

Erläuterungen

zur Sonate No. 16 in G-dur, Op. 31 No. 1.

Steht diese Sonate der vorhergehenden und nachfolgenden auch an Bedeutung nach, so herzerquickend wirkt sie doch durch ihre Frische, durch die geistsprühende Lebendigkeit, kraft derer Beethoven einer frohen Seelenstimmung glücklichsten Ausdruck verlieh. Man sehe nur wie innerlich gesund und kraftbewußt er im 1. Satz auf die Dominante stürmt und auf dem gebrochenen Accord derselben es sich wohl sein läßt, ehe er von neuem das Hauptthema erfaßt und mit dem Schlußmotiv desselben in das zuerst zart und dann energisch auftretende Gegenthema überleitet. Gleich zu Anfang der Durchführung macht sich der Symphoniker Beethoven geltend. Wenn der Zug ins Große auch hier gleichsam wie ein Schatten vorüberhuscht, so ist er doch bemerkbar. Es ist dies eine motivisch-harmonische Fortführung, wie wir sie öfters in Beethovens großen Instrumentalwerken, zu bedeutender Höhe aufsteigend, vorfinden.

Eine festere Gestalt zeigt der ins Große gehende Zug in dem aus einem Motiv des Hauptthemas entstandene Mittelsatz (As-dur) des Adagio, welcher streng orchestral, im großen Stil zu erfassen ist.

Die vielen Verzierungen dieses so gesangreichen Adagios sind mit feinstem Geschmack auszuführen. Von Dilettanten heruntergehaspelt, kann dieser schöne Satz, der die zarteste Behandlung erfordert, zur wahren Qual werden. Wer aber danach strebt, auf dem Klavier singen zu lernen, dem wird dieser Satz die reichste Ausbeute zur Kunst der Nüancierung bieten, deren richtige Anwendung jedoch das subtilste künstlerische Verständnis bedingt. Das die Sonate abschließende Rondo hat einen pastoralen Charakter, dessen humorvoll austönender Schluß keinen Zweifel aufkommen läßt, daß Beethoven, als er die Sonate komponierte, keinem Problem nachsann, sondern nur sorglos, mit innerer Befriedigung sich einer lebensfreudigen Stimmung ganz hingab.

Man hüte sich, die mit Adagio bezeichneten Takte des letzten Satzes allzu langsam zu nehmen. „Molto meno mosso“ wäre für diese Stellen eine zutreffendere Bezeichnung gewesen. Wem gesundes Blut in den Adern rollt, der wird seine helle Freude an diesem Werke haben, Beethoven auch auf diesen Wegen bereitwillig folgen und ihm für den Labetrunk auf der Wanderung durch das Leben gern danken.

Prof. Alexander Winterberger.

Erläuterungen

zur Sonate Op. 2, Nr. 3, in C-dur.

Mit ungetrübter Lebensfreudigkeit, fast möchte man sagen, in jugendlichem Uebermut greift Beethoven hier in die Saiten und zieht uns, alle Grillen wie mit einem Schlage verscheuchend, in den Bann seiner kraftvoll feurig bewegten Seele. Keine Frage, kein Problem giebt es da zu beantworten, zu lösen, nur mitzuempfinden zwingt er uns, wie die reine Freude am Dasein das menschliche Herz zu bewegen, zu beflügeln vermag! Bei genialer Interpretation des ersten Satzes: „Allegro con brio“ sollte da nicht so mancher von des Gedankens Blässe angekränkelter Jüngling oder griesgrämiger Pessimist in Zweifel geraten, wo des Pudels Kern liegt! Mit welchem Jubel stürmt er gleich in den ersten achtundzwanzig Takten auf die Dominante, als handelte es sich darum, eine Welt zu erobern! Die darauf folgenden zwölf Takte, dem ersten Ansturm gleichsam Halt gebietend, müssen massvoll, zurückhaltend, aber der inneren Beseelung nicht ermangelnd, gewissermassen als weibliches Element dem männlichen gegenüberstehend, behandelt werden. Uplötzlich aber gewinnt wieder das Kraftbewusstsein die Oberhand, und in Wonne und Seligkeit schwelgend (G-dur Episode) treibt es ihn wieder weiter, bis er seinem inneren Drange Genüge gethan und sich selbst gebietend, beherrschend den ersten Satz triumphierend abschliesst. In der Durchführung zeigt er uns, dass, so jung er auch ist, er doch Herr der Situation zu bleiben versteht. Wie ein junger Gott tritt er wieder aus den sich über seinem Haupte thürmenden Wolken lichtumflossen (Hauptmotiv D-dur) hervor. Mit strenger, unantastbarer Logik führt er uns zum dritten Teil, dem Hauptthema, dass wieder in seiner ursprünglichen Fassung auftritt, zurück. Dass Beethoven für diesen Stimmungsinhalt zur Tonart C-dur greifen musste, ist bemerkenswert.

Die Anforderungen, die in diesem Satze an den Spieler gestellt werden, sind keine geringen; selbst bei vollendeter technischer Beherrschung muss ein schulmeisterlich gedrillter Vortrag geradezu beängstigend wirken. Wer daher nicht temperamentvoll beanlagt und aller pädagogischen Weisheit ein Schnippchen zu schlagen versteht, der lasse lieber die Hand davon ab.

Beim zweiten Satz (Adagio in E-dur), vergesse man nicht dem in Oktaven auftretenden Bassmotiv (E-moll) höhere Bedeutung beizumessen, die begleitende Stimme, von der rechten Hand ausgeführt, hingegen discret und feinsinnig dem leitenden Gedanken unterzuordnen. Ein weicher, zarter, seelenvoller, durch strengstes Legato gehobener Anschlag ist hier allenthalben von Nöten.

Der dritte Satz, (Scherzo in C-dur), ist durchweg in orchestralem Stile auszuführen. Im Trio bedenke man, dass nicht die Triolen, lediglich als Passagen ausgeführt, den Schwerpunkt der Sache bilden; auch hier ist die Bassführung für den Vortrag ausschlaggebend. Bei dieser Gelegenheit halten wir es für notwendig darauf hinzuweisen, dass die meisten kleinen und viele sogenannte grosse Pianisten zumeist nur mit der rechten Hand zu spielen verstehen, und wäre es daher endlich einmal an der Zeit, dieser so unmusikalischen Ausbildung ein Ende zu bereiten. Herrscht doch von jeher die irriige Meinung, dass bei vierhändigem Spiel der Schwächere als Secondospieler zu verwenden sei, und doch sollte es gerade umgekehrt gehalten werden.

Der letzte Satz der Sonate „Allegro assai“ (C-dur) knüpft an die Stimmung des ersten Satzes wieder an, führt heiter und voller Lebenslust zu Ende, was Beethoven im Vollgefühl seiner Kraft so bedeutungsvoll zum Ausdruck brachte. Keine Wolke trübt nunmehr die Lust am Dasein, nirgends ein Hemmnis — ein Glück, wie es eben nur der Jugend eigen ist, spricht aus diesen Klängen nur das Thema in F-dur deutet darauf hin, dass es nicht immer so bleiben kann. Man spiele es nicht, man singe es. Wie aus einem Athemzug muss dieses herrliche Thema dem Klavier entschweben. Um es schön zu spielen, muss man, ganz abgesehen von einer echt künstlerischen Begabung, Meister im Legatospiel sein. Wiederholt verweisen wir daher auf das Studium der Werke Joh. Seb. Bach's hin. Wer Bach nicht stilgerecht zu spielen versteht, wird nie im Stande sein, den Anforderungen zu genügen, die Beethoven an die Spieler seiner Werke stellte.

Als zutreffenden Beweis für diese Behauptung brauche ich nur den Namen „Josef Joachim“ zu nennen. Sein Name bleibt für alle Zeiten ebenso unauflösbar verflochten mit Beethoven wie mit Joh. Seb. Bach. Vom Geiste dieser beiden grössten Tonheroen durchdrungen, welche den ehernen Grund bilden, auf dem fest und sicher stehend, er die höchsten Interessen der Kunst so ruhmvoll und segensreich zu vertreten verstand, ist er heute noch der klassische Interpret Bach und Beethovens. Sein Vortrag Bach'scher und Beethoven'scher Werke wird mir zeitlebens unvergesslich bleiben! Immer muss ich an jene herrliche Zeit, Mitte der fünfziger Jahre, zurückdenken, wo Joachim, kaum den Jünglingsjahren entwachsen, in Weimar unter Franz Liszt zum Concertmeister der grossherzoglichen Hofkapelle ernannt wurde.

Fast jeden Sonntag, des Vormittags, elf Uhr, wurde bei Joachim Quartett gespielt; als Partner fungierten die Kammermusiker Stör (zweite Geige), Walbrühl (Bratsche) und Bernhard Kossmann (Cello); obgleich nur letzterer unter solcher Führung am richtigen Platze sitzend, in Betracht kam, so verstand doch Joachim dem Quartett eine Einheit zu geben, die wahrhaft bewundernswert war. Vorwiegend wurde natürlich Beethoven gespielt und insbesondere der letzten Quartette gedacht. Zugestanden, dass ein so grosser, nur den höchsten Idealen zugewandter Künstler wie Joachim keiner anderen äusseren Anregung als der den Werken selbst innewohnenden bedurfte, um sein Bestes zu geben, so mag doch die Anwesenheit Franz Liszt's, welcher den Vorträgen mit gespanntester Aufmerksamkeit folgte und dem auch nicht die kleinste Nüance unverstanden blieb, dazu beigetragen haben, seine Spannkraft zu erhöhen und sich selbst zu überbieten.

Um noch einmal auf Beethoven's vorliegende Sonate zurückzukommen, so sei noch bemerkt, dass sich in dieser, wie in den vorangehenden, der Einfluss seiner grossen Vorgänger Haydn und Mozart zuweilen fühlbar macht, obwohl man in jeder der drei Sonaten (Op. 2) beobachten kann, wie er die Bahnen derselben nur mehr streift als durchfliegt. Schon in diesem Op. 2 tritt das Abgeschlossene, Aufsichselbstgestellte seines Wesens stark hervor. Seine Gestaltungskraft erweist sich schon in seinen jungen Jahren als so eminent, dass man Inhalt und Form, als wie aus einem Gusse hervorgegangen, betrachten muss. Während man diese drei Sonaten nicht als in aufsteigender Linie geschrieben ansehen kann, so ausserordentlich wertvoll auch jede an und für sich ist, so werden wir doch erst bei der nächsten Sonate Op. 7 (Es-dur) auf eine fortschreitende Entwicklung hinweisen können.

Prof. Alexander Winterberger.

Erläuterungen

zur Sonate pathétique, No. 8, in C-moll. Op. 13.

Nicht das Leiden selbst, sondern den Kampf, den Widerstand gegen dasselbe zu schildern ist Aufgabe der Kunst, sofern eine pathetische Wirkung erzeugt werden soll. Dieser Aufgabe ist sich Beethoven vollauf bewusst gewesen, als er dieses Werk als „Pathetische Sonate“ bezeichnete. In lapidarer Tonschrift stellt er die Grundzüge des Pathetischen gleich in der Einleitung „grave“ in erhabenster und ergreifendster Weise fest. In dem sich der Einleitung unmittelbar anschliessenden „Allegro di molto e con brio“ folgt die That dem Gedanken mit Blitzesschnelle. Doch nicht als ein musikalisches Problem hatte er sich diese Aufgabe gestellt, — nein, mit elementarer Macht drängte es ihn, den Kampf mit den unsichtbaren Gewalten, die drohend und vernichtend in die Geschicke der Menschheit eingreifen, aufzunehmen. Jung und feurig wie er war, ein Geistesheld von Gottes Gnaden, vermochten auch jene finsternen Gewalten den Flug seines Genius nicht zu hemmen, und immer mehr und mehr sehen wir ihn, wenn auch mit blutendem Herzen, dem Lichte zustreben, dem Licht, dem Friedrich von Schiller durch seine Dichtung: „An die Freude“

Freude schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum.
Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng geteilt;
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.

Chor: Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuss der ganzen Welt!
Brüder — überm Sternenzelt
Muss ein lieber Vater wohnen.

so beredten Ausdruck verliehen, und deren Bedeutung uns erst Beethoven durch seine Vertonung in der 9. Symphonie zum vollen Bewusstsein brachte.

Nachdem im 1. Satz dieser Sonate das Pathos zu eindringlichstem Ausdruck gebracht wurde, ergab sich das „Adagio“ mit seiner so tief innerlichen Seelenstimmung wie von selbst. Nach so heissem Kampf bedurfte das Herz der Ruhe. Nach innen gekehrt, wandte sich Beethovens Blick — und was er da sah und empfand — versöhnte es ihn nicht mit aller Unbill der Welt? Ist es nicht Liebe, und immer wiederum Liebe und Versöhnung, die aus jeder Note dieses Adagios spricht? Nur vorübergehend berühren ihn die Schatten der Nacht, wie in den Takten:

The musical score shows the beginning of the Adagio section. The right hand plays a complex, rhythmic pattern of chords and single notes, while the left hand plays a more melodic line. The tempo is marked 'Adagio' and the dynamics include 'cresc.' and 'Ped.' (pedal). The score is divided into measures, with some measures marked with an asterisk (*).

