

gaben). Arrangirt als Quintett für Streichinstrumente. Das Largo für Gesang mit Piano über den Text: Das Tagwerk ist vollbracht.

Diese Sonate ist vielleicht die schönste Solo-Sonate der 1. Periode, jedenfalls einer der tieferen Beethovens überhaupt. Das Allegro molto con brio reicht indes nicht über die Haydn-Mozartische Schablone in der Sonate hinaus. Es ist im $\frac{6}{8}$ Takt geschrieben, den Beethoven, nicht ohne besondere Bedeutung in ersten Sätzen, hier zum ersten Male so braucht, wobei man ja nicht an das zu Mozartischen Zeiten beliebte siciliano ($\frac{6}{8}$) zu denken hat (D-Moll-Quartett von Mozart, Sonate für Piano und Violine, F-Dur mit den Variationen). Bedeutsam zeigt sich die Taktart bei Beethoven in ersten Sätzen in op. 23, op. 30 Nr. 3, op. 70 Nr. 2, op. 101, op. 102 Nr. 1, op. 115 (Ouvertüre in C-Dur, vergleiche die Andante con moto in der Ouvertüre zu den Ruinen von Athen op. 113).

In 16 Quartetten und 3 Trios für Streichinstrumente braucht Beethoven diese heiter gestimmte Taktart erst und nur dreimal in ersten Sätzen (op. 9 Nr. 3, op. 59 Nr. 2, op. 131), nur einmal im Mittelsatz langsamer Bewegung op. 59 Nr. 3 Andante con moto quasi Allegretto), nur zwei Male in allen seinen Werken im Scherzo, beide Male durch Thränen lächelnd (Violin-Trio in C-Moll op. 9 Nr. 3, Sonate op. 109 Prestissimo).

Daß das bei Haydn und Mozart tändelnde, kindliche Element in der Taktart $\frac{6}{8}$, bei Beethoven über Unendlichem brü-

Sonate für Piano (4. Solo-Sonate), Es-Dur, der Gräfin Op. 7. Reglevics gewidmet (siehe op. 15, 34). Kurz vor der C-Moll-Symphonie 1806 komponirt, (Schindler im Frankfurter Konversationsblatt, 1850, Nr. 80). (Artaria, Wien, 12 Aus-

tet, besagt der Sonnen- und Planetenmarsch in der Chor-Symphonie (B Dur $\frac{6}{8}$ Allegro assai vivace, alla marcia „froh wie seine Sonnen fliegen“). Feurig und glänzend, wie nicht die älteren Meister, braucht Beethoven den $\frac{6}{8}$ Takt in Schlusssätzen (op. 47, 61, 81, 95 F Moll-Quartett, op. 97 Pianoforte-Trio in B Dur, Schluß).

Einem Schmitterfeste bei Sonnenschein leuchtet der $\frac{6}{8}$ Takt bei Mozart im 1. Satz der herrlichen Sonate für Pianoforte und Violine in A Dur (aus dem Jahr 1787) mit dem Wunder-Adagio in D Dur.

Nach diesen Beispielen wäre man zu glauben versucht, der 1. Satz im $\frac{6}{8}$ Takt der Sonate op. 7 sei etwas recht Bedeutendes und griffe so hoch, wie seine Gebrüder in Beethoven. Dem ist nicht so. Nach Beethovenschem Maasstabe ist das Allegro molto con brio ziemlich unbedeutend, die Verarbeitung des nicht viel sagenden Motivs (noch seltener in Beethoven) ist von der Meisterhand und deshalb hat sich Marx bestimmt fühlen können, es technisch zu beleuchten (siehe unten die Stelle und vergleiche die Ausführungen bei der A Dur-Sonate op. 2). An genialen Gedankenblitzen fehlt es indeß keinesweges im 1. Satz (25., 51., 59. Takt mit dem großartig eingeführten Gesang).

Der ganze 2. Theil erinnert an Beethovens Klage, wie er noch beim Fürsten Lichnowski wohnte: nun soll ich täglich schon um halb 4 zu Hause sein, mich etwas besser anziehen, für den Bart sorgen! (siehe Bd. 1, S. 21). Der Mittelsatz fährt dieselbe Klage. Mächtig rüttelt Beethoven an der Föfchel

der Tradition, die er trägt, weil es die Schule so will, die er später weit von sich weg werfen wird.

Ganz anders in dem Largo con gran espressione (C Dur $\frac{3}{4}$, 90 Takte, in denen die Pausen so beredt sind, wie die Noten). Eine Passionsmusik für Klavier.

Gläubig spricht die Seele im 12. Takte vor Schluß der erhabenen Scene: „ich weiß, daß mein Erlöser lebt!“ Welche Himmelsruhe quillt nicht aus dem hohen e in das vertrauende Herz: „Fürchte Dich nicht, ich bin bei Dir!“ — (7. Takt vor Schluß).

Das Adagio, das von allen aus der Gruppe der ersten Periode dem Largo in op. 7 dem Charakter nach am nächsten steht, ist das eben so heilig ruhige in C Dur der Es Dur-Sonate für Pianoforte und Violine op. 12 Nr. 3.

In seinen still erhabenen Linien, in Form und Verhältnissen, vergleichen wir das Largo in op. 7 am liebsten der Kreuzesabnahme von Rubens im Dom zu Antwerpen. Wo sich das Thema hoch hinauf legt und in einer anderen Tonart wiederkehrt (42. Takt), da scheint es Silberton hoher Register einer der herrlichen Orgeln, die in unseren Tagen nicht mehr zu Stande kommen; da erwartet man die Engel, welche gläubige Frömmigkeit auf die höchsten Bänken ihrer Orgeln stellte, sich neigen zu sehen.

Paßt der erste Satz wenig zu dem Largo, war ein Schlusssatz nach diesem schwer zu finden, so möchte man wohl op. 7 als durch das gewaltige Largo auf 3 Sätze berechnet glauben und kann das an und für sich sehr schöne 2. Allegro ($\frac{3}{4}$

Scherzo) ohne Störung auf das Largo folgen lassen (siehe über die Zahl der Sätze einer Sonate op. 5). Dieses 2. Allegro (Scherzo) ist ein schlicht ländliches Gemälde, eine Belebung der anorganischen Natur durch den Geist, wie es Calame, der große Genfer=Beethoven in Wasserfällen, Bergschluchten, Thälern und Höhen, damit hält.

Am Gestade des Sees, in dessen Weidenstrauch sich das gelandete Boot versteckt, auf der fetten, von den alten Bäumen beschatteten Wiese, zu einem Orchester von Schalmeyen, spielt dies Scherzo auf. Das Minore (Trio) desselben (Es Moll) in großen, finsternen Arpeggien stimmt nicht zu all der ländlichen Luft, kontrastirt mit dem Sonnenschein im Bilde. Dieser Maler macht es nun aber nicht anders. Er zerstört Freuden, wie er sie giebt, oder er findet die Freude im Schmerz in der Art, wie seine Chor-Symphonie auf die Freude von Schiller eine Trauersymphonie auf die Vergänglichkeit menschlicher Freuden ist (siehe die Ausführungen Bd. 1, S. 191 u. fig.).

Der Verfasser kam über diese Gegensätze im Trio (3. Theil) des 2. Allegros (Scherzos) zu folgendem Ausspruch: Dans la Symphonie pastorale, qui n'est autre chose que la nature agreste exprimée en sons, il semblerait voir sauter en l'air les sabots des paysans à l'entrée des deux toms qui figurent le Trio du Scherzo. C'est que là aussi éclate la foudre et arrive l'orage, mais ici (op. 7) où le Scherzo caressait de gracieuses figures, vues comme au fond de l'eau, et jétait à peine une note mélancolique dans toute

cette gaité, comme ces points noirs qui parcourent le ciel azuré de l'Espagne? pourquoi ce lugubre mineur en arpegges? cette voix d'airain à côté même de la gaité champêtre? C'est qu'en ces tems-là (1806) on cultivait le Trio du Menuet de préférence en mineur quand sa légitime moitié, le Menuet, avait été proposé en majeur.

Das Rondo der Sonate op. 7 ist bezeichnet Poco Allegretto e grazioso — poco Allegretto nur von der Bewegung zu verstehen (siehe den Unterschied mit dem Gattungsbegriff Allegretto bei Beethoven S. 120, Bd. 2). Das Motiv ist eins der zärtlichsten in Beethoven. Vertrauen, Liebe ohne Grenzen, diktirte es dem Herzen. Was Beethoven später, in der 2. und 3. Periode in dieser Art bietet, ist das Bedauern, Vertrauen und Liebe zu den Menschen verloren zu haben. Das Minore in 2 Reprisen ist schwer in dem Rondo unterzubringen, es ist dies die Durchführung einer bloßen Tonfigur. Rollende, in einander greifende Räder, die auf den Ausgangspunkt zurückführen und auf das in diesem zwischen oben und unten, zwischen der linken und rechten Hand, geführte Zwiegespräch im Hauptsatz. Das reizende Hauptmotiv erscheint im Minore in lieblicher enharmonischer Verwechslung, und, da Beethoven immer Recht behalten muß, eine dem Minore verwandte Figur im Bass, welche den Satz zu Ende bringt und was im Minore Kampf war, hier in leisem Geflüster verschweben läßt.

Heut zu Tage wird mit dem enharmonischen Modus, der als ein feines Gewürz mit Vorsicht angewandt, nicht ver-

schwendet sein will, viel Unfug getrieben. Mozart braucht das Mittel selten (Finale der G-Dur-Symphonie, Schwanengesang), Adagio der 38. Sonate für Piano und Violine etc.) Beethoven immer mit dem feinsten Geschmacl und an der geeigneten Stelle, meist in äußerst unvorhergesehener Weise (Rondo im Pianoforte-Konzert in C-Moll, Scherzo im F-Dur-Quartett op. 59, Fantasie mit Chor (Finale), am seltensten im Symphoniestyl und viel versteckter (34. Takt des 1. Satzes in der 8. Symphonie), der Beethoven für derlei Pastoralarbeit wohl zu großartig in sich war, Scene am Bach (Pastorale) Egmont-Duvertüre (vergleiche den 1. Satz der C-Moll-Sonate für Piano und Violine, op. 30, 80. Takt).

In unserer Jugend, in Livland, nannten wir die Sonate op. 7 die Weihnachts-sonate. Sie hat etwas von einer Weihnachtsstimmung, wie sie für ewige Gefühlszeiten von Walter Scott im Piraten niedergelegt worden. Der 1. Satz insbesondere erinnert an das trauliche Beisammensein zur Weihnachtszeit auf dem Lande, das Largo an die Weihe des Festes; das Scherzo an die Sommerfreuden; das Rondo erzählt, wie Walter Scott so viel später von Minna und Brenda, den beiden Frauencharakteren des Nordens.

Marg (Komp. Lehre, 3. B. S. 293) macht zum 1. Satz der Sonate op. 7 die feine Bemerkung, daß in demselben der eigentliche Hauptsatz erst mit dem 4. Takte eintrete, die vorhergehenden 4, diesem Satze nicht angehörend, harmonisch und melodisch zu wenig entwickelt seien, (sie haben, sagt Marg hinzu, nur einen Akkord, also nicht die kleinste Bewegung oder

Gegenstellung von einem Akkord zum anderen) als daß sie als Satz gelten könnten. Treffend nennt Marg die ersten (etwas langen) 4 Takte die unterste Form der Einleitung (siehe unsere Ansichten bei op. 5), einen vorspielartigen Eintritt, für welche Form er zu seinen technischen Zwecken den Anfang der Sonate op. 7 und op. 106, was auffallender ist, als Beispiele anführt.

Zu anderen Zwecken beschreibt Marg das Largo der Sonate op. 7 wie folgt (B. 3, Anhang f). Der Hauptsatz G-Dur hat zweitheilige Liedform. Dies (die 4 ersten Takte) ist der Vorderatz und Kern des ersten Theils; da er schon auf die Dominante gegangen ist (nur daß er auf dem Schlußakkord wieder umkehrt), so sieht man schon voraus, daß der Theil selber im Hauptton schließen wird. Der 2. Theil kommt auf das Hauptmotiv des ersten zurück und schließt mit einem Anhange. Wenige Zwischennoten führen nun den Seitensatz in A-Dur herbei (25. 28. Takt), der sich in 4 anderen Takten, sogleich nach F-Moll fortsetzt, dann sogleich in Des-Dur wiederholt, nach G, nach fis — a — c — es und von da auf die Dominante von B-Dur wendet. Bis hierher würde der Seitensatz und die ganze Konstruktion, allenfalls von der wechselvollen und weitgehenden Modulation abgesehen, nichts von der ursprünglichen Form Abweichendes haben. Allein nun, statt daß der Uebergang in den Hauptton erwartet werden sollte, erscheint unerwartet in der fremden Tonart der Hauptsatz oder wenigstens sein entscheidender Anhang, der sich jedoch schon im 3. Takte (42. 45. Takt) nach C-Moll

und von da im 6. nach C Dur wendet. Nun erst erfolgt die rechte und vollständige Wiederholung des Hauptsatzes mit seinem Anhang. Allein noch kann der Satz nicht schließen; sein Inhalt und seine vielfach gewendete Modulation erfordern einen Anhang. Hierzu benutzte nun Beethoven zuerst die Melodie des Seitensatzes, die er aber in den Tenor legt (74.—76. Takt) und auf G führt, worauf noch ein weiterer Anhang, aus dem Hauptmotiv des ersten Satzes, zuletzt mit einer abermaligen Anführung seines Anfanges den Beschluß macht (86. Takt [die 3 ersten Viertel im Bass] bis 90. Takt, Schluß). Daß nach einem weitem und inhaltreichen Mittelsatz oder -Gang außer dem Hauptsatz noch ein längerer Anhang, theils mit Erinnerungen aus dem Mittelsatz, theils mit Aenderungen (und Veränderungen) des Hauptsatzes nöthig befunden wird, ist aus ähnlichen Fällen bekannt. Nur mag in dieser Hinsicht bemerkt werden, wie tief der Komponist sein Thema in der Seele getragen, daß es ihn auch im letzten Schlusse nicht verlassen. Neu ist dagegen die Anführung des Hauptsatzes im mittleren Theile; und zwar nicht etwa eines beiläufig ergriffenen und benutzten Motivs, sondern des entscheidenden ersten Abschnitts, und dies mit der bestimmt ausgesprochenen Absicht, als ein besonderer selbstständiger Satz, nicht bloß als Glied des Ganges aufzutreten, so daß man hiermit den Abschluß des ganzen Rondos (so nennt Marx die Satzart, nicht mit Rondo als Form eines Satzes, Finales u. zu verwechseln) erwarten dürfte, wenn nicht die fremde Tonart, (B Dur statt C Dur) zu entschieden widerspräche.

Es wird uns klar werden, daß in dieser eigenthümlichen Gestaltung eine Mischform zwischen Rondo und Sonate zu erkennen ist. Hier wollen wir nur daran festhalten, daß wie am Schlusse so in der Mitte der Tonrichter von seinem ersten Gedanken auf das Innigste und unablässig erfüllt gewesen. Sobald er das Wesentliche des Seitensatzes ausgesprochen, findet er keine Ruhe und Befriedigung in einem weiteren Gange, der etwa den Seitensatz an den Hauptsatz und dessen rechte Tonart herangeführt hätte; sinnend ergreift er gleichsam die erste, beste Tonart, ist von As und Des Dur aus zufrieden, das milde B Dur erlangt zu haben und läßt hier seinen Hauptsatz in zarter Höhe leis erklingen. Allein bald fühlt er, daß hier kein Weilen, und so sinkt er in das trübe C Moll hinab und findet von da die rechte Stätte. Eben diese Verlorenheit in den fremden Tönen veranlaßt denn auch die Erinnerung an den Seitensatz im Hauptton und den ganzen Anhang. Es ist dies eine jener isolirten Gestaltungen, die nicht nachgeahmt, wohl aber durchdacht sein wollen; denn in ihnen läßt sich das Ineinanderspielen zweier Grundformen und der wesentliche Unterschied beider fein und sicher beobachten.

So weit Marx.

Diese meisterhafte harmonische Autopsie des Largo-Teiles in op. 7 ist uns nur ein Beweis für die Wahrhaftigkeit der etwa mißverstandenen Behauptung (Bd. 2, S. 39): „eine grammatische Analyse Beethovens von Marx, um den größten lebenden Theoretiker nicht zu vergessen (wie wir dort sagten) würde, abgesehen von achtbaren Schulzwecken, verurtheilt sein,

um so schlechter zu sein; je besser sie wäre, weil sie der Natur der Dinge nach Verschiedenes und Wechselndes, die Welt der Vorstellungen durch Gleiches und Unveränderliches, durch einen fest stehenden Apparat zu erklären hätte.“

Das Resultat der vortrefflichen Ausführungen des großen Technikers in op. 7 ist diese Unendlichkeit der Vorstellungen in der Seele des Dichters, ist die Unvorsichtigkeit derselben durch den Apparat, ist die Inkompetenz musikalischer Technik, anders zu gestalten, was sich ewig anders gestalten kann, unbeschadet aller Verdienste der musikalischen Wissenschaft und ihrer Säulen in den Pfundmännern deutschen Wissens.

* * *

Wilhelm von Lenz: *Beethoven. Eine Kunststudie*. Dritter Teil, erste Abteilung, erster Teil. Zweite Auflage, Hamburg: Hoffmann und Campe 1860