

1. Satz (Courant), B-dur, $\frac{3}{4}$ = 3. Satz der Ouvertüre zu „Scipio“, 1726, G. A. 71, hier ohne G. B.-Ziffern.

2. Satz Adagio, g-moll, $\frac{4}{4}$ = 3. Satz Orgelkonzert op. IV Nr. 4, 1738, G. A. 28, hier mit Taktzusatz und einigen Veränderungen.

3. Satz Allegro, B-dur, $\frac{12}{8}$ = 4. (Schluß-) Satz der Violinsonate in A-dur op. I Nr. 3, 1724, G. A. 27

Diese Sonate ist ein typisches Beispiel Händelscher Arrangierpraxis.

Sonata II, d-moll:

1. Satz Andante, d-moll, $\frac{6}{8}$ = 7. (Schluß-) Satz „Tempo die Minuetto“ der Traversasonate in h-moll op. I Nr. 9, 1724, G. A. 27 mit geringfügigen Abweichungen.

2. Satz Andante-Allegro, d-moll, $\frac{4}{4}$, sonst nicht festzustellen.

3. Satz Menuett, d-moll, $\frac{3}{4}$ = Nr. 56 der „Aylesforder Stücke“ für Cembalo in der Ausgabe von W. Barclay Squire und J. A. Fuller-Maitland bei Schott-Mainz, hier aber im $\frac{3}{8}$ -Takt notiert.

Diese Sonate hat, abgesehen von dem Wert der einzelnen Sätze, keinen Anspruch darauf, eine originale und originelle Zusammenstellung als Sonate zu sein. Sie ist vom Herausgeber aus verstreut notierten Einzelsätzen zusammengefügt.

Sonate III, d-moll:

1. Satz Largo, d-moll, $\frac{4}{4}$. 2. Satz Vivace, d-moll, $\frac{3}{2}$. 3. Satz Furioso, B-dur, $\frac{4}{4}$. 4. Satz Adagio, g/d-moll, $\frac{3}{4}$. 5. Satz Allabreve, d-moll, $\frac{2}{2}$ (Fugato).

Diese Sonate entspricht den Sätzen 1 bis 5 der Traversasonate in h-moll op. I Nr. 9, 1724, G. A. 27.

Der Blockflötenfassung dieser Sonate III möchte ich gegenüber der Traversasonate die Priorität zusprechen. Sie ist in ihrer Fünfsätzigkeit formal abgerundeter und ist auch blockflötentechnisch den 4 Blockflötensonaten aus op. I engstens angeglichen. Im übrigen zeigen Umfang und Stimmgestaltung aller mitgeteilten Sätze dieser 3 Sonaten die gleichen Kriterien, die allgemein für die Händelsche Blockflötentechnik festgestellt wurden.

Nach Darts vorsichtiger Andeutung in seinem Vorwort zu den drei Sonaten könnte die Entstehung der autographen Fitzwilliam-Mss. auf den Anfang der 1720er Jahre angesetzt werden. Eine genaue Fixierung und Untersuchung erst könnte uns über die Frage der Priorität der Sonata III Klarheit verschaffen. Sie wäre außerdem noch für die anderen Stücke interessant, insbesondere für den 1. Satz der Sonata I.

Zum Formproblem bei Gustav Mahler

Eine Analyse des ersten Satzes der IX. Symphonie

VON ERWIN RATZ, WIEN

Die IX. Symphonie, das letzte Werk Gustav Mahlers, das er noch beenden konnte, wenngleich er seine Aufführung nicht mehr erlebte, bildet nicht nur den Höhepunkt im Schaffen Mahlers, sie gehört darüber hinaus zu den bedeutendsten musikalischen Kunstwerken. In anderer Weise als in den beiden vorangegangenen Instrumentalsymphonien erfolgt hier die Auseinandersetzung mit den Problemen, denen sich der Mensch in der Welt gegenübergestellt sieht. In der VI. Symphonie war es der heroische Kampf gegen die das Schicksal der Menschheit bedrohenden Gewalten, der vor allem im Finale zu einer grandiosen Vision gestaltet wurde. In der VII. Symphonie, deren Finale noch ein letztes Mal vor dem Hereinbrechen der

großen Menschheitskatastrophen in hellem C-dur erstrahlt, erringt die tiefe Naturverbundenheit den Sieg über alles Leidvolle. In der IX. Symphonie beschreitet Mahler einen neuen Weg. Nicht mehr ist der Mensch verstrickt in die Schicksalsgewalten, er steht bereits über den Dingen und sieht sie gleichsam als Außenstehender. Dem entspricht auch die ungewöhnliche Anordnung in der Folge der Sätze. Die beiden umrahmenden langsamen Sätze stehen in schärfstem Kontrast zu den zwei bewegten Mittelsätzen. Wir empfinden die Ecksätze wie ein von Trauer und tiefstem Mitleid erfülltes Abschiednehmen von einer Welt, die, dem Taumel des materiellen Daseins hingegeben (II. Satz) und in selbstzerstörerischem Kampf (III. Satz, Rondo-Burleske), sich ihrer wahren Ziele nicht mehr bewußt zu werden vermag.

In dem die Symphonie eröffnenden Andante ist ein Grad der Verinnerlichung erreicht, eine Konzentration der Darstellung, eine Innigkeit und Plastik der melodischen Linie, verbunden mit einer subtilen Kunst der Polyphonie und Neuartigkeit der Harmonik sowie einer formalen Geschlossenheit, wie wir sie nur bei den größten Meistern antreffen. Aber ebenso wie etwa die Werke der letzten Schaffensperiode Beethovens, erfordert auch dieser Satz ein ernstes Ringen, ehe sich uns sein Sinn, sein musikalischer Inhalt erschließt. Erst wenn es uns gelingt, die Form zu erfassen, können wir zu einem Verständnis des musikalischen Inhalts gelangen und damit zu ahnen beginnen, was der Komponist mit seinem Werk aussagen wollte.

Mit den geläufigen Formbegriffen können wir zunächst kaum einen Zugang zu diesem Satz finden, in dem Mahler auch in formaler Hinsicht zu neuen und überzeugenden Lösungen gelangt. Weder die Sonatenform noch die Doppelvariation vermögen das Geschehen dieses Satzes zu erklären, wenngleich beide Elemente in ihm wirksam werden. An die Sonatenform gemahnt der erste Abschnitt (Takt 1–107), jedoch widerspricht ihr zunächst die Wiederkehr des Hauptthemas und vor allem der Haupttonart D-dur in den Takten 148 und 267. An die Doppelvariation läßt das mehrmalige Auftreten sowohl des D-dur- wie auch des d-moll-Gedankens denken; trotzdem können wir — selbst wenn wir den Schönbergschen Begriff der entwickelnden Variation, der ja weit über den gewohnten Begriff der Figural- bzw. Charaktervariation hinausführt und der bei Mahler von ausschlaggebender Bedeutung wird, heranziehen — nicht einfach von Doppelvariation sprechen. Die Gründe hiefür sollen im folgenden aufgezeigt werden. Zunächst wollen wir versuchen, den Ablauf des Satzes zu beschreiben, und dabei die formale Funktion der einzelnen Gruppen untersuchen.

Der erste Hauptabschnitt (Takt 1–107) beginnt mit einer einleitenden Gruppe von sechs Takten, in der eine Reihe für den weiteren Verlauf wichtiger Motive (e^1 – e^5) aufgestellt wird, ja wir können fast sagen, auseinander entwickelt wird.



Das auf der Dominante A zwischen Cello und Horn alternierend gebrachte Motiv e^1 , das an allen entscheidenden Punkten des Satzes in Erscheinung tritt, läßt die Tonart noch vollkommen offen. Das folgende Motiv e^2 bezieht schon zwei weitere wichtige

Töne, die Terz und die Sext, ein, ohne damit die Tonart festzulegen. In dem ebenfalls eine bedeutende Rolle spielenden Motiv e^3 wird über dem liegenden a zum ersten Mal die Tonika d berührt. In den beiden folgenden Takten erscheinen noch zwei weitere Motive, gleichsam als Echo der vorangegangenen: die Sextole *fis-a* (Motiv e^4) und der auftaktige Schritt *a-h* (Motiv e^5), aus dem sich das nun einsetzende Thema entwickelt.

Bevor wir jedoch im einzelnen darauf eingehen, müssen wir ein Problem vorwegnehmen, dessen Lösung für die Erfassung der Form von ausschlaggebender Bedeutung ist. Wir sagten, daß der erste Hauptabschnitt Züge einer Sonatenexposition aufweise. Das bezieht sich vor allem auf die noch zu besprechende Schlußgruppe (Takt 80–107); hingegen haben wir kein in harmonischer Hinsicht kontrastierendes Seitenthema. Wohl sehen wir zwei Themengruppen, die zwar im Charakter einen äußerst prägnanten Gegensatz darstellen, jedoch in harmonischer Beziehung nur den Gegensatz D-dur : d-moll repräsentieren. Die Frage ist nun, welche Rolle die d-moll-Gruppe innerhalb der Exposition spielt. Wenngleich zweifellos mit den beiden Gruppen gegensätzliche Charaktere gegeben sind, die den weiteren Aufbau des Satzes weitgehend bestimmen, so sind doch die gegenseitigen Beziehungen viel komplizierter, als daß wir einfach von zwei Themen sprechen dürften, die abwechselnd variiert werden. Die Takte 7–79 erweisen sich vielmehr als ein geschlossenes Gebilde in der Art eines dreiteiligen Liedes (20+20+33), in dem der d-moll-Gedanke die Rolle eines kontrastierenden Mittelteils erfüllt.

Der erste Teil (A^1) des Themas wird durch eine zwanzigtaktige Periode von unendlicher Innigkeit gebildet. Aus dem Motiv e^5 der Einleitung entwickelt sich in behutsamem Anstieg der elftaktige Vordersatz (a^1):



Der neuntaktige Nachsatz (a^{11}),



eine variierte und gesteigerte Wiederholung des Vordersatzes, erreicht in Takt 24 seinen melodischen Höhepunkt. Der kontrastierende Mittelteil (B) beginnt wiederum mit zwei einleitenden Takten, worauf der durch seinen leidenschaftlichen Charakter äußerst prägnante d-moll-Gedanke (b^2) einsetzt,



der kurz vor seinem Abschluß noch das Motiv f bringt, dem ebenfalls im weiteren Verlauf des Satzes entscheidende Bedeutung zukommt:



Die Art, in der nun der D-dur-Gedanke wiederkehrt, ist nur im Sinne eines auf den ersten Teil rückbezogenen dritten Teils (A²) zu verstehen. Hier taucht zum ersten Mal das Motiv e³ aus der Einleitung auf (Takt 49). Durch einen Trugschluß (Takt 54) wird eine Erweiterung herbeigeführt, die neues motivisches Material bringt (c¹⁻⁴),



worauf in weiteren 16 Takten das Material des ersten Teils in neuer Variation folgt. Die durch den Trugschluß herbeigeführte neue Motivgruppe (Takt 54–63) hat die Funktion, eine den gesamten Themenkomplex abschließende Steigerung herbeizuführen, so daß wir in diesen ersten 79 Takten das Thema dieses Satzes sehen müssen, das etwa den ersten Teil eines dreiteiligen Andantes bilden könnte.

Es sei hier nur kurz eine Anmerkung zur Technik der musikalischen Analyse eingeschoben. Wir müssen das musikalische Kunstwerk von zwei ganz verschiedenen Gesichtspunkten aus betrachten, wenn wir zu einem richtigen Erfassen seiner Gestalt gelangen wollen. Die eine Art ist die, daß wir den Ablauf im Sinne eines idealen Hörers verfolgen, der alles wahrnimmt, aber nicht weiß, was folgt. Die Logik dieses Ablaufs stellt eines der Kriterien dar, die vorhanden sein müssen, wenn wir einem musikalischen Gebilde den Charakter eines Kunstwerks zusprechen wollen. Die andere, ebenso wichtige Betrachtungsweise setzt die Kenntnis des ganzen Satzes voraus und sucht nun die Beziehung der einzelnen Teile zueinander und zum Gesamtorganismus zu erfassen. Erst wenn in uns das Gefühl entsteht, daß wir alle diese Beziehungen erfaßt haben und uns das ganze Werk als ein sinnvolles Ganzes erscheint, haben wir es verstanden, sofern das Werk eben überhaupt diese Voraussetzung erfüllt¹.

Die nun folgenden 28 Takte knüpfen zunächst an das Material des B-Teils an, jedoch in äußerst knapper Zusammenfassung. Bereits im zweiten Takt erfolgt eine wichtige Veränderung: der Schritt *f-gis* wird in *f-a* geändert (b¹³) und das letzte Achtel im vorhergehenden Takt heißt *d* statt *cis*:



Wir werden sehen, daß im weiteren Verlauf des Satzes gerade dieser Unterschied ein wichtiges Kriterium bildet zur Feststellung, auf welche der beiden Stellen Bezug genommen werden soll, und damit insbesondere auch, welche Funktion der betreffenden Stelle zukommt. Auf das Motiv b¹³ folgt unmittelbar das Motiv *f* in

¹ Näheres hierüber siehe in meiner „Einführung in die musikalische Formenlehre“, Wien 1951.

Verbindung mit e^3 , das wir bereits im A^2 -Teil auftreten sahen. Die Fortsetzung bildet ein charakteristisches Trillermotiv (b^{16}):



In Takt 92 setzt ein ausgesprochener Schlußgedanke (d) ein,



der in B-dur beginnt und nach einem kurzen Fanfarenmotiv in den Trompeten auf dem Sextakkord von g -moll die Exposition abschließt.

Diese letzten 28 Takte sind für die Beurteilung der Gesamtform entscheidend; sie bringen ein wichtiges Element der Sonatenform. Wenn auch die gewohnte Anordnung: HTh-Ü-SS-Schls nicht vorhanden ist, so erscheint jetzt die Situation in dem Sinne geklärt, daß an Stelle der „normalen“ Gegenüberstellung Hauptthema — Seitensatz ein dreiteiliges Thema tritt ($20 + 20 + 33$), dessen Mittelteil, in der Mollvariante stehend und im Charakter gegenüber den Außenteilen scharf kontrastierend, ein genügendes Bewegungsmoment für den weiteren Ablauf bildet. Die Takte 80–91 können durchaus im Sinne einer normalen Überleitung verstanden werden, die ja in der Regel an das Material des Themas anknüpft und dieses dann in charakteristischer Weise verwandelt, worauf die Wendung zur Mediante (bzw. ihrer Paralleltonart) in dem auch in seiner sonstigen Struktur typischen Schlußsatz erfolgt.

Der folgende Abschnitt, der in der Sonatenform der Durchführung entspräche, umfaßt 239 Takte (Takt 108–346) und gliedert sich in fünf Abschnitte ($40 + 56 + 63 + 47 + 33$). Der erste Teilabschnitt (Takt 108–147) hat unbedingt Durchführungscharakter; er könnte eine großangelegte Durchführung einleiten. Er beginnt mit dem Motiv e^1 (auf B) in den Hörnern, es folgt das Motiv e^2 in der Pauke, bei dessen Wiederholung gestopfte Hörner das für die weitere Entwicklung wichtige Auftaktmotiv g^1 ($= e^5 = a^1 = b^{11}$): $es-d$ hervorheben, als dessen Fortsetzung sich das Motiv g^2 , eine Variante von f , entwickelt. Daran schließt sich das Motiv g^3 , eine Variante eines Motivs aus A^2 (Takt 47). Diese zehntaktige Gruppe wird unter Einbeziehung des aus den einleitenden Takten von B bzw. der Überleitung (Takt 27 bzw. 80) abgeleiteten Motivs g^4 wiederholt.



Es folgt in den Celli eine variierte Zitierung der Motivgruppe c^{3-5} aus A^2 (Takt 130–135). Den Abschluß und zugleich die Überleitung zum folgenden Teil-

abschnitt bildet das Motiv g^7 (Takt 136–147), dem wir in den Takten 254–266 nochmals begegnen werden:



Nach der Dichte, die am Schluß der Exposition erreicht war, wirkt dieser Teilabschnitt wie ein Herüberklingen von einzelnen bruchstückhaften und auch verzerrten Erinnerungen an die Gestalten der Exposition. Überraschend löst sich nun aus dem Motiv g^7 eine Variante von A heraus, und zwar — wie erwähnt — in der Haupttonart D-dur, so daß wir uns zunächst fragen, ob die Durchführung schon zu Ende sei und bereits die Reprise begonnen habe. Hier stehen wir vor einem der Probleme, die uns dieser Satz zu lösen aufgibt und das wir erst lösen können, wenn wir den ganzen Satz überblicken. Beim zweiten Hören, wenn wir bereits wissen, welche Funktion das Folgende hat, bereitet dieser Eintritt von A natürlich keine Schwierigkeit mehr. Es ist klar, daß neue formale Lösungen im ersten Moment Überraschung hervorrufen können; trotzdem kann ihnen ihre tiefe innere Berechtigung nicht abgesprochen werden.

Die Art, in der hier A zitiert wird, gemahnt an A^2 , denn es folgt in Takt 160 bereits die Wendung nach B-dur mit dem Motiv c^1 , so wie in Takt 55, nur erfährt dieser Teil nunmehr eine bedeutsame Erweiterung. Ein neues Fanfarenmotiv (h^1) in den Trompeten (Takt 168)



führt zu einem heftigen Ausbruch („Mit Wut. *Allegro risoluto*“), der schließlich mit dem Motiv e^3 (Takt 187) in die Schlußgruppe (siehe Takt 83 ff.) mündet, die — immer noch von Fanfaren durchsetzt — nach einem abstürzenden Sechzehntellauf der Streicher mit dem fortissimo gebrachten Akkord *d-f-a-cis* ihren Abschluß findet. Dem folgenden Teilabschnitt liegt der Mittelteil des Themas, die d-moll-Gruppe (B), zugrunde. Nach einer erweiterten Einleitung von 7 Takten setzt in Takt 211 in b-moll (aber trotzdem mit den gleichen Tönen wie in Takt 29!) das d-moll-Thema ein, das nunmehr zu breiter Entfaltung gelangt. Auch die anschließende, von dem Motiv f in mehrfachen Abwandlungen gebildete Gruppe (Takt 237–254) ist bedeutend erweitert, wobei wiederum das Auftaktmotiv g^1 stark hervortritt. In der abschließenden Gruppe (Takt 254–266) verbindet sich das schon vorher auftauchende Sextolenmotiv mit dem bereits in der Schlußgruppe des ersten Teilabschnitts (Takt 136–147) erwähnten Motiv g^7 , so daß wir veranlaßt werden, diese beiden Punkte, die beide Male zur Wiederkehr von A überleiten, in Beziehung zu setzen, da dieses Motiv beim zweitenmal noch die ausdrückliche Bezeichnung „Schattenhaft“ trägt. Zunächst scheinen jedoch die Proportionen der einzelnen Gruppen keine solche Beziehung zu ermöglichen: $28 + 12(g^7)$, $106 + 13(g^7)$. Wir müssen daher zuerst den weiteren Verlauf des Satzes verfolgen, bevor wir eine Erklärung versuchen können.

(8 + 10) erweitert, deren Nachsatz durch chromatische Schärfung der Intervall-schritte eine bedeutende Steigerung in der Intensität des Ausdrucks erfährt. Nach der siebentaktigen Variante der vom Motiv c bestrittenen Gruppe (Takt 265–371) setzt die Schlußgruppe ein, die wiederum durch den Schritt *f-a* in Takt 373 und durch die Verbindung mit dem Motiv f kenntlich ist. An Stelle des Schlußsatzmotivs d, das nur in der Coda noch einmal erscheint, tritt jedoch in den Takten 376–390 eine kadenzartige Gruppe, die – fast durchweg solistisch geführt – Motive von B verarbeitet. In Takt 391 wird wieder an das Motiv b¹³ aus Takt 372 angeknüpft, das nunmehr von den Bässen gebracht wird. Schließlich erscheint in Takt 398 eine weitere Variante von f, worauf mit kleinen Motivteilen von b die Coda (Takt 406–454) herbeigeführt wird. Im ersten Schlußsatz der Coda (Takt 406–415) folgt, im Pianissimo von den Hörnern gebracht, auf eine Variante des Motivs d (s²)



das Motiv f, das nun alle Schärfe verloren hat und sich dem stillen Ausklang einfügt. Eine Variante von e³ leitet zu dem auf der Subdominante beginnenden zweiten Schlußsatz über. Die beiden letzten Schlußsätze, von besonderer Zartheit, bringen nur noch Andeutungen von A und führen den friedlichen Ausklang des Satzes herbei. Die Taktzahl der Reprise einschließlich der Coda ist 108 und somit fast gleich dem Umfang der Exposition (107 Takte), so daß wir zur Annahme berechtigt sind, daß diese beiden Abschnitte sich architektonisch entsprechen.

Wir wollen nun nochmals den 239 Takte umfassenden Mittelteil des Satzes rückblickend betrachten, den wir fürs erste als Durchführung bezeichnet haben. Das erste, was uns die Zusammenfassung dieser fünf Teilabschnitte zu einem großen Abschnitt berechtigt erscheinen läßt, ist die Entsprechung des ersten (40 Takte umfassenden) und des letzten (30 Takte zählenden) Teilabschnitts als einleitender und rückführender Teil. Für beide Abschnitte ist das Einleitungsmotiv e¹ besonders charakteristisch. In welcher Weise sollen wir nun die mittleren drei Teilabschnitte (56–63–47) auffassen? Der erste Abschnitt (Takt 148–203) geht aus von A², nimmt jedoch eine Wendung, die dem Charakter des A in schärfster Weise widerspricht und es gleichsam vernichtet, worauf der Schlußsatz das Ende dieses Abschnitts bezeichnet. Der zweite Abschnitt (Takt 204–266) geht aus vom Teil B, der eine große Steigerung erfährt und mit seinem Ende gleichsam die Situation des die Durchführung einleitenden Abschnitts wieder herstellt (siehe Takt 136–147, Motiv g⁷). Der dritte Abschnitt (Takt 267–313) hebt nun nochmals mit A an, das jedoch kaum zur Entfaltung gelangt, sondern unmittelbar in die Schlußgruppe übergeht, die nun ihrerseits eine gewaltige Steigerung erfährt. Dieser dem Schluß der Exposition (Takt 92–107) entsprechende Teil führt nun zum dramatischen Höhepunkt des Satzes, den wir jedoch nicht als Lösung empfinden können, sondern wie ein verzweifelt Sichaufbäumen gegen ein übermächtig Hereinbrechendes. Der nun folgende Ausklang der Durchführung (Takt 314–346), der mit dem Fortissimo-Einsatz des Motivs e¹ in den Posaunen beginnt und dann in den „schweren Kondukt“ übergeht, wirkt wie ein furchtbarer Zusammenbruch. Erst in den letzten Takten (337–346) wird das Gleichgewicht wiederhergestellt und nunmehr der Ein-

tritt der Reprise vorbereitet. In der Reprise dominiert das D-dur-Thema (A). Es erscheint zum erstenmal wieder in seiner vollen periodischen Gestalt. Der Teil B entfällt ganz. Seine Elemente erfahren eine äußerste Sublimierung in der in den Schlußsatz eingebauten Kadenz (Takt 376—390), die an Stelle des Schlußsatzmotivs d der Exposition (das im vierten Abschnitt der Durchführung zu einer grandiosen Entfaltung gelangt ist) getreten ist. Der Spannungsausgleich zwischen den beiden kontrastierenden Elementen A und B ist hergestellt und ermöglicht den friedlichen Ausklang der Coda.

Wir erkennen nun, welch tiefen Sinn die kühne und großartige Formdisposition dieses Satzes birgt. Wir können nunmehr auch klar die beiden Faktoren der Sonatenform und der Doppelvariation erkennen. Aber es wäre verfehlt, die Form dieses Satzes nur nach einem dieser beiden Gesichtspunkte erklären zu wollen. Die Exposition ist noch am ehesten im Sinne der Sonatenform verständlich. Dennoch enthält gerade sie den Keim für die neuartige Anlage der Durchführung. Indem das spannungschaffende Kontrastelement (der d-moll-Gedanke) in der Art eines dreiteiligen Liedes zwischen die beiden A-Teile eingebettet ist, wird dieses Prinzip nun auch für die Durchführung wirksam: die Durchführung des B-Teiles ist ebenfalls eingebettet zwischen zwei Teile, die von A ihren Ausgang nehmen. Die Durchführung vermag jedoch nicht den Spannungsausgleich herbeizuführen. Erst die Reprise vermag dies. So sehen wir hier eine Abwandlung der Sonatenform, die gerade dem lyrischen Wesen des langsamen Satzes angemessen ist. An die Stelle des dramatischen Prinzips der Sonatenform tritt das lyrische Element, das durch die strophische Gliederung besonders betont wird.

Es sei noch einmal kurz die Form in einem Schema festgehalten:

1. Exposition			
Takt	1— 6	Einleitung (e)	6 Takte
Takt	7— 26	A ¹ (a)	20 Takte
Takt	27— 46	B (b, f)	20 Takte
Takt	47— 79	A ² (a, c)	33 Takte
Takt	80—107	Schlußgruppe (b, d)	28 Takte
			107 Takte
2. Durchführung			
Takt	108—147	Einleitung (g)	40 Takte
Takt	148—203	Variation von A + Schlußgruppe (h)	56 Takte
Takt	204—266	Variation von B	63 Takte
Takt	267—313	Variation von A + Schlußgruppe (i)	47 Takte
Takt	314—346	Rückführung (e, k)	33 Takte
			239 Takte
3. Reprise			
Takt	347—371	A	25 Takte
Takt	372—405	Schlußgruppe mit Kadenz aus B an Stelle von d	34 Takte
Takt	406—454	Coda (s)	49 Takte
			108 Takte
			<hr/> 454 Takte

Mit der vorstehenden Analyse haben wir uns lediglich über den formalen Aufbau Rechenschaft gegeben. Das ist jedoch die notwendige Voraussetzung für eine ins Detail gehende Untersuchung der einzelnen Motive, der Art ihrer Verwendung und vor allem der Veränderungen, Verwandlungen und Entwicklungen, die sie erfahren. Erst dann ist es möglich, tiefer in den musikalischen Inhalt dieses großartigen Satzes einzudringen und seinen tieferen Sinn zu deuten.