

## Die Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven.

Von Dr. Hans Gál.

Seit der ersten umfassenden Beethovenbiographie von Schindler (1840) und dem um 12 Jahre später erschienenen Werk von Wilhelm v. Lenz „*Beethoven et ses trois stiles*“ ist die Einteilung von Beethovens Werken in drei Stilperioden zur feststehenden Norm geworden. Diese Einteilung ist fraglos berechtigt; Schindler bringt sie übrigens auch mit gewissen äußeren Ereignissen im Leben des Meisters in Verbindung. Ziemlich lückenhaft ist aber, was bisher zur näheren Charakteristik dieser drei Schaffensperioden gesagt wurde. Hier sind in der Regel zwei Momente herangezogen worden, die beide nicht geeignet sind, den Gegenstand zu erschöpfen: einerseits das formale, andererseits das rein ästhetische. Die älteren Beethovenforscher Schindler, Lenz, Ulibischeff, Wasielewski, Thayer, Marx — machen kaum hie und da den Versuch, auf kompositionstechnische Eigentümlichkeiten im Detail einzugehen. Sie finden den Hauptunterschied zwischen der ersten und der zweiten Periode vor allem in der erweiterten Form bei letzterer gegenüber dem Festhalten an der von Haydn und Mozart gegebenen Form beim „ersten Beethoven“; ebenso als das Hauptcharakteristikum der letzten Periode das Zerfließen der Form, die phantastische Freizügigkeit in der formalen Gestaltung; nach Wagner das „Zerbrechen der Form“. Nun, wir brauchen nur drei Beethovenische Themen aus den verschiedenen Perioden, etwa das Hauptthema des Adagio aus dem Septett, aus dem Andante der 5. Symphonie und aus dem Adagio der Hammerklaviersonate miteinander zu vergleichen, um zu sehen, daß diese Themen, ganz losgelöst von ihrer weiteren formalen Entwicklung, uns den vollsten Ausdruck des ganzen Stils zu geben imstande sind. Die Wichtigkeit des formalen Moments ist natürlich nicht zu unterschätzen. Es steht aber doch erst an zweiter Stelle: die eigentlichen Stilmerkmale sind vor allem im Thema zu finden, nicht in seiner Verarbeitung oder in seiner Stellung zum Ganzen. Immerhin trifft die genannte Art der stilistischen Beurteilung doch auf einen wichtigen Punkt. Vollständig ins Bodenlose aber führt die zweite, die ästhetische Methode. Meines Wissens ist der erste, der sie in krasser Form anwandte, Lenz. Er schreibt in seinem „Kritischen Katalog sämtlicher Werke Beethovens“: „Das charakteristische Moment der ersten Periode liegt darin, daß die Musik vor allem noch eine technischemusikalisch zu lösende Aufgabe ausmacht, nicht notwendig einen geistigen Gehalt, eine Ideenliteratur verfolgt.“<sup>1)</sup> Daß diese Art der Betrachtung der exakten Forschung nicht weiterhelfen kann, braucht wohl nicht besonders auseinandergesetzt zu werden. Sie erfuhr gleichwohl die vielfachste Nachfolge und spielt auch in der neuesten Beethovenbiographie von Paul Bekker (die übrigens recht feinsinnige ästhetische Bemerkungen enthält) eine große Rolle. Wo die kritische Untersuchung einsetzen muß, wurde bereits angedeutet: bei der Gestaltung des musikalischen Gedankens, des Themas. Eine unschätzbare Basis für die Beethovenforschung hat Nottebohm mit seinen Skizzeneditionen gegeben. Das darin vorhandene Material ist noch lange nicht eigentlich aufgearbeitet. Verdienstvolle Beiträge in diesem Kapitel hat vor allen Hugo Riemann in verschiedenen Arbeiten geliefert. Eine sehr bedeutende Leistung auf dem Gebiet der stilistischen Untersuchung Beethovenischer Kompositionsweise ist jedenfalls die Arbeit von Heinrich Jawetz: „Beethovens Jugendwerke und ihre melodischen Beziehungen zu Mozart, Haydn und Ph. E. Bach.“<sup>2)</sup> Riemann greift einige melodische Eigentümlichkeiten des jungen Beethoven heraus, wie die Vorliebe für eine gewisse Art von Vorhalt, die er den „Mannheimer Seufzer“ genannt hat. Er kommt auch auf andere Mannheimer Stileigentümlichkeiten, die aufsteigenden Dreiklangsthemen, den „gewundenen Abstieg“, etc. Auf die

---

<sup>1)</sup> I., S. 190.

<sup>2)</sup> Sammelbände d. I. M. G., XII., 1910.

vielumstrittene Frage des „Mannheimer Seufzers“ will ich hier nicht näher eingehen. Ich stimme bloß zu, daß diese Art melodischer Manieren beim jungen Beethoven tatsächlich sehr häufig ist, ja daß der Vorhalt und die Art seiner Verwendung eines der wichtigsten Merkmale für seinen Stil bedeuten. Riemann hat nachzuweisen versucht, daß diese Manieren bei den Mannheimer Sinfonikern ihren Ursprung genommen haben. Die Stichhältigkeit oder Unstichhältigkeit dieses Beweises hat aber für den Fall Beethoven gar nichts zu sagen, denn um die Zeit, als die ersten uns bekannten Kompositionen Beethovens entstanden, war das, was Riemann „Mannheimer Stil“ nennt, bereits Gemeingut der musikalischen Welt. Alle Manieren dieses Stils finden sich bei Mozart in der denkbar herrlichsten künstlerischen Einordnung, und da in den 80er Jahren Mozartsche Werke in Bonn sehr vielfach aufgeführt wurden (Thayer führt diesbezügliche Daten), ist gar nicht einzusehen, warum Beethoven diese Einflüsse gerade von den Mannheimer Komponisten und nicht direkt von Mozart empfangen haben soll, dessen Werke auf ihn sicherlich einen unvergleichlich tieferen Eindruck machen mußten. Daß Riemann die Aufmerksamkeit auf die Vorhaltmanieren lenkt, ist ganz gewiß ein äußerst wertvoller Hinweis; aber er betrachtet sie bloß aus dem Gesichtswinkel des „Mannheimer Stils“, nicht in ihrem Zusammenhang mit den spezifischen Eigenart Beethovens, und gerade darauf kommt es an. Am richtigen Punkt hat Jalowetz eingesetzt: Er geht tatsächlich von der Gestaltung des Themas und den darin verborgenen Eigentümlichkeiten aus. „Um Beethovens Persönlichkeit, das Neue seines Stils vollkommen zu erfassen, ist es notwendig, weit mehr als dies bisher geschehen ist, das feinste Detail seiner melodischen Struktur ins Auge zu fassen; hier liegt der Kern des Beethovenschen Instrumentalstils, in der eigenartigen Konzentration des Ausdrucks bis in den kleinsten Notenwert, die er durch die verschiedenen Mittel seiner spezifisch melodischen Technik erreicht.“<sup>3)</sup> Jalowetz versucht nun in diese Eigentümlichkeiten durch subtile Analyse einzudringen, gelangt aber auf dem wichtigsten Gebiet, auf dem rein melodischen, zu verhältnismäßig geringen Resultaten. Er bringt wertvolle Hinweise über eigentümliche rhythmische und harmonische Strukturen, über das formale Prinzip der Themenbildung durch Addition, Verkürzung, Vergrößerung der Motive, aber recht wenig über das, was das eigentliche Wesen der Melodik ausmacht; obwohl ihm dieses letztere scheinbar am intensivsten vorgeschwebt hat, wie schon der Titel der Arbeit besagt. Er erläutert (S. 421 ff.) die Entstehungsgeschichte der bei Mozart völlig ausgebildeten Wiener klassischen Melodietechnik, gelangt aber eben nur so weit, zu erklären, daß die Beethovenische Melodik eine weitere Steigerung dieses Prinzips bedeutet. Er spricht von einer „Konzentration der Melodik im kleinsten Detail“, von einer „sprechenden Melodik“ (S. 419), aber er dringt nicht bis zu den Ursachen, zu den Wesenseigenheiten dieser Melodik, er sagt nirgends, worin eigentlich das „Sprechende“ besteht, worin es sich von der Ausdrucksweise Mozarts etwa unterscheidet. Und diese für die historische Betrachtung des Beethovenischen Schaffens so überaus wichtige Frage ist noch zu lösen.

Man spricht hier in der Regel von „Imponderabilien“. Es gibt in der Musik, überhaupt in der Kunst, keine Imponderabilien! Unser Kunstjargon ist nur durchsetzt von falschen, irreführenden Begriffen. Man spricht von „Stimmung“, von „Empfindung“, weiche den eigentlichen Inhalt des musikalischen Kunstwerkes ausmacht und, als abstrakter Begriff, natürlich unmeßbar wäre. Das ist ein grober Fehlschluß! Die Empfindung, — und Ausdruck der Empfindung ist ja jedes echte Kunstwerk, — die Stimmung liegt in der Psyche des Schaffenden. Er setzt sie in Töne, in Rhythmen, in Harmonien um, welche als der musikalische Niederschlag der erregenden Empfindung zwar den assoziativen Rückschluß auf diese gestatten, aber doch nicht selbst „Stimmung“ und „Empfindung“ sind, sondern eben Töne, Rhythmen und Harmonien! Und diese müssen meßbar sein.<sup>4)</sup>

Daß die erste Schaffensperiode Beethovens (Schindler rechnet sie bis zum Ende des Jahres 1800, also bis zu op. 21, der 1. Symphonie, und wir haben keinen Grund, diese Einteilung durch eine neue zu ersetzen), daß diese erste Schaffensperiode ein sukzessives und stetiges Emporarbeiten der Individualität bis zur selbständigen Ausdrucksweise bedeutet, steht

<sup>3)</sup> S. 418.

<sup>4)</sup> Ich will mit dem Gesagten nicht in den Verdacht einer trockenen, rein verstandesmäßigen Kunstbetrachtung geraten: Künstlerisches Genießen und wissenschaftliche Untersuchung sind zwei grundverschiedene Dinge.

wohl außer Zweifel. Ebenso sicher ist es aber, daß die Eigentümlichkeiten des reifen Meisters sich schon in den frühesten Werken ganz überraschend bemerkbar machen. Um diese Entwicklung verfolgen zu können, müssen wir uns zunächst über ihren Zielpunkt genau orientieren, d. h. wir müssen untersuchen: worin besteht eigentlich das Formideal, zu dem sich der junge Beethoven emporarbeitet? Nehmen wir irgendein Thema aus der vollsten Reife des Meisters, etwa das stolze Andante der 5. Symphonie, das geradezu als Repräsentant des Stils dieser ganzen Periode gelten kann:



Wir finden in seiner großartigen Einfachheit, in dem ebenmäßigen Schwung seiner Linie die „sprechende Melodik“, die „Konzentration des Ausdrucks bis ins kleinste Detail“, die Jalowetz hervorhebt. Vergleichen wir damit die Form, in der uns das Thema als erste Skizze vorliegt (Nottebohm, „Beethoveniana“, I., S. 15):



Wie blaß und schwächlich sieht das aus, wie ist die stolze, gerade Linie ins Sentimentale und Triviale gezogen! Mit welchen Mitteln hat also Beethoven aus dieser Skizze die uns bekannte Form herausgearbeitet? Worin besteht die Grundlage dieser ganz eigenen, an keinerlei Manier gebundenen, jede Formel abstreifenden Melodik? Die Lösung ist verblüffend einfach und naheliegend. Das Wesen der Beethovenischen Melodietechnik liegt in der Art der Verwendung der harmonieeigenen und harmoniefremden Töne: die rhythmischen Schwerpunkte entfallen durchwegs auf die harmonieeigenen Töne; mit anderen Worten ausgedrückt: Die Anwendung der harmoniefremden Töne in der Melodie ist auf die reguläre Wechselnote und den diatonischen Durchgang auf schwachem Takteil beschränkt. Der Vorhalt ist ausgeschlossen, ebenso die Chromatik. Daraus ergeben sich eine ganze Reihe von Folgeerscheinungen, die in ihrer Gesamtheit das Problem der Beethovenischen Melodiebildung nahezu erschöpfen. Zunächst ist alles Figurative dadurch auf ein Minimum beschränkt; das Thema gestaltet sich frei von jedem melismatischen Beiwerk, das ja durch Ausschluß des Vorhalts seine Existenzmöglichkeit verliert. Daraus folgert die breite Anlage, der „lange Atem“ der Beethovenischen Melodie, das Vorwiegen von ganz lapidaren, plastisch einfachen Rhythmen. (Natürlich ist damit nicht überhaupt auf das Mittel der Figuration verzichtet; ich komme auf das Gebiet der spezifisch Beethovenischen Figuration noch zurück und werde da auch ihren Zusammenhang mit der eben aufgestellten Theorie nachweisen.) Eine zweite, ebenso wichtige Folgeerscheinung ist das Ausmerzen der konventionellen Kadenzformeln der Haydn-Mozartschen Epoche. Diese Kadenzformeln sind durchwegs Vorhaltmanieren, die eben der reife Beethoven abschüttelt. Die einfache, unverschnörkelte Kadenz des oben angeführten Themas ist so recht charakteristisch für das Bestreben Beethovens nach Ausweichung jeder Formel. Auf die ungemein große Wichtigkeit der Kadenzgestaltung für die Stilbestimmung hat Guido Adler des öfteren nachdrücklich hingewiesen. In seiner Arbeit „Über einen unbekanntem Konzertsatz von Beethoven“ kennzeichnet er die Mozartschen Schlußkadenzen und knüpft eine Bemerkung über die darin dokumentierte Unfreiheit des Stils an: „Es ist eine nicht zu leugnende Tatsache, daß der Schulzwang, sei er freiwillig oder unfreiwillig, am augenfälligsten in den Schlüssen (Finalklauseln)

hervortritt. Es bedarf eines mächtigen Selbstbewußtseins, stammer Tatkraft, um hier selbständig aufzutreten.<sup>5)</sup> Die Haydn-Mozartsche Periode (nach Riemann also der „Mannheimer Stil“) ist überaus reich an Vorhaltmanieren, die überall in die melodische Gestaltung eingreifen und sich naturgemäß am konsequentesten in der Schlußkadenz festsetzen. Der Entwicklungsgang solcher Manieren ist ja immer derartig: sie erscheinen zunächst sporadisch, fesseln und interessieren durch ihre Neuheit, kommen dann immer stärker, immer gehäuft in Gebrauch und — werden wieder durch neue ersetzt, sobald sie als bloße Formel, damit trivial und uninteressant empfunden werden. Ich denke hier an eine ungemein feinsinnige Bemerkung Eduard H a n s l i c k s: „Eines der sichersten Kennzeichen für die künstlerische Bildung und Vornehmheit eines Komponisten sind seine Melodieschlüsse.“<sup>6)</sup> Beethoven vermeidet, aus dem oben erläuterten Prinzip heraus, jede Formelmanier und fällt so schlicht und selbstverständlich als möglich in den Schluß. Ich nenne die oben beschriebene Art melodischer Erfindung die „a b s o l u t e M e l o d i e“ (auf den Grund dieser Benennung komme ich noch zurück) und will nun noch einmal zusammenfassen, was ich darunter verstehe:

Die rein diatonische, unter Ausschluß des Vorhalts, resp. des Durchgangs auf starkem Taktteil, erfundene Melodie. Diese bildet die Regel beim reifen Beethoven; sie stellt das Ziel dar, dem sich der junge Meister sukzessive immer mehr nähert. Der gerade Gegensatz zur „absoluten Melodie“ ist jene Art der melodischen Technik, welche Mozart am vollendetsten ausgebildet hat. Es ist die nämliche, welche Riemann den „Mannheimer Stil“ nennt; ich nenne sie kurzweg „mozartisch“ nach ihrem umfassenden und größten Repräsentanten. Daß ein Großteil italienischen Opernstils darin vermenget ist, dürfte wohl außer Zweifel stehen. Diese Technik beruht auf der ausgiebigen Verwendung des Vorhalts, der aus Vorhalten gebildeten Verzierungsmanieren und der Chromatik. Das Andante der G-moll-Symphonie von Mozart zeigt alle Merkmale dieses Stils in edelster Abgeklärtheit. Dieser Mozartsche Stil ist der Punkt, von dem Beethoven seinen Ausgang genommen hat. Er zeigt sich in den Werken aus der Bonner Zeit in ganz prägnanter Weise ausgebildet.

Die Schlußfolgerung, die ich aus dieser Gegenüberstellung ziehe, ist, daß die Beethovenische Melodie keineswegs eine Steigerung der von Mozart übernommenen Technik bedeutet, sondern daß sie im Gegenteil sich von derselben immer entschiedener emanzipiert. Eine merkwürdige und ungemein interessante Zwischenstellung nimmt Haydn ein. Die spezifischen Unterscheide zwischen der Mozartschen und der Haydnschen Melodik sind eigentlich noch nirgends behandelt worden. Die vorhin angewandte Untersuchungsweise muß auch hier den Wesenskern aufdecken. Betrachten wir die populärste Haydnsche Melodie, die österreichische Volkshymne: sie trägt die Merkmale der „absoluten Melodie“ (die wir bei Mozart äußerst selten, nur ganz ausnahmsweise antreffen). Darauf beruht die oft charakterisierte Schlichtheit und Reinheit des Haydnschen Melos, die uns aber gleichzeitig den Schlüssel für die Herkunft dieser Art melodischer Behandlung gibt: Haydn fußt seinem ganzen Wesen nach in der österreichischen Volksmusik. Daß Haydn bewußt und mit Vorliebe originale Volksmelodien verwendet hat, ist bekannte Tatsache. Wilhelm T a p p e r t bringt in seiner Studie „Wandernde Melodien“ eine ganze Reihe von Vorfahren des Haydnschen „Gott erhalte“ aus der Volksmusik. Die „absolute Melodie“ ist (und dieser Umstand ist zu ihrer ästhetischen Bewertung von umfassender Bedeutung) nichts anderes, als die Melodik des keltogermanischen Volksliedes, wie es uns überliefert ist, und mir ist nicht eine einzige originale Volksmelodie bekannt, welche den oben aufgestellten Grundprinzipien widersprechen würde. Das ist der Grund für meine Bezeichnung als „absolute Melodie“: es ist die Melodie des zeitlosen, im ewigen Wechsel und Kreislauf stilistischer Eigentümlichkeiten unverändert bleibenden Volksliedes, das, unmittelbar aus der Empfindung hervorgegangen, auch immer am unmittelbarsten zur Empfindung spricht. Volksmelodien sind ewig, weil sie der reinste Niederschlag künstlerischen Empfindens sind.<sup>7)</sup> Darin, daß sie von der Grundlage des Volksliedes ausgeht, beruht die beispiellos elementare Kraft und Eindringlichkeit der

<sup>5)</sup> Vierteljahrschrift f. Musikwissenschaft, IV., S. 489.

<sup>6)</sup> „Die moderne Oper“, Studie über Wagners „Rienzi“, S. 281.

<sup>7)</sup> Zur Rechtfertigung meiner Bezeichnung möchte ich noch einen Punkt anführen: Man kann jede Melodie durch Weglassung der Vorhaltnoten und der chromatischen Töne auf die „absolute Melodie“ zurückführen. Sie ist also sozusagen der Kern, das Grundgerüst der melodischen Erfindung, die „Melodie an sich“.

Beethovenischen Melodie.<sup>8)</sup> Haydn war zwei Jahre hindurch der Lehrer Beethovens. Daß dieser die Werke seines Meisters sehr gründlich kannte und hoch einschätzte, geht nicht zuletzt aus den Kompositionen seiner ersten Schaffensperiode hervor. Wenn auch Beethoven für das Studium des Kontrapunkts nicht gerade den geeignetsten Lehrer in Haydn gefunden haben mag und anderweitig seine Fortbildung suchte, muß doch der große Meister, der damals in ganz Deutschland unwidersprochen für den ersten Komponisten seiner Zeit galt, eine mächtige Anziehungskraft auf den jungen Mann geübt haben. Thayer bringt öfters Nachweise, daß der Verkehr zwischen den Beiden nicht auf die Lektionen beschränkt blieb. Ganz sicher ist der Gedankenaustausch zwischen ihnen sehr rege gewesen und auch wohl anzunehmen, daß Beethoven dem Lehrer nicht bloß Kontrapunktübungen, sondern auch seine Versuche in der freien Komposition vorlegte. Ob nicht die Bekanntschaft mit Haydn und seinen Werken mindestens ebensoviel, als die gründlichen Kontrapunktstudien bei Albrechtsberger zum gewaltigen, ganz beispiellosen Fortschritt von den Kantaten des Jahres 1790 zu den Trios op. 1 (1793—94) beigetragen haben mag? Besonders, da diese Bekanntschaft augenscheinlich eine ganz neue war: Thayer führt in seinen Listen über die in Bonn aufgeführte Musik unter allen erdenklichen zeitgenössischen Kompositionen nicht einen einzigen Haydn an. (Ich komme bei der detaillierten Besprechung noch auf diesen Gegenstand zurück.) Ich möchte nicht soweit gehen, in der Beethovenischen „absoluten Melodie“ durchaus den Einfluß Haydns zu erblicken, sondern konstatiere bloß diese „Wahlverwandtschaft“ zwischen beiden. Haydn basiert direkt auf dem Volkslied, Beethoven aber bereichert und steigert diese Art der Melodie durch besondere Mittel, welche noch besprochen werden sollen.

Nachdem damit sowohl Ausgangspunkt, als Endziel der Entwicklung des jungen Beethoven genügend fixiert ist: der Mozartsche Stil einerseits, der von Haydn jedenfalls mit beeinflusste der „absoluten Melodie“ andererseits, kann zur Untersuchung der einzelnen Phasen dieses Werdeganges geschritten werden. Es wird sich dabei die Gelegenheit ergeben, die Zusammenhänge mit den beiden Antipoden Haydn und Mozart im Detail zu beobachten. (Ich nenne sie Antipoden, weil sie, wie vorhin angeführt wurde, die Vertreter durchaus entgegengesetzter melodischer Prinzipien sind, muß aber dazu bemerken, daß diese Prinzipien auch hie und da zusammenlaufen. Erst Beethoven hat die melodischen Manieren des Rokoko gänzlich, oder nahezu gänzlich abgestreift. Haydn liefert namentlich in seinen langsamen Sätzen den Beweis, daß ihm der „vermanirierte Mannheimer goût“ noch oft genug ins Genick schlägt.)

Eine Entwicklung künstlerischer Art bewegt sich niemals in gerader, kontinuierlicher Richtung. Die Bahn, welche das von seinem Instinkt geleitete Künstlergenie sucht und findet, auf der es bis zu seinem idealen Ziel vordringt, beschreibt mannigfaltige Kurven. Wir werden keineswegs jene schnurgerade Linie zwischen zwei fixen Punkten finden, welche der logische Verstand aus dem vorhin Bemerkten deduzieren würde: sukzessive Abnahme und endliches Verschwinden der Mozartschen Stileigenheiten, gleichzeitig immer stärkeres Hervortreten der neuen Charakteristika. Von einer so regelmäßigen Gestaltung ist gar keine Rede. Die beiden entgegengesetzten Prinzipien kreuzen sich auf die mannigfaltigste Weise und aus ihrem Konglomerat entsteht der ganz eigentümliche, an Interesse den späteren Werken des Meisters gewiß in nichts nachstehende Stil des „jungen Beethoven“. Einer der ersten Beethoven-Ästhetiker, Wilhelm v. Lenz, der überhaupt unter durchaus verschwommenen und unausgereiften Phantasieideen hie und da ganz überraschend feine Züge erkennen läßt, kommt hier, rein aus instinktivem Gefühl heraus, der Sache sehr nahe. Er schreibt<sup>9)</sup>: „In Mozartsche Sujets, in Mozartsche Umriss trägt er seine eigentümlichen Farben. Nicht der Formalismus Mozarts in Form und Ökonomie hätte diese für jene Zeit äußerst kühnen, für alle Zeiten reizend jugendlichen Schöpfungen ins Leben rufen können. Der nach Freiheit der Bewegung ringende, von den plastischen Schönheiten der Mozartschen Phrase ergriffene Beethoven wagte sie.“ Damit ist in der unbestimmten Umschreibung, welche bei der ästhetischen Betrachtung schon einmal unvermeidlich ist, eigentlich alles angedeutet,

<sup>8)</sup> Guido Adler weist in seinem Werk „Der Stil in der Musik“ mit Nachdruck auf die Wichtigkeit der Volksmusik hin und betont, daß die Aufrechterhaltung des Zusammenhangs mit dieser für die Kunstmusik eine Lebensnotwendigkeit bedeutet.

<sup>9)</sup> „Beethoven, eine Kunststudie“, S. 15.

was die objektiv nüchterne wissenschaftliche Untersuchung im Detail festzustellen haben wird.

Die Zeitgrenze für den Stil des „ersten Beethoven“ bildet, wie schon erwähnt das Jahr 1801. Damit sind sämtliche bis op. 21 erschienenen Kompositionen einbezogen. Eine große Reihe von Werken, die erst später ediert wurden, gehört hier mit herein. Ebenso die größtenteils nach Beethovens Tode veröffentlichten Werke aus der Bonner Zeit und ferner eine Anzahl später entstandener Werke, welche gleichwohl noch mehr oder weniger im Stil der ersten Periode wurzeln, wie z.B. die „Frühlingssonate“, op. 24, die *B-dur*-Sonate, op. 22 und die 2. Symphonie. Es ist nicht meine Absicht, diese große Menge von Kompositionen hier einzeln zu analysieren. Das wäre viel zu weitschweifig und auch zum großen Teil belanglos für die aufgeworfene Frage. Es handelt sich darum, die Eigentümlichkeiten, somit die gemeinsamen Züge und ihre Beziehungen zueinander, bloßzulegen: also die Resultate der allerdings vorausgegangen, genauen technischen Analyse, nicht diese selber, vorzubringen. Zu diesem Zweck ist eine systematische Einteilung des Materials vonnöten, und zwar am einfachsten nach den verschiedenen kompositionstechnischen Gesichtspunkten: nach Melodie, Harmonie, Rhythmus und Form. Letztere in zwei Bedeutungen: als Form im Kleinen (Themen- und Periodenbau; hiezu gehört auch die Art der Verwendung der polyphonen Mittel) und als Form im Großen (Satzaufbau). Diese Punkte sollen nacheinander behandelt werden, indem wir die Erscheinungsformen von ihrem frühesten Auftreten an bei der Weiterentwicklung und eventuellen Veränderung verfolgen. Den Hauptpunkt für die Betrachtung des melodischen Prinzips, das naturgemäß die Präponderanz für sich in Anspruch nimmt, habe ich bereits exponiert. Die melodische Behandlung ist eng verknüpft mit der harmonischen und rhythmischen; diese drei Komponenten ergeben als Resultierende das Motiv (nicht das Thema! Dieses entsteht erst aus der formalen Gestaltung, durch Wiederholung, Sequenzierung, Verknüpfung der Motive). Ich will also zunächst, ebenso wie es für die Melodie geschehen ist, für Harmonie, Rhythmik und Form eine zusammenfassende Exposition vorausschicken. Auch hier gehe ich wieder vom Repräsentanten des Stils, vom Thema aus.

Die harmonische Grundlage des Themas ist die Kadenz. Die Gestaltung der letzteren ist für den Aufbau der Melodie von größter Bedeutung. Worin unterscheidet sich also die Beethovenische Kadenz von der seiner Vorgänger Haydn und Mozart? Das vorhin herangezogene Thema (1) gibt auch auf diese Frage die Antwort. Die harmonische Stufenfolge ist diese:

I. IV. II. VII.    III. VI.    II. V. I.  
                           ♯    ♯

Es sind also sämtliche Stufen der Tonleiter verwendet, die III. und VI. durch Terzenerhöhung alteriert. Vergleichen wir damit ein Mozartsches oder Haydnsches Thema, so sehen wir, daß sich die dort verwendeten Harmonien beinahe ausschließlich auf die Hauptstufen I. V. IV. (oder als deren Stellvertreterin II.) beschränken. Nehmen wir irgendein Mozartsches Thema, etwa Cherubins „*Non sò più cosa son*“ aus dem „Figaro“. Die Stufenfolge lautet: I. II. V. I. V. I. V. I. V. I. etc. Wenn eine andere Stufe herangezogen wird, so geschieht es selten anders als zu Modulationszwecken. Es scheint noch des Gefühl für die tonale Zusammengehörigkeit aller dieser Stufen zu fehlen; sie sind noch nicht in den Kreis der Haupttonart hineinempfunden. Dieses Letztere ist beim reifen Beethoven tatsächlich der Fall; dadurch sind die Möglichkeiten für die melodische Entwicklung des Themas ins Ungemessene erweitert, besonders da, wie in dem angeführten Beispiel, die Nebenstufen auch alteriert werden, ohne nur im geringsten eine modulatorische Wendung damit zu involvieren. Die alterierte Stufe gehört bereits ebenso in die Tonart, wie die natürliche. Bei Haydn und Mozart steht der Halbschluß, also die Hauptzäsur des Themas, in der weitaus größten Mehrzahl der Fälle auf der Dominante. Bei Beethoven steht er auf irgend einer beliebigen Stufe, in obigen Thema sogar auf einer alterierten. Durch die Gegenüberstellung einer entfernteren, fremderen Tonart wird die Entschiedenheit der Zäsur überaus gesteigert und die Plastik in der Gliederung des Themas, wie in der Gliederung des Ganzen, so lapidar, wie es eben ein Hauptcharakteristikum der Beethovenischen Kunst ist. Am bezeichnendsten für die Art der Beethovenischen Harmonik ist seine wohldurchdachte, aufs feinste abgewogene Ökonomie. Er spart die Harmonie auf den Moment, wo sie dann mit umso größerer Wirkungskraft eintreten kann. Er setzt z. B. die ganze Durchführung hindurch mit offenkundiger Absicht nicht ein einziges Mal den Tonikadreitklang, um ihn dann beim Eintritt der Reprise als strahlenden Höhepunkt, in unverbrauchter Kraft eintreten lassen zu können. (*G-dur*-Konzert I., 8. Symphonie I., „Harfenquartett“ I.) Er setzt in

der Reprise das Seitenthema bisweilen nicht auf die Tonika, um die Haupttonart, die dann zum Schluß noch frisch wirken soll, nicht zu stark abzubrauchen. Oder er macht zur Erzielung desselben Zweckes in der Koda eine Modulation nach einer ganz entfernten Tonart. Alle diese Züge, die nach Erweiterung und Steigerung der harmonischen Wirkung streben, finden sich beim jungen Beethoven vorgebildet. Und noch einer, der von größter Wichtigkeit ist, tritt schon in der ersten Periode ganz auffallend hervor: der Zug nach der Unterdominante, eine der merkwürdigsten und eigenartigsten Neuerscheinungen in der Beethovenischen Harmonik, die auf die folgenden Generationen in kaum abzuschätzender Weise eingewirkt hat. Die Unterdominante ist bei den Vorgängern Beethovens eine stiefmütterlich behandelte Stufe; sie wird bei Haydn und Mozart fast nie anders, als zu Kadenzzwecken verwendet. Eine Modulation nach der Unterdominantentonart oder ein längeres Verweilen daselbst gehört zu den Seltenheiten. Beethoven gebraucht sie mit einer ganz auffälligen Vorliebe. Schon im Themenbau, der (das gehört eigentlich schon ins Gebiet des Formalen) sehr gern vom Mittel der Sequenz Gebrauch macht, tritt das zutage. Er sequenziert das Motiv nicht eine Stufe höher oder tiefer, wie es sonst die Regel ist, sondern direkt nach der IV. Stufe:

Violinsonate in C-moll I:



„Waldsteinsonate“, Minore im Finale:



C-moll-Konzert, I:



Ouverture zu „Fidelio“:



In den Beispielen 4 und 5 ist diese Unterdominantenbewegung sogar bis zu einem dritten Einsatz durchgeführt.<sup>10)</sup> Solche Erscheinungen finden sich beim jungen Beethoven in überaus großer Menge. Dazu tritt nun noch eine Stufe, die auch ins Gebiet der Unterdominantenregion gehört. Das ist die sogenannte „Neapolitanische Sext“. Ich kann mich auf das Wesen dieses eigenartigen harmonischen Phänomens hier nicht weiter einlassen und bemerke bloß, daß sich die Definition Riemanns als „Sextenvorhalt vor der Unterdominante“ meiner Ansicht nach nicht aufrecht erhalten läßt. Seit Beethoven erscheint die Stufe der neapolitanischen Sext beinahe ebenso häufig als Dreiklang, wie als Sextakkord und damit ist jede Spur eines Vorhaltcharakters verschwunden. Ich definiere sie ganz einfach als Alteration der II. Stufe (scil. der Molltonika), zum Zweck vorgenommen, um die schwache, weichliche verminderte Quint auszuschalten. Natürlich ist sie zunächst, ebenso wie die gewöhnliche II. Stufe, eine Stellvertreterin der Subdominante, steht also mit dieser in tonalem Zusammenhang. Aus dieser Erklärung ergibt sich mir auch ohneweiters der Grund der Vorliebe Beethovens für die neapolitanische Sext: er, dem alles Weichliche so ferne lag, wie nur irgendeinem, mußte naturgemäß dem unklaren und verschwommenen verminderten Dreiklang aus dem Weg gehen. Er alteriert dessen

<sup>10)</sup> Der Arbeit von Dr. Wilhelm Fischer, „Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils“, „Studien zur Musikwissenschaft“, III. Band, 1915, entnehme ich die Konstatierung, daß solche Bildungen bei J. S. Bach häufig vorkommen. Ich glaube aber nicht, daß hier ein ursächlicher Zusammenhang besteht; besonders deshalb nicht, weil die Wiederholung des Motivs auf der Unterdominante bei Bach fast immer aus imitatorischen Führungen hervorgeht.

Grundton und gewinnt damit eine neue, klangkräftige Kadenzstufe. Diese tritt bei Beethoven in zwei verschiedenen Formen ungemein häufig auf: als neapolitanische Sext der Tonika und der Dominante. Beide sind schon von den Vorgängern Beethovens vielfach verwendet worden. Aus der Anwendung der zweiten ergibt sich eine eigentümliche Kadenzform:



die nichts anderes ist, als eine mit Anwendung des erhöhten Leittons durchgeführte phrygische Kadenz; dem Halbschluß nach der Dominante geht deren neapolitanische Sext (*As*) voraus. Diese phrygische Kadenz findet sich schon bei den Mannheimer und Wiener Vorklassikern und ebenso ganz besonders bei Mozart. Gleichfalls schon bei den Vorklassikern ausgebildet und bei Mozart vielfach verwendet ist eine Formel, welche diesen Halbschluß melodisch umkleidet:

Schluß der Bärchen-Arie aus dem „Figaro“:



Gleichfalls Mozartisch ist eine andere bei Beethoven vielgebrauchte Wendung, die ebenfalls mit der neapolitanischen Sext zusammenhängt (resp. mit der Alteration des Grundtons der II. Stufe). Es ist die Formel:



welche ich die „pseudochromatische“ nennen möchte. Sie entspricht naturgemäß durch die zwei aufeinanderfolgenden Halbtonschritte nicht der diatonischen Tonleiter, kann aber nicht chromatisch genannt werden, da es sich um drei verschiedene aufeinanderfolgende Tonleiterstufen handelt, welche nur durch Alteration in das Halbtonverhältnis gebracht wurden.<sup>11)</sup> Ein höchst charakteristisches Beispiel für diese Wendung bietet der Anfang von Mozarts *C-dur*-Streichquartett („Dissonanzenquartett“):



Diese Stelle findet sich harmonisch beinahe wörtlich, samt dem scharf aufgesetzten Querstand, im Allegretto des *F-moll*-Quartetts op. 95 von Beethoven:

<sup>11)</sup> Chromatisch wäre die Wendung folgendermaßen:



weil dann ein und dieselbe Tonleiterstufe mit verschiedener Vorzeichnung zweimal aufeinander folgt. Diese Deduktion ist zwar selbstverständlich, scheint mir aber wegen der herrschenden Nachlässigkeit in der Terminologie dennoch vonnöten.





Die „pseudochromatische Figur“ zeigt sich schon in den Werken aus der Bonner Zeit höchst charakteristisch, und weiterhin durch alle drei Schaffensperioden. Schließlich ist noch ein weiteres Element harmonischer Gestaltung bei Beethoven zu erwähnen: der Variantenwechsel (Ersatz der erwarteten Durtonart durch die gleichnamige Molltonika, oder umgekehrt),<sup>12)</sup> der auch schon in der Haydn-Mozartschen Zeit eine ganz allgemein auftretende Erscheinung ist. Sie bekommt bei Beethoven eine besondere Bedeutung durch die damit erreichten Modulationsmöglichkeiten. Er macht mit besonderer Vorliebe Gebrauch von dem durch Beziehung auf die gleichnamige Molltonika ermöglichten Trugschluß nach der erniedrigten VI. Stufe, die wiederum identisch ist mit der neapolitanischen Sext der Dominante. Man sieht, wie die verschiedenen Elemente ineinandergreifen! Keine von allen erwähnten harmonischen Eigentümlichkeiten tritt bei Beethoven als Neuerscheinung auf. Dies ist auch bei kennzeichnenden Stileigentümlichkeiten fast niemals der Fall und gar nicht nötig; das Bestimmende liegt nicht in dem Kunstmittel an und für sich, sondern in der Art seiner Verwendung.

Ganz eigentümlich und am schwersten nach festen Begriffen zu fassen ist die Rhythmik Beethovens. Jalowetz bringt in seiner Arbeit einige diesbezügliche Konstatierungen, die durchaus zutreffend sind, sich aber doch auf sekundäre Erscheinungsformen beschränken. So seine sehr feinen Beobachtungen über ausgeschriebene Ritardandi, Accelerandi, Überleitungen aus rhythmisch zerdehnten oder zusammengedrängten Motiven. Ausgesprochene rhythmische Manieren, das heißt Motivbildungen, die häufig in verschiedenen Werken wiederkehren, sind bei Beethoven natürlich zu konstatieren. Aber das sind doch nur Äußerlichkeiten. Manieren sind immer nur Folgeerscheinungen des die Grundlage bildenden Stilprinzips, nicht dieses selber. Das Wesen der Beethovenischen Rhythmik hängt mit seiner Melodik, mit der ihm eigentümlichen „absoluten Melodie“ zusammen. Ich habe dieselbe vorhin bereits in ihren Hauptpunkten entwickelt. Sie bedingt zunächst durch die Ökonomie der melodischen Mittel eine dementsprechende Ökonomie der Rhythmik. Durch die teilweise, manchmal nahezu vollständige Ausschaltung der Chromatik und des Vorhalts, also der melodischen Nebennoten, müssen auch die rhythmischen Nebenwerte verschwinden. Der Rhythmus wird konzentrierter, großzügig zusammengefaßt. Für die Beethovenische Rhythmik sind, rein äußerlich gesprochen, die langen Notenwerte charakteristisch. Dies tritt am deutlichsten bei dem von vornherein auf breite rhythmische Werte angelegten Adagio hervor. Die Adagios aus der Frühzeit weisen jene Überladung durch rasch bewegte Figurationsnoten auf, welche das Merkmal der vorbeethovenischen Periode ist. Je weiter er fortschreitet, desto mehr verliert sich das. Das Adagio des Septetts zeigt schon ganz die gradlinige, breite Rhythmik, welche den reifen Beethoven in so hohem Maße auszeichnet. Aber auch schon in den früheren Werken der ersten Periode wird dieses Gestaltungsprinzip oft genug sichtbar. Die Vereinfachung der Rhythmik innerhalb des Taktes bedingt natürlicherweise auch eine einfachere, übersichtlichere Gestaltung der Taktgruppen. Je weniger Noten, desto plastischer die Periode. Daraus folgt die für Beethovens Musik so überaus bezeichnende Achttaktigkeit, die in der letzten Periode noch schärfer hervortritt. Wie ein Quaderbau, in einfachster gradlinigster Entwicklung türmt sich der Satz empor. Die Rhythmik ist das primärste musikalische Element; sie übt die unmittelbarste, sozusagen physischeste Wirkung auf den Hörer. So ist seine durchaus aufs Plastische, Elementare gehende Rhythmik vielleicht das allerstärkste Wirkungsmittel der Beethovenischen Kunst.

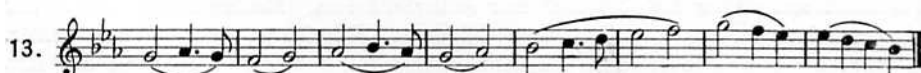
Die letzten Ausführungen haben wiederum ins Gebiet des Formalen, des Periodenbaus hinübergreifen. Bezüglich des letzteren verweise ich auf die Arbeit von Jalowetz, der darüber ganz Vorzügliches bringt. Nur in wenigen Punkten habe ich etwas zu ergänzen. Der Aufbau der Periode aus dem Motiv kann auf drei Arten geschehen: Durch Motivwiederholung, Sequenzierung oder

<sup>12)</sup> Willibald Nagel macht in seinem Werk über Beethovens Klaviersonaten darauf aufmerksam.

Gegenüberstellung eines neuen Motivs. Die dritte Art findet sich am seltensten bei Beethoven. Der Grund ist wiederum die schon öfters betonte Ökonomie: Das Motiv ist in seinem melodischen und rhythmischen Gehalt so konzentriert, daß sich aus ihm allein, ohne Zuhilfenahme eines neuen, die Periode gestalten läßt. Überdies sind Sequenz und Wiederholung die Mittel, welche das Motiv (seine Leistungsfähigkeit natürlich vorausgesetzt) aufs nachdrücklichste zur prägnanten Wirkung bringen. Die größte Rolle spielt bei Beethoven die Sequenz, die aber immer in der vornehmsten Weise angewendet ist, niemals durch allzuhäufige Wiederholung eintönig wird. Selten bringt er das Motiv öfters als dreimal nacheinander, meist schon das dritte Mal erweitert. Bezüglich der Anwendung der Sequenz ist der Gegensatz Beethovens gegenüber Mozart bezeichnend, welcher letzterer mit Vorliebe die Periode aus einer Motivkette aufbaut. Das Thema des Andante in Mozarts *D-dur*-Klaviersonate (K. 811) lautet folgendermaßen:



Beethoven verwendet das Anfangsmotiv im Seitenthema zum Finale des *C-moll*-Trios aus op. 1; aber er stellt kein neues Motiv daneben, sondern er sequenziert:



Dieses Thema ist übrigens ein Beispiel für die „absolute Melodie“ beim jungen Beethoven. Es zeigt alle vorhin besprochenen Kriterien, die Diatonik ohne Vorhalte, die breite Rhythmik, die achttaktige Gruppierung, den dadurch bedingten großen, klaren melodischen Bogen. Der letzte Takt allein bringt eine echt Mozartsche Vorhaltwendung, die sich übrigens analog im zweiten Takt des vorhin zitierten Themas (12) findet. Auf diese ganz charakteristische Vorhaltformel (eigentlich ein Durchgang auf starkem Takteil) komme ich später noch zurück. Einen ähnlichen Fall der Übertragung eines Mozartschen Motivs in die Beethovenische Themenbauweise kann man im Seitenthema der *Coriolan-Ouverture* beobachten:



Das Thema scheint aus einem Motiv der *Figaro-Ouverture* hervorgegangen zu sein:



Wiederum derselbe Vorgang: Mozart stellt ein zweites Motiv daneben, Beethoven sequenziert. (Diesmal ist die Sequenz verbreitert, aber doch deutlich zu erkennen.)<sup>13</sup> Das letztgenannte Thema (14) zeigt übrigens noch, als viertaktige Gruppe genommen, einen anderen Typ Beethovenischen Melodiebaues: Diese ganze Gruppe wird, von verschiedenen Instrumenten wiederholt, dreimal unverändert gebracht. Das ist der vorhin erwähnte Typ des Aufbaues durch Wiederholung des Motivs. Diese Form findet sich namentlich beim jungen Beethoven vielfach. Das Seltsamste dabei ist die konsequente d r e i m a l i g e Wiederholung. Wir werden dieser noch in anderen Erscheinungsformen begegnen.

Beethovens Behandlung der Form, vor allem der Sonate, wurde in den Arbeiten von Marx, Grove,

<sup>13</sup>) Diese Beispiele mögen nicht als „Reminiszenzenjägererei“ angesehen werden. Die herübergenommenen Motive sind an und für sich so bedeutungslos, daß es ja tatsächlich nur auf die Art ihrer Verwendung ankommt. Gerade solche Fälle illustrieren am augenfälligsten Unterschiede in der Technik.

Riemann, Kretzschmar und vielen anderen bereits umständlich abgehandelt. Einige kurze Ergänzungen diesbezüglich genügen daher. Die allgemein vertretene Ansicht, daß erst der reife Beethoven die überkommene Form durch Verlegung des Schwerpunktes in den Durchführungsteil erweitert und zur Vollendung gebracht habe, kann ich nicht ohne Vorbehalt teilen. Dieses Merkmal findet sich beispielsweise schon in der *G-dur*-Sonate aus op. 14 vollkommen ausgeprägt, von op. 18 oder der 1. Symphonie gar nicht zu reden. Der Kernpunkt dieser neuen Art thematischer Durchführung liegt in ihrer der Haydn-Mozartschen gegenüber unvergleichlich stärkeren Differenzierung. Nur durch die Verwendung alles vorhandenen Materials zur Erzielung scharfer Kontraste wird die Erweiterung der Dimensionen überhaupt ermöglicht. Das Zusammenfassen thematischer Bestandteile zu neuen, gegensätzlichen Gruppen, die dadurch bedingte, reichere Gliederung findet sich in den Durchführungsteilen aus den Werken der ersten Periode auf Schritt und Tritt. Freilich liegt ein weiter Weg zwischen der genannten Sonate (in der aber auch der Durchführungsteil der Exposition an Dimensionen nahezu gleich ist) und der Durchführung aus dem ersten Satz der „Eroica“. Aber das Prinzip ist dort bereits entwickelt; die Durchführung zieht alles heran, was die Exposition an thematischem Material gebracht hat. Ebenso ist die scharfe Kontraststellung des Seitenthemas, welche bei Haydn fast niemals, bei Mozart ziemlich selten zu sehen ist, bereits das Werk des jungen Beethoven. Das Seitenthema im ersten Satz des *Es-dur*-Trio aus op. 1 kontrastiert in jeder Beziehung so stark, wie nur irgendeines des reifen Beethoven. Ein großer Fortschritt formaler Gestaltung (abgesehen natürlich von dem durch Steigerung der Mittel ermöglichten) war allerdings der zweiten Periode vorbehalten: Die Eliminierung der nicht motivischen Zwischensatzglieder. Der erste Satz der „Eroica“ ist das erste Werk, in dem dies völlig gelungen ist. Ansätze dazu, die Zwischensätze aus den Hauptthemen organisch herauswachsen zu lassen, alles Gangartige, Bedeutungslose möglichst zu unterdrücken, zeigen sich schon in der ersten Periode, aber auch in den reifsten Werken dieser Zeit noch nicht die Erfüllung. Dieses Ausmerzen der unselbständigen Zwischensatzglieder geht Hand in Hand mit der Reinigung von melodischen Manieren.

Der Stil, von dem der junge Beethoven seinen Ausgang nahm, der des Rokoko, hat zahlreiche Manieren ausgebildet, in deren Mittelpunkt der Vorhalt, in den mannigfaltigsten Erscheinungsformen, steht. Dieser Stil hat auch die Verzierungsmanieren der norddeutschen Schule (mit ihrem Hauptvertreter Ph. E. Bach) mit herübergenommen. Gerade diese spielen beim jungen Beethoven, dem Schüler des aus dem Kreise der norddeutschen Schule stammenden Neefe, eine große Rolle. Die eigentümlichste Manier dieser Schule, die noch bei Beethoven in der Reifeperiode zu verfolgen ist, ist der Doppelschlag in seinen verschiedenen Anwendungsarten, der bei Mozart auch vielfach auftritt, etwas weniger bei Haydn. Es ist ganz merkwürdig, wie lange und wie hartnäckig sich diese Figur als Ausdrucksmittel erhalten hat: beinahe durch 1½ Jahrhunderte, bis zu Wagners „Parsifal“! Nebst der gewöhnlichen mit dem Zeichen  $\sim$  ausgedrückten Doppelschlagfigur kommt hauptsächlich noch eine Form für Beethoven in Betracht:



Bei Haydn und Mozart ist diese verhältnismäßig seltener. Der junge Beethoven bedient sich ihrer mit ganz besonderer Vorliebe; in den Werken aus der Bonner Zeit überwuchert sie geradezu, ist aber noch in den Kompositionen bis gegen 1797 sehr häufig. In den letzten Jahren der ersten Schaffensperiode wird sie wohl spärlicher, verschwindet aber erst in der letzten Periode nahezu vollständig. Der Doppelschlag ist meist mit Vorhaltbildungen verknüpft. Er wird von der „absoluten Melodie“ absorbiert. Die Figur  $\sim$ , wie sie das Anfangsthema des *C-moll*-Trios aus op. 1 bringt, ist für den „ersten Beethoven“ ganz typisch:



Wie äußerlich, rein verzierend der Doppelschlag zu Anfang ist, geht schon daraus hervor, daß ihn die *unisono* mit dem Klavier gehenden Streichinstrumente gar nicht mitmachen. Die Schlußwendung, welche mit der phrygischen Kadenz kombiniert erscheint, ist identisch mit dem als Beispiel 8 angeführten Typ. Vergleichen wir mit dieser Stelle eine Episode aus dem ersten Satz der 5. Symphonie, die gerade wegen der gleichen zugrundeliegenden Idee so recht die Distanz erkennen läßt, den weiten Weg von der melodischen Formel zum zartesten Empfindungsausdruck:



Auch hier der phrygische Schluß, dieselbe Doppelschlagfigur unter der Fermate, das Solo des melodieführenden Instrumentes, das ritardierende Verklingen als Ausdruck einer melancholischen, wehmütigen Stimmung. Aber wie anders ist der Ausdruck geworden! Dort die Doppelschlagfigur durch dreimalige Nacheinanderanwendung zur Formel degradiert, die gesteigerten Vorhaltbildungen (die Schlußwendung *a*, die nichts anderes ist, als eine aus der Vokalmusik herübergenommene Vorhaltmanier: die weibliche Endsilbe, soll noch behandelt werden), hier die reine, ganz unver-schnörkelte Linie der „absoluten Melodie“, die jedem Vorhalt aus dem Weg geht und, zum Schluß, als Höhepunkt, den melodisch vollwertigen Doppelschlag einbezieht. Man vergleiche ferner die Finales Themen der *C-moll*-Sonate und der *D-dur*-Sonate aus op. 10. Genau die gleiche Art der äußerlichen Kadenzverzierung findet sich aber noch in der Chorphantasie, zu Beginn des Finale. Der Doppelschlag in ähnlicher Anwendungsart, als Figuration zur Belebung der melodischen Linie, ist beim jungen Beethoven gleichfalls außerordentlich häufig. In dieser Form scheint er ihn von Mozart übernommen zu haben: (Erster Satz des *Es-dur*-Klavierkonzerts von Mozart, K. 482.)



Hier hat der Doppelschlag ausschließlich figurative Bedeutung. Die Melodik des jungen Beethoven ist ganz von dieser Manier durchsetzt. Besonders natürlich in den langsamen Sätzen, welche von der Figuration im allgemeinen reicheren Gebrauch machen müssen. Die langsamen Sätze aus der Bonner Zeit, in den Klaviersonaten (1783) und in den Klavierquartetten (1785), lassen kaum eine Kantilene aufkommen unter der erdrückenden Wucht der Figurativornamentik. Das Adagiothema aus dem Klavierquartett in *C-dur*, das bekanntlich in die *F-moll*-Sonate aus op. 2 übergegangen ist, läßt dort deutlich den Fortschritt erkennen. Das Bestreben, das allzu üppige Beiwerk zu entfernen, ist ganz offenkundig, wengleich die Melodie noch immer deutlich den Stempel der Bonner Zeit trägt.<sup>14)</sup> Überall Vorhaltmanieren, Durchgangschromatik und Doppelschlagfiguration.

Eine Doppelschlagstelle zeigt ganz deutlich den Zusammenhang mit dem Mozartschen Typ des Beispiels 19:



<sup>14)</sup> Eine für diese Tendenz, den Ausdruck schlichter zu gestalten, ganz besonders charakteristische Stelle findet sich im vierten Takt. Im Quartett ist der aufsteigende Sechzehntelgang mit übertriebenen dynamischen Akzenten versehen:



Diese Bezeichnungen sind in der Sonate beseitigt.

Der Vorgang ist der gleiche: Das zweitaktige Motiv (das hier zum Überfluß bereits mit einem Doppelschlag versehen ist), wird bei der Wiederholung mit Doppelschlägen figuriert. Diese Art Anwendung verliert sich mit der Zeit immer mehr. In den Quartetten op. 18 ist sie kaum mehr zu finden. Eine dritte Art erhöht den Doppelschlag zum selbständigen, melodiebildenden Element. Den Typos dafür gibt das Andantethema der *C-moll*-Sonate aus op. 10:



In dieser Form behauptet sich der Doppelschlag bei Beethoven noch lange Zeit. Aber bezeichnend ist, daß er ihn später, wo er ihn melodisch vollwertig empfindet, ausschreibt. Entweder, wie in Beispiel 18, mit Vorschlagnoten, oder aber ganz direkt, mit vollen Notenwerten. So findet er sich schon in den letzten Werken der ersten Schaffensperiode (Adagio aus dem Septett):



Hier ist der Doppelschlag als rhythmisch selbständiges Glied ausgeschrieben. Eine Mittelstufe bedeutet die Ausschreibung mit Vorschlagnoten, wie sie im Anfangsthema des *G-moll*-Quartetts aus op. 18 zu sehen ist:



Ein Blick auf die Beispiele 17, 21, 22 und 23 belehrt uns darüber, daß wir es mit ein und demselben zugrundeliegenden Motiv zu tun haben. Der Terzenschritt (mit dem als bedeutsamen Faktor der Beethovenschen Melodiebildung wir uns noch zu beschäftigen haben werden) wird zur rhythmischen Belebung des ausgehaltenen Grundtones mit dem Doppelschlag verziert. In Beispiel 17 ist er noch bloße Formel; in 22 ist die Umwandlung aus der Formel zum Motiv vollendet. Durch eine gewisse Verselbständigung im Rhythmus entsteht aus dem Doppelschlag eine Figur, die auch bei Haydn und Mozart vorzukommen pflegt. Der junge Beethoven macht mit Vorliebe Gebrauch davon. Schon in der Trauerkantate, wo aber noch anfangs, trotz der veränderten Schreibung, eigentlich ein gewöhnlicher Doppelschlag vorzuliegen scheint:



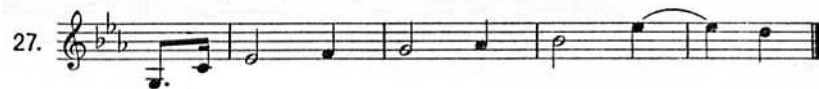
Später aber bekommt er motivische Bedeutung:



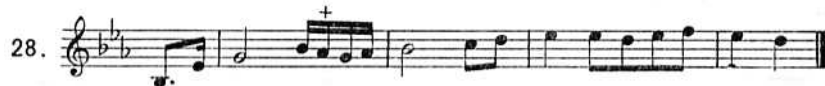
Diese Verwendung des Doppelschlages als rhythmisch selbständige Figur findet sich speziell in den späteren Werken der ersten Schaffensperiode sehr häufig. Der erste Satz des *B-dur*-Quartetts aus op. 18 ist ganz darauf aufgebaut:



Hier ist die Schreibung noch genau dieselbe, wie bei 25, mittels des „langen Vorschlags“. Man vergleiche dazu: Andante des Septetts, 3. Variation, ferner das Schlußgruppenthema (*E-dur*) aus dem Larghetto der 2. Symphonie und den *As-dur*-Mittelsatz im Finale des *C-moll*-Konzert. Diese aus dem Doppelschlag hervorgegangene Figur ist eine Vorhaltbildung, steht also mit dem Prinzip der „absoluten Melodie“ nicht im Einklang. Wie sie Beethoven zu beseitigen sucht, zeigt wieder ein Skizzenvergleich. Das Scherzothema aus dem *C-moll*-Quartett:



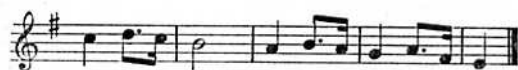
ist aus folgender Skizze hervorgegangen: (Nottebohm, Keßler Skizzenbuch, S. 9):



Wiederum ist der Kern herausgeschält, durch Beseitigung der Vorhalte, resp. der Doppelschlagmanier. Die Figur wird beim reifen Beethoven seltener, taucht aber doch hie und da wieder auf. Und sogar noch die einfache, mit dem Zeichen ~ ausgedrückte Doppelschlagwendung. Das Andantethema des *G-dur*-Konzerts vereinigt beide Typen:



Bezeichnend, daß der konventionelle, einfach die Kadenz figurierende Doppelschlag diese Art Kadenz bedeutet für den reifen Beethoven ein Zurückgreifen auf einen längst verlassenen Standpunkt — eben mit dem konventionellen, allgemeinen Zeichen ausgedrückt wird. Durch die schlichte Haltung der ganzen Melodie wird auch diese Schlußformel (die beim „ersten Beethoven“ gang und gäbe ist, siehe Beispiel 21) mit geadelt. Die Figur +, die hier die Aufgabe hat, die Sequenz zu verwischen (die



wäre rhythmisch zu monoton), repräsentiert das Vorhaltelement, das sonst in der ganzen Melodie fehlt. Das Zeichen ~ findet sich beim reifen Beethoven außerordentlich selten und immer nur dann, wenn die Figur tatsächlich bloß Verzierung ist. Wo sie thematische Bedeutung besitzt, ist sie durchwegs ausgeschrieben; so im Hauptthema des ersten Satzes im *Es-dur*-Konzert, wo sie vollständig in den Bogen der „absoluten Melodie“ hineingepaßt ist. Dieser Satz repräsentiert geradezu eine Apotheose der Doppelschlagmanier.

Die zweite, im Beispiel 16 angeführte Doppelschlagfigur (die Umkehrung der ersten) ist bei Beethoven beinahe noch häufiger, als die eben behandelte. Sie kommt auch in der zweiten Schaffensperiode zwar seltener, aber keineswegs so spärlich vor, wie die andere. Der Grund ist vielleicht der, daß diese Figur keinen Vorhalt bedingt. In den Bonner Werken und den folgenden aus der ersten Schaffensperiode stellt sie sich allenthalben ein; manchmal wieder rein figurativ, dann aber auch durchaus thematisch; so im Finale des *B-dur*-Quartetts („*la malinconia*“). Eine charakteristische Art der Verwendung ist die zur Verzierung eines Vorhalts, wie in folgender Stelle aus dem Adagio des

Septetts:



Dieselbe Art finden wir noch im Andante der Pastoralsymphonie:



und mit ganz verändertem, unvergleichlich gesteigertem Ausdruck in der Einleitung zum zweiten Akt des „Fidelio“:



Auch diese Figur wird in rhythmisch verbreiteter Form als Motiv verwendet, aber bei weitem nicht so häufig; das Allegrettothema der 8. Symphonie hängt vielleicht genetisch noch damit zusammen (die Form 16 a). Noch eine Verzierungsmannier, welche aber schon der junge Beethoven abgestreift hat, wäre zu erwähnen: der Pralltriller. Er findet sich häufig in den Werken aus der Bonner Zeit (man vergleiche beispielsweise das Finalthema der *F-moll*-Klaviersonate aus dem Jahre 1783):



wird aber später immer seltener. Im Seitenthema zum ersten Satz der „Pathétique“ spielt er noch eine Rolle:



Ich komme nun zu den eigentlichen Vorhaltmanieren des von Beethoven übernommenen Mozartschen Stils. Die Vorhaltbildungen gliedern sich ganz im allgemeinen in zwei Hauptgruppen: den Vorhalt von oben und den (meist alterierten) Vorhalt von unten. Beide spielen im Mozartschen Stil eine große Rolle, ebenso in der ersten Schaffensperiode Beethovens. Eine besondere Art des ersteren, den schon erwähnten vokalen Vorhalt der weiblichen Endsilbe, hat Beethoven mit merkwürdiger Konsequenz bis in seine letzte Schaffensperiode bewahrt. Der Stil Beethovens ist ein spezifischer Instrumentalstil. Dies mag der Grund sein, weshalb wir bei ihm so häufig vokal angewandte Themen finden, die rein instrumental erfunden sind: Seine Erfindung ist auf dem Boden des Instrumentalen eben ungleich stärker. Er überträgt auch ohneweiters ein und dieselbe Melodie auf einen neuen Text, was bei den spezifisch vokal erfindenden Meistern, wie Mozart und Schubert, nur äußerst selten vorkommt. Das Thema aus dem 2. Finale des „Fidelio“: „O Gott, welch ein Augenblick!“, das bekanntlich aus der Trauerkantate (1790) stammt, ist auch dort gewiß nicht auf die Worte erfunden; das zeigt die gezwungene, so recht „unterlegte“ Deklamation:



(Daß der reife Meister dieses Thema für würdig befunden hat, ist nicht zu verwundern: es ist so echt Beethovenisch, wie nur irgend eines, die „absolute Melodie“, wie sie in den Werken der Reifezeit vorherrscht.) Es ist kein Zufall, daß Beethoven an seinen Vokalwerken am längsten und mühevollsten gearbeitet hat. Die vokal erfundenen Themen sind fast immer schwächer, als die instrumentalen: wo aber die Erfindung erlahmt, stellt sich nur zu leicht die Formel, die Manier ein. Die „weibliche Endsilbe“, die in den Werken der ersten Schaffensperiode überall auftritt (siehe die Beispiele 22, 23, 39, 41), in der Reifeperiode fast verschwindet, erscheint immer wieder in der Vokalmusik. Man vergleiche folgende Episoden:

„Fidelio“, Grabduett:



C-Messe, Credo:



Missa solennis, Benedictus:



Das vokal empfundene Arioso in der *As-dur*-Sonate op. 110 gehört auch hierher. Treten die Vorhaltbildungen gehäuft auf, so vereinigen sie sich gern in Sequenzform. Jalowetz bringt ein Beispiel einer solchen Vorhaltsequenz, nämlich das Finalthema der *Es-dur*-Sonate op. 7,



das er auf einen bei Ph. E. Bach entwickelten Typus zurückführt. Diese Vorhaltkette ist auch für den jungen Beethoven ein Typ. Die Sequenz fallender Sextakkorde, von der Jalowetz spricht, findet sich im Finalrondo des *A-dur*-Quartetts aus op. 18 in ganz nackter, melodisch unverkleideter Form:



In Beispiel 39 sind zwei Formen vereinigt: die fallende und die steigende Sequenz. (Die Vorhalte sind überall mit + bezeichnet.) Die Vorhaltfigur ist hier in die Terz absteigend sequenziert. Genau dasselbe ist in folgendem Beispiel (erster Satz der *C-moll*-Sonate aus op. 10) der Fall:





Ebenso häufig ist die einfach stufenweise absteigende Sequenz, wie z. B. im Scherzo des *F-dur*-Quartetts aus op. 18:



In der Assimilation zur „absoluten Melodie“ entwickelt, zeigt sich diese Bildung im Hauptthema aus dem ersten Scherzo der *D-dur*-Sonate, op. 28:



Hier ist die Sequenz zu einem fortlaufenden Durchgang (wenn auch über starke Takteile und also mit Vorhaltcharakter) entwickelt. Im Seitenthema desselben Satzes hat die Sequenz bereits den Vorhalt gänzlich abgestreift — sie ist „absolute Melodie“ geworden:



Dieses Thema ist gleichsam das Skelett der folgenden Episode aus dem ersten Satz der *C-moll*-Sonate aus op. 10:



wo genau dieselbe Sequenz noch mit Vorhalten entwickelt ist. Vergleichen wir ferner Beispiel 39 mit dem Variationenthema aus der „Kreuzersonate“,



so sehen wir denselben Vorgang: Reduktion der Melodie auf ihren Kern durch Beseitigung der Vorhalte, die dadurch erzielte edle Schlichtheit der melodischen Linie. Ganz ebenso läßt sich die aufsteigende Vorhaltsequenz bei Beethoven als Typ der Melodiebildung verfolgen. Man vergleiche den Mittelsatz des Allegrettos der *F-dur*-Sonate aus op. 10:



oder die Themen aus den Adagiosätzen des Septetts und des *F-dur*-Quartetts aus op. 18, die beide auf der aufsteigenden Vorhaltsequenz basieren, oder das Trio im Scherzo des Septetts. Die Vorhaltsequenz behauptet sich hartnäckig noch durch lange Zeit; im Finale der *Cis-moll*-Sonate spielt sie eine große Rolle.



In ganz ähnlicher Form kehrt sie im ersten Satz des *C-moll*-Konzerts wieder:



und beinahe analog im ersten Satz des Tripelkonzerts:



Ein Ausläufer dieses Typs findet sich noch in der 9. Symphonie: das zweite Thema des Adagio, das auf der Vorhaltsequenz aufgebaut ist, aber mit unendlich verfeinerter, differenzierter Rhythmik und in ausdrucksvollster melodischer Umkleidung. Wie die Sequenz ihres Vorhaltcharakters entkleidet, zur „absoluten Melodie“ erhoben, wirkt, zeigt das Adagio des *E-moll*-Quartetts aus op. 59:



Ein ganz eigentümlicher Vorhalttyp ist derjenige, den ich den „kontrapunktischen“ nennen möchte, weil er in der altklassischen Schule, wie im polyphonen Stil überhaupt, eine große Rolle spielt. Meist ist er mit imitatorischen Führungen verbunden und ist ein vorbereiteter Vorhalt, der aus einer kontrapunktischen Sequenz hervorzugehen pflegt. Er läßt sich bei Beethoven in zwei Formen verfolgen: Als Quartsequenzmotiv und als Oktavensequenzmotiv. Beethoven neigt im allgemeinen ungleich stärker als Haydn und Mozart zur polyphonen Schreibweise. Daraus erklärt sich die Vorliebe für die dem polyphonen Stil angehörige Manier. Als Typus für das Quartsequenzmotiv könnte die Schlußgruppe aus dem ersten Satz des Klarinettentrios op. 11 repräsentieren:



Man vergleiche damit des Finales Thema aus dem Septett, wo es noch nicht ganz deutlich ausgeprägt ist, später erst in der imitierten Form erscheint:



und zum Schluß direkt auf die Quart reduziert wird:



Natürlich kommt dieses Motiv auch unter Ausschluß der Imitation, rein melodisch zur Anwendung; sogar überaus häufig; Man vergleiche den ersten Zwischensatz im Finale des *D-dur*-Streichtrios aus op. 9:



Das *As-dur*-Thema im Finale des *C-moll*-Quartetts aus op. 18:



Das Trio des Menuetts im *A-dur*-Quartett aus op. 18:



Ganz ähnlich erscheint das Quartettenmotiv wieder als zweites Thema im dritten Satz des *Es-dur*-Trios aus op. 70:



in etwas anderer melodischer Formung im Hauptthema dieses selben Satzes:



und wiederum beinahe analog im Variationenthema der *As-dur*-Sonate op. 26:



Man vergleiche auch das Kyrie in der „*Missa solemnis*“:



Wie erwähnt, kommt der „kontrapunktische Vorhalt“ auch in ein Oktavenmotiv verkleidet bei Beethoven vor. So zeigt er sich in der Durchführung des ersten Satzes in der *C-dur*-Sonate aus op. 2:



und ganz ähnlich im Finale des Septetts:



oder im ersten Satz der 2. Symphonie:



Auch dieses Vorhaltmotiv findet sich noch beim reifen Beethoven; man vergleiche den Schluß der Durchführung im ersten Satz der „Kreutzersonate“.

Ein spezifisch Mozartscher Vorhalttyp wäre noch zu erwähnen. Der in Beispiel 12 enthaltene, dort bereits flüchtig gestreifte „starke Durchgang“, der in der Melodik Mozarts eine ziemlich Rolle spielt und vom jungen Beethoven übernommen wurde. Er findet sich in den Werken der ersten Schaffensperiode ungemein oft, verschwindet aber dann nahezu völlig. Ein charakteristisches Mozartsches Beispiel, das Hauptthema des *D-dur*-Rondos (K. 485) möge diese Art Vorhalt illustrieren:



Dieses Motiv findet sich beinahe wörtlich im Largo des *C-dur*-Konzerts von Beethoven:



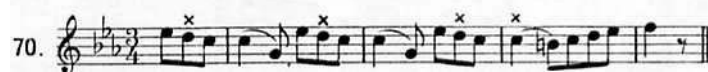
Der Nachsatz ist hier nicht durch Sequenz, sondern, was bei Beethoven eigentlich selten vorkommt, frei melodisch weiterentwickelt. (Daß auch da, rein figurativ, das Motiv X wiederkehrt, ist bezeichnend für seine gehäufte Anwendung beim jungen Beethoven.) Vielleicht ist die Ähnlichkeit mit dem Mozartschen Thema schuld daran, daß der Meister die sequenzierte Form der erhaltenen Skizze:



nicht beibehielt.<sup>15)</sup> Nach der alten, von der Barocke übernommenen Schreibweise wird die

<sup>15)</sup> Ich kann es mir nicht versagen, hier auf einen eigentümlich feinen Zug in der Sequenzarbeit bei Mozart hinzuweisen. Er sequenziert in dem angeführten Beispiel (65) den ersten Takt des zweitaktigen Motivs nach der nächst tieferen, den zweiten Takt nach der nächst höheren Stufe. Das ist keine Zufallsbildung, sondern ein typischer Fall, für die Feingliedrigkeit seiner melodischen Bauart ganz charakteristisch. Ganz derselbe Vorgang findet sich z.B. in folgendem Thema („Entführung“, „Wenn der Freude Thränen fließen“):

Anfangsnote dieser Figur als „langer Vorschlag“ notiert. So setzt sie noch Beethoven im Seitenthema des ersten Satzes der *D-dur*-Sonate aus op. 10. Man vergleiche ferner die Beispiele 20, 77, 96, 112. Diese Vorhaltbildung stellt sich überall ein, in den verschiedensten melodischen Verwendungsarten. Erst in den letzten Werken der ersten Schaffensperiode wird sie seltener, resp. sie gestaltet sich dem Prinzip der „absoluten Melodie“ gemäß um. Dies kann auf zwei Arten geschehen: entweder wird die Figur melodisch verändert, durch Weglassung der ersten Note einfach der Vorhalt beseitigt, oder aber sie wird ohne Änderung des Melodischen so ausharmonisiert, daß der Vorhaltcharakter verschwindet. Dieser Vorgang des Ausharmonisierens, durch den eine latente Vorhaltwendung in der Melodie überbrückt wird, ist eines der Hauptmittel in der Technik der „absoluten Melodie“. Einige auf diesen Fall bezügliche Beispiele mögen das Gesagte erläutern. Der Nachsatz des Hauptthemas im ersten Satz des *C-moll*-Trios aus op. 1:



findet sich im ersten Satz der „*Sonata appassionata*“:



(Der Übersichtlichkeit halber sind nur die Melodienoten angeführt.) Durch den veränderten Takt entfallen hier die in Beispiel 70 mit X bezeichneten Vorhaltnoten (Type „starker Durchgang“) auf den schwachen Takteil, werden damit zu einfachen Durchgängen. Richtig ausharmonisiert finden wir die Vorhaltwendung beispielsweise in der *E-dur*-Arie der Leonore:

Mozart oder der junge Beethoven hätte die Figur des dritten Taktes etwa folgendermaßen, eben als „starken Durchgang“ harmoniert:

Auch dieses Thema ist bei Beethoven zu finden, und zwar im Hauptthema des Bonner Klavierkonzertsatzes in *D-dur* (siehe den bereits zitierten Aufsatz von Guido Adler):

Derselbe Gegensatz gegenüber Mozart, wie in der erwähnten Skizze (67): Beethoven sequenziert in seiner einfachen Weise nach der nächsten Stufe.



Der reife Meister aber macht's anders:



Dadurch werden die bisherigen Vorhaltnoten zu selbständigen Harmonietönen und gewinnen umso mehr an Ausdruckskraft. Auch sonstige in der Melodie latente Vorhalte werden auf diese Art in den Rahmen der „absoluten Melodie“ hineingepaßt. Dies findet sich auch schon beim jungen Beethoven hie und da, und gerade solche Züge sind es immer, die uns dann den Eindruck echt Beethovenschen Charakters machen. Die Anfangstakte der „*Sonate pathétique*“ verdanken dieser kräftigen, differenzierten Harmonik ihren ganzen großartigen, titanischen Ausdruck:



Wie schwach und charakterlos würden sie klingen, wenn der mit X bezeichnete Ton, melodisch genommen, ein Vorhalt, demgemäß harmonisiert wäre:



Durch diese Differenzierung der harmonischen Mittel wird die Melodie in ihrer Ausdruckskraft mit gesteigert, gewinnt Kraft und „Pathos“. Genau den gleichen Vorgang finden wir im Anfangsthema des *G-dur*-Konzerts:



Die mit X bezeichneten Noten sind lauter latente Vorhalte. Der junge Beethoven hätte demgemäß die Harmonie gestaltet:



Durch die selbständige Ausharmonisierung der Vorhalte bekommt die Melodie erst ihre zarte und doch ganz unsentimentale Weichheit. Man vergleiche ferner folgende Stelle aus dem Allegretto der *Cis-moll*-Sonate:



Der junge Beethoven hätte etwa gesetzt: (Siehe Beispiel 41 und 42!)



Noch ein spezifisch Beethovenischer Vorhalt ist zu behandeln, der, wie es scheint, aus der Neigung zur polyphonen Belebung der Mittelstimmen hervorgeht. Eine um Tonika und Dominante kreuzende Melodie bedingt sehr häufig als Mittelstimme die ruhende Quint (Dominante). Diese Quint erhält nun durch Einbeziehung der höheren Wechselnote selbständiges melodisches Leben. Die aus der Quint heraustretende und wieder in dieselbe zurückkehrende Sext wird, wenn sie auf starkem Taktteil steht, zum Vorhalt. Und so ist es beim jungen Beethoven, seiner Neigung zu Vorhalten entsprechend, meist der Fall. Man vergleiche die folgenden Beispiele:

Trauerkantate:



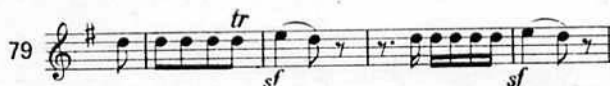
Konzertarie „*Ah perfido*“:



Erster Satz des Septetts, Seitenthema:



*G-dur*-Sonate aus op. 14, erster Satz (hier ist diese Figur melodische Hauptstimme):



Der reife Beethoven bildet das Motiv vorwiegend zu einer Wechselnotenwendung um, indem er die dissonierende Sext auf den schwachen Taktteil fallen läßt:

Septett, Adagio:



Ouverture zu „Fidelio“:



Damit ist die Reihe der für den jungen Beethoven in Betracht kommenden Vorhaltbildungen der ersten Gruppe (von oben) beschlossen. Viel weniger differenziert in der Art ihrer Anwendung sind die der zweiten Gruppe, die Vorhalte von unten. Sie sind, wie schon bemerkt, fast immer mit Alterationen verbunden, führen also sehr oft zu chromatischen Wendungen. Die im Beispiel 74 a) scheinbar willkürlich von mir angebrachte Alteration ist tatsächlich in dieser Form für den jungen Beethoven ganz typisch.

Man vergleiche:

Erster Satz des *G-dur*-Trios aus op. 1, Seitenthema:



Streichtrio in *Es-dur*, op. 3, erster Satz:



Hornsonate op. 17, erster Satz.



(Das Sechzehntel-Figurationsmotiv a, das in den beiden letzten Beispielen enthalten ist, ist eine



bei Beethoven sehr beliebte Wechselnotenbildung. Das Hauptthema im ersten Satz des *F-dur*-Quartetts aus op. 18 ist ganz daraus entwickelt.) Man sehe ferner die Anfangsthemen im Adagio und im Finale der *B-dur*-Sonate op. 22, das zweite Thema im ersten Satz der *Es-dur*-Sonate aus op. 27. Diese Art Vorhalt verschwindet beim reifen Beethoven nahezu vollständig. Wo dennoch die melodische Führung zu etwas ähnlichem greift, geschieht es ohne chromatische Alteration, welche letztere eigentlich erst den Vorhaltcharakter ausmacht. Man vergleiche z. B. das Hauptthema des ersten Satzes des *F-dur*-Quartetts aus op. 59:



Die Melodie geht hier so frei und unabhängig unter der ostinaten Harmonie vorbei, daß von einem Vorhaltgefühl bei der Note X gar nicht die Rede sein kann. Der junge Beethoven hätte das B zu  $\flat$  alteriert, damit den Vorhalt klar zum Ausdruck gebracht, den der reife Meister vermeiden will.

Nun, nach den chromatischen Vorhalten, wäre noch der chromatische Durchgang zu behandeln, eine Erscheinung, welche gleichfalls speziell dem Mozartschen Stil eigen ist und von der „absoluten Melodie“ beinahe vollkommen ausgemerzt wird. Der junge Beethoven macht auch von dieser Art melodischer Manier reichlichen Gebrauch. Eine Mozartsche Phrase (aus dem Andante der „Jupitersymphonie“) gibt den Typ, auf den sich die Mehrzahl solcher Bildungen bei Beethoven zurückführen läßt:



Man vergleiche das Largotheema des *G-dur*-Trios aus op. 1 von Beethoven:



und dazu eine Stelle (T. 46ff.) aus dem zweiten Satz des *F-dur*-Quartetts aus op. 59:



auch die Schlußwendung des Beispiels 152.

Der Kreis der für Beethoven in Betracht kommenden melodischen Manieren des Mozartschen Stils — soweit es mir gelungen ist, sie zu konstatieren — wäre damit beschlossen. Gehen wir nun vom entgegengesetzten Zielpunkt aus: Von der „absoluten Melodie“ und ihren speziellen Eigentümlichkeiten, wie sie beim jungen Beethoven erst hie und da, dann immer häufiger auftreten, bis sie in der umgestalteten Physiognomie des reifen Meisters den beherrschenden Grundzug bilden. In seinem Aufsatz „Beethoven und die Mannheimer“ macht R i e m a n n eine Äußerung, der speziell für den jungen Beethoven vollständig beizupflichten ist:<sup>16)</sup> „Man kann bei B. geradezu sagen, daß seine musikalische Eigenart anfänglich durch das auffällige Beiwerk des ihn ganz in seine Kreise ziehenden

<sup>16)</sup> „Die Musik“, VIII. Jahrg., 3. Band, S. 87.

neuen Stils<sup>17)</sup> geradezu verdeckt wird und nur ganz allmählich soweit durchbricht, daß er das Neue der ganzen Ausdrucksweise zu dem macht, was zu sein sie allein berechtigt ist: ein Gewand.“ Der Trugschluß liegt meines Erachtens in dem bereits angegriffenen Punkt: Der Stil, von dem Beethoven seinen Ausgang nahm, war kein „neuer“ mehr, sondern im Gegenteil ein völlig ausgebildeter, ja bereits in der Dekadenz begriffener. Die Entwicklung Beethovens zielt daher im Gegenteil nach der Emanzipation von diesem Stil, nicht nach seiner Veredelung und künstlerischen Urbarmachung. Dieses letztere war bereits das Werk Mozarts gewesen! Zu einem „Gewand“ war der verschnittene Stoff lange nicht mehr brauchbar. Die breite, getragene Beethovensche Melodie hätte niemals aus dem „Mannheimer Stil“ entstehen können. Sie verlangt ganz andere Grundlagen, deren Feststellung bereits gegeben wurde, und die ich im folgenden im Detail behandeln will.

Nachdem, wie früher auseinandergesetzt wurde, die rhythmischen Schwerpunkte auf die Harmonietöne zu fallen haben, muß naturgemäß der Dreiklangsaufbau für die „absolute Melodie“ von größter Wichtigkeit sein. Wir finden tatsächlich bei Beethoven direkte Dreiklangsthemen mit ganz besonderer Vorliebe angewendet. Die Kopffthemen sämtlicher Symphonien, mit Ausnahme der 6. und 7., sind Dreiklangsthemen. Wenn der Dreiklang aber nicht direkt zur Melodiebildung herangezogen wird, so bildet er doch die melodischen Hauptstützpunkte, welche dann durch diatonische Durchgänge miteinander verbunden sind. Eine Andeutung dieses Erkenntnis ist in dem Werk von Willibald Nagel „Beethoven und seine Klaviersonaten“ mehrfach zu finden. Er stellt die Behauptung auf, daß Beethovens Melodien sich mit Vorliebe aus „Skalenabschnitten“ zusammensetzen. (Soll wohl bedeuten: „aus diatonischen Gängen“; denn es gibt bekanntlich verschiedene Arten von „Skalen“.) Das Wesentliche an diesen „Skalenabschnitten“ ist natürlich der bereits bemerkte Umstand, daß sie Durchgänge sind und sich auf den Dreiklang stützen. Die Tonleiter als solche wird ja von jeder Art Melodie mehr oder minder in Verwendung gezogen.

Die Dreiklangsthemen sind, namentlich als Kopffthemen von Allegrosätzen, in der vorbeethovenschen Zeit sehr beliebt. (Siehe Riemanns „Mannheimer Rakete“.) Beethoven, mit seiner gewaltigen rhythmischen Erfindung, zeigt aber, wie unerschöpflich reich an thematischen Kombinationen diese scheinbar so primitive Dreitonreihe sein kann. Die aufsteigenden Dreiklänge in den Hauptthemen des *Es-dur*-Trios aus op. 1, der *F-moll*-Sonate aus op. 2, des Septetts, sind tatsächlich richtige Abkömmlinge der „Rakete“. Viel weniger schon die folgenden, ein und demselben Typ (abstürzender Dreiklang, spezifisches Bläsermotiv) angehörigen Themen:

Sextett für Streichquartett und zwei Hörner op. 81 b, Finale (1794—1795):



Bläsersextett op. 71, erster Satz, Hauptthema (1796—1798):



Scherzo des Septetts:



*B-dur*-Konzert, Anfangsthema:

<sup>17)</sup> Unter „neuer Stil“ versteht Riemann hier den Instrumentalstil, welchen die Mannheimer und dann die großen Wiener Meister ausgebildet hatten. Daß dieser um 1785 „neu“ war, erscheint mir doch höchst fraglich.



Hornsonate op. 17, Anfangsthema:



Wie weit ist der Weg von hier zum gewaltigen, schroff abstürzenden Hauptthema im ersten Satz der 9. Symphonie! Und doch ist dieses derselben Grundidee entsprossen. Der reife Beethoven formt auch die einfache Dreiklangsfigur durch scharfe, originelle rhythmische Gliederung zu einer ausdrucksfähigeren Gestalt um.

Die zweite vorhin bezeichnete Art der Dreiklangsverwendung, als Grundgerüst, nicht als alleiniges Material der Melodiebildung, ist naturgemäß die bei weitem reichere und anpassungsfähigere. Hier sind nun einige Typen zu konstatieren, die sich bereits in den Frühwerken Beethovens zeigen und durch die ausschließliche Verwendung des Dreiklangs und seiner Durchgänge sich als der „absoluten Melodie“ zugehörig erweisen. Einer dieser Melodiebildungstypen ist gerade beim jungen Beethoven, und zwar, was besonders zu bemerken ist, nicht in der Bonner Zeit, sondern in den ersten Wiener Jahren, sehr häufig. Ich möchte ihn den Haydn'schen nennen, weil ihn Haydn mit Vorliebe angewendet hat. Bezeichnenderweise scheint er direkt aus dem Volkslied hervorgegangen zu sein. Sein Charakteristikum besteht in dem gehäuften Gebrauch der Tonwiederholung zum Melodiebau. Ein Beispiel dafür ist das Andantethema der Haydn'schen „Paukenschlagsymphonie“:



Die Verwandtschaft dieser melodischen Technik mit dem Volkslied ist ganz klar. Man braucht nur an irgend eine beliebige Volksmelodie zu denken, um zu sehen, daß sie von diesem Mittel fortwährend Gebrauch macht. Es ist die „absolute Melodie“, aber der kantable, ausdrucksvolle Charakter der Beethovenschen Melodie fehlt ihr noch vollständig. Warum fehlt er aber? Eben wegen der Tonwiederholung, welche das für die Kantilene notwendige Legato der melodischen Linie nicht aufkommen läßt. Darin beruht der vielberufene, naiv-heitere, volkstümliche Zug der Haydn'schen Melodik: Es ist die Technik des bodenständigen Volksliedes, in die Kunstmusik übertragen. Weitere diesbezügliche Beispiele bei Haydn anzuführen, ist wohl überflüssig; sie finden sich auf Schritt und Tritt. Bei dieser Art des Themenbaues wird die unzweifelhaft vorhandene melodische Schwäche durch rhythmische Lebendigkeit ausgeglichen. Der reife Beethoven, der nach möglicher Konzentration des musikalischen Gedankens ringt, mußte auch diese Technik naturgemäß ebenso abstreifen, wie die Manieren des Mozartschen Stils. Die letzteren finden sich beim jungen Beethoven hauptsächlich in den kantablen Sätzen, in denen die Haydn'sche Technik, wie schon gesagt, nicht gut anwendbar wäre. Diese blüht dagegen in den rasch bewegten Stücken, vor allem in den Finalrondos. In den Bonner Werken ist von diesem Haydn'schen Einfluß kaum irgend etwas zu sehen und daher zu vermuten, das Beethoven damals nur sehr wenig Haydn'sche Musik gekannt haben mag.<sup>18)</sup> Anders ließe es sich nicht erklären,

<sup>18)</sup>Auf die Frage der „Jenaer Symphonie“ näher einzugehen, ist hier nicht der Raum. Ich muß nur bemerken, daß ich aus dem eben angeführten Grund die Echtheit der Symphonie auf das Stärkste bezweifeln muß. Ihr Stil ist der ausgesprochene Haydn'sche. Sie steht diesbezüglich in so striktem Widerspruch mit dem Stil der anderen erhaltenen Bonner Werke, daß man sie kaum in diese Zelt verlegen kann. Dazu kommt aber, daß von allen hier behandelten Kriterien Beethovenscher Schreibweise nicht ein einziges nennenswertes mir in dieser Symphonie auffindbar erscheint. Daß diese ganz unpersönliche Komposition bereits in Wien, also nach der so vollkommen die Züge der Beethovenschen Individualität tragenden Trauerkantate, zugleich mit der ersten Wiener Kammermusik, entstanden sein sollte, erscheint mir ganz undenkbar.

daß der Haydnsche Einfluß, von dem in der Bonner Zeit gar nichts zu verspüren ist, in den ersten Werken der Wiener Zeit so elementar zum Vorschein kommt, vor allem in der Kammermusik. Die Finalsätze des Trios in *Es-dur* und in *G-dur* aus op. 1 sind in ihren Themen ausgesprochen Haydnisch, der eben behandelten Technik gemäß: „absolute Melodie“, durch das Mittel der Tonwiederholung entwickelt. In direktem Gegensatz zu dieser Technik steht das 3. Trio in *C-moll*: dort herrscht das aus dem Mozartschen Stil hervorgegangene Beethovensche Pathos, die gebundene Kantilene. Dieser eigentümliche stilistische Gegensatz beherrscht die ganze erste Schaffensperiode. Auf's Ästhetische übertragen, bedeutet der Mozartsche Stil die subjektive, der Haydnsche die objektive Komponente. Aus ihrer Verschmelzung ergibt sich das Bild des reifen Meisters, die Vereinigung Mozartscher Kantabilität unter Abstreifung ihrer Manieren mit der von Haydn vorgebildeten „absoluten Melodie“.

Ein merkwürdiger Umstand ist der hier unleugbar zutage tretende Einfluß der Tonart, wie überhaupt die gleiche Tonart bei Beethoven in der Regel einen verwandten Stimmungskomplex auszulösen scheint. Man vergleiche den durchwegs pathetischen, leidenschaftlich bewegten Charakter, den sämtliche in *C-moll* stehenden Stücke Beethovens zeigen. Von der Trauerkantate, dem genannten *C-moll*-Trio, dem 3. Trio aus op. 9, der *C-moll*-Sonate aus op. 10, der „*Sonate pathétique*“, dem *C-moll*-Quartett aus op. 18 bis zum Klavierkonzert in *C-moll* und der 5. Symphonie. Oder die düstere Melancholie und Tragik in den *D-moll*-Sätzen, dem Largo aus der *D-dur*-Sonate op. 19, dem Adagio des *F-dur*-Quartetts aus op. 18, dem Largo des „Geistertrios“, der 9. Symphonie. Dagegen zeigen die Sätze in den hellen, indifferenten Tonarten *G* und *D* bis weit in die zweite Schaffensperiode noch den Einfluß des heiteren Haydnischen Stils. Man vergleiche mit dem *G-dur*-Trio aus op. 1 das Streichtrio in *D* aus op. 9, die *D-dur*-Sonate aus op. 10, die Streichquartette in *G* und *D* aus op. 18, die *G-dur*-Sonate aus op. 14, auch noch die 2. Symphonie, sogar die Außensätze des *G-dur*-Konzerts und des Violinkonzerts! In den letzten Werken der ersten Schaffensperiode scheint das Haydnische Element beinahe das Übergewicht zu bekommen, namentlich in den Streichquartetten op. 18, dem ersten Klavierkonzert, der 1. Symphonie. Hier dringt die Haydnische Technik bisweilen sogar in die langsamen Sätze ein: Daraus entsteht der die Stelle des Andante oder Adagio einnehmende „mittlere Satz“ mit dem typisch gewordenen Allegrettocharakter. Das Andante der 1. Symphonie und das *Andante scherzoso* des *C-moll*-Quartetts sind solche Beispiele. Die Themen dieser Sätze zeigen alle die Merkmale der Haydnischen Technik. Auch das Finalrondo der 1. Symphonie ist ganz aus diesem Stil hervorgegangen.

Zum Haydnischen Stil gehörig sind ferner gewisse Arten melodischer Kadenzen, welche, aus der „absoluten Melodie“ hervorgegangen, die schmucklose, unverzierte Kadenz Beethovens vorbildeten. Die Kadenzwendung (a) des Seitenthemas aus Haydns *B-dur*-Symphonie, erster Satz, ist ein solcher Typ:

The image contains two musical staves. The top staff is numbered '95.' and has a dynamic marking 'ff v.o.' followed by 'p'. It shows a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The bottom staff is marked with 'ff' and shows a similar melodic and bass line structure. Both staves illustrate a specific cadence structure, with the bottom staff labeled 'a'.

Diese Schlußwendung verwendet der junge Beethoven mit großer Vorliebe; natürlich erst von der Zeit ab, wo der Haydnische Einfluß überhaupt in den Vordergrund tritt. In den Werken der Bonner Zeit herrschen noch die Vorhaltschlüsse des Mozartschen Stils. Als Beispiele für diese von Haydn übernommene Kadenzform (manchmal ganz charakteristisch mit Mozartschen Vorhalten und Doppelschlägen verwoben) vergleiche man:

Andante des Quintetts op. 16:



(Hier ist die Melodik noch vollständig die Mozartsche, bloß die einfache Kadenz ist bereits vorhanden.)

„Frühlingssonate“, op. 24, erster Satz (mit derselben Kadenz schließt das Anfangsthema der Hornsonate):



Im Menuett der *Es-dur*-Sonate op. 7 spielt diese Schlußwendung eine große Rolle; schon im Thema ist sie mehrfach angewendet; noch stärker betont kommt sie später:



In derselben Form findet sich das Motiv noch in der Marschnummer des „Fidelio“:



Noch eine Haydnsche Schlußform spielt beim jungen Beethoven eine Rolle; die Kadenz mit der frei heraustretenden Wechselnote, die, bei Haydn typisch, beispielsweise in folgendem Haydnschen Thema (Largo des *D-dur*-Quartetts op. 76, Nr. 5) zu sehen ist:



Das Adagiothema der *C-dur*-Sonate aus op. 2 ist auf dieser Wendung aufgebaut:



Man vergleiche ferner folgende Episoden:  
*C-moll*-Trio aus op. 1, Trio des Menuetts:



Erster Satz des Bläsersextetts op. 71:



Adagio des *F-dur*-Quartetts aus op. 18:



Finale des *D-dur*-Quartetts aus op. 18:



Erster Satz des Tripelkonzerts:



Gelegentlich der Besprechung des Doppelschlages wurde der Terzenschritt als melodiebildendes Element erwähnt. Dieser Terzenschritt, der nichts anderes bedeutet, als den Aufstieg vom Dreiklang Grundton zur Terz und zurück, der also direkt aus der melodischen Verwendung des Dreiklangs resultiert, ist in der Melodiebildung Beethovens ein höchst bedeutsamer Faktor. Als Repräsentant eines solchen Typs kann das (als Beispiel 87 bereits angeführte) Largothema des *G-dur*-Quartetts aus op. 1 angesehen werden: Die Melodie geht aus dem Grundton mittels diatonischen Durchgangs in die Terz und auf dieselbe Weise wieder zurück. Beinahe analog entwickelt Beethoven diesen Gedanken in den Violoncellvariationen über „Ein Mädchen oder Weibchen“ aus dieser Mozartschen Melodie (12. Var.):



Die Terzenwendung findet sich schon in den Bonner Werken und steht häufig in Verbindung mit der Doppelschlagmanier (siehe 17, 21, 22, 23), als Ersatz der Durchgangsnote, die aber auch gelegentlich ganz ausbleibt. Man vergleiche folgende Beispiele:



(Man beachte die dem Terzenton vorausgehenden charakteristischen Vorschlagnoten, sowie das aufgesetzte *sforzato*, die im nächsten Beispiel wiederkehren.)

Cellosonate *F-dur* aus op. 5, Finale:



*C-moll*-Trio aus op. 9, Finale:



Klarinetten trio, Adagio:



*D-dur*-Sonate aus op. 10, Largo:



Mit dem letzteren vergleiche man wiederum eine Episode aus der Trauerkantate:



Das *E-moll*-Thema im ersten Satz der „Eroica“ beruht auch auf dem Terzenmotiv (die Violoncelli und zwei Violinen führen es als Kontrapunkt); bei der Weiterführung tritt es deutlicher hervor:



Häufig wird es auch durch Mitheranziehung der Dreiklangsquint melodisch erweitert; es bekommt dann die Gestalt, in der es im Larghetto der 2. Symphonie zu sehen ist:



So findet es sich beispielsweise auch im ersten Satz des Klavierquartetts in *Es-dur* aus dem Jahre 1785 als Seitenthema:



im Lied „Der Kuß“:



im Adagio des *F-dur*-Quartetts aus op. 18:



im ersten Satz des *C-dur*-Konzertes (Schlußgruppe):



in der Einleitung der „Prometheus“-Ouverture:



Das bereits zitierte Seitenthema aus dem ersten Satz der „*Pathétique*“ (34) und das Rondothema derselben Sonate<sup>19)</sup> beruhen gleichfalls darauf; ebenso die als Beispiel später angeführte Stelle aus dem Flötenduo des Jahres 1792. Beim reifen Beethoven ist diese Melodieform gleichfalls sehr oft anzutreffen. Sie entspricht dem Wesen der „absoluten Melodie“ und ist damit eine der kennzeichnenden Eigentümlichkeiten Beethovenscher Schreibweise. Daraus erklärt sich auch, daß diese Figur beim reifen Beethoven den Jugendwerken gegenüber kaum verändert erscheint:

Duett (Nr. 8) aus „*Fidelio*“:



(Wiederum Vorschlag und *sforzato*!)

8. Symphonie, Trio des Menuetts:



Eine andere Art Verwendung des Terzenschrittes ist diejenige, welche in dem bekannten „*Eroica*“-Finaletema zu sehen ist. (Prometheusmusik, *Es-dur*-Variationen.) Der Aufstieg in die Terz mit Rückkehr und folgender Sequenz. Ganz dieselbe Formung zeigen z. B. die folgenden Themen:

Finale der *D-dur*-Sonate aus dem Jahre 1783:



Konzertarie „*Ah perfido*“ (etwas variiert)

<sup>19)</sup> Auf die Ähnlichkeit dieser beiden Themen macht bereits Karl R e i n e k e in seiner Schrift über Beethovens Klaviersonaten aufmerksam.





Nr. 5 der Prometheusmusik:



Siehe auch Beispiel 166. — Ganz besonders häufig ist das Terzenmotiv in einer figurativen Art der Verwendung, wie es im Hauptthema des ersten Satzes der 2. Symphonie steht:



Das Thema ist direkt auf dem Dreiklang aufgebaut und benützt die Figur a als Durchgang nach der Terz. Dieses Durchgangsmotivchen ist namentlich beim ersten Beethoven sehr beliebt:

Erster Satz des *G-dur*-Trios aus op. 1:



Durchführung des ersten Satzes im *D-dur*-Trio aus op. 9:



Violinsonate in *A-dur* aus op. 12, erster Satz:



Finale des *Es-dur*-Klavierkonzertes aus dem Jahre 1784:



Finale der *F-dur*-Sonate aus op. 10:



(In den beiden letzten Fällen ist das Motiv umgekehrt.) Wie es direkt zu Figurationszwecken, zur Variierung eines rhythmisch einfacheren Motivs, verwendet wird, mögen zwei weitere Beispiele zeigen:

Nr. 1. der „Musik zu einem Ritterballett“ aus dem Jahre 1790:



Rondo der Violoncellsonate in *G-moll* aus op. 5:



Damit sind wir auf das Gebiet der Beethovenschen Figuration überhaupt gekommen. Der „absoluten Melodie“ gemäß verwendet der reife Meister zu Figurationszwecken vorwiegend Durchgang und Wechselnote. (Wie es in den vorhergegangenen Beispielen tatsächlich der Fall ist.) Die einfachste Wechselnotenfiguration ist aber der Triller. Dieser spielt nun auch in der Figuration Beethovens die größte Rolle. Durch die systematische Anwendung der Trillerfigur an Stelle der Chromatik und des Vorhalts unterscheidet sich die Beethovensche Figuration hauptsächlich von der Mozarts. In der ersten Schaffensperiode finden wir beide Arten nebeneinander, aber in den letzten Jahren schon weit vorwiegend die Beethovensche Art. Zunächst einige Beispiele für die Anwendung der Mozartschen Figurationsmanier (mit Vorhalten und Alterationen):

Schlußgruppe des ersten Satzes aus dem *Es-dur*-Trio op. 3:



Adagio des Quintetts op. 16:

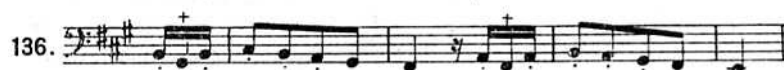


*B-dur*-Quartett aus op. 18, erster Satz:

<sup>20)</sup> Der motivische Kern dieses Gedankens ist ein Thema aus dem ersten Satz des Septetts:



Dieses Motiv, eine Lieblingswendung Beethovens, kehrt beinahe wörtlich im Eingangsduett des „Fidelio“ wieder. Aber dort ist die V o r h a l t n o t e + bereits durch eine Akkordnote ersetzt:



Wiederum zum Kapitel „absolute Melodie“!



Es-dur-Sonate, op. 7, erster Satz:



Alle hier als Figurationsmittel verwendeten Vorhaltmanieren lassen sich auf die besprochenen Typen zurückführen: starker Durchgang, weibliche Endung, Vorhaltsequenz, alterierter Vorhalt von unten. Im Gegensatz zu dieser Technik steht die eigentlich Beethovensche Art der Figuration, wie sie aus der „absoluten Melodie“ hervorgeht und schon beim jungen Beethoven häufig, in der Reifezeit beinahe durchwegs anzutreffen ist: Im Vordergrund die Wechselnote, resp. die aus dem Gebrauch der letzteren resultierende Trillerfigur, und der Durchgang.

Trio für zwei Oboen und Englischhorn, op. 87 (geschrieben 1794), erster Satz:



ibid.:



Violoncellsonate G-moll aus op. 5, Rondo:



C-dur-Konzert, erster Satz:



1. Symphonie, erster Satz:



Wie diese Technik der Figuration beim reifen Beethoven angewendet ist, dafür sind wohl besondere Nachweise nicht notwendig. Fast überall, wo das figurative Element überhaupt zum

Vorschein kommt, geschieht es in der beschriebenen Weise. Eine neue, ganz besondere Art der Figuration, welche eigentlich dem Stil des „letzten Beethoven“ angehört, macht sich aber hie und da schon in der zweiten Hälfte der mittleren Schaffensperiode bemerkbar. Es ist jene eigentümliche Manier, die im Adagio der 9. Symphonie vorherrscht. Die Umspielung der Melodie durch ihre Variante, wodurch ganz seltsame Vorhaltbildungen mit nachschlagenden Oktaven-, resp. Einklangparallelen entstehen. Auf diesen Gegenstand, der zum behandelten Thema doch nur in mittelbarem Zusammenhang steht, kann ich hier nicht näher eingehen. Die typischen Erscheinungen der Melodiebildung beim jungen Beethoven wären beschlossen. Das dadurch entstandene Bild werden die Beobachtungen über Harmonik und Rhythmik zu ergänzen haben.

In den einleitenden Bemerkungen über das Wesen der Beethovenschen Harmonik wurde auf die Erweiterung der Kadenz durch Einbeziehung der Nebenstufen und Alteration derselben hingewiesen, und auch auf den Umstand, daß diese Erweiterung der Harmonie der Melodie ganz bedeutend größere Entwicklungsmöglichkeiten vermittelt. Die Zwischenkadenzen und Halbschlüsse beschränken sich nicht mehr auf die Dominante, sondern benützen auch die anderen Stufen. Ein Halbschluß nach der Medianten bedeutet in der vorbeethovenschen Zeit eine Seltenheit. In welcher Weise er dennoch vorkommt, zeigt ein Beispiel aus Mozarts „Entführung“ (Romanze des Pedrillo):



Nehmen wir hier als Tonika *H-moll* an (das ist der Eindruck der zitierten Anfangstakte), so geht die Kadenz nach der Medianten, resp. nach der Paralleltonart. (Dieses Stück ist einer der eigentümlichsten und genialsten Fälle schwebender Tonalität. Daß die Grundtonart *D-dur* ist, stellt sich erst im letzten Takt heraus!) Diese Kadenz spielt bei Beethoven, beim jungen sowohl, als in der Reifeperiode, eine große Rolle. Man vergleiche folgende Themen:

Andante der Violinsonate in *D-dur* aus op. 12, *Minore*:



Bagatelle Nr. 2 aus op. 33, *Minore*:



Hauptthema des ersten Satzes der „Kreutzer-Sonate“, op. 47:



7. Symphonie, Allegretto:



Man beachte die gleiche Tonart in allen angeführten Beispielen! (Siehe die obigen Ausführungen.) Diese Kadenz ist durch ihren Stufenreichtum so stark, daß sie auch ohne jede melodische Umschreibung für sich bestehen kann. So hat sie Mozart angewandt und genau so, als einfache harmonische, bloß rhythmisch belebte Kadenz finden wir sie in dem Beethovenschen Thema des Beispiels 149. Dies entspricht vollkommen den Grundsätzen der „absoluten Melodie“: Die harmoniefremden Töne sind ganz ausgeschaltet. Solche einfache Kadenzen, als Themen hingestellt, kommen schon beim jungen Beethoven vor, in der Reifezeit sogar sehr häufig. Im Variationenthema der „*Sonata appassionata*“ finden wir noch die primitive I—IV—V-Kadenz, die in der ersten Schaffensperiode vorherrscht. Trotz der melodischen Ökonomie, der Enthaltensamkeit von harmoniefremden Tönen (vielleicht aber gerade deswegen), ist die melodische Linie solcher Kadenzthemen von besonderer Kraft und Klarheit. Man vergleiche die Themen des Andante der *G-dur*-Sonate aus op. 14, des Adagio des *C-moll*-Trios aus op. 9. Manchmal ist die melodieführende Oberstimme dieser Kadenz gar nicht deutlich ausgesprochen; sie ist in der zerlegten Harmonie latent. So ist das *Minore* im Menuett der *Es-dur*-Sonate op. 7 behandelt (wo übrigens die Zwischenkadenz wiederum von der Tonika *Es-moll* nach der Paralleltonart geht). Auch das Scherzothema der *Cis-moll*-Sonate ist eine solche einfache Kadenz. Man vergleiche mit diesem das ganz ähnlich gebaute Scherzothema aus dem *G-dur*-Trio op. 9 und ferner die ebenfalls hierher gehörigen Themen des *Andante scherzoso* aus der Violinsonate in *A-moll*, op. 23, des Scherzo aus der „Frühlingssonate“, op. 24, des Mittelsatzes aus dem *As-dur*-Allegro des Klaviertrios in *Es-dur* aus op. 70. Solche Themen hat später Schumann mit Vorliebe angewendet. Über die Genesis eines derartigen Beethovenschen Kadenzthemas, des Trios aus dem Scherzo der 2. Symphonie, belehrt uns wieder ein Skizzenvergleich: (Nottebohm, Keßler-Skizzenbuch, S. 11):



In der endgiltigen Fassung ist aus dieser melodischen Umkleidung als Kern die einfache Kadenz herausgeschält:



Neben der behandelten Mediantenkadenz, welche fast immer in der beschriebenen Funktion, als Paralleltonart der Molltonika, auftritt, kommt noch hauptsächlich die Untermediante (VI.) hier in Betracht. (Die Bedeutung der Terztonarten in der Beethovenschen Harmonik, auch des modulationslosen Terzenwechsels, wie er z. B. in den *F-dur*-Variationen, op. 34, in der Tonartenfolge ersichtlich ist, wurde schon vielfach hervorgehoben.) Diese wird, wenn sie als Kadenztonart erscheint, fast immer in der Funktion einer Dominante der zweiten Stufe gebracht. So ist es auch im folgenden Beispiel (Seitenthema im ersten Satz des *Es-dur*-Trios aus op. 1):



Wäre nicht der Vorhalt im letzten Takt und der folgende chromatische Durchgang, welche auf die erste Schaffensperiode deutlich hinweisen, so würde dieses Thema zweifellos völlig den Eindruck des reifen Beethoven machen. Hier sind bereits alle die angeführten Momente erfüllt, nach denen die Entwicklung des Meisters hinstrebt. Die Verwendung der Untermediante als Kadenzziel tritt meistens durch eine aufsteigende Sequenz ein: der Vordersatz macht die Harmonienfolge 1.—V., der Nachsatz sequenziert getreu und beschreibt daher die Stufenfolge 11.—VI. (die letztere als Dominante der II., mit erhöhter Terz). Die Sequenz nach der II. ist schon in der vorbeethovenischen Zeit recht häufig; aber weit seltener geschieht es, daß die zweite Stufe in der Weise, in der es eben später Beethoven macht, tonartgemäß mit einer selbständigen Dominante auskomponiert wird, daß also das Prinzip der Wechsel-dominante auf die Nebenstufe übertragen erscheint. Ein solcher Fall findet sich im Scherzo von Haydns *C-dur*-Quartett, op. 33, Nr. 3:



Diese Erscheinung ist schon beim jungen Beethoven sehr häufig. Sie bedingt zunächst, ebenso wie es in dem Haydn'schen Thema der Fall ist, eine Erweiterung der Periode behufs Rückführung zur Tonika. Beethoven führt in der Regel die Sequenz getreu zu Ende. Man vergleiche:

Trio für zwei Oboen und Englischhorn, erster Satz:



Streichtrio *G-dur* aus op. 9, Trio des Scherzos:



Nr. 2 der Bagatellen, op. 33:



Streichquintett, op. 4, Menuett:



Dieses Quintett ist eine Umarbeitung des später als op. 103 erschienenen Oktetts für Blasinstrumente. (Geschrieben 1792—1793.) Der Vergleich dieser beiden Kompositionen ist in jeder Beziehung äußerst interessant und zeigt den gewaltigen kompositionstechnischen Fortschritt in der 1796 erschienenen Quintettbearbeitung. Im Oktett fehlt die zweite viertaktige Periode, welche eben die Sequenz nach der alterierten VI. bringt, vollständig. Der folgende, ganz parallel entwickelte Abschluß ist schwach, weil er durch drei Dominanten hinaufsteigt:



Die Freiheit der Stufenbehandlung geht so weit, daß auch der Einsatz des Themas nicht mehr an die Tonika oder Dominante gebunden ist. Das Scherzothema aus dem *Es-dur*-Trio aus op. 1 setzt auf der VI. Stufe ein, macht dann eine Vollkadenz nach der Dominante und stellt erst mit dem Ganzschluß des Nachsatzes die Tonart *Es-dur* endgiltig fest:



Noch viel kühner ist diese tonale Freiheit im Seitenthema des Finale der *A-dur*-Sonate aus op. 12: Eine zweitaktige Gruppe, die statt auf der zugehörigen Tonika *E-dur* auf deren Variante *E-moll* einsetzt, die Nebenstufen dieser Tonart durch eine Kadenz nach *G-dur* einbezieht und dann erst durch die Unterdominante dieser Tonart, *C*, nach der eigentlichen Tonika *E-dur* gelangt. Der Anfang der 1. Symphonie, der sich so entschieden nach der Unterdominante *F-dur* setzt, gehört auch hieher. Die Freizügigkeit der Harmonik ist eigentlich der fundamentalste Unterschied zwischen der „absoluten Melodie“ Beethovens und der Haydns. Der letztere steht diesbezüglich noch nahezu auf dem

Standpunkt des Volksliedes; ebenso der unter seinem Einfluß stehende junge Beethoven. Man vergleiche das Variationenthema im Septett, das bezeichnenderweise für ein rheinisches Volkslied gehalten wurde! Es ist „absolute Melodie“, aber beinahe ausschließlich auf die Hauptstufen gestellt und macht damit in seinem ganzen Charakter viel mehr den Eindruck Haydns, als Beethovens.

Die Vorliebe Beethovens für die Unterdominante wurde schon in der Einleitung erwähnt. Sie zeigt sich, wie die meisten der hier behandelten Eigentümlichkeiten, gleichfalls schon in den Werken der Frühzeit. In den Klavierquartetten des Jahres 1785 ist sie bereits zu finden, genau in der Weise, die mit den Beispielen 3, 4, 5, 6 gekennzeichnet wurde: Der Nachsatz des Themas sequenziert nach der Unterdominante. Man vergleiche:

Klavierquartett in *Es-dur*, erster Satz:



*ibid.*:



Klavierquartett *D-dur*, Finale:



In der Folgezeit ist diese Anlage bei Beethoven ungemein häufig anzutreffen, und zwar in der ersten Schaffensperiode nicht mehr und nicht minder, als in der späteren Folge. Nebst den schon gebrachten Beispielen mögen noch einige in Vergleich gezogen werden, und zwar solche der ersten Schaffensperiode angehörige:

Klarinetten trio, op. 11, Seitenthema:





(Man vergleiche dieses Thema mit dem als Beispiel 95 angeführten Haydnschen!)  
Durchführung im Finale des Quintetts, op. 16:



*B*-dur-Konzert, zweiter Satz:



Einleitung zum Finale des Septetts:



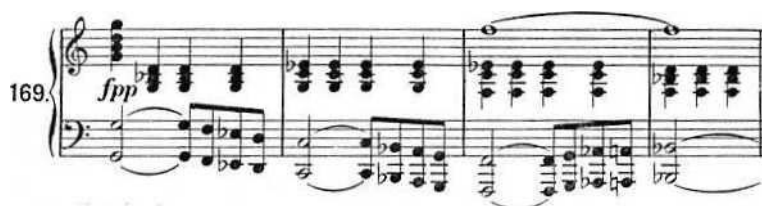
Drei vollständig analoge Bildungen:  
Trio aus dem Scherzo des Septetts:



2. Symphonie, Koda des Finale:



1. Symphonie, erster Satz:



(K r e t z s c h m a r weist in seinem „Konzertführer“ darauf hin, wie echt Beethovenisch diese Stelle ist. Nun wissen wir aber auch, worauf hier diese Wirkung beruht!)

Man vergleiche auch den eigentümlichen Schluß der Exposition und die Überleitung zur Durchführung im ersten Satz der „Waldsteinsonate“, mit dem dreimaligen Abstieg nach der Unterdominante. Inwiefern mit dieser Neigung nach der Unterdominante der vielfache Gebrauch der neapolitanischen Sext zusammenhängt, wurde bereits auseinandergesetzt, ebenso der wiederum durch letztere bedingte phrygische Schluß, der Variantenwechsel und der Trugschluß nach der (auf die Variante bezüglich, alterierten) VI. Stufe. Alle diese Erscheinungen hängen eng miteinander zusammen. Der Kernpunkt, der Herd, aus der diese ganzen Harmonieformen hervorgehen, ist die Neigung nach der Unterdominantenregion. Wie sich diese Züge schon in den Frühkompositionen Beethovens angedeutet finden, zeigt eine Episode aus dem ersten Satz eines Flötenduos aus dem Jahre 1792:<sup>21)</sup>



Sowohl melodisch, als rhythmisch, als auch harmonisch sind hier die charakteristischen Eigentümlichkeiten Beethovens ganz prägnant: Die nach der Terz aufsteigende, vorhaltlose Melodie, die breite Rhythmisierung, die Kadenz nach der Mediante, die Rückkehr mittels des phrygischen Schlusses. Daß die Satzschwierigkeiten des letzteren, sowie des Trugschlusses dem jungen Beethoven noch zu schaffen machten, zeigen Stellen, wo er dabei in Quintenparallelen gerät:

Klavierquartett in *Es-dur*, Einleitung des ersten Satzes:



Trauerkantate, erster Chor:



Der Trugschluß sowohl, als der phrygische Schluß sind, wie bemerkt, in der ganzen

<sup>21)</sup> Beilage im 1. Band der Thayerschen Beethovenbiographie, Neuauflage von Delters-Riemann.

zeitgenössischen Musik ungemein häufig und ganz gewöhnliche Wendungen. Beethoven benützt sie aber zu Modulationszwecken, ebenso wie den Variantenwechsel, und gewinnt dadurch neue Wirkungen aus den alten Mitteln. Er moduliert etwa durch den aus dem Variantenwechsel hervorgehenden Trugschluß nach der neapolitanischen Sext und kehrt durch den phrygischen Schluß direkt wieder nach der Tonika zurück. Oder er gelangt von der vierten Stufe aus durch die phrygische Kadenz nach der alterierten Medianten. Wie Beethoven dem Variantenwechsel durch modulatorische Ausnützung neue Seiten abzugewinnen weiß, zeigt z. B. das Seitenthema im ersten Satz des *B-dur*-Quartetts aus op. 18:

Eine Episode aus dem *F-dur*-Terzett im ersten Akt des „Fidelio“ zeigt, wie der Variantenwechsel in sinniger Weise dem poetischen Ausdruck dienstbar gemacht wird:

174. **Marzell.** O sü-ße, sü - ße Trä - nen,  
**Leonore.** Zum sü-ßen Bund, o bitt - re  
 o sü-ße Tränen, sü-ße Trä - nen!  
 Tränen, o bitt - re, bitt - re Trä - nen!

(Der melodische Vorgang ist hier wiederum der bereits behandelte des aus der Quint heraustretenden Sextenvorhalts.) Wie der phrygische Schluß zu einer ganz plötzlichen, überraschenden Rückkehr nach der Tonika verwendet wird, mögen zwei Beispiele zeigen, in welchen das Thema auf der VI. Stufe der Zieltonart wie auf einer eigenen Tonika einsetzt:

Seitenthema im Finale des Streichtrios in *G-dur* aus op. 9:

Hornsonate, Seitenthema des ersten Satzes:

Der reife Beethoven setzt gelegentlich direkt mit jenen übermäßigen Quintsextakkord ein, auf dem der phrygische Schluß beruht, benützt ihn also wie eine leitereigene Stufe:

Finale der *Fis-dur*-Sonate, op. 78.



Auch das Finale der *C-moll*-Violinsonate op. 30, setzt auf dieser Harmonie ein. Für das Vorkommen der die phrygische Kadenz umkleidenden Figur 8 sind wohl Beispiele nicht nötig; sie findet sich beim jungen Beethoven überaus vielfach. Aber auch in der Reifezeit hat sie dieselbe Form bewahrt:

3. Symphonie, Adagio, Takt 21 ff.:



Die neapolitanische Sext, die bei den Vorgängern Beethovens, besonders bei Mozart als Kadenzstufe außerordentlich beliebt ist, wird bei Beethoven geradezu zum Modulationsziel in den Durchführungsteilen. Das Hinmodulieren zur neapolitanischen Sext der Tonika oder der Dominante, welche eben durch den phrygischen Schluß eine so bequeme Rückführungsmöglichkeit bietet, ist schon beim jungen Beethoven sehr häufig, sowohl in den Durchführungsteilen, als in den mittleren Partien der langsamen Sätze, als in den Kodas. Man vergleiche die modulierenden Mittelpartien in den langsamen Sätzen der *Es-dur*-Sonate aus op. 12, des Klarinettentrios, des *F-dur*-Quartetts aus op. 18, der Durchführung im ersten Satz der genannten *Es-dur*-Sonate, die Koda im ersten Satz des *B-dur*-Konzerts, in den Finales des *Es-dur*-Trios aus op. 1, der *G-moll*-Sonate aus op. 5, der *C-moll*-Sonate aus op. 10, der *D-dur*-Sonate aus op. 12. Die Rückführung erfolgt gewöhnlich durch den phrygischen Schluß. Wie lapidar der reife Meister eine solche Rückführung gestaltet, zeigt z. B. der Übergang zur Reprise im ersten Satz des *Es-dur*-Trios aus op. 70, wo die Durchführung gleichfalls nach der neapolitanischen Sext *E-dur* (Verwechslung von *Fes*) hinzielt:



Die Verwendung der neapolitanischen Sext als selbständige Harmonie macht sich später auch in der Themenbildung fühlbar. Man sehe die Hauptthemen in den ersten Sätzen des *E-moll*-Quartetts aus op. 59, der *Sonata appassionata*.

Auf eine interessante Folgeerscheinung der neapolitanischen Sext, die bei Beethoven vielgebrauchte „pseudochromatische Figur“ (siehe die Beispiele 9, 10, 11) wurde schon hingewiesen. Auch auf ihr Vorkommen bei Mozart. Bei Beethoven ist diese eigentümliche Schärfung der Diatonik ganz auffallend häufig. Schon in den Bonner Werken, später noch mehr, eben eine jener Stileigentümlichkeiten, die allen drei Schaffensperioden gemeinsam sind; deshalb wieder, weil sie aus einer fundamentalen Eigenschaft der Beethovenschen Harmonik, aus dem Gebrauch der neapolitanischen Sext hervorgeht. Sie entsteht aus der Nebeneinanderstellung der letzteren und der Dominante. Eine Reihe von Beispielen möge die Erscheinung der „pseudochromatischen Figur“ bei

Beethoven beleuchten, von der Bonner Zeit an durch alle drei Schaffensperioden:  
Klavierquartett in *Es*-dur, erster Satz:



Trauerkantate, Baßarie:



*G*-dur-Trio aus op. 1, Largo:



*D*-dur-Quartett aus op. 18, Andante:



*Cis*-moll-Sonate, erster Satz:



Ouvertüre zu „Coriolan“:



Kantate „Meeresstille und glückliche Fahrt“:



9. Symphonie, Hauptthema des ersten Satzes:



C-dur-Quartett aus op. 59, Andante:



Interessant ist, wie diese Figur bei den Romantikern immer größere Bedeutung erlangt, bis zu Wagner und Bruckner. Für eine solche Betrachtung ist hier nicht der Raum. Ich weise nur auf die „traurige Weise“ im „Tristan“ hin, deren Verwandtschaft mit der in Beispiel 188 ersichtlichen Form gar zu naheliegend ist:



Als Konsequenz einer die neapolitanische Sext einbeziehenden Kadenz, gewöhnlich mit Ausgang in den Dominantsekundakkord, kommt die „pseudochromatische Figur“ schon bei J. S. Bach vielfach vor.

Matthäuspassion, Arie „Buß und Reu“:



Arie mit Chor „Ach nun ist mein Jesus hin“:



Die eigentliche Beethovensche Form ist diejenige, bei welcher die pseudochromatische Figur in den verminderten Septakkord schließt, wie in den Beispielen 182, 183, 186, 187. Der verminderte Septakkord ist überhaupt eine ganz charakteristische Erscheinung in der Beethovenschen Harmonik. Schon gelegentlich des Beispiels 73 habe ich auf die „pathetische“ Wirkung dieses Akkordes hingewiesen. Beethoven begnügt sich nicht mit dem einen leitereigenen verminderten Septakkord, sondern er bildet gelegentlich für jede Stufe ihren besonderen. So kommen häufig Folgen chromatisch fortschreitender vermindertener Septakkorde zustande. Man vergleiche das echt Beethovensche Pathos in den Anfangstakten des ersten Chors der Trauerkantate:

192. Tot, stöhnt es durch die ö - de Nacht,

Klar. Fag. ö - de Nacht

Die Art der Verwendung des verminderten Septakkordes, wie sie hier zutage tritt, ist ganz spezifisch Beethovenisch, wiederum ein Zug, der ihm durch alle drei Schaffensperioden treu geblieben ist. Man vergleiche:

Largo der *D-dur*-Sonate aus op. 10:  
simile

193.

*C-dur*-Konzert, erster Satz, Rückführung zur Reprise:

194.

Hr. col 8va

Finale des *B-dur*-Quartetts aus op. 18, „*La Malinconia*“

195.

*G-dur*-Konzert, Andante:



„Harfenquartett“, op. 74, Ende der Einleitung zum ersten Satz:



Diabelli-Variationen, 10. Var.:



Beethoven ist im allgemeinen kein Chromatiker, viel weniger Chromatiker, als Mozart; die „absolute Melodie“ ist der Chromatik durchaus entgegengesetzt. Aber plötzliche, überraschende, harmonisch kühne Wendungen bringt er sehr gern. Jalowetz weist darauf hin, daß diese Neigung auf Ph. E. Bach zurückgeht, und bringt auch ein interessantes derartiges Beispiel dieses Meisters. Bei Mozart finden wir nirgends etwas Ähnliches; bei allem Reichtum seiner Chromatik ist die Harmonie bei ihm doch immer von solcher Klarheit, so vollendet ebenmäßig und feingliedrig, daß eine bruske, aus dem harmonischen Zusammenhang nicht vollkommen logisch motivierte Wendung bei ihm ganz unmöglich wäre. Aber bei Haydn, der sonst gleichfalls wenig Chromatik kennt (wiederum sein Zusammenhang mit dem Volkslied!), zeigt sich öfters derartiges. Man vergleiche die folgenden, merkwürdigen Stellen:

*D-dur*-Quartett, op 64, Nr. 2, Menuett:





*G-dur*-Quartett aus op. 54, Allegretto:

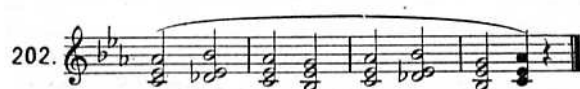
Das ist auch ganz die Ph. Em. Bachsche Art, die dann bei Beethoven so charakteristische Fortsetzung findet. Die chromatischen Rückungen der „Malinconia“ zeigen, wie gewaltig sich schon der junge Meister in diesem Punkt über seine Vorgänger erhebt.

Vielleicht in noch höherem Grad als Beethovens Melodik und Harmonik ist seine Rhythmik individuell. In einer Weise, die häufig einem thematischen Gedanken, der weder melodisch, noch harmonisch sich irgendwie zu einer Besonderheit erhebt, den Stempel großartigster Genialität aufdrückt. Über den Grundzug der Beethovenschen Rhythmik habe ich bereits einiges vorausgeschickt. Er besteht in nichts anderem, als dem Bestreben nach höchster Plastik, die einerseits durch Differenzierung, andererseits durch Ökonomie der Mittel erzielt wird. Man sehe das folgende, ebenso einfache, als gewaltige Abschlußmotiv aus dem Finale der *Cis-moll*-Sonate:

Die melodischen Mittel sind auf das Primitivste reduziert. Die Harmonie beschränkt sich auf den Wechsel I. V. Worin liegt also das Wirkungsmittel? In der einschneidend plastischen Rhythmik, die jeden einzelnen Ton wie einen Block hinstellt. Der punktierte Rhythmus des Auftakts, die schweren Viertelschläge, die gleichsam ausatmende lange Schlußnote stehen einander wie drei selbständige rhythmische Komplexe gegenüber. Gerade wegen der Einfachheit dieser Rhythmen ist die Kontrastwirkung eine so starke. Darin besteht Beethovens Kunst der Rhythmik; sie ist immer großzügig, auf lapidare Freskowirkung ausgehend. Alles Melismatische, alles Beiwerk rhythmisch unübersichtlicher, kleinlicher Figuren ist weggefeigt. Beim jungen Beethoven ist auch diesbezüglich der Übergang zu verfolgen, wenn auch oft genug das Endziel der Entwicklung bereit vorweggenommen erscheint: Man vergleiche das breitgeschwungene zweite Thema im Finale der *F-moll*-Sonate aus op. 2, oder das Seitenthema der *C-moll*-Sonate aus op. 10. In der ersten Schaffensperiode sind die Hauptthemen häufig zweiteilig angelegt: ein in der Beethovenschen Weise rhythmisch prägnant gefaßter, motivisch ergiebiger Vordersatz und ein im Mozartschen Sinn kantilenenmäßiger, melismatischer Nachsatz. (Man sehe etwa die Hauptthemen in den ersten Sätzen des *G-dur*-Trios aus op. 1, der *G-dur*-Sonate aus op. 14, der Hornsonate, des *B-dur*-Konzerts.) Der melismatische Teil ist für die Durchführung in der Regel unbrauchbar, weil er rhythmisch zu wenig konturiert ist. Der reife Meister läßt ihn deshalb ganz fallen; was in der Exposition steht, muß alles motivisch leistungsfähig

sein. So verschwinden auch die melismatischen Zwischensatzglieder und werden durch thematische ersetzt. Diese Reduktion des Figurenwerkes führt zu jener breiten, großangelegten Rhythmik, welche das Beethovensche Adagio so charakteristisch von demjenigen Mozarts unterscheidet. Ich habe diesen Umstand bereits erwähnt gelegentlich der Besprechung melodischer Nebennoten, welche mit den rhythmischen großenteils zusammenfallen. Das Adagio des Septetts steht in dieser Hinsicht schon vollständig auf dem Standpunkte des reifen Beethoven. Das Bestreben nach Vereinfachung der Rhythmik ist in den Variationenwerken ganz besonders klar ersichtlich. Wenn das Thema kurze, nicht genügend konzentrierte Rhythmen bringt, so besorgt eine Variation die Veredelung im Beethovenischen Sinn. Man vergleiche etwa das Finaleschema im „Klarinetten trio“ op. 11 (aus Joseph Weigls Oper „*L'amore marinaro*“) und seinen stereotypen, bis zur Trivialität häufig wiederholten Rhythmus mit der breitgeschwungenen Kantilene der 8. Variation, oder das Variationenthema im Septett mit der 4. Variation. Des Seitenthema schöpft seinen Hauptgegensatz immer aus der Rhythmik. Nachdem das Hauptthema gewöhnlich lebhaft Rhythmen bringt, ist jenes in der Regel sehr ruhig gehalten, mit breiten Notenwerten. Auch hier ist manchmal Melodie und Harmonie ganz simpel, die Wirkung aber vermöge der plastischen Rhythmisierung eine sehr starke. Solche „Pfundnotenthemen“ finden sich namentlich in bewegten Rondostücken häufig als Zwischensätze, manchmal beinahe choralsatzartig, manchmal auch als ganz einfache Sequenz:

Finale des Bläsersextetts, op. 71:



Finale des Septetts:



Finale der „*Sonate pathétique*“

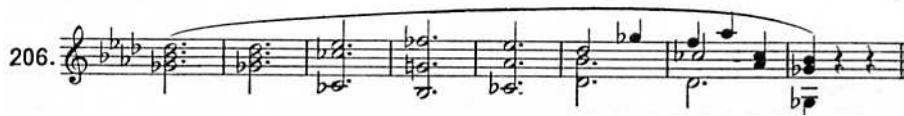


Finale des *A-dur*-Quartetts aus op. 18 :



Beim reifen Beethoven werden aus solchen Ansätzen ganz wunderbare, melodisch gesättigte Themen:

Trio des Scherzos aus dem *F-moll*-Quartetts, op. 95:



Auf Manieren rhythmischer Art, das heißt auf häufig gebrauchte rhythmische Formeln, will ich nicht näher eingehen, weil dies zu sehr ins Nebensächliche führen würde. Nur eine möchte ich besonders erwähnen, weil sie für die Differenziertheit der Beethovenschen Rhythmik, für seine subtile Phrasierung charakteristisch ist. Es ist dies ein Dreiviertel-Taktmotiv, welches den Hauptton auf die zweite Viertel legt:

*C-moll*-Trio aus op. 1, erster Satz:



Dieses Motivchen ist beim jungen Beethoven ziemlich häufig und findet sich noch als bedeutsames Zwischensatzmotiv im ersten Satz der „Eroica“. Man vergleiche Beispiel 103, ferner eine Episode im ersten Satz der *G-moll-Sonate* aus op. 5:



und das Motivchen aus dem Andante des *C-moll-Quartetts*:



Die Vorliebe für Synkopierungen von einer kurzen zu einer gehaltenen Note entspringt derselben Neigung. Das Hauptthema aus dem ersten Satz der *G-dur-Sonate* aus op. 31 ist auf diesem Rhythmus aufgebaut. Er findet sich auch schon beim jungen Beethoven vielfach: *B-dur-Rondo* für Klavier mit Orchester:



*B-dur-Konzert*, Finale:



*Es-dur-Sonate*, op. 7, Finale:



Im Verlauf der Besprechung melodischer, harmonischer und rhythmischer Eigentümlichkeiten ist der Themen- und Periodenbau so vielfach mit hereingezogen worden, daß eigentlich diesbezüglich nur mehr wenig nachzufragen ist. In der Einleitung wurde auf die Themenbildung durch mehrfache, gewöhnlich dreimalige Wiederholung der Phrase hingewiesen. Diese Technik findet sich schon in den Trios, op. 1, mehrfach angewendet. Man sehe die Seitenthemen in den Finals des *G-dur*- und des *Es-dur*-Trios, im ersten Satz des *C-moll*-Trios. Die Anwendung der Sequenz, (die im Verlauf der Besprechungen vielfach berücksichtigt wurde), wiegt natürlich vor. Ein bisher noch nicht besprochenes Mittel des Periodenbaues muß noch erwähnt werden: die Imitation. Die Art, in der Beethoven eine Periode aus der kontrapunktischen Führung erwachsen läßt, gehört in den Stil, den Guido Adler<sup>22)</sup> (nach einem Brief Beethovens an seinen Verleger Hofmeister) das „obligate Akkompagnement“ nennt. Die einzelnen Stimmen setzen imitatorisch ein. Mit dem letzten Einsatz aber ist die Führung schon wieder eine rein harmonisch-homophone. Gewöhnlich geschehen die Einsätze von unten nach oben, die melodische Hauptlinie läuft von einer Stimme zur andern, diejenige Stimme, welche gerade den Einsatz hat, ist in der Regel die herrschende und, sobald die Oberstimme mit dem imitierten Motiv eingesetzt hat, behält auch schon wieder diese die Führung fürs Weitere. Solche Stellen finden sich bei Haydn häufig:

Streichquartett *E-dur*, op. 17, Nr. 1, Menuett:



Beethoven gebraucht solche Führungen mit Vorliebe im Streichersatz, für den sie naturgemäß am dankbarsten sind. In den Quartetten, op. 18, finden sie sich häufig:

*F-dur*-Quartett, Durchführung im ersten Satz:



*C-moll*-Quartett, Andante:



*A-dur*-Quartett, Beginn des Finale:

<sup>22)</sup> „Der Stil in der Musik“, I., S. 268.



Interessant ist hier wieder der Vergleich einer Parallelstelle im Bläseroktett, op. 103, und dem nach diesem bearbeiteten Streichquintett, op. 4. Im Oktett lautet die Stelle (Schlußgruppe der Exposition im ersten Satz):



Im Quintett ist sie imitatorisch umgeformt:



Die „Harmoniemusik“ verdoppelt das Motiv in Terzen, setzt harmonische Füllnoten, das Streichquintett bringt, seinem Charakter gemäß, einen fünfmaligen imitatorischen Einsatz. In der Klaviermusik läßt Beethoven auch gern ein Thema gleichsam kontrapunktisch entstehen, aus mehreren, imitierten Einsätzen eines und desselben Motivs, die aber niemals wirklich polyphon aufzufassen sind, sondern immer bloß rhythmisch oder harmonisch ausfüllend. Schon in der *D-dur*-Sonate aus dem Jahre 1783 finden wir im ersten Satz einen solchen, für Beethoven ganz charakteristischen Seitenthemeneinsatz:



Manchmal ist auch die imitatorische Behandlung nur dadurch gleichsam angedeutet, daß die Melodie einstimmig einsetzt. Im Seitenthema des ersten Satzes der *E-dur*-Sonate aus op. 14 sehen wir beide Arten nebeneinander: Erst wird die Melodie einstimmig eingeführt, dann die darin sozusagen latente Polyphonie ausgenützt zu einem zweiten, nun imitierten Einsatz. Man vergleiche auch das Seitenthema im ersten Satz der *D-dur*-Sonate aus op. 12 und den *A-dur*-Zwischensatz im Finalrondo der *D-dur*-Sonate op. 28. Ebenfalls aus dem „obligaten Akkompagnement“ zu erklären ist die Vorliebe Beethovens, kanonische Nachahmungen in untergeordnete Stimmen, als rhythmische Belebung, zu setzen. Gewöhnlich tritt dies auf der harmonischen Grundlage des Wechsels von I. V. ein, der für eine solche Behandlung besonders günstig ist:

Finale des Bläsersextetts, op. 71:



Finale des *F-dur*-Quartetts aus op. 18:



Arie des Rocco aus „Fidelio“:



Schubert hat diese ungezwungene, leicht gefügte Art kanonischer Führung von Beethoven übernommen.

Hand in Hand mit der Entwicklung des Themen- und Melodienbaues, der Form in Kleinen, vollzieht sich die Ausreifung der Form im Großen: Mit dem Eintritt der Reifepériode ist die zyklische Sonate zur Alleinherrschaft gelangt. Neben ihr her läuft durch die erste Schaffensperiode das Divertimento, die sechssätzige, leichtgefügte Form, deren Ausdrucksmöglichkeiten dem reifen Meister nicht mehr genügen konnten. Sein Bedürfnis nach konzentrierter Plastik der Form findet hier keine Befriedigung. Die vier Sätze der Sonate ergänzen sich zu einem harmonischen, einheitlichen Bild, bei den sechs Sätzen des Divertimento ist ein solcher einheitlicher Zusammenschluß wohl schwer denkbar. Die Form der einzelnen Stücke wird hier so gedrungen, daß sie dem nach Steigerung und Erweiterung der Form drängendem Beethoven nicht recht zusagen mochte. Beethoven hat eine Reihe von Kammermusikwerken in Divertimentoform geschrieben: Das Streichtrio in *Es-dur*, op. 3, eines der frischesten, erfindungsreichsten Stücke aus dieser Zeit (die aburteilende Kritik von Lenz ist mir ganz unverständlich), die Streichtrioserenade, op. 8, die wieder zu den schwächsten von Beethoven überhaupt veröffentlichten Werken gehört. Der Stil weist nach den besprochenen Kriterien auf eine ziemlich frühe Entstehungszeit zurück. Erschienen ist sie 1797. Das nächste in Divertimentoform gehaltene Werk Beethovens erschien erst 1800: Das Septett, op. 20, und das letzte, welches Beethoven überhaupt noch schrieb, war die Serenade für Flöte, Violine und Bratsche, op. 25 (1802). Auch dieses gehört zu den schwächeren Kompositionen des Meisters. Es ist kein Zufall, daß gerade die beiden Serenaden, in denen die Erfindung spärlicher fließt, die Divertimentoform ganz getreu beobachten. Als erster Satz steht eine *Marcia*; alle Sätze zeigen die charakteristische kleine, skizzenhafte Form. Im Trio, op. 3, und im Septett ist dagegen eine Annäherung an die zyklische Sonate versucht, indem sich die Ecksätze den Erfordernissen jener akkomodieren: Der erste Satz des Septetts ist eine richtige Sonatenform, das Finale ein ausgeführtes Rondo. Der Unterschied gegenüber der Sonate liegt nunmehr ausschließlich in den beiden überzähligen Sätzen, im Prinzip genommen, einem zweiten Andante und einem zweiten Menuett, welche dann als durchaus Überflüssige, die Einheitlichkeit störende Tautologie über Bord geworfen werden. Bei einer später erschienenen Komposition der ersten Schaffensperiode, den Bläsersextett op. 71, vermute ich sehr, daß die Form ursprünglich auch die des Divertimento war. Die beiden Mittelsätze sind derartig klein und gedrungen, wie in keiner Sonatenkomposition Beethovens, und sehen genau so aus, wie die Menuett- und Adagiosätzchen in den Serenaden. Nottebohm datiert das Werk auf 1796—1798. (Skizzen zum Finale sind mit solchen zur *D-dur*-Sonate aus op. 10 gekreuzt.) Dieser Zeit entspricht auch der Stil vollkommen, und auf dieser

Stufe der Entwicklung wäre die rudimentäre Form der Mittelsätze kaum anders zu erklären. Ganz ähnlich steht es mit dem dreisätzigen Sextett für Streichquartett und zwei Hörner op. 81 b (nach Nottebohm 1794—1795), dessen Adagio ebenfalls ganz knapp angelegt ist. Die überzähligen, vielleicht schwächeren Sätze mögen bei der Veröffentlichung beseitigt worden sein. Ein Hauptargument für die aufgestellte Vermutung ist auch der Umstand, daß die Tradition jener Zeit speziell für die Harmoniemusik Divertimentoform verlangte. Von der Zeit ab, wo Beethoven das Divertimento fallen ließ, hat er auch nichts mehr für Harmoniemusik geschrieben.

Bezüglich der Behandlung der Sonatenform habe ich zu den bereits Gesagten nur noch auf die besondere Art thematischem Durchführung bei Beethoven hinzuweisen. Wie schon erwähnt, bildet er aus Gedanken der Exposition selbständige, zusammenhängende Gruppen, aus den aufgestellten Motiven neue Themen, welche der großangelegten, im Ausdruck gesteigerten Durchführung das Material und die innere Festigkeit geben. Sehr oft werden solche Durchführungsgruppen imitatorisch entwickelt; das Beispiel 214 ist ein solcher Fall. Manchmal entstehen sie durch einen, motivischen Bruchstücken gegenübergestellten, melodischen Kontrapunkt. So ist es im ersten Satz der 4. Symphonie. In den seltensten Fällen wird ein überhaupt neues Thema gebracht, wie es im ersten Satz der „Eroica“ der Fall ist. Aber auch dies treffen wir beim jungen Beethoven bereits: Im ersten Satz der *Es-dur*-Sonate, op. 7, beispielsweise. Bezüglich jener selbständigen, aus thematischen Bestandteilen gebildeten Durchführungsgruppe ist nun ein merkwürdiger Umstand zu konstatieren, der beim jungen Beethoven beinahe zum stehenden Gebrauch wird: Die Gruppe wird dreimal in verschiedenen Tonarten wiederholt, meistens in der für Beethoven charakteristischen Folge des Unterdominantenzklus. So ist es bei der erwähnten sechstaktigen Gruppe des Beispiels 214, welche in unmittelbarer Folge erst in *D-moll*, dann in *G-moll*, dann in *C-moll* erscheint. Auch bezüglich der Durchführungsanlage greife ich wieder auf die bereits mehrfach herangezogene Vergleichung des Bläseroktetts mit dem Streichquintett op. 4. Die Durchführung ist im Quintett vollständig umgearbeitet, in eine ganz veränderte, bedeutend erweiterte Form gebracht. Aber eines ist beibehalten: eine viertaktige Gruppe, welche im Oktett den Kern der Durchführung bildet, dreimal nacheinander erst in *As-dur*, dann in *Es-dur* dann in *C-moll* gebracht. Diese selbe Gruppe erscheint im Quintett wieder, nur in anderer Tonartenfolge: *Des-dur*, *Es-moll*, *F-moll*. Diese beiden Durchführungen sind auch sonst ungemein interessant im Vergleiche. Die erwähnte viertaktige Gruppe tritt im Oktett aus dem Figuralen hervor und ist kaum thematisch. Im Quintett ist sie direkt aus dem motivischen Zusammenhang hergeleitet, später fügt sich sogar das Motiv des Hauptthemas als Kontrapunkt dazu. Die Durchführung ist im Oktett im Ganzen recht kurzatmig, modulatorisch ziemlich arm, die Rückführung wenig spannend und, eben wegen des Verbleibens im Kreis der Haupttonart, die Reprise nicht recht plastisch. Das Quintett dagegen holt modulatorisch weit aus, bringt unmittelbar vor der Schlußkadenz der Rückführung noch eine Ausweitung nach der neapolitanischen Sext *E-dur—H-dur* und gewinnt dadurch den Einsatz der Reprise als strahlenden Höhepunkt.

Ich komme wieder auf die dreimal wiederholte Durchführungsgruppe zurück. In der Trauerkantate findet sich schon eine Stelle, die derart angelegt ist; es ist die Einleitung zum Baßrezitativ. Die im Beispiel 108 zitierte sechstaktige Gruppe wird dreimal im Unterdominantenzklus wiederholt: *D-dur*, *C-moll*, *C-moll*. In den Durchführungsteilen aus den Werken der ersten Schaffensperiode ist diese Erscheinung ganz auffallend häufig. In den meisten Fällen herrscht dabei die Unterdominantenbewegung vor. Man vergleiche neben den bereits erwähnten (op. 18, Nr. 1, op. 4 und op. 103) die Durchführungen in folgenden Sätzen:

- C-dur*-Sonate aus op. 2, erster Satz.
- G-moll*-Sonate aus op. 5, erster Satz.
- Streichtrio in *G-dur* aus op. 9, Finale.
- Streichtrio in *D-dur* aus op. 9, erster Satz.
- Streichtrio in *C-moll* aus op. 9, erster Satz.
- Sextett op. 81 b, erster Satz.
- Klarinetten trio op. 11, erster Satz.
- C-dur*-Konzert, erster Satz.

*B-dur*-Quartett aus op. 18, erster Satz.  
1. Symphonie, erster Satz.

Ganz besonders charakteristisch zeigt sich diese Technik des Durchführungsbaues im letztgenannten Fall, dem ersten Satz der 1. Symphonie. Hier tritt der Vorgang der dreimaligen Wiederholung einer thematischen Gruppe nicht weniger als dreimal nacheinander ein, zweimal davon im Unterdominantenzklus. Jedesmal handelt es sich um ein aus motivischen Bestandteilen gewonnenes Gebilde:



(wird wiederholt in *D*, dann in *C*);



(wiederholt in *F*, dann in *B*);



(wiederholt in *F*, dann in *C*; diesmal also Sequenz).

Der reife Beethoven empfindet diese dreimalige Wiederholung bereits als zu viel: er begnügt sich in der Regel mit einer zweimaligen und deutet die dritte bloß an, ohne sie aber fertig zu führen. So ist es in der Durchführung des ersten Satzes der „Eroica“ (zwölfaktige Gruppe, *D-moll*, *C-moll*) und ebenso im ersten Satz der 5. Symphonie, wo zweimal eine solche aus thematischen Teilen gebildete Durchführungsgruppe erscheint und jedesmal zweimal wiederholt wird. (Wieder im Unterdominantenzklus.) Das drittemal ist bereits die Weiterführung verändert. Aber auch die unveränderte dreimalige Wiederholung findet sich noch in Werken der Reifezeit: so im ersten Satz der *B-dur*-Sonate, op. 22, der *G-dur*-Sonate aus op. 31, der „Waldsteinsonate“, op. 53, der *E-moll*-Sonate, op. 90, des *G-dur*-Konzerts, im Finale des *Es-dur*-Trios aus op. 70. Diese Technik in der Anlage der Durchführung ist das Hauptmittel, welches die bei Beethoven so vielfach hervorgehobene „Erweiterung der Form“ ermöglicht. Sie bedeutet nichts anderes, als die Übertragung der scharfkonturierten, plastischen Themenbauweise Beethovens auf die Haydnsche „thematische Arbeit“. Eine großzügige Durchführung verlangt vor allem eine großzügige Gruppierung. Diese kann aber unmöglich rein aus der analytischen Arbeit, aus der Zerlegung und Zerpflückung der Themen und Motive, hervorgehen. Sie verlangt daß die Synthese, den Aufbau zusammenhängender, durch Wiederholung, Sequenzierung als zusammenhängend dem Hörer sich einprägender Themengebilde aus den motivischen Elementen der Exposition. Gerade im Durchführungsteil regt bei Beethoven die Phantasie am gewaltigsten ihre Schwingen. Die im Expositionsteil erfundenen Gedanken gelangen hier erst zur völligen Ausreife; was in der Exposition Andeutung war, wird hier Erfüllung. Dadurch ist eigentlich erst das Prinzip der Reprise ästhetisch begründet: Die in ihrer ursprünglichen Gestalt wiedergebrachten Themen und Motive erscheinen nun durch die Perspektive der Ereignisse, welche inzwischen mit ihnen vorgegangen sind, in einem ganz neuen Licht. Daß diese der Haydn-Mozartschen gegenüber so gewaltig vorgeschrittene Art des synthetischen Durchführungsbaues sich schon (in der vorhin behandelten Erscheinung ausgesprochen) in den Frühwerken des Meisters einstellt, zeigt, wie tief sie im Wesen seiner Persönlichkeit wurzelt, wie sie aus dem Grundcharakter seiner spezifisch architektonischen,



immer ins Monumentale wirkenden Kunst resultiert. Freilich war der Meister, der im Jahre 1795 mit seinem op. 1 in die Öffentlichkeit trat, ein reifer Mann; durch die strenge Selbstzucht eines spät begonnenen, mehrjährigen, gewissenhaften Studiums vielleicht ebenso sehr innerlich gereift, wie durch dieses selber in technischer Hinsicht. Der „erste Beethoven“ steht bereits auf der Höhe der Meisterschaft. Daraus ergibt sich die unheimlich rasche Entwicklung, die ihn im Laufe von weiteren sieben Jahren zur vollsten, üppigsten Reife seiner Produktionskraft emporführt. Den Weg dieser Entwicklung, die Mittel, derer sie sich bedient, zu verfolgen und nachzuweisen, war das Ziel dieser Arbeit. Ebenso aber der Nachweis, wie jene Eigentümlichkeiten des jungen Beethoven auch in der Reifeperiode immer wieder auftauchen, ein Erinnerungsblick, die „alte Weise“, die unvermerkt plötzlich wieder erklingt. Kurz gefaßt könnte man sagen: beim jungen Beethoven ist die mit Vorhalten und Chroma verzierte, verschnörkelte Mozartsche Melodie die Regel, die „absolute Melodie“ die Ausnahme; beim reifen Meister ist es gerade umgekehrt.

Vergleichen wir die Resultate der vorausgegangenen, rein auf kompositionstechnischer Basis beruhenden stilkritischen Betrachtung, so gewahren wir überall ein Ineinandergreifen der verschiedenen besprochenen Elemente. Alle in Verwendung gezogenen künstlerischen Mittel akkomodieren sich in Laufe der Entwicklung dem idealen Ziel, nach dem sie hingravitierten. Der leitende Grundgedanke ist überall der gleiche: so erfährt ein Kunstmittel durch das andere seine Begründung und Ergänzung. Die Harmonik und Rhythmik fügen sich den neuen Notwendigkeiten, welche die Entwicklung der Melodik bedingt. Diese, verjüngt und gekräftigt durch den Trunk aus dem ewig fließenden Born der Volksmelodie, erfüllt die Form mit neuem, lebensvollem Inhalt.

Die gewaltige Wirkung, die Beethovens Schaffen auf die folgenden künstlerischen Generationen ausgeübt hat, ist vielfach gekennzeichnet worden. Es wäre eine verlockende Aufgabe, auf Grund der aufgestellten Detailcharakteristika diesem Einfluß im einzelnen nachzugehen. Das würde natürlich aus dem Rahmen dieser Arbeit fallen. Aber ich kann es doch nicht unterlassen, ganz im allgemeinen auf die Stellung der Romantiker gegenüber Beethoven hinzuweisen. E. T. A. Hoffmann hebt immer wieder mit Betonung den romantischen Zug seiner Kunst hervor. Ohne den Schwung und die edle Linie seiner Melodie, ohne den Reichtum seiner differenzierten Harmonik wäre die Romantik einfach nicht denkbar. Beethoven ist der direkte Ahnherr der Frühromantik. Alle Eigenheiten, ja selbst Äußerlichkeiten seines Satzes hat sie als zeugende Elemente in sich aufgenommen. Aber sie vermag seine Höhe nicht mehr zu behaupten. An das einfache, edelgeformte Beethovensche Melos, an die „absolute Melodie“, setzt sich wiederum die Manier. Die glatt gewölbte Linie teilt sich wieder. Der Schwung ist geblieben, auch die ganze Art der Auffassung des melodischen Prinzips, aber die Reinheit fehlt und damit die innere Kraft. Aus diesem Gesichtspunkt finde ich die Erklärung dafür, daß die genialen Meister der Frühromantik mit ihren reichen poetischen Schönheiten so rasch verblaßt, gealtert sind. Das, was heute bei Mendelssohn etwa als weichlich empfunden wird, ist nichts anderes als die Dissonanzseligkeit seiner Melodik; daß diese rasch abstumpfend wirkte und als abgebraucht neuen, schärferen Reizen Raum geben mußte, ist ein ganz natürlicher Vorgang. Ein einziger war es, der Beethovens „absolute Melodie“ wirklich in sich aufnahm, aus sich heraus neu gestaltete: Franz Schubert. Ein ganz eigentümlicher, zum Nachdenken zwingender Zug, daß gerade nur der Größte dem Wink des Größten folgen durfte! Der reife Meister Schubert hat die „absolute Melodie“ ebenso gefunden, wie sein Vorbild, zu dem er mit schwärmerischer Bewunderung emporblickte. Daß sie sich bei ihm in den Formen so ganz anders entwickelte, als bei Beethoven, beruht auf den einander direkt entgegengesetzten Individualitäten. Der Vergleich dieser beiden gehört mit zu den interessantesten und fesselndsten Aufgaben der neueren Musikgeschichte. Das Gemeinsame zwischen ihnen, das Element, aus dem sie beide unvergängliche Kraft schöpfen, ist der urgesunde Boden, in dem sie wurzeln: der Geist der einfachen, schlichten, ewig jungen Volksweise.

---

**Literatur:**

- Beethoven-Biographien von Bekker, Frimmel, Marx, Schindler, Thayer (Neuausgabe Deiters-Riemann), Wasielewski.
- Adler, „Der Stil in der Musik“, I.  
 „Über einen unbekanntem Konzertsatz von Beethoven“.
- Elterlein, „Beethovens Klaviersonaten“.
- Frimmel, „Beethovenforschung“.  
 „Beethovenstudien“.
- Grove, „*Beethoven and his nine Symphonies*“.
- Helm, „Beethovens Streichquartette“.
- Heuß, „Die Dynamik der Mannheimer“ (Riemann-Festschrift.)
- Jalowetz, „Beethovens Jugendwerke und ihre melodischen Beziehungen zu Haydn, Mozart und Ph. E. Bach“.
- Kalischer, „Beethovens sämtliche Briefe“ (Neuausgabe von Frimmel.)
- Klauwell, „Geschichte der Sonate“.  
 „Beethoven und die Variationenform“.
- Kretzschmar, „Konzertführer“.
- Lenz, „*Beethoven et ses trois stiles*“.  
 „Beethoven, eine Kunststudie“.
- „Kritischer Katalog sämtlicher Werke Beethovens“.
- Nagel, „Beethoven und seine Klaviersonaten“.
- Nottebohm, „Thematisches Verzeichnis“.  
 „Keßler-Skizzenbuch“.  
 „Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1803“.  
 „Beethoveniana“, I, II.
- Riemann, „Beethovens Streichquartette“.  
 „Beethovens Prometheusmusik“ (,Die Musik.“)  
 „Beethoven und die Mannheimer“ (,Die Musik.“)
- Vorrede zum 2. Band des VII. Jahrganges „Denkmäler der Tonkunst in Bayern“.
- Sandberger, „Zur Geschichte des Haydn'schen Streichquartetts“.
- Sauzay, „Des Streichquartetts bei Haydn, Mozart und Beethoven“.
- Stein, „Beethovens Jenaer Symphonie“, Aufsätze in der Zeitschrift der I. M. G. und in der „Musik“.
- Tappert, „Wandernde Melodien“.
- Ulibischeff, „Beethoven, seine Kritiker und Ausleger“.  
 Zeitschrift der J. M. G., Rezensionkontroverse Riemann-Horwitz.