

## VIERTE VORLESUNG

### *Beethovens Persönlichkeit*

Wenn ich heute über die Persönlichkeit Beethovens mit Ihnen spreche, so will ich Sie nicht mit Begebenheiten und Anekdoten aus seinem täglichen Leben unterhalten, sondern versuchen, ihn aus der Vergangenheit zu entwickeln, seine Stellung als Künstler zu präzisieren und seinen Einfluß auf die Zukunft fühlen zu lassen.

Machen wir uns ein Bild seiner Herkunft und Umwelt:

Die Abstammung Beethovens bestätigt die Auffassung, daß aus einem Kreise ohne kulturelle Interessen nie plötzlich ein musikalisches Genie ersten Ranges erscheint. Es braucht bei Musikern Generationen, die kulturell Vorarbeiten, bis letzte Höhen dann von einem Einsamen erreicht werden.

Wenn das bei den Malern anders erscheint, so ist das eine Täuschung; große Maler, die von Bauern abstammen (van Gogh, Rubens, Segantini, Nolde), treten auch in schon vorbereitete Bahnen, denn der Bauer lebt ja mit den Formen der Natur, dem Licht und Schatten, der Landschaft und den Tieren und verarbeitet dauernd

Eindrücke des Auges; schätzt Entfernungen, liest aus der Atmosphäre, den zarten Tönungen des Himmels, das Wetter und arbeitet so einem Künstler des Lichtes vor.

So waren die Vorfahren der Bachs, Haydns, Couperins, die Familien Mozart, Beethoven, Schubert alle schon Musiker oder in verwandten, den kulturellen Gebieten zugewandten Berufen tätig. Auch die aristokratische Luft, der Sinn für architektonische Schönheit, für kultische Bräuche, war ihnen täglich nahe; denn sie dienten meist an Fürstenhöfen oder kirchlichen Stätten.

Andererseits sind es die harten, schweren Bedingungen, die das Genie zur Reife kommen lassen. Diese Klassiker hatten alle eine strenge Jugend; man könnte fast sagen, sie bekamen mehr Prügel als zu essen, wenn die Prügel auch meist die Form von harter Arbeit annahmen, oft bis in die Nacht hinein. Es ist dann wunderbar zu sehen, wie im Existenzkampf, im Ringen um Erfolg, um Einnahmen, zuerst als Wunderkinder, dann als Angestellte oder selbständige Musiker, das wahre Künstlertum, *das reine Dienen an ernster Kunst*, ohne Konzessionen als eine hohe sittliche Verpflichtung, das weitere Schaffen dieser Meister bestimmt. Und keiner war sich dessen bewußter und unnachgiebiger gegenüber den Forderungen des Publikums als Beethoven.

Schauen wir uns nun einmal die musikalisch-geistige Nahrung an, die Beethoven erhielt:

Da er früh in Bonn an der Orgel beschäftigt wurde, war es Kirchenmusik, die ihn beeindruckte, und in den Hofkonzerten des Erzbischofs die Musik der Stamitz,

Gluck, Grétry, Kompositionen der Mannheimer Benda, Dittersdorf, Paisiello, Bach und Händel.

Nun muß man sich aber nicht vorstellen, er hätte wie wir Gesamtausgaben der Werke Bachs oder Händels besessen. Nur ein verschwindend kleiner Teil des Bachschen Werkes war ihm bekannt, denn der große Alte aus Leipzig schließ damals den Schlaf des Vergessenseins. Nur vom Wohltemperierten Klavier kannte Beethoven manches, und die Werke Händels erhielt er auf seinem letzten Krankenlager als Geschenk aus London.

In Wien lernte er viele Haydnsche und Mozartsche Werke kennen; ich möchte dabei auch gleich den Satz richtigstellen, den man oft hört: Diese und jene Stelle bei Mozart klinge schon ganz Beethovensch. Nein, Beethoven war siebzehnjährig, als er Mozart in Wien aufsuchte. Als Mozart starb, zählte Beethoven einundzwanzig Jahre, und alle diese Beethovenschen, dramatischen, überraschenden Stellen in Mozarts Werken sind ureigene Erfindung Mozarts. Beethoven hat sie von ihm übernommen. Ohne den Don Juan wäre die Sonate op. 27 Nr. 2 nicht entstanden, ohne Mozarts c-moll-Sonate nicht op. 10 Nr. 1, ohne Mozarts c-moll-Konzert wohl nicht Beethovens c-moll-Konzert. Trotzdem tragen sie natürlich den Stempel der Beethovenschen Persönlichkeit.

Die italienische Musik nahm damals besonders in der Oper einen großen Raum ein; von ihnen, den Italienern, hat Beethoven den Sinn für Ebenmaß und schöne Form gelernt, die sinnvolle Behandlung der Streichinstrumente. Die französischen Clavecinisten hinter-

#### VIERTE VORLESUNG

ließen bei ihm wenig Spuren, eher die Feierlichkeit Glucks.

Werfen wir einen Blick auf die Orte Bonn und Wien: es waren in unseren Augen Kleinstädte. Es gab nur Kerzenlicht, keine großen im Winter heizbaren Säle, keine Musikgesellschaften; die Musikveranstaltungen, soweit sie nicht privater Natur in Schlössern waren, mußten als sogenannte ›Akademien‹ mit vielen Mühen von den Musikern selbst aufgezogen werden; aber dafür langte die Natur mit liebevollen Armen bis ins Innere der Städte, und man brauchte, um sie zu belauschen, nicht erst eine halbe Stunde Untergrundbahn zu fahren.

Den sozialen Stand des Musikers hat Beethoven zum Teil durch Selbstbewußtsein, das wohl auch in grobem Benehmen und Zürnen zum Ausdruck kam, andern-teils durch die Aristokratie seines Herzens, seine edle Gesinnung, gewaltig gehoben. Während Bach noch 1750 schrieb: »Dero Gnaden alleruntertänigster Diener und gehorsamer Knecht« und eine Perücke trug, unterzeichnete Beethoven an den Erzherzog Rudolf: »Ihr Freund Beethoven«, und trug das Haar frei. Während Mozart noch Fußtritte erhielt und quasi in Lakaiendienst stand, bekam Beethoven bei gräflichen Freunden zuerst serviert, und Fürst Lichnowsky anti-chambrierte bei ihm.

Beethoven war scheinbar ein Kind der Französischen Revolution, des dritten Standes, er anerkannte keine Vorrechte der Geburt oder des Geldsacks, aber er war sich seiner eigenen Bedeutung im Sinne eines geistigen

Herrn und Fürsten der Tonkunst, wohlverstanden auch als erster Diener dieses Staates, mit allen Verpflichtungen bewußt. Jedenfalls war er keiner, der nach der Gunst der Masse schielte, und er war ein leidenschaftlicher Anhänger der individuellen Freiheit auf sittlicher Basis. Seine Lektüre bestand in Marc-Aurel, Plutarch, Shakespeare, Klopstock (von dem er sagte, er sei immer *Maestoso Des-dur*), Schiller und Goethe, den er besonders verehrte, von den zeitgenössischen Dichtern hatte er Kontakt mit Grillparzer, Kotzebue, Collin, Matthisson (Adelaide), Rochlitz.

Es gibt verschiedene Einstellungen zum Leben, und jeder von uns wird mehr oder weniger einer der folgenden Kategorien zugehören, oder doch zuneigen:

Der Durchschnittsmensch ist ganz von den Ereignissen des Tages, den kleinen oder großen Stößen und Püffen, den wärmenden und sättigenden Freuden der Stunde erfüllt; sein Kopf hebt sich kaum aus den Wellen des stündlichen Geschehens, und die erbarmungslose Teufelsmaschine der ewigen Wiederholung ist sein trauriges Los, Gott sei Dank ihm selber nicht bewußt.

Die romantischen Naturen lassen sich von den Eindrücken tragen, in Stimmungen versetzen, sie sind die menschliche Aussage der ewigen Natur, sie sind sozusagen eine Realisation der Träume der Natur.

Die Dritten versuchen, aus dem ihnen vom Leben zugepielten Material ein eigenes Gebäude aufzuführen. Sie lassen das Kleinliche, das Alltägliche als unwichtig passieren und messen ihm keinen zu großen Wert bei. Die

#### VIERTE VORLESUNG

Stärksten unter ihnen bekennen sich zu Prometheus: Ich werde die Welt nach meinem Bilde formen, ein Geschlecht, das mir gleich sei, ich will nicht Amboß, sondern Hammer sein. Sie sind ›schöpferisch‹. Das war Beethoven in hohem Maße, und sein Gegenbild, Michelangelo, grüßt über zwei Jahrhunderte zu ihm herüber.

Außer den drei Formen der Menschen: Objekt des Schicksals ohne Echo — antwortende, tönende Membranen — Gestalter des Schicksals — gibt es noch eine Gattung, eine seltene, der alles nur ein Spiel im griechischen Sinne ist. Da ist das unvermeidliche Schicksal, das vorausbestimmte, ewige Gesetz. Da sind Menschen und Götter. Unberührt und zeitlos schauen diese das Leid, die Freude, das Schicksal der Menschen, das bunte Erdenpiel an; in ähnlicher Weise schauen gewisse große Naturen die Welt an, und in ihren Werken finden wir nicht nur billige Edel-Lichtgestalten, sondern verschieden geartete Menschen in wechselnder Beleuchtung. Der Narr ist diesen Dichtern so lieb wie der König, und selbst dem Mörder leiht er einen menschlichen Zug; er richtet nicht, und mit einem Herzen der Weisheit und Liebe läßt er alles Geschehen als ein ›allerdings göttliches Spiel‹ an uns vorüberziehen. Zu ihnen rechne ich Shakespeare, Rembrandt, Mozart.

So war Beethoven nicht, er wandelte sich zwar allmählich vom persönlichen Kämpfer ins Allgemeinere, und in seinen letzten Werken zieht er einen feinen Schleier von Immaterialität, etwas Geheimnishafte über seine Töne — schon grüßen ihn die jenseitigen Ufer des Styx — aber im wesentlichen gehörte er zu

den prometheischen, energiegeladenen Willens- und Tatmenschen, die mit ihrem Genius und der Verwirklichung ihres Idealbildes ringen, und in diesem Sinne hat er Tausende seiner Nachkommen beeinflusst.

*Sonate op. 26 As-dur*

Wir begegnen in dieser Sonate zum ersten Mal einem jener Gebilde, die ich psychologische Komposition nennen möchte. Es sind das Formen, die besonders Beethovensche Seelenaussagen sind — und die eigentlich Übergangszustände seiner Entwicklung darstellen. Die Form ist darin scheinbar freier, ungewöhnlicher. Man täusche sich aber nicht: sie ist genau so motivisch durchgearbeitet und strengen Gesetzen unterworfen wie in anderen Sonaten.

Es ändert sich die Folge von Sätzen: Schnell, Langsam, etc., im Vergleich zu dem üblichen Sonatenschema, die psychologische Verkettung der einzelnen Sätze ist stärker, und die Ansprüche an den Nach-Dichtenden, Nach-Schaffenden, größer. Zu ihnen rechne ich also op. 26, 27, sowohl Nr. 1 wie Nr. 2, 78, 81 a, 101 und 109.

In der vorliegenden As-dur-Sonate beginnt Beethoven mit einem ruhigen Variationensatz, dem er ein heftiges Allegro folgen läßt; dem berühmten Trauermarsch folgt ein Rondo. Es ist nicht leicht, die Einheit des Werkes fühlen zu lassen, und insbesondere die beiden letzten Sätze stehen sich feindlich gegenüber. Da glauben manche, das bekannte Prinzip des Gegensatzes zur Erklärung heranziehen zu müssen. Es scheint mir

VIERTE VORLESUNG

aber eine etwas bequeme Erklärung, verursacht durch den scheinbar etüdenhaften Charakter dieses Geläufigkeitsrondos.

Ich ziehe vor, das Allegro des letzten Satzes zu mäßigen, dem Beethovenschen piano große Bedeutung zu geben und eine Beziehung zum Trauermarsch herzustellen, als ob nach stattgehabter Beisetzung ein milder Regen tröstend die Stätte in ein Nebelgrau hüllt. Ich möchte sagen: die Bühne ist nun menschenleer, und Natur spricht das letzte Wort, so wie etwa Chopin das bekannte schwierige Finale dem Trauermarsch folgen läßt, nur dort mehr ›in modo di Goya‹.

Ohne solche Modifizierung ist das Stück wirklich leicht auf den Stand einer Cramer-Etüde zu bringen, und das hat wohl Beethoven nicht gewollt.

Die Festsetzung des Tempos des ersten Satzes bereitet Schwierigkeiten, wenn man das Tempo für alle Variationen festhalten will. Man wähle eine goldene Mitte, vor allem hüte man sich, die vierte Variation doppelt so schnell als das Thema zu spielen, wie man es oft hört.

Die zweite Variation ist eine Vorahnung der Variation für die Violine der Kreuzersonate, auch thematisch übrigens. Gelöst und weich, in schwebender Weise vorzutragen.

Im Scherzo sei die Terzenfigur (Takt 27) im Kopf in der Vorstellung fertig, bevor die Finger sie spielen. Das Trio hat von Beethoven einen Bogen erhalten (crescendo nicht zu früh).

Der Trauermarsch sei im portato vorgetragen. Auch das Pedal vermeide man oft. Man bedenke, daß schwarze



Tücher über die Trommeln geschlagen sind. Beethoven schreibt klar am Schluß, dem milden in Dur: Pedal im Baß. Auch die Verwandlung des Trommelwirbels aus genauen Zweiunddreißigsteln in unbestimmtes Tremolo, wie manche vorschlagen, ist nicht zu empfehlen. Hier ist ein Beispiel für die Erhebung einer getreuen Naturnachahmung in eine höhere Welt, wie in der Pastorale ... »mehr Empfindung als Tonmalerei«, sagt Beethoven.

Das Rondo wechselt in drei- und zweitaktige Perioden, hat zwischen den Rondo-Wiederholungen zwei Seitensätze, von denen der mittlere in c-moll steht; eine Coda auf dem Orgelpunkt As beschließt den Satz mit zwei schmerzlichen Vorhalten.

Die Nacht ist eingefallen...

### *Sonate op. 27 Nr. 1 Es-dur*

Die beiden Sonaten op. 27 weichen von dem üblichen Sonatenschema ab, und Beethoven hat ihnen deshalb die Bezeichnung ›quasi una fantasia‹ beigefügt.

Die Folge der Sätze ist ganz ungewöhnlich. Andante, Allegro, Andante im ersten Satz; Adagio, Allegro vivace, Adagio, Presto im letzten Satz von op. 27 Nr. 1; Adagio sostenuto, Allegretto, Presto agitato im op. 27 Nr. 2.

Solche Gebilde bedürfen einer feinen, sensitiven Hand, damit sie als psychologische Einheiten wirken. Das Allegro in C-dur im ersten Satz der Es-dur-Sonate kann hart mit dem Andante in Es-dur zusammensto-

#### VIERTE VORLESUNG

ßen, wenn es nicht vorsichtig angefaßt wird. Es darf nicht zu schnell genommen werden, und irgendwie muß eine psychologische Beziehung zwischen dem zweiten Takt des Allegro und der Terz zu Anfang des Andante gespürt werden.

Die echte Figuriertheit eines Satzes gibt ihm, wie Riemann treffend anführt, auch im ruhigen Tempo Bewegung, während eine noch so große *Figurierbarkeit*, also eine in kleinen Notenwerten vor sich gehende Auszierung einer Adagiomelodie, immer noch den Charakter der Ruhe behält.

Es kommt eben auf die empfundenen Zählzeiten an, und gerade darin bietet der Anfang der Es-dur-Sonate Schwierigkeiten. Je nach der Natur des Spielers wird man Schwankungen finden: Casella metronomisiert die Viertel mit 80, d'Albert in seiner Ausgabe mit 84. Wo liegt der Schwerpunkt des Themas? Ist es auftaktig, was bedeuten die vielen sfz auf der zweiten Takthälfte? Wie begegne ich der Gefahr der Trivialität im Hauptthema und besonders in Takt 9 bis 12? Können nicht auch Folgen auftreten wie leicht-schwer, leicht-schwer, *schwer-leicht* (Takt 4)? Aller solchen Grammatikfragen hat mich das Leben durch ein kleines Erlebnis enthoben.

In einer kleinen Stadt des Südens wollte ich vor dem Konzert etwas üben. Auf der Suche nach einem Instrument nannte man mir den Namen eines Kolonialwarenhändlers. Ich suchte ihn auf und wurde in einen angenehmen Raum geführt. Ein kleines Mädchen, etwa vierzehn Jahre alt, öffnete mir den Flügel. Mein Blick

streifte ein zartes Gesichtchen von elfenbeinfarbenem Teint mit tiefen, dunklen Augen. Als sie an den Flügel gelehnt, ohne mich anzuschauen, meinen Akkorden lauschte, fragte ich, ob sie selbst musiziere, und als sie bejahte, bat ich sie, etwas zu spielen. Ohne Worte setzte sie sich in einfachster Weise hin und begann mit op. 27 Nr. 1. Es war von einer Natürlichkeit, Zartheit und von einem Ebenmaß, von einer liebevollen Wehmut, als gäbe ihr ein Gott diesen musikalischen Einfall ein, zu sagen, was sie leidet. Sie wußte nichts von ›auftaktigen Themen‹, von Metronomzahlen der verschiedenen Herausgeber, aber in ihr schlug das Herz jenes Beethoven, der diese Sonate schuf. In diesem Augenblick, bewegt im Gemüte, hatte ich nun die Lösung gefunden.

Der zweite Satz ist ein echt Beethovensches Scherzo, aber ein dämonisches. Gespenstisch huschen die aus dem c-moll-Akkord gebildeten Motive über die Tasten, und wenn man auch je zwei Takte zusammenfaßt in der Folge von leicht-schwer, so geniere man sich nicht, diese Regelmäßigkeit beim forte zu unterbrechen. Über der ganzen Musik der Wiener Klassik schwebt ja immer die Gefahr der Monotonie des Rhythmus, des Wiener Lattenzauns, wie ich es nenne, der alles immer in viertaktige gleiche Perioden abgrenzen will. *Empfindet also immer Melodien und gestaltet frei, spielt nicht nur Viertaktperioden.*

Bei der Wiederholung steigern Synkopen den Ablauf zu einer Fahrt in den Hades.

Unwillkürlich fallen mir im Adagio die Hölderlin-

#### VIERTE VORLESUNG

verse ein: ›Ihr holden Schwäne, und trunken tunkt ihr das Haupt ins heilignüchterne Wasser.«

Die Form ist A — B — A. Der Allegro vivace-Satz hat wohl Rondoform und scheinbar mehrere Themen, bei näherem Zusehen sind sie aber alle miteinander verwandt. Auch das kurze Presto nach dem in der Haupttonart wiederholten Adagio ist aus Bausteinen des Rondothemas gefügt, und bei öfterem Vortrag wird es zu den Freuden des Spielers gehören, gerade am Schlusse die Einheit der ganzen Sonate zu spüren und dieses Empfinden den anderen mitzuteilen.

#### *Sonate op. 27 Nr. 2 cis-moll*

Es ist kaum über eine Sonate so viel geschrieben worden wie über die nur sechzehn Minuten dauernde op. 27 Nr. 2, obwohl eine Sonate wie die op. 106 einen größeren Kommentar schon nach der Dauer (fünfundvierzig Minuten) rechtfertigen würde. Die cis-moll-Sonate gehörte lange zu den meistgespielten Werken Beethovens. Zu seinen Lebzeiten wurde sie die Lauben-Sonate genannt, weil sie angeblich in einer Laube komponiert worden war. Der Name ›Mondschein-Sonate‹ stammt von dem Dichter Reilstab, der dazu in einer Mondscheinnacht auf dem Vierwaldstättersee inspiriert wurde. Bei dieser Gelegenheit sei daran erinnert, daß die verschiedenen Völker für bestimmte Werke verschiedene Titel eingeführt haben, so heißt die Sonate op. 53, die wir die Waldstein-Sonate nennen, nach dem Grafen Waldstein, dem sie gewidmet

ist, in Frankreich ›l'aurore‹ (die Morgenröte), während die Sonate op. 28 dort die Pastorale genannt wird. Witzig ist übrigens, daß das Schubertsche Forellenquintett in England kurz ›the Trout‹ (Forelle) heißt.

Ich habe mir aus verschiedenen mir bekannt gewordenen Tatsachen ein anderes Bild der Entstehung gemacht, das ich hier andeuten möchte, ohne auf historische Richtigkeit Anspruch erheben zu wollen.

In Wien war es, wo man mir ein Manuskript von Beethoven zeigte, das einige Zeilen aus Mozarts ›Don Juan‹ in der unzweifelhaften Handschrift Beethovens enthielt, und zwar die Stelle, nachdem Don Juan den Komtur umgebracht hat. Beethoven hat darunter die Stelle nach cis-moll transponiert, und jeder wird die absolute Ähnlichkeit mit op. 27 Nr. 2 erkennen, besonders das Nachspiel ist notengetreu die Mozartsche Musik.

In jener Zeit starb ein hoher adliger Freund Beethovens und wurde in seinem Palais aufgebahrt. Beethoven soll nun eines Nachts bei der Leiche seines Freundes improvisiert haben; liegt es nun so ferne, zu denken, daß Beethoven dabei an die so verwandte Szene aus dem ›Don Juan‹ dachte und dadurch diese frappante Ähnlichkeit entstand? Jedenfalls ist nichts von romantischem Mondschein darin, sondern es ist eine feierliche Totenklage.

Die Vorschriften Beethovens über den Vortrag ›Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordino‹ sind genau zu befolgen: das ganze Stück muß auf die zarteste Weise und ohne Sordine vor-

#### VIERTE VORLESUNG

getragen werden, das heißt also *mit* Pedal. Das Tempo darf nicht verschleppt werden, was Beethoven durch die Vorschrift ›*alla breve*‹ angedeutet hat. Daß die ersten zwei Takte keine Legatobogen haben, ist wohl nur ein Zufall. Der punktierte Rhythmus im vierten Viertel des fünften Taktes muß sehr weich gegeben werden, wobei darauf zu achten ist, daß das letzte Sechzehntel *Gis* an die folgende lange Note gut angeschlossen sei. Im Takt 8 nehme ich das letzte *h* der Oberstimme mit der linken Hand, um ein vollständiges Legato zu ermöglichen. Im Takt 12 spiele ich in der Mittelstimme an Stelle des fünften Achtels *h* ein *C*. Ich kann mich von dem Fortschritt *C cis* in der Mittelstimme schwer trennen, obwohl ich keinen Beweis dafür anführen kann — nur: die ersten zwei Seiten des Manuskripts fehlen.

Das Allegretto darf nicht zu schnell gespielt werden, weil sonst die vielen Vorhalte Takt 9 und folgende nicht zum richtigen Ausdruck kommen. Meiner Ansicht nach sind trotz der Unbequemlichkeit die drei Viertel im Takt 10 im strengsten staccato auszuführen.

Im Trio begegnen wir in der linken Hand einem viertaktigen *As*, später *Des*, die mit einem *fortepiano* bezeichnet sind. Diese Noten sollen also unabhängig vom Baß durchklingen.

Der letzte Satz bietet das Bild eines Gewitters. In den Takten 1 und 2 und allen ähnlichen darf kein *crescendo* angebracht werden. Das erste wirkliche *crescendo* befindet sich im Takt 19, in welchem Takte auch zum ersten Mal Legatobogen angebracht sind. Die *sfz*

## SONATE OP. 28 D-DUR

im Takt 2 und ähnliche müssen wie das Aufleuchten eines Blitzes wirken. Die erste der kleinen Noten in Takt 153 und 155 fällt mit der ersten Baßnote zusammen. Man beachte, daß Takt 187 vor dem Adagio die Figur der rechten Hand von Beethoven in Achteln notiert ist, die also langsamer als die vorherigen Sechzehnte! zu spielen sind. Es sei erwähnt, daß Franz Liszt den ganzen letzten Satz in einem relativ breiten Tempo gespielt haben soll, dafür die Fortestellen mit einer ungeheuren Kraft und Ausdruck herausmodellerte.

### *Sonate op. 28 D-dur*

1801 komponiert, in der Nachbarschaft der cis-moll-Sonate, und doch grundverschieden; wie schnell wechseln in einem liebenden, feurigen Herzen die Stimmungen ›himmelhoch jauchzend, zu Tode betrübt‹.

Diesem Werk wurde der Beiname ›Pastorale‹ gegeben, und nicht zu Unrecht. Es ist eine Naturverbundenheit, ein Empfinden eines Pan in diesem Stück, wie es nur noch in der gleichnamigen Symphonie zum Ausdruck kommt. Dort ist es aber thematisch noch schärfer profiliert. In der Klaviersonate ist es ein Weben, Schweben, zitternde Luft, ein Summen von Bienen und ein Duften, daß man glaubt, die Wärme des Sonnenlichtes auf der Haut zu spüren, und alle unsere Naturkräfte erwachen, und benommen reicht der alte Adam in uns seine Hand hinüber zur urewigen Mutter Erde.

Mitwas für Mitteln erreicht Beethoven solches Glücksempfinden? Nun — die Ruhe des D, das in der Linken

#### VIERTE VORLESUNG

sechzigmal wiederholt wird, gibt uns viel, das allmähliche Ab- und Aufsteigen in kleinen Schritten der Melodie, das Wiederholen ähnlicher Gebilde, alles hat Zeit, Weite und Frieden.

Leicht sind die drei Hauptgedanken zu erkennen, alle irgendwie verwandt.

Auch der Epilog ist eine Umwandlung des zweiten Gedankens.

Die Durchführung, ganz aus dem Endtakt des ersten Themas gebildet, wirkt wie ein kleines Nachmittagsgewitter; wunderbar, wie auf dem Fis-dur dann allmählich alles zur Ruhe kommt.

Da huscht ein froher Sonnenstrahl herein, wie ein Kind, das in seiner Fröhlichkeit mitten in eine ernste Gesellschaft platzt — erschreckend hält es inne. Der Gedanke wiederholt sich in moll, wendet sich nach dem Anfangsdur, und von neuem beginnt das sommerliche Weben in der Reprise.

Der zweite Satz. Dieser einfache Liedsatz bedarf keiner weiteren Erklärung. Wenn man die Vorschriften Beethovens, staccato und legato, genau befolgt, so wird die Beethovensche Idee von selbst hervortreten. Selbstverständlich sind die sfz im Takt 13 und 14 nicht alle gleichstark vorzutragen, im Takt 15 bleibt das Cis allein klingend übrig. Im Trio soll das Tempo dasselbe bleiben, es ist also gemächlich vorzutragen, und eine Abwechslung wie Hörnerklang gegen eine einzelne Flöte anzustreben. Für das Tempo sind die Zweiunddreißigstel in Takt 71 und folgenden maßgebend. Daß im vorletzten Takt das sfz nur zart gegeben werden darf, ergibt sich



SONATE OP. 28 D-DUR

aus dem pp des vorhergehenden und nachfolgenden Taktes. Im Scherzo ist darauf zu achten, daß die zwei Achtel von dem folgenden Viertel getrennt werden. Das Trio bietet Gelegenheit, die achtmal sich genau wiederholende Melodie jedesmal in verschiedener Färbung vorzutragen.

Der letzte Satz ist auf einem Dudelsack-Baß aufgebaut und hat einen echt pastoralen Charakter. Das abschließende Presto virtuos und in den letzten Takten non legato.