedoch ist es ihm in Anbetracht des Durchgangscharakters noch durchaus nicht erlaubt gewesen, hier schon von einem „Hmoll-6-Akkord“ zu sprechen, wo doch weder von einer selbständigen Stufe, noch von: Hmoll überhaupt die Rede sein kann!

In T. [12] ist das 6. Achtel eine Antizipation und nicht schon I. Stufe. — T. [13—16] wiederholen die Art der T. [5—8]. — In T. [14] erscheint der Akkord des ersten 16<sup>tel</sup>s beim 3. Viertel der l. H. (nach Aut. und rev. A.) wohlgemerkt ohne: a, und zwar mit Rücksicht auf den Sept-Durchgang bei der r. H.! Ausführliches über die besondere Delikatesse dieser Stimmführung wird bei ähnlichem Anlaß in den Erläuterungen zu des Meisters op. 110 gesagt werden.

T. 1-8. Variation III verändert die Taktart in  $\frac{2}{4}$ . Auch bei ihr sind wie bei der 2. Var. die Wiederholungen auskomponiert.

Die Harmonien bewegen sich ausschließlich zwischen Tonika und Dominante; vgl. dazu Var. II, T. [1—6]. Der Baß gibt das charakteristische Terzmotiv wieder:



Dadurch, daß die T. 5—8 einfach nur die Umkehrung der T. 1—4 bringen, wird der Spieler verleitet, in den T. 1—4 der Var. die Nachbildung schon der gesamten T. 1—8 des Themas und in den T. 5—8 die Wiederholung der ganzen Taktsumme T. 1—8 zu erblicken. Vor diesem Irrtum sei man daher gewarnt und bleibe stets dessen eingedenk, daß auch bei der 3. Var. allemal 8 Takte je 8 Takten des Themas entsprechen! Die Veränderungen in T. 8 gegenüber T. 4 gehen auf Rechnung des Basses.

T. [1-8]. Die Wiederholung, T. [1—8], bescheidet sich mit einer unbedeutenden Variante bei den 16<sup>tel</sup>n und der Einfügung von Durchgängen bei den Achteln.

T. 9 ff. Die Technik des 1. Teils wird nun auch auf den 2. Teil der Var. übertragen, obwohl streng genommen die Bedingungen hier andere geworden und beinahe so beschaffen sind, daß sie der Übertragung widerstreben. So führt also in den T. 9—12 zuerst wieder die l. H. die 16<sup>tel</sup>, bis in T. 13 die r. H. sie übernimmt, während die Achtel in den T. 9—12 bei der r. H. und dann in T. 13—16 umgekehrt bei der l. H. sich befinden. Gerade der Umstand aber, daß die soeben erwähnten Achtel der T. 9—16 die Melodie führen und daher organischer zueinander gehören, als die Kontrapunkte in den T. 1—8, erklärt es nun, weshalb ich oben von einer etwas künstlichen Adaptierung der Technik des 1. Teiles auf den zweiten sprach.

T. 12. T. 12 bringt beim 4. Achtel statt eines Achtels (wie bis dahin) plötzlich einen Akkord. Darin äußert sich genialster Tonsinn: Eigens hat hier Beethoven die tiefere Oktave mitgegriffen, nur um das Ohr schon von vornherein auf die kleine Oktave einzustellen, in der sich bei den nachfolgenden Takten die Achtel zu bewegen haben werden! Somit bildet die hinzugefügte tiefere Oktave den Übergang von der eingestrichenen zur kleinen Oktave, die sonst — weil unvermittelt — allzu krass voneinander abstecken würden! (Vgl. „IX. Sinf.“, S. 39, 106—107 usw.)

T. [9-16]. Die Wiederholung des 2. Teiles, T. [9—16], bringt eine umgekehrte Anordnung, wodurch sich der Zusammenstoß der 16<sup>tel</sup> bei T. 16 und T. [9] von selbst erklärt.

Beim Vortrag dieser Var. halte man vor allem fest an der Einteilung derselben in bloß viermal je 8 Takte und vermeide daher umgekehrt achtmal je 4 Takte zu unterstreichen. Mit anderen Worten: Man spiele die jeweiligen Umkehrungen und Übergänge der 16<sup>tel</sup> mit Bewußtsein nur als Bestandteile derselben Einheiten und nicht als selbständige Teile! Auch darf man das Tempo beim Vortrag nicht überhasten; man bedenke doch, daß der Kontrast zwischen der 16<sup>tel</sup>-Bewegung dieser Var. und der nachfolgenden schon aus dem Grunde nicht allzu groß sein darf, weil die beiden Variationen, wie ich schon oben sagte, miteinander verbunden sind!

In bezug auf die Dynamik beachte man folgende Gegenüberstellung: Die T. 1—8 weisen ein *f* mit je 2 *sf*-Spitzen in T. 4 und 8 auf; dagegen beginnt T. [1] mit *p*, das durch ein unmittelbar folgendes *cresc.* zum *f* in T. [4] (analoge Nuancierung in den T. [5—8]) gesteigert wird; und wieder mit *p* beginnt T. 9, jedoch folgt hier das *cresc.* nicht mehr wie in T. [1] unmittelbar, sondern erst nach 3 Takten, also in T. 12 (vgl. Var. 1!), worauf dann freilich das *f* die allgemeine Herrschaft über die T. 13—16 (analog in den T. [12—16]) antritt. Zum *p* des T. [9] führt ein  $\text{—}$  Zeichen in T. 16 zurück, das auch in T. [16] an analoger Stelle zu finden ist.

Sinnreich sondert Beethoven im Aut. das letzte Achtel des T. 16 von den vorausgegangenen Achteln ab!

Variation IV. Hier stellen sich wieder die Repe- T. 1 ff. titionszeichen wie beim Thema ein. Außerdem kehrt die Var. zur ursprünglichen Taktart zurück, die sie allerdings nicht mit  $\frac{3}{4}$ , sondern mit  $\frac{9}{8}$  notiert. Diese Rückkehr der Taktart will hier aber mehr als bloß rein äußerlich genommen werden, denn in ihrem Zeichen soll zugleich auch in bezug auf das Tempo eine möglichst starke Annäherung der Var. an das Thema stattfinden. Indem nämlich Beethoven: „Un poco meno andante, cioè è: un poco più adagio come il tema. Etwas langsamer als das Thema“ schreibt, wünscht er ausdrücklich, daß je ein Takt der Var. nur „etwas“ weniger langsam, als je ein Takt des Themas genommen werde! Eben dieses veranlaßt mich, der Bequemlichkeit halber bei der folgenden Analyse statt von  $\frac{9}{8}$  eben nur von  $\frac{3}{4}$  zu sprechen, die dann freilich als Achtel-Triolen zu betrachten sind.

Diese Vorsicht des Meisters hat sich bis auf den heutigen Tag leider als vergeblich erwiesen; denn wie die Erfahrung aus den Konzertsälen lehrt, gefallen sich die Spieler vor allem darin, der lieblichen 16<sup>tel</sup>-Figur zu huldigen und zwar so innig, daß sie darüber die ganze Einheit der 8 Takte aus dem Auge verlieren und im Grunde nur achtmal ein und denselben Takt spielen! Nun denn, Hingabe und Verzückung in Ehren, aber man unterschätze dieselben Ingredienzien der Seele doch auch bei Beethoven nicht, weil (oder: trotzdem?) er mit ihnen einen weiteren Blick, eine organisatorisch bewährtere Kraft verband! Als besonderes Kennzeichen der letzteren sehen wir doch wieder die *cresc.*-Anweisung in T. 5 (!), die über alle so reichliche 16<sup>tel</sup>-Bewegung hinaus den inneren Blick des Spielers gleichsam von der Gegenwart loslösen will, um ihm die Zukunft erobern zu helfen. Es lerne daher der Spieler auf den Genuß jedes einzelnen Taktes für sich verzichten und sein Gefühl gleichsam so dehnen, daß es die gesamte Einheit der T. 1—8 als solche umfasse! Zu demselben Ergebnis führt ja übrigens auch schon die Art der hier verwendeten Figurierung, denn kaum gibt es, vom Ausdruck freilich abgesehen, etwas Einfacheres als das Motiv und den Harmonienang dieser Variation. Namentlich der Harmonienang spiegelt die Einfachheit der harmonischen Konstruktion auch des Themas (vgl. oben Var. II, III) wieder und bildet so die geheimste Verbindung zwischen beiden, das ist jenes Etwas, das die



Mein Text zeigt die marcato- und sf-Akzente in T. 11 und 12 genau so wie das Aut. Leider brachten bereits die rev. A. und Org.-A. Verwirrung in diese Frage u. zw. dadurch, daß sie die marcato-Zeichen in T. 11 um ein 16<sup>tel</sup> hinausschoben, was wieder andere Herausgeber (wie z. B. Bw., Klw., Urt.) veranlaßt hat, in demselben Takt mit auch die sf-Akzente um je ein 16<sup>tel</sup> später zu setzen. Speziell Bülow macht sich zum Dolmetsch einer solchen abweichenden Notierung: „Das ‚sforzato‘ auf den grammatisch akzentuierten Sechzehnteilen, wie es die früheren Ausgaben teilweise und schwankend, die Leipziger Gesamtausgabe mit größter Bestimmtheit setzt, hat keinen Sinn, da es nicht auf die volle Harmonie fällt und z. B. im folgenden Takte ganz neutrale Töne trifft, also nur eine leere und zugleich schroffe Wirkung hervorbringt.“

Darauf ist aber zu erwidern: Die von Beethoven hier vorgeschriebenen marcato- sowie sf-Zeichen haben mit dem Erklingemachen der Harmonie wahrlich nichts zu schaffen; dieses bleibt vielmehr Sache der klavieristischen Technik allein, wie denn in der Tat nur ein einfaches Liegenlassen des ersten 16<sup>tel</sup>s beim jeweiligen 16<sup>tel</sup>-Paar schon genügt, um dieses Ziel zu erreichen. Mit anderen Worten: Die Brechung der Harmonien in der Art, wie sie Beethoven uns an dieser Stelle (und auch sonst so oft, wie z. B. im Klaviertrio op. 70, No. 1, Largo assai, T. 65 ff. usw.) bietet, garantiert die harmonische Summe jederzeit und in jeder Situation ebenso sicher, wie die normale und natürliche Brechung:

Fig. 60.



usw.

so daß es keinen Sinn hat, „neutrale“ Töne von 16<sup>tel</sup>n zu unterscheiden, auf die angeblich allein die „volle Harmonie fällt“. Selbst der von Beethoven an dieser Stelle ausdrücklich vorgeschriebene Pedalgebrauch hat wohl-gemerkt für die Frage der Vollendung der Harmonien keine Bedeutung. (Das Pedal ist hier vielmehr um des eigenen Effektes willen da!) Umso weniger ist man dann aber berechtigt, die marcato- und sf-Akzente bei den akkordführenden 16<sup>tel</sup>n dahin zu deuten, daß sie bloß der Vollendung der Harmonien dienen sollten.

T. 14.

In T. 14 lauteten das 2. und 3. Viertel bei der r. und l. H. ursprünglich anders; durch seltsames Versehen strich Beethoven bei der Korrektur der Stelle die Tonfolgen nur der l. H., so daß das Aut. ein falsches Bild darbietet, da die r. H. bereits die neue Gestalt zeigt, der Baß aber noch unverändert geblieben ist:

Fig. 61.



weswegen ich die Korrektur nachträglich selbst vornehme.

T. 16.

In T. 16 stelle man sich das erste 16<sup>tel</sup> der r. H.: a<sup>2</sup>, gleichsam bis zum zweiten 16<sup>tel</sup> des 3. Viertels: h<sup>2</sup> fort-klingend vor u. zw. so, als würde bei liegenbleibender Harmonie (der Dominante) nun auch der Ton: a<sup>2</sup> als deren Sept einfach mit liegenbleiben und endlich seine Auf-lösung zu: gis<sup>2</sup> erst beim 3. Viertel durch eine Verzierung (vgl. II, S. 425 ff.) erreichen. (Über die Figurierung als Ausdruck des Liegenbleibens vgl. im 1. Satz, T. 12.) — Beethoven dehnt hier das cresc.-Zeichen ausdrücklich bis zum zweiten 16<sup>tel</sup> des 3. Viertels hinaus.

Endlich erinnere ich, daß er erst hier, und zwar zum Beschluß der Var.-Gruppe, die aus Var. 2, 3 und 4 besteht, den Doppelstrich setzt!

*Allegro ma non troppo.* Das vorletzte Stück, in dem zugleich der Schluß des Variationenwerkes (s. o.) einsetzt. Zwar werden auch hier, ebenso wie in der 2. und 3. Var., die Wiederholungen auskomponiert, aber über diese Ähnlichkeit hinaus weist das allegro ma non troppo eine Gruppe noch weiterer 8 Takte auf, die von mir mit [[]] bezeichnet, als Wiederholung der Wiederholung zu gelten haben. In dem hier die Augmentation der Wiederholung in freier Weise den allerstrengsten Begriff der Var. überschreitet, dient sie mit umso charakteristischerer Wirkung einem höheren Zweck der Synthese u. zw. speziell der Gewinnung eines neuen dynamischen Zustandes: sempre p, das allein erst, wie gezeigt werden wird, die strenge Verbindung des allegro ma non troppo mit dem nachfolgenden letzten Stück ermöglicht.

T. 1—2 geben im alla breve genau die ersten 2 Takte des Themas wieder: T. 1-8.

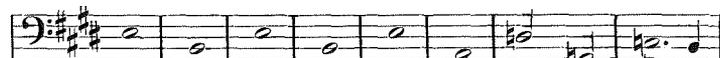
Fig. 62.



Dieses 2-taktige Motiv wird in den T. 1—5 in streng imitatorischer Weise verwendet, wobei man indessen, der Natur des Klaviersatzes Rechnung tragend (vgl. o. Var. II und IV), die Zahl der obligaten Stimmen durchaus nicht wieder bloß auf 2 Stimmen (siehe doch die Stimmenzahl in T. 4 und die Konstruktion in T. 5!) zu beschränken die Pflicht hat. Da die Einsätze 2-taktig sind, so ergibt sich die Engführungstechnik, mit der auch Synkopen verbunden sind, von selbst (vgl. Var. II). In T. 5 erfolgt bei der l. H. der 5. (letzte) Einsatz, so daß auch hier, ähnlich wie bei der 1. und 4. Var., die Gefahr einer Halbierung der T. 1—8 von vornherein ausgeschlossen ist. Wegen der T. 7 und 8 vgl. Var. 2 und 4.

Die T. [1—8] bringen die Wiederholung. Zunächst scheint es, als ob es noch bei der früheren Ordnung bleiben sollte (wenn auch freilich bereits mit dem Unterschied, daß der ursprüngliche Kontrapunkt des Basses in Achteln figuriert wird); aber schon die T. [3 und 4] bringen eine Umkehrung der T. [1—2], wodurch sie motivisch auf eine andere Bahn als die analogen Takte des 1. Teiles geraten. Denn nun wird in den nachfolgenden Takten der 2. T. des Motivs abgeschnürt und allein (also ohne jede Engführungstechnik) fortgerollt. Die Harmonienbasis lautet hier:

Fig. 63.



E<sup>dur</sup> <sub>moit</sub>: I — V — I — V — I<sup>7</sup> — IV<sup>3</sup> — VII — III — VI — V

Auch im 2. Teil, T. 9—16, hält Beethoven zwar an einer 2-taktigen Struktur des Motivs fest, nur treten hier die Einsätze nicht mehr wie in T. 1—4 engführungsmäßig, sondern von je 2 zu 2 Takten ein, etwa in der Ordnung: Tenor — Alt — Sopran — Baß. (Über die bloß figurliche Anwendung dieser Termini im Klaviersatz vgl. „chrom. Fant.“, S. 32.) Der Harmonienplan der T. 9—16 lautet:

Fig. 64.



Beim Vortrag des Motivs beobachte man die Vorsicht, rings um die überragenden Akzente der synkopierten Noten Schatten künstlicher pianos anzubringen. Nur auf diese Weise erhält das Motiv seine immanente Plastik und das allgemeine forte willkommene Schatten!

Erst die Wiederholung, T. [9—16], restituiert die Engführungstechnik, und da auf Grund dieser Technik schon in den T. [9—12] der 1. und 2. Takt des Motivs gegeneinander kontrapunktiert erscheinen, so konnte Beethoven die letzten T. [13—16] auch in den äußersten Stimmen ebenfalls auf dieselbe Basis stellen. T. 9-16

Was die Notierung des T. 1 und 2 anlangt, so hat Beethoven im Aut. weder ein sf bei der Linken, noch auch irgendwelchen legato-Bogen bei der Rechten verzeichnet, was freilich die verschiedenen Herausgeber seither nicht gehindert hat, solche Zeichen in Fülle selbst anzubringen. Hören wir, was Bülow darüber sagt: „Eines der besten Hilfsmittel zum Hervorheben der wesentlichen Hauptstimmen bei der Ausführung von polyphonen Stücken auf dem Klavier ist die systematische Verwendung der verschiedenen Anschlagsgattungen, des Staccato, Legato und Non-Legato, als zwischen beiden in der Mitte stehend. Namentlich befördert der Staccato-Vortrag von Begleitungsfiguren die Durchsichtigkeit der getragenen Stimmen, ohne daß der Spieler nötig hätte, für letztere größere Kraftanstrengungen zu machen. Der Herausgeber glaubt nicht zu subjektiv verfahren zu sein, wenn er die zurücktretende Stimme im zweiten Takte so nüanciert:



Die andere mögliche Nüancierung:



erscheint ihm weniger geschmackvoll, doch gibt er auch ihr den Vorzug vor einem unterschiedslosen Herabhämmern oder Hin- und Herschleichen der Töne.“ Daraus geht hervor, daß Bülow offenbar keine Ahnung davon hatte, an welch schwieriges Problem er sich mit obiger Bemerkung herangewagt hat. Leider existiert noch kein Werk, worin die Frage der Artikulierung erörtert worden wäre; auch müßte übrigens heutzutage ein solches dem Autor bereits unüberwindliche Schwierigkeiten bereiten, da die Frage auf eine vokale Basis zu stellen wäre, also auf jene Kunst der Atemeinteilung, die längst verrauscht ist und dennoch in geheimnisvoller Weise selbst auch der instrumentalen Artikulierung zugrunde liegt. Hier sei das Problem nur mit wenigen Worten gestreift: Davon nämlich abgesehen, ob z. B. ein Blas- oder Streichinstrument oder dgl. in Frage kommt, muß die zu artikulierende Tonreihe zunächst in bezug auf den Umfang mit den sie umgebenden Tonreihen verglichen werden, um eben erst durch solchen Vergleich feststellen zu können, wie viel Nachdruck schon aus dem Grunde des Umfangs allein der in Frage kommenden Tonreihe zu geben wäre. Dabei hat man noch außerdem an einen imaginären Text zu denken, als stünde man vor der Aufgabe, den Tönen des Motivs so und so viele Worte, bzw. Silben zu unterlegen. (Meistens wird dann auch die glückliche Lösung eben auf Grund dieser imaginären Basis erreicht.) Um nun auf unser 2-taktiges Motiv zurückzukommen, scheint mir die Knappheit seines Tonmaterials allein schon durchweg ein: non legato zu verlangen, welche Artikulierung zugleich auch am besten einer imaginären Basis von 6 Silben entspricht, von denen man in Anbetracht der Kürze auch nicht eine missen möchte! Von der Wahrheit des hier Gesagten könnte man sich leicht überzeugen, wenn man den Vortrag desselben Motivs einem Streichinstrumentalisten überließe. Jedenfalls wäre es nicht ohne Nutzen, die beiden von Bülow vorgeschlagenen Formen der Artikulierungen miteinander zu vergleichen, um zu begreifen, daß jede Artikulierung als Folge gleichsam einer anderen Einteilung imaginärer Silben zugleich auf andere Worte anzuspielden scheint und daher auch einen anderen Ausdruck ergibt!

T. [3] i. H. nach Aut. — T. [4] zweites Achtel bei der r. H.: h und nicht: cis; Beweis dafür ist vor allem die ausdrückliche Notierung in Aut., rev. A. und Org.-A., nicht weniger aber auch die Dominanten-Harmonie, der gegenüber die Schuldigkeit — s. den Achtel-Kontrapunkt

im T.[2] — durchaus abgetragen werden muß, ohne Rücksicht auf die Achtel-Kontrapunkte in den nachfolgenden Takten, die nur aus dem sekundären Grunde einer leidigen Sequenz hier: cis fordern würden. Daher ist Bülow's Anmerkung: „Die neue Ausgabe hat:



ein Erratum, das nicht erst bewiesen zu werden braucht, da die Note „h“ weder melodisch noch harmonisch gerechtfertigt ist.“, um mit seinen eigenen Worten zu sprechen, ein gründliches „Erratum“!!

In T. 11 notiert Beethoven im Aut. beim 4. Viertel der obersten Stimme ausdrücklich zwei Achtel: cis<sup>1</sup>—e<sup>1</sup> und dazu am Rande die Worte: „muß c e seyn“. Der Org.-A. blieb es leider vorbehalten, cis als Viertel zu bringen. Wie unfreiwillig komisch kontrastiert aber gegen den Willen Beethovens die Bemerkung Bülow's: „Die neue Ausgabe hat:



Die Lahmheit dieser unnützen Gegenbewegung zum Basse liegt ebenfalls auf der Hand. Hätte der Komponist dieses „e“ wirklich beabsichtigt, so hätte er es sicher an das erste Achtel (statt der Pause) des nächstfolgenden Taktes vorhaltsweise vor „dis“ angebunden“:



Hätte Bülow davon eine Ahnung gehabt, daß unter Umständen der Vorhalt auch in einer Pause sich bergen kann (vgl. II<sup>1</sup>, S. 371 ff.), — und dieses ist eben auch hier der Fall —, so wäre ihm obiger Lapsus erspart geblieben.

In T. 12 nimmt Beethovens Notierung der i. H. (im Aut.) Rücksicht bloß auf die Darstellung des ablaufenden Hauptmotivs, die er logischerweise nicht erst durch irreführende Viertelpausen stört. Alle Anstrengungen der meisten Herausgeber, dem Klaviersatz als solchem zum Trotz, hier Stimmen dennoch rubrizieren zu wollen, müssen ins Leere fallen!

In T.[9] notiert Beethoven das Motiv (u. zw. trotz der in T. [10] bevorstehenden Engführung) wohlgermerkt als eine tiefere Stimme. Diese Notierung, die sich (leider nur teilweise) auch in der Org.-A. findet, habe ich im Texte restituiert.

Der Schluß des T. [[16]] ist bei der r. H. deutlich (im Aut. und ebenso in der Org.-A.) dreistimmig gesetzt. T. [[9-16]].

*Tempo primo del tema.* Im letzten Stück werden die Wiederholungen auskomponiert. In diesem Sinne steht also wieder auch das letzte Stück zwar in einer Reihe mit der 2., 3. Var. und dem allegro ma non troppo; dennoch unterscheidet es sich von ihnen durch einen unerhört originellen und kühnen, in der Literatur wohl einzig dastehenden Zug, der darin besteht, daß die Summe sämtlicher 32 Takte, wie sie sich aus den beiden Teilen des Themas samt deren Wiederholungen ergeben, zum erstenmal als eine geschlossene Einheit organisiert wird, wodurch nicht allein die Wiederholungen, sondern wohlgermerkt auch die beiden Teile in eins verschmelzen! Galt es doch, nicht nur den Variationen selbst einen letzten Abschluß — als welcher nicht selten in anderen Variationen-Werken des Meisters eine Fuge erscheint —, sondern dem ganzen Werke ein mächtiges Finale zu geben!

Bewundern wir schon die Kühnheit der Konzeption, so müssen wir noch mehr über die ungeheueren Kraft der Ausführung staunen, die der gesamten Summe von 32 Takten gleichsam nur einen Atem verleiht! Dreierlei Mittel sind es, die Beethoven dazu benützt, um sein großes Ziel zu erreichen:

1. Indem er in T. 1 vom: p ausgeht, das er für die Dauer der T. 1—8 (=1. Teil des Themas!) beibehält,

sodann erst beim 3. Viertel des 8. Taktes: *cresc.* vorschreibt, das die nachfolgenden T. [1—8] (= Wiederholung des 1. Teiles!) beherrscht, und indem er endlich in T. 9 zum erstenmal: *f* setzt, das die T. 9—16 (= 2. Teil des Themas!) und T. [9—16] (= Wiederholung des 2. Teiles!) zu tragen hat, erzeugt er schon allein mit der fortlaufenden dynamischen Steigerung sozusagen die Körperlichkeit einer 32-taktigen Einheit mit nur einer dynamischen Wallung! Darnach versteht man es nun besser, warum er beim vorletzten Stück, dem *allegro ma non troppo*, die Strenge der Form verletzend (s. o.), die Wiederholung des 2. Teiles noch einmal wiederholt hat, nur um ein: *p* zu bringen: Bevor nämlich die gewaltige Steigerung des letzten Stückes unternommen werden konnte, mußte eben das Widerlager des: *p* umso gründlicher fundiert werden!

2. Aus den Vierteltönen: *h* bei der *r.* und *l. H.* in T. 1—2 entwickelt Beethoven auf dem Wege über Achtel (in T. 3 und 4), über Achtel-Triolen (in T. 5), 16<sup>tel</sup>-Sextolen, d. i.  $3 \times \frac{2}{16}$  (in T. 6—8) und über 32<sup>tel</sup> (in T. 8—[4]) endlich: den Triller in T. [4], der den Rest der Takte beherrscht! Und so fördert analog der Steigerung der Dynamik auch die der Begleitung den Eindruck einer durchaus nur in steter Entwicklung begriffenen Einheit.

3. Beethoven verbindet die beiden soeben sub 1. und 2. geschilderten Steigerungen noch mit einer dritten, u. zw. mit der Steigerung des melodischen Kernes selbst. So tritt die Melodie in den T. 1—8 zunächst in Vierteln auf, sodann in den T. [1—8] in figurierenden Achteln; in T. [4] werden die Figurierungen bereits in Triolen durchgeführt, bis endlich bei T. 9 als letzte Steigerung das Prinzip der 32<sup>tel</sup>-Figurierung die Herrschaft antritt.

T. 11-12.

Im besonderen ist noch folgendes zu vermerken: In T. 11—12 wird (was auf Rechnung des Orgelpunktes geht!) zum erstenmal die Wendung nach der III. Stufe: *gis* gemieden. — Die folgende Gegenüberstellung der T. 13 und 16 des Themas und einer Skizze der T. 13—16 der letzten Var. ist wegen der kunstvollen Führung bei der Var. lehrreich:

Fig. 70.

Takt 13—14  
des Themas:Takt 13—14 des  
„Tempo I del tema“:Takt 15—16  
des Themas:Takt 15—16 des  
„Tempo I del tema“:

T. [9-16].

In den T. [9—16] verwendet Beethoven die von ihm auch sonst vielfach begünstigte Kombination einer Melodie samt begleitendem Triller in derselben Hand.

Aus harmonischen Gründen, wie sie auch schon durch die Natur der 32<sup>tel</sup>-Figur bei der *l. H.* offenbar werden, erfährt hier die Melodie selbst so manche abweichende Führung (so z. B.: *cis* statt: *h* in T. [10], *h* statt: *a* in T. [11], u. s. f.)

Dringend beachte man in T. [10] und [11] den Unterschied bei der 32<sup>tel</sup>-Figur der *l. H.* gegenüber der Figur in T. [9]: Er besteht darin, daß in T. [10] und [11] beim 1. und 2. Viertel statt eines verminderten Vierklanges (s. in T. [9]: *eis—gis—h—d*) der Molldreiklang der II. Stufe: *fis*, bezw. der Dreiklang der Tonika: *e* zur Auskomponierung gelangt und daher beim jeweilig 2. Viertel eine Änderung erfordert. Dieses Unterschieds haben sich die Spieler

schon aus dem Grunde bewußt zu werden, weil sie, wie ich in öffentlichen Vorführungen leider nur zu oft zu hören Gelegenheit hatte, Gefahr laufen, einfach aus Mangel an Orientierung die 32<sup>tel</sup>-Figur des T. 9 genau auch noch in T. 10 und 11 nachbilden zu wollen, wodurch nicht nur die Harmonien, sondern (was beim Vortrag fast noch peinlicher) auch die Finger völlig außer Fassung geraten.

Was die Ausführung des Trillers anlangt, so bemerke ich, daß er mit dem Hauptton: *h* und nicht mit dem Nebenton zu beginnen hat, worauf im Grunde schon die 32<sup>tel</sup> von T. 8—[4] hinweisen, die im gewissen Sinne doch auch einen Triller vorstellen; ferner halte man daran fest, daß, sowie in den T. [1—4] die 32<sup>tel</sup> keine Unterbrechung erfahren haben, ebensowenig nun auch fernerhin der Triller eine solche zu gunsten der Melodie je erleiden darf, und selbst die schwierigsten Umstände, wie sie die T. [9—19] darbieten, gestatten keine Ausnahme von diesem Prinzip! (Leider wird die unrichtige Ausführung solcher und ähnlicher Stellen durch Bülow, Klindworth u. s. f., sehr zu Unrecht propagiert.) Auch darf der Triller in T. [9—19], trotz aller Schwierigkeit, nicht den Ausdruck von den melodieführenden Achteln ablenken!

Man beachte den Fingersatz, den ich der Ausführung des Trillers in T. 16 bei der *l.* und in T. [16—19] bei der *r. H.* widme; er beruht auf dem Prinzip, daß ein Fingersatzwechsel — seine Notwendigkeit beim Triller vorausgesetzt! — nicht beliebig hier oder dort, und nicht beliebig heute so und morgen anders ausgeführt werden darf, sondern je nach den Umständen nur an einer bestimmten, und zwar meistens an einer rhythmisch entscheidenden Stelle (vgl. z. B. Clementi, Gradus ad Parnassum, Nr. 50). Als eine solche Stelle habe ich in T. 16 den Eintritt des 2. Viertels, in T. [16] das 3. Viertel betrachtet. In letzterem Falle sehe man außerdem, wie der Fingersatz des Trillers auch noch für den besonderen Zweck adaptiert werden mußte, die Achtel der Melodie bald über sich, wie in T. [16], bald unter sich, wie in T. [17], zu begleiten. Ich staune darüber, daß die anderen Herausgeber darauf nicht verfallen sind und sich an dieser Stelle in den unerquicklichsten Fingersätzen ergehen.

In T. [16] ist die Var. beim Schluß angelangt. Und wie beim Thema selbst an die Spitze des letzten Taktes über der Tonika zunächst der Quartvorhalt trat, ähnlich erscheint nun auch hier in T. [16] des letzten Stückes der Quartvorhalt wieder; während sich aber dort der Vorhalt schon beim 3. Viertel, also noch in demselben Takte auflöste, wird die Auflösung hier noch durch weitere 3 Takte verzögert. Die so mit deutlicher Vorhalts-Wirkung über der Tonika fortschwebende Dominante wird durch eine Zerlegung in Achteln auskomponiert, die aber Beethoven in T. [19] ausdrücklich schon beim 1. Viertel, also bei: *a*<sup>1</sup>, verabschiedet, um gerade mit diesem letzten Ton sanft zum ersten des kommenden Themas: *gis*<sup>1</sup> hinzuführen! Sowohl die *rev. A.*, als die *Org.-A.* behalten diese Textierung noch bei; erst Franz Liszt war es vorbehalten, die Sachlage kompositionell mißzuverstehen und anzunehmen, die Zerlegung habe noch bis ans Ende des T. [19] zu fallen, um gar die Mittelstimme beim Thema vorzubereiten. Dieser völlig irrtümlichen Version haben sich leider *Bw.* und (zögernd) *Klw.*, *Rk.* angeschlossen. Nun ist auch sie endlich authentisch widerlegt.

Zum Beschluß setzt das Thema wieder ein. Die Wiederholungen entfallen und desgleichen in T. 5 u. 13 die üppigen Arpeggien. An Körper gleichsam schattenhafter und mit friedlich geläuterter Seele nimmt das Thema Abschied von uns und entschwebt in jenes Traumland zurück, aus dem es für eine Weile herniederstieg, um uns an seinen Wandlungen und Schicksalsprüfungen teilnehmen zu lassen...

## Literatur.

Um eine Wiederholung der obigen Erläuterungen nach Möglichkeit zu vermeiden, werde ich mich im Nachfolgenden oft bloß damit begnügen, meine Kritik der von dem betreffenden Autoren begangenen Irrtümer in der Art von Zwischenrufen, sei es in Klammern oder außerhalb solcher zu erledigen.

Marx schreibt:

„Der erste Satz spielt so lieblich und sanft, so harmlos, fast gaukelnd,“ (hier sind die T. 1—3 zitiert) „eine zarte, schöne Seele bewegt sich vor uns. Doch das Leben ist nicht immer so harmlos, wie es scheint, es trägt oft unheimliche, schnell emporschießende Keime in der Brust; ein schmerzlicher Einschnitt (das Adagio espressivo) wie ein Stich im Innern durchzuckt, jäh (schon nach elf Takten des Allegro) das sanfte Wesen, an dem wir uns eben erfreut“, — (Zitat der T. 8—9) „das sich in seiner Lieblichkeit aus den Windungen des Leids lächelnd wieder hinwendet zum harmlosen Dasein. Weiter spinnt sich das hin, aber nun beunruhigter, andringender in der Bewegung, ja zuletzt überspannt; oft ist es, als verriete ein großer hohler Blick das innere Leiden, das sich gern verbürge, uns nicht zu kränken. Wieder trifft das jähe Weh — und wieder, sanfter, schüchterner, will tiefe lebenswürdigste Seelengüte alle Angst hinweglächeln. Es gelingt kaum; das heiter begonnene Spiel sinkt andachtsvoll aber zögernd in eine choralmäßige Akkordfolge.“ — (Zit. der T. 74—82) „der schwindenden Hoffnung schleicht Ergebenheit nach, — spielt dann sich weiter aus auf dem still und tief ruhenden Grundton (Orgelpunkt) und ein leis' aber festgegriffener Schlußakkord“ (Zit. der T. 98—99) „halt' (es ist für ihn allein „Ped.“ vorgeschrieben) lang und weit aus. Auch Beethoven hatte einst (Th. I. S. 240) dem Tod' entgegenzuseh'n geglaubt und aus tiefster Brust geseufzt: „Komm, wann du willst! ich gehe dir mutig entgegen.“

„Der erste Blick auf diesen ganzen Satz findet ein Rätsel, diesen wiederholten jähen Wechsel zweier ganz verschiedener Gedanken. Tiefer eindringendes Verständnis findet gerade im Gegensatze beider die tiefe Einheit auf und löset das Rätsel; es ist der Kampf heitern lieblichen Daseins gegen den zerstörenden Eingriff.“

„Das Leben, es kann und es will den Gedanken der Zerstörung nicht fassen, es will sich festhalten, es will sich heiter fortführen, es birgt unter Lächeln den Schmerz, dessen Zahn heimlich innen fortnagt und das Lächeln Lügen straft und die Maske der Heiterkeit, die letzte Zufluchtsstätte zerreißt. Das Glück ist entflohn, der Schmerz bleibt, und Ergebung — ist das letzte Wort:

Nicht das letzte.“

„Ein ganz neuer, weithinfatternder Emoll-Satz, Prestissimo“ (Zit. der T. 1—6) „schließt sich voll ängstlicher Hast an, dazwischen wie tiefenstöhnender, halbunverständlicher Zuspruch, der liturgischen Anklang hat, von andern Stimmen“ (Zitat der T. 25—31) „wiederholt. Das treibt wie sinnverwirrend, in geflügelter, unverständlicher Rede schier endlos, athemraubend fort, dazwischen Akzente“ (Zit. der T. 51—54) „in ängstlich übertriebener Höhe, leise, unterbrochen, wie

„helft, o helft . . . mir!“ — dann angstvoll Laufen, und wieder kirchengesangliche Anklänge. Es ist eine Scene aus dem Sterbezimmer — oder ein Traum daher.“

„Vielleicht — wir können kein Wort des Zeugnisses für uns aufbringen, wer könnte und wollte auch alles beweisen? — vielleicht schilt man, was wir angedeutet, unsern eignen Traum. Es sei darum. Aber dem Werk gegenüber sind wir alle, Wollende oder Nichtwollende Traumdeuter. Der wache Verstand ist es nicht, der das Kunstwerk geschaffen; so ist er es auch nicht, der das Rätsel löst, wie der Geist seine Idee in diesen sinnlichen Stoff eingesenkt hat und aus ihm sich offenbart. Das ist das ewige Rätsel, wie Geist und Stoff, Gott und Welt Eins sind. In jedem Kunstwerke widerspiegelt sich das Wunder dieser Einheit; jedes an sich ist ein Rätsel, an dem sich unser Sinn, unser Mitgefühl, unsre Phantasie, unsre Psychologie zu beteiligen selig sind. Wer mehr verlangt, fordert die Klarheit der Wissenschaft, — eine Forderung, auf die kein Kunstwerk und keine Kunstbetrachtung sich einzulassen hat.“

„Allerdings kann darum (Th. I. S. 274) niemand den Künstler besser verstehen, als der Künstler.“

„Und wie, wenn wir doch ein Zeugnis fänden? — Über die Sonate, wie wir schon gesagt, nicht. Aber ein Zeugnis Beethovens selber über sein Quatuor Op. 132. Man wird bald seh'n, wie nahe das hier einschlägt.“

„Der zweite Satz nach diesem seltsamen ersten ist eine von jenen, heiliger Andacht vollen Melodien, wo die Seele still und tief in sich versunken staunt, auf das Vorübergeflossene zurücksinnt, — nicht sinnt, sondern die Bilder der Vergangenheit, im krystallhellen Strom dahinziehend, noch einmal schaut. Mancher Nachgedanke und mancher halbverlorene Seufzer folgt ihnen.“

„Soweit hat der Dichter Beethoven geschrieben. Der Musiker Beethoven hat Variationen folgen lassen. Sie sind sehr schön.“

Soweit Marx.

Hat denn aber nicht auch den 1. und 2. Satz Beethoven „der Musiker“ geschaffen? Und warum hat sich dieses Marx so spät, erst in dem Augenblicke eingestanden, da er seine Ohnmacht gegenüber den Variationen zu beschönigen hatte? Sachliches ihm entgegenzusetzen geht schon aus dem Grunde nicht an, weil in seinem Wortschwall ohnehin keine Spur von Sachlichkeit zu finden ist. Aber er macht aus der Not eine Tugend, er will ja auch nichts Sachliches bringen und meint sogar ausdrücklich: „Wer mehr verlangt, fordert die Klarheit der Wissenschaft, — eine Forderung, auf die kein Kunstwerk und keine Kunstbetrachtung sich einzulassen hat.“ Nicht doch! Mit ihren geheimen Wundern imprägnieren die Töne auch das Bewußtsein des Künstlers, das, weil eben auf die Töne gerichtet, bei ihm immer zugleich Inspiration ist und sich daher von jedem anderen Bewußtsein unterscheidet, das sich auf sonstige Gegenstände der äußeren Welt, wie z. B. Geld, Haus, Wagen, Speise, u. s. f. bezieht! Mit dem Worte „Wissenschaft“ im obigen Zitat ist also nur jene Wissenschaft diskreditiert, die

Marx im Auge hatte und vertrat. Das wahre Wissen aber um die Geheimnisse des Tonlebens, eben jenes, das der beste Teil der Inspiration bei den großen Meistern ist, bleibt immer nur höchste Kunst, mag sie der Nichtkünstler auch „Wissenschaft“ nennen, oder wie er sonst will, — was man ja gerade an Marx am besten nachweisen kann, der nur darum seine Kompositionslehre so schlecht schrieb, weil er die wahre Wissenschaft des Tonlebens nicht besaß!

„Der wache Verstand“ sagt ferner Marx „ist es nicht, der das Kunstwerk geschaffen“. Meint damit Marx den wachen Verstand z. B. eines Krämers, so hat er Recht; meint er aber den Verstand des Künstlers, so sage ich: nicht nur wach, vielmehr überwach muß der Verstand desjenigen sein, der das Kunstwerk schafft! Liegt doch eben nur im überwachen Zustand allein der Unterschied zwischen dem Genie und dem Nicht-Genie; denn nur kraft gesteigerten Hörens und Empfindens vermag das Genie jene Beziehungen wahrzunehmen und zu schaffen, wie sie dem Nicht-Genie, als dem eben minder wachen Wesen, doch niemals erreichbar sind! Und nur so erklärt es sich denn auch, weshalb einerseits ein Beethoven, mit der wahren Wissenschaft der Tongeheimnisse gesegnet, den Tönen auch das persönlichste Weh, die persönlichste Freude anvertrauen konnte, ohne darüber die Töne ihrer geheimen Natur zu entfremden; weshalb dagegen andererseits ein Marx wohl von „Windungen des Leids“, vom „harmlosen Dasein“, von „Hoffnung und Ergebenheit“, vom „hohlen Blick“ und „liebenswertester Seelengüte“, von „Angst und Tod“, von einer „Scene im Sterbezimmer“ u. dgl. schreiben konnte, gleichwohl aber alle diese Momente mit Tönen in rechtschaffene Verbindung nicht zu setzen vermochte. Somit konnte Beethoven sein Leben nicht nur außerhalb, sondern auch innerhalb der Töne wirklich erleben, und geschah es innerhalb der Töne, so flossen ihm beide Welten, die des Lebens und der Töne ineinander, ohne aber ihre Eigenheiten aneinander zu verlieren: In der Welt des Lebens blieb das Erlebnis auch weiterhin eben ein Erlebnis und vom Erlebnis unversehrt blieb in der Welt der Töne das Tonstück weiterhin ein Tonstück! Für Marx aber und seinesgleichen bedeuten die Welten des Lebens und der Töne zwei völlig verschiedene Welten und mag er noch so eifrig (doch freilich nur in geistiger Not und Verlegenheit!) die Nähe und Synthese beider behaupten, so ist, wenn er von „Weh“ spricht, darunter nicht auch das im Tonleben, sondern doch wieder nur jenes in der gemeinen Welt des Lebens lokalisierte Weh zu verstehen, das jede Kreatur aus irgend einem physischen oder psychischen Grund zu bestehen hat. Wo bleibt da aber, frage ich, das Tonstück, das ja nicht in der Welt des Lebens allein empfangen wurde?! —

Lenz schreibt über den 1. Satz:

„Das Werk beginnt in einem auf einer und derselben Figur, in nachschlagenden Noten, konstruierten Vivace ( $\frac{2}{4}$  Edur) das nach 8 Takten von einer breitflutenden, auf dem verminderten Septimenakkord auf his eintretenden, über Cis moll nach Hdur modulierenden Adagio-Periode  $\frac{3}{4}$  (5 Takte und Kadenz) rezitativisch unterbrochen wird. Diese Adagio-Periode, welche wir das „Rezitativ“ nennen wollen, sei uns der Schlüssel des Ganzen in Form und Gehalt.“

Lenz glaubt also den ersten 8 Takten den Charakter eines Hauptgedankens nicht! Er sieht nicht Vordersatz, Nachsatz, auch nicht die Modulation nach Hdur, die ihn doch so sicher zum 2. Gedanken geführt hätte! Das adagio bedeutet ihm eine „Unterbrechung“ des Vivace, schon ein — „Rezitativ“! Und erst hier im adagio nimmt er eine Modulation wahr, u. zw. eine über Cis moll nach Hdur, wo doch in Wahrheit schon seit dem T. 5 nur Hdur allein besteht und daher in den T. 9 und 10 bloß die II. Stufe eben dieser Tonart gebracht wird!

„Nach der Unterbrechung des Vivace durch das Rezitativ, setzt ersteres auf der Dominante (Hdur) des Haupttons, das Fangspiel in nachschlagenden Noten fort“ (Nein, die Durchführung ist es doch!) „und wird nach 40 Takten von demselben, hier auf dem verminderten Septimenakkord auf cis eintretenden, über Fismoll nach Edur modulierenden Rezitativ (7 Takte und Kadenz) unterbrochen.“

Welch breiige Auffassung eines Inhaltes, der so deutlich eine wohlgegliederte Durchführung und einen ersten, nicht minder klar disponierten Hauptgedanken der Reprise bedeutet!

„Das Vivace flattert noch 34 Takte fort,“ (Nicht doch! die Coda ist es ja) „bis an den wie von entferntem Hörerton nachgerufenen Akkord von Edur (Fermate). In diesem seinem letzten Aufschwunge, hat das Vivace zum ersten Mal Viertel-Werte auf seine Schmetterlingsflügel geladen, auf denen bisher nur Achtel und Sechzehnteile lagerten.“

Sind denn, mit Verlaub, die Viertel nicht schon sehr bald nach Beginn der Durchführung — s. T. 17 ff! — aufgetreten und sind es nicht eben diese Viertel gewesen, die fortan auch die ganze Durchführung beherrscht haben?

„Es geschieht dies in einer nach dem Rezitativ nachdenklich gestimmten Episode (einem kleinen Chor) mit dem Kuß auf ais in dem Dezimengriff der rechten Hand (16. Takt vor Schluß des Prestissimo).“

Den schönen Kuß in Ehren, bedeutet die „Episode“ noch eigentlich die Kadenz der Coda, wobei die Viertel, die Lenz so erstaunt gerade hier zum erstenmal(!) sieht, mit denen der Durchführung motivisch verwandt sind. Nun merke man sich aber wenigstens, auf welche Weise dergleichen „Episoden“ und „Küsse“ entstehen!

Die Analyse des 2. Satzes lautet:

„Motiv-Gruppe 1.—32. Takt. Der wie ein Sonnenblick wirkende Melodiegedanke, schon in der Übergangsgruppe zum Gegensatz 25. bis 32. Takt, was neu ist.“

Lenz übersieht, daß nur der Nachsatz des 3. Teilgedankens allein, T. 25—32, (nicht also der ganze Teilgedanke!) die Modulation vollzieht und wenn er meint, daß diese Technik neu ist, so hat man sich diesen Irrtum damit zu erklären, daß er zahllose ähnliche Fälle in den früheren Werken des Meisters einfach verkannt hat!

„Gegensatz (a tempo 33.—65. Takt)“ (Unrichtig! denn unter allen Umständen dehnt sich der zweite Gedanke doch bis T. 69, sofern nicht von T. 57 ab die Selbständigkeit eines 3. Gedankens angenommen wird!) „Hmoll, Molltonart der Dominante des Haupttons (wie sie Beethoven nur bei stärksten Seelenverfinsterungen anwendet).“

Nicht nur hübsch, sondern auch richtig gesagt!

„dem Motiv so sehr genähert, daß kein eigentliches Gegenmotiv vorliegt (e, fis, g, fis Oberstimme 34. Takt und dieselbe Figur zu Anfang, im 3. Takt des Satzes e, fis, g, fis).“

Der Kontrast der Tonart bedeutet hier ungleich mehr als die Motivverwandtschaft, zumal von T. 43 ab auch die Motivbildung neu ist.

„Mittelsatz 66.—104. Takt, eine reizende kleine Phantasie, die von dem nach Hmoll versetzten Motiv auffliegt, um sich in Traumregionen zu ergehen. Das Terzintervall ist dabei der Kompaß der thematischen Durchführung (g, e Mittelstimme 72. Takt; cis, ais Oberstimme 74. Takt; c, a Mittelstimme 76. Takt; fis, dis Oberstimme 78. Takt; f, d Mittelstimme 80. Takt; f, d Oberstimme 82. Takt; as, f Mittelstimme 84. Takt in der Vergrößerung, Viertel, nicht Achtel, wie im Motiv).“

Die völlig ungenügende Erfassung des Durchführungsinhaltes erklärt zur Genüge, weshalb sich hier die unwahren Vorstellungen die Schminke desto schönerer Wortklänge („Phantasie“, „auffliegt“, „Traumregionen“, „Kompaß“) aufladen. Um wieviel schöner klängen doch hier dieselben Worte, wenn sie — was als möglich sich ja denken ließe! — zugleich auch wahr wären!

„Schluß des Mittelsatzes in Fisdur und um die im 4. Takte der Rückkehr (wie im 4. zu Anfang) vorkommende Dominante (H im Baß) bei so gekürzter Satzbildung nicht zweimal zu brauchen, in genialer, im zerrissenen Ausdrucke des Satzes wirkende Ellipse, die unvorbereitet eintretende Rückkehr in die Tonika (Emoll 105.—136. Takt).“

Am allerwenigsten war nun gerade hier zu erwarten, daß Lenz die Wahrheit fände! Wird doch auch heute noch ringsumher in Schulen und Seminarien bei diesen Takten an einer Fisdur-, bestenfalls an einer Hmoll-Tonart festgehalten! Die Einbildung der Fisdur-Tonart verhinderte ihn aber begreiflicher Weise zu sehen, wie doch schon seit T. 93 die Tonika der Emoll-Tonart im Laufe von nur 12 Takten nicht weniger als fünfmal erscheint, um eben auf die Tonika der Reprise in T. 105 vorzubereiten! Und nur, weil er die in der Durchführung zutage tretende Genialität der von T. 70 als wirklich festgehaltenen Tonalität (Emoll) sowie der mit unerhörtem Geschick ebenfalls wirklich durchgeführten plagalen Wendung: II—I (eben des vermeintlichen Fisdur) nicht im geringsten ahnte, so geriet er — o, welche Ironie! — in die üble Lage, dafür die angebliche Genialität einer gar nicht vorhandenen Ellipse preisen zu müssen!

„Der im ersten (ideellen) Teile in Emoll erschienene flüchtige Melodiegedanke in Edur erfrischt. Gegensatz in der Tonika 137.—169. Takt. Anhang 170.—177. Takt; eine Folge wilder Mollakkorde,“ (Um Himmels Willen! wo bleibt denn die thematische Bedeutung des Basses in den T. 170 ff?) „auf die am wohlthuendsten, ohne längere Unterbrechung als etwa 2 Takte Pause im Tempo des Prestissimo, der Trost-Hymnus (die veränderte Andante) einsetzt“.

Nun zur Analyse des letzten Satzes:

„Unaussprechlich schönes Thema mit 6 ausnahmsweise angezeigten Veränderungen (wie nicht in op. 111, in den Quartetten op. 127, 131, 132).“

„Die Beantwortung der Frage: worin unterscheidet sich die Variationenform der dritten von der in der ersten und 2. Periode? geben wir bei op. 111, op. 120 den vollständigsten Ausdrücken dieses bedeutsamsten Begriffes in Beethoven. Hier die Bemerkung, daß die höhere Variationenform der 3. Periode, die wir kurz die psychische Variation nennen wollen, gleichsam den Integralteilen einer neuen Satzbildung zuvergleichen ist, in der eine Variation sich zur ändern wie Motiv, Gegenmotiv, Mittelsatz, Rückkehr, Anhang in der Sonatenform, verhält, alle zusammen, eine einheitliche Form unendlicher Ergiebigkeit für den Gehalt bilden, eine Kette von Vorstellungen in der Einheit der Grundidee. Nicht wie in den Variationen-Reihen anderer Komponisten und noch in der Mehrzahl der Beethovenschen 1. und 2. Periode, kann etwa in op. 109 auch nur eine Variation weggelassen werden, ohne daß eine organische Störung sich bemerklich machte, der Faden des Gehaltes zerrissen wäre. Die ganze Reihe, deren Einzelmomente wesentlich (satzlich) ineinander greifen, macht die höhere Form aus, auf welche der gewöhnliche Begriff der Variation nicht mehr paßt (vgl. op. 120, 131).“

Als gesteigerte Sensualität übt naturgemäß jede Ekstase eine hinreißende Wirkung aus. Dagegen teilt sie, als Ergebnis einer bestimmten Empfindungs- und Vorstellungsreihe, gleichwohl den Wert und Rang eben der Empfindungen und Vorstellungen, denen sie entspringt. So bezieht sich die Ekstase nicht immer — wie man fürs erste annehmen möchte — nur auf tiefste Wahrheit, erhabenste Schönheit, auf Beispiele allerseits Mutes u. sf., sie kann auch ganz allgemein verbreiteten Vorstellungen und Gegenständen niederen Wertes gelten, ohne deshalb aber den Charakter und die Intensität einer Ekstase einzubüßen. Man hüte sich daher von einem hohen Grad der Ekstase ohneweiteres auch auf die angebliche Wahrheit, auf einen angeblich hohen Wert dessen, worauf sie sich bezieht, zu schließen, vielmehr diene sie, erst an der zu er-

forschenden Wahrheit gemessen, eben nur als Prüfstein der Erkenntnis und Empfindung! Haben doch erfahrungsgemäß die meisten Menschen nur eine billige, allzu billige Ekstase!

Auf Lenz angewendet führen diese unbestreitbaren Wahrheiten zu folgendem Ergebnis: Als Beethoven in den ersten beiden Sätzen der vorliegenden Sonate seine Schöpferkraft in den geheimnisvollsten Beziehungen, Veränderungen und Verwandlungen äußerte (z. B. im 1. Satz: Nachsatz des 2. Ged. T. 12—14, in den T. 21 ff und 78 ff die Nachbildung der T. 17 ff, usw.; im 2. Satz: die Beziehungen der Viertel in den T. 56 zum Motiv in den T. 57 ff und 170 ff usw., usw.) stand Lenz, wie wir sahen, von all diesen Wundern noch völlig unberührt da, wie er denn auch sonst gerade dasjenige, worauf es im Inhalt am meisten ankam, aus Mangel an wahrer Beziehung zum Tonleben gar nicht wahrnahm. Doch siehe, plötzlich rauscht eine Ekstase in ihm auf und er spricht überschwänglich von der ungeheuren Variationenkunst Beethovens. Was soll man nun dieser Ekstase glauben? Ich sage, trotz der Ekstase doch nur dasjenige, was Lenz in Wirklichkeit hört und empfindet, also nur sehr, sehr wenig! An sich freilich dankenswert und schön sei sie indessen einfach damit erklärt, daß er zwar nicht die höchste Variationenkunst Beethovens begriff, (sein „kritischer Katalog“ erbringt von Seite zu Seite, von Satz zu Satz den Beweis dafür!), wohl aber nur jene Veränderungen mit tiefster Ergriffenheit bewunderte, die der Meister mehr minder deutlich selbst als solche bezeichnete und die ihm als ungeheuer ferne und die usuelle Var.-Technik weit überschreitende Gleichnisse des Themas mit Recht imponieren mußten. Daher schätze man obige Bemerkungen von Lenz nicht nach dem Grad an Ekstase, nicht nach den schönen Worten, sondern lediglich nach dem Gehalt an Wahrheit ein! Denn was er da speziell von der neuen Satzbildung spricht, gilt ja, freilich eine richtigere Fassung vorausgesetzt, auch von nicht-„psychischen“ Variationen älteren Stils, so daß von der Bemerkung im Grunde nur das eine übrig bleibt, daß er glücklich war, auch noch so fernliegende Variationen als solche überhaupt wahrnehmen zu können!

„1. Variation. Mild strahlend geht aus dem Thema das Bild hervor, das die Sehnsucht im Rezitativ, im Prestissimo verfolgt hat“.

Die Einstellung des „Rezitativs“ (aus dem 1. Satze) als eines kompositionellen Faktors auch bei den Variationen muß selbstverständlich bestritten werden, da ja das „Rezitativ“ als ein Irrtum schon oben erwiesen wurde!

„Gegen den Geist versündigt sich der Pianist, der dieses weiblichen Elements über dem, von einem Viertel zu einer halben Note gesteigerten Werte der ersten Note, vergäße, dies hervortreten ließe. Man muß glauben können, das Thema noch nicht verlassen zu haben. Die Ton-Erscheinung sei noch zagender weiblich als im Thema, wie von einem Dämmerchein umflogen. So gibt Herr von Bronsart die erste Veränderung; ein Sopran-Solo“.

All die schönen Worte künden aber, von sonstigen Mängeln abgesehen, nicht einmal noch die dürftige Erkenntnis, daß, was in größeren Variationen-Werken doch so selten der Fall ist, ein Andante-Thema hier wieder durch eine Variation mit echtem Andante-Charakter umschrieben wird!

„2. Variation. Dem Anteil des Vivace am Ganzen der Vorstellung, gilt die in beiden Händen nachschlagende Figuration in emsig tätigen Sechszehnteilen (32 ausgeschriebene Takte, nicht mehr acht in 2 Teilen mit Reprisen).“

(Der Anteil des Vivace ist hier ebenso eingebildet, wie der Anteil des „Rezitativs“ an der 1. Var. (s. o.)

„Nennen wir es eine Doppel-Variation. Vom 9.—16. Takt ist nämlich das Terzintervall des Themas Motiv (gis, e Oberstimme 9. Takt).“

Wer begreift hier das Wörtchen „nämlich? Scheint es nicht darauf hinzudeuten, daß Lenz in der 2. Var. im Grunde

die Verbindung einer 2. und wirklichen 3. Var. angenommen hat und nur in diesem Sinne sein Wort „Doppel-Variation“ verstanden haben wollte? Dem sei aber entgegengesetzt, daß auch die 2. Var. den Tribut der Wiederholungen an das Thema entrichtet, und daher erst in der Summe von 32 Takten voll in Erfüllung geht!

„wobei die letzte Note (e) im Trillernachschlag, auf das Bedeutsamste als halbe Note für den nächstfolgenden Takt liegen bleibt (a, fis Achtel, e halbe Note 10. Takt h, gis Achtel, fis halbe Note 11. Takt cis, a Achtel, gis halbe Note 12. Takt). Und so fort für den doppelt veränderten 2. Teil des Themas 25.—32. Takt wo nach der uns treuherzig ernst anblickenden Subdominante (d, der Satz neigt nach A Dur) das Terz-Intervall abermals das abstrakte Motiv abgibt (h, gis Oberstimme 26. Takt cis, a 27. Takt gis, e 28. Takt).“

Was ihn hier „angeblickt“ hat, ist wahrlich keine „Subdominante“ aus A dur; folglich kann ich auch den „treuherzigen Ernst“ nicht glauben, da Treuherzigkeit durchaus nur die Wahrhaftigkeit voraussetzt!

„Es wird dem Terz-Intervall damit eine so Übergewichtige Bedeutung gegeben, daß man weiter gehen und sagen darf: die Sonate habe das Intervall einer Terz zum Motiv, sei eine Variation (im palingenetischen Sinne der 3. Periode) dieses Intervalls, aus dem sich, als dem tongesättigsten, die wunderbaren Klangschönheiten von op. 109 erklären, welche das Werk in dieser Beziehung, an die Spitze der pompejanischen Gruppe stellen (op. 101, 109, 110).“

Hätten doch nur die Worte halb so viel Wahrheit, als sie Schönheit haben! Solche Betrachtungen gehen immer zu weit, jedenfalls weiter, als der Autor will! Müßte denn nicht, wer der Ansicht Lenz' wäre, hierher auch z. B. die Klavier-Sonate op. 7, die V. Sinfonie mit ihren Terzmotiven zählen?

„3. Variation. Hüpf dem Ausführenden, auf dem Terzintervall in der Verminderung, (Achtel, statt Viertel, Oberstimme) aus den Händen ( $\frac{2}{4}$  e, gis 1. Takt h, dis 2. Takt usw.).“

Unrichtig! denn umgekehrt weist in den T. 1 und 2 die linke Hand, d. i. die Unterstimme das Terzmotiv auf; auch ist die Bezeichnung „Verminderung“ falsch, da zwar der  $\frac{3}{4}$  Takt hier in einen  $\frac{2}{4}$  abgeändert wurde, dennoch aber die Zahl der Niederstreichungen in beiden Taktarten noch immer unverändert, d. i. 8, bezw. 16, 32, bleibt. Von einer „Verminderung“ hätte man also nur dann sprechen dürfen, wenn beide Terzen aus T. 1 und 2 des Themas: gis-e und dis-h ganz schon im 1. Takt der Var. erledigt worden wären!

„Eine Doppel-Variation im doppelten Kontrapunkt (die Oberstimme e, gis vom 5. Takt an im Baß (umgekehrt) der 1. Teil des Themas vom 9. — 16. Takt, der 2. Teil vom 17. Takt an, doppelt im doppelten Kontrapunkt verändert).“

Hoffentlich ist nun der Leser sowohl durch meine Erläuterungen, als durch die bisherige Kritik der Lenz'schen Analyse mindestens soweit immunisiert, daß er sich durch die technische Ausdrucksweise „im doppelten Kontrapunkt“ nicht allzu sehr imponieren läßt; sollte er indessen nicht wissen, was der letztere bedeutet, so will ich ihm in Eile verraten, daß es sich dabei um die Möglichkeit der Versetzung einer Ober- in eine Unterstimme und umgekehrt handelt. Nichts ist einfacher, als einen solchen Tatbestand wahrzunehmen. Die Tonkunst birgt — man glaube es nur — schwierigere Rätsel als dieses!

„4. Variation.  $\frac{9}{8}$  Un poco meno Andante cio e un poco più Adagio come il tema, deutsch bezeichnet: etwas langsamer als das Thema. Dies ist dahin zu verstehen, daß die Gruppe von 6 Sechzehnteilen im  $\frac{9}{8}$  Takt langsamer als ein Viertel im Thema verlaufe, nicht auch in Styl und Charakter des choralartigen Themas, sondern allegromäßig, gewissermaßen in Allegretto cantabile.“

Durchaus richtig! Diese Erkenntnis war zwar nicht schwer, und doch — wie beschämt Lenz schon damit die heutigen Kommentatoren und Klavierspieler!

„Eine der liebrendsten Erscheinungen der Gesamtliteratur. Die weiblich zagenden Achtelgruppen (17), ihre kanonischen Fortsetzungen (2. u. folg. Takte) bilden ein Zwiesgespräch (Duettino) mit den murmelnden Sechzehnteilströmungen.“

Die übertreibende Schönheit der Worte könnte vielleicht der Wahrheit schaden; vorsichtshalber sei daher eventuellem Schaden mit folgender Erklärung vorgebeugt: Bedenkt man nämlich, daß jedes Motiv — sage und schreibe: jedes! — seinen Kontrapunkt hat und mit ihm also, um im Bilde Lenzens zu bleiben, ein „Zwiesgespräch“ absolviert, so weiß ich nicht, weshalb er gerade hier in dieser Var. in so irreführend drastischer Weise plötzlich von einem „Duettino“ der „Achtelgruppen mit den murmelnden Sechzehnteilströmungen“ spricht.

„Sänger des Hains zu kräuselnden Wellen, in der sprechend malerischen Tongruppe des seconda volta des 1. und 2. Teils (his, cis, d, cis, d Echo: h, his, cis, his, cis). Mit höchster Zartheit den solchem Tonduft ungünstigen Metallsaiten des Klaviers einzuhauchen:

O Sterne und Blume, Geist und Kleid,  
Lieb, Leid und Zeit und Ewigkeit.

Klemens Brentano.“

Gerne würde ich dazu „meinetwegen“ sagen, wenn sonst nur den Absichten des Autors alle Worte ringsum näher gekommen wären!

„Die schlängelnde Sechzehnteilfigur entspricht in den drei ersten Noten (h, dis, e und Wiederholungen im Baß 3.—4. Takt) den Intervallen fis, ais, h, im 4. Takt des Themas. Jener starren Viertel-Reihe im Thema (fis, cis, h) entschlüpft, in der doppelten Verminderung (Sechzehnteile) flüßig geworden, diese schmeichelnde Strömung (piacevole), ein Vertreter des durch die psychische Variation dieser Periode ziehenden, namenlosen Sehnsuchtsgefühls.“

Auch hier geht Lenz in bezug auf die drei ersten Noten der Figur zu weit, (ähnlich wie schon einmal in bezug auf das Terz-Intervall — s. o. 2. Var.). Wem es vom Schicksal nicht beschieden ist, die wahren Zusammenhänge zu finden, der ist verurteilt, nicht vorhandene zu behaupten. Mit ebensoviel Recht hätte ja Lenz einen Zusammenhang dieser Var. auch z. B. mit dem 1. Motiv des Rondo der Klaviersonate op. 14, No. 1, oder mit den Schlußtonen des Rondogedankens in der Sonate op. 90 u. s. f. behaupten können. . . .

„5. Variation. Fugato mit dem Terzintervall in der Vergrößerung (halbe Noten statt Viertel) zum Motiv (gis, e halbe Noten, h Oberstimme).“

Fälschlich wird hier eine „Vergrößerung“ angenommen, und zwar aus Gründen, die schon aus Anlaß einer angeblichen „Verminderung“ in der 3. Var. zurückgewiesen wurden. Außerdem scheint Lenz ja garnicht bemerkt zu haben, daß das Motiv der Var. von Haus aus 2-taktig ist und als solches die beiden Terzen der T. 1 und 2 des Themas wiedergibt!

„Doppelvariation (7.—8. Takt, 1. Teil des Themas, 9.—16. Takt Wiederholung zu einem neuen Kontrapunkt; 17.—24. Takt, 2. Teil des Themas, 25.—32. Takt Wiederholung zu einem neuen Kontrapunkt, der wiederholt wird 33.—40. Takt).“ (Richtig!)

„6. Variation. Kulminationspunkt der Sonatendichtung, in einem an rieselnden Trillerbächen angelegten polyphonen crescendo-Bau auf dem Thema.

Es brennt der Wald im hellen grünen Feuer  
Und Geister in den Zweigen sich entzünden.

(Kaiser Oktavianus).“

„Abermalige Doppelvariation. Die in Ober- und Mittelstimmen (1.—4. Takt), dann in letzterem allein, lebenden und webenden Orgelpunkte auf den Dominanten der respek-

tiven Harmonien, verbreiten einen unbeschreiblich mystischen Duft.“

„Konstruktion, 1.—4. Takt. Veränderung der 4 ersten Takte im Thema; 5.—8. Takt abermalige Veränderung derselben;“

Ein tragischer Fehler, der in der Folge noch weitere verursacht, — umso beklagenswerter, als ja Lenz selbst von einer „Doppelvariation“ spricht und daher nicht einmal von seinem eigenen Standpunkt aus diesen Fehler begehen durfte! So sei denn hier also richtiggestellt: T. 5—8 der Var. entsprechen durchaus den T. 5—8 des Themas! Wie deutlich spricht doch dafür das Quint-Intervall bei der Melodie in T. 5, der Harmoniengang in T. 7 usw.!

„9.—12. Takt Veränderung des 5.—8. Taktes im Thema (das Terzintervall cis, e Mittelstimme und e, cis Baß, zu den in 32 Teilen ausgeschriebenen Trillern). Man spiele sich diese in die unterste und mittlere Etage des Baues gelegte Werte allein, und sie werden sich vollends als die Träger des Themas herausstellen.“

Nein! T. 9—12 der Var. bedeuten die T. 1—4 der Wiederholung!

„13.—16. Takt neue (doppelte) Veränderung des bereits in seinem 5. und 8. Takt veränderten Themas;“

Offenbar waren es die Triolenbildungen, die ihn bestimmt haben, eine solche Beziehung hier anzunehmen; in Wahrheit setzen aber T. 13—16 die Wiederholung des 1. Teiles bis zu Ende fort.

„17.—24. Takt Brechung der durch die Trillerketten angehäuftten Lichtstrahlen in dem Fokus einer alle Stadien höchster Erregtheit durchströmenden Fantasie auf dem 2. Teil des Themas, dessen Dominanten-Harmonie der als Orgelpunkt im Baß wirbelnde Triller auf h vertritt. Das Ringen und Drängen nach der Erlösung macht sich dann in einer 32 Teil-Überschwemmung Luft, welche in dem verminderten Septimenakkord auf eis losbricht. In dieser Harmonie unterbrach das 2. Rezitativ den Flug des Vivace zu Anfang der Sonate, ein abermaliger Berührungspunkt aller Teile (Bewegungen) dieser einheitlichsten Solosonate.“

Von all dem sei hier nur die von Lenz so naiv behauptete Beziehung zwischen den verminderten Septimen-Akkorden auf eis in T. 17 und zu Beginn des 2. Ged. im 1. Satz zurückgewiesen! Aber freilich, hätte nur Beethoven eine solche Beziehung mit all jenen zauberhaften Mitteln, die er für ähnliche Wunder bereit hatte, wirklich komponiert, ich wette, gerade dann hätte sie Lenz sicher — nicht erkannt!

„Den 3 Oktaven höher verlegten Triller auf h (jetzt Orgelpunkt in der Mitte) umsprühen in einer neuen (doppelten) Veränderung des 2. Teils des Themas zündende Funken desselben in der Oberstimme, während die in den Satz hereingebrochenen 32-Teil-Wogen zu den Bässen herabgeführt werden. Der 16 Takte wirbelnde Triller auf h wird hierauf, und noch hinter den Grenzen des Themas, 3 Takte als oberer Kontrapunkt fortgesetzt;“

Keineswegs wahr! In T. 32 seiner Zählung, der unserem T. [16] entspricht, ist als Orgelpunkt im Basse nur die Tonika E selbst (nicht aber H) anzunehmen!

„zu dem die Themafunken a, fis, dis aus dem dreimal, gleichsam als Echo, wiederholten letzten Takt im Thema, fortsprühen, die Wogen in den Bässen sich aber legen (dim. pp.) worauf, wie ein Regenbogen, das Thema unverändert (verklärend) in den Seelensturm tritt, wie es das Prestissimo, damit aber die ganze Dichtung verklärt hatte, welche damit seraphisch verklingt. —

Alle Wünsche, alle Träume  
Waren herrlich nun gestillt.  
Das Verlangen war erfüllt,  
Fröhlich rauschen grüne Bäume.

(Kaiser Oktavianus).“

Nach dieser Probe seiner Auffassung der Sonate wird es dem Leser wohl leicht fallen, Lenz zuzustimmen, wenn er gleich zu Beginn der Analyse sagt: „Es ist keine leichte Aufgabe in dieser wie aus unbekanntenen Blumenkelchen duftenden Sonatendichtung die Staubfäden zu zählen, Familie und Geschlecht zu bestimmen.“ Nur durfte dann Lenz nicht gar so von oben herab das Geschäft diskreditieren, das ihm, wie er selbst sagt, „keine leichte Aufgabe“ war! Er hätte wissen müssen, daß die Sonaten-Dichtung demjenigen erst recht „entgegenduftet“, der in ihr, gemäß der Absicht des Autors, auch Beistrich, Punkt und alle sonstige Gliederung wahrnimmt! Hat denn der Umstand etwa, daß z. B. in Goethe's Dichtungen mindestens die Sätze und Worte festgelegt sind, je daran gehindert, auch die Schönheit der Dichtungen zu genießen? Und wer hat je daran gezweifelt, daß die erste Voraussetzung des Genusses einer Dichtung mindestens doch deutlich geordnete Gedanken sind? Und in der Musik sollte es anders sein? Warum denn?

Auch wird ebenso leicht zu begreifen sein, daß Lenz die mangelnde Erkenntnis der Wahrheit unter allen Umständen durch Surrogate zu ersetzen bemüht war; denn auch derjenige, der eine Sache gar nicht versteht, will sie in irgend einem Sinne immerhin doch auch — verstanden haben! Daher fragt Lenz:

„Es entsteht hier die für das Verständnis des Gehalts wichtige Frage: ist das Vivace ein erster, das Prestissimo ein zweiter, die Andante mit Variationen, ein dritter Satz?“

Nun höre man, was er in die Sonate, die er nicht lesen konnte, hineinrug, hineinragen mußte:

„Wir antworten: die Sonate hat einen Satz in mehreren Bewegungen (vgl. op. 102 No. 1), eine und dieselbe im Rezitativ (Adagio-Periode) aufgestellte, vom Vivace neckend umspielte, im Prestissimo verblutete, in dem Variationensatz selig gewordene Idee, und diese Einheit im Gehalt ist durch die Einheit in der Satzbildung ausgedrückt, wie sich aus Folgendem ergibt.“

„Das Vivace verbreitet sich präludienartig über eine und dieselbe Tonfigur (eine bloße Akkordbrechung), ohne eine Form anzunehmen, es ist somit keine für sich geltende Idee, gleichsam geschlechtlos. Keine Spur der Sonaten-, Rondo- oder Variationenform.“ (Dieses sagt er also deutlich heraus!!) „Als bloßes Vorspiel stände das Vivace aber in keinem Verhältnis zum Prestissimo in der Sonatenform von demselben beiläufigen Umfange; das Rezitativ vollends wäre in einem Vorspiele unmotiviert, gleichsam ein Vorspiel im Vorspiele. Es muß folglich damit eine andere Bewandnis haben. Daß das Vivace nicht spezifisch und für sich in Betracht kommen soll, gleichsam nur die Atmosphäre ausmacht, in welcher die Idee lebt, das sagt uns Beethoven, indem er das kaum aufgeflogene Vivace-Sätzchen zweimal durch das Rezitativ unterbricht, welches letztere den Zustand der unbefriedigten Brust ausströmt. Die Änderung im Rhythmus ( $\frac{3}{4}$  statt  $\frac{2}{4}$ ), im Tempo (Adagio statt Vivace), im Ausdruck (sehnsüchtig statt heiter spielend), der richtige Umstand, daß das Vivace nirgends den Charakter eines Mittelsatzes annimmt (die luftige Durchsichtigkeit desselben schloß ohnehin eine Verdichtung zu thematischer Durchführung aus);“

Die Funktion des Vivace als Hauptgedanke (Vordersatz und Nachsatz!) und als Durchführung, als 1. Gedanke der Reprise und endlich als Coda — mußte das alles nicht auch im Sinne von Lenz als „thematische Durchführung“ bezeichnet werden? Und wer auf Zahlen schwört, findet ein unterstützendes Argument ja außerdem noch darin, daß von 99 Takten, die der 1. Satz zählt, das Vivace 84 Takte in Anspruch nimmt und nur 15 Takte das adagio!

„diese Momente zusammen genommen erlauben nicht, das Rezitativ als Gegensatz (Gegenmotiv) im Vivace, aus dem einzigen Grunde anzusehen, daß das Rezitativ das erste Mal nach H dur (Dominante des Haupttons), das zweite Mal nach E dur (Tonika) moduliert, wie das im modulatorischen Verhältnis von

Gegenmotiv zu Motiv (nicht ohne Ausnahme bei Beethoven, op. 29, 31 No. 2) der Fall zu sein pflegt. Mit einer Beethovenischen Satzbildung, die dermaßen den Schwerpunkt ihrer Idee in das Gegenmotiv (Rezitativ) legt, daß für das Motiv (Vivace) sozusagen nichts nachbleibt, muß es sich notwendig anders verhalten. Es wird da dem tief rationellen Geist unseres großen Tondichters entsprechender sein, in dem Rezitativ das Motiv der ganzen Dichtung im Sinne der Idee, des Gehalts, mit einem Wort das geistige Motiv, zu erkennen.“

„Das Vivace ist dem Dichter Dekoration; das Sütjet seines Stückes gibt er im Rezitativ, die Handlung im Prestissimo und dramatisierten Variationensätze, eine Ansicht, die bei vorurteilsfreier Betrachtung nichts Auffallendes hat. Man wird zugeben, daß der Ausdruck im Rezitativ den Stimmungen ungestillter Sehnsucht im Prestissimo verwandt ist. Kam aber das Rezitativ nur so eben zu Wort, blieb das Vivace ebenso unselbständig; sie können beide erst mit dem sie verdichtenden Prestissimo, überhaupt für einen Satz, für etwas Selbständiges gelten.“

Und so verliert sich Lenz in Fantasien, die unleugbar einen gewissen Geist, auch musikalischen, zeigen, dennoch aber die Wahrheit nicht treffen und eben darum die Weihe und Schönheit des wahren Geistes vermissen lassen. Nur ein einziger Satz, und dieser obendrein nur zu einem gewissen Teile, kann den Anspruch erheben, als richtig zu gelten: „Dieses Motiv hat die Eigentümlichkeit, in der Oberstimme um eine Terz zu fallen, im Baß um eine konvergierende Terz zu steigen (1. Takt gis, e Oberstimme, e, gis Baß). Dieses Terz-Intervall, das die Variationen zu einem Motiv für sich erheben . . . usw. usw.“

Nagel schreibt auf S. 314 ff.:

„Reinecke will für den ersten Satz eine gewisse Ähnlichkeit mit der Sonatenform retten; er betrachtet die T. 1—8 als Thema und läßt das nachfolgende Adagio als zweites Thema repräsentieren, worauf bei Tempo 1 die Durchführung beginne. Der zehnte Takt vor dem zweiten Adagio soll dann die modifizierte Wiederholung des ersten Teils bringen. Über diese Auffassung der Form ließe sich streiten. Sicherlich ist die Form des ersten Sonatensatzes das ideale Schema gewesen, nach dem Beethoven, ohne jede bestimmte Absicht freilich, den Satz gegliedert hat. Es dürfte aber vielleicht mit Rücksicht auf seinen inneren Verlauf zweckmäßiger erscheinen, nur die Takte 1—4 als eigentliches Thema, die sich anschließenden Takte als dessen modulatorische Weiterführung und das „Adagio espressivo“ mit H. von Bülow als freie Fantasie aufzufassen.“

In Kenntnis der Argumente meiner Erläuterungen dürfte Nagel es wohl sehr bedauern, daß er sich Bülows Autorität so oft und so unbedingt anvertraut hat; nun mag aber gerade dieser Umstand es endlich deutlich erklären, weshalb ich seit jeher den Schaden einer Erscheinung wie der Bülows als unendlich großen bezeichnet habe. Man kann eben im Interesse der musikalischen Kultur den Abstand der musikalischen Fähigkeiten eines Bülow von denen der Meister selbst nicht oft genug aufzeigen, damit der grelle Anblick desselben die aufrichtige Verehrung der musikalischen Menschheit auf die großen Meister ableite, bei denen allein die Wahrheit zu finden ist! Es würde hier zu weit führen, die Darstellung Nagels, die von S. 314—339 seines Buches sich erstreckt, ganz wiederzugeben; ich begnüge mich daher bloß einen Auszug zu bieten.

Es sind ihm vertraut: der 1. Gedanke als „Hauptsatz“, der 2. Gedanke, der Durchführungsteil, die Folge wieder des „Hauptsatzes“ und des 2. Gedankens, eine Coda und Schlußanhänge —, also jedenfalls mehr, als Marx und Lenz gesehen haben.

Nichtsdestoweniger ist er von einer richtigen Lektüre, d. i. Gliederung des Werkes noch weit, sehr weit entfernt. So

bezeichnet er als „das eigentliche Thema“ nur die T. 1—4, während ihm T. 5—8 nicht eben als Nachsatz, sondern nur als „modulatorische Weiterführung“ des Themas gelten.

Obwohl in den T. 5—8 die Modulation nach H dur vollzogen wird, hat ihn dieser Sachverhalt gleichwohl nicht gehindert, den neuen Gedanken in T. 9 als auf der VII. Stufe der Parallel-Tonart (cis moll!) ruhend anzunehmen. Dieses rächt sich natürlich sofort, da er schreiben muß:

„Er wendet sich im zweiten Takte zur Tonika und erreicht im folgenden das milde H dur.“

Sollte also zwischen dem H dur der T. 5—8 und dem H dur in T. 10 eigens noch ein Cis moll in T. 9 eingeschoben worden sein? Zu welchem Zwecke denn? Es liegt eben die Verkenntung des wahren Wesens der Stufe und Tonalität auf der Hand!

Ferner ist ihm auch der Nachsatz des 2. Gedankens als solcher entgangen; hören wir, was er darüber schreibt:

„Ihm folgt rasch die Ruhe der Resignation und aus ihr resultiert auch hier jenes eigentümliche, fantastische Spiel, das sich in den weitgeschwungenen Linien der Arpeggien-Gänge und ihrer Weiterbildungen zu erkennen gibt, jenes Spiel, das wir schon früher als ein absichtloses Schwelgen im Klange bezeichneten, und das bei dem sonst so straffen Gefüge von Beethovens Schöpfungen unendlich ergreifend auf den Hörer eindringt. Wer diese Arpeggien zu Bravour-Passagen mißbraucht, zerstört ihre Bedeutung; es liegt in ihnen tiefes, seiner selbst unbewußtes Sinnen, das scheinbar planlos weite Räume durchmißt und sich in unendlicher Ferne zu verlieren scheint. Aber das ist nur ein kurzer Moment. Beethoven war kein romantischer Träumer, und so fehlt denn auch diesem Satze sichere Formgebung nicht; er nimmt (bei „espressivo“) eine mehr melodische Gestalt an, und die ruhige Gleichmäßigkeit der abwärtschreitenden Triolen lenkt durch den weit ausgespannenen Skalengang von selbst in den führenden Gedanken des Einganges zurück.“

„Es ist das alles von so zwingender Klarheit und psychologischer Folgerichtigkeit, daß im Grunde genommen kein Wort darüber gesagt zu werden brauchte. Und dabei ist alles in wunderbarster Schönheit der Tonsprache gehüllt.“

Nun wird er, hoffe ich, die eigentliche Bedeutung der Arpeggien erfahren und endlich begreifen, weshalb der Satz in T. 14 bei *espressivo* eine „mehr melodische Gestalt“ annimmt; doch habe ich hier obigen Passus nicht deshalb wörtlich zitiert, weil ich etwa meine Eitelkeit am Besserwissen befriedigen wollte, sondern nur aus dem Grunde, weil ich gerade an diesem Fall die typische Tragödie überhaupt zeigen durfte: Wie sicher dachte sich doch hier der Autor, und doch — wie weit war er von Beethovens Absicht noch entfernt! Dennoch muß man sagen, es ist der Irrtum eines dem Genie ganz aufrichtig ergebenen, mit schönstem Streben erfüllten Menschen!

Die Perioden der Durchführung sind bei Nagel nicht richtig gegliedert; in T. 21 nimmt er statt einer V. Stufe in Cis moll bereits Gis dur und in T. 25 Dis dur statt einer Dominante von Gis moll an u. s. f.! In T. 54 spricht er von der motivischen Geltung der Vorschlagsnote h, die er leider ohne weiteres von Bülow recipiert. Die von den Motiven der Durchführung bezogene Kadenz der T. 78 ff ist ihm eine — neue „Gesangstelle.“

Die Form des 2. Satzes erkennt Nagel deutlich als die eines Sonatensatzes; dennoch liest er auch diesen Satz vielfach falsch. So nimmt er (wieder mit Bülow) den 2. Gedanken noch vor der Modulation, also bei T. 25 (statt erst bei T. 33) an. Zwar fällt es ihm auf, „daß der Gedanke formell nicht abgerundet wird, sondern nach kurzer, achttaktiger Dauer in einen neuen Satz überleitet“ — die Modulation nach H moll in den T. 31—32 übersieht er vollständig! —, dennoch war die *Pression*, die von Bülow ausging, offenbar viel zu stark, als daß er sich ihr hätte entziehen können. Den

Abschluß des 1. Teiles sieht Nagel schon bei T. 65 (statt erst bei T. 69). Die Ereignisse der Durchführung in den T. 83 ff sind ihm ebenfalls fremd und leider nimmt auch er H moll am Ausgang der Durchführung an. Die irrtümliche Auffassung des Seitensatzes im 1. Teil zeitigt üble Konsequenzen auch in der Reprise, wo er den Seitensatz schon bei T. 120 annimmt.

Beim Thema der Variationen spricht er in zu vagen Worten von einer „vorwiegend abwärtsgehenden Linienführung des Beginnes“, außerdem übertreibt er (ähnlich wie Lenz) die „weitgedehnte Gegenmelodie“ des Baßes zum Thema, die sich in den vier ersten Takten des Themas findet.

Bei der 2. Var. erkennt er bei den Noten des Baßes seine „Gegenmelodie“ wieder (wo ist sie aber in der ersten zu finden?), dagegen verkennt er die (beinahe völlige) Identität des harmonischen Verlaufs in T. 1—8 der Variation und des Themas. (Ursache des Irrtums war die Annahme einer Modulation nach F dur (!) in T. 7 und 8 der Var.). Ferner verkennt er die Wiederholung des 1. und 2. Teiles der Var., so daß er von einem 4 taktigen „Zwischengedanken“ zu sprechen genötigt ist! Unbegreiflich aber ist es, daß er bei T. 9 zwar den Nachsatz des Themas konstatiert, jedoch behauptet, daß sich Beethoven schon im 2. Takte von ihm entfernt (!!), wo doch, wie ich in meinen Erläuterungen nachgewiesen habe, auch der Nachsatz ganz strenge die Linien des Themas, u. zw. sowohl des Soprans wie des Basses nachbildet.

Unklar ist seine Auffassung der IV. Var., jedenfalls fehlerhaft die Ableitung der 16<sup>tel</sup>-Figur von der „Gegenmelodie“, die übrigens auch schon Lenz behauptet hat.

In der V. Var. definiert er allerdings richtig das Motiv als die Veränderung der T. 1 und 2 des Themas; der Rest der Darstellung aber, soweit sie klar ist, entspricht nicht ganz den Tatsachen.

Bezüglich der VI. Var. ist zu konstatieren, daß er den 1. Teil des Themas und dessen Wiederholung wiedererkennt, sonderbarerweise aber nicht ebenso den 2. Teil, da er von den T. 9—16 sagt: „Es sind freie Arpeggien, frei von der Erinnerung an das Thema, aber nicht frei vom Zeitmaße.“ Der Irrtum zwingt ihn zu den fantastischsten Auslegungen der 32<sup>tel</sup>-Figuren, die der Leser selbst nachlesen möge, und endlich auch zur Erklärung: „Mit dem Zwischensatz endet auch der Orgelpunkt, über dem er ruhte, und die Variation nimmt den thematischen Faden bei dem Nachsatze wieder auf“ —, womit er die Wiederholung des 2. Teiles, eben die T. [[9—19]] meiner Ausgabe meint. —

Bekker schreibt:

„In der E dur Sonate treffen wir wieder den Typus der Fantasie-Sonate, der hier auffallender noch als in op. 101 ausgeprägt erscheint. Ein in wellenartigen Spielfiguren beginnendes Präludium (in ihm klingt das Vivace-Thema der Sonate op. 79 wieder)“

Beethoven unterscheidet stets genau zwischen einem „Präludium“ und einem „Sonaten“-Gedanken, u. zw. schon aus dem Grunde, weil die Technik beider verschieden ist. Sollte nun Bekker das Wort Präludium hier sachlich-verbindlich gebraucht haben, so beging er demnach einen schweren Fehler; wenn aber bloß bildlich, wie er heute unter solchen Umständen vielleicht zu sagen vorziehen würde, einen noch größeren Fehler, da es nicht angeht, etwa bloß des schöneren Klanges halber eine technische Unwahrheit zu sagen. Übrigens wüßte ich nicht, weshalb der Schönheit der Darstellung Eintrag geschähe, wenn es statt Präludium: „erster Gedanke“ hieße.

„wird zweimal von einem schwärmerischen Adagio-Intermezzo unterbrochen.“

Auch von dieser falschen Definition des 2. Gedankens als eines „Intermezzo“ gilt, was ich eben in Bezug auf das „Präludium“ gesagt habe. Doch darf ich nunmehr an-

gesichts beider falschen Definitionen meinen Verdacht bereits dahin wagen, daß Bekker jene Termini nicht etwa bloß unter dem Schutze einer meinetwegen auch mit technisch unwahren Begriffen operierenden bildlichen Darstellung, sondern in sachlicher Überzeugung wählt, die aber, wie wir nunmehr wissen, falsch fundiert ist. Am Ende stammt aber die ganze Version gar von Lenz (s. o.), wobei der äußeren Unterscheidung halber bloß statt „Rezitativ“ der Terminus „Intermezzo“ gebraucht wurde? An Sachlichkeit hat aber die Version durch diese Herkunft sicher nichts gewonnen . . .

„Die lebhafteste Bewegung führt zu keinem festen Abschluß. Sie verklingt in leise verschwebenden Harmonien.“

Was nennt denn Bekker einen „festen Abschluß“? Am Ende nur jenen Abschluß, der wie z. B. in der Sonate op. 53 und 57 u. s. f. reichlich mit Forte ausgestattet ist? Einen solchen durfte er hier freilich von vornherein nicht erwarten; mußte er nicht aber, um Himmelswillen, die Kadenz in T. 65 und 85 trotz dem p für einen nicht minder „festen Abschluß“ des ganzen Satzes halten?

„Ein leidenschaftliches Prestissimo folgt mit markant schreitenden Bässen und einem erregt aufwärts stürmenden Thema. Sehrend drängende Motive schieben sich ein,“ (Beinahe traue ich dem naivsten Leser des Bekkerschen Buches zu, genau dasselbe aus Eigenem wahrzunehmen!) „erst kurz vor der Wiederkehr des Hauptthemas tritt eine beruhigende, aus dem Baßmotiv gewonnene Episode ein.“ (Mit „Episode“ bezeichnet hier Bekker die Durchführung!) „Doch sie bereitet nur den erneuten leidenschaftlichen Ausbruch des Anfangsgedanken vor. In wild drängenden Akkorden schließt das Stück.“

Eine quantitativ gewiß sehr magere Darstellung der beiden ersten Sätze! Indessen hätten auch noch weniger Worte, als ihnen Bekker hier widmet, sachlich wahr ausfallen können, wenn nur Herrn Bekker — die Wahrheit bekannt gewesen wäre!

„Den ruhelosen Einleitungssätzen folgt ein als Variationen Thema gedachtes Andante: ‚gesangvoll, mit innigster Empfindung‘, ein Stück voll tiefsten, beglückenden Friedens. Zartschwellende Sehnsucht spricht aus dem wunderbaren Anstieg der Baßlinie, aus den träumerisch seufzenden Achteln des Nachsatzes und dem verhauchenden Terzenschluß der Melodie.“

Wenn Bekker von der Baßlinie, den Achteln und dem Terzenschluß nicht mehr zu sagen weiß, als die hier gebrauchten Nebenworte und Adjektiva: „wunderbarer Aufstieg“, „träumerisch seufzend“ und „verhauchend“ aussagen, so wäre es vernünftiger gewesen, auch den letzten Rest von Sachlichkeit zu vertilgen, den die erstzitierten Worte vorzutauschen suchen.

„Es ist eine leidenschaftslose Sehnsucht, die ihre Erfüllung nicht im Kampf mit feindlichen Gewalten, sondern in produktivem Spiel der eigenen Phantasie sucht und findet. Diese Phantasie belebt das Thema und zaubert aus ihm in buntem Wechsel die verschiedensten Gestalten vor: den schwärmerischen Gesang der ersten Variation, die empor-drängende, in verschwebende Rhythmen aufgelöste zweite Variation. Dann die fast burschikos übermütige dritte, der als Gegenstück die imitatorisch behandelte, in straffen Rhythmen schreitende fünfte Veränderung entspricht. Zwischen beiden die vierte Variation, die die in den beiden ersten begonnene Linie fortführt bis zur Schlußvariation, wo sich das Thema bis zu zartesten Klangregionen erhebt, um dann noch einmal in seiner ursprünglichen Gestalt zu erscheinen und in stillem Frieden alle Träume vergessen zu lassen.“

Nicht ein Satz, der nicht ebensogut von einem beliebigen Laien stammen könnte!

Der Wahrheit gegnerisch gesinnte Rezensenten werden nun vielleicht auch im Falle Bekker (ähnlich wie aus Anlaß meiner „IX. Sinfonie“ im Falle Kretzschmar) sagen:

„Bekker habe eine rein musikalische Darstellung ja gar nicht gewollt.“ Ich erwidere aber: Gewiß, was er nicht konnte, konnte er nicht wollen, — aber er konnte auch nicht, was er wollte! Wer Besseres geben kann, bietet Schlechteres überhaupt nicht, geschweige mit Absicht. Dafür aber, was Bekker wollte, gibt es Beweise auch außerhalb seines eigenen Werkes!

In den Aufsätzen von Kretzschmar, den man heute in deutschen Landen so leidenschaftlich als den Begründer „musikalischer Hermeneutik“ preist und dessen Darstellungsart wohl auch die Bekkers ist, lesen wir z. B. im Vorwort zu seinen „Gesammelten Aufsätzen über Musik und anderes“ II. Bd.:

„... Zur Hermeneutik kam ich als Konzert-Dirigent durch die Bitte der Abonnenten, sie auf die unbekannteren oder schwierigeren Werke vorzubereiten. Aus solchen Einführungen entstand mein „Führer“. Die im Jahrbuch mitgeteilten Anregungen geben Rechenschaft über die Grundsätze, auf welchen dieses Werk beruht.“

Hier haben wir also zunächst Kretzschmars Eingeständnis, daß der Inhalt seines „Führers“ wirklich dazu dienen sollte, Hörer in Konzerten auf unbekanntere oder schwierige Werke — „vorbereiten.“

Ferner lesen wir dort z. B. auf S. 173: „Die Hauptfragen, um die es sich bei der Erklärung solcher unbenannter Instrumental-Kompositionen handelt, sind: Wie weit darf der Erklärer gehen, ohne den sichern Boden zu verlieren? Zweitens: Wie weit muß er gehen, wenn seine Arbeit überhaupt einen Sinn haben soll?“

„Die Beantwortung der ganzen Frage hat mit dem Geständnis zu beginnen, daß die Grenzen des streng Beweisbaren in der unbenannten Instrumental-Komposition ziemlich eng gesteckt sind. Sie liegen — mit den Alten zu reden — innerhalb der sogenannten Affekte, d. h. innerhalb der Charaktereigenschaft, der Empfindungen, Vorstellungen und Ideen. Diese Affekte nun sind es, die sich in Motiven, Themen und Tonfiguren überhaupt verkörpern, entweder einfach, oder aber in Verbindungen und Mischungen, die außerhalb der Musik unmöglich sind. Die Aufgabe der Hermeneutik besteht nun darin: Die Affekte aus den Tönen zu lösen und das Gerippe ihrer Entwicklung in Worten zu geben. Scheinbar ein schwaches Ergebnis, ein Schattenspiel, tatsächlich aber eine wertvolle Leistung! Denn wer von den Tönen und Tonformen zu den Affekten durchdringt, erhebt den sinnlichen Genuß, die förmliche Arbeit zu einer geistigen Tätigkeit. Er ist gegen die Gefahren und die Schmach einer rein physischen, animalischen Musikaufnahme geschützt. Hat er Fantasie und den Grad eigener künstlerischer Begabung, die jede Beschäftigung mit Kunst voraussetzt, so wirds nicht fehlen, daß sich ihm das Gerippe der Affekte subjektiv belebt, mit Gestalten und Ereignissen unserer eigenen Erinnerung und Erfahrung, aus den Welten der Poesie, des Traumes und der Ahnungen. Was Geist und Herz an Interpretationsmaterial ihr eigen nennen, wird einem solchen Hörer wie im Fluge oder blitzartig vor dem inneren Auge vorüberziehen; vor wirklichen Träumen bewahrt ihn die Aufmerksamkeit auf die Affekte, vor einer pathologischen Hingabe an die persönlichen und augenblicklich tief treffenden, besonders fesselnden die Pflicht, ihre Übergänge zu verfolgen, die Kunst und Logik des Komponisten zu kontrollieren. Wie kommt es, wird er fragen, daß hier die Musik plötzlich aus dem Majestätischen ins Sentimentale, dort aus der Ruhe in Erregung fällt? Folgt eine Begründung dieser ungewöhnlichen Wendungen oder sollen sie nur blenden? Wer den Affekten zu folgen versteht, hört und genießt demnach kritisch, aber es ist keine Beckmesserische, sondern eine Sokratische Kritik, die er übt, es ist jene Unterscheidung von Licht und Schatten, von Vorzügen und Schwächen, ohne welche die Bewunderung wertlos und leicht zu Selbsttäuschung oder Heuchelei wird.“

... Wer ernst und fähig ist, muß weiter kommen im Hören und Erklären; auch die Erkenntnis und das Verständnis des Formenbaues nach allen Richtungen ist nur eine Durchgangsstation (er glaubt die Formen zu kennen!) Die Formen sind Mittel des Ausdrucks. Was ausgedrückt werden soll, ist etwas Geistiges. Das muß, wenn der Komponist nicht Hokuspokus treibt, unter den Formen und durch sie zum Vorschein kommen und dem Hörer mindestens in den Hauptzügen, d. s. die Affekte klar werden. Die Ansicht, daß Musik nur musikalisch wirke, muß beseitigt, die Freude an der „absoluten Musik“ als eine ästhetische Unklarheit erkannt werden. In dem Sinne eines lediglich musikalischen Inhalts gibt es keine absolute Musik! Sie ist ein ebensolches Unding, wie eine absolute Poesie, d. h. eine metrisierende und reimende Poesie ohne Gedanken.“

Daraus wieder ist zu entnehmen, daß man über die Bedeutung der Erklärung von Kunstwerken wahrlich nicht höher denken kann als Kretzschmar; man kann auch ihren Nutzen nicht höher einschätzen, als er selbst es tut! Über das aber, was er unter Erklärung versteht, läßt er nicht den geringsten Zweifel aufkommen. Nach ihm ist nämlich die Aufgabe der Erklärung: „Die Affekte aus den Tönen zu lösen und das Gerippe ihrer Entwicklung in Worten zu geben.“ Und überaus drastisch, aber nicht minder deutlich ergänzt er den Gedanken: „In dem Sinne eines lediglich musikalischen Inhalts gibt es keine absolute Musik.“

Da haben wir es also! Wie leicht fällt es aber, lediglich den musikalischen Inhalt zu leugnen, wenn das Musikalische nicht bis zum Inhalt vorgedrungen ist! Da man dennoch aber musikalische Werke „erklären“ will, so bietet man zu diesem Zweck eigene „Affekte“ an. Freilich, Affekte lassen sich bündeweise mitteilen und wohl Jedermann, sei er auch der Geringste, hat ein Recht auf seine Affekte sowie deren Mitteilung. Auch läßt sich, obendrein billig, über Affekte streiten und schreibt man noch so großen Unsinn, so ist man doch immerhin der Streitenden Einer und spielt — welche Genugtuung für die Eitelkeit! — eben als solcher eine Rolle.

Wie seltsam aber, daß von all' diesen Affektschwatzern noch keiner vor lauter Eitelkeit das völlig Uninteressante seines Treibens bedacht hat! Fragt man etwa nach den Gefühlen der Rezensenten oder nach denen des Autors? Was würde man denn sagen, wenn es einem beliebigen Menschen niederer Art, der nichts der Menschheit und nur wenig seinem Hause, seinen Freunden bedeutet, bloß aus überspannter Eitelkeit einfele, sein leibliches Bild, sagen wir: täglich, wöchentlich, in Fotografien zu vervielfältigen? Wer würde nach seinen Fotografien Verlangen tragen, wer sie kaufen, und wozu? Es würden doch sicherlich die im Laufe z. B. eines Jahres ins Zahllose angewachsenen Fotografien des unbedeutenden Menschen das Interesse der Allgemeinheit an ihm nicht erhöhen!

Nicht anders ist es aber auch mit jenen geistigen Fotografien der Affekte, in denen sich die Affektschwatzer so leidenschaftlich gefallen! Schließlich wird die musikalische Bedeutung auch des Affektschwatzers dadurch nicht größer, daß er sich seiner Affekte so oft als möglich schriftstellerisch entledigt.

Dieser Erkenntnis müßten sich doch endlich alle Hirne öffnen! Was hat denn die Welt — von der Befriedigung der Eitelkeit bei kleinen und geringsten Menschen abgesehen — davon, wenn sie sich damit unterhält, wie Herrn Kretzschmars Affekte beschaffen sind und wie die des Herrn Bekker oder des Herrn Soundso, ob jene Affekte schöner und gerechter sind als diese, ob Herr A. „musikalischer“ ist, als Frau B., Herr C. „begnadeter“ als Fräulein D. usw. Was hat sie, frage ich, von dem Spiel der Eitelkeiten? Gar nichts! Denn auf all diese Menschen und auf all ihre Eitelkeiten kommt es ja gar nicht an. Worauf es aber ankommt, ist nur das Eine, das einzig Eine: wie die musikalische Natur eines

Meisters, wie z. B. Beethoven beschaffen war!! Denn nur von dieser und nicht vom Affekt-Geschwätz leben wir; denn nur Beethovens Instinkt hat man zu genießen, wenn man sich erheben will!

Für alle Zeiten heißt also die Grundfrage: Wie war ein Beethoven musikalisch? Wie liefen in seinen Werken die Töne ab und wie z. B. anders als in den Werken anderer Autoren? — Kurz, nur um das Tonleben handelt es sich und nicht um die Affekte der Rezensenten!

Schließlich hat man ja als ausgemacht auch dieses zu betrachten, daß es mehr verschiedene Kunstwerke als Affekte gibt! Man lese doch nur die vielzuvielen Darstellungen unserer Meisterwerke im Affekt-Jargon, und man wird staunen, wie wenig manigfaltig dort die Affekte zur Darstellung gelangen, wie alle Schriftsteller beinahe dieselbe Sprache der Bilder, der Haupt- und Nebenwörter führen, während die Gegenstände so verschieden sind, als nur eben die Genies in ihren Werken sich verschieden zeigen können! Welchen Nutzen hat denn also der Leser von der Darstellung der Affekte eines Schriftstellers, wenn er dieselben Affekte von Natur aus ja schon selbst aufbringt und ausdrückt?

Zur Erschließung des Tonlebens aber gibt es eben nur eine unumgängliche Voraussetzung, d. i. gerade daran zu glauben, was Herr Kretzschmar und seine Gesinnungsgenossen leugnen: an den musikalischen Inhalt! An diesen, und nicht an Formal-Ästhetik u. dgl. hätte er denken sollen, als er von den Gegnern seiner Hermeneutik schrieb (S. 171): „Ernstlicher ist eine musikalische Hermeneutik eigentlich in unserer Zeit nur durch die sogenannten Formal-Ästhetiker in Frage gestellt werden. Diese uralte Partei fand beim Emporkommen der neudeutschen Musik in Eduard Hanslick einen Vertreter, der ein glänzender geistreicher Dialektiker, an treffenden Beobachtungen und Bemerkungen allerdings alle Pithakoräer, alle Arthusi und Ulibischeffs weit hinter sich ließ. Ihm und nur ihm hat es die Musikwelt eine Zeit lang glauben können, daß die Begründung neuer Formen mit einem neuen Inhalt unstatthaft sei, daß die Musik keinen Inhalt habe, es seien denn Tonreihen. Die Unhaltbarkeit der Behauptung ergibt sich schon durch den Versuch, sie auf andere Künste zu übertragen. Da bestände der Inhalt der Poesien in Silbenreihen, der von Gemälden und Skulpturen in Farbe und Leinwand, in Marmor und Bronze. Indessen auch Paradoxen können heilsam sein. Die Kühnheit Hanslicks hat in einer überschwänglichen Zeit den Glauben an das unbegrenzte Vermögen der Musik nützlich herabgestimmt und sie zwingt noch heute auch die grundsätzlichen Gegner der Formalästhetik zwischen der Ausdrucksfähigkeit der Musik und der andern Künste Unterschiede anzuerkennen.“

Was hat die Ästhetik, was Hanslicks Journalismus mit dem zu erschließenden musikalischen Inhalt zu tun? Niemals wird doch Formal-Ästhetik erklären, bezw. widerlegen können, was auf eigenen Gesetzen so ruht, wie eben das Tonleben! Eine Widerlegung der schlechten, bloß auf Affekte gegründeten Hermeneutik hat also Herr Kretzschmar von dieser Seite sicher nicht zu befürchten! Vielmehr wird die Widerlegung durch eine bessere und wahre Hermeneutik erfolgen, die vor

Allem den rein musikalischen Inhalt klarzumachen suchen wird! Mag dann noch, wen es gerade freut, seine Gefühle auskramen, sie werden jedenfalls, nachdem der Inhalt bekannt geworden, auf sichererem Boden ruhen!

Man stelle dem Jargon z. B. der alt-ägyptischen Priester und Zauberer die Sprache eines Mannes der modernen Naturwissenschaften über denselben Gegenstand gegenüber, und man hat dann den Kontrast zwischen dem Jargon der Affektschwätzer in der Kunst und jener Sprache, die die Musik verdient und, wie alle übrigen Geistesrichtungen der Menschen, auch noch erhalten soll! Höchste Zeit wäre dazu, denn schon vor mehr als zweitausend Jahren hat sich ein kluger Grieche über die zeitgenössischen griechischen Affektschwätzer (Rezensenten) wie folgt lustig gemacht:

„Schon oft kam mich Verwunderung darüber an, ihr Männer aus Griechenland, ob es euch denn entgeht, daß manche Leute Vorträge halten über Gegenstände, die ihrem eigenen Beruf ferne liegen, indem sie behaupten, sie seien musikverständlich, und einige Lieder vornehmen, von denen sie die einen aufs Geratewohl kritisieren, die andern ebenso planlos loben. Sie sagen, man solle sie nicht selbst als Saitenspieler oder Sänger betrachten; diesen Beruf, heißt es, überlassen sie andern; ihr eigenes Gebiet sei die Theorie. Offenbar aber haben sie sich um das, was sie andern überlassen, nicht wenig bemüht, dagegen in dem, worin sie ihre Stärke zu haben behaupten, sind sie Dilettanten. Sie sagen nun, daß die einen Melodien enthaltsam, andere verständig, andere gerecht, andere tapfer und wieder andere feige machen, wobei sie nicht wissen, daß weder das chromatische Klanggeschlecht die Leute, die sich seiner bedienen, feige, noch das enharmonische sie tapfer macht. Denn wer weiß nicht, daß die Ätoler und Doloper und alle die Völkerschaften bei den Thermopylen zwar die diatonische Musik haben, aber dennoch tapferer sind als die Opersänger, die gewohnt sind, ausschließlich im enharmonischen Klanggeschlecht zu singen! Also weder das chromatische Klanggeschlecht macht feige, noch das enharmonische tapfer. Sie gehen aber soweit in der Unverfrorenheit, daß sie ihr ganzes Leben mit Musizieren zubringen, wobei sie viel schlechter spielen als die (berufsmäßigen) Saitenspieler, viel schlechter singen als die (berufsmäßigen) Sänger, viel schlechter kritisieren als der nächste beste Redner, kurz alles schlechter machen als diese alle. Und in Beziehung auf die sogenannte enharmonische Musik, bei der sie in irgendwelche Stimmung versetzt zu werden behaupten und, ohne selbst eine Stimme zum Vortrag zu haben, in Begeisterung geraten und in falschem Takt auf das vor ihnen liegende Brettchen schlagen zugleich mit den Tönen des Instruments, schämen sie sich nicht zu behaupten, von den Melodien hätten die einen den Charakter des Lorbeers, andere den des Efeus.“\*)

Möchten doch die Rezensenten und Musikschriftsteller unserer Zeit diese uralten Worte bedenken und sich bessern — wenn sie können!

\*) Das Bruchstück ist veröffentlicht von Grenfell-Hunt, The Hibeh-Papyri. London 1906. Nr. 13, S. 45ff. Lorbeer-Efeu: Unterscheidung apollinischer und dionysischer Musik.

