

ganz entschieden **überragt**, aber nach Vorschrift und Inhalt ausser allem Zweifel steht.

Eine letzte Bemerkung zum **Minore** des Scherzo. Im Anfange des ersten Theiles



ist die zweite Stimme ($\bar{e} | \bar{c}$) die eigentlich melodieführende, die erste mit ihrem $\bar{f} \bar{e} \bar{d} | \bar{c}$ tritt nur nachahmend zu. Folglich muss sie am Vortrag der ersten nachahmend theilnehmen. Dies ist oben angedeutet. Die Anfangstöne beider Stimmen fodern wohl einen leichten Nachdruck. Das alles ist nur durch entsprechende Handlage (S. 44) zu bewerkstelligen. Selbstverständlich wird derselbe Vortrag auch bei den Wiederholungen angewendet.

Es dur - Sonate Op. 7.

(Biographie, Th. I, S. 154.)

Eins der feinsten Tongebilde, die wir überhaupt besitzen, der erste Satz ein überreicher Kranz mannigfaltigster Blüten und dabei zu vollkommenem Zusammenwirken geordnet, weil das Ganze selbst einem einigen Antrieb' im Geiste des Tondichters entsprungen ist. Daher genügt es nicht, wenn der Darstellende jeden einzelnen Moment für sich richtig erfasst; er muss auch das Verhältniss eines zum andern und ihren Zusammenhang zur Anschauung bringen.

Der erste Satz der Sonate hat sieben Hauptmomente, die hier nach dem Anfang eines jeden angeführt





und mit Buchstaben bezeichnet sind. **A** ist der Hauptsatz, **C**, **D**, **E** sind Seitensätze, **F**, **G** und **H** sind Schlusssätze, — wenn man nicht **E** oder **F** und **G** ebenfalls als Seitensätze bezeichnen will, — ein Zweifelpunkt, der hier kein Gewicht hat. Hiermit ist aber der Inhalt noch nicht erschöpfend bezeichnet, weil mehrere der Sätze wesentliche Ausführungen und Umgestaltungen erfahren, die fast als selbständige Gedanken gelten können. Es sollte nur ein Anhalt geboten werden, sich in dieser Fülle von Gestalten zurecht zu finden.

Der ganze Satz sprüht von frischem, glanzvollem Leben, das Tempo, „Allegro molto con brio“, ist im Ganzen das vollkommen gemässe, wird aber bei einzelnen dieser zahlreichen Sätze und Ausführungen mancherlei Wandel erfahren müssen. Man findet hier reichlichen Anlass, über Taktfreiheit und Maasshalten, besonders über Verschmelzung verschiedener Bewegungsgrade nachzudenken.

Der Hauptsatz **A** (vollständiger unter **A** und **B** S. 79 angeführt) tritt lebendig mit Betonung auf die Haupttöne der Takte 1, 3, 5, 7 und mit Steigerung des Takts 3 über 1 und 7 über 5, in fließender Achtelbewegung von Takt 5 an hervor. Takt 13 scheint sich ein neuer Satz, **a**,



hervorzuthun, es ist aber nur eine neue Wendung des ersten Motivs, wie sich bei **b** und Takt 16 zeigt. Diese ganze Partie hält am Tempo fest, die Achtelgänge werden fließend und glatt, nur mit Betonung (und ganz leisem Anhalt oder Absatz) der Haupttöne von Takt 19 und 23 ausgeführt. Wo will das enden? Takt 25 tritt schon wieder das Hauptmotiv auf, aber im Sinn der Frage (Sekundakkord, Austritt aus der Tonart) und anhaltvoll, ohne Achtelbewegung,

und mit einem Anhang gleichsam erweitert, das Motiv mit *ff*, der Anhang mit *pp* bezeichnet. Offenbar ist hiermit das Bisherige abgebrochen, es steht still auf seinem Motive. Hier muss — der Inhalt schreibt es förmlich vor — auf dem ersten Akkorde gewelt, der Anhang muss erheblich langsamer gespielt, bei 77 und noch mehr bei 777 muss pausirt (das erste- und drittemal die vorgeschriebne Pause vergrössert) werden. Die Wiederholung dieses Satzes fodert gleichen Vortrag, wohl noch nachdruckvollern. Dann hat das Zögern ein Ende; die beiden folgenden Akkorde greifen mit frischem Muth und scharf betont zur ersten Bewegung zurück, der auch der erste Seitensatz (C) durchaus anhängig bleibt.

Der zweite Seitensatz (D) schlägt einen neuen Ton an, er scheint den Ungestüm abbitten, versöhnen zu wollen, Glied für Glied (2 Takte, nochmals 2, dann 4) haben denselben Sinn, der nur sanft gesteigert, bei der Wiederholung

sprechend wird, dass man fast Worte zu vernehmen meint. Der Satz muss wohl von Anfang an um ein kaum Merkliches langsamer genommen werden, jedenfalls muss die Ausführung in Achteln auf jedem ersten Achtel im Takte weilen und von da ab sich neu beleben, jedes Glied aber (*d c b g*), wie schon die Tonrichtung zeigt, seelen- und klangvoll einsetzen und um ein Weniges abnehmen. Das über die Noten gesetzte Zeichen > soll dies in Erinnerung bringen, rührt aber nicht von Beethoven her; wer kann alles be-

zeichnen? Das zweite Glied (*es d c a*) setzt um ein Weniges klangvoller ein.


Jene Achtelfolge setzt sich zuletzt weiter fort und muss sich nach Bewegung und Schallkraft bis zu dem mit *ff* bezeichneten Punkte steigern, der die ursprüngliche Bewegung wieder erreicht. Der folgende dritte Seitensatz (**E**) wiegt sich in weicher Ruhe und milderer Bewegung. Die kleine Melodie (*c | h f | e*) fodert Bindung mit sanftem Nachdruck auf *f*, auch wenn sie in die linke Hand fällt; die Oktavenfigur in der rechten muss sanft und fliegend und durchaus untergeordnet gegen die Melodie geführt werden. Ihre Weiterführung (Takt 8 und 9 des Satzes) greift zur ersten Bewegung zurück, in der auch der Satz **F** mit Kraft auftritt und in der Wiederholung (in Sechszehntelfigurirung) seine Kraft noch steigert. Beidemale müssen die Haupttöne jedes Taktes betont werden, der Schluss aber (Takt 7 und 8 des Satzes) muss kräftig, wenn auch nicht fortissimo gegeben werden. Auch hier ist *ff* nur als „kräftig“ zu verstehen, die äusserste Kraft gar nicht anwendbar.

Der erste Schlusssatz (**G**) kann wohl, während die Bass-töne scharf angeschlagen werden, nur leise, gleichsam schwirrend ertönen, worauf der zweite Schlusssatz (**H**) kräftig mit scharfer Betonung auftritt und von $\overline{\overline{\overline{F}}}$ an sich leicht und feurig hinabschwingt.

Der zweite Theil des Allegro bringt den Hauptsatz kraftvoll wieder. Die Achtelfiguren, die sich anschliessen, vertragen gar wohl eine zunehmende Bewegung, die sich über Takt 1 und 2, 3 und 4, 5 und 6, 7 und 8, 9 und 10, 11 und 12 erstreckt, bei jedem Takt-paar aber wieder vom ersten Tempo ausgeht. Dieser Wechsel in der Bewegung ist dem zweitaktigen Bau des Satzes angepasst und fodert zu gleicher zweitaktiger Steigerung der Kraft auf. Mit kluger Schonung ausgeführt, gewinnt der Satz eigenthümliches Leben; Uebertreibung würde freilich zu Widersinn und Verwirrung führen.

Jetzt folgt eine Durchführung des Motivs aus dem letzten Schlusssatze. Hierbei treten auf jedem ersten Ton des Motivs leise Zögerungen ein, entschiedener zuletzt, wo *piano* und *decrescendo* vorgeschrieben ist. Auch das Motiv von **A**, mit *pp* bezeichnet, tritt wohl zurückgehalten auf und stellt sich erst bei *ff* im alten Tempo wieder her. Das Weitere bedarf keiner Erklärung.

Auch der zweite Satz der Sonate fodert nur zu einer kurzen Bemerkung auf. Nachdem der Hauptsatz in Cdur sehr zart („*con gran espressione*“) vorübergegangen, scheint es nothwendig,

den Seitensatz in As dur kräftig und vollklingend auszuführen. Vorgeschrieben ist es nicht, vielmehr findet man unmittelbar zuvor zweimal *pp*, und für den Uebergang nach As , also *cresc.* und zuletzt *decresc.* vorgezeichnet. Aber der Inhalt setzt den angerathenen Vortrag ausser Zweifel.

Ueber das *Minore* des Scherzo ist S. 41 schon das Nöthige angeführt.

F dur - Sonate Op. 10.

(Biographie, Th. I, S. 157.)

Nur wenige Bemerkungen fodert diese liebliche Sonate.

Der erste Satz giebt gleich nach den präludivenden ersten Takten im Haupt- und im ersten Seitensatze (C dur) wahre Modelle beethovenscher Melodie. Jede hat zweimal vier Takte, jede hebt sich in sanftem Bogen, sinkt wieder herab und verlangt damit (S. 55) sanftes Anschwellen und Abnehmen; jede fodert Unterordnung der Begleitung, sowohl der Sechzehntelfigur, als der Viertelfolge. Beethoven giebt auf den Vortrag dieser Begleitung, er hat für die Melodie und nochmals für die Begleitung gebundenen Vortrag vorgeschrieben.

Der zweite Satz, Menuett genannt, ein Meisterstück in kleinem Raume, fodert wohlabgemessenen Vortrag.

Dunkel und heimlich (*due corde* würde wohl angemessen sein) und in lebhafter Bewegung, nicht im gewöhnlichen Allegretto-Zeitmaass (das Beethoven angegeben hat) hebt sich die Melodie empor, beide Stimmen in vollkommener Gleichmässigkeit. Takt 5 findet sich eine Oberstimme hinzu, und von hier würde — kaum stärkerer aber — hellerer Klang (*tutte corde*) gemäss sein. Der ganze Satz muss gelinde wachsen; er findet seinen Gipfel Takt 6 im Vorschlagston *es*, auf dem ein wenig verweilt wird; von da sinkt der Satz wieder in Stille zurück. Die Wiederholung dieses ersten Theils wird genau ebenso vorgetragen. Der zweite Theil beginnt mit zwei einander nachahmenden Stimmen, die wohl gleichmässig so