

BOOK 1

Isaac Byssel Jan. 23.

Über Beziehungen Beethovens zu Mozart und zu Ph. Em. Bach

Von

Reinhard Doppel, Kiel

In seinem Aufsatz: „Das dämonische Element in Mozarts Werken“¹ stellt Alfred Heuß einen Zusammenhang fest zwischen dem Rondothema des Beethovenschen c-moll-Klavierkonzerts und dem Variationenthema der Mozartschen Bläserserenade in c-moll (K.-B. Nr. 388), die Mozart später zu einem Streichquintett² (K.-B. 406) umgearbeitet hat. Weit stärker hat sich aber Beethoven im Schlußsatz seines c-moll-Streichquartetts op. 18, Nr. 4 an den Schlußsatz dieses erwähnten Mozartschen Streichquartetts angelehnt, sowohl harmonisch, wie formell. Der genaue Vergleich beider Stücke legt sogar die Vermutung nahe, daß Beethoven seinen Schlußsatz direkt an der Hand des Mozartschen entworfen hat. Das Thema lautet bei Mozart in den äußeren Linien:

Allegro.

Mozart.

¹ ZMG VII, S. 183.

² Vgl. Jahn-Albert I, S. 899—903.

bei Beethoven:

Allegro. Beethoven.

The first system shows the piano part with dynamics *cresc.*, *f*, and *p*. The second system shows the piano part with dynamics *cresc.*, *sf*, *p*, and *sf*. The third system shows the piano part with dynamics *p*, *cresc.*, and *f*.

Als zweites Thema erscheint bei Beethoven dann ein zweiteiliges Adur-Stück, das, wie seine Wiederholung in E_{dur} später zeigt, direkt aus Mozarts nach Dur zu wendender vereinfachter Form des Themas stammt:

2. Thema. Beethoven.

The first system shows the piano part with dynamics *p* and *p*. The second system shows the piano part with dynamics *p* and *p*.

2. Viol. *p* einfache Form

1. Viol. 1. Viola

Cello

tr

1. B. Mozart.

Die Kongruenz der Instrumentation: Thema in der zweiten Violine, bzw. in der ersten Viola, erste Violine darüber mit dem ausgehaltenen g fällt dabei besonders auf; die Wabwendung Beethovens in der zweiten Hälfte des dritten Takts nach a stammt aus dem entsprechenden dritten Takt des Maggiore bei Mozart. Weiter ist der Rhythmus von Mozarts erster Variation

der Keim für Beethovens drittes Thema geworden:

dessen absteigender Nachsatz die Erinnerung an Mozarts Nachsatz im Esdur-Teile bildet. Endlich leuchtet die Parallelität der erweiterten Schlußglieder, des Maggiore bei Mozart und des Prestissimo bei Beethoven ohne weiteres ein. Trotz der persönlichen Färbung beider Stücke zeigt ihr gemeinsamer Inhalt, wie nahe hier Mozart Beethoven steht, und daß Beethovens für ihn so charakteristischer *c*moll-Habitus auch Vorläufer hat. Mozart hat übrigens in seinen eigenen Werken eine Parallele in *c*moll im ersten Trio des Adagio der Bdur-Klaviersonate (K.=B. 570)¹, die mit einer von fremder

¹ Vgl. Albert II, S. 610/11.

Hand hinzugefügten Violinstimme in den Ausgaben der Violinsonaten (Peters-Ausgabe Nr. 14) gedruckt ist. Dieses Trio beruht im Wesentlichen auf derselben harmonischen Grundlage, nur ist der zweite Teil in bedeutungsvoller, noch mehr auf Beethoven hinweisender Art auf acht Takte erweitert.

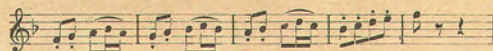
Umgekehrt finden sich, ich führe diese Tatsache hier der Vollständigkeit halber an, fast wörtliche Anlehnungen an Beethoven bei Dvořák: im Larghetto des Streichquintetts op. 97 lautet der Nachsatz:



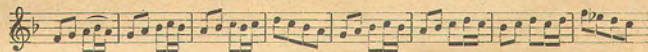
der sich mit Beethovens Thema



aus der Klaviersonate op. 26, erster Satz deckt. Ebenso hat Dvořák im Finale seiner Violinsonate op. 57 Beethovens Schluslinien der Pastoral-Symphonie



zu folgendenem neuen Thema umgestaltet:



und daraus einen durchaus selbständigen Satz entwickelt. Deshalb ist Dvořák kein Vorwurf zu machen, denn es kommt in der Musik, ebenso wie in den anderen Künsten nur darauf an, was einer mit Motiven und Gedanken seiner Vorgänger anfängt. Und wenn die Abwandlungskunst und die Gestaltungskraft eines Komponisten so reich und selbständig in die Erscheinung tritt, wie bei Dvořák, so können wir uns über die neuen Gesichte alter Bilder nur zustimmend freuen.

Der Einfluß Ph. E. Bachs auf Haydn, Mozart und Beethoven ist bekannt. Insbesondere will ich hier auf den Zusammenhang der ersten Sätze von Beethovens März 1796 erschienenen ersten Klaviersonate f-moll, op. 2, I und von Ph. E. Bachs Klaviersonate in f-moll (Nr. III der 1781 erschienenen dritten Sammlung, komponiert 1761) hinweisen¹. Schon der äußere Vergleich beider Stücke bezüglich der Knappheit der Form, der Energie der Rhythmen, der wohl bewußten Wahl der gleichen Tonart und der pathetischen Ausdrucksweise läßt uns ihre innere Verwandtschaft ahnen. Aber ihr Zusammenhang ist tiefer, als er dem oberflächlichen Blick erscheint.

Der Bachsche Satz hat folgende Grundlinien als Exposition:

¹ Vgl. Schenker's Kritische Ausgabe, S. 66.

Ph. E. Bach.

Allegro assai.

der Beethovensche diese:

Allegro.

Schon hieraus ergibt sich, daß sich alle Kommentatoren im Irrtum befinden, die wie Reinecke¹, Heuß² u. a. im Finale von Mozarts g-moll-Symphonie das Vorbild zu Beethovens Expositon erblicken; denn bei Mozart handelt es sich um folgende Grundlinien:

Allegro assai.

Mozart.

also um ganz andere harmonische, melodische und konstruktive Verhältnisse. Ein paar „Akkordraketen“ bedingen keine Verwandtschaft von Stücken, hierfür ist lediglich der Verlauf der großen melodischen Linien entscheidend. Wie aber ein Komponist im Einzelnen seine einmal angestellte Grundlinie auskomponiert, bleibt seiner Individualität überlassen, die natürlich den zu allen Zeiten gültigen und gleichen Grundgesetzen der Komposition unterworfen bleibt. Wir kommen also in Zukunft nicht um die Verpflichtung der genauesten Analyse herum, einer Analyse, die dem Suchenden und Lernenden nichts schuldig bleibt, nicht den geringsten Umstand und nicht die geringste Änderung. Dieser Forderung entsprechen aber bis heute nur die Analysen von Schenker³ und Halm. Gleichwohl, der Kürze halber beschränke ich meine Analyse hier nur auf die für den Vergleich von Beethoven und Bach notwendigen Punkte. Bei Beethoven handelt es sich also um die Linie

¹ Beethovens Klaviersonaten, S. 30.

² ZMG VII, S. 182.

³ Schenker, Der Tonwille. 1. Heft 1921.

die durch den ganzen Satz die eigentliche Triebfeder alles Geschehens bleibt. Man vergleiche einmal mit Beethovens Lösung des Problems die Art, wie J. E. Bach die gleiche Aufgabe im ersten As-dur-Präludium des Wohltemperierten Klaviers unter Wahrung einer noch größeren Einheitslichkeit, weil er kein zweites Thema braucht, durchführt. Den Kenner wird es also auch nicht weiter wundern, wenn J. E. Bach und Beethoven einen wörtlich übereinstimmenden Nachsatz und Modulationsteil bringen; beide wollen von As- nach Es-dur:

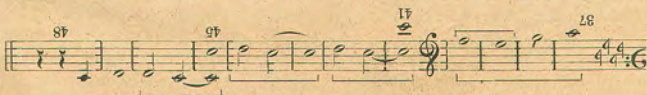
J. E. Bach.

Beethoven.

und jeder vollzieht den Weg aus dem Rahmen der einmal gewählten Expositionsmotive heraus. Jetzt hat es also einen Sinn, wenn Beethoven seine Linie, Takte 16—18¹, ähnlich wie die Takte 5, 6 gegenüber 2, 4, dramatisch abgekurzt, wiederholt und sie 18—20 klanglich durch die untere Oktave verstärkt und die Begleitung gleichzeitig dadurch zwingt, in ihre Ausgangsoktave zurückzukehren. Wir erwarten nun das zweite Thema. Die äußerst knappe Form bei Ph. E. Bach scheint Beethoven veranlaßt zu haben, eine ähnliche Konzentration zu erstreben, und so wählte er die melodische Umkehrung seines ersten Akkordmotivs, das so auch rhythmisch sich mit Ph. E. Bachs zweitem Gedanken

deckt. Während aber Ph. E. Bach nach kurzem, vollen Abschluß in c-moll seine erste Idee mehr als Anhang bringt, benützt Beethoven logisch und organisch seine erweiterte Grundlinie als Fortsetzung des zweiten Themas:

¹ Die einzelnen Teile bitte ich mit Taktzahlen zu versehen, und zwar bei Beethoven: Teil I 1—48, Durchführung 1—52 und Reprise 1—52! Ebenso bei Bach.



Dabei dient die Wiederholung von 27/28 in 28/29 und von 29/30 in 30/31 zwei Momenten; 1. dem tonalen Gestalt durch die stärkere Betonung der harmonischen Hauptstufen mehr Gestalt zu verleihen und 2. dazu, den Ausgang nach dem Abschluss zu verzögern. Diese beiden Momente erzeugen von selbst die Anwendung des f in 29 und seine Beteiligung in die höhere Etage 29 und 30, gleichzeitig in konsequenter Erinnerung an die harmonische Färbung des f in 28 Satz 20 f, die selbst wieder aus Rücksicht auf die Auffassung des zweiten Themas in der Reprise gewährt wurde. Satz 31 folgt dann die Wiederholung der gleichen Linie in der höheren Etage bis Satz 33, wo sie aus dem einfachen Grund der künstlerischen Abwechslung in die Tiefe gesetzt und in die Basslinie hinein verschoben wird und so von selbst 1. die abfallende Linie der Oberstimme erzeugt und 2. uns die natürliche Erklärung für die s liefert. Von „Rückungen“, wie Wagner will, kann also gar keine Rede sein. Die Staffeln behalten doch trotzdem die ihnen als schwächeren Staffeln zukommende natürliche Betonung. Was nun kommt, 41—48, bezeichnet Bruckner mit dem schönen Namen „Epi-log“, der „keine Probleme stellt“. Es handelt sich hier aber um die genaue Auskomponierung der wiederholten Staffeln als g.

Mit der Durchführung braucht ich mich nicht so eingehend zu beschäftigen, da das meiste August Salin außerordentlich gründlich hat. Vergleiche insbesondere seine Ausführungen in: 1. von Orangen und Kändern der „Missa“, ©. 199—202; 2. von zwei Staffeln der „Missa“, ©. 136—138 und 3. Die Symphonie Anton Bruckner, ©. 9—30, insbesondere 14 und 20—26. Nur folgt: Die s der Oberstimme der Durchführung 26, 28, 30 sind von selbst durch die Zerteilung und Vergrößerung des Motivs 21 und 23 (siehe, schwer) bedingt.



Bei der besten Komposition der Ausführung man wieder einmal sehen kann, wie bewußt Bruckner die melodischen Grundgestänge beherrschte, daß er 50 die Auflösung des Leittons zum Grundton vermeidet, — eine Überlegung, die rückwirkend den Leitton ge-

vorausnimmt, der harmonisch erst 48 einzutreten hätte, — und ihn 51 und 52 erst das wahre harmonische Bild und zwar 52 vollständig vierstimmig entschleiern läßt¹. Auf diese Weise gewinnt Beethoven gleichzeitig durch die Töne b 52 und as Takt 2 der Reprise die logische Brücke zwischen beiden Teilen. Gleichzeitig bewundert man die Erhöhung der ursprünglichen Tenorlinie zur melodischen Basslinie und die Ausnutzung der natürlichen Retardierungswirkungen des Vorhalts c zu b Takt 47/48 und die analoge Gestaltung in 49/50 und 51/52! Im übrigen hat sich Beethoven, worauf es mir hier hauptsächlich ankommt, im Plan der Durchführung genau an das Ph. E. Bachsche Vorbild angelehnt, die ursprüngliche thematische Grundlinie wird nun durch die Verlegung in den Bass und ihre gleichzeitige zeitliche Vergrößerung die Ursache des Geschehens. Bei beiden läuft der Modulationsplan von As über b nach c und zurück über b nach as bei Ph. E. Bach, nach As bei Beethoven. Bach steigert dann noch weiter bis zum Tiefpunkt Fes, während Beethoven sich zur Dominante wendet, um sie in langer Spannung von 33—44, bzw. 52, auszudehnen. Man beachte auch hier bei beiden die Verschiedenheit der Gruppenanordnungen und die Tatsache der dramatischen Verkürzung alles Geschehens, die um so schärfer wird, je mehr sich beide ihrem Zielpunkte nähern.

Ph. E. Bach

The musical score consists of three systems, each with a treble and bass staff. The bass line is heavily figured with numbers and letters. The first system (measures 1-13) shows figures: 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13. Below these are the letters As, bV, bI, cV, cI. The second system (measures 14-20) shows figures: 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20. Below these are the letters b, as. The third system (measures 21-30) shows figures: 21, 22, 24, 26, 28, 29, 30. Below these is the letter fV. The treble staff contains melodic lines with various ornaments and slurs.

¹ Der gleiche Stufenangang findet sich in der Durchführung des ersten Satzes der Mozartschen Klavierfonate a moll, K. B. 310, Takte 20—24.

Bei Beethovens Reprise vergleihe man die Takte 10-19 einmal mit den Taktten 45-52 der Durchführung, so wird die Gestaltung der letzteren durch die natürlichen Quintfälle um so mehr einschüpfen, zum andern Male mit ihrer eignen Parallelie im ersten Zell Takt 10-20! Die sein steigert die Zuzunfügung des einzigen Tonos 6 Takt 11 allein schon die Stelle gegenüber dem ersten Zell. 15-17 bringen die Grundlinie nochmals in tüchtigster Form mit doppelter Harmonisierung.

Dazu kommt noch die natürliche Einführung des zweiten Lebens in folgender Zu-

Man beachte auch die Änderung der Zberstimm in Takt 32 und 36 gegenüber den Fassungen 33 und 36 des ersten Zells; ebenso im 39. Takt das durch die drei schweren c des Basses auskomponierte „rit.“ gegenüber dem 40. Takt des ersten Zells! Man gebe sich darüber Rechenschaft, warum Beethoven 1 40, 41 die Septime des spaltend einmal zum Vorschlag b, zum andern zur Molliernote ces weiterführt, bei der Reprise 39/40 aber den Vorschlag konsequent beseitigt und ihn erst 44 bringt, so daß nun seine Maßlinie 40/42

die Bergüberung von 39/40:

bedeutet. Endlich stellen die Takte 45—52 nichts geringeres dar, als die Wiederholung der Durchführungstakte 45—52 zugleich mit dem Abstieg vom Höhepunkt *c* bis zur Tonika, und wieder mit dramatischer Beschleunigung in den Takten 49 und 50; die *sf* haben also hier wieder einen neuen Sinn, nämlich den, die Verkürzung der ursprünglichen Zeitwerte erträglich zu machen.

So repräsentiert sich uns Beethovens erster Klavierfonatensatz als eine von Anfang bis zum Ende in jeder Einzelheit wohlüberlegte und durchgeführte Arbeit; in der Anlehnung an Ph. E. Bachs knappe Form die äußerste Konzentration erreichend, die mit der gewählten Grundlinie in der dualistischen Sonatenform zu erzielen war, bildet dieser Satz die glänzende Offenbarung eines aller seiner Kräfte bewußten Kunstwillens.