## Werk

**Titel:** Die musikalische Analyse

**Autor:** Karthaus, Werner

**Ort:** Berlin ; Leipzig

**Jahr:** 1929

**PURL:** https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_021|LOG_0060

## Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

zu dem Feinde. Das Verlöbnis, die Trennung, der Friede, Verlust, Unruhe und Sorge. Hoffnung auf Wiederfinden. Mutiges Handeln. — Welch eine Welt von musikalischen Stimmungen, Seelenregungen, Spannungen, Kontrasten, Lösungen!

Auch der Zauber der orientalischen Welt in Lessings »Nathan« wäre wohl geeignet, die schaffende Phantasie eines Komponisten zu reizen. Wie musikalisch ergiebig ist die Vorfabel! Der Kampf der Kreuzritter, Nathans furchtbares Schicksal, der Verlust von Weib und Kindern. Recha als Gnadengeschenk des Himmels. Die Feuersbrunst. Der Tempelherr als rettender Engel. Im christlichen Kloster und in Sittahs Harem. Der Konflikt. Die Lösung. Hier hätte der Komponist Gelegenheit, alle Eigentümlichkeiten der orientalischen Musik in Rhythmus, Melodie und Harmonie gewissermaßen in einer geist- und gemütvollen musikalischen Verklärung wiederzugeben.

Lessing hat den gewaltigen Aufschwung der deutschen Musik durch Mozart und Beethoven nicht mehr erlebt. Wir dürfen deshalb seine Ideen und Urteile über musikästhetische Fragen nicht von dem hohen Standpunkt aus beurteilen, den die heutige Kunsttheorie auf Grund der großen Klassiker und Romantiker der Musik gewonnen hat. Ein solcher Versuch wäre für die gegenwärtige Kunst wenig fruchtbar. Aber literargeschichtlich und psychologisch wertvoll und anregend wird Lessings Verhältnis zur Musik immer bleiben, vor allem als ein charakteristisches Merkmal für seinen rastlosen, sich immer neue Probleme stellenden Geist und für die eindringende Vielseitigkeit, die uns im Leben und Wirken dieses Klassikers immer wieder von neuem überrascht.

# DIE MUSIKALISCHE ANALYSE

VON

WERNER KARTHAUS-DÜSSELDORF

Die Veräußerlichung der Lebensformen hat mehr und mehr auch auf künstlerische Dinge übergegriffen. Wer unser öffentliches und nichtöffentliches Musizieren aufmerksam verfolgt, wer sich um die Methodik des Musikunterrichtes kümmert und überhaupt den musikalischen Gegenwartsfragen in ihrer Gesamtheit mit Anteilnahme gegenübersteht, wird immer wieder auf Anzeichen stoßen, die jenen Rückgang der Qualität des musikalischen Lebens beweisen. Daß die Technik des Musikalischen in der Entwicklung steckengeblieben sei, kann man ja nicht behaupten. Durchweg stellen die neueren musikalischen Werke höhere technische Anforderungen an den

ausübenden Musiker als die Kompositionen der musikalischen Klassik und Altklassik oder die der frühen Romantik. Die Musikausübung ist komplizierter geworden; ihr seelischer Gewinn aber hat abgenommen. Das eigentlich künstlerische Moment hat schweren Schaden erlitten, es wird mehr und mehr zurückgedrängt.

In einem seiner großen stilkritischen Werke hat Ernst Kurth die Frage aufgestellt: »Was ist Musik?« Solche Frage kann nur mit umschreibenden Begriffen beantwortet werden. Es ist jedoch notwendig, sie immer wieder aufzurollen und immer neue Versuche zu ihrer Beantwortung zu übernehmen; denn nur durch den Willen, das geheimnisvolle eigentliche Wesen der Musik recht zu erfassen und ihm zu dienen, kommen wir in der gegenwärtigen Lage unseres musikalischen Lebens weiter. Wir vernehmen wohl eine *innere* Antwort auf diese Frage, eine Antwort, die unsere musikalischen Taten endlich auf den rechten Wegen vorwärts führen sollte.

»Was ist Musik?« — Mit dem musikalischen Kunstwerk ist uns ein inneres Erlebnis gegeben. Wir unterscheiden ja zwischen objektiven und subjektiven Erfahrungen, zwischen Außenwelt und Innenwelt. Die (äußeren) Sinneseindrücke sind allen Menschen in ähnlicher oder gar annähernd gleichartiger Form geboten; verschieden ist aber der innere Widerhall der äußeren Eindrücke, der in jedem einzelnen, je nach dem Grade seiner individuellen Entwicklung, seiner Auffassungsgabe, seiner Erlebnisnähe, wie seiner Willensbeanlagung stärker oder schwächer, mehr nach dieser oder nach jener Richtung betont ist. Die *Individualität des Seelischen* ist der Boden, auf dem jedes Kunstwerk wächst; die subjektive Welt ist die Welt der Phantasie, der schöpferischen Gestaltung. Die Psychologie bezeichnet alle objektiven Erfahrungsinhalte (Sinneseindrücke) als Empfindungen, alle subjektiven Erfahrungsinhalte als Gefühle. Wir können den Begriff des Gefühls an dieser Stelle einsetzen und versuchen, jene Frage nach dem Wesen der Musik entsprechend zu beantworten: *Musik ist ein Gefühlserlebnis.*

Aus der eigensten Erfahrung kennt jedermann eine Unzahl von einzelnen Gefühlsbewegungen, von verschiedensten Gefühlsgraden; Gefühle der Lust und der Unlust, der Spannung und der Entspannung treten wechselnd in uns auf. Die außerordentliche Reichhaltigkeit des Gefühlslebens wird geordnet durch eine Reihe von Gesetzmäßigkeiten. Ein erstaunliches, vielseitiges Bild zeigt sich dem, der einmal *bewußt* in die Tiefe des Gefühls hinabsteigt und versucht, auch nur einen Teil des Innenlebens durch Begriffe und Gedankenketten zu bannen. Es zeigt sich, daß alle Gefühle und Gefühlsverknüpfungen nicht weniger stark und auch nicht weniger klar sind als die objektiven Erfahrungsinhalte; vielfach ist sogar das Gefühlsleben überwiegend entwickelt, so daß es das Erfahrungsleben übertönt. *Das stark betonte Gefühlsleben ist die einzige Grundlage des künstlerischen Schaffens, es ist die einzige Grundlage auch des »Nachschaffens« und des passiven Kunsterlebens.*

Man wird jederzeit aus eigener Erfahrung bestätigen können, daß wesentliche Gefühlserlebnisse sehr klar bestimmbar und sehr wohl nach ihrem relativen Wert, nach ihrem Spannungsgrad wie selbstverständlich auch hinsichtlich ihrer Qualität fest umrissen sind. *Diese Bestimmtheit einzelner Gefühlsreihen, die Individualität der zusammengesetzten Gefühlskomplexe, ermöglicht es erst, genaue »Entsprachen« des Gefühls in die sichtbare Welt zu übertragen und damit das Kunstwerk zu schaffen.* Die Entstehung einer Melodie in ihrer Einförmigkeit oder ihrer gesteigerten Bewegung, in Anlauf und Abschwellen, ist nichts anderes als die Übersetzung eines bestimmten, individuellen Gefühlskreises in die Ausdrucksmöglichkeiten, in das Material der Musik, in den Klang und in die Klangverbindungen. Es ist notwendig, uneingeschränkt anzuerkennen, daß eine gute, echte Musik nichts anderes ist als das genaue Abbild eines fest umrissenen (subjektiven) Gefühlsbereiches. Aus diesem Zusammenhang geht neben vielen anderen Folgerungen noch hervor, daß die mehr oder weniger große Gefühlsstärke eines Künstlers ein Kriterium des künstlerischen Wertes seiner Werke ist. (Vgl. *Max Deri*, Das Bildwerk: »Ein großer Künstler ist nichts anderes als ein großer, als ein als Fühler innerlich bedeutender Mensch, der zufälligerweise die Technik irgendeiner Kunstart beherrscht.«)

Für uns kommt es nun in erster Linie darauf an, die gebotenen Lehren aus diesen Zusammenhängen zu entnehmen. *In letzter Linie erst ist die Musik und die Musikausübung eine Sache der Technik. Sie ist in erster Linie ausschließlich eine Sache des Verständnisses der im Kunstwerk niedergelegten Gefühlsbekenntnisse.* So kommen wir von selbst zur schärfsten Verurteilung einer jeden Art der Musikausübung und Musikbetrachtung, die sich auch nur im geringsten der Technik als Selbstzweck zuwendet. Zugleich erkennen wir die Verpflichtung, alles zu tun, um dem im Kunstwerk gebannten Gefühl zu seinem natürlichen Recht zu verhelfen. Die Treue gegenüber dem Kunstwerk, gegenüber seinem Gefühl kann nur bewiesen werden durch einen unablässigen Antrieb des Willens, eine jede Interpretation ganz aus dem Gefühl des Schöpfers heraus vorzunehmen und immer wieder nur nach seinen Absichten zu fragen.

Indem wir Musik hören, gehen wir dem Gefühl des Komponisten nach. Wenn wir spielen, ist die Verantwortung da: der Musiker muß als einziges Ziel die genaueste Kenntnis des von ihm wiedergegebenen Werkes anstreben. Daß diese Kenntnis instinktiv gewonnen werden *kann*, nur aus dem Gefühl heraus, steht außer Frage. Solch genaues intuitives Erfassen ist jedoch nur sehr, sehr wenigen Musikern gegeben. Daher ist es geboten, mit geeigneten Mitteln nachzuhelfen, indem man versucht, in jedem Einzelfall die Gefühlskomplexe des Komponisten durch eine entsprechend gefaßte analytische Darstellung nachträglich festzulegen. Die Kunstpsychologie (Musikpsychologie), begriffen als die Erkenntnis jener grundlegenden Gefühlsmomente und ihrer Gesetzmäßig-

keiten, hat ihre Aufgabe anzutreten. Die Musikpsychologie ist hier also identisch mit dem Begriff der musikalischen Analyse. Sie ist für das praktische Musikleben, nicht zuletzt für das Unterrichtswesen, von größter Bedeutung. Durch die musikalische Analyse gewinnen wir in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle erst das volle Verständnis für das musikalische Kunstwerk und damit auch erst die Berechtigung zur Interpretation. Noch einmal sei betont, daß nur der kongeniale Musiker dieses oder jenes musikalische Werk ohne jedes Hilfsmittel ganz erfassen kann; die breite Basis, auf der das praktische musikalische Leben heute ruht, läßt die Annahme nicht zu, daß wir uns die musikalische Analyse schenken könnten oder mit einer oberflächlicheren Betrachtung der Zusammenhänge vorlieb nehmen dürften. Dazu kommt, daß das musikalische Erlebnis — anders als das Erleben des Bildwerkes — für viele durch die Hände einer zweiten Individualität geht, die nun auch ihrer Aufgabe mit Hilfsmitteln der Erkenntnis, nicht nur vermöge schwärmerischer oder unklarer »subjektiver Auffassungen« gerecht werden muß; es kommt ja beim Musizieren darauf an, ein Unveränderliches, Festliegendes, das ein für alle Male bestimmt vorgefühlte Erleben in möglichster Annäherung an diese bestimmte Form wiederzugeben.

Dies mag zur Begründung unserer Forderung nach der gründlichsten Pflege der musikalischen Analyse genügen. Wie läßt sich diese Forderung praktisch erfüllen?

In den analytischen Werken von Ernst Kurth, H. Schenker, F. Jöde u. a. liegen heute schon bedeutende Ansätze zur musikalischen Analyse vor, deren Nutzbarmachung allerdings noch aussteht. Ganz selbstverständlich erscheint uns die Forderung, an Hand dieser Arbeiten *die musikalische Analyse an jeder Musikschule zu lehren*, und zwar als *Pflicht- und Hauptfach*, *vor* der Musikgeschichte, *vor* der Pädagogik. Ist das vollste Verständnis einer Sonate von Beethoven nicht mehr als jedes musikhistorische Wissen? Kann der Mangel an Einfühlung in die Sache, der hier so sehr stark spürbar ist, je durch das größte pädagogische Genie aufgewogen werden?

Von zwei Seiten aus kann die Analyse der musikalischen Kunstwerke vorgenommen werden. Sie kann in jedem *Einzelfall* den hier oder dort niedergelegten Gefühlsbewegungen nachgehen und dann nur für diesen einen Fall die bestimmten seelischen Gegebenheiten abwägen; sie kann aber auch *von der Basis der allgemeinen Psychologie ausgehen* und versuchen, die Bestätigung der Gültigkeit allgemeiner psychologischer Gesetzmäßigkeiten im Kunstwerk zu finden. In beiden Fällen bleibt die schärfere Erfassung des Gefühlsinhaltes bestimmter Kompositionen das praktische Ziel. Die Feststellung, die restlose Verdeutlichung des Gefühlsinhaltes jedes Werkes im Bewußtsein des Betrachtenden muß sich mit beschreibenden Worten behelfen. Immerhin stehen uns Begriffe zur Erreichung unseres Zieles zu Verfügung, die deutlich genug sind und eine *unmittelbare Bezeichnung der Gefühle*

*zulassen.* In der Hauptsache ist uns die durchaus genügende Möglichkeit gegeben, den *relativen Gefühls- oder Gefühlsbewegungswert* einzelner Musiken zu bestimmen. Das Nacherleben, Nachfühlen der einzelnen musikalischen Komponenten und schließlich der ganzen Gestalt bleibt naturgemäß dann wieder dem Gefühl des Betrachters überlassen, das durch das Vorgehen in der genannten Richtung aus der Unklarheit der »Gefühlsduselei« herausgehoben und in feste Bahnen gewiesen, ja eigentlich erst vollkommen geordnet werden kann. Die Erkenntnis stützt das Gefühl.

Da es wünschenswert ist, die eingehendere Beschäftigung mit der musikalischen Analyse nicht anfänglich mit psychologischen Theoremen zu belasten, so ist zunächst die Arbeit an Hand der analytischen Werke der oben genannten Autoren zu empfehlen. Auf Grund vieler einzelner gewonnener Erfahrungen erst versuche man, sich Klarheit über das weite Gebiet der gesamten psychologischen Gegebenheiten zu verschaffen. An dieser Stelle sollen nun gleich unter Übergehung jener ersten praktischen Arbeit einige Gesetzmäßigkeiten der Gefühlsbewegungen in Verbindung mit musikalischen Formen angeführt werden; es sollen einige Möglichkeiten aufgezeigt werden, in denen sich das Gefühl musikalisch ergehen kann:

In jedem musikalischen Satz fügen sich Elemente der musikalischen Bewegung (Tonschritte, einzelne rhythmische Motive, Klangverbindungen) zu großen geschlossenen Gestalten (Sonatensatz, Variationenreihe) zusammen, genau so, wie sich im Bereich des Gefühls Gefühlselemente (Spannungsmomente, Lustgefühle) zum starken einheitlichen Gefühlserlebnis zusammenfügen und gegen andere Gefühlsreihen abgrenzen können.

Jeder Gefühlsverlauf wie jedes musikalische Geschehen ist zeitgebunden: es gehen *kontinuierliche Bewegungen nacheinander* vor sich. Das *Erinnerungsvermögen* schenkt uns die Möglichkeit, in jedem einzelnen Moment, im Bruchteil der Sekunde, größere schon durchlaufene Strecken der Entwicklung zu überblicken. Ein gerade erlebtes Gefühl verbindet sich mit den vorhergehenden Gefühlserlebnissen. Es zeigt sich nun, daß sich die *Erfahrungsinhalte sämtlich nach Gegensätzen ordnen (Wundt); im Kontrastprinzip erblicken wir das Hauptgesetz des geistigen Lebens, der Gefühlsordnung.*

Bei näherer Untersuchung zeigt sich, daß sowohl die einzelnen Elemente des Gefühls wie die der Musik sich als Träger von Gegensätzen bezeichnen lassen. Nicht nur für die Elemente, die kleinsten Einheiten, gilt das Gesetz der Entwicklung in Gegensätzen: auch die größeren Zusammenhänge ordnen sich nach dem Kontrastprinzip.

In der großen Gestalt der 5. Sinfonie Beethovens z. B. begegnen wir der Gegensätzlichkeit: der erste und der vierte Satz stehen sich hinsichtlich des Gefühlsgehaltes in schärfster Ausprägung als Kontraste gegenüber. (Überhaupt ist dies Stück *nur* als Auswirkung eines fundamentalen Gegensatzes begreifbar.)

Im Bereich dieses Werkes nicht nur — in allen Kompositionen seines Stilbereiches finden wir die Entwicklung in Gegensätzen auch innerhalb der einzelnen Teile, der verschiedenen Sätze wieder. Ein Gegensatz von geringerer Schärfe findet sich z. B. in der Gegenüberstellung des Variationenthemas und der C-dur-Gruppe im Andante derselben Sinfonie.
Innerhalb der einzelnen Themengruppen stoßen wir wieder auf Kontraste, die z. B. im Anfang der 5. Sinfonie Beethovens durch den dynamischen Gegensatz (forte — piano) gegeben sind, die weiterhin durch die Art der Satztechnik zum Ausdruck kommen: unisono — mehrstimmiger Satz.
Ein *Überblick über die wichtigsten gegensätzlichen musikalischen Gegebenheiten* sei hier eingefügt; er berührt zunächst nur die Gegensätzlichkeit in elementaren Formen. Mehr als einen ersten Anhalt für die selbständige musikalische Analyse kann er nicht bieten:

I. *Gegensätzlichkeiten der Elemente der Melodik:*

Das *Auf-* und *Ab*steigen der Melodie ist die primäre Gegensätzlichkeit. Die *Durtonleiter* (aufwärts) gilt als Normalform des aufgerichteten, etwas gesteigerten Gefühls; die Molltonleiter (abwärts) ist im Gegensatz zu ihr ein musikalischer Ausdruck der Entspannung.
Höhenlage und Tiefenlage der Melodie werden unter Umständen als Kontraste erfühlt.
Gegensätzlich sind in der Melodik *Tonschritt* (c—d) und der *Sprung* (c—e oder c—f usw.); der Tonschritt stellt die kontinuierliche melodische Bewegungsform dar; der Sprung, nicht kontinuierlich bewegt, vermittelt deutlich andere Gefühlsarten als der Tonschritt.
Der mehrstimmige melodische Satz in einfachster Form beweist schon in jedem einzelnen Fall die Ausspielung von Gegensätzlichkeiten in der Musik; er enthält die *gleichzeitige Bewegung in Gegensatzrichtung.*

II. *Gegensätzlichkeit der Elemente und primären Bewegungen der Harmonik:*

*Dur- und Mollakkorde* sind Gegensätze.
Die *Kadenz* (Normalform: T-S-D-T oder I-IV-V-I) ist im ersten Teil (bis D bzw. V) von der Tonika *weg*gerichtet, dann ihr *zu*gerichtet; so entsteht Spannung und Entspannung.
*Dissonanz und Konsonanz* als in sich gespannt bzw. in sich ruhend sind Gegensätze.
(Nicht direkt gegensätzlich gerichtet sind mediantische Akkordverbindungen. In der Musik Bruckners z. B. spielt häufig unmittelbar nacheinander die gleiche musikalische Gruppe von wenigen Takten erst etwa in C-dur, dann in E-dur, dann in As-dur. Diese verschiedenen tonalen Kreise wirken nicht gegensätzlich, sie widersprechen sich nicht; sie sind nur »anders« als jene erste tonartliche Einkleidung in C-dur, sie vermitteln tonale Spannungen).

III. *Gegensätzlichkeit im rhythmischen Geschehen, in der Metrik:*

*Anspannung* liegt im *Auftakt*, im leichten Taktteil. Das Gefühl der *Entspannung* gewinnt mit oder nach dem Eintritt des schweren Taktteils Raum. Der Zweitakt ist die *rhythmische Urform.* Im Dreitakt ist meist der Anlauf vergrößert, auf zwei Takte ausgedehnt; die Spannung des Dreitaktes ist unter normalen Bedingungen im ganzen größer als die des Zweitaktes.
Gegensätze entstehen auch durch die *Aufteilung eines bestimmten rhythmischen Wertes* (etwa eines Viertels) *in Unterteilungswerte* (Sechzehntel). In unmittelbarer Nachbarschaft (gleichzeitig und nacheinander) kommt der Gegensatz zwischen langen (ruhigen) und kurzen (erregten) Werten sehr häufig zu starken Wirkungen. Übrigens ergreifen rhythmische Gefühlsreihen den wenig geschulten Hörer am schnellsten.
Die *Normalform der musikalischen Metrik* ist die *achttaktige Periode*, mit deren ziemlich komplizierten Spannungsverhältnissen die in sie eingegossenen Spannungsverhältnisse des

melodischen und harmonischen Geschehens häufig zusammenfallen (Mozart). Unter besonderen Bedingungen ist der *Gegensatz zwischen Vordersatz und Nachsatz* der Periode schärfer betont; oft wird er nur gering erfühlt.

IV. *Die Gegensatzwirkungen auf dem Gebiet der Dynamik und des Tempo* bedürfen keiner besonderen Erklärung. Erregung und Beruhigung des Gefühls durch den *plötzlichen Übergang* vom f zum p usw. findet in bestimmten musikalischen Stilarten sehr häufig statt; die Plötzlichkeit der Umstimmung ist unter Umständen ein Anzeichen besonders eindringlichen Gefühls.

Die Verknüpfung der genannten Faktoren im großen musikalischen Satz öffnet erst die reichen Möglichkeiten des Gefühlsausdrucks. Die Analyse wird in Einzelfällen erweisen, daß *eine Melodie* alle Faktoren in sich begreifen kann und in der Regel auch in sich begreift; sie ist in sich durch den Gegensatz bestimmt, sei es, daß sie die Kontrastwirkung durch Auf- und Abwärtsbewegung der musikalischen Linie in sich enthält, daß sie vom Tonalitätston ausgeht und zu ihm zurückkehrt, daß sie Moll- und Durtöne wechselnd enthält, daß sie nacheinander in erregten und ruhigeren rhythmischen Werten bewegt ist oder daß durch synkopische Komplizierungen die metrischen Verhältnisse in Spannung und Entspannung wechseln. Einmal liegt der Schwerpunkt einer einzelnen musikalischen Bewegung — oder auch eines ganzen Satzes — auf der besonderen Betonung bestimmter Dissonanzen, ein anderes Mal auf kontrapunktischen Komplizierungen usw.
Daß sich nun die *relativen Gefühlswerte einzelner musikalischer Bewegungen* unzweideutig bestimmen lassen, geht aus diesen Beispielen hervor:

Der Ganztonschritt durchläuft ein größeres Stück des kontinuierlichen Tonraumes als der Halbtonschritt; also ist er stärker gespannt als der Halbtonschritt.
Eine Kadenzierung unter Einbeziehung einer ganz einfachen Akkorddissonanz ($V^7$) ist stärker gefühlsgespannt als die reine Normalform dieser Kadenz.
Eine Kadenzerweiterung durch Einfügung einer Zwischendominante weist gegenüber der Kadenznormalform eine Vergrößerung der Tonalitätsspannung auf.

Für bestimmte musikalische Stile ist die Steigerung des Gefühls *besonders* wichtig; eine wesentliche Rolle spielt sie ja in jedem Fall. Die Steigerung läßt häufig die Gestalt eines Werkes erst werden. Auch die musikalische Steigerung ist durch die Funktion des Erinnerungsvermögens erst denkbar; das Gespanntere erweist sich durch den Vergleich mit dem vorangegangenen weniger Gespannten als Ursache eines relativ meßbaren Anwachsens des Gefühls. Der Steigerung, der größeren Anspannung steht die Darstellung allmählich oder plötzlich sinkender Gefühlsreihen gegenüber. Jeder Teil eines musikalischen Satzes ist Steigerung oder Entspannung; im Gegensatz dazu ist weiter die Möglichkeit gegeben, daß ein Satz oder ein Satzteil gefühlsmäßig die Annäherung an eine Ebene des Geschehens gibt.
Wie im kleinen, so ist auch im großen die Abschätzung relativer Gefühlswerte innerhalb ganzer Sätze und vielteiliger Kompositionen von der Ausdehnung einer Sinfonie ohne weiteres vorzunehmen: folgen z. B. in einem

ausgedehnten musikalischen Satz Abschnitte von verschiedener Gefühlsspannung aufeinander, so läßt sich (ganz oberflächlich) sagen:
Das Thema dieses Mollsatzes ist in der Stärke gefühlsmäßig bewegt; seine Wiederholung ist gesteigert. Der Abschluß der ersten Gruppe verläuft im piano unter wesentlich zurückgegangenen Erregungen. Die Gruppe II ist im ganzen geringer angespannt als die erste. Der letzte Einfall, verwandt mit der Hauptbewegung der Gruppe I, zeigt die relativ stärkste aller bisher aufgetretenen Anspannungen; er steht in Dur. Die Aufeinanderfolge ist also: *Gefühlsspannung x — etwas stärker als x — schwächer als x — schwächer als x* (Kontrast durch den neuen Einfall, der der II. Gruppe zugrunde liegt) — *viel stärker als x* (auf x formal zurückgehend, zur II. Gruppe kontrastierend). Mit diesen Feststellungen ist der Gefühlsweg der Komposition in großen Zügen beschrieben; er muß nun in engster Verbindung mit dem Werk nachgefühlt werden und genau entsprechend zur Interpretation gelangen.
Die Mannigfaltigkeit, ja die Unerschöpflichkeit gefühlsechter musikalischer Kombinationen wird so recht erst deutlich, wenn man bedenkt, daß gerade die *Abweichungen von den oben erwähnten Normalformen* des Gefühlsverlaufs in der Musik eine so große Rolle spielen. Sieben- oder neuntaktige Melodien stellen z. B. bei Beethoven viele eigenartige Komplikationen, besondere und reiche Erregungen des Gefühls dar. Derartige Verwicklungen, überhaupt alle schwierigeren Formbildungen sind bei der praktischen musikalisch-analytischen Tätigkeit erst hintanzustellen; wer sich näher mit der Analyse befassen will, wende sich zunächst der unkomplizierten, reichen Gefühlswelt Mozarts zu.
Das musikalische Kunstwerk ist mehr als eine willkürliche Äußerung einfacher Gefühle; der höchste ästhetische Wert ist erst erreicht, wenn die *Einheit des Stils* im Kunstwerk gewahrt bleibt, wenn sich bei der analytischen Betrachtung des Werkes als Zeugnis für jene stilistische Einheitlichkeit herausstellt, wie in ihm alle Faktoren gleichmäßig an der Gestaltung des Ganzen mitwirken, wie sie der Gesamtgestalt in allen Einzelheiten entsprechen. Das Werk, das in diesem Sinne harmonisch gestaltet ist, in dem die Breite der Ausführung der Tragkraft des zugrunde liegenden Urgefühls entspricht, in dem keine Spannung ungelöst bleibt, in dem die genügende Klarheit und Deutlichkeit der musikalischen Sprache immer dem reinen Gefühl dient, nur seiner Darstellung geweiht ist — dieses Werk hat wohl Anspruch darauf, besser verstanden und besser gespielt zu werden. Die musikalische Analyse muß heute mehr als je dem musikalischen Leben als wirkender Faktor eingefügt werden. In unserer Zeit der Veräußerlichung führe sie uns zur größeren und liebevolleren Innigkeit, zur vollkommenen Aufmerksamkeit zurück, die wir dem Werk stets schuldig sind.