

aber das sind Momentbilder, die schnell wieder verschwinden und nur leise Rührung erwecken können.

Die drei Klaviersonaten *Op. 78*, *79* und *Op. 81 a* gehören trotz der großen Verschiedenheit ihres Inhalts zeitlich eng zusammen. *Op. 76* ist zwar in Skizzen nicht nachweisbar, wohl aber *Op. 79* und *Op. 81 a* in dem Skizzenbuche von Karl Meinert (Nottebohm, II. Beeth. S. 255) Da aber das Skizzenbuch mit der für Franz von Brunswik geschriebenen Phantasie *Op. 77* endet, so ist sehr wahrscheinlich, daß die Therese von Brunswik gewidmete **Sonate** *Op. 78* direkt nach dieser entworfen und ausgeführt ist (im Oktober 1809). Daß es nicht in die Luft geredet war, wenn Beethoven am 19. Oktober 1809 Breitkopf & Härtel (die wohl den Wunsch ausgesprochen hatten, Solo-Klaviersonaten von ihm zu erhalten) »einige« in Aussicht stellte, erweist die Offerte vom 4. Februar 1810:

»3 Klavier-Solo-Sonaten – NB. wovon die 3te aus 3 Stücken, Abschied, Abwesenheit, das Wiedersehen besteht, welche man allein für sich herausgeben müßte«.

Es scheint also, daß die Fis-Dur-Sonate *Op. 78* mit der B-Dur *Op. 79* zusammen ein *Opus* bilden sollte. Der »schrecklich lange« Brief vom 21. August 1810 (S. 230ff.) bestimmt die Dedikationen: »die Sonate in

Fis-Dur *A Madame la Comtesse Thérèse de Brunswick*; die Fantasie für's Klavier allein – *A mon ami Monsieur le Comte François de Brunswick*. Was die zwei Sonaten angeht, so geben sie jede allein heraus, oder wollen sie sie zusammen herausgeben, so setzen sie auf die aus dem G-Dur *Sonate facile* oder Sonatine, welches sie auch thun können im Falle sie sie [nicht] zusammen herausgeben«. Die Firma brachte die beiden Sonaten einzeln und *Op. 79* erhielt daher keine Dedikation. Die vielfach geäußerte Ansicht, daß *Op. 79* (die sogenannte Kuckuckssonate) ein älteres Werk Beethovens sei, das hervorgeholt wurde, ist durch Skizzen vom Jahre 1809 (Nottebohm, II. Beeth. 269) aus der Welt geschafft, in denen das Thema des ersten Satzes in zwei Vorstadien (zuerst in C-Dur) erscheint. Es lebt auch in diesem ersten und auch im letzten Satze ganz jene frohe Naturstimmung, welche das Quartett *Op. 74* erstehen ließ, und das Andante löst wie das erst 1815 geschriebene Lied »Sehnsucht« von Reißig (E-Dur, $\frac{3}{4}$) ein eigenartiges rhythmisches Problem, nämlich die Durchführung des Aufbaues Schwer-Leicht-Schwer innerhalb des Taktes (vgl. S. 147):



d.h. verkürzt durchweg die Zäsurstellen (2., 4., 6., 8. Takt), so daß man in Versuchung käme, einfach die Taktstriche anders zu stellen:



wenn nicht mehrmals dieser Pseudo-9/8 Takt in wirklichen 9/8 überginge. So ganz harmlos ist also doch auch diese Sonatine nicht.

Über die Fis-Dur-Sonate sind teils auf mangelndes Verständnis, teils auf tendenziöse Herabsetzung zurückzuführende Urteile verbreitet, denen mit Beethovens eigener hohen Einschätzung des Werkes zu begegnen ist. Czerny berichtete an O. Jahn Beethovens Äußerung:

»Immer spricht man von der *Cis moll*-Sonate; ich habe doch wahrhaftig Besseres geschrieben. Da ist die Fis dur-Sonate doch etwas anderes.«

Freilich, für den Erweis einer tiefen Herzensneigung Beethovens zur Gräfin Brunswik, der sie gewidmet ist, läßt sich die Sonate doch nicht verwerten; denn sie ist geschrieben zu einer Zeit, wo höchst wahrscheinlich die Hoffnung, Therese Malfatti heimzuführen, sich festsetzte und die Widmung erfolgte

schlagen. Leider wissen wir nicht, welche Sonate es war, die Beethoven durch Gleichenstein Therese Malfatti im Frühjahr 1810 überreichen ließ. Der Gedanke ist aber gewiß nicht fernliegend, daß es die Fis-Dur gewesen ist. Daß aber nach Abweisung des Heiratsantrages das Werk nicht Therese Malfatti gewidmet wurde, ist gewiß verständlich.

Über das Werk selbst sind bereits im 2. Bande (2. Aufl., S. 454f.) einige Bemerkungen gemacht. Hier sei nur noch auf ein paar Einzelheiten hingewiesen, die dem Verständnis der seinen Filigranarbeit dienen mögen. Die innig empfundenen Anfangstakte (*Adagio cantabile*) laufen in die bekannte, von so vielen Komponisten aufgenommene fragende Mannheimer Formel aus:



Diese kehrt ganz am Ende des Satzes in der durch zwei Oktaven sich emporringenden Sechzehntelpassage der linken Hand als Gipfelung wieder (Takt 5 vorm Ende), wo das Forte plötzlich wieder ins Piano zurückfällt:



Das ist natürlich kein Zufall, sondern eine unverkennbare Absicht, welche verbietet, den Sechzehntelgang als glänzende Passage herunterzuspielen. Auch das zweite Thema kann arg mißverstanden werden, wenn man nicht die weiblichen Endungen seiner Motive erkennt:



Kurz vor der Reprise erfordert die mehrmalige Apoiopese des Cis-Dur-Akkords Beachtung, eine Finesse ersten Ranges, ja ein Wagnis; denn wie viele Spieler des Werkes werden sie bemerkt haben?



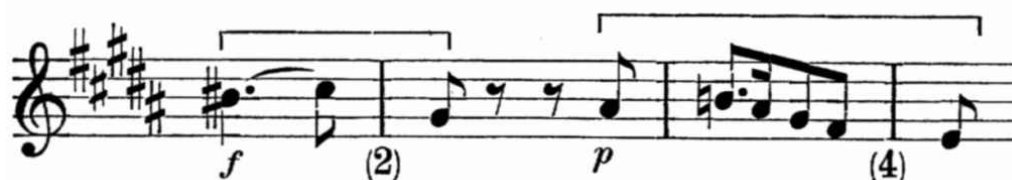
(Die klein gedruckten Akkorde sind durch Pausen ersetzt.)

Im letzten Satze sei nur hervorgehoben, daß gleich das Anfangsthema durch die Pausen und die Dynamik Gefahr läuft mißverstanden zu werden. Hätte Beetho-

ven etwa so geschrieben:



so wäre die Erfindung noch immer kompliziert genug, da die Anschlußmotive (5. und 9. Takt in den beiden das Thema konstituierenden Perioden) nichts alltägliches sind. Aber wie's da steht, ist's wirklich verzeihlich, wenn rein mechanisch nach den Pausen geteilt verstanden wird:



Daß das aber Beethoven nicht gemeint haben kann, lehrt die harmonische Logik. Es ließe sich über diese Sonate ein kleines Buch schreiben, und das wäre durchaus nicht überflüssig angesichts dessen, was die Lenz, Wasielewski, Elterlein, Kalischer und trotz des ehrlichen Willens, die absprechenden Urteile zu widerlegen, auch W. Nagel über dieselbe geschrieben haben. Bei Nagel stiftet die gänzliche Unklarheit über die Motivbegrenzung und Satzbildung nur neues Unheil an. Marx erwähnt die Sonate überhaupt nicht, hat

Gerade diese Sonate lehrt, wieviel wir noch zu tun haben, um Beethoven wirklich zu verstehen.

Eine fürchterliche Konfusion richtet Nohl (Biogr. II 306) an, indem er den Aufenthalt bei Lichnowski in Grätz in den Sommer 1809 verlegt (statt 1806) und dann im Herbst 1809 Beethoven eine kurze Rast bei Brunswik in Pest machen läßt, wo er *Op. 77* und *78* schreibt.

Über die dem Erzherzog Rudolf gewidmete *Es-Dur-Sonate Op. 81a* ist nur wenig Ergänzendes nachzutragen. Wenn Nottebohm annimmt, daß zwischen der Komposition des ersten Satzes der Sonate und der der beiden anderen Sätze ungefähr ein halbes Jahr liegt (II. Beeth. S. 96), so faßt er dabei die Dauer der Besetzung Wiens durch die Franzosen vom 9. Mai bis 20. Nov. ins Auge; zwischen den beiden Skizzengruppen stehen aber nur wenige andere Skizzen. Es liegt auch kein zwingender Grund vor anzunehmen, daß Beethoven gleich nach der Abreise des Erzherzogs den ersten Satz geschrieben, wie er natürlich den letzten nicht nach oder bei der Ankunft begonnen hat. Jedenfalls waren aber alle diese Sätze schon vor dem Oktober 1809 entworfen und wurden in Bereitschaft gestellt, um bei der Rückkehr des Erzherzogs demselben überreicht zu werden. Das erhaltene Originalmanuskript des ersten Satzes trägt die Aufschrift:

»Das Lebe Wohl?

Wien am 4^{ten} May 1809

bei der Abreise S. Kaiserl. Hoheit des Verehrten Erzherzogs

Rudolph«.

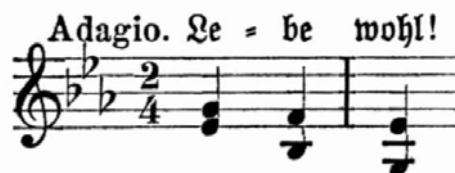
Der letzte Satz, dessen Handschrift verschwunden ist, trägt laut Verzeichnis der Bibliothek des Erzherzogs die Aufschrift:

»Die Ankunft S. Kais. Hoheit des verehrten Erzherzogs
Rudolf den 30. Januar 1810.«

Breitkopf & Härtel gaben die Sonate im Herbst 1811 heraus, aber ohne die Widmung an den Erzherzog und ohne die Daten, und mit französischem Titel »*Les adieux, l'absence et le retour*« (vgl. S. 281 die Vorwürfe Beethovens deswegen in dem Briefe vom 9. Okt. 1811). Marx hat versucht, die Sonate ihrer direkten Beziehung auf den Erzherzog zu entkleiden und sie hingestellt als ein allgemein gedachtes »Seelengemälde, das Trennung – wir nehmen an zweier Liebenden, – Verlassensein – wir nehmen an der Geliebten oder Gattin – und Wiedersehen der Getrennten vor die Seele bringt«; O. Jahn (Ges. Ausg. S. 293) und auch Thayer (in der 1. Aufl. dieses Bandes S. 74) hatten das mit Hinweis auf Beethovens eigenhändige Auf-

schriften zurückgewiesen. Es bedarf weder dieser scharfen Zurückweisung noch der Verteidigung der Absicht Marxs, welche G. Behnke in der 4. Auflage der Marxschen Biographie unternahm. Im Grunde hatte Marx ganz recht und auch Breitkopf & Härtel, die mit der Ignorierung von Beethovens Vorschrift für die Widmung dem Werke einen weit über diese persönliche Huldigung hinausgehenden Sinn geben wollten. Es wird niemand im Ernst daran denken, daß der erste Satz speziell den Abschied Beethovens vom Erzherzog tonmalerisch darstellen soll, der zweite seinen Schmerz während dessen Abwesenheit und der dritte seinen Jubel bei der Wiederkehr. Ebenso ist aber ausgeschlossen, daß eigentlich jemand anders gemeint gewesen sei. Vielmehr ist von allem Persönlichen ganz abzusehen; Abschied, Trennung, Wiedersehen, das ist das Programm dieser Sonate heute für jedermann. Das Werk gehört zu denjenigen, welche unverkennbar den Stempel frisch sprudelnder Erfindung und flott von der Hand gehender Arbeit machen. Die Linienführung ist eine auffallend leichte, schwunghafte, ins Große gehende, mehr *al fresco*, etwa wie in der B-Dur-Symphonie; kleine Detailmalereien fehlen ganz, nichts Ergrübeltes, nichts Rätselhaftes hemmt den Verlauf. Die Schmerzen, die sich sowohl beim Abschied als in der Abwesenheit äußern, sind allzutief gehende, trotz gelegentlicher

Chromatik, wie zu Anfang des ersten Allegro in der Baßführung. Bemerkenswert sind die tiefen Baßtöne zu Ende des ersten Satzes (*pp*), während die Oberstimme die Höhengrenze (c^4) aufsucht. Nicht übersehen sei, daß das Andante (die Abwesenheit) deutlich die Motivbildung der Einleitung aufnimmt, daß aber überhaupt in der ganzen Sonate die leidenschaftlich emporlangenden Quarten-, Quinten- und Sextenschritte eine Hauptrolle spielen, die nur in der Einleitung und in dem Andante durch die schluchzenden Punktierungen einen mehr schmerzlichen Ausdruck annehmen. Das eigentlich vokal erfundene Motiv des Lebewohl (so den ersten drei Noten beige-schrieben):



ist vielleicht eine ungewollte Reminiscenz an eine Es-Dur-Symphonie Georg Bendas, aus der nach dem Manuskript der Leipziger Stadtbibliothek eine Stelle hier eingefügt sei. Das Kopfsthema des Finale lautet nämlich (wiederholt ebenso):

Es ist natürlich durchaus nicht ausgeschlossen, daß Beethoven diese Symphonie gekannt hat, wenn auch vielleicht die Bekanntschaft Jahrzehnte zurück lag.

Die Phantasie *Op. 77* wird wohl gelegentlich durchaus mit Unrecht als in G-Moll stehend bezeichnet, weil sie zufällig in G-Moll anfängt, das sie aber bereits nach zwei Takten verläßt, ohne es auch nur wieder zu berühren. Die Skizzen (Nottebohm, *Il. Beeth. S. 274*) verraten, daß sie eigentlich mit H-Dur beginnen sollte, in welchem sie sich schließlich nach mancherlei Irrfahrten festsetzt, um darin ein wunderschönes einfaches Thema zu variieren. Will man ihr überhaupt eine Tonart zuschreiben, so kann es nur H-Dur sein. Aber es ist zu offenbar Programm des Werkchens, zunächst ganz improvisationsartig allerlei Anfänge zu versuchen und wieder fallen zu lassen und so durch allerlei Tonarten zu gehen (G-Moll, F-Moll, Des-Dur, B-Dur, Es-Dur, D-Moll, As-Dur, B-Dur, H-Moll), die nur ganz lose, geradezu willkürlich verknüpft sind, um schließlich mit H, Dur Ernst zu machen. Czernys Versuch, die verschiedenen Arten der Improvisation Beethovens zu klassifizieren [Bd. II², S. 561f.], führt *Op. 77* als Beispiel für die »potpourriartige« Improvisation an. Natürlich darf man aus dieser Probe keine weitergehenden Schlüsse ziehen und etwa gar vermuten, daß hier Beethovens Art zu produzieren sich offenbare. Höchstens wird man

sagen können, daß, wenn er in Gesellschaft aufgefordert wurde, ohne Stellung eines Themas frei zu phantasieren, ähnliche vage Ergehungen den Anfang gebildet haben mögen, ehe er die nötige Sammlung fand, etwas Kernhaftes hinzustellen und dasselbe festzuhalten. Keinesfalls ist daran zu denken, daß es solche chaotische oder kaleidoskopische Gebilde waren, die ihn beschäftigten, wenn auf seinen Spaziergängen die Phantasie anfang intensiv zu arbeiten⁴⁸.

Für das richtige Verständnis der 1. Variation des H-Dur-Themas sei auf die seine Bemerkung Hans von Bülows in seiner Ausgabe (Cotta) aufmerksam gemacht, daß die kleinsten Motive in der rechten Hand nicht jambische sondern *t r o c h ä i s c h e* sind:



Das werden wohl vor Bülow nicht viele herausbekommen haben.

Die Phantasie erschien gleichzeitig mit der Sonate *Op. 78* im November 1810; doch sind beide sicher dem Geschwisterpaar Brunswik schon früher handschriftlich mitgeteilt worden.

Die Variationen für Klavier in D.Dur *Op. 76*, »seinem Freunde Oliva gewidmet«, bekannt als die Varia-