



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Konvention und Floskel im Spätstil Beethovens

Verfasser

Daniel Tiemeyer, B.A.

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, im Februar 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Birgit Lodes

Wanderscene¹.

Es geht ein Mann mit raschem Schritt, –
Nun freilich geht sein Schatten mit –
Er geht durch Dickicht, Feld und Korn
Und all sein Streben ist nach vorn.
Ein Strom will hemmen seinen Mut,
Er stürzt hinein und teilt die Flut;
Am andern Ufer steigt er auf,
Setzt fort den unbezwungenen Lauf.
Nun an der Klippe angelangt,
Holt weit er aus, daß jedem bangt;
Ein Sprung – und sicher, unverletzt,
Hat er den Abgrund übersetzt.
Was andern schwer, ist ihm ein Spiel,
Als Sieger steht er schon am Ziel;
Nur hat er keinen Weg gebahnt.
Der Mann mich an B e e t h o v e n mahnt.

¹ Franz Grillparzer: *Wanderscene*, in: August Sauer (Hg.): *Grillparzers sämtliche Werke*, Bd. 2, Stuttgart 1892, S. 66.

Vorwort

Meine Abschlussarbeit über den Spätstil Ludwig van Beethovens zu schreiben, war mir ein besonderes Anliegen, da gerade die Werke dieses Komponisten mich nicht nur zur klassischen Musik, sondern letztlich auch an die Musikwissenschaft herangeführt haben. Es war mir aus diesem Grund wichtig, die Instrumentalzyklen des Spätstils in ihrer Gesamtheit zu erfassen und analytisch unter den aus Adornos Spätstil-Aufsatz abgeleiteten Kategorien zu bearbeiten. Dieser umfassende Anspruch und die Durchführung desselben, haben wesentlich zu der Länge der vorliegenden Arbeit beigetragen. Da es sich um eine Analyse der späten Werke sowohl im Ganzen als auch im Detail handelt, ist die Arbeit mit vielen Notenbeispielen versehen; trotzdem mag ich den interessierten Leser bitten, bei der Lektüre die entsprechenden Partituren griffbereit bei der Hand zu haben.

Danken darf ich in erster Linie meiner Betreuerin, Frau Professor Birgit Lodes, die mich über den langen Zeitraum der Entstehung dieser Arbeit begleitet und mich bereitwillig mit Hinweisen, Literaturempfehlungen und Kritik versorgt hat. Auch die Möglichkeit, mein Projekt in vorliegendem Umfange realisieren zu können, verdanke ich ihrer Unterstützung. Des Weiteren darf ich mich bei den Mitarbeitern des Beethoven-Hauses Bonn herzlich bedanken. Dies sind zum einen die wissenschaftlichen Mitarbeiter, Professor Bernhard R. Appel, Frau Julia Ronge sowie Professor Emil Platen, und zum anderen die Mitarbeiterinnen der Bibliothek, Frau Stefanie Kuban und Frau Dorothea Geffer.

Die Möglichkeit, mich ganz auf mein Studium konzentrieren zu können, wurde mir einerseits durch das Stipendium der Studienstiftung des deutschen Volkes, andererseits durch die finanzielle Unterstützung meiner Eltern, Dieter und Doris Tiemeyer, geschaffen. Insbesondere für diese materielle Unabhängigkeit und für die geistige Freiheit darf ich mich nun mit dieser Arbeit herzlich bei ihnen bedanken. Einen großen Anteil an dieser Arbeit hat außerdem Sandra Westphal, die mich während der längsten Zeit des Schreibprozesses unterstützte und mir vor allem während der Korrekturphase hilfreich zur Seite stand; auch ihr sei herzlich gedankt.

Abschließend fühle ich mich jemandem zu großem Dank verpflichtet, dem ich diesen leider nicht mehr aussprechen kann. Viel von meiner musikwissenschaftlichen Denkweise habe ich von ihm gelernt und ohne ihn wäre meine Beethovenarbeit nicht in dieser Form entstanden, weshalb ich sie auch in gewisser Weise dem Andenken an Professor Manfred Angerer gewidmet haben möchte.

Wien, im Februar 2011

Daniel Tiemeyer

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	9
1.1 Die Rolle der Konvention im Spätstil Beethovens	9
1.2 Floskel	14
1.3 Kompositorisches Gedächtnis im Kontext des kulturellen Gedächtnisses	16
2. Form	25
2.1 Sonatensätze	25
Klaviersonate A-Dur op. 101: <i>Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung / Allegretto, ma non troppo</i> (S. 26) – <i>Geschwinde, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit / Allegro</i> (S. 30) – Klaviersonate B-Dur op. 106: <i>Allegro</i> (S. 34) – <i>Adagio sostenuto</i> (S. 43) – Die letzten drei Klaviersonaten (S. 49) – Klaviersonate E-Dur op. 109: <i>Vivace, ma non troppo / Adagio espressivo</i> (S. 51) – <i>Prestissimo</i> (S. 53) – Klaviersonate As-Dur op. 110: <i>Moderato cantabile molto espressivo</i> (S. 55) – Klaviersonate c-Moll op. 111: <i>Maestoso / Allegro con brio ed appassionato</i> (S. 59) – Streichquartett Es-Dur op. 127: <i>Maestoso / Allegro teneramente</i> (S. 63) – <i>Allegro</i> (S. 70) – Streichquartett a-Moll op. 132: <i>Assai sostenuto / Allegro</i> (S. 75) – Streichquartett B-Dur op. 130: <i>Adagio ma non troppo / Allegro</i> (S. 84) – Streichquartett cis-Moll op. 131: <i>Allegro molto vivace</i> (S. 90) – <i>Allegro</i> (S. 94) – Streichquartett F-Dur op. 135: <i>Allegretto</i> (S. 101) – <i>Der schwer gefasste Entschluss. Grave ma non troppo tratto – Allegro</i> (S. 106) – Streichquartett B-Dur op. 130: <i>Finale. Allegro</i> (S. 112)	
2.2 Variation	119
Klaviersonate E-Dur op. 109: <i>Gesangvoll, mit innigster Empfindung / Andante molto cantabile ed espressivo</i> (S. 120) – Klaviersonate c-Moll op. 111: <i>Arietta. Adagio molto semplice e cantabile</i> (S. 129) – Streichquartett Es-Dur op. 127: <i>Adagio, ma non troppo e molto cantabile</i> (S. 136) – Streichquartett a-Moll op. 132: <i>Heiliger Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit, in der lydischen Tonart. Canzona di ringraziamento offerta alla divinità da un guarito, in modo lidico / Molto adagio</i> (S. 144) –	

Streichquartett cis-Moll op. 131: *Andante ma non troppo e molto cantabile* (S. 150) –
Streichquartett F-Dur op. 135: *Lento assai, cantante e tranquillo* (S. 157)

2.3 Fuge 161

Klaviersonate B-Dur op. 106: *Allegro risoluto* (S. 161) – Klaviersonate As-Dur op.
110: *Allegro ma non troppo* (S. 169) – Große Fuge op. 133 (S. 172) – Streichquartett
cis-Moll op. 131: *Adagio ma non troppo e molto espressivo* (S. 184)

2.4 Mittelsätze / Tanzsätze / Scherzi 191

Klaviersonate A-Dur op. 101: *Lebhaft. Marschmäßig / Vivace alla Marcia* (S. 191) –
Klaviersonate B-Dur op. 106: *Scherzo: Assai vivace* (S. 194) – Klaviersonate As-Dur
op. 110: *Allegro molto* (S. 198) – Streichquartett Es-Dur op. 127: *Scherzo vivace* (S.
200) – Streichquartett a-Moll op. 132: *Allegro ma non tanto* (S. 204) – *Alla Marcia,*
assai vivace (S. 207) – *Allegro appassionato* (S. 208) – Streichquartett B-Dur op. 130:
Presto (S. 214) – *Andante con moto ma non troppo. Poco scherzoso* (S. 216) – *Alla*
Danza tedesca (S. 219) – *Cavatina. Adagio molto espressivo* (S. 222) – Streichquartett
cis-Moll op. 131: *Presto* (S. 226) – Streichquartett F-Dur op. 135: *Vivace* (S. 229)

2.5 Phantasie und Improvisation 232

Klaviersonate A-Dur op. 101: *Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung* (S.
233) – *Langsam und sehnsuchtsvoll / Adagio, ma non troppo, con affetto* (S. 233) –
Klaviersonate B-Dur op. 106: *Largo* (S. 235) – Klaviersonate E-Dur op. 109: *Adagio*
espressivo (S. 238) – Klaviersonate As-Dur op. 110: *Adagio ma non troppo* (S. 240) –
Klaviersonate c-Moll op. 111: *Maestoso* (S. 243) – Streichquartette a-Moll op. 132:
Più allegro (S. 245) – Streichquartett cis-Moll op. 131: *Allegro moderato* (S. 247) –
Adagio quasi un poco andante (S. 248)

3. Vokales 250

3.1 Vokale Momente in Beethovens Übergangsphase 253 zum Spätstil

3.2 Vokale Elemente in den Klaviersonaten 266

Klaviersonate A-Dur op. 101 (S. 266) – Klaviersonate B-Dur op. 106 (S. 267) –
 Klaviersonate E-Dur op. 109 (S. 268) – Klaviersonate As-Dur op. 110 (S. 269) –
 Klaviersonate c-Moll op. 111 (S. 275)

3.3 Streichquartette 276

3.3.1 Oper 276

Streichquartett B-Dur op. 130: *Cavatina* (S. 276) – Streichquartett cis-Moll op. 131:
Allegro moderato – Andante ma non troppo e molto cantabile (S. 278)

3.3.2 Lyrik 279

3.3.3 Choral 281

3.3.4 Lied und Volkslied 283

3.3.5 Lamento 285

4. Tanz und Rhythmus 287

4.1 Marsch 288

4.2 Historischer Antagonismus: Sarabande – Walzer 290

4.3 Volkstänze und stilisierte Volkstümlichkeit 290

4.4 Stilisierter Tanz 294

4.5 Tanz als Abschluss 297

4.6 Rhythmus, Begleitstrukturen und Unisono 298

5. Floskeln 301

Zusammenfassung 308

Anhang 317

Literaturverzeichnis 317

Verzeichnis der verwendeten Noteneditionen 325

1. Einleitung

1.1 Die Rolle der Konvention im Spätstil Beethovens

Gemessen an den berühmten und häufig aufgeführten Werken Ludwig van Beethovens aus der früheren und mittleren Zeit, entziehen sich die Werke seines Spätstiles einem spontanen und problemlosen Zugang. Weit davon entfernt, als angenehmes Kulturgut aufgenommen und im gesellschaftlichen Akt des Konzertbetriebes konsumiert werden zu können, fordern sie das Ohr des Zuhörers gewissermaßen heraus. Das passive Genießen der Musik wird durch eine von ihr intendierte aktive und intellektuelle Auseinandersetzung substituiert. „Die Rätselhaftigkeit ist allerdings nicht bloß Produkt des Mißverstehens, sondern ein Stück der Intention und der Struktur des Beethovenschen Spätwerks. Die letzten Quartette und Klaviersonaten sind noch heute keine Musik, die sich ‚von selbst versteht‘.“² Dies zeigt sich an den allerletzten Kompositionen, an den Streichquartetten, besonders deutlich; ungewöhnlich, geradezu aggressiv, gebärden sich die plötzlichen Sprünge im formalen Ablauf und die scharfen Dissonanzen. Stellen diese Werke eine erhöhte Anforderung an das Ohr und den Geist des Zuhörers, so verlangen sie auch eine außerordentliche technische Vollkommenheit der Interpreten sowie eine exakte musikalische Koordination innerhalb des Ensembles.

Die radikalen Kühnheiten und schmerzlichen Aufschreie wurden in der älteren Beethovenliteratur stets auf den biographischen Kontext, etwa den sich über Jahre hinziehenden Sorgerechtsstreit um den Neffen Karl oder die langwierigen Krankheiten, die Beethovens letzte Jahre trübten, zurückgeführt; jedenfalls fanden sich in der älteren Literatur nur wenige Erklärungsansätze, die sich mit der ästhetisch-kompositorischen Konzeption der Werke selbst auseinandergesetzt haben. Dieses Desiderat hat Theodor W. Adorno in seinem bereits 1934 verfassten Aufsatz über den „Spätstil Beethovens“ aufgezeigt und postuliert in diesem eine Revision des Verständnisses desselben. Das wesentliche Kriterium für ihn ist das Verständnis des Formgesetzes der späten Werke, ein Ansatz, der den biographischen Erklärungsversuchen diametral gegenübersteht. Er fokussiert seine Ausführungen auf das Phänomen der Verwendung bzw. der Rolle von Konventionen, die innerhalb des Spätstiles offen zu Tage treten. Gemeint ist hiermit die offensichtliche Verwendung von musikalischen Topoi, wie beispielsweise die Integration der konventionellen Opernform von Rezitativ und Arie in Gattungen der Klavier- und Kammermusik. Konvention meint in diesem Sinne eine

² Stefan Kunze: *Fragen zu Beethovens Spätwerk*, in: Hans Schmidt / Martin Staehelin (Hg.): *Beethoven-Jahrbuch*, Bd. 9, Bonn 1977, S. 302.

bestehende Kategorie, die sich durch die musikalische Tradition eindeutig zu einer klar definierten Norm, Form oder Gattung zuordnen lässt. Darüber hinaus impliziert der Begriff der Konvention auch eine gewisse Erwartungshaltung, die das Publikum oder die Rezipienten im Allgemeinen dem jeweiligen Stück entgegenbringen. Die Erfüllung derselben erscheint als Axiom, das dem entsprechenden Werk zugrunde liegt, da es aus der Kategorie der bestimmten Konvention entsprungen ist. Adorno zeigt in seinem kurzen Beitrag zusätzlich auf, dass diese feste Fixierung der einzelnen Kategorien beim späten Beethoven radikal aufgebrochen wird, um einen neuen formimmanenten Gesamtzusammenhang zu erwirken. Diesen Zusammenhang aufzuzeigen, im Kontext zu analysieren und zu interpretieren und auf diese Weise die Ausgangsgedanken Adornos an Beethovens späten Werken im Detail zu konkretisieren, ist ein wesentliches Anliegen dieser Arbeit, die somit den Versuch unternimmt, einen weiteren Zugang zum Spätstil Beethovens zu erschließen: „Das Verhältnis der Konventionen zur Subjektivität selber muß als das Formgesetz verstanden werden, aus welchem der Gehalt der Spätwerke entspringt“³. Eine zentrale Frage ist, ob diese Konventionen, die sich an den Formen des Barock und der Wiener Klassik orientieren, aus ihrer ursprünglichen Umgebung herausgelöst, deren Faktur gleichsam aufgebrochen und in den neuen Kontext des jeweiligen Werkes integriert werden, oder ob eine immanente Logik innerhalb der einzelnen Werke vorliegt, die diese formalen Brüche syntaktisch verbindet. Carl Dahlhaus bringt dieses disproportionale Verhältnis auf einen zentralen Punkt: „Beethovensche Formen sind [...] weder schematisch noch aufgelöst, sondern problematisch im Wortsinn: Sie erweisen sich, wenn man sie von innen heraus versteht, statt sie lediglich als Ausnahmen von imaginären Regeln zu klassifizieren, als Lösungen von Problemen, und zwar von immer wieder anderen Problemen, so daß es bei Beethoven die Form ist, in der sich die Individualität eines Werkes – als Bedingung seines Kunstcharakters – manifestiert.“⁴

Die Verwendung der Konventionen, die sich in den jeweiligen Werken bemerkbar machen, werden also in den zentralen Gesamttablauf integriert, obwohl sie die unverkennbaren „Risse und Sprünge“ des Spätstils evozieren. Adorno spricht in diesem Kontext von der „sprengende[n] Gewalt von Subjektivität im späten Kunstwerk“⁵ und erläutert in seiner unverkennbaren Art, wie sich dieses im Werk offenbart: „Die Gewalt der Subjektivität in den späten Kunstwerken ist die auffahrende Geste, mit welcher sie die Kunstwerke verläßt. Sie sprengt sie, nicht um sich auszudrücken, sondern um ausdruckslos den Schein der Kunst

³ Theodor W. Adorno: *Spätstil Beethovens*, in: Rolf Tiedemann (Hg.): *Theodor W. Adorno. Musikalische Schriften IV. Moments musicaux / Impromptus*, Frankfurt a. M. 2003, S. 15.

⁴ Carl Dahlhaus: *Beethovens Spätstil*, in: Carl Dahlhaus (Hg.): *Neues Handbuch der Musikgeschichte*, Bd. 6, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1980, S. 72.

⁵ Theodor W. Adorno: *Spätstil Beethovens*, S. 15.

abzuwerfen. Von den Werken läßt sie Trümmer zurück und teilt sich, wie mit Chiffren, nur vermöge der Hohlstellen mit, aus welchen sie ausbricht. Vom Tode berührt, gibt die meisterliche Hand die Stoffmassen frei, die sie zuvor formte; die Risse und Sprünge darin, das Zeugnis der endlichen Ohnmacht des Ichs vorm Seienden, sind ihr letztes Werk. Darum [...] die Konventionen, die von Subjektivität nicht mehr durchdrungen und bewältigt, sondern stehengelassen sind. Mit dem Ausbruch von Subjektivität splittern sie ab. Als Splitter, zerfallen und verlassen, schlagen sie endlich selber in Ausdruck um.“⁶

Um Adornos Aussagen besser einschätzen zu können ist es ferner unerlässlich, seine Ausführung in Beziehung zu seinem Umfeld zu setzen. Nikolaus Urbanek hat in seiner Dissertation den Kontext von Adornos Beethoven-Aufsatz und die Verbindung zur Wiener Schule eindrücklich aufgezeigt. „Zu jedem Zeitpunkt ihrer musikalischen Entwicklung stand die Bezugnahme auf Beethoven im Zentrum des musikalischen Denkens der Wiener Schule; seine Kompositionen sind in ihrem Diskurs in jeder Hinsicht präsent.“⁷ Dabei war Adorno persönlich mit den Mitgliedern der Wiener Schule verbunden, zum einen als Kompositionsschüler Alban Bergs und zum anderen als Klavierschüler Eduard Steuermanns⁸. Entscheidend für die Vermittlung der Musik und Ästhetik der Zwölftonmusik war im Zuge der weit verbreiteten Lehrtätigkeit die musikalische Analyse. Sie stellt „das Verbindungsglied der einzelnen Diskurse dar, indem diese als verklammernde Vorbedingung von Produktion, Rezeption und Reproduktion gedacht wird. Je nach ‚Diskurszugehörigkeit‘ wandelt die musikalische Analyse dementsprechend ihre Funktion.“⁹ Adornos Spätstilaufsatz steht dabei am Beginn seiner Auseinandersetzung mit Beethoven¹⁰ und dient der Grundstrategie, „Beethoven als das Paradigma der Annäherung an die Musik schlechthin zu etablieren“¹¹. Hierbei macht Urbanek darauf aufmerksam, dass Adornos gesamtes Beethoven-Projekt „als fundierender Subtext der *Philosophie der neuen Musik* zu lesen“¹² sei. Dass Adorno eine Parallelführung der Deutungen von Beethoven und Schönberg vornimmt, lässt sich anhand folgender Aussage verifizieren: „Beim letzten Beethoven spielen die kahlen Konventionen, durch welche der kompositorische Strom zuckend gleichsam hindurchfährt, eben die Rolle wie in Schönbergs letzten Werken das Zwölftonsystem.“¹³ Die Ausführungen Urbaneks gipfeln in einer markanten These, nach der es sich vermuten ließe, „dass Adornos gesamte

⁶ Theodor W. Adorno: *Spätstil Beethovens*, S. 15f.

⁷ Nikolaus Urbanek: „*Philosophie der Musik*“. *Zu Adornos Beethoven-Fragmenten*, Wien 2008, S. 55f.

⁸ S. ebd., S. 67.

⁹ Ebd., S. 86.

¹⁰ S. ebd., S. 101f.

¹¹ Ebd., S. 101.

¹² Ebd., S. 113.

¹³ Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a. M. 2003, S. 115.

musikästhetische Theorie im Grunde genommen eine ausgeführte Spätstil-Theorie darstellte, die ‚ihr Modell am Werk Beethovens fände‘.¹⁴

Ein weiteres wesentliches Moment in diesem Kontext ist die erhöhte reflexive Haltung, die der späte Beethoven einzunehmen vermochte und die sich bisweilen bis zur Idiosynkrasie steigerte. Die Rezeption der Musik seiner Vorgänger, die in ihren kompositorischen Auswirkungen ein entscheidendes Element des Spätstils ausmacht und die von Carl Dahlhaus als „Reflexionsprinzip“¹⁵ bezeichnet wird, ist ein Phänotyp der Verwendung von Konventionen, der über das bloß formale Moment deutlich hinausgeht und sich in der semantischen Textur der einzelnen Stücke niederschlägt – schon allein aus diesem Grunde kann von einer „Zertrümmerung“ der musikalischen Formen, die auf eine musikgeschichtliche Tradition verweisen, im destruktiven Sinne nicht die Rede sein. Die aktive und produktive Auseinandersetzung mit dem bereits Vorhandenen, den Meisterwerken vorhergehender Epochen und den musikalischen Topoi, die sich als Konvention sedimentiert haben, bilden zusammen das historisch akzentuierte Material, über das Beethoven in der letzten Dekade seines Schaffens verfügt.

Es stellt sich des Weiteren die Frage, wie sich diese Konventionen, deren Terminus einen eher pejorativen Beigeschmack hat, im Allgemeinen offenbaren. Sie bilden gewissermaßen die Folie, auf der sich die inhärenten musikalischen Vorgänge abspielen, wobei die Ausprägung der Konvention bei jedem Werk eine andere ist, so dass es gilt, diese äußerst differenziert zu betrachten. Hierbei hat Adorno auf die Merkwürdigkeit aufmerksam gemacht, dass Beethoven die Herkunft der Konventionen, wie beispielsweise simple rhythmische Begleitstrukturen wie die Alberti-Bässe oft „kahl, unverhüllt, unverwandelt“¹⁶ sichtbar auftreten lässt; etwas, das in der mittleren „heroischen“ Phase kaum denkbar wäre. Es gelingt Beethoven „in seinem Spätstil, die musikalische Sprache selbst – nackt – hervortreten zu lassen.“¹⁷ Dies hängt laut Dahlhaus mit einer Aufspaltung der musikalischen Substanz in Oberflächen- und Tiefenstruktur zusammen: „Das Konventionelle, das in die Formen der Spätwerke hereinragt, kann gerade darum unangetastet bleiben, weil es eine bloße Fassade darstellt, nachdem der eigentliche musikalische Gedankenprozeß in ein Inneres zurückgewichen ist, das nur mehr partiell als Themenstruktur und –entwicklung nach außen tritt.“¹⁸

¹⁴ Nikolaus Urbanek, S. 114.

¹⁵ Carl Dahlhaus: *Beethovens Spätstil*, S. 70.

¹⁶ Theodor W. Adorno: *Spätstil Beethovens*, S. 14.

¹⁷ Nikolaus Urbanek, S. 158.

¹⁸ Carl Dahlhaus: *Beethovens Spätstil*, S. 70.

Der Umgang mit den Konventionen erstreckt sich allerdings nicht nur auf eine Verwendung als bloße Etikette oder Folie, sondern kann sich auch in einer subjektiv-innovativen Art und Weise äußern. Dies geschieht durch „Aktualisierung“ herkömmlicher und konventioneller Kompositionsstile und Gattungen wie beispielsweise der Fuge. In einem Gespräch mit Karl Holz tätigte Beethoven einen der allzu seltenen Aussprüche, der auf eine ästhetisch-individuelle Komponente seiner Kompositionskunst rekurriert: „Eine Fuge zu machen ist keine Kunst, ich habe deren zu Dutzenden in meiner Studienzeit gemacht. Aber die Phantasie will auch ihr Recht behaupten, und heut zu Tage muß in die alt hergebrachte Form ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommen.“¹⁹ Das Zitat bezeugt, dass sich Beethoven nicht nur auf den Rückgriff auf die barocke Fugentechnik beschränkte, sondern diese konventionelle Gattung vielmehr individuell durch seine persönliche – eben die poetische – Komponente aufzufüllen gedachte. Dies erklärt vielfach den freien und eigenwilligen Gebrauch der Fuge, der ihm schon zu Lebzeiten den Vorwurf einbrachte, er könne keine Fugen komponieren. Dieser Aspekt fordert, die eigentümliche Ausprägung der Fuge innerhalb der konkreten Werke zu lokalisieren und anhand der Gesamtstruktur zu interpretieren, denn es ist offensichtlich, „daß Sujets, Charaktere und Affekte erst in ästhetischer Transformation dem Bereich angehören, auf den Beethoven mit dem Begriff des Poetischen zielte“²⁰. Diese drei Wesensmerkmale, die wiederum eine Bezeichnung von Konventionen, und zwar die ästhetischen des 18. Jahrhunderts beinhalten, gilt es nun herauszuarbeiten und in Beziehung zueinander zu setzen, um dem oben bereits anvisierten Formgesetz der späten Werke auf den Grund gehen zu können: „Sujets, Charaktere und Affekte stellen in Beethovens Musik, statt deren ‚Inhalt‘ zu sein, bloßes ‚Material‘ dar, aus dem sich erst unter dem Formgesetz der Musik das ‚Poetische‘, wie es Beethoven verstand, konstituiert. Interpretiert man aber das Poetische als Resultat, das aus dem musikalischen Prozeß hervorgeht [...], so muß ein Versuch, Beethovens Spätstil zu charakterisieren, von den musikalisch-formalen Besonderheiten der Werke ausgehen, und zwar auch dann, wenn er in letzter Instanz auf ‚poetische Ideen‘ zielt; denn deren Konstituierung ist, wie gesagt, von Formprozessen abhängig, die im Spätwerk auf partiell anderen Voraussetzungen beruhen als in der mittleren Periode.“²¹

So ergibt sich ein Zirkelschluss hin zu Adorno, der den wesentlichen Zugang dieser Arbeit zum Spätstil Beethovens präzisiert: Die Konventionen, die es herauszuarbeiten gilt, fungieren einerseits als Folie für die subthematischen und innermusikalischen Abläufe und

¹⁹ Wilhelm von Lenz: *Beethoven. Eine Kunst-Studie*, Bd. 4 Hamburg 1860, S. 217.

²⁰ Carl Dahlhaus: *Beethovens Spätstil*, S. 68.

²¹ Ebd., S. 68.

bieten als Material, das Beethoven zur Verfügung stand, andererseits die notwendige Syntax, die das Formgesetz, mit dem Beethoven seine „Poesie“ in Töne zu fassen vermochte, konstituiert. Die „Risse und Sprünge“ der musikalischen Faktur der späten Werke werden somit sowohl durch die Architektonik jedes einzelnen Werkes als auch durch die semantisch sinnvolle Verflechtung der einzelnen Materialbausteine überwölbt. Die akustische Erscheinung des Kunstwerks führt diese These allerdings in eine Aporie, die nur gelöst werden kann durch ein intensives Studium und eine intellektuelle Auseinandersetzung mit dem Spätstil Beethovens, die das „So-und-nicht-anders-sein-können“ und die daraus resultierende Ratlosigkeit allein in ein Verständnis der Werke umzumünzen vermögen. Bereits Richard Wagner stellt dieses spezielle Verhältnis von Beethoven zur Konvention in seiner panegyrischen Jubiläumsschrift dar, indem er schreibt: „In diesen konventionellen Formen mit dem ungeheuren Vermögen der Musik nur so spielen zu können, daß ihrer eigentlichen Wirkung, der Kunstgebung des inneren Wesens aller Dinge, gleich einer Gefahr durch Überfluthung, ausgewichen werde, galt lange dem Urtheile der Ästhetiker als das wahre und einzig erfreuliche Ergebniß der Ausbildung der Tonkunst. Durch diese Formen aber zu dem innersten Wesen der Musik in der Weise durchgedrungen zu sein, daß er von dieser Seite her das innere Licht des Hellsehenden wieder nach außen zu werfen vermochte, um auch diese Formen nur nach ihrer inneren Bedeutung uns wieder zu zeigen, dieß war das Werk unseres großen Beethoven, den wir daher als den wahren Inbegriff des Musikers uns vorzuführen haben.“²²

Im Laufe der Arbeit sollen die Konventionen in drei große Kategorien aufgeteilt und an den jeweils konkreten Einzelsätzen der Werke betrachtet werden. Die drei Kapitel teilen sich auf in Untersuchungen der Form, des Vokalen und des Tanzes, die dabei den drei Wesenszügen von Ratio, Emotion und Motorik entsprechen.

1.2 Floskel

Unter dem Terminus „Floskel“, dem ebenfalls eine pejorative Konnotation anhaftet, sind vor allem Elemente älterer Spieltechniken und Spielfiguren, die Einzug in die Struktur der Beethoven'schen Werke gehalten haben, gemeint. Die Floskel in dieser Ausprägung ist ein wesentlicher Bestandteil der Setzweise und Ausarbeitung der einzelnen Stücke und ist daher auch als notwendiger Zusatz zu den Konventionen zu verstehen. Sie ist ein inhärentes

²² Richard Wagner: *Beethoven*, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner*, Leipzig 1898, Bd. 9, S. 79.

Phänomen derselben, das es separat zu untersuchen gilt, da die Floskel sich unverhüllt zeigt: „So werden beim letzten Beethoven die Konventionen Ausdruck in der nackten Darstellung ihrer selbst. Dazu dient die oft bemerkte Verkürzung seines Stils: sie will die musikalische Sprache nicht sowohl von der Floskel reinigen als vielmehr die Floskel vom Schein ihrer subjektiven Beherrschtheit: die freigegebene, aus der Dynamik gelöste Floskel redet für sich. Jedoch nur in dem Augenblick, da Subjektivität, entweichend, durch sie hindurchfährt und mit ihrer Intention sie jäh erleuchtet.“²³

Die zum Teil extreme Verwendung der einzelnen Floskeln geriert in vielen Werken des Spätstils das charakteristisch Zerfahrene und Fragmentarische, das ihnen so eigentümlich ist. Unter diesem Aspekt sind vor allem Spielfiguren subsumiert, die in ihrer Ausprägung deutlich an barocke Passagen, etwa von Domenico Scarlatti, Georg Friedrich Händel oder auch Johann Sebastian Bach, erinnern. Diese werden auf einen Nukleus, der selten mehr als vier Töne umfasst, reduziert und mithilfe der Sequenztechnik derart ausgestaltet, dass sie als musikalisch adäquates Moment eingesetzt werden können.

Unter dem Stichwort „Floskel“ sind zudem bestimmte Gesten zu verstehen, die vom Komponisten auch als solche intendiert worden sind, beispielsweise die des Auffahrens mittels einer Fanfare oder der Gestus des Grimmigen, der vor allem bei längeren im Unisono gestalteten Passagen unwillkürlich auftritt. Diese Gesten sind vor allem ein Ausdruck der von Adorno angesprochenen Subjektivität, durch die die Floskel „beredt“ wird. Es gilt im Verlauf dieser Arbeit, eine repräsentative Auswahl an diesen Floskeln und Gesten, die sich ganz unterschiedlich äußern können, zu erstellen und analytisch im Gesamtzusammenhang der einzelnen Werke zu untersuchen.

Die ostentative Verwendung der Floskel suggeriert dem Zuhören zudem den Eindruck des Spontanen und Improvisatorischen. Entgegen traditioneller Sonatensätze lassen sich diejenigen des späten Beethovens in ihrem Ablauf kaum vorausahnen, so dass die Einhaltung bzw. Missachtung der Prinzipien der aus dem Beethoven'schen Oeuvre selbst entwickelten Form den Beigeschmack des Plötzlichen und Unvorhersehbaren erhält. Gerade dies aber ist ein wesentliches Charakteristikum für die Ausprägung eines vollkommenen Kunstwerkes: „Der Künstler weiss, dass sein Werk nur voll wirkt, wenn es den Glauben an eine Improvisation, an eine wundergleiche Plötzlichkeit der Entstehung erregt; und so hilft er wohl dieser Illusion nach und führt jene Elemente der begeisterten Unruhe, der blind greifenden Unordnung, der aufhorchenden Träumens beim Beginn einer Schöpfung in die Kunst ein, als

²³ Theodor W. Adorno: *Spätstil Beethovens*, S. 16.

Trugmittel, um die Seele des Schauers oder Hörers so zu stimmen, dass sie an das plötzliche Hervorspringen des Vollkommenen glaubt.“²⁴

Dass dieser Augenblickscharakter von Beethovens Musik nichts Zufälliges hat, sondern mühevoll und über lange Zeit in einer raffiniert elaborierten Komposition ausgearbeitet worden ist, muss nicht weiter belegt werden. Der Eindruck, den die sich so mannigfaltig offenbarenden Floskeln im positiven Sinne in seinen späten Werken evozieren, ist ein entscheidender Faktor, warum besonders diese Werke den Zuhörer so oft mit ihrer frappierenden Spontanität zu überraschen und zu fesseln vermögen.

1.3 Kompositorisches Gedächtnis im Kontext des kulturellen Gedächtnisses

Der Begriff Gedächtnis stellt die zentrale Kategorie des aktiven und produktiven Bezugnehmens auf das Vergangene dar. Um das kompositorische Gedächtnis als Derivation des kulturellen Gedächtnisses erklären zu können, müssen zunächst die für den Begriff konstitutiven Elemente wie Erinnerung, die Entwicklung der Entstehung von Tradition über die Kanonisierung hin zur die ästhetischen Grenzen determinierenden Klassik sowie die Ausprägung des kulturellen Gedächtnisses im individuellen Fall der Identifikation des schöpferischen Subjekts mit den Vermächtnissen der Vergangenheit kurz umrissen werden.

Zunächst gilt es nach der Basis, auf der das kulturelle Gedächtnis erst wirksam werden kann, zu fragen. Die Bach-Tradition in Wien bildet eine entscheidende Folie für Beethovens Aktivierung seines kompositorischen Gedächtnisses. Diese Tradition baut auf einer Vergangenheit auf, die von einem elitären Kreis in Wien gesondert gepflegt und memoriert wurde. Der Soziologe Maurice Halbwachs hat gezeigt, dass „Vergangenheit niemals als solche zu überdauern vermag, sondern immer nur in den Rahmenbedingungen einer kulturellen Gegenwart rekonstruiert werden kann. Die Vergangenheit ist eine soziale Konstruktion.“²⁵ Diese Vergangenheitskonstruktion, die sich während der Beethovenzeit wohl am griffigsten anhand der Kategorie des Erhabenen in der Musik prononcierenden

²⁴ Friedrich Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches I, Viertes Hauptstück. Aus der Seele der Künstler und Schriftstellen*, Aphorismus Nr. 145: *Das Vollkommene soll nicht geworden sein*, in dessen: KSA, Bd. 2, Giorgio Colli / Mazzino Montinari (Hg.), München 2005, S. 141.

²⁵ Jan Assmann: *Religion und kulturelles Gedächtnis. Zehn Studien*, München 2004, S. 201. Assmann bezieht sich dabei auf Maurice Halbwachs: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, Frankfurt a. M. 1985, insbesondere auf das dritte Kapitel: *Die Rekonstruktion der Vergangenheit*, S. 125-162.

ästhetischen Diskurses illustrieren lässt²⁶, ist ein wesentliches Mittel, um die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe mithilfe der gemeinsamen Referenzpunkte zu betonen. „Für Halbwachs gab es keine Objektivationen von Vergangenheit. Für ihn war Vergangenheit immer Resultat kultureller Rückwärtsprojektion. Sein Stichwort war ‚Rahmen‘. Nur innerhalb der sozialen und kulturellen Rahmen seiner Gegenwart kann der Einzelne sich an Vergangenes erinnern, und nur das wird seiner Erinnerung zugänglich, was sich innerhalb dieser Rahmen an Vergangenheit rekonstruieren lässt.“²⁷ Damit sich die Vergangenheit in Form einer solchen identitätsstiftenden Institutions- und Legitimationsformel aufbauen lässt, müssen zwei Voraussetzungen erfüllt sein. Zum einen darf sie noch nicht völlig verschwunden sein, es muss Zeugen, wenn möglich Augenzeugen, geben²⁸, zum anderen müssen diese Zeugnisse eine „charakteristische *Differenz* zum ‚Heute‘ aufweisen“²⁹.

Dieser Vergangenheitsbezug wirkt sich in künstlerischer Hinsicht jedoch stets produktiv für die Gegenwart aus, da es bei einem Kontinuitätsbruch, der die Konstruktion des Gewesenen voraussetzt, nie zu einem rein „antiquarischen“ Betrachten der Historie im Sinne Nietzsches kommt, sondern der Neuanfang sich fortwährend an das Vergangene anschließt: „Jeder tiefere Kontinuitäts- und Traditionsbruch kann zur Entstehung von Vergangenheit führen, dann nämlich, wenn nach solchem Bruch ein Neuanfang versucht wird. Neuanfänge, Renaissance, Restaurationen treten immer in der Form eines Rückgriffs auf die Vergangenheit auf. In dem Maße, wie sie Zukunft erschließen, produzieren, rekonstruieren, entdecken sie Vergangenheit.“³⁰ In diesem Sinne tritt die Vergangenheit als etwas von außen nachträglich Konstruiertes im Kontext des kulturellen Gedächtnisses auf, sie fungiert als identitätsstiftendes Medium, das die Gruppe nach Innen und Außen vertritt, und entsteht nicht von selbst, sondern ist „das Ergebnis einer kulturellen Konstruktion und Repräsentation; sie wird immer von spezifischen Motiven, Erwartungen, Hoffnungen, Zielen geleitet und von den Bezugsrahmen einer Gegenwart geformt“³¹.

Stellt die Vergangenheit in ihrer Ausprägung als formative Instanz³² in gewissem Sinne den äußeren Bezugsrahmen für eine Gesellschaft dar, so stiftet die Erinnerung gleichsam einen inneren Konnex, der die einzelnen Individuen auf einer gemeinsamen Basis

²⁶ Martin Zenck: *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven*, S. 70.

²⁷ Jan Assmann: *Religion*, S. 201.

²⁸ Zenck illustriert dieses vor allem anhand der Mittlerfunktion Nikolaus Forkels, s. Martin Zenck: *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven*, S. 218.

²⁹ Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 2007, S. 32.

³⁰ Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 32.

³¹ Ebd., S. 88.

³² Jan Assmann: *Religion*, S. 127: „Formative Texte formulieren das Selbstbild der Gruppe und ihr identitätssicherndes Wissen; hierher gehört alles von Stammesmythen und Ursprungssagen bis zu Homer und Vergil, Dante, Shakespeare, Milton und Goethe.“

zusammenführt. Jan Assmann illustriert dies an der ältesten Form einer solchen sich ins Kollektiv steigernden Erinnerung: am Totengedenken. Es handelt sich hierbei um „einen Akt der Belebung, den der Tote dem entschlossenen Willen der Gruppe verdankt, ihn nicht dem Verschwinden preiszugeben, sondern kraft der Erinnerung als Mitglied der Gemeinschaft festzuhalten und in die fortschreitende Gegenwart mitzunehmen“³³. Die Erinnerung an Händel und Bach offenbart sich zum einen in der Pflege und Bewahrung ihrer Musik, zum anderen wird sie durch eine Fülle von biographischen Texten, niedergeschriebenen Erinnerungen und fingierten Legenden – die sich freilich anhand der posthumen Stilisierung der Person Beethovens noch deutlicher zeigen ließen – sichtbar. Dieses „Totengedenken ist in paradigmatischer Weise ein Gedächtnis, ‚das Gemeinschaft stiftet‘. In der erinnernden Rückbindung an die Toten vergewissert sich eine Gemeinschaft ihrer Identität.“³⁴ Das Totengedenken fungiert als eine entscheidende gemeinschafts- und identitätsstiftende Instanz, es wird einerseits durch die Elite, die diesen Kult aktiv ausübt, und andererseits durch das Kollektiv, das an diesem partizipiert, transportiert. Im Falle der Pflege des musikalischen Erbes tritt an die Position der Eliten der Interpret bzw. die Interpreten, die den Text nicht nur kanonisiert korrekt wiedergeben, sondern ihn durch den Akt des Interpretierens zusätzlich mit der eigenen Persönlichkeit färben. Die Besonderheit des Musizierens manifestiert sich jedoch am sinnhaften Erlebnis und der Einmaligkeit des klanglichen Ereignisses. Seitens des Kollektivs ist der musikalische Genuss sowohl ein gemeinschaftsstiftender, als auch ein ganz individueller, wodurch die Wirkung gegenüber der rein rituellen Partizipation am Totengedenken durch das Element des Persönlichen intensiviert wird. „Das kulturelle Gedächtnis verbreitet und reproduziert unter den Mitgliedern einer bestimmten Gruppe zugleich mit einer bestimmten Weltsicht ein Bewußtsein von Einheit, Eigenart und Zusammengehörigkeit.“³⁵

Wurde hier zunächst die Kategorie der Erinnerung hinsichtlich der kollektiven Auswirkung betrachtet, so lassen sich zwei für den künstlerisch-reflektierenden Aspekt zentrale Momente herausarbeiten. Im Angesicht der Fülle des historischen Materials muss der Künstler – als sich erinnernder Rezipient der Werke, Stile und Gattungen seiner Vorgänger – in vielerlei Hinsicht auswählen und sondieren: „Erinnern heißt, anderes in den Hintergrund treten lassen, Unterscheidungen treffen, vieles ausblenden, um manches auszuleuchten. So kommen Horizont und Perspektive in individuelle Erinnerungsräume, und diese Perspektiven

³³ Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 33.

³⁴ Ebd., S. 63.

³⁵ Jan Assmann: *Religion*, S. 52.

sind affektiv vermittelt.“³⁶ Der Kompositionsprozess an sich setzt diese Fähigkeit des Auswählens a priori voraus³⁷; dies ließe sich mithilfe von Beethovens Skizzenbüchern in vielfacher Hinsicht belegen. Stellt sich der Komponist jedoch zusätzlich die Aufgabe eines intendierten Bezugs zu älteren Meisterwerken, wie es in den Schlussvariationen von op. 109 der Fall ist, so wird die Auswahl durch den äußeren Rahmen verringert. Die Fähigkeit der Erinnerung ist also ein zentrales Moment für die musikalische Komposition überhaupt, sie impliziert den ordnenden Vorgang „der Selbstobjektivierung und Selbststrukturierung“³⁸, was der Wortbedeutung des Lateinischen *com-ponere* (zusammen-stellen/führen) ohnehin inhärent ist. Darüber hinaus stellt die Rezeption bestimmter älterer Kunstwerke zugleich „ein Bekenntnis zu einer spezifischen Wertordnung“³⁹, die sozial hinsichtlich der Gruppenzugehörigkeit determiniert ist, dar. Sie beinhaltet durch das Aufgreifen zugleich die Aktualisierung des alten Gegenstandes und setzt durch das reflektorische Agieren des künstlerischen Subjekts das Innovationspotential dieses Rückgriffs frei. So werden die alten Techniken gewissermaßen neu interpretiert: „Historie nämlich, wie sie für die Gegenwart dienstbar gemacht wird, unterliegt notgedrungen der Interpretation dessen, der sich mit ihr beschäftigt.“⁴⁰

Die beiden Teilaspekte des kulturellen Gedächtnisses, die Vergangenheit und die Erinnerung, erzeugen einen einheitsstiftenden geistigen Konnex, auf dem sich der Zusammenhalt von Gruppen aufbaut: die Identität: „Das Bewußtsein sozialer Zugehörigkeit, das wir ‚kollektive Identität‘ nennen, beruht auf der Teilhabe an einem gemeinsamen Wissen und einem gemeinsamen Gedächtnis, die durch das Sprechen einer gemeinsamen Sprache oder allgemeiner formuliert: die Verwendung eines gemeinsamen Symbolsystems vermittelt wird.“⁴¹ Hier tritt nun die Differenz zwischen den beiden Kategorien „Eigenes“ und „Fremdes“ in ganz spezifischer Weise zu Tage. Ein kollektives Bewusstsein wird durch die Akzeptanz des „Eigenen“ durch das Individuum gestiftet. Dadurch wird diesem der Zugang zu einer bestimmten Gruppe gewährt, während die Ausgrenzung des Fremden denselben Bezugsrahmen markiert: „Antagonismus gehört zu den typischen Ermöglichungsbedingungen der Reflexivwerdung und Steigerung von Grundstrukturen und damit zur Genese kollektiver

³⁶ Jan Assmann: *Religion*, S. 12.

³⁷ Es lassen sich vielerlei Parameter nennen, deren Auswahl vor oder während des Kompositionsprozesses zur Disposition stehen: die Wahl von Tonart, Besetzung, Gattung, Form auf der einen und auf der anderen Seite die Gestaltung des motivisch-thematischen Komplexes, Verfahrenstechniken der Durchführung, Wiederaufgreifen von melodischem Material, Gestaltung des Rhythmus, der Harmonie etc.

³⁸ Jan Assmann: *Religion*, S. 114.

³⁹ Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 120.

⁴⁰ Walter Pass: *Beethoven und der Historismus*, in: Erich Schenk (Hg.): *Beethoven-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 200. Geburtstag von Ludwig van Beethoven*, Wien 1970, S. 116.

⁴¹ Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 139.

Identitäten.“⁴² Dass zeitlich Fremdes allerdings durch die Aktivierung des kulturellen Gedächtnisses zu Eigenem umgeformt werden kann, zeigt Beethovens Rezeption der Alten Musik. Die „fremden“ Werke Bachs bilden hierbei die für den Komponisten essentielle Basis für seine Ausbildung, sein Wirken als Interpret und als ideeller Bezugspunkt für den eigenen Stand des Komponierens und seines Selbstbildes. Es handelt sich um „Beethovens historische Reflexion des eigenen Standorts durch die kompositorische Aneignung der Geschichte“⁴³. Gerade dies ist jedoch eine zentrale Ausprägungsform für den übergeordneten Terminus: „Erst das kulturelle Gedächtnis ermöglicht eine freie Verfügung des Einzelnen über die Erinnerungsbestände und die Chance, sich in der Weite der Erinnerungsräume eigenständig zu orientieren.“⁴⁴

Die Integration des „Fremden“ in die eigene geistige Hemisphäre geschieht bei Beethoven als Folge seiner Zugehörigkeit zu einer bestimmten Kultur, die sich an der Pflege der Bach’schen Musik offenbart und die ihn schon in den frühen Bonner Jahren mit dieser Musik vertraut machte. Bevor dies allerdings so reibungslos ablaufen kann, ist eine entscheidende Grundvoraussetzung für diese Entwicklung anzusprechen, diejenige der Tradition. Nur durch die konsequente Tradierung des kulturellen Erbes, das die beiden Komponisten Händel und Bach ihren Nachkommen überlassen haben, sind die Aktionen des Erinnerns und Rezipierens erst möglich: Die Kenntnis der Alten Musik setzt die Überlieferung derselben voraus. Eine Überlieferung, die als solche keine intendierte und dem Zufall der zeitlichen Dimension unterworfen war. „Tradition meint das Geschäft des Überliefers und Rezipierens sowie den Bestand des Überlieferten. Mit diesem Begriff ist keine andere Dynamik denkbar als die in solcher kulturellen Arbeit bewußt und kontrolliert entfaltete und jede Interaktion mit der Dynamik von Identität und Erinnerung abgeschnitten.“⁴⁵ Dabei muss betont werden, dass der Begriff der Tradition keinen fixierten Bestand des Tradierten garantiert, sondern dies sich im steten Fluss befindet; was tradiert wird und wie lange, ist abhängig von gesellschaftspolitischen und sozio-kulturellen Umständen. Tradition, die ebenso wie das Erinnern einen Selektionsprozess beinhaltet, birgt darum die Gefahr des Wieder-Vergessens. Erst der Prozess der Kanonisierung greift in das Fließen des Traditionsstromes ein: „Kanonisierung bedeutet einen Eingriff in die Tradition, der die in

⁴² Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 134.

⁴³ Martin Zenck: *Rezeption von Geschichte in Beethovens „Diabelli-Variationen“*. Zur Vermittlung analytischer, ästhetischer und historischer Kategorien, in: AfMW, Jg. 37 (1980), S. 63.

⁴⁴ Jan Assmann: *Religion*, S. 34.

⁴⁵ Ebd., S. 39.

ständigem Fluß befindliche Fülle der Überlieferungen einer strengen Auswahl unterwirft, das Ausgewählte kernhaft verfestigt und den Traditionsstrom ein für alle mal stillstellt.“⁴⁶

Der Kanon garantiert nicht nur die Sicherheit und Dauerhaftigkeit der Überlieferung, sondern – und das ist zentral für das Kunstwerk – er „definiert die Maßstäbe dessen, was als schön, groß und bedeutsam zu gelten hat. Und er tut das, indem er auf Werke verweist, die diese Werte in exemplarischer Weise verkörpern. Der Begriff der Klassik bezieht sich nicht nur rückwärtsgewandt auf die Rezeption eines als maßgeblich ausgewählten Bestands, sondern auch vorwärtsgewandt auf einen sich von daher eröffnenden Möglichkeitshorizont legitimer Anknüpfungen.“⁴⁷ Der Kanon fungiert zugleich als entscheidendes identitätsstiftendes Medium und bildet ebenso wie die Erinnerung ein zentrales Element kulturellen Gedächtnisses: „Kanon stiftet einen Nexus zwischen Ich-Identität und kollektiver Identität. Er repräsentiert das Ganze einer Gesellschaft und zugleich ein Deutungs- und Wertsystem, im Bekenntnis zu dem sich der Einzelne der Gesellschaft eingliedert und als deren Mitglied seine Identität aufbaut.“⁴⁸

Mit der Hinzunahme des Begriffs der „Klassik“ schließt sich nun der Ablauf der Überlieferung hin zu einem festgefügteten und richtungsweisenden Bestand an Kultur bzw. Kunstwerken. Die Klassik ist als Ausprägung die Verwirklichung der Kanonisierung und als solche für das kulturelle Gedächtnis und die kollektive Identität der höchste Bezugspunkt, da sie Kontingenz und Zufall im Strang der Überlieferung kategorisch ausschließt: „Erst durch den klassizistischen, imitierenden Rückgriff, durch *mimesis*, *aemulatio*, *imitatio* verwirklicht das kanonische Prinzip seine Funktion einer Form kultureller Erinnerung: als Fluchtpunkt der retrospektiven Orientierungssuche. [...] Kanonisierung ist kein zufälliges Rezeptionsschicksal, sondern die Erfüllung oder Einlösung einer im Werk selbst durch Formstrenge und Regelbildung angelegten Potenz.“⁴⁹ Der Terminus der „Klassik“ oder des „Klassikers“ beschreibt als solcher die für eine Kultur und Gesellschaft konstitutiven zentralen Werke und Monumente: „Die *klassischen Werke* verkörpern die zeitlos gültigen Normen in reinster Form. Deshalb sind sie Maßstab und Maßgabe für das ästhetische Urteil und die künstlerische Produktion.“⁵⁰

Das kulturelle Gedächtnis erfüllt seine Hauptaufgabe mit der Instandhaltung und Überlieferung des „identitätssichernden Wissens [...] in Gestalt symbolischer Formen wie

⁴⁶ Jan Assmann: *Religion*, S. 32.

⁴⁷ Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 119.

⁴⁸ Ebd., S. 127.

⁴⁹ Ebd., S. 108.

⁵⁰ Ebd., S. 110.

Mythen, Liedern, Tänzen, Sprichwörtern, Gesetzen“⁵¹. Die „Vererbung“ dieses Wissens, das der Gesellschaft gleichzeitig Kontinuität und Identifikation gewährt, ist „eine Frage der Objektivierung, Speicherung, Reaktivierung und Zirkulation von Sinn“⁵². Der Überlieferungsprozess ist kulturell an seine speziellen Träger gebunden und zieht als solcher die Ausbildung bestimmter Institutionen nach sich, die die Aufgabe von Sammlung, Bewahrung, Speicherung und Inszenierung des kulturellen Gutes zu erfüllen haben. Dies führt im weiteren Verlauf zu der Frage nach den speziellen Trägern der Bach-Tradition bzw. der Pflege der Alten Musik an sich in der Stadt Wien.

Der berühmteste Träger dieser musikalischen Tradition ist der Baron Gottfried van Swieten, der bei seinen Hauskonzerten⁵³ vor allem die Musik Händels und Bachs pflegte. Martin Zenck hat jedoch in seiner Habilitation weitere wesentliche Träger der Bach-Tradition herausgearbeitet: „Bereits vor 1780 (1777) wurde berichtet, daß P. Matthias Ferdinand Gauster, Johann Joseph Fux, Georg Christoph Wagenseil und Johann Georg Albrechtsberger Werke Bachs abgeschrieben, gesammelt und die im Kompositions- und Instrumentalunterricht verwendet hatten.“⁵⁴ Er zeigt auf, dass also noch vor den Bemühungen van Swietens um eine Restauration der alten Musik sich diese Komponisten und Theoretiker intensiv um die Verbreitung dieses Repertoires bemühten. Vor allem Beethovens Lehrer Albrechtsberger wird in diesem Prozess von Zenck als Leitfigur herausgestellt: „An dieser Bedeutung Bachs im Wiener Musikleben hatte Albrechtsberger entscheidenden Anteil, denn die Durchsetzung Bachs im Bewußtsein einer breiten Öffentlichkeit ist auf seine frühe Aneignung Bachs zurückzuführen. Durch ihn wurde die Verbreitung Bachs innerhalb des Kompositionsunterrichts und der Instrumentalpraxis erreicht, die vielleicht durch van Swietens Aktivitäten einen zusätzlichen Impuls erfuhr, aber auch ohne ihn denkbar gewesen wäre.“⁵⁵ Des Weiteren weist er auf die Sammlungen Raphael Georg Kiesewetters und auf die Bibliothek des Erzherzogs Rudolph, die – angelegt seit dem Jahre 1802 – um 1819 „über ein

⁵¹ Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 89.

⁵² Jan Assmann: *Religion*, S. 54.

⁵³ Auch Beethoven hatte es unternommen „in seiner Wohnung musikalische Abende zu veranstalten, welche auch die Pflege älterer Musik bezweckten. Neben Werken von Händel, Haydn, Mozart dachte er J. S. Bach und Ph. E. Bach zu musizieren“, s. Walter Pass: *Beethoven und der Historismus*, S. 128. Beethoven erwähnt diese Hauskonzerte in einem Brief an Breitkopf vom 26. Juli 1809: „ich hatte einigemal angefangen wöchentlich eine kleine Singmusik bey mir zu geben – allein der unseelige Krieg stellte alles ein“ und bittet im Anschluss um Partituren von Mozarts Requiem, Haydns Messen und um die Klavierwerke Carl Philipp Emmanuel Bachs, s. BGA, Bd. 2, Brief Nr. 392, S. 72. Die Wiederaufnahme dieser Hausmusik wird zweieinhalb Jahre später – der Kriegsschauplatz hatte sich mittlerweile nach Spanien verlagert – in einem weiteren Brief an Breitkopf & Härtel vom 28. Januar 1812, in dem Beethoven den Verleger um die Partituren von Mozarts Requiem, der drei Da-Ponte Opern und vom Titus bittet, dokumentiert: „da meine kleine Gesellschaft bey mir wieder anfängt“, s. BGA, Bd. 2, Brief Nr. 545, S. 236.

⁵⁴ Martin Zenck: *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven*, S. 79.

⁵⁵ Ebd., S. 82.

bedeutendes und umfassendes Repertoire an älterer, neuerer und neuester, teils gedruckter, teils geschriebener Musik sowie an zahlreichen Instrumentalschulen und wichtigen musiktheoretischen Werken“⁵⁶ verfügte, hin. Beethoven hatte also über verschiedene Persönlichkeiten, mit denen er in Kontakt stand, die Möglichkeit des freien Zugangs zu den Abschriften und zur Musik Bachs und Händels. Die Aneignung dieser Musik erfolgte zunächst in Bonn als Schüler Neefes, dann als Pianist, als der er in den oben genannten Kreisen verkehrte, über den musiktheoretischen Unterricht Albrechtsbergers hin zu einer kompositorischen Rezeption und Bewältigung der älteren Meisterwerke, die im Spätstil umschlägt zu der speziellen und individuellen Art der Rezeption, die eingangs als „kompositorisches Gedächtnis“ bezeichnet wurde⁵⁷.

Das kompositorische Gedächtnis Beethovens manifestiert sich an der produktiven Aufarbeitung der Errungenschaften seiner künstlerischen Vorgänger und Vorbilder. Diese Art des Gedächtnisses, das sich nicht auf die bloße Reproduktion des bereits Bestehenden gründet, sondern sich konstruktiv mit dem Gewesenen auseinandersetzt, um dieses kompositionsgeschichtlich zu aktualisieren, bildet die essentielle Basis für die visionäre innovative Kraft, die den letzten Opera Beethovens so eigentümlich ist. Kompositorischer Fortschritt wird, wenn man so will, durch den Rückbezug zum Alten, das durch die individuellen Gestaltungsmöglichkeiten des kompositorischen Gedächtnisses aktualisiert wird, evoziert. Denn das Wiederaufnehmen von Vergangenen bietet nicht nur den Raum, die radikalen Kühnheiten des Künstlers gewissermaßen zu nobilitieren, sondern legt den Grundstein zu einer gesellschaftlich-kulturellen Akzeptanz des Neuen. „Die Verschmelzung von Bachscher Gediegenheit und Kontinuität mit den dramatischen Kontrasten und Diskontinuitäten des klassischen Stils verleiht der Beethovenschen Kunst eine einzigartige Vielfalt und Kraft.“⁵⁸ Die Verwendung der polyphonen Gestaltungsmöglichkeiten und der dezidierte Rückgriff auf die barocke Fuge in den späten Werken wirkt nicht als konservativer Regress, sondern schafft durch das Miteinbeziehen derselben in die Sonatenform eine Öffnung dieser Form, die singulär ist. Beethoven stellt sich als Künstler, der sich seiner

⁵⁶ Ebd., S. 93.

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 127f. Zenck betont hierbei vor allem die damals gängige Phantasierpraxis: Es „ist das vielseitige und freie Fantasieren, wie es durch J. S. Bach überliefert und bis in die Beethovenzeit gepflegt wurde, ein entscheidendes Bindeglied zwischen dem Bach-Spiel und der kompositorischen Rezeption Bachs, die bei Beethoven erst durch die Vermittlung über die Kompositionstheorie, in der Bach eine entscheidende Rolle spielte, über das Bach-Spiel und über eine bis auf Bach zurückzufolgende Phantasierpraxis möglich wurde. Dabei handelt es sich aber nicht einfach um Traditionsvorgänge, die den überlieferten Gegenstand in seiner Sinnidentität belassen, sondern um Umdeutungen, durch die das Alte überhaupt erst auf das Neue zu beziehen ist.“

⁵⁸ William Kinderman: *Rückblick nach vorn. Beethovens „Kunstvereinigung“ und das Erbe Bachs*, in: Hans-Werner Küthen (Hg.): *Beethoven und die Rezeption der Alten Musik. Die hohe Schule der Überlieferung*, Bonn 2002, S. 145.

Individualität und Bedeutung auf Höchste bewusst war, nicht nur in eine Reihe mit seinen Vorgängern, sondern er bringt diese durch den Rückgriff auf ein abschließendes Niveau: „Erst mit dieser kompositorischen Selbstsetzung und Selbstbegründung des Neuen konnte eine Entwicklung erfolgen, die aus dieser Setzung solange schöpfte, bis die Formpotentiale dieser Positionierung erschöpft waren und dann mit dem Spätwerk seit etwa 1818 diese Setzung nur noch aus der historisch gewonnenen Distanz betrachtet werden konnte.“⁵⁹ Die Aktivierung des kompositorischen Gedächtnisses des späten Beethoven ist ein entscheidender Schritt für die Entfesselung seiner schöpferischen Kraft.

Die Verwendung der „klassischen“ Werke als Grundmaterialien für seine späten Kompositionen zeigt zum einen die Zugehörigkeit Beethovens zu einer bestimmten kulturellen Sphäre, die sich bereits in seiner Erziehung widerspiegelt, und zum anderen fungiert er durch diese Verwendung des kompositorischen Gedächtnisses gleichsam als Träger einer über seine Werke hinausgehenden Kontinuität und Konnektivität, die sich im Medium der Kunst offenbaren und die zeitliche Distanz zur älteren Musik überbrücken.

⁵⁹ Martin Zenck: *Geschichtsreflexion und Historismus im Musikdenken Beethovens*, in: Hans-Werner Küthen (Hg.): *Beethoven und die Rezeption der Alten Musik. Die hohe Schule der Überlieferung*, Bonn 2002, S. 18.

2. Form

2.1 Sonatensätze

Unter dem Kapitel Form soll untersucht werden, auf welche Weise Beethoven mit den herkömmlichen Kompositionsgattungen in seinem Spätstil umgegangen ist. Dies erfolgt einerseits mittels detaillierter Beschreibung der Kompositionen, andererseits durch die Vernetzung der Funktionen, die die jeweiligen Teile für den Gesamtzusammenhang des Werkes stiften⁶⁰. Gemessen an dem klassischen Aufbau einer Sonate, der sich als eine basale kompositorische Konvention zur Beethovenzeit beschreiben lässt, zeigt sich seit ca. 1814 ein ganz ungewöhnlicher und innovativer Umgang mit diesem Ausgangsmaterial. So gliedert sich der Kopfsatz einer Sonate in Beethovens mittleren Kompositionen in die drei Hauptteile Exposition, Durchführung und Reprise, der eine Coda angefügt werden kann. Letztere wird von Beethoven manchmal als eine Art zweite Durchführung behandelt, so dass dieser vierte Formteil nicht nur die Aufgabe hat, das Stück zu einem wirkungsvollen Ende zu bringen, sondern auch die motivisch-thematische Arbeit noch einmal abschließend zu fokussieren. In dieser Ausprägung taucht die Coda bei Beethoven erstmals in der dritten Symphonie auf. Des Weiteren ist es ein Gemeinplatz der Musikwissenschaft, dass sich Beethovens Interesse von der Exposition auf die Durchführung, als Ort, an dem der musikalische Prozess dynamisiert und dramatisiert wird, verschoben hat. Um aus diesem verarbeitenden, verdichtenden und experimentierenden Formteil hinaus zu kommen, bedarf es stets neuer Lösungsstrategien, die die Wiederholung des Themas in der Reprise als Klangereignis und logische Konsequenz der Durchführung inszenieren. Doch trotz dieses teleologischen, auf die Repetition ausgerichteten Abschnittes, bleibt die Frage nach dem Reprisesproblem, das Problem statischer Wiederkehr nach dynamischer Prozessualität, bestehen. Gelöst wird dies, indem der harmonische Kontrast zwischen Haupt- und Seitensatz tonikal geschlichtet wird. Diese Konvention bleibt auch beim späten Beethoven bestehen, im weiteren Verlauf gilt es jedoch nach Problemlösungsstrategien und Elementen der individuellen Kreativität zu fragen, die Beethoven bei der Reprise anwandte. Dabei ist es durchaus nötig und entscheidend, die bereits in der Exposition vorgestellten Konflikte und die Verarbeitung derselben im Laufe des Satzes auf die Wiederholung zu beziehen. Diffizil wird das Problem der Reprise vor allem im Spätstil, da

⁶⁰ Vgl. hierzu Kay Dreyfus: *Beethoven's Last Five Piano Sonatas. A Study in Analytical Method*, in: Hans Schmidt / Martin Staehelin (Hg.): *Beethoven-Jahrbuch*, Bd. 9, Bonn 1977, S. 37: „*The analytical approach [...] is descriptive but integrative. That is to say, analysis starts from a detailed description of the character of each musical event as it occurs. But it also consistently relates each musical event to its past and its future in the sonata: the function of each event is considered in relation to the total context of the work.*”

Beethoven unterschiedliche Elemente miteinander kombiniert und so die Sonatenform erweitert, ohne sie freilich in ihrer Gesetzmäßigkeit ganz aufzuheben. „Sie [die Musik, D.T.] fordert einen Hörer, der sie als Sinnzusammenhang aktiv nachvollzieht, statt sie nur als akustischen Film an sich vorüberziehen zu lassen, geradezu heraus, sich seine Tätigkeit und die Bedingungen, unter denen sie stattfindet, bewußt zu machen, sich also reflexiv vom ‚Objekt‘ zu dem Vorgang der Konstituierung von Musik zurückzuwenden.“⁶¹

Die Grenze zwischen Sonatenform, Phantasie und Variation sowie zur Fuge sind fließend: einzelne Sätze formen sich aus einem ganzen Kompendium von Kompositionstechniken. „Beethoven war und blieb Sonatenkomponist, denn für seine allermeisten und vorzüglichsten Instrumental-kompositionen war die Grundform der Sonate das Schleiergewebe, durch welches er in das Reich der Töne blickte.“⁶² Um den Komplex der Sonatenform und die Verwendung desselben im Spätstil Beethovens darstellen und interpretieren zu können, ist als methodische Grundlage eine detaillierte Betrachtung der Materie unerlässlich. Zentraler Ansatz für dieses Kapitel ist der Umgang des späten Beethoven mit der herkömmlichen, von ihm vielfach verwendeten Sonatensatzform. Es mag müßig erscheinen, erneut die Kunstwerke der späten Schaffensperiode an einem normierten, aus der Retrospektive gebildeten, Formschema zu messen, allerdings schafft die standardisierte und konventionalisierte Sonatenform eine Bezugsebene, die sich als fundamental wichtig erweist. Vergleichen und analysieren lässt sich erfahrungsgemäß nur etwas, wenn man allgemeingültige Referenzpunkte zugrunde legen kann. Ein sinnvoller Vergleich lässt sich zudem nur herstellen, indem man voneinander Verschiedenes und Divergierendes gegenüberstellt, um auf diese Weise Rückschlüsse auf eventuelle Kompositionsprinzipien des Spätstils ziehen zu können. Dabei steht im Spannungsfeld der Betrachtung stets die Objektivierung der Form, die sich an der subjektiven Individualität jedes Werkes stets neu messen und beurteilen lässt.

Klaviersonate A-Dur op. 101

Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung / Allegretto, ma non troppo

Die der Freifrau Dorothea von Ertmann gewidmete A-Dur-Sonate op. 101 eröffnet den traditionellen Kanon der fünf späten Klaviersonaten. Sie markiert hinsichtlich ihrer kompositorischen Komplexität, der technischen Herausforderungen und der klanglich-harmonischen Verläufe einen offensichtlichen Bruch mit den Sonaten der mittleren Phase,

⁶¹ Carl Dahlhaus: *Musikalische Form als Transformation. Bemerkungen zur Beethoven-Interpretation*, in: Hans Schmidt / Martin Staehelin (Hg.): *Beethoven-Jahrbuch*, Bd. 9, Bonn 1977, S. 28.

⁶² Richard Wagner, S. 82.

deren Hauptwerk die „Appassionata“ darstellt. Allerdings muss betont werden, dass zwischen op. 57 und 101 nicht nur zwölf Jahre, sondern auch eine Phase der Entwicklung, die in mehrfacher Hinsicht außerordentlich vielseitig und experimentell verlief, liegt. So sind die Opera 78, 81a und 90 bedeutende Werke auf dem Weg hin zum eigentlichen Spätstil der Klaviersonate. Allen drei Sonaten in gemeinsam, dass sie gleich zu Beginn eine Art Motto exponieren, das im kompositorischen Verlauf jedoch ganz unterschiedlich aufgenommen, verarbeitet und dissoziiert wird. In op. 90 findet sich außerdem zum ersten Mal eine deutsche Spielanweisung, die – über Tempo- und Artikulationsangaben hinausgehend – zielgerichtet auf die poetischen Implikationen des Satzes hinweist. Dieses Phänomen wird unterstrichen durch den intensiven Gebrauch von Anweisungen, die in den Notentext integriert sind – es zeigt sich hier offensichtlich Beethovens Bestreben, den Ausdruck seiner Musik zu steigern, bis hin zu dem Bemühen, die Musik im wahrsten Sinne des Wortes „zum Sprechen“ zu bringen. Dynamische Differenzierungen, feinste Nuancierung der Artikulation, Pedalvorschriften sowie eine klar kalkulierte Setzung von Akzenten, Fermaten und rhythmischen Freiheiten, ergeben nicht nur das Bild einer den kompletten musikalischen Ablauf determinierenden Partitur, sondern eher das eines konsequent ausgearbeiteten (Klang-) Regiebuches. Zu den technischen Schwierigkeiten der Sonate äußert sich Beethoven selbst in einem Brief an Sigmund Anton Steiner mit den lapidar-ironischen Worten: „denn was schwer ist, ist auch schön, gut, groß etc, jeder Mensch sieht also ein, daß dieses das fetteste Lob ist, was man <sagen>geben kann, denn das schwere macht schwitzen.“⁶³ Die Schwierigkeit ist dabei jedoch kein Selbstzweck, sondern integraler Bestandteil der Komposition: „Das ‚Schwere‘ als Kategorie eigenen Ranges, aber eben nicht um seiner selbst willen, sondern aus innerer künstlerischer Notwendigkeit ansetzend, schuf er seine Werke im Geiste dieses, notwendig philosophisch vermittelten Grundsatzes: Er gewann dem ‚Schweren‘ die Wertigkeit einer spezifischen ästhetischen Qualität ab.“⁶⁴

Der erste Satz der A-Dur-Sonate schafft vom ersten Takt an eine ganz eigentümliche Sphäre, die sich deutlich von den Werken der mittleren Phase abgrenzt. Hier sind die Elemente von improvisierter Phantasie, poetischem Charakterstück und Sonate eng miteinander verflochten. *„The suspended quality of the music is enhanced by Beethoven’s seamless lyricism, his placement of the exposition in the dominant key, and by his avoidance throughout of*



⁶³ BGA, Brief Nr. 1061, Bd. 4, S. 8.

⁶⁴ Klaus Kropfinger: „Denn was schwer ist, ist auch schön, gut, gross“, in: Sieghard Brandenburg / Ernst Hertrich (Hg.): *Bonner Beethoven-Studien*, Bd. 3, Bonn 2003, S. 98.

strong cadences.“⁶⁵ Diese Aura des Ungewöhnlichen und Schwärmerischen, das noch durch den chromatischen Bassgang in der Daumenmelodie der linken Hand einen melancholischen Zusatz erhält, ließ denn auch Theodor W. Adorno in den Skizzen zu seinem Beethovenbuch zu der Frage hinreißen, „ist der I. Satz das Modell zum Tistanvorspiel?“⁶⁶. Zudem stellt Adorno eine klare Zäsur in der kompositorischen Entwicklung fest: „Ganz anders im Ton, gleichsam die (beispiellos kondensierte) Sonatenform als lyrisches Gedicht, ganz subjektiviert, durchseelt, enttektonisiert“⁶⁷. Eines der harmonischen „Stilmittel“, das Beethoven anwandte, um diese Poetisierung zu evozieren, ist die konsequente Verschleierung bzw. Aussparung des Tonikaakkordes bis zum Finalklang des Satzes. „*The form of the first movement, in A major, is enigmatic. It falls into a large-scale two-part framework in which the first part contains the equivalent of the exposition and development, and the second part presents the recapitulation and a short coda. But many of the traditional form-building features associated with sonata form in more traditional terms are left deliberately indistinct. These features [...] are disguised and elided, and are given no special emphasis.*“⁶⁸ Das Werk beginnt atonikal auf der Dominante, die Kadenz nach A-Dur wird stets vermieden, was unter anderem durch den Trugschluss in Takt 6 deutlich wird. „*The beginning of the movement, with its first phrase on the dominant chord, poses a question, and it implies an eventual answer. That answer might be a firm arrival on the tonic chord, but no such arrival with tonic A in the bass takes place until three-quarters of the movement has been traversed.*“⁶⁹ Die sich anschließende Überleitung greift den Hauptsatz auf, verharrt allerdings in fis-Moll und moduliert anschließend über cis-Moll nach E-Dur, der Tonart des Seitensatzes. Das trochäische Pulsieren der leeren Bassoktaven sowie das fließende Melos von Haupt- und Seitensatz gleiten jedoch ganz unmerklich ineinander über, so dass die Zäsur nur harmonisch festzustellen ist. In Takt 15 wird mit dem H-Dur die Dominante der neuen Tonika angepeilt, doch auch hier wird diese durch den Trugschluss nach cis-Moll negiert, wodurch sich ein harmonischer Konnex zwischen beiden Themen bildet. Differenziert man wie Jürgen Uhde die beiden Themen rhythmisch voneinander (Trochäus auf der einen und punktierte Viertel mit drei folgenden Achteln auf der anderen Seite⁷⁰), müsste man die Zäsur bereits in Takt 10 setzen, was allerdings dem Duktus und dem melodischen Verlauf der Musik widerspräche. Es scheint hier in der Tat die Prämisse des kaum merklichen Übergangs und der unendlichen

⁶⁵ William Kinderman: *Beethoven*, New York 2009, S. 216.

⁶⁶ Theodor W. Adorno: *Beethoven. Philosophie der Musik*, Rolf Tiedemann (Hg.), Frankfurt a. M. 2004, S. 184.

⁶⁷ Ebd., S. 184.

⁶⁸ Lewis Lockwood: *Beethoven. The Music and the Life*, New York 2005, S. 346.

⁶⁹ Ebd., S. 346f.

⁷⁰ Jürgen Uhde: *Beethovens Klaviersonaten 16-32*, Stuttgart 2000, S. 348-350.

Melodie Richard Wagners⁷¹ in gewisser Weise bereits von Beethoven antizipiert worden zu sein. Martin Zenck hingegen weist auf den Vorspiel-Charakter des Satzes hin⁷². Doch auch der – harmonisch zu rechtfertigende – Einsatz des Seitensatzes in Takt 16 schafft Probleme, da die Substanz desselben allzu brüchig erscheint. Beethoven erweist sich hier als Meister des feinen unmerklichen Übergangs, was Auswirkungen auf den ganzen Satz, insbesondere auf die Reprise hat. „*The web of this dialogue is so finely woven that although the movement is in a very compressed ‚sonata‘ pattern, it is virtually impossible to label precisely a second subject. [...] This ambiguity is only a further proof of the movement’s closely unified character.*”⁷³ Allein die Schlussgruppe – *espressivo e semplice* – lässt sich klanglich und harmonisch eindeutig festlegen. Sie beginnt im Tonikavollklang und erklingt notwendigerweise in der Reprise in A-Dur. Diese akkordisch-choralartige Schlussgruppe ist ab Takt 29-34 mit einer federnden Synkopierung durch Überbindung versehen. Interessant ist hingegen die stimmtechnische Ausführung der drei Themen: das Hauptthema erwächst aus einer Gegenbewegung mit Mittelstimmen, die nach Erreichen des Spitzentones a’’ durch die Oktave in eine absteigende Parallelbewegung geführt wird, das Seitenthema ist geprägt von Imitation und durchbrochener Arbeit, während die Schlussgruppe sich der Seitenbewegung bedient. Den Rahmen stiftenden Zusammenhang stellt jeweils der Orgelpunkt im Bass her.

Die Durchführung unternimmt es, die beiden kontrastierenden Momente des fließenden Melos’ und der schwebenden Akkordik miteinander zu kombinieren, was in unterschiedlicher Lage, Tonart und Dynamik geschieht. Gegen Ende werden schroffe Akzente und die zusammenlaufende Gegenbewegung mobilisiert, um das Geschehen zu dramatisieren und auf die Fermate zu richten. Einzigartig für den Verlauf des Satzes sind die ruppig nachschlagenden Oktaven in der linken Hand (T. 50/51), die in denkbar scharfem Kontrast zum poetischen Fluss der Musik stehen.

Diese Episode ereignet sich jedoch nur vorübergehend; signifikant für den Kopfsatz ist die Verschleierung der Reprise, die in zunächst in der Varianttonart a-Moll erklingt (T. 55-59) und aufgrund der durchgängigen Bewegung akustisch kaum wahrnehmbar ist. Ihr wird das wichtige Moment der formalen Struktur entzogen, allein die Bogensetzung der Melodie zeigt

⁷¹ Vgl. hierzu Cosima Wagner: *Die Tagebücher*, Bd. 2 (1878-1883), Martin Gregor-Dellin / Dietrich Mack (Hg.), München 1977, S. 1047: „Wie wir schön zur Ruhe uns begeben haben, beginnt er [Richard Wagner, D.T.]: ‚Der erste Satz von dieser A dur Sonate [op. 101, D.T.] ist so recht ein Beispiel von dem, was ich unter unendlicher Melodie verstehe, das, was eigentlich Musik; der Wechsel – hier vier Takte schrum schrum, dann wieder vier Takte – ist höchst mißlich, darin aber ist Beethoven einzig‘.“

⁷² S. Martin Zenck: *Die Bachrezeption des späten Beethoven. Zum Verhältnis von Musikhistoriographie und Rezeptionsgeschichtsschreibung der „Klassik“*, Stuttgart 1986, S. 153: „Der erste Satz von op. 101 stellt ein Vorspiel dar, ähnlich den Bachschen Präludien, denen eine Fuge oder eine Reihe von Tanzsätzen folgt. Sein Beginn erinnert deutlich an den pastoralen Präludienton des A-Dur Präludiums [BWV 888, D.T.] aus dem zweiten Teil des *Wohltemperierten Klaviers*.“

⁷³ Martin Cooper: *The last Decade 1817-1827*, London 1970, S. 148.

die Phrase optisch an. Dieses bewusste Eskamotieren des Repriseneintritts ist bezeichnend, da die konventionelle Dreiteilung des Sonatensatzes zugunsten eines lyrischen Flusses nahezu aufgegeben scheint, in der Komposition aber trotzdem noch subkutan vorhanden ist. Die Kantabilität des Satzes wird „einem Prozeß unterworfen, der das Verhältnis des gesanglich-pastoralen Charakters der Melodie zu seiner Entsprechung auf technisch-syntaktischer Ebene – der Einteilung in leicht faßliche rhythmische Einheiten – auf das Äußerste anspannt.“⁷⁴ Anders gesagt, avanciert die Melodik in den Bereich des Thematischen an sich⁷⁵. Dies ist ein deutlicher Fall der Dialektik, die Beethoven in seinem Spätstil auf die Form anwendet; Wahrung bei gleichzeitiger Negierung zugunsten eines höheren musikalischen Ideals, sind die zentralen Kategorien, die dieses Phänomen zu umschreiben vermögen. Erst in Takt 58 erklingt das Hauptthema in A-Dur, allerdings um eine Oktave höher gesetzt. Das Fehlen des rhythmischen Impetus und die undramatische Progression des Satzes wird dabei von Paul Bekker mit psychoanalytischem Vokabular einer zarten „Traumstimmung“⁷⁶ umschrieben. Die Auswirkungen der Prozessualität der Durchführung werden in den späten Kompositionen nicht mehr durch die Wiederholung einer konventionellen Reprise zurückgenommen, sondern durch die Veränderung derselben in den formalen Ablauf integriert. Dies ist das zentrale Moment, das die späten Sonatensätze von den vorhergehenden abhebt, es kommt der Parameter der musikalisch-logischen Konsequenz in die Form hinein. Dabei handelt es sich um einen Prozess, der zwar vom kompositorischen Subjekt initiiert wird, seine Motivation allerdings direkt aus dem Inneren des jeweiligen Werkes erfährt. So schlägt sich auch die Klangballung der Durchführung in dem Crescendo der Reprise, das sich bis zum Fortissimo steigert, nieder. Die Schlusstakte der Coda exponieren nicht nur die Gegenbewegung, sondern erweitern durch die Auseinanderführung beider Hände zusätzlich den Klangraum (T. 100-103).

Geschwinde, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit / Allegro

Das Finale von op. 101 weist ebenfalls einen Sonatenhauptsatz auf, im Gegensatz zum Kopfsatz sind die Formteile hier jedoch deutlich voneinander zu unterscheiden. Interessant ist neben dem offensichtlichen Rückgriff auf barocke Figurationen und Spieltechniken die

⁷⁴ Lothar Schmidt: *Klaviersonate A-Dur op. 101*, in: Albrecht Riethmüller / Carl Dahlhaus (Hg.): *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 2, Laaber 1994, S. 118.

⁷⁵ Vgl. hierzu Carl Dahlhaus: *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1987, S. 255

⁷⁶ S. Paul Bekker: *Beethoven*, Berlin 1912, S. 178: „Das Fehlen aller schroffen dynamischen Kontraste verleiht dem Ganzen zarte Traumstimmung. Das Realitätsbewußtsein erlischt – nur die feinsten Nervenschwingungen werden in der Stille vernehmbar.“

dezidierte Verwendung polyphoner Strukturen⁷⁷. „*The character of the exposition, including the second group of subjects which opens with a phrase of great simplicity, is energetic and extrovert, demanding a youthful and brilliant style of playing.*”⁷⁸ Der Hauptsatz des Finales

(T. 33-65) ist besonders differenziert gestaltet, da er über die thematische Struktur hinaus eine dreiteilige Liedform A-B-A' aufweist. Exponiert wird in der zweimanualigen Satzweise gleich zu Beginn des Satzes die Imitation von Oktav und



Skalengängen (A, T. 33-48), welche trotz der stets alternierenden Struktur einen regelmäßigen achttaktigen Vordersatz bilden, der auf zwei Fermaten endet (T. 40). Die Beantwortung der Zäsur geschieht in einem originellen Stimmtausch, dessen Durchführung im skalischen Abschnitt erstmals die charakteristischen Sextparallelen einführt. Der B-Teil (T. 49-56) ist gekennzeichnet durch ein ruhiges Achtelmelos, das in seiner Gestalt stark an einen Streichquartettsatz erinnert. Auch dieser stimmlich streng hierarchisch gegliederte Abschnitt ist periodisch strukturiert, wobei allerdings der Schlusstakt 56 zugleich als Überleitung zur Reprise des A-Teils fungiert. Dieser ist klar in seine beiden Elemente unterteilt, klanglich auffällig sind der große Abstand von zweieinhalb Oktaven zwischen beiden Händen sowie die Sextenparallelen, die im zweiten, skalischen Abschnitt aufscheinen (T. 61-65).

Die Überleitung (T. 65-80) ist in bewusst gesetztem spieltechnischen Manierismus gehalten. Das Alternieren der Sechzehntelbewegung, sukzessive zwischen beiden Händen pendelnd, wird von den gesetzten Vierteln der Außenstimmen eingefasst und verweist auf einen Haltetonsatz. Der Bruch dieser Pendelbewegung erfolgt in den Takten 76/77 durch die Änderung der Satzweise und die Forcierung des Dominantseptakkordes über H. Der folgende Seitensatz (T. 81-90) wird von einer kreisenden Figur mit punktiertem Rhythmus und einer lockeren Imitation derselben gestaltet. Interessanterweise wird dieses Motiv in den späten Streichquartetten zweimal aufgegriffen, zunächst im Kopfsatz von op. 132 und in der kanonisch geführten Variation von op. 131. Die Harmonik erweist sich an dieser Stelle höchst indifferent und trügerisch, was den formal-motivischen Einschnitt drastisch konterkariert; dem Trugschluss nach cis-Moll ist ein Zweitakter im monodischen fis-Moll, das klanglich

⁷⁷ Besonders dieser Satz und die Fugato-Sektion der Durchführung findet in den Rezensionen der Sonate begeistertes Lob: „Es besteht nur aus ein paar Hauptideen, aber diese sind auch ganz erschöpfend benutzt, mit allen contrapunktischen Künsten, die dem echten Meister zur Gebote stehen, ausgestattet, und mit einer, das Studium der alten Klassiker verbürgenden Sicherheit, gründlich und streng durchgeführt.“, AMZ (1817), Sp. 687-689, zit. nach: Stefan Kunze (Hg.): *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit*, Laaber 1987, S. 334.

⁷⁸ Martin Cooper, S. 154.

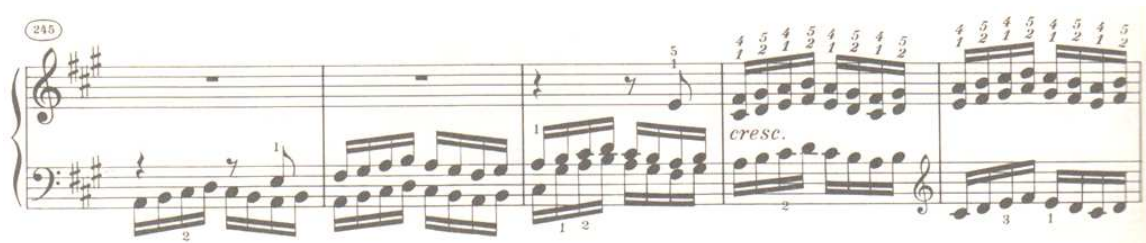
noch eher der A-Dur-Sphäre zuzuordnen ist, vorangestellt. Diese zweitaktige Figur wird durch verschiedene Lagen abwärts geführt und nach einem scharfen dynamischen Kontrast mit einer humoristischen Schlussgeste jäh unterbrochen. Der Kadenz nach E-Dur folgt die Schlussgruppe mit ihrer tänzerisch-stampfenden Begleitung und der figurativen, auf das Hauptthema rekurrierenden, Melodie in E-Dur. Das Modell von Melodie plus Begleitung bzw. Skalenläufen und nachschlagenden Akkorden tritt ab Takt 91 allerdings in denkbar scharfen Kontrast zur polyphonen Gestaltung des Hauptthemas. Obwohl der melodisch-rhythmische Kern mit Auftakt, Überbindung und Sechzehntelbewegung zunächst derselbe ist, hat sich der Charakter diametral gewandelt. Es scheint so, als habe sich Beethoven die Aufgabe gestellt, das Thema des Finales derart differenziert zu bearbeiten, dass man die monothematische Anlage – durch seine minimale Ausdehnung erscheint der Seitensatz in geradezu negierter Form – kaum mehr wahrnimmt. Ferner könnte man postulieren, es handele sich bei der Exposition um eine Transferierung der Verhältnisse des Hauptsatzes auf die Makroebene, also um eine enorm geweitete dreiteilige Liedform mit einem erheblich variativen Moment bei der Wiederkehr des A-Teils.

Die Durchführung schließt nahtlos an den Epilog der Exposition an, die formale Zäsur wird erneut exterritorialisert, in den Formteil der Verarbeitung verschoben und erfolgt hier nach der Rückung von A-Dur über a-Moll in C-Dur. Anschließend greift Beethoven das Hauptthema auf und verarbeitet dies durch Sequenzierung und Weiterführung mit einer Achtelbewegung zu einem ausgewachsenen Soggetto eines vierstimmigen Fugatos⁷⁹. „*Contrapuntal devices have already been prominent in the march, particularly in its transparent trio; but the fugal textures in the finale unfold with an uncompromising determination and virtuosity comparably only with the fugal finale of Beethoven's next sonata, the Hammerklavier.*“⁸⁰ Die Gestaltung der Fuge gleicht einer stufenweisen Auflösung der kompositorisch normierten Form der barocken Instrumentalfuge. Gliedert sich das Fugato in drei Durchführungen, die jeweils mit Zwischenspielen miteinander verbunden sind, so verlagert sich der Schwerpunkt von der vierstimmig polyphonen Struktur, die in der ersten Durchführung (T. 124-152) durch das sukzessive Einsetzen der vier Stimmen von unten nach oben gewährleistet wird, auf die für die Durchführung der Sonate typischen Elemente wie Motivabspaltung, Kombination und Verarbeitung der einzelnen Elemente. Auffällig ist vor allem der Antagonismus zwischen dem ersten Baustein des Soggettos, das sich aus dem Themenkopf des Finales zusammensetzt (α , T. 124-127), und dem zweiten Element, das aus

⁷⁹ Zur Integration der Gattung der Fuge in die Sonatenform s. Charles Rosen: *The classical style. Haydn, Mozart, Beethoven*, London 1976, S. 440-442.

⁸⁰ William Kinderman: *Beethoven*, S. 217.

einer Achtelbewegung und einem Triller besteht (β , T. 127-130). Letzteres prägt vor allem das erste Zwischenspiel, indem es durch die Sequenzierung von β das mit Sforzati scharf akzentuierte, jedoch halbtaktig verschobene Soggetto im Bass kontrastiert und schließlich auch den in Takt 130 erarbeiteten daktylischen Rhythmus integriert. Die zweite Durchführung ab Takt 173 beginnt mit dem Einsatz des Soggettos im Sopran, allerdings wird es durch die hinzukommenden Sechzehntelskalen (α) ähnlich aufgesogen und durch den kompositorischen Prozess gleichsam entmaterialisiert wie der Basseinsatz in Takt 155. Zusätzlich wird das β -Motiv nicht nur in Dezimen geführt, sondern darüber hinaus mit einer vom Rest des Soggettos abgespaltenen Engführung versehen (T. 177-180). Es folgt eine Isolierung von α , das durch die „Liquidation“ der Überbindung zur Floskel reduziert und kunstvoll durch die Lagen verschoben wird (T. 183-190). Diese Abspaltung und Konzentration auf das skalische Element des Soggettos respektive Hauptsatzes mündet im Anschluss analog zur Exposition, jedoch in extensivierter Form, in einem Passagenwerk von Terzläufen, dem durch den integrativen kompositorischen Prozess jegliche klaviertechnische Virtuosität fern bleibt und das Geschehen konsequent zur dritten Durchführung überleitet. Diese hebt mit einer sehr dicht gearbeiteten Engführung des Soggettos, die Aufwärtsstaffelung des Fugatobeginns aufgreifend, an. Die korrekte Weiterführung des Kontrapunkts wird allerdings mit dem Einsatz des Soprans bereits völlig aufgegeben, so dass die zu erwartende Engführung von β ab Takt 215 sich zu einer Reihung von Sexten auflöst: Die polyphone Gestaltung macht mit



dem schärfsten Kontrast der homophonen Satzweise Platz. Diese maximale Distanz zwischen Anfang und Ende ist Ausdruck eines dialektischen Verfahrens, das sich als kalkulierte Inszenierung des Kontrastes beschreiben lässt. Nahezu gewaltsam wird am Ende dieser Durchführung die Dominante mit plakativ homophonen E-Dur-Arpeggien im Fortissimo herausgearbeitet, um den Eintritt der Reprise akustisch eindeutig und unmissverständlich zu präsentieren. Die Persistenz des Dominantorgelpunktes sowie der Einsatz der Gegenbewegung in der Stimmführung in den Takten 240 bis 243 sind ebenso durch die Durchführung motiviert, wie die demonstrative Linearität der folgenden Sechzehntelskalen, die mit ihren Quartsextparallelen stark an Domenico Scarlattis virtuose Werke erinnern.

Der Hauptsatz erscheint in der Reprise (ab T. 232) in erheblich verkürzter Form, da der B-Teil ausgelassen und der sich anschließende A'-Teil auf vier Takte verkürzt ist. Die

übrigen Proportionen entsprechen, mit der Intensivierung der Skalen, denen der Exposition. Die Coda bildet nicht nur eine Reminiszenz an die Gestaltung der Durchführung, sondern tritt in so starker Analogie zu ihr auf, dass sich ein übergeordneter formaler Konnex herstellen lässt. Sie birgt zusätzlich eine äußerst intelligible Einhaltung noch unterdrückter Momente: In den Takten 325 bis 338 erklingt der während der Reprise des Hauptsatzes unterdrückte B-Teil in extensivierter Form. „Kontrapunktische und thematische Arbeit durchdringen im Fugato von op. 101 einander oder verhalten sich komplementär. Die Lockerung des Kontrapunkts hat die Intensivierung des thematischen Prozesses zur Folge, der sich allerdings hinter dem toccatenartigen Passagenwerk verbirgt.“⁸¹ Kompositorisch einzigartig ist zudem die Schlussgestaltung, die das α -Motiv sublimiert und den für die Sonate konstitutiven Gegensatz zwischen Polyphonie und Homophonie noch einmal in aller Deutlichkeit exponiert, so dass sich der dialektische Antagonismus in der Coda in ähnlich markanter Weise artikuliert, wie zuvor in der Durchführung. Der wirkungsvolle Schluss wird vor allem durch die dynamische Stauchung und den scharfen Kontrast zwischen Pianissimo und Fortissimo erreicht.

Das Stilmittel des Kontrastes überwölbt das gesamte Finale und wirkt sich nach der Exponierung derselben auf die einzelnen Formglieder aus. Dieses Modell funktioniert dadurch, dass Beethoven die Gattung des Fugatos als eigenständigen Satzteil, nämlich als Durchführung, in das Werk integriert und somit durch die Externalisierung der Sonatenform diesen Antagonismus produziert. Durch die Integration des Fugatos in das Sonatenfinale kommt es hier also zu einer Vermischung zweier getrennter Formtypen, die dazu eingesetzt werden, ein Maximum an Differenzierung zu erreichen.

Klaviersonate B-Dur op. 106

Allegro

Die Monumentalität des Kopfsatzes der 1818 komponierten Hammerklaviersonate erstreckt sich nicht nur auf die Länge und die pianistischen Anforderungen des Werkes, sondern auch auf die strukturelle Gesamtkonzeption, die einen gigantischen Sonatenhauptsatz von über 400 Takten Länge aufweist. „Hier kulminiert [...] das allgegenwärtige ‚Schwere‘ von Beethovens spätem Stil in der Verschmelzung äußerster spietechnischer Komplexität, Intrikatheit und extremer, strukturell gebundener expressiver Mannigfaltigkeit. Technik ist alles andere als nur

⁸¹ Martin Zenck: *Die Bachrezeption des späten Beethoven*, S. 171. Zum satztechnischen Zusammenhang zwischen Beethovens Komposition und Bachs Toccata, s. S. 175.

Darstellungsform von Virtuosität höchster Stufe, sie repräsentiert vielmehr gleichsam den Gehalt, wird zur Ausstülpung der ‚inneren Gestalt‘ der Komposition.“⁸²

Bestand die kompositorische Problemstellung der A-Dur-Sonate in der Integration der formfremden Gattungen von Phantasie und Fuge in die Sonatenform, so ist die zentrale Kategorie für den Kopfsatz der B-Dur-Sonate op. 106 das der Monumentalität. Diese manifestiert sich nicht nur in ihrer zeitlichen Ausdehnung, sondern vor allem in der kompositorischen Dimension der formalen Struktur. „*Never before had Beethoven achieved such close coordination between motivic and harmonic detail, tonal structure, and formal shape.*“⁸³ So lässt sich die Gestaltung der Exposition beispielsweise kaum mehr mit der zentralen Kategorie des Themas umreißen, vielmehr scheint es sich um ganze Themenblöcke und Motivgruppierungen zu handeln, die hier zum Einsatz gelangen. Dabei setzt Beethoven eine Fülle von musikalischen Gedanken und Motiven ein, die sich erstaunlicherweise kaum auf die Ebene des Thematischen erheben, so dass sich der enorme Satz weniger aus thematischen Flächen, als vielmehr aus einzelnen Motivbausteinen quasi mosaikartig zusammensetzt. Die formale Ausdehnung wird nicht mithilfe großflächiger Periodik, sondern durch Reihung kleiner Taktbausteine erreicht. Diese Erkenntnis ist frappant, die Monumentalität wird durch die Reihung zwei- und vier-, seltener sechstaktiger Motive erreicht. Was nach außen gigantisch wirkt, ist durch einen simplen Additionsprozess gestaltet. „*It is profoundly shaped by forces of conflict and tension, and in the opening Allegro it displays a remarkable forward drive and motivic richness.*“⁸⁴ Nimmt man nun die von vielen Exegeten bereits nachgewiesene Fixierung auf das Terzintervall – nahezu jede motivische Zelle lässt sich darauf zurückführen – hinzu⁸⁵, so erscheint zumindest der Kopfsatz der größten und längsten der letzten Sonaten als eine der reduziertesten Kompositionen des späten Beethoven überhaupt. „*In this sonata [...] descending thirds play an important role in integrating the whole work.*“⁸⁶ Diese Substanzgemeinschaft wird „bei Beethoven immer deutlicher das Ergebnis eines primär melodischen Denkens, in der Art, daß eine Gerüstmelodie, eine melodische Wurzel, die sich durch Weglassen von figurativen Erweiterungen ergibt, jene Substanz darstellt, die in ein anderes (tonales, rhythmisches) Milieu versetzt wird und dort ihrerseits, durch andere Zusatznoten verändert, eine

⁸² Klaus Kropfinger: *Denn was schwer ist*, S. 97.

⁸³ William Kinderman: *Beethoven*, S. 225.

⁸⁴ Ebd., S. 224.

⁸⁵ S. Dietrich Kämper: *Klaviersonate B-Dur op. 106*, in: Albrecht Riethmüller/ Carl Dahlhaus (Hg.): *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 2, Laaber 1994, S. 138.

⁸⁶ Lewis Lockwood: *Beethoven*, S. 380.

charakteristische Gestalt annehmen kann.“⁸⁷ Diesen anscheinenden Widerspruch zwischen Monumentalität und Simplizität gilt es im Folgenden weiter zu analysieren.

Die Sonate hebt im Fortissimo mit der „Vivat-Rudolphus“-Fanfare mit massiver Akkordik und charakteristischer Rhythmik an: „A sketch for this opening idea has the words ‚Vivat Rudolphus‘, showing that the eventual dedication was anything but perfunctory.“⁸⁸ Bekker konstatiert für den Beginn der Sonate eine „titanische Kampfstimmung“⁸⁹. Die Wiederholung und Terzsequenzierung des Zweitakters schafft eine festlich-heroische Stimmung⁹⁰, die elementar für Beethovens große B-Dur-Werke – das Erzherzogtrio op. 96, die Hammerklaviersonate op. 106 und schließlich die Große Fuge op. 133 – zu sein scheint. Alle drei Kompositionen, die einen jeweils gattungsgeschichtlichen Höhepunkt markieren, sind zudem dem Erzherzog Rudolph gewidmet und weisen unmittelbar, wenn auch individuell äußerst verschieden, den Gestus des Erhabenen auf. Interessant ist zudem, dass in allen drei Werken die Fuge einen prominenten Stellenwert einnimmt. Der triumphale Beginn der Sonate hat allerdings zunächst wenig Einfluss auf den weiteren Fortgang der Komposition. Ein kontrastierendes lyrisches Thema, das sich nach der Fermate im Piano anschließt, übernimmt das Geschehen, wenn auch nur sehr verhalten und schüchtern wirkend. Auffällig ist vor allem der Kontrast in der Stimmführung, da im Gegensatz zum vertikal orientierten Beginn das zweite Element des Hauptsatzes vollkommen auf die horizontalen Linien der dreistimmigen Struktur fixiert⁹¹ ist. In Takt 17 folgt quasi die Befreiung der lyrischen Verlegenheit mit einem wuchtigen Zweitakter, der in redundanter Manier viermal stufenweise aufwärtssequenziert und in plakativer Weise einen Forte-Piano-Kontrast exponiert. Im Fokus stehen erneut die Akkordik, deren Harmonik jedoch von zahlreichen Alterationen geprägt ist, und das Intervall der Terz, wobei der kinetische Bewegungsimpuls des eher statischen Motives durch die komplementäre Rhythmik erwirkt wird. Dies führt ab Takt 27 zu einer mit dem Sforzato scharf akzentuierten Passage nachschlagender Oktaven, die in einer äußerst bizarren Fixierung des Dominantorgelpunktes mündet (T. 31-33). Es schließt sich die Wiederholung der Fanfare an, die allerdings bei ihrem zweiten Erklängen auf der leeren Oktave des d hängen bleibt und mittels einer tonzentralen Modulation in die Mediante D-Dur verschoben wird. Gemessen an



⁸⁷ Rudolf Klein: *Beethovens „Gebundener Stil“ in Op. 106*, in: Hans Schmidt / Martin Staehelin (Hg.): *Beethoven-Jahrbuch*, Bd. 9, Bonn 1977, S. 187f.

⁸⁸ Lewis Lockwood: *Beethoven*, S. 381, vgl. auch William Kinderman: *Beethoven*, S. 224.

⁸⁹ S. Paul Bekker, S. 181.

⁹⁰ S. Alexander W. Thayer: *Ludwig van Beethovens Leben*, Bd. 4, Leipzig 1907, S. 123.

⁹¹ Bei genauer Betrachtung stellt die Gestalt des Basses in Takt 5 bereits das für den zyklischen Konnex der späten Streichquartette zentrale Quartettmotiv von Sekundschritt – Sprung – Sekundschritt vor.

der differenzierten und großdimensionierten Vorstellung des Hauptsatzes (T. 1-34 bzw. 38), ist die folgende achttaktige Überleitung, die eine einzige Umschreibung der Dominanttonart D-Dur darstellt, erstaunlich knapp gehalten.

Der Seitensatz erklingt in G-Dur; erstmals findet sich im Verlauf eines Sonatenhauptsatzes die Änderung der Generalvorzeichen bereits in der Exposition. War die Verwendung der oberen Medianten ab op. 53 experimentell erfasst und kompositorisch exerziert worden, geschah dies noch ohne Änderung der Vorzeichnung. Die floskelhafte Gestalt des Seitensatzes wird noch an anderer Stelle zu thematisieren sein, im Kontext der Form ist vor allem die klare zweitaktige Strukturierung der einzelnen Bausteine hervorzuheben. Melodisch ist das Gebilde auf eine Umspielung des G-Dur- bzw. D-Dur-Akkordes, die in linearer Stimmführung in parallelen Terzen und Sexten erklingen, zurückzuführen. Im Gegensatz zur Parallelbildung der Sonate op. 101 greift Beethoven auf differenziertere Gestaltungsmöglichkeiten, indem er sowohl Umkehrung als auch Gegenbewegung einsetzt, zurück. Der melodische Fluss der Achtelketten mündet schließlich in Takt 63 im zweiten Abschnitt des Seitensatzes, der eine akkordische Gestalt mit



Parallelverschiebung von Sextakkorden in der rechten Hand (T. 65/66) erfährt. Trotz geänderter Satzart hält Beethoven jedoch am Prinzip der sequenzierten Parallelführung fest. Die satzartige Struktur wird in Takt 68 wiederholt, wobei sie allerdings durch die Abspaltung des zweiten Motivtaktes und mittels Abwärtssequenzierung aus dem Kontext herausgelöst wird. In Takt 75 schließt sich die Überleitung zur Schlussgruppe, die sich durch eine besonders avancierte Umspielung der Gerüsttöne von Dominante und Tonika zusammensetzt, an. Erneut besteht dieser Formteil aus einer Reihung von Zweitaktgruppen, wobei zusätzlich zu den bereits verwendeten Modellen der Periode und des Satzes die Bar-Form (aab) hinzukommt. Diese wird wiederholt, ab Takt 87 wird anschließend der b-Teil abgespalten und zweimal um eine Quart aufwärts sequenziert. Im Fortissimo (T. 91) kehrt plötzlich in C-Dur

eine Reminiszenz an die Anfangsfanfare, die mit imitatorischem Echoeffekt gesetzt ist, zurück. Vor allem der daktylische Rhythmus erweist sich hierbei als das tragende Moment, um die zyklische Einheit der ausgedehnten Exposition herzustellen, er taucht bereits bei dem „Vivat-Rudolphus“-Motiv, dem Hauptthema und dem zweiten Seitensatzthema auf. Ist dieser Zusammenhang in der Exposition zunächst nur latent aufzufinden, so erfährt diese rhythmische Gestalt vor allem in der Durchführung eine zentrale Bedeutung, die sich aufgrund der kompositorischen Logik bis hin zur Reprise erstreckt. In Takt 94 erklingen jedoch zunächst Sforzato-Akkorde, die in eine die Dominante fixierenden Spielfigur überleiten. Die Ausprägung der Schlussgruppe zeigt, welche Strategien Beethoven mobilisierte, um die klassische Sonatenstruktur zur unterminieren: Versehen mit der Spielanweisung *cantabile dolce ed espressivo*, handelt es sich zunächst um ein typisches Seitenthema, mit der charakteristischen lyrischen und gebundenen, choralartigen Gestalt. Harmonisch hervorzuheben sind hierbei die konsequente Verwendung der Mollsubdominante sowie die Moll-Einfärbung der Tonika durch die kleine Terz (T. 104). Vergleicht man dies zudem mit dem figurativen Seitensatz, so scheinen die Verhältnisse umgekehrt und beide Formteile vertauscht. Um trotzdem die rhythmische Steigerung hin zum Schluss der Exposition zu erwirken, wendet Beethoven das ebenfalls in der „Waldsteinsonate“ erprobte kinetische Prinzip der Klangverdichtung mittels Triller und rhythmischer Akzeleration (von Vierteltriolen hin zu Achteln), an. Ungewöhnlich ruppig und kantig erscheint die Auflösung des Satzes in Achtel-Oktaven, die schließlich im Unisono auf die abschließende Quintessenz der im Fortissimo heraus gemeißelten Terz-Skala (T. 120/121) zulaufen.

Es ist erstaunlich, dass sich diese Vielzahl von thematischem Material, Motiven, eigentümlichen Klangverbindungen und der stete Wechsel der Satzart zu einem so homogenen und in sich geschlossenen Gebilde wie der Exposition von op. 106 zusammenfügen. Bei aller kompositorischen Dichte und differenzierenden Komplexität des akustischen Verlaufes, lassen sich zwei grundlegende Prinzipien, die den Zusammenhalt stiften, konstatieren. Zum einen das zentrale Intervall der Terz, das, wenn auch subkutan, für die melodische Gestaltung und die formale Integrität der einzelnen Abschnitte grundlegend ist, und zum anderen die bereits angesprochene, auffällig simple Struktur der Taktreihung, die sich zumeist aus einer Addition von Zweitaktern zusammensetzt. „*The interval of the third is literally omnipresent, not only in each of the many themes, but in every apparently unimportant detail of ‚accompaniment‘ [...], and transition.*“⁹²

⁹² Martin Cooper, S. 160.

Der Beginn der Durchführung rekurriert in ähnlicher Weise wie im Finale von op. 101 auf den Schluss der Exposition. Es werden die drei Elemente des Dreitonmotivs (T. 120/121), der synkopierten Akkordfolge (T. 112/113) und des punktierten Signals (T. 122-124a) herausgegriffen und in eine neue Dramaturgie gereiht. Besonderes Augenmerk wird hierbei auf das Dreitonmotiv, das seine Apotheose in Takt 130/131 erfährt, gelegt. Das nahezu militärisch anmutende Signal von Takt 134 bis 136 trennt diesen ersten, der Exposition retrospektiv zugewandten, Abschnitt der Durchführung ebenso gewaltsam von dem sich anschließenden Fugato in Es-Dur ab – ebenso wie der in Doppeloktaven gesetzte Terzfall aus dem Finale von op. 101. Die Tonart der Fugato-Sektion⁹³ folgt dabei dem fallenden Terzzirkel, der konstitutiv für die Harmonik des ganzen Satzes ist: „*On the larger, architectual level of the tonal structure, Beethoven develops the same relationships based on descending thirds.*“⁹⁴

Erneut ist eine enge Beziehung zwischen dem Soggetto und dem Hauptthema zu ersehen, außerdem setzt sich dieses wiederum aus zwei Elementen – α , das Hauptthema (T. 138/139), und β , eine abwärts geführte Skala mit Tonrepetition und daktylischem Rhythmus (T. 140/141) – zusammen. Im Gegensatz zum Fugato der A-Dur-Sonate, ist der Einsatz sofort



in Einführung gehalten, zudem kristallisiert sich bei den drei „Durchführungen“ stets das Prinzip der Stimmkopplung heraus: 1. Tenor und Bass (T. 138-144), 2. Sopran und Alt (T. 147-154) und 3. Bass und Sopran (T. 156-162). Bestimmt wird dieser Abschnitt von Takt 138 bis 166 von dem durchgängigen daktylischen Rhythmus, der zunächst aufgrund der Imitation abwechselnd von beiden Händen gespielt wird. Anschließend erklingt er simultan, während die Stimmführung auf der Gegenbewegung, die sich beim Erreichen der Vierstimmigkeit (ab T. 149) weiter fortspinnt, basiert. Der dritte Themeneinsatz widerspricht der polyphonen

⁹³ Vgl. hierzu Charles Rosen, S. 413.

⁹⁴ William Kinderman: *Beethoven*, S. 225.

Gestalt hingegen vollständig; indem das Soggetto im Bass durch die Repetition des Signalmotivs um einen Takt prolongiert wird, sind beide Stimmen samt zugehörigem Kontrapunkt in Terzparallelen – freilich mit einem Doppeloktavabstand – geführt. Dieser Umstand ist ebenso hervorzuheben wie die Tatsache, dass Beethoven die Vierstimmigkeit des Fugatos nicht in der vierstimmigen Themenpräsentation aufgehen lässt, sondern sich mit einer, an zweistimmige Inventionen erinnernde, Stimmkoppelung begnügt. Die logische Konsequenz dieser Art des Zusammenschmelzens polyphon-horizontal geführter Linien ereignet sich in den imitatorisch geführten Terzparallelen beider Hände, die ab Takt 167 ansetzen und die zunächst anvisierte Polyphonie vollends *ad absurdum* führen (T. 167-176). Die Linienführung orientiert sich jedoch streng an dem bereits exerzierten Modell, ist zunächst sukzessiv-parallel, dann simultan in Gegenbewegung gestaltet.

Die harmonische Progression kehrt in Takt 176 in die Tonart des Seitensatzes, nach G-Dur zurück. Dies wird sofort durch eine Fortissimo-Fanfare, die einen neuen Abschnitt der Durchführung einleitet, bestätigt (T. 177). Die Entwicklung der folgenden Modulation, die über die exponierte Verwendung des verminderten Septakkordes zunächst D-Dur erreicht, dann über die Aufwärtschromatisierung nach H-Dur führt, hat in ihrem Zielpunkt Konsequenzen für die harmonische Gesamtstruktur des Werkes. Um einen Ruhepol zu den wuchtigen Akkorden zu setzen, lässt Beethoven die Schlussgruppe der Exposition in H-Dur (ab T. 201), die allerdings um zwei Takte verlängert wurde, erklingen und unterzieht dieser einer Diminutionsvariation. Im Gegensatz zur Exposition, in der die Schlusssteigerung durch die Akzeleration der Begleitung herbeigeführt wurde, werden hier die Gerüsttöne der Melodie mit einer Achtefiguration ausgeziert (T. 209-212). „*This is perhaps Beethoven's greatest innovation in structure; the large modulations are built from the same material as the smallest detail, and set off in such a way that their kinship is immediately audible.*”⁹⁵ Indem H-Dur, das durch den Halbtonantagonismus eine Negation der Haupttonart B-Dur darstellt, erreicht wird, ist hier bereits die Keimzelle zum jenseitigen fis-Moll des *Adagio sostenuto* gelegt. Offensichtlich wird die Auseinandersetzung mit der Tonart H-Dur vor allem in der Rückleitung zur Reprise intensiviert. Sind die übrigen Modulationen, vor allem jene hin zur Seitensatztonart, im Allgemeinen eher als Rückungen zu klassifizieren, so fällt nach der Mobilisierung des Fugatos, das verworfen und auf das Initialintervall der Sexte und den punktierten Rhythmus reduziert wird (T. 213-220)⁹⁶, die Verwendung einer mühsam aufwärts

⁹⁵ Charles Rosen, S. 413.

⁹⁶ Das „Scheitern“ des Fugatos ist insofern interessant, als dass es sich hier um eine korrekte Staffellung aller vier einsetzenden Stimmen (B-T-S-A) handelt. Die Fuge wird jedoch nicht ernsthaft bemüht, da jegliche Gestalt eines Kontrapunktes fehlt und die Stimmen nach dem Erklingen des Soggettos gewissermaßen wegbrechen.

steigenden Chromatik in den Takten 221 bis 226 auf⁹⁷. „*Nowhere in the opening Allegro is this modal tension involving a rising semitone more conspicuous than in the final section of the development leading to the recapitulation.*“⁹⁸ Dies wird durch die crescendierende Wirkung und vor allem durch die ungewöhnlich-sprunghafte Setzung der einzelnen Intervalle, was eine große Klangballung bewirkt, gesteigert.

Anhand der Gestalt der Reprise, die nach dem zumeist dramatisch gestalteten Prozess im Formverlauf durch die exakte Wiederholung sowohl Einlösung als auch Bruch darstellte, lässt sich bei diesem Satz die Auswirkung und konsequente Stringenz kompositorischer Logik nachvollziehen. Zwar erstreckt sich diese lediglich auf den Komplex des Hauptsatzes, ist jedoch, abgesehen von dem Prinzip der „Scheinreprise“ in der „falschen“ Tonart und einigen formalen Überraschungen bei Mozart, in ihrer Tragweite singulär und fügt der prozesshaften Form der Sonate eine neue Komponente, eine erweiterte Qualität, zu. Zum ersten Mal reichen Gestaltungsprinzipien aus der Durchführung in die Reprise hinein und überbrücken somit die formale Zäsur von Verdichtung und Rekapitulation.

Die nahezu redundante Verwendung des bereits in der Exposition antizipierten Daktylus im Durchführungs-Fugato, wirkt sich nun direkt auf die Gestaltung des Hauptthemas aus. Es erscheint nun nicht mehr in massive Akkorde gegossen, sondern wird fast kontrapunktisch von einer abwärts rollenden Figur in der linken Hand, die zudem den melodischen Verlauf nachzeichnet, korrespondiert. Der lyrische Piano-Gedanke folgt ohne jegliche Zäsur und wird bruchlos durch den abwärtsgleitenden Achteldreiklang von B-Dur in der linken Hand an das Fanfarenmotiv angefügt. Die Satzart, in der Exposition streng geführter Dreistimmigkeit verschrieben, wandelt sich zunächst in totale Homophonie, wobei vor allem die linke Hand den daktylischen Rhythmus und die Terzparallelen aus der Durchführung wiedergibt. Auch die kurzfristige Ausweichung in die Mehrstimmigkeit, die durch die Verwendung einer *Synkopatio* in der rechten Hand (T. 233) nur vorgetäuscht ist, ändert nichts an dem homophonen Gebilde des Vordersatzes. Der Nachsatz (ab T. 235) ist hingegen in vierstimmigem Quartettsatz geschrieben und zeigt eine weitere Differenzierung des Materials aus der Exposition. Zugleich mit dem dritten Segment der stufenweise

⁹⁷ Die Diskussion, ob es sich hierbei nun um a oder ais handelt, mag mit dem Verweis auf die einschlägige Literatur unterlassen werden. Am überzeugendsten argumentiert jedenfalls Kinderman, der für das a plädiert. William Kinderman: *Beethoven*, S. 227: „*The rising linear motif is developed by Beethoven in the passage leading to the recapitulation. The bars immediately before the reprise are a foreshortening of the preceding music and incorporate the chromatic ascending motion derived from the cantabile theme. This relationship supports a reading of A instead of A# at the famous disputed passage beginning at the upbeat, two bars before the recapitulation.*“ Da der Autograph als verschollen gilt, wird sich diese Streitfrage wohl nie ganz klären lassen. Weitere Ausführungen s. Ludwig Misch: *Ais oder A?*, in: Ludwig Misch: *Neue Beethoven-Studien und andere Themen*, Bonn 1967, S. 116-123.

⁹⁸ William Kinderman: *Beethoven*, S. 226.

aufwärtsgeführten Sequenz hebt in Takt 239 eine überraschende modulierende Episode an, welche, die Zartheit der Mediantwirkung unterstützend, mit der Spielanweisung *cantabile e legato* versehen ist. Der B⁷-Akkord löst sich nach es-Moll auf, es folgt Des-Dur, das sich wiederum dominantisch zur Zieltonart Ges-Dur verhält. Bevor dies allerdings mit den triumphalen Akkordrepetitionen in Takt 249 bestätigt wird, wird der Eintritt der Tonika durch Umspielung des Dominantorgelpunktes verzögert, um die Wirkung des „Durchbruchs“ zu intensivieren. Bemerkenswert ist weiterhin die Gestaltung des extrem verbreiterten Orgelpunktes über Des in den Takten 263 bis 266, der durch das Anschlagen der Quinte fis-cis im Pianissimo plötzlich durch die enharmonische Verwechslung in die bereits in der Durchführung exponierten Sphäre von H gerückt wird. In h-Moll erklingt in Takt 267 die Fanfare des Hauptthemas, allerdings durch Generalpausen vom übrigen Geschehen abgetrennt. Dieser Halbtonantagonismus ist für den Zyklus des Werkes von zentraler Bedeutung: „*An extraordinary role is assumed in each movement by B minor – a tonality Beethoven once described as a ‚black key‘, B minor functions in the Hammerklavier like a focus of negative energy pitted against the B_b major tonic, creating a dramatic opposition with far-reaching consequences.*”⁹⁹ Die Rückführung in die Tonika B-Dur verläuft unvermittelt und rasch über den Weg der Doppeldominante (G-Dur, C⁷ → F-Dur, F⁷ → B-Dur).

Abschließend sei hier auf die vom Komponisten vorgeschriebene Pedalisierung verwiesen. Dient die Verwendung des Pedals durchaus zur Gestaltung des Klangs, wie bei den nachgeschlagenen Akkorden (T. 17 bzw. 247) oder dem exaltierten Orgelpunkt (T. 31-34 bzw. 263-266), so ist sie in erster Linie auf die *Vivat-Rudolphus*-Fanfare bezogen. So werden die beiden Rufe zu Beginn der Sonate miteinander verschmolzen, während die tonzentrale Modulation durch die Pedalisierung scharf abgetrennt wird (T. 35-38). Des Weiteren sind auch die nachbebenden bzw. das Fugato einleitenden Unisono-Rufe mit *sempre Ped.* versehen. In der Reprise ist das Pedal aufgrund der Nebenstimmen in der linken Hand auf den ersten Akkord beschränkt; die durch die Fermaten vom übrigen Geschehen herausgelöste h-Moll-Fanfare erscheint ebenfalls pedalisiert.

Die Gestaltung der Coda zeugt von eindrucksvoller Originalität und klarem formalen Kalkül. Zunächst erweitert Beethoven die schroffen Doppeloktaven mit Achteln und führt anschließend eine Reminiszenz an die Schlussgruppe, die in der rechten Hand mit einer Wechselbewegung versehen ist, ein. Dieses Pendeln zwischen ces und b beschleunigt sich in Takt 366 zu einem äußerst diffizil auszuführenden Doppeltriller in den Mittelstimmen, der

⁹⁹ William Kinderman: *Beethoven*, S. 224.

von in Gegenbewegung geführten Außenstimmen eingerahmt wird. Dem Arientriller in Takt 372 folgt eine tableauartige Spielfigur in Terzparallelen (T. 373-376), denen sich eine wirkungsvolle Sequenz über das abgespaltene Fanfarenmotiv mit scharf akzentuierten Pianissimo-Forte-Kontrasten anschließt. Der Abschluss des Satzes knüpft in seiner Ausarbeitung an das Finale der A-Dur-Sonate op. 101 an, es erklingt eine murmelnde Bassstimme mit chromatischen Wechselnoten Ges – F, über der die *Vivat-Rudolphus*-Fanfare wiederkehrt, und zwar indem sie den vorher exponierten Piano-Forte-Kontrast aufgreift und das Motiv immer mehr auf einzelne Akkorde reduziert. „*The corresponding semitone tension on the dominant [...] darkens most of the remainder of the coda. These tensions prove too powerful to be resolved in the first movement; they spill over into every movement of this enormous work.*“¹⁰⁰ Der Schlussakkord erklingt nach einem langen Diminuendo ins dreifache Piano nochmals in strahlendem B-Dur, bricht dadurch diese *Perpetuum-mobile*-Struktur jedoch geradezu gewaltsam ab.

Adagio sostenuto

Das *Adagio sostenuto* stellt in mehrfacher Hinsicht einen End- und Höhepunkt in Beethovens Oeuvre dar. „Das ist gewiß der ergreifendste Klagegesang, der je für Klavier geschrieben ist; das ist der ganze Mensch, es ist der ganze Beethoven, der hier dem von ihm verehrten Fürsten sein ganzes Innere zeigt.“¹⁰¹ Zum einen ist es aufgrund der zeitlichen Ausdehnung und emotionalen Tiefe das zentrale Stück der Sonate überhaupt, zum anderen ist es das letzte Adagio Beethovens, das sich nicht der Variationsform bedient, sondern durch den Sonatensatz strukturiert wird. Dabei fällt nicht nur die enorme Dichte des thematischen Materials, sondern vor allem der komplexe harmonische Aufbau der Konstruktion auf. Gleichzeitig deutet sich in der Reprise die für den Spätstil charakteristische Präferenz der Variationsform mit Diminution und der Verwendung tonumspielender Kaskaden an.

Die geradtaktige Struktur der musikalischen Phrasen schließt ebenso an das Gestaltungsprinzip des Kopfsatzes an, wie sie sich von ihm abgrenzt. Ist eine Strukturierung des Adagios in Viertaktgruppen unbestritten, so gehen die einzelnen Segmente viel bruchloser und dynamischer ineinander über, so dass sich auch die formalen Zäsuren, insbesondere bei Eintritt der Durchführung, als ein organisches Hinübergleiten gestalten. Charakteristisch für diesen Satz ist die logische Konsequenz, die Beethoven daraus zieht: Überleitende Partien und die Durchführung selbst sind auf ein Minimum reduziert, die Verarbeitung und Fortspinnung

¹⁰⁰ William Kinderman: *Beethoven*, S. 227.

¹⁰¹ Alexander W. Thayer, Bd. 4, S. 125.

des Materials ereignet sich schon in den Themenabschnitten selbst. Die Momente der Trauer und der tiefen Resignation, welche zweifellos den ästhetischen Impetus dieses Adagios formen, werden dabei eingefasst von einem überaus klar strukturierenden kompositorischen Subjekt – das Leid wird gleichsam rationalisiert, wodurch die Möglichkeit der Verarbeitung desselben geschaffen wird.

Der Hauptsatz lässt sich in zwei satztechnisch, harmonisch und melodisch klar voneinander abgegrenzte Themen unterteilen; ein choralartig gesetztes, profundes erstes Thema in fis-Moll (T. 2-26) und eine zweite, sehr linear geführte Oberstimmenmelodik mit schlichter Tonika-Dominante-Harmonik (T. 27- 38), deren Begleitung freilich in äußerst differenzierter Art und Weise gestaltet ist. Der erste Takt ist nachträglich



eingefügt worden, was durch einen Brief Beethovens an Ferdinand Ries belegt wird¹⁰². Die Tonart fis-Moll ergibt sich dabei aus der enharmonischen Umschreibung von ges-Moll, das seinerseits zur Haupttonart B-Dur im unteren Mediantverhältnis steht und somit die Progression des fallenden Terzzirkels fortsetzt¹⁰³. Zudem stellt fis-Moll die Dominante zu H, dem Widerpart der Sonatentonart, dar¹⁰⁴.

Das Choralthema ist in seiner Anlage satzartig gestaltet; dieser erste 24taktige Themenkomplex lässt sich in dreimal acht Takte mit dem Schema A-B-B unterteilen. Die Verwendung des *una corda*-Pedals ist charakteristisch für das sinister-klagende erste Thema des *Appassionato e con molto sentimento*. Auffällig ist zudem eine ähnlich stringente Vermeidung der Auflösung in die Tonika fis-Moll, die lediglich auf schwachen Zählzeiten bzw. in Umkehrung erfolgt, wie im Kopfsatz der A-Dur-Sonate. Eine vollwertige Kadenz nach fis-Moll wird erst nach Ende des B-Teils in Takt 17 respektive 25 auf der zweiten Takthälfte erreicht. Besonders hervorzuheben ist – weil Beethoven daraus in der Coda eine kompositorische Konsequenz zieht – das plötzliche Auftreten des neapolitanischen



¹⁰² BGA, Brief Nr. 1309, Bd. 4, S. 278: „hiebey ist zu bemerken, daß der erste Takt noch muß eingeschaltet werden nemlich: [es folgt das Notenbeispiel].“

¹⁰³ Vgl. William Kinderman: *Beethoven*, S. 229.

¹⁰⁴ S. Dietrich Kämper, S. 142.

Sextakkords in Takt 14 und 22, der deutlich heraussticht, da der harmonische Fokus weitestgehend auf die Dominantregion beschränkt ist. Mit dem angehängten Takt 26, der mit der Spielanweisung *espressivo* versehen ist, reißt die Musik über einer verminderten Quarte schmerzlich ab; diese Zäsur vor dem Eintritt des zweiten fis-Moll-Themas ist allerdings der einzige akustische Einschnitt in dem klagenden Fluss des *Adagio sostenuto*.

Vor allem die Begleitung des zweiten Themas ist in äußerst elaborierter Form gestaltet; Beethoven kombiniert einen Walzerrhythmus im Bass mit einem synkopischen Orgelpunkt in der Mittelstimme. Die Begleitstruktur des „Walzer“ ist jedoch um zwei Zählzeiten verschoben, so dass der Taktschwerpunkt auf den zweiten nachschlagenden Akkord fällt, wodurch in Verbindung mit den Synkopen eine spezifische Gestalt geschaffen wird. Die eigentliche Melodie, die *con grand' espressione* anhebt, ist durch die Verwendung der Akkordtöne der konstitutiven Tonika-Dominant-Harmonie dahingegen sehr schlicht gehalten. Dafür zeigt sich der Nachsatz, der in Takt 31 einsetzt, allerdings mit delikat



ausgezierten Fiorituren. „Over gently staccato chords in the left hand (almost operatic in their cushioning accompaniment) and a syncopated middle voice, there develops a long and ornate cantilena [...], whose chromatic anfractuosities, trills, and suspensions recall the great slow movements of the Baroque and look directly forward to the highly ornamented cantabile style that Chopin was to develop under the influence of Italian opera.“¹⁰⁵ Ab Takt 36 erklingt eine durch die auf zwei Stimmen aufgespaltenen Liegetöne sehr raffiniert gestaltete Hinführung zur Überleitung, die sich nahezu bruchlos in Takt 39 anschließt. Diese spielt mit der vierstimmigen Haltetonstruktur auf einen barocken Klavier- / Cembalosatz an, moduliert in die untere Medianten D-Dur und bildet somit dasselbe Hauptsatz-Seitensatz-Verhältnis wie im Kopfsatz ab.

¹⁰⁵ Martin Cooper, S. 166. S. hierzu ebenfalls Dietrich Kämper, S. 143.

Der Seitensatz repräsentiert melodisch die Töne des absteigenden D-Dur-Akkordes, ist allerdings klanglich aufgrund der extremen Lagenunterschiede – große Oktave auf der einen und dreigestrichene Oktave auf der anderen Seite – sehr außergewöhnlich. In seiner rhythmischen Form besteht trotz aller satztechnischen und harmonischen Differenzen ein Rückgriff auf das erste Thema des Hauptsatzes (vgl. T. 46 mit T. 3). Die Begleitung setzt sich aus Durchgangsakkorden und figurierenden Sechzehntel, die sich nach vier Takten hin zu Triolen steigern, zusammen. Das Übergreifen der rechten Hand ist bewusst inszeniert. Dem achttaktigen Thema schließt sich eine tableauartige Spielfigur, wie sie in ihrer barockisierenden Art als ein typisches Accessoire für den Klaviersatz des späten Beethoven gelten kann, an (T. 53-56). Eine in ihrer phantasiehaften Ausprägung bereits auf das *Adagio espressivo* des ersten Satzes von op. 109 verweisende Folge der arpeggierten Akkorde D^{7b9} und D-Dur (T. 59/60), beschließt den Seitensatz und weist zugleich überleitungsartige Strukturen auf, ohne direkt als Überleitung charakterisiert werden zu können. Mit einer durch die enharmonischen Umnotierung des A^{7b9} zum Fis^{7b9} eingeleiteten Modulation und klanglich zudem durch die *una corda*-Vorschrift zurückgenommen (T. 60), erklingt die Schlussgruppe, die sich in Struktur und Rhythmus vom ersten Thema des Hauptsatzes ableitet, zunächst in H-Dur, geht dann allerdings relativ schnell zu D-Dur zurück (T. 63). Die Exposition endet in einem auf die leeren Oktaven reduzierten musikalischen Satz (T. 70).

Die Durchführung (T. 71-87) ist im Wesentlichen von schweifend-modulatorischem Charakter geprägt, Beethoven „dwells on the opening theme and the juxtaposition of *una corda* and *tutte le corde*, while a long series of harmonic sequences based on descending thirds.“¹⁰⁶ Die Musik verzichtet auf eine motivisch-thematische Verarbeitung, gibt hier also gewissermaßen das musikalische Material frei für ein durch diverse Tonarten improvisierendes Phantasieren nach dem Modell Melodie plus Begleitung. Anknüpfungspunkte zur Exposition sind im Rhythmischen zu finden, so erscheint in den Takten 70 und 73/74 der Rhythmus des Hauptthemas auf, anschließend greift die Musik ab Takt 78 auf den Trochäus der Schlussgruppe zurück. Im Zentrum stehen dabei erneut, als Gegensatz zum B-Dur der Sonate, die Kreuztonarten, namentlich Cis-Dur, Dis-Dur (enharmonisch in Es notiert), gis-Moll, Fis-Dur und wiederum Cis-Dur, das sich ab Takt 84 festsetzt und den Dominantorgelpunkt für den Eintritt der Reprise in fis-Moll bildet. Besonders ab Takt 77 wird vor allem an der Melodie der rechten Hand deutlich, dass die harmonische Progression mit dem Prinzip der fallenden Terz operiert. Das ist insofern bemerkenswert, als dass die fallende Terz nicht nur das zentrale Intervall des Kopfsatzes ist, sondern sich auch als konstitutiv für

¹⁰⁶ William Kinderman: *Beethoven*, S. 229.

die Gestaltung und Strukturierung des zur Schlussfuge überleitenden *Largo* erweist und somit die gesamte Sonate dominiert. Hervorzuheben ist die für die auffällige Kürze dieser improvisierenden Durchführung extreme Dichte von Vortragsbezeichnungen, die in der am modernen Konzertflügel nicht zu realisierenden Vorschrift *poco a poco due ed allora tutte le corde*, die im finalen Cis⁷-Dreiklang in Takt 87 nochmals verwendet wird, gipfelt. Dieser exzessiv-idiosynkratische Gebrauch des *una corda*-Pedals ist, wenn er auch an exponierten Stellen im Kopfsatz von op. 101 und im Scherzo von op. 110 auftritt, singulär für das Klavierschaffen Beethovens; es zeigt aber deutlich das Bestreben, alle Möglichkeiten bis zum Letzten auszuschöpfen, um die Bandbreite der Darstellung der Musik im innovativen Kompositionsprozess zu erhöhen.

Die Reprise stellt eine exorbitante Intensivierung des emotionalen Ausdrucks dar. Äußerlich-formal gesehen bildet sie eine extrem zisierte Diminutionsvariation des ersten



Themas des Hauptsatzes, innerlich ist sie die maximale Steigerung subjektiver Klage, die sich an jeder chromatischen Wechselnote, jedem Vorhalt und jeder Dissonanz manifestiert. „The recapitulation is no mere symmetrical return, but a profound reinterpretation of the opening theme.”¹⁰⁷ Die vierundzwanzig Takte des Hauptthemas spiegeln das Ausmaß stärksten Leidens, das, bezwungen durch höchsten schöpferisch-kompositorischen Geist, mit dem zur Verfügung stehenden Arsenal expressivster Koloraturen, dargestellt wird. Die rhythmischen Konturen des Themas sind völlig aufgelöst, die Harmonie wird von den Akkordrepetitionen im Bass repräsentiert, die Melodie von den Kaskaden der rechten Hand figurativ umspielt. Die für die Exposition postulierte A-B-B-Struktur wird durch die harmonische Progression gewahrt, allerdings ergibt sich durch die Variationsstruktur ein völlig anders geartetes Bild eines A-A-B-Aufbaus, da der erste B-Teil (T. 96-103) mit denselben Variationsprinzipien gestaltet, wohingegen der zweite B-Teil (T. 104-112) vollkommen anders gearbeitet ist. Bei letzterem ist die melodische Führungsrolle der rechten Hand gewahrt, wenn auch in dichterem akkordischen Ornat gekleidet, während die linke Hand zum einen taktweise alternierend synkopische und geradtaktige Oktaven (T. 104-107) und zum anderen eine Begleitung mit

¹⁰⁷ William Kinderman: *Beethoven*, S. 229.

gebrochenen Akkorden spielt. Interessant ist in klanglicher Hinsicht in erster Linie die unterschiedliche Inszenierung des Neapolitaners, so dass man gleichsam von einer Binnenvariation der beiden B-Teile innerhalb des großen Komplexes des ersten Themas sprechen könnte.

Auch das zweite Thema des Hauptsatzes ist in entscheidender Art und Weise modifiziert worden, es beginnt in D-Dur, schließt aber in h-Moll; erstaunlich hierbei ist, dass Beethoven die Bezeichnung *con grand' espressione* bis zum Eintritt der „schwarzen Tonart“ aufspart und ihr so mehr Gewicht verleiht. Im Übrigen sind die brilliant-salonhaften Verzierungen und Girlanden frei über dem hüpfenden Bass variiert. Vor allem die Überleitung zum Seitensatz (T. 123-129) ist dichter gesetzt und klanglich mit Oktaven in der rechten und Terzen in der linken Hand erweitert.

Nach der in Takt 125 vorgenommenen Erweiterung der Generalvorzeichen und der Formierung des Dominantseptakkordes von Cis, erklingt der Seitensatz erneut, diesmal in der formal korrekten Tonart Fis-Dur. Es wiederholt sich das kompositorische Prinzip des Kopfsatzes, nach dem der Hauptsatz einer erheblichen Modifikation gegenüber der Exposition unterzogen wurde, Seitensatz und Schlussgruppe allerdings lediglich in transponierter Form auftreten. Das Es-Dur in Takt 146/147 ist daher selbstverständlich enharmonisch zu lesen, wirklich auffällig ist aber das „Wegbrechen“ von Fis-Dur nach h-Moll, das durch einen scharf punktierten oktavierten Terzgang im Bass (fis – e – d; T. 153-155) motiviert wird. Die Reprise endet somit mit der Terz von h-Moll, abgetrennt durch die zweite einschneidende Zäsur des Satzes.

Ausgerechnet – das bezeugt erneut den formal-strukturierenden und die Tektonik der Harmonie klar kalkulierenden Geist Beethovens – der neapolitanische Sextakkord, also G-Dur, bringt die Lösung dieses Stillstandes. Sofort mit triolisch intensivierter Begleitfigur hebt der Seitensatz nochmals in G-Dur an (T. 158-165); dies wirkt wie eine kompositorische Rekapitulation und Bewältigung des außergewöhnlichen Klangs, der bereits durch die beiden Variationen zu Beginn der Reprise verarbeitet wurde. Zudem bildet das G-Dur die Seitensatztonart des Kopfsatzes der Sonate und wirkt als zentraler Baustein der metaharmonischen Konstruktion des Werkzyklus'. Die Coda nimmt also einen ungewöhnlichen, zugleich für den Satzverlauf logischen Weg zurück zur Tonika. Hervorstechend ist hierbei der Aufschrei über dem ~~Gis~~^{7b9}, der in Takt 165 erklingt. Zum ersten Mal erscheint in diesem Takt die eigentümliche Tonrepetition mit stumm gehaltenem Fingerwechsel, wie er besonders charakteristisch im Verbund mit dem Akzelerationsprinzip im Rezitativ der As-Dur Sonate op. 110 eingesetzt wird. Zugleich antizipieren die exaltiert

gestalteten Akkordzerlegungen der linken Hand den phantastisch-improvisatorischen Gestus des Adagios aus dem Kopfsatz der E-Dur-Sonate.

Diesem schmerzlichen Aufschrei des gequälten Subjekts folgt, mit dem *una corda*-Pedal und den leeren Oktaven, die Wiederkehr des Hauptthemas (T. 166). Ist es zunächst mit einem fahlen Unisono instrumentiert, so formiert sich im weiteren Verlauf erneut ein choralmäßig dichter Satz, der mit einem langen Ritardando versehen ist. Das Thema ist jedoch entschieden gekürzt, bereits im dritten Takt nimmt Beethoven die Änderung vor, die das Geschehen sogleich hin zum mit weit gespreizten Dezimakkorden versehenen Neapolitaner (T. 170) führt. Die letzten Takte wirken wie eine zeitlich gestauchte Rekapitulation des Gewesenen, die 24 Takte des ersten thematischen Komplexes werden auf acht reduziert, dem sofort in Takt 174 das zweite Thema folgt. Dieses hat seine eigentümlich springende Begleitung eingebüßt, wird durch gebundene Oktavgänge an das Hauptthema angeknüpft und erreicht in Takt 178 ein weiches Fis-Dur in Terzlage. Doch bevor der Satz mit den ruhig pulsierenden Sechzehnteltriolen im Bass entschwebt, hebt das Hauptthema noch einmal in seiner ermatteten Gestalt an (T. 181). Es gleitet allerdings sofort in weich-federnde Synkopen, die sich zu den transzendentalen Schlussklängen von orchestraler Breite auflösen, über. In einem weit gespannten Arpeggio verklingt der große Klagegesang – „eine Apotheose des Schmerzes, jenes tiefen Schmerzes, für den es einen wirklichen Trost nicht gibt“¹⁰⁸ – in kaum vernehmbarem dreifachen Piano.

Die letzten drei Klaviersonaten

Die Extension der Sonatenform hat mit dem kolossalen Riesenwerk der Hammerklaviersonate ihren Höhe- und Endpunkt erfahren. Diese drei Sonaten sind Beethovens bedeutendste Kompositionen, die neben der „Missa solemnis“ in den Jahren 1820/1821 fertig gestellt worden sind¹⁰⁹. Die in zeitlicher Abfolge hintereinander komponierten Werke stellen vielmehr einen Neuanfang, als einen Anknüpfungspunkt an op. 106 dar. Ohne dezidiert zyklische Strukturen innerhalb der motivischen Ebene aufzuweisen, lässt sich zumindest die Verwendung des Großterzzirkels – E-Dur, As-Dur und c-Moll – auf der metaformalen Ebene als verbindend konstatieren¹¹⁰. Gemein ist allen drei Sonaten ferner der harmonische Fokus

¹⁰⁸ Paul Bekker, S. 182.

¹⁰⁹ S. Alexander W. Thayer, Bd. 4, S. 233.

¹¹⁰ In der Literatur wird durchaus die Zyklushaftigkeit dieser drei Sonaten diskutiert. Bezugnehmend auf die Ausführungen von Claus Raab, plädiert Hartmut Krones für eine solche. Seine angeführten Argumente erweisen sich allerdings zum Teil als recht abenteuerlich: Basierend auf dem Gassenhauer des Scherzos aus op. 110 wird von ihm die Anzahl der Sätze auf die in dem Lied erwähnten Zahlen zurückgeführt, s. Hartmut Krones: *Ludwig van Beethoven. Sein Werk – Sein Leben*, Wien 1999, S. 196: „Im Text des *Katzenliedes* sind die Zahlen 3, 6 und

auf die Haupttonart, die jeweils im alterierenden Dur-Moll-Gegensatz gestaltet sind¹¹¹. Sie „gehören einem gemeinsamen problemgeschichtlichen Kontext des Komponierens an. Bestimmte Formprobleme werden weitergetrieben, zugespitzt und gelöst, wodurch wiederum neue Probleme entstehen, weil die alten Lösungsmöglichkeiten entfallen.“¹¹² Mit der in der Hammerklaviersonate erbrachten Lösungen der Form im Hinterkopf, stellen diese drei Werke differenzierte und autonome Manifestationen der Problemgeschichte des eigenen Komponierens dar. Die angewandten Lösungsstrategien öffnen dabei die dramaturgisch-prozessuale Ausrichtung der Sonatenform hin zu einer neuen poetischen Ästhetik, die sich dezidiert der statischen und in sich ruhenden Form der Variation als Schlusspunkt zuwendet. Einher mit der Verlagerung des formalen Schwerpunktes geht auch die Erweiterung der Klaviertechnik sowie der musikalischen Gestalten schlechthin: *„Undreamed-of sonorities and multivariate figuration patterns appear in each of these works, exploiting both keyboard and pedals in ways that went beyond even his most innovative earlier keyboard works. We find arpeggiated cadenza-like passages through several octaves; rapid parallel thirds and sixths; delicate figurations; use of una corda pedal effects; and sustained trills in extreme registers against continuing melodic and contrapuntal lines in other parts.“*¹¹³ Die Einzelsätze sind, mit Ausnahme der groß dimensionierten Variationszyklen, wesentlich heterogener gestaltet und ziehen sich in ihrer Ausdehnung gleichzeitig in sich selbst zurück: Kurze, kontrastreiche Einzelstücke substituieren Sätze riesenhaften Ausmaßes. Signifikant wird dies zum einen durch das Fehlen eines Adagios, das durch die immanente Lyrik und die Verlagerung der narrativen Ausrichtung auf die Variation obsolet geworden ist und zum anderen durch das „Absterben“ der Durchführung, die ihre eigentliche Funktion aufgrund der heterogenen und differenzierten Gestaltung der einzelnen Formabschnitte eingebüßt hat.

Des Weiteren emanieren alle drei Kopfsätze bestimmte musikalische Prinzipien, die stets nach der Maxime eines bipolaren Kontrastes gegeneinander gestellt und verarbeitet werden. In op. 109 tritt der Antagonismus zwischen präludienhafter und improvisatorischer Gestalt auf, die As-Dur-Sonate exemplifiziert den Kontrast zwischen vokalen respektive kantablen Elementen und dem Einsatz instrumentaler Figurationen, während sich in der letzten Klaviersonate schließlich beide Sätze diametral gegenüberstehen. Um diese Dichotomien musikalisch realisieren zu können, geht Beethoven über die traditionellen

9 deutlich genannt: ‚Unsa Kätz häd Kaz’ln g’habt / drai und sexsi, naini‘. Opus 109 besitzt nun drei Sätze, Opus 110 ‚eigentlich‘ vier [...], Opus 111 zwei, wodurch sich neun (3+4+2 bzw. auch 3+6) Sätze (‚Kaz’ln‘) ergeben.“

¹¹¹ Vgl. hierzu den Tonartenbauplan der drei Sonaten: op. 109: E-Dur – e-Moll – E-Dur; op. 110: As-Dur – f-Moll – b/as-Moll – As-Dur; op. 111: c-Moll – C-Dur.

¹¹² Martin Zenck: *Die Bachrezeption des späten Beethoven*, S. 219.

¹¹³ Lewis Lockwood: *Beethoven*, S. 385.

Gattungsformen der Sonate hinaus und integriert Materialien und Formen, die im musikgeschichtlichen Zusammenhang in ganz anderem Kontext aufscheinen. Durch die Transzendenz der Sonatenform evoziert der Komponist nicht nur eine ganz besondere, innovative musikalische Sprache, sondern er amalgamiert unterschiedliche Gattungen, um neue narrative Strukturen und Darstellungsformen experimentell zu generieren.

Klaviersonate E-Dur op. 109

Vivace, ma non troppo / Adagio espressivo

Der Kopfsatz dieser Klaviersonate ist in zwei divergierende musikalische Prinzipien aufgespalten und stellt den „Typus der Phantasie-Sonate“¹¹⁴ vor. Es stehen sich ein präludienhaftes¹¹⁵ *Vivace* und ein improvisatorisches *Adagio* gegenüber, die unvermittelt den maximalen gegenseitigen Kontrast formieren, durch die Progression des Satzes jedoch miteinander verbunden werden. Von außen betrachtet, ließe sich zunächst eine fünfteilige Formkonfiguration mit einem steten Wechsel beider Elemente postulieren; dringt man allerdings tiefer in die Substanz des Stückes ein, so lassen sich durchaus Relikte sonatenhafter Strukturen wiederfinden. Zentrale Elemente sind hierbei der deutlich hörbare Eintritt der Reprise des *Vivace* (T. 48) sowie die Quarttransposition des *Adagio* im weiteren Verlauf (T. 58-60). Diese beiden Ereignisse lassen die These zu, dass es sich, trotz mannigfaltiger Modifikationen bzw. extremer Positionierung musikalischer Antagonismen, um einen rudimentär erhaltenen Sonatensatz handelt.

Das *Vivace, ma non troppo* hebt mit einer abwärts gerichteten Terzmelodik, die im Verbund mit einem komplementär sich addierenden Begleitsatz gestaltet ist, an. Die sich alternierend ergänzenden Einsätze beider Hände erzeugen dabei eine sehr bewegte Klangfläche, deren harmonische Progression sich an der Quintfallsequenz orientiert und zu



einer musikalischen Periode formiert. Das Crescendo zu Beginn des Nachsatzes aufgreifend, öffnet sich dieser am Ende hin zu einem Fis-Dur-Akkord, der seine Fortführung in dem Bruch hin zum zweiten

musikalischen Prinzip, dem *Adagio espressivo*, findet. „The highly ornamented writing of the whole section is in the greatest possible contrast to the extreme simplicity of the opening

¹¹⁴ Paul Bekker, S. 186. Schon Deiters spricht von einem „phantasieartigen Gebilde“, s. Alexander W. Thayer, Bd. 4, S. 233.

¹¹⁵ Vgl. hierzu Wilhelm von Lenz, Bd. 4, S. 56.

theme.”¹¹⁶ Der Antagonismus, der von Beethoven hier formuliert wird, könnte kein größerer sein. Neben dem Wechsel des Metrums, der Harmonik sowie des Tempos, ist die bedeutendste Modifikation in der musikalischen Charakteristik zu sehen. Das *Adagio* evoziert das Bild einer sentimental improvisierten, die in Gestalt von dicht geführter Akkordik, chromatischen Wechselnoten sowie virtuosen Figurationen gearbeitet ist. Ausgehend vom Gis^{7b9} wird in Takt 10 cis-Moll, der Trugschluss von E-Dur, erreicht, während die Harmonie sich nach dem kadenzierenden Element zunächst in weit gespannte Arpeggien nach Dis-Dur bewegt und anschließend über die mediantische Rückung nach H-Dur gelangt. Dieses wird in Takt 14 durch parallel geführte Spielfiguren beibehalten und ergeht sich schließlich in eine umfangreiche Tonleiterbewegung, die in ihrem Ausgang ein Ritardando erfährt.

Durch diese sukzessive Rücknahme des exzentrisch-virtuosen Momentes, kommt es in Takt 16 nach der Rückführung in die originäre musikalische Struktur des *Vivace* zu einem organischen Übergang in den Formteil der „Durchführung“. Diese ist allerdings im Wesentlichen ihrer motivisch-thematisch verarbeitenden Funktion entkleidet, da sie ausschließlich mit der musikalischen Gestalt des *Vivace* operiert. Im Takt 21 wird Gis-Dur erreicht und es kommt im Folgenden zu einem phasenweisen Durchschreiten des Quintenzirkels, wobei ausschließlich die Kreuztonarten im Fokus stehen. Die alternierende Struktur, die die Akkorde in der rechten und den nachschlagenden Bass in der linken Hand beinhaltet, bleibt in Takt 42 schließlich „hängen“, indem der folgende Zweitakter in redundanter Manier stets wiederholt wird. Die Lösung dieses melodischen Stillstandes wird schließlich in Takt 48 durch den Einsatz der Reprise in E-Dur erwirkt.

Diese ist dabei durch eine maximale Trennung beider Linien in höchsten Diskant und Bass, wodurch die Mittellage des Klaviers gewissermaßen dissoziiert wird, realisiert. Durch die Modifikation des nachschlagenden Basses in einen übergebundenen Oktavgang sowie durch extreme Stimmführung, tritt diese Reprise in dem vollkommen anderen Lichte einer „Neuinterpretation“¹¹⁷ auf. Konstitutiv für die Anbindung des *Adagio espressivo* bleibt allerdings die Öffnung des Nachsatzes am Ende. Diese ereignet sich in Takt 57 hin zum H, so dass der opponierende musikalische Charakter in der Reprise in konventioneller Quinttransposition, die die harmonische Relation von Cis^{7b9} und fis-Moll aufweist, eintritt. Während der akkordische Abschnitt des improvisatorischen Gegenbildes nur marginal um Spielfiguren erweitert wird, zeigt sich das virtuose Passagenwerk der Kadenz in deutlich modifizierter Ausprägung. Die Arpeggien erklingen durch die plötzliche Rückung am Ende

¹¹⁶ Martin Cooper, S. 178.

¹¹⁷ William Kinderman: *Klaversonate E-Dur op. 109*, in: Albrecht Riethmüller / Carl Dahlhaus (Hg.): *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 2, Laaber 1994, S. 164.

von Takt 60 in G⁷ und C-Dur, während die zuvor aus aneinandergereihten Dreitonskalen konstruierte Spielfloskel nun eine absteigende Kette von Terzen in Zweiunddreißigstelsextolen aufweist. Diese in beiden Händen parallel geführte Figur kondensiert schließlich in Takt 64 und geht in ein im Diskant verklingendes Ausspielen des E-Dur-Dreiklangs über.

Nach einem kurzen chromatischen Gang erklingt die Wiederkehr des *Vivace*, das gleichzeitig den Eintritt der Coda markiert, zunächst in A-Dur. Die Tonika wird jedoch anschließend an den Übergang der Melodie in der Daumenlage der linken Hand erreicht. Ab Takt 75 wird eine kontrastierende, akkordische Episode erreicht, die das Geschehen in einen harmonischen Choralatz¹¹⁸ (T. 78-85) führt. Mit der Auflösung der forcierten Dominantspannung von H durch das letztmalige Erscheinen des Hauptthemas in E-Dur, wird die Schlussgestalt, die mit der Verwendung der leiterfremden kleinen Sexten Stufe spielt, erreicht. Eine elegante Passage führt die mit Seufzermotiven versehene Melodik stufenweise von der Tenorlage des Klaviers hinauf in die zweigestrichene Oktave, in der die Musik gleichsam verklingt, bevor der Satz mit einem tief gesetzten E-Dur-Akkord beschlossen wird.

In jedem Fall stellt dieser Kopfsatz eine radikale Abkehr von dem großdimensionierten Modell der Hammerklaviersonate dar, was sich vielleicht auch damit erklären lässt, dass er ursprünglich zu einem anderen Zweck komponiert wurde: *„The first movement was apparently planned as a separate composition, intended for a piano method by Friedrich Starke, and Beethoven’s friend Franz Oliva spurred him to use the ‚little new piece‘ as the first movement of the new sonata he needed for Schlesinger.“*¹¹⁹

Prestissimo

Dieser kurzen Satz zeichnet sich insbesondere durch formale Ambivalenz aus. Während es durchaus plausibel erscheint, diesen Satz aufgrund der strukturellen Parallelität hinsichtlich des stufenweise absteigenden Bassganges als eine Minore-Variante des Kopfsatzes anzusehen¹²⁰, lassen sich auf der isoliert betrachteten formalen Ebene zwei Momente festmachen: einerseits ist der Satz mit seinen beiden tonal kontrastierenden Themen durchaus als Sonatensatz aufzufassen, andererseits lässt sich auch eine Affinität zur schlichten A-B-A-Struktur der dreiteiligen Liedform erkennen¹²¹.

¹¹⁸ S. Martin Cooper, S. 179.

¹¹⁹ Lewis Lockwood: *Beethoven*, S. 387. S. hierzu ebenfalls William Kinderman: *Klaviersonate E-Dur op. 109*, S. 162. So auch bei Alexander W. Thayer, Bd. 4, S. 202.

¹²⁰ S. Martin Zenck: *Die Bachrezeption des späten Beethoven*, S. 220.

¹²¹ S. hierzu William Kinderman: *Klaviersonate E-Dur op. 109*, S. 165: „Das Prestissimo steht im 6/8-Takt und hat viel vom Charakter eines Scherzos an sich, obwohl es in der Sonatenform steht und kein Trio aufweist.“



Das energische Hauptthema konstituiert sich aus zwei differenzierten Elementen, einem mit gebrochener Dreiklangsmelodik aufstrebendem ersten Teil im Fortissimo (T. 1-8) und einem leidenschaftlich pendelnden zweiten Abschnitt im Piano (T. 9-24). Die Gegensätzlichkeit manifestiert sich jedoch nicht nur im dynamischen Bereich, sondern vor allem in Bezug auf die Satztechnik, die erheblich voneinander divergiert. Ist die erste Phrase im *ben marcato* in einer klar homophon organisierten Art und Weise gestaltet, so zeichnet sich die Musik ab Takt 9 durch einen subtil gearbeiteten vierstimmigen Haltetonsatz über



einem Dominantorgelpunkt aus. Eine sinistere Unisono-Linie (T. 25-28), die das Moment einer Überleitung nur bedingt erfüllt, führt mit geradezu parenthetischer Ausprägung zum Seitensatz hin.

Dieser beginnt in Takt 33 sowohl in der Molldominante als auch in einem Haltetonsatz, wodurch der tonale Kontrast zwischen Haupt- und Seitensatz enorm gemindert wird. Melodisch stellt der Seitensatz die Umkehrung des zweiten Elements des Hauptsatzes dar. Ab Takt 43 erfährt auch der Seitensatz ein rhythmisch durch Synkopen differenziertes Gegen thema, das von homophonen Akkordzerlegungen begleitet wird. Während die



Schlussgruppe, die motivisch vom Intervall der Quart geprägt ist, ab Takt 49 einsetzt, bewegt sich die Harmonik nach C-Dur (S^N). Ab Takt 55 wird über einer chromatischen Rückung von der Septime der Dominanttonart G-Dur (F) hin zum Dominantorgelpunkt von h-Moll (Fis) die finale Kadenz der Exposition in markanter Gegenbewegung von Bassoktaven und aufsteigenden Skalen inszeniert.

Mit der Auflösung der Dominantspannung nach h-Moll in Takt 66, ist die Durchführung oder, mit Blick auf die Liedform, der B-Teil erreicht. Diese wird initiiert von

der mottoartigen Wiederkehr des Hauptthemas, das allerdings auf seine ersten vier Takte verkürzt wird und in Takt 70 in einen reduzierten Satz übergeht. Die gesamte Durchführung ist gekennzeichnet von einer extremen rhythmischen und dynamischen Stauung, die über einem Oktavtremolo im Bass sowie einer Synkopatio-Bewegung in der rechten Hand erfolgt. Ab Takt 83 verlangt Beethoven die Spielweise *sul una corda* und reduziert die Musik auf vierstimmig gesetzte Akkordprogressionen, die jedoch strukturell insofern mit dem Hauptsatz verknüpft sind, als dass sie durch den stufenweise aufsteigenden Bass eine Umkehrung desselben darstellen. Die radikale Dissoziation der motivisch-musikalischen Entwicklung erfährt ihren Höhepunkt in den Takten 97 bis 104, in denen der Satz durch die Reduktion auf basale Akkorde regelrecht „eingefroren“ wird. Im Pianissimo endet die Durchführung auf dem Dominantakkord von Fis-Dur.

Umso überraschender tritt in Takt 105 die Reprise respektive der A'-Teil im Fortissimo ein. Der Übergang zwischen beiden Formteilen ist dabei kein vermittelter, sondern hat vielmehr den Charakter eines schlichten Quintabsatzes. Die Reprise baut jedoch das Hauptthema aus, indem dieses mittels Stimmtauschverfahren in Takt 112 im Bass wiederholt wird. Zugleich wird das formal irritierende zweite Element des Hauptsatzes terminiert, so dass sich ab Takt 120 sogleich die Überleitung, die nun auch eine harmonisch vermittelnde Funktion übernimmt und somit ihre ursprüngliche Aufgabe wiederfindet, anschließt. In Takt 132 setzt das Seitenthema regelkonform in e-Moll ein, während die neapolitanische Region der Schlussgruppe ebenfalls beibehalten wird und selbige in F-Dur erklingt (T. 150-156). Der robusten Kadenzbewegung, die in Takt 167 in e-Moll schließt, wird eine kurze Coda angehängt, die in ihrer akkordischen Gestalt an den Schluss der Durchführung anknüpft und den kurzen Satz mit einem groß angelegten Crescendo wirkungsvoll beschließt.

Die Reprise übernimmt somit nachträglich die Funktion der eindeutigen Differenzierung der in der Exposition noch latent vorhandenen Wechselbeziehung zwischen Haupt- und Seitensatz. Insofern ist auch dieses Prestissimo ein eindrucksvolles Beispiel für die kompositorischen Konsequenzen, die in der Reprise gezogen werden: erst der Blick auf die Reprise lässt die Ambivalenz der Exposition retrospektiv erklären.

Klaviersonate As-Dur op. 110

Moderato cantabile molto espressivo

Dieser Kopfsatz lässt ebenfalls die typische Prozessualität der Sonatenform vermissen, stattdessen wird die zentrale Auseinandersetzung auf den Kontrast zwischen vokalen und

instrumentalen Elementen verlegt¹²². Der Hauptsatz weist drei differenzierte musikalische Typen auf: einen choralartigen Beginn (T. 1-4), einen liedhaften thematischen Komplex (T. 5-11) und eine fein ziselerte Appogiatur, die zugleich als Endpunkt und Überleitungsfigur fungiert (T. 12-19).

Der Choral zeichnet sich durch eine liebliche Melodik, die aus der Intervallkonfiguration Terzfall – Quartsprung konzipiert ist, sowie durch eine homorhythmische, sanft federnde Akkordik aus. Der spieltechnische Zusatz *con amabilità* (*sanft*) ist dabei stellvertretend für



den Charakter dieser Passage, die sich gegen Ende melodisch öffnet und mit einem kadenzierenden Arientriller auf der Fermate zum Abschluss kommt. Nach einer kleinen Spielfigur, die das Wesen der großen Arpeggien bereits antizipiert, tritt eine denkbar schlichte und naive musikalische Struktur, die den zweiten Teil des Themas formuliert, auf. Die durch simpelste Akkordrepetitionen gestützte Melodik konstituiert sich im Folgenden aus dem gebrochenen Dreiklang sowie einer phrasierenden Seufzermotivik. Die liedhafte Provenienz dieser Gestalt ist unschwer zu erkennen; nach dem Erreichen des Es⁷-Akkordes wird diese jedoch durch den Eintritt des figurativen Momentes in Takt 12 abgelöst. Perlende, den Ambitus des Instruments ausfüllende, Zweiunddreißigstel im *leggiermente* prägen die weitere Struktur des Satzes und gehen unmerklich in die Überleitung zum Seitensatz über.



Dieser weist eine sehr bizarre Form auf, indem er sich aus komplementär addierenden Oktaven, die eine sukzessive Terzparallelführung generieren, zusammensetzt. „Während das

¹²² Vgl. hierzu insbesondere Siegfried Oechsle: *Cantabile und Figuration im Spätwerk Beethovens*, in: Bernd Sponheuer / Siegfried Oechsle (Hg.): *Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Kompositionsgeschichte. Festschrift für Friedhelm Krummacher zum 65. Geburtstag*, Kassel 2001, S. 181-204.

Hauptthema aus der aufsteigenden Terzfallsequenz konstruiert war, ordnen sich die Töne des Seitensatzes zu einer absteigenden Folge von fallenden Terzschritten.“¹²³ Die Gestalt der komplexen Rhythmik ähnelt dabei derjenigen des *Vivace, ma non troppo* aus op. 109. Das lediglich aus einem Zweitakter sich formierende Thema, wird in den Takten 22/23 diminuiert wiederholt und geht in eine akkordische Wechselnotenbewegung, die zugleich die



Überleitung zur Schlussgruppe initiiert, über. Diese ist in einer melodisch kargen Gegenbewegung der beiden linearen Stimmen, die allerdings durch die Hinzunahme von Vorschlägen in der rechten und Trillerketten in der linken Hand äußerst exotisch gestaltet sind, geführt (T. 25/26) und geht nach dem Erreichen der maximalen Distanz (T. 28, b''' und Es) schließlich in die Schlussgruppe über. Diese stellt ein akkordisch-perkussives Element vor (T. 28-31) und scheint in dieser Manier die Exposition abschließen zu wollen. Doch Beethoven ändert in Takt 31 erneut die musikalische Struktur, indem er einen punktierten Akkordsatz, der von einer eleganten chromatischen Skala (T. 33) verbunden wird, auftreten lässt und die Exposition schließlich mit einer *dolce*-Wechselnotenbewegung (T. 34-37) in Es-Dur ausklingen lässt.

Zusätzlich zu dem Antagonismus zwischen vokalen und instrumentalen Elementen atomisiert Beethoven Haupt- und Seitensatz, indem er sie aus nicht weniger als fünf klar voneinander differenzierten Charakteren gestaltet.

Der hochgradigen Komplexität der Exposition ist dahingehend eine extrem verknappte, statische¹²⁴ Durchführung als ein in sich ruhender und non-prozessual ausbalancierter Teil entgegengestellt, wodurch die klassische Funktionalität diametral vertauscht wird. Die Durchführung ist auf wenige Takte reduziert (T. 40-55) und nimmt einen harmonisch harmlosen Verlauf, während sie hinsichtlich ihrer Gestaltung zumindest die

¹²³ Siegfried Oechsle, S. 192.

¹²⁴ William Kinderman: *Klaviersonate As-Dur op. 110*, Albrecht Riethmüller / Carl Dahlhaus (Hg.): *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 2, Laaber 1994, S. 170.

Rhythmik des Chorals mit der Begleitstruktur des Liedes kombiniert. Die repetierenden Akkorde werden dabei ab Takt 44 mit Skalen der jeweiligen Tonarten substituiert, bis in Takt 55 schließlich der Es⁷-Akkord erreicht wird. Dieser ist von einem Triller in der rechten und einer rhythmischen Beschleunigung der Skala in der linken Hand geprägt und geht direkt in die in Takt 56 erfolgende Reprise in As-Dur über.

Entgegen der sanft in sich ruhenden Exposition, erscheint der Choral mit Blick auf die Durchführung kombiniert mit der Figuration, deren Funktion von virtuoser Fioritur hin zur Begleitung modifiziert wurde. Oechsle spricht in diesem Kontext von einer „Nobilitierung der Figuration zur thematischen Größe“¹²⁵ in der Reprise. In Takt 60 kommt es zu einem Tausch der beiden Hände, so dass das Choralthema in der linken Hand erklingt, während in der rechten ein leeres Oktavtremolo gespielt wird. Die Integration des Tones ges in Takt 62 verwandelt das As-Dur zu einem Septakkord, so dass das liedhafte zweite Thema im Folgenden zunächst in der Subdominantregion Des-Dur erklingt. Nach der ersten Phrase modifiziert Beethoven jedoch die weitere harmonische Progression des Satzes, indem er in Takt 67 die enharmonisch notierte Varianttonart cis- respektive des-Moll erreicht. Gebunden an die Weiterführung absteigender Sextakkordketten wird in Takt 68/69 H-Dur erreicht. Diesem schließt sich das figurale Element, das in Takt 70 erklingt, nach authentischer Fortführung in E-Dur an. Somit wird die zentrale modulatorische Komponente, die im Sonatensatz primär eine Funktion der Durchführung darstellt, in den überleitenden Abschnitt der Reprise integriert, wodurch die klare funktionale Zuordnung der einzelnen Formteile desavouiert und durch eine prozessuale Durchmischung überwunden wird.

Die konsequente Weiterführung der Figurationen lässt deshalb den Seitensatz zunächst in E-Dur erklingen (T. 76/77). Frappierend ist, mit welcher Lässigkeit Beethoven die Korrektur dieser Anomalie vornimmt; lediglich mithilfe einer chromatischen Rückung durch leere Oktaven wird in Takt 78 As-Dur wieder hergestellt, so dass der Seitensatz, nach einer *ritenente / zurückhaltend* gehaltener Anbindung, in der Tonika im *espressivo* einsetzt (T. 79). Mit Ausnahme der Auflösung der Motivkonfiguration der Wiederholung des Zweitaktters in Wechselnoten (T. 81/82), ist der weitere Verlauf der Reprise an dem Ausgangsmaterial orientiert.

Die nach einer gedehnten, choralartigen Zwischenpartie (T. 101-104) einsetzende Coda wirkt formal integrativ, indem sie die Figurationen ebenfalls in der originalen Tonika restituiert (T. 105-110). Kinderman hat zudem aufgezeigt, dass in der Altstimme in Takt 114

¹²⁵ Siegfried Oechsle, S. 194.

bereits das Fugenthema präfiguriert wird¹²⁶. Nach Wiederherstellung der tonalen Konstante, tritt der Choral in Takt 112/113 noch einmal in einer sehr differenziert gestalteten Version auf, bevor mit Hinzunahme der scharfen Dissonanz *es – es*, einem „schmerzlich rückblickenden Akzent“¹²⁷, die Schlusskadenz des Satzes anvisiert wird.



Klaviersonate c-Moll op. 111

Maestoso / Allegro con brio ed appassionato

Der Kopfsatz von Beethovens letzter Sonate ist von einer eigentümlichen Verschränkung barocker Stilelemente und radikal cholerischer Individualität geprägt. In wohl kaum einem anderen Stück wird der so oft beschriebene und in den Primärquellen durchaus sich widerspiegelnde Charakter seines Schöpfers derart eindrücklich inszeniert. Die Gespaltenheit von Beethovens Persönlichkeit in eine misanthropische, barsche, cholerisch-aufbrausende und eine empfindsame, leidenschaftliche und zärtliche Hälfte, scheint durch den Antagonismus beider Sätze repräsentiert, wie das dialektische Bonmot von der Kehrseite der Medaille.

Das gravitatische *Maestoso* stellt durch seine sinistere Forcierung von Dissonanzen eine einzigartige Einleitung, die trotz ihres individuellen Charakters klar barocker Provenienz entspringt, dar. Zentral für diese Annahme ist die Fixierung des rhythmischen Parameters auf die scharfe Punktierung sowie die Verwendung eines langsam getragenen Tempos; diese



beiden Elemente sind konstitutiv für das Wesen einer barocken Ouvertüre. Zudem stellt diese Einleitung, die an

anderem Ort noch detaillierter zu betrachten sein wird, eine dezidierte Antizipation nicht nur der charakterlichen Gestalt des *Allegro*, sondern auch dessen bevorzugte Utilisation des verminderten Septakkordes, der bereits in den einleitenden Takten in seinen drei

¹²⁶ William Kinderman: *Klaviersonate As-Dur op. 110*, S. 170.

¹²⁷ Alexander W. Thayer, Bd. 4, S. 236.

Phänotypen¹²⁸ inszeniert wird, dar. Somit realisiert dieses *Maestoso* Beethovens Ausspruch: „Die überraschenden Wirkungen, welche viele nur dem Naturgenie der Komponisten zuschreiben, erzielt man oft genug ganz leicht durch richtige Anwendung und Auflösung der verminderten Septimenakkorde.“¹²⁹ Nach der Verdichtung der kinetischen Energie der Wechselnoten hin zu einem grollenden Paukenwirbel im Bass des Instruments, setzt der Hauptsatz in einem resoluten Unisono-Fortissimo ein. Dabei wird das sich auf drei Töne belaufende Hauptmotiv zentral vorgestellt (T. 20/21), bevor die Musik in ein ebenfalls im Unisono geführtes Passagenwerk übergeht. Martin Cooper bietet in seinen Ausführungen eine erstaunliche mögliche Herkunft für dieses so charakteristische Kopfmotiv: „*The first dramatic, questioning phrase [...] is perhaps an operatic memory, since it is found note for note in Act 2 of Sacchini's Dardanus [...], which was given at Bonn in the season of 1782-3, when it may have been heard by Beethoven as a boy.*“¹³⁰ Die auffallende Fixierung dieser oktavischen Parallelführung, die eine harmonische Begleitstruktur dezidiert negiert, die Forcierung schroffer Sforzati und unwirscher Sprünge sind dabei die wesentlichen Elemente, die den cholerischen Charakter dieses Hauptsatzes determinieren. Die im Unisono geführten Spielfiguren, deren Konfiguration sich aus oberer Wechselnote und absteigender Skala zusammensetzt, sind dabei auf den Beginn des Finalsatzes der „Appassionata“ zurückzuführen. Auch dort wird kurz vor Eintritt des Themas diese Figur in einem Unisono im Bass verstärkt. Erst in Takt 29 materialisiert sich eine heterogene, klar funktional in Melodie und Begleitung untergeteilte, musikalische Struktur, die mit dem Hauptmotiv ausgestattet ist. Nach nur wenigen Takten kommt diese jedoch wieder zum Erliegen und wird von einem furiosen Aufbrausen (T. 32/33), das ebenso schnell wieder an Kraft verliert, unterbrochen und in einen retardierenden Akkordsatz geführt. Diesem schließt sich eine Überleitung, die nach der Manier einer zweistimmigen Invention gestaltet ist, an. Entscheidend sind dabei die beiden kontrastierenden Elemente, die sich aus einer figuralen Spielfloskel und einem korrespondierenden Achtelmotiv zusammensetzen, und in einen stufenweise aufwärts geführten Sequenzprozess eingebunden sind. Zudem wird die



¹²⁸ Eine übersichtliche Darstellung des harmonischen Gerüstsatzes, der sich aus eben diesen drei verminderten Akkorden konstituiert, findet sich bei Charles Rosen, S. 442.

¹²⁹ Zit. nach: Paul Bekker, S. 189.

¹³⁰ Martin Cooper, S. 198.

Assoziation an eine barocke Musik durch das Stilmittel des Stimmtausches beider Hände evoziert. Der große Kulminationspunkt der Exposition tritt in Takt 48 mit der radikalen Forcierung des zweimaligen Sprunges über die gesamte Klaviatur ein. Dieser letzte und extremste Ausbruch, der jeden einzelnen Ton zusätzlich im Sforzato akzentuiert, führt schließlich zu einer Ermattung, die dieser Anstrengung folgt.

Der Seitensatz, der im Zeichnen dieser Entspannung steht, ist mit einer absteigenden Melodielinie, deren federnde Punktierung durch die Akkorde der linken Hand unterstützt wird, gestaltet und wird bei seiner Wiederholung mit tonumspielenden Koloraturen, die eine Assoziation an Chopins Nocturnes erwecken, versehen. „Die formale Isolierung dieses lyrischen zweiten Themas ist ein Beispiel für Beethovens wichtige Technik des parenthetischen Einschlusses.“¹³¹ Der Eindruck des Erschlaffens und der Beruhigung wird dabei zusätzlich durch ein langgezogenes Ritardando, das schließlich zum Adagio führt, erweckt. Nach einem kadenzierenden As-Dur-Sextakkord kommt die Musik über einer Generalpause vollends zum Stillstand.

Mit plötzlich aufbrausender Geste und perkussiver Verwendung des verminderten Septakkordes im Fortissimo sowie dem Rückgriff auf das vor Wut schäumende Unisono, tritt die Überleitung zur Schlussgruppe nach dieser Zäsur ein. Diese greift auf den motivischen Nukleus des Hauptmotivs zurück (T. 58-61) und realisiert einen diabolisch triumphierenden Gestus, der durch die motivischen Bassoktaven und die die Harmonie konstituierenden Sechzehntel in der rechten Hand evoziert wird. In Takt 61 kommt es erneut zu einem Wechsel der Satzart, indem das Motiv und die perkussiven Achtelrepetitionen in der rechten und leidenschaftliche Sechzehntelskalen, die von exzentrischen Sprüngen unterbrochen werden, in der linken Hand erklingen. Eine pointiert mit einem Triller endende Dreiklangsbrechung über den rauschenden Sechzehntelskalen im Bass, die die rechte Hand in Takt 67 schließlich in ein chromatisches Unisono aufsaugen, schließt die Exposition mit einer grimmigen Bestimmtheit ab.

Ebenso wie in den beiden Schwesterwerken ist auch in der c-Moll-Sonate die Durchführung extrem knapp gehalten¹³². Nach einer brüsken Rückung exerziert sie zunächst das in Doppeloktaven geführte Hauptmotiv in g-Moll (T. 72-75), bevor in Takt 76 ein kurzes, dreistimmiges Fugato, das das Hauptthema als Soggetto aufgreift, einsetzt. Nach Abspaltung der chromatischen Trillerbewegung im Bass, wird in den Takten 84/85 mit aller Vehemenz der D_3^{7b9} forciert. Diesem schließt sich der letzte und desperateste Abschnitt der

¹³¹ William Kinderman: *Klaviersonate c-Moll op. 111*, in: Albrecht Riethmüller / Carl Dahlhaus (Hg.). *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 2, Laaber 1994, S. 177.

¹³² Vgl. hierzu Martin Cooper, S. 199.

Durchführung an. In den Takten 86 bis 90 wird nicht nur das Hauptmotiv in einem akkordisch verdichteten Satz mit wirkungsvoll nachschlagenden Arpeggien in der linken Hand inszeniert, sondern dieses Modell wird zudem durch Integration aller drei vermindelter Septakkorde in eine zentral auf die Herbeiführung der Reprise ausgerichtete Steigerungsanlage eingebunden. Zugleich stellt die Abfolge dieser Akkorde eine exakte Reminiszenz an die Harmonik des *Maestoso* dar.

Der Eintritt der Reprise in Takt 92 wird durch ein extremes, drei Oktaven auseinanderliegendes, Unisono vorbereitet und meißelt das Hauptmotiv in im Fortissimo zu spielenden Doppeloktaven heraus. Somit stellt der Reprisesbeginn selbst den Kulminationspunkt einer zielgerichteten, teleologischen Entwicklung dar. Das Hauptmotiv tritt dabei derart massiv hervor, dass Beethoven in der Reprise eine Wiederholung unterlässt und sogleich mit dem ebenfalls in Oktavparallelen geführten *Ritardando* die erneute Erschöpfung und Beruhigung inszeniert. Der nächste Ausbruch (T. 96-99), der sich durch die resolute Komplementärrhythmik nachschlagender Oktaven auszeichnet, ist dabei auf einen musikalischen Gestus zurückzuführen, den Beethoven bereits im Finalsatz seiner „Appassionata“ zur Anwendung brachte (vgl. dort T. 168-174). In Takt 100 folgt die überleitende zweistimmige Invention, die zunächst in f-Moll ansetzt, ab Takt 109 jedoch in eine Parallelbewegung der Sechzehntelketten in Dezimen bzw. Terzen (ab T. 111) übergeht. Die extremen Sprünge über der Klangballung der Akkordtremoli werden in den Takten 114/115 noch einmal gesteigert, so dass Beethoven nun dezidiert den Rahmen des Tonumfangs der Instrumente seiner Zeit vollends ausschöpft. Auch hier lässt sich sein Suchen nach der maximalen Ausschöpfung des ihm zur Verfügung stehenden Materials deutlich zeigen.

Im Gegensatz zu den meisten anderen Reprises, wird auch der Seitensatz einer der dramatischen Prozessualität der Narration geschuldeten Veränderung unterzogen. Bleibt der erschlaffende und beruhigende Charakter des in diesem Satz zur Episode degradierten Seitenthemas beibehalten, so wird dieses ab Takt 124 durch seine Fortführung in das Bassregister auffallend prologiert. Ab Takt 128 wird es als Sequenzmodell in einen Akzelerationsprozess (*poi a poi sempre più allegro*), der schließlich in Takt 132 mit dem Rückgriff auf den exzentrisch inszenierten verminderten Septakkord seinen Zielpunkt findet,



eingebunden. In Takt 135 erfolgt die Schlussgruppe mit der markigen Wiederkehr des Hauptthemas in c-Moll. Nachdem das mit chromatischen Wechselnoten versehene Unisono (T. 144/145) den Zielton C erreicht hat, läuten acht zunächst scharfe, anschließend mit nachlassender Intensität gesetzte, Akkorde über dem C-Orgelpunkt den Beginn der Coda ein.

Diese ist von einer düsteren Sechzehntelfiguration im Bass, die bereits die „Revolutionsetüde“ Frédéric Chopins ankündigt, sowie von einer ruhigen, choralartigen Oberstimme gekennzeichnet (T. 150-155). Unter dem Dominantseptakkord von G lösen sich die Figurationen der linken Hand in Dreiklänge auf und der Satz endet in einem transzendental verklärten C-Dur, das gleichzeitig die Ermattung und Befriedung des cholerischen Charakters darstellt sowie das Tor zu den jenseitigen Arietta-Variationen aufstößt.

Streichquartett Es-Dur op. 127

Maestoso / Allegro teneramente

Betont herrschaftlich und feierlich hebt das erste der drei späten Quartette, die nach einem Kompositionsauftrag des russischen Fürsten Nikolai Galitzin begonnen wurden, mit einem kraftvollen Durakkord an. Zu Recht, markieren diese ersten Takte nicht nur eine Hommage an den fürstlichen Auftraggeber in der heroischen Tonart Es-Dur, sondern eröffnen vielmehr den Reigen der fünf letzten Quartette und somit die letzte, komplexeste und rätselhafteste Schaffensperiode Ludwig van Beethovens. „Sie werden eine neue Art der Stimmführung bemerken“, sagte Beethoven zu seinem Freund Karl Holz, „und an Fantasie fehlt’s, Gottlob, weniger als je zuvor!“¹³³ Kaum eine andere Werkgruppe wirft mehr Fragen auf, deren Beantwortungen ebenso wenig definitiv sein können, wie sie beständig zu neuem Denken ihrerseits anregen. Entzogen dem breiten Zugriff der Öffentlichkeit, weitestgehend gemieden in der medialen Verwertung, gehört keines der fünf Werke zum engeren Kreise dessen, was populär an Beethoven ist; dafür bieten sie größten Spielraum für eine intellektuelle Beschäftigung mit dieser Musik – sei es für den Wissenschaftler oder für den interessierten Laien. Spekulationen hinsichtlich biographischer Motivation und der durch die Nähe zum Tode evozierten Risse und Sprünge der Oberflächenstruktur können in dieser Arbeit nur peripher behandelt werden. Vielmehr soll versucht werden, durch die bereits auf das Klavierwerk angewandten Analysemethoden und Erklärungsmuster einen erweiterten Zugang vor allem zu dieser Werkgruppe herzustellen. Beethoven verknüpft die „Werkgruppe durch unterschiedlichste thematische und kompositionstechnische Kunstgriffe. Dabei fallen

¹³³ Zit nach: Wilhelm von Lenz, Bd. 4, S. 217.

insbesondere eine Tendenz zu ‚kantablem‘ Ausdruck, rezitativische Gestaltungen sowie das Einverweben ‚alter‘ Stilelemente auf, wozu auch die gesteigerte Vorliebe für kontrapunktische Techniken zählt.“¹³⁴ Vor allem in den späten Quartetten scheint sich erst das artifizielle Spiel und die souveräne Verfügbarkeit des zur Konvention verdichteten, historisch und kompositionstechnisch akzentuierten Materials vollends niedergeschlagen zu haben in einer Musik, die weit mehr ist als deren bloßes akustisches Erklingen, und die eine reflexive, philosophisch-kognitive Betrachtung derselben geradezu herausfordert. „*The last quartets impress us more than any other closely related group of Beethoven’s compositions as being mature individual artworks that nevertheless are bound to each other like family members who look somewhat alike and have some common features, traits, and gestures. Some of these are shared thematic and motivic ideas, some are contrapuntal, some are rhythmic; the sum of their presence is that these works belong to a special and rarefied plane of musical thought.*“¹³⁵

Gestus, Klang und Dynamik sind zu Beginn von op. 127 drei wesentliche Parameter, die unwillkürlich die Assoziation einer langsamen Einleitung wecken. Eine der zentralen Fragen stellt sich bereits mit den ersten Takten des 1824 komponierten Quartettes: Welche



Funktion erfüllt das *Maestoso* im weiteren Verlauf des Stückes bzw. welche strukturelle Rolle kommt ihm überhaupt zu? „*In Beethoven’s instrumental works, maestoso is most commonly found affixed to the beginnings of slow introductions. Following the conventions of Haydn and Mozart, all of Beethoven’s maestoso introductions combine elements of the French overture style with the Classical expression of monumental simplicity.*“¹³⁶ Die Tatsache, dass diese Musik stets neues Denken und Deutungsansätze über sie provoziert, zeigt, dass sie im Spannungsfeld kontrastreichen und dialektischen Komponierens geschaffen wurde und somit einen analytischen Multiperspektivismus verlangt. „*The character of this*

¹³⁴ Hartmut Krones, S. 210.

¹³⁵ Lewis Lockwood: *Beethoven*, S. 442.

¹³⁶ Eric MacKee: *Alternative Meanings in the First Movement of Beethoven’s String Quartet in E-flat Major Op. 127. Emergence and Growth from Stagnation and Decline*, in: Mieczysław Tomaszewski / Magdalena Chrenkoff (Hg.): *Beethoven. Studien und Interpretationen*, Krakau 2000, S. 138.

introduction is anything but prefatory in the sense of being tentative, and looks back to the slow introductions of Haydn's symphonies."¹³⁷ Auf den Topos der langsamen Einleitung zurückgreifend, stellt dieses *Maestoso* jedoch mehr dar, als die typische „Vorhang-Auf!“-Funktion. Einerseits wirkt es strukturierend für den formalen Prozess, indem es an jeweils einschneidenden Zäsuren im Satzverlauf positioniert ist und als „formaler Wegweiser“¹³⁸ fungiert, andererseits stellt es ein scharfes Kontrastmittel zum anschließenden lyrischen Hauptmelos dar. „*The significance of the opening motto is far-reaching and extends well beyond its twofold return in the development. The monolithic gesture of the Maestoso serves not merely as introduction to the first movement but as a preface to the work as a whole.*“¹³⁹ Die Integrität dieser massiven Akkordblöcke ist dabei weniger motivisch zu suchen, sie ist vielmehr in der harmonischen Tektonik des Satzes verankert. Das dreifache Erklingen dieser „Fanfare“ findet in den Tonarten Es-Dur, G-Dur und C-Dur statt und ist somit nicht nur an den mediantischen Terzzirkel gekoppelt, sondern gibt auch die jeweiligen tonalen Fixpunkte vor. Des Weiteren ist die metrische Positionierung der Akkorde im 2/4tel Takt mit Synkopen und Auftakt derart gestaltet, dass dieser nicht wahrnehmbar ist und somit eine der zentralen einleitenden Charakteristika bereits im zweiten Takt bewusst negiert wird¹⁴⁰. Die rhythmische Struktur zerfällt „in ein Muster von 5 + 3 Achtelnoten; der metrische Puls jedoch entfaltet sich in Viertelnoten“¹⁴¹. Die Erklärung führt in ein Paradoxon: Gerade weil das *Maestoso* musikalisch unvermittelt ist, erfährt es seine Zugehörigkeit zum Satz durch sein Erklingen im linearen Ablauf der musikalischen Zeit. Das Spiel mit ihm als potentiell konventionelle Einleitung provoziert ein ambivalentes Verhalten dieses Gebildes, dessen Funktion sich im Laufe des Satzes wandelt und nicht a priori definiert werden kann. „Mit dem Wegfallen der starren Funktionsbindung konnte die langsame Einleitung mehr und mehr zum integrierten Bestandteil der Komposition werden, indem sie nicht mehr nur als musikalisch unverbundene Fanfare voransteht, sondern ihr Material im weiteren Verlauf des Satzes Konsequenzen zeitigt.“¹⁴² Mit der Komplexität, Vielschichtigkeit und Mehrdeutigkeit seiner Musik fordert Beethoven die Notwendigkeit des mehrmaligen Hörens sowie die des aktiven und produktiven Mit-Hörens und Mit-Lesens heraus.

¹³⁷ Martin Cooper, S. 350.

¹³⁸ S. Birgit Lodes: *Beethovens individuelle Aneignung der langsamen Einleitung. Zum Kopfsatz des Streichquartetts op. 127*, in: *Musica*, Jg. 49 (1995), H. 5, S. 314.

¹³⁹ William Kinderman: *Beethoven*, S. 309.

¹⁴⁰ S. hierzu ebenfalls Eric MacKee, S. 140.

¹⁴¹ William Kinderman: *Streichquartett Es-Dur op. 127*, in: Albrecht Riethmüller / Carl Dahlhaus (Hg.): *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 2, Laaber 1994, S. 283.

¹⁴² Birgit Lodes: *Beethovens individuelle Aneignung der langsamen Einleitung*, S. 313.

Nach einer trillerartigen Wechselnotenbewegung in der ersten Geige wird in Takt 7 mit einer plagalen Wendung der Eintritt des lyrischen Hauptthemas erreicht. Dieses setzt sich aus zwei Radikalen zusammen, zum einen ein kantables Motiv aus einer Quart und einer Terz, das anschließend abwärts sequenziert wird (α , T. 7/8), und zum anderen aus einer



abkadenzierenden, kreisenden Achtelbewegung (β , T. 9).

Entgegen der satzartigen Linearität der *Maestoso*-Akkorde ist das Thema in einer zyklischen Periode gestaltet, die zunächst allein in der ersten Violine erklingt, ab Takt 15 jedoch auf alle Streicher mit Ausnahme des Violoncellos aufgeteilt wird. Letzteres repräsentiert mit langen Noten eine kreisende Linie in langen Noten, die *cantus firmus*-hafte Züge enthält. „Violin 1 is the leading voice in the sense of carrying the most distinctive melodic content. But the lower voices are no mere accompaniment. Each is a smoothly written, stable melodic or quasi-melodic voice. [...] They are individualized and linearized to a degree surpassing what we find characteristically in the earlier quartets, except in earlier fugal and fugato writing.”¹⁴³ Der lyrische Fluss wird in Takt 22 durch eine Überleitungspartie, die sich durch eine energische Melodielinie und robuste Akkordrepetitionen auszeichnet, jäh unterbrochen. Der scharfe Einsatz des die jeweiligen Taktschwerpunkte prononcierenden *Sforzatos* (T. 28-31) steht dabei diametral der geschmeidigen Elastizität des lyrischen Satzes gegenüber. Die eigentliche harmonische Überleitung zum Seitensatz wird allerdings erst ab Takt 33 mit einem motivisch aus Takt 28 entlehnten Fugato forciert.

Die Melodik des Seitensatzes, der in der ungewöhnlichen Tonart der Dominantparallele g-Moll steht, ist hinsichtlich seines Duktus’ der Lyrik des Hauptsatzes verpflichtet. Es erfolgt in dieser Exposition also gewissermaßen eine Dekonstruktion des klassischen Themen- und Tonartenantagonismus’, zum einen durch die Verwendung der ungewöhnlichen Harmonik und zum anderen durch die Melodik, die ebenfalls eine liedhafte Kantabilität aufweist und die anschließend sogar dezidiert das Motiv α in g-Moll wieder aufgreift (s. Vlc. T. 57/58 und Vl. I., T. 59-62). Mit einer energischen Kadenz wird die Schlussgruppe ab Takt 65 erreicht. Diese exponiert das Prinzip von Terrassendynamik sowie Registerwechsel und stellt im Wesentlichen eine differenzierte Ausformulierung der Kadenz nach g-Moll dar.

¹⁴³ Lewis Lockwood: *Beethoven*, S. 448.

Der formalen Ambiguität des Verhältnisses von *Maestoso* und *Allegro teneramente* ist die Wiederkehr der massiven Akkorde zu Beginn der Durchführung in G-Dur geschuldet. Somit fungiert das *Maestoso* nicht nur als Einleitung, sondern auch als Indikator formaler Abschnitte sowie als integraler Bestandteil des Hauptsatzes selbst; „die langsame Einleitung fungiert als Teil des Themenkomplexes“¹⁴⁴. Diese mehrfache Funktionalität und die Kontrastwirkungen sind dabei typisch für den Spätstil Beethovens: „Inspirationsquelle für sein Komponieren ist oft eine charakterliche Gegenpoligkeit zweier musikalischer Gebilde, die auf sehr verschiedene Art und Weise in den Werken zum Ausdruck kommt.“¹⁴⁵ Das *Allegro* schließt sich analog zur Exposition in Takt 81 an, erfährt jedoch seine kompositorische Verarbeitung, indem mit Beginn des Nachsatzes ab Takt 85 das α -Motiv durch Überbindung prolongiert und im weiteren Verlauf stufenweise aufwärts sequenziert wird. Ab Takt 93 tritt eine neue Melodie in der ersten Violine hinzu, die sich im Folgenden mit der undramatischen Kombination aus sequenziertem Themenkopf und *cantus firmus*-Gegenstimme blockweise abwechselt. Über c-Moll wird dabei in Takt 117 As-Dur erreicht, so dass die Reprise des Themas nach kurzer Durchführung unmittelbar bevorzustehen scheint. Beethoven ändert jedoch in Takt 121 plötzlich die Satzart, indem er der lyrischen Kontrapunktik einen robusten Satz aus gebrochenen Dreiklängen und schroffen Septimvorschlägen entgegensetzt. Durch Verwendung des verminderten Septakkordes wird die Harmonik über b-Moll zurück nach C-Dur geführt, das seinen Kulminationspunkt in Takt 135 durch die dritte und letzte Wiederkehr des *Maestoso* erfährt. Dynamisch und klanglich ist hier in der Tat der Höhepunkt¹⁴⁶ des ansonsten so lyrisch gearteten Satzes zu sehen: „*It is a static rather than a dynamic procedure, articulated in recurring blocks that are not integrated, developed, or otherwise elaborated.*“¹⁴⁷ Doch gerade in diesem Phänotyp offenbart sich die funktionale Ambivalenz des Akkordsatzes, der hier gerade nicht als Indikator für den Eintritt der Reprise fungiert, sondern die letzte Phase der Durchführung einleitet. Die Repräsentauglichkeit des *Allegro*-Themas (T. 141-146) ist dabei vor allem durch die Umspielung desselben mit Tonleiterfigurationen entschieden gemindert. Stattdessen setzt in Takt 147 ein merkwürdig hinkender Modulationsprozess, der mit der Motivkonfiguration des mit Vorschlag versehenen β operiert, ein. Auch hier werden, wie in der Schlussgruppe, der dynamische und der lagentechnische Kontrast forciert, durch die monomotivische Anlage entsteht allerdings der

¹⁴⁴ Klaus Kropfinger: *Zur thematischen Funktion der langsamen Einleitung bei Beethoven*, in: Siegfried Kross / Hans Schmidt (Hg.): *Colloquium Amicorum. Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag*, Bonn 1967, S. 211.

¹⁴⁵ Birgit Lodes: *Beethovens individuelle Aneignung der langsamen Einleitung*, S. 315.

¹⁴⁶ S. Daniel K. L. Chua: *The „Galitzin“ Quartets of Beethoven. Opp. 127, 132, 130*, Princeton 1995, S. 44.

¹⁴⁷ Birgit Lodes: „*So träumte mir, ich reiste ... nach Indien*“: *Temporality and Mythology in Op. 127/I*, in: William Kinderman (Hg.): *The String Quartets of Beethoven*, Urbana and Chicago 2006, S. 184.

Eindruck eines in sich kreisenden Geschehens. „*The main musical techniques applied in the development are variation, voice exchange, canon, new combinations of existing building blocks, and other contrapuntal procedures – nonpropelling devices altogether. Moreover, the four-measure units are hardly ever developed in a directional sense, through either prolongation or shortening.*”¹⁴⁸

Umso erstaunlicher ist dahingehend der Eintritt der Reprise in Takt 167, der in seiner klanglichen Negation geradezu beiläufig erfolgt. „*In relation to conventional sonata form rhetoric it [die Reprise, D.T.] appears out of nowhere; it is not set up with a dominant pedal nor marked by a dramatic change in texture.*”¹⁴⁹ Durch die redundante Motivrepetition kommt es zu keiner teleologisch-dramatisch erzwungenen Wiederkehr des Hauptsatzes, sondern dieser scheint in seiner kantablen Naivität einfach auf. Dieser eigentümlich dezentrale Charakter der Reprise wird zudem durch die Figuralvariation des Themas, die sich in Takt 171 anschließt, verstärkt. Demgegenüber steht die erhebliche Ausweitung der tänzerischen Überleitung (T. 183-206), bei deren Imitationen vor allem die extreme Lage des Cellos (zweigestrichene Oktave) hervorsteicht.

Nach dem Fugato setzt in Takt 207 der Seitensatz in der Tonika Es-Dur ein, allerdings wird dieser durch eine bewusste Koppelung mit dem α -Motiv noch enger an den Hauptsatz gebunden. Die akkordische Schlussgruppe scheint die Reprise in klarem Es-Dur zunächst zu beenden, durch eine chromatische Abwärtsführung der Töne d und f wird der kadenzierende B⁷-Akkord jedoch in einen Es_5 ^{7b9} umgewandelt. Der authentischen Auflösung nach As-Dur folgt der Eintritt der Coda, die jedoch mit Blick auf die Parallelstelle aus der Exposition nicht von den *Maestoso*-Akkorden eingeleitet respektive markiert wird.

Dieser vierte Formteil steht im Fokus der lyrischen Kantabilität und der bereits in der Durchführung explorativ erfassten Kombination des Hauptthemas mit dem in sich kreisenden *cantus firmus*, der im Violoncello in den Takten 7 bis 11 vorgestellt wurde. Wenn man dem Satz ein mythisches Zeitverhältnis und eine dezidierte Abkehr von einer prozessualen teleologischen Ausrichtung zugrunde legt, so ist die Coda die zentrale Manifestation dieser Eigenschaften¹⁵⁰. Der lyrische Fluss wird durch den stetigen Stimmtausch der beiden Linien gleichsam transzendiert und in die Sphäre des Unendlichen gehoben. „*No quartet fast movement in Beethoven moves so lyrically as this one.*”¹⁵¹ Der Kontrapunkt zwischen *cantus*

¹⁴⁸Birgit Lodes: „So träumte mir, ich reiste ... nach Indien“, S. 180.

¹⁴⁹Eric MacKee, S. 148.

¹⁵⁰Vgl. Birgit Lodes: „So träumte mir, ich reiste ... nach Indien“, S. 184: „*The result of these interlocking phenomena (sonata architecture and motivic network) is a static form, which was chosen, [...] not merely as a compositional experiment but in order to convey the sense of nondirectional, mythical conception of time.*”

¹⁵¹Joseph Kerman: *The Beethoven Quartets*, London 1979, S. 205.

firmus und der Hauptmelodie, die jedoch immer mehr auf das β -Motiv fixiert wird, ist undramatisch und meditativ. In dieses Geschehen lässt Beethoven in Takt 259 die Kantilene aus der ersten Sektion der Durchführung (vgl. T. 93-98 und T. 102-106) in der ersten Violine aufsteigen. Die Wirkung ist eindrucksvoll, die Lage der Melodie jenseitig im höchsten Diskant gesetzt. Diese überirdische Repräsentation des subjektivierten Willens wirkt anschließend wie ein Katalysator für die Wiederkehr des Themas. Dieses erklingt erneut im Verbund mit dem *cantus firmus*, bevor es sich, auf das β -Motiv reduziert, schließlich im Pianissimo geradezu entmaterialisiert.

Das formale Konzept des Satzes inauguriert eine neue musikalische Klangwelt sowie



eine neuartige Haltung zur Komposition an sich. „In choosing a barely contrasted second theme, and by deemphasizing the entry of the recapitulation, Beethoven smoothed out the typical tension and dynamism of sonata-form movement. The avoidance of the dominant has a similar effect.“¹⁵² Die traditionell agonale und zielgerichtete Struktur der Sonatenform wird dekonstruiert und durch eine dieser diametral gegenüberstehende Narration substituiert. Die Wirkung des Kontrastes wird durch das Spannungsverhältnis von *Maestoso* und *Allegro teneramente* inszeniert, verliert aber den konventionellen Themendualismus, an dessen Stelle divergierende musikalische Prinzipien gerückt werden¹⁵³. Darüber hinaus wird das linear-teloshafte Moment der Sonatenform von einer in sich ruhenden, kreisenden Zeitstruktur abgelöst. Die Konsequenz ist in ihrer Gestalt einzigartig und stellt eine vollkommen individuelle und neuartige Lösung des Repriseproblems dar: Dieses wird durch das Fehlen des dramatische Impetus schlichtweg negiert, indem der Einsatz der Reprise nicht mehr mit massiven Klangballungen und harmonischer Forcierung erzwungen wird, sondern einfach im Medium der verklingenden musikalischen Zeit schlicht erfolgt. „He weakened some of the most striking characteristics of sonata-form dynamics in order to create a movement that was as undynamic and undirectional as possible, and in so doing he created a piece of music that

¹⁵² Birgit Lodes: „So träumte mir, ich reiste ... nach Indien“, S. 171.

¹⁵³ Vgl. hierzu Eric MacKee, S. 150.

displays a temporal structure remarkably different from his middle-period works.”¹⁵⁴ Das neue, undramatische Konzept, das die Prozessualität durch eine in sich ruhende Zyklizität ersetzt, hat fundamentale Auswirkungen für den weiteren Verlauf des Quartettes. Die in sich ruhende, statische Zeit, die durch diese Innovation in die Komposition integriert wird, lässt sich ferner am Beginn des Variationssatzes und vor allem an der transzendentalen Coda des Finales wiederfinden. *„Motif, counterpoint, and form become strangely connected in this work; they are no longer independent elements that work together to form a totality, but are tied up as the totality in a circle of self-reflection.”*¹⁵⁵

Allegro

Der Schlusssatz beginnt mit einer markanten viertaktigen Unisono-Partie, deren exponierter Halbtonschritt G-As strukturelle Auswirkungen auf die Themenkonfiguration des Satzes nach sich zieht. *„Rhythmically, the half note A_b on the second beat (bar 1) establishes a pattern for the main theme itself [...] as well as for one element of the second group. [...] The same step G-A_b grounds the first bars of the main theme.”*¹⁵⁶ Anschließend folgt das Hauptthema des Satzes, das auffallend schlicht gestaltet ist. Es besteht aus einem gebrochenen Dreiklang in Achtelbewegung, die auf einer halben Note auf der vierten Stufe (as’) zum Stillstand kommt. Daniel Chua hat dabei klar die motivische Beziehung zwischen diesem Motiv und dem *Allegro teneramente* des Kopfsatzes hergestellt¹⁵⁷. Bei dem dritten Erscheinen dieses Motivs wird das as’ jedoch chromatisch ins a hochalteriert, anschließend erfolgt der zweite Teil des Themas, der sich aus ruhigen Vierteln mit einer kreisenden Melodiegestalt formiert. Das Thema selbst ist in einer sechzehntaktigen musikalischen Periode organisiert, was den meditativen, nonprozessualen Gestus zusätzlich intensiviert. Das Moment der Statik spiegelt sich jedoch nicht nur in der Melodik, sondern auch in der Gestalt der Begleitstimmen, die sich aus Liegetönen respektive Wechselnoten konstituiert, sowie der formalen Anlage des Hauptsatzes wieder. Dieser ist in Form einer dreiteiligen Liedform, die durch die Rückkehr zum Ausgangspunkt ebenfalls eine nonprozessuale, meditative Ausrichtung erfährt, gehalten. Der kontrastierende B-Teil (T. 21-36) ist in Form eines volkstümlichen Liedsatzes mit kantabler Initialquarte und robuster, mit Vorschlägen versehener, Abkadenzierung ebenfalls periodisch strukturiert. Die Hinzunahme der beschwingten Schleiferfiguren mit daktylischem Rhythmus (T. 30-36) schließt diesen Mittelteil ab. Das Auftreten des A’-Teils ist dabei von

¹⁵⁴ Birgit Lodes: „So träumte mir, ich reiste ... nach Indien“, S. 171.

¹⁵⁵ Daniel K. L. Chua, S. 52.

¹⁵⁶ Joseph Kerman, S. 234. So auch bei William Kinderman: *Beethoven*, S. 314: „The crux of the gesture is the semitone G-A_b, an interval of outstanding importance.”

¹⁵⁷ S. Daniel K. L. Chua, S. 47.

den alternierenden Einsätzen der halbtaktig verschobenen Dreiklangszerlegungen in Cello und zweiter Violine geprägt, während sich über diesem Geschehen eine sich primär aus Quartern zusammensetzende Melodielinie in der ersten Geige emanzipiert. Die Wirkung ist eine ähnlich transzendente wie in der Coda des Kopfsatzes, in der ebenfalls eine klare Differenzierung zwischen bewegter „irdischer“ und verklärter „überirdischer“ Sphäre hergestellt wird. „*The folklike tone is so magical and true, so lively and calm, that one feels solemn to talk about subtleties of construction, long-term harmonic relationships, goals and contrasts.*”¹⁵⁸

Eine kurze chromatische Überleitung, die den vierten Thementakt aufgreift (T. 53), führt schließlich zu dem tänzerischen, mit Staccati versehenen Seitensatz. Durch die robuste repetitive Struktur und die derb-bäuerlichen Akzente, grenzt sich dieser vehement vom Hauptsatz ab und stellt durchaus eine Bipolarität, die sich durch eine vergeistigte, in sich ruhende Meditation einerseits und eine zupackend energische Musik andererseits manifestiert. Auch der agonale Gegensatz von „hoher“ und „niederer“ musikalischer Gestaltungsweise könnte hierfür angeführt werden. Der Seitensatz formiert sich ebenfalls wie der Hauptsatz aus zwei thematischen Elementen, die jedoch nicht zyklisch, sondern prozessual bzw. aufeinanderfolgend gehalten sind. Das erste Thema (T. 55-66) konstituiert sich aus einer repetitiven Melodielinie, die eine beschwingte Schleiferfigur sowie Vorschläge aufweist, und von einer linearen, partiell in Gegenbewegung geführten, Begleitung gestützt wird. Im Gegensatz zu dem schwebenden Hauptthema wird die Metrik scharf mit dem auf den schweren Zählzeiten gesetzten Forte akzentuiert. In Takt 67 schließt sich das zweite Thema, das sich aus einem stampfenden Motiv im Unisono und nachschlagenden Oktavsprüngen zusammensetzt, an. Kinderman klassifiziert dabei die Chromatik der Passage als Umkehrung des Initialhalbtonschrittes¹⁵⁹. Insbesondere die chromatische Führung und die Sequenzierung des zweitaktigen Radikals sind prägend für die Charakteristik dieser Passage, die in Takt 73 schließlich das Fortissimo erreicht und geradezu brutal vorgetragen wird. Die Derbheit der nunmehr in Doppelgriffen gesetzten Melodie wird dabei anschließend durch eine Triolenfigur der ersten Violine zusätzlich intensiviert.

In Takt 81 geht das Geschehen über in die Schlussgruppe, die ihre kadenzierende Wirkung durch die persistente Repetition einer Tonumspielung erfährt. Auch hier wird

¹⁵⁸ Joseph Kerman, S. 234.

¹⁵⁹ Vgl. William Kinderman: *Beethoven*, S. 315.

zunächst der Forte-Piano-Kontrast eingesetzt, ab Takt 90 tritt ein Diminuendo ein, so dass die Exposition in stillem Pianissimo verklingt¹⁶⁰.

Die Unisono-Partie des Anfangs initiiert darüber hinaus den Beginn der Durchführung, wobei es akustisch zunächst unklar ist, ob es sich nicht um eine Wiederholung der Exposition handeln könnte. Nach vier Takten wird das Unisono allerdings weitergeführt und mündet in Takt 106 in einer delikat gestalteten Wiederkehr des ersten Themas des Seitensatzes. Es erklingt in C-Dur und ist in einer anmutigen Schwerelosigkeit im Pianissimo



gesetzt – um nach vier Takten umso rabiater von einem Forte in die weltliche Region eines barschen c-Moll zurückgeholt zu werden. Die eigentliche Kernidee dieser kurzen Durchführung liegt allerdings in der Kombination der beiden divergierenden Elemente des Haupt- und Seitensatzes bzw. in einer Amalgamierung von „hoher“ und „niederer“ Musik. Dies erfolgt ab Takt 121, indem beide Themen auf ihren zweitaktigen Beginn reduziert und übereinander geschichtet werden. Permutation und Stimmtauschverfahren evozieren im weiteren Verlauf einen schlanken, durchsichtigen Satz, der ab Takt 127 gewissermaßen kondensiert wird: Beide Themen werden auf ihren jeweiligen motivischen Nukleus – gestoßene (Akkord-)Repetitionen in Vierteln einerseits und gebundene Dreiklangszerlegungen in Achteln andererseits – destilliert und wiederum miteinander kombiniert. Die Harmonik schreitet dabei von c-Moll ausgehend über f-Moll hin zur Varianttonart F-Dur (T. 131). Ab Takt 135 verschwinden die Akkordrepetitionen und es erscheint ein Satzbild, das auf die alternierende Disposition des A'-Teils zurückgeht. Die sich imitierenden Dreiklänge sowie deren Zieltöne werden allerdings in einen linear absteigenden Sequenzierungsprozess eingebunden, der in Takt 142 im Bass auf dem Dominantorgelpunkt endet und in der Violine ab Takt 143 durch einen Triller substituiert wird.

Hinein in den flirrenden Klang von Achtelbewegung und Triller ereignet sich in Takt 145 geradezu flüchtig, wie im Vorbeigehen, die Reprise in der „falschen“ Tonart As-Dur¹⁶¹.

¹⁶⁰ Im Übrigen wurde der Satz von Thayer noch als ein „mit großer Freiheit behandeltes“ Rondo angesehen, s. Alexander W. Thayer: *Ludwig van Beethovens Leben*, Bd. 5, Leipzig 1908, S. 151f.

Die totale Abwesenheit einer Begleitstimme sowie die Bündelung der melodischen Linien sind Kennzeichen für diesen Formabschnitt, der mit über vierzig Takten eine erstaunlich große Ausdehnung erfährt. Nach der Präsentation des Hauptthemas, das die alternierende Struktur beibehält, schließt sich in Takt 161 der liedhafte B-Teil an (T. 161-176). Es folgt eine längere harmonische Überleitung (T. 176-186), die mit einer subtilen Stimmführung im Pianissimo flüchtig und unscheinbar die originale Tonika restituiert. Der Eintritt der Reprise in der „richtigen“ Tonart lässt sich somit in zweifacher Hinsicht deuten, zum einen als Nachholen und Korrektur der Anomalie, zum anderen als nachgeschobener A'-Teil, der durch seine Wiederholung die Statik des gesamten Hauptsatzes konstituiert. Der Phänotyp des Themas in den Takten 187 bis 202 vereint dabei zentrale Elemente, indem das Thema sowohl alternierend (T. 187-189) als auch parallel (T. 195-197) geführt wird und Beethoven zusätzlich die melodische Kantilene aus der Exposition in der ersten Violine in figurierter Version aufscheinen lässt (T. 195-199). Analog zur Exposition folgt dem Hauptthema erneut der B-Teil, dessen liedhafte Melodie in der ersten Violine erklingt, allerdings durch eine kontrastierende, zum Teil repetitiv gearbeitete, Achtelbewegung in allen übrigen Streichern um seiner Kantabilität beraubt und mit kinetischer Energie aufgeladen wird. Dies wird besonders deutlich in den forciert auftaktigen Oktaven im Violoncello (T. 211-218). Tatsächlich nimmt der Bewegungsimpuls derart überhand, dass sich in Takt 219, unter Auslassung sowohl des beschwingten Nachsatzes des B-Teils als auch der erneuten Repetition des Hauptthemas, sogleich der Seitensatz in Es-Dur anschließt. Die beiden Themen des Seitensatzes und die Schlussgruppe sind dabei analog zur Exposition gehalten. Die entscheidende Reduktion des Hauptthemas lässt sich auf mehrere Momente zurückführen, zum einen auf die Tatsache, dass es durch die doppelte Reprise ohnehin zweimal erklingt, zum anderen auf den kinetischen Überhang, der eine Rückkehr zur kontemplativen Meditation unmöglich macht und drittens durch die Hinwendung zu einer Coda, die in ihrer klanglichen Gestalt einzigartig ist, und die die formale Reintegration des Hauptthemas in den Satz mit einer überaus jenseitigen und transzendentalen Musik inszeniert.

¹⁶¹ S. Martin Cooper, S. 357; William Kinderman: *Beethoven*, S. 315 und Lewis Lockwood: *Beethoven*, S. 451f. Dahlhaus bringt dabei die Gestalt des Repriseneintritts mit der Rondoform in Verbindung, s. Carl Dahlhaus: *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, S. 277: „So kann man das Subdominant-Ritornell im *Es-Dur-Quartett* als Ausdruck des Gedankens auffassen, die ‚fausse reprise‘ der Sonatenform und das transponierte Ritornell des zur Konzertform modifizierten Rondos überraschend gleichzusetzen.“

In keinem anderen Moment ist Beethovens Musik derart meditativ und vergeistigt, wie in dieser Coda, „a telling example of Beethoven’s sensitivity to the effects of harmonic shift and tone color”¹⁶². Das Thema, quasi als Reinkarnation inszeniert, wird von immateriellen Sechzehnteltriolen umschwirrt, während es scheinbar ziellos durch den Großterzzirkel (C-Dur, As-Dur, E-Dur¹⁶³) schweift, bevor die Tonika Es-Dur durch eine chromatische Rückung erreicht wird. „The coda is no mere completion of the final tonic harmony: it has its own tempo and meter, starts in C major with a new version of the first theme, and explores, in order, a series of keys descending by major thirds before moving chromatically into the home tonic.”¹⁶⁴ Die Assoziation an eine überirdische Jenseitigkeit wird dabei durch die unerwartete

Rückung nach C-Dur sowie durch die flimmernden Terzentriller zu Beginn des *Allegro con moto* evoziert (T. 256/257). Der lichte, gläserne Klang wird durch die Abwesenheit eines Instrumentalbasses, durch die dynamische Zurücknahme ins Pianissimo und durch die Verwendung der polyrhythmisch gegenläufigen Oktavgänge (T. 271-276) erreicht. Es gibt keinen festgefügt Rhythmus mehr, der eine energetische Konstante erzeugt, sondern die

¹⁶² Lewis Lockwood: *Beethoven*, S. 452. Bereits bei Thayer findet sich eine begeisterte Beschreibung dieser denkwürdigen Coda: „Verschleiert und unsicher erklingen die Töne, sinnend träumt er von Vergangenheit und Zukunft. Es ist ein Ausfluß jener ganz erdendrückten Stimmung, in welcher der Meister nach so vielen Kämpfen sich wiedergefunden hatte.“, Alexander W. Thayer, Bd. 5, S. 153.

¹⁶³ Kinderman sieht hier zudem eine tonale Verbindung zu anderen wichtigen Abschnitten des Werkzyklus, s. William Kinderman: *Beethoven*, S. 316: „One recalls the C major Maestoso in the first movement, the A_b Adagio with its memorable central variation in E major, and the enormous A_b recapitulation in the finale. [...] These tonal excursions through the circle of major thirds represent new and extraordinary aesthetic ramifications that derive strictly from the thematic structure. This is one of those passages in late Beethoven in which we can hear structure as we can in the work of no other composer.”

¹⁶⁴ Lewis Lockwood: *Beethoven*, S. 452.

Musik erklingt beinahe schwerelos im Raum, als ob sie den Parameter der Zeit selbst transzendierte und ins Unendliche verklärte. „Der ‚fröhliche Beschluß‘, des Kehraus wirkt stets als Verlegenheit. Die großen Finalsätze Beethovens haben stets den Charakter des Paradoxie – vielleicht hat Musik, in der antagonistischen Welt, *nie* schließen können, wie es jetzt offenbar ist.“¹⁶⁵ In der Tat wird erst ab dem Erreichen des Es-Dur in Takt 277, das im Fortissimo gesetzt und mit Tonrepetitionen im Bass versehen ist, die Erdenhaftung der Coda wiederhergestellt. Trotzdem wird die eigentliche Schlusskadenz noch mit verschiedenen Kadenzfloskeln, schüchtern-fragenden Gesten (T. 285-288), energischer Skalenbewegung über Akkordrepetitionen (T. 289/290) und Akkorden, die nicht schließen, sondern in eine filigrane chromatische Wechselnotenbewegung im Pianissimo übergehen (T. 291-293), verzögert. Scheinbar widerwillig beendet Beethoven diese meditative Coda, indem er den um seine Achse kreisenden Kadenzansatz im Pianissimo mit einer energischen authentischen Kadenz im Fortissimo abschließt.

Die erste öffentliche Aufführung am 6. März 1825¹⁶⁶ durch das Schuppanzigh-Quartett misslang aufgrund der enormen technischen Schwierigkeit und des Zeitmangels, was Beethoven nachweislich sehr erzürnte. Erst eine zweite Aufführung durch das Quartett von Joseph Böhm wurde nach langer Probenarbeit, die Beethoven zum Teil begleitete, zu einem großen Erfolg¹⁶⁷.

Streichquartett a-Moll op. 132

Assai sostenuto / Allegro

Äußerlich in vier Teile gegliedert, erscheint der Kopfsatz des a-Moll-Quartetts motivisch so brüchig, dass sich hier nur mit Mühe eine Sonatensatzform beschreiben lässt. Die motivische Differenzierung und die Verflechtung der einzelnen Bausteine machen die Durchführung in diesem Werk obsolet, so dass in diesem Satz erstmals die Rolle der Durchführung aus dem Komplex der Form herausfällt und einer Struktur, die weniger verarbeitend, als vielmehr vermittelnd fungiert, weicht. Dies korrespondiert mit der Brüchigkeit des Hauptsatzes, der aus mindestens fünf verschiedenen musikalischen Charakteren besteht, während der Seitensatz in F-Dur eine kantable Melodie mit satzartiger Entfaltung aufweist. „*The surface of the first*

¹⁶⁵ Theodor W. Adorno: *Beethoven*, S. 115.

¹⁶⁶ S. Alexander W. Thayer, Bd. 5, S. 153.

¹⁶⁷ S. ebd., S. 179-181. Thayer gibt zudem den Bericht des Geigers Joseph Böhm wieder, nachdem Beethoven bei den Proben anwesend war: „Mit gespannter Aufmerksamkeit folgten seine Augen dem Bogen und danach wußte er die kleinsten Schwankungen im Tempo oder Rhythmus zu beurteilen und selbe auch gleich abzustellen.“ Böhms Aussagen belegen, dass Beethoven sehr wohl in der Lage war, seine Musik in Imagination und durch die Spielweise des Ensembles genauestens nachzuvollziehen.

movement of Op. 132 may be heard with reference to the code of stylistic signifiers or topics found in earlier Classic music. The resulting gestural syntax could itself provide a framework for understanding not just the surface paradigmatic associations, but also the syntagmatic properties that stem from reading topics as ontological signs.”¹⁶⁸ Die eindeutige Fokussierung auf das Mittel des Kontrastes, das dazu dient, die musikalische Komplexität zu erhöhen, steht diametral gegen den lyrischen Fluss, der im Es-Dur Quartett vorherrschte: „The first movement of the A-minor works to maximize and control contrasts of the greatest intensity“.¹⁶⁹

Im Gegensatz zum Es-Dur-Quartett handelt es sich bei dem *Assai sostenuto*, das zugleich erstmals in aller Deutlichkeit das enigmatische, die letzten Quartette geradezu mystisch miteinander verklammernde Viertonmotiv – sein Kern besteht aus zwei chromatischen Nebennoten, die durch ein größeres Intervall voneinander getrennt werden (α) – vorstellt, um einen integralen Bestandteil des Hauptsatzes und nicht um eine langsame Einleitung¹⁷⁰. Kurioserweise taucht dieses Viertonmotiv, das im Folgenden als „Quartettmotiv“ bezeichnet wird, erstmals in den Skizzen zur nicht ausgeführten vierhändigen Klavier-sonate als Introduktiosthema auf¹⁷¹. Die Konfiguration des „Quartettmotivs“¹⁷² ist dabei

¹⁶⁸ V. Kofi Agawu: *Playing with Signs. A semiotic interpretation of classical music*, Princeton 1991, S. 125.

¹⁶⁹ Joseph Kerman, S. 242.

¹⁷⁰ Coopers Zuschreibung als „eight pianissimo bars introduction“ geht daher ein wenig an der Sache vorbei, s. Martin Cooper, S. 359. Zugleich herrscht auch für op. 127 eine formale Ambivalenz hinsichtlich der Funktion des *Maestoso* vor.

¹⁷¹ S. William Kinderman: *Beethoven*, S. 318.

¹⁷² Zur Wirksamkeit und Provenienz dieses die letzten Quartette zusammenbindenden Motives s. Carl Dahlhaus: *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, S. 273-275.

subkutan in der Prozession des Basses wirksam, während es offensichtlich an formal markanten Stellen zu Tage tritt. Seine *Sospiro*-Motivik ist dabei auf einen barocken Typus zurückzuführen, der prominent in Bachs h-Moll-Fuge aus dem ersten Band des Wohltemperierten Klaviers zur Geltung kommt¹⁷³. „Daß der Gedanke [...] in die Latenz



zurücktritt, kann als Zeichen einer tiefgreifenden Veränderung des Themabegriffs aufgefaßt werden, die mit dem Zug zur Abstraktion, der von jeher an Beethovens Spätstil beobachtet wurde, zusammenhängt.“¹⁷⁴ Diese strukturelle Reduktion der thematischen Konfiguration auf eine intervallische Keimzelle ist dabei ein zentraler Mechanismus in der kompositorischen Konstruktion des Spätstils¹⁷⁵. „Sie sind primär zurückzuführen auf die einheitliche Grundstimmung, in der sich der Komponist befand und die in diesem Falle offenbar durch eine ungewöhnliche Fixierung auf ein charakteristisches Tonmaterial geprägt war.“¹⁷⁶ Die sukzessiv nach oben gestaffelte Imitation und die durchgehende Notation in Halben erzeugen optisch den Eindruck des *stilo antico*, dessen *cantus firmus*-Gestalt scharf von der virtuellen Sechzehntelfigur der ersten Violine (β) im anschließenden Allegro kontrastiert wird. Diese schroffe Episode wird in der Literatur sehr zutreffend als „Schrei“ bezeichnet¹⁷⁷. Doch handelt es sich bei diesem Klangereignis nicht nur um einen subjektiven Ausbruch des individuellen Werks, sondern auch um ein grundsätzliches Phänomen des Spätstils: „Die Figuration hat beim späten Beethoven das Spielerische, die überlegene Heiterkeit abgelegt, ihr haftet häufig etwas Forciertes, oft Überspanntes, ja Gewaltames an.“¹⁷⁸ Kinderman

¹⁷³ Auf diesen Zusammenhang macht Werner Breig im Kontext von op. 131 aufmerksam, s. Werner Breig: *Die cis-Moll-Fuge op. 131/1 als Dokument von Beethovens später Bach-Rezeption*, in: Bernd Sponheuer / Siegfried Oechsle (Hg.): *Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Kompositionsgeschichte. Festschrift für Friedhelm Krummacher zum 65. Geburtstag*, Kassel 2001, S. 208.

¹⁷⁴ Ebd., S. 247. Dahlhaus hat für diese Form der kompositorisch in die Substanz integrierten Prozessualität bekanntlich den Terminus des „Subthematischen“ geprägt.

¹⁷⁵ S. hierzu Stefan Kunze: *Fragen zu Beethovens Spätwerk*, S. 296f.: „Die motivischen Zellen später Werke von Beethoven bestehen nicht selten aus abstrakten Intervallkonstellationen, tendieren also eher wieder zur Allgemeinheit, ohne daß damit der Werkcharakter eingeschränkt würde. Die letzten Streichquartette oder die späten Klaviersonaten sind außerdem trotz ihrer Unverwechselbarkeit wesentlich enger verbunden als die Werke der mittleren Zeit. Sie sind derart durch Beethovens spätes Kompositionsverfahren geprägt, daß die isolierte Betrachtung jedes einzelnen auf Schwierigkeiten stößt.“

¹⁷⁶ Emil Platen: *Über Bach, Kuhlau und die thematisch-motivische Einheit der letzten Quartette Beethovens*, in: Sieghard Brandenburg / Helmut Loos (Hg.): *Beiträge zu Beethovens Kammermusik. Symposium Bonn 1984*, München 1987, S. 162.

¹⁷⁷ Vgl. Joseph Kerman, S. 244.

¹⁷⁸ Stefan Kunze: *Fragen zu Beethovens Spätwerk*, S. 304.

prononciert des Weiteren die motivische Prävalenz des Halbtonschrittes F-E, der sowohl im „Heiligen Dankgesang“ als auch im Finale ebenfalls bedeutsame strukturelle Auswirkungen hat¹⁷⁹. In Takt 11 erklingt über dem Liegeton e'' das zentrale Motiv des Hauptsatzes zunächst in der Daumenlage des Violoncellos. Es durchmisst im punktierten Rhythmus den Raum einer Terzskala und wird nach Repetition des Grundtones mit einem Seufzer abphrasiert (γ). Dieser motivische Kern wird im Folgenden von der ersten Violine aufgenommen und mit dem Prinzip der variierten Phrasenwiederholung zu einem vollständigen musikalischen Satz, der in Takt 19 von einem brüsk im Unisono geführten absteigen B-Dur-Dreiklang (S^N) jäh beendet wird, ausgearbeitet. Die folgende Wiederholung dieser musikalischen Strukturen bietet ein reichhaltiges Beispiel für die zur Vollendung gelange Kunst des Permutations- sowie des Variationsverfahrens, da die Melodie des γ -Motivs zum einen in verkürzter Form und zum anderen „zerschnitten“ sowie auf alle vier Stimmen aufgeteilt erklingt. Allein der schroffe B-Dur-Akkord, also der akustische Bruch, der durch den Neapolitaner evoziert wird, ist in seiner Gestalt unangetastet. „Here [...] the individual hierarchies of topic and harmony do not necessarily function complementarily.“¹⁸⁰ Daraufhin folgt allerdings eine überraschende Wiederaufnahme des γ -Motivs (T. 30-33). Im Gegensatz zum wehevoll-lyrischen Es-Dur-Quartett, ist der erste Satz von op. 132 von einem leidenschaftlichen Pathos erfüllt, das zugleich in seiner zerklüfteten Gestalt ein äußerst facettenreiches, leidendes Individuum erscheinen lässt: „No other piece by Beethoven carries a sense of suffering so close to the skin and treats the experience so deeply and so objectively.“¹⁸¹ Adolf Bernhard Marx konstatiert diesem Satz freilich noch eine „kränkelnde Nervosität“¹⁸², die er auf Beethovens Krankheit im Frühjahr 1823 zurückführt.

Die unvermittelten Brüche und musikalischen Gesten sprechen weniger für einen linear verlaufenden Sonatensatz, sondern eher für den Typus eines Charakterstücks, das die Skala menschlicher Emotion, vom tief-depressiven Kummer über zornigen Ausbruch hin zu leidenschaftlicher Offenbarung, auslotet und inszeniert. Dergestalt wirkt der Kopfsatz des Werkes wie eine psychologische Tiefenschau, die sich in tönenden Archetypen niederschlägt. „Der letzte Beethoven ist die erste große Rebellion der Musik gegen das Schmückende, nicht rein aus der Sache Notwendige. Er gibt gleichsam die Essenz, die von der diaphonischen Arbeit stets gemeint ist, als Phänomen. [...] Und darüber, also gerade über die Durchsetzung des der Musik selber eigenen *Begriffs*, geht das ‚Klassische‘, Fülle, Harmonie, Rundheit,

¹⁷⁹ S. William Kindeman: *Beethoven*, S. 321.

¹⁸⁰ V. Kofi Agawu, S. 123.

¹⁸¹ Joseph Kerman, S. 242.

¹⁸² S. Adolf Bernhard Marx: *Ludwig van Beethovens Leben und Schaffen*, Bd. 2, Leipzig 1902, S. 259.

Geschlossenheit verloren. Der Spätstil, die Aufspaltung in Monodie und Polyphonie, ist die Selbstbewegung des klassischen Beethoven. Um ganz rein die Sache selbst, ‚klassisch‘ ohne Beiwerk sein zu können, birst die Klassizität in Fragmente.“¹⁸³ Dem nochmals erklingenden γ -Motiv folgen die beiden übrigen Gesten δ (T. 38-40) und ε (40-44), die nahtlos aneinander gereiht sind. Beinhaltet ersteres ein springendes, homorhythmisches Motiv über hüpfendem Bass, so stellt letzteres eine eng geführte Imitation eines Quartenmotivs dar, das in Takt 44 einer energischen Überleitung, die das Geschehen harmonisch von a-Moll nach F-Dur moduliert, weicht.

Charakteristisch für den Hauptsatz ist weniger eine Vermittlung der fünf unterschiedlichen Motive, sondern die reihende Struktur, die selbige unverbunden nebeneinander stellt, ohne ihre individuelle Gestalt in den linearen Verlauf der Zeit zu integrieren. Doch gerade dieses Desiderat macht ein wesentliches Element dieses Hauptsatzes aus; gerade das Fehlen von Integration schafft eine vollkommen anders geartete Strukturierung der musikalischen Zeit, die nun nicht linear miteinander verknüpft ist, sondern vielmehr durch die einzelnen Motive als zersetztes und zerschnittenes Medium auftritt. „*The entire first group has suffered a nervous crisis of indecision.*“¹⁸⁴ Das musikalische Geschehen wird dadurch immer weniger voraussehbar. Nicht die formale Struktur des Sonatensatzes bildet die primäre Orientierung, sondern die einzeln isolierten motivischen Elemente, die einzelne Charaktere und Gesten repräsentieren, aber durch ihre Individualität den Zusammenhalt des Ganzen gefährden. „*The oppositions between high and low styles, between sacred and profane, and between the spontaneity of aria and the self-conscious of learned style; these constitute an attractive framework for a plot.*“¹⁸⁵ Vielleicht bietet gerade aus diesem Grund die homogene Einheit des Seitensatzes in F-Dur eine diese Heterogenität scharf kontrastierende Episode, die durch die Kantabilität des Themas noch verstärkt wird. Durch die Beruhigung des Geschehens würde das vokale Element den integrierenden Faktor eines ansonsten dissoziierenden Konvoluts einzelner Motive bilden.

In Takt 48 hebt der Seitensatz zunächst mit der Vorstellung der Begleitung an, was bereits einen entscheidenden Einschnitt in die Faktur des Satzes darstellt. Sämtliche fünf Motive weisen nämlich keinerlei Begleitmuster im eigentlichen Sinne auf, sondern sind primär melodisch-horizontal strukturiert. Die Kantabilität der Melodie ergibt sich überwiegend aus der schrittweisen Progression, die kaum Sprünge aufweist und in einem sehr

¹⁸³ Theodor W. Adorno: *Beethoven*, S. 194f. Adorno selbst bezeichnet diese Gedanken im Folgenden als „eines der entscheidenden Glieder meiner Interpretation“.

¹⁸⁴ Joseph Kerman, S. 245.

¹⁸⁵ V. Kofi Agawu, S. 117.

sanglichen Ambitus gesetzt ist. Dem weichen lyrischen Charakter fehlt jede Schroffheit und resolute Ausschließlichkeit, die den Motiven des Hauptsatzes so eigentümlich ist. Zugleich mit dem Ende des Themas in Takt 56 nimmt jedoch die instrumentale Ausprägung der Musik in Gestalt von Sechzehntelskalen zu. Die Integration, die von diesem Thema gestaltet wird, ist jedoch in der motivischen Ableitung vom kreisenden Hauptmotiv fundiert¹⁸⁶. Besonders eindrücklich ereignet sich dies in den Takten 57 bis 60, in denen eine gebundene *dolce*-Melodie in ruhigen Vierteln von einer daktylischen Figur im Cello bzw. in den übrigen Stimmen kontrastiert wird.

Im *non ligato*, das in Takt 60 den Beginn der wiederum sehr heterogen organisierten Schlussgruppe markiert, hat sich schließlich die skalische Bewegung vollends durchgesetzt. Sie wird in parallelen Terzen geführt, während das Cello die Umkehrung spielt. Nacheinander werden die drei Haupttypen des Satzes noch einmal kurz aufgegriffen, die virtuose Spielfigur (β), die in den Takten 63 bis 66 allerdings mit den Viertelnoten nochmals korrespondiert, das schroffe Unisono eines punktierten Arpeggios (in Anlehnung an den Neapolitaner aus γ , T. 19) in den Takten 67 und 69 sowie der langsam in Halben voranschreitende akkordische Satz (α) in den Takten 68 und 70. Ein phrasierender Nachsatz beendet die Exposition.

In Takt 75 hebt mit dem Anfangsmotiv der Beginn des zweiten Teils, der nur sehr bedingt als Durchführung zu bezeichnen ist, an. Er hat wenig durchführenden Charakter, da die Exposition bereits sämtliche Eigenschaften dieses Formteils aufweist, und fungiert eher als musikalisches Bindeglied zwischen der in Takt 102 anzusetzenden „zweiten“ Exposition bzw. der „ersten“ Reprise in e-Moll¹⁸⁷. „*The form is weird because the motif is there,*

¹⁸⁶ S. Martin Cooper, S. 359.

¹⁸⁷ Der ungewöhnliche und innovative Formaufbau dieses Kopfsatzes hat zu mannigfaltigen Spekulationen in der Forschungsliteratur geführt. Da sich die traditionellen Formschemata in diesem Satz wie betont nur bedingt anwenden lassen, scheint es nicht zielführend, hier die richtige terminologische Definition vorzubringen, sondern dahingehend differenzierter zu argumentieren. Meines Erachtens ist diese Rekapitulation in e-Moll eher als eine Art „zweiter“ Exposition zu charakterisieren, weil die Wiederholung ab Takt 103 die unterschiedlichen Motive und Themen in differenziertem Lichte erscheinen lässt, aber in keinem Fall die harmonische Reprisenfunktion der tonalen Schlichtung zwischen den einzelnen Teilen aufweist, sondern vielmehr die Proportionen von der „neuen“ Tonika e-Moll aus wiederholt. Auch Kerman argumentiert in dieser Richtung, s. Joseph Kerman, S. 247: „*To refer to the passage as the ‚E-minor Recapitulation‘ is to stretch terminology hard, for the basic idea of a sonata recapitulation is not only (or even principally) to repeat all the original material, but to repeat and rationalize it all to the tonic key. In Op. 132, this latter function of ‚recapitulating‘ is separated off and reserved for a next section, the ‚A-minor Recapitulation‘, which touches on all the important themes yet another time, now at last in the tonic key.*“ S. hierzu ebenfalls Lewis Lockwood: *Beethoven*, S. 456: „*The formal plan of the first movement itself poses a problem as it appears to have two recapitulations: the first in E minor, the second, or ‚real‘ one marked by the return to A minor, which runs its course and is then followed by the emphatic Coda that finally gives firm shape to the whole.*“ Sowohl Truscott als auch Radcliffe plädieren ebenfalls für das Modell, das zwei Reprisen aufweist, s. Harold Truscott: *Beethoven’s Last String Quartets*, London 1968, S. 73f. und Philip Radcliffe: *Beethoven’s String Quartets*, London 1965, S. 112. Schmid gibt einen anderen, allerdings wenig überzeugenden Erklärungsansatz, indem er die Reprise in e-Moll ansieht und die Restitution der Tonartenverhältnisse auf die Coda überträgt, s. Manfred Hermann Schmid: *Streichquartett a-Moll op. 132*, in: Albrecht Riethmüller / Carl Dahlhaus (Hg.): *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 2, Laaber 1994, S.

stubbornly reshaping sonata form. What results is as symmetrical tripartite structure, moving through an interval of a fifth and back, with the motivic shape defined by the block repetitions of the exposition; the development is squeezed out, as something seemingly inessential to this scheme."¹⁸⁸ Die aufwärts gestaffelte Imitation des α -Motivs wird bereits in Takt 79 durch das γ -Motiv in der ersten Violine unterbrochen. Gleichzeitig wird jedoch das Quartettmotiv in den Verlauf des Satzes interpoliert, so dass es zu einer engen Verflechtung beider Elemente in den Takten bis 90 kommt. Diese wirkt allerdings nur subkutan, da der wesentliche langsam voranschreitende Rhythmus weitestgehend eliminiert und das γ -Motiv lediglich auf die kreisende Terz reduziert ist. Trotz allem lässt sich anhand dieser kontrapunktischen Verfahrensweise eine Verbindung zur „echten“ Durchführung im Finale des Es-Dur-Quartetts ziehen. In Takt 92 schließlich erscheint in parallel geführten Oktaven ein neues Motiv mit trochäischem Rhythmus, das einen weiteren Kontrast schafft, motivisch allerdings derart unvermittelt auftritt, dass Kerman sie als „*absurd interruption*“ und „*a single nihilistic gesture*“¹⁸⁹ bezeichnet.

Im schroffen Fortissimo-Unisono ereignet die Wiederkehr des chromatischen α -Motivs in Takt 103. Diese vier Takte stellen einen resoluten Riss in der Faktur des ohnehin brüchigen Quartettsatzes dar und wirken wie akustisch heraus gemeißelte Monolithen. „*The principle at work here [...] is the noncoincidence of domains, specifically the harmonic-gestural and the thematic.*“¹⁹⁰



Dieses erste Motiv findet eine wesentlich intensivere Bearbeitung, als noch bei der „ersten“ Exposition, da jetzt die in der Zwischenpartie angedeutete Verklammerung mit dem γ -Motiv in den Takten 107 bis 115 vollends durchschlägt. Mit dieser Vernetzung werden die vorher so disparaten Teile syntaktisch miteinander verknüpft, so dass sich die unverbundenen Motive zu einem engmaschigen Netz verbinden. Hinzuweisen gilt es an dieser Stelle auch auf die Analogie der Taktproportionen der „ersten“ Exposition. Die Engführung der Imitation wird hier durch das kolossale Unisono sowie durch die kontrapunktische Amalgamierung beider heterogenen Themen substituiert¹⁹¹. In Takt 119/120 erklingt die

329: „Die eigentlichen Reprisenaufgaben werden der Coda übertragen, in der gegen alle Gewohnheiten das Seitenthema auftritt.“

¹⁸⁸ Daniel K. L. Chua, S. 67.

¹⁸⁹ Joseph Kerman, S. 247.

¹⁹⁰ V. Kofi Agawu, S. 113.

¹⁹¹ Hierzu Joseph Kerman, S. 247f.: „*The bars are half as long, the tempo is about twice as fast. In the same time-span, the 4-bar cantus firmus appears three times in different registers (cello, high cello, violin), the*

virtuose Geigenfigur respektive der „Schrei“, gefolgt von dem nochmaligen und alleinigen Auftreten des γ -Motivs in e-Moll, das allerdings um eine *espressivo*-Figur (ab T. 126) erweitert und nach den Maximen kompositorischer Kreativität frei verarbeitet wird (T. 121-145). Analog zum ersten Großabschnitt des Satzes folgen die Motive δ (T. 149-151) und ε (T. 151-154) sowie die Überleitung, die allerdings homorhythmisch gearbeitet ist (T. 155-158).

Der Seitensatz erklingt in Takt 159 in C-Dur und ist durch die doppelte Stimmführung zwischen Cello und erster Violine sowohl melodisch als auch klanglich intensiviert, ansonsten bleiben Struktur und Abfolge der einzelnen Elemente gleich wie in der „ersten“ Exposition. Der so komplexen Anforderung an den Hörer ist somit die Konzession der Wiederholung gemacht worden. Bedeutend ist jedoch die Tatsache, dass es sich nicht einfach um eine reine Wiederholung der Exposition, wie sie mit einem Doppelstrich leicht hätte hergestellt werden können, handelt, sondern dass diese „zweite“ Exposition eine durch die Komposition vermittelte ist und durch die Progression in den Verlauf des Satzes integriert wird. Es handelt sich um ein ganz ungewöhnliches Modell, das die eigentliche Durchführung, sofern überhaupt vorhanden, auf ein Minimum beschränkt und durch eine zweite Exposition¹⁹², die auf einem unterschiedlichen tonalen Level abläuft, verdrängt bzw. in ihrer Gewichtigkeit massiv zurücknimmt. Somit werden Dynamik und Dramaturgie einer verarbeitenden und verdichtenden Durchführung vollends aufgegeben, weil diese Elemente bereits die Heterogenität und Komplexität der Exposition konstituieren.

Die „Reprise“ respektive die „zweite“ Reprise in a-Moll, stellt in diesem antithetischen Verlauf mehr eine *Conclusio* als ein erneutes Wiederaufnehmen des bereits zweimal in seiner gesamten Länge exponierten Materials dar. So erklingen die beiden ersten Hauptmotive (α und γ) unvermittelt miteinander kombiniert, wobei das Quartettmotiv gewissermaßen als *cantus firmus* in den kompakten Satz integriert wird (T. 195-206). Die Verwendung der beide Teile trennenden Spielfloskel in der ersten Geige ist durch den Konnex der beiden Motive obsolet geworden. Das Motiv δ wird völlig eliminiert, stattdessen schließen sich in Takt 214 nach kurzer vermittelnder Überleitung die aufwärts gestaffelte Imitation von ε sowie die Überleitung zum Seitensatz (T. 218-222) an. „*Just the three chief themes are exposed, divested of all their connective tissue and yet intensified by means of piercing new details.*“¹⁹³

original fourth statement being replaced by a 4-bar pedal B [...]. The main theme itself (bars 121 ff.) acquires emotional new decorations.”

¹⁹² Agawu gibt sogar drei mögliche Schemata für die Struktur des Kopfsatzes an, s. Victor Kofi Agawu, S. 118.

¹⁹³ Joseph Kerman, S. 248.

Der Seitensatz erklingt, auf seine satzartige Hauptmelodie reduziert, in A-Dur und weist nach anfänglicher melodischer Führung der Viola dieselbe Struktur wie in der „zweiten“ Exposition auf.

Der Übergang zur passionierten Coda geschieht bruchlos über die Dominante, der in Takt 232 als Beantwortung das γ -Motiv in der ersten Violine folgt. Der Vergleich mit der Coda des Finales aus dem Es-Dur-Quartett könnte unterschiedlicher nicht ausfallen. Diese Coda weist einen eindeutig schließenden Charakter auf und gestaltet mit ihrer robusten Kadenzprogression ein konkretes Geschehen – vielleicht sogar der einzige Formteil dieses Kopfsatzes, dessen Funktion klar mithilfe der herkömmlichen musikwissenschaftlichen Terminologie definiert werden kann. Die Stimmen sind klar in führender Oberstimmenmelodik, Bass und mit Sechzehnteltremoli verdichtete Mittelstimmen aufgeteilt. Den Höhepunkt der Coda bilden die beiden Takte 247/248, in denen nochmals klanglich die beiden Hauptmotive des ersten Teils (α und γ) im Fortissimo gegeneinander gesetzt werden. Die folgende dynamische Zurücknahme und das rhythmische „Einfrieren“ der Bewegung durch das *morendo* steigern die mitreißende Schlussgeste der Stretta, die nochmals mit einer leidenschaftlichen Pose das γ -Motiv inszeniert und nach den Repetitionen des Quinttones e’’ in der ersten Violine resolut abgeschlossen wird (T. 258-264).

Neben ihrer klaren Funktion der Schlussbildung kommt der Coda somit eine entscheidende Bedeutung zu, indem sie in gewisser Weise das Rätsel dieses Kopfsatzes zu lösen scheint: Sie deklariert das γ -Motiv, das hier erstmals thematische Dimensionen erreicht, klar als das Hauptthema des Satzes und bestätigt dies insbesondere am Schluss; die motivische Pluralität wird am Ende auf ein einziges Thema kondensiert. Zudem scheint die Synthese zwischen den beiden antagonistischen Motiven des Hauptsatzes ein letztes Mal auf. Insofern stellt die Coda hier nicht nur einen sehr gelungenen homogenen Abschluss dieses zerfahrenen Kopfsatzes dar, sondern diese durch die Fokussierung auf das Hauptthema gewonnene Quintessenz des Ganzen. Trotzdem kann auch die wirkungsvolle Coda die großen Brüche und Risse, die dieser Satz aufweist, nicht vollständig überbrücken und zusammenführen: „*The movement leaves an unforgettable aftertaste. Principally it is the bittersweet flavor of the main theme, the omnipresent marchlike counterpoint etched against its grave invariable cantus firmus. The inherent conflict has been seized, but it has not been settled; its world of frustration is left for the later movements of the quartet to cope with.*”¹⁹⁴

¹⁹⁴ Joseph Kerman, S. 249.

Streichquartett B-Dur op. 130

Adagio ma non troppo / Allegro

Auch das dritte der Galitzin-Quartette weist einen mehrschichtigen Hauptsatz mit bipolarem Themenkopf, dessen Zweiheit zusätzlich durch unterschiedliche Tempovorschriften und einen Wechsel des Metrums von 3/4tel auf 4/4tel hervorgehoben wird, auf. Es kommt zu einer „rezitativisch-deklamatorischen Kettenbildung“¹⁹⁵. Diese Idee kann somit als konstitutiv für die Einheit der Zyklizität des Triptychons gelten; hob das Es-Dur Quartett mit einer majestätischen Geste, die für den Beginn der Werkgruppe stand, an, so sind die stets langsamen ersten Hauptsatzelemente der beiden anderen Werke durch die motivische Komponente des Quartettmotivs semantisch miteinander verknüpft¹⁹⁶.

Das *Adagio ma non troppo* ist vollkommen aus rhetorisch-deklamatorischen Floskeln zusammengesetzt: es beginnt mit einer abwärts gerichteten chromatischen Viertonskala, die dem *passus duriusculus* entlehnt ist (b – a – as – g). Hieran schließt sich der Intervallsprung der *exclamatio*, der kleinen Sexte (g – es), an und wird nach einer weiteren kleinen Sekunde (es – d) mit einer Seufzerfigur abgeschlossen

(d – c). Die Wiederholung des Themas ersetzt den Sprung durch ein stufenweises Erreichen des Leittons, der zurück zum Grundton führt (a – b). Begleitet wird diese vokale Struktur von einem dichten choralartigen Satz, der sich aus einem den chromatischen Gang ausfüllenden Unisono heraus entwickelt. In Takt 5 wird die



Seufzerfigur abgespalten und akkordisch repetiert, was im weiteren Verlauf des Satzes eine besondere Bedeutung erfährt. Die folgenden Takte, die vor dem Allegro erklingen, sind von einer dreistimmigen Imitation eines im Cello exponierten Motivs, das die Überleitung von Haupt- zum Seitensatz im Allegro-Teil initiiert (vgl. T. 37-40), gekennzeichnet. Der ruhig in Achteln dahinfließende Satz kommt in Takt 14 schließlich mit dem F⁷-Akkord auf einer Fermate zum Stillstand. Bezugnehmend auf die Genese dieses Adagio-Teils hat Emil Platen auf eine Analogie zum BACH-Kanon WoO 191 hingewiesen, wodurch sich zudem eine semantisch aufgeladene Konnotation ergibt¹⁹⁷.

¹⁹⁵ Wilhelm von Lenz, Bd. 4, S. 245.

¹⁹⁶ Vgl. hierzu William Kinderman: *Beethoven*, S. 333: „That this opening Adagio is more than a slow introduction made clear from its return in later passages of the first movement, including the repetition of the exposition of the sonata form.”

¹⁹⁷ S. Emil Platen: *Über Bach, Kuhlau und die thematisch-motivische Einheit der letzten Quartette Beethovens*, S. 161.

Das sich daran anschließende Allegro stellt den zweiten Teil des Hauptsatzes dar und ist wiederum von zwei heterogenen Momenten gekennzeichnet: zum einem eine virtuose Spielfloskel mit Wechselnoten im *non legato* und zum anderen ein Quartmotiv von plakativer Simplizität, das zunächst in der zweiten Violine erklingt. Charakteristisch sind hierbei sowohl der Klopfrhythmus (Viertel – Viertel – Achtel – Achtel) sowie die klanglich markante



aufsteigende Quarte hin zur punktierten Halben, die einen klaren Gegensatz zu den Sechzehnteln der Spielfloskel formuliert. „*This contrapuntal combination of a rapid descending figure with a boldly rising motif like a trumpet-call forms the first of the first group of subjects.*“¹⁹⁸ In Takt 20 wird die energische Bewegung unvermittelt abgebrochen und es erklingt erneut das Adagio, allerdings in F-Dur und mit veränderter Stimmführung. „*It is vital to grasp the significance of this doublet gesture, for it is precisely this duplication that Beethoven perpetrates throughout the work.*“¹⁹⁹ Die Wiederkehr des Allegro-Satzes in Takt 25 führt wieder nach B-Dur zurück und weist eine motivische Koppelung zwischen erster Violine und Cello, die das Quartenmotiv spielen, einerseits und den beiden Mittelstimmen andererseits auf. Ab Takt 31 hat das Cello die alleinige motivische Rolle inne, während die übrigen Streicher die Sechzehntelfigur in Parallel- und Gegenbewegung spielen. Nach der Kadenz hebt in Takt 37 die Überleitung, die mit den Tonumspielungen aus Takt 8 operiert, an. Diese werden allerdings in Takt 41 durch eine Skalenbewegung bzw. ab Takt 45 durch robuste Dreiklangsbrechungen im Staccato substituiert. Mit einer weiteren formelhaften Schlussgeste wird F-Dur als neue Zieltonart in Takt 51 endgültig erreicht und gefestigt. Die Mobilisierung so unterschiedlicher schließender Gesten könnte beim ersten Hören tatsächlich den Eindruck erwecken, dass die Exposition in Takt 51 bereits abgeschlossen sei. Beethoven fügt hier jedoch bruchlos einen Zweitakter mit einer chromatisch aufsteigenden Skala im Unisono an, wodurch das Geschehen in Takt 53 hin zum Ton Des gelangt. Bezugnehmend auf

¹⁹⁸ Martin Cooper, S. 371.

¹⁹⁹ Daniel K. L. Chua, S. 205.

die Spielfloskel des Allegro tritt das Cello solistisch hervor, während die endgültige Tonart des Seitensatzes in Takt 55 erreicht wird.

Ges-Dur impliziert die untere Mediant und wurde durch die chromatische Skala und das Solocello zunächst nur einigermaßen flüchtig eingeführt. Das vokale Seitenthema, das zusätzlich durch einen choralartigen *Alla-breve*-Satz gestützt wird, schafft jedoch sofort eine weihervoll-erhabene Stimmung, die den hektischen Aktionen des Hauptsatzes diametral gegenüber gestellt ist. Nach einem erneuten zweitaktigen Cellozwischenpiel erklingt in Takt 59 die Phrasenwiederholung, die jedoch keine schließende Kadenz erfährt, sondern durch ein punktiertes Dreitonmotiv (T. 63) vielmehr wieder geöffnet wird. Der motivische Anknüpfungspunkt zwischen Haupt- und Seitensatz ist, basierend auf dem Adagio, in dem Intervall der Sext und der absteigenden Melodiekurve zu sehen.



Die Takte 64 bis 70 hingegen weisen erneut einen radikalen Wechsel der musikalischen Faktur auf, sie führen das kinetische Element der Spielfiguren wieder ein. Als geradezu logische Konsequenz erklingt in den Violinen ab Takt 71 die Spielfloskel aus Takt 15, die ebenso eng an das im Folgenden aufscheinende zweite Element des Seitensatzes gebunden wird, wie vorher an das Motiv des Hauptsatzes. Dieses neue zweite Thema, von Chua auf eine Inversion des vokalen Seitenthemas zurückgeführt²⁰⁰, zeichnet sich durch eine kantable Linie, deren Phrasierung charakteristische Wechsel zwischen Staccato und Legato aufweist, aus und tritt zunächst in der ersten Violine (T. 73-76) und anschließend im Violoncello (T. 77-79) auf. Es wird von der Spielfloskel geradezu umwogt und geht mit den abgespaltenen drei letzten Vierteln bruchlos in die in Takt 83 anzusetzende erste Phase der Schlussgruppe über. Permanent erklingend und in stets die Instrumente wechselnder Abwärtsbewegung, bindet es den zweiten Abschnitt der Schlussgruppe an den ersten. Der Gehalt der Takte 87 bis 89 ist durch eine geradezu klassizistisch anmutende Kadenzfloskel, deren Genese der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts entstammt, gekennzeichnet. Das dritte Element des Abschlusses der Exposition wird von einer Unisonopartie, die motivisch

²⁰⁰ Daniel K. L. Chua, S. 216f.

eindeutig dem übergeordneten Quartettmotiv entspringt und somit zurück auf das Adagio verweist, gestaltet (T. 90-92).

Die Exposition nimmt insgesamt mit ihren 92 Takten einen sehr breiten Raum ein, zudem erscheinen die drei gliedernden Formteile wiederrum unterteilt in einzelne Elemente, die einen individuellen Charakter aufweisen und dem Ganzen eine sehr heterogene Struktur verleihen. Die Reminiszenz an das Quartettmotiv ganz am Ende der Exposition hingegen schafft eine zyklische Wiederkehr zum Anfang, die die Struktur des Satzes nicht nur von innen, sondern gleichsam von außen umschließend, zusammenfasst.

Die dagegen nur wenig mehr als 35 Takte umfassende Durchführung ist trotz ihrer Kürze von einer auffallend hohen motivischen Komplexität gekennzeichnet, geradezu als ob die zeitliche Verknappung durch eine inhaltliche Konzentration ausgeglichen werden müsste.

„For when the exposition contains so much organic growth and inter-relationship as it does in these sonata movements [der späten Streichquartette, D.T.], the distinction between exposition and development becomes tenuous. Beethoven no longer devotes one section to formal statement and another to formal development of what he has stated, but telescopes the two processes into a single growth.”²⁰¹ Die Durchführung beginnt mit einer demonstrativen, jeweils auf zwei Takte reduzierten Gegenüberstellung der beiden Themen des Hauptsatzes, zunächst in Ges/Fis-Dur (T. 94-97), dann in D-Dur (T. 98-101), wodurch die fallende Großerzrelation, die bereits die harmonische Tektonik der Exposition bestimmte, auch am Beginn der Durchführung zum Tragen kommt. Im dritten *Adagio ma non troppo* ist das Thema bereits vollends auf die gebundene Seufzerfigur reduziert. Diese thematische „Liquidation“ wirkt sich folgeschwer für den zweiten Abschnitt der Durchführung, der ab Takt 104 im Allegro einsetzt, aus: Das Thema bleibt in Gestalt des Seufzers bzw. nur in Form zweier gebundener Noten im rhythmischen Wert Viertel – Achtel persistent und fungiert somit als motivisch nobilitiertes klangliches Füllmaterial, während das auf das Quartettmotiv

²⁰¹ Martin Cooper, S. 372.

reduzierte Allegrothema abwechselnd von der ersten Violine und dem Cello gespielt wird. Darüber hinaus tritt erstmals in Takt 106/107 ein neues lyrisches Thema im Cello auf, dessen Provenienz eindeutig dem kantablen Seitenthema verschrieben ist. „*The excerpts interrupt one another, and are themselves interrupted. It becomes difficult [...] to say what is actually ‚parenthetical‘ under such circumstances. The apparent contradiction is transcended (aufgehoben) in the achievement of the composite theme.*“²⁰² Somit treten in der Durchführung alle drei motivischen Hauptelemente des Satzes auf engstem Raum auf und werden miteinander kombiniert, wobei das neue lyrische Thema deutlich in den Vordergrund rückt, während das Adagio den dichten Klang und das Allegro den pochenden Rhythmus generieren. „*This development remains the most eccentric Beethoven ever wrote, and doubtless the most disruptive contrast he ever used in a sonata-allegro movement.*“²⁰³ Die harmonische Progression schreitet dabei in Quintschritten von D-Dur über G-Dur nach c-Moll voran und balanciert somit die mediantische Vorherrschaft aus. In dem munteren Verlauf von Stimmtausch, Wechsel von lyrisch-melodischen und rhythmischen Elementen ist ab Takt 116 die Spielfloskel vollkommen herausgenommen. Der Eintritt der Reprise ist kein evolutionär vermittelt, von musikalischer Logik gestalteter, sondern wird in Takt 132 mit einem fast brutal anmutenden Auftakt der Spielfloskel ruckartig forciert.

Die Plötzlichkeit des Reprisenetrtritts lässt keinen Raum für das sentimental introvertierte *Adagio ma non troppo* und geht direkt *in medias res* zum Allegrothema über. Nach fünf Takten wird es jedoch in Takt 137 von einem akkordischen Satz mit daktylischem Rhythmus unterbrochen und verliert seine harmonische Ausrichtung. Dies manifestiert sich in zweierlei Hinsicht, zum einen wird der Quartsprung in eine fallende übermäßige Quarte (T. 140, übermäßiger Akkord es – g – h) bzw. verminderte Quinte (T. 142) umgebogen, zum anderen löst sich zugleich der strenge Duktus der Spielfiguren in der ersten Violine in lose Arpeggien auf. Die Wiederkehr des akkordischen Satzes in Takt 143 leitet unter den Skalen der ersten Geige die Kadenz ein, die Es-Dur in Takt 145 erreicht. Das skalische Moment erhält im Folgenden in der Überleitung eine zentrale Bedeutung, da die Wechselnotenfigur lediglich in Takt 147 aufscheint. Der harmonische Zielpunkt der ansonsten vom Gehalt her der Exposition entsprechenden Überleitung ist Des-Dur, das mit authentischen Kadenzen in Takt 151 erreicht und wiederholt befestigt wird. Demzufolge erklingt der Seitensatz in Des-Dur (T. 162), was im Gegensatz zur Exposition nun die obere Medianten repräsentiert. Die Tonika B-Dur wird in Takt 174 erreicht, indem Beethoven über eine trugschlüssige Wendung zunächst b-Moll anvisiert und sich anschließend mit der Spielfloskel im Cello (T. 172) die

²⁰² William Kinderman: *Beethoven*, S. 335.

²⁰³ Joseph Kerman, S. 312.

auch für die Varianttonart gültige Dominante F-Dur zu Nutze macht. In Takt 174 erklingt der Seitensatz zum zweiten Mal, wodurch die Proportion in der Reprise zu seinen Gunsten verschoben wird und die mediantische Distanz sein tonikales Korrektiv erfährt. In den Takten 174 bis 183 wird das Thema sukzessive aufwärts gestaffelt imitiert und der gesamte Satz zugleich verdichtet, indem Beethoven die Spielfloskel in den nicht-melodietragenden Instrumenten aufscheinen lässt. In Takt 178 erklingt die Phrasenwiederholung des Themas identisch wie in der Exposition, so dass sich von diesem Punkt an die Reprise deckungsgleich zu dieser fortspinnt. Die einzelnen Stimmen der Instrumente sowie der Satz sind hierbei schlanker aber heterogener gesetzt, um der schlichten Wiederholung des Ganzen zu entgegen. Auffällig bei der Gestalt des Seitensatzes ist, dass Beethoven beide der um die Tonika kreisenden Mediantachsen – also Ges-Dur und Des-Dur – im Satz nutzbar macht, bevor er in der Reprise das Thema in die konventionelle Tonika führt.

Nach einer zweitaktigen Überleitung, die in gedehnten Notenwerten die fallende Viertonskala des Adagio-Themas repräsentiert, hebt in Takt 214 die Coda an. Hier tritt noch einmal in seiner vollen Gestalt dieses erste Thema des Quartettes in der ersten Violine in Erscheinung, wird jedoch durch das Cello in einen Trugschluss nach g-Moll geführt. Die Exponierung des Kontrastes zwischen Adagio und Allegro, bewusst am Anfang der Reprise ausgespart, wird in der Coda nachgeholt und evoziert durch die anschließende taktweise Gegenüberstellung beider Prinzipien die Disparität der Durchführung, die in seiner Gestalt ihr Pendant in der Coda erhält. Das Adagio ist dabei erneut auf den Vorhalt kondensiert worden, während das Allegro zwar die charakteristische Spielfloskel aufweist, jedoch den motivischen Impetus der Quart ausspart. Der Kontrast wirkt allerdings nicht mehr so forsch wie in der Exposition, sondern, durch die beiderseitige Themenreduktion und vor allem durch die nahtlosen Übergänge abgeschwächt, fast gelöst. In Takt 223 erscheint eine Zwischenpartie, die mit einer lyrischen Geste die finale Kadenz nach B-Dur vorbereitet. Ab Takt 229 erscheint das Allegro-Thema noch einmal, allerdings ist es in sanftem Pianissimo und in einem stimmmentauschenden Satz gehalten. Die wechselnd ab- und aufsteigende Spielfigur ist durch die Legato-Phrasierung seiner pointierten Schärfe beraubt und erreicht jeweils, zusammen mit der Quart des Klopfmotivs, im folgenden Takt ihren Zielton B. Eine kurze Kadenz nach B-Dur beschließt den in der Coda so ruhig und entspannt auslaufenden Kopfsatz des Quartettes.

Die Coda des Kopfsatzes von op. 130 erfüllt erneut eine andere Funktion, als die der vorhergehenden Quartette. Sie dient weder zu meditativ-kontemplativem Rasonieren noch zu einer forschenden Herausstellung und Prononcierung des Kernthemas des Satzes, sondern fungiert als zwischen den antagonistischen Prinzipien des Hauptsatzes schlichtender und

vermittelnder Formteil. Dies wird mittels der Reduktion der jeweiligen Themen sowie der harmonischen Koppelung der beiden aneinander evoziert²⁰⁴. Den dynamisch stark kontrastierenden beiden Vierteln, die zwischen dem 3/4tel und dem 4/4tel Takt im Pianissimo bzw. Forte gesetzt sind, kommt die entscheidende Rolle der Anbindung beider disparater Teile zu.

Durch die inhärente Verklammerung von Adagio- und Allegroelementen wird der dialektisch konzipierte Hauptgedanke dieses Satzes konstruiert. Darin liegt die Verbindung zu den beiden anderen Galitzinquartetten, „der Adagio-Teil ist längst, obwohl er geschichtlich von der langsamen Introduction abstammt, in die Thematik integriert, in der er dem Allegro-Teil das Gleichgewicht hält.“²⁰⁵ Gleichzeitig fungiert der Kopfsatz, der die Heterogenität musikalischer Charaktere in sich selbst trägt, verarbeitet und schlichtet, als Antizipation der differenzierten Satzfolge dieses aus sechs Stücken bestehenden Quartetts, dessen Einzelteile die beiden kontrastierenden Elemente Vokales und Tanz/Rhythmus deutlich exponieren. Insbesondere die Mittelsätze sind in dieser Hinsicht klar gegliedert und repräsentieren die für den Spätstil Beethovens typische Verfahrensweise der Integration kontrastreicher und gattungsfremder Formen. Deutlich wird die Pluralität musikalischer Konventionen anhand der Integration von Sonate, Scherzo, humoristischem Scherzando, einem deutschen Tanz, der aus der Oper entlehnten Cavatina und der großen Instrumentalfuge als Schlussstück, in ein und demselben Werkzyklus.

Streichquartett cis-Moll op. 131

Allegro molto vivace

Den zweiten Satz des cis-Moll Quartettes als einen Sonatensatz zu beschreiben und nach dieser Kategorie zu analysieren, birgt gewisse Probleme, da dieses kurze Allegro den wesentlichen Bestandteil der Durchführung vermissen lässt. „*To describe this as a highly compressed sonata form with no development is not really very enlightening, and the material suggests rather a scherzo or a rondo-finale.*“²⁰⁶ In der älteren Literatur wurde dieser Satz überhaupt als eigentlicher erster Satz bezeichnet, während das Adagio die Funktion einer längeren Einleitung erfüllte²⁰⁷. Vielmehr muss daher gleich zu Beginn betont werden, dass diese Problematik auf die formale Ambivalenz des sehr unimotivisch und homorhythmisch gestalteten Satz zurückzuführen ist.

²⁰⁴ S. hierzu ebenfalls William Kinderman: *Beethoven*, S. 335.

²⁰⁵ Carl Dahlhaus: *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1987, S. 247.

²⁰⁶ Martin Cooper, S. 394.

²⁰⁷ S. Alexander W. Thayer, Bd. 5, S. 321f.

Das für den Sonatensatz entscheidende Merkmal eines Tonartenkonfliktes im ersten Formabschnitt, lässt sich unschwer erkennen. Der Hauptsatz, dessen Initialintervall des Oktavsprunges bereits in den letzten beiden Takten der Fuge antizipiert wurde, steht in der ungewöhnlichen Tonart der verminderten zweiten Stufe und umschreibt somit die tonale Region des Neapolitaners D-Dur. Der achttaktige Vordersatz, der von der ersten Violine gespielt wird, wird von der Viola aufgegriffen, allerdings öffnet sich der Nachsatz harmonisch ebenfalls hin zur Dominantregion, so dass in Takt 16 ein durchaus differenzierter An- bzw. Nachhang, der bis Takt 24 reicht und somit den Hauptsatz mit einer formal aus dreimal acht Takten bestehenden Struktur folgt. Die anschließende Überleitung unterscheidet sich rhythmisch vor allem durch ihre Auftaktigkeit sowie durch die heterogen geführte Stimmführung (T. 24-48). Ungewöhnlich ist hier bereits die enorme Ausdehnung dieser Passage, die mit ebenfalls 24 Takten denselben Umfang einnimmt, wie der Hauptsatz.



Allerdings erfolgt nach der Fermate eine Rekapitulation des Themas, so dass man eine großdimensionierte A-B-A-Form für den Hauptsatz postulieren könnte – letzteres geht allerdings, an den konventionellen Formen orientiert, nicht auf, da sich die Wiederholung des Themas in E-Dur, also bereits in der Doppeldominante ereignet. In linearer Gegenbewegung erfolgt eine viertaktige Überleitung (T. 56-59), die die neue Tonart sowie den Einsatz des Seitensatzes in Takt 60 in A-Dur vorbereitet.

Es ist frappierend, dass eben dieser Seitensatz eine motivische Konfiguration, die der Überleitung aus Takt 24 bis 29 sehr ähnlich ist, aufweist. Zudem operiert der Seitensatz mit einer, durch den forcierten Forte-Piano-Kontrast evozierten, aphoristischen Kürze, die einzelne Motivsegmente aneinanderreicht und kein Äquivalent zu dem formal in sich geschlossenen Hauptsatz zu bilden vermag. Für den weiteren Verlauf bzw. für den Abschluss der Exposition sind dabei zwei verschiedene Organisationen möglich. Fasst man zum einen den Seitensatzkomplex bis zum Eintritt der Reprise in Takt 84 als einen zweigeteilten formalen Abschnitt auf, so ergibt sich eine strukturelle Analogie zum Hauptsatz und zur überleitenden Zwischenpartie, da die Taktanzahl sich ebenfalls auf 24 beläuft. Gliedert man das Geschehen hingegen in zwei Blöcke, so erstreckt sich der Seitensatz von Takt 60 bis 74

und wird von einer Schlussgruppe (T. 74-83) abgelöst. Letztere besteht aus einem sanguinen Wechselspiel zwischen den beiden Violinen und wird von langen Notenwerten der tiefen Streicher grundiert. Aufgrund der satztechnischen und motivischen Divergenzen beider Abschnitte ist vielleicht diese zweite Deutung trotz Aufgabe der strukturellen Analogie der Taktproportionen vorzuziehen.

Gleichwohl besteht in Takt 84 die größte Problematik für den Sonatensatz: Es erfolgt mit dem thematischen Einsatz der Viola in D-Dur ohne die geringsten Spuren einer Durchführung sofort die Reprise des Hauptsatzes²⁰⁸. Diese zeigt sich allerdings in sehr modifizierter Form, da die beiden achttaktigen Themen umgeschmolzen werden in dreimal vier Takte und der Anhang, der in Takt 96 beginnt, wesentlich erweitert wird. Allerdings weist die Abspaltung und Isolierung des Motives aus Takt 96 mit der charakteristischen Leitton-Sextsprung-Konfiguration aufgrund der Anwendung der Kompositionstechniken Imitation und Sequenz ab Takt 104 durchaus durchführungsartige Elemente auf. Das gilt ebenso für die Substituierung bzw. die massive Reduktion der überleitenden Zwischenpartie auf die vier letzten Takte (T. 122-126). Doch auch diese Amalgamierung von Elementen der Durchführung mit der Reprise lässt sich mit einem klassischen Sonatensatz nicht ohne Weiteres vereinbaren, da die Durchführung konstitutiv für diesen ist. Die folgenden Takte hingegen halten sich strikt an die Gesetzmäßigkeiten der Reprise, indem sie in der Tonika D-Dur erklingen und die Struktur des Ausgangsmaterials der Exposition unangetastet lassen.

Die in Takt 157 anhebende Coda rekapituliert nicht nur das Thema, das zunächst im Dialog von Violoncello und erster Geige auftritt, ab Takt 165 noch einer Figuralvariation unterzogen wird, sondern holt das Versäumnis der Reprise gewissermaßen nach, indem die überleitende Zwischenpartie noch einmal zu Wort kommt. Zunächst sich imitatorisch mit sukzessiven Einsätzen zu einem dichten Klang formierend, tritt sie in den Takten 175 bis 182 in einem massiven Unisono hervor. Sehr unerwartet hebt im selben Takt ein Nachsatz an, der zunächst mit dem verkürzten Septnonenakkord von A im Fortissimo operiert und anschließend die Kadenz nach D-Dur manifestiert. Trotz der letztendlichen motivisch-thematischen Integrität der einzelnen Formteile, wirkt jene Stretta merkwürdig angehängt, gewollt und bereits nicht mehr zum eigentlichen Satze zugehörig. Begründet mag dies in der narrativen Struktur des gesamten Werkes, die alle sieben Sätze bruchlos ineinander übergehen lässt und im kompositorischen Ablauf miteinander verbindet, liegen. Zutreffend wird dieses Phänomen von Joseph Kerman wie folgt beschrieben: „*Beethoven carefully avoided writing*

²⁰⁸ S. hierzu auch Joseph Kerman, S. 333: „*The lack of serious modulation, contrast, or development, and the whole rhythmic situation, contribute to one underlying quality: flatness.*”

the customary this double bar between any two of the movements. [...] There must be no break of attention, no catching of breath, no coughs or tuning or uncrossing of legs.”²⁰⁹

Legte man dem Satz eine inhärente Dreiteiligkeit zugrunde, so entsprächen die drei formalen Teile zwar den Zäsuren der Sonatenform (1. T. 1-83, 2. T. 84-156 und 3. T. 157-198), allerdings ließe sich auf diese Weise die Problematik der fehlenden Durchführung vermeiden. Eine solche dreiteilige Form ließe jedoch einen kontrastierenden Mittelteil, der ebenso konstitutiv für diese ist, wie die Durchführung für die Sonate, vermissen. Außerdem würde der durchaus prozessuale Charakter des Satzes durch eine solche Etikettierung negiert. Es gilt also das Prinzip der dialektischen und mehrdeutigen Formbildung, wie sie insbesondere in den Quartetten immer wieder zu finden ist. Gleichzeitig erhöht das dezidierte Vermeiden traditioneller Formkonventionen die narrative Dynamik des Werkes, indem der Einzelsatz durch seine formale Mehrdeutigkeit an Selbständigkeit verliert und wesentlich stringenter in den Gesamtkontext des Zyklus eingebunden wird. „*Beethoven’s modification of sonata procedure [...] act to undercut the formal autonomy of this scherzo-like movement.*”²¹⁰ Ist das verdichtende Moment beim späten Beethoven ohnehin ein vorherrschendes Prinzip der Komposition, so können klar strukturierte und formal gestaltete Sätze wesentlich mehr für sich einstehen, als ein solch dialektisch organisierter wie das vorliegende formal instabile Allegro.

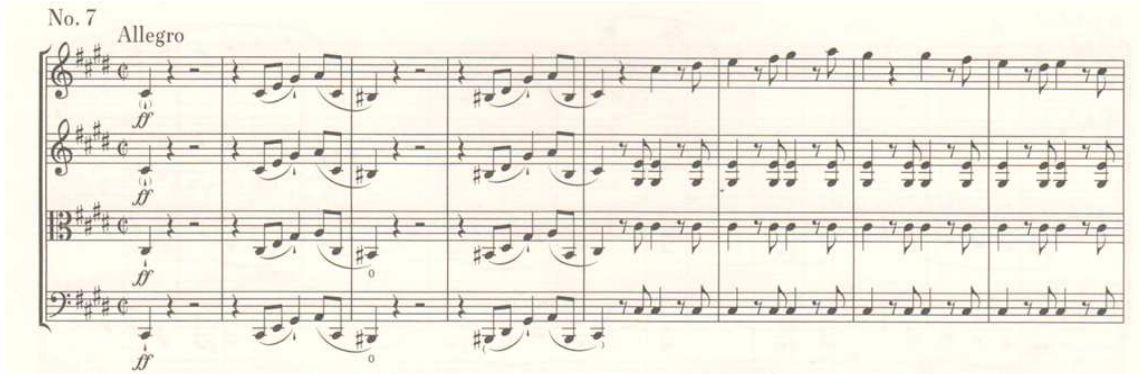
Wurde die formale Mehrdeutigkeit bereits diskutiert, so sollte noch auf die allgemeine Charakteristik des Satzes als solcher hingewiesen werden. Die Gestalt der Melodie mit seiner schlanken trochäischen Ausprägung sowie die primär rhythmisch orientierte Begleitung sind überhaupt eher einem Tanz- und Scherzosatz zuzuordnen. Da es sich hierbei jedoch aufgrund der Abstinenz eines Trios durchaus nicht um einen solchen Satz handelt, liegt gewissermaßen ein musikalisches Paradoxon vor, da das Wesen der Melodik nicht kompatibel ist mit der Form und umgekehrt. Eine ähnliche Problematik dieser Zwitterform zwischen Sonate und Scherzo schien bereits im *Prestissimo* von op. 109 auf. Diese Anomalien ziehen sich dabei durchaus durch das gesamte Quartett und stellen nicht nur die Relation der Zielsetzung – vom Sonatensatz über die Binnensätze hin zur finalen Schlussfuge (s. op. 106) – auf den Kopf, sondern machen gerade durch diese Mehrdeutigkeit der formalen Elemente den einzigartigen Charakter des Werkes aus.

²⁰⁹ Joseph Kerman, S. 326.

²¹⁰ William Kinderman: *Beethoven*, S. 349.

Allegro

Das „Sturm- und Drangfinale“²¹¹ des cis-Moll-Quartetts zählt zu Beethovens energischsten Stücken überhaupt, es steht am Ende des langen Erzählstranges von sieben bruchlos ineinander übergehenden Sätzen und forciert geradezu das Postulat des Teloshaften,



Abschließenden, Überwindenden. „The finale has to ground the work as a tonal, cyclical, formal, and psychological whole. It does all of that. First it restores C-sharp minor absolutely; second, its main theme has clear intervallic affinities with the opening of the fugue subject. It has a compact head motive [...] and a scalar tail motive in dotted rhythm that had no precedent in the work. After this a third important theme springs up, also clearly derived in intervals and rhythm from the head motive of the fugue subject.”²¹² Die robuste Resoluteität des Charakters der Musik wird von mehreren Faktoren generiert, zum einen von dem grimmigen Unisono, ferner von dem wütend drängenden Tarantella-Rhythmus und schließlich von dem sinisternen Klang des cis-Moll. Außerdem manifestiert sich die extreme Zyklizität des Quartettes sowohl in Form des Tonartenbauplanes, der die heterogen gestalteten Binnensätze durch die Tonika der Außensätze umklammert, als auch durch den motivisch-thematischen Bezug, der in Gestalt von Analogie, Reminiszenz und Metapher Fuge und Finale eng miteinander verflechtet. Dabei besteht die Analogie in der determinierten Subjektivität des Stückes, Reminiszenzen lassen sich in Motivkonfigurationen und rhythmischen Mustern nachweisen, während die Metapher durch die polyphonen Fugato-Sequenzen in den überleitenden Partien ausgeprägt wird. „In this finale the allusions to the fugue are not merely retrospective; they bring a drastic transformation in character based on structural reinterpretation.”²¹³ Das Moment der Verdichtung und Komplexität bei gleichzeitiger Verbreitung, lässt sich an der Exploration der Form, die dem Satze zugrunde liegt, konstatieren – der Satz weist Strukturen auf, die sowohl dem Sonatensatz, als auch dem Rondo deduziert sind.

²¹¹ Wilhelm von Lenz, Bd. 4, S. 261.

²¹² Lewis Lockwood: *Beethoven*, S. 478.

²¹³ William Kinderman: *Beethoven*, S. 353.

Das Allegro beginnt im Fortissimo mit dem daktylischen Hauptmotiv des Satzes, das im Unisono vorgetragen wird, aus gebrochenen Dreiklängen besteht und sogleich den Charakter des Stückes festigt. Ohne im Konkreten thematisch zu sein, drückt es dem Finale gewissermaßen seinen Stempel auf und zieht sich durch die gesamte Komposition hindurch. In Takt 5 folgt das Hauptthema α , das im „punktierten“ Rhythmus den Tonraum von cis'' bis a'' durchmisst und in satzartiger Struktur konstruiert ist. Gestützt wird es dabei von den markigen Akkorden in den übrigen Streichern, die homorhythmisch die Harmonie ausfüllen. Der erste Komplex des Hauptthemas findet nach zwölf Takten seinen Abschluss (T. 17), wird jedoch mit einem gebundenen Nachsatz, der gewissermaßen als vermittelnde Überleitung fungiert, sogleich weiter in den zweiten Abschnitt (T. 22-40, β) geführt. Hier findet sich sehr deutlich die Reminiszenz zur Fuge, die einerseits in der Kongruenz des Rhythmus', andererseits in der motivischen Analogie der Gegenstimme des Violoncellos mit dem Soggetto des Kopfsatzes sowie den charakteristischen Einwüfen der Geigen (T. 31 und 35) wahrzunehmen ist. *„Without duplicating the original fugue subject, this theme retraces its line, performs a sort of inversion or transformation upon it, and thrusts it deeply into the present action.“*²¹⁴ Die klare kontrapunktische Führung der Außenstimmen scheint ebenso wie die differenzierte Behandlung der Mittelstimmen polyphoner Provenienz zu entstammen. Hierbei bildet der Dominantorgelpunkt in der Viola durch die „punktierte“ Rhythmik im Speziellen einen deutlich wahrnehmbaren Konnex zum ersten Abschnitt des Hauptthemas. Im Gegensatz zu diesem ist die Anlage von β periodisch mit klaren Vordersatz-Nachsatzrelationen gegliedert. Nach dem Ende der achttaktigen Periode (T. 29) greift Beethoven das Unisono wieder auf, indem er das Thema in den tiefen Streichern auftreten lässt, wobei die Einwüfe mit den ersten drei Fugato-Tönen intermittierend von den Geigen gestaltet sind. Der Abschluss wird anschließend durch eine sukzessiv aufsteigende Imitation der Viertellinie (T. 36-40) gebildet.

Der Hauptsatz des Finales weist durch die modifizierte Wiederholung sowohl des Hauptmotives als auch des α -Themas eine A-B-A-Form auf. Hierbei ist allerdings das Motiv in dem kompakten akkordisch-rhythmischen Satz eingebunden, während das erste Hauptthema in reduzierter Gestalt wiedergegeben wird. Das Ende des umfangreichen Hauptsatzes ist in Takt 52 anzusetzen, es folgt ein kurzes, viertaktiges Fugato mit aufsteigenden Imitationen im Fortissimo, die die Rolle der Überleitung einnehmen und die Harmonie von cis-Moll in die Tonikaparallele E-Dur verschieben.

²¹⁴ Joseph Kerman, S. 343.

Das Thema des Seitensatzes (γ) setzt sich aus zwei diametral voneinander verschiedenen Motiven zusammen: einer absteigenden Skalenbewegung in Achteln, die leittönig abphrasiert wird, und einem aufsteigenden gebrochenen Dreiklang in Halben. Über liegenden Akkorden insbesondere im Cello werden diese beiden Elemente miteinander kombiniert und konstituieren so die Ausprägung des Seitensatzes, der dadurch einen deutlichen Kontrast zum Vorhergehenden schafft. „*The smooth-flowing quavers form the strongest possible contrast to the persistent jerking rhythm that has so far dominated the movement, while the leap to the equally even flow of soaring minims seem deliberately to counterbalance the tonal or semitonal jerks which the first subject progresses.*”²¹⁵ Frappierend ist dabei die Gleichzeitigkeit von Bewegung und Stillstand – ein dialektisches Verhältnis, das zentrale Implikationen auf die Physiognomie des Satzes emaniiert.

Der Nachsatz (T. 74-77) endet harmonisch in einem Cis⁷-Akkord, der sofort durch das forschende Auftreten des Hauptmotives in fis-Moll beantwortet wird. Analog zur Exposition setzt in Takt 82 der Hauptsatz, der in seiner originär zwölftaktigen Ausprägung bis Takt 93 reicht, in fis-Moll ein. Hier kollidiert der formale Ablauf zum ersten Mal mit den traditionellen Strukturen des Sonatensatzes: Ohne eine Schlussgruppe aufzuweisen, geht die Musik sogleich in die Durchführung über. Durch die harmonische Vorbereitung des fis-Moll erklingt dieses jedoch wie eine zweite Exposition, so dass der Beginn der eigentlichen Durchführung erst mit dem Eintritt des Fugatos in Takt 94 anzusetzen ist. Dies stellt jedoch eine etwas unzureichende Erklärung, dar, wodurch der Blick hin zur Form des Sonaten-Rondos²¹⁶ gelenkt wird. Mit dieser Form ließe sich der Auftritt des Hauptthemas in fis-Moll erklären, gleichzeitig aber müsste der eigenständige formale Status des ehemaligen Seitensatzes in E-Dur zum Couplet degradiert werden. Auch birgt die These des Rondos die Schwierigkeit für die Erklärung der anschließenden polyphonen Verarbeitung von α sowie für die ab Takt 148 bis 159 extreme Forcierung des Repriseneintritts, der in Takt 160 erfolgt. Eine klare Zuordnung zu einer der beiden auseinanderstrebenden Formen – prozessuales Denken einerseits und statisches Ablösen andererseits – scheint nicht möglich, da sich ein Für und Wider für beide Lösungen argumentieren lässt und ein kategorisches Ausschließen der jeweiligen Möglichkeiten in der Sache nicht sehr förderlich ist. Vielmehr sind die Amalgamierung der beiden divergierenden Formprinzipien – Dahlhaus bringt den Begriff der „Ambiguität“ in die Diskussion ein – zu einem neuen Ganzen sowie das dialektische Spannungsverhältnis des Formverständnisses Momente, die zentral für Beethovens Form-

²¹⁵ Martin Cooper, S. 402f.

²¹⁶ S. Joseph Kerman, S. 344.

streben im Spätstil sind²¹⁷. „Die Form des Satzes im ganzen erweist sich demnach als Prozeß, in dem die zu Anfang geweckte Erwartung, daß es sich sowohl um ein Rondo als auch um eine Sonatenform handeln werde, gerade dadurch eingelöst wird, daß das Sonatenrondo, an sich bereits eine zwispaltige Form, außerdem in irregulärer Ausprägung erscheint.“²¹⁸

Eindeutig jedenfalls ist der durchführungsartige Charakter der Fugato-„Metaphern“, die in verschiedenen Sektionen im Verlauf des Finales auftreten (T. 94-117; T. 170-184; 313-327 und T. 369-377). Alle diese vier Abschnitte sind nach demselben bipolaren Muster gehalten: ein *cantus firmus*, der in langen Halben Noten voranschreitet, und das Hauptthema α , das als kontrastierende respektive „moderne“ Gegenstimme gesetzt ist und die Integrität in den formalen Ablauf motivisch gewährleistet. Zudem sind alle Passagen von dem markanten Akkordrhythmus geprägt. Die jeweiligen *cantus firmi* differieren dabei voneinander, in der ersten Sektion besteht er aus einer aufsteigenden viertönigen Skala, in der zweiten aus einer deutlich erkennbaren Variante des „Quartettmotivs“ (his – cis – a – gis). Die dritte Sektion weist durch das Fortissimo, den Oktavdoppelgriff sowie die Stimmverdopplung den schroffsten, energischsten Charakter auf und wird stufenweise abwärts geführt, während die vierte und letzte mit der Intervallkonfiguration Quarte und chromatische Nebennote erneut auf den Typ des „Quartettmotivs“ zurückgreift. Somit ergibt sich ein für die Sektionen interner motivischer Zusammenhang zwischen erstem und drittem sowie zweitem und viertem Fugato, der erneut die formale Dichte des Satzes exemplifiziert.

Das Verhältnis der Einsätze in Takt 94 bis 117 gestaltet sich zu Beginn nach der traditionellen Dux-Comes-Relation; es setzen nacheinander die erste Violine (Tonhöhe eis’), anschließend die Viola (T. 98, ais) und zweite Geige (T. 102, eis’) ein. Der *cantus firmus* der zweiten Violine wird allerdings durch eine lineare Fortführung prolongiert, so dass das Cello in Takt 110 auf dem Dis, ebenfalls mit verlängertem *cantus firmus*, einsetzt. Interessant ist hierbei vor allem der Zusammenhang zwischen linearer Polyphonie und vertikaler Harmonie. Erklingt der Dux der ersten Violine in fis-Moll, so steht der Comes der Viola klarerweise in h-Moll. Die Fortführung des zweiten Dux über die Chromatik gis – a – ais – h weist dabei eindeutig modulierende Strukturen, die sich in Takt 107 mit der kadenzierenden Festigung des h-Moll verdichten, auf. Dieses Chroma fehlt der *cantus firmus*-Linie des Cellos, so dass diese Fugato-Sektion in Takt 117 in h-Moll schließt²¹⁹. Diese etwas ausführlich behandelte Passage

²¹⁷ S. hierzu Lewis Lockwood: *Beethoven*, S. 478: „The larger form of the finale oscillates between rondolike return of the opening theme [...] and sonata-form features. [...] I opt for the sonata-form interpretation.“

²¹⁸ Carl Dahlhaus: *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, S. 279.

²¹⁹ Die Tatsache, dass diese Fugato-Sektion nach h-Moll kadenzieren, falsifiziert somit Kermans These, wonach die besondere Betonung des Neapolitaners (D-Dur) eine nicht nur motivische, sondern auch strukturelle zyklische Rückbindung an den Kopfsatz des Quartettes darstellt. Durch die Einbindung des Leittones ais in der

vermag Beethovens Verwendung der Polyphonie recht deutlich zu illustrieren. Im Gegensatz zu Bach, bei dem die Formierung der Soggetti und die lineare Progression an sich die Harmonie konstituieren, fungiert bei Beethoven umgekehrt die Linearität der polyphonen Struktur als Katalysator, um die Harmonik zu generieren.

In Takt 118 tritt energisch das Hauptmotiv in h-Moll auf und übernimmt dabei eine überleitende Rolle, die zu einem mit Spielfloskeln und Passagen operierenden Abschnitt der Durchführung führt (δ, T. 124-147). Die Achtellinie, die sich aus einer Wechselnotenbewegung zusammensetzt, wird dabei durch kurze Einwürfe des Hauptmotives sowie der auftaktig-daktylischen Forcierung der ersten Zählzeit unterstützt und metrisch gewissermaßen „eingefasst“. Der klar floskelhafte Charakter der Spielfigur wird dabei insbesondere anhand der stufenweise aufsteigenden Sequenzen (Vl. I, T. 130-133; Vl. II, T. 136-138) deutlich. Die für den gesamten Werkzyklus bedeutsame Tonstufe D-Dur wird kurzzeitig nach einer authentischen Kadenz in Takt 133 erreicht; seine Wirkung ist die eines Neapolitaners, da anschließend die tonale Forcierung der Rückführung zur Tonika cis-Moll erfolgt. Der bereits erwähnte Eintritt der Reprise wird mit einer sehr eindrucksvollen harmonischen Verdichtung sowie einer Akzeleration ab Takt 148 im *Ritmo di tre battute* forciert. Die mitreißende Wirkung des Crescendos und der Wechselnoten wird insbesondere durch die Beschleunigung der Wechselnoten im Cello erreicht. Als Vorbild für diese zielgerichtete Hinführung zur extrem früh, noch im zweiten Drittel des Satzes einsetzenden Reprise, findet sich die Überleitung in den Hauptsatz der Klaviersonate op. 111.

Diese kinetische Energie der Überleitung wird von der ersten Violine in die Reprise mit hineingezogen, während das Hauptmotiv in einer wesentlich dichterem und kompakteren, weil funktional differenzierten Form, in Erscheinung tritt (T. 160-168). Man kann hier von einer durch den Prozess dynamisierten Form der Reprise, die dem narrativen Verlauf des Stückes Rechnung trägt, sprechen – die Modifikation des Hauptmotives stellt also gleichsam die logisch-musikalische Konsequenz des Vorhergehenden dar. Auch das Hauptthema liegt in erweiterter Form vor, da die Melodie und die robuste Akkordik durch einen dritten Parameter, und zwar durch die Integration eines *cantus firmus*, ergänzt werden und es dadurch sowohl die Funktion von Hauptsatz als auch diejenige der Fugato-Sektion in sich vereint. Die Kombination von Hauptsatz und dem der Durchführung zugeschriebenen Fugato widerspricht dabei erneut der Sonatenform, symbolisiert allerdings die integrative Kraft, die Beethovens Komposition zugrunde liegt. Als ebenfalls konträr und widersprüchlich ist die Tonart des

Viola erfährt das d'' in der Violine dezidiert keine Stabilität auf der verminderten zweiten Tonstufe von cis-Moll. Die Utilisation des Neapolitaners erfolgt erst später im Verlauf der Durchführung, vgl. hierzu Joseph Kerman, S. 344.

folgenden β -Themas, das in fis-Moll erklingt, anzusehen. Es scheint, als würde die in der harmonischen Tektonik des Gesamtwerks ausgesparte IV. Stufe sich an dem Finale „rächen“, indem sie die formale Progression des Sonatensatzes desavouiert. Diese zweite deutliche Hervorhebung der Subdominante an einem „unpassenden“ Ort ist jedenfalls bemerkenswert.

Die Überleitung, die zum Seitensatz führen soll, integriert nun vollends die Durchführung in die Reprise, indem sie die Spielfloskel δ mit dem Nachsatz des ersten Hauptthemas kombiniert und das Geschehen harmonisch nach D-Dur rückt (T. 203-215). Dieses D-Dur wirkt in zweierlei Hinsicht überraschend, zum einen als Stufe des Neapolitaners und zum anderen als „falsche“ Seitensatztonart. Dieses ist erstaunlich, da die „falschen“ Tonarten, die im Verlauf einer Reprise auftreten können, sich traditionellerweise auf den Anfang respektive den Hauptsatz beschränken. Der Einsatz von D-Dur an dieser Stelle ist zudem von besonderer Signifikanz, da diese Tonart im Verlauf der Coda an exponierter Position noch einmal zum Einsatz kommt (s. T. 329-335). Der Nachsatz des Seitensatzes führt zu einem H^7 -Akkord in Takt 237, mit gleichzeitigem Einsatz des Hauptmotives in der Viola. In Takt 240 erfolgt die harmonische Rückung nach Cis-Dur, das insbesondere durch die Aufwärtsschmatisierung im Cello evoziert und durch das erneute Auftreten des Hauptmotivs in der Bratsche (T. 241) bestätigt wird. Durch diesen kurzen Eingriff in den harmonischen Ablauf „korrigiert“ Beethoven die tonale Anomalie, so dass der Seitensatz in den Takten 242 bis 261 in der Varianttonart der Tonika erklingt.

Erneut stößt man bei der Verwendung des Erklärungsmodells Sonatensatz auf Probleme im weiteren formalen Ablauf; musste man bei der Exposition annehmen, dass sie ohne Schlussgruppe gestaltet sei bzw. einen Nachtrag, der das Hauptthema α in fis-Moll enthielt, aufwies, so stellen die Takte 264 bis 277 eine extreme Fokussierung auf das Hauptmotiv, das sich geradezu wie ein diabolischer Veitstanz gebärdet, dar, während sich diesem Abschnitt ab Takt 278 eine Wiederkehr des β -Themas (T. 278-289) anschließt. Auch mit der Rondoform bzw. dem Sonatenrondo ist diese formale Anomalie an dieser Stelle nicht

The image shows a musical score for measures 283 to 289. The key signature changes from three sharps (F#-major/C#-minor) to two sharps (D-major). The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Cello, and Double Bass. The music features a return of the main motif in the Viola (Violin II) and a new theme in the Cello and Double Bass. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

zu erklären, schließlich handelt es sich um die Wiederholung des Themas, das zumindest den charakteristischen ersten Themenabschnitt einbüßte. Es ereignet sich also eine Emanzipation von dem traditionellen „Design“ der zur Verfügung stehenden musikalischen Formen, wodurch Beethoven eine eigene narrative und dramaturgische Struktur entwirft. Die Forcierung des Unisono im Fortissimo, das zunächst die ersten drei Fugentöne im Sequenzmodell aufnimmt (T. 289-292) und schließlich in ein wütend kadenzierendes Moment übergeht (T. 293-301), treibt die Progression der Musik jedoch unerbittlich weiter. Das Hauptmotiv erfährt im Folgenden erneut eine überleitende Funktion, die hin zur dritten Fugato-Sektion, die ihrerseits den Kulminationspunkt des Satzes bildet, führt.

Die Schärfe und Resoluteit dieser Passage wird dabei vor allem durch die Oktaven des *cantus firmus*, dessen Töne jeweils mit einem Fortissimo versehen sind, bzw. durch die Unterterz im Violoncello evoziert, während Bratsche und zweite Geige Fragmente von α aufsteigend in Gegenbewegung spielen. In Takt 321 erfolgt ein Stimmtausch, der den *cantus firmus* in die tiefen Streicher und die Gegenstimmen in die Violinen überträgt.

Anstelle einer abschließend triumphalen Kadenz setzt in Takt 329 im *non legato* die Coda, die sich harmonisch durch den Rückbezug zur „falschen“ Seitensatztonart, also zum Neapolitaner D-Dur, auszeichnet, ein²²⁰. Es herrscht mit dieser Rückung nicht nur das Moment des Kontrastes – sowohl in tonaler als auch in dynamischer Hinsicht – vor, sondern es wird durch den harmonischen Rückbezug auf das D-Dur ein Bogen zurück zur Reprise geschlagen, der für die Tektonik und die formale Integrität des Satzzyklus’ von zentraler Bedeutung ist. Der Viertakter, der die Coda initiiert, wird anschließend wiederholt und geht ebenso bruchlos nach cis-Moll über, wie er die Kadenz zur Tonika verzögerte. Die Coda operiert im Folgenden mit der Spielfloskel δ , die in der zweiten Violine, ab Takt 341 gekoppelt mit der Viola, auftritt (T. 337-346). Dieses tändelnde Spiel wird jäh in Takt 347 durch den Einsatz des im Unisono geführten Hauptmotives unterbrochen, bis die Musik in Takt 348 über einer Generalpause vollkommen abbricht. Anschließend tritt das Thema β auf, dessen Behandlung durch die lineare Prolongation der cis-Moll-Skala sowie durch die alternierenden Einsätze des Hauptmotives durchaus durchführungsartiger Provenienz ist. Hervorzuheben ist ferner die zeitliche Stauchung über dem verminderten Sektakkoord in den Takten 364 und 366, die die allmähliche Beruhigung und Ermattung des Verlaufs der Musik eindrucksvoll inszenieren. Den dynamischen Schwellern kommt dabei eine zentrale Rolle in der Darstellung der Spannkraft zu. In Takt 375 schließt sich das vierte Fugato-Segment mit dem Quartensoggetto, dessen Einsätze sukzessive aufwärts gestaffelt sind, an; es ist allerdings

²²⁰ S. Joseph Kerman, S. 348.

dynamisch sehr zurückgenommen und wird alsbald in ein *poco adagio* geführt. Diese zeitliche Dehnung fungiert als letztes retardierendes Moment, bevor mit einer aufsteigenden „punktierten“ Cis-Dur Skala der Durchschluss, der im Fortissimo mit energischen Quardrupelakkorden gewaltsam forciert wird, eintritt. „*The turn to C-sharp major at the end, with its threefold chords with the tonic in the bass, takes possession of the whole work and brings it to its homecoming on a note of grandeur, no longer (and not possibly) the ending in triumph of earlier heroic works but with a deeper quality of affirmation that emerges from tragedy in its highest form.*“²²¹

Streichquartett F-Dur op. 135

Allegretto

Bezugnehmend auf das Drama des cis-Moll-Quartetts, hat dieses Werk sehr oft eine verharmlosende Zuschreibung mit „*Haydnesque wit*“²²² erfahren. Es wurde in relativ kurzer Zeit im Herbst 1826 komponiert und Mitte Oktober auf dem Gut des Bruders Johann, in Gneixendorf, vollendet. Der Kopfsatz des letzten der Beethoven'schen Streichquartette zeichnet sich durch eine besonders hohe Differenzierung der motivischen Gestaltung der einzelnen Elemente aus. Dies korrespondiert mit dem Eindruck der Brüchigkeit, die auffällig in den Motivkonfigurationen, die den Hauptsatz konstituieren, hervortritt. Die Linearität des melodischen Parameters sowie die klare hierarchisch-harmonische Organisation des Satzes sind zugunsten eines lockeren, heterogen strukturierten Gewebes aus vier Einzelstimmen mit klarer funktioneller Zuordnung gewichen. „Es gibt beim letzten Beethoven kein ‚Gewebe‘ mehr. [...] Gerade an der Stelle, an der es einmal dynamische Totalität gab, steht nun das Fragmentarische.“²²³ Die Assoziation an Haydn wird durch den humoristisch-harmlosen Klang, die der gravitätischen Ernsthaftigkeit von op. 131 in der Tat diametral gegenübersteht, evoziert. „*It is just possible that this was indeed his artistic response to the grim events of 1826: Beethoven's way was to respond to adversity with humor.*“²²⁴ Dies spiegelt sich auch darin wieder, dass trotz der in gesundheitlicher und finanzieller Hinsicht bedrückenden Lebensumstände sowie durch den Schicksalsschlag des Selbstmordversuchs seines Neffen in

²²¹ Lewis Lockwood: *Beethoven*, S. 478.

²²² William Kinderman: *Beethoven*, S. 358, ferner bei Martin Cooper, S. 404 und Joseph Kerman, S. 355. Die Tendenz, das F-Dur Quartett als ein weniger grandioses Werk anzusehen, lässt sich dabei allerdings noch viel früher festmachen, s. Alexander W. Thayer, Bd. 5, S. 399: „Die große Leidenschaft, der mächtige Strom der Empfindung, die Kraft und Tiefe der Melodik der vorhergehenden, spricht nicht aus ihm. An den ‚späten‘ Beethoven werden wir, außer in dem kurzen *Lento*, kaum erinnert.“

²²³ Theodor W. Adorno: *Beethoven*, S. 199.

²²⁴ William Kinderman: *Beethoven*, S. 358.

Beethovens Umfeld viel gewitzelt wurde. So sind zahlreiche Kalauer, Spaßkanons oder derbe Aussprüche von Beethoven vor allem aus dem Jahr 1826 überliefert²²⁵.

Für den zehntaktigen Hauptsatz lassen sich mindestens drei Motive ausmachen, die diesen im Zusammenhang ausprägen. Das sind erstens das mit dem Schleifer beginnende und mit scharf punktiertem Rhythmus versehene Motiv α (T. 1-4), ferner der jambisch gebrochene Dreiklang, der sukzessive imitiert wird (β , T. 4-6, 8) und schließlich eine absteigende Dreiklangsbewegung, die kadenzierend wirkt (γ , T. 7-10). Die formale und narrative Offenheit dieser Passage ist bereits mehrfach umrissen worden: „Stellt sich gleichwohl kein kontinuierlicher Zusammenhang her, so bleibt dieser Hauptsatz eine Frage“²²⁶. Das Cello ist dabei als Bassinstrument eingesetzt, in seiner Funktion jedoch auf das Wesentliche reduziert. Vor allem der atonikale Beginn, der durch den Sekundvorhalt vor der Dominante C gekennzeichnet ist, ist charakteristisch für die Beschaffenheit der Harmonik, die der Auflösung, die in Takt 6 erstmals erfolgt, eher aus dem Weg geht und einen schwebenden harmonischen Raum schafft. Das Bild von einer Konversation von vier Gelehrten scheint sich in Beethovens Quartettschaffen in diesem Kopfsatz am ehesten zu entsprechen – nicht umsonst ist die Affinität zur Sprache gerade bei diesem Quartett von mehreren Exegeten hervorgehoben worden. Die souverän polyphone Struktur der Ensembles ist dabei vor allem einer erhöhten Brüchigkeit und Non-Linearität des Satzes geschuldet. Wenig Motivisches materialisiert sich im Verlauf des Stückes zu größeren Einheiten, Thematisches lässt sich, wenn überhaupt, nur auf Basis motivischer Konfigurationen deduzieren. Die Organisation ist im Gegensatz zu den anderen Quartetten im subtilen Mikrokosmos angesiedelt, am ehesten vergleichbar vielleicht mit dem Kopfsatz des a-Moll Quartetts. Im Gegensatz zu diesem führt Beethoven keinen in sich geschlossenen Seitensatz, der die Zerrissenheit des Satzes auszugleichen vermag, an, vielmehr terminiert er den thematischen Gehalt dieses kontrastierenden Elementes, indem er diesen mit schlichten Dreiklangszersetzungen geradezu negiert (vgl. T. 38-43).

Der Satz zerfällt in seine einzelnen Segmente, der Zusammenhang wird allein durch die immanente Form sowie die Kombinatorik der Motive gewährleistet und stellt somit vielleicht den fragilsten Sonatensatz Beethovens dar. „In raschem Wechsel lösen sich – nahezu abrupt – höchst unterschiedliche Gebilde ab, die durch Formelhaftigkeit und Kontrast eher ausgezeichnet sind, als durch inneren Zusammenhang und stringente Entwicklung. Offen ist nicht nur, wie weit von einem Hauptsatz gewohnter Art zu reden ist. Vielmehr fragt es

²²⁵ S. William Kinderman: *Beethoven*, S. 359-361.

²²⁶ Friedhelm Krummacher: *Streichquartett F-Dur op. 135*, in: Albrecht Riethmüller / Carl Dahlhaus (Hg.): *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 2, Laaber 1994, S. 353.

sich, welche Funktion eine so seltsam geführte Periode für den weiteren Satzverlauf übernehmen kann.“²²⁷ Dies spiegelt sich in dem Übergewicht, das überleitende und harmonisch vermittelnde Elemente innehaben, wieder. Nach dem Verklingen des Hauptsatzes folgt unvermittelt eine viertaktige Episode, die im Unisono gesetzt ist und zunächst wie ein Fremdkörper in dem Ablauf des Stückes wirkt. In den Takten 17 bis 24 ereignet sich ferner ein locker imitatorisch geführtes Spiel mit einem scharf punktierten Motiv, das jeweils den Zielton umkreist. Nach einem völligen Bruch mit der Faktur des Satzes in Takt 25 hebt eine neue Gestalt in F-Dur an, die sich über d-Moll nach G-Dur bewegt und in fließenden Sechzehnteln geführt ist. „*Beethoven returns to the tonic and from there launches a highly formal bridge passage – a cautious, leisurely double approach to the dominant key.*“²²⁸ Der erste wirklich organische Übergang tritt in Takt 31 ein, indem die Wechselbewegung in eine Dreiklangszerlegung mit scharf punktierter Tonrepetition übergeht. Dieses Motiv wird im weiteren Verlauf in allen Stimmen imitiert und fixiert die Tonart des Seitensatzes, der sich in Form von Dreiklangsbrechungen in C-Dur anschließt (T. 38-45). Allerdings ist zu konstatieren, dass dieser so eingeleitete Seitensatz den erfordernten Qualitäten eines solchen formalen Elements nicht gerecht wird. Die motivische Konstellation prädestinierte ihn eher für das Moment der Schlussgruppe denn für ein eigenständiges zweites Thema. Die Schlussgruppe ihrerseits ist ebenfalls heterogen strukturiert und beinhaltet einen viertaktigen, in Achteln gehaltenen Satz (T. 46-49), erreicht dann eine chromatische Tonumspielung, die einen Akzelerationsprozess erfährt (T. 50-53) und geht schließlich in eine locker kadenzierende Passage über, die die Exposition überraschenderweise nicht in C-Dur, sondern auf dem Terzquartakkord von A schließen lässt (T. 58). Diese kurze, numerisch gereihte Aufzählung der einzelnen Elemente dürfte die Brüchigkeit und Heterogenität des Satzes deutlich illustrieren. Die Frage ist im Folgenden, wie sich diese dissoziierenden Materialien im weiteren Formverlauf zu einem einheitlichen Ganzen schließen bzw. ihre Vermittlung durch den Formverlauf erfahren.

Die Durchführung weist einen hohen Grad an Kombinatorik auf und verbindet die einzelnen Elemente im polyphonen Geflecht zu sinnvollen Einheiten. So wird beispielsweise der Unisono-Viertakter durch Amalgamierung mit dem α -Motiv auf der motivischen Kompositionsebene auch durch die syntaktischen Implikationen in das prozessuale Geschehen eingebunden (T. 62-74). Insgesamt weist dieser erste größere Komplex der Durchführung – nach einer viertaktigen Initiation durch das β -Motiv – drei Elemente auf, die miteinander verbunden werden. Zu den beiden bereits erwähnten tritt der gebrochene Dreiklang in

²²⁷ Friedhelm Krummacher, S. 352.

²²⁸ Joseph Kerman, S. 355.

Sechzehnteltriolen hinzu, wodurch die kontrastierende Nebenstimme des Seitensatzes in die motivische Verdichtung und Zusammenführung integriert wird. Die Dichte des Satzes nimmt sukzessive zu, während die Artikulation der drei Elemente – Motiv α , Unisono-Motiv und Dreiklangszerlegung – scheinbar frei miteinander kombiniert werden. Konstitutiv für dieses Geschehen (T. 63-80) ist zudem die Harmonik, deren Progression den internen Zusammenhalt stiftet und in F-Dur schließt. Nach dem Unisono des ersten β -Segments wäre es im Folgenden



durchaus möglich, eine Reprise in B-Dur (T. 81-83) bzw. F-Dur (T. 84-87) zu konstatieren, allerdings gerät die muntere Bewegung des Motives über einem Ritardando in Stocken und erfährt seine Weiterführung durch den kadenzierenden Teil der Schlussgruppe in Takt 89 bis 92. *„The further development of the first movement is filled with quirks and odd moments that have stimulated questions about its use of discontinuous, short, pithy phrases whose order and positions are susceptible of curious interchanges, as if phrases heard earlier could in imagination be placed later, scrambling the sense of time. The view has been proposed that this movement makes use of several orders of time and does so ‚polyphonically‘ by embedding ‚nonlinear‘ as well as ‚linear‘ events within the work by separating its clock time from its ‚gestural time.‘”*²²⁹

Der dritte und letzte Abschnitt der Durchführung erklingt zunächst in G-Dur und ist mit einer Änderung der Generalvorzeichen zudem optisch markiert. Der Bewegungsimpuls ist dabei von den Sechzehnteltriolen beherrscht, während das Schleifmotiv aus α , das jeweils auf dem letzten Achtelschlag des Taktes erklingt, die motivische Integrität der Passage, die erstaunlich deutlich an das Scherzo aus der IX. Symphonie erinnert, gewährleistet.

Die Reprise tritt in Takt 101 mit der extremen Betonung des Sekundvorhaltes, dessen Repetition im Cello noch dem Überfluss der kinetischen Energie der vorherigen Takte geschuldet ist, ein. Dabei zeigt sich das Motivkonglomerat in differenziertem Lichte, da das α -Motiv in reduzierter, das β -Motiv hingegen in verdichteter Form vorliegt. Die folgende

²²⁹ Lewis Lockwood: *Beethoven*, S. 484.

Unisono-Passage wird anschließend durch die Technik der Diminution mit Achteln modifiziert. Dies ist insofern von Bedeutung, da sich durch die Intervallkonstellation ein erneuter Bezug auf das „Quartettmotiv“ ergibt, so dass sich auch das F-Dur Quartett in metaformaler Disposition in die durch diese Analogie generierte Zyklizität aller fünf Werke einreihet. Anschließend wird diese musikalische Struktur mit dem α -Motiv kombiniert (T. 114/115), so dass das von außen hereingeholte „Quartettmotiv“ direkt in die kompositorische Struktur eingearbeitet und mit ihr vernetzt wird. Die Ausweitung der „Unisono“-Passage zieht eine Halbierung des tonumkreisenden Motivs im punktierten Rhythmus nach sich (T. 121-124), außerdem fällt die harmonische Progression in die Verhältnisse der Exposition zurück, indem das Sechzehntelmotiv wie dort in Takt 125 in F-Dur erscheint. Die wichtigste Veränderung der Harmonik wird demnach in Takt 129 vorgenommen, in dem anstatt G-Dur die Dominante C-Dur mit dem Dreiklangsmotiv gesetzt wird. Erst jetzt hält sich die Gestalt der Reprise an die Ausprägung der Exposition – eine nach harmonischen Gesetzmäßigkeiten modifizierte Wiederholung, die für die Integrität des so auseinanderstrebenden Materials eminent wichtig ist. Analog zur Konvention der Quint-Transposition von Seitensatz und Schlussgruppe zurück in die Tonika, erfährt der kadenzierende letzte Teil seinen Abschluss auf dem fragenden und harmonisch offenen Terzquartakkord von D-Dur (T. 159).

Auch die in Takt 160 beginnende Coda vermag es nicht, die eigentümliche Dissoziation der unterschiedlichen Motive zu überbrücken, was sich allein an der Abwesenheit des Seitensatzes offenbart. Die Coda stellt vielmehr eine Weiterführung des Vorhergehenden und weniger eine Lösung desselben dar, mit dem Unterschied, dass die Koppelung zwischen dem α -Motiv und den Dreiklangszерlegungen nun das „Quartettmotiv“ einführt (T. 164-175). „So bietet die Coda insgesamt gleichsam eine erweiterte Fassung des Hauptsatzes, dessen Elemente in ihrem Zusammenhang weiter verdichtet und gefestigt werden, während alle Elemente des Seitensatzkomplexes ausfallen können, weil sich ihre ursprüngliche Funktion in der schrittweisen Koordinierung der Parameter erschöpft hat.“²³⁰ Die unwirsche Unisono-Geste (T. 176/177) bricht diese Konfiguration abrupt ab, markiert eine humoristisch-grollende Zäsur und macht einem letzten Aufscheinen des kadenzierenden Segments der Schlussgruppe Platz. Die erneute Wiederholung des dreigliedrigen Hauptsatzes reagiert auf den Septakkord, indem der Satz durch diese vollständige Wiederholung zu einem zyklischen Abschluss gelangt. Sind Reminiszenzen an das Hauptthema in der Coda keine Seltenheit, so stellt diese Repetition, die in ihrer Ausdehnung die Exposition sogar noch um zwei auf insgesamt zwölf Takte verlängert, ein sehr ungewöhnliches Vorkommnis dar, das in

²³⁰ Friedhelm Krummacher, S. 357.

dem brüchigen Wesen des Satzes begründet liegt. Nicht das In-Sich-Geschlossene stellt dieser Sonatensatz dar, sondern das Auseinanderstrebende, die offene Frage, die sich erst im Verlauf des Werkes formen muss, um schließlich konkret beantwortet werden zu können. Es ist bis zum Ende des Satzes allerdings fraglich, ob der von Friedhelm Krummacher postulierte



Prozess der „schrittweise[n] Koordinierung der Splitter zu wachsender Homogenität“²³¹ wirklich ein für den Kopfsatz konstitutives Moment ist, oder ob die Disparität der einzelnen Bausteine lediglich durch die zyklisch abrundende Wiederholung geschlichtet wird. „Here the technique is quintessentially classical, and in many places reminiscent of Haydn [...]. For Beethoven, wit is an urbane stylistic reflex, not really a source of fun, as for Haydn, or even a source of private esoteric satisfaction, as often for Mozart. The whole vision is too abstracted [...] to count as ‚humorous‘.“²³²

Der schwer gefasste Entschluss. Grave ma non troppo tratto – Allegro

Der semantische Gegensatz der beiden Motive, der in der Etikettierung derselben sowie durch die Überschrift zum Ausdruck kommt, ist zugleich Zeichen einer inhärenten musikalischen Dialektik, da sich die beiden Elemente syntaktisch auf dieselbe Tonkonfiguration – (kleine) Terz plus Quarte – zurückführen lassen. So wie es kein Licht ohne Schatten, keine Freude ohne Leid gibt, so wird aus einer unwirschen Geste durch die Vertauschung der einzelnen Satzpartikel ein humoristisches Aperçu, das aus einer Frage einen Aussagesatz, aus dem primär ablehnenden einen forsch zupackenden, aufmunternden Habitus generiert. „The contrast of the question and answer, with their two versions of the same basic motive, forms the essence of the movement, Beethoven’s last adventure in dialectic.“²³³

Bei diesem Finale handelt es sich um einen außerordentlich gelungenen Sonatensatz, der die beiden Gegensätze der Schwere und der Leichtigkeit des Seins in einer geradezu

²³¹ Friedhelm Krummacher, S. 353.

²³² Joseph Kerman, S. 358.

²³³ Lewis Lockwood: *Beethoven*, S. 486.

apollinisch-ironischen Distanz zu vereinbaren scheint. Der Erzählstil, der die ernsthaften und fröhlichen Themen in einer solch souveränen Sphäre zu bewältigen mag, erinnert vielfach an den Stil und die heitere Ironie von Thomas Manns „Der Zauberberg“. Es handelt sich um ein Faktum, dass die beiden Motive – die musikalisch auf einen gemeinsamen Kern zurückzuführen sind – den Satz geradezu leitmotivisch durchdringen und konstituieren. Die dem Kanon WoO 196²³⁴ entnommene Substanz des Satzes lässt sich morphologisch auf einen Nukleus von zwei Intervallen zurückführen, die in rhythmischer Akzentuierung, im Phänotyp und der Bewegungsrichtung voneinander abweichen und somit zwei diametral gegenüber stehende Charaktere formieren. Die metrische Position ist dabei an der Prosodie der Aussprüche angepasst; bei der Frage „Muss es sein?“ liegt der Schwerpunkt eindeutig auf der letzten Silbe, wie es der Gepflogenheit der deutschen Sprache bei Fragesätzen entspricht, während der Akzent bei dem Aufforderungssatz „Es muss sein!“ klar auf der mittleren Silbe liegt. Beide Schwerpunkte werden zudem akustisch durch den jeweiligen Spitzenton markiert, wobei die gravitatische Frage – im Unisono der tiefen Streicher vorgebracht – drohend für sich allein eintreten kann, die Antwort jedoch sofort durch Sequenzierung in den kompositorischen Prozess integriert wird. Auf die Frage was denn nun überhaupt sein muss, scheint es klarerweise keine eindeutige Antwort zu geben. *„If the ‚question‘ is not a joke, then the answer is insufferably frivolous; but the very solemnity of the question, exaggerated now so that no one can miss the parody, gives the joke away.“*²³⁵ Milan Kundera beantwortet sie im Zueinanderstehen seines Liebespaares, das trotz schwieriger politischer Umstände und der Untreue des Mannes zusammen bleibt und seine „Erlösung“ durch einen gleichwohl erschütternden wie für den Verlauf des Romans trivial erscheinenden Tod bei einem Verkehrsunfall erfährt. Bei Beethoven impliziert diese Frage keine metaphysisch-tiefsinnigen Anspielungen und gibt somit ein hervorragendes Beispiel für den viel zitierten, eigensinnig-derben Humor des (späten) Beethoven ab. Er *„was laughing at the connection between a trivial instance of the great metaphysical problem of Freedom and Necessity.“*²³⁶ Diese Annahme resultiert aus der Tatsache, dass es sich bei dem vom Cello exponierten Seitensatzthema möglicherweise um ein altes kroatisches Schlaflied handelt²³⁷, so dass sich die bange Frage und die streng-scherzhafte Antwort um den alltäglichen Kampf zwischen Eltern und Kind(er) drehen könnte: die Schlafenszeit läutet das Ende der Entdeckungszeit für

²³⁴ S. Georg Kinsky / Hans Halm: *Das Werk Beethovens. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*, München 1955, S. 697. Vgl. auch Lewis Lockwood: *Beethoven*, S. 482.

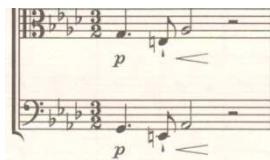
²³⁵ Martin Cooper, S. 412.

²³⁶ Ebd., S. 410.

²³⁷ Rainer Cadenbach: *Ende und Abschluß – Überlegungen und textkritische Anmerkung zu Beethovens letztem Werk op. 135*, in: Thomas Ertelt (Hg.): *Werk und Geschichte. Musikalische Analyse und historischer Entwurf. Rudolf Stephan zum 75. Geburtstag*, Mainz 2005, S. 86.

das Kleinkind für mehrere Stunden ein und ist gleichzeitig die Zeit des Tages, an der Mann und Frau ganz für sich allein sein können. Zudem lässt sich der Spaßkanon auch auf eine reale Gegebenheit zurückführen. Ein gewisser Ignaz Dembscher hatte nach der Premiere von op. 130 eine Aufführung arrangiert, ohne das Konzert bei Schuppanzigh subskribiert zu haben. Die Anfrage, ob Dembscher den Betrag nachzuzahlen habe, antwortete Beethoven mit dem Kanon, dessen voller Wortlaut „Es muss sein! Ja ja ja! Heraus mit dem Beutel!“ lautet²³⁸. Nach diesem kurzen Exkurs ist zu Beginn der näheren Betrachtung jedenfalls in analytischer Hinsicht festzustellen, dass es sich um eine außergewöhnliche Behandlung und Modifikation des Sonatensatzes handelt, deren modifizierte Syntax in der Tat auf das Zurückgreifen der beiden semantisch konnotierten Aussprüche basiert.

Das *Grave ma non troppo tratto* mit seinem archaischen 3/2 Takt ist klar zweitaktig strukturiert. Das Grave selbst ist zwar kein integrativer Teil des Sonatensatzes, leitet aber deutlich als Parallelismus den Beginn der stark modifizierten Reprise ein. Der Frage, die in



den beiden tiefen Streichern im Unisono und Crescendo mit einem „almost operatic, exaggerated, parodistic treatment of the interrogative motif“²³⁹ erklingt, ist ein kontrastierender Abschnitt im zweiten Takt entgegengestellt, in dem die beiden Violinen sowie die Bratsche die anvisierte Tonart mit gebrochenen Dreiklängen in Achteln nachzeichnen und dabei sukzessive im Abstand von Halben einsetzen. Dieser Zweitakter wird im Folgenden aufwärts sequenziert und erklingt zunächst in f-Moll, dann in b-Moll. In Takt fünf folgt daraufhin das dritte Teilmotiv des Grave, das ein dreitöniges Klopfen (Achtel – Achtel – Viertel) im Forte aufweist und dabei die harmonische Progression bzw. die Spannung des dissonanten Tritonus-Intervalls (Vl. I, b'' – e''') forciert. In Takt 7 bis 9 werden das „muss es sein?“ sowie das Klopfmotiv miteinander kombiniert, wobei letzteres stets auf der dritten Silbe einsetzt. Die Schärfe der Passage ergibt sich dabei zum einen aus der gezielten Verwendung des €^{7b9} und zum anderen durch die lagentechnische Positionierung der beiden kontrastierenden Elemente – die Frage wirkt durch die tiefe Lage drohender, die Dissonanzen durch die hohe Lage und die Doppelgriffe schärfer. Nach dem Fortissimo in Takt 9 wird die Dynamik in Takt 10 jäh zurückgenommen und eine persistente Dominantspannung durch den Septnonenakkord

²³⁸ S. Alexander W. Thayer, Bd. 5, S. 301-303; Thayer druckt auch den Spaßkanon ab. S. zudem William Kinderman: *Beethoven*, S. 360f. Diese Entstehungsgeschichte geht dabei auf die Erinnerungen von Karl Holz zurück. S. hierzu ebenfalls Joseph Kerman, S. 362.

²³⁹ William Kinderman: *Beethoven*, S. 364.

erzeugt²⁴⁰. Mit dem Adagio in Takt 12 wird schließlich ein musikalischer Doppelpunkt gesetzt, der die Spannung auf die Spitze treibt. Zentral ist jedoch in jedem Fall das Moment der parodistisch-ironischen Übertreibung, die die Ernsthaftigkeit der gestellten Frage gleich zu Beginn unterminiert.

Diese wird durch den jovial-beschwingten Einsatz des Allegro gelöst; im Gegensatz zum Grave repräsentieren nun die beiden Violinen im Unisono das neue Motiv, während Bratsche und Cello eine kontrastierende Bewegung im Staccato-Unisono spielen. Nach diesem kurzen Auftritt macht das Hauptmotiv Platz für eine kreisende Melodiebewegung, die auf der kleinen Septime ihren Haltepunkt erfährt. Jenes kurze Motiv ist aufgrund seiner Variabilität sehr vielschichtig einsetzbar und wird von Beethoven auch so gehandhabt. Insbesondere die imitatorische Führung, Umkehrung und Verwendung des Krebses werden im weiteren Verlauf des Satzes genutzt, um es möglichst in differenziertem Lichte erscheinen zu lassen. In Takt 24 meldet sich das Hauptmotiv in der zweiten Violine kurzzeitig zurück, um dann wieder in den mäandrierenden Linien dieses Kreismotivs im Legato unterzutauchen. Die alternierend-imitatorische Struktur der beiden Oberstimmen sowie die weiche Begleitung in Bratsche und Cello erzeugen eine sehr fließende, fast lyrische Atmosphäre, die in Takt 32 durch das vorerst letzte Auftreten des „es muss sein!“ abgeschlossen wird. In Takt 33 setzt die Überleitung zum Seitensatz ein, die sich durch große Sprünge auszeichnet und in Takt 41/42 jäh nach E-Dur umgebogen wird.



Nach der Generalpause hebt der Seitensatz, der in der Medianttonart A-Dur erklingt, zunächst mit dem kreisenden Motiv des Hauptsatzes an. Dadurch ergibt sich ein sehr dichter Zusammenhang zwischen Haupt- und Nebensatz auf der vermittelnden und den Tonartenkonflikt überwölbenden Folie dieses kurzen Motivs, das über dem Orgelpunkt der Seitensatztonart in allen drei übrigen Streichern imitatorisch geführt wird. Ab Takt 50 löst sich diese Bewegung in eine Dreiklangsbrechung auf, die subtil und taktweise alternierend durch die Stimmen wandert und die Begleitung konstituiert, während das Violoncello in Takt 53 mit dem eigentlichen Seitensatzthema, dem fragwürdigen Schlaflied, einsetzt. Die Simplizität dieses Themas ist ebenso frappant wie die Schönheit dieser schlichten, kantablen Linie, die, im Gegensatz zum sequenzierten Hauptmotiv, eine musikalische Periode in klassischer Achttaktproportion formt. Die fast schwerelose Leichtigkeit dieser Passage wird dabei vor allem durch die zarte Lockerheit des Begleitsatzes evoziert. Kerman und Kinderman

²⁴⁰ Eine ähnliche Gestalt findet sich auch im Kopfsatz der „Appassionata“ op. 57 kurz vor Eintritt des *Più allegro* (T. 235-238). Auch hier ist die Harmonik auf den Dominantseptnonenakkord fixiert und es korrespondieren über gehaltenem Pedal die beiden lagenversetzten Hände des Interpreten.

hören an dieser Stelle einen „*fairy march*“²⁴¹, den letzterer hinsichtlich der Intervallkonfiguration auf die Interrogativform des Hauptmotives zurückführt²⁴². Die Wiederholung des Themas erfolgt in der Stimme der ersten Geige (T. 61-68) mit derselben schwebenden Untermahlung.

Die sich in Takt 69 anschließende Schlussgruppe ist wiederum ganz von dem Hauptmotiv dominiert. In paarweise gekoppelten Einsätzen erklingt es abwechselnd und konstituiert somit nicht nur die Lockerheit des Satzes, sondern schafft zudem eine semantische Verklammerung der ganzen Exposition mit dem Motto des Hauptsatzes. Die Schlusskadenz im Fortissimo wird von einer exzentrischen Dreiklangsfigur in der ersten Violine eingeleitet, während im Cello das Hauptmotiv erstmals ohne Pause aneinandergebunden abwärts sequenziert wird.

Das Wesen der Durchführung ließe sich eher als eine Gegenüberstellung und Modifikation der beiden Hauptthemen charakterisieren, da von einem prozesshaft-dramatischen Geschehen oder gar einer motivischen Dissoziation kaum die Rede sein kann. Der Grund für die strukturelle Passivität dieses Formteils mag allerdings in der musikalischen Dichotomie der beiden Mottos, die die Ebene der kompositorischen Auseinandersetzung mit einer satirischen Etikettierung zweier Wesenszüge substituiert, liegen. Akustisch eindeutig wird der Beginn des neuen Formteils mit einem schroffen Unisono im Forte markiert. In der sich anschließenden Passage (T. 88-108) werden die beiden Elemente des Hauptsatzes, sowohl das Motto-Thema als auch das kreisende Motiv in d-Moll miteinander frei kombiniert und führen bruchlos über zum Seitensatz, der sich in D-Dur ab Takt 109 anschließt. In Takt 125 setzt nun eine Art Reprise des kreisenden Motives, das allerdings nicht mehr mit dem Motto korrespondiert und sich dafür zu verselbstständigen scheint, ein. Spätestens in Takt 139 manifestiert sich der Eindruck, als zöge sich der Satz immer mehr in sich zurück; anstatt die Durchführung an ihrem Ende zu dynamisieren und einen forcierten durchbruchsartigen Eintritt der Reprise zu initiieren, wird die Musik immer weiter reduziert und zurückgenommen. Dies liegt in der dialektischen Anlage des Satzes im Ganzen begründet: diese Passage, die sich nach f-Moll bewegt und zu ihrem Ende hin die Dominante C-Dur fixiert, fungiert gewissermaßen als Einleitung bzw. Hinführung zum *Grave ma non troppo tratto*, das seinerseits den Beginn der Reprise markiert. Somit wird der Konflikt von Frage und Antwort erneut in der Reprise aufgegriffen und seine definitive Lösung anvisiert. Dies ist zum Teil durchaus dem Repertoire des zur Verfügung stehenden Materials geschuldet, da keines der in der Exposition vorgestellten Motive sich dazu eignet, den Eintritt der Reprise als

²⁴¹ S. Joseph Kerman, S. 364f. und William Kinderman: *Beethoven*, S. 365.

²⁴² S. ebd., S. 366.

„Lösung“ zu inszenieren, da ihnen allesamt eine richtungsweisende Ausprägung fehlt. Nur in der erneuten Gegenüberstellung beider Mottos kann daher die Wiederkehr des „Es muss sein!“ so deutlich erklingen.

Im Vergleich zum Beginn erscheint das Grave im Gewand eines Accompagnato-Rezitativs: die beiden Elemente Motto und Achtelfigur befinden sich in den tiefen Streichern, während die beiden Violinen mit Tonrepetitionen und Doppelgriffen die Harmonik und vor allem die Schärfe der Dissonanzen wiedergeben. Besonders hervorzuheben sind ferner die



Takte 170 bis 172, in denen beide Mottos direkt gegeneinander gesetzt sind; das Fragemotiv wird imitatorisch verschoben in Cello und Bratsche gespielt, während die Antwort im Diskant erklingt. Letztere wird allerdings durch den Tritonus gestaucht und somit in den spannungsgeladenen Gesamtklang integriert.



Der extremen Klangballung des Septnonenakkordes von C-Dur folgt in Takt 174 die lang ersehnte Wiederkehr des Mottos, dessen Erscheinungsbild sich jedoch radikal gewandelt hat. Ohne den pathetischen Begriff des Telos zu strapazieren, ist immerhin zu bemerken, dass diese Modifikation sich nicht allein auf äußere Erscheinungsbilder und Details beschränkt, sondern in die Funktionalität des Mottos direkt eindringt: Es wird von dem Status des sequenzierten Motives aufgewertet in den Rang eines Themas. Das ist durchaus ungewöhnlich, da somit die gesamte Genese der Tonkonstellation fundamental hinsichtlich der Kontextualität revolutioniert wird. Semantisch betrachtet, würde somit die kurze Antwort durch eine Argumentation substituiert, die ein nochmaliges Stellen der Frage obsolet machte. Zugleich wird dieses viertaktige Thema in eine sukzessiv abwärts gestaffelte Imitation eingeflochten, wodurch die klare hierarchische Struktur der Exposition durch die Vorherrschaft dieses sich zum Thema verfestigten Mottos überwunden wird. Dem logischen Fortgang nach wird das kreisende Motiv, das erst zu Beginn des Seitensatzes erscheint,

vollkommen aus dem Komplex des Hauptsatzes gelöscht, wodurch sich ebenfalls seine Funktionalität verschiebt. Die Prolongation dieses Motives, das in D-Dur anhebt, ist dabei der Aufgabe der Modulation nach F-Dur, in der das zweite Thema erklingt, geschuldet.

Nach dem analogen Verlauf der restlichen Reprise, wird die Coda durch eine extreme akustische und harmonische Spannung initiiert. Verglichen mit der Ausgangslage der Reprise ist diese Passage von ihrer motivischen Provenienz höchst raffiniert gearbeitet, da sie durch die Sequenzierungen des Hauptmotives die „Lösung“ des Frage-Antwort-Konfliktes selbst desavouiert, indem gerade das Motto seine thematische Strukturierung wieder verliert und den harmonisch verdichtenden Gestus des *Grave* nachahmt. Die sich jeweils auf einer Fermate formierenden Harmonien sind zunächst A_3^{b9-7} und D_3^{b9-7} , bis sie in Takt 249 einen ganz außergewöhnlichen Halt erfahren: ein klingendes es-Moll, das allerdings mit fis notiert ist. Die Lösung bringt das heiter-naive Seitensatzthema, das äußerst subtil inszeniert wird: Es erklingt im Pianissimo-Pizzicato und ahmt durch die Basslosigkeit der Passage deutlich einen harfenähnlichen Klang nach. In Takt 266 meldet sich das Hauptmotto in seiner thematischen Struktur in der zweiten Violine zurück und forciert einen kräftigen und definitiven Abschluss im Unisono.

Insbesondere diese Coda ist ein signifikantes Beispiel für Beethovens einzigartige satirisch-distanzierte Haltung, die den speziellen Gehalt dieses Finalsatzes ausmacht. Die durch den Prozess der Komposition erlangten Ergebnisse und Lösungen können in jedem Moment wieder zurückgenommen und in einen anderen funktionalen Kontext reintegriert werden. Dadurch manifestiert sich das Wesen des dialektischen Komponierens, das nicht nur in der Genese der beiden vorangestellten Mottos fundiert liegt, sondern den gesamten Satz konstituiert.

Streichquartett B-Dur op. 130

Finale. Allegro

Das im Herbst 1828 in Gneixendorf komponierte alternative Finale des B-Dur Quartetts ist Beethovens letztes vollständiges Werk und strotzt, angesichts seiner nur wenig später ausbrechenden verheerenden Krankheit, geradezu vor sprudelnder Vitalität mit klassizistischer Verve. „*He proposed a sunny, gay, classicizing Haydnesque conclusion.*“²⁴³ Ferner handelt es sich dabei um einen modifizierten Sonatensatz, dessen Gestalt äußerst raffiniert über die konventionelle Struktur hinausgeht. Kermans Einschätzung, es handele sich

²⁴³ Joseph Kerman, S. 371.

bei diesem alternativen Finale um ein „*less lucky undertaking*“²⁴⁴, muss auf seine Präferenz der „Großen Fuge“ als Schlusssatz zurückgeführt werden. In Kürze lässt sich die Anomalie von der traditionellen Form durch die Verwendung zweier, voneinander unabhängiger, jedoch durch den harmonischen Verlauf als solche zu identifizierender Expositionen, die unvermittelt hintereinander geschaltet werden, umreißen. Kindermans Charakterisierung als „*rondo finale*“²⁴⁵ greift somit in jedem Falle zu kurz. Die erste Exposition (T. 1-96) ist mit den Kategorien Haupt- und Seitensatz sowie mit der Schlussgruppe formal unproblematisch zu beschreiben. Die verlangte – aber leider selten gespielte – Wiederholung dieses Formteils erzwingt geradezu die Blickrichtung auf die konventionelle Sonatenstruktur. Anstelle einer Durchführung, die an dieser Stelle durch eine kleine Überleitung substituiert wird, tritt nun in Takt 109 eine zweite Exposition in As-Dur. Diese weist ebenfalls zwei thematische Blöcke auf und endet in Takt 160, woran sich die Durchführung (T. 161-223) anschließt²⁴⁶. Einen anderen Erklärungsansatz bringt Lockwood: „*The exposition of the movement brings not only two contrasting sections but three. [...] This third segment of the exposition is the capstone of the movement, for not only does it bring new streaming legato thematic material into play, but it also makes room for groups of alternating four-note figures that have a familiar ring.*“²⁴⁷ Die folgende Reprise führt die Harmonien der Teilsegmente der ersten Exposition in die Tonika B-Dur zurück, während der Beginn der zweiten Exposition in Es-Dur, das zweite Thema allerdings in B-Dur, erklingt. Eine recht lange Coda (T. 414-493) schließt dieses rasante Stück mit energischer Vehemenz ab.

Betrachtet man nun das Werk im Detail, so lassen sich noch zahlreiche raffinierte Elemente und Beispiele für den souveränen Spätstil finden. Auffällig ist von Beginn der rhythmische 2/4tel Duktus, der sich fast gänzlich durch den Satz zieht, da es kaum lyrische

²⁴⁴ Ebd., S. 367. Dass es sich darüber hinaus allerdings sogar um eine „Kapitulation“ handeln soll, kann aufgrund der Komplexität des Satzes definitiv ausgeschlossen werden.

²⁴⁵ S. William Kinderman: *Beethoven*, S. 340. Die etwas einseitige Argumentation Kindermans dürfte dabei allerdings auf seine Präferenz der „Großen Fuge“ als Schlusssatz zurückzuführen sein. Anschließend schreibt er: „*The rondo, with its milder manner and Haydnesque character, sounds anticlimactic after the extraordinary chain of movements leading up to the Cavatina, whereas the fugue opens new territory, heightening the character of unpredictability that had invested the quartet from the outset, while broadening its expressive range to the utmost.*“ Diese Zuschreibung zur Rondoform findet sich jedoch bereits in der älteren Literatur, s. Alexander W. Thayer, Bd. 5, S. 406. Demnach müssten sich die Formteile in A (T. 1-108) – B (T. 108-160) – A' (T. 161-223) – A'' (T. 224-352) – B' (T. 253-402) – A''' (T. 403-493) aufteilen. Die Problematik für die Rondoform besteht dabei weniger in der modulierenden, der Sonatenform angepassten, harmonischen Progression, sondern vielmehr in der Schnittstelle zwischen Durchführung und Reprise, die beide mit dem Hauptmotiv aus A operieren, sich funktional jedoch diametral voneinander unterscheiden. Darüber hinaus ist auch der Aufbau insbesondere des A-Teils viel zu sehr nach der Manier eines Sonatensatzes gestaltet, so dass die Zuschreibung eines Sonatenrondos nicht haltbar ist. Beethoven experimentiert hier mit einer völlig innovativen formal neuartigen Doppelstruktur.

²⁴⁶ So ähnlich bei Kerman, der allerdings die „zweite Exposition“ als „*episode: second rondo tune*“ bezeichnet, s. Joseph Kerman, S. 373.

²⁴⁷ Lewis Lockwood: *Beethoven*, S. 467.

Erholungsphasen gibt. Über scharf akzentuierten „springenden“ Oktaven in der Viola setzt die erste Violine im Pianissimo mit dem Hauptthema der ersten Exposition ein. Dieses weist aufgrund seines atonikalen Beginns eine durchaus ungewöhnliche periodische Struktur auf, indem der Vordersatz sich harmonisch aus der Progression $G^7 \rightarrow c\text{-Moll}$ und der Nachsatz aus $F^7 \rightarrow B\text{-Dur}$ zusammensetzt. Motivisch lässt sich das Thema darüber hinaus in zwei klar voneinander differenzierte Radikale untergliedern: α (T. 3/4), mit daktylisch rhythmisiertem gebrochenen Septakkord sowie einer Viertonskala in Sechzehnteln, und β (T. 5/6), das einen



repetitiven Beginn aufweist und anschließend stufenweise ansteigt. Im Nachsatz tritt β nicht auf, sondern wird durch eine kadenzierende Achtelbewegung substituiert (vgl. T. 9/10). Der Hauptsatz ist im weiteren Verlauf gekennzeichnet von dem satyrhaften Thema, das munter durch die verschiedenen Stimmen gleitet (Vl. II, T. 11-18; Vl. I, T. 25-32, hier mit B^7 -Akkord zu Beginn). In Takt 19 bis 24 tritt ein kontrastierendes Element (γ) hinzu, so dass das ganze Geschehen auf den ersten Blick den Eindruck einer dreiteiligen A-B-A'-Formation erweckt.

In Takt 33 tritt zunächst im Violoncello das isolierte β -Motiv, das sukzessive von Viola und erster Violine imitiert wird, und als Überleitung zum Seitensatz fungiert, auf. Dieser, obwohl mit dem Zusatz *dolce* versehen, stellt keineswegs einen großen charakterlichen Unterschied zum Hauptthema, zumindest was die Energie des rhythmischen Flusses anbelangt, dar. In der Dominanttonart F-Dur stehend, repräsentiert es vielmehr eine eher kadenzierende Episode, die sich aus drei Viertaktern zusammensetzt und vor allem durch den Wechsel zwischen langer Note und Sechzehntelbewegung sowie den mit Staccato versehenen Achteln hervortritt (T. 39-51). Der Kadenz nach F-Dur folgt eine Art prolongiertes Zwischenspiel, das sich aus zwei Elementen zusammensetzt und den Einsatz der Schlussgruppe vorbereitet. Es hebt mit einem munteren Spiel aus sich abwechselnden Sechzehnteln zwischen erster und zweiter Violine sowie Viola, das mit verkehrten Rollen in Takt 59 bis 66 wiederholt wird, an. Dem kadenzierenden C^7 -Akkord folgt nicht die direkte Auflösung, sondern es schließt sich das zweite Element des Zwischenspiels, das durch eine

Imitation eines neuen Motivs zwischen Cello und erster Violine initiiert wird und in Takt 75 bis 78 auf den verminderten Septakkorden G_7^{b9} und E_7^{b9} endet, an.

Die Non (des) aufgreifend, beginnt die Schlussgruppe mit einer Wechselnotenbewegung und umschreibt im Folgenden mit typisch schließenden Floskeln die Manifestation der Kadenz von F-Dur, wobei zum einen die schroffen Sforzati (T. 83-85 bzw. 88) und zum anderen die finalen Takte 89 bis 95, die den Leitton $\text{e}'' - \text{f}''$ forcieren, hervorzuheben sind. Dabei sind Cello und erste Violine oktavgekoppelt, allerdings ist die Stimme der Violine mit einer barockisierten latenten Zweistimmigkeit mit dem f' -Orgelpunkt gestaltet.

Kadenzierte die Exposition vor dem Doppelstrich nach dem F-Dur Akkord mittels Aufwärtsschromatisierung in die Dominanterterz nach g-Moll, so hält die Harmonie nach der Wiederholung zunächst an F-Dur fest. Nach dem Einsatz des Violoncellos in Takt 105 wird der zweite Motivtakt stufenweise abwärts sequenziert und konstituiert somit im stimmlichen Verbund einen Septakkord von Es-Dur, der sich mit dem Eintritt der zweiten Exposition (T. 109) nach As-Dur auflöst. Melodisch bleibt der zweite Hauptsatz eher einer indifferenten Achtelbewegung verschrieben, so dass hier am ehesten das lyrische Gegengewicht innerhalb des Satzes zu finden ist. Wollte man allerdings diese As-Dur-Exposition generell als zweiten, kontrastierenden Themenkomplex ansehen, so ergeben sich erhebliche argumentative Schwierigkeiten, die in der soeben erörterten Binnenstrukturierung fundiert liegen. Der zweite Hauptsatz setzt sich aus einem achttaktigen musikalischen Satz zusammen, dessen melodische Komponenten sich aus Wechselnoten und Terzen im gebundenen Achtelfluss zusammen-

The image shows a musical score for measures 107 to 116. It consists of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. Dynamic markings are present throughout, including 'dimin.' (diminuendo) and 'cresc.' (crescendo), often with a wedge symbol indicating the direction of the dynamic change. The tempo or mood is marked 'p' (piano) at the end of the section. The measures are numbered 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, and 116.

setzen und in Takt 117 bis 124 wiederholt werden. Anschließend folgt eine Überleitung, die deutlich vom zweiten Hauptsatz beeinflusst ist und der, als Gegenstimme in den zweiten Seitensatz integriert, dort weiter fortwirkt. Obwohl diese Achtelbewegung also eine definitive Verflechtung der beiden Elemente evoziert, lässt sich keine monothematische Anlage als solche erkennen, da das Thema des Seitensatzes sich nicht nur akustisch und rhythmisch deutlich davon abhebt, sondern als ein weiterer Phänotyp des „Quartettmotivs“ (Vl. II: $\text{des}'' - \text{c}'' - \text{as}'' - \text{g}''$) auch über den Satz hinaus die Legitimation seiner motivische Eigenständig-

keit erfährt. Ab Takt 140 wären der anschließend in der ersten Violine einsetzende gebrochene As-Dur-Dreiklang in Halben sowie die ruhigen Nebenstimmen als zweites Segment des Seitensatzes oder möglicherweise als eine Art lyrisch-kadenzierender Schlussgruppe zu bezeichnen. Die auseinander strebende Heterogenität auf der einen und die verbindende Zyklizität auf der anderen Seite machen jedenfalls eine klar definierte Unterscheidung oder Kategorisierung dieses Formteils obsolet, das geschulte Ohr jedenfalls wird diese einzelnen Momente individuell zu strukturieren haben. Nachdem diese achttaktige zweite „Schlussgruppe“ wiederholt worden ist (T. 148-155/157), setzt in Takt 161, nach einem kurzen, vermittelnden Einschub, der die Phrasierung der Musik vom Legato wieder zurück ins Staccato führt, endlich die lang verzögerte Durchführung ein.

Diese operiert im Folgenden ausschließlich mit dem motivischen Material des Hauptthemas, genauer mit den beiden Elementen α und β . Nach einem imitatorisch gehaltenen Beginn, an dem das Thema bzw. das α -Motiv sukzessive um zwei Takte verschoben auf dem C^7 -Akkord einsetzt (T. 161/162-167), wird die schließende Viertonskala zunächst in einer kontrastierenden Forte-Piano-Dynamik zweimal gespielt, bevor in Takt 169 der zweite Abschnitt der Durchführung einsetzt. Hier wird eine Sechzehntelbewegung, die als Weiterführung des Skalenmotivs anzusehen ist, mit dem Motiv β verknüpft. Die beiden Linien werden dabei paarweise gekoppelt und im weiteren Verlauf durch alle Stimmlagen geführt (bspw. Vl. I + Vl. II, T. 169-172 und Vla. + Vlc., T. 178-181). Der harmonische Verlauf des Geschehens bewegt sich, ausgehend von F-Dur (T. 170), über Es-Dur (T. 183) nach g-Moll (T. 195), während sich ein großangelegtes Crescendo zum dynamischen Höhepunkt der Durchführung, der mit Beginn des letzten Teils im Unisono-Fortissimo (T. 207) eintritt, ereignet. Der Kulminationspunkt wird außerdem durch eine Intensivierung der Sechzehntelfigur, die die kinetische Energie steigert, evoziert. Die ausgesprochen ruppige Passage (T. 207-223), die zum Eintritt der Reprise führt, ist im *sempre staccato* gehalten und fokussiert zunächst die Akzentuierung des D^7 -Akkordes, wobei der Grundton der Dominante ab Takt 212 mit energischen Wechselnoten versehen ist. Ab Takt 219 tritt allerdings ein Diminuendo ein, das den aufbrausenden Charakter gewissermaßen kleinlaut werden lässt.

Mit den scharf akzentuierten Oktavsprüngen im Pianissimo wird in Takt 223 der Beginn der Reprise eingeläutet. Das Hauptthema, das von harmonischen Füllstimmen in den tiefen Streichern ergänzt wird, erklingt allerdings zunächst in der „falschen“ Tonart g-Moll, was jedoch auf die Fixierung des Dominantseptakkordes von D zurückzuführen ist. Der Nachsatz beginnt mit einem B^7 -Akkord und endet auf Es-Dur. Mit dem Einsatz des Violoncellos in Takt 233 sowie den im Abstand von zwei Takten folgenden Imitationen ist

die Originaltonart B-Dur restituiert. Interessanterweise nimmt Beethoven an dieser Stelle eine Modifikation der Grundstruktur des Themas selbst vor, indem er die achttaktige Periode durch einen imitatorischen Satz substituiert. Der weitere Verlauf der Reprise ist als äußerst konventionell zu bezeichnen: Beethoven hält sich im Wesentlichen an die Vorgaben der Exposition, wobei sowohl Seitenthema als auch Schlussgruppe in der Tonika erklingen.

Retrospektiv lässt sich nach der Überleitung (T. 336-352) die Charakterisierung des lyrischen Kontrastabschnittes als eine zweite Exposition durch die Verschiebung der tonalen Proportionen rechtfertigen. So hebt der Hauptsatz mit seinen fließenden Achteln zunächst in Es-Dur an und verschiebt sich bereits nach wenigen Takten hin zur Tonika B-Dur, in dem auch Überleitung, das Quartettmotiv sowie die kadenzierenden Halben erklingen.

Die Coda, die nach einem erweiterten rhythmischen Spiel mit Oktavsprüngen und nachschlagenden Tönen (T. 403-413) eintritt, ist zunächst völlig auf das α -Motiv fixiert. Dieses wird am Beginn taktweise alternierend in Viola und zweiter Violine gespielt, ab Takt



418 gleichzeitig in Gegenbewegung geführt. Ab Takt 422 übernimmt das Motiv schließlich vollends die Ausprägung des Satzes, der sich derwischhaft immer mehr steigert und in Gestalt der Wiederkehr des Hauptthemas in Es-Dur (T. 430) einen geradezu ekstatisch verzückten Höhepunkt erfährt. Zurückgenommen im Pianissimo, erklingt das Thema erneut in der originalen Gestalt in den Takten 441 bis 448. Sukzessive abwärts gestaffelte Imitationen der herausgelösten kadenzierenden Achtelbewegung (T. 448-454/457), leiten sofort über zum nächsten Abschnitt, der dem β -Motiv verschrieben ist. Dieses wird ebenfalls permanent intensiviert und übernimmt schließlich die Kontrolle über den Satz, der ab Takt 477 durch die Reduktion des Motives auf den rhythmischen Kern des Daktylus, der ebenfalls in Gegenbewegung geführt wird, seinen Höhepunkt erfährt.

Blickt man kurz auf die biographischen Hintergründe, so scheint es fast, als wolle sich Beethoven mit allem Mitteln gegen die sich im Hereinbruch befindende Krankheit stemmen; doch anstelle eines vitalen Veitstanzes erwies sich diese letzte vollendete Komposition als ein

makaberer Totentanz²⁴⁸, mit dem sich Beethovens Schaffen vollendet. Jedenfalls handelt es sich bei diesem Satz keinesfalls um einen „bow to Haydn“²⁴⁹, sondern um ein „echt“ Beethoven'sches Stück, das formale Innovation mit einer Apotheose des kinetischen Momentes zu einem wirkungsvollen Abschluss zu verbinden vermag.

Die Analyse der einzelnen Sonatensätze sollte aufzeigen, dass es im Spätstil Beethovens kaum eine stereotype Verwendung dieses traditionellen Formschemas mehr gibt. Vielmehr fungiert die Form des Sonatensatzes als ein allgemeingültiges theoretisches Konstrukt, auf dessen Basis sich die individuellen Entwicklungen der jeweiligen Werke abspielen. Die Lösungsstrategien, die in den einzelnen Werken zur Anwendung gelangen, werden von Beethoven stets aufeinander bezogen und somit in die Reihe der Problemgeschichte des eigenen Komponierens eingebettet. Hierdurch zeichnet sich eine Prozessualität in der Abfolge der Sonatensätze ab, die die experimentell gewonnene Erfahrung auf das jeweils nächste Werk überträgt. Insofern besteht eine Wechselwirkung zwischen den beiden Klaviersonaten op. 101 und 106, den drei letzten Sonaten und den Streichquartetten, die ihrerseits die Dimension der Sonatenform deutlich erweitern. Insbesondere die sich wandelnde Funktionalität der einzelnen Formteile ist ein wichtiges Indiz für die Weiterentwicklung des Sonatensatzes. Die extreme Verknappung der Durchführung ist ein zentrales Moment dieses Innovationsprozesses. Die ehemals motivisch-thematische Verarbeitung des exponierten Materials wird vor allem in den Streichquartetten durch eine zeitlich meist sehr reduzierte Kombination der heterogenen Elemente substituiert. Die in der Exposition aufgestellten Kontraste und Antagonismen können in dem Rahmen der traditionellen Durchführung nicht mehr adäquat verarbeitet werden und reichen in die Formteile der Reprise und der Coda hinein. Während die Reprise ihre ehemalige Funktion der Schlichtung des Tonartendualismus verliert und dezidiert auf die Ereignisse der Durchführung reagiert, fungiert die Coda in ihrer Gestalt zumeist als eine Art zweite Durchführung und gerade nicht als lösender Abschluss des Satzes – die im Kopfsatz aufgestellten Dichotomien wirken über diesen hinaus und konstituieren das narrative Konstrukt des gesamten Werkzyklus', dem dadurch eine erhöhte Komplexität zukommt als in den traditionellen Sonatenkompositionen. Dies geschieht, weil sich nicht nur die Problemstellungen zu Beginn der Sonate stets wandeln, sondern die gefundenen Lösungen subkutan in die anderen Kompositionen mit hineinreichen. Dergestalt

²⁴⁸ So auch bei Fritz Zobeley: *Ludwig van Beethoven in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1965, S. 154.

²⁴⁹ Joseph Kerman, S. 371.

ist vielleicht auch die Prävalenz des Quartettmotivs, das die Streichquartette über die Werkgrenzen hinaus zu einer gemeinsamen Werkgruppe verbindet, zu erklären.

So lässt sich der Rahmen der Sonatenform in den meisten Sätzen noch wiederfinden, allerdings als ein gleichsam ausgehöhltes Schema, das mit der kreativen und innovativen Kompositionskunst Beethovens in jedem Werk mein ausgefüllt wird.

2.2 Variation

Die Form der Variation nimmt im Spätstil Beethovens einen immer wichtigeren Stellenwert ein und verdrängt schließlich die Sonatenform als zentraler Schwerpunkt der jeweiligen Werkzyklen. „Die Variation als Verfahren, als Teil eines zyklischen Werks und als selbständiges Werk tritt in den Vordergrund.“²⁵⁰ Diese Entwicklung setzt bei den Klaviersonaten an und dringt in den späten Streichquartetten vollends durch. Die eminente Bedeutung dieser Form lässt sich auf eine formale und kompositorische Expansion und Intensivierung zurückführen und ist in der Art von einem pluralistischen Perspektivismus geprägt. Modell für die Variationszyklen bilden dabei meist sehr schlichte musikalische Themenkonfigurationen, die sich vorwiegend aus den Grundmaterialien wie Tonleiter, Dreiklang und ähnlichen simplen Strukturen zusammensetzen. Durch die differenzierte Beleuchtung dieser einzelnen Elemente wird der Prozess der Variation bisweilen hinausgehoben bis hin zur Ebene der Variation über Musik selbst. Dies wird zusätzlich unterstützt durch die Hereinnahme der historischen bzw. historisierenden Perspektive. *„Variation forms are frequently encountered in these works, but more is involved than conventional variation techniques. The guiding idea involves a transformative process capable of shifting levels, projecting a change of kind rather than degree, and fundamentally altering thereby the basic qualities of a phenomenon. Yet the techniques employed are by no means inscrutable or opaque, and Beethoven’s compositional strategies can be illuminated by means of comparison, since analogous devices are employed in different works.“*²⁵¹ Die Variation wird also die zentrale Instanz für persönlichen und emotionalen Ausdruck des

²⁵⁰ Stefan Kunze: *Fragen zu Beethovens Spätwerk*, S. 304f.

²⁵¹ William Kinderman: *Metamorphosis and Transfiguration in Beethoven’s Late Piano Works*, in: Andreas Dorschel (Hg.): *Verwandlungsmusik. Über komponierte Transfigurationen*, Wien 2007, S. 91.

kompositorischen Subjektes, ist aber zugleich als eine Art Außenschau der Musik in objektiver Hinsicht zu betrachten. Diese konzeptionelle Dialektik sowie die musikalisch-kompositorische Integrität der jeweiligen Sätze stellen, sowohl formal-logisch als auch im Verbund der Zyklizität, eine der wesentlichen Innovationen und Eigenheiten des Beethoven'schen Spätstils dar.

Die ersten großen Finalzyklen im Reigen der hier zu betrachtenden Werke finden sich in den Klaviersonaten op. 109 und op. 111, die Klaviersatz und die Klanglichkeit des Instrumentes an seine Grenzen führen. Gekrönt wird das Klavierwerk Beethovens mit den 33 Variationen über ein Thema von Anton Diabelli op. 120. Dieses Werk ist von einer solch eminenten Ausdehnung in zeitlicher und musikalischer Hinsicht, dass eine gesonderte Analyse und Betrachtung notwendig wäre, um ihm annähernd gerecht werden zu können. Da sich diese Arbeit mit den Zyklen der Klaviersonaten und Streichquartette auseinandersetzt, kann hier eine nähere Betrachtung der Diabelli-Variationen nicht geleistet werden. Bei den Streichquartetten schließlich stellen die Variationssätze die jeweiligen Herzstücke in emotionaler und kompositorischer Hinsicht dar.

Klaviersonate E-Dur op. 109

Gesangvoll, mit innigster Empfindung / *Andante molto cantabile ed espressivo*

Mit diesem ersten der beiden finalen Variationszyklen der letzten Klaviersonaten beschreitet Beethoven das ungewohnt moderne Terrain eines rudimentären musikalischen Historismus.



Den sechs vorliegenden Variationen über ein Sarabandenthema²⁵², das seinerseits bereits einer barocken Gattungsebene entlehnt ist, liegt ein großes Vorbild zugrunde: die Goldbergvariationen Johann Sebastian Bachs²⁵³. Von Karl Czerny ist der Ausspruch überliefert, wonach der „ganze Satz im Style *Händels* und *Seb: Bach's*“ komponiert und das gesamte Werk „mehr Fantasie als Sonate“ sei²⁵⁴. Den Bezugsrahmen hierzu geben konkret die Variationen zwei bis sechs ab, indem sie auf typische Satzweisen, Klangwirkungen und

²⁵² William Kinderman: *Klaviersonate E-Dur op. 109*, S. 166 und Martin Zenck: *Die Bachrezeption des späten Beethoven*, S. 225.

²⁵³ Zum Verhältnis der beiden Werke s. vor allem Martin Zenck: *Die Bachrezeption des späten Beethoven*, S. 225-231.

²⁵⁴ S. ebd., S. 221.

melodische Floskeln, die die entsprechenden Variationen bei Bach konstituieren, zurückgreifen, diese aber in den innovatorischen Prozess der Aktualisierung älterer Musik durch Beethovens Kompositionskunst zu einem ganz individuell Eigenem und Neuartigem umschmelzen.

Das Thema selbst erhält seinen gesangvollen Impetus durch die ruhige, wohl als Antithese zu den beiden vorherigen Stücken gesetzte, aufsteigende Basslinie in schreitenden Vierteln. Darüber erklingt eine sanfte Oberstimmenmelodie, die von einem mehrstimmigen Akkordsatz, der in seiner Ausarbeitung stets zwischen den beiden Prinzipien Klaviersatz (z. B. T. 1/2) und vierstimmigem Chorsatz (z. B. T. 9/10) divergiert. Die satzartige Struktur gewinnt vorwiegend mithilfe der rhythmischen Keimzelle, die als Modell in den ersten beiden Takten ausgeprägt wird und im weiteren Verlauf das Geschehen bestimmt, eine umspannende Einheit, die die eher frei fließende Melodik sinnstiftend zusammenhält. Die harmonische Progression verläuft nach dem traditionellen Schema der musikalischen Periode mit Vorder- und Nachsatz. Auffällig ist nach dem Doppelstrich neben der Verwendung des Orgelpunktes auf H im Tenor vor allem die konsequente Vermeidung der Region der Dur-Subdominante, die stets durch ein fis-Moll substituiert wird; dies ist besonders markant eingesetzt, da gerade dieser Akkord in Takt 13 die Rückführung hin nach E-Dur stiftet.

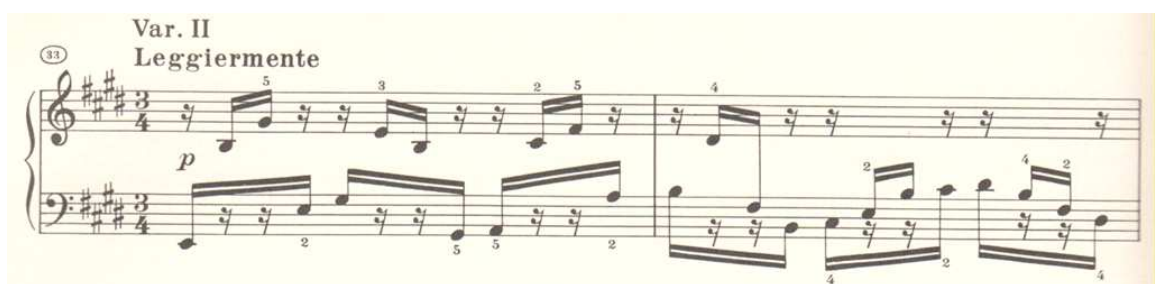
Bevor der Fokus sich den einzelnen Variationen zuwendet, ist zunächst der Frage nachzugehen, was und wie überhaupt variiert wird. Dass der traditionelle Typus der Figuralvariationen hier nicht zum Einsatz kommt, lässt sich schon allein anhand der Gestalt der ersten Variation, die als ein langsamer Walzer auftritt, und an der Tatsache, dass jede Variation eine eigene Tempovorschrift erhält, ausmachen. Es handelt sich hierbei um sogenannte „Charaktervariationen“, deren konformitätsstiftendes Medium gleichsam das aus der Historie geborgene Vorbild darstellt. Der melodische Parameter wird im Verlaufe des Zyklus’ zunehmend dissoziiert, die Harmonik des Liedes bleibt weitgehend unberücksichtigt, so dass vor allem die gradlinig strukturierte Achttaktigkeit, jener erwähnte historisierende Aktualisierungsprozess und das zyklische Wiederaufgreifen des Themas am Ende des Satzes die wesentlichen Elemente der Komposition darstellen.

Da sich die übrigen Variationen in einem historischen Gewande präsentieren, ist es umso frappierender, dass Beethoven die Abfolge der Stücke mit einer demonstrativen Exponierung der zeitgenössischen Musik eröffnet: Die erste Variation beinhaltet einen langsamen Walzer mit einer „leidenschaftlichen Melodik von fast opernhafem Charakter“²⁵⁵. Seine Ausprägung ist unschwer an dem Modell figurativ-verschnörkelter

²⁵⁵ William Kinderman: *Klaviersonate E-Dur op. 109*, S. 166.

Oberstimmenmelodie und der charakteristischen Begleitung im Bass mit zwei nachschlagenden Akkorden zu erkennen. Hervorzuheben sind ferner die kurzen Vorschlagsnoten sowie die Akzente, die auf der schweren Zählzeit gesetzt sind. Als figurative Elemente sind die Tonumspielung in Takt 3 und die extensive Nutzung des punktierten Rhythmus' in Takt 14 zu nennen. Die eindeutige Walzer-Struktur wird dabei von Beethoven an harmonisch wichtigen Stellen, wie vor dem Doppelstrich während der Modulation nach H-Dur und in den Takten 11/12, in denen nach einer angestrebten Kadenz nach gis-Moll das entscheidende fis-Moll erreicht wird, aufgegeben. Es bleibt zumindest für den Walzer zu konstatieren, dass dieser die typische Bassbewegung zwar unterbricht, die zentralen Akkordprogressionen allerdings noch aus dem Thema übernimmt und sich darüber hinaus harmonisch eigenständig fortbewegt (bspw. gleich nach dem Doppelstrich).

Das zweite Stück entstammt dem Typus der zweimanualigen Komplementärvariation, wie sie sich in den Goldbergvariationen in den Nummern 20 und vor allem 29 vorgebildet findet, und ist mit *Leggiermente* überschrieben. Zugleich verweist die alternierende Struktur



auf den Beginn der Sonate. Durch die zweimanualige Setzweise ergibt sich für die Ausführung auf dem Hammerklavier der Beethovenzeit ein zum Teil recht diffiziles Ineinandergreifen beider Hände, was jedoch den artifiziellen Spielcharakter der Variation zusätzlich verstärkt. Im Gegensatz zum Walzer ist hier die Progression der Unterstimme mit der des Themas weitgehend äquivalent, wobei das Mehr an Tönen entweder durch Repetitionen, oder häufiger durch den Gebrauch von chromatischen Nebennoten gestaltet wird. Im Grunde genommen handelt es sich hier um einen akkordischen Satz, der durch die abwechselnde Zweitonintervallik beider Hände entzerrt wird. Entscheidende Veränderungen nimmt Beethoven vor, indem er die Taktanzahl der Variation von 16 auf 32 erhöht und dies mit dem Zusatz von zwei divergierenden Satzprinzipien erreicht. Nach dem achttaktigen Erklingen des Komplementärtypus', der sich ab Takt 7 harmonisch nach F-Dur orientiert, dann aber auf der leeren Oktave von H absackt, folgt ein Oberstimmensatz mit repetitiver Akkordstruktur, der auf der dritten Zählzeit stets einen Triller nebst Schleiffigur aufweist (T. 9-12). Diese Episode ist über einem H-Orgelpunkt gehalten und mit der Technik der

stufenweise aufsteigenden Sequenz gearbeitet. In Takt 13 erfolgt ein erneuter Wechsel der Satzart, die sich zwar zurück zur komplementären Gestalt des Anfangs bewegt, jedoch im Gegensatz zu diesem aus dem steten Abwechseln von Akkorden besteht. Insofern wird die Parallele zur Goldbergvariation Nummer 29 besonders deutlich, wobei hier die Verhältnisse umgekehrt sind: Bei Bach erklingen zunächst, nach einer abfallenden Oktav in der linken Hand, alternierende Akkorde, denen sich ab Takt 9 die komplementären Spielfiguren, die hier allerdings aus jeweils drei Tönen bestehen, anschließen. Sowohl die Modifikation der



Reihenfolge der beiden Elemente als auch die Integration des akkordisch-repetitiven *teneramente*-Abschnitts, zeigen, wie souverän Beethoven mit seinem Vorbild, das ihm das historisch-kompositorische Material liefert, umgeht und dies zu einem individuellen und eigenständigen Stück formt. Nach dem „Doppelstrich“ kehrt in Takt 17 der erste Abschnitt, der sich nun deutlich vom Themenbass fortbewegt, wieder. Ein überraschendes Klangereignis, das im Unisono in Takt 25 den akkordischen Teil anheben lässt, stellt die schroffe D-Oktave nebst Triller auf der „Drei“ dar. Diese akustische „Leerstelle“ fungiert harmonisch im Bereich des Neapolitaners des folgenden Cis-Dur-Akkordes und ist in ihrer radikalen Ausprägung singulär für den gesamten Satz. Die Rückung von gis-Moll nach fis-Moll wird in dieser Variation durch eine Intensivierung der Trillerfigur in Takt 28 erreicht, so dass der akkordisch-repetitive Satz nahezu bruchlos in den akkordisch-komplementären, der das Stück beendet, übergeht.

Es folgt als dritte Variation ein rasches *Allegro vivace*, das an den Typus Händel'scher Figuralvariationen erinnert. Zugleich tritt mit dem Wechsel hin zum 2/4tel-Takt ein



wesentliches Element der Charaktervariationen erstmalig auf. Konstitutiv für die Variation sind die Hauptstimme, die in Achteln aus aufsteigenden Dreiklangstönen gebaut ist, und die Nebenstimme, die aus abwärtsrauschenden, aus konventionellen Spielfloskeln zusammen-

gesetzten Sechzehntelketten besteht. Der inventionsartig-barockisierende Gestus wird vor allem durch den regelmäßig eingesetzten Funktionstausch beider Hände, der stets nach vier Takten erfolgt, erzeugt. Ab Takt 9 erweitert Beethoven die Melodik um eine lineare, teilweise chromatisch geführte Skala, die mit der ebenfalls linear erweiterten Sechzehntel-Gegenstimme korrespondiert. In Takt 21 übernimmt nach einer markanten Synkope die linke Hand die melodische Führung; sie wird in Oktaven geführt und zudem auf acht Takte erweitert. Den Abschluss dieser sanguinen Variation bildet demzufolge die rechte Hand (T. 29-32). Wurde im Kontext dieser Nummer zunächst auf Händel verwiesen, so finden sich bei Bach analoge Stellen in den Variationen 5 und 26. Diese beiden zweimanualig gesetzten



Variationen weisen ebenfalls eine klare Funktionsteilung sowie den charakteristischen Stimmtausch auf. Im Gegensatz zu Beethoven, bei dem in diesem Stück keine Stimmkreuzungen vorhanden sind, macht Bach von diesen einen geradezu exzessiven Gebrauch, was die Realisation auf dem modernen Flügel an die Grenzen der Unspielbarkeit heranbringt. Das Modell der alternierenden Setzung hingegen ist eindeutig zu erkennen, die modernere Klangwirkung bei Beethoven wird dabei vor allem durch die entschiedenere Utilisation der Chromatik erreicht.

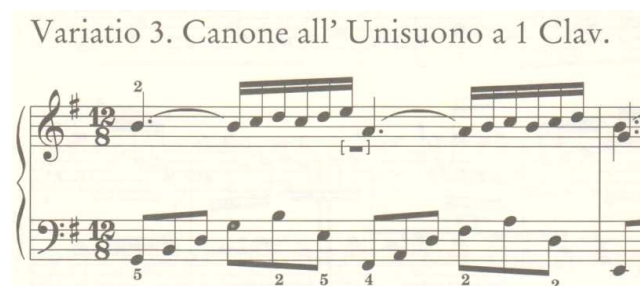
Die vierte Variation besticht durch ein sanftes melodisches Fließen, das in einen subtil aufgefächerten und sich sukzessive vervollständigenden vierstimmigen Satz eingebettet ist.

Zentrales motivisches Element ist dabei eine Dreitonskala, die zweimal, bei der Wiederholung meistens in der Unterterz, gespielt wird. Der Interpret sollte sich an dieser Stelle jedoch hüten, diese Sechzehntel



als Triolen bzw. Sextolen zu lesen, sonst kommt es bei dem gleichzeitigen Erklängen des Kontrapunktes, der in Achteln gesetzt ist und ebenfalls mit dem Terzenraum operiert, zu einer rhythmischen Verschiebung, die dem Fluss der Musik diametral entgegenstünde. Das verspielt-naive Strömen der Musik ereignet sich in allen Lagen, sowohl die Sechzehntelketten als auch die Gegenstimme werden stets neu inszeniert. Trotzdem zeichnet sich mit der zweimaligen Wiederkehr des ersten Taktes (vgl. T. 3 und 5 mit T. 1) eine latente

Zweitaktigkeit ab. Bei diesem dreimaligen Auftreten derselben musikalischen Struktur werden allerdings die verschiedenen Stimmen und Funktionen locker ausgetauscht, so dass sich ein permanent wechselndes Klangbild ergibt. Insgesamt charakterisiert die von Beethoven in diesem Stück singulär eingesetzte Spielanweisung *piacevole* (angenehm, gefällig, vergnüglich) die Musik treffend. Das harmonische Pendel schwingt zunächst ohne markante Einschübe zwischen Tonika, Mollsubdominante und Dominante hin und her; lediglich auf der dritten Zählzeit von Takt 7 wird der für den Halbschluss auf H notwendige Fis-Akkord eher flüchtig erreicht. Umso erstaunlicher ist es, dass Beethoven im folgenden Takt auf den C⁷-Akkord, der bereits im selben Takt in Variation Nummer 2 eingesetzt wurde, zurückgreift. Dieser wird jedoch sofort, nach einer denkbar flüchtigen Auflösung nach F-Dur, das mithin die Region des Neapolitaners impliziert, in einen verkürzten Fis⁷, der allerdings mit dem doppelten Leitton c – h und somit mit einer verminderten Quint ausgestattet ist, zurückgeführt. Doch auch die Auflösung nach H-Dur ist wenig mehr als flüchtig gehalten. In Takt 9 setzt der zweite Teil der Variation mit einer ganz eigentümlichen gegenläufigen Wechselbewegung zwischen Grundton und Akkord in beiden Händen an. Die Satzart wird jäh in eine homophone Struktur, die zusätzlich mit einem breiten, von schroffen Akzenten unterstützen, Crescendo vom Pianissimo ins Fortissimo versehen ist, umgewandelt. Des Weiteren wird bei dieser Struktur die Fokussierung auf die Septakkorde gelegt: Cis⁷ → fis₅; H⁷ → E₅; Dis₅^{7b9} → gis. Ab Takt 13 kehrt das Dreitonmotiv zurück, findet jedoch nicht mehr zum ursprünglichen Satz und klingt mit Skalen und Arpeggien, die in Gegenbewegung gesetzt sind, langsam aus. Die dramatische Eruption der Akkordstelle ist also von einer solchen Wucht, dass die ursprünglich so sanfte Musik der Variation bei deren Wiederkehr nur noch ein flüchtiges Kadenzieren zustande bringt. Der Vergleich mit Bach findet sich an dieser



Stelle in der Goldbergvariation Nummer 3, deren Beginn ebenfalls von einem allerdings aufsteigenden doppelten Dreitonmotiv gekennzeichnet ist. Der weitere Verlauf des Stückes weicht jedoch erheblich von dem Beethoven'schen Modell ab, so dass sich lediglich für die ersten Takte eine Analogie in op. 109 ausmachen lässt.

Ganz anders wiederum stellt sich die Situation in der *Alla breve*-Variation, die ein robustes Fugato nach der Manier eines *stile antico*-Zitates aufweist, dar. Das Soggetto ist dabei aus den Haupttönen der Melodie des Themas gebaut; die rhythmische Differenzierung mit übergebundener Halben und einer raschen Quart in Achteln, die zum Phrasenende mit

fallender Terz führt, schafft jedoch einen musikalischen Charakter, der dem der Sarabande diametral gegenübersteht. Integriert wird zudem der aufsteigende Bassgang in der unteren Stimme, die diese Linie in scharf akzentuierten Terzen nachzeichnet. Ab Takt 9 erfolgt die



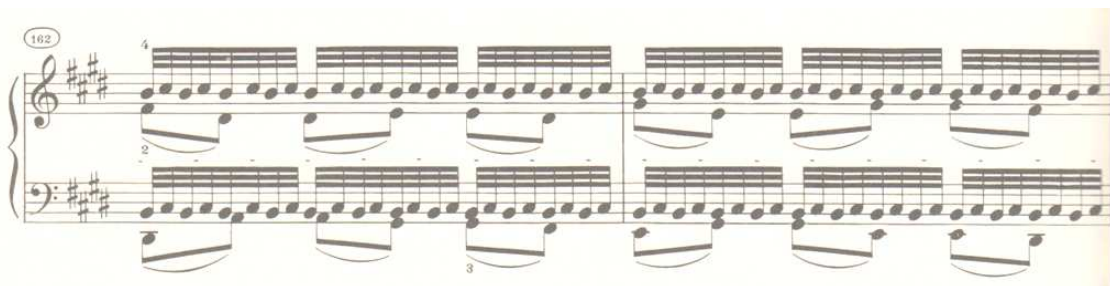
zweite Durchführung des Themas, die hier im Bass von einer Achtelbewegung im Staccato kontrastiert wird. Dieser Bewegungsimpuls verlagert sich im weiteren Verlauf in die Oberstimme (T. 11) und erreicht schließlich die für Beethovens Fugati so typische Parallelbewegung in Takt 23/24. Spätestens bei der dritten Durchführung, die in Takt 25 anzusetzen wäre, ist der polyphone Duktus einer zunehmend homophonen Struktur, die mit einer neuartigen hüpfenden Bassbegleitung versehen ist, gewichen. Das Soggetto formiert sich immer mehr zu einem akkordischen Satz, der unmerklich periodische Strukturen annimmt, die sich in der Wiederholung von Takt 33 in einem Verhältnis von Vorder- und Nachsatz realisieren. Beethovens vierstimmiges Fugato und dessen antikisierender Habitus erfahren gewissermaßen eine Ausformulierung, die sich als ein „als ob“ im Adorno'schen Sinn erfassen lässt. Die polyphon, durchrationalisierte, gleichberechtigte Struktur der Stimmen geht also fast unmerklich über in eine klar hierarchisch ausgeprägte und harmonisch regelmäßig gehaltene Periodik; es scheint, als ob Beethoven die zeitliche Distanz von Barock und Klassik in diesem kurzen Stück kompositorisch vermittelte. Diese These lässt sich außerdem durch den Blick auf das Verhältnis des Fugatos zum Thema verifizieren; entstammt das Soggetto dem Tonvorrat der Sarabande, so lässt sich ein Äquivalent zur harmonisch-tektonischen Gestalt derselben konstatieren: Demnach entsprechen die beiden Achttakter von Takt 1 bis 8 und 9 bis 16 dem „Vordersatz“ des Themas und schließen mit analoger Kadenzprogression auf H-Dur. Anschließend folgt der „Nachsatz“, der drei Achttakter aufweist. Dies ist insofern zu erklären, als dass der erste Achttakter (T. 17-24), der das Soggetto im Bass bringt, die Funktion des Übergangs bzw. Ausgleiches von Polyphonie zur Homophonie innehat – letzteres manifestiert sich an den bereits erwähnten Sext- und Terzparallelen. Ist dieser Wechsel erfolgt, so setzt in Takt 25 die periodische Struktur von Vorder- und Nachsatz ein und realisiert zugleich die harmonischen Vorgaben des Themas. So ist die Kombination der beiden Satzarten nicht nur ein Zeugnis artifizieller Verspieltheit und künstlerischer Souveränität, sondern dient auch dem variativen Prozess, der die Einbettung

des Fugatos in den Zyklus gewährleistet. Bei Bach findet sich ein solcher Verarbeitungsprozess freilich nicht, dafür lassen sich jedoch die Archetypen der zugrundeliegenden *Alla breve*-Fuge in den Variationen Nummer 10, 16, besonders aber in 22 ausmachen. Letztere operiert mit dem nahezu identischen rhythmischen Modell der übergebundenen Halben und der Wechselnote auf der zweiten Zählzeit in Gestalt von zwei Achteln. Auch der robuste Klang und die Maxime, die für die Variation konstitutive Basslinie des Themas in der Gegenstimme zu realisieren, finden sich bei Bach bereits vorgeprägt.

Variatio 22 a 1 Clav.



Die sechste und letzte Variation stellt einen Akzelerationsprozess dar, dessen Ausarbeitung singulär ist. Die zentrale Beschleunigung erfolgt hierbei über dem persistenten Orgelpunkt von H, der sich in der Oberstimme beider Hände befindet. Durch diese doppelte Präsenz kommt es folglich auch zu einer doppelten Realisierung der Akzeleration, die zunächst in Form von Tonrepetitionen, anschließend von Wechselnoten und finalisierend von Trillern vorangetrieben wird. Es ereignet sich eine immer kleiner werdende Aufspaltung der



Notenwerte: Viertel – Achtel – Achteltriolen – Sechzehntel – Zweiunddreißigstel – Doppeltriller | – Triller als Bassfundament – Triller mit gekoppelter Melodie in einer Hand. Darüber hinaus ist eine Zweiteiligkeit zu konstatieren, deren Zäsur in einer einschneidenden Änderung der musikalischen Satzweise in Takt 16 anzulegen ist. Zugleich mit der Beschleunigung des Orgelpunktes erfolgt auch eine der Melodie, die in der höchsten spieltechnischen Anforderung der Gleichzeitigkeit von Triller in Daumen und Zeigefinger auf der einen und Realisierung einer nun in Triolen geführten Melodielinie in den übrigen Fingern auf der anderen Seite gipfelt (T. 13-16). Diesem folgt der zweite Abschnitt der Variation, der zunächst mit seinen gebrochenen Dreiklängen an die improvisierte Phantasie des Kopfsatzes erinnert. Die figurative Auszierung der Hamonik ereignet sich dabei über dem Pedalton des getrillerten H. Nach acht Takten kehrt das Thema in der rechten Hand wieder; dies ist in einer Struktur inszeniert, die Beethoven erstmals im Finalrondo der „Waldsteinsonate“ gebrauchte:

Die rechte Hand repräsentiert sowohl den Triller als auch die in nachschlagenden Achteln gehaltene Melodie im höchsten Diskant, während die linke Hand eine im Gegensatz zu op. 53 hier absteigende Linie, die sich aus einer konventionellen Spielfloskel mit abwärts geführten Wechselnoten zusammensetzt, übernimmt. Die gis-Moll-Stelle wird dabei kurzzeitig von Dreiklangsbrechungen herausgearbeitet (T. 28-30), bis schließlich bei der Tiefoktavierung der Struktur der rechten Hand energische Rollfiguren im Bass erklingen. Erneut ist ein Blick auf den dynamischen Kurvenverlauf, der demjenigen der Variation Nummer 4 entlehnt zu sein scheint, zu richten. Nach dem Doppelstrich, der hier durch die radikale Änderung der Satzart repräsentiert wird, erfährt die Musik eine figurale und dynamische Eruption hin zum Forte, verklingt dann mit einer zunehmenden Entspannung ab Takt 33 mit einem *più diminuendo* im Pianissimo und geht bruchlos in die Kantabilität der Wiederholung des Sarabanden-Themas (ab T. 36) über. „*In its texture and character, this climax of variation 6 has moved astonishing far from the reflective serenity of the sarabande. Yet this entire process is absorbed into a single transformative variation, a variation that begins in virtual identity with the theme and that ultimately leads to a da capo restatement of the original sarabande.*”²⁵⁶ Dieses Zurückkehren zum Thema, das einen zyklischen Bogen zum Anfang des Satzes schlägt, findet sich in gleicher Weise bei Bach vorgeprägt. Auch in den Goldbergvariationen erfolgt eine rhythmische Verdichtung zum Ende hin, allerdings ist vor der Rekapitulation der Aria das berühmte *Quodlibet* intermitierend eingefügt. Das Äquivalent zur Wechselnotenstruktur plus Melodie in der Außenstimme findet sich in Variation Nummer 28, die in den Takten 9 bis 12 bzw. 17 bis 20 ebenfalls bereits eine figurale Eruption aufweist. Im Gegensatz zur Beethoven’schen Komposition ereignet sich bei Bach jedoch kein Akzelerationsprozess, da



die Wechselnoten stets in raschen Zweiunddreißigsteln gespielt werden. Eine Analogie von Satzweise und dramaturgischem Verlauf lässt sich aber dennoch herstellen.

Die Reprise des Themas schließlich zeugt von eigentümlich narrativer Kraft, klingt es doch trotz der nahezu exakten Wiederholung in ganz anderem Licht. Durch die Entwicklung, die das Thema im Laufe des Variationszyklus durchgemacht hat, die Überbrückung

²⁵⁶ William Kinderman: *Metamorphosis and Transfiguration*, S. 100f.

musikalischer Epochen, die Integration älterer Gattungen und das Vorbild des großen Werks Johann Sebastian Bachs, zieht die Sarabande in reiferer, vollendeter und weltabgeschiedener Gestalt noch einmal als imaginäres Bild am Ohr des Hörers vorbei.

Klaviersonate c-Moll op. 111

Arietta. Adagio molto semplice e cantabile

Stellten die Schlussvariationen der E-Dur-Sonate gewissermaßen eine Einheit, deren narrativer Fluss sich an einem Experimentieren verschiedener historischer Modelle orientierte, dar, so zerfallen die sieben Variationen der letzten Klaviersonate Beethovens in zwei klar voneinander divergierende Teile. Auf der einen Seite steht ein der traditionellen Diminutionstechnik verschriebener, wenn auch höchst origineller, rhythmischer Akzelerationsprozess²⁵⁷, und auf der anderen Seite findet sich ein visionär-experimentelles Ausloten des gesamten Klangraumes des Instruments, das Grundzüge der Charaktervariation aufweist. Diese Dichotomie zwischen Tradition und Innovation konstituiert den Satz; die bis zum letzten gesteigerte Intensität des Parameters des Klanges schließt in singulärer Weise den Zyklus der Klaviersonaten Beethovens ab.

Das klar sechzehntaktig gegliederte Arietta-Thema, das den Ausgangspunkt des Variationssatzes bildet, exponiert eine schlichte, kontemplativ in sich ruhende Musik. „[It] suggests a spirit completely at rest, at peace with itself, not so much resigned to suffering as willingly accepting and transfiguring it into something that is indistinguishable from joy“²⁵⁸. Bewusst als Kontrast zum düsteren, leidenschaftlichen Kopfsatz ist die Tonart C-Dur gewählt; darüber hinaus drückt die Verwendung jener Tonart und der nahezu ausschließliche Gebrauch der weißen Tasten – mit Ausnahme einiger Durchgangschromatik – auch im Notenbild die Assoziation höchster Reinheit und Schlichtheit aus. Die auf die Oberstimme fixierte Melodie



verbleibt im Ambitus einer Oktave und füllt den Raum zwischen g' und g'' optimal aus, charakteristisch für das

sanfte Pulsieren der Musik ist das schrittweise, homorhythmische Vorwärtsgen, das von einem Achtel – Sechzehntel-Rhythmus im 8/16tel-Metrum initiiert wird. Bass- und Mittel-

²⁵⁷ S. hierzu Charles Rosen, S. 447.

²⁵⁸ Martin Cooper, S. 200.

stimmen füllen die Melodie im Wesentlichen choralartig auf. Hinzuweisen ist zudem auf eine latente Fokussierung des Dominantorgelpunkts im Daumen der linken Hand (s. T. 1-4 und T. 9-12). Ebenfalls schlicht und „natürlich“ rein ist die Harmonik gehalten, die sich lediglich der Hauptakkorde Tonika und Dominante bedient. In diesem Sinne stellen die Verwendung der mit einem Quartvorhalt in der Melodie versehenen Subdominantparallele d-Moll in Takt 6 sowie die im Bass erklingende Aufwärtsschmatisierung in die Dominanterterz zwei besondere Ereignisse kurz vor Ende des ersten Teils dar. Nach dem Doppelstrich erscheint das Geschehen in der Tonikaparallele a-Moll, außerdem wird die melodietragende rechte Hand zunehmend akkordisch geführt. Die Rückführung nach C-Dur ereignet sich in Form einer schlichten Reihung von a-Moll nach G-Dur, das wiederum die simple, im Terzakkord der Tonika mündende, Kadenz einleitet.

Für den ersten Teil des Satzes, der sich auf Basis rhythmischer Diminution entfaltet, sind die Proportionen der Harmonik und der Taktbausteine konstitutiv. Initiiert wird das rhythmische Movens der drei Figuralvariationen vor allem durch den einleitenden Rhythmus (Achtel – Sechzehntel), der aufgegriffen und in höchst differenzierter Weise beschleunigt wird. Die erste Variation (T. 17-32) setzt eben diesen Rhythmus permanent in der Oberstimme ein; damit korrespondiert die linke Hand, deren Rhythmus jedoch um den Wert einer Sechzehntel verschoben ist, so dass ständig Synkopen und nach- bzw. zwischenschlagende Töne den Fluss der Melodie verzerren. Zusätzlich ist die linke Hand in hohem Maße mit akzidenteller Chromatik angereichert.

Die zweite Variation, im *L'istesso tempo* und im 6/16tel-Takt gesetzt, operiert zum einen mit der rhythmischen Beschleunigung, integriert Sextparallelen und vor allem die Wechselnotenchromatik sowie den Lagenwechsel im Bereich der Melodie und fokussiert im weiteren Verlauf ein synchrones Alternieren zwischen dem trochäischen Rhythmus auf der einen und einer schlichten Sechzehntelprogression auf der anderen Seite. Im a-Moll-Teil wird die rhythmische Struktur kurzzeitig komplexer, indem der Rhythmus mit Überbindungen versehen und das Geschehen in eine sich alternierende Vierstimmigkeit gesetzt wird. Dies wird bei der Rückung nach G-Dur wieder in die Homorhythmie zurückgenommen, wobei die Vierstimmigkeit gewahrt bleibt.

Der Komplex der Figuralvariationen wird von einem sowohl im Bereich der Harmonik als auch in dem der Rhythmik ganz eigenartig jazzoid anmutenden Stück, das in einem exotischen 12/32tel-Takt gesetzt ist, beschlossen. Erreicht wird dieser „groove“ durch das konsequente Weiterführen der Diminutionstechnik (Zweiunddreißigstel – Vierundsechzigstel), das Aufgreifen der Überbindung, die zur charakteristischen Synkope in der

Akkordik modifiziert wird, sowie durch die weitere Verwendung leiterfremder Töne und Akkorde. Die Spritzigkeit der dritten Variationen resultiert zudem aus den exzessiven ab- bzw. aufsteigenden Arpeggien beider Hände. Ab Takt 53 treten stets auf die schwache



Zählzeit gesetzte Sforzati hinzu, wodurch der Abschluss des ersten Teils eine sehr robuste Charakteristik annimmt. Der a-Moll-Teil zeichnet sich zunächst durch eine alternierende Forte-Piano-Dynamik aus; in Takt 60, also dem „Rückungstakt“, wird der Parameter des Sich-Abwechselns auf die Rhythmik bzw. die beiden Hände des Interpreten übertragen. Der vollstimmige, synkopierend nachschlagende G⁷-Akkord in Takt 61 sowie die exponierten Sprünge und Lagenwechsel im darauf folgenden Takt, führen zur Kadenz, die den ersten großen Teil des Variationssatzes abschließt.

In Takt 65 ist gewissermaßen die Peripetie des Satzes erreicht; es erfolgt ein jäher Umschwung vom Element der Akzeleration hin zum Medium des Klanges. Das eigentliche Thema wird kondensiert und zerfällt in zwei Teile, zum einen in eine Tremolobewegung im Bass und in (Vorhalts-)Akkorde, die jeweils auf den schwachen Zweier- und Dreierzählzeiten gesetzt sind. Die Musik erscheint hier gleichsam entmaterialisiert, als ob Beethoven ihr die Parameter der Melodik, der Dynamik, der Rhythmik und der Agogik abstreifte und sie lediglich auf das Medium des sich im Raum und Zeit ausbreitenden Klanges reduzierte. Dies



geschieht mit ungeheurer hörpsychologischer Wirkung. „Die höheren Tonregionen erregen die Vorstellung unnahbarer ideeller Höhen [...]. Und zwischen ihnen schwebt die Melodie wie ein Silberfaden, den die Sehnsucht eines großen Menschen von der Erde zum Himmel spannt.“²⁵⁹ Das rationale Nachvollziehen des Diminutionsprinzips wird substituiert mit dem Sich-Versenken in das in sich ruhende Brodeln des in die tiefe Lage gesetzten Klanges.

²⁵⁹ Paul Bekker, S. 191.

Diese vierte Variation orientiert sich dabei trotz aller satztechnischen Änderungen noch deutlich am harmonischen Muster der Arietta, ist allerdings strukturell in bedeutsamer Weise extensiviert. Abzulesen an den jeweiligen Orgelpunkten, ist die formale Zäsur des Doppelstrichs nach Takt 80 anzusetzen. Die beiden sechzehntaktigen Teile sind wiederum deutlich voneinander in satztechnischer und vor allem klanglicher Art unterschieden: den ersten Abschnitt bildet jeweils die bereits beschriebene achttaktige Basspartie (T. 65-71 / T. 81-88), das zweite Moment ist geprägt von einem figurativen Spiel mit Wechselnoten (T. 73-80 / T. 89-96/99). In diesen Partien wird die Musik in den Diskant verlagert und generiert auf diese Weise schon einen deutlichen Kontrast zum ersten Abschnitt. Zeichnete sich dieser durch ein samtenes Grummeln oder Brodeln des Klangs aus, so herrscht im zweiten Abschnitt eine geradezu kristallene Klarheit. Beide Hände liegen nah – zumeist im Terzabstand – zueinander, die linke Hand gibt mit den im Staccato zu spielenden Sechzehnteln den Grundimpuls an, während die rechte das Element des Figurativen, das überwiegend aus Wechselnoten und Dreitonskalen besteht, übernimmt.

Die in Takt 96 anvisierte und erreichte Kadenz wird von Beethoven im Folgenden erweitert, so dass die klare Struktur aus zweimal sechzehn Takten aufgegeben und quasi „gesprengt“ wird. Sinnfällig wird dies vor allem durch die erneute Änderung des Satz- und Klangbildes in den Takten 100 bis 102 sowie 103 bis 105. Insbesondere die ersten drei Takte sind hervorzuheben, da sie mit den weitgespannten rollenden Alberti-Bässen bereits die sechste Variation antizipieren. Die Takte 103 bis 105 beinhalten lediglich arpeggierte Dreiklänge, deren Essenz jedoch ebenso interessant im Hinblick auf das Thema ist: Mit den Akkorden C-Dur und a-Moll sowie mit dem mit einem Quartsextvorhalt versehenen G-Dur sind die Haupttonarten der Arietta repräsentiert.

Die Dominantspannung entlädt sich in Takt 106 in der schon in der E-Dur-Sonate intensiv verwendeten Form des (Ketten-)Trillers, der konstitutiv für die fünfte Variation (T. 106-130) ist. Diese Variation ist anhand mehrerer Aspekte bemerkenswert, erstens weist sie eine völlig anders geartete – nämlich gleichsam begleitungsfreie – Struktur auf, zweitens greift sie deutlich wahrnehmbar auf das Arietta-Thema zurück, drittens stellt sie durch den dreifachen Triller des B⁷-Akkordes (T. 112/113) und durch die Herauslösung des chromatisch steigenden Trillers (T. 114-117) ein in dieser Form vollkommen neuartiges „mechanisches“ Prinzip vor und viertens ist sie die einzige Variation, die, genau an dieser Stelle, eine Modulation aufweist, und zwar nach Es-Dur, das in Takt 121 erreicht wird. „Beethoven erforscht und betrachtet das Thema von innen.“²⁶⁰ Bemerkenswert ist auch die

²⁶⁰ William Kinderman: *Klaviersonate c-Moll op. 111*, S. 179.

Entfunktionalisierung des Arientrillers, der nicht mehr dazu dient, den Penultimaklang der Dominante entsprechend hervorzuheben, sondern der nun als klangliches Ereignis der Verdichtung und Entspannung zugleich für sich alleine steht, so dass die Zeit in den melodielosen Trillertakten fast zu gefrieren scheint. Bei dieser Variation handelt es sich um „a transfiguration of the Arietta, whereby astonishing ramifications display unsuspected potential of the original theme“²⁶¹. Diese Assoziation korrespondiert mit den folgenden Takten, dem im Sforzato einsetzenden B im Bass (T. 116) und mehr noch mit dem Es-Dur-Dreiklang im Diskant (T. 118) – die Musik wird hier auf das äußerste Minimum reduziert, gleichsam als ob sie von außen sich selbst reflektierte. „Das Werk schweigt, wenn es verlassen wird, und kehrt seine Höhlung nach außen.“²⁶²

Zugleich mit der eindeutigen Kadenz nach Es-Dur, die in Takt 120 ansetzt, wandelt sich die Satzart erneut radikal, indem Beethoven anstelle des „mechanischen“ Typus den in op. 110 bereits angewandten Topos des expressiven *Arioso dolente* setzt. Ebenso wie in der As-Dur-Sonate erscheint die Melodie gebrochen und atemlos, was durch die Setzung auf den jeweils schwachen Zählzeiten evoziert wird und beispielsweise in der *beklemmt*-Episode der Cavatina aus op. 130 wieder aufgegriffen wird. Erwähnenswert sind zudem die taktweise Imitation zwischen Oberstimme und den Oktaven im Bass und die Tatsache, dass die Sechzehntelrepetitionen den Duktus der Mittelstimme der sich anschließenden sechsten



Variation vorbereiten. Der *espressivo*-Teil der Variation bildet nicht nur die weiteste tonale Distanz zu C-Dur, es scheint darüber hinaus die recht umfangreiche Rückmodulation, nicht nur aufgrund des rezitativ-arienhaften Charakters und der exponierten Lagenwechsel, zumindest entfernt durchführungsartige Züge aufzuweisen²⁶³.

Die sechste Variation, die sich erneut vollkommen dem Parameter des Klangs verschreibt, stellt den Kulminationspunkt des Satzes dar. Dieser manifestiert sich vor allem anhand der Dichte des Klaviersatzes, der in drei unterschiedliche Ebenen aufgeteilt ist; zum einen die rauschenden, zum Teil extrem weit gespannten „Alberti“-Bässe in Zweiund-

²⁶¹ William Kinderman: *Metamorphosis and Transfiguration*, S. 106.

²⁶² Theodor W. Adorno: *Spätstil Beethovens*, S. 16f.

²⁶³ Die Progression der Harmonik in den Takten 121 bis 130 bestätigt diesen Eindruck: Es-Dur – G₃⁷ → c-Moll, Es₇ → As₅₋₈ – Es₃⁷ → As-Dur, D₃⁷ → G-Dur – C₇^{b9} → F-Dur, B₃⁷ → Es-Dur, c-Moll, D₇ – G₃^{7b9} → c-Moll, F₇⁷ → b-Moll, Es₃⁷ → As-Dur – D₃^{b7} – G⁴⁻³ → C-Dur.

dreißigstel, ferner die in Sechzehnteln sich fortbewegende Mittelstimme, die von der rechten Hand gespielt wird, und schließlich die Melodie, die in der Oberstimme repräsentiert wird und die identisch ist mit dem Ausgangsmaterial der Arietta. Bass- und Mittelstimme orientieren



sich dabei ebenfalls an den vom Liedthema vorgegebenen Gerüsttönen, die allerdings mit (chromatischen) Nebennoten aufgefüllt werden. Zudem lässt sich auch in rhythmischer Hinsicht eine klare, auf das Thema fokussierte, Hierarchie erkennen. Die ersten sechzehn Takte der Variation (T. 131-146) entsprechen jenen des Themas, ab Takt 147 entwickelt sich die Musik weiter, wobei vor allem der fallenden Terz im Rhythmus des Trochäus besondere Bedeutung zuteil wird. Hervorzuheben sind in diesem Kontext die Takte 151 bis 153, in denen beide Hände einen melodischen Funktionstausch unternehmen.

Analog zum Übergang von der vierten auf die fünfte Variation, verharrt auch die sechste auf einem Dominantseptakkord, dem sich ein Triller auf dem Ton d'' anschließt (T. 160). Dieser wird jedoch nach oben zum g'', das als Orgelpunkt im höchsten Diskant ein irisierendes Oszillato darstellt, weitergeführt. Die siebte und letzte Variation steht in scharfem Kontrast zur Vorhergehenden; trat die sechste Variation mit eruptiver Klanggewalt aus dem Ablauf der einzelnen Stücke hervor, so besticht die letzte Veränderung durch eine äußerst fein elaborierte Subtilität. Das Thema erklingt in der Daumenmelodie der rechten Hand und ist eingefasst von dem hohen Dominantriller und einer sanften triolischen Wechselbewegung, die zunächst Terzen in der zweigestrichenen Oktave beinhaltet, sich anschließend jedoch sukzessive nach unten bewegt. Die siebte Variation vereint die Elemente des Trillers und des Klanges mit der Originalgestalt der Melodie. Laut Kinderman bildet sie eine Synthese aus dem durch den Diminutionsprozess erreichten Triller und dem murmelnden Tremolo, in der das Thema zum letztmalig und melodisch erweitert auftritt²⁶⁴. Insbesondere die Zweiunddreißigstel der Begleitung erschließen immer mehr den tieferen Raum des Klaviers, was mit dem Anschlagen des C in Takt 170 seinen Zielpunkt erreicht. Synchron dazu ereignet sich in der rechten Hand die von Thomas Mann so hymnisch-ironisch gepriesene melodische

²⁶⁴ S. William Kinderman: *Metamorphosis and Transfiguration*, S. 110f.

Erweiterung des themas mit dem chromatischen Gang c''' – cis''' – d''',²⁶⁵. In Takt 172 erreichen beide Hände linear geführte Terzparallelen und knüpfen darüber hinaus durch die Tonumspielungen bzw. Wechselnotenfiguren einen direkten Bezug zur vierten Variation. Diese Parallelbewegung mündet schließlich in absteigende Sexten, die in Takt 175 noch einmal zum Hauptmotiv der absteigenden Quarte nebst Tonrepetition führen. Dieses musikalische Radikal, gleichsam die Quintessenz des Arietta-Themas darstellend, wird in extremen Lagen scharf akzentuiert und mündet in einer für die enormen Ausmaße des Satzes sehr schlichten und beinahe kraftlosen Kadenz. „Der in op. 111 ausgedrückte Symbolgehalt hat also zwei hauptsächliche Momente: Die Annahme und Lösung eines im Allegro und der Überleitung zur Arietta verkörperten Konflikts einerseits und die reiche dynamische Synthese von Erfahrung, die in den nachfolgenden Variationen versinnbildlicht wird, andererseits.“²⁶⁶ Im Gegensatz zu den Schlussvariationen von op. 109 hat sich das Thema in den letzten zwei Variationen vollends ausgesungen und erklingt am Ende des Satzes nur noch als eine auf das Initialintervall konzentrierte Reminiszenz. Beide Variationssätze nehmen allerdings durch ihre Struktur und Entwicklung kompositorisch direkt aufeinander Bezug: „Whereas the principle of rhythmic diminution within that single final variation of op. 109 had been used to gradually transform the theme, each variation in op. 111 brings a new stage in an analogous process.“²⁶⁷

Die Kategorie des Abschiedes ist zentral für das Ende des Werkes. „Der Schluß der Ariettavariationen“, schreibt Theodor Wiesengrund Adorno, „ist von solcher Gewalt des Rückschauenden, des Abschiednehmenden, daß, gleichsam überbelichtet von diesem Abschied, das Vorhergegangene ins Ungemessene sich vergrößert. [...] Es ist die wahre Gewalt des Scheins bei Beethoven – des ‚traums bei ewigen sternern‘ – daß sie als Vergangenes und Nicht-Seiendes aufzurufen vermag was nicht da war. Die Utopie klingt allein schon als gewesene.“²⁶⁸

²⁶⁵ Thomas Mann: *Doktor Faustus*, Frankfurt a. M. 1967, S. 75: „Mit dem vielerfahrenen Motiv, das Abschied nimmt und dabei selbst ganz und gar Abschied, zu einem Ruf und Winken des Abschieds wird, mit diesem d-g-g geht eine leichte Veränderung vor, es erfährt eine kleine melodische Erweiterung. Nach einem anlautenden c nimmt es vor dem d ein cis auf, so daß es nicht mehr ‚Him-melsblau‘, ‚Wie-sengrund‘, sondern ‚O – du Himmelsblau‘, ‚Grü-ner Wiesengrund‘, ‚Leb‘-mir ewig wohl‘ skandiert; und dieses hinzukommende cis ist die rührendste, tröstlichste, wehmütig versöhnlichste Handlung von der Welt. Es ist wie ein schmerzlich liebevolles Streichen über das Haar, über die Wange, ein stiller, tiefer Blick ins Auge zum letzten Mal. Es segnet das Objekt, die furchtbar umgetriebene Formung mit überwältigender Vermenschlichung, legt sie dem Hörer zum Abschied, zum ewigen Abschied so sanft ans Herz, daß ihm die Augen übergehen. ‚Nun ver-giß der Qual!‘ heißt es. ‚Groß war – Gott in uns.‘ ‚Alles – war nur Traum.‘ ‚Bleibt – mir hold gesinnt.‘ Dann bricht es ab. Schnelle, harte Triolen eilen zu einer beliebigen Schlußwendung, mit der auch manch anderes Stück sich endigen könnte.“

²⁶⁶ William Kinderman: *Klaversonate c-Moll op. 111*, S. 181.

²⁶⁷ William Kinderman: *Metamorphosis and Transfiguration*, S. 111.

²⁶⁸ Theodor W. Adorno: *Beethoven*, S. 252.

Streichquartett Es-Dur op. 127

Adagio, ma non troppo e molto cantabile

Mit diesem Stück hat Beethoven einen seiner kompliziertesten und innovativsten Variationssatz vorgelegt. Sowohl die zeitliche Ausdehnung als auch die Gestaltungsweise der Modifikationen des sich aus drei thematischen Konfigurationen zusammensetzenden Materials zeugen von einer einzigartigen narrativen Kraft sowie von der Suche nach neuen Ausdrucksformen, die die Variation über das Moment des bloßen Umgestaltens eines thematischen Komplexes hinaushebt und neue Sphären der musikalischen Sprache anvisiert. Die extreme Komplexität und die singuläre Individualität der einzelnen Variationen stehen dabei jedoch in scharfem Kontrast zur auffallenden Simplizität des zugrunde liegenden Materials. Beethoven gelingt es, „mit einem Minimum kompositorischer Mittel ein Maximum verschiedener Charaktere zu erzielen“²⁶⁹. Konstitutiv für beide Themen sind die im sanft pulsierenden Viertel – Achtel Rhythmus stufenweise fortschreitende Tonleiter, die Technik der Sequenz, das Führen der beiden Außenstimmen in Gegenbewegung sowie die gerade, viertaktige Strukturierung der einzelnen Phrasen. Adorno verweist in diesem Zusammenhang auf die Affinität des Themas zum *Benedictus* der „Missa solemnis“, was das lyrische Sich-Aussingen der Melodik eindeutig bestärkt²⁷⁰.

Diffus, unbeschwert, in seiner Schwerelosigkeit bereits auf den Beginn des Liebesduettes aus Wagners „Tristan und Isolde“ vorausweisend, hebt der Variationssatz mit



einem Dominantseptakkord an, zu Beginn ohne jeden erkennbaren metrischen Puls. Die erste Melodie, die auftaktig in Takt 3 beginnt, zeichnet sich durch eine Tonleiter im Ambitus einer None (es' bis f''), der kantablen kleinen Sexte g' – es'' (T. 4) sowie einer sanften Abwärtsbewegung nach einem Oktavsprung, aus. Der Rhythmus ist unkompliziert und ruhig gehalten. In Takt 7 mit Auftakt übernimmt das Violoncello die Melodiestimme, während die erste Violine eine korrespondierende Linie, meist in Gegenbewegung geführt, übernimmt; die

²⁶⁹ Theodor W. Adorno: *Beethoven*, S. 108.

²⁷⁰ S. ebd., S. 200 und 202.

mittleren Streicher bilden im Wesentlichen das harmonische Gerüst. Das zweite Thema erklingt zunächst in der ersten Geige (T. 11 bis 14), anschließend im Cello (T. 15-18), weist einen initiierenden Terzsprung sowie die Verwendung der Sequenz (T. 11/12) auf und umrahmt im letzten Thementakt den As-Dur-Dreiklang durch die Umspielung des Terztones. Im Gegensatz zum ersten Thema erscheint der Instrumentalsatz hier dichter und kompakter, da auch die Mittelstimmen an der melodischen Progression partizipieren. Den Abschluss des gesamten Themenkomplexes, der dem Variationssatz zugrunde liegt, bildet ein zweitaktiger Nachsatz, der die Kadenz nach As-Dur in charakteristischer Weise forciert. Hierbei treten insbesondere die sprunghafte Linie der ersten Violine sowie die chromatische Umspielung des Quinttones im Cello akustisch hervor, während die rhythmische Pulsation erstmals in Takt 20, also bei der finalen Kadenz, aufgegeben wird.

Die Art und Weise mit der Beethoven im Folgenden sein Ausgangsmaterial behandelt, umwandelt und eine wahre poetische Metamorphose durchführt, zeugt von einer eminenten Durchdringung und kompositorischen Aufladung des Themas, das seinerseits aufgrund der Schlichtheit einen musikalischen Nukleus darstellt, der jedweder dekorativen Elemente entkleidet wurde. Die Zurücknahme des Thematischen auf das eigentümlich unkonkrete Material der Tonleiter, setzt dabei die Möglichkeit frei, nicht nur über ein melodisch fixiertes Gebilde, sondern geradezu über Grundelemente der Musik selbst eine Variation anzufertigen. Genau dies geschieht in diesem Satz in einzigartiger Weise, da Beethoven weniger die Melodik als vielmehr durch raffinierteste Variationstechnik einen anderen Gehalt der Musik in den Fokus stellt: den Charakter. Dabei erfolgt eine Mobilisierung sowohl der bereits dem Thema zugrunde liegenden vokalen Elemente als auch robust-tänzerischer sowie instrumentaler Abschnitte. Joseph Kerman schlägt für diesen Satz eine Dreiteiligkeit nach dem A-B-A-Schema vor: „*The theme and Variations 1 and 2 together constitute the first element. Variation 3 constitutes the second. Variations 4, 5 and 6 as a unit complete the design.*”²⁷¹ Ferner weist er auf die harmonischen Proportionen der einzelnen Variationen hin. Diese erfahren ihre Kulmination in dem *Adagio molto espressivo*, der dritten Variation, die in E-Dur erklingt. Struktur und Harmonik sind immanent für den Zusammenhang des Satzes – der erste Komplex bildet eine sowohl rhythmische als auch kontrapunktische Zuspitzung in immer subtilere und feiner zisierte Musik, die ihrerseits jedoch drei vollkommend divergierende Charaktere generiert. Die Dichte des Satzes macht es teilweise recht anspruchsvoll, das Thema in der Partitur wiederzufinden, während es nur sehr schwer akustisch nachvollziehbar ist. Es scheint geradezu, als verlöre es sich in der komplexen Gestalt der Variationen und

²⁷¹ Joseph Kerman, S. 214.

würde von der Artifizialität überdeckt respektive negiert. Das korrespondiert mit der Tatsache, dass sich in der ersten Variation athematische Takte (T. 24, 27/28) finden, während die zweite Variation den thematischen Kern der Charaktervariation durch Diminutionstechnik vollends entmaterialisiert und lediglich einen Bewegungsimpuls und das harmonische Gerüst übernimmt (vgl. T. 43-46 und T. 53-58). „*All the variations in this movement seem to cleave a little to their predecessors.*“²⁷²

Gemessen an der volkstümlich-gemütlichen *Andante con moto*-Variation bietet das Adagio in E-Dur einen kontemplativen Ruhepunkt, dem in der Literatur oft und zu Recht eine spirituelle Komponente zugeschrieben wird²⁷³. Ohne schon im Detail auf die Gestaltungsart einzugehen, ist hier das Moment des Expressiven, „die fromme Ergebung, mit welcher sehnende Hoffnungen beschwichtigt werden“²⁷⁴, – stellvertretend ausgedrückt durch die Verdichtung des Kantablen – am stärksten ausgeprägt. Dabei mischen sich klanglich dichter Choralatz mit der durchbrochenen Linienführung des Quartettsatzes in beeindruckender Art und Weise. Die nahezu weltabgewandte Geste dieser dritten Variation wird allerdings geschickt mit recht einfachen Mitteln inszeniert: zum einen durch die Verlangsamung des Tempos, ferner durch den harmonischen Kontrast von As-Dur und E-Dur sowie durch die Gegenüberstellung bzw. Einrahmung des „Gebets“ von rhythmisch akzentuierten, tänzerischen Variationen, da sowohl die zweite als auch die vierte Variation einen durchaus robust-volkstümlichen Charakter aufweisen.

Eben diese vierte Variation, die den dritten und letzten Komplex einläutet, scheint sich durch die einheitliche Fokussierung auf diesen ländlichen Tonfall zur Gänze von dem Ausgangsmaterial entfernt zu haben. Die ersten vier Takte erinnern unwillkürlich an ein durch subtile Artifizialität evoziertes „Schrammeln“ mit klar differenzierter rhythmisch-harmonischer Begleitung und munter drauf los spielender Fiedel als erste Geige. Umso wirkungsvoller führt das solistisch hervortretende Cello den Satz mit der *cantabile*-Linie des Themas in die Zyklizität des Variationssatzes zurück. Gegen Ende der vierten Variation „zerfällt“ die Komposition jedoch in ganz eigentümlicher Weise, indem die einzelnen melodischen Linien während des dritten, kadenzierenden Elementes immer mehr abnehmen. Dramaturgisch geschickt, führt Beethoven an dieser Stelle mit der fünften Variation eine Peripetie ein, deren harmonische Gestalt durch die Kreuztonart cis-Moll auf das Adagio

²⁷² Joseph Kerman, S. 215.

²⁷³ S. ebd., S. 216: „*Indeed, Variation 3 is a hymn-variation of the melody, slowed to Adagio molto espressivo and simplified into alla breve time. Sustained by quiescent chords, the elemental melody picks out only certain chief notes of the original theme, a procedure quite opposite to the busy ornamenting of the early variations. The decided tone of prayer makes a spiritual crown for the movement, and for that matter, for the quartet as a whole.*“

²⁷⁴ Alexander W. Thayer, Bd. 5, S. 150.

zurückverweist. Die Lockerung des durchaus streng geführten Mollsatzes erfolgt ab Takt 107 und geht über das Medium des Trillers unwillkürlich in die letzte Variation – Sechzehntelkoloraturen über einem elastisch-harmonischen Gerüstsatz – über. Es ist bezeichnend für Beethovens formales Gespür, dass die Variationen nicht einfach mit diesem jovial-verspielten Gebilde schließen, sondern ab Takt 118 noch eine Erinnerung an die „Schrammel-Variation“ eingeflochten wird. Dieses letzte Innehalten vor dem Schluss des Satzes ist in dreierlei Hinsicht bemerkenswert: zum einen wird durch die Reminiszenz eine höhere zyklische Dichte dieses langen Satzes generiert, zum zweiten erfolgt dies über der motivischen Folie des Kadenztaktes des dritten Elementes (vgl. T. 119/120 mit T. 20) und drittens ereignet sich ein solcher Abbruch der Bewegung, dem Tonrepetitionen in den Mittelstimmen sowie dissonierende Melodik im Pianissimo mit frappierender Ähnlichkeit auch in der *beklemmt*-Episode der Cavatina aus op. 130. Die Wiederaufnahme des melodischen Sechzehntelflusses geschieht in Takt 124 unter der imitatorisch geführten Verwendung des Quartettmotivs²⁷⁵, was angesichts der Komplexität des Satzes, der mit einer authentischen Kadenz auf leichter Zählzeit schließt, kein Zufall sein dürfte.

Die erste Variation ist äußerst heterogen strukturiert, das rhythmisch differenzierte erste Thema erklingt zunächst im Cello und wird mit der Bratsche in Terzparallelen geführt. *„When the material is disentangled, what is revealed is a variation which clearly hangs upon the contrapuntal melodic design, complicated by various inversions and migrations of the melody into different instrumental parts.“*²⁷⁶ Die melodische Modifikation beläuft sich auf eine Umspielung der None sowie auf die Terminierung des ersten agogischen Abfallens. Zudem ist die Linie des Themas durchbrochen, insofern als dass es von der ersten Violine in Takt 22 mit dem Sextintervall weitergeführt wird und in Takt 24 seinen Schluss erfährt. Doch gerade in diesem Takt beginnt sich die Variation deutlich vom Ausgangspunkt zu entfernen: Nicht nur die massive Befestigung des As-Dur Dreiklangs, auch die folgenden vier Takte scheinen sich zunächst nur schwer vom Modell ableiten zu lassen. Trotzdem ist zu konstatieren, dass sich zumindest die aufsteigende Melodielinie mit den Gerüsttönen des Themas ansatzweise im Cello, ab Takt 26 auch in der ersten Violine wiederfinden lässt. Typisch ist jedenfalls die enorme Dichte des Satzes, die von der großen Selbstständigkeit und Individualität der einzelnen Stimmen herrührt. Dies bleibt auch beim zweiten Thema, das auftaktig in Takt 29 ebenfalls im Cello erklingt, bestehen. Auch hier sind die entscheidenden Gerüsttöne vorhanden, werden melodisch durch kleinere Noten umrankt und mit chromatischen Vorhalten versehen. Insbesondere die enorme rhythmische Elastizität und die

²⁷⁵ Vgl. Vl. I, T. 124: e'' – f'' – c'' – des''; ebenso Vlc, T. 124 sowie Vl. I, T. 125: c'' – des'' – a' – b'.

²⁷⁶ Daniel K. L. Chua, S. 17.

Führung der übrigen Stimmen, machen es schwierig, den Gang des Themas genau zu verfolgen. Somit scheint dieses eher eine unterschwellige Folie für den Fortgang des Geschehens zu bilden und als solches zur Disposition zu stehen. Eine im Wesentlichen für alle Variationen geltende Konstante zwischen beiden Themen lässt sich in rhythmischer Hinsicht festmachen. Zudem tritt die forcierte Verwendung des punktierten Rhythmus', der erstmals bei der Tonumspielung der None (T. 21) vorgestellt und in Takt 31 geradezu noëmatisch geführt wird, hervor. Die Wiederholung des zweiten Themas greift den Wechsel der Instrumente auf, allerdings ist in der ersten Variation das Verhältnis zwischen ersten Violine und Cello genau umgekehrt, so dass ab Takt 33 die Geige das Thema als zweites übernimmt. Die Takte 37/38 bringen die rhythmisch an die Variation angepasste Veränderung der beiden Kadenztakte respektive des dritten Elementes des Ausgangsmaterials.

In der zweiten Variation liegt der Fokus mehrheitlich auf dem rhythmischen Parameter. „*What is typically involved is some kind of fast-dancing dialogue, with crisp syncopations and trills, lucid harmonies, a deceptively popular swing in the bass, and much air.*”²⁷⁷ Der metrische Impuls wird klar von den tiefen Streichern im *sempre staccato*



vorgegeben, während die zweite Violine das Thema trägt und die erste eine imitatorisch geführte Gegenstimme spielt. Dabei tritt insbesondere bei der Diminution ab Takt 42 eine stark akzentuierte durchgängige Sechzehntelbewegung in der mit Alberti-Bässen gearbeiteten Begleitung hinzu, die auch in der entsprechenden Partie des zweiten Themas (T. 52-58) erklingt. Das Thema selbst stellt eine rhythmische Weiterverarbeitung der ohnehin schon sehr elaborierten ersten Variation dar, indem insbesondere die Synkope und das Anschleifen derselben mit zwei Zweiunddreißigsteln exerziert werden. Eigenwillige Sprünge tun ihr Übriges, um die Gestalt des Themas, das in dieser Form ausschließlich an Gerüsttönen noch festzumachen ist, weiter zu differenzieren. Zugleich mit diesem gemütlich aufgeräumten Charakter tritt das Abwechseln zwischen den beiden Violinen ab Takt 39 hinzu, was eine Konstante im Verlauf der Variation darstellt. Um die thematische Struktur noch mehr zu

²⁷⁷ Joseph Kerman, S. 215.

„pulverisieren“, nimmt Beethoven eine Diminution der zweiten Variation in Zweiunddreißigsteln, die sich mit spritzigen Trillern jeweils abwechseln, vor. Auch das zweite Thema, das ab Takt 47 erscheint, erklingt in sehr stark modifizierter Art und Weise, bis es in Takt 51 schließlich vollends zerfällt und zwei Takte darauf ebenfalls diminuiert wird. Es ist hier ein ähnlicher Verdichtungs- und Zersetzungsprozess wie in den Variationen aus op. 111 auszumachen, der allerdings im Streichquartett die fein ausgeklügelte Akzeleration durch ein verspieltes Auflösen des thematischen Momentes substituiert.

Auch aus diesem Grund stellt die dritte Variation einen notwendigen Kontrast dar, da eine Weiterführung des Prinzips der Auflösung schon nach dieser zweiten Variation nicht mehr möglich ist. Die Verwendung der Tonart E-Dur, die Beethoven in seiner Kammermusik „vorzugsweise im Zusammenhang mit Himmelsassoziationen“²⁷⁸ verwendet, stellt dabei im formalen Ablauf der Variationsfolge eine harmonische Parallele zur IX. Symphonie dar²⁷⁹. Nicht nur emotional und tonal stellt dieses *Adagio molto espressivo* einen scharfen Kontrast zum Vorhergehenden dar, es besticht vor allem durch den expressiv-spirituellen Gestus, der seinerseits seine Provenienz einzigartig verschleiert. Dabei sind die Proportionen des Ausgangsmaterials von 8 + 8 + 2 Takten minutiös eingehalten, auch melodische Analogien wie das Erreichen des fis' in Takt 61, das freilich durch den expressiven Septimfall seine Funktion als Nonenvorhalt einbüßt, die alternierende Struktur von erster Violine und Cello sowie essentielle Intervalle der Begleitstimmen (vgl. die beiden Terzen in den tiefen Streichern in T. 67/68 mit T. 11/12) lassen, wenn auch subkutan, auf die Herkunft des Adagio schließen. Der *cantabile*-Abschnitt (ab T. 67) entspricht dabei sehr deutlich dem Vorbild aus Takt 11, sowohl in intervallischer als auch in kompositorischer Hinsicht. Trotzdem ist die



Atmosphäre, der Gestus und der gesamte Charakter so sehr vom Ausgangspunkt modifiziert und differenziert, dass man von einem markanten Beispiel der Dialektik der Beethoven'schen Kompositionstechnik des Spätstils sprechen kann.

²⁷⁸ William Kinderman: *Streichquartett Es-Dur op. 127*, S. 286.

²⁷⁹ S. hierzu ebd., S. 284-287.

Nach diesem großen lyrischen Innehalten wird insbesondere die rhythmische Bewegung durch die triolisch federnde Akkordik der vierten Variation wieder aufgenommen. Darüber erklingt eine melodische Linie in der ersten Geige, die sich aufgrund ihrer absteigenden Tendenz zu keinem der beiden Themen zuordnen lässt. Art und Gestaltung dieser „Nebensache“ lassen jedoch eine ganz erstaunliche zyklische Durchdringung des gesamten Satzes erkennen, indem dieses themenfremde Element, das bereits in der ersten Variation kurz aufscheint, viele der melodischen Anomalien erklärbar macht. Diese zu Beginn der Veränderungen in der ersten Violine eingeführte, absteigende Linie schafft sowohl einen Kontrast zu den beiden stets aufwärts strebenden Themen als auch eine Verklammerung der einzelnen Variationen durch ihre exponierte Verwendung in den Nummern 1 (T. 21), 2 (T. 39-42), 4 (T. 77-80) und mit Ausnahmen 6 (T. 113-116, hier jedoch nur in den Oktaven sowie T. 119-121).

In Takt 81 tritt, unerwartet aber prononciert, die melodische Linie des ersten Themas im *cantabile* des Cellos hervor. Die Tenorstimme tritt dabei sehr zart aus dem robusten



Corpus der repetitiven Begleitung hervor, wobei das Thema jedoch auf vier Takte verkürzt erklingt. In Takt 85 übernimmt die Geige die melodische Progression in Gestalt des zweiten Themas und wird ab Takt 89 von den drei übrigen Streichern abgelöst, während sie die gebrochenen Dreiklänge der Begleitung übernimmt. Hierdurch tauscht sich das Verhältnis von Melodie und Begleitung von 1:3 in 3:1 um, was enorme akustische Auswirkungen hat. Die rhythmische Gestalt der beiden Themen ist, gemessen an den ersten beiden Variationen, sehr geglättet und an der Kantabilität orientiert – stellt somit einen scharfen Kontrast zu der ansonsten sehr rhythmisch und perkussiven Variation dar. Die Takte 93/94 beinhalten das dritte Element, allerdings wird die Wechsellnote in Takt 95 wiederholt, so dass dadurch die enharmonische Modulation nach cis-Moll, die ab Takt 96 im *sotto voce* folgt, eingeleitet wird.

Die fünfte Variation fungiert als eine Episode, die gleichsam dazu dient, den narrativen Fortgang des Zyklus zu unterbrechen, um den Eintritt der finalen sechsten Variation umso wirkungsvoller erscheinen zu lassen. Diesen Komplex lediglich als Episode zu charakterisieren macht es zwar leichter, mit ihm umzugehen, scheint aber mit Blick auf die

Dichte des Satzes etwas verflacht. Beethoven wendet hier eine Kontrapunktik an, die durch ihre chromatische Führung durchaus als „tragisch“ zu bezeichnen ist. Außerdem erweist sich die Wahl der Tonart cis-Moll nicht als ein Zufall – im Kontext der Streichquartette drängt sich der vergleichende Blick zu op. 131 auf, das mit einer chromatisch eng geführten Fuge beginnt. Selbstverständlich handelt es sich bei dieser fünften Variation nicht um ein Fugato, allerdings sind die Stimmen sehr individualisiert und wesentlich horizontaler gedacht, als in den übrigen Variationen. Seine semantische herausragende Bedeutung erfährt es jedoch durch die Verwendung des „Quartettmotivs“ (fisis – gis – his – cis) als primärer Melodiepartikel, während die anderen Instrumente von ihrer intervallischen Konfiguration her eher das dritte und schließende Element des Ausgangsmaterials wiedergeben. Erstaunlich ist zudem die Rückführung nach As-Dur, das ebenfalls durch enharmonische Umdeutung erreicht wird. In Takt 106 wird allerdings noch einmal klar auf die rhythmische und melodische Struktur der thematischen Basis der Variationen verwiesen.

Über die Umspielung des Dominantakkordes materialisiert sich in den Takten 107/108 in der ersten Violine eine Trillerbewegung, die im Folgenden bruchlos in die finale sechste Variation übergeht. Es handelt sich hierbei um eine melodisch sehr locker geführte Diminutionsvariation, die von einem rhythmisch raffiniert gearbeiteten Akkordsatz, der sich sukzessive zusammensetzt und das Metrum durch die Überbindungen unhörbar macht, geprägt ist. Ab Takt 113, in der die erste Violine die an den Beginn der vierten Variation erinnernden Oktaven spielt, vertauscht sich das Verhältnis wiederrum, indem die Sechzehntel jetzt von der zweiten Violine, der Viola und dem Violoncello gespielt werden. In Takt 117 erklingt bereits das artifiziell durchgearbeitete dritte Element, bevor die Musik in Takt 118 über einer Generalpause plötzlich abreißt und durch die schüchtern-beklemmte Reminiszenz an die Akkorde der vierten Variation fortgesetzt wird. Als konstitutiv für die chromatisch-harmonische Progression dieser Stelle erweisen sich die Wechselnoten des kadenzierenden Momentes, das erst ab Takt 124 seine dominantische Funktion übernehmen kann. Die figurative Verwendung des „Quartettmotivs“ im imitatorisch sich sukzessive verdichtenden Satz sowie eine kurze Kadenz beschließen diesen außergewöhnlich tiefsinnigen und elaborierten Variationssatz.

Streichquartett a-Moll op. 132

Heiliger Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit, in der lydischen Tonart.

Canzona di ringraziamento offerta alla divinità da un guarito, in modo lidico

Molto adagio

Die ungewöhnliche Verwendung des lydischen Modus wird von Hartmut Krones auf zwei Gründe zurückgeführt. Das Lydische „galt dem Komponisten [...] als spezielles Sinnbild für ‚Altes‘. Überdies beschrieb Zarlino, dessen Schriften Beethoven [...] las, diesen Modus als Hilfe gegen Ermattungen des Geistes und des Körpers.“²⁸⁰ Formal stellt der „Heilige Dankgesang“ eine Doppelvariation nach dem Aufbau A – B – A' – B' – A'' dar. Beide Themenkomplexe, in sich differenziert gebaut, sind zudem sowohl durch Tempo (*Molto adagio* und *Andante*) und Metrum (C und 3/8) als auch durch die Harmonie (F-Lydisch und D-Dur) klar voneinander getrennt. Was sich hinter dieser nüchternen Strukturanalyse verbirgt, ist einer der intimsten und innigsten Sätze, die Beethoven je komponiert hat. Insbesondere die Kadenzprogressionen des *cantus firmus* offenbaren eine Musik, die vor allem aufgrund ihrer Schlichtheit und Einfachheit direkt ins Herz geht – nicht umsonst findet sich gerade bei diesem Satz eine der ersten emotionalen Bekundungen zu Beethovens Musik überhaupt. Der spätere Widmungsträger des F-Dur-Quartetts op. 135, der Wiener Tuchhändler Johann Nepomuk Wolfheimer, war bei der ersten Rezitation des Satzes in Tränen ausgebrochen²⁸¹. Auch der B-Teil, *Neue Kraft fühlend*, besticht zum einen durch seinen programmatischen Gehalt, der mit Trillern, Staccati und kleinen Spielfiguren das Schlagen des Herzes des Genesenden ausdrückt, zum anderen aber auch durch seine harmonische Schlichtheit und sangliche Oberstimmenmelodik.

Die archaische Klangwelt wird vor allem durch die Verwendung des lydischen Modus und einer dezidiert renaissancehaften *cantus firmus*-Technik erzeugt. „*In these years, searching for new stimuli, he [Beethoven, D.T.] became curious about older music. His interests included music of the late Renaissance and early Baroque, which offered possibilities of experimentation with modal harmony that could augment and extend the range of his harmonic practice.*“²⁸² Zwei Einträge in den Konversationsheften belegen Beethovens

²⁸⁰ Hartmut Krones, S. 215. So auch bei Manfred Hermann Schmid, S. 336: „*Remedio contra le fatiche dell'animo, e similmente contra quelle del corpo.*“

²⁸¹ BKh, Bd. 8, S. 109, Karl Holz: „Wolfmayer war auch | dabey; er hat bey | *Adagio* geweint wie ein | Kind.“ S. zudem BKh, Bd. 8, S. 160, Neffe: „Ich habe vergessen, Dir zu | sagen, daß bey der Probe | des 2^{ten} Quartetts der | Wolfmayer war; bey dem | *Choral* konnte er sich der | Thränen nicht enthalten. | Dieses feyerliche, andächtige | hat ihn sehr ergriffen.“

²⁸² Lewis Lockwood: *Beethoven*, S. 366.

erhöhtes Interesse an theoretischen Schriften der Alten Musik, so dreht sich ein Gespräch im Januar 1820 um Zarlino²⁸³ und Glareans „Dodekachordon“²⁸⁴.

Das *Molto adagio* besteht aus fünf Abschnitten, die jeweils in zwei Glieder unterteilt sind. Einen imitiert geführten Satz in Vierteln (α) und einen akkordisch gestützten *cantus firmus*-Satz, dessen rhythmische Progression in antiquiert-weißen Noten, in Halben, abläuft (β) und an ein „Standard-Strophenmodell im protestantischen Choral“²⁸⁵ erinnert. Hierbei tritt α mit zwei Phänotypen auf, ersterer ist gekennzeichnet durch die melodische große Sext am Anfang, wobei sich das zweite Moment in Gestalt einer fallenden Quint und einer ruhigen Skalenbewegung manifestiert. Entscheidend ist hierbei, dass weniger die motivische Kon-



stellation, als vielmehr das Initialintervall konstitutiv für die entsprechenden Passagen ist. So stellt das erste Moment mit der großen Sext die beiden äußeren Abschnitte Nr. 1 und 5 dar, während das zweite stets in der Mitte, in Nr. 2, 3 und 4 erklingt. Bei α handelt es sich weniger um eine „Einleitung“ zu den *cantus firmus*-Passagen, sondern vielmehr um einen integralen melodischen Bereich, der entscheidend für die Kontrastwirkung im Satz ist. Dies zeigt sich vor allem an der Entwicklung der beiden folgenden Variationen, die eine rhythmische Differenzierung von α beinhalten. Die Imitationen sind dabei stets sukzessive absteigend (Nr. 1, 2, 4 und 5) respektive aufsteigend (Nr. 3) gestaltet und räumlich-optisch durch den Legatobogen markiert.

Im Anschluss daran folgt jeweils der *cantus firmus*, der sich permanent in der ersten Violine befindet und harmonisch von den übrigen Streichern im homophonen Satz grundiert wird. Charakteristisch für den Klang der Kadenzen ist die strikt beibehaltene Vermeidung des Tones b , das nicht im Tonvorrat der lydischen Skala vorhanden ist, sowie die jeglicher Akzidentien. „Use on an old church mode reduces harmonic tension automatically; and once Beethoven had settled on the Lydian, he held to it scrupulously, using just the diatonic notes

²⁸³ S. BKh, Bd. 1, H. 8, S.196 unten.

²⁸⁴ S. BKh, Bd. 1, H. 8, S. 197 oben.

²⁸⁵ Manfred Hermann Schmid, S. 334.

[...] *with never a sharp or flat to ruffle them.*”²⁸⁶ Die harmonische Progression der einzelnen Segmente, die nicht *en détail* wiedergegeben werden muss, beläuft sich auf folgende: 1. F-Dur → d-Moll, 2. C-Dur → C-Dur, 3. a-Moll → G-Dur, 4. a-Moll → F-Dur und 5. a-Moll → A-Dur. Die melodische Gestaltung des *cantus firmus* erfolgt dabei durchaus auf Basis von authentischem historischem Material; der erste Abschnitt weist eine symmetrisch kreisende Figur mit einer Wechselnote vor der Kadenz auf, der zweite ist durch eine typische Renaissance-Figur von Sekundschrift, Terzsprung gekennzeichnet. Das dritte *cantus firmus*-Segment beginnt mit einer Wechselnote und einem nach dem Terzfall stufenweisen Erreichen des Zieltones, während die Melodien Nr. 4 und 5 kongruent zum Quartettmotiv (c – d – g – a | mit Weiterführung: d – e) ablaufen, allerdings zum Ende hin jeweils unterschiedlich kadenzieren. Der dynamische und klangliche Höhepunkt ist dabei direkt in der Mitte, mit dem Ende der dritten *cantus firmus*-Partie (T. 17), platziert, indem zum einen der akustische Kulminationspunkt mit dem Forte erreicht ist und der G-Dur-Akkord nicht nur die Maximalzahl von Akkordtönen (sieben), sondern auch den größten Ambitus (Doppeloktav + Quint) aufweist. Die Ganztonrückung nach A-Dur, die sich am Schluss des *Molto adagio* ereignet, fällt akustisch deutlich heraus. Gleichzeitig obliegt es dieser harmonischen Progression, die beiden Welten Dankgesang und Wiederaufleben, quasi „alte“ und „neue“ Musik, zu verknüpfen. Dieses Vexierbild, einem Tor zu einer anderen Welt gleich, korrespondiert am Schluss des Andantes mit einer ähnlichen Rückung. In den Takten 82/83 lautet die Harmonie D-Dur – C₃ → F-Dur (Quintlage); es handelt sich genau genommen also ebenfalls um eine Ganztonrückung, die jedoch in eine authentische Kadenz weiter geführt wird.

Die erste Veränderung des *Molto adagio* (T. 84-114) widmet sich ausschließlich dem α-Teil, während der *cantus firmus* – isoliert von seinem harmonischen Gerüst – jenseitig und kontemplativ in der ersten Violine über dem Geschehen erklingt. Die rhythmische Differenzierung des ersten Motivs erfolgt in Gestalt der Punktierung der zweiten Note, wohingegen die dritte auf den Wert einer Achtel reduziert wird. Die Imitationen und deren gestaffelte Einsätze sind analog zum ersten Abschnitt gestaltet, allerdings beteiligt sich die erste Violine nicht mehr an ihnen, da sie ausschließlich den *cantus firmus* repräsentiert. Dieser erklingt, durch Pausen voneinander getrennt, in seiner Originalgestalt im plagalen 4. Modus mit dem Ambitus d'' bis d''', während die übrigen drei Streicher einen rhythmisch sehr elastischen, kontrapunktisch gearbeiteten Satz formen. Bemerkenswert ist in jeder Hinsicht die Subtilität, mit der diese Begleitstimmen behandelt werden – durch beständige rhythmische

²⁸⁶ Joseph Kerman, S. 255.

Verschiebungen und Überbindungen bleibt der Eindruck einer klanglichen Schwerelosigkeit durchweg gewahrt.

Die zweite Variation (T. 168-211) hingegen löst sich von diesem Modell zum Teil erheblich. Das α -Motiv erscheint nun rhythmisch und melodisch vollkommen emanzipiert von dem dominanten *cantus firmus*, was sich vor allem auch an der Spielanweisung „mit innigster Empfindung“ (*con intimissimo sentimento*) zeigt. Die rhythmische Differenzierung hat hier ihren Höhepunkt erreicht, über subtile Überbindungen und Sechzehnteln wird das Motiv gleichsam „verschlankt“ und in eine biegsame Gestalt gebracht. Es kommt zu einer „Doppelfughetta zwischen Vor- und Zwischenspielen und **Cantus firmus**“²⁸⁷. Die starre Auffächerung der Imitationen ist ebenso überwunden worden, wie sich das melodische Gewand des Motivs durch die Implementierung der Wechselnote c – d – c entscheidend verändert hat und somit eine ähnliche Erweiterung erfährt, wie das Thema der Arietta aus op. 111 am Ende des Werkes. Insbesondere diese Wechselnote wird im weiteren Procedere von ihrem motivischen Ursprung getrennt, gesondert in den Satz integriert und verarbeitet.

Elastizität des streng geführten polyphonen Satzes scheint das primäre Ziel zu sein, das Beethoven hier anstrebt. „Aus dem zwar linearen, primär aber akkordhaft konzipierten Choral ist am Schluß ein figurierter Choral geworden, in dem sich ein *cantus firmus* durch alle Stimmen zieht und diese rhythmisch fein differenziert werden.“²⁸⁸ Gleichzeitig wird der *cantus firmus* auf sein erstes Glied reduziert und in die polyphone Struktur der Imitationen eingebettet, indem Beethoven die traditionelle Einsatzrelation von Dux und Comes aufgreift. So fängt beispielsweise die zweite Violine die Imitation in Takt 170 auf dem f’ an, während die korrespondierende Bratsche in Takt 172 auf c’ einsetzt; das Cello hebt zwei Takte später auf f’ an, die erste Violine wiederum beginnt ihren *cantus firmus*-Abschnitt auf dem c’’ (T. 176). Die kreisende melodische Ausprägung des zum Soggetto umgeschmolzenen *cantus firmus* wird dabei allerdings im Wesentlichen recht frei gehandhabt und nur mit Mühe lassen sich die fünf vorher klar erkennbaren Abschnitte in dem elaboriert ineinander greifenden Gefüge wiedererkennen.

Der absolute akustische Höhepunkt des Satzes – vielleicht der gespannteste Moment des gesamten Quartettes überhaupt – wird in den Takten 188 bis 193 erreicht. Jeder einzelne Ton des *cantus firmus*, jede einzelne „weiße“ Note erklingt hier mit einem Sforzato versehen, während insbesondere die beiden Takte 191 und 193, in denen die erste Violine sogar ganze Noten spielt, wie klangliche Monolithen einer fernen und längst vergangenen Zeit hervortreten. Dabei werden hinsichtlich der Zyklizität des Quartettes, die syntaktisch bedeutsamen

²⁸⁷ Wilhelm von Lenz, Bd. 4, S. 242.

²⁸⁸ Martin Zenck: *Die Bachrezeption des späten Beethoven*, S. 287.

Noten F und E massiv herausgearbeitet. Das extreme Moment der Spannung gilt vor allem auch für die Spieler, die nach einem rund 13minütigem Satz nun in langsamstem Tempo den Bogenstrich mit maximalem Klang zu füllen haben. Auch die Siebentönigkeit des



Zusammenklangs ist in diesen zwei denkwürdigen Takten wieder erreicht. „*The gradual dissociation of the hymn in its three manifestations from an archaic, awesome chorale prelude into a granitic contrapuntal study of a single phrase – this is heard as a process of increasing spiritualization but also as one of enrichment, a confrontation of inherent complexities.*”²⁸⁹ Von diesem Höhepunkt aus tritt unmerklich eine Entspannung ein, die sich bis zum Ende des Satzes immer weiter ausbreitet – einzige Ausnahme bildet das Rinforzando in Takt 201, nachdem das α -Motiv noch einmal deutlich hörbar in der zweiten Violine erklingt. Zudem ist auf die archaische Verwendung des Dominantorgelpunktes C hinzuweisen, der nicht nur statisch im Bass gesetzt ist, sondern sich anfangs (T. 202/203) auch in der ersten Geige befindet.

Die Schlussakkorde im zarten Pianissimo zeichnen sich durch eine hohe Lage und durch eine eigentümliche Notation aus: An die Position der zwei halben Noten setzt Beethoven in Takt 210 zwei Viertel, die jeweils mit zwei übergebundenen Achteln versehen sind, wodurch zumindest optisch das starre Bild der Halben vermieden wird.

Die Vitalität des B-Teils (*Neue Kraft fühlend*) wird von der sprunghaften Melodie, dem Triller, den dynamischen Kontrasten sowie den nachschlagenden Melodiepartikeln (T.



²⁸⁹ Joseph Kerman, S. 260.

32 und 34) generiert. Beethoven mobilisiert also ein ansehnliches Arsenal von sprachähnlichen musikalischen Stilmitteln. Zudem tragen das beschwingte Dreiermetrum, die filigranen Zweiunddreißigstel und die heterogene Struktur der Begleitstimmen einen großen Teil zur Spritzigkeit des Themas bei. Dabei handelt es sich zunächst um eine achttaktige Periode, deren harmonische Proportionen sich zweimal identisch wiederholen, so dass auch der Nachsatz auf der Dominante „hängen“ bleibt (T. 46). Stellvertretend für das Pulsieren der wieder gewonnenen „neuen Kraft“ sind die energischen Staccati der tiefen Streicher sowie die Oktavsprünge der Melodie. Der melodische Höhepunkt findet sich jeweils in der ersten Violine in Takt 37 respektive Takt 45, wo sich der Ambitus bis hinaus in die dritte Oktave (a''') erstreckt und von da an im Decrescendo wieder zurückgeht. Kinderman verweist hierbei scharfsinnig auf den Konnex zwischen dem „Heiligen Dankgesang“ und der Konstruktion des Finales aus op. 110, in dem die Inversion der Fuge in G-Dur mit dem Worten „nach und nach wieder auflebend“ beginnt²⁹⁰.

Der zweite Abschnitt hebt in Takt 47 an und zeichnet sich vor allem durch seine nachschlagende Struktur in den Begleitstimmen aus. Die zwischen beiden Geigen imitatorisch geführte Melodielinie macht nach der Kadenz in Takt 50 einem hektisch-erregten Geschehen, das durch die Intensivierung einer atemlosen Komplementärrhythmik aufwartet, Platz. Die Akkordrepetitionen in Zweiunddreißigsteln steigern die rhythmische Energie, die ihrerseits in Takt 55/56 in dem melodischen Kulminationspunkt. Der leicht veränderten Wiederholung des zweiten Abschnitt (T. 57-66) folgt im *cantabile espressivo* das dritte und letzte Element des B-Teils (T. 67-82), das sich durch eine klare, sangliche Oberstimmenmelodik und eine mit chromatischen Nebennoten versehene, fließende Sechzehntel-Begleitung deutlich vom Vorhergehenden abgrenzt.

Bemerkenswert ist die unvermittelte Rückung, die der Kadenz nach D-Dur in den Takten 82/83 folgt: Dem D-Dur Akkord schließt sich der Sextakkord von C-Dur, das seinerseits dominantisch fungiert und so die tonale Anbindung an die Haupttonart des Satzes wieder herstellt, an. Zugleich wird durch die von Pausen zerdehnte Progression der Harmonie das Moment der Bewegung jäh zurückgenommen und eingedämmt, so dass das *Molto adagio* organisch die Fortsetzung des Satzes bringt.

Mit Ausnahme geringer subtiler Veränderung von Rhythmik und Utilisation der Diminutionstechnik ist die Wiederkehr des B-Teils (T. 115-167) keiner großen Variation unterzogen. Als exemplarisch für die fein ziselierte Technik der Veränderung können dabei die Gegenbewegung der zweiten Violine in Zweiunddreißigstel (T. 121/122), die differen-

²⁹⁰ S. William Kinderman: *Beethoven*, S. 330.

zierten Fiorituren der ersten Violine (T. 123, 125 und 128) sowie die Modifikation der Begleitstimmen (T. 141-144 im Pizzicato) gelten. Auf die Violinstimme der Takte 156 bis 161 ist im Besonderen hinzuweisen – hier erfolgte eine sehr ähnliche Kolorierung der Melodielinie, wie sie bereits im Adagio der Hammerklavieronate Verwendung gefunden hat (vgl. dort T. 88-113) und somit ein essentielles Beispiel für Beethovens Diminutionstechnik darstellt.

Streichquartett cis-Moll op. 131

Andante ma non troppo e molto cantabile

In Gestalt eines Duettes zwischen den beiden Violinen löst das Variationsthema die von dem vorhergehenden Instrumentalrezitativ erzeugte Erwartungshaltung ein, da die Kantabilität des Andantes unmittelbar arienhafte Züge trägt. „In op. 131 Beethoven adopts a [...] combination



of purely melodic metamorphosis and the more searching harmonic variation.”²⁹¹ Wie schon bei dem Thema, das dem Variationszyklus aus op. 127 zugrunde liegt, festzustellen war, sind auch hier zwei Abschnitte, die sich hinsichtlich melodischer Führung und Kompositionstechnik deutlich voneinander unterscheiden, auszumachen. So stellt der A-Teil (T. 1-16) eine achttaktige Periodizität, deren Wiederholung ebenfalls auf dem dominantischen Halbschluss endet und somit die Fortführung des Themenkomplexes als eine größere Einheit nach sich zieht, dar. Zudem konstituiert er sich aus einer taktweise verschobenen Dialogstruktur zwischen den beiden Geigen, die mit lediglich einem kurzen Motiv operieren und dieses auf verschiedenen Tonstufen fortführen. Der Nachsatz nimmt hierbei einen Stimmtausch zwischen den beiden Violinen vor. Der B-Teil (T. 17-32), der zu Beginn denselben Rhythmus (Viertel – zwei Sechzehntel) aufgreift, ist vor allem durch die simultane Dezimparallelführung akustisch klar von dem Beginn differenziert, obwohl Gestalt und Physiognomie der Begleitung beibehalten werden. Im Gegensatz zum A-Teil ist zudem eine

²⁹¹ Martin Cooper, S. 396.

deutliche melodische Steigerungsanlage, die in Takt 22 mit dem a'' kulminiert und anschließend durch die Kadenzierung nach A-Dur wieder absinkt, zu erkennen. Außerdem findet ein Wechsel der Instrumentation statt: Der Vordersatz wird melodisch von den beiden Geigen geprägt, während der Nachsatz eine heterogenere Struktur, an der alle Streicher außer das Cello partizipieren, aufweist. Da in Takt 32 die Vorstellung des Themas abgeschlossen ist, erfährt der Nachsatz der ebenfalls achttaktig strukturierten Periode einen Tonika-Ganzschluss.

Das Verhältnis zwischen Thema und den einzelnen Variationen ist durchaus mit dem bereits erwähnten Variationssatz aus op. 127 zu vergleichen, wobei das zugrunde liegende Material motivisch und thematisch deutlich „ausgereifter“ hinsichtlich der Ausarbeitung ist²⁹². „*The movement as a whole has less need to be weighty, for unlike Op. 127 [...], this quartet locates its center of gravity not in the middle but in the end.*”²⁹³

Die erste Variation beginnt zunächst in der Manier einer Charaktervariation, indem sie mit der rhythmischen Intensivierung des Themas um die schärfere Punktierung und die vermittelnde Sechzehntelbewegung in der ersten Violine den Gestus der Musik jäh ändert. Zudem ist die alternierende, imitatorische Struktur des Duettes terminiert, da der neue Phänotyp des Themas sogleich im Unisono vorgetragen wird (T. 33). Lässt sich die Veränderung des A-Teils zu Anfang eben als eine solche des musikalischen Charakters beschreiben, so wird dieses im weiteren Verlauf immer differenzierter, bis der eigentliche Unisono-Gestus durch die Verflüssigung der Struktur mittels Imitatorik verschwunden ist. Die Charakter-Variation verändert also während ihres Ablaufes selbst ihre Wesensmerkmale. Doch Beethoven geht in seiner Differenzierung darüber sogar noch hinaus, indem er den B-Teil nach der Manier einer Figuralvariation (ab T. 47) behandelt und somit beide konventionellen Variationstypen amalgamiert. Dabei wird der thematische Kern des Ausgangsmaterials derart diminuiert und prozessualisiert, dass die traditionelle Staffelung rhythmischer Akzeleration bereits in der ersten Variation zu ihrer dichtesten Ausprägung gelangt – dies ist durchaus ein Moment, was sich ebenfalls in op. 127 beobachten lässt. Konstitutiv für die Integrität dieses rhythmisch so fein ziselierten Gebildes ist allein die harmonische Struktur, die dem Ganzen zugrunde liegt.

Die zweite Variation ändert den Charakter fundamental, der artifiziell hochkomplexen Struktur folgt ein ländlich-gemütliches *più mosso*, das Akkordrepetitionen in den

²⁹² Dies ist auch der Grund, warum die Variationen von op. 127 direkt in die Struktur der Musik an sich vordringen konnten und in op. 131 trotz aller charakterlichen Differenzierungen die Variation stets dem Thema verschrieben bleibt.

²⁹³ Joseph Kerman, S. 335.

Mittelstimmen und abwechselnd die Harmonik umschreibende Achtelbewegungen in erster Violine und Violoncello aufweist. Erneut wird ein Idyll volkstümlicher Szenerie beschworen, wie es auch in op. 127 zum Ausdruck kam. Der Beginn des Nachsatzes ist dabei von einer Partizipation der Begleitinstrumente an dem bereiten Umschreiben der Harmonie durch kurze „thematische“ Einwürfe gekennzeichnet. Der B-Teil nimmt die zugrundeliegende Gestalt auf, sorgt aber für eine größere Differenzierung, indem die klar hierarchisch gegliederte Stimmverteilung aufgebrochen wird und schließlich in einem Unisono in Takt 86 bis 88 mündet. Insbesondere die Verwendung der beiden konträren Stimmführungstechniken Gegenbewegung und Parallelbewegung bzw. Unisonoführung, kennzeichnet die Bewegungslinien dieses Abschnittes. Die Variation ließe sich also durchaus als ein Beispiel der Integration und Partizipation der Begleitstimmen am thematischen Prozess, dessen Endzustand sinnigerweise in Gestalt des Unisonos aufgeht, deuten.

Als sehr bedeutsam ist die Ausprägung des A-Teils in der folgenden dritten Variation anzusehen, da sie in ihrem Erscheinungsbild direkt auf eines der zentralen Motive des Kopfsatzes aus op. 132 hinweist. Darüber hinaus ist zu konstatieren, dass es sich hierbei nicht



um eine ferne Reminiszenz handelt, sondern dass dieser Zweitakter sogar die Durvariante des entsprechenden Motivs darstellt. Das *Andante moderato e lusinghiero* stellt darüber hinaus einen strengen Kanon in der Oktave zwischen Viola und Violoncello, der im Nachsatz auf die beiden Violinen übertragen wird, dar. Vorder- und Nachsatz sind zudem nicht nur harmonisch voneinander differenziert, sondern auch durch die unterschiedlichen Stimmpaare, deren Wechsel durch die formale Zäsur initiiert wird. Der B-Teil ist ferner geprägt von einem Fugato, das zunächst nur auf die unteren Stimmen (T. 114-121) beschränkt bleibt und ebenfalls im Nachsatz seine Komplettierung durch sukzessiv gestaffelte Einsätze hin zum Tutti erfährt. Hierbei korrespondieren jedoch stets erste Violine mit Viola sowie zweite Violine mit Violoncello, so dass sich ein motivischer Dachziegelbau erkennen lässt. Mit Blick auf das ursprüngliche Material ist jedoch zu bemerken, dass diese beiden in sich kreisenden Themen nur wenige Gemeinsamkeiten mit dem motivischen Ausgangspunkt aufweisen. Es scheint so, als hätte sich Beethoven ganz von den traditionellen Prinzipien der thematischen Verankerung emanzipiert, um dafür die Komplexität des narrativen Prozesses auszuweiten. Ansonsten drohte die Gefahr, dass die eher stagnierende denn evolutionäre Form der

Variation einen redundanten Fremdkörper im Verlauf des so stringent gestalteten Quartettes, der alle Einzelteile und Momente in die gesteigerte Dynamik eines dramatischen Geschehens integriert, darstellte. So wird durch die hoch entwickelte Kunstfertigkeit der charakterlichen Differenzierung die Statik der Variation aufgelöst und gleichzeitig dynamisiert – was fundamentale Implikationen für das Wesen der Form an sich beinhaltet.

Dieser Maxime bleibt die Komposition in der Adagio-Variation in einer sehr innovativ-humoristischen Weise treu. Das in zweiter Violine und Cello vorgestellte Thema wird bereits im zweiten Takt durch einen Pizzicato-Akkord jäh abgebrochen (T. 131). Darauf folgt eine ebenfalls zweitaktige Sechzehntelfigur, die sich rhythmisch durch die Punktierung auszeichnet, und nach der Tonrepetition des *cis''* in Takt 133 ebenfalls von einem gezupften Akkord abgebrochen wird. Diese beiden Elemente – Sechzehntelbewegung mit punktierter Achtel zu Beginn auf der einen und gezupfte Akkorde auf der anderen Seite – prägen im weiteren Verlauf die Gestalt des A-Teils. Erstaunlich hierbei ist, dass diese gezupften Akkorde der Streicher dem Klang des Hackbrettes, eines traditionell-volkstümlichen Instrumentes, sehr ähneln. Ab Takt 142 wird das punktierte Kopfmotiv abgespalten, imitiert, schließlich auf drei Sechzehntel kondensiert und wirkt so als überleitendes Moment zum B-Teil. Dieser ist zunächst von einer kantablen Linie beider Geigen in Dezimparallelen, die strukturell dem Thema entstammen, gekennzeichnet (T. 126-149). Nach vier Takten tritt allerdings das punktierte Kopfmotiv aus dem A-Teil in den beiden tiefen Streichern auf und verklammert die beiden Themen miteinander. Das Prinzip des Stimm- bzw. Funktions-tausches erfährt seine Verwendung auch in dieser Variation zugleich mit dem Eintritt des Nachsatzes.

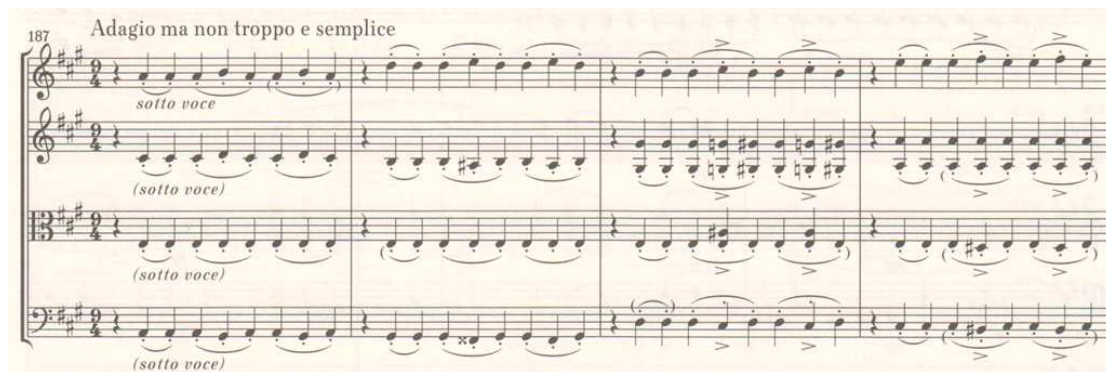
Bereits optisch, durch den sukzessiven Einsatz der Streicher, die allesamt zweistimmig geführt werden, ist die Besonderheit der fünften Variation auszumachen: Unter nahezu



ausschließlicher Terminierung des melodischen Parameters liegt der Fokus dieser Veränderung ganz eindeutig im klanglich-akustischen Sektor. Die Utilisation der Zweistimmigkeit zeugt einmal mehr von Beethovens Streben nach neuen Ausdruckselementen, die er eindrucksvoll und souverän in die Progression seines Werkes zu integrieren

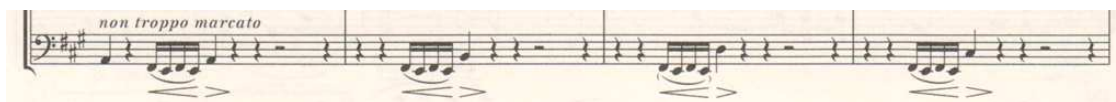
vermochte. Fernab jeder motivischen Auseinandersetzung ist diese meditative Kontemplation ein notwendiger Ruhepunkt im Ablauf des Geschehens. Der Doppelstrich markiert die Trennlinie zwischen den beiden Abschnitten, wobei im A-Teil nach Verklingen des Vorderatzes (T. 170) ein Stimmtausch für die sukzessiven Einsätze vorgenommen wird.

Im Gegensatz zu den vorhergehenden Variationen erscheint die sechste Veränderung des Themas in ganz anderem Licht. Es handelt sich dezidiert um eine Charaktervariation, die in einem ungewöhnlichen 9/4tel-Metrum die melodische Linie in der ersten Geige mit Wechselnoten nachzeichnet und von einer homorhythmischen Parallel- und Gegenbewegung



sowie einem Dominantorgelpunkt in der Bratsche begleitet wird. Diese Variation stellt das Herzstück des Satzes dar, sie „*makes a climax of weight in a sublime, hymnlike mood very characteristic of Beethoven’s late slow movements*“²⁹⁴. Charakteristisch für den Klang sind die non-legato Artikulation, die Pause auf der „Eins“ und die Spielanweisung *sotto voce*. Die ruhige Oberfläche wird dabei immer wieder von chromatischen Nebennoten und Akzenten auf unbetonten Taktteilen durchbrochen. Der Höhepunkt der Melodie ereignet sich in Takt 192 nach einem kurzen Crescendo auf dem Ton a’; von dort aus geht die Melodie in einer kantablen Linie in Terzparallelen wieder zurück und steuert die Kadenz nach A-Dur an. Der Nachsatz wird durch die Setzung einer Note auf der „Eins“, die Oktavierung der Melodie und durch ein Wechselnotenmotiv im Cello (*non troppo marcato*, T. 195) modifiziert. Der sich in Takt 203 anschließende B-Teil greift auf diese zentralen Elemente zurück, weist allerdings eine wesentlich avanciertere Harmonik auf: Die Melodik wird zurückgenommen, dafür aber der Parameter der Harmonie intensiviert, was sich vor allem an der Verwendung des Tritonus sowie verminderter Akkorde zeigt. Zudem nimmt das Motiv im Cello vor allem beim Nachsatz immer mehr Raum ein, bis die Sechzehntel schließlich den rhythmischen Impuls des Stückes vollständig bestimmen (v. a. in den Takten 214 bis 219). „*This cello figure threatens to disrupt the discourse of the other instruments; when the passage is repeated in varied form, the intrusive motif is echoed by the first violin and then continued without pause as an*

²⁹⁴ Joseph Kerman, S. 214.



ostinato in the cello.”²⁹⁵ Bedeutsam für die Aufwertung dieses Motives ist der dynamische Forte-Pianissimo-Wechsel, der dem Ganzen eine sehr ruppige Charakteristik verleiht.

Endete der Vordersatz noch auf einem E⁷-Akkord, so schließt der Nachsatz auf einem H₅⁷, ist also harmonisch zum Ende hin offen, was eine relativ umfangreiche Überleitungspartie zur siebten und letzten Variation nach sich zieht. Diese weist dabei aufgrund ihrer locker gehaltenen Struktur und den kadenzierend-improvisatorischen Achteltriolen eine durchaus rezitativische Physiognomie auf. Die harmonische Progression geht dabei nicht auf das Ziel A-Dur zu, sondern bleibt immer wieder der Doppeldominante H verschrieben. Ab Takt 227 führt Beethoven ein anderes Muster harmonischer Repräsentation ein, indem er lange Triller in der ersten Violine und Dreiklangszerlegungen in den übrigen Streichern erklingen lässt. Durchaus ungewöhnlich ist jedoch die weitere Entwicklung, die eben die Tonart A-Dur bewusst meidet, um mit dem Einsatz des *Allegrettos* in Takt 231 mit dem Thema in C-Dur zu überraschen. Die extreme Zurücknahme der Dynamik ins dreifache Piano sowie der Einsatz der Varianttonart a-Moll emanieren die hoch entwickelte Subtilität dieser Passage.

Die finale Variation ist äußerst heterogen strukturiert und von enormer integrativer Potenz, da sie die Zweiheit der beiden das Thema konstituierenden Abschnitte durch eine ganz eigentümliche formale Anlage zu überbrücken vermag. Der Beginn gestaltet sich nach



der Manier einer harmlosen Kehraus-Variation, indem das Thema in der ersten Violine aufgenommen und von munter nachschlagenden Akkorden begleitet wird. Allerdings bleibt die melodische Progression auf dem Sekundschrift e'' – f'' „hängen“, was durch die melodische Agonie des Stockens deutlich wird. Daraufhin gleitet das *Allegretto* – nun einen wütenden Charakter annehmend – immer mehr ins Rezitativische ab, bis der Sekundschrift schließlich von der Solovioline allein vorgetragen und durch die Hinzunahme von Trillerketten überwunden wird. Dies geschieht durch die Aufwärtsschmatisierung hin zum

²⁹⁵ William Kinderman: *Beethoven*, S. 349.

fis'' sowie durch die Manifestation der Septime e' – d'', die die Gerüsttöne des Dominantseptakkordes von E darstellen. Insbesondere diese kadenzierende Überleitung bereitete Beethoven große Mühe: „*There are no fewer than fifteen separate versions of these four bars in the sketch-books, and the differences between them are often infinitesimal.*”²⁹⁶ Die in Takt 243 folgende Auflösung gehört wohl zu den eindrucksvollsten Momenten dieses Satzes: die figuralen Trillerketten weiten sich zu schmückenden Tongirlanden aus und das Cello greift mit den Dreiklangszerlegungen auf die Takte 227 bis 230 zurück, während das Thema des A-Teils nahezu in Originalgestalt von den beiden mittleren Streichern gespielt wird. Zweite Violine und Bratsche sind dabei allerdings in Oktavparallelen geführt, wodurch die duettartig-alternierende Struktur des Themas zugunsten der Parallelität überwunden wird. Die dem Achttakter folgenden Takte 250 bis 253 entsprechen dabei jenen aus Takt 227 bis 230, indem sie dieselbe harmonische Konstellation (E-Dur – A₅ – a₅ – F-Dur) aufweisen. Im Unterschied zum Vorherigen tritt jedoch das anschließende Allegretto in F-Dur auf. Auch hier kommt die Melodik ebenfalls nicht über die Wechselnote zwischen Quint- und Sextton hinaus, die harmonische Ballung zum verkürzten Septakkord von H erneut zu einer vermittelnden, improvisatorischen Spielfigur in der Violine (T. 264/265). Die Lösung dieser Spannung wird – und darin liegt die integrative Kraft dieser Variation – durch den kadenzierenden Nachsatz des B-Teils ab Takt 266 erbracht. Nach der Aufregung der beiden *sempre più allegro*-Abschnitte scheint die Musik allerdings an Kraft verloren zu haben, da die schließenden Takte nur sehr matt und gleichsam erschöpft die Kadenz nach A-Dur anvisieren. Allein die Verwendung eines plagalen Schlusses unterstützt diesen Eindruck; ganz außergewöhnlich sind jedoch die beiden Schlusstakte, die sogar auf d-Moll, also der Mollvariante der Subdominante, zurückgreifen, während das finale A-Dur in für einen langsamen Variationssatz von solchen Ausmaßen mit zwei scharfen Achtelakkorden im Pizzicato auffallend kurz gesetzt ist.

Der Verzicht auf einen ruhigen Schluss mit breiten choralartigen Dreiklängen ist dabei der Stringenz des narrativen Ablaufes des Gesamtzyklus' geschuldet. Ohne Neuansatz erklingt der E-Dur-Dreiklang des Prestos im Violoncello und lässt ein Räsonieren über diesen so tiefsinnigen Satz nicht zu. Somit wird die Wirkung der Einzelteile mit dem Blick auf das große Ganze beschnitten; ein Merkmal, das die Verdichtung und Dramatisierung des Formverlaufes eindrucksvoll illustriert.

²⁹⁶ Martin Cooper, S. 399, s. hierzu ebenfalls William Kinderman: *Beethoven*, S. 350.

Streichquartett F-Dur op. 135

Lento assai, cantante e tranquillo

Beethovens letzter komponierter Variationssatz stellt im Gegensatz zu seinen zeitlich groß dimensionierten und musikalisch hochkomplexen Vorgängern eher ein ruhiges lyrisches Aussingen in Form eines Intermezzos dar. „*This is the last and simplest of the great variation-movements that star these years, formally a combination of sing (ABA) and variations and as unified in its rapt lyricism as any slow movement that Beethoven ever wrote.*“²⁹⁷ Dies erfolgt zwar nicht ohne die kontrastierende *Minore*-Variation des *più lento*, das das Abbild eines Trauermarsches in cis-Moll generiert, allerdings sind die drei übrigen Variationen von geradezu plakativer Schlichtheit und Harmlosigkeit. Die ruhige Kontemplation, die dieser Satz verströmt, spiegelt sich dabei in einem Titel, den Beethoven jedoch nach der Niederschrift in einem Skizzenbuch verwarf, wieder: „Süßer Ruhegesang oder Friedensgesang“²⁹⁸. Drangen die anderen Variationen direkt in die Materie des Thematischen



ein, so scheint es sich bei dem Des-Dur-Satz eher um kantable Varianten eines Themas zu handeln, die sich zwar stets geringfügig ändern, aber bewusst nichts substantiell Neues ausformen. „*The innovation of this set of variation is its thorough-going lyricism; it sings all the way through.*“²⁹⁹

Ähnlich wie die Variationen aus op. 127 ist auch das *Lento assai* in einem sanft fließenden Achteltakt geschrieben; als weitere Parallelen können die zweitaktige harmonische Grundierung, die hier allerdings mit dem Tonikaakkord gestaltet ist³⁰⁰, sowie die schlicht-naive Melodik der kreisenden Umspielung des Grundtones in ruhig dahinfließenden Achteln (T. 3-6) aufgezeigt werden. Die Charakteristik der Musik ist jedoch eine andere: „*The ,sotto*

²⁹⁷ Martin Cooper, S. 408.

²⁹⁸ S. Joseph Kerman, S. 221.

²⁹⁹ Ebd., S. 219.

³⁰⁰ Zu beachten ist hierbei allerdings, dass es sich zunächst um einen sukzessiv sich aufbauenden Tonika-Sextakkord handelt, der erst auf der zweiten Zählzeit des zweiten Taktes durch den Eintritt des Cellos zum Vollklang in Grundstellung erwächst. Somit wird die Ambivalenz zwischen f-Moll und Des-Dur erst durch diesen Basston beseitigt.

voce‘ marking, the immobility of the dominant pedal [...], and the rocking tenths in viola and cello do indeed suggest a cradle-song, or the motion of ,such a tide as, moving, seems asleep‘.”³⁰¹ Das zweite Themenelement wird von einer Tonrepetition mit folgender Dreiklangsbrechung, die dreimal sequenziert wird (T. 7-9), und einer abphrasierenden Geste (T. 10) gebildet. Melodietragend ist wiederum die erste Geige, während die übrigen Streicher einen ruhigen, choralartigen Satz gestalten. Insbesondere die Umkreisung des Grundtones im Violoncello konstituiert die Harmonien und bildet den Gerüstsatz vor allem der vierten und letzten Variation, die in der Melodiestimme mit subtilen Schnörkeln und Verzierungen versehen ist.

Die Variationen passen sich allesamt der achttaktigen Themenstruktur an, wobei die zweitaktige harmonische „Einleitung“ als überleitendes Element dem eigentlichen Thema hintangestellt wird. Die erste Variation lockert die intervallisch sehr begrenzte Struktur des Themas deutlich auf, indem sie Dreiklangsbrechungen hinzunimmt sowie das Geschehen in die zweigestrichene Oktave führt. Ferner wird der harmonische Gerüstsatz rhythmisch biegsamer und flüssiger gestaltet. Trotzdem sind die Charakteristika des Themas insbesondere in den Takten 13 und 14 noch sehr deutlich wahrnehmbar. Dafür wird ab Takt 15 die kontrastierende zweite Phrase der Dreiklangsbrechungen durch eine Seufzermelodik, die zudem mit chromatischen und dissonanten Harmonien aufgefüllt wird, substituiert. Vor allem der teilweise in allen vier Stimmen eingesetzte chromatische Vorhalt tritt mit beißender Schärfe im *Rinforzando* in den Vordergrund (T. 16-19). Ab Takt 20 löst sich die Ballung der Dissonanzen und gibt einen ruhigen Epilog in Des-Dur frei.

Schwieriger als bei den übrigen Variationen gestaltet sich die motivisch-thematische Genese des kontrastierenden cis-Moll- respektive des-Moll-Abschnittes, der auch das Tempo modifiziert. Konstitutiv ist jedenfalls das Umspielen des Tonikatoms cis’ durch die Töne his und dis’. Das rhythmische Schema Sechzehntel – Viertel wird dabei beibehalten, wobei die Zweitaktgruppen stets von drei trockenen klopfenden Sechzehntelakkorden im non-legato

³⁰¹ Martin Cooper, S. 408f.

abgeschlossen werden. „*These are hardly more than the formal climax in the Grave section of a Baroque overture, which this variation recalls.*”³⁰² Die melodische Progression entwickelt sich nach dem erneuten Erreichen der Tonika weitestgehend frei, die Harmonie tangiert E-Dur in Takt 25 und operiert ab Takt 27 mit den verminderten und verkürzten Septnonenakkorden von Cis (T. 27), Fis (T. 28) und Gis (T. 29). Letzteres wird ob seiner dominantischen Funktion beibehalten und in Takt 32 enharmonisch wie As-Dur behandelt. Das Moment der Trauer wird dabei nicht nur durch den düsteren Rhythmus, die harmonische Forcierung des verminderten Akkordes, sondern auch die Konzentration des melodischen Parameters auf die Seufzermotivik ausgedrückt. Somit steht das düstere *più lento* in scharfem Kontrast zu den lyrisch-zärtlichen und lichten Des-Dur-Variationen.

Die in Takt 33 beginnende dritte Variation bringt das Thema unverändert im Cello, während die erste Geige eine melodische Linie in Gegenbewegung spielt und die Mittelstimmen einen rhythmisch flexiblen Satz bilden. Insbesondere die Viola assistiert dem Cello zunächst in melodischer Hinsicht, bevor sie mit dem Eintritt der Dreiklangsphrase (T. 37) zugleich mit der zweiten Violine einen differenzierten Begleitsatz spielt. Das Violoncello und die erste Geige übernehmen dabei einen imitatorisch geführten Satz, der in Takt 41 in dem zweitaktigen Epilog mündet und die Variation beschließt.

Die vierte Veränderung stellt das höchste Ausmaß an Differenzierung des Satzes dar. Als Konstante fungiert hierbei der Bass, während der Begleitsatz in fein ausgearbeiteten Synkopierungen erklingt. Die melodietragende erste Violine (*semplice*) ist zerteilt in jeweils zwei unterschiedlich artikulierte Seufzerfiguren – zuerst gebundene Sechzehntel, dann eine Zweiunddreißigstel mit anschließender Achtel, die *tenuto* zu spielen ist –, die pro Hauptschlag in unterschiedliche Tonhöhen versetzt werden. Nach vier Takten ändert sich die Struktur, indem der Bass chromatisch abwärts geführt wird und mit Sechzehnteloktaven operiert (T. 47). Die melodische und harmonische Gestaltung der übrigen Stimmen passt sich dabei der essentiellen Chromatik, die vom b bis hinab zum f geführt wird, an. Ab Takt 50 wird über f-Moll die Kadenz forciert, die in Takt 52 mit authentischer Lösung erfolgt. Die beiden letzten Takte stellen einen lyrischen Nachsatz dar, der mit der Tangierung der Subdominante auf schwacher Zählzeit die schließende Geste im Ritardando geradezu poetisch inszeniert. Bemerkenswert ist die heterogene Struktur der einzelnen Stimmen, die im Zusammenklang einen zwar kompakten, durch die alternierende Stimmführung jedoch leichten Satz ergeben. Der Satz endet mit ruhigem Ausklang in Terzlage.

³⁰² Martin Cooper, S. 409.

Die Form der Variation wird im Spätstil, vor allem in den Streichquartetten, vom kammermusikalischen Einzelstück hin zu einem Gegengewicht zur Sonatenform innerhalb des Werkzyklus' aufgewertet. Es stehen hierbei die divergierenden Prinzipien von Statik und Prozessualität diametral gegenüber. Durch die Nutzbarmachung der Variation als Ziel- und Endpunkt eines ganzen Instrumentalzyklus' in den Klaviersonaten ist eine völlig neuartige Qualität in diesem Bereich erreicht. Als zentrales Medium des Vokalen wird dieses an das Ende des Werkes gestellt und erfährt somit eine zentrale Bedeutungsintensivierung.

In den späten Streichquartetten verschiebt sich das Gewicht weiter zu Gunsten der Variationssätze, die nicht mehr an den Schluss der Werke, sondern in die Mitte, in das Zentrum, gesetzt werden. Hierbei liegt sowohl das statische Prinzip der Modifikation des immer gleich Bleibenden als auch eine erhebliche Binnendifferenzierung der einzelnen Variationen nach dezidiert narrativen Gesichtspunkten vor. Die Verschiebung der Werkproportionen von den Kopf- und Finalsätzen auf die Variationssätze erfolgt dabei unter der Verwendung von drei verschiedenen kompositorischen Prinzipien, die mit aller Konsequenz zum Einsatz gelangen: erstens die rhythmisch hohe Differenzierung, die mit den komplizierten Prozessen von Diminution und Akzeleration operiert, zweitens das Sich-Versenken in das Medium des Klanges, dem in seiner zeitlichen und räumlichen Realisation eine erhebliche Bedeutung zukommt, und drittens die reihende Gegenüberstellung von sich klar in vokalen und tänzerischen Elementen aufteilenden Variationen, die jeweils mit spezifischen Typen und Topoi gearbeitet sind.

Diese Pluralität der zur Verfügung stehenden Kompositionstechniken gehen zusätzlich konform mit einer Erweiterung der Form der Variation an sich. Lässt sich dieser Prozess bereits bei den innovativen Variationen op. 34 und 35 festmachen, so war dieser auf diese beiden Einzelwerke beschränkt. Im Spätstil werden diese Mechanismen jedoch in den Gesamtkontext der Werkzyklen integriert. Dadurch balanciert die Statik der Variationen, die gleichzeitig durch die differenzierte Binnenstruktur gelockert wird, im Spätstil das teloshafte Moment der Sonatenform aus und schafft ein „lyrisches“ Gegengewicht zur „dramatisch“ organisierten Struktur.

2.3 Fuge

Die Fuge wird im Spätstil Beethovens in vielerlei Hinsicht verwendet. Unter dem Kapitel der Sonatenform ist bereits die Verwendung zur Mobilisation der Durchführung in den Sonaten op. 101 und 106 angesprochen worden. Wirkte sie einerseits zuerst im Schlusssatz als ein zentrales Medium der Verarbeitung der ohnehin antiquierten Thematik, so wird diese Möglichkeit in der Hammerklaviersonate sogleich im Kopfsatz aufgegriffen. Diese beiden Fugen markieren somit den Formteil der Durchführung in aller Deutlichkeit, sind allerdings auf diesen beschränkt.

Andererseits wird die Fuge von Beethoven dezidiert dazu genützt, den Abschluss seiner Instrumentalzyklen zu gestalten. Dabei fungiert die Fuge als eine alte und respektierte Instrumentalform, die aufgrund ihrer kompositorischen Anforderungen, der Komplexität und der Dichte des Stimmgefüges zentral für die Schlussgestaltung als ein teleologisches Moment wirkt. In diesem Sinne tritt die Fuge, ebenso wie die Sonate, als ein Gegengewicht zur Statik der Variation auf.

Zugleich mit der Bedeutsamkeit der Fuge in den jeweiligen Zyklen stellt Beethoven seine kompositorische Raffinesse heraus. Dies spiegelt sich nicht nur in der Anwendung der verschiedenen polyphonen Gestaltungsweisen wieder, sondern vor allem anhand der formalen Expansion der Instrumentalfuge. Somit avanciert diese nobilitierte, hoch geschätzte Einzelform durch die Integration in den Zyklus zum krönenden Abschluss des jeweiligen Werkes.

Klaviersonate B-Dur op. 106

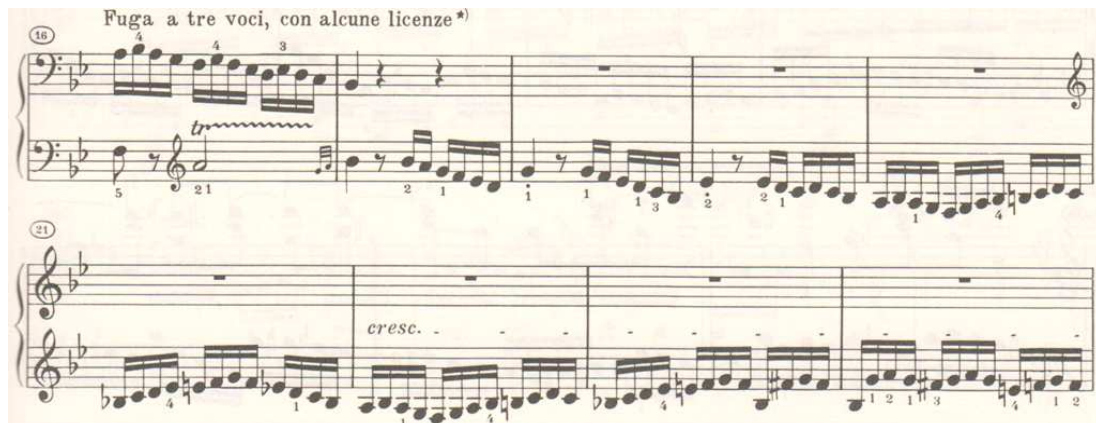
Allegro risoluto

Um aus der Agonie des *Adagio sostenuto* herauszukommen, knüpfte Beethoven an die Lösungsstrategie der A-Dur-Sonate an, ging jedoch noch einen entscheidenden Schritt weiter, indem er für den gesamten Schlusssatz die Gattung der Fuge motivierte. „Es ist nur konsequent, wenn Beethoven, um dem klimaktischen Formprinzip gerecht zu werden, als Entsprechung zum Fugato der Durchführung des ersten Satzes im Finale eine extensiv fast maßlose Fuge komponiert. In diesem Punkt stellt op. 106 also eine Fortsetzung von op. 101 dar.“³⁰³ Insbesondere durch dieses Finale erreichen die technischen Anforderungen an die

³⁰³ Martin Zenck: *Die Bachrezeption des späten Beethoven*, S. 201.

Interpretieren eine neue Qualität. Beethoven soll dazu gesagt haben: „da haben Sie eine Sonate, die den Pianisten zu schaffen machen wird, die man in 50 Jahren spielen wird“.³⁰⁴

Nach dem Durchbruch der massiven F-Dur-Akkorde setzt das Soggetto der Fuge der Hammerklaviersonate energisch mit seiner vitalen Sechzehntelbewegung ein. Das Soggetto besteht dabei aus drei verschiedenen Elementen: es beginnt mit einem Dezimsprung in einen langen Triller³⁰⁵, der mit einem Sforzato den Taktschwerpunkt auf die „Zwei“ verlagert, anschließend beginnt eine absteigende Sechstonskala, die mit einem Quartsprung endet und



sequenziert wird. Das dritte und letzte Element gleitet dann in Sechzehntelketten, deren Struktur scheinbar frei improvisiert ist und am häufigsten im Verlauf der Fuge modifiziert wird, über. Das Soggetto setzt sich dabei eindeutig aus der „Kolorierung der fallenden Terzenreihe“³⁰⁶ zusammen. Die Fuge, von Beethoven mit dem Zusatz *con alcune licenze* (mit einiger Freiheit) versehen, ist von kolossalem Umfang und bildet den längsten Finalsatz in Beethovens Klavierschaffen überhaupt. „His aim in this movement is to rival Bach’s capacity to expand and rejoice in displays of rigorous formal logic and contrapuntal skill while infusing them with that ‘poetic’ element (as Beethoven himself called it) that is fully his own.“³⁰⁷ Die Fuge besteht aus elf größeren Abschnitten, die der Übersicht halber hier tabellarisch vorgestellt werden³⁰⁸:

³⁰⁴ Zit. nach: Wilhelm von Lenz, Bd. 4, S. 32.

³⁰⁵ Kinderman weist in diesem Kontext auf die strukturelle Analogie mit dem Beginn des Kopfsatzes hin, s. William Kinderman: *Beethoven*, S. 230f.: „The subject bears an audible resemblance to the beginning of the first movement. Its striking opening leap of a tenth to a sustained trill and its sharp profile of sequences outlining falling thirds lend themselves particularly well to contrapuntal process.“ So auch bei Carl Dahlhaus: *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, S. 265. Zur Spannkraft der großen Sprünge im Spätstil Beethovens s. Theodor W. Adorno: *Beethoven*, S. 86: „Bei Beethoven scheinen größere Intervalle als die Oktav wesentlich nur in der letzten Phase vorzukommen und zwar immer im Sinn der Überspannung des subjektiven, setzenden Prinzips in einer von ihm durch Transzendierung seiner selbst erst erzeugenden Objektivität. Daher immer in polyphonen Gebilden.“

³⁰⁶ Rudolf Klein, S. 189.

³⁰⁷ Lewis Lockwood: *Beethoven*, S. 382f.

³⁰⁸ Auch Rosen zählt neun Durchführungen, wobei er die A-B-A-Struktur des Großen Zwischenspiels, dessen Mittelteil die Augmentation des Themas beinhaltet, als einen separaten Themeneinsatz zählt, vgl. Charles Rosen, S. 430-433. Kämper operiert allerdings sowohl mit einer drei- als auch einer siebenenteiligen Struktur, die er

Abschnitt	Formteil	Takt	Tonart
I	Erste Durchführung	16 ³⁰⁹	B
II	Zweite Durchführung	52	As
III	Großes Zwischenspiel mit augmentiertem Soggetto	85	Ges / As
IV	Dritte Durchführung mit Kontrasubjekt 1	154	h / D
V	Vierte Durchführung	196	D / G
VI	Fünfte Durchführung	229	Es
VII	Interpolation: Kontrasubjekt 2	250	D
VIII	Sechste Durchführung mit Kontrasubjekt 2 (Doppelfuge)	279	B
IX	Siebte Durchführung	294	B
X	Achte Durchführung	333	B
XI	Coda	369	F ₇ ^{b9} / B

Die erste Durchführung läuft nach konventionellem Muster ab. Zuerst wird das oben beschriebene Soggetto (α) in Altlage allein vorgestellt und in Takt 26 auf der Oberquint vom Sopran beantwortet, während sich gleichzeitig der Kontrapunkt (β) formiert. Dieser hebt mit drei Oktavsprüngen, die jeweils die zweite Zählzeit mit einem Sforzato akzentuieren, an und geht in eine kreisende Achtelbewegung über. Rhythmisch prägnant ist außerdem der Abschluss des Kontrapunkts, der sequenziert wird und zudem synkopisch wirkt. Mit dem Einsatz des Basses in Takt 35 in Originalgestalt des Soggettos sowie dem Kontrapunkt auf der Oberquart wird die erste Durchführung regelkonform beschlossen.

Das erste vermittelnde Zwischenspiel ist geprägt von den rauschenden Sechzehntelketten, die ab Takt 48 in die rechte Hand gleiten und taktweise vom Kopfmotiv des Soggettos begleitet werden, so dass sich ein flimmernder Klang aus linearer Bewegung und Trillerketten formt, aus dem heraus relativ unvermittelt, aber deutlich wahrnehmbar, in Takt 52 die zweite Durchführung in As-Dur tritt. Der korrespondierende Kontrapunkt, der in Sextparallelen gesetzt und auf den kreisenden Mittelabschnitt reduziert wurde, wird dabei allerdings so platziert, dass sich schon zu Beginn des Stückes der Eindruck von Scheinpolyphonie durchsetzt. Der zweite und vorerst letzte Einsatz des Soggettos erfolgt im höchsten Diskant (T. 65-71) und wird von den leeren Oktaven des Kontrapunkts, die wie Trompetensignale klingen, gestützt. Das Zwischenspiel wird anschließend aus einer Kombination von Sechzehntelskalen und der parallel geführten Kreisbewegung gebildet, wobei beide Linien mehrheitlich in Gegenbewegung gestaltet sind. Um die neue Tonart Ges-Dur bereits zu erreichen und akustisch deutlich vorzubereiten, nimmt Beethoven in den Takten 80 bis 84 eine Änderung der musikalischen Faktur vor, indem die Kreisfigur des

einleuchtend mit dem tonalen Bauplan einer Sonatenform zu kombinieren vermag, s. Dietrich Kämper, S. 146-148.

³⁰⁹ Die Taktzählung inkludiert die Takte des *Largo*, so dass die Fuge erst mit Takt 16 beginnt.

Kontrapunkts in Terzparallelen gesetzt und die Kadenz von wuchtigen Bassoktaven forciert wird.

In der Tonart der unteren Medianten schließt sich im Folgenden das recht umfangreiche Zwischenspiel, das als dreiteilige A-B-A-Form gebaut ist, an (T. 85-149). Es handelt sich dabei um



eine Art Intermezzo, das mit zweimanualiger Grazie aufwartet und ein kurzes Motiv aus Dreiklangsbrechung und Terzgang zwischen beiden Registern munter hin und her pendeln lässt. Der B-Teil tritt ab Takt 97 mit dem in Augmentation gestalteten Soggetto ein³¹⁰. Die ursprünglichen Sechzehntelketten des Themas werden dabei in parallel geführte Sexten im



Achtelrhythmus gesetzt. Dissonierende Trillerketten (T. 119-129) – Martin Cooper bezeichnet diese Phase sogar als „*the most revolutionary sonorous combinations that European music was to know until the days of Schoenberg*“³¹¹ – sowie der Einsatz des Kreismotivs, vollziehen dabei durch die Fixierung des Es die Modulation nach As-Dur, in dem die Wiederholung des A-Teils (T. 130-149) stattfindet. Ab Takt 140 wird das Terzenmotiv in die Bassoktaven verlagert und auf die Terzskala, die stufenweise aufwärts sequenziert geführt wird, reduziert. Über die enharmonische Verwechslung von ges nach fis wird in Takt 149 h-Moll, die „schwarze“³¹² Tonart der Sonate, erreicht.

Der Themeneinsatz der dritten Durchführung ist krebsläufig gestaltet und wird zudem durch das Kontrasubjekt 1, das von einer absteigenden, melancholisch-empfindsamen *cantabile*-Linie in h-Moll geprägt ist, kontrastiert. Die Kombination der sanften Viertelmelodie mit dem Krebs des Soggettos konstituiert diesen vierten Formteil, der nach dem dritten Einsatz in Takt 175 in ein Zwischenspiel, das ganz von den Skalen von α dominiert wird, übergeht. Auch hier erweckt die Setzung der parallel oder in Gegenbewegung

³¹⁰ In der Literatur wird dieser Einsatz mehrheitlich als dritte Durchführung bezeichnet. Ist dies in Hinsicht der Utilisation der polyphonen Verarbeitungstechniken wie Umkehrung, Engführung, Krebsgang und Augmentation, die allesamt in dieser Fuge ihre Anwendung finden, durchaus gerechtfertigt, so wird die Eigenständigkeit dieser Durchführung, die lediglich auf einen kompletten Themeneinsatz beschränkt bleibt, durch die zyklische A-B-A-Struktur des Zwischenspiels meines Erachtens so sehr eingeschränkt, dass eine Herauslösung dieses Intermezzos als in sich geschlossenes formales Element sinnvoll erscheint. Die Komplexität der elaborierten Struktur lässt zudem die Formulierung einer einzig richtigen Lösung für die formale Gestaltung dieser Fuge ohnehin nicht zu.

³¹¹ Martin Cooper, S. 173.

³¹² S. William Kinderman: *Beethoven*, S. 224.

laufenden Skalen den Eindruck von Zweimanualigkeit und barocken Spielfloskeln. Die kinetische Energie der Tonleitern geht direkt über in die vierte Durchführung, die mit dem im Bass heraus geschmetterten Themeneinsatz im Fortissimo, dessen D-Dur durch einen höchst diffizilen komplementären Satz in der rechten Hand irritiert wird, anhebt (T. 196-204). Die kompositorische Besonderheit der beiden folgenden Themeneinsätze (Sopran, T. 208-214 und Tenor, T. 217-222) ist die Anwendung der kontrapunktischen Verarbeitungstechnik der Inversion respektive der Umkehrung, die konsequent durchgehalten wird. Einem sich sowohl aus Skalen als auch aus Trillern zusammensetzenden Zwischenspiel folgt in Takt 229 ein weiterer Einsatz in Umkehrung, der in der Übersicht aufgrund seiner Isolation und der Tonart Es-Dur als eigene fünfte Durchführung etikettiert worden ist. Es ließe sich durchaus entgegennehmen, dass ein alleiniger Themeneinsatz nicht ausreichend ist, um eine selbstständige Durchführung auszubilden. Allerdings kommt gerade diesem Soggetto hinsichtlich der Dichte des Begleitsatzes und vor allem durch die Positionierung in dem Gesamtablauf des Stückes – direkt vor der großen Zäsur – eine besondere Bedeutung zu. Mit dem Ende des Themas in Takt 236 bestimmen die Sechzehntelskalen im Verbund mit den Trillerketten das weitere Satzbild. Insbesondere die Triller werden in den Fokus gerückt, indem diese in Takt 243 in einer ganz eigentümlichen Art und Weise atomisiert werden und als punktuelle Klangphänomene im Achtelrhythmus mit großen Sprüngen durch die einzelnen Register des Klaviers huschen. In Takt 246 reißt diese bizarre Passage über einem d-Moll in Doppeloktaven, das in einem heftigen A-Dur-Akkord im Fortissimo mündet, ab. Die Kontinuität des melodischen Flusses gerät nach diesem Aufbäumen ins Stocken, die Generalpause evoziert den Gestus eines Kollapses.

An dieser Stelle lohnt sich der für Beethovens Kompositionen normalerweise weniger zum Tragen kommende Bezug auf das Phänomen des „Goldenen Schnittes“. Dabei handelt es sich um ein Proportionsverhältnis, dessen Teilungsfaktor etwa 1,618 entspricht und mannigfaltige Verwendung in Natur, bildender Kunst, Architektur und Musik gefunden hat. Bei einer Gesamtzahl von 400 Takten liegt der „Goldene Schnitt“ bei 247,22 Takten, fällt also fast deckungsgleich mit jenem Abriss über der Generalpause zusammen³¹³.

Der Neuansatz geschieht in Gestalt einer Interpolation; ein zweites lyrisches Kontrasubjekt, mit *sempre dolce cantabile* umschrieben und der *una corda*-Spielanweisung

³¹³ Führt man diese arithmetische Operation jedoch noch genauer durch, müsste man zunächst die 15 Einleitungstakte heraus rechnen, so dass sich die für die Fuge allein betrachtete Taktanzahl auf 385 beläuft. Teilt man nun diese durch 1,618, so liegt der „Goldene Schnitt“ bei 237,95 Takten, also ein wenig vor der einschneidenden Zäsur. Nun wird man nicht davon ausgehen können, dass Beethoven sich in irgendeiner Form an diesem Proportionsverhältnis orientiert habe – eine unbewusste, dem Kunstwerk inhärente Struktur nach den Prinzipien dieser Gesetzmäßigkeit ist jedoch auch nicht von der Hand zu weisen.

versehen, formiert sich zu einer Binnenfuge. Die Tonart ist D-Dur, so dass mit diesem Formabschnitt nach dem Ges-Dur des großen Zwischenspiels nun auch die obere Mediant der Tonika inszeniert wird. Das Soggetto setzt sich dabei aus einem stufenweisen Durchschreiten der Terz in sanftem Viertelrhythmus zusammen, so dass durch die Intervallkonfiguration des neuen Soggettos eine semantische Anbindung an den gesamten Sonatenzyklus hergestellt wird. Die Gestaltung der Einsätze und das Verhältnis der drei Stimmen zueinander erinnert dabei stark an einen konventionellen Palestrina-Satz, der eine möglichst geschmeidige Linearität in der Progression der einzelnen Stimmen erstrebt. Die Einsätze der Soggetti sind sukzessive abwärts gestaltet, während der zweiten Sektion treten sie dabei in Engführung (T. 260-263) auf. Es schließt sich ein längeres Zwischenspiel an, das zum einen die Aufgabe melodischer und klanglicher Variabilität übernimmt und zum anderen die Modulation zurück in die Tonika B-Dur gestaltet.

In Takt 279 lässt Beethoven beide Soggetti in Gestalt einer kunstvollen Doppelfuge gegen- bzw. ineinanderlaufen. Das lyrische Kontrasubjekt bestimmt dabei die Progression, während das Hauptthema, auf Triller und Skalen reduziert, zunächst an dieses gekoppelt wird. Ab Takt 286 wandert das Gegenthema im *ben marcato* in die Bassoktaven, während die Skalen jeweils zwischen zwei Registern versetzt gespielt werden. Nach dem Erklängen des Themas wird die letzte Dreitongruppe abgespalten und in das Modell einer chromatisch aufsteigenden Sequenz, an dessen Fortgang auch die Sechzehntelläufe gebunden sind, umgewandelt.

Mit dem Erreichen des Tones B endet dieser Abschnitt und nach einem kurzen zweitaktigen Skalenspiel folgt in Takt 294 die siebte Durchführung, deren beide eng geführten Themeneinsätze zu Beginn sehr originell gestaltet sind, indem sie sowohl die Umkehrung in der linken, als auch die Originalgestalt des Themas in der rechten Hand, um eine Viertel nach hinten versetzt, miteinander kombinieren. Den Abschluss bildet der Einsatz des Basses, der

das Hauptthema wiederum in originaler Fassung wiedergibt (T. 301-307). Das folgende Zwischenspiel zerfällt musikalisch in zwei Teile, die allerdings durch die rastlosen Sechzehntelketten miteinander verbunden sind. Zuerst nutzt der Komponist die Trillerketten (T. 308-317) und geht dann über zum Kontrapunkt β , der bis Takt 317 erklingt. Der Abschluss ist geprägt von der Liquidation von β sowie durch die extreme Forcierung alterierter und leiterfremder Töne, die insbesondere durch die Chromatik der Sechzehntelpassagen evoziert werden.

Im Fortissimo schließt das Zwischenspiel mit einem Septnonenakkord von C, der bereits im ersten Themeneinsatz der achten und letzten Durchführung aufgegriffen und durch die Lösung des Trillers überwunden wird. Dieser Abschnitt weist dabei die höchste Dichte von Soggetti, die sukzessive einsetzen, auf. Die Diskantstimme wird im weiteren Verlauf zunächst von signalhaften Zweitonfiguren umspielt, bis sich in Takt 337 der Kontrapunkt etabliert. Beide Linien – Kontrapunkt auf der einen und Sechzehntelbewegung auf der anderen – werden in einem artifiziellen Spiel taktweise vertauscht und schließlich zu einer kurzen Parallelführung (T. 344) gebündelt. Die folgenden Einsätze, die in Bass, Alt, Sopran und Tenor stattfinden, sind um die lange Folge der Sechzehntelketten reduziert und mit Ausnahme des ersten Einsatzes in Engführung gehalten. Der zweite Basseinsatz (T. 353-359) ist wieder in voller Länge gestaltet und wird von einem letzten Soggetto im Diskant (T. 359-364), das ab Takt 363 vom Kontrapunkt begleitet wird, abgelöst. Somit weisen die sechs Erscheinungsformen des Themas drei Versionen in originaler und drei verkürzter Gestalt auf.

Ein kurzes Zwischenspiel (T. 365-369), das die in Terzparallelen gesetzten Achtel von β aufgreift, führt über zur kurzen Coda, die akustisch eindeutig durch die extreme Forcierung des verminderten Dominantakkordes F_7^{b9} markiert ist. Dabei wird der Akkord durch ein langgezogenes Arpeggio in der rechten und durch die Septime, die im Fortissimo mit einem als Geräusch fungierenden Triller in der Kontraoktave instrumentiert ist, repräsentiert. „Diese Vergeräuschung muß beim Hammerklavier noch stärker zur Geltung kommen, da ja bei ihm die tiefen Töne eine größere Teiltonanzahl haben als beim modernen Flügel.“³¹⁴ Über diesem murmelnd-tosenden Kettentriller setzen in Takt 374 zunächst das Soggetto und der Kontrapunkt (T. 387-380), der eine kadenzierende Rolle übernimmt, ein. Kurz vorm Eintreten der „Stretta“ wird die Bewegung im *Poco adagio* verlangsamt und die Spannung auf den erlösenden Schluss hin intensiviert. Die Musik wird über Doppeltrillern dynamisch bis ins Pianissimo zurückgenommen, während die Melodik durch die alleinige Konzentration auf den

³¹⁴ Franz Födermayr: *Klangliche Ausdrucksgestalten in den Klaviersonaten*, in: Erich Schenk (Hg.): *Beethoven-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 200. Geburtstag von Ludwig van Beethoven*, Wien 1970, S. 339.

Dominantseptakkord vollkommen reduziert wird. Zuerst schüchtern, dann im Unisono, tauchen die Skalen des Soggettos im ursprünglichen Tempo auf, bevor sie mit einer abwärts rauschenden Tonleiter durch das gesamte Instrument auf dem F im Fortissimo zum Halt kommen. Die nun forcierte Schlusskadenz stellt das letzte Kuriosum dieses umfangreichen und bizarren Satzes dar: Aus dem zum Doppeloktavtriller verdichteten Kopfmotiv des Sogettos und seiner Auflösung schafft Beethoven eine Kette, die an die aufsteigende chromatische Skala gebunden ist. Zusätzlich zu dieser akustischen Bizarrie, die auf dem Hammerflügel der Beethovenzeit wesentlich verstörender gewirkt haben muss, als auf heutigen Instrumenten, sind die Blöcke so gestaltet, dass sie – aus jeweils vier Vierteln bestehend – das Dreiermetrum irritieren. So tritt die triumphal heraus geschmetterte authentische Kadenz mit seinen vollgriffigen Akkorden tatsächlich wie eine Überwindung dieses schroffen Unisonos und wie ein finaler Durchbruch auf.

Das Fugenfinale der Hammerklaviersonate ist in jeglicher Hinsicht ein richtungsweisendes Werk. Zum einen setzte es Maßstäbe für die Interpreten und trieb die Weiterentwicklung der Klaviertechnik voran. „*This sonata was written just after Beethoven had received Broadwood’s handsome gift of a six-octave grand piano from London, in 1817. If the Broadwood tone was perhaps less brilliant than that of Viennese pianos, its capacities for a wide range of dynamics and tonal shading compensated well.*“³¹⁵ Zum anderen stellt es durch seinen teleologischen Zielpunkt der Instrumentalfuge eine radikale Lösung des Problems des Schließens eines derartig umfangreichen Sonatenzyklus’ dar. Auch die tonale Tektonik schafft einen zyklisch ausgerichteten Abschluss des Werkes mit enormer Signifikanz: „Offensichtlich ist, daß die drei wichtigsten Tonstufen des ersten Satzes – B-Dur, G-Dur, h-Moll – im Fugenfinale mit den Hapterscheinungsformen des ersten Themas verknüpft sind: B-Dur mit seiner Originalgestalt, h-Moll mit seinem Krebs und G-Dur mit seiner Umkehrung.“³¹⁶ Die bereits in op. 101 anvisierte Schlussfuge wird nicht nur real für op. 106 angewendet, sondern erfährt darüber hinaus eine formale Expansion, die in dieser Form ohne Vorgänger ist. Die Erweiterung der Fuge durch die Erhöhung der Anzahl der Durchführungen, durch das Einschalten von kontrastierenden Zwischenspielen und zwei Kontrasubjekten lyrisch-kantabler Ausprägung sowie die fein elaborierte harmonische Architektur, die die Tonika B-Dur zunächst von der unteren (Ges) und anschließend von der oberen (D) Medianten umschließt und somit noch einmal die zentrale Bedeutung der Terz für diese Sonate herausstellt, sind die wesentlichen Merkmale, die den vorliegenden Satz prägen. „*The technical difficulty of the music is part of its character, an element as integral as*

³¹⁵ Lewis Lockwood: *Beethoven*, S. 381.

³¹⁶ Dietrich Kämper, S. 147.

the intellectual power behind the whole conception and the emotional energy displayed in its carrying out.”³¹⁷ Die alleinige Fuge als Ziel- und Schlusspunkt jedenfalls ist für Beethovens Sonatenschaffen umgesetzt und als Ende des Zyklus’ zunächst einmal verbraucht, weshalb in den drei letzten Klaviersonaten andere Lösungsstrategien zum Einsatz gelangen. „*The two fugal finales [...] are both conceived as a series of variations, each new treatment of the theme being given a new character.*”³¹⁸ Für seine später komponierte zweite Schlussfuge in B-Dur, die Große Fuge op. 133, sollte Beethoven andere Strategien anwenden, um die Form zu strukturieren.

Klaviersonate As-Dur op. 110

Allegro ma non troppo

Gestalt und Struktur dieser Schlussfuge eröffnen dem kundigen Zuhörer einen eindrucksvollen Blick auf Beethovens Kreativität im Umgang mit herkömmlichen und antiquierten Kompositionsformen. Zum einen lässt sich die Genese des Soggettos mit seinen



drei stufenweise aufsteigenden Quarten (α) und der fallenden Viertonskala (β) direkt vom choralartigen Beginn des Hauptsatzes deduzieren, zum anderen scheint Beethoven zwei, jeweils vom *Arioso dolente* angeführte,

unterschiedliche Fugen, die beide sehr der konventionellen Fugenform verschrieben sind, komponiert zu haben: Die erste ist nach dem traditionellen Aufbau gestaltet, während die zweite eine Fülle polyphoner Gestaltungstechniken aufweist. Zudem schlägt sich der vokale Parameter, der zentral für die gesamte Sonate ist, auch in der Gestalt der Fuge nieder. „Die Einführung vokaler Gattungen in die Fantasie teilt sich auch in der anschließenden Fuge mit: Auch sie ist aufgrund der ruhigen Bewegung und der gut singbaren Quart-Sequenz vokalen Charakters.“³¹⁹

Nach der einstimmigen Exposition des Themas im Tenor erfolgt die Beantwortung desselben im Alt auf der Oberquinte, während die linke Hand einen in sanften Achteln pulsierenden Kontrapunkt bildet. Bereits in Takt 34 wird das Thema mit einer Überbindung des skalischen Elements verlängert. Anschließend setzt der Sopran ein und beschließt die erste Durchführung in Takt 40. Das erste unmittelbar darauffolgende Zwischenspiel greift das β -Motiv stufenweise abwärts sequenzierend auf und bereitet in Takt 45 mit einem Triller den

³¹⁷ Martin Cooper, S. 172.

³¹⁸ Charles Rosen, S. 440.

³¹⁹ Martin Zenck: *Die Bachrezeption des späten Beethoven*, S. 214.

deutlichen Eintritt des Themas in den Bassoktaven vor. Diese zweite Durchführung wird durch den Eintritt von Tenor (T. 53-57) und Alt (T. 62-66) komplettiert. Auffällig hierbei ist jedoch, dass die strenge und nahtlose Abfolge der Einsätze durch jenes β -Motiv immer weiter auseinandergezogen und durchsetzt wird, was besonders deutlich in den Takten 57 bis 61 und 66 bis 73 geschieht. Mit einer Modulation nach c-Moll und den wuchtigen Bassoktaven im Fortissimo ist in Takt 73 eine große Episode erreicht, deren Charakter zunächst von den aufsteigenden Quartan dominieren wird, jedoch nur mit Mühe als thematisch zu bezeichnen ist. In Takt 81 machen die massiven Bässe einer schlanken 6/8tel-Bewegung im trochäischen Rhythmus, die in der linken Hand vom gleichmäßig fließenden Achtel-Kontrapunkt begleitet wird, Platz; die Harmonik verschiebt sich dabei über F-Dur nach b-Moll respektive Des-Dur. Die dritte Durchführung, die in Takt 88 beginnt, weist einen teilweise in Dezimen geführten Kontrapunkt auf und führt die im Zwischenspiel verwendete 6/8tel-Melodie als selbstständige Linie, die mit dem verkürzten Tenoreinsatz korrespondiert, weiter. Die Themeneinsätze sind dabei relativ regelmäßig gehalten, zuerst setzt der Alt mit einem verkürzten Soggetto (T. 88-91), dann der Sopran (T. 91-95) und schließlich der Tenor (T. 93-95) ein. Das Zwischenspiel, hauptsächlich den Dominantorgelpunkt berücksichtigend, fungiert in erster Linie als Vorbereitung für die vierte und letzte Durchführung des Themas, die in Takt 101 mit erneuten Bassoktaven beginnt und die Fuge mit dem Einsatz des Soprans in Takt 105 nach Erreichen des Arientrillers über Es-Dur vorläufig beschließt. Das Stehenbleiben des Dominantklangs sowie die jähe chromatische Rückung nach g-Moll dienen als Vorbereitung für die in dieser Tonart erklingende Figuralvariation des Arioso.

In der in G-Dur anhebenden zweiten Fuge respektive dem zweiten Fugenabschnitt des Finales verwendet Beethoven drei klassische Kompositionstechniken polyphoner Musik. Das Prinzip der Umkehrung, welches als erstes zur Anwendung gelangt, wird darüber hinaus auch schriftlich vermerkt (*L'inversione della Fuga. Die Umkehrung der Fuge*). Die Staffelung der Einsätze lautet Alt (T. 136-140), Sopran (T. 140-144) und Tenor (T. 144-147). Dem kurzen Zwischenspiel (T. 148-152) folgt die zweite Technik der Soggettomodifikation, jene der Augmentation, die im Verhältnis 2:1 stattfindet. Aufgrund der zeitlichen Extensivierung finden nur zwei Themeneinsätze – Sopran (T. 153-160) und Bass (T. 160-168) – statt.



Spannender in diesem Kontext ist allerdings der Blick auf die Umgestaltung des Kontrapunktes, der nicht mehr frei in Achteln mäandriert, sondern dezidiert thematische Bezüge, wie die Fokussierung auf die Quarte α und die abschließende Viertonskala β , aufweist. Insbesondere die

zwei Sechzehntel scheinen einen entscheidenden Beschleunigungsimpuls für das dritte Element, das ab Takt 168 im *Meno Allegro* ansetzt, zu geben. Hier treten die Mechanismen von Diminution und motivischer Kondensation in Kraft, das Soggetto wird zur bloßen Spielfloskel degradiert und gleitet als solche munter durch alle Lagen (T. 168-174). Zugleich stellt die Utilisation des daktylischen Rhythmus' eine semantische Anbindung an das zweite Scherzo-Thema („Ich bin lüderlich, du bist lüderlich“), dar³²⁰.

Dieser zweite Fugenteil stellt eine Entwicklung durch die diversen Kompositionstechniken bis hin zur homophonen akkordischen Apotheose des Themas dar. Beethoven zeigt mit den verschiedenen Möglichkeiten zum einen zwar die Vielfalt polyphoner Kompositionskunst, zum anderen ist der fortlaufende Prozess eindeutig einer der Dissoziation und der Entfernung vom Ausgangsmaterial. Die Fuge wird unter den Händen des agierenden



Subjekts geradezu „zerstäubt“, um dann einem überaus mitreißenden Finale zu weichen. Dies ist umso wirkungsvoller, als dass das Soggetto durch die Diminution in seiner Gestalt geradezu verflüssigt wird und nahtlos in die rauschenden Akkordzerlegungen bzw. „Alberti“-Bässe der Begleitung übergeht. Mögen die beiden Themeneinsätze im Bass (T. 174-178) und Alt (T. 178-184) noch gewisse polyphone Partikel – zweistimmige Führung mit quirligem Sechzehntelkontrapunkt – aufweisen, so schlägt spätestens ab Takt 184 die Homophonie vollends durch. Die letzten Takte – durchaus als Coda zu bezeichnen – geben deutliches Zeugnis von einem „Durchbruch“, der allerdings in dieser Sonate nicht auf den ästhetischen Kategorien des *per aspera ad astra*-Prinzips, sondern kompositorisch in der Überwindung der Polyphonie durch eine triumphale Homophonie (vor allem in den letzten fünf Takten) fundiert liegt.

Die doppelte Interpolation von Arioso und Fuge schließt dieses Werk, das sich im Medium der konventionalisierten historischen Formen manifestiert, eindrucksvoll ab:

³²⁰ S. William Kinderman: *Beethoven*, S. 331.

„Ausgangspunkt bildet [...] die radikale Abstraktion, das kompositorische Durchstoßen gattungsspezifischer Konventionen im Sinne einer Art Grundlagenprüfung. Geschichtliches wird nicht eigens aufgesucht und um seinetwillen restituiert. Vielmehr stellt es sich im Zuge der systematischen Versammlung und Sichtung elementarer kompositorischer Möglichkeiten ein. Anders gesagt: Beethovens Spätwerke rezipieren Geschichtliches auf analytischem Wege.“³²¹

Eine der grundsätzlichen Innovationsmomente der späten Kompositionen Beethovens scheint das Aufeinander-Bezugnehmen der einzelnen Werke zu sein. Um die formal-logischen Auswirkungen der Sonatenform und die ästhetisch fragwürdige Rückkehr zum bereits Gesagten in der Reprise nachvollziehen bzw. modifizieren zu können, mobilisiert Beethoven stets neue und individuelle Lösungen, an die er in den folgenden Werken zwar anknüpft, diese jedoch wieder in einen neuen, anders gearteten Kontext stellt. Exemplarisch dafür ist die Verwendung des Fugatos in den Sonaten op. 101 und op. 106. Im Finale der A-Dur-Sonate tritt das Fugato an der Schlüsselposition der Durchführung auf, um diese entscheidend zu prägen und die musikalische Progression zu motivieren. Indem Beethoven diese Möglichkeit des Binnenfugatos im Kopfsatz von op. 106 bereits nutzbar macht, ist diese Möglichkeit für die Gestaltung des Finales schon verbraucht, so dass er einen Fugensatz ungeheuren Ausmaßes mobilisiert, um die ihrerseits kolossalen drei übrigen Sätze auszugleichen³²². Mit der Hinzunahme primär gattungsfremder Musik wie Fuge, Phantasie, Improvisation, Variation und den vokalen Elementen wird die Sonatenzyklus erweitert und erfährt durch diesen individuellen Prozess eine formale Öffnung, die zentral für den Spätstil Beethovens ist.

Große Fuge op. 133

Die Große Fuge, die ursprünglich den Schlusssatz des Quartettes op. 130 bildete, wurde einerseits aufgrund ihres enormen Umfangs von über 700 Takten bzw. einer Spielzeit von einer Viertelstunde und andererseits wegen den unerhörten Dissonanzen und der radikalen Formkonstruktion ein halbes Jahr nach ihrer Fertigstellung aus dem Zyklus herausgelöst und von dem Verleger Matthias Artaria als selbstständiges Werk separat publiziert³²³. Dieses

³²¹ Siegfried Oechsle, S. 203.

³²² Das Scherzo nimmt seine gewichtige Rolle weniger aufgrund der zeitlichen Ausdehnung, als vielmehr durch seine strukturelle Komplexität und die semantische Exponierung des Tonartenkonfliktes von B-Dur und h-Moll ein.

³²³ S. Klaus Kropfinger: *Fuge B-Dur für Streichquartett. „Große Fuge“ op. 133*, in: Albrecht Riethmüller / Carl Dahlhaus (Hg.): *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 2, Laaber 1994, S. 339.

„Monstrum aller Quartettmusik“³²⁴ ist Beethovens umfangreichste Fugenkomposition und nicht wenige Exegeten haben dieses Werk, das quasi als Quintessenz seines kontrapunktischen Komponierens gilt, mit Bachs „Vermächtnis“, der „Kunst der Fuge“, verglichen. *„He felt impelled to master fugal writing in a way that respected and tried Bach’s mastery but also entailed the effort to give his own fugal movements what he called a ‚poetic‘ dimension, making them part and parcel of his new sense of himself not merely as composer but as ‚tone poet‘ (Tondichter).“*³²⁵ Im Kontext des Problems des Finales ist die Lösung durch die Fuge bereits in der Klaviersonate op. 106 genutzt worden. Die Fokussierung auf eine einzige musikalische Kernidee, die als Soggetto fungiert, impliziert dabei eine enorme Konzentration auf die Essenz des Werkes. *„A fugue subject is at once more pliable and interesting than a rondo tune, easier to bring in frequently and easier to vary. And fugue eschews high contrasts, high relief, modulatory development, and all the other tired characteristics of the sonata style.“*³²⁶

Mit Blick auf die Großform lässt sich das Stück in zehn Abschnitte, die jeweils klar voneinander durch Doppelstriche getrennt sind, unterteilen. Zugleich mit dem Wechsel der einzelnen Sektionen kommt es zu Modifikationen von Metrum und Tonart, was anhand der folgenden schematischen Darstellung zu ersehen ist³²⁷:

Abschnitt	Tempo	Metrum	Tonart	Vorzeichen	Takt
I	<i>Overtura: Allegro / Meno mosso e moderato</i>	6/8	G	#	1
II	<i>Allegro. Fuga</i>	C	B	2 b	26
III	<i>Meno mosso e moderato</i>	2/4	Ges	6 b	159
IV	<i>Allegro molto e con brio</i>	6/8	B	2 b	233
V	<i>Allegro molto e con brio</i>	6/8	As	4 b	273
VI	<i>Allegro molto e con brio</i>	6/8	Es	3 b	414
VII	<i>Allegro molto e con brio</i>	6/8	As	4 b	453
VIII	<i>Meno mosso e moderato</i>	2/4	As	4 b	493
IX	<i>Allegro molto e con brio</i> <i>Zwischensektion (T. 565-656)</i>	6/8	B	2 b	533
<i>Recapitulatio</i>	<i>Allegro / Meno mosso e moderato</i>	C 2/4	B	2 b	657
X	<i>Allegro molto e con brio</i>	6/8	B	2 b	662

³²⁴ Ausspruch Anton F. Schindlers, zit. nach: Wilhelm von Lenz, Bd. 4, S. 251.

³²⁵ Lewis Lockwood: *Beethoven*, S. 373. Zudem ist darauf hingewiesen worden, dass Beethoven mit dieser Komposition versuchte, folgende Aussage seines alten Lehrers Albrechtsberger zu überbieten: „Die Vergrößerung (Augmentatio) Die Verkleinerung (Diminutio) Die Abkürzung (Abbreviatio) Die Zerschneidung (Syncope) Die Engführung (Restrictio) des Fugenthemas sind die Hauptfiguren (Zierlichkeiten) und Künste in einer Fuge. Doch kann man selten alle zugleich in einer einzigen Fuge anbringen.“, zit. nach Warren Kirkendale: *Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik*, Tutzing 1966, S. 298.

³²⁶ Joseph Kerman, S. 273.

³²⁷ Vgl. hierzu die „table of events“ von Chua, der eine achteilige Anlage des Stückes vorsieht, s. Daniel K. L. Chua, S. 226f.

Die großangelegte Struktur lässt sich mitunter bereits an der Etikettierung des Beginns als *Overtura* erahnen. Hier werden nacheinander die vier zentralen Phänotypen des Soggettos, das sich vollkommen aus dem Quartettmotiv zusammensetzt³²⁸, vorgestellt. „Der Umgang mit dem Material ist von höchster Ökonomie und Strenge, der Ausdruck von bis dahin nicht gekannter Subjektivität.“³²⁹ Die Sektion I wird in einem geradezu brutalen Unisono im Fortissimo, in dem jede lange Note zusätzlich mit einem Sforzato versehen ist, vorgetragen.



Das Satzbild mutet mit den punktierten Halben archaisch an und endet auf einem energischen Triller, der auf einer Fermate jäh abbricht (T. 2-10), in G-Dur. Nach einer Generalpause setzt in Takt 11 die zweite Sektion (II) ein, die das Thema ebenfalls im Unisono, jedoch in einem charakteristischen 6/8tel-Rhythmus vorträgt. Beide Einsätze sind ebenfalls durch eine Fermate voneinander klar getrennt und visieren C-Dur an. Für die III. Sektion wird zum ersten Mal sowohl das Tempo (*Meno mosso e moderato*), das Metrum (2/4) als auch die Generalvorzeichnung verändert. Es besteht aus ruhigen Vierteln, die in der ersten Violine erklingen und von einem harmonischen Satz in F-Dur, das durch die kleine Sext etwas getrübt wird, gestützt. Ab Takt 21 wird das Thema ins Violoncello verlagert und sogleich von einer Nebenstimme, die sukzessiv ansteigend imitiert wird, komplettiert. Diese wird dabei von einem federnden Sechzehntelmotiv mit Wechselnoten und Tonrepetitionen gebildet und unterstreicht den lyrischen Kontrast, der von der dritten Variante hergestellt wird. Die vierte und letzte Erscheinungsform des Soggettos wird unbegleitet von der Solo-Violine vorgetragen, erreicht erstmals das B-Dur des Satzes und schließt somit den Gang des Quintenzirkels ab³³⁰. Besonders interessant ist hier die eigentümliche Notationsform, die anstelle von einer Viertel zwei Achtel mit einem Bindebogen pro Ton versieht und dabei

³²⁸ Eine latente Zweiteiligkeit des Soggettos ergibt sich durch die jeweilige Endung, die einmal chromatisch abwärts (f – e) und anschließend aufwärts (fis – g) geführt wird, so dass dieses aus zweimal vier Tönen besteht.

³²⁹ Martin Geck: *Zur Philosophie von Beethovens Großer Fuge*, in: Christoph-Hellmut Mahling / Ruth Seiberts: *Festschrift Walter Wiora zum 90. Geburtstag*, Tutzing 1997, S. 126.

³³⁰ S. ebenfalls Joseph Kerman, S. 277.

sämtliche Motivtöne durch Pausen voneinander trennt³³¹. Die Ouvertüre endet nach dem Vortrag der IV. Sektion ebenfalls auf einer Fermate, so dass alle vier Elemente scharf voneinander separiert exponiert werden.

Hier ließe sich eine Analogie zur Schlussfuge der Hammerklaviersonate ziehen, in dessen Introduktion ebenfalls mehrere Themen unvermittelt nacheinander reihend auftreten. Im Unterschied zu op. 106 sind diese vier Sektionen jedoch integral für den formalen Ablauf des Satzes, indem sie in rückläufiger Reihenfolge jeweils mit einer Fuge verarbeitet werden: IV (T. 31-158); III (T. 159-232); II (T. 233-272); I (273-413) | IV* (T. 414-477); III (T. 493-510); II (T. 533-565); I (662-716); „Coda“ (I + IV, T. 717-741). *„The parade of fugal themes in the ‚Ouverture‘ anticipates the main sections of the great finale in reverse order.“*³³² Die einzelnen Fugenblöcke werden dabei von verschiedenen Zwischenspielen voneinander getrennt, konstituieren jedoch als solche die wesentlichen Bestandteile des Werkes. Die Expansion der formalen und zeitlichen Dimension ist dabei ein zentrales Charakteristikum der Fuge; der Fokus liegt weniger auf den typischen kontrapunktischen Techniken wie Inversion, Krebsführung und Engführung. Vielmehr wird das Soggetto der Fuge in einen motivischen Transformationsprozess, der für sich betrachtet eher typisch für die Prozesshaftigkeit einer Sonaten-Durchführung ist, eingebunden. *„In the Grosse Fuge Beethoven combines smaller movements into a composite form using variation technique, while employing unusually elaborate rhetorical devices of premonition and reminiscence.“*³³³

Trotz alledem ist die Große Fuge ein Werk, das vor allem durch seine elaborierte Kontrapunktik hervorsticht. So ist bereits die erste Fuge (IV) mit einem doppelten Kontrapunkt, in dem sich die scharf punktierte und mit energischen Oktav- bzw. Dezimsprüngen versehene Linie der ersten Violine durchaus thematisch verhält, gestaltet. Dies lässt sich vor allem an der Modifikation dieser Melodielinie – als Triolenkette (T. 139-152) sowie integriert in den 6/8tel Rhythmus (T. 414-452 und v. a. als Teil der Coda T. 717-741) – exemplifizieren. Gleichzeitig weist die Gestaltung der Rhythmik eine dezidierte

³³¹ Bei der Ausführung in früherer Zeit scheinen beide Note noch gespielt worden zu sein, vgl. Alexander W. Thayer, Bd. 5, S. 295: „Dann folgt [...] das Thema selbst, leise mit den schwebenden Achteln wobei [...] der Ton zweimal nacheinander, ohne selbständig angesetzt zu werden, hörbar gemacht werden soll.“ Emil Platen, mit dem ich das Vergnügen hatte, persönlich über diese notationstechnische Anomalie diskutieren zu können, verweist hierbei jedoch auf ein Gespräch zwischen Beethoven und Holz, in dem sich der junge Geiger zur korrekten Ausführung der Stelle erkundigt hatte. Da Beethoven als Antwort in das Konversationsheft das Notenbeispiel mit einem Akzent respektive einer Diminuendogabel versieht, scheint es plausibel, die einzelnen Töne des Soggettos mit Betonung und anschließend starken Decrescendo zu spielen, s. hierzu Emil Platen: *Kleine Anmerkung zur Großen Fuge*, in: Ernst Herttrich (Hg.): *Bonner Beethoven-Studien*, Bd. 5, Bonn 2006, S. 154-156 sowie BKh, Bd. 8, H. 101, S. 243, Karl Holz: „Warum haben Sie zwey | Achtel geschrieben, anstatt | 1/4“, anschließend folgt das Beispiel von Beethovens Hand.

³³² William Kindern: *Beethoven*, S. 339.

³³³ Ebd., S. 340.

Analogie zur barocken *Ouvertura*, die ebenfalls mit scharfer Punktierung operiert, bevor der (schnelle) fugierte Teil beginnt, auf. Die Einsätze der vier Soggetti sind während der ersten Durchführung noch an dem strengen Quint-Oktav-Muster orientiert. Sie erfolgen, gemessen am Hauptthema nach folgender Reihung: Viola (T. 31-34) – Violoncello (T. 35-38)³³⁴ – zweite Violine (T. 39-42) – erste Violine (T. 43-46), jeweils gekoppelt mit dem „Ouvertüren-Motiv“, das sukzessive absteigend, von der ersten Geige bis zum Cello, einsetzt. Die zweite Durchführung (T. 50-72: Vlc., T. 50-53; Vla., T. 58-61; Vl. I, T. 62-65; Vl. II, 68-72), die nach einem kurzen Zwischenspiel ansetzt, orientiert sich noch an der Originalgestalt des Soggettos, während der rhythmischen Linienführung ab Takt 58 durch die Einführung der



Achteltriolen eine polyrhythmische Intensivierung von enormer Dichte in Form von 2 gegen 3 plus Punktierung hinzugefügt wird. Während dieser Zusatz in der später verfassten vierhändigen Klavierfassung lediglich den Satz voller werden lässt, entsteht auch bei einem professionellen Streichensembel durchaus der Eindruck des Chaotischen und „Monströsen“, der für Beethovens Zeitgenossen wohl nur schwer nachvollziehbar war. Diese polyrhythmische Struktur prägt auch die Gestalt des zweiten Zwischenspiels (T. 72-78) und bestimmt überhaupt den drängenden Charakter dieser ersten Fuge bis zum Eintritt des *Meno mosso e moderato* in Takt 159. Die dritte Durchführung ist vor allem dem rhythmischen Kontrasubjekt verschoben, während das Hauptthema nur einmal in der ersten Violine erscheint (T. 79-83). Im weiteren Verlauf fungiert es in seiner spezifischen Notationsform als harmonische Füllstimme, die mit großen Sprüngen aufwartet (s. Vl. I bzw. Vlc. ab T. 89). Das markant punktierte Thema scheint dabei zunächst in Viola und Violoncello auf (T. 79-86),

³³⁴ Hier ist bereits auf eine motivische Anomalie hinzuweisen: In Takt 37 führt Beethoven anstelle des Tones fis einen leittönigen Zweitonschritt fis – g ein, der, gemessen an der strengen Form der Durchführung der Soggetti, schlicht einen Kompositionsfehler darstellt. Es handelt sich jedoch nicht um ein „Versehen“, da sich diese neue Form des Soggettos durch alle weiteren Einsätze des Themas zieht. Im Gespräch mit Professor Emil Platen konnte ich diese Besonderheit ebenfalls diskutieren. Letztlich ließ sich diese kleine Abweichung jedenfalls nicht „logisch“ erklären, so dass sie vor allem auf die Kreativität und die kompositorische Freiheit zurückzuführen ist. In jedem Fall ist diese kleine Modifikation für den Charakter des Soggettos von großer Bedeutung, indem sie diesem einen erhöhten Grad an chromatischer Schärfe hinzufügt.

wird dann von der zweiten Violine übernommen (T. 89-92) und bildet schließlich den motivischen Kern einer dichten Imitation, die in Engführung gehalten ist (T. 97-102). Das folgende dritte Zwischenspiel (T. 102-110) ist vollends von der punktierten Rhythmik, die sich sowohl gegen die übergebundenen Achtel als auch gegen die Triolen der Gegenstimme durchgesetzt hat, bestimmt. Zudem werden die jeweils schwächeren Zählzeiten der „Zwei“ und der „Vier“ durch scharfe Sforzati und durch extreme Intervallsprünge in der ersten Geige betont. Die vierte Themendurchführung verschiebt nicht nur die metrische Position des Hauptthemas um eine Achtel nach vorne, sondern integriert mit einer weiteren Gegenstimme, die zuerst in der zweiten Violine auftaucht, den daktylischen Rhythmus, der somit die Triolen ablöst. Die Koppelung von Soggetto und dem punktierten Kontrasubjekt erfolgt dabei zweimal (Vl. I, T. 111-114 und Vl. II, T. 115-119) und geht anschließend in eine mit der neuen Gegenstimme versehenen Engführung des punktierten Themas (Vl. II, T. 123-125; Vla., T. 124-126; Vl. I, T. 125-127; Vlc., T. 126-128; Vl. II, T. 127-128) über. Nach diesem Ereignis kommt es in Takt 129 zu einem Zwischenspiel ganz eigentümlicher Art. Insbesondere bei der Klavierfassung erwecken die Takte 129 bis 138 vor allem zu Beginn den Eindruck, als sei durch das punktuelle Anschlagen der einzelnen Töne des Hauptthemas bereits eine Vorstufe des Serialismus erreicht. Das Soggetto wird auf seine einzelnen *pitches classes* aufgespalten und vollkommen von seiner linearen Struktur gelöst, so dass die einzelnen Tonhöhenklassen scheinbar ziellos die Register wechseln. Die komplementäre Struktur des Hauptthemas wird dabei noch zusätzlich durch die punktierten Skalen des Kontrasubjekts konterkariert – vielleicht ist dies die „modernste“ Passage in Beethovens Oeuvre überhaupt. Mit Takt 139 setzt die fünfte und letzte doppelte Themendurchführung (T. 139-146), in der beide Soggetti in modifizierter Gestalt in Erscheinung treten, ein; das Hauptthema wird zeitlich durch die Terminierung der Pausen auf zwei Takte verkürzt und das Kontrasubjekt in Form der Achteltriolen diminuiert. Die Einsätze sind identisch mit denen der ersten Durchführung, allerdings ist der Charakter insbesondere durch die Hereinnahme der Triolen wesentlich verändert. Die Hauptfunktion des die erste Fuge abschließenden fünften Zwischenspiels bzw. des Nachspiels (T. 147-158) ist die Modulation von B-Dur in die Medianttonart Ges-Dur, das über die Fermate im *ben tenuto* erreicht wird.

Der wütend-energischen ersten Fuge folgt im *Meno mosso e moderato* ein charakterlicher Kontrast *par excellence*. Es wird die Sektion III aufgegriffen, die zu Beginn das Quartettmotiv abwechselnd in beiden Violinen aufgreift und mit den federnden Tonrepetitionen sowie der gebundenen Linienführung der ersten Violine eine geradezu empfindsame Sphäre beschwört. „After the strenuousness of the B_b Fugue, the effect is of an

almost blinding innocence.”³³⁵ Das Hauptthema tritt in verzärteltem Pianissimo zusammen mit der Sechzehntelmelodie in Takt 167 zunächst in der Viola auf und wird anschließend von der zweiten Violine im Quintabstand beantwortet (T. 171). Diese erste – unvollständige – Durchführung des Themas schließt in Takt 175 in Des-Dur und wird durch dieselbe Struktur



des Anfangs, wobei das Quartettmotiv nun in Umkehrung auftritt, fortgesetzt. Die thematischen Einsätze von Violoncello (T. 183-186) und erster Violine (T. 187-191) komplettieren im Anschluss die Ganzheitlichkeit der vier Themeneinsätze. Somit bilden die Takte 159 bis 191 ein sehr interessantes formales Modell einer Durchführung, das einerseits durch den Parallelismus der beiden Teile getrennt und andererseits durch die vier Einsätze des Soggettos zu einem großen Komplex zusammengebunden wird. Der zweite Großabschnitt, der mit einer Engführung der Außenstimmen (T. 194-199) beginnt, weist dahingehend eine überraschend heterogene Strukturierung auf. Zuerst pendelt das auf vier Töne reduzierte Soggetto respektive das Quartettmotiv zwischen den Mittelstimmen hin- und her, bevor sich nach einem mit der Sechzehntelmelodie operierenden Zwischenspiel das Primat der Oberstimme ab Takt 209 durchsetzt (das Soggetto erklingt zweimal in der ersten Violine, T. 209-213 und T. 217-220). Den Abschluss des dritten Formteils der Großen Fuge bildet das Sechzehntelmotiv, das von den drei oberen Streichern im Unisono geführt wird und ab Takt 229 in einer Wechselnotenbewegung, die das Geschehen von b-Moll nach F-Dur leitet, stagniert.

Mit der authentischen Lösung nach B-Dur wird das sanguine *Allegro molto e con brio* eingeleitet, das die Sektion II repräsentiert. In einem jovial-beschwingten 6/8tel-Rhythmus wird dabei der neue „*dancelike*“³³⁶ Phänotyp des Hauptthemas sukzessive ansteigend durch alle vier Stimmen geführt, bevor es in Takt 238 in eine aufgeräumte Trillerbewegung, die zwischen beiden Violinen pendelt, mündet. Daraus entwickelt sich ein geradezu volkstümlich-naiver Tanz, der wiederum scharf mit dem sentimental Charakter des Vorhergehenden

³³⁵ Joseph Kerman, S. 287.

³³⁶ Ebd., S. 288.



kontrastiert. Die tänzerische Melodie endet in Takt 253, woraufhin der gesamte Komplex des *Allegro molto* wiederholt wird. Insgesamt stellt dieser Abschnitt nur eine kurze Episode im Verlauf des groß angelegten Werkes dar, doch erfüllt sie durch ihre überraschende Wirkung die bedeutsame Funktion der *Variatio*. Nach der Kadenz nach B-Dur (T. 269) rückt Beethoven das Geschehen unvermittelt über C-Dur nach As-Dur, das in Takt 272 vehement konfirmiert wird und die Tonika des letzten Segments (I) bildet.

In der retrospektiven bzw. spiegelverkehrten Umsetzung der vier in der *Overtura* exponierten Erscheinungsformen des Hauptthemas, wird nun die eingangs als „archaisch“ bezeichnete Variante des Themas in einer Fuge durchgeführt. Die Einsätze des Hauptthemas, dessen Töne jeweils mit einem Sforzato versehen sind und das mit einer energischen Trillerfigur schließt, sind bei der ersten Durchführung sukzessive aufwärts gestaffelt (Vlc., T. 273-281; Vla., T. 281-289; Vl. II, T. 289-297; Vl. I, T. 297-305). Die kontrapunktischen Gegenstimmen sind dabei auf das Höchste semantisch mit dem Soggetto verklammert: das erste kontrastierende Element, das taktweise mit der Progression der einzelnen Töne des Soggettos korrespondiert, wird aus der Umkehrung des motivisch-rhythmischen Nukleus der



Sektion III gewonnen, während die zweite, in Takt 280/281 hinzutretende Figur den Sekundschritt und den Sextsprung, die das Thema vor Eintreten des Triller selbst abschließen, besteht³³⁷. Somit wird sowohl auf der thematischen als auch auf der kontrapunktischen Ebene

³³⁷ S. hierzu Joseph Kerman, S. 298: „Some all-important details had been prepared in the dancelike section: the trill which agitates the end of the subject, and the iambic 6/8 rhythms into which the main countersubject is

alles auf alles bezogen und wodurch die dichteste aller möglichen Vernetzungen zwischen Soggetto und kontrastierenden Elementen erzeugt wird. „*The combination of close imitation with wide-spacing, of flowing 6/8 with important entries off the beat and the intense rhythmic accentuation inseparable from trills, forms a sound-complex that is very characteristic of Beethoven's last years.*“³³⁸ Dem kurzen Zwischenspiel, das aus der Sequenzierung der Trillerbewegung gewonnen wird, folgt die zweite Durchführung (T. 309-325), die das Soggetto in auf das Quartettmotiv reduzierter Form in Bass, Alt, Tenor und Sopran auftreten lässt. Nicht nur die kontrapunktischen Gegenstimmen sind identisch mit dem Material der ersten Durchführung, auch die Gestalt des zweiten Zwischenspiels (T. 326-350) entspricht dem ersten. Allerdings ist es in seiner Ausprägung wesentlich umfangreicher gestaltet und weist zudem ein Charakteristikum auf, das sich bereits in der Fuge der Hammerklaviersonate ausmachen lässt: Die Formierung von Triller-„Blöcken“, die sich in Lage und Zusammensetzung gegenseitig voneinander abwechseln (v. a. T. 340-348). Erst die dritte Durchführung vermag einen motivisch eigenständigen Kontrapunkt zu formen, indem sie Achteltriolen in den Satz integriert. Bei genauer Betrachtung lässt sich jedoch auch hier die zentrale Tonkonfiguration des Quartettmotivs (Vl. I, T. 352, h' – c'' – g'' – as'') ausmachen. Das durchgeführte Thema besteht dabei aus dem in der zweiten Durchführung ausgesparten zweiten Segment des Soggettos, zusätzlich dazu wird der Triller nachdrücklich eingesetzt. Die Schlussgestaltung dieser Fuge ist in mehrerlei Hinsicht von Bedeutung. Zum einen wird das Hauptthema in den beiden Unterstimmen in einer Augmentation massiv vorgetragen (T. 379-403), während zum anderen die erste Violine vom Triller dominiert wird. Für den weiteren Verlauf entscheidend ist die Linie der zweiten Violine, die durch Abspaltung des Sekund-Sextsprung-Motives (T. 382-405) bereits den neuen Phänotyp der folgenden Fuge präfiguriert. Das erneute Aufgreifen der Triller-Blöcke (T. 404-413) bildet dabei den Abschluss dieses Komplexes und moduliert nach Es-Dur.

Der sechste Abschnitt der Großen Fuge ist geprägt von dem Rückgriff auf die IV. Sektion des Themas, das sich durch die Anbindung des Dreitonmotives in einer wesentlich schlankeren und rhythmisch biegsameren Variante offenbart. Es wird kombiniert mit dem „punktierten“ Ouvertüren-Motiv, das aufgrund des 6/8tel-Taktes eine veränderte Notation (Viertel – Achtel) aufweist (T. 414-453). In Takt 454, in dem der siebte Abschnitt anhebt, scheint das Geschehen in den „archaischen“ Thementyp zurückzufallen; dieser wird allerdings durch den galopphaften Rhythmus neutralisiert und schließlich aufgesogen. In

pressed. This virtuoso triplet-counterpoint combination is used more as a store of motivic material than as a real fugal building-block.”

³³⁸ Martin Cooper, S. 385.

Bezug auf die heterogen gearbeitete Struktur des Ganzen sei exemplarisch an dieser Stelle auf die motivische Schichtung in den Takten 477 bis 492 verwiesen. Hier werden sowohl die langen Noten von I, die tänzerischen Einwürfe von II als auch die sich aus jambischer Rhythmik und übergebundenen Achteln zusammensetzende Struktur der Sektion IV miteinander kombiniert. Da sich währenddessen ein Dominantorgelpunkt über Es manifestiert, tritt das folgende *Meno mosso e moderato*, das inzwischen den achten Abschnitt markiert, in As-Dur ein. Die sich hier wiederholende III. Sektion bleibt von ihren Ausmaßen ebenso beschränkt wie die vorhergehenden Formteile und bringt das Thema, das im Unterschied zum Ausgangsmaterial pro Ton mit einem Forte akzentuiert wird, zunächst in der ersten Violine (T. 493-500) und anschließend im Violoncello (T. 501-510).

In Takt 511 tritt eine große Zäsur ein, die den Ablauf des Geschehens deutlich unterbricht und vor allem über die einzeln voneinander getrennten Akkorde die Modulation zurück zur Tonika B-Dur, das nun endgültig fixiert wird, vornimmt. Die Akkorde schreiten dabei von Es-Dur, C₃, b₅ und G₇^{b9} hin zum F^{7b9}, der in Takt 532 erreicht wird. Die harmonische Progression ist dabei an den Bass, der chromatisch aufsteigend verläuft und auf dem Dominantorgelpunkt von F liegen bleibt, gekoppelt. Der Auflösung des Spannungsakkordes folgt die Wiederholung des *Allegro molto e con brio* (T. 533-565), das mit seiner volkstümlichen Naivität den gestrengen Charakter des Werkes erneut ein wenig auflockert. Nach Abschluss dieses Teiles tritt in Takt 565 ein völlig neuartiges Zwischenspiel

The image shows a musical score for measures 571 to 656. It consists of four staves, likely representing Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics are marked as 'dimin.' (diminuendo), 'p cresc.' (piano crescendo), 'f' (forte), and 'sf' (sforzando). The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D-flat minor) and a 2/4 time signature. The measures are numbered 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656.

von großem Ausmaß auf³³⁹, das vor allem mit Wechselnoten operiert. Dies ist insofern bemerkenswert, als dass sich alle Formteile, Abschnitte und Elemente auf die in der *Overtura* exponierten vier Thementypen zurückführen ließen und dieses große Zwischenspiel (T. 565-656), das sich direkt vor der *recapitulatio* befindet, auf keines der Vorbilder zurückzuführen ist. In den melodisch diffusen Satz, der vor allem von seiner fließenden Rhythmik dominiert wird, tritt in der Viola und dem Violoncello im Pizzicato das Quartettmotiv leise aber

³³⁹ So auch bei Martin Cooper, S. 387.

bestimmt hinzu (T. 597-608). Diesem schließt sich eine transzendierende Wiedergabe des Hauptthemas, gestützt von ruhigen, meditativen Akkorden im *sempre Pianissimo* wie aus weiter Ferne an (T. 610-620). Nach robusten Akkorden kehrt die Musik zu dem Wechselnotenthema zurück (ab T. 637) und bricht in Takt 657 über einer Fermate endgültig ab.

Hier setzt die *recapitulatio* ein, die die vier Sektionen nacheinander noch einmal kurz Revue passieren lässt, bevor die kurze aber wirkungsvolle Coda beginnt. Diese Reihung der „Selbstzitate“ verweist mitunter deutlich auf die IX. Symphonie, trägt jedoch auch eine syntaktische Bedeutung in sich, indem am Ende alle vier Thementypen in der Tonika B-Dur präsentiert werden. Es folgen nacheinander die Sektionen IV (T. 658/659), III (T. 660-661)

The image shows a musical score for measures 656 to 662. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo markings are 'Allegro' (measures 656-657), 'meno mosso e moderato' (measures 658-661), and 'Allegro molto e con brio' (measure 662). The dynamics include *pp* (pianissimo), *ff* (fortissimo), and *sf* (sforzando). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is a recapitulation of themes from previous sections.

prolongiert und intensiviert, I (T. 662-681) und II (T. 681-688). Daran schließt sich eine erneut transzendental anmutende Passage, in der das Hauptthema in der ersten Geige über homorhythmisch fortschreitenden Akkorden erklingt, an. Intensiviert wird der Eindruck einer Meditation durch das „Summen“, das von dem Triller auf dem Es im Bass erzeugt wird. Dem kadenzierenden Abschluss nach B-Dur (T. 701) folgt der Rückgriff auf die Triller-Blöcke (T. 702-715), die das Geschehen schließlich in die Coda führen.

Diese ist, obwohl sie sich aus den für die Fuge wesentlichen Bestandteilen zusammensetzt, in einer klar homophonen Weise gestaltet. Über den Akkordrepetitionen der Bratsche erhebt sich im Diskant das rhythmisch vorantreibende Kontrasubjekt der ersten Fuge, während das in langen Noten gesetzte Hauptthema oktaviert zwischen Violoncello und zweiter Violine vorgetragen wird (T. 716-732). Eine mitreißende Kadenz bringt dieses eindrucksvolle Werk zu einem triumphalen Schluss.



Die Große Fuge ist in jeder Hinsicht ein gigantisches Werk. In ihrer formalen Ausrichtung vermag sie dabei das Problem der Integration der Zeit zu lösen und die strukturellen Dimensionen der Fuge zu maximieren. Beethoven ermöglichte dies, indem er den traditionellen Aufbau, der sich mit einem Soggetto befasst, dieses mehrmals durchführt und durch Zwischenspiele miteinander verknüpft, durch die Erweiterung des Hauptthemas um gleich vier Phänotypen, die jeweils eigene Fugen und Formabschnitte herausbilden, enorm ausdehnt. „Beethoven combines smaller movements into a composite form using variation technique, while employing unusually elaborate rhetorical devices of premonition and reminiscence.“³⁴⁰ Die Dichte des Satzes sowie die motivischen Analogien und Verknüpfungen schweißen dabei das Werk zusammen, ohne dass der Eindruck von Inkonsistenz entsteht. Sowohl im Detail als auch auf der Metaebene der Großform herrscht eine vereinheitlichende Kraft, die singulär ist und sich in dem beinahe die Gestalt einer mythologischen Spruchformel annehmenden Quartettmotiv manifestiert. „Die radikale Dialektik des Beethovenschen Denkens erfordert, daß das komponierende Subjekt nicht einmal von der Gewißheit eines objektivierbaren Themas ausgehen kann, sondern sich mit dessen wechselnden Repräsentanten auseinanderzusetzen hat, die einen allgemeinen schwer greifbaren Anspruch anmelden.“³⁴¹ Zudem wird durch die Anwendung des bereits in den Variationszyklen zum Tragen kommenden Multiperspektivismus die Vielschichtigkeit und die Dialektik, die der Konkretheit des musikalischen Materials eine neue Qualität zukommen

³⁴⁰ William Kinderman: *Beethoven*, S. 340.

³⁴¹ Martin Geck, S. 127.

lässt, die Große Fuge zu einem der eindrucksvollsten Kompositionen Beethovens überhaupt. „Die Form selbst wird semantisiert, d. h. zum Organ für eine spezifische Sicht auf die Welt, die nicht länger die Sicht der Sonate ist, deren Grundriß gleichwohl durchscheint. [...] Eben diese Form eignet sich [...] zur Darstellung einer Weltsicht, in der es nicht mehr um ‚Weitergehen‘, sondern um ‚Darstellung der Gegensätze im Bestehenden‘ geht.“³⁴² Weniger die motivisch-thematische Verarbeitung nach allen Regeln polyphonen Komponierens scheint hier im Mittelpunkt zu stehen, sondern vielmehr die Expansion der Form an sich und das Beschreiten eines Weges, der auf Basis der Konvention hin zu den dynamischen Großformen des 19. Jahrhunderts führt. „*The main interest of the Great Fugue is thematic transformation, sometimes pursued at the expense of an interest in fugue and an interest in counterpoint itself. Transformation counts as a dramatic kind of free variation.*“³⁴³ Beethovens op. 133 ist vielleicht nicht sein beliebtestes Werk, dafür aber das bei Weitem zukunftsweisendste, indem es die antagonistischen Formkonzepte von Sonate und Fuge amalgamiert und zu einer singulären Synthese verdichtet. „*The Grosse Fuge is [...] a structure in which sonata form and fugue not only dismantle their own systems, but also coexist in an extreme contradiction against each other. [...] There is no binary opposition between the two: they simply inhere within each other as immiscible processes.*“³⁴⁴

Streichquartett cis-Moll op. 131

Adagio ma non troppo e molto espressivo

Die Platzierung der Fuge an den Anfang des im Mai 1826 vollendeten Quartettzyklus ist äußerst ungewöhnlich, diente doch diese Form zuvor als krönender Abschluss des Werkes hinsichtlich kompositorischer Komplexität und polyphoner Gestaltungskunst. Dass Beethoven sein cis-Moll-Quartett mit einem solchen Satz beginnt, ist nicht nur ein erneutes Indiz für das Streben nach neuen ästhetischen Ausdrucksformen, sondern es offenbart, dass sich die konventionellen Implikationen, die mit diesem Formtypus eng verbunden sind, gewandelt haben. Laut Kirkendale handelt es sich überhaupt um das erste Mal, dass ein Werk der Kammermusik von einer Fuge begonnen wird³⁴⁵. Insbesondere bei dieser Fuge kann man regelrecht von einer Individualisierung dieser an sich eher als „objektiv“ zu bezeichnenden Gattung sprechen. Der subjektiv-expressive Charakter dieses Satzes widerspricht geradezu der Geisteshaltung jener obligaten Form, die durch Objektivierung des subjektiven Moments

³⁴² Martin Geck, S. 128f.

³⁴³ Joseph Kerman, S. 275.

³⁴⁴ Daniel K. L. Chua, S. 242.

³⁴⁵ S. Warren Kirkendale, S. 305.

in Gestalt der polyphonen Durchführungstechnik eben jene individuelle Klage auf der rationalen Ebene verarbeitet. Richard Wagner bezeichnete diesen Satz in seiner „Beethoven“-Schrift von 1870 als „wohl das Schwermüthigste, was je in Tönen ausgesagt worden ist“ und nennt es außerdem „ein Bußgebet, eine Berathung mit Gott im Glauben an das ewig Gute“³⁴⁶, was auf den sakral-spirituellen Charakter des Adagio gemünzt ist. Die Gesetzmäßigkeit des Kontrapunktes sowie die vorherrschende Monothematik sind dabei konstitutiv für die objektive Haltung, die dieser Gattung zumindest unterschwellig zugeordnet wird. Nicht zuletzt besteht eine erhebliche Affinität zwischen der Affektenlehre und dem Präferieren der polyphonen Kompositionstechnik der Musik des Barock. Die Manifestation des subjektiven Elementes durch das Moment des Schmerzes und der Klage findet kein Pendant selbst in Bachs emotionalsten Instrumentalfugen. Dabei lässt die Motivkonfiguration nicht nur eine Analogie zur cis-Moll-Fuge aus dem Ersten Wohltemperierten Klavier³⁴⁷ zu, sondern „ist ein spätbarocker Melodietypus, der als Element von Fugenthemen bei Bach, Händel, Buxtehude



und anderen Komponisten vorkommt“³⁴⁸. Die konventionelle Gattung der Fuge erfährt in diesem Kopfsatz ihr Moment der Aktualisierung und des „Modernen“ durch die Hinzunahme des Gefühls und der Emotion. Diese Individualität geht weit über die rationale Distanz eines Lamentos hinaus und wirkt direkt durch die Inkommensurabilität der gesteigerten subjektiv-expressiven Klage. „We can gauge the circumstances when we realize that early in 1826, while he was working on Opus 131, Beethoven had to cope with the difficult decision to uncouple the Grand Fugue and publish it separately; and in July and August he had to deal with Karl's attempted suicide. This crisis occurred just as Beethoven was reaching an artistic summit, the completion of the C-sharp Minor Quartet. It sharpens our awareness of Beethoven's ability to deflect psychological pain from his artistic life [...].“³⁴⁹

Gemessen an der traditionellen Fugenform, wie sie vor allem im Wohltemperierten Klavier angewandt wird, ergeben sich jedoch bei dem vorliegenden Adagio zum Teil

³⁴⁶ Richard Wagner, S. 96.

³⁴⁷ S. Theodor W. Adorno: *Beethoven*, S. 91f. Zusätzlich dazu macht Lockwood darauf aufmerksam, dass Beethoven auch die b-Moll Fuge aus dem Ersten Wohltemperierten Klavier speziell auf vier Notenzeilen kopiert hatte, s. Lewis Lockwood: *Beethoven*, S. 475.

³⁴⁸ Werner Breig, S. 207.

³⁴⁹ Lewis Lockwood: *Beethoven*, S. 445.

erhebliche Abweichungen. Zum einen ist die Zahl der vollständigen Durchführungen des Soggettos auf zwei (T. 1-17 und T. 91/93-107) beschränkt und zum anderen sind die Zwischenspiele erheblich ausgebaut, was ihnen einen eigenständigen, motivisch-thematisch verarbeitenden Status gewährt. Andererseits gelangen zahlreiche Techniken polyphonen Komponierens souverän zur Anwendung, wie zum Beispiel die Abspaltung und individuelle Fortführung des zweiten Themenmotivs der Terzumspielung, die mittels Sequenzierung prolongiert und in einen selbstständigen melodischen Fluss integriert wird (v. a. T. 28-45), ferner kanonische Strukturen (T. 66-77) sowie das Verfahren der Augmentation, die während der zweiten vollständigen Durchführung im Violoncello eingesetzt wird (T. 99-107). „Die Art der Formbildung hängt mit der Zweiteiligkeit des Themas zusammen, seiner Zusammengesetztheit aus einem markanten Kopf und einem fließenden Auslauf. Letzterer ist im Unterschied zum Kopf nicht in sich abgeschlossen, sondern erweiterbar. So bietet er das Material für Fortsetzungen der Themendurchführungen, die nicht eigentlich thematisch sind, aber aus dem zweiten Teil des Themas erwachsen.“³⁵⁰

Die Affinität des Soggettos zu dem alles umspannenden Quartettmotiv ist darüber hinaus deutlich zu spüren. Dieser motivische Nukleus ist zentral für das gesamte Werk, da zweifelsfrei eine enge thematische Verbindung zwischen der Adagio-Fuge und dem Allegro-Finale besteht³⁵¹. Beide Sätze bilden nicht nur eine tonale, sondern auch eine musikalisch vermittelnde Klammer, die die Integrität des Zyklus gewährleistet. Das Soggetto der Fuge lässt sich in zwei motivische Elemente untergliedern, aus dem Themenkopf (α), der seine Provenienz dem Quartettmotiv verdankt und durch zwei Leittöne (his – cis und a – gis) seine charakteristische Schärfe, die durch das Sforzato noch verstärkt wird, erfährt. Das zweite motivische Segment (β) stellt eine Terzumspielung, die den Quintton gis' umkreist, in ruhigen gebundenen Vierteln dar. Somit stehen Spannung und Entspannung in vermittelnd dialektischem Gegensatz. „*The energy of the fugue seems to center on one note – the sforzando A, the minor sixth degree, which divides the subject in half and provides its longest resting point.*“³⁵²

³⁵⁰ Werner Breig, S. 212.

³⁵¹ S. hierzu ebd., S. 215: „Der Schlußsatz ist mit dem Anfangssatz in mehrfacher Weise verbunden: Zunächst greift er thematisch wieder auf das Vierton-Modell zurück [...]. Zweitens wird das Element der ‚Polyphonie‘ aus dem ersten Satz wieder aufgenommen und verdichtet sich in der Durchführung sogar zum Fugato. Und schließlich findet sich im Hauptsatz des Finales eine vernehmliche Reminiszenz an das Fugenthema des Anfangssatzes, und zwar in Verbindung des Rhythmus des Anfangsthemas mit dessen Tonvorrat.“

³⁵² Joseph Kerman, S. 295.

Der Beginn der Fuge gestaltet sich durch die sukzessive von der ersten Violine aus abwärts gestaffelten Einsätze, die jeweils alle vier Takte erfolgen. Die Relation der jeweiligen Stimmen entspringt dabei nicht dem traditionellen Dux-Comes-Verhältnis, sondern sie erfahren ihre Beantwortung auf der Unterquinte, was das Soggetto in die Subdominant-Region von fis-Moll führt³⁵³. Dabei wird insbesondere die zweite Stufe D³⁵⁴, der Neapolitaner, deutlich berührt, was zum einen unmittelbare Konsequenzen für die harmonische Gestaltung des Satzes und zum anderen strukturelle Auswirkungen auf den Gesamtzyklus nach sich zieht³⁵⁵. Der sich entwickelnde Kontrapunkt ist dabei frei

The image shows a page from a musical score for Beethoven's Fugue No. 1, Opus 131. The title 'No. 1' and 'Opus 131' are at the top. The tempo marking 'Adagio ma non troppo e molto espressivo' is centered. The score is for four parts: Violine I, Violine II, Viola, and Violoncello. The first four measures show the beginning of the fugue, with the first violin entering on a half note, followed by the second violin, viola, and cello in a descending sequence. The dynamics are marked as *sf* (sforzando) and *p* (piano). The score is written in G major (one sharp) and common time (C).

gehandhabt, folgt allerdings den Stimmführungsregeln von Parallel- und Gegenbewegung und konstituiert vor allem mit seiner Chromatik die harmonische Schärfe und Expressivität, die diesem Satz zugrunde liegt. „*This fugue lacks a countersubject; that very circumstance presages flexibility of harmonic treatment.*”³⁵⁶ Die Sektion der sukzessiven Einsätze ist in Takt 17 abgeschlossen und es fügt sich ein mehrgliedriger Zwischenteil ein, der insbesondere mit beiden Soggettomotiven operiert. Diese werden isoliert und getrennt in einen neuen Strukturzusammenhang gebracht, in Imitation geführt, wie das α -Motiv in den Takten 21 bis 27 zwischen erster Violine und Violoncello, oder mit dem kontrastierenden β -Motiv kombiniert (s. T. 28-34). In der hier zitierten Passage wird das Kopfmotiv freilich auf drei Töne mit der Intervallkonfiguration Terz – Leitton reduziert und im Cello in abwärts schreitenden Sequenzen geführt. Der erste vollständige Themeneinsatz ereignet sich in der

³⁵³ Joseph Kerman, S. 295f.

³⁵⁴ S. hierzu William Kinderman: *Beethoven*, S. 343f. und Joseph Kerman, S. 296.

³⁵⁵ Offenkundig manifestiert sich dieses in der Tonalität des nachfolgenden *Allegro molto vivace* sowie an vielen einschneidenden Passagen im Verlauf des Finales.

³⁵⁶ Joseph Kerman, S. 296.

Viola in den Takten 35 bis 37, bleibt allerdings in Kombination mit dem β -Motiv weitgehend isoliert und zieht kein weiteres Erklängen des Soggettos nach sich. Vielmehr verdichtet sich die Verwendung des Terzmotives, während gleichzeitig eine enharmonisch notierte Modulation nach es-Moll (also dis-Moll) vorgenommen wird (T. 39-45).

Zugleich mit dem Eintritt der neuen Tonart wird auch das β -Motiv einer musikalischen „Liquidation“ unterzogen, indem es auf eine auf der „Zwei“ einsetzende absteigende Dreitonskala reduziert und mit dem an das Radikal des Kopfmotivs gebundenen Sequenzierungsprozess verknüpft wird (T. 46-49). Letzterer zieht sich im Folgenden im Cellobass weiter durch die Komposition, bis – nach erneutem Wechsel der Generalvorzeichen – in Takt 54/55 eine neue Episode, die sich vor allem durch die Hinzunahme der Achtelbewegung deutlich vom Vorherigen unterscheidet, anhebt. Melodisch dominiert ist dieser Abschnitt von der Dreitonskala, die jetzt im Verhältnis von 2:1 diminuiert erklingt, während sich die Harmonik von gis-Moll (T. 54) nach fis-Moll (T. 63) verschiebt. Zugleich mit der neuen Tonart erklingt das Soggetto in exponierter Diskantlage in der ersten Violine, erscheint allerdings auf seiner metrischen Position verschoben und weist einen von der Originalgestalt differenzierten Abschluss auf. Auch hier kommt es zu keiner Durchführung der Soggetti durch alle vier Stimmen, im Gegenteil, das Soggetto initiiert vielmehr einen akustisch geradezu herausragenden Abschnitt, der durch kanonisch geführte Bizinien



gekennzeichnet ist. „Its unique amalgam of timelessness, tranquillity, and poignancy is quite new and unexpected. It feels like a B section or a trio, almost, rather than like a fugal episode.”³⁵⁷ Es handelt sich hierbei um einen strengen Kanon im Quintabstand, der zunächst zwischen der ersten und der zweiten Violine (T. 66-70) und anschließend zwischen Violoncello und Viola (T. 73-76) geführt wird. Melodisch geht diese expressive Passage dabei auf den Krebs der sechs letzten Soggetto-Töne zurück, die Positionierung der Stimmpaare stellt jedoch eine akustische Besonderheit im ansonsten über weite Strecken in kompakter Vierstimmigkeit gearbeiteten Konvolut dar. Nach einer überleitenden Partie, die

³⁵⁷ Joseph Kerman, S. 300.

das Geschehen wieder zurück nach cis-Moll führt (T. 77-82), erfolgt ein Zwischenspiel, das sich erneut aus dem abgespaltenen β -Motiv im polyphonen Verbund zusammensetzt und zu seinem Ende hin die Dominante Gis-Dur eindeutig forciert.

Der in Takt 91 endlich eintretenden zweiten Themendurchführung ist eine kontrastierende Achtellinie vorangestellt, die selbst imitatorisch zwischen den beiden Geigen verläuft und den tonumspielenden Nachsatz des Soggettos repräsentiert. Somit wird die akustische „Lücke“ des ersten Themeneinsatzes durch ein semantisch mit dem Soggetto eng verzahntes Motiv überbrückt. Die folgenden Themeneinätze sind paarweise jeweils in Engführungen gestaltet, wobei das Thema der nach der Viola einsetzenden zweiten Violine auf das Kopfmotiv beschränkt bleibt (T. 94/95). Abgetrennt durch eine erneute Imitation der Achtellinie, setzt die erste Violine in Takt 99 mit Auftakt ein, gefolgt vom Violoncello, das das Soggetto in augmentierter Form (2:1) präsentiert. Der durch die Augmentation erzeugte „Überhang“ an Takten wird dabei durch eine Sequenz des Dreitonmotivs sowie durch ergänzende Mittelstimmen mit komplementärer Rhythmik ausgefüllt (T. 103-107).

Bevor der Satz allerdings in einem lang gezogenen Cis-Dur-Akkord ausklingt, aktiviert Beethoven noch eine erstaunliche Fülle differenzierter Elemente, so die ungewöhnliche und dem Verlauf der Fuge konträre Setzung von unruhigen Nebenstimmen, die zum Teil große Intervallsprünge aufweisen (T. 108-112). Außerdem nimmt er die Imitation des Kopfmotivs in Cello und erster Geige (T. 111-113) vor und bringt das zirkulierende Viertelmotiv, das von den mittleren Streichern in Gegenbewegung geführt und durch ein schroffes Sforzato auf der „Vier“ jeweils intermittiert wird. Die dissonante Schärfe der Harmonie wird dabei von den Außenstimmen, die die obere und untere chromatische Wechselnote forcieren, zusätzlich potenziert. Die Lösung dieser Spannung, die sich nach Art eines Auf-Schreis ihren Höhepunkt in Takt 113 findet, ereignet sich dabei weniger vermittelnd, sondern vielmehr ermattend in Takt 119 mit dem Eintritt des rhythmisch so eigenartig notierten Schlussakkordes. Man kann den Prozess, den dieser ungeheuer expressive Kopfsatz nach sich zieht, als eine stufenweise Bewältigung der individuellen Klage, die erst durch die resolute Entschlossenheit des Finales seine definitive Verarbeitung erfährt, ansehen, in jedem Fall weist das Streichquartett op. 131 *„the most fully realized of all Beethoven’s intrinsically musical narrative designs“*³⁵⁸ auf.

Die Integration der Fuge in den Instrumentalzyklus von Klaviersonate und Streichquartett stellt eine der deutlichsten Bezugnahmen Beethovens auf die älteren musikalischen

³⁵⁸ William Kinderman: *Beethoven*, S. 342.

Konventionen dar. Sie wird in sehr differenzierter Weise in die jeweiligen Werke aufgenommen und mit Blick auf die jeweilige narrative Progression eines jeden Werks unterschiedlich realisiert. Zum einen dient die Integration der Fuge in den Instrumentalzyklus zur Markierung und Abgrenzung der Durchführung von den anderen Formteilen, zum anderen stellt sie den endgültigen Ziel- und Schlusspunkt im prozessualen Verlauf dar. Doch darüber hinaus vermag sie auch als Medium des Ausdrucks der subjektiven Klage im Gewand der objektiven Form, wie zu Beginn von op. 131, zu wirken.

Die Kompositionen Johann Sebastian Bachs stellen den für Beethoven zentralen Anknüpfungspunkt dar. Vor allem hinsichtlich der Soggettobildung ist diese Verbindung evident. Hinzu kommt die kompositorische Auseinandersetzung mit dem großen Vorbild – und vor allem mit dessen „Vermächtnis“ der „Kunst der Fuge –, den Beethoven, vielleicht sogar mit Verweis auf seinen alten Lehrer Albrechtsberger, zu übertreffen versuchte. So lassen sich die zeitliche Ausdehnung und die stupende Utilisation der verschiedenen polyphonen Gestaltungsweisen wie Engführung, Umkehrung, Krebs, Augmentation und Diminution in den beiden großen Fugensätzen op. 106,5 und op. 133 erklären. Darüber hinaus erfährt die Form der Fuge eine ungekannte Expansion, die sich in klar strukturierten Tonartenbauplänen mit dezidierten Implikationen auf den Gesamtkontext des Werkes, der Erweiterung der zeitlichen Ausdehnung und sowohl der Heterogenität als auch der Radikalität der jeweiligen Kompositionen manifestiert. Unter dem Deckmantel der Fugenform kommen im Verlauf der jeweiligen Stücke Techniken aus der Sonaten- und Variationsform zum Einsatz; darüber hinaus bilden diese Werke ein Spiegelbild für Beethovens kompositorische Dialektik, die es vermag, aus einem kleinen motivischen Nukleus heraus, Gegensätze, die einen ganzen Satz zu gestalten vermögen, zu schaffen und diese wiederum durch sich selbst aufzulösen und zu transzendieren. Das zentrale Stilmittel des Kontrastes findet sich ebenfalls in den Instrumentalfugen wieder – allerdings in potenziert gewichteter, da diese sich aus sich selbst generieren. Die gleichsam durch die Ratio von außen motivierte Hereinnahme dieser gravitatischen polyphonen Gattung stellt eine der wichtigsten Verwendungen von Konventionen im Spätstil Beethovens dar.

2.4 Mittelsätze / Tanzsätze / Scherzi

In diesem Abschnitt soll die formale Ausprägung und Gestalt der Mittelsätze, die meisten die Form von Tänzen und Scherzi aufweisen, untersucht werden. Dabei handelt es sich um interessante Gebilde, da der späte Beethoven dazu neigte, besonders originelle, radikale, groteske, humoristische und experimentelle musikalische Miniaturen für diese Mittelsätze seiner Werkzyklen zu erfinden. Die Form dieser Sätze geht größtenteils nicht über die simple Struktur der dreiteiligen Liedform hinaus; diese Konzession an die traditionelle formale Gestaltungsweise wird allerdings durch ein erhöhtes Maß an Differenzierung und Heterogenität in den Binnenabschnitten mehr als kompensiert. Nicht umsonst fungieren gerade diese Mittelsätze als ein Sammelplatz für ungewöhnliche Kompositionen, die sich vor allem im Spätstil der Aktivierung fremden Materials, sei es aus dem Milieu des Tanzes, sei es aus dem Bereich der vokal inspirierten Thementypen, in großer Anzahl ausmachen lassen. Funktion, Länge und Gestalt der einzelnen Scherzi sind dabei sehr abhängig von dem jeweiligen Kontext. Genuin lässt sich darüber hinaus kein singulärer Scherzotyp ausmachen, da diese Sätze ein kaleidoskopartiges Sammelsurium von innovativer Mannigfaltigkeit darstellen.

Klaviersonate A-Dur op. 101

Lebhaft. Marschmäßig / Vivace alla Marcia

Der artifiziell stilisierte Marsch, der den schnellen Tanzsatz der Sonate bildet, ist mit seiner A-B-A-Form sehr traditionskonform gestaltet. Dringt man aber aus dieser Metaebene in die Tiefenstruktur des Satzes vor, so zeigt sich in musikalischer, harmonischer, kompositionstechnischer und klanglicher Hinsicht jedoch klar die Handschrift des späten Beethoven. Bemerkenswert ist, dass die Elemente so drastisch ausgearbeitet vorliegen, dass man auch hier nicht nur von dem alternierenden Gegensatz Marsch – Trio, sprechen kann, sondern die Dichotomie der musikalischen Prinzipien der Charakterologie des Spätstils zuzuordnen sind. „Im Gegensatz zum homophonen und relativ ruhigen Giguentypus des Eröffnungssatzes stellt das *Vivace alla marcia* den anderen, den kontrapunktisch verfahrenen und mit resoluten Punktierungen versehenen raschen Giguentypus dar.“³⁵⁹

Das Stück beginnt mit der rhythmischen Verve eines französischen Revolutionsmarsches, der allerdings sogleich aufgrund der akkordischen Melodik und den extravaganten

³⁵⁹ Martin Zenck: *Die Bachrezeption des späten Beethoven*, S. 157.

Sprüngen vor allem in der linken Hand *ad absurdum* geführt wird. Zugleich stellen die Bizarrerien des Marsches eines der technisch anspruchsvollsten Stücke Beethovens dar. Das harmonische Grundgerüst wird von einem absteigenden chromatischen Quartgang, dem *passus duriusculus*, dessen Linearität allerdings durch die versetzten Doppeloktavsprünge



gebrochen ist, dargestellt (T. 1-3)³⁶⁰. Die ersten acht Takte bilden das Pendant zum klassischen a im großformalen A-Teil und werden regelkonform wiederholt. Den beiden Wiederholungszeichen, und das ist bereits eine bedeutsame Erweiterung des traditionellen Schemas, sind vier Zwischentakte eingefügt, denen nicht nur eine überleitende Funktion zukommt, sondern die auch die für den Abschnitt b prägende Imitatorik antizipieren. Er klingt das *Vivace alla Marcia* genuin in der Tonart der unteren Medianten von A-Dur, so kehrt der F-Dur Satz durch die Überleitung zur Tonika der Sonate zurück, was insofern eine Erweiterung darstellt, als dass die Musik nach dem ersten Doppelstrich traditionell in der Quinttonart erklingt, um dann die Repetition des Formteils a in der Tonika vorzubereiten.

Ab Takt 12 dominiert eine lockere imitatorische Struktur mit merkwürdig leerem Klang, der durch den Abstand beider Hände generiert wird. Um den überdrehten Charakter der Punktierungen noch zusätzlich zu intensivieren, fügt Beethoven hier Triller auf den schwachen Zählzeiten hinzu. Im Wesentlichen bewegt sich die Harmonik jedoch in Richtung der Paralleltonart d-Moll, so dass die klassischen Proportionen gewahrt bleiben, wobei dieses d-Moll jedoch nicht stabil, sondern stets als Sextakkord erscheint. Spätestens in Takt 23 lässt sich die eigentliche Funktion des b-Abschnittes immer deutlicher erkennen; er stellt weniger einen Tonartenkontrast zu den ersten acht Takten des Werkes dar, sondern trägt überwiegend den Charakter einer Durchführung. Typisch hierfür sind die polyphone Auflockerung der Faktur, die harmonische Ausweichung und vor allem der hier einsetzende modulatorische Prozess, der das Geschehen schließlich nach Des-Dur (T. 30) führt.

Die Rückführung nach A-Dur, formal der Abschnitt c, erfolgt über einen langen Orgelpunkt über C, der durch die untere Wechselnote nach mehrmaligem Pendeln in Takt 36 erreicht wird. Zusätzlich zu dem maximalen Abstand beider Hände forciert die rhythmische Gestaltung der Sextolen eine noch schärfere Akzentuierung der Punktierung. Die erste

³⁶⁰ Diese Binnenchromatik stellt dabei subkutan den Konnex zum ersten Satz, in dem die Tenorstimme bei der Themenpräsentation ebenfalls chromatisch geführt wird, dar, s. Lothar Schmidt, S. 119.

Auflösung des Dominantseptakkordes in Takt 41 ist noch trugschlüssig in d-Moll gesetzt, die endgültige Rückführung nach F-Dur bietet jedoch eine große Überraschung: Es erklingt nicht die Wiederholung der Anfangstakte, sondern Beethoven bringt einen neuen Abschnitt, der zweimal drei Takte umfasst und dessen Repetition rhythmisch beschleunigt wird, indem er die Punktierungen in Triolen bzw. Sechzehntel auflöst (T. 44-49). Außerdem gehören diese wenigen Takte zu den technisch anspruchsvollsten Passagen des Satzes, da die Gestaltung der *dolce*-Linie der linken Hand und die Darstellung des exakten Rhythmus' durch die extreme Überkreuzung sehr erschwert werden. Die vier letzten kadenzierenden Takte werden angeführt von einem B-Dur, das in Takt 50 mit einem radikal akzentuierten F⁷-Akkord, erreicht wird. Da es sich hierbei um den einzigen B-Dur Akkord auf einer schweren Zählzeit im Verlaufe des A-Teils handelt, könnte man spekulieren, ob dieser die Tonart des Trios bereits antizipieren soll.

Das Trio wird im Wesentlichen von zwei rhythmischen Motiven und der Kompositionstechnik des Kanons gestaltet. Dabei beginnt das α -Motiv, das in nur zwei



Takten mit seinen leicht federnden Repetitionen wie ein Signal aus weiter Distanz wirkt (T. 55/56). Es stellt unmittelbar eine von der rauen Wirklichkeit des Marsches entrückte pastorale Atmosphäre dar, in der sich der streng kanonisch geführte β -Teil zweistimmig aussingt. Bevor der Kanon in der Oktave, im Abstand einer Halben in Takt 60 ansetzt, komponiert Beethoven ein raffiniertes Vexierbild zweistimmiger Imitatorik: Zunächst verlaufen beide Stimmen – mit vom Daumen der rechten Hand festgehaltenem Liegeton f' – in Dezimparallelen (T. 57) und gehen dann in einen Zweitakter über, dessen zwei Linien sich kreuzweise imitieren (T. 58/59). Im Gegensatz zum A-Teil entsprechen die harmonischen Proportionen dem traditionellen Trio-Modell: B-Dur moduliert nach F-Dur, das nach dem Doppelstrich erneut erklingt, um wieder zurück nach B-Dur zu führen.

Ab Takt 65 übernimmt die linke Hand die führende erste Stimme des Oktavkanons, dessen Einsatzabstand zunächst ganztaktig, ab Takt 70 jedoch halbtaktig gestaltet ist. Die „Reprise“ des Trios erfolgt unter Auslassung der beiden Initialtakte in Takt 76 in

Terzparallelen der linken Hand, während die rechte den Liegeton F als verträumtes Klangereignis mit einem Triller inszeniert. Hierbei wird das oben beschriebene kanonisch-imitatorische Vexierbild allerdings nicht zugunsten des Trillers aufgegeben, sondern die linke Hand ist so gestaltet, dass sie beide Stimmen gleichzeitig repräsentiert – es kommt also hier zu einer intervallischen Engführung des Dezimenabstands hin zur parallelen Terzstruktur. Der folgende Kanon ist melodisch so geführt, dass er in B-Dur endet, zudem übernimmt nun die linke Hand die Führung, wodurch die Takte 76 bis 83 den ersten acht Takten des Trios vollkommen entsprechen.

Um die Rückführung zum A-Teil zu motivieren, hat Beethoven das α -Motiv aufgespart. Er beleuchtet dieses kleine Element mit einer erstaunlichen Multiperspektivität, indem es zum einen vom Hauptgeschehen distanzierend und überleitend fungiert und zum anderen die Funktion der Rückführung zur Wiederholung übernimmt. In den Takten 85/86 ist es dabei um Sextakkorde ergänzt. Bemerkenswert ist außerdem, dass Beethoven ab Takt 87 im Grunde dieselbe Hinführung zum C-Orgelpunkt wie im A-Teil mobilisiert. Die vier überleitenden Takte mit der polyrhythmischen Struktur gleichen schließlich den Takten 36 bis 39, wodurch eine frappierende Parallelität zwischen den Wiederholungsabschnitten geschaffen wird. Oder formaler ausgedrückt: Die Ereignisse aus der Mikroebene schlagen um und ziehen auf der makroformalen Ebene strukturelle Konsequenzen nach sich, die diesen Parallelismus forcieren. Die Rückkehr des A-Teils wirkt dabei umso überzeugender, da mit der Nutzbarmachung der bereits verwendeten Überleitungspartie der Zug zur Reprise, die im A-Teil ja bewusst negiert wurde, wesentlich intensiviert wird.

Das marschartige Scherzo bietet somit einige kompositorische Überraschungen, die aus dem großformalen Betrachtungswinkel heraus nicht zu erkennen sind. Das sind zum einen die Dreigliedrigkeit des A-Teils, dessen b-Abschnitt durchführungsartigen Charakter annimmt und die Repetition des a-Abschnittes durch den überleitenden Abschnitt c desavouiert, ferner die bifunktionale Verwendung von α , die das kanonisch dominierte β einrahmt, und drittens die Parallelität der überleitenden Partien, die zu einer Intensivierung der Wiederholung des A-Teils führt.

Klaviersonate B-Dur op. 106

Scherzo: Assai vivace

Das Scherzo der Hammerklaviersonate stellt ohne Frage einen der radikalsten Einzelsätze Beethovens überhaupt dar. In seiner exzentrischen Gestalt kann es sich mühelos mit den Kühnheiten der späten Streichquartette messen. Mehrgliedrigkeit, Heterogenität und die

sprühende Phantasie, deren Artikulation die Grenzen formaler Strukturen sprengt und diese dadurch subjektiviert, sind die zentralen Kategorien dieses dämonisch dahin stürmenden Veitstanzes. Zugleich fungiert der Satz jedoch durch die Forcierung des bereits im Kopfsatz zentralen Antagonismus zwischen B und H als intermittierende Verbindung hin zum *Adagio sostenuto*, so dass ihm in formaler und semantischer Hinsicht entschieden mehr Gewicht und Bedeutung einnimmt, als einem Mittelsatz üblicherweise zukommt.

Die Terz ist erneut das zentrale Intervall³⁶¹, aus dem sich das charakteristisch punktierte Hauptmotiv zusammensetzt und das den A-Teil (T. 1-46) dominiert. Konstitutiv ist die Terz jedoch auch in harmonischer Hinsicht, da die bruchlos aneinandergereihten Tonarten B-Dur – g-Moll – Es-Dur (T. 1-3) einer strikt durchgehaltenen Terzfallsequenz folgen. Im



Gegensatz zum Kopfsatz basiert die Periodik des A-Teils nicht auf einer achttaktigen, sondern auf einer ungeraden siebentaktigen Struktur³⁶²: „Die siebentaktige rhythmische Periode, aus der Wiederholung der eintaktigen Themafigur, gibt dem Ausdruck etwas Unruhiges, Unstetes.“³⁶³ Der in Takt 8 beginnende Nachsatz erklingt um eine Oktave höher gesetzt und endet ebenfalls mit der Kadenz nach F-Dur.

Durch eine derart asymmetrische und ihre Struktur nicht einhaltende Periode den Hörer verwirrend, fügt Beethoven in Takt 15, ebenfalls auftaktig, einen enorm erweiterten, klar in Viertaktern organisierten, musikalischen Satz (T. 15-30) an. Zuerst sticht hervor, dass durch die Auflösung des b ins h die diatonische Struktur des Motivs dekonstruiert wird. Gleichzeitig wird das Intervall der Terz, nun auch in simultaner Repräsentation, in nahezu redundanter Manier verwendet. Klanglich ist vor allem die Unbestimmtheit von Dur- bzw. Mollterz charakteristisch für diese Passage. Die einzelnen Abschnitte dieser Satzstruktur beginnen stets atonikal mit einem G⁷-Akkord bzw. mit dem doppeldominantisch zu

³⁶¹ Eine gelungene Übersicht über die strukturelle Verbindlichkeit, die dieses zentrale Element in allen Sätzen dieser Sonate einnimmt, findet sich bei Rudolf Klein, S. 190-198.

³⁶² So auch bei Dietrich Kämper, S. 141.

³⁶³ Alexander W. Thayer, Bd. 4, S. 125.

interpretierenden D_3^7 (T. 19), die ihrerseits ihre Lösung nach C nicht erfahren. Den Ausweg aus diesem konstruierten Dilemma findet Beethoven mit der bereits angedeuteten Verwendung der Doppeldominante in Takt 27, so dass über C^7 und F-Dur die leere B-Oktave in Takt 30 erreicht wird. Diese grotesk-ironische Bestätigung der Tonika, die noch mit der zweimaligen Wiederkehr des offen gehaltenen Vordersatzes verwehrt wurde, wird anschließend, um eine Oktave höher, repetiert (T. 31-46). Modifikationen der beiden wiederholten Teile erstrecken sich hierbei lediglich auf die Aussetzung der Bassstimme in Takt 12/13 und 35 bis 38. Vor allem durch die oben beschriebene Struktur und durch die agogische wellenförmige Gestalt der Binnendynamik erhält der A-Teil seinen flüchtig-skurrielen Charakter.

Das Trio hingegen, klar in zwei kontrastierende Teile strukturiert, ist in dämonisch-düsterem b-Moll gehalten. „*The mysterious character of the trio derives from the extreme simplicity of the material (broken B flat minor / D flat major triads) combined with the extreme closeness (one beat only) of the canonic interval.*”³⁶⁴ Dabei weist der Typus des ersten Abschnittes (T. 47-80) deutlich auf frühere Kompositionen Beethovens, nämlich auf



die Trios der Klaviersonaten op. 2, Nr. 3 und op. 4, hin. Kennzeichnend hierfür sind die rauschenden Triolen und die zurückgenommene, auf die Akkordtöne reduzierte Melodik, so dass sie am ehesten den Eindruck einer eindrucksvollen Etüde erwecken; zudem stehen diese drei Trios allesamt in Moll. Das Trio der Hammerklaviersonate geht allerdings durch die extreme Breite der Arpeggien und durch das melodische Stimmtauschverfahren deutlich über seine beiden Vorgänger hinaus. Die Struktur ist klar achttaktig gegliedert, wobei zunächst die rechte und im Anschluss daran die linke Hand das „Thema“ in Oktaven übernimmt. Die Folge von Achttaktern wird allerdings in Takt 63 um einen Takt erweitert, da das Geschehen in Takt 61 in die Paralleltonart Des-Dur hinübergeführt wird, welche eine Bestätigung bedarf. Demzufolge beginnen die beiden folgenden Achttakter in Des-Dur und schließen in b-Moll.

In Takt 81 nimmt Beethoven eine grundsätzliche Veränderung der musikalischen Faktur vor: Wechsel vom 3/4tel Takt auf den 2/4tel Takt, Änderung der Tempovorschrift hin zum *Presto* und schließlich die einstimmig im Oktavunisono geführte, neue, streng achttaktig

³⁶⁴ Martin Cooper, S. 162.

strukturierte, Melodie. Die folgenden zwei Achttakter sind geprägt von einer atemberaubenden Komplementärrhythmik (Oktaven in der linken plus nachschlagende Akkorde in der rechten Hand), die sich, rasch crescendierend, bis zum Fortissimo steigert; in Takt 97 werden die Akkorde auf die schwere Zählzeit gesetzt. Diese Eruption erfährt ihren Haltepunkt auf einem eindrucksvoll inszenierten F-Dur, das, aufs Schärfste akzentuiert, durch den tiefen Klangraum des Instrumentes geführt wird und auf der Fermate in der Bassoktave zum Stehen kommt. Daran schließt sich ein virtuoser F-Dur Lauf durch den gesamten Ambitus des Klaviers im *Prestissimo* an. Bevor die Wiederholung des A-Teils in Takt 115 mit Auftakt beginnt, fügt Beethoven eine grotesk-übertriebene Tremolofigur ein, die an gellendes Hohn-gelächter einer verzerrten Teufelsfratze erinnert. Wie man diese Gestalt auch immer deuten mag, die Inszenierung des Septnonakkordes von F ist jedenfalls in ganz außergewöhnlicher Manier gestaltet.

Der A'-Teil verläuft analog zum A-Teil, allerdings fügt Beethoven einige satztechnische Modifikationen, wie den vorgezogenen unteren Ton des Sextintervalls der rechten Hand in Takt 123-127 und die nachschlagend eingefügte Oktave in der linken Hand (T. 129-131 und Parallelstellen), ein. Ebenso ist eine klangliche Verdichtung des Satzes zu konstatieren; an der Struktur von zweimal sieben und zweimal sechzehn – sich zusammensetzend aus viermal vier – Takten ist jedoch grundsätzlich nichts verändert worden.

Umso interessanter ist die Anfügung der ungewöhnlichen Coda, die sich den leeren B-Oktaven von Takt 160 anschließt. Hier wird der Antagonismus von B und H sowohl lagentechnisch und dynamisch als auch mit seiner kompositorischen Konsequenz deutlich



exponiert. Zunächst scheint es so, als könne sich das H durchsetzen – das B wurde enharmonisch bereits zum Ais umgebogen –, da das Hauptmotiv in h-Moll (T. 165 mit Auftakt) erklingt. Nach einem cholerischen Fortissimo-Ausbruch gewinnt das B jedoch erneut die Suprematie über das H in Takt 172. „The drift toward B undercuts the tonic B_b octaves

that closed the first scherzo section and might otherwise have closed the entire movement. What follows is an eerie disruption of the tonal equilibrium, as the music lingers in the ‚wrong‘ tonality of B minor [...]. Only through a tremendous exercise of will does Beethoven bring these subversive forces under control, as eighteen repeated double octaves build a furious crescendo to a brief closing restoration of the tonic B_b major.”³⁶⁵ Leise und schüchtern kehrt das nach B-Dur zurückversetzte Hauptmotiv wieder wobei der Satz schließlich, ohne eine Lösung zu bringen, in einem d–f–d-Klang schließt. Bei diesen letzten Takten des Scherzos handelt es sich um einen bis dato in der Musik einzigartigen Konflikt, dessen Austragung durchaus existenzielle Züge annimmt. Diesem Halbtonantagonismus schließt sich im weiteren Verlauf des Zyklus’ das tragische *Adagio sostenuto* in fis-Moll an, das das Geschehen fernab jedweder Konfrontation in die Region individueller Klage und Trauer führt.

Klaviersonate As-Dur op. 110

Allegro molto

Dieser Scherzo-Satz bildet durch die Integration von zwei derben Volksliedern einen Sonderfall in Hinblick auf die Hereinnahme gattungsfremder Musik in die Form der Sonate. Durch den textlichen Bezug lassen sich direkte semantische Konnotationen ableiten, die beiden Lieder stellen jedoch außerdem ein Beispiel für Beethovens musikalischen Humor, der im Spätstil an manchen Stellen auftritt, dar. Des Weiteren greift der Komponist hier die dreiteilig sich öffnende Scherzo-Form, wie sie bereits im A-Teil des Marsches aus op. 101 verwendet wurde, auf. Der erste Abschnitt repräsentiert eine achttaktige satzartige Struktur



mit dem Lied „Unser Kätz’ hat Kazln g’habt“³⁶⁶. Dies besteht vorwiegend aus einer

harmonisierten absteigenden Melodielinie in f-Moll, die von Bassoktaven in Gegenbewegung begleitet wird. Dem dominantisch schließenden Vordersatz folgt eine derbe Gegenphrase mit Umkehrungsquartsextakkorden in C-Dur, die schließlich in dem Halbschluss münden. Hervorzuheben ist zudem noch der klar gesetzte dynamische Piano-Forte-Kontrast.

³⁶⁵ William Kinderman: *Beethoven*, S. 228.

³⁶⁶ S. Martin Cooper, S. 190.

Der Abschnitt b (T. 9-16) fungiert als Überleitung nach As-Dur, ist jedoch aufgrund der halbtaktig verschobenen Metrik, die im Bass mit dem Sforzato zusätzlich betont wird, ganz dem Scherzotyp verschrieben, da dem Hörer durch die geschickt eingesetzte Dehnung im Bass (T. 10) der rhythmische Fixpunkt entzogen wird. In Takt 17 hebt der zweite Gassenhauer „*Ich bin lüderlich, du bist lüderlich*“³⁶⁷ in simpelster Satzart an. Das zunächst einstimmig vorgetragene Thema wird zwei Takte später in Terzparallelen wiederholt. Auffällig ist hierbei die offensichtliche Korrespondenz zwischen dem zweiten Abschnitt (T. 21-24) und dem Vordersatz des ersten Themas, vor allem in Gestalt der Gegenbewegung. „Strukturell wird der Satz vom Prinzip der Gegenbewegung beherrscht, das auch in der zweiten Themengruppe des ersten Satzes hervorstechend war.“³⁶⁸ Durch die Chromatisierung in die Dominanterterz e erscheint die Wiederholung des achttaktigen Themas ab Takt 25 in der Tonika f-Moll. Am Schluss fügt Beethoven einen ebenfalls achttaktigen Epilog an, der eine scharf akzentuierte Kadenz nach f-Moll, die jedoch durch eine zweitaktige Pause nach der *sixte ajoutée* der Mollsubdominante, noch eine letzte Zäsur vor dem authentischen Abschluss erfährt, einleitet.

Das Trio ist in jeglicher Hinsicht bemerkenswert. Zum einen stellt es mit seinen virtuellen Figurationen einen denkbar scharfen Kontrast zum vokal inspirierten Scherzoteil dar, zum anderen klingen diese Tonkaskaden äußerst grotesk. „*The general effect is spiky and deliberately awkward, humorous perhaps but in a far more intellectual, even self-conscious way than the scherzo.*“³⁶⁹ Dabei scheint Beethoven auf den Typus eines etüdenhaft-perlenden Dahingleitens, der sich bereits im Schlusssatz der Sonate op. 26 und in Finale der Sonate op. 54 finden lässt, zurückzugreifen. Allen drei Sätzen gemein ist eine gewisse Absenz des melodischen Parameters bei gleichzeitiger figurativer Bizarrerie. Diese wird in op. 110 noch zusätzlich von dem „off-beat“ der linken Hand und durch die Überkreuzung beider Hände am jeweiligen Phrasenende verstärkt. Das Trio selbst ist, um die Eigentümlichkeiten einigermaßen rational nachvollziehbar zu machen, in einer strikten achttaktigen Periodik, die sechsmal wiederholt wird, organisiert. Zu Beginn erklingt die Figuration zweimal hintereinander in Des-Dur, gefolgt vom zweimaligen Auftreten in Ges-Dur. Ab Takt 75 erscheint es wieder in Des-Dur und wird in Takt 84 um eine Oktave tiefer letztmalig wiederholt, so dass sich hier in harmonischer Hinsicht eine inhärente A-B-A'-Struktur postulieren ließe. Die Rückführung zum A-Teil geschieht in den Takten 92 bis 95, indem

³⁶⁷ S. Martin Cooper, S. 191. Wilhelm von Lenz bezeichnet diesen Scherzo-Satz wie folgt: „Ein Bacchus-Zug, dessen Gefolge zu einem martialischen Trinkliede, marschmäßig aufstampft, *Nunc pulsanda tellus!*“, s. Wilhelm von Lenz, Bd. 4, S. 73.

³⁶⁸ William Kinderman: *Klaviersonate As-Dur op. 110*, S. 172.

³⁶⁹ Martin Cooper, S. 191.

Beethoven den ersten Motivtakt absplattet und ihn unter Einsatz des *una corda*-Pedals abwechselnd von beiden Händen spielen und im Oktavraum aufsteigen lässt.

Die Wiederkehr des Scherzoteils, der identisch übernommen wird, ist klanglich durch das Aufheben des linken Pedals vorbereitet. Insgesamt lässt sich die Tendenz ausmachen, dass in Beethovens späteren Klavierkompositionen die formale Zäsur der Reprise mit Hilfe dieses Pedals verstärkt. Das zeigt zudem, wie Beethoven die neuen klaviertechnischen Eigenschaften der modernen Instrumente für seine Kompositionen nutzbar machte, und zwar nicht nur in spieltechnisch-klanglicher, sondern auch in formal-strukturierender Hinsicht. Der Repetition des A-Teils ist ab Takt 144 ein eigens mit Coda überschriebener Abschnitt angefügt. Äußerlich stellt sie eine bloße Kadenz dar, allerdings prägt sie durch die Art und Weise, wie diese gestaltet ist, ein bereits beschriebenes Modell aus: den schroffen und wütenden Sforzati-Akkorden folgt ein plötzliches Übergleiten ins Dur, das zudem die Figurationen des Trios in den aufsteigenden Arpeggien der linken Hand integriert. Somit stellt diese Coda gewissermaßen den Prototyp zum Dur-Schluss der c-Moll-Sonate op. 111 dar; es ereignet sich hier ebenfalls eine extreme Beruhigung nach brutal angeschlagenen Akkorden. Zugleich wirkt dieses F-Dur, das mit einer Fermate versehen ist, als harmonische Vorbereitung für das b-Moll des folgenden Instrumentalrezitativs, wodurch der kurzen Coda eine wichtige Rolle im dramaturgischen Fortgang des Sonatenzyklus' zukommt.

Streichquartett Es-Dur op. 127

Scherzo vivace

Bei diesem munteren Es-Dur-Scherzo handelt es sich um einen mit über 430 Takten Ausdehnung sehr groß dimensionierten Mittelsatz. Der lange, weitestgehend monothematisch gehaltene A-Teil mit 140 Takten wird durch eine fein ausgearbeitete und doch leicht wirkende polyphone Linienführung sowie durch klangliche Exzentrizität vor dem Eindruck redundanter Wiederholung bewahrt. Das kontrastierende Trio in es-Moll hingegen wartet mit zwei divergierenden Momenten, derwischhafter Dämonie auf der einen und burlesk-grobem Bauerntanz auf der anderen Seite, auf. Gemessen an den übrigen drei Sätzen des Quartetts handelt es sich hier um den einzigen wirklich schnellen Satz, der die durch die Dominanz der Lyrik aufgestaute kinetische Energie freisetzt – das mag ebenfalls ein gewichtiger Grund für die Länge des Satzes sein.

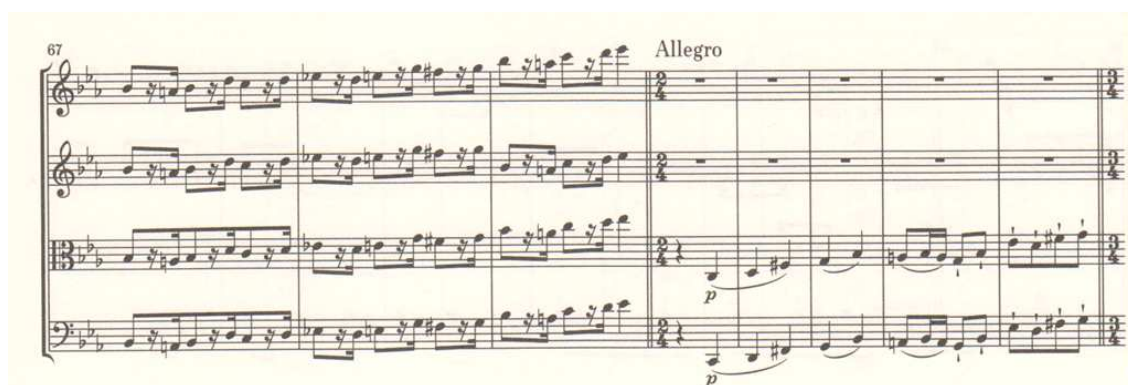
Nachdem der Beginn des Satzes von vier wie auf einer großen Laute gezupften Akkorden eingeläutet wurde, stellt das Cello das Thema vor. Dieses besteht aus zwei Elementen, dem trochäisch punktierten Derivat des „Quartettmotivs“ (α), das dreimal um

jeweils eine Terz aufwärts sequenziert wird³⁷⁰, und aus einer gedehnten Halben, der ein Triller mit anschließendem Zielton folgt (β). In unterschiedlicher Dichte, Häufigkeit und Intensität bilden diese beiden Submotive den wesentlichen Kern des A-Teils. Gemessen an der polyphonen Kompositionsstruktur, tritt die Beantwortung des Themas in der Viola in Takt 6



in Umkehrung auf, während anschließend das abgespaltene β -Motiv munter durch alle Stimmen wandert (T. 9-15). Einer der großen rhythmischen Kniffe ereignet sich in den mit *Ritmo di tre battute* bezeichnenden Takten 27 bis 32, in denen sich eine synkopische Verschiebung hin zur „Zwei“ kurzzeitig ereignet. In exaltierter Gegenbewegung mit aufwärts strebender Punktierung in der ersten Violine und absteigenden Achtelskalen in den übrigen drei Streichern wird der erste Abschnitt des Scherzos in B-Dur beendet.

Der zweite Teil beginnt in ruppigem Unisono mit dem α -Motiv und mündet in Takt 41 in eine tänzerische c-Moll-Episode, die dasselbe Motiv in ganz anderem Lichte erscheinen lässt. Charakteristisch hierbei ist vor allem die Begleitung, deren Akzentuierung durch eine minutiös gesetzte Phrasierung genau kalkuliert ist. Diese Episode wird im weiteren Verlauf über f-Moll nach Des-Dur geführt und findet ihren Abschluss in Takt 55. Es folgt eine der wohl exzentrischsten Partien in Beethovens Werk, die massive homorhythmische Passage der Takte 60 bis 66, in der sich sowohl dynamische als auch harmonische Kontraste schärfster



³⁷⁰ Genau genommen handelt es sich um keine Punktierung, da die Achtelnote nicht um die Hälfte verlängert wird, sondern eine Sechzehntelpause diese von der folgenden Sechzehntelnote trennt. Der akustische Eindruck ist weitestgehend derselbe wie bei einer Punktierung, es dürfte aber durch den notierten Absatz eine noch schärfere Akzentuierung des Rhythmus' vom Komponisten worden intendiert sein.

Ausprägung ereignen. Im Fortissimo werden zunächst mit der scharfen „Punktierung“ die Akkorde Ges, Ces₃, Ges₅ sowie Des-Dur gespielt (T. 60-63). Im anschließenden Takt 64 aber wird die Dynamik jäh ins Pianissimo zurückgenommen und es erklingt urplötzlich der Sextakkord der um einen Halbton verschobenen Tonart D-Dur. Diese Rückung wird im Folgenden dominantisch in eine harmonische g-Moll-Skala im Unisono weiter geführt. Bevor in Takt 89 die variierte Wiederholung des ersten Teils beginnt, setzt Beethoven einen weiteren rhythmischen „Scherz“ ein, indem er einen blockweisen Metrenwechsel zum Allegro hin, der sich auch stimmtechnisch durch die Oktavkoppelung von Viola und Violoncello sowie die gebundene Phrasierung und die rhythmische Entschärfung des nun in Vierteln dahin schreitenden α -Motivs deutlich von der Gestalt des übrigen Satzes abhebt, vornimmt. Diese demonstrative Gegenüberstellung zwischen Allegro und Vivace erfolgt zweimal in den Takten 70 bis 84. „*The interruption has a heavy gestural quality, something like recitative.*“³⁷¹ Die Wiederholung des ersten Teils führt dessen Harmonik klarerweise in die Tonika Es-Dur zurück, bedeutet aber noch nicht das Ende des A-Teils, da eine erweiterte Schlusskadenz, die sich in weiten Teilen über einem Orgelpunkt über Es im Cello ereignet, angefügt wird. Dieser letzte Teil zeichnet sich klanglich zudem durch die scharfe Kontrastierung der beiden Motive aus, was vor allem in den Takten 131 bis 137 gut erkennbar ist, da dort die Aufteilung zwischen α -Motiv als Mittelstimme (Vl. II und Vla.) und β -Motiv als Oberstimme (Vl. I) deutlich hervortritt. Der Kadenz in Takt 137 folgt noch ein kleiner, trochäisch federnder Nachsatz, der zugleich die Überleitung zum Trio markiert, indem der Es-Dur-Akkord in Takt 142 durch das ges' in der Viola eine Molltrübung erfährt, die bereits die Tonart des Mittelstücks repräsentiert.

Bei dem Trio handelt es sich um ein wildes Presto, das im 3/4tel Takt ungestüm vorbeirauscht. Bezüglich dessen findet sich im Autograph die Eintragung Beethovens: „Jeder Takt hat in diesem Stück nur den Niederschlag“³⁷², was den triolischen Charakter des Ganzen bestätigt. Mit geradezu wütenden Repetitionen wird das es-Moll in den folgenden Takten

³⁷¹ Joseph Kerman, S. 232.

³⁷² S. Asterisk, Studienpartitur, HN 9740, S. 26.

gründiert, bis in Takt 148 der erste Abschnitt des Trios mit einer gespenstisch dahin huschenden es-Moll-Melodie (γ) beginnt. Diese sich unter einem einzigen langen Legatobogen entfaltende Linie wird dabei von Akkordrepetitionen gestützt. Trotz der Atemlosigkeit formt die gehetzte Melodie eine achttaktige Phrase, die in Takt 157 oktaviert wiederholt wird. Der Wiederholung des Themas folgt sich in schroff auftaktig gezogenen Terzskalen im Unisono ein radikaler Bruch des musikalischen Charakters (T. 174): Die flüchtige Geisterstimme im geflüsterten Pianissimo weicht einem derben Bauerntanz mit abwärts gestrichener Melodiekurve in Des-Dur (δ), die ebenfalls 16taktig strukturiert ist. Da bei beiden Elementen die erste Violine das melodisch führende bzw. „aufspielende“ Instrument ist und die übrigen nur die Begleitung darstellen, entsteht die Assoziation eines allmächtigen Geigers, der je nach dem die Vision des Todes – in Form der spukhaft dahinfließenden Melodie – oder die des Lebens – symbolisiert durch einen derben Bauerntanz – beschwört. Das Trio lebt in seinem weiteren Verlauf von dem raschen Wechsel beider Archetypen, von Takt 190 bis 201 kehrt verkürzt der γ -Teil in b-Moll wieder, gefolgt vom δ -Teil in Ges-Dur (T. 208-223). Zum Schluss des Trios erklingt das erste Thema erneut in der Tonika es-Moll (T. 224-235), während das zweite sich im Hinblick auf das Scherzo bereits in B-Dur befindet (T. 244-269). Abschließend sei noch, trotz aller charakterlichen Distanz, auf eine frappante motivische Gemeinsamkeit der beiden Trio-Elemente hingewiesen. Bezugnehmend auf das „Quartettmotiv“ findet sich in Takt 154/155 eine diesbezügliche motivische Konfiguration (ges – as – des – es), die sich an ähnlicher Stelle im zweiten Teil in Takt 176/177 wiederfindet (c – des – b – as) und in seiner Gestalt den Krebs zum Scherzomotiv bildet. Es ist dabei wohl nicht zu entscheiden, ob es sich um einen stimmführungstechnischen Zufall handelt, oder ob diese Konstellation tatsächlich einen latenten Bezug zu dem enigmatischen „Quartettmotiv“ darstellt.

Die Wiederkehr des A-Teils, die trotz kompletter Notierung ab Takt 279 vollkommen deckungsgleich ist, hebt über respektive unter Akkorden in den Mittelstimmen zuerst mit der Umkehrung des Themas in der ersten Geige an, um dann in Takt 274 mit der Originalgestalt im Cello weiter fortzufahren.

Als besonders raffiniert und als Reminiszenz an das ebenso überdimensional proportionierte Scherzo der IX. Symphonie, deren Vollendung die Arbeit an dem Quartett längere Zeit aufgehalten hatte, stellt sich der Schluss dar. Mit demselben Trick der Überleitung durch die Mollterz eingeleitet, scheint sich ab Takt 415 eine erneute Wiederholung des Trios anzukündigen. Diese ist jedoch auf die einmalige Präsentation des „Geister“-Themas beschränkt und bricht in Takt 427 unvermittelt über einer Generalpause ab.

Angeregt von dem akkordisch federnden Nachsatz, erklingt ab Takt 431 das α -Motiv in der ersten Geige noch dreimal, bevor der Rhythmus vom Tutti aufgenommen und die finale Kadenz forciert wird.

Streichquartett a-Moll op. 132

Allegro ma non tanto

Nach dem differenzierten und zerklüfteten Kopfsatz des Quartetts, stellt das Scherzo mit seiner klar gegliederten Dreiteiligkeit einen wesentlich homogenen und in sich geschlossenen Satz dar. Bemerkenswert ist jedoch die nahezu redundante Manier, in der der A-Teil gestaltet ist. Er ist geprägt von einer zu Beginn im Unisono exponierten Begleitfigur, die interessanterweise auf die Motivkonfiguration des Scherzos aus op. 127 (insbesondere im Allegro-Teil) zurückgreift. Das Hauptmotiv besteht aus einer langen Halben und einer fallenden Achtelskala, die eine „Cambiata“ vor der letzten Note aufweist. Somit ließe sich



erneut anhand der vier letzten Motivtöne eine Beziehung zum „Quartettmotiv“ herstellen. Auffällig ist zudem die Strichtechnik, die bei dem gleichzeitigen Erklingen von Melodie und Begleitung eine entgegengesetzte ist, da das Hauptmotiv auf drei, die Begleitung hingegen auf zwei Bögen zu nehmen ist. *„Beethoven’s subtlety is to maintain the unaffected monotony of the surface whilst setting the steps askew through a metrical shift so surreptitious that it is hardly noticeable – unless, of course, one were dancing.”*³⁷³ Der weitere Verlauf des A-Teils zeichnet sich nun durch eine ständige Wiederholung des Hauptmotivs mit entsprechenden Kombinationen mit der Begleitung auf unterschiedlichsten Tonhöhen aus. Zusätzlich wird das Motiv in mannigfaltiger Weise abgespalten und separat in den Verlauf des Stückes eingebunden, es wandert durch die verschiedenen Stimmen, wird imitiert, erklingt in Oktav- und Terzparallelen und mäandriert, in seiner Gestalt zum Teil mit Akzidenzien gespickt, durch diverse Tonarten. Es handelt sich gewissermaßen um eine *„exhaustive and highly*

³⁷³ Daniel K. L. Chua, S. 114.

refined contrapuntal study“³⁷⁴. Strukturell entspricht der Satz dem erweiterten A-Teil aus op. 127, indem er wie dieser vier Teile aufweist (aba'-Form mit angehängtem Schluss). Das Auffälligste an dem *Allegro ma non tanto*, das im Gegensatz zu op. 127 jeglicher rhythmischer Besonderheiten entbehrt und den Fokus ganz auf die melodische Komponente des Hauptmotivs legt, ist der tonale Bruch zwischen erstem und zweitem Abschnitt. Kadenzieren das Stück vor dem ersten Doppelstrich traditionell in die Dominanttonart E-Dur, so wird dies, vermittelt durch die viertaktige Unisono-Geste, in Takt 27 bis 40 in F-Dur weitergeführt. Um diese Medianten noch zu verstärken, wird das Motiv zudem erstmals in Terzparallelen gespielt. Während der Rückführung nach A-Dur, das erst in Takt 71 nach Wechsel der Generalvorzeichen wieder erreicht wird, nutzt Beethoven die Kompositionstechnik der motivische Abspaltung geradezu exzessiv, indem er zum einen die lange Halbe terminiert und zum anderen lediglich das motivische Radikal der letzten drei Töne verwendet.

Das Wechselspiel mit den Motivbausteinen wird im a'-Abschnitt durchaus beigegeben, was eine brüchige Struktur des Satzes schafft. In den Takten 87 bis 92 formt die erste Geige mit der längsten melodischen Erscheinung des Hauptmotivs den Kulminationspunkt des Scherzos, von dem ab die Kadenz anvisiert wird. Die angehängte „Coda“ ist durch eine klare alternierende Struktur gekennzeichnet; taktweise wechseln sich die Instrumentenpaare der Violinen und der tiefen Streicher ab, zunächst mit dem abgespaltenen Skalenabschnitt des Motivs, nach der Fermate ab Takt 110 in Terzparallelen, bis schließlich das Ende des Scherzos mit der dreitönigen Tonumspielung in sehr schlichter Weise erreicht wird.

Im Gegensatz zum A-Teil des *Allegro ma non tanto* weist das Trio nicht nur eine wesentlich heterogenere Struktur auf, es ist diesem auch in melodisch klangvollem Reiz weit überlegen. „*The trio works with off-beat accents too, but in a quite different way, with the effect of spiritualizing tawdry allemand clichés into a strangely insubstantial distillate of popular lyricism.*“³⁷⁵ Bewusst scheint das Scherzo so redundant-monothematisch angelegt zu sein, um die zauberhafte Schönheit dieses Trios noch mehr zum Leuchten zu bringen. Herbert Seifert deduziert die Genese des Themas auf die italienische Hirtenmusik³⁷⁶. Das Trio weist drei unterschiedliche musikalische Charaktere auf, einen jenseitig funkelnden melodischen Abschnitt (T. 120-141), einen volkstümlich gefiedelten Teil (T. 142-205) sowie eine derbe,

³⁷⁴ Joseph Kerman, S. 250.

³⁷⁵ Ebd., S. 252.

³⁷⁶ S. Herbert Seifert: *Einige Thementypen des Barock bei Beethoven*, in: Erich Schenk (Hg.): *Beethoven-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 200. Geburtstag von Ludwig van Beethoven*, Wien 1970, S. 147.

unfreundliche Unisonopassage (T. 205-221), die der Wiederkehr des ersten Elementes vorausgeht (T. 222-238).

Der elfenhaft-schwebende Klang des ersten Abschnittes wird zum einen durch die völlige Basslosigkeit und zum anderen durch das lyrische Ausschwingen der Melodie in der dreigestrichenen Oktave evoziert. In seiner naiven Schlichtheit knüpft die Melodie an das Volkslied, dem insbesondere der späte Beethoven bekanntlich viele Variationen widmete, an und besticht gleichzeitig durch ihren lieblichen Fluss. Dazu kommt die intensive Verwendung des A-Orgelpunktes, der in der Zweistimmigkeit der ersten Geige, den später einsetzenden



tiefen Streichern, aber auch in der latenten Zweistimmigkeit der zweiten Geige, die die Melodie mit Dezimparallelen verstärkt und somit die Konsonanz der Passage deutlich erhöht. Zugleich ruft die Permanenz des bordunartigen Orgelpunktes in allen vier Stimmen die Assoziation an einen Dudelsack hervor, die diesen Abschnitt nach Manier einer Ecossaise in ein schottisches Milieu³⁷⁷ rückt.

Der zweite Teil des Trios ist gekennzeichnet von einem durchgehenden melodischen Fließen einer „Allemande“³⁷⁸ in Achteln und einer geradezu metronomartig tickenden Akkordbegleitung in den übrigen Stimmen im Staccato. Bei diesem Abschnitt besteht zudem



³⁷⁷ Die räumliche Lokalisierung des Themas führte in der Literatur zu ganz unterschiedlichen Situierungsversuchen. Martin Cooper gibt eine norditalienische Herkunft an: „This so-called ‚Savoyardlied‘ may well have been a song that Beethoven heard in the street or, more probably, the courtyard of the house in which he lodged.“, Martin Cooper, S. 361. Thayer bezeichnet den ersten Abschnitt des Trios hingegen „nach Art der Musette“ gestaltet, s. Alexander W. Thayer, Bd. 5, S. 265.

³⁷⁸ S. Philip Radcliffe, S. 114: „The rest of the section is adapted from an Allemande in A major for piano which is thought to have been written about 1800.“ Es handelt sich hierbei um ein einzelnes Klavierwerk WoO 81, dessen A-Teil die charakteristischen Sechzehntelketten über einer ruhig in Akkorden geführten Begleitung aufweist. Die Figuration setzt sich aus Dreiklangszerlegungen sowie Tonumspielungen zusammen. S. hierzu ebenfalls Daniel K. L. Chua, S. 133.

eine Verbindung mit Beethovens Sammlung von zwölf deutschen Tänzen WoO 13³⁷⁹, in der mehrere Nummern mit ähnlicher figurativer Umspielungsmelodik enthalten sind (s. WoO 13, Nr. 1, 3, 7 sowie 11 nach dem Doppelstrich³⁸⁰). In der Keimzelle des „Fiedel“-Motivs ist darüber hinaus durchaus die Skalenbewegung des Hauptmotivs des Satzes zu erkennen. Von fis-Moll ausgehend, schweift diese Melodielinie über E-Dur (T. 158) zurück zur Tonika A-Dur (T. 178), um kurz vor Schluss (T. 198) D-Dur zu streifen. Die stimmliche Führung übernehmen dabei die erste Geige und die Viola, während die melodische Partizipation der übrigen beiden Instrumente auf kurze Einsätze beschränkt bleibt.

Während die erste Geige das A-Dur-Arpeggio noch zelebriert, setzt in den beiden tiefen Streichern das Unisono barsch im Forte in cis-Moll ein (hier mag eine erneute Korrespondenz mit der Unisono-Stelle im Scherzo von op. 127 liegen). Dieses unfreundliche Motiv wird viermal wiederholt, ab Takt 213 auch von der zweiten Violine gespielt, bildet aber eher einen klanglichen Kontrast, als einen integralen Bestandteil des Trios. Dadurch wirkt die Wiederkehr des „schottischen“ Themas in Takt 222 umso stärker. Im Vergleich zum Beginn ist dieses etwas dichter gearbeitet, da sofort alle vier Streicher an dem Geschehen beteiligt sind und darüber hinaus die Viola die Achtelfiguration unterstützt. Die letzten Takte des Trios erscheinen in einer durch Überbindung gedehnten Weise, wodurch die starre Achttaktigkeit aufgegeben und durch ein dem Klang nachlauschendes Element substituiert wird.

Die Wiederholung des Scherzos ist nicht einzeln notiert, sondern wird durch ein Da capo ausgedrückt, dem einzigen überhaupt, das sich in Beethovens späten Quartetten findet. Obwohl in seiner Form als durchaus konventionell zu bezeichnen, weist der vorliegende Satz einige innovative und von der Konvention divergierende Elemente auf. Zum einen sticht die Tatsache, dass der b-Abschnitt des Scherzos in der Medianten erklingt, das Trio dafür aber in derselben Tonart, deutlich hervor. Zum anderen verschiebt sich durch die singuläre Schönheit des „Schotten“-Themas und die Heterogenität der Triostruktur das musikalische Gewicht eindeutig auf den B-Teil, was der zeitlichen Dimension des Erklingens durchaus widerspricht.

Alla Marcia, assai vivace

Der kurze, recht triviale Marsch, der dem so tief empfundenen, introvertierten und kontemplativen „Heiligen Dankgesang“ folgt, kann aus sich allein heraus diesen nicht kontrastieren und wirkt für sich genommen eher wie eine Bagatelle³⁸¹. Man merkt es vor allem an den kurzen Zweitaktphrasen, die stets in einer etwas ratlos wirkenden Generalpause

³⁷⁹ S. hierzu Manfred Hermann Schmid, S. 332.

³⁸⁰ Der Verweis findet sich zuerst bereits bei Alexander W. Thayer, Bd. 5, S. 265f.

³⁸¹ S. Joseph Kerman, S. 261.

münden. „*The serious, and even agonizing expressive character of the A minor Quartet was probably a factor in Beethoven's choice of the Alla Marcia, assai vivace to serve as a contrasting buffer zone between the „Heiliger Dankgesang“ and the recitative and finale.*”³⁸²

Seine Anbindung an den Zyklus erfährt der Marsch hinsichtlich seiner rhythmisch-melodischen Anknüpfungspunkte an das Hauptmotiv des Kopfsatzes³⁸³. Die unmittelbare Nähe zu dem Dankgesang und die energisch- zupackende Haltung des Stückes implizieren jedoch eine deutliche Metaphorik. Bildhaft gesprochen, sieht man geradezu, wie der soeben Genesene munter die Decke seines Krankenlagers aufschlägt und wohlmöglich noch ohne Stock und Hut aus dem Hause spaziert, um sich an dem wieder gewonnenen Leben zu erfreuen. Die aufspielend-joviale Dreiklangsgeste mit dem energischen punktierten Rhythmus und dem akzentuierten zweiten Taktschwerpunkt (α) geht jedoch ins Leere. Doch auch der gebundenen Gegenphrase (β) obliegt nicht die nötige Kraft, um das *Molto adagio* hinter sich zu lassen – ähnlich geht es dem Menuett der Klaviersonate op. 10, 3, das dem düsteren *Largo e mesto* folgt. Trotzdem ist der Satz an sich recht subtil gestaltet, indem das Dreiklangsmotiv im β -Teil durchaus kontrapunktisch zum Einsatz kommt und das Verfahren des Stimmtausches die Klanglichkeit des Satzes auflockert. Die klangliche Assoziation sowie der formale Aufbau lassen jedoch eher eine Autorschaft Joseph Haydns als die Handschrift des späten Beethovens vermuten.

Somit wird die Notwendigkeit eines Neuansatzes nach dem Zentralstück des Werkes zu einem ironischen Vexierspiel, das die Problematik umgeht, indem eine bewusste Regression durch die Simplizität des Marsches nutzbar gemacht wird, so dass das Gewicht des *Molto adagio* eher verstärkt denn ausbalanciert wird. Ursprünglich sollte anstelle des Marsches der Deutsche Tanz aus op. 130 in A-Dur erfolgen; aus Gründen der Narrativität wurde dieser allerdings durch den Marsch und das folgende Rezitativ ersetzt und als vierter Satz in das B-Dur Quartett integriert³⁸⁴.

Allegro appassionato

In dem expressiven Finale, das das a-Moll Quartett beschließt, bedient sich Beethoven einer Form, die sonst im Spätstil überhaupt nur noch in marginalem Rahmen auftritt: dem Rondo. Fungierte dieses ehemals als typischer Finalsatz in fast allen Instrumentalzyklen, so hat es bei Beethoven mit den letzten großen Rondosätzen in op. 53 und 73 scheinbar ausgedient. Die Reaktivierung dieser 1825 durchaus als antiquiert zu bezeichnenden Form mag mit der vom

³⁸² William Kinderman: *Beethoven*, S. 325.

³⁸³ S. Daniel K. L. Chua, S. 157.

³⁸⁴ S. William Kinderman: *Beethoven*, S. 319f.

Kopfsatz ausgehenden und initiierten Spannung, die im ganzen Zyklus zu spüren ist, zusammenhängen. Zudem weist Thayer darauf hin, dass das Thema ursprünglich für das Finale der IX. Symphonie gedacht war und für dieses Quartett wieder aufgegriffen wurde³⁸⁵. Erst im Finale wird die große emotionale und strukturelle Brüchigkeit des Quartetts durch die am stärksten konventionalisierte aller Instrumentalformen letztendlich überwunden und in einen triumphierenden Durchbruchsschluss geführt. Dem emotionalen Schmerz und der physischen Krankheit folgt gewissermaßen die Heilung, deren Rekonvaleszenz nicht nur die körperliche Bewegung, sondern auch die sensitive Leidenschaft, wie sie im Finale in jedem Takt zu spüren ist, freisetzt und zu einem jubelnden Ende gelangt. *„In any case, in this matter of extramusical ‚meanings‘ lack of purity may be less damaging to the critic than lack of imagination. [...] The sense of particular psychological sequence is what gives the late quartets their particular individual intensities.“*³⁸⁶

Die Großform ist analog zur Rondoform sehr übersichtlich und lässt sich wie folgt darstellen: A – (B – C) – A' – D – A'' – (B – C) ' – A''' |: E – A :|. Zu beachten ist hierbei, dass die Formteile B und C nur in direkter Abfolge erscheinen, sich also als ein bipartiter Großteil darstellen ließen, während D durchführungsartige Züge trägt. Zudem handelt es sich um ein Sonatenrondo, da sich die harmonischen Proportionen im Laufe des Satzes verschieben. *„The piece hews to the lines of a sonata rondo, with the anomaly of a pathetic gesture at a subdominant recapitulation before an unequivocal return in the tonic key.“*³⁸⁷ Das bei Takt 280 einsetzende Presto erklingt in der Varianttonart A-Dur (ab T. 298), wobei sich die jubelnd-mitreisende Stretta zweimal, mit geringen Modifikationen bezüglich der Ornamentierung des Themas, wiederholt.

Bei dem Hauptthema des Rondos, dem Chua erneut eine motivische Orientierung an das Hauptmotiv des ersten Satzes nachweisen konnte³⁸⁸, handelt es sich wohl um einer von Beethovens expressivsten Melodien, die aufgrund ihres drängend-leidenschaftlichen Gestus' durchaus erotischen Charakter aufweist. Zu dieser Assoziation trägt die kurzatmig nachschlagende Begleitung erheblich bei: Das rhythmische Gerüst des Cellos enthält eine lange Note, der auf der „Und“-Zählzeit des dritten Taktschwerpunktes eine gehetzte Achtel folgt, während die Mittelstimmen die unbetonte zweite Zählzeit akzentuieren – in der zweiten Violine sogar noch mit dem Seufzer-Vorschlag f – e. Insbesondere dieses Intervall – Joseph Kerman hat vehement darauf hingewiesen – ist zentral für die semantische Gestalt des Rondo-

³⁸⁵ S. Alexander W. Thayer, Bd. 5, S. 269.

³⁸⁶ Joseph Kerman, S. 266.

³⁸⁷ Ebd., S. 263.

³⁸⁸ S. Daniel K. L. Chua, S. 158.

Finales³⁸⁹. Am prominentesten wird dieser Sekundschrift in der Presto-Coda verarbeitet, indem er letztendlich mit der Hochalterierung vom f zum fis überwunden wird (s. T. 340-344 bzw. 390-393).



Das Begleitschema wird zu Beginn des Stückes zweitaktig exponiert, bevor in Takt 3 die erste Geige *espressivo* mit dem passionierten Hauptthema einsetzt. Dieses zeichnet sich nicht nur durch seinen melodischen Fluss, sondern auch durch seine harmonische Offenheit aus. Die Struktur beläuft sich auf zwei sechzehntaktige Perioden sowie ein sechzehntaktigen modulierenden Epilog. Der Vordersatz der ersten Periode (T. 3-18) kadenziiert jedoch nicht zur Dominanttonart, sondern in die siebte Stufe, nach G-Dur, so dass der Nachsatz in Takt 11 in Form eines Trugschlusses einsetzt. Dieser bringt die Melodie eine Oktave höher in der ersten Geige, zugleich wird sie von der Viola während der ersten vier Takte verdoppelt und endet in Takt 18 erneut auf G-Dur. Entscheidend für diese Wendung ist dabei stets der fünfte Takt der Phrase, da er mit der Auflösung des Gis zum G im Bass einerseits dessen Leittönigkeit nivelliert und andererseits einen C⁷-Akkord, der sich im darauf folgenden Takt nach F-Dur auflöst, einführt. Das Moment harmonischen Schweifens wird auch in der zweiten Phase des Themas (T. 19-34) beibehalten, sie hebt zunächst in d-Moll an und findet über e-Moll erst in Takt 24 den Weg zur authentischen Kadenz zurück nach a-Moll. Nach der Wiederholung dieser acht Takte, setzt in Takt 34 der resolute Epilog ein, der eine alternierende Struktur zwischen chromatischen Wechselnoten im Forte und dem ersten Motiv

³⁸⁹ S. Joseph Kerman, S. 263

des Themas aufweist. „*The rondo form of the finale disguises its own subtleties, but one of great importance is the harmonic oscillation that governs the main theme itself.*”³⁹⁰ Forciert wird der taktweise auftretende Kontrast dabei nicht nur vom melodischen Potential, sondern vor allen durch die Dynamik und die gegeneinander gesetzten Lagen. Den Abschluss bildet eine zweitaktige Terzenfigur, die eindeutig kadenzierende Wirkung hat (T. 40/41). In Takt 42 nimmt Beethoven bei der Wiederholung des Achttakters einen Stimmtausch vor, so dass das Motiv nun im Bass erklingt, während die Wechselnoten kompakt in den höheren Streichern auftreten. Am Schluss des A-Teils wirkt sich die harmonische Proximität zur siebten Stufe auch auf der meta-harmonischen Ebene aus, indem das Geschehen ab Takt 49 nach G-Dur, in dem auch der B-Teil erklingt, moduliert.

Der B-Teil stellt zunächst nicht nur tonal, sondern auch musikalisch einen großen Kontrast zum Hauptthema dar. Er beginnt mit einer koketten Trillerpassage, die als Sequenz gestaltet ist und in Takt 56/57 kurzzeitig hemiolische Strukturen aufweist, und mündet dann in einen sehr agitierten Abschnitt in e-Moll (T. 64-75), der schroffe Akkorde im Sforzato auf der dritten Zählzeit sowie eine energische Achtelbewegung im Violoncello aufweist. Diese fünftönige Wechselfigur, die in sich achsensymmetrisch um den Ton *fi* kreist, trägt wesentlich zur Charakteristik dieser Takte bei. Mit diesen Akkorden und der Achtellinie des Cellos korrespondiert eine Gegenphrase, die zunächst in e-Moll, beim zweiten Mal jedoch in C-Dur erklingt (T. 68-71 und T. 76-81). Auf der Suche nach dem mysteriösen Quartettmotiv wird man im B-Teil zudem in der mit dem Trillermotiv korrespondierenden Begleitfigur der zweiten Violine fündig (vgl. T. 53-56).

An den B-Teil schließt sich ein sehr kurzer, nur acht Takte währendender neuer Abschnitt an (T. 82-89), dessen Auswirkungen auf den Gesamttablauf des Stückes jedoch durchaus die Zuschreibung zu einem neuen Teil C rechtfertigen. Dabei handelt es sich um eine lange gebundene Viertel-Melodie mit bizarrer, auf das Quartettmotiv zurückgreifender, Intervallkonfiguration. Im Pianissimo vorgetragen, wirkt diese aparte Stelle jedoch lediglich als eine kurze Episode, bevor in Takt 90 erneut der A-Teil mit geringfügigen Modifikationen der Mittelstimmen anhebt.

Im Gegensatz zum ersten Erscheinen der Hauptmelodie wird im A'-Teil der schließende Epilog ausgeklammert, stattdessen beginnt nach einem etwas unvermittelten Terzfall von a-Moll nach F-Dur (T. 123) in Takt 124 der D-Teil, der in gewisser Hinsicht als eine Art Durchführung fungiert, indem er die kreisende Figur der Tonumspielung mit rhythmischer Anbindung an das erste Motivsegment des Hauptthemas als Dreitonstruktur

³⁹⁰ Lewis Lockwood: *Beethoven*, S. 457.

isoliert und dies stark sequenzierend verarbeitet. Dabei kommt es durchaus zu einer polymetrischen Kontrastwirkung, indem das dreitönige Submotiv zweimal im Takt auf zwei Bogenstriche verteilt einen 6/8tel Takt suggeriert, während das Cello mit seinem Sforzato-Akzent auf der zweiten Zählzeit dem 3/4tel-Puls verschrieben bleibt. Dieses Gegeneinander vom Dreiachtelmotiv und den Akzenten auf der „Zwei“ prägt den Charakter der „Durchführung“, die harmonisch zwischen C- und G-Dur changiert, bis in Takt 156 der verkürzte Septnonenakkord von A erreicht wird. Die partielle Abspaltung und die Aufteilung des Dreitonmotivs auf alternierende Register bündeln die musikalische Energie hin zur Wiederkehr des A-Teils.

Diese ereignet sich in Takt 164, weist aber durch die Prolongation und Verdichtung der Begleitfigur eine wichtige Modifikation auf. Tritt nun in Takt 168 endlich das Hauptthema auf, so erklingt es zunächst in der „falschen“ Tonart d-Moll – was durchaus auf den Beginn der zweiten Themen-Phase zurückzuführen ist – und wandert unstet zwischen den beiden Violinen hin und her. Erst in Takt 176 ist die Originalgestalt des Themas in a-Moll erreicht. Die zweite Phase wird hingegen auf acht Takte verkürzt, allerdings verwendet Beethoven wieder den Epilog, und zwar um am Schluss desselben zu modulieren und die Wiederkehr des B-Teils in C-Dur eintreten zu lassen (ab T. 209). Analog zu den harmonischen Proportionen des ersten Auftretens, erklingen die resoluten Akkorde und die Wechselnotenbewegung im extrem hoch gesetzten Cello nun in der Tonika a-Moll.

An dieser Stelle sei ein rückwirkender Blick auf die harmonische Konfiguration des Hauptthemas und die tonale Progression der „Durchführung“ erlaubt. Wies das Thema des A-Teils durch seinen harmonisch lockeren Gang mit dem Halbschluss auf der siebten Stufe bereits die Tonarten C-Dur und G-Dur auf, so hub die zweite Phase in d-Moll an. Diese drei Tonarten sind im Verlauf des Stückes von zentraler Bedeutung, indem C und G das Geschehen der „Durchführung“ konstituieren, während in d-Moll die „Reprise“ des A-Teils ansetzt. Die extrem reduzierte Harmonie wirkt hier sowohl strukturell als auch formbestimmend, da der bereits im Thema sich abzeichnende tonale Rahmen auch für das Rondo im Ganzen gilt. Es ist dies ein schlagendes Beispiel für die Tatsache, dass noch im Spätstil Beethovens die Harmonie selbst als architektonischer Baustein für den syntaktischen Zusammenhang des Werkes verwendet wird.

In Takt 239 hebt der C-Teil an, allerdings mit Blick auf sein erstes Erscheinen erheblich gewandelt, indem das veränderte Motiv in der ersten Violine (T. 242/243) als Soggetto eines sich anschließenden Fugatos exponiert wird. Dieses in murmelndem Pianissimo vorgetragene Fugato stellt eine sehr bizarre Passage in dem ansonsten so klar

strukturierten *Allegro appassionato* dar. Mit diffuser, unpräziser, schwer greifbarer Harmonik, ereignet sich ein gestaffelter sukzessiver Aufbau der polyphonen Linien ab Takt 244 und mäandriert durch einen scheinbar luftleeren tonalen Raum, bis sich in Takt 264 endlich thematisches Material in Gestalt des Hauptthemas in der ersten Violine manifestiert. Die



verschiedenen Einsätze des ersten Themenradikals, das langgezogene Crescendo sowie die Persistenz des merkwürdigen Soggettos, werden in ihrer Funktion erst ab Takt 271 konkretisiert: Durch den Einsatz des Accelerandos und die Steigerung von Tempo und Dynamik gewinnt dieses Geschehen die Charakteristik einer Überleitung, die das in Takt 280 einsetzende Presto energisch vorbereitet. Der mysteriöse C-Teil fungiert also als eine Art musikalische Kondensation, die den Satz zunächst beruhigt, den Zuhörer anschließend verwirrt, um dann mit gesteigerter Kraft den Eintritt der Coda umso wirkungsvoller zu inszenieren. Mit Blick auf eine übergeordnete Kompositionsidee sei darauf verwiesen, dass das „Soggetto“ der ersten Violine zugleich mit dem Eintritt des Accelerandos in Takt 271 auf den semantisch bedeutsamen Tönen f''' und e''' (e''') hängen bleibt.

Nach dem Eintritt des Presto ist das Cello in hoher Lage, zusammen mit der erst in Takt 284 einsetzenden ersten Geige, das melodietragende Instrument, während die Mittelstimmen mit Akkordrepetitionen in Achteln den Satz komplettieren. Unter dem langgezogenen Ton e''' der ersten Violine ereignet sich der Tonartwechsel von a-Moll nach A-Dur, forciert von thematischen Figurationen im Cello. Dieser Wechsel von Moll nach Dur zieht einen mitreißenden, opernhaften Stretta-Abschnitt nach sich, der von Beethoven in einer sehr energisch zupackenden Art und Weise gestaltet ist und das Quartett mit rauschendem Klang beschließt.

Der E-Teil beginnt mit einer konventionellen, sehr schlicht absteigenden 3/4tel Linie im Cello; diese wird ab Takt 307 von der ersten Violine aufgegriffen, wobei es zu einem klanglich sehr eigentümlichen Unisono zwischen Geige und Cello kommt. Ab Takt 320 erklingt eine verspielte Episode, die eine tändelnde Achtelfigur stets auf der zweiten Zählzeit einsetzen lässt und acht Takte darauf (T. 328) in einer resolut kadenzierenden Passage mündet. Diese bereitet mit der rhythmisch mitreißenden Achtelbewegung im Staccato

eindrucksvoll den Kulminationspunkt des Presto vor: die Apotheose des Hauptthemas, das erstmals im Forte und in A-Dur in Takt 336 erscheint. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass bei diesem finalen Auftreten der Intervallkonflikt e – f mit dem Erreichen des fis knapp vor der Kadenz bewältigt wird. Dieser Intervallschritt repräsentiert somit die Überwindung des schmerzlichen Chromas, an dem die Melodik des gesamten Quartetts krankte³⁹¹. Diesem „Durchbruch“ folgt eine markante Geste im Unisono, die mit einem robusten Triller auf dem Dis den authentischen Schluss nach A vollzieht. „*In this concluding A-major section, the great sense of release is tempered by a sense of recollection: of the trio to the second movement, the spiritualized country dance.*“³⁹²

Vermittelt durch eine Überleitungsfigur (T. 351-355) hebt in Takt 356 die Wiederholung des E-Teils, dessen Mittelstimmen durch eine Achtelbewegung im *non legato* modifiziert werden, an. Um die springende Achtelfigur in den Takten 377 bis 384 noch schärfer und pointierter zu gestalten, verlangt Beethoven die Spielweise *col punto d'arco*, ein Zusatz, der das experimentelle Suchen nach neuen Streichtechniken und Klangfarben, das sich auch in vielen Gesprächen mit dem befreundeten Geiger Karl Holz wiederspielt, deutlich zum Ausdruck bringt. Das in Takt 385 letztmalig auftretende Thema ist selbst in Achtelketten aufgelöst, was durch die rhythmische Differenzierung die erneute Überwindung des Intervallkonfliktes nochmals verstärkt. Das Quartett endet vollgriffig nach einer robusten Kadenz im strahlenden Fortissimo des A-Dur Akkords.

Streichquartett B-Dur op. 130

Presto

Dieses Scherzo ist einer der kürzesten Sätze der späten Streichquartette und erfreute sich bereits bei der Uraufführung großer Beliebtheit, da er, zusammen mit dem *Alla Danza tedesca*, wiederholt werden musste³⁹³. Die auffallende Kürze ist umso erstaunlicher, da die beiden anderen Galitzin-Quartette jeweils sehr groß dimensionierte Scherzi aufweisen. Die erhöhte Anzahl an Mittelsätzen mag eine Erklärung hierfür sein, schließlich bilden die beiden folgenden Stücke, das *Poco scherzoso* sowie das *Alla Danza tedesca* jeweils zusätzlich scherzoartige respektive tanzhafte Typen aus, so dass man diese drei sehr heterogenen Sätze in dieser Hinsicht durchaus als einen zusammenhängenden Komplex ansehen kann.

³⁹¹ S. Joseph Kerman, S. 266f.

³⁹² Ebd., S. 264.

³⁹³ S. Alexander W. Thayer, Bd. 5, S. 287f.

Der Bau des Stückes ist an der traditionellen Scherzoform leicht zu erkennen, es handelt sich um eine dreiteilige Liedform, deren Binnenelemente nahezu ausschließlich in periodisch gebauten Achttaktern (zweimal vier Takte) strukturiert sind.

Das Hauptthema setzt sich aus einem viertönigen Schleifermotiv, das dreimal vom Quintton f' abwärts sequenziert wird und anschließend kadenziert, zusammen. Als Gegenstimme fungiert in erster Linie die zweite Geige, indem sie nach der punktierten Halben die Pause der Melodie stets mit einer abwärtsgerichteten Bewegung ausfüllt, während die Viola Füllstimmen in langen Noten und das Cello eine springende Begleitung spielen. Die periodische Vorder- Nachsatzstruktur ist klar erkennbar und zieht sich durch das ganze Stück. Nach dem Doppelstrich erklingt eine kontrastierende Phrase, die in Des-Dur über einem As-Orgelpunkt im Cello gesetzt ist (T. 9-12) und in Takt 12 in das Ausgangsmotiv auf dem Grundton übergeht und den A-Teil in b-Moll beendet.

Der zweite Teil – von einem echten „Trio“ zu sprechen wäre in diesem Satz mit Blick auf die anderen beiden Scherzi wohl etwas übertrieben – ist in der Varianttonart B-Dur gesetzt. Zusätzlich werden sowohl das Metrum vom *Alla breve* zum 6/4tel Takt als auch das Tempo (*L'istesso tempo*) verändert. Das β -Motiv besteht aus einem aufsteigenden Dreiklang und einer mit einem Vorschlag und einem Sforzato akzentuierten Wechselnote. Das Thema wird im letzten Takt von einer aufsteigenden Skala beschlossen. Die drei Begleitstimmen setzten jeweils mit Tonrepetitionen oder drei absteigenden Tönen erst in der zweiten Takthälfte, zugleich mit dem Sforzato, ein. Nach dem Doppelstrich erklingt das Motiv taktweise in verschiedenen Tonarten (F-Dur, C-Dur, G-Dur, d-Moll, g-Moll, d-Moll, G-Dur C-Dur, F⁷), bis sich in Takt 40 das Thema wiederholt. Ausgehend von der finalen Skala, die schließlich im Verhältnis 1:3 augmentiert wird (T. 50-53), wird eine aparte Überleitung mit einer chromatischen Abwärtsbewegung – „*written out, slow motion glissando scales*“³⁹⁴ – nach dem langen Ton initiiert. „*Indeed, this contradiction becomes the fulcrum of the form: as the periodic syncopation resolves at the recapitulation, the cadential functions at the end simultaneously turn into the opening gesture at the start.*“³⁹⁵ Die Tonika b-Moll wird dabei klanglich vor allem durch die chromatische Rückung hin zur kleinen Sexte forciert (f – f – ges, T. 56 und 60); zudem wird der Beginn der chromatischen Skala jeweils um eine kleine Terz nach oben verschoben, so dass sich harmonisch aus den langen Noten ein verkürzter Septnonenakkord von F formiert.

In Takt 64 beginnt der A'-Teil, der im Gegensatz zum Beginn des Stückes die beiden Wiederholungen ausnotiert und sie mit einer komplizierten Trillerkonfiguration, die mit

³⁹⁴ Martin Cooper, S. 374.

³⁹⁵ Daniel K. L. Chua, S. 174.

einem Oktavsprung schließt, variiert (s. T. 72-79 und T. 88-91 bzw. 95). Das Presto wird von einem zehntaktigen Nachsatz beendet. Kurz vor Schluss – das Thema befindet sich wieder in der ersten Violine – wird mit dem Ritardando eine kleine metrische Stauchung vorgenommen, die den Abschluss umso wirkungsvoller in Erscheinung treten lässt.

Es handelt sich bei diesem Presto also um ein kurzes, den gravitätischen Ernst des Quartettes ein wenig auflockernden Binnensatz, der allerdings nicht frei ist von einer gewissen Dämonie, die vor allem durch das düstere b-Moll und den quirligen, voranpreschenden Rhythmus evoziert wird. Bildeten die drei Tanzsätze tatsächlich eine kleine dreisätzige Binnenstruktur aus, so implizierte dieses Presto den schnellen ersten Satz, dem ein Andante folgte, während der Deutsche Tanz das Schlusstück darstellte.

Andante con moto ma non troppo. Poco scherzoso

Der Satz beginnt mit einem kleinen musikalischen Scherz – in den ersten Skizzen noch als *Preludio* überschrieben³⁹⁶ –, mit dem Beethoven das Publikum kurzzeitig an der Nase herumführt. Der schmachthafte Seufzer der ersten Violine, der klanglich mit einem verminderten Septakkord aufgefüllt wird, lässt nämlich in den ersten beiden Takten eher auf ein klagendes Lamento, als auf einen heiter bewegten, etwas augenzwinkernden, Mittelsatz schließen. Zudem stellt er eine motivische Analogie zum *Adagio ma non troppo* des Hauptsatzes her. Dabei wird das Initialmotiv des Hauptthemas sogleich in Terzparallelen (VI. II und Vla.) im ersten Takt vorgestellt. Aufgegriffen in Takt zwei von den beiden tiefen Streichern, fungieren die Punktierung und die beiden Zweiunddreißigstel gewissermaßen als Katalysator, um die aufgeräumte Bewegung des Satzes ins Rollen zu bringen. Die Melodie, die als Zweitakter zunächst in der Viola auftritt, dann von der ersten Violine ab Takt 5 weitergeführt wird, wirkt ein wenig altväterlich, was durch den gemütlich springenden Bass noch verstärkt wird.

Struktur und Ausformung des Hauptthemas machen auf die zentrale Besonderheit des Satzes aufmerksam: Im Gegensatz zu den beiden geradtaktig strukturierten Tanzsätzen, die das Andante umschließen, sind die meisten Phrasen hier unsymmetrisch gebaut, so dass man durchweg von einer musikalischen Prosa sprechen kann, zudem gehen die jeweiligen Themen unvermittelt ineinander über. „*At every point in the structural framework there is uncertainty, dislocation, and deflection. Consequently the entire structure is fluid behind the mechanized precision of its clockwork reference. It is never clear where the initial theme begins, or where*

³⁹⁶ S. Joseph Kerman, S. 314.

*exactly the exposition and recapitulation end.*³⁹⁷ Wirksam wird dies sogleich in Takt 9, der eine Erweiterung der Kadenz beinhaltet und das Hauptthema auf 7 Takte prolongiert. Brüchigkeit und motivischer Abwechslungsreichtum kennzeichnen auch den folgenden



Abschnitt, der in Takt 11 mit einer springenden Tonumspielung, die durch sämtliche Stimmen wandert, beginnt. Dies verebbt nach drei Takten und wird durch ein neues Motiv, das im Cello vorgestellt wird, ersetzt. Die Wiederholung dieses neuen Motivs in der ersten Violine wird dabei von dem Initialseufzer b – a in der zweiten Violine begleitet (T. 15). Das Seufzermotiv kündigt in Takt 20 außerdem die Wiederkehr des Hauptthemas an und wirkt in dieser Hinsicht durchaus formbildend. Das überwiegend in durchbrochener Arbeit gestaltete Hauptthema (T. 20-23) weist in seiner lockeren Struktur eine auffällige tonale Verschiebung nach F-Dur auf. Es wird wiederum in Takt 24 von einer zweitaktigen Figur, die in der ersten Violine den As-Dur Dreiklang wirkungsvoll inszeniert, abgelöst.

Im *Cantabile* setzt das Seitenthema in Takt 26 in der Tonart As-Dur ein. Ein Vergleich mit dem Hauptthema könnte unterschiedlicher kaum ausfallen. Zwar ist auch dieses Thema sehr sangbar, jedoch divergieren seine synkopische Struktur und vor allem die Gestaltung der Begleitstimmen stark von dem Hauptsatz, indem sowohl pointiert-manierliche Vorschläge, als auch getragene Legatobögen im Cello erklingen. Der musikalischen Prosa entspricht die gebrochene Faktur des Seitenthemas, da vor der Phrasenwiederholung in Takt 29/30 eine



³⁹⁷ Daniel K. L. Chua, S. 186.

Variante des überleitenden Taktes 25, der in seiner Struktur nicht zum *Cantabile* zählt, interpoliert wird. Diese mit vielen motivischen Zusätzen und Abweichungen versehene Fokussierung auf zwei Themen, die am Ende des Formteils nicht in einen dramatisch-dynamischen Schluss geführt werden, zeugt wohl am meisten von der unaufgeregten Schlichtheit und der eigenartigen Passivität, die diesen Satz in formaler Hinsicht kennzeichnet. In der Binnenstruktur der drei Tanzsätze bildet er somit eine Zäsur, die sich in weiser und humoristischer Art von den aufgeregten-agilen Ecksätzen abhebt.

Eine Durchführung ist – sehr verkürzt – in den Takten 31 bis 37 anzusetzen und stellt dabei die beiden Hauptthemen eher gegeneinander, als dass sie differenziert verarbeitet würden. Harmonisch werden es-Moll, Des-Dur, f-Moll und B-Dur erreicht, so dass eine extreme Fokussierung auf die b-Tonarten zu konstatieren ist. „*The tonal dynamic is approaching that of fugue style, in which the composer can move from one key to another without raising deep urgencies or expectation.*”³⁹⁸ Motivisch am wirkungsvollsten hingegen ist die bewusste Inszenierung der kleinen Sekunde bzw. des Seufzermotivs, das sich überwiegend im Bass (Cello T. 33, 34, 36 und 37) wiederfindet und vor allem beide melodischen Elemente miteinander verknüpft. „*The detailed filigree writing, closely woven texture and rococo richness of ornamentation recall the second variation in the Adagio of op. 127.*”³⁹⁹ Auch der Wechsel zwischen Seiten- und Hauptthema, der sich in Takt 36 ereignet, ist dahingehend bemerkenswert, da die beiden durch eine rhythmisch idente Keimzelle über dem fallenden Chroma miteinander verschmolzen werden.

Die Reprise weist eine der Exposition analoge Struktur auf, wobei die einzelnen melodischen Elemente jeweils der ornamentierten Variation unterzogen und nach Des-Dur verschoben werden. Akustisch auffällig ist vor allem die rhythmische Akzeleration der Bassfigur der Takte 38 bis 44, die durch den Zusatz der Zweiunddreißigstel ein daktylisches Element hinzu gesetzt bekommt. Sie mündet in Takt 65 auf einer Fermate über Des-Dur, die allerdings dominantisch wirkt, da die Wiederholung des Seitensatzes (T. 64) sich in Ges-Dur ereignet und den sich bereits schließenden Charakter der Reprise wieder öffnet.

Nach einer kadenzierenden Ges-Dur Tonleiter in der Solo-Violine hebt in Takt 66 die Coda, die diese lyrische Subdominante wieder zurück zur Tonika führt, an. Sie weist zum Teil sehr spröde Stellen auf, die den lyrisch-gemütlichen Duktus der Melodie krass zerschneiden und auch motivisch recht unvermittelt eintreten (T. 68-69 und T. 80-83). Schließlich ist zu konstatieren, dass auch in dieser Coda typische Durchführungstechniken zur Anwendung gelangen. So wird vor allem in den Takten 71 bis 76 eine erweiterte Reminiszenz an den

³⁹⁸ Joseph Kerman, S. 317.

³⁹⁹ Martin Cooper, S. 375.

Beginn des Satzes inszeniert, wobei sich der gravitatisch-strenge Seufzer und das Terzmotiv halbtaktig abwechseln. In Takt 74 tritt eine ebenfalls halbtaktig alternierend gesetzte Stimmverdopplung des ersten Motivbausteins des Themas hinzu. Die chromatische Abwärtsbewegung, die in den Seufzern linear vom b'' bis zum f'' zu verfolgen ist, stellt dabei eine subtile Anlehnung an das Adagio des Kopfsatzes her. In Takt 85 erklingt das Seitenthema in Des-Dur, umrankt von den Tonleiterfigurationen aus der Durchführung und im Wesentlichen reduziert auf den fallenden Ganzton, der in Takt 86 abwärts sequenziert weitergeführt wird. Eine spritzige Skala in der ersten Violine über im Pianissimo repetierte Akkorde sowie ein energischer Schlussakkord im Forte schließen diesen charmanten Satz, der wohl zu den sprachähnlichsten des gesamten Quartetts gehört, ab.

Der Sonatensatz bildet für dieses Stück gewissermaßen nur die Folie, auf der sich das Geschehen abspielt, ohne dass dieser in seiner dynamisch-verarbeitenden und teleologisch organisierten Gestalt Einfluss auf die Musik nimmt. Vielmehr entfaltet sich dieser beredthumoristische Satz auf der Basis einer stehen gelassenen konventionalisierten Form, deren Wesenheit bereits überwunden scheint. Dieser Eindruck speist sich dabei aber weniger aus dem dekonstruktivistischen Ansatz des Komponisten, sondern vielmehr durch die herausgelöste Binnenstruktur der drei Tanzsätze.

Alla Danza tedesca

Das bewusste Aufgreifen eines Deutschen Tanzes, dessen gesellschaftliche Funktion der Unterhaltung eines sozial hochstehenden Publikums klar umrissen ist, in der hochstehenden Gattung des Streichquartetts, vermischt die Sphäre des Trivialen und des Artifiziiellen eklatant. Es ist einer der Momente, an denen sich eine gesellschaftliche Interpretation eines Instrumentalwerkes unmittelbar anbietet, wie dies beispielsweise auch bei dem Contretanz, der die III. Symphonie beschließt, der Fall ist. Ein Deutscher Tanz, der in der Abfolge der drei Mittelsätze auch noch an die letzte Position gesetzt ist und auf dem direkt im Anschluss die „italienische“ Cavatina folgt, dieses Phänomen gilt es semantisch zu hinterfragen.

Grundsätzlich herrscht auch in diesem Tanzsatz die sich durch Vorder- und Nachsatz addierende Achttaktigkeit vor. Das Hauptthema im 3/8tel Takt besteht aus einem gebrochenen Dreiklang, einer Aufwärtsbewegung sowie einem Seufzer als Phrasenende. Charakteristisch für den Klang des Themas sind jedoch die schwellenden Crescendo- bzw. Diminuendo-Gabeln, die dem Ganzen eine beschwingt-lockere Agogik verleihen. Dieser Fluss, der vom ersten Thementakt initiiert wird, wird indessen durch die wogenden Wechselbewegungen der übrigen Stimmen verstärkt. „Die grundlegende Ambivalenz des gesamten Satzes ist bereits in

der Symmetrie der ersten Takte angelegt, dergestalt, dass die sprachlich gefestigte syntaktische Vorder-Nachsatz-Struktur durch das genuin musikalische Mittel gleichsam a priori subvertiert wird und sich bereits in der Symmetrik des Aufbaus die Möglichkeit eines sinnsubversiven Spiels mit einzelnen Motiven ankündigt.“⁴⁰⁰ Der Wiederholung des Achttakters schließt sich eine Episode an, die als eine Art Zwischenspiel fungiert und im Prinzip aus einer absteigenden Viertonskala und einer unteren Wechselnote besteht (T. 9-16). Im Gegensatz zum Hauptthema ist diese Interpolation jedoch in Form eines musikalischen Satzes gestaltet. In Takt 17 erfolgt die in Bezug auf die Stimmführung und Harmonisierung leicht modifizierte Wiederholung des Hauptthemas.

Der kontrastierende B-Teil, der ab Takt 25 einsetzt, weist ein ebenso schlichtes, aber sehr unterschiedliches Thema auf. Es beginnt mit zwei langen Noten und schließt mit einer dreimaligen Tonrepetition sowie einer aufsteigenden Quart bzw. fallenden Terz im Nachsatz. Begleitet wird es von einer skalischen Spielfloskel in Sechzehnteln, die durch alle drei übrigen Instrumente fließt und sich von der Ein- bis zur Dreistimmigkeit addiert. Da diese Spielfloskel jedoch stets eine untere Wechselnote aufweist, lässt sie sich durchaus auf das Zwischenspiel (bspw. Vlc., T. 9/10) zurückführen. Nach der Wiederholung dieses Nebenthemas, beginnt in Takt 41 eine kleine Durchführung desselben. Es erklingt zunächst in C-Dur im Cello, wird dann aber auf den repetierenden Motivbaustein, der abgespalten und gesondert verarbeitet wird, reduziert. In den Takten 57 bis 80 werden die Tonarten a-Moll, e-Moll erreicht, wobei sich letzteres ab T. 73 verfestigt. Über die diatonische Modulation der Tonikaparallele tritt die Wiederholung des A-Teils in Takt 81 mit dem Hauptthema, das eine bewegte Mittelstimme in der zweiten Violine aufweist, ein.

Dieser A'-Teil ist im weiteren Verlauf durch die Figuralvariation des Themas respektive der Zwischenpartie in der ersten Violine, die in rastlosen Sechzehntelketten die melodischen Gerüsttöne umrankt, gekennzeichnet. Hervorzuheben ist insbesondere beim Hauptmotiv die rhythmische Verschiebung vom Dreiermetrum hin zum sich addierenden Zweiermetrum, da Bass (Vlc.) und nachschlagender Akkord (Vl. II und Vla.) nun stets abwechselnd gesetzt sind und eine hemiolisch polymetrische Begleitstruktur gegen die pulsierenden Sechzehntel generieren. Die Wiederholung des Hauptthemas (T. 105-113) hingegen treibt diese metrische Verschiebung auf die Spitze, indem der Bass in sich unregelmäßig gesetzt ist und die alternierende Struktur in Takt 105, 107/108 und 111 selbst durch zwei aufeinander folgende Achtel im Bass desavouiert wird. „*The fascination of this movement lies [...] in details of the rhythmic figuration and the dynamics. During the first*

⁴⁰⁰ Nikolaus Urbanek, S. 235.

*doublet, the accompanying instruments rock in hemiola, or cross-rhythms of 3 x 2 beats cutting across 2 x 3.*⁴⁰¹ Der A'-Teil wird von einem letztmaligen Auftreten des Hauptthemas in, wenn auch in den Mittelstimmen differenzierter, Originalform beendet (T. 121-128).

Die – wenn man sie so bezeichnen möchte – Coda ist vielleicht das raffinierteste Element in diesem Tanzsatz. „*This sounds like a rather quirky Webernesque palindrome.*“⁴⁰² Indem sie die Melodie radikal zerschneidet und punktuell auf den kompletten Quartettsatz aufteilt, legt sie deren motivische Konstruktion unvermittelt offen. Hinzu kommt eine angewandte Spiegelsymmetrie, die man wohl kaum anders als genial bezeichnen kann: Der



sukzessive Einsatz der Motivbausteine verläuft retrograd, also krebsläufig vom Violoncello an bis hinauf zur ersten Geige. Deren Einsatz bildet die Peripetie oder den *turning point*, da von hier aus (T. 132/133) das Thema, erneut sukzessive aufgespalten, in Originalform erklingt. Dass hierbei zunächst die zweite und daran anschließend die erste Geige eingesetzt wird, ist der stringenten taktweisen Verschiebung der vier Instrumente geschuldet. Auch lagentechnisch ist die Achsensymmetrie perfekt inszeniert, da diese sich mit jedem Takt bzw. jedem Motivbaustein nach oben respektive nach unten verschiebt. „Eben dieses Ineinandergreifen von Mechanismen der Destruktion des Sprachzusammenhangs und der Konstruktion eines neuen Strukturzusammenhangs lässt es plausibel erscheinen, von einer *De-Konstruktion* im ursprünglichen Sinne des Wortes zu sprechen.“⁴⁰³ In den Takten 137 bis 140 wird das Hauptthema, repräsentiert durch die aufwärts gerichtete Bewegung des dritten Thementaktes, der sukzessive imitiert wird, mit dem sich im Cello befindlichen Zwischenspiel verklammert⁴⁰⁴. Der Schlusstakt, in dem eine Fermate über einem G-Dur-Akkord das Geschehen zum Stehen bringt, nimmt zudem Bezug zum kadenzierenden Seufzermotiv des Themas. Diese Dominante wird in den folgenden zwei Takten mit dem ersten Thementakt in C-Dur aufgelöst. Eine nochmalige Präsentation des Hauptthemas in G-

⁴⁰¹ Joseph Kerman, S. 318.

⁴⁰² Daniel K. L. Chua, S. 191.

⁴⁰³ Nikolaus Urbanek, S. 237.

⁴⁰⁴ Relativ unspezifisch, weist bereits Thayer auf diese ungewöhnliche Gestalt hin, s. Alexander W. Thayer, Bd. 5, S. 294.

Dur, wobei erste und zweite Violine die Melodie in Oktavparallelen wiedergeben, die Viola die im Verlauf des Stückes essentiell gewordene Sechzehntelbewegung aufnimmt und das Cello die gemütlich wogende Bassstimme spielt, schließt diesen ebenso konventionellen wie ungewöhnlichen Satz ab.

Die musikalische Verarbeitung, Verdichtung und differenzierte Inszenierung der einzelnen Elemente dieses kurzen Satzes lassen die kompositorische Raffinesse des Spätstils gut sicht- und nachvollziehbar durchscheinen. Die altväterlich anmutende Melodie und die an sich simplen Floskeln der Sechzehntelkaskaden werden durch den Kompositionsprozess permanent neu eingesetzt, verwendet und somit von der bloß figurierenden, akzidentiellen Ebene abstrahiert und in eine zentrale, das Stück tragende Rolle gehoben. Dies wird insbesondere an der differenzierten Verwendung der Sechzehntel, die stets gleich strukturiert sind, aber immer anders behandelt werden, deutlich. Auch das beinahe anatomische Sezieren des Themas am Ende des Stückes ist ein kompositorischer Geniestreich, wie er charakteristisch für den reifen Beethoven ist und der zugleich die Trivialität dieses deutschen Unterhaltungstanzes mit der Artifizialität des Spätstils nobilitiert.

Cavatina. Adagio molto espressivo

Beethovens intimstes Stück⁴⁰⁵ unter formalen Gesichtspunkten zu betrachten, fällt zugegebenermaßen etwas schwer. Martin Cooper verweist in diesem Kontext auf die problematische Beziehung zwischen Beethoven und seinem Neffen Karl⁴⁰⁶. Die Cavatina stellt sich, trotz der äußerlich simplen, sich auf die Formel der dreiteiligen Liedform belaufende Struktur, als ein subtil differenziertes Gebilde dar. Die Immanenz der Form wird hierbei jedoch gewissermaßen durch das vokale Element transzendiert – das Sich-Aussingen des Subjekts ist an keiner Stelle im Beethoven'schen Oeuvre so zentral wie in dieser Cavatina. „*The first violin takes the role of the singer, while the other instruments play the orchestra.*“⁴⁰⁷ Der formale Ablauf ist dabei an eine konventionelle A-B-A'-Form mit anschließender Coda gebunden⁴⁰⁸, die allerdings hinsichtlich der Realisierung der einzelnen Teile sehr differenziert behandelt wird. Unter dem Abschnitt „Vokales“ soll dieses Stück noch

⁴⁰⁵ Beethoven soll sich selbst zu diesem Satz folgendermaßen geäußert haben: „Nie hat meine eigene Musik einen solchen Eindruck auf mich hervorgebracht; selbst das Zurückempfinden dieses Satzes kostet mich immer eine Träne“, zit. nach: Hartmut Krones, S. 213; allerdings bleibt Krones den genauen Nachweis des Zitates schuldig. S. ebenfalls Joseph Kerman, S. 199.

⁴⁰⁶ Vgl. Martin Cooper, S. 378f.

⁴⁰⁷ Joseph Kerman, S. 196.

⁴⁰⁸ S. hierzu Lewis Lockwood: *On the Cavatina of Beethoven's String Quartet in B-flat Major, Opus 130*, in: Ders. (Hg.): *Beethoven. Studies in the Creative Process*, Cambridge Massachusetts 1992, S. 213.

detaillierter mit Blick auf die Arie der Gräfin aus Mozarts „Le Nozze di Figaro“ betrachtet werden.

Die Dreiteiligkeit des Satzes ist durchaus problematisch, da die entsprechenden Abschnitte sehr ungleiche Proportionen aufweisen. So umfasst der in sich zweigeteilte Abschnitt A 39 Takte, während der kontrastierende B-Teil (*beklemmt*) lediglich acht Takte umfasst. Die Reprise des Themas sowie die kadenzierende Coda kommen zusammen ebenfalls auf nur 18 Takte. Mit einem sanglichen und tief emotionalen, satzartig strukturierten Thema, hebt die Cavatina der solistisch geführten ersten Violine im *sotto voce* an. Mehrmals ist in der Literatur darauf hingewiesen worden, dass es sich bei der Geigenstimme um eine Melodie handelt, die tatsächlich gesungen werden könnte; Agogik, Phrasierung und Ambitus verifizieren diese These, dass es sich hier gewissermaßen um eine „Arie ohne Text“ für Geige und Streicher-Accompagnato handelt. Einzig die kreisende Achtelbewegung (T. 1, 3, 10, 17-21), mit der das Stück beginnt, sowie die Echoeffekte der zweiten Violine (T. 9, T. 21/22 und



31) lassen eine melodische Interaktion der übrigen Streicher erahnen. „The ‚*accompaniment*‘ parts are so designed that they supply the upper line with a rich web of motivic content. Attention shifts constantly from the Hauptstimme to the other voices, and vice versa, sometimes without our being able to tell which is which.“⁴⁰⁹ Die Melodie unterteilt sich in drei Elemente und weist somit eine motivische Heterogenität, wie sie durchaus typisch auch für die Cavatinen Mozarts sind, auf: eine erste, durch eine große Sext initiierte Phrase, die mit elastischer Rhythmik den Terzambitus durchschreitet, in einem Seufzer endet und im darauf folgenden Takt stufenweise abwärts sequenziert wird (T. 2-4), ein choralartiger zweiter Abschnitt, in ruhigen Vierteln geführt und mit expressiver fallender Sext (T. 5/6) und ein kadenzierender Abschluss, der mehrheitlich in Achteln geführt wird (T. 7-9). Konstitutiv für die ruhige Ausstrahlung und Wärme des Satzes sind der meist stufenweise voranschreitende

⁴⁰⁹Lewis Lockwood: *On the Cavatina of Beethoven's String Quartet in B-flat Major, Opus 130*, S. 211.

Bass sowie die ebenfalls sangliche Führung der die Harmonik repräsentierenden Mittelstimmen. In Takt 11 wird das erste Themenmotiv wiederholt, erfährt dann allerdings eine kontrastierende Ableitung, die die Harmonie bis nach F-Dur (T. 19), das seinerseits dominantisch zum B-Dur des folgenden zweiten Elements wirkt, verschiebt. Weiterhin ereignet sich in Takt 22 eine halbtaktig verschobene Imitation dieses Motivs in der zweiten Geige und der Viola.

Mit Takt 23 ist der Beginn des zweiten Abschnittes des A-Teils anzusetzen; wider Erwarten hebt dieser zunächst mit einer zweitaktigen Vorstellung des neuen Themas in der zweiten Violine, das in Takt 25 von der Prinzipalvioline aufgegriffen und fortgeführt wird, an. Hierbei handelt es sich wohl um eines der intimsten Themen, die Beethoven in seinem Spätstil erfand. Nach einer fallenden Quinte erklingt eine naive Skala in Achteltriolen, die in einer zarten Kadenzbewegung mündet. Diese bricht jedoch nicht ab, sondern wird weiter, hin zum Kulminationspunkt der Melodie, zum g'', das im einzigen Forte des Satzes gespielt wird,



geführt. Dem Nachlassen der Spannung folgt in den Takten 29/30 ein Nachsatz, der von der zweiten Violine mit der bereits beschriebenen Echowirkung wiederholt wird. In Takt 32 erfolgt die Wiederkehr dieses achttaktigen Abschnittes, mit leichten rhythmischen Modifikationen sowie Durchgangschromatik in Takt 35. Am auffälligsten ist die Einführung der Tonumspielung in der ersten Violine in Takt 34, die die Kantabilität und Süße der Melodie noch zu steigern vermag.

Nach dieser blühenden melodischen Schönheit ist das Abgleiten des Nachsatzechos der drei Begleitinstrumente in ein fahles es-Unisono im Pianissimo umso verwunderlicher. Die triolisch federnden Tonrepetitionen sowie die *non-legato*-Artikulation ändern den Charakter des Satzes fundamental, sie grundieren den B-Teil, der von Beethoven mit der eigenartigen Anweisung *beklemmt* überschrieben ist. Frappierend ist zuvorderst die Sprachähnlichkeit dieser achttaktigen Episode, die erste Violine spielt eine durch viele Pausen gebrochene, rhythmisch hoch differenzierte und gegen die Triolen der Akkordrepetitionen gesetzte Linie, die unwillkürlich den Eindruck des Stammelns und Stotterns suggeriert. „Die

ambivalente ‚Mehrdeutigkeit‘ der meinenden Wortsprache [...] gleichsam im Darstellen des Höchsten an das Verwenden von Punkt, Komma und Semikolon gebunden zu sein, findet sich nun auch ebenso in der Musik.“⁴¹⁰ Diese gebrochene melodische Linie lässt sich des Weiteren auch im *Arioso dolente* von op. 110, und zwar besonders im zweiten Abschnitt in g-Moll, wiederfinden⁴¹¹. Es ist nicht ganz klar, worin diese Nervosität und die Atemlosigkeit dieses



Abschnittes fundiert liegt, jedenfalls kontrastiert er die lyrische Kantabilität der Cavatina in einem geradezu szenisch-dramaturgischen Sinn. Harmonisch ist das expressive Accompagnato-Rezitativ in der unteren Medianten, in C-Dur angesiedelt, gelangt dann unter chromatischer Bassführung nach a-Moll (T. 45,3) und kehrt anschließend über den Seufzer *fes* – es im Bass wieder zur Tonika Es-Dur zurück. Auffällig ist ferner die durch die Sprachähnlichkeit generierte Nähe zum Rezitativ, das die intentionale Etikettierung als Cavatina rechtfertigt. „Die Integration rezitativischen oder deklamatorischen Ausdrucks in die Instrumentalmusik führt so letztlich zu einer neuen Qualität des instrumentalen Idioms, dessen Sprachähnlichkeit aus dem Bedürfnis nach differenzierter Wiedergabe subjektiver Ausdrucksmomente resultiert.“⁴¹²

An dieser Stelle sei zudem auf die strukturelle Ähnlichkeit dieses „Rezitatifs“ zu einer Sektion aus dem Variationszyklus aus op. 127 hingewiesen. Die Takte 118 bis 120 stellen eine ähnliche Struktur mit extremer dynamischer Zurücknahme, Tonrepetitionen und eigentümlich fahlem Klang dar. Einen semantischen Bezug hierfür zu argumentieren, scheint jedoch die Parallelität der entsprechenden Stellen überzustrapazieren, allerdings wird der spezielle Charakter durch ein sehr ähnliches musikalisches Vokabular evoziert.

Die Rekapitulation des A-Teils, die ab Takt 49 erfolgt, erscheint auf den ersten Abschnitt verkürzt und wird von einer längeren Coda beschlossen. „Die Reprise ist insofern eine Zusammenfassung des ganzen Satzes, als an der Stelle der Wiederholung des

⁴¹⁰ Nikolaus Urbanek, S. 152. Zur Sprachähnlichkeit insgesamt s. S. 128-158.

⁴¹¹ S. Alexander W. Thayer, Bd.5, S. 294. So auch bei Adorno, der in diesem Kontext noch zusätzlich die Es-Dur Passage der Arietta-Variationen aus op. 111 anführt. Adorno bringt zusätzlich die Kategorie des „Schatten“ in den Diskurs mit ein. „Die Augenblicke der Beklemmung bei Beethoven sind die, wo Subjektivität das ihr fremde Sein ‚ergreift‘.“ S. Theodor W. Adorno: *Beethoven*, S. 110f.

⁴¹² Stefan Drees, S. 196.

Hauptthemas (T. 58-59) der Anfang des rezitativischen Mittelteils (T. 42) erscheint.“⁴¹³ Bleibt die Melodik der instrumentalen „Singstimme“ unangetastet, so werden auch die Begleitstimmen entgegen der für den späten Beethoven typischen Manier der chromatischen Durchgänge und rhythmischen Variabilität nur sehr geringfügig modifiziert. Dahingegen löst sich die Coda (T. 58-66) melodisch deutlich vom Ausgangsmaterial ab, tilgt jedwede Reminiszenz an den zweiten Abschnitt des A-Teils und wird motivisch lediglich durch das Aufscheinen der tonumspielenden Nebenfigur, die vor allem in der zweiten Violine in Erscheinung tritt, an den Satz angebunden. Das deckt sich zudem mit der melodischen Führung der ersten Geige, die im Wesentlichen die Haupttöne des Es-Dur-Dreiklangs repräsentiert und mit einer lyrisch-„weiblichen“ Kadenz auf dem Terzton mit einem Seufzer schließt. *„As for the violin’s final exclamation, closing on G, that owes something to another vocal tradition, not the aria so much as the lied.“*⁴¹⁴

Streichquartett cis-Moll op. 131

Presto

Diesem außerordentlich vitalen Stück liegt eine sechsteilige Scherzo-Form mit Wiederholung der beiden kontrastierenden Sektionen und einer verdichtenden Coda zugrunde. Der nahezu 500 Takte umfassende Satz ist in formaler Hinsicht sehr einfach zu fassen: A-Teil (T. 1-110), B-Teil (T. 111-168), A-Teil (T. 169-276), B-Teil (T. 277-334), A-Teil (T. 335-446) und Coda (T. 447-496).

Dabei bestehen die beiden Formabschnitte in sich wiederum aus zwei unterschiedlichen Teilen, die auch für sich genommen beachtliche Ausmaße annehmen. Die nochmalige Wiederholung des A-Teils sowie die alle vier Elemente noch einmal verkürzt aufgreifende Coda sind trotz aller formalen Klarheit nicht von der erweiterten Scherzoform sanktioniert. Außerdem ist die Entscheidung, die Coda bereits in Takt 447 eintreten zu lassen durchaus potentiell revidierbar, da die verkürzte Version des zweiten Themas des A-Teils diesem durchaus noch zuzuordnen wäre. Des Weiteren liegt die besondere Raffinesse in diesem Presto in der differenzierten Nutzbarmachung diverser Strichtechniken, wobei insbesondere die *sul ponticello*-Passage aus der Coda (T. 469-486) ausgesprochenen innovativen und experimentellen Charakter aufweist. Die intensive Suche nach neuen Ausdrucksformen in spieltechnischer Hinsicht lässt sich zudem an den verschiedenen Eintragungen vor allem des Geigers Karl Holz in den Konversationsheften nachweisen.

⁴¹³ Carl Dahlhaus: *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, S. 281.

⁴¹⁴ Joseph Kerman, S. 199.

Außerdem verlangt Beethoven durch mehrere rhythmisch sich komplettierende „Hoquetus“-Sequenzen dem Ensemble ein Höchstmaß an Konzentration und Koordination ab, um den kontinuierlichen Fluss von sich ergänzenden Viertelnoten, von denen jeweils zwei von einem Instrument gespielt werden, zu gewährleisten (s. bspw. T. 85-92). Die Kategorien von sukzessiver Staffellung, imitatorischem Satzaufbau hin zum Tutti sowie Stimmkoppelungen und Funktionstausch sind ferner zentrale Elemente für die vorliegende Komposition.

Der A-Teil ist wesentlich umfangreicher gestaltet, als das kontrastierende Trio. Er besteht aus zwei Elementen, wobei das erste (α , T. 1-65) wiederum eine durch die Doppelstriche deutlich markierte aba-Struktur aufweist. Der Bewegungsimpuls des Satzes wird jäh von einem im Cello exponierten Dreiklang initiiert; dieser stellt ferner auch das Kernmotiv von α dar, das sich in harmonisch offenen Achttaktern sogleich anschließt. Dabei

wird als Halbschluss nicht etwa die Dominante H-Dur, sondern die Medianten G-Dur angepeilt. Motivisch zeichnet sich das erste Thema zusätzlich durch eine Quarte in Halben und die linearen Skalengänge in Vierteln aus. In Takt 20 hebt der kontrastierende b-Teil an, der zunächst die Tonarten G-Dur, c-Moll und H-Dur streift und in der Progression unvermittelt auf der Quarte fis'' – h'' (T. 25-28) gleichsam „hängen“ bleibt. Das Geschehen bis zur Fermate, die die Wiederholung des a-Teils ankündigt, hebt sich aufgrund der imitatorischen Struktur sehr deutlich vom Vorhergehenden ab. Das Intervall der Quarte, das sich schließlich durch chromatische Führung nach oben bis zur kleinen Terz verengt, wird in einer einzigartigen Echotechnik sukzessive absteigend vom gesamten Ensemble wiederholt und weitergetragen. Zugleich wird sowohl die Dynamik als auch die Bewegung zurückgenommen, so dass die aufwärts gestaffelten gis-Moll Dreiklänge im Pianissimo den Impuls wieder langsam aufbauen müssen. Diese heterogene Struktur sowie das nahezu ausschließliche Fehlen der Basswirkung des Cellos, sind konstitutiv für die Subtilität, mit der dieses Presto gestaltet ist. Der Wiederkehr des a-Teils, der erstmals nach E-Dur kadenziiert (T. 54), schließt sich ein zwölftaktiger Nachsatz an, der den Abschnitt α zu einem markanten Abschluss bringt.

Der folgende β -Teil zeichnet sich durch eine sich fundamental unterscheidende Stimmführung aus; im Gegensatz zu dem sehr hierarchisch gegliederten α mit dem melodischen Primat der ersten Violine, erklingt das Thema stets im Unisono zweier Instrumente und wird von einer bereits erwähnten komplementären Struktur, die aus jeweils zwei Vierteln besteht, begleitet. Diese funktionale Zuordnung wird in Takt 93 umgekehrt, so dass hier das Thema in den tiefen Streichern erklingt. Besonders eindrucksvoll ist das alternierende Spiel mit den Vierteln in den Takten 85 bis 92 zu beobachten, da es nicht nur aus dem Kontext isoliert wird, sondern zudem den Stimmtausch in Takt 89 initiiert.

Der B-Teil setzt sich wiederum aus zwei kontrastierenden Elementen zusammen, von denen ersterer, γ (T. 111-140) auf den ersten Blick die Rhythmik und Unisono-Führung von β aufgreift. Dies kollidiert akustisch allerdings mit der differenzierten Bogensetzung und der Auftaktigkeit des neuen Themas in A-Dur. Die Takte 125 bis 140 stellen eine Art Überleitung, in der ein isoliertes viertaktiges Motiv in Halben stets wiederholt und harmonisch differenziert wird, dar. Der sich anschließende δ -Teil, von Adorno als „folkloristisch“⁴¹⁵ bezeichnet, greift interessanterweise Wesensmerkmale aller drei vorangegangenen Themen auf: die kurzen Staccati des ersten, die alterierende Struktur der Mittelstimmen sowie den funktionalen Stimmtausch des zweiten Themas des A-Teils und die vorhergehenden ruhigen Halben im Cello. Zudem ist für dieses Thema ein gewisser Kehraus-Charakter zu konstatieren, so dass die erste Großphase des Satzes einen eindeutigen Abschluss erfährt.

Besonders eigentümlich gestaltet sich die Rückführung zum A-Teil, die harmonisch die Töne des H^7 -Akkordes im Pizzicato auf alle Instrumente verteilt, wobei die Einsätze taktweise geschehen (T. 161-168). Diese Interaktion an den formal exponierten Schalt- und Verbindungsstellen ist eines der Charakteristika, die dieses Presto ausmachen. Das folgende Auftreten von A- und B-Teil (T. 169-334) ist dabei identisch mit dem Vorigen. Die in Takt 335 noch einmal anhebende Wiederholung des A-Teils unterscheidet sich davon lediglich durch die Repetition des mittleren Teils, welcher im dritten Formabschnitt ausgespart wurde.

Von besonderem formalen Interesse ist daher erst wieder der Einsatz der Coda, dessen Ambivalenz bereits erörtert wurde. Gleichwohl hat die extreme Reduktion der drei Themen, wie sie in den Takten 447 bis 461 vorgenommen wird, eine hohe Affinität zur aphoristisch-mottoartigen Reminiscenz, die das Geschehen kurz vor dem Ende nochmals Revue passieren lässt. Das zeugt von einem geschickten narrativen Design, das den Zuhörer abermals die vertrauten Dinge vor Augen hält, bevor Beethoven eine seiner ungewöhnlichsten und

⁴¹⁵ Theodor W. Adorno: *Beethoven*, S. 197.

modernsten Passagen lanciert: Die Wiederkehr von α , das allerdings mit der Spielanweisung *sul ponticello*, also dem Strich am Steg, versehen wird⁴¹⁶. Ein im wahrsten Sinne des Wortes unerhörter gläsern-quietschender Klang verfremdet das Hauptthema in besonderem Ausmaß. Die Subtilität und Schwerelosigkeit des Klanges scheint die Coda zu verflüchtigen oder geradezu zu transzendieren, bevor mit dem Eintreten des kadenzierenden Nachsatzes mit der „normalen“ Strichart – *da capo per l'ordinario* – der Satz mit einer „diesseitigen“ Kadenz

beschlossen wird.

Die Suche nach neuen Ausdrucksformen ist zentral für diesen formal so konventionell und gleichzeitig so innovativ gestalteten Satz. Von außen dringen die Parameter Interaktion und Reaktion in das Kollektiv der Interpreten ein und schaffen eine neuartige Qualität des Zusammenspiels im Quartett⁴¹⁷. Mit der Erweiterung der Strichtechniken scheint zudem der Weg hin zu modernen Wegen musikalischer Realisation, der erst erheblich später wieder beschritten wurde, geebnet.

Dem narrativen Prinzip des steten Fortschreitens geschuldet ist das schroffe gis-Unisono, das dem E-Dur-Akkord nach der Fermate folgt und somit bereits die tonale Region des folgenden Adagios in gis-Moll konstituiert. Auch nach diesem raschen und atemlosen Presto ist keine Unterbrechung, kein Innehalten im Ablauf der Erzählung vorgesehen.

Streichquartett F-Dur op. 135

Vivace

In diesem Scherzo führt Beethoven die Kunst der metrischen Verschiebung im Akzentstufentakt an seine Grenzen. Die kreisende Melodie der ersten Violine setzt dabei

⁴¹⁶ S. Lewis Lockwood: *Beethoven*, S. 477.

⁴¹⁷ Zu den sozialgeschichtlichen Implikationen des Streichquartett-Spiels zur Beethovenzeit s. Dörte Schmidt: „... in vierfach geschlungener Bruderumarmung aufschweben“. *Beethoven und das Streichquartett als ästhetische, politische und soziale Idee in der zeitgenössischen Publizistik*, in: Cornelia Bartsch / Beatrix Borchard / Rainer Cadenbach (Hg.): *Der „männliche“ und der „weibliche“ Beethoven*, Bonn 2003, S. 351-368.

nachschlagend ein und wird von einem ebenso dichten wie heterogen strukturierten Begleitsatz gestützt. „*The scherzo opens with a kind of triple rhythmic counterpoint between syncopated voices whose registral position is shuffled in subsequent phrases.*“⁴¹⁸ Ab Takt 9 erfolgt eine Wiederholung des Komplexes, allerdings mit funktionalem Stimmtausch zwischen den Geigen sowie einer Modifikation der Bratsche, die nun im Dreierduktus den Pausen des Cellos opponiert.



Nach dem Doppelstrich wird die Synkope mit einem Unisono-Es in allen Streichern eindrucksvoll und geradezu widerborstig prononciert. Insbesondere melodisch kontrastiert der Ton es scharf mit der zuvor erreichten F-Dur-Kadenz und baut Spannung auf, die sich letztlich in die Terz der Dominante C-Dur sowie deren Auflösung und der erneuten Wiederholung des Themas abbaut (T. 23-25). In den Takten 33 bis 40 erklingt das Thema ein letztes Mal im Violoncello, bevor in Takt 41 ein schlussgruppenartiger Nachsatz auftaucht. Dieser wird in der Geige durch eine lustig hüpfende Melodie repräsentiert, während sich Mittelstimmen und Bass sukzessive ablösen.

Diesem rhythmisch hoch artifiziellen Gebäude des A-Teils steht ein robuster, mit einem auftaktigen Schleifer beginnender homorhythmisch gesetzter Galopp entgegen. Das Thema setzt sich dabei aus jenem Schleifer, einer aufsteigenden Tonleiter im Staccato sowie einer durch große Sprünge gekennzeichneten Kadenz zusammen, gestützt wird es von einem repetitiven Akkordsatz. Ungewöhnlich ist, dass Beethoven diesem Mittelteil eine harmonisch durchführende Kompetenz zukommen lässt, indem er das Thema zuerst in F-Dur (T. 67-83), ferner in G-Dur (T. 97-111) und schließlich in A-Dur (T. 123-139) erklingen lässt – diese drei Tonarten entsprechen dabei den kreisenden Kerntönen des Scherzothemas⁴¹⁹, so dass die harmonische Tektonik die Linearität des Themas gewissermaßen in tonale Strukturen transferiert. Diesem folgt ein sehr rabiater zweiter Abschnitt, der die extremen Intervallsprünge in der melodietragenden ersten Violine aufgreift und die Bewegung des Schleifers als

⁴¹⁸ William Kinderman: *Beethoven*, S. 362.

⁴¹⁹ Vgl. hierzu ebd., S. 362.

infernalisches Ostinato im Unisono der drei übrigen Streicher übersteigert. „An dieser Stelle verliert Tonalität nicht nur ihre tonale Bezüglichkeit, sondern auch die ihr immanente



Zeitlichkeit, das harmonische Gefüge beschreibt keinen Prozess mehr, es findet eine zügelfache Wiederholung von kleinsten musikalischen *pattern* statt; in Zusammenhang mit der erwähnten Funktionslosigkeit der Harmonik beschreibt dies eine Ent-Prozessualisierung der Tonalität selbst.“⁴²⁰ 51mal erklingt diese Rollfigur, zunächst im Fortissimo, ab Takt 175 wird ein Diminuendo eingeführt, bis sie schließlich in Takt 189 im dreifachen Piano kaum mehr hörbar ist⁴²¹. Die Ratlosigkeit, die manchen Passagen der späten Quartette entgegengebracht wurde, zeigt sich anhand dieser Stelle sehr deutlich bei Marx, der sich fragt, ob diese sich nicht „aus den kranken Hörnerven im Geiste saugend eingenistet“⁴²² habe.

Noch im Unisono dringt ab Takt 193 das Thema des A-Teils wieder durch, verliert sich jedoch zunächst in leeren g-Oktaven, bis in Takt 201 eindeutig die Reprise erfolgt. Diese ereignet sich zwar wortwörtlich, erhält jedoch eine kurze sechstaktige Coda, die den synkopischen Abschnitt aus Takt 17, allerdings mit dem F-Dur-Akkord, aufgreift und den vitalen Satz mit einem kurzen und scharfen Forte zum Abschluss führt.

Eine allgemeine Zusammenfassung zu den Mittelsätzen zu formulieren, erweist sich als problematisch, da die jeweiligen Stücke nicht nur in sehr verschiedenem Kontext auftreten, sondern darüber hinaus sehr kreativ und individuell gestaltet sind. Wirkt das Scherzo der Hammerklaviersonate gleichsam als Kondensat des Intervalls der Terz und als Exponierung des für das gesamte Werk zentralen Halbtonantagonismus', so fungiert dieser Formteil in op. 127 als der einzige schnelle Satz, um das motorische Moment zum Ausdruck zu bringen. Eine andere Funktion übernehmen wiederum die Mittelsätze aus dem Quartett op. 130, die ein sehr pluralistisch organisiertes Konglomerat verschiedener Intermezzi formieren und somit

⁴²⁰ Nikolaus Urbanek, S. 247f.

⁴²¹ Eine solche ostinate Bewegung lässt sich am ehesten vielleicht im Kopfsatz der VI. Symphonie ausmachen. Insbesondere die erste Violine weist dort ab Takt 16 ein eintaktiges Ostinato mit ähnlich „rollender“ Motivkonfiguration auf und wird ebenfalls lediglich hinsichtlich der dynamischen Akzentuierung modifiziert.

⁴²² Adolf Bernhard Marx, S. 267.

die bedeutungsschweren Sätze der Sonate und Fuge ausbalanciert. Darüber hinaus lässt sich zumindest für die Streichquartette eine Absenz des ansonsten so omnipräsenten Quartettmotivs konstatieren, was auf die intermezzoartige Einbindung derselben in die jeweiligen Werkzyklen zurückzuführen ist.

Die mitreißende Verve und die rhythmischen „Scherze“ dieser Werke werden dabei durch ein reichhaltiges Arsenal an kompositorischen Mitteln erzeugt. Die prominentesten davon sind die Verwendung von Synkopen und Hemiolen, komplementären und additiven Rhythmen, Verschiebung des Akzentstufentaktes, Wechsel des Metrums sowie die differenziert gestaltete Artikulation und Phrasierung.

Festhalten lässt sich in jedem Fall jedoch eine Schwerpunktsetzung auf die Generierung maximalen Kontrastes einerseits und auf die Erfindung von rhythmisch-metrisch einzigartigen Konstruktionen andererseits. Einher mit dieser explorativen Attitüde geht die Suche nach ungewöhnlichen und innovativen Arten sowohl der Spieltechnik als auch des Zusammenspiels im Allgemeinen. Dabei lässt die Utilisation der konventionellen A-B-A-Form die Integration von Konventionen und Topoi aus gattungsfremden Materialien zu, was die Gestalt und die Ausarbeitung dieser eigenwilligen Kompositionen extrem zu bereichern vermag.

2.5 Phantasie und Improvisation

Diese beiden Elemente bilden einen für den narrativen Fluss der Zyklen des Spätstils eine entscheidende Instanz. Die zeitgenössische Terminologie weist dabei dezidiert auf vokale Implikationen hin: „Oft fantasirt man ohne Melodie bloß der Harmonie und Modulation halber; oft aber fantasirt man so, daß das Stück den Charakter einer Arie, oder eines Duets, oder eines anderen singenden Stücks, mit begleitendem Baß hat. Einige Fantasien schweifen von einer Gattung in die andere aus, bald in ordentlichem Takt, bald ohne Takt u.s.f.“⁴²³ Zudem sind es zwei konventionalisierte Gattungen, die als externe Medien in die Sonate respektive das Streichquartett integriert werden und somit die Intensität der Musik steigern.

⁴²³ Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 1, Artikel: *Fantasiren; Fantasie*, Leipzig 1792, S. 205.

Dabei gehen die zu besprechenden Sätze stets über den Charakter bloßer Einleitungen oder Interludien hinaus, indem sie bewusst in die Dramaturgie der Werke eingeführt werden.

Signifikant für diese kurzen Zwischensätze ist zumeist die Verwendung deklamatorischer Konfigurationen, die sich in Gestalt der Instrumentalrezitative am deutlichsten zeigen. Sie dienen dazu, den formalen Ablauf zu gestalten und den Zyklus des Werks enger aneinanderzubinden. Diese Miniaturen werden meistens nach großen Zäsuren eingesetzt, um die Entwicklung der Sonate oder des Quartetts voranzutreiben, oder dienen als eine Art „Einleitung“ für die zentralen Sätze des Werks. So stehen einige der improvisiert wirkenden Sätze im Verhältnis von Rezitativ und Arie, wie dies in op. 110 und 131 der Fall ist, andere wiederum fungieren als Interludien oder Einleitungen, um die Progression des Zyklus voranzutreiben.

Klaviersonate A-Dur op. 101

Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung

Phantasievoll-schwärmerisch, mit extremer Entäußerung des Gefühls, beginnt die Sonate op. 101 mit dem melodischen Fluss des Kopfsatzes. Dieser wurde bereits in formaler Hinsicht dem Komplex der Sonatensatzform zugeteilt, aber vor allem in seiner klanglichen und satztechnischen Realisation, lässt sich die Assoziation an ein improvisiertes Meditieren nicht gänzlich von der Hand weisen. Dies wird affirmativ durch die entscheidende Wiederkehr des Themas im Anschluss an das Adagio bestätigt, indem das Räsonieren über das Vergangene die entscheidende Motivation für die Loslösung des Finales bringt.

Langsam und sehnsuchtsvoll / Adagio, ma non troppo, con affetto

Dieses Adagio ist permanent mit einer Saite zu spielen, erklingt also als weit entfernter Klagegesang, es „führt in den Sonatenzyklus traditionelle Momente der Fantasie ein“⁴²⁴. Wilhelm von Lenz bezeichnet diesen Satz als „ein Phantasiespiel namenloser Sehnsucht“⁴²⁵. Charakteristisch für den Satz ist die barockisierende Tonumspielung der rechten Hand, die überwiegend den zweiten Teil des Stückes bestimmt. „Der dritte Satz greift dann wieder den freien Instrumentalstil auf, der den Aspekt des phantastischen Stils aus dem präludienhaften Einleitungssatz weiterführt und ihn zum rezitativisch-arioshaften *Adagio* steigert. Damit

⁴²⁴ Lothar Schmidt, S. 119.

⁴²⁵ Wilhelm von Lenz, Bd. 4, S. 9. Zudem vergleicht Lenz diesen Satz mit einem Präludium, s. ebd. S. 9: „In vorbeethovenscher Zeit spielen die den Fugen, zum Zweck kontrastlicher Scheidung vorausgehenden Einleitungen, gewöhnlich Adagio bezeichnet, die Rolle eines Sammelplatzes der Aufmerksamkeit für die Fuge.“

wird die Satzfolge den Fantasien und Toccaten Bachs vergleichbar.⁴²⁶ Die kantable erste achttaktige Phrase erinnert dabei an „a note that Beethoven made in one of Archduke Rudolf’s



books: „Good singing was my guide; I tried to write as flowingly as possible and trusted in my ability to justify myself before the judgement-seat of sound reason and pure taste“⁴²⁷. Erstmals wird die Umspielung nach dem atonikalen Beginn des Satzes als melodische Auszierung des Quinttones der Tonika a-Moll eingesetzt. Der erste Abschnitt (T. 1-8) ist geprägt von einem choralartig-akkordischen Satz sowie von einer mittels Chromatisierung erweiterten Harmonik. So wird in Takt 3 der Neapolitaner (B₃) als Durchgangsakkord verwendet, dem in den Takten 5/6 eine Modulation folgt, die das Geschehen in Takt 8 auf C-Dur enden lässt. Durch den zum Ende hin chromatisch absteigenden Bass bilden die Wechseldominante (C⁷) sowie die Mollsubdominante (f-Moll) die entscheidenden Akkorde, um den Septakkord von G und somit C-Dur zu manifestieren.

Diesem akkordischen Satz ist ein in seiner Klanglichkeit locker gesetzter imitatorischer Abschnitt (T. 9-16), dessen Musik ein „deklamatorischer Stil“⁴²⁸ zugrunde liegt, entgegengestellt. Melodisch konstituiert sich dieser aus der von beiden Händen alternierend gestalteten Repräsentation der zu Beginn vorgestellten Tonumspielung, auf der die melodische Progression schließlich zum Erliegen kommt (T. 12/13). Die Weiterführung aus diesen Motivrepetitionen heraus, bietet der von der linken Hand initiierte verminderte Septakkord, der die Lösung und Entwicklung hin zur Dominante bringt. Dies wird von Beethoven aufgrund der stufenweise aufsteigenden Sequenzierung des Taktes 14 allerdings recht schematisch forciert. Dabei setzt er pro Takt jeweils zwei Akkorde gegeneinander, was an der Gestaltung der linken Hand klar ersichtlich ist: $Fis_3^{7b9} - H_7^{b9} | E_3^{7b9} - A_7^{b9} | H_5^{7b9} - E_{b9}^7 | E^7$. Auf diesem Dominantseptakkord von E folgt in Takt 20 schließlich eine Fermate, über der eine frei-improvisatorische Kadenz im *non presto* erklingt. Diese zielt mit charakteristischen unteren Nebennoten (dis, fisis und ais) den E-Dur-Akkord aus. Zugleich setzt Beethoven die Spielanweisung *Nach und nach mehrere Saiten*, eine für den heutigen

⁴²⁶ Martin Zenck: *Die Bachrezeption des späten Beethoven*, S. 162.

⁴²⁷ Martin Cooper: S. 152.

⁴²⁸ Martin Zenck: *Die Bachrezeption des späten Beethoven*, S. 163.

Konzertflügel nicht zu realisierende Vorschrift, die sich *in extensio* im Adagio der Hammerklaviersonate wiederholt.

Zugleich mit der Einlösung der arpeggierten Dominante tritt die Reminiszenz an den Anfang der Sonate mit der Rekapitulation des Hauptthemas ein. Diese Wiederkehr des Themas ist zentral für die Gestalt des Sonatenzyklus', es erscheint aus der Retrospektive heraus in vollkommen anderem Licht und wirkt als poetisches Moment unvergleichlich stärker, als die von der Ratio gesteuerte Rekapitulation aller drei Sätze im Finale der IX. Symphonie. „*Using the cyclic return form of Opus 101 No 1, written a year earlier, Beethoven crosses the border into a new aesthetic territory, entering a sound world whose philosophical depth is new in his work and rare in music of any age.*“⁴²⁹ Durch die träumerischen Klänge der Kadenz scheint das improvisierende Subjekt sich an das Hauptthema zu erinnern, findet gleichsam durch nebulöse Schatten zu ihm zurück. Doch das objektivierte Prinzip des kompositorischen Verstandes, das stets auf die Weiterführung des formalen Ablaufes und nicht etwa auf ein meditatives Verweilen drängt, gewinnt schon nach Abschluss der Gegenphrase die Oberhand: Das letzte abphrasierende Themenglied wird nach der trennenden Fermate motivisch abgespalten und erreicht im *stringendo* nach dreimaligem Erklingen den E⁷-Akkord, der, versehen mit einem langen Kettentriller und Akkordschlägen in der linken Hand, die kinetische Eruption des Finales freisetzt. Insofern stellt also die Phantasmagorie der Wiederkehr des Hauptthemas die entscheidende Überleitung hin zum Finale, dessen Durchbruchcharakter zweifellos unmotiviert gewirkt hätte, wenn Beethoven es bereits nach der Kadenz in Takt 20 hätte beginnen lassen, dar. So generiert diese Rekapitulation ein Moment der Verdichtung, das den weiteren Verlauf der Dramaturgie der Sonate wie ein Katalysator forciert.

Klaviersonate B-Dur op. 106

Largo

Eine ähnliche Funktion übernimmt das *Largo* der Hammerklaviersonate, ein „körperlos, als Musikgeist flammender Phantasmus“⁴³⁰, der von der in Fis-Dur schließenden Klage des *Adagio sostenuto* zur Fuge überleiten muss. Dies wird jedoch nicht mithilfe einer Reminiszenz von Sonatenthemen erreicht, sondern zum einen durch die strukturelle Präferenz des die Sonate konstituierenden Terzintervalls und zum anderen, indem Beethoven über die Sonate hinausgehend und in der Musik der Vergangenheit zurückgehend, Form- und Gattungstypen

⁴²⁹ Lewis Lockwood: *Beethoven*, S. 346.

⁴³⁰ Wilhelm von Lenz, Bd. 4, S. 46.

einer vorhergehenden musikalischen Epoche aufgreift und reihend rekapituliert. Dies ist eine Aktivierung des „kompositorischen Gedächtnisses“, das weit über die Grenzen des eigenen Werkes und Schaffens hinausgeht, um die Progression der Sonate mit einer innovativen Nutzbarmachung bereits vergangener musikalischen Traditionen zu mobilisieren. Vor allem



unter dem Stichwort des musikalischen Historismus stellt dieses *Largo* ein herausragendes Exempel in Beethovens Schaffen dar. Auf der Folie des Terzfallzyklus' werden jeweils historische Miniaturen, „kurze phantasieartige Sätzchen“, die den „Eindruck des Tastens und Suchens“⁴³¹ erwecken, aneinandergereiht. Es zeigt sich, „daß die Unvermitteltheit und die interpolierende Funktion der Satzfelder zentraler sind als das Prinzip thematischer Ableitung und Entwicklung.“⁴³² In diesen Kontext gehört auch die brillante Bemerkung Friedrich Nietzsches: „Beethoven's Musik erscheint häufig wie eine tiefbewegte Betrachtung beim unerwarteten Wiederhören eines längst verloren geglaubte Stückes ‚Unschuld in Tönen‘; es ist Musik über Musik. [...] Es sind ihm verklarte Erinnerungen aus der ‚besseren Welt‘.“⁴³³ Die Kategorie des „Musik über Musik“-Machens offenbart sich sinnigerweise anhand der rezeptiven Kompositionstechnik, wie sie sich unter anderem in dieser Instrumentalphantasie eine besonders deutlicher Ausprägung findet.

Die Rückung vom Fis-Dur des *Adagio*-Schlusses zum F des *Largo* schafft mit dem ersten Anschlag eine vollkommen andere Klangsphäre. Der F-Klang entfaltet sich mit fein ausgearbeiteter Pedalisierung über fünf Oktaven und verklingt auf einer Fermate. „Beethoven now distills the intervallic basis of the whole sonata, reducing the music to a fundamental, underlying level of content consisting solely of the chain of falling thirds in the bass, accompanied by soft, hesitant chords in the treble.“⁴³⁴ Anschließend beginnt der charakteristische komplementär gesetzte Gang fallender Terzen, wobei die rechte Hand stets die Harmonik vorausgibt und der Bass strikt das Modell der Terzfallsequenz exerziert. Das *Largo* selbst lässt sich dabei in fünf Sektionen aufteilen, deren einzelne Elemente jeweils durch den Terzfall sowohl abgetrennt als auch zusammengebunden werden.

⁴³¹ Alexander W. Thayer, Bd. 4, S. 127.

⁴³² Martin Zenck: *Die Bachrezeption des späten Beethoven*, S. 208.

⁴³³ Friedrich Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches II*, Aphorismus Nr. 152: *Beethoven und Mozart*, in dessen: KSA, Bd. 2, Giorgio Colli / Mazzino Montinari (Hg.), München 2005, S. 615f.

⁴³⁴ William Kinderman: *Beethoven*, S. 230.

Der erste Gang führt über F – Des-Dur – b-Moll nach Ges-Dur und schafft somit eine enharmonische Anbindung an das *Adagio sostenuto*, mit der zu Beginn des *Largo* akustisch nicht zu rechnen war. Dieser Rückgriff mildert den scharfen Kontrast enorm und gliedert die weit entfernte Fis-Tonalität durch die Verwendung des für die Sonate zentralen Intervalls strukturell und harmonisch in den weiteren Verlauf des Satzes ein. In Ges-Dur erklingt eine Art Präludium, das mit einem zögerlichen Quartpendel, aus dem sich eine sanfte Oberstimmenmelodie heraus entwickelt, beginnt, während das Pendelmotiv von Mittel- und Bassstimme imitiert wird. Das gesamte Gebilde klingt wie ein zaghafter Versuch, nach dem emotionalen Ausbruch des *Adagio sostenuto* wieder zu Wort zu kommen. Dies misslingt jedoch in dieser Sektion, in Takt 2 geht der Terzfall weiter, es wird von Ges-Dur über es-Moll Ces-Dur, das allerdings enharmonisch als H-Dur notiert ist, erreicht. Zugleich ereignet sich ein Tempowechsel vom *Largo* ins *Un poco più vivace*. Melodisch wird in der Folge ein weiterer Präludentyp, charakterisiert von barock anmutenden Skalen in beiden Händen, deren Verhältnis zunächst erneut von der Imitation geprägt ist, im weiteren Verlauf jedoch sich zur Gegen- bzw. Parallelbewegung fortspinnt und auf der verkürzten Dominante endet, erreicht. Der Terzgang zur dritten Sektion ist sehr kurz gehalten und führt die Harmonie in Richtung Tonikaparallele gis-Moll, in dem auch in Takt 3 im *Allegro* eine locker geführte Invention, die sich ab Takt 6 in eine freie Vierstimmigkeit ausweitet, erklingt. Strukturell ist zu bemerken, dass die Prinzipien der Wechselnotenbewegung – hier mit Quintintervall zur oberen Nebennote – und ein indirekt linearer Verlauf aufgegriffen werden. Insbesondere in Takt 7 könnte man in der Tenorlage eine Antizipation des ersten Kontrapunkts aus der Fuge ausmachen; die charakteristische Synkope, die anschließende Repetition sowie die absteigende Achtelskala bilden das Modell, das im Finale erstmals in den Takten 29-31 zur Anwendung gelangt. Doch auch die gis-Moll-Invention wird, obwohl es unüberhörbar ist, dass die Musik immer mehr an Festigkeit und Sprachkraft wiedergewonnen hat, verworfen. Es folgt die vierte Sektion, die in A-Dur mit der vorhergehenden Terzprogression gis-Moll – E-Dur – cis-Moll → A-Dur erklingt. Im *tenuto* wird das Moment der den Klangraum des Instruments auslotenden leeren Oktaven vom Beginn des *Largo* aufgegriffen und in eine improvisatorische Kadenz geführt. Dabei nutzt Beethoven typische Improvisationsformeln wie Durchgangschromatik, rhythmische Akzeleration und den Triller, der auf dem Dominantton über der Fermate den Septakkord ausziert (T. 10). Die fünfte und letzte Sektion ist mit einer resoluten Durchbruchsthematik versehen. Die gesamte Struktur ist nun von dem Terzfall im Bass und der akkordischen Gegenbewegung in der rechten Hand sowie von einem radikalen Accelerando geprägt. Dabei ist vor allem die rhythmisch hochkomplexe Notation

der Akkorde in der rechten Hand frappierend. Die Terzen durchmessen einmal den gesamten Zyklus von A abwärts (A – fis – D – h – G – e – C – A) und erreichen im *Prestissimo* in Takt 10 den vollstimmigen A-Dur-Akkord, der sowohl in der rechten als auch in der linken Hand im *Fortissimo* verklingt.

Dieser massive Klang wird jedoch sofort zurückgenommen, indem er in leere Oktaven ausgedünnt wird; im *Pianissimo* ereignet sich ein letzter Terzfall und die Dominante F ist erreicht. In Takt 11, bereits mit der Tempoangabe *Allegro risoluto* versehen, wird diese Dominante noch einmal sehr wirkungsvoll mit den in der rechten Hand dreiklangsmäßig aufsteigenden Trillern und den massiven Oktaven bzw. Akkorden in der linken Hand inszeniert, bevor in Takt 15 die Tonika B-Dur mit vollgriffigen Akkorden erreicht wird und die Fuge mit ihrem filigran-instrumentellen Soggetto beginnt. „Beethoven nimmt gleich Bach diesen Gegensatz von freier Improvisation und streng regulierter Setzweise in die Introduction hinein und deutet so auf die Finalfuge voraus; er reflektiert damit bereits im phantastischen Stil den strengen.“⁴³⁵

Klaviersonate E-Dur op. 109

Adagio espressivo

Unter dem Aspekt von Phantasie und Improvisation ist das *Adagio espressivo* – Wilhelm von Lenz bezeichnete es bereits als „Rezitativ“⁴³⁶ – aus dem Kopfsatz noch einmal aufzugreifen. Die Gestaltung der Musik lässt sich eindeutig auf die Topoi dieses Genres zurückführen. Der



Seitensatz selbst ist oben bereits als zweiteilig charakterisiert worden, bestehend einerseits aus einem akkordisch-improvisatorischen (T. 9-11) und andererseits aus einem phantastisch-virtuosen Element.

⁴³⁵ Martin Zenck: *Die Bachrezeption des späten Beethoven*, S. 210.

⁴³⁶ Wilhelm von Lenz, Bd. 4, S. 55.

Die ersten beiden Takte des ersten Abschnittes repräsentieren die Bestätigung der Paralleltonart cis-Moll, das von einem Gis_7^{b9} initiiert wird und seine Auflösung im folgenden Takt in Sextakkordgestalt erhält. Zudem findet das Modell der stufenweise abwärts gerichteten Sequenz, das sich deutlich anhand der Linearität der Melodik ausmachen lässt, seine Anwendung. Die in Takt 11 anhebende Kadenz nach H-Dur wird durch einen weiteren verminderten Septakkord sowie durch die chromatische Figuration unterbrochen. Im darauf folgenden Takt 12 beginnt das phantastische Element, das sich überwiegend aus Spielfiguren wie Arpeggien und Tonleitern konstatiert und durchaus auf Momente einer Klavierkadenz – welche in den Beethoven'schen Klavierkonzerten zunehmend durch die Notation fixiert wurde, aber genuin der improvisatorischen Praxis entstammt – zurückgreift. Charakteristisch hierbei sind schnelle, sich zum Ende des Taktes hin beschleunigende Arpeggien, die über profunden Bassoktaven erklingen. Hierbei sind die Relationen der ersten beiden Takte anvisiert, doch der Sekundakkord erreicht den Sextakkord von Cis-Dur nur als einen Durchgangsakkord, der sogleich nach Dis-Dur absackt (T. 12). In Takt 13 erklingt ein Dis-Dur-Arpeggio, das mit dem abwechselnden Spiel beider Hände durch den Tonraum des Instruments bestätigt wird und nach ähnlichem Sekundfall auf dem Sextakkord von H-Dur hängen bleibt. Der sich anschließende Takt beinhaltet eine weitere Art der Figuration, bei der eine absteigende Tonleiter mit einer triolischen Dreitonfigur verziert wird. Im Gegensatz zu den weit ausschwingenden Arpeggien setzt diese Passage in parallel geführten Sexten im höchsten Diskant ein und führt in Takt 15 zu einer erneut den Ambitus des Klaviers auslotenden H-Dur-Skala, nach deren Verzögerung durch ein Ritardando am Schluss die Durchführung des Hauptsatzes erreicht wird. Insbesondere ab Takt 12 scheint Beethoven mit verschiedenen Modellen virtuoson Spielwerks zu experimentieren. Die Subtilität des Satzes besteht vor allem darin, dass es sich nicht um leere Tongirlanden handelt, sondern diese durch die Maxime der *Variatio* selbst prozessualisiert werden; die Integration der Virtuosität erfolgt durch seine Verarbeitung, indem sie in verschiedenen Facetten dargestellt wird: erstens als Arpeggio über ruhendem Bass, zweitens mit auf beide Hände verteilten Dreiklangsbrechungen, drittens als abwärts gerichtete triolische Spielfigur in Sextparallelen und viertens ausgedünnt zur simplen H-Dur-Tonleiter in der rechten Hand.

In der Reprise sind diese vier Prinzipien grundsätzlich erhalten, obwohl sie gewissen Modifikationen unterzogen werden. Der akkordische erste Teil bleibt im Wesentlichen analog zu dem in der Exposition, einzig die Tonalität wird nach fis-Moll gerückt. Zudem könnte man diskutieren, ob die Wechselnotenbewegung in Zweiunddreißigsteln in Takt 59 dem figurativen Moment des zweiten Abschnittes geschuldet ist oder ob es sich um ein figuratives

Akzidenz handelt. Die harmonische Realisation der folgenden „Kadenz“ ist dagegen entscheidend verändert worden. Beethoven setzt hier das tonale Verhältnis von G⁷ und C-Dur, dessen Erklängen im Fortissimo in Takt 62 nicht wie in der Exposition durch eine chromatische Rückung negiert, sondern durch den Quartschritt im Bass zusätzlich bestätigt wird. Eine Rückung hin zur Medianten E-Dur ereignet sich im Bass desselben Taktes. Rhythmisch bleibt das Modell der sich zum Ende hin beschleunigenden Fioritura bestehen, wenn sich auch kleinere, aus dem Tonvorrat und der Satzweise abzuleitende Veränderungen konstatieren lassen. Ferner wird die figurierte absteigende E-Dur-Skala in parallel geführten Sexten mit einer klassischen „Terzenschüttelung“ modifiziert und die abschließende Tonleiter in ein sanft entschwebendes Wechsel-Arpeggio umgewandelt.

Das Wesen des Improvisatorisch-Phantastischen manifestiert sich in der Modifikation, deren variative Gestaltung nicht als logische Konsequenz einer Verarbeitung des Seitensatzes in der Durchführung interpretiert werden kann. Vielmehr steht in der Reprise das viergliedrige Modell der improvisierten Klavierkadenz selbst zur Disposition und wird entsprechend kreativ verarbeitet. Die speziellen Gestaltungsmuster einer Phantasie standen dem kompositorischen Subjekt zweifelsohne frei zur Verfügung, so dass sich die Heterogenität der beschriebenen Figurationen aus dem Fundus der improvisatorischen Praxis entnehmen lässt. Bemerkenswert ist in dieser Hinsicht zudem, dass die Spontanität der Passagen nicht nur durch die Notation festgehalten, sondern in einen, wenn auch nur sehr lose gesetzten, Sonatenhauptsatz integriert worden ist, wodurch sich ein Ineinandergreifen der beiden kontrastierenden Gattungen, der klar rational durchkomponierten Sonate einerseits und der von spontanen Emotionen angetriebenen Phantasie andererseits, ereignet. Es herrscht in diesem Satz eine subtil ausgearbeitete Interdependenz zwischen zwei divergierenden formalen Prinzipien vor.

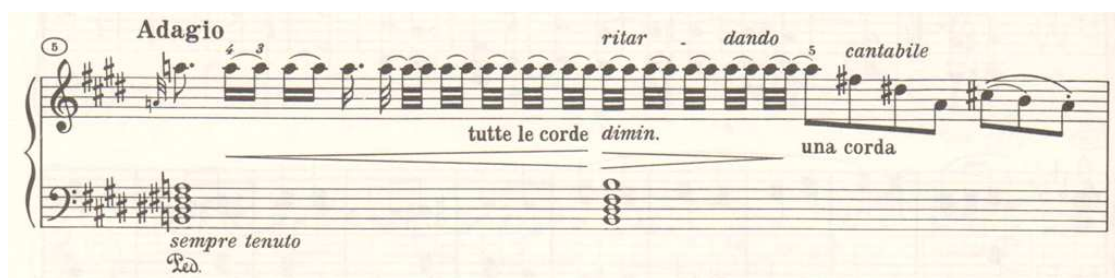
Klaviersonate As- Dur op. 110

Adagio ma non troppo

Dieser außergewöhnliche Satz stellt das Modell von Rezitativ und Arie vor und impliziert somit ebenfalls die Integration einer fremden Gattung in die Form der Sonate. Auffällig für das Instrumentalrezitativ ist die enorme Dichte an wechselnden Tempoangaben, die gleichzeitig als Spielanweisungen zu verstehen sind; gleich siebenmal wechselt Beethoven den metrischen Impuls: *Adagio ma non troppo* – *Recitativo più adagio* – *Andante* – *Adagio* – *Meno adagio* – *Adagio* – *Adagio ma non troppo* lauten die Angaben, die zum Teil noch mit differenzierten Anweisungen bezüglich Phrasierung und Artikulation versehen sind.

„Beethoven nutzt eine Reihe dramatischer Gestaltungsmodi und setzt sie als Mittel zur Erzeugung von Diskontinuität ein.“⁴³⁷ Obwohl es durchaus problematisch ist, eine Siebenteiligkeit des vorliegenden Rezitativs zu postulieren, soll die Analyse hier den strukturierenden Angaben folgen.

Mit drei Takten ist das erste *Adagio ma non troppo* mit Abstand die längste Einheit, die mit dem *una corda*-Pedal im selben Tempo vorgetragen wird. Es handelt sich um eine sinistere akkordische Struktur in b-Moll, die von einer scharfen Punktierung initiiert wird. Nach der Bestätigung der Tonika wendet sich die Musik im zweiten Takt sofort hin zur Region des Neapolitaners, woraufhin eine eigenständige Kadenz mit dem Ges⁷ anhebt. Diese wird jedoch durch das plötzliche Auftreten des Es₃⁷ nach as-Moll geflohen, welches seinerseits Ausgangspunkt für einen weiteren Kadenzierungsversuch bildet. Es folgt das *Recitativo più adagio*, das mit einem arpeggierten Dominantseptakkord von Es anhebt und im Folgenden in einer einstimmigen, rhythmisch höchst differenzierten Melodielinie, die sich bis zur kleinen None spannt und sich anschließend in einen akkordisch gestützten Quartvorhalt nach as-Moll auflöst, fortgeführt wird. Es schließt sich das *Andante*, das lediglich drei Akkorde beinhaltet, deren Progression durch die Unterterz der soeben erreichten Tonika das Prinzip der harmonischen Rückungen anwendet, an. Es erklingen die Akkorde Fes(E)-Dur, Beses(A)₃ und schließlich Ces⁷, der im nächsten *Adagio*-Teil enharmonisch als H⁷ notiert wird. Im *sempre tenuto* hebt in Takt 5 über diesem die eindrucksvoll klagende Tonrepetition



der Septime an, die sich rhythmisch hin zum *tutte le corde* zu spielenden H-Dur-Akkord beschleunigt und mit dem bereits im *Adagio sostenuto* der Hammerklaviersonate eingesetzten stummen Fingerwechsel (4 auf 3) versehen ist. Durch diese insistierende Deklamation ist ein Moment äußerster Spannung und Expressivität erreicht, zugleich der Kulminationspunkt des Rezitativs, auf den der ganze Satz zusteuert und von dem aus sich die Musik wieder entspannt. Es folgt eine vom *una corda*-Pedal zurückgenommene, absteigende Melodielinie im *cantabile*, die im *Meno adagio* zunächst in E-Dur erklingt. Über die Verwendung der verminderten Septakkorde bei gleichzeitiger chromatischer Abwärtsführung der Basslinie

⁴³⁷ Stefan Drees: *Vom Sprechen der Instrumente. Zur Geschichte des instrumentalen Rezitativs*, Frankfurt a. M. 2007, S. 192.

wird anschließend die Zieltonart as-Moll erreicht: nach E-Dur erklingt C_{b9}⁷, dem im nächsten *Adagio*-Abschnitt ein B^{7b9}, zusätzlich mit der für Beethoven äußerst seltenen Anweisung *dim. smorzando* versehen, folgt. Im *tenuto* löst sich aus diesem Akkord eine melodische Linie in der rechten Hand, die mit der kleinen None anhebt und das Rezitativ mit einem charakteristischen Quartfall beschließt (T. 6/7), heraus.

Darauf folgt der *Klagende Gesang / Arioso dolente*, der im 12/16tel-Takt geschrieben ist, von zweitaktigen, sich nach unten sukzessive aufbauenden Akkordrepetitionen von as-Moll eingeleitet und zudem durch das *tutte le corde* auch klanglich vom Rezitativ abgesetzt wird. Außerdem komponiert Beethoven mit der dreitaktigen Pedalisierung einen Schmelz-

The image shows a page from a musical score, likely a piano sonata by Beethoven. It features two systems of music. The first system is divided into three sections: 'Meno adagio', 'Adagio ten.', and 'Adagio ma non troppo'. The 'Meno adagio' section has a 'cresc.' marking. The 'Adagio ten.' section has a 'dim. smorzando' marking. The 'Adagio ma non troppo' section has a 'p tutte le corde' marking. The second system is titled 'Klagender Gesang / Arioso dolente' and features a 'cresc. - - - dim.' marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

klang, der von der exponierten repetitiven Akkordbegleitung erzeugt wird und in den die Melodie eintaucht. Es folgt ein Arioso nach dem Typus der italienischen Arie des 18. Jahrhunderts⁴³⁸, deren musikalische Funktionalität simpel auf das Modell Melodie plus Begleitung reduziert ist und optisch an einen Klavierauszug einer Opernpartitur erinnert. Die Affinität des Arioso zum Rezitativ scheint zur Beethovenzeit Usus gewesen zu sein. In Sulzers Lexikon findet sich folgender Eintrag: „Ein sehr einfacher Gesang, der noch als ein sich auszeichnender Theil des Recitativs kann angesehen werden. Wenn nämlich in dem Recitativ etwas vorkömmt, das in einer mehr abgemessenen Bewegung soll vorgetragen werden, als das übrige; [...] so verändert der Tonsetzer den ungemessenen Gang des Recitatives, und giebt dem Gesang einen deutlich bemerkten Takt.“⁴³⁹ Die Arie selbst lässt sich in eine Struktur von viermal vier Takten gliedern, wobei zu betonen ist, dass die Melodie

⁴³⁸ So auch bei Martin Cooper, S. 191f.: „The first twenty-eight bars of the movement consist of a ‚scena ed aria‘ in a manner that suggests the opera of the late eighteenth century – orchestral strings (bars 1-3), vocal recitative with harpsichord support (bar 4).“ Der Hinweis auf die italienische Oper findet sich bereits bei Wilhelm von Lenz, der dem Leser darüber hinaus mitteilt, dass das *Arioso dolente* 1825 von dem Violinisten Lipinski in St. Petersburg in einem Arrangement Fürst Galitzins gegeben worden ist, s. Wilhelm von Lenz, Bd. 4, S. 76.

⁴³⁹ Johann Georg Sulzer, Bd. 1, Artikel: *Arioso*, S. 214.

selbst stets weiterfließt, über die harmonischen Zäsuren hinausgeht und bereits an die Gestalt der „unendlichen Melodie“ Richard Wagners erinnert. Die harmonische Progression verläuft von as-Moll (T. 9-13) über Ces-Dur (T. 13/14-16) und des-Moll (T. 17-19) wieder zurück nach as-Moll (T. 20-24). Die Melodielinie entwickelt sich motivisch auffallend frei und verstärkt dadurch den Eindruck des Fortströmens. Das Arioso endet mit einem kurzen Anhang im Unisono, der die Kadenz nach as-Moll nochmals bestätigt und mit seiner rhythmischen Gestalt der punktierten Achtel zudem bereits auf die Fuge verweist.

Die Wiederkehr des Ariosos ereignet sich in den Takten 114 bis 136, wobei die Tonalität durch den die Fuge beschließenden Es⁷-Akkord plötzlich in den Quartsextakkord von g-Moll gerückt wird. „Das schroffe Nebeneinander [...] vollzieht damit ein quasi symbolisches Absinken, dem auf der Ausdrucksebene die Vortragsbezeichnung ‚ermattet, klagend‘ entspricht.“⁴⁴⁰ Das Arioso selbst stellt eine subtile Diminutionsvariation der ursprünglichen Melodielinie dar, dramaturgisch von größter Wichtigkeit ist jedoch die modifizierte Spielanweisung *Ermattet, klagend / Perdendo le forze, dolente*, wodurch eine noch größere Intensität gefordert wird. „*This mood of something approaching despair is reflected in the broken rhythms and fragmentary phrasing which destroy all the former linear beauty of the melody, while emphasizing its emotive quality.*“⁴⁴¹ Überhaupt ist die enge Verzahnung zwischen dem Arioso und der Fuge ein für dieses Finale zentrales Moment. Wurde in der E-Dur Sonate die Integration von Improvisation und Phantasie in den Werkzyklus erreicht, so geht Beethoven durch die Doppelstruktur von Rezitativ und Arie, die ihrerseits mit der Finalfuge gekoppelt ist, noch einen Schritt weiter, wodurch sich die Grenzen der Gattung nahezu vollständig auflösen. Durch minutiös elaborierte strukturelle und motivische Analogien bleibt jedoch die Zyklizität der Sonate, die ein ganz herausragendes Beispiel für die innovative Kreativität des Spätstils darstellt, gewahrt.

Klaviersonate c-Moll op. 111

Maestoso

Die langsame Einleitung zu Beethovens letzter Sonate ist nach dem Modell einer französischen Ouvertüre gestaltet, was sich an den charakteristischen scharfen Punktierungen und dem würdig schreitenden Tempo festmachen lässt. Klanglich lässt sich darüber hinaus durch die Bevorzugung dissonanter Intervalle eine Nähe zum *Crucifixus* der „Missa solemnis“

⁴⁴⁰ Stefan Drees, S. 193f.

⁴⁴¹ Martin Cooper, S. 193.

ausmachen⁴⁴². Gleichzeitig scheint es nach der Art einer Phantasie über den verminderten Septakkord geschrieben zu sein, da im ersten Abschnitt des Satzes alle drei möglichen Varianten exponiert und verarbeitet werden (T. 1-5). Die Basis dazu bildet ein zweitaktiges Modell, das mit dem Intervall einer verminderten Septime initiiert wird. Der verminderte Akkord wird durch einen exzentrischen Oktavsprung im Bass und durch einen Sforzato-Akkord in der rechten Hand, der auf der schwachen zweiten Zählzeit positioniert ist, bestätigt. Lewis Lockwood verweist in diesem Zusammenhang sogar auf die Kerkerszene des Fidelio: „*So striking and pre-Romantic, this opening has a precedent in another genre: it is, again, the introduction to Florestan's dungeon scene that opens Act 2 of Fidelio, which uses all three diminished-seventh chords if the tonal system and a two-note, heartbeat figure in the tympani tuned to a diminished fifth.*“⁴⁴³ Der Akkord wird übergebunden und leitet mit einer erneuten Punktierung zu einem Triller über. Das Pendeln der authentischen Tonrelationen von Dominante und Tonika schließt, nachdem die Dominante mit einem raschen Arpeggio zum zweiten Mal angeschlagen wird, das Modell ab. Die Takte 3 und 4 stellen eine exakte Quarttransposition dar, lediglich die beiden Akkorde in Takt 4 sind geringfügig modifiziert. Der dritte Abschnitt erscheint hingegen in harmonisch modifizierter Ausprägung; das Modell wird auf die charakteristische verminderte Septime, der sich die Zieltonart b-Moll in Form eines Quartsextakkordes anschließt, reduziert. Der finale Triller hingegen stellt sowohl Abschluss als auch Überleitung zum zweiten Abschnitt des *Maestoso* dar (T. 6-11). Die harmonischen Verhältnisse des ersten Teils belaufen sich auf folgende: 1. $\text{D}_3^{7b9} - G \rightarrow c\text{-Moll}$; 2. $\text{E}_3^{7b9} - \text{E}_7^{b9} \rightarrow f\text{-Moll}_3$; 3. $\text{E}_3^{b9} - b\text{-Moll}_5$.

Der zweite Abschnitt fokussiert neben der melodischen Gegenbewegung der Außenstimmen die scharfe Punktierung des ersten Teils. Eine Analogie zu diesem besteht vor allem durch die Gleichwertigkeit der Rhythmik, die auf der schwachen Zählzeit der Zwei stets eine Überbindung erfährt. Dynamisch kontrastierend ist dabei die Zurücknahme der Lautstärke ins *sempre Pianissimo*, das erst zum Ende hin in Takt 10 mit einem Crescendo aufgehoben wird. Die Harmonik durchschreitet den Kreis der *b*-Tonarten und erreicht in Takt 11 schließlich G-Dur, das von diesem Zeitpunkt an als Orgelpunkt persistent bleibt und die Entwicklung hin zur Exposition des Sonatensatzes vorantreibt⁴⁴⁴.

⁴⁴² S. op. 123, *Credo* T. 156-162. Vor allem die rhythmische Gestaltung und die Sprünge in Fagott und Kontrabass sowie die dissonierenden Einsätze der Singstimmen zeigen deutlich die Parallele auf. S. zudem William Kinderman: *Klaviersonate c-Moll op. 111*, S. 178.

⁴⁴³ Lewis Lockwood: *Beethoven*, S. 389.

⁴⁴⁴ Die Harmonik der sich aufeinander zu bewegenden Linien ist relativ differenziert gestaltet, zumal sich die Stimmen zum Teil nicht synchron zueinander bewegen. Insbesondere die Bassstimme durchschreitet einen wesentlich größeren Klangraum. Die Verlaufskurve der Harmonik in den Takten 5 bis 11 lautet wie folgt: $b_5 -$

Dieser dritte Abschnitt, der sich aus zweimal drei Takten zusammensetzt, beinhaltet die Überleitung. Klanglich stechen vor allem die schroffen Akzente auf den jeweiligen „Und“-Zählzeiten in der linken Hand hervor. Diesem schließt sich ein Akkordsatz mit auseinanderlaufender Stimmenführung an, während der Orgelpunkt von G im Daumen der linken Hand repetierend angeschlagen wird. Die scharf punktierte Rhythmik tritt auf der vierten Zählzeit, die durch die kleine None im Bass eine zusätzliche Dissonanz erfährt, hinzu. Die Takte 13 bis 15 bieten die nach unten oktavierte Wiederholung dieses Schemas, das allerdings durch die extreme Lage noch düsterer und bedrohlicher wirkt. Ein in der Bassoktave anhebender „Trommelwirbel“ (Wechselnote zwischen G' und As'), der in Takt 16 ansetzt und im Tempo des Hauptsatzes ab Takt 18 im Unisono gespielt wird, fokussiert das Geschehen zielgerichtet auf den Eintritt des Unisono-Hauptmotives in Takt 19.

Die *Maestoso*-Einleitung stellt somit eine intensive Verbindung zwischen einer antiquierten Gattungskonvention mit aktualisierter, wenn nicht für die Beethovenzeit sogar progressiv-avantgardistischer, Harmonik und einem theatralisch-orchestralen Finaleffekt her. Die Anlehnung an ältere Musik wird auch in Beethovens Skizzen deutlich: „*This opening theme was consciously associated by Beethoven with two great precedents – one is the fugue subject of the Kyrie in the Mozart Requiem, the other is the subject of the fugal finale of Haydn's F Minor String Quartet, Opus 20 No. 5; Beethoven wrote both of these out on a sketch leaf that contains a draft of the beginning of the Maestoso.*“⁴⁴⁵ Die Integration divergierender Topoi und Konventionen verschiedener Gattungen findet somit auf engstem Raume statt; als bindendes Element fungiert dabei der scharf punktierte Rhythmus, der seinerseits die Charakteristik der französischen Ouvertüre konstituiert.

Streichquartette a-Moll op. 132

Più allegro

Dieses Instrumentalrezitativ folgt dem beherzten Marsch und fungiert gleichzeitig als harmonisch und klanglich extreme Einleitung für das Rondo-Finale des Zyklus'. „Rezitativ und Arie bilden unverkennbar das Grundgerüst für den Finalsatz und seine dramatische Eröffnung, der eine weitschwingende Melodie in liedhafter Achttaktperiodik folgt.“⁴⁴⁶ Seine motivische Anbindung an den Marsch, dem das Rezitativ laut Spielanweisung *attacca subito* zu folgen hat, erhält das *Più allegro* durch die aufsteigende Viertonreihe, die dem β -Motiv

Ges⁵⁶ – Es₃⁷ → As – F₃^{7b9} – es₅ – Ces⁵⁶ – F₅^{7b9} – Des – B₃^{7b9} – As₅ – C₃^{7b9} – b₅ – C₅^{7b9} → f₃ – D₅⁷ → G. Auch in diesem Teil treten also alle drei möglichen Erscheinungsformen des verminderten Septakkordes in Aktion.

⁴⁴⁵ Lewis Lockwood: *Beethoven*, S. 389.

⁴⁴⁶ Manfred Hermann Schmid, S. 333.

entstammt (vgl. Alla Marcia, T. 8 und 10, deutlicher noch T. 12). Zunächst im Unisono der tiefen Streicher gehalten, wird es im zweiten Takt von der zweiten Violine übernommen und mündet in einer sehr exotischen, ans Arabische erinnernden, Solofigur der ersten Geige. Diese beginnt mit einem Quartfall und ist von Tonumspielungen, die in Takt 4 auf dem b zum Stehen kommen, gekennzeichnet. Begleitet wird das eigentümliche Gebilde durch ein accompagnato-Tremolo der übrigen Streicher auf dem Sextakkord von C-Dur. Nach einem



Sextsprung erreicht die erste Violine mit einer expressiven Geste den schmerzhaften Seufzer b' – a' im *Ritardando* (T. 6/7). Im selben Takt hebt die Viertonfigur wieder an, so dass sich in Takt 8 eine Wiederholung der „arabischen“ Melodie, die nun allerdings um eine Terz nach oben gesetzt wurde, anschickt. Martin Cooper weist in seinen Ausführungen auf die Parallelität der Melodielinie mit der Solobass-Passage im Rezitativ der IX. Symphonie hin⁴⁴⁷. Der begleitende A₃-Akkord der leicht veränderten Linie wird nach dem melodischen Eintritt des b' hin zum verminderten Septakkord modifiziert, was die klangliche Schärfe der Passage zusätzlich intensiviert. Der Sextsprung wird im Soloinstrument erneut aufgegriffen, jedoch in den melodischen Ablauf integriert, während erst in Takt 13 die Harmonie und die Melodie ihre Auflösung in Gestalt eines Seufzers nach d-Moll erfahren. Es folgt ein Accelerando mit Kadenzprogressionen, die das Geschehen hin zum Quintsextakkord von E-Dur führen, dem im Presto plötzlich eine virtuose Figuration der ersten Geige folgt (T. 16). Überdeutlich klingt in diesen Takten eine Reminiszenz an den „Schrei“ aus dem Kopfsatz. Die zum Ende hin chromatisch werdende Skala der Violine mündet in Takt 20 in die letzte Episode dieses Rezitativs, das mit chromatisch aufsteigendem Bass die Dominante E fokussiert. Bemerkenswert ist zudem die expressiv-vokale Gestaltung des Soloinstrumentes, das nicht nur das schmerzhafteste Intervall der fallenden verminderten Septime, sondern auch den charakteristischen Rezitativ-Quartfall (T. 21; analog zur Klaviersonate op. 110) aufweist. „Beethoven not only recalls the first movement in his recitative-transition, but allows this passage to take special importance in the narrative design of the whole quartet. Motivic

⁴⁴⁷ S. Martin Cooper, S. 368. In der Partitur der Symphonie sind die Takte 56 bis 62 gemeint. S. auch Joseph Kerman, S. 262.

echoes of the dissonant F-E scale step of the recitative sound throughout the closing Allegro appassionato.”⁴⁴⁸ Die chromatische obere Nebennote im *smorzando* verweist bereits auf den leidenschaftlich-passionierten Gestus des Finales.

Streichquartett cis-Moll op. 131

Ein deutliches Zeichen für die „Beredtheit“ dieses Quartettes ist der Einsatz der beiden kurzen, vermittelnden Stücke, die zum einen den Variationszyklus, zum anderen das Finale einleiten und vorbereiten. Prinzipiell lassen sich die sieben Einzelsätze des Quartetts durchaus auf die traditionelle Viersätzigkeit mit den Komponenten Fuge, Variation, Scherzo und Finale beziehen, allerdings ist diese Mehrgliedrigkeit ein deutliches Zeichen für Beethovens Suche nach neuen, erweiterten ästhetischen Ausdruckformen. Dem bereits angesprochenen Prinzip der Vermittlung muss noch dasjenige des Kontrastes hinzugesellt werden, um die Dynamik des narrativen Formverlaufes erfassen zu können.

Die beiden hier zu behandelnden Sätze sind ihrerseits einer sehr konventionellen Provenienz entsprungen: zum einen dem Rezitativ, dessen primäre Funktion es ist, die Handlung des Geschehens weiter zu bringen, und zum anderen dem Lamento, das eine räsonierende Klage des Protagonisten birgt und ausschließlich diesem einen Affekt verhaften ist.

Allegro moderato

Wie bereits in den Klaviersonaten op. 106 und 110 herausgearbeitet, zeigt sich auch das dritte Stück des Quartetts in einem brüchigen, differenzierten formalen Aufbau. Dabei stehen im ersten Abschnitt (T. 1-6) das Prinzip der Gleichzeitigkeit sowie dasjenige der Imitation und der Reaktion gegenüber. Es wird, in einer Art sukzessiven Affirmation, die Tonart h-Moll – also die Tonikaparallele des vorangegangenen D-Dur Allegros – mit einem daktylischen Skalenmotiv bestätigt. Das folgende Adagio (T. 7) zeichnet sich insbesondere durch die deutliche Hervorhebung des Quartettmotives in der ersten Violine in fis-Moll aus. Die Tatsache, dass es akustisch eindeutig erkennbar und motivisch gewollt platziert ist, ist ein klares Zeichen, dass dieses mysteriöse Motiv sich auch in dem cis-Moll-Quartett, und zwar nicht nur prominent in Fuge und Finale, sondern auch an weiteren, für die Dramaturgie bedeutsamen Positionen, wiederfindet. Zugleich ereignet sich eine äußerst subtile Reminiszenz an den zweiten Satz durch den Oktavsprung der Viola. Den Abschluss erfährt das Rezitativ durch eine exzentrisch-improvisierende Zweiunddreißigstelfigur in der ersten

⁴⁴⁸ William Kinderman: *Beethoven*, S. 324.

Geige (T. 8/9) sowie durch den konventionellen Quartfall am Ende der melodischen Linie (T. 10). Irritierend ist allerdings die vom Komponisten just im selben Takt vorgenommene Negation der bereits erreichten Dominanttonart E-Dur, das von zweiter Violine und Bratsche auf dem vierten Taktschwerpunkt verlassen wird. Der schließende elfte Takt verstärkt zudem die dissonante Spannung (d in Vla. und Vl. II sowie f in Vlc.). Die bereits erreichte Zieltonart wird also durch diesen Nachsatz noch einmal deutlich mit – wenn man so will – „modernen“ harmonischen Mitteln, fundiert. „Aufgrund seines modulierenden Charakters [...] gleicht das harmonische Profil des Satzes dem eines Rezitativs, das auf das Hauptereignis, den Variationensatz, [...] hinführt; zugleich bildet er eine Brücke zwischen diesen Variationen und dem langsamen zweiten Satz.“⁴⁴⁹

Hinsichtlich der Gestalt des sich anschließenden Variationssatzes lässt sich durchaus auf die traditionelle Struktur von Rezitativ und Arie verweisen, wobei es sich hier um ein Duett zwischen den beiden Geigen handelt. Die kantable Ausprägung des Themas wird nicht zuletzt durch den Zusatz *molto cantabile* unterstrichen. Dies ist ein klares Beispiel dafür, wie Beethoven sich historisch akzentuierter Konventionen bedient, um die narrative Progression des Werkes zu gewährleisten.

Adagio quasi un poco andante

Anders ist es jedoch um diesen kurzen Satz bestellt. Im Übergang vom sechsten auf den siebten Satz steht weniger das organische, durch traditionelle Satzbeziehungen verknüpfte ineinander Übergehen, sondern vielmehr der scharfe Kontrast, wie er sich allein in der Charakterologie beider Stücke – individuelle Klage auf der einen und resolute Entschlossenheit auf der anderen Seite – manifestiert. Aus dem gis-Moll-Klang tritt die Viola mit dem viertaktigen Thema, das aus zwei Elementen geformt ist, hervor: Zum einen besteht es aus einer Wechselnotenbewegung mit scharf punktierter Unterquart und zum anderen aus einer ebenfalls punktierten absteigen Viertonsskala, die auf dem Leitton endet und nach gis-Moll kadenziert. „*This is a mere twenty-eight bars based on a theme whose connection with the fugal subject of the first movement is manifest.*“⁴⁵⁰ Nach dem zweiten Erklingen wird allerdings der zweite Themenbaustein abgespalten und imitatorisch zwischen den Streichern mit Ausnahme des den Bass konstituierenden Cellos fortgeführt. Die Wiederholung des Geschehens ist von den Tönen her identisch, allerdings operiert Beethoven bei den Imitationen stimmtechnisch mit dem Verfahren der Permutation. Insgesamt verströmt dieser

⁴⁴⁹ Stefan Drees, S. 200.

⁴⁵⁰ Martin Cooper, S. 401.

Satz eine sehr ruhige, kontemplative Atmosphäre, was an dem langsamen Puls der Musik sowie an der monothematischen Anlage liegt. „*A most interesting detail [...] concerns the gradual introduction of Neapolitan harmony.*“⁴⁵¹ Mit diesem Adagio ist der vorwärts drängenden Prozessualität des Finales ein diametrales Gegenstück vorangestellt; hier wird die einleitende respektive vorbereitende Haltung im narrativen Ablauf nicht von einem organischen Konnex, sondern durch die Spannung maximaler Kontrastwirkung erzielt. „*The music has a retrospective air that harks back to the opening fugue.*“⁴⁵² Die Melodieführung der letzten beiden Takte des Adagios tritt deutlich aus dem dichten und eng geführten Akkordsatz hervor und markiert mit der kadenzierenden Tonumspielung in der ersten Violine die Modulation nach cis, das im Unisono-Fortissimo gleich zu Beginn den energisch-resoluten Charakter des Finales determiniert. „*This last juncture between movements brings the tonal and formal process full circle, and it signals that fact at the powerful structural downbeat on a unison C# that begins the Allegro.*“⁴⁵³ Abrupt ändert sich der Gestus der Musik und wandelt sich von der individuell melancholischen Klage hin zum kämpferisch auftrumpfenden Finale.

Die kleinen improvisierten Zwischenstücke bzw. die kurzen phantasieartigen Einschübe sind zentral für die Progression der jeweiligen Zyklen. Darüber hinaus ist darauf hinzuweisen, dass diese sich zumeist aus einem dezidiert konventionellen Vokabular, beispielsweise Instrumentalrezitative oder ausnotierte Kadenzen, speisen. Die von Beethoven bevorzugt eingesetzten Stilmittel sind die Verwendung von Chromatik, dem verminderten Septakkord, Tremoli, weit gefassten Arpeggien sowie gebrochener Melodielinien und sehr heterogen strukturierten Abschnitten. Insbesondere die Annäherung an die Sprachlichkeit, die vor allem in den jeweiligen Rezitativen zum Ausdruck kommt, ist ein wesentliches Merkmal dieser Stücke. Das Prinzip der Deklamation tritt dabei deutlich hervor und ereignet sich in Gestalt von Tonrepetitionen und brüchigen Melodielinien, die ihrerseits das Moment des Sprachlosen bzw. des Wiedergewinnens von Sprache zum Ausdruck bringen. Durch die Überwindung dieses Stillstandes wird der Eintritt der folgenden Sätze gewichtiger und klarer inszeniert, wodurch sich die Narrativität als eine zentrale Kategorie für die späten Instrumentalzyklen, allen voran das cis-Moll-Streichquartett mit seinem kontinuierlichen Erzählstrang, erweist. Somit dienen diese kurzen Stücke dazu, das Procedere der Werke voranzutreiben und die für den Gang der Entwicklung stellenweise notwendigen Zäsuren und Peripetien auszubilden.

⁴⁵¹ Joseph Kerman, S. 340.

⁴⁵² William Kinderman: *Beethoven*, S. 351.

⁴⁵³ Ebd., S. 351.

3. Vokales

Das Element des Vokalen, das sich umgeschmolzen und modifiziert als Konvention in den instrumentalen Werken im Spätstil Beethovens wiederfindet, ist eine ganz zentrale Kategorie derselben. „Die Melodie ist durch Beethoven von dem Einflusse der Mode und des wechselnden Geschmackes emanzipirt, zum ewig giltigen, rein menschlichen Typus erhoben worden. [...] Aber noch ein anderer Fortschritt wird auf dem Wege, auf welchem Beethoven die entscheidend wichtige Veredelung der Melodie erzielte, ersichtlich, nämlich die neue Bedeutung, welche jetzt die Vokalmusik in ihrem Verhältnisse zur reinen Instrumentalmusik erhält.“⁴⁵⁴ Im Sinne Adornos tritt hier das Moment des Subjektiven, welches sich vermöge der individuell komponierten Melodie äußert, auf. Die klassische Sonatenform wird dabei jedoch nicht außer Kraft gesetzt: „Die dynamische Wechselbeziehung von Form und Substanz zerfällt nicht in eine lyrisch-inaktive Oberflächenmelodik, ein ‚subthematisches‘ Beziehungsnetz und eine ansonsten zum Vehikel degradierte Form.“⁴⁵⁵ Doch schon bei Sulzer lässt sich die Präferenz des vokalen Elementes deutlich ausmachen, indem der Gesang weniger als Erfindung der Menschen, sondern der Natur⁴⁵⁶ schlechthin beschrieben wird: „Aber in der Melodie allein liegen die mit unwiderstehlicher Kraft belebten Töne, die man für Aeüßerungen einer empfindenden Seele erkennt. [...] Melodie, Bewegung und Rhythmus sind die wahren Mittel das Gemüth in Empfindung zu setzen: wo diese fehlen, da ist die höchste Reinigkeit der Harmonie eine ganz unwirksame Sache.“⁴⁵⁷ Die Verwendung des Vokalen geschieht in Beethovens späten Werken in sehr heterogener Weise und stellt aufgrund der Pluralität der Möglichkeiten auch den größten und umfangreichsten Anteil der Amalgamierung von Konventionen in den kammermusikalischen Bereich dar. Sie reicht von der hoch stehenden Kunstmusik von Oper und Messe bis hin zur gängigen Unterhaltungsmusik der Wiener Zeitgenossen, was sich anhand von Zitaten von Liedern und Volksmusik offenbart. Bevor man davon zu sprechen vermag, Beethoven habe durch die beiderseitige Verwendung die gesellschaftlich-soziale Barriere zwischen Adel und Volk überwunden, müssen die Phänotypen der einzelnen vokalen Elemente gesondert für jedes Werk betrachtet werden.

Das Wesen und die Bedeutung der Musik, insbesondere der Melodik, hat selten jemand so klar und eindrücklich beschrieben, wie Arthur Schopenhauer in seinem Hauptwerk

⁴⁵⁴ Richard Wagner, S. 102.

⁴⁵⁵ Siegfried Oechsle, S. 197.

⁴⁵⁶ Vgl. Johann Georg Sulzer, Bd. 2, Artikel: *Gesang*, S. 369.

⁴⁵⁷ Ebd., S. 370f.

„Die Welt als Wille und Vorstellung“. Weil die von ihm erarbeiteten Kategorien auch grundsätzlich für das Verständnis des Parameters des Vokalen sind, sei im Folgenden ein kurzer Exkurs, der sich mit den metaphysischen Betrachtungen Schopenhauers befasst, angefügt. Das Kapitel, das Schopenhauer der Musik widmet (§ 52), befindet sich am Ende des dritten Buches, das sich mit dem „Objekt der Kunst“ auseinandersetzt. Als wichtigstes Medium, mit dem die Musik zu ihrem Rezipienten durchdringt, gilt ihm dasjenige der Melodie, welches auch für den Spätstil Beethovens von zentraler Wichtigkeit ist: „Endlich in der MELODIE, in der hohen, singenden, das Ganze leitenden und mit ungebundener Willkür in ununterbrochenem, bedeutungsvollem Zusammenhange EINES Gedankens vom Anfang bis zum Ende fortschreitenden, ein Ganzes darstellenden Hauptstimme, erkenne ich die höchste Stufe der Objektivation des Willens wieder, das besonnene Leben und Streben des Menschen.“⁴⁵⁸ Bedeutend für die Komposition sind dabei nicht nur die technische Voraussetzung, sondern auch die Rolle der subjektiven Imagination, wie sie bereits bei der Betonung des Improvisatorischen durch Friedrich Nietzsche zum Ausdruck kam: „Die Erfindung der Melodie, die Aufdeckung aller tiefsten Geheimnisse des menschlichen Wollens und Empfindens in ihr, ist das Werk des Genius, dessen Wirken hier augenscheinlicher, als irgendwo, fern von aller Reflexion und bewußter Absichtlichkeit liegt und eine Inspiration heißen könnte.“⁴⁵⁹ Durch die Möglichkeit der Abbildung des Willens, ist die Musik, „wenn als Ausdruck der Welt angesehen, eine im höchsten Grad allgemeine Sprache“⁴⁶⁰, die auf ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten basiert und durch ihre Wirkung deutlich hervortritt: „Denn die Musik ist, wie gesagt, darin von allen anderen Künsten verschieden, daß sie nicht als Abbild der Erscheinung, oder richtiger, der adäquaten Objektität des Willens, sondern unmittelbar Abbild des Willens selbst ist und also zu allem Physischen der Welt das Metaphysische, zu aller Erscheinung das Ding an sich darstellt.“⁴⁶¹ Mit Blick auf die Instrumentalmusik widmet sich Schopenhauer in seinem Ergänzungsband kurz den Symphonien Beethovens, die „ein treues und vollkommenes Abbild des Wesens der Welt“⁴⁶² darstellen. Die Bevorzugung der Oberstimme führt er auf die akustischen Gegebenheiten des menschlichen Ohrs zurück, was mit Präferenz des melodischen Elements bei Beethoven – am eindrucklichsten vielleicht in der Kantilene der Solovioline im *Benedictus* der „Missa solemnis“ – seine kongeniale Entsprechung findet: „So folgt das musikalische Gehör, bei der

⁴⁵⁸ Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1, in: Ludger Lütkehaus (Hg.): *Arthur Schopenhauers Werke in fünf Bänden*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 2006, S. 343.

⁴⁵⁹ Ebd., S. 344.

⁴⁶⁰ Ebd., S. 345.

⁴⁶¹ Ebd., S. 347.

⁴⁶² Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 2, in: Ludger Lütkehaus (Hg.): *Arthur Schopenhauers Werke in fünf Bänden*, Bd. 2, Frankfurt a. M. 2006, S. 523.

Harmonie, stets vorzugsweise dem höchsten Ton, nicht dem stärksten: daher sticht [...] der Sopran hervor und erhält dadurch ein natürliches Recht auf den Vortrag der Melodie, [...] wodurch der Sopran der geeignete Repräsentant der erhöhten, für den leisesten Eindruck empfänglichen und durch ihn bestimmbaren Sensibilität, folglich des auf der obersten Stufe der Wesenleiter stehenden, aufs höchste gesteigerten Bewußtseins wird.“⁴⁶³ Abschließend begründet Schopenhauer das Wohlgefallen, das eine sorgsam nach den Prinzipien der musikalischen Periode mit der Dominantenspannung des Halbschlusses und der sich anschließenden Auflösung zur Tonika gestaltete Melodie auslöst, folgendermaßen: „Die dabei nun Statt findende beständige ENTZWEIUNG UND VERSÖHNUNG [...] ist, metaphysisch betrachtet, das Abbild der Entstehung neuer Wünsche und sodann ihrer Befriedigung. Eben dadurch schmeichelt die Musik sich so in unser Herz, daß sie ihm stets die vollkommene Befriedigung seiner Wünsche vorspiegelt.“⁴⁶⁴

Hinsichtlich der Verwendung des Wortes *cantabile* in Beethovens Werken, hat Günther Massenkeil auf drei Prinzipien aufmerksam gemacht: Es fungiert „1. zur Kennzeichnung einer kompositorisch-satztechnischen Qualität, 2. als Satzbezeichnung, meist im Rahmen zyklischer instrumentaler Formen, 3. als Bezeichnung für eine bestimmte Art des musikalischen Vortrags.“⁴⁶⁵ Nicht zu leugnen ist die Herkunft dieser lyrisch-kantablen Melodiegebilde aus der so genannten Übergangszeit von der mittleren zur späten Periode, die die Werke von op. 74 bis op. 98 einschließt. Carl Dahlhaus bemerkt zu Recht, dass Beethoven in diesem kompositorischen „Intermezzo“ eine neue Klangwelt, die von den meisten Biographen sehr wenig wahrgenommen wurde, schafft: „Die strenge Konsequenz der thematisch-motivischen Arbeit wurde gleichsam gelockert, um einer lyrischen Emphase Platz zu machen, die im Widerspruch zum Geist der Sonatenform in der mittleren Periode ganze Sätze durchdrang, statt auf deren Seitenthemen beschränkt zu bleiben. Kantabilität, in der klassischen Sonatenform eine bloße Enklave, wurde zum tragenden Strukturprinzip.“⁴⁶⁶

Hinsichtlich der musikalischen Deklamation gibt Anton Schindler ein klares Zeugnis, wie Beethoven seine Vorstellungen umgesetzt wissen wollte: „Vorzugsweise war es der rhythmische Accent, den er meist kräftig hervorhob und hervorgehoben wissen wollte.“⁴⁶⁷ Mit diesem Zeugnis kann Beethovens Streben, die Musik „zum Sprechen“ zu bringen, als

⁴⁶³ Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 2, S. 526.

⁴⁶⁴ Ebd., S. 530.

⁴⁶⁵ Günther Massenkeil: *Cantabile bei Beethoven*, in: *Beethoven-Kolloquium 1977. Dokumentation und Aufführungspraxis*, Österreichische Gesellschaft für Musik (Hg.), Kassel 1978, S. 154.

⁴⁶⁶ Carl Dahlhaus: *Beethoven-Mythos und Wirkungsgeschichte*, in: Carl Dahlhaus (Hg.): *Neues Handbuch der Musikgeschichte*, Bd. 6, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1980, S. 66f.

⁴⁶⁷ Anton F. Schindler, zit. nach: Wolfgang Osthoff: *Das „Sprechende“ in Beethovens Instrumentalmusik*, in: Sieghard Brandenburg (Hg.): *Beiträge zu Beethovens Kammermusik. Symposium Bonn 1984*, München 1987, S. 13.

authentisch bezeichnet werden. Die Gestaltung dieses „Sprechenden“ lässt sich dabei allerdings durch die musikalische Artikulation beschreiben: „abgezirkeltes und charakteristisches Binden und Absetzen der Töne und Tongruppen [...]; Artikulation von Einzeltönen durch spezifischen Anschlag und spezifische Dynamik, Vorschläge und Verzierungen; Halten oder lediglich Berühren von Tönen bzw. Akkorden; Einheitsbildung durch Einsatz all dieser Elemente im Sinne sowohl der Analogie als auch des Kontrastes. Was zustande kommt, ist jene ‚deutlichste, fasslichste Declamation‘, von der Schindler schreibt: Deutlichkeit durch Abgrenzung.“⁴⁶⁸

Bevor der Blick auf die entsprechenden Werke des Spätstils gerichtet wird, ist eine exemplarische Auseinandersetzung mit den genannten Opera, die gewissermaßen als Wegbereiter fungieren, unerlässlich. Es gilt, die Entwicklung des Elementes des Kantablen hinsichtlich seiner Funktion im Formverlauf und in der Ausprägung seines subjektiven Momentes zu skizzieren.

3.1 Vokale Momente in Beethovens Übergangsphase zum Spätstil

Ausgangspunkt der Werkgruppe, die sich zwischen der „heroischen“ mittleren und der späten Schaffensphase befindet, ist das so genannte „Harfenquartett“ op. 74 in Es-Dur. Verglichen mit seinen Vorgängern, den drei Rasumowskij-Quartetten op. 59, schlägt Beethoven einen ganz anders gearteten Ton, der sowohl lyrische als auch rhetorische Elemente hervorbringt, an.

Die Einleitung, die dem Kopfsatz des Quartettes vorangestellt ist, zeichnet sich vor allem durch ihre sprechend-deklamatorische Gestalt aus. Sie beginnt mit dem musikalischen Gestus einer Frage, indem die Tonika sogleich durch die stufenweise Abwärtsführung des Cellos in den Sekundakkord geführt wird. Das Fragezeichen wird im darauf folgenden Takt



mit dem Es₅⁷ gesetzt. Unterstrichen wird dieses von der Homorhythmie der vier Streicher und von dem melodisch bemerkenswerten

⁴⁶⁸ Wolfgang Osthoff: *Das „Sprechende“ in Beethovens Instrumentalmusik*, S. 14.

Intervall der fallenden kleinen Sext in der ersten Violine. An die Wiederholung des Geschehens und Formierung des G_5^{7b9} schließt sich eine absteigende Kantilene, die mit dem Einsatz eines Viertonsmotivs in der Viola (T. 7) und dem Cello (T. 8) durchsetzt ist. Diesem intervallischen „Fragemotiv“ steht ein skalisch ausgeformter, ebenso homorhythmisch präsentierter, *espressivo*-Gedanke (T. 11-13 und T. 15-17) gegenüber. Charakteristisch für die vokale Komponente dieser Einleitung ist die klare Präsenz der Oberstimme, die stets das musikalische Geschehen dominiert, leitet und strukturiert. Zudem tritt im *Allegro* die erste Violine an einigen Stellen solistisch hervor, so beispielsweise als Gegenstimme zu der Achtelbewegung der zweiten Geige in den Takten 27 bis 31; diese Kantilene wird anschließend von der Viola imitiert (T. 31-33). Ein zweites lyrisch-vokales Moment stellt die erste Geige, die sich über den imitatorisch geführten Sechzehntelskalen der übrigen Streicher mit einer gebundenen Linie aussingt (T. 58-62), während des Seitensatzes vor.

In der Coda des Satzes verklammert Beethoven drei heterogene Elemente, zunächst ein virtuosos, bewusst etüdenhaft wirkendes Moment in der ersten Violine, ferner im Cello und in der Bratsche die gezupften „Harfenklänge“ und drittens eine in der zweiten Violine hervortretende Kantilene, die sich motivisch zunächst an das 1. Thema anlehnt, dann aber stark an die Kadenzbildungen der zeitgenössischen Oper erinnert. Letztere wird ab Takt 233 von der Viola um einen Takt versetzt imitiert und ab Takt 240 vehement vom Cello unterstützt, so dass die drei unteren Streicher zusammen ein Gegengewicht zu den ausschweifenden Arpeggien der ersten Violine bilden.

Einer der zentralen lyrischen Momente dieses Quartettes wird vom langsamen Satz, dem *Adagio ma non troppo*, ausgeprägt. Sowohl die klare vokale Struktur der Melodie, die sich erneut in der ersten Violine befindet, als auch die höchst differenziert gestaltete und mit *mezza voce* versehene Begleitung, lassen den Gesang, der zudem mit der Anweisung *cantabile* versehen ist, deutlich hervortreten. Die Subjektivität, die dieser rührenden Melodie zweifelsohne beigegeben ist, bekundet sich in der speziellen Gestaltung des Melos', das ohne Weiteres nicht mit den traditionellen Kategorien der Periodenbildung zu beschreiben ist; auch die Verwendung des Terminus' der variierten Phrasenwiederholung greift hier nur bedingt. Das ist umso erstaunlicher, da das formale Medium des Satzes die Variation ist, die mit einem klar abgegrenzten Thema operiert. Trotzdem sind die Elemente des Vokalen wie eine Phrasenbildung, die der Atmung nachempfunden ist, sowie die Kennzeichnung der melodischen Linie durch Legatobögen, deutlich vorhanden. Der Konnex mit dem Kopfsatz wird durch die aufsteigende Dreitonfigur in Takt 10 hergestellt. Es folgt eine längere Episode, deren Beginn in Takt 25 anzusetzen ist, in der Beethoven durch die Verwendung des

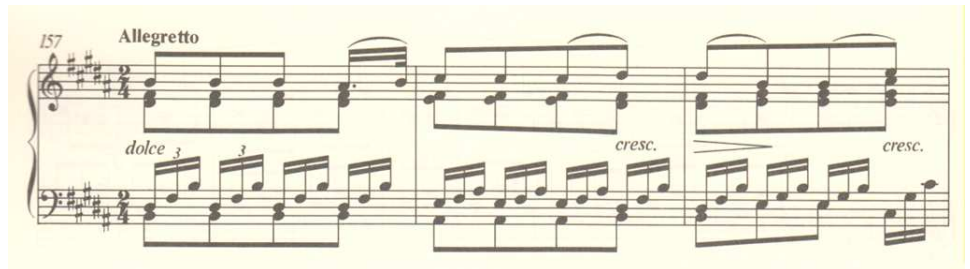
Dreiklanges die eindeutig vokal orientierte Gestaltung der Oberstimme verlässt. Harmonisch erweitert sich der Satz durch den Gebrauch der Varianttonart as-Moll und durch die Modulation nach Ces-Dur, das in einer Kadenz in Takt 34/35 bestätigt wird. Die Tonika As-Dur wird wieder in Takt 64 erreicht, wobei zeitgleich die erste Variation beginnt. Die einzelnen Veränderungen des Themas gestalten sich im Wesentlichen als Figuralvariationen, bei deren Gestaltung Beethoven insbesondere den Begleitsatz in den Fokus rückt. Eine besonders hervorzuhebende Anomalie ist die Divergenz der Taktproportionen der einzelnen Variationen mit dem Thema. Dieser Umstand mag aus der oben erwähnten großen, dem Melos innewohnenden Subjektivität, die sich in ihrem tiefsten Ausdruck nicht in bestimmte formale Kategorien zwingen lässt, resultieren. Somit träte die Kantabilität also als Indikator des Ichs des Komponisten auf; ein wichtiges Medium stellt hierfür die Form der Variation dar, da diese bei der Komposition größere Freiheiten zulässt, was vor allem an den großen Mittelsätzen der späten Quartette deutlich wird.

Dem *Serioso*-Quartett f-Moll op. 95 wird man eine Orientierung am vokalen Parameter tendenziell eher absprechen. Wollte man es in den Kontext seines Vorgängers stellen, so müsste man ein Gegensatzpaar wie hell–dunkel oder treffender lyrisch–dramatisch akzentuieren. Das Unisono des Beginns markiert bereits unmissverständlich die Ausweglosigkeit und die Unerbittlichkeit, die in diesem Quartett geradezu exemplarisch forciert wird. Insofern steht dieser Beginn Pate für die schroffen Unisono-Passagen, wie sie unter anderem im Kopfsatz von op. 111 vorkommen.

Die für den vokalen Kontext wesentlichen Klavierwerke beginnen mit der weniger bekannten Klavierphantasie op. 77 in g-Moll – die Variationen über den Türkischen Marsch in D-Dur op. 76 sind figuraler Natur und spielen in diesem Zusammenhang keine Rolle. Die Phantasie beginnt mit einer stürzenden Skala, der der Gestus des Exzentrischen anhaftet. An diese schließt sich ein *Poco adagio* an, das eine klagend-melancholische Episode darstellt. Den singenden Charakter erhält es durch die ruhige Begleitung in Achteltriolen, durch die exaltierte kleine Septime, die zum Terzton b' führt, sowie durch eine Tonumspielung, die die Kadenz einleitet und den kurzen Zweitakter in der Tonika g-Moll ausklingen lässt (T. 1-3). Nach einem weiteren Absturz der Musik erklingt die Wiederholung dieser melancholischen Miniatur, die allerdings um einen Ganzton tiefer, nach f-Moll, gerückt ist. Im *l'istesso tempo* folgt ein kurzer Abschnitt, der sich durch eine sentimentale Melodieführung auszeichnet. Die Fragilität dieser Episode ist vor allem durch den auftaktigen Rhythmus, die streng ausnotierten Pausen, die die einzelnen Dreitongruppen voneinander trennen und durch den Abzug, der jeweils auf der schwachen Zählzeit im Wert einer Zweiunddreißigstel

positionierten letzten Note erscheint, gestaltet. Durch diese rhythmische Gestalt wird der Eindruck des Stammelns, der im Spätstil in den Opera 110 und 130 aufgegriffen und erweitert wird, erzeugt. Das Abbrechen der Kadenz mit der Dominante auf der Fermate erhöht ferner den Eindruck des Unsicheren. Nach einer fünfeinhalb Oktaven umfassenden abstürzenden As-Dur-Skala wird die Episode wiederholt, wobei die Melodie in Oktaven angeschlagen und die Begleitung in die eingestrichene Oktave gesetzt wird. Erneut verweigert Beethoven seinen Zuhörern die Einlösung der Tonika, indem er die Harmonie auf dem Quintsextakkord von F verharren lässt (T. 13). Es folgt ein rascher F-Dur-Lauf, dem in Takt 15 ein gassenhauerisch anmutendes Thema im bewegten 6/8tel-Takt folgt. Diese Assoziation wird vor allem durch den simplen Melodiebau mit Initialquarte und dem redundanten Gebrauch des Tonikadreiklangles sowie durch die einfache Harmonik, die über einem ostinaten b lediglich auf Tonika- und Dominantklänge zurückgreift, evoziert (s. T. 15-18). Doch dieses Thema wird nicht so behandelt, wie man es vermuten könnte, Beethoven verzichtet darauf, es zu einer ihr angemessenen achttaktigen Periode auszuformen und entsprechend weiter zu verarbeiten – hier zeigt sich besonders deutlich das Verfahren der durch die Notation gewissermaßen „eingefrorenen“ Improvisation, die, wenngleich akustisch durchaus spontan erscheinend, durch die Ratio des Komponisten genau kalkuliert worden ist.

Der Zielpunkt der Phantasie ist nach virtuosem Passagenwerk in einem kurzen liedhaften Thema, das zehn Figuralvariationen erfährt, erreicht. Das *Allegretto* setzt sich aus einer klar gegliederten achttaktigen Periode zusammen (T. 157-164) und stellt den Typus eines „Liedes



ohne Worte“, der freilich erst später geprägt wird, vor. Die Melodie ist klar in der rechten Hand der Oberstimme fixiert, während Bass- und Mittelstimmen das H-Dur mit Dreiklangszerlegungen in der linken Hand ausfüllen⁴⁶⁹. Als besonders kantabel ist der ruhig fließende Rhythmus, der begrenzte Ambitus und die schlichte Harmonik, die insbesondere mit der Subdominante operiert, in Takt 159 zu charakterisieren.

Die ebenfalls im Jahre 1809 komponierte Klaviersonate op. 78 stellt in mehrfacher Hinsicht eine bedeutende Zäsur im Sonatenschaffen Beethovens dar. Zum einen erscheint hier

⁴⁶⁹ Durch die geschickt gearbeitete Setzweise der Begleitung ergibt sich ein eigentümlich federnder Klang, der vor allem dadurch entsteht, dass die linke Hand den H-Dur Dreiklang in Sechzehnteltriolen aufbricht und in der rechten Hand ebenfalls zwei Akkordtöne in Achteln gleichzeitig angeschlagen werden.

zum ersten Mal zu Beginn einer Klaviersonate die Spielanweisung *Adagio cantabile*⁴⁷⁰, mit der die vier einleitenden Takte gekennzeichnet sind, auf und zum anderen sticht das Werk aufgrund der ungewöhnlichen Tonart Fis-Dur hervor. Zugleich ist dieses Werk die erste zweisätzige Klaviersonate Beethovens. Der lyrische



Impetus, der die Charakteristik des Kopfsatzes bestimmt, wird durch die kurze Einleitung, die gewissermaßen eine einzige zarte Geste verkörpert, vorgestellt. Die Melodik entwickelt sich ungehindert über einem Orgelpunkt der Tonika und wird von den Mittelstimmen harmonisch ausgefüllt. Den Kulminationspunkt dieser lyrischen Szenerie bildet die Tonumspielung in Takt 3, dem ein Nonenvorhalt auf der Dominante folgt. Der letzte Takt bringt mit den beiden Vorhalten die Entspannung, die zusätzlich durch die Fermate gekennzeichnet ist. In diesen vier kurzen Takten sind bereits drei optische Elemente zu konstatieren, die den Zusammenhang mit dem Vokalen prägen: erstens der Legatobogen, zweitens die Figur der Tonumspielung und drittens die Fermate. Selbstverständlich erscheinen diese Zusatzzeichen auch in anderem musikalischen Kontext, trotzdem stellen sie bedeutsame Elemente einer lyrischen Komposition vor.

Auch im eigentlichen Hauptsatz wirken die lyrischen Elemente weiter fort. Das Hauptthema besteht aus einer viertaktigen Phrase, die eindeutig eine kantable Provenienz aufweist, in ruhigen Vierteln pulsiert und in dem begrenzten Ambitus von einer Oktave fortschreitet. Der Orgelpunkt kehrt wieder, allerdings sind die harmonischen Füllstimmen als Alberti-Bässe substituiert. Der lyrisch-schwärmerische Charakter wird zudem durch die Offenheit der formalen Gestalt, die sich an der dezidierten Abkehr von dem Prinzip der Periodizität manifestiert, unterstrichen. Die Besonderheit des weiteren Verlaufes der Sonate liegt darin, dass der lyrisch-melodiöse Duktus trotz zum Teil sehr motorischer Ausprägung bestehen bleibt, obwohl sich der Satz aus sehr heterogenen Elementen konstituiert.

Das *Andante* der G-Dur Sonatine op. 79 erweitert die bei op. 78 gewonnenen Kriterien



typisch vokaler Elemente. Zunächst ist der Satz in einer dreiteiligen Liedform, in der

⁴⁷⁰ Frühere Sätze, die explizit mit dem Zusatz *cantabile* versehen sind, sind *Adagio cantabile* (op. 13, zweiter Satz), *Adagio cantabile* (op. 18, 2, zweiter Satz), *Andante cantabile* (op. 18, 5, dritter Satz). Öfter hingegen finden sich andere Zusätze, wie *Largo appassionato* (op. 2, 2, zweiter Satz), *Largo, con gran espressione* (op. 7, zweiter Satz), *Adagio affettuoso e appassionato* (op. 18, 1, zweiter Satz), *Adagio con molto espressione* (op. 22, zweiter Satz), *Adagio con espressione* (op. 27, 1, dritter Satz), *Molto Adagio. Si tratta questo pezzo con molto di sentimento* (op. 59, 2, zweiter Satz) und *Larghetto espressivo* (op. 95, Einleitung zum Schlussatz).

das trostlose g-Moll des Hauptteils durch einen lichten B-Teil in Es-Dur gemildert wird, komponiert. Die Struktur der beiden kontrastierenden Abschnitte ist klar periodisch gestaltet, allerdings erhält der achttaktige Aufbau durch seine harmonische Anlage eine nicht unerhebliche Erweiterung. Die Sangbarkeit der Melodie wird durch die ruhig fließende 9/8tel Rhythmik und den auf die kleine Sexte begrenzten Ambitus gewährleistet, das Hauptthema zusätzlich mit der Spielanweisung *p espressivo* versehen. Ein weiteres Element tritt mit der Verwendung der konsonanten Intervalle von Terz und Sexte hinzu, während der Bass die harmonischen Grundtöne sowie den ruhigen Achtelimpuls vorgibt. Schließlich gilt es noch die dynamischen „Schweller“, die einen Kulminationspunkt in der Mitte jeder Zweitaktgruppe markieren, zu charakterisieren. Sie stellen gewissermaßen die Schwingungen der dahinströmenden Melodik dar. Im Mittelteil bleiben die Grundkategorien des Kantablen bestehen, werden jedoch um die Verwendung von Dreiklängen, kleinen Koloraturen, Trillern und perlender Sechzehntelbewegung in der linken Hand erweitert. Den Höhepunkt der lyrischen Ausprägung stellt Takt 17 dar, in dem der exponierte Einsatz der Subdominante As-Dur, mit den Akkorden der linken Hand zusätzlich verstärkt, erreicht wird. Der A'-Teil stellt ab Takt 30 die Synthesis der beiden manuell klar differenzierten Elemente dar, die Melodie findet sich in den Oktaven der rechten und die wogenden Dreiklänge in der linken Hand wieder. Mit den beiden Schlusstakten tritt zudem das weitere Moment des Empfindsamen hinzu. Der rezitativische Gestus wird dabei durch abgesetzte Akkorde und das *non legato* gestaltet.

Die *Les adieux*-Sonate op. 81a hat nicht nur aufgrund der programmatischen Konnotation eine Sonderrolle innerhalb der 32 Klaviersonaten, auch in Bezug auf den vokalen

Kontext führt sie eine zentrale Komponente ein: den Text bzw. die mögliche semantische Dechiffrierung der Musik in nicht gesungene, sondern auf dem Klavier gespielte stumme



Silben. Die ersten drei Akkorde, die einen typischen Hornquintengang darstellen, sind von Beethoven mit „Le – be – wohl“ überschrieben worden und dergestalt formieren die drei absteigenden Töne g – f – es eine dezidiert intendierte semantische Botschaft, deren Analyse als subthematischer Baustein die zentrale Faktur des Kopfsatzes zu Tage fördern könnte⁴⁷¹.

⁴⁷¹ Das Hauptthema ist nach der Initialoktave „as“ aus diesen drei Tönen, die durch die Repetition noch zusätzlich verstärkt werden (T. 17-19), ebenso geformt, wie die Schlussgruppe, in der das Motiv in B-Dur im fünften Finger der rechten Hand allein durch die Notation klar hervortritt (T. 50-52). Eindeutig erklingt es auch

Neben dieser semantischen Besonderheit gilt es, zwei dezidiert vokale Elemente zu fokussieren, erstens die rezitativartig-empfindsame Einleitung des Hauptsatzes (T. 1-16) und zweitens das Lamento, die individuelle Klage des Subjekts im zweiten Satz.

Aus der Einleitung des Kopfsatzes lassen sich einige interessante Elemente herauslösen, die sich in subtiler Weise im Spätstil unter der Kategorie des Vokalen wiederfinden lassen. Zum einen ist der energetische Aufbau des sechstaktigen Hauptsatzes deutlich an die Anforderung einer Stimme angepasst, indem er in drei klaren Bausteinen gegliedert ist: Nach dem „Le – be – wohl“, das den ersten Abschnitt markiert, hebt eine Verlaufskurve an, die aus einem dreiteiligen, sich entwickelnden Sequenzmodell, das auf der Tonumspielung kulminiert, besteht. Der Zäsur auf der Dominante der Paralleltonika folgt der dritte Abschnitt, der den Spitzenton es''' erreicht (T. 5). Von diesem Punkt an verflacht die Melodiekurve und fällt auf das g' zurück, nach dem die variierte Phrasenwiederholung, die das Geschehen nach Ces-Dur rückt, anhebt. Obwohl bei diesem Beispiel der Ambitus, der exakt zwei Oktaven beträgt, deutlich über eine normale Singstimme hinausgeht, verweisen die Gliederung dieser drei Abschnitte und das Melos explizit auf einen vokalen Charakter. Hinzu kommt die Chromatisierung der Mittel- und Unterstimmen, die dem *Adagio* überhaupt erst zu seinem typisch empfindsam-expressiven Duktus verhilft. Die essentielle Chromatik fungiert als Indikator und semantischer Träger der wehmütigen Stimmung des Ichs; in der kompositorischen Tiefenstruktur werden mit ihr die Stufen zwischen den Zentraltönen ausgefüllt. „Thus in the slow introduction, the contrast suspension of the horn call's harmonic structure is an attempt to transcend the inevitable – hope is that lies ‚beyond‘ the structure.“⁴⁷² In Takt 12 hebt ein neues Moment an, das den Abschluss und gleichzeitig die Überleitung zum Hauptsatz vorstellt und der Gestaltung eines *Accompagnato*-Rezitatifs nachempfunden ist. Auch hier wird die Chromatik angewandt, um das Erreichen des Zielakkordes des nächsten Taktes zu forcieren.

Der sich dem Kopfsatz anschließende Klagegesang über die Abwesenheit des Erzherzogs Rudolph lässt sich noch deutlicher auf vokale Einflüsse zurückführen. „Es gibt heute nicht mehr die Erfahrung des Abschieds.

Abwesenheit (L' Absence)
Andante espressivo
In gehender Bewegung, doch mit viel Ausdruck

im Oktavkanon (T. 181-191) sowie in der Coda, die vollkommen aus dem Hornquintengang gebaut ist (T. 197-216), wobei hier die imitatorische Struktur das Element der räumlichen Perspektive und das des Sich-Entfernens, das auch mithilfe der Setzweise durch die fortschreitende Entfernung beider Hände des Interpreten umgesetzt ist, inkludiert (T. 223-252).

⁴⁷² Daniel K. L. Chua: *Adorno's Metaphysics of Mourning: Beethoven's Farewell to Adorno*, in: *The Musical Quarterly*, Jg. 87 (2004), H. 3, S. 534.

Sie liegt auf dem Grunde der Humanität: Gegenwart des Nichtgegenwärtigen. Humanität als Funktion von Verkehrsverhältnissen. Und: gibt es noch *Hoffnung* ohne Abschied?“⁴⁷³ Der Satz ist in einer klaren zweiteiligen Form, der jeweils ein Prolog und ein Epilog hinzugefügt sind, geschrieben. Trotz der großen harmonischen Avanciertheit ist dieser Satz klar homophon gestaltet, die Melodie wird ausschließlich vom Sopran bzw. der rechten Hand repräsentiert, während die linke Hand die harmonische Füllung mit ihren Chromatizismen und Vorhaltsbildungen übernimmt. Auffällig ist die offensichtliche rhythmische Orientierung an der Prosodie des „Le – be – wohl“, mit scharf punktiertem Rhythmus und anschließendem Halt auf einer langen Note. Hier zeigt sich zum ersten Mal eine auf ein Motto bezogene Sprachlichkeit der Instrumentalmusik, die ihren Höhepunkt im Finale von op. 135 findet. Da sich der zweite Teil des Satzes als eine leicht variierte Abwärtstransposition um eine große Sekund erweist, genügt es, sich in dem gegebenen Kontext auf den ersten Abschnitt des Satzes zu beschränken.

Der Viertakter ist vollkommen von der Harmonik des verminderten Septakkordes, der seine Auflösung ohnehin nur sehr marginal als Sextakkord sowie auf der schwachen Zählzeit der „Eins und“ erfährt, gekennzeichnet. Dazu tritt der dissonante Einsatz des Tritonus in der linken Hand, der die Spielanweisung *Andante espressivo / In gehender Bewegung, doch mit viel Ausdruck*, die hier zum ersten Mal von Beethoven auf Deutsch notiert wird, eindrücklich in die musikalische Faktur überträgt. Dieser Initialtakt erfährt vor allem durch die Pendelbewegung zwischen dem Tritonus und der kleinen Septime zum Grundton in der linken Hand einen ganz eigentümlich depressiven Ausdruck. Nach der Wiederholung dieses Eintakters versucht sich die Melodie von der redundanten und monotonen Begleitstruktur mithilfe einer verminderten Quinte zu emanzipieren. Die Depression kann jedoch damit nicht überwunden werden, allerdings wird die Begleitstruktur in eine nachschlagende *recitativo secco*-Akkordik modifiziert. Die oben herausgearbeiteten Charakteristika bleiben im Wesentlichen im ersten Hauptabschnitt (T. 5-12) bestehen, die nachschlagenden Begleitakkorde werden allerdings mit einer Fauxbordonlinie in parallel absteigenden Sextakkorden, die die fein ziselierte Melodie stützen (T. 9), substituiert.

Der zweitaktigen solistischen Überleitung folgt der zweite Abschnitt des Satzes, der rein optisch an einen äußerst reduzierten Klavierauszug erinnert, indem die rechte Hand eine einstimmige Melodielinie spielt, während die linke die akkordischen Streicherrepetitionen mithilfe einer Wechselbewegung in Zweiunddreißigsteln wiedergibt. Die Fiorituren der

⁴⁷³ Theodor W. Adorno: *Beethoven*, S. 251. Zur weiteren Ausführungen der Kategorie des Abschieds in dieser Sonate als Ausprägung metaphysischer Klage s. Daniel K. L. Chua: *Adorno's Metaphysics of Mourning*, S. 533-540.

Melodie, die in Takt 17 besonders deutlich hervortreten, erinnern an die improvisierte Diminutionsvariation einer Gesangslinie, bei der vor allem die chromatischen unteren



Wechselnoten der Haupttöne benützt werden, um die Koloratur zu erreichen. Die Schlussgruppe, die in Takt 19 anhebt, bildet gewissermaßen den instrumentalen Abschluss dieser Szene, der diese allerdings aufgrund des forcierten *sforzato*, der Staccato-Vorschrift und den nachgeschlagenen Sexten fast gewaltsam zu Ende führt. Ein letztes, für die späten Werke Beethovens ganz wesentliches Element lässt sich noch aus dem Epilog herauskristallisieren: Beethoven spaltet den motivischen Nukleus, der die Depression des Initialtaktes geriert hatte, ab und sequenziert ihn stufenweise aufwärts (vgl. T. 38-42). Durch die Trennung vom verminderten Septakkord der Begleitung und der Objektivation des Motivs, die mithilfe der Sequenz gelingt, ist es im Folgenden möglich, den auf die Terz fixierten Ambitus zu sprengen und das depressive Motiv zu überwinden, indem es zu einer überleitenden Floskel, die das vor Freude überschäumende Finale einleitet, transzendiert wird – so wird die Trauer des Abschiedes kompositorisch in die Freude des Wiedersehens eingearbeitet und eine dialektische Wechselbeziehung des Motivs erzeugt.

Die 1814 entstandene zweisätzige e-Moll Sonate op. 90 ist nicht nur zeitlich von ihren Schwesterwerken op. 81a und op. 101 getrennt, auch die Art und Weise, wie sie zwei völlig konträre Prinzipien diametral gegenüberstellt, ist für eine Beethoven'sche Sonate bis zu diesem Zeitpunkt ungewöhnlich. Den Tonartendualismus von Moll und Dur mit den antagonistischen Charakteren von Resoluthheit und Lyrik griff Beethoven in seiner letzten Sonate prominent wieder auf. Ohne Zweifel übte



jedoch gerade der zweite Satz mit der deutschen Spielanweisung *Nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen* einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die späteren Romantiker, namentlich auf Franz Schubert, aus. Er stellt zudem den Typus der „Lieder ohne Worte“ von Felix Mendelssohn vor und weist ähnliche Gestaltungsmittel wie der Klaviersatz des Liederzyklus’ „An die Ferne Geliebte“ op. 98 auf. Entscheidend ist das Vorherrschen des kantablen Momentes, das in einem undramatischen, lyrischen Rondo vorgetragen wird und

den eigentümlichen Ton des Satzes unmittelbar prägt. Die bereits erarbeiteten Elemente des Kantablen in Beethovens Instrumentalmusik, die klare Aufteilung der Funktionalität der beiden Hände des Interpreten zwischen Melodie und Begleitung und die Phrasenbildung mithilfe von Legatobögen, finden sich hier in voller Ausprägung wieder. Aufgrund der Länge der kantablen Linie, die sich praktisch durch den gesamten Satz zieht und lediglich von Phrasenenden und Formzäsuren kurz unterbrochen wird, prägt dieser Satz jedoch eine neue Qualität aus. Charakteristisch ist zu Beginn des Themas die Präsentation der Mittelstimmen, die von der rechten Hand übernommen werden⁴⁷⁴. Der beschränkte Ambitus und die ruhige Verlaufskurve verstärken den vokalen Eindruck, der vor allem durch die Fokussierung auf den melodischen Parameter und durch den regelmäßigen Fluss der Musik zur Geltung kommt. Es erweist sich die Zeitstruktur „der kantablen Periode als ‚Rhythmus im Großen‘, der weniger einen Prozeß ausprägt, als daß er einen Gleichgewichtszustand herstellt“⁴⁷⁵.

Das Seitenthema von Beethovens letzter Violinsonate op. 96 hingegen stellt den Typus des unbekümmerten „Munter-Drauf-Los-Singens“ vor. Die aufsteigende Dreitonfigur erhält diesen Charakter vor allem durch den punktierten Rhythmus des Motivs selbst, aber auch durch die „galoppierenden“ Triolen, die das jeweils andere Instrument vollführt (T. 41-58). Markant für diesen Ausbruch überschäumender Freude ist zudem die zweitaktige Überleitungspartie (T. 47/48), in der Beethoven eine polyrhythmische Struktur von 2 gegen 3, die er sonst nur äußerst selten verwendet, setzt. Die Schlussgruppe des Kopfsatzes forciert ein typisch vokales Element, das in dem Kontext der bereits betrachteten Werke jedoch noch nicht aufgetaucht ist: den Seufzer (s. Klavier T. 85-88 und Violine T. 89-95). Das Moment des Seufzers prägt auch die Durchführung und wird in der Schlussgruppe der Reprise so extrem von beiden Instrumenten betont, dass Beethoven eine 41taktige Coda komponiert, um diesen melodischen Stillstand zu überwinden.

Der zweite Satz beginnt mit einem Solo des Klaviers, das sich wie ein Vorspiel zu einem Lied ausnimmt. Die Satzweise ist derjenigen aus op. 90 sehr ähnlich, die rechte Hand spielt sowohl die Melodie als auch die Mittelstimmen, während die linke Hand die ruhig pulsierenden Achtel mit in Oktaven geführten Bässen unterlegt. Verblüffend ist der Einsatz der Violine in Takt 9, da sie nicht die Melodie repräsentiert, sondern die Mittelstimmen des Klaviers nachahmt. Die Einhaltung der Hörerwartung wird bis zur Wiederholung des Themas in Takt 38 aufgespart, hier erklingen beide Instrumente zugleich, das Klavier fungiert als

⁴⁷⁴ Die Umsetzung des Legatobogens ist hier zum einen einer feinen Artikulation der Oberstimme und zum anderen einer subtilen Pedalisierungstechnik des Pianisten überlassen. Ähnliche Verfahren werden von Beethoven bereits im zweiten Satz der Klaviersonate op. 13 angewandt, ohne jedoch die Ausmaße anzunehmen, wie in diesem Satz, der geradezu die „himmlischen Längen“ Schuberts antizipiert.

⁴⁷⁵ Carl Dahlhaus: *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, S. 280.

Begleiter und der Gesang wird von dem Melodieinstrument übernommen. Bemerkenswert ist am Schluss das Tremolo des Klaviers (T. 66), das einem Klavierauszug entsprungen zu sein scheint und in solcher Form beim späten Beethoven nicht mehr in Erscheinung tritt.

Eindeutig von einem Volkslied inspiriert, wenn es nicht ein solches gar beinhaltet, ist das Thema der Schlussvariationen des Finalsatzes; für selbiges konstatiert Lockwood: „*The finale is a variation set on a ‚Gassenhauer‘ theme (rollicking thematic type in 2/4 found in German light operas) generically similar to that of the ‚Kakadu‘ Variations.*“⁴⁷⁶ Es ist sowohl hinsichtlich seiner achttaktigen periodischen Struktur als auch seiner Melodie äußerst simpel und eingängig gestaltet und wird von einem sehr sparsam gesetzten Bass, der aus gebrochenen Dreiklängen besteht, begleitet. Während der Schlussvariation wird es zweimal, zunächst in Es-Dur (T.164-170), anschließend wieder in der Tonika G-Dur (T. 245-252) rekapituliert. Es eröffnet den Parameter des Vokalen hin zum „Populären“, weist deutlichen Zitatcharakter auf und antizipiert in gewisser Weise bereits die Affinität des späten Beethoven zu simplen und banal anmutenden Gebilden.

Den zeitlichen Rahmen in seiner ganz außergewöhnlichen formalen Expansion



sprengend, stellt das B-Dur-Trio op. 97 sowohl den Zielpunkt des Beethoven'schen Oeuvres für Kammermusik mit Klavier als auch den Ausgangspunkt einer neuen Gattungstradition, die von Schubert weitergeführt werden sollte, dar. Doch nicht aufgrund der enormen Ausdehnung der vier kolossalen Sätze scheint es zusammen mit den anderen Werken hier auf, sondern weil es im Kopf- und im langsamen Satz zwei weitere vokale Elemente, die wesentlich für die späten Werke sind, beinhaltet. Das Hauptthema, das zunächst vom Klavier exponiert wird, ist geprägt von einem hymnisch-majestätischen Ton, der der aristokratischen Dignität des erzherzoglichen Widmungsträgers nachempfunden ist; „*the solo piano opening [...] with its massive legato theme supported by full chords, sets a tone of nobility for the entire work*“⁴⁷⁷. Dieser Klang speist sich, anders als die Lyrik von op. 78, vor allem aus einer tiefen und

⁴⁷⁶ Lewis Lockwood: *Beethoven*, S. 311.

⁴⁷⁷ Ebd., S. 308.

vollgriffigen Begleitung der linken Hand und generiert eine geradezu orchestrale Breite⁴⁷⁸. Die Melodie ist durch Stimmführung und Legatobögen sehr kantabel gesetzt, ihre sprichwörtliche Erhabenheit wird durch die vollgriffigen Zielakkorde des jeweils zweiten Taktes (in Takt 4 noch mit einem *rfz* versehen) erzeugt. Die Überleitung, die von einer Imitation zwischen Violoncello und Violine gestaltet wird, ist von Beethoven explizit mit dem Zusatz *cantabile*, das er mithilfe von Legatobogen und Tonumspielung (T. 9, T. 11 und, gewissermaßen als Synthese, T. 13) erreicht, versehen worden. Die Erhabenheit wird bei der Wiederholung des Hauptthemas, die in Takt 14 beginnt, durch drei Elemente erzeugt: akkordische Wechselbewegung im Klavier, die auf beide Hände ausgeweitet ist, eine voll klingende Basslinie im Violoncello und die würdevolle Melodie in der Violine. Hinzu kommt der Orgelpunkt auf dem b der Klavierbegleitung, der den majestätischen Gestus grundiert. Seine Apotheose erfährt dieses gravitatische Erzherzogsthema in der Coda, wo es in allen drei Instrumenten über dem dröhnenden Bass von B-Dur-Arpeggien im Fortissimo erklingt (T. 268-277).

Das Thema des langsamen Variationensatzes, *Andante cantabile, ma però con moto*, ist als weihevoller Choral mit sakralem Impetus in D-Dur gesetzt und wird erneut vom Klavier solistisch vorgetragen. „Wir hören einen innig-erfüllten Gesang – Beethovens Schüler Czerny nannte die Musik ‚heilig-religiös‘ –, der gemessen und gehalten wird von einem



ständig stehen bleibenden und ständig erneut ansetzenden Schreitvorgang, an den er gebunden ist.“⁴⁷⁹ Er ist in einer 24takigen Periode gestaltet, wobei der achttaktige Vordersatz zweimal, zunächst vom Klavier, anschließend vom Tutti gespielt wird. Die choralartige Assoziation ergibt sich aus dem ruhigen rhythmischen Puls, der stufenweise voranschreitenden Melodie, die in der rechten Hand mit vollgriffigen Akkorden versehen ist, und vor allem durch die akkordische Konzeption der Begleitung, die sich durch eine ruhige harmonische Progression

⁴⁷⁸ Ähnliches gilt auch für das Seitensatzthema der „Appassionata“ (T. 35-40).

⁴⁷⁹ Rudolf Bockholdt: *Zum Andante Cantabile des Trios op. 97 und seiner Stellung im Werkganzen*, in: Rudolf Bockholdt / Petra Weber-Bockholdt (Hg.): *Beethovens Klaviertrios. Symposium München 1990*, München 1992, S. 189.

und eine typisch choralartige Satzweise⁴⁸⁰ auszeichnet. Ein weiteres entscheidendes Charakteristikum ist ebenfalls die besondere Forcierung der Subdominante G-Dur (T. 3), die dem Geschehen die Aura des Friedlichen und Kontemplativen, ja religiös Meditierenden, verleiht. Da es sich bei diesem Satz um Variationen handelt, muss auf die einzelnen Diminutionsnummern nicht näher eingegangen werden. Einzig die letzte Variation (T. 174-190) gilt es hervorzuheben, da sie das Prinzip des Choralartigen durch die orchestrale Breite, die durch die Akkordrepetitionen des Klaviers evoziert wird, derart erweitert, dass sie eine Sphäre der Erhabenheit erreicht, die das Transzendente bereits zu streifen scheint. Der voluminöse Klang baut sich auf aus Akkordwiederholungen in ruhig pulsierenden Achteltriolen, die über dem Pedalton der Kontraoktave sukzessive bis in die zweigestrichene Oktave aufsteigen, während die Melodie in Oktaven von Violine und Violoncello gespielt wird.

Für den Spätstil stellt die As-Dur-Klaviersonate op. 110 ein Konglomerat der erarbeiteten vokalen Typen dar und erfüllt geradezu idealtypisch die Klassifizierung von Kantabilität, die Dahlhaus erstellt hat: „Kantabilität, in der klassischen Sonatenform eine bloße Enklave, wurde zum dominierenden Strukturprinzip, wodurch allerdings die Idee des thematischen Prozesses in eine Krise geriet, als deren Lösung dann – wenn man Kompositionsgeschichte als Problemgeschichte auffasst – das Spätwerk interpretiert werden kann.“⁴⁸¹ Um das Strukturprinzip des Kopfsatzes der Sonate greifbar machen zu können, muss zunächst durch die Aufdeckung der vokalen Elemente eine analytische Basis geschaffen werden, von der aus das Ganze erneut unter dem Gesichtspunkt der Kantabilität zu betrachten ist. Laut Osthoff liegt die höchste Erfüllung von Beethovens Spätstil „in der Synthese von sprechenden und kantablem Ausdruck“⁴⁸².

Für eine nähere Betrachtung der vokalen Elemente in Beethovens Spätstil ist eine Unterscheidung derselben in mehrere Kategorien unumgänglich. Hergeleitet aus dem Repertoire der Werke aus der „Zwischenzeit“ lassen sich drei grundsätzliche Typen festmachen: erstens die Provenienz aus dem Liedhaftem und Choralartigem, zweitens die Verwendung von Gassenhauern bzw. musikalischen Gestalten, die diesen ähnlich sind, und drittens der Sonderfall der Integration von Opernhafem in die Instrumentalmusik.

⁴⁸⁰ Diese ist charakterisiert durch das tiefe Bassregister und die Aussparung der Terz im Grundakkord (D – a – d) sowie durch die Verwendungen einfacher Doppeloktaven in der Kontraoktave.

⁴⁸¹ Carl Dahlhaus: *Cantabile und thematischer Prozeß*, in: AfMW, Jg. 37 (1980), S. 82.

⁴⁸² Wolfgang Osthoff: *Das „Sprechende“ in Beethovens Instrumentalmusik*, S. 31.

3.2 Vokale Elemente in den Klaviersonaten

Klaviersonate A-Dur op. 101

Der Gestus des Sich-Aussingens wird exemplarisch im Hauptthema der A-Dur-Sonate exponiert. Die Melodie ist durch den trochäischen 6/8tel Rhythmus sehr schlank und elegant gestaltet und entfaltet sich frei zwischen den Phasenenden, die zusätzlich durch klar gesetzte Legatobögen markiert sind. Einzig der nach dem Dominanthalbschluss folgende Oktavsprung erschwert das Nachsingen der Melodie, die sich ansonsten im Oktavambitus, mit Fokus auf den Sextraum *gis' – e''*, befindet. Als sehr kantabel erweisen sich zudem die Phrasenenden, die das Moment des Atmens implizieren. Die Öffnung hin zum Instrumentalen erfolgt erst nach der Fermate über der Tonikaparallele; dieses Verlassen des genuin Sanglichen korrespondiert mit der Änderung der Satzart der Mittelstimme, die ab Takt 9 akkordisch respektive homorhythmisch zur Melodie gesetzt ist.

Insbesondere anhand der Mittelstimme und der von ihr evozierten Terzklänge, die die Geschmeidigkeit der Melodie zusätzlich verstärken, lässt sich der direkte Vergleich zur vorhergehenden Sonate op. 90 ziehen. Das Schlussrondo, das *sehr singbar* vorzutragen ist, weist den Grundtypus des in der A-Dur-Sonate bereits verdichtet vorliegenden Liedtypus mit unbewegter Mittelstimmenbegleitung auf: Die Melodietöne werden nahezu ausschließlich mit Terzen unterlegt, während die schnellere Mittelstimme darüber hinaus die restlichen Akkordtöne in Wechselnoten übernimmt. Gestützt wird das Ganze von den Grundtönen, die am Taktanfang in Bassoktaven angeschlagen werden. Im Vergleich zum Schlusssatz von op. 90 liegen diese drei Elemente in op. 101 in einem wesentlich subtileren Maße vor. Eine der entscheidenden Modifikationen ist die zur Melodie chromatisch in Gegenbewegung verlaufende Tenorstimme, die dem Satz eine größere Dichte und harmonische Spannkraft verleiht. Außerdem partizipiert die Mittelstimme zum einen zumindest indirekt an der Progression der Melodik und bildet zum anderen in Takt 3/4 einen synkopisch nachfedernden Orgelpunkt. Sobald sich der Bass immer mehr von seiner bloß auf die Dominante beschränkten Funktion zu emanzipieren beginnt (ab Takt 7), wird mit der zunehmenden Akkordik in Melodie- und Mittelstimme sowie durch die lineare Aufwärtsbewegung die in Takt 9 erreichte neue Satzart forciert. Zugleich mit dem Verlassen der rein vokalen Sphäre ist außerdem das eigenartige ziellos schweifende Moment des Satzes vollends erreicht.

Eine eindeutige Reminiszenz an den Typus des Lamentos stellt das *Adagio* der A-Dur-Sonate dar. Insbesondere der atonikale Beginn, die Tonumspielung, die aufsteigende Sexte sowie die Seufzerfigur am Phrasenende evozieren diese charakteristische Assoziation. Ab

Takt drei verdichtet sich der Satz zu einem eher choralartigen Klang. Die folgende imitatorische Passage ist dahingehend instrumentaler Provenienz, obwohl die das Vokale konstituierenden motivischen Bausteine zunächst beibehalten werden.

Im weiteren Verlauf scheinen die rhythmisch-energetischen Passagen und Sätze ohnehin ein Übergewicht zu erhalten, obwohl dies durch die Rekapitulation des Kopfsatzes, dem somit eine besonders gewichtige Bedeutung im Zyklus zukommt, teilweise konterbalanciert wird. Die einzelnen Satztypen weisen jedoch fast mehr auf die Anordnung einer Suite mit avanciert lyrischem Beginn, robustem französischem Marsch, Lamento und tanzhaftem Schlusssatz, dem ein improvisatorisches Präludium vorausgeht und das die Technik der Fuge in den Sonatensatz integriert, hin, als auf den klassischen Aufbau einer Sonate. Die Integration der Sätze in den Gesamtkomplex ist daher weniger im motivischen Konnex oder in einer stringenten Teleologie zu finden, als vielmehr in dem Nebeneinander verschiedener Sätze und Charaktere, deren Chronologie freilich durch das Finale sehr auf die Schlusswirkung fokussiert wird.

Klaviersonate B-Dur op. 106

Das *Adagio sostenuto* der Hammerklaviersonate ist nicht nur einer der längsten Sätze Beethovens, sondern einer der tiefgründigsten der gesamten Klavierliteratur überhaupt. „Ein Mausoleum des Kollektivleids der Welt“, schrieb Wilhelm von Lenz, „das größte Klavier-Adagio der Gesamtliteratur. *Immense lamentation, assise sur les ruines de tous le bonheurs.*“⁴⁸³ Eingefasst in den losen Zusammenhang einer Sonatenform, dessen einzelne Formteile durch das lyrische Pathos und die Klage des Subjekts gleichsam überwölbt werden, treten die kantablen Elemente vor allem im Hauptsatz, und zwar in Gestalt von Choral und begleiteter Melodie, in Erscheinung. Charakteristisch für den Choral, Martin Cooper spricht von „*hymn-like simplicity*“⁴⁸⁴, sind zum einen der akkordische Satz, der vor allem den Beginn des Stückes prägt, sowie der sanft fließende 6/8tel-Duktus der Rhythmik. Insbesondere im Moment der harmonischen Rückung hin zur Region des Neapolitaners tritt aus dem kompakten Klang eine visionäre Oberstimme in Erscheinung, die die massive Struktur des Choralsatzes ab Takt 22 mit akkordisch fundierten Doppeloktaven substituiert.

Ausgangspunkt für die charakteristischen Figuralvariationen der Themen in der Reprise ist die Gestalt des zweiten Hauptsatzthemas, das mit dem Zusatz *con grand' espressione* versehen ist. Seine Genese, deren Ursprung durch die mit der verschobenen

⁴⁸³ Wilhelm von Lenz, Bd. 4, S. 41.

⁴⁸⁴ Martin Cooper, S. 166.

Dreierbegleitung, in der Forschung gar als „*almost operatic in their cushioning accompaniment*“⁴⁸⁵ bezeichnet wird, erfährt es von dem simplen, akkordisch gestützten Liedsatz. Die Fixpunkte der Melodie und vor allem die harmonischen Proportionen, bilden nun den Ausgangspunkt für die elegante Diminutionsvariation, die in Takt 31 einsetzt.

Im Kontext der vokalen Betrachtung ist vor allem noch eine Passage aus der Coda hervorzuheben: Es handelt sich um den rezitativhaften Einschub, der vor der Wiederholung des Hauptthemas in den Takten 164/165 gesetzt ist. Über dem sich im Bass orchestral entfaltenden verminderten Septnonenakkord von Gis ereignet sich im Diskant die Tonrepetition der Septime, die zudem mit der Spielanweisung des stummen Fingerwechsels, der „Bebung“⁴⁸⁶, versehen ist. Dieses Intervall scheint charakteristisch für dieses Moment zu sein, da sich in Beethovens einzigem Pendant dazu, in der As-Dur-Sonate op. 110, die Repetition ebenfalls auf dem Ton der Septime – in diesem Fall das a aus dem H⁷-Akkord – ereignet. Dieser rezitativische Einschub erhöht nicht nur den emotionalen Gehalt des Satzschlusses, sondern übt zudem durch das Mittel der progressiven Stauung des narrativen Geschehens eine eminente dramaturgische Funktion aus. Von dem Moment größter Spannung und Anspannung aus, sinkt der Satz sukzessive ab in das versöhnlich tröstende Fis-Dur, in dem er verklingt.

Klaviersonate E-Dur op. 109

In den letzten drei Klaviersonaten bildet der vokale Parameter eine zentrale Kategorie für die Werke, sei es als Ausgangspunkt der finalen Schlussvariationen von op. 109 und 111, oder als satzübergreifendes Integrationsmoment, wie in op. 110.

In der E-Dur-Sonate übernimmt die Form der Variation die eminente Rolle als zentraler Schlusssatz, der Synthese und Endpunkt des Werkes bildet. Ist dies vorher von Rondos oder stürmischen Sonatensätzen übernommen worden, so handelte es sich dabei zumeist eher um die konventionellen so genannten „Kehrausschlüsse“. In diesem Zyklus verschiebt sich der Schwerpunkt eindeutig auf den Schluss und somit auch auf die gesangliche Ausprägung der Variationen.

Das Thema ist nach der Art einer Sarabande gestaltet und stellt somit bereits in seiner dem Barock entstammenden Genese einen Bezug zu den antikisierenden Variationen des Zyklus dar. Gekennzeichnet durch den ruhigen Viertelrhythmus des Basses sowie durch die sangliche Oberstimmenmelodik wird die Assoziation an den spanischen Tanz vor allem durch

⁴⁸⁵ Martin Cooper, S. 166.

⁴⁸⁶ S. ebd., S. 169.

den Dreivierteltakt evoziert. Der Ambitus der Melodie ist sehr begrenzt gehalten, allerdings handelt es sich hier nicht um eine naive Volksweise, da sie mit Vorschlägen, dem Absinken in die Tenorregion (T. 6-8) und der harmonischen wie dynamischen Forcierung von Kulminationspunkten (T. 7 und besonders T. 14) klar artifiziellen Charakter aufweist. Die harmonische Progression bezeugt dies ebenso wie der subtile Gebrauch agogischer Zusatzzeichen und die Verwendung des Orgelpunkts nach dem Doppelstrich. Zudem ist die melodische Fortspinnung in dem satzartigen Gebilde stets originell und keineswegs schematisch, wie es bei vielen älteren Variationsthemen der Fall ist.

Erstaunlich ist, dass die einzelnen Variationen diesem so kantablen Thema diametral gegenüberstehen, entweder dadurch, dass sie einen konkurrierenden Tanzsatz, wie den langsamen Walzer in der ersten Variation, beinhalten, oder dadurch, dass es sich um instrumentale Charaktervariationen barocker Provenienz handelt. Von diesem figurativen Spielwerk wird denn auch die Melodie in der sechsten Variation gleichsam aufgesogen, indem sie durch den Akzelerationsprozess der Wechselnotenbewegung immer mehr zurückgedrängt wird und so geradezu abstirbt. Die Wiederholung des Themas, das nach der vollzogenen Entwicklung in ganz neuem Lichte nochmals erklingt, bildet jedoch den entscheidenden Punkt, der das vokale Element restituiert, somit als Quintessenz des Zyklus' herausstellt und die eminente Wichtigkeit desselben für den Spätstil Beethoven besonders betont.

Klaviersonate As-Dur op. 110

Die Dominanz des Vokalen in der As-Dur-Klaviersonate bietet die Möglichkeit, dessen unterschiedliche Verwendung im gesamten Ablauf eines Werkzyklus' detailliert herauszuarbeiten. „Die Kantabilität [...] tritt in opus 110 [...] mit einer Deutlichkeit zutage, die im Rückblick die früheren Realisierungen des Prinzips als Stationen eines Entwicklungsgangs erscheinen läßt, in dessen Verlauf ein Problem eine immer schärfere, pointiertere Fassung erhält.“⁴⁸⁷ Bereits der Hauptsatz beinhaltet, freilich in artifiziell stilisierter Form, drei Typen vokaler Musik: einen lyrischen Choral, ein einfach gesetztes Lied und eine Passage exaltierter Koloraturen. Die Art der Themenbildung der Sonate antizipiert bereits die für die späten Streichquartette charakteristischen Eigenschaften der Amalgamierung zweier verschiedener Typen, die allerdings in der Klaviersonate noch in demselben Tempo gesetzt sind. Weder fungieren die vier ersten Takte, die das choralartige Element vorstellen, als Einleitung für das eigentliche Hauptthema, das durch das „Lied“

⁴⁸⁷ Carl Dahlhaus: *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, S. 259.

repräsentiert wird, noch klaffen die beiden Pole als Antagonismen auseinander. Das „Lied“ entspringt der choralartigen ersten Episode des Hauptsatzes, die sich, um nochmals eine Formulierung von Dahlhaus aufzugreifen, im weiteren Verlauf „ins Innere“⁴⁸⁸, in den subthematischen Bereich, zurückzieht.

Die Reduktionen des musikalischen Materials, die im formalen und satztechnischen Bereich auftreten, sind allerdings keine im Alterswerk hervortretenden Nachlässigkeiten, sondern dienen in einer einzigartigen Art und Weise dazu, die Faktur der Musik selbst, unsublimiert durch den artifiziellen Prozess des Komponierens, hervorzukehren. Die an der überleitenden Partie in den Takten 25 bis 27 exemplifizierte Kargheit fungiert hier als eines der Wesensmerkmale der Komposition, das vielleicht genau das Phänomen impliziert, das Adorno umreißt, wenn er schreibt: „das Werk schweigt, wenn es verlassen wird, und kehrt seine Höhlung nach außen“⁴⁸⁹. Die Zurücknahme des Artifiziellen und die bloße Verwendung des musikalisch Essenziellen, das sich in Akkordik und Gegenbewegung ausdrückt, stellen eben keine Simplifizierung dar, sondern führten die Musik selbst zu ihrem wesentlichen Ursprung zurück, der im Spätstil die reine Subjektivität derart unverhüllt offen legt, dass diese simplen Strukturen selbst wiederum als hochartifizielle Gebilde auftreten. Die Kategorie des Ausdrucks tritt umso deutlich hervor, desto weniger ablenkendes Füllwerk in der Komposition vorhanden ist. Dies scheint die exponierte Verwendung des Kantablen und Vokalen in Beethovens späten Werken zu erklären: Das Melos fungiert als repräsentativer Träger des „Ichs“ des Künstlers. Da diesem „Ich“ eine derartige Bedeutung und Tiefe zueigen ist, kann sich die Musik in einer derartig reduzierten Weise zeigen, ohne dabei banal zu wirken. Zusätzlich dazu tritt der große organisierende Geist, der die einzelnen Elemente der Sonate durch sublimale Kompositionstechnik miteinander zu verflechten und zu verschmelzen in der Lage ist, auf. Die Überleitungspassagen, die Beethoven in dieser Sonate noch benutzt, sind gewissermaßen eine Konzession an den Zuhörer, die die einzelnen Teile organisch miteinander verknüpft; diese Beziehungsfäden werden in den späten Streichquartetten zumeist gekappt – obwohl sie latent in der Subthematik natürlich vorhanden sind –, so dass diese Werke die „Risse und Sprünge“ noch viel kompromissloser und deutlicher hervortreten lassen, als dies in den Klaviersonaten der Fall ist.

Die beiden herausgearbeiteten Momente, die aus den Konventionen des Kantablen und des Figurativen gebildet worden sind, fungieren in ihrer Gestalt zum einen als Antagonismen, dienen jedoch andererseits als Initiator und Indikator der formalen Geschlossenheit des Satzes. Es stehen sich jedenfalls im *Allegro molto* die beiden Pole des derben Volks- bzw.

⁴⁸⁸ Carl Dahlhaus: *Cantabile*, S. 83.

⁴⁸⁹ Theodor W. Adorno: *Spätstil Beethovens*, S. 16f.

Tanzlied – mit der Verwendung der beiden Gassenhauer „*Unser Kätz’ hat Katzln g’habt*“ sowie „*Ich bin lüderlich, du bist lüderlich*“ – und des figurativ exaltierten Trios sowie die Opernkonvention Rezitativ und Arie und die instrumentale Schlussfuge diametral gegenüber. Obwohl diese Prinzipien musikalisch als Dichotomie auftreten, werden sie durch das Formgefüge, zum einen durch die Scherzo-Form, zum anderen durch die Interpolarisierung zweier Sätze, die satzübergreifend miteinander verklammert sind, zusammengehalten.

Im Scherzo-Satz stehen sich Gassenhauer, Tanzsatz und virtuose Figuration gegenüber. Das Scherzo selbst beinhaltet zwei Volkslieder, die jeweils die beiden durch den Doppelstrich getrennten Formteile bestimmen, was eine Modifikation der klassischen Tanzsatzform, in dem stets der A-Teil am Schluss rekapituliert wird, impliziert. Die Gestaltung der beiden Lieder, die auffallend simpel ist, schafft somit einen deutlich wahrnehmbaren Kontrast zum Hauptsatz. Erfüllt der Satz seine Scherzofunktion ohnehin durch das rasche Tempo, die metrische Verschiebung und den derb-robusten Klang, so wird die Sphäre „niederer“ Musik durch die Wort-Ton-Assoziation, die bei Zeitgenossen zweifellos vorhanden war, dem elaborierten und subtilen Gebilde des ersten Stückes entgegengehalten. So ist sowohl die Begleitung des ersten Liedes in denkbar einfachen Oktaven, die in Gegenbewegung zum Thema geführt werden, als auch die forsche Piano-Forte-Dynamik sehr plakativ gesetzt. Die Integration von kunstvoll Artifiziellem und derber Simplizität der „Volksmusik“ stellt einen wesentlichen Faktor für die Komplexität des Spätstils dar, schafft eben jene charakteristischen Brüche und schürt die musikalische Fokussierung auf zentrale Kontraste und Antagonismen. Das zweite Lied ist ebenfalls sehr simpel inszeniert, es erklingt zunächst nahezu unbegleitet und wartet im zweiten Abschnitt ebenfalls mit aufsteigenden Bassoktaven auf. Allerdings ist es in seiner zeitlichen Dauer prolongiert, da es zunächst in As-Dur und ab Takt 25 in der Tonika f-Moll erklingt.

Das Trio kontrastiert das Scherzo nicht hinsichtlich melodischer Beruhigung, sondern vielmehr durch figurative Überspitzung. Dieser Kontrast greift allerdings nach Prinzipien musikalischer Logik den Antagonismus zwischen vokalen und figurativen Elementen, wie sie konstitutiv für die Progression des Kopfsatzes waren, auf und schafft somit eine höhere Sinneinheit auf der Metaebene des Zyklus’. Das vokal inspirierte und durchwirkte Scherzo wird analog zum Kopfsatz von einem figurativ-virtuosen Trio, so dass sich das Prinzip des Kontrastes als einheitsstiftendes Moment für den formalen Zusammenhang des Zyklus’ konstatieren lässt.

Betrachtet man nun unter diesen Gesichtspunkten den zweifach gekoppelten Schlusssatz, so verifiziert sich selbige These allein aus den Gattungsbezeichnungen Arioso

und Fuge heraus. Man wird nicht leugnen, dass das Soggetto der Fuge mit seinem motivischen Rückgriff auf den Kopfsatz vokalen Charakters ist, allerdings ist die Weiterentwicklung des polyphonen Geschehens instrumental konzipiert. Vielleicht mag der Schlüssel für das Aufgehen der Polyphonie am Ende des Satzes in den mit Alberti-Bässen gestützten Akkordsatz dem Ausgleich aus den vokalen und figurativen Elementen geschuldet sein. Das käme einer Synthese der beiden antagonistischen Prinzipien durch das Prinzip der Kombination des Disparaten gleich.

Das Rezitativ, das dem Arioso vorangestellt ist, ist eines der expressivsten und brüchigsten Stücke des Beethoven'schen Klavierwerks überhaupt. In b-Moll beginnend, weist es eine Fülle bereits herausgearbeiteter Teile und Gesten auf, von denen der mit *Recitativo* überschriebene Abschnitt und die „Bebung“ in Takt 5 die Höhepunkte ausmachen. Der charakteristische Quartfall nach as-Moll schließt das Instrumentalrezitativ mit einer konventionellen Schlussformel vokaler Provenienz ab.

Der sich anschließende klagende Gesang, das *Arioso dolente*, ist dem italienischen Arientypus des 18. Jahrhunderts verschrieben. Kennzeichnend hierfür sind die klare Aufteilung in Melodie und Begleitung sowie der abfallende Duktus der Linie. So bildet das Rahmenintervall für die erste Phrase die charakteristische kleine Sexte, die melodische Progression bewegt sich weitestgehend schrittweise voran, wobei die figurativen Sechzehntel meist auf den schwachen Zählzeiten gesetzt sind. Prägend für den klagenden Charakter des Satzes ist die *exclamatio* der verminderten Septime, die sich an den Seufzer in Takt 10 anschließt und so die Weiterführung der Melodie initiiert. Unter dem Kapitel Form wurde bereits festgehalten, dass sich das *Arioso dolente* in vier harmonisch voneinander unterscheidende Teile, die sich wiederum aus Viertaktern zusammensetzen, gliedert. Diesem Schematismus steht die lyrisch-satzartige Gestalt der sich weitestgehend frei entwickelnden Melodie diametral entgegen. Mag der Vergleich mit Wagners „unendlicher Melodie“ kein zwingender sein, so ist doch die Suche Beethovens nach einer sich frei entfaltenden musikalischen Prosa, die mit der Steigerung des subjektiven Ausdrucks und der Näherung der Musik an die Sprache verbunden ist, in diesem Satz festzumachen. Als stehen gelassene Konvention fungiert die bis aufs Äußerste reduzierte Begleitung, die in ihrer repetitiven Simplität Platz macht für das Wesentliche des Stückes, der freien Klage respektive der jenseitigen Hoffnung, wie sie im Ces-Dur-Teil anvisiert wird. Die Subjektivität, die noch eingefasst ist im technisch-formalen Rahmen, dringt mittels der als ihr Medium fungierenden Kantabilität vollends durch. Das Absinken der Spannung ist wiedergegeben in den Seufzern der Takte 15 und 20 und der generellen Tendenz melodischer Abwärtsbewegung. Der letzte

Abschnitt (T. 21-24) weist eine, wenn auch an die Akkordrepetition gebundene, freie Mittelstimme auf. Diese ist allerdings auf die chromatischen Wechselnoten um den Quintton es' herum fixiert und erhöht in eindrucksvoller Weise die Expressivität der entsprechenden Takte 21 und 22, deren aufsteigende Tendenz durch diese melodische Agonie geradezu desavouiert wird.

Der finalen Kadenz nach as-Moll folgt eine Unisonopartie, die in mehrerlei Hinsicht bemerkenswert ist. Zum einen bestätigt diese die Ausweglosigkeit und die Tristesse der schließenden Klage, zum anderen antizipiert sie bereits klanglich den Charakter der sich anschließenden Fuge. Es ist also die Schaltstelle, die zwischen den beiden so heterogenen und an sich antagonistischen Gattungen Rezitativ und Arie auf der einen und Instrumentalfuge auf der anderen Seite vermittelt. Weit entfernt, die beiden Stücke in die schlichten barocken Relationen von Präludium und Fuge setzen zu können, ist der Moment dieser Stilvermittlung ein Phänotyp der Kunst des Übergangs, wie er beim späten Beethoven häufig auftritt, aber selten diesen vermittelnden Impetus erhält: Während das erste Stück noch nachhallt, ertönt bereits der Klang des folgenden.

Für die strukturelle Vernetzung innerhalb des Sonatenzyklus' scheint die formale Gleichartigkeit der musikalischen Gestaltung zwischen dem liedhaften Element des Kopfsatzes (T. 5-11) und diesem Arioso von zentraler Bedeutung zu sein. Im Gestus völlig diametral gegenüberstehend, ergibt sich trotzdem eine Verklammerung, die sich jedoch nur an der funktionalen Zuordnung und Determinierung beider Systeme – Melodie und Begleitung – festmachen lässt. Ist die Melodik des Kopfsatzes weitestgehend auf die Töne des Dreiklanges fokussiert, so fungiert allein der Seufzer (T. 6 und 10) als zentrales Moment melodischer Integrität. Inwiefern letzteres allerdings vom Komponisten intendiert ist, sei dahingestellt, jedenfalls liegt die strukturelle Analogie zwischen den beiden Sätzen vor.

War der erste Teil des *Arioso dolente* durch melodische Expressivität und rhythmischen Dehnungen gekennzeichnet, so stellt dessen „Da-capo“ in g-Moll eine Szene impliziter Sprach- und Atemlosigkeit vor. Betrachtet man die Gestalt des g-Moll-Arioso, so lässt sich dieser Eindruck vor allem auf die Verwendung von Pausen statt Überbindungen und von Schleifern bzw. chromatischen Nebennoten zurückführen. Die elaborierte Rhythmik, die nur mittels komplizierter Notation wiedergegeben werden kann, zerschneidet durch die kurzen Sechzehntelpausen jene Melodie, die noch im as-Moll-Teil einen einzigartigen lyrischen Fluss aufwies. Die verstörende Wirkung ist wohl am ehesten mit dem *beklemmt*-Abschnitt aus der Cavatina von op. 130 vergleichbar. Die strukturellen Ähnlichkeiten sind frappant; im Streichquartett (T. 42-48) finden sich nicht nur dieselben funktionalen

Unterteilungen wieder, sondern es wird jene „Atemlosigkeit“ mit exakt denselben Mitteln evoziert. Schließlich handelt es sich bei der Cavatina ebenfalls um einen gattungsfremden Satz, der in die Abfolge eines Instrumentalzyklus’ integriert wurde. Deutlich ist jedenfalls, dass die von der Sonate hergeleiteten Prinzipien des Beethoven’schen Spätstils sich auch, und zwar in verstärkter Form, in den späten Quartetten wiederfinden lassen.

Die Figuralvariation der Arie ist mit der Spielanweisung ermattet, klagend bzw. *perdendo le forze, dolente* versehen, was zum einen den Charakter des Satzes präzise wiedergibt, aber zum anderen die Frage aufwirft, inwiefern dieser neuerliche und potenzierte Schmerz in Beziehung zu setzen ist mit der lyrisch-verträumten, aber durchaus positiven und kraftvollen As-Dur-Fuge. Allein eine übergangslose Vermittlung durch den klanglichen Bruch zwischen Es⁷ und g₅ zu konstatieren, stellt die Sachlage lediglich dar, erklärt aber nicht die emotionale Intensivierung des g-Moll. Was durch die Form lediglich zu konstatieren ist, lässt sich vielleicht durch die konkrete Anwendung der in dieser Arbeit fokussierten Konventionen Vokales und Instrumentales respektive Vokales und Tanz auf abstrakter Ebene lösen. Dieser Antagonismus, wie er allein gattungstechnisch vorliegt und zudem unvermittelt gegenüber gestellt ist, scheint eine der wesentlichen Schlüssel zum Verständnis des Spätstils, genauer: der meist unvermittelten Brüche im Spätstil zu sein. Dass diese beiden auseinander strebenden Elemente gleichzeitig denselben Ursprung haben können, zeigt der Variationssatz des Streichquartettes op. 127, indem diese diametralen Charaktere ebenso bruchlos neben- bzw. hintereinander gesetzt sind, wie Arioso und Fuge in op. 110. Das zentrale Moment für diesen Kontrast liegt möglicherweise in der Symbiose beider Parameter in der triumphalen Stretta des Satzes, die die beiden Antagonismen unwiderstehlich zusammenschweißt. So liegt die Lösung des forcierten Gegensatzes in der finalen Zusammenführung vokaler und instrumentaler Musik; beide Elemente stehen zwar für sich, werden aber durch den Werkzyklus aneinander gebunden. Ihre Vermittlung ist keine, die sich konkret motivisch am Notentext nachweisen lässt, sondern eine, die den ideellen Konnex zwischen beiden Antipoden in Gestalt des Konsenses in sich birgt und erstrebt. Der Schluss der As-Dur-Sonate macht dieses Prinzip besonders deutlich, es lässt sich jedoch auch in den Opera 127 und 135 explizit wiederfinden⁴⁹⁰.

⁴⁹⁰ Auch in der Schlussfuge der Hammerklaviersonate finden sich Momente, in denen Vokales und Instrumentales miteinander verschmelzen, und zwar an den Stellen, an denen lyrisch-melodische Phrasen Einzug in das virtuose Skalenwerk halten und selbiges zur Doppelfuge erweitern (T. 154-172 und noch deutlicher T. 250 bis 279).

Klaviersonate c-Moll op. 111

Wird der Antagonismus zwischen Vokalem und Instrumentalem in der As-Dur-Sonate vor allem im Finale eindeutig forciert, so bilden die beiden Sätze von op. 111 an sich einen solchen Kontrast. Im Gegensatz zu dem kunstvollen Sarabanden-Thema von op. 109 wartet die Arietta, ein „Hymnus heiligen Friedens“⁴⁹¹, mit einer musikalischen Schlichtheit und Reinheit auf, die sowohl den rhythmischen als auch den melodischen Parameter nahezu gänzlich überwunden zu haben und sich allein auf das Medium des Klanges zu konzentrieren scheint. In kaum einem anderen Stück – ausgenommen der „Heilige Dankgesang“ aus op. 132 – wird die Musik derart auf harmonische Progression simpelster Art reduziert und gewinnt gleichzeitig eine solch enorme emotionale Kraft. Die nahezu ausschließliche Verwendung der weißen Klaviertasten, also eine gleichsam von der Irritation leiterfremder Töne gereinigte Tastatur, suggeriert musikalische Intimität und Unmittelbarkeit. Die Spannkraft der melodischen Wirkung der punktierten Tonrepetition nach der fallenden Quarte nimmt dabei eindrucksvolle Größe an, so dass insbesondere der Schluss, an dem dieses Motiv nahezu gewaltsam heraus gemeißelt wird, als einzig logisches Ende des ganzen Werks erscheint. Die Kantabilität hat in dieser Arietta gewissermaßen ihren Höhepunkt erreicht, indem sie bruchlos in dem instrumentalen und klaviertechnisch geprägten Parameter des Klanges aufgeht und sich selbst transzendiert. Diese völlige Loslösung der Melodie und die Verschiebung hin zum Klingenden, markieren den Schlusspunkt der Beethoven'schen Sonatenkomposition und weisen zugleich auf die Komplexität und Spiritualität der späten Quartette, in denen das Wesen der mit innerster Subjektivität durchleuchteten Konventionen vollends durchschlägt, hin. „Wie das Arioso in op. 110, die Cavatina in op. 130 [...] weist die italienische Vokabel Arietta, auf eine Sing-Solostimme, als Substrat der Persönlichkeit“⁴⁹².

⁴⁹¹ Wilhelm von Lenz, Bd. 4, S. 92.

⁴⁹² Ebd., S. 94.

3.3 Streichquartette

3.3.1 Oper

Streichquartett B-Dur op. 130

Cavatina: Adagio molto espressivo

Die Cavatina des B-Dur Quartetts ist sicherlich der Satz, an dem die Hinzunahme des vokalen Elementes am besten nachzuweisen ist. Die Melodie ist vollkommen einer Gesangslinie nachempfunden und mit einer singulären Kantabilität versehen. Dieser Eindruck wird durch die gebundenen Linien, den begrenzten Ambitus, das meist stufenweise Fortschreiten der Melodie, vor allem aber durch die Gestaltung der Phrasen, die sich dem menschlichen Atem anzupassen scheinen, erzeugt. Das Initialintervall der großen Sexte sowie die schließende Seufzerfigur der ersten Phrase sind ebenfalls deutlich vokaler Provenienz. Hinzu kommt die reduzierte, sehr harmonische Begleitung, die die Singstimme unterstützt.

Die Gattung der Cavatina stammt aus dem 18. Jahrhundert und, was wesentlich für die Integration derselben in den Zyklus eines Streichquartetts ist, sie erhält ihre Funktion durch ihre Positionierung innerhalb des dramaturgischen Verlaufes der Oper. Im Gegensatz zur Da-Capo-Arie der *Opera seria*, die vorzugsweise als Abgangsarie fungiert, erscheint die Cavatina beim Auftritt der Figur und innerhalb des szenisch-dramatischen Verlaufes. „Cavatine bedeutet [...] Arie ohne Wiederholungsteil, sie steht gegen die Da-capo-Arie, ja repräsentiert geradezu deren Überwindung.“⁴⁹³ Insbesondere an Mozarts „Le Nozze di Figaro“ lässt sich dieses neue Wesen und die Funktionalität der Arie nicht nur als bloße Zurschaustellung sängerischer Virtuosität und Affekte, sondern auch von subjektiven und handlungsbezogenen Emotionen veranschaulichen.

Vergleicht man die Cavatina aus op. 130 mit der Cavatina *Porgi amor* aus dem Figaro, so lassen sich interessante Gemeinsamkeiten herausarbeiten. Eine Analogie zwischen der Cavatina der Gräfin und der vorliegenden Komposition Beethovens lässt sich bereits in charakterlicher und vor allem tonaler Hinsicht ausmachen. Beide Stücke erklingen in der Tonart Es-Dur; dass Beethoven diese Gemeinsamkeit nicht zufällig ausgewählt hat, zeigt die Gattungsgeschichte der Cavatina, deren Affinität zu Es-Dur, dessen „esoterische Richtung der Cavata und der Cavatina in der Opera seria des 18. Jahrhunderts [...] mit dem Bereich des Todes oder auch des Schlafes und Traumes“⁴⁹⁴, einen musikalischen Topos repräsentiert. Die

⁴⁹³ Wolfgang Osthoff: *Mozarts Cavatinen und ihre Tradition*, in: Ursula Aarburg / Peter Cahn (Hg.): *Helmuth Osthoff zu seinem siebzigsten Geburtstag*, Tutzing 1969, S. 141.

⁴⁹⁴ Wolfgang Osthoff, S. 158.

Verbindung von Es-Dur mit Leid, Klage und Tod mag dabei durchaus den sentimental Charakter von Beethovens Stück erklären. „Gattung, Tempo, Tonart, ‚sotto voce‘ und das ‚Beklemmt‘ des Ces-Dur-Mittelteils weisen in die spirituelle Ombra-Sphäre Mozarts. [...] An die alte Cavatina erinnert aber auch der merkwürdige Beginn des Satzes. Es ist, als ob der Anfang nicht ganz selbständig einsetzte, sondern sich aus etwas Vorangehendem herauslöste.“⁴⁹⁵ Der spezielle Klang und die charakterliche Zuschreibung als Tonart der Todessehnsucht lassen sicher keine Zweifel daran, dass sich Beethoven dezidiert für diese entschied. Darüber hinaus sind bei Mozart die einzelnen Phrasen sehr kurz gehalten, weisen öffnende Intervalle zu Beginn und Seufzerfiguren bei den Abphrasierungen auf. Auch der Ambitus (Spitzenton g’’) und die Bevorzugung stufenweiser melodischer Progression in der Arie der Gräfin lassen diese durchaus als mögliches Modell oder gar Vorbild für die Beethoven’sche Komposition erscheinen. Dies gilt zumindest für den Beginn der beiden Stücke, die zweite Hälfte nach der Fermate und auch die unterschiedliche Taktart – 3/4 bei Beethoven und 2/4 bei Mozart – lassen durchaus Differenzen erkennen. Die Begleitungen weichen ebenfalls zum Teil deutlich voneinander ab, während Mozart sein Streichorchester mit reduzierten Gerüsttönen und Wechselnoten versieht, ist diese bei Beethoven wesentlich kompakter und choralartig gesetzt. Letzteres evoziert in op. 130 auch eine gewisse sakrale Komponente, die vor allem im zweiten Abschnitt des A-Teils stark hervortritt. Die spirituelle Kantabilität dieser Takte 23 bis 39 wird zum einen durch die ruhig fließende Melodik und zum anderen durch die choralartige Begleitung hergestellt; der melodische Höhepunkt auf dem g’’ in Takt 27 bzw. 36 ist dabei der zentrale Fixpunkt, um den sich die Melodiekurve dreht.

Der mit *beklemmt* überschriebene Mittelteil ist anschließend ein Moment äußerster Verstörung und Sprachlosigkeit. Über trockenen rezitativhaften Ton- bzw. Akkord-repetitionen setzt die erste Geige mit einer fahlen und brüchigen Linie, die vor allem durch die jeweils nachschlagenden Einsätze sehr bedrückend klingt, ein. Die Sprachähnlichkeit und der Gestus des *Accompagnato*-Rezitativen, holen die Elemente der Oper in die Komposition hinein, wobei sich diese angstvolle *beklemmt*-Sektion durchaus mit der durch das Es-Dur evozierten Todesahnung semantisch deckt. Weniger typisch für die in die Narration der Handlung eingebaute Cavatina ist allerdings das verkürzte Da-capo des A-Teils, der in Takt 49 wieder einsetzt und die Hauptmelodie wiederholt. Würde in einer Oper damit die Restitution der bereits überkommenen Da-capo-Arie erfolgen, so kann Beethoven diesem Vorwurf in seinem Streichquartett dadurch ausweichen, dass er die Cavatina bereits als

⁴⁹⁵ Ebd., S. 176f.

gattungsfremdes Element in den Ablauf seines Streichquartetts integrierte. Da es in einem „absoluten“ Instrumentalwerk keinen eindeutig definierten Erzählstrang gibt, ist es möglich, die traditionelle dreiteilige Liedform des langsamen Satzes hier zu verwenden und eine konziliant-lyrische Abrundung des *Adagio molto espressivo* zu finden. Durch diesen formalen Rückgriff auf die Konvention wird also die „fremde“ Kantabilität der Cavatina in den Zyklus hineingenommen. Zudem manifestiert sich das Vokale in Gestalt der vom Solo-Instrument vorgetragenen Melodie als Ausdruck gesteigerter Subjektivität.

Streichquartett cis-Moll op. 131

Allegro moderato – Andante ma non troppo e molto cantabile

Der organische Übergang der beiden Sätze ist dem Schema Rezitativ und Arie respektive Duett nachempfunden. Wie im Abschnitt über die Form bereits herausgearbeitet, weist das *Allegro moderato* eindeutig rezitativische Strukturen sowie einen sprachähnlichen Duktus auf und bereitet durch den konventionellen Quartfall am Schluss (T. 10) die Dominante des folgenden *Andantes* vor. Zusätzlich enthält es eine Kombination aus fragend-imitierenden Einwüfen (T. 2-6) und greift anschließend auf instrumentale Koloraturen zurück, die dem phantastisch-improvisatorischem Metier entstammen.

Mit der Auflösung des E⁷-Akkordes tritt das *Andante* in A-Dur ein. Es ist dabei als ein Duett zwischen den beiden Violinen gestaltet und weist einen dezidiert vokalen Charakter auf, indem sich die alternierenden Einwüfe zu einer Melodielinie ergänzen, die jeweiligen Phrasen dem menschlichen Atem angepasst sind und die Legatobögen das in der Überschrift geforderte *molto cantabile* deutlich herstellen. Die Fokussierung auf das vokale Element wird zusätzlich durch die Reduktion der Begleitstimmen auf Liegetöne in der Bratsche und nachschlagendem gezupften Bass sowie durch die Spielanweisung *dolce* generiert. Auch die Steigung hin zum Kulminationspunkt, der sich auf dem Spitzenton a'' befindet, und das langsame Nachlassen der Spannung, zeugen von einer solchen gesanglichen Struktur der Melodie. Der B-Teil stellt aufgrund seiner Führung in Dezimparallelen das genaue Gegenteil zu dem Wechselspiel des Anfangs dar. Trotzdem weist er alle die Kantabilität erzeugende Stilmittel auf, so dass sich ein Bruch hier nur in der Gestalt der Melodie und der Inszenierung derselben, nicht aber in klanglicher Hinsicht finden lässt. Im weiteren Verlauf der Variation wird die kantable Gestalt immer weiter zurückgedrängt, die Beschaulichkeit des Themas kehrt in dieser Form nicht mehr wieder, einzig durch die Transformation zum Allegretto der siebten Variation (T. 231-236) werden Struktur und Rhythmik der Melodie restituert, jedoch mit vollkommen anderem Charakter.

Beethoven bedient sich einer der Oper entlehnten Form, die er in die Gattung des Streichquartetts integriert, um den narrativen Duktus seines Quartettes aufrecht zu erhalten. Hierdurch wird einerseits das Rezitativ mit instrumentalen Elementen aufgefüllt und andererseits die sich anschließende Arie bzw. das Duett als Variationsthema positioniert und in den Ablauf musikalischer Modifikation und Veränderung eingebunden. Wie schon bei dem Rückgriff in der Klaviersonate op. 110 wird diese konventionelle Ebene in den Gesamtkontext des Werkes eingebunden und somit in den dynamischen Prozess des Zyklus integriert.

3.3.2 Lyrik

Insbesondere die lyrischen Momente treten in den späten Streichquartetten in erhöhter Dichte auf. Die Lyrik des Spätstils ist dabei kein empfindsamer Selbstzweck, um mit Kitsch das Herz des Zuhörers zu rühren, sondern sie entspringt direkt der innersten Subjektivität und stellt eine direkte Manifestation des Menschlichen in all seinen Facetten dar.

Das *Allegro teneramente* aus dem Kopfsatz von op. 127 ist eines dieser lyrischen Themen des späten Beethoven, das durch seine fließende Gestalt gekennzeichnet ist. Der geringe Ambitus, die ruhig voranschreitenden Viertel sowie der schließende Gestus prägen die Lyrik in melodisch linearer Hinsicht, während der Charakter vor allem durch die fein ausgearbeitete Begleitung und den melodischen Schmelz der Oberstimme konstituiert wird. Durch die Überbindungen und verschobenen Einsätze der Mittelstimmen wird jegliche Fixierung auf einen Taktschwerpunkt aufgehoben. Der Bass wird durch den *cantus firmus*, der in langen Noten taktweise voranschreitet, gestaltet, weist also ebenfalls keine rhythmische Prägnanz auf. Gerade dadurch wird aber der Fluss der Melodie gewährleistet und die Assoziation an das Lyrische erweckt. Bewusst oder unbewusst wirkt sich dies nicht nur auf den Verlauf des Satzes, dessen Ausprägung mit Ausnahme des *Maestoso* und der überleitenden Partie insgesamt sehr lyrisch ist, sondern sogar auf den gesamten Quartettzyklus – ausgenommen das *Scherzo vivace* – aus.

Das Thema des Variationssatzes, das in der ersten Violine im *molto cantabile* vorgetragen wird, ist gebettet auf choralartigen Streicherakkorden, die sich selbst aus dem tonalen „Nichts“ zusammensetzen. Ausgeprägt sind in diesem Satz vor allem die gebundene Vortragsweise sowie der klar kalkulierte Registerwechsel zwischen der Geige und dem Cello. Seinen sakral-spirituellen Höhepunkt erfährt das Quartett in der transzendentalen Episode des

Adagio molto espressivo. Der tonale Bruch von As-Dur nach E-Dur und die choralartige Gestalt der Begleitung lassen die Töne der Melodie derart intensiv wirken, dass dieser Abschnitt tatsächlich als einer der großen subjektiven Entäußerungen des kompositorischen Ichs zu charakterisieren ist. Der *cantabile*-Abschnitt (T. 67-74) hingegen holt durch die klare Anknüpfung an das zweite Thema das Adagio wieder zurück in den Verlauf des Satzes, der zunächst mit einem rhythmischen Kontrast fortgesetzt wird. Doch auch die folgende Variation wird letztlich dominiert durch den *cantabile*-Einsatz des Violoncellos bzw. durch die Kantabilität der Melodie überhaupt.

Das Finale findet nach dem Scherzo wieder zu dem lyrisch anschniegenden Ton des Kopfsatzes zurück, wodurch sich der Werkzyklus allein durch die akustische Wirkung seiner Ecksätze zu einem in sich geschlossenen Ganzen formt. Mit seiner Ruhe ist vor allem das Hauptthema prägend für den Verlauf des Satzes. So tritt die chromatische Spannung $a - a - b$ weniger als eine zu überwindende Dissonanz auf, sondern vielmehr als eine charakteristische Nuance, die die anschließenden fließenden Viertel wie ein Katalysator in Bewegung setzt. Entscheidend für die lyrische Ausprägung des Themas ist dabei – ebenso wie beim Kopfsatz – die Begleitung, die sich aus langen Tönen, Wechselnoten im Cello und einem die Viertelsbewegung unterstützenden Anhang konstituiert. Der kontrastierende B-Teil des Themas (T. 21-28) überhöht die vokale Dimension, indem er aus einem schlichten Lied mit volkstümlich-naiver Melodie gebildet wird. Insbesondere der Kontrast zwischen liedhafter Lyrik im Piano und dem derben Unisono im Forte verstärkt diesen Eindruck zusätzlich. Seinen Ziel- und Endpunkt findet das Hauptthema schließlich in der jenseitigen Coda, die das Thema gleichsam entmaterialisiert und von fließenden Sechzehntelketten umschwirren lässt. Das lyrische Moment wird hier transzendiert und schließlich durch sich selbst aufgehoben.

Abschließend sei ein Beispiel angeführt, in dem die Lyrik nicht die zentrale Kategorie des Werkes darstellt, sondern integrativ in einem dissoziierenden Szenario wirkt. Dem Seitensatz des ersten Satzes von op. 132 kommt eine solche Bedeutung zu, indem er nach einer unvermittelten Abfolge heterogener, auseinanderstrebender Motive und Themenstrukturen den ersten Ruhepunkt in einem von Brüchen und Sprüngen geprägten Satz bildet. Die Kraft dieses *dolce*-Seitensatzes liegt dabei in der in sich ruhenden Melodie, die von lyrischer Kantabilität gekennzeichnet ist und das Werk zusammenhält. Im Gegensatz zu den schwebend-fließenden Themen aus op. 127 ist hier die Rhythmik sehr präzise durch die abwechselnde Struktur von Viola und Violoncello forciert. Trotzdem überlagern diese Triolen das Thema in keiner Weise, so dass der gesamte Seitensatz in sich homogen wirkt. Hier dient die Lyrik dazu, das Werk zusammenzuhalten und vor seiner Auflösung zu bewahren. Doch

trotz all dieser mildernden und schlichtenden Eigenschaften, die man dem Seitensatz zuschreiben kann, arbeitet sich das gesamte Quartett an diesem Kopfsatz, der erst mit dem „Heiligen Dankgesang“ neutralisiert und erst mit dem Finale schließlich überwunden wird, ab.

3.3.3 Choral

Die Sphäre des Chorals bzw. des Choralhaften nimmt eine besondere Bedeutung im Spätstil Beethovens ein, da diese stets mit der Aura der Spiritualität konnotiert wird. Zentral ist in dieser Hinsicht der „Heilige Dankgesang“ aus dem a-Moll-Quartett, es lassen sich aber auch andere Erscheinungsformen des Choralartigen in den letzten Streichquartetten finden.

Das *Molto adagio* aus op. 132 restituiert die Kompositionstechnik, die mit dem *cantus firmus* operiert, und vereint im formalen Rahmen einer Doppelvariation Altes und Neues im Medium einer programmatischen Ausrichtung der Musik. Der Choral, der nach dem Vorbild eines frei erfundenen Gregorianischen Chorals gestaltet ist, wird mit einem Vordersatz in Viertelnoten versehen, mehrstimmig ausgesetzt und bestimmt das Wesen dieser Komposition. Es wäre durchaus möglich, den Satz von einem geschulten Renaissance-Sängerensemble oder aber auch von Blechbläsern vortragen zu lassen. Die Kadenzprogression der in archaischen Halben fortschreitenden Choralabschnitte sind dabei den Klangverbindungen alter Musik, zu denen Beethoven nachweislich Zugang hatte, geschuldet. Im Jahr 1824 brachte der Freiherr von Tucher zwei Manuskriptsammlungen, die unter anderem Kompositionen von Palestrina enthielten, aus Italien nach Wien mit. Diese sollten bei Artaria publiziert werden und der Verleger, der Beethovens Interesse für die alte Musik kannte, bat ihn um Durchsicht der Handschriften. Beethoven war jedoch dermaßen von den Werken angetan, dass er sie absichtlich zurückbehielt, um sie im Detail studieren zu können. Die Sammlung wurde deshalb erst 1827, kurz nach Beethovens Tod, mit folgendem Titelblatt herausgegeben: „Kirchengesänge / der / berühmtesten älteren italiänischen / Meister / gesammelt und dem Herrn / Ludwig van Beethoven / gewidmet / von Gottlieb Freyherr von Tucher“. Abraham Klimowitsky konnte dabei nachweisen, dass die Komposition das Gloria aus Palestrinas „*Magnificat Tertii Toni*“ als Modell für den „Heiligen Dankgesang“ diente⁴⁹⁶. Die

⁴⁹⁶ S. Abraham Klimowitsky: Ein „Gloria“ von Palestrina als Modell des „Heiligen Dankgesanges“ aus Beethovens Streichquartett op. 132, in: Harry Goldschmidt / Karl-Heinz Köhler (Hg.): Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongreß 20. bis 23. März 1977 in Berlin, Leipzig 1978, S. 513.

Nutzbarmachung von Konventionen erschöpft sich also nicht nur in der Verwendung gattungsfremder Elemente, sondern lässt sich auch an einer Reaktivierung längst vergangener Musik nachweisen. Die vorliegende Komposition bildet einen schlagenden Beweis für diese These, da durch die Hereinnahme des zur Konvention erstarrten Elements des alten Chorals jener durch die Einbindung in die dialektische Struktur der Doppelvariation eine Aktualisierung erfährt und wieder in die aktiv klingende Musik integriert wird. Das gilt auch für die unter dem Kapitel Form erläuterte Verarbeitungstechnik des Chorals. Die beiden Variationen befassen sich dabei allerdings zunächst mit der Differenzierung der einleitenden Viertelstruktur, die ausgehend von dem Vordersatz durchgenommen wird, während das Erscheinungsbild des Chorals unangetastet bleibt. Durch seinen archaischen Klang und vor allem durch die statisch wirkenden Halben bleibt dieser akustisch stets präsent, bis er schließlich in der Akkordik der finalen Kadenz aufgeht.

Obwohl es von der Physiognomie her so gut wie keine Übereinstimmungen gibt, weisen die beiden akkordischen Abschnitte, mit denen die Quartette op. 127 und op. 130 beginnen, in Bezug auf den vokalen Parameter sehr ähnliche Funktionen auf. Die Akustik sowohl des *Maestoso* als auch des *Adagio ma non troppo* hebt sich deutlich durch die vielstimmige Setzweise vom Rest des Satzes ab. Steht beim Ersteren die kompakte Akkordik sowie die Fokussierung auf die Gerüsttöne der Hauptdreiklänge im Vordergrund, so ist der Schwerpunkt beim Letzteren eher in der dichten Linienführung und der homorhythmischen Progression zu sehen. Der Choral wirkt hier zur Hervorhebung formaler Zäsuren und ist zentral für die Strukturierung und Umsetzung der einzelnen Abschnitte.

Aus dem Seitensatz von op. 130 lassen sich ebenfalls choralhafte Momente, die sich in gewisser Weise an das eben beschriebene anlehnen, herauslösen. Dies geschieht dadurch, dass durch die Gestaltung der Begleitung als akkordischer, choralartiger Satz zum einen der Verlauf der Musik jäh geändert wird und zum anderen sich durch diesen Einschnitt der Beginn des Seitensatzes zweifelsfrei erkennen lässt. Allerdings beschränkt sich das choralhafte Moment in diesem Satz im Wesentlichen auf die Struktur der Begleitung der kantabilen Melodie. Ein ähnlicher Fall lässt sich im *Lento* aus op. 135 ausmachen, in dem sich das Choralartige auf die ruhige Fortschreitung der Begleitung, die das Des-Dur-Thema stützt, bezieht. Es wird erzeugt durch den langsamen Puls der Instrumente sowie durch die Fixierung des Dominantorgelpunktes. Des Weiteren ist jegliche scharfe Pointierung des Rhythmus' aufgehoben und durch stufenweise Fortführung der linear gestalteten Stimmen ersetzt. Dieser Urzustand, der vom Thema durch diese Setzart evoziert wird, wird im weiteren Verlauf des Stückes schrittweise verlassen und schließlich von einem subtilen Diminutionsprozess ersetzt.

Im Übrigen lässt sich für speziell diese Art der Begleitung auch der Variationssatz aus op. 127 heranziehen. Für beide Sätze ist das Primat der Oberstimme bzw. der alleinige Fokus auf die vokale Melodiestimme konstitutiv für die choralartige Struktur des Gerüstsatzes.

Der Einsatz des Chorals in den späten Streichquartetten lässt sich also auf drei wesentliche Elemente zurückführen: erstens zur Evokation einer spirituellen und meditativen Sphäre, zweitens durch Markierung wesentlicher formaler Zäsuren aufgrund der Art der differenzierten musikalischen Satzart und drittens erzeugt die Gestaltung der Begleitstimmen durch ihre spezifisch choralartige Fortschreitung einen ruhigen akkordischen Gerüstsatz für die Melodie.

3.3.4 Lied und Volkslied

Als einer der primären Manifestierungen vokaler Musik gilt das Lied. Da nun das Liedhafte als solches mit all seinen feinen Nuancen recht schwierig zu konkretisieren ist, soll dieser exemplarische Überblick sich mit den zwei Kernelementen – eingängige, simple Melodik einerseits und schlichte Begleitung andererseits – begnügen.

Der Finalsatz von op. 127 ist bereits erwähnt worden; das Liedhafte, das dem Schlusssatz seine teleologische Zielgerichtetheit nimmt und diese mit einem lyrisch-beschwingten Ausklingen substituiert, ist hier eine zentrale Kategorie, die das Wesen des



Satzes formt. Melodien, deren Schlichtheit und Naivität frappant sind, werden dabei in einen hochkomplexen und differenzierten Satz eingefügt, verarbeitet und miteinander kombiniert. Besieht man jedoch die jeweiligen Einsätze, so sind diese von jeglicher Verarbeitungstechnik frei gehalten, wodurch sich das Liedhafte gut erkennen lässt. Nicht umsonst schließt sich dem „Lied“ (T. 21-28) eine verwandte Szenerie, die mit den Schleiferfiguren zusätzlich eine beschwingt lustige Musik folgen lässt, an.

Die Hinwendung zum Volksliedhaften lässt sich allerdings auch in den Trios der Scherzosätze ausmachen. Besteht die ursprüngliche Funktionalität des Trios in der Schaffung eines Kontrastes zum Vorhergehenden, so ereignet sich dieser zumeist in Gestalt einer kantablen oder lyrischen Gegenthematik. Im Streichquartett op. 132 erfolgt dieses jedoch durch eine bewusste Hinwendung zur Volksmusik, die hier konkret über die Verwendung bordunartiger Liegetöne an den Klang einer schottische Dudelsackweise oder eines *irish reel* erinnert⁴⁹⁷. Diese Analogie findet in Beethovens Anglophilie und seiner Hinwendung zu traditionellen britischen Volksliedern seine Entsprechung⁴⁹⁸. Nun wird man schwerlich Beethovens wahres Vorbild für diese Melodie rekonstruieren können, jedenfalls erfüllen diese ersten Takte des Trios die traditionellen Voraussetzungen eines Liedes; reduzierte, einfache Melodiebewegung mit geringem Ambitus und wenigen Sprüngen sowie eine zurückgenommene Begleitung, die hier überhaupt nur in Form eines Orgelpunktes zum Tragen kommt.

Zum Liedhaften, weil gemütlich, volkstümlich-aufgeräumt, dürfte auch das Thema des *Andante con moto ma non troppo* aus op. 130 zählen. Auch hier findet sich trotz der asymmetrischen Struktur eine Oberstimmenmelodik in schlichter Ausprägung und eine klare funktionale Zuordnung der Begleitung, die in diesem Satz allerdings recht differenziert und vielschichtig gestaltet ist.

Bereits an dieser knappen Kompilation lässt sich ersehen, dass Beethoven den Parameter des Liedhaften sehr vielfältig in seine Streichquartette integrierte: als (naives) Lied, als direkte Anspielung auf ein nationales Volkslied sowie als Moment einer volkstümlichen Gemütlichkeit. Als letztes Beispiel hierfür lässt sich das Seitenthema aus dem Finale des Streichquartetts op. 135 anbringen. Obwohl nicht letztlich fundiert, gelang es Rainer Cadenbach, dieses Thema als Wiegenlied zu identifizieren: „Der letzte unabhängige – also nicht aus vorgängigen Gedanken hergeleitete, gewonnene oder entwickelte – melodische Gedanke des letzten Satzes schließlich, eine ebenfalls in F-Dur stehende naive und volkstümlich klingende Melodie, wurde von einer in Berlin lebenden Musikerin als ein Kinderlied wiedererkannt, das ihr in den 1920er Jahren in Österreich von ihrem kroatischen Kindermädchen oft abends zum Einschlafen vorgesungen worden sei. Der Text habe gelautet:

⁴⁹⁷ Lockwood führt diese Themen auf die ältere Musik zurück, s. hierzu Lewis Lockwood: *Beethoven*, S. 456: „The full-bodied Scherzo is followed by a dreamlike musette, with long drone on A and easy melodic motions in tenths in the high violin registers. It hints at similar quasi-pastoral evocations from the late Baroque, above all the musettes in Bach's suites, which normally function as counterparts to gavottes that imitates their own French models in Bach's mastery way. [...] So Beethoven's 'pastoral' sections in late works not only point to a quiet utopian aesthetic state [...] but also to historically memorable antecedents of an earlier period, namely that of Bach.”

⁴⁹⁸ S. Anton F. Schindler: *Beethoven as I knew him*, New York 1996, S. 215: „At about this time (1815 or 1817), our master began to occupy himself with arrangements [...] of Scottish songs. We know from the correspondence between Beethoven and [...] George Thomson of Edinburgh, that Beethoven arranged well over a hundred of them.”

„Soll der Tod uns ho-len im Mai, Blü-ten-träu-me geh’n vor-bei“.⁴⁹⁹ Obwohl Cadenbach keinen definitiven Beweis für die Herkunft des Liedes erbringen konnte, ist die liedhafte Provenienz aufgrund der Gestalt des Themas eindeutig vorhanden.

Selbstverständlich sind diese einzelnen Lied-Episoden keine losgelösten Einschübe, sondern stets mit der formalen Struktur des Werkes aufs engste verknüpft, so dass sie keine musikalischen Accessoires bilden, sondern direkt in den Ablauf der jeweiligen Komposition integriert sind. Dabei bediente sich Beethoven durchaus auch der Musik seiner Zeitgenossen, wie es in der Bagatelle op. 126, 7 anhand der Rossini-Parodie zu sehen ist. Es kommt zu einer teilweisen Verschmelzung der Ebenen der ernsten Kunstmusik und der volkstümlichen Unterhaltungsmusik, was sich anhand der in die Substanz des Werkes integrierten Verwendung von Volksliedern und Gassenhauern zeigen ließ.

3.3.5 Lamento

Speziell bezogen auf das „tragische“ cis-Moll-Quartett sei abschließend noch auf die vokale Subkategorie des Lamentos eingegangen. Die schmerzliche Klage des Subjekts hat ihren Ursprung in der Tragödie respektive in der *Opera seria*. Die musikalische Sprache des Lamentos ist dabei geprägt von langsamem Tempo, Seufzerfiguren, dissonanten Intervallen und dem Gebrauch spannungsreicher Klänge, insbesondere des verminderten Septakkordes. Genau diesen Lamento-Typus, der primär auf einen homophonen Begleitsatz zurückgreift, integriert Beethoven in seiner wohl tragischsten Komposition für das Streichquartett, der Eingangsfuge von op. 131. Sämtliche, den schmerzhaften Gestus konstituierende, Parameter wurden bei der Fuge zunächst in die horizontale Linearität integriert, bevor der Kontrapunkt und die Einsätze der Soggetti den Klagegesang weiter fortspinnen. Vielleicht mag in diesem dichotomen Verhältnis zwischen Lamento und Fuge der Grund liegen, warum die Fuge so wenige klar differenzierte Durchführungen enthält und sich dermaßen der Realisation des Subjektiven hingibt. Die dissonierenden Intervalle, deren chromatische Leittönigkeit bereits beim ersten Themeneinsatz das Motiv zu sprengen drohen, sind dabei auf engstem Raum zusammen gehalten und kulminieren in dem schmerzlichen Sforzato, das auf der sechsten Stufe in Takt 2 erklingt. Der lyrische Nachsatz des Themas, der im Finale in modifizierter Gestalt wiederkehrt, ist dabei ein erschöpftes Ausströmen und Sich-Beruhigen, bevor mit dem zweiten Einsatz die Spannung sich wieder fortsetzt.

⁴⁹⁹ Rainer Cadenbach, S. 86.

Die Hoffnung auf Besserung und Bewältigung des persönlichen Leides wird dem Individuum kurzzeitig in einer einzigartigen visionären Szenerie gewährt. Das im Quintkanon gestaltete Bicinium stellt eine solch jenseitige Sphäre, die sich in duettartiger Zweisamkeit zwischen den Violinen bzw. der Viola und dem Cello abspielt, her. Frappierend ist hierbei, wie Beethoven es gelingt, mit der strengsten und antiquiertesten Kompositionstechnik aller mehrstimmigen Musik, eine solche gefühlsbetonte, intime Musik zu schaffen. Die enigmatische Wechselbeziehung zwischen subjektivem Gehalt und objektiver Kompositionstechnik ergründet dabei das Mysterium dieses Satzes.

Das zweite Lamento des Quartettes dient formal gesehen als Vorbereitung zum großen Finalsatz. Dabei liegt dem *Adagio quasi un poco andante* eine sehr einfache, homophone Struktur, die das viertaktige Thema mehrmals wiederholt, zugrunde; es kommt also zu keiner



zentralen Auseinandersetzung, sondern lediglich zu einer mehrmaligen Repetition des Ereignisses. Im Gegensatz zur Fuge ist die Klage hier von einem akkordischen Satz in gis-Moll begleitet und wird insbesondere durch die melodische Führung, die den Leitton abspringen lässt und zur Unterquart fällt, ausgedrückt. Des Weiteren lässt sich eine Konzentration auf das fisis vor allem im Verlauf des Basses, der zudem das Intervall der *exclamatio*, der kleinen Sext (gis – e), aufweist, ausmachen. Der Lamento-Charakter des Satzes fungiert also weniger als introvertierte Rekapitulation des eigenen Leides, sondern vielmehr als retardierendes Moment im stringenten Handlungsverlauf des Werkzyklus’.

4. Tanz und Rhythmus

In diesem Kapitel soll die Verwendung des Tanzes mit seinen verschiedenen Implikationen im Spätstil Beethovens betrachtet werden. Diese Ausführungen stehen also in einem gewissen dialektischen Spannungsverhältnis zu den vokalen Elementen, die sich primär mit der Übertragung des Mediums der Stimme auf die Instrumente befassen.

Tanz als Ausdruck kultureller Feiern hat, wie das Phänomen, Musik dazu zu zelebrieren, einen alten, fast prähistorischen Ursprung. Die Kombination spiritueller Erlebnisse und Übertragung derselben in die Performanz des individuellen oder kollektiven Tanzes ist – pathetisch formuliert – so alt wie die Menschheit selbst. Über die Jahrtausende hinweg haben sich diese Tänze im kulturellen Sektor nicht nur lokalisiert, sondern haben konventionalisierte und standardisierte Formen ausgeprägt. Zudem kommt es durchaus zu einer Verschiebung der sozialen Komponente sowie der semantischen Konnotation, was sich beispielsweise an der Entwicklung des Walzers im 19. Jahrhundert sehr gut zeigen ließe. Dieser Tanz ist, aus der unteren Bevölkerungsschicht stammend, im Laufe weniger Jahrzehnte hoffähig gemacht worden und nicht nur zum Repräsentationstanz adeliger Kreise avanciert, sondern hat in Österreich sogar den Status nationaler Identifikation und Selbstinszenierung – sei es in der k. u. k. Monarchie, sei es auch heute noch in der Zweiten Republik – erhalten.

Die Konnotation mit der nationalen Identifikation oder der Politisierung des Tanzes ist gerade zur Zeit Beethovens vielleicht aktueller, als es heute den Anschein haben mag. So galten – insbesondere bei den Pariser Exilanten nach der Niederschlagung der Revolution von 1830 – die Volkstänze der Mazurka und der Polonaise als affirmative Unterstützung der zwischen Preußen, Österreich und Russland aufgeteilten polnischen Nation. Ist Beethovens Widmung der im Jahre 1814 komponierten Polonaise op. 89 an die russische Zarin Elisabetha Alexiowna auf einen gewissen Pragmatismus zurückzuführen, so sind insbesondere seine „englischen“ Kompositionen – also vor allem der Contredance des Finalsatzes der III. Symphonie, die Eroica-Variationen op. 35 und die Variationen über die Hymnen „*Rule Britannia*“ und „*God save the King*“ WoO 78 und 79 – in einem dezidiert politisch-agitatorischen Lichte zu sehen. Der anglophile Republikaner Beethoven, der in späten Jahren stets mit dem Gedanken einer Englandreise spielte⁵⁰⁰ und diese bereits mehrmals explizit plante, äußerte sich in einer politisch prekären Zeit quasi für das englische „Parliament“ und gegen den „Empereur“ Napoléon I.

⁵⁰⁰ S. hierzu: Anton F. Schindler, S. 295.

Dieser kurze Abriss mag deutlich machen, welches Potenzial semantischer Implikationen in bestimmten (Volks-)Tänzen der Beethovenzeit lag. Von dieser politischen Seite abstrahiert weist jeder Tanz spezifische Charakteristika hinsichtlich Metrik, Rhythmik und Melodik auf, die ihn klar von anderen unterscheidet. Es gibt nun zwei divergierende Herangehensweisen, zum einen komponiert man schlicht einen speziellen Tanz, wie beispielsweise, um auf Beethovens letzte Kompositionen für Klavier zu sprechen zu kommen, einen Walzer (WoO 84 und 85) sowie eine Ecossaise (WoO 86)⁵⁰¹. Zum anderen kann man die Spezifika der jeweiligen Tänze als Konventionen aus diesen herauslösen und in einen Werkzyklus oder gar in einen Einzelsatz integrieren. Bei der Betrachtung der späten Klavier- und Kammermusik liegt vor allem letzterer Zugang vor, als Ausnahme darf unter anderem das *Alla danza tedesca* aus dem Streichquartett op. 130 gelten – klarerweise sind diese Kompositionen in den Werkzyklus durch die zeitliche Reihung integriert, sie könnten aber als lose Tanzsätze isoliert vom Ganzen wiedergegeben werden, was bei den Märschen aus op. 123 und op. 125 wohl nur schwer möglich wäre. Zugleich könnte man die Frage nach der historischen Verankerung und der Entwicklung bestimmter Tänze in Werkzyklen stellen. Besonders interessant ist diese Frage insbesondere für die Variationszyklen op. 120, der mit einem „modernen“ Walzer beginnt und mit einem „alten“ Menuett schließt, und op. 109, in dem ebenfalls ein „moderner“ Walzer einer retrospektiven Hommage an Bach voransteht. In beiden Werken ist die Diachronie der historischen Entwicklung gewissermaßen aus einer historisierenden Chronologie mit einer umgekehrten Entwicklung generiert.

4.1 Marsch

Die Stilisierung des Marsches ist ein Ingredienz, das einigen Werkzyklen des späten Beethoven als spezifisches Gewürz dient. Mehrheitlich wird man wohl die Bevorzugung der Kontrastwirkung in diesem Falle postulieren dürfen, es kommen jedoch auch andere Argumente, die die Utilisation und Integration des Marsches in die jeweiligen Werke rechtfertigen, zum Tragen. Der erste Phänotyp, dem man bei der Durchsicht der hier zu behandelnden Stücke begegnet, ist das *Lebhaft. Marschmäßig* bzw. *Vivace alla Marcia* aus der Klaviersonate op. 101. Schon hier drängt sich die Überlegung auf, wieso Beethoven die Bezeichnung „Marschmäßig“ benützt und nicht einfach „Marsch“ über das Stück geschrieben

⁵⁰¹ Zu diesen drei letzten Werken Beethovens s. Thomas Schipperges: *Beethovens Walzer oder Von der Gelegenheit Spätwerke zu komponieren*, in: *Die Musikforschung*, Jg. 58 (2005), H. 4, S. 376-389.

hat. Es handelt sich vom Gestus her um einen geschwinden Marsch, der mit seinen Punktierungen eine vorwärts drängende Rhythmik aufweist. Zudem lassen sich die Sprünge, harmonischen Besonderheiten und der Charakter des Stückes durchaus mit dem Adjektiv „exzentrisch“ versehen. Somit bietet die rhythmische Schärfe einen idealen Kontrast zur Lyrik des ersten und zum Lamento des dritten Satzes. Die Stilisierung des „Marschmäßigen“ liegt dabei in der Übertreibung aller den Tanz konstituierenden Parameter; die wichtigste Modifikation, die jeden, der versuchte zu diesem Stück zu marschieren, irritieren muss, ist die Terminierung des klaren Begleitschemas im Bass, da dieser sich extravagant an der non-linearen Progression des Stückes mit hektischen Sprüngen und Imitationen beteiligt. Außerdem laden die stilisierten, polyrhythmisch gesetzten Trommelwirbel (T. 36-38) sowie die diffizilen Überkreuzungen der Stimmen ebenfalls nicht zum Marschieren ein. Als letzter Grund sei das kanonisch geführte Trio angeführt, das sogar jeglichen tanzartigen Impetus vermissen lässt und wiederum eine lyrische Sphäre beschwört.

Der zweite Marsch findet sich im Streichquartett op. 132 und fungiert als Intermezzo, das zwischen dem devot-innigen „Heiligen Dankgesang“ und dem leidenschaftlichen *Allegro appassionato* vermitteln soll. Beschränkt auf nur wenige Takte ist dieser Übergang von der dichten Akkordstruktur des Chorals hin zur Oberstimmenmelodik des Rondos dabei anschließend von einem sehr eigentümlichen Rezitativ gestaltet. Der Marsch jedenfalls ist wie in op. 101 kein „richtiger“ Marsch, sondern ebenfalls ein *Alla marcia*, jedoch ist der Satz in sich homogener und kompakter – zumindest zu Beginn des Stückes. Was die Marschmäßigkeit allerdings bewusst desavouiert, ist die extreme Forcierung der „Zwei“ mit dem Sforzato sowie die fingierte Auftaktigkeit der Melodie, die volltaktig einsetzt. Als Gemeinsamkeit zu op. 101 lässt sich die Konzentration der Rhythmik auf die Punktierung feststellen; der ebenfalls im *dolce* erklingende Mittelteil wirkt dahingehend jedoch nur mäßig kontrastierend, da sich beide Teile charakterlich sehr ähnlich sind.

Beethovens in den Werkzyklus integrierte Märsche wirken also in mehrfacher Hinsicht, wobei beiden Stücken unterschiedliche Funktionen im Gesamtverlauf zukommen, einerseits als kontrastierendes, andererseits als intermittierendes Moment. Darüber hinaus sei noch kurz der Blick auf drei andere, für den Spätstil zentrale „Märsche“ gerichtet. Der dem Diabelli-Walzer folgende Marsch tritt in Form einer Parodie, die die Charakteristika des Marsches *ad absurdum* führt, auf; ein ähnlich parodistischer Ansatz lässt sich eventuell auch in op. 101 heraushören. Der Marsch erfährt beim späten Beethoven jedoch noch eine ganz andere Funktion, er wird zum Träger einer semantischen, mithin programmatischen Aussage. Dies geschieht zum einen in der IX. Symphonie im kontrastierenden B-Dur Abschnitt, die die

Ankunft der freudigen, siegreichen Scharen ankündigt (T. 331-431) und andererseits im *Dona nobis Pacem* der „Missa solemnis“, wo der Marsch – symbolisiert mit Trommeln und Trompetensignalen – als reale Bedrohung der Lebenden, die eine *Bitte um innern und äußern Frieden* anstimmen, fungiert und diese Gefahr des Krieges durch die devote Hingabe überwunden wird.

4.2 Historischer Antagonismus: Sarabande – Walzer

Der Variationszyklus aus der Klaviersonate op. 109 stellt eine Besonderheit hinsichtlich der Anwendung der Kategorie des Tanzes dar. Sowohl Thema als auch erste Variation sind in Form von Tänzen im Dreiermetrum gestaltet. Das Thema wird von einer idealisierten



Sarabande repräsentiert, während die erste Variation als langsamer Walzer komponiert ist. Der Unterschied der beiden Tänze ist

vor allem in Gestaltung der Rhythmik bzw. des Basses klar zu erkennen. Schreitet der Bass der „barocken“ Komposition in ruhigen Linien voran und wird durch die Mittelstimmen harmonisch verdichtet, so liegt bei der ersten Variation die klassische Walzer-Begleitung mit Grundton auf der ersten Zählzeit und zwei nachschlagenden Akkorden vor. Die filigranen Koloraturen antizipieren bereits die Salonhaftigkeit und die aristokratische Noblesse, die jenem Tanz im Laufe des 19. Jahrhunderts zukommen wird. Diese Konfrontation von musikalischem Barock und „Moderne“ stellt also gewissermaßen zwei divergierende historische Ebenen gegenüber, bevor sich die folgenden Variationen mit ihrer klaren Anlehnung an Bachs Zyklus deutlich in Richtung kompositorisch aktualisierter Vergangenheit orientieren.

4.3 Volkstänze und stilisierte Volkstümlichkeit

Die Integration von ländlich-volkstümlicher Musik und „Gassenhauern“ in die hochkomplexen und artifiziellen Instrumentalzyklen, stellt ein spannendes Phänomen der Vielschichtigkeit und Heterogenität des Spätstils dar. Nutzte Beethoven in seinen frühen

Werken derartig populäre Themen für Variationszyklen oder subtile Dedikationen wie beispielsweise die Verwendung russischer Melodien in den Rasumowskij-Quartetten, so verbleiben diese meist an der Oberfläche, werden etikettiert oder variiert, jedenfalls nicht direkt mit der kompositorischen Substanz verschmolzen. Gerade dies geschieht jedoch in den späten Werken, in denen sich die Volkstümlichkeit zwar durchaus wahrnehmen lässt, die exakte Lokalisierung und Beschreibung allerdings oftmals sehr schwer fällt, da die Passagen zum einen in das Werk integriert sind und zum anderen die Differenzierung zwischen „hoher“ und „niederer“ oder „ernster“ und „trivialer“ Musik oftmals sich in ideologischem Subjektivismus zu verwirren droht. Diesem ausweichend soll die Analyse der betreffenden, als Konvention verwendeten, Momente dienen, um den Blick auf das Spätwerk insgesamt zu weiten, da eine Differenzierung zwischen Trivialmusik und in Kunstmusik integrierte Trivialitäten ohnehin nur schwer vorzunehmen ist.

Mit dem Blick auf die Klaviersonate ist es relativ erstaunlich, dass sich dort nur ein einziger direkter Verweis auf den Gassenhauer findet, und zwar in dem *Allegro molto* aus op. 110, das freilich im Scherzo-Teil gleich zwei Lieder miteinander kombiniert. Beiden „Liedern“ ist jedenfalls eine auffallend schlichte Melodik und eine reduzierte Begleitung eigen; im Unterschied zu dem Lied, das Beethoven als vokales Element in seine Werke integrierte, sind diese Gassenhauer von einer forschen Rhythmik und einer derben Phrasierung gekennzeichnet. Das ist an sich kein Qualitäts- wohl aber ein wesentlicher charakterlicher Unterschied, beide kurzen „Lieder“ erfahren ihre Integration in den Sonatenzyklus durch die Verwendung als Themen des Scherzos, das als solches eine Stilisierung des Tanzsatzes darstellt.

In der Kammermusik hingegen lassen sich wesentlich mehr volkstümliche Momente ausmachen als in den Klaviersonaten. Das mag einerseits in dem Gestus des gemeinsamen Musizierens fundiert liegen, andererseits sich in Beethovens Werk überhaupt widerspiegeln, da große kammermusikalische Werke, wie das Erzherzogtrio und die letzte Violinsonate ebenfalls ausgesprochen volkstümliche Elemente und Sätze enthalten.

Im Seitensatz des Finales von op. 127 findet sich nicht nur ein liedhaftes, sondern auch ein tänzerisches Szenario. Besonders der Viertakter ab Takt 73 sowie seine in der Violine ausgezierte Wiederholung, können als Paradebeispiel für eine bäuerlich-volkstümliche Idiomatik, deren Gehalt vom ursprünglichen Milieu abstrahiert und in den Kontext der musikalischen Gattung des Streichquartetts eingeführt wurde, gelten. Entscheidend hierbei ist weniger, dass die Passage tatsächlich bäuerlicher Provenienz entsprungen ist, was als sehr unwahrscheinlich gelten dürfte, sondern, dass durch die Verwendung einer solcher auf

musikalischen Gesten, Typen und Konventionen ruhende Assoziation, die Illusion der Authentizität bäuerlicher Musik suggeriert wird. Diese Assoziationsketten werden dabei bewusst eingesetzt, um die formal-dramaturgische Notwendigkeit der narrativen Heterogenität der Werke gestalten zu können. Unter anderem dürften die Doppelgriffe in



Bratsche und Cello auch optisch den Eindruck des „Schrammelns“ erwecken.

Ein wirklich „klassischer“ Volkstanz findet sich in dem Deutschen Tanz aus op. 130, der auch als solcher bezeichnet ist und bereits im Kopfsatz der Klaviersonate op. 79 verwendet wurde. Es handelt sich dabei um keine Episode in einem Satz, sondern um ein unabhängiges Stück – insofern jedenfalls, als dass man die drei Binnensätze nicht zu einem großen „tänzerischen“ Mittelteil zusammenfasst. Die Melodie ist in periodischer Struktur schlicht und einfach gestaltet, das Dreiermetrum konsequent durchgehalten sowie der rhythmische Puls, der ja zum eigentlichen Tanzen einlädt, wirkungsvoll umgesetzt. Nach der Vollendung der konventionellen A-B-A-Form nimmt Beethoven jedoch erhebliche Modifikationen des Tanzes, der kompositorisch geradezu atomisiert wird, vor. Dies ein beredtes Beispiel dafür, wie beim späten Beethoven Strategien der Dynamisierung und Prozessualisierung wirksam werden.

Elemente des Volkstümlichen, Robusten und bewusst Instrumentalen schaffen auch in den großen Variationszyklen der Quartette op. 127 und op. 131 eine wichtige Kontrastwirkung, um die an sich statische und in sich ruhende Form differenziert zu gestalten. Insbesondere die Prävalenz des Rhythmischen ist in jenen Episoden ausschlaggebend, sowohl um sich von dem meist vokal inspirierten Vorhergehenden abzugrenzen als auch um eben jene tänzerisch-volkstümliche Szenerie zu evozieren. Als Beispiel aus dem Variationszyklus des Es-Dur-Quartetts lassen sich hierfür die Nummern Zwei, das *Andante con moto*, und Vier anführen. Die subtil miteinander verflochtenen Melodielinien der beiden Violinen werden dabei von einer akkordischen Begleitung der Bratsche und des Cellos, die vor allem durch das Staccato eine gemütlich aufgeräumte Stimmung schaffen, versehen. Die Assoziation an das Ländliche, Volkstümliche wird dabei ab Takt 42 sowohl durch den hüpfenden Bass, als auch

durch das lustige „Fiedeln“ der Geigen verstärkt. Nach der kontemplativen Episode in E-Dur setzt eine den 12/8tel-Takt prononcierende Variation mit klarer rhythmischer Struktur und eleganter Oberstimmenmelodik den Satz fort. Auch dort ist die Rhythmik konstitutiv für den Charakter der Variation, in die das Thema im *cantabile* einsetzt. Dieselben Merkmale rufen auch in dem *Andante con moto ma non troppo* aus op. 130 die Sphäre des Volkstümlichen, die dort noch durch die Melodik unterstützt wird, hervor. „*This beautiful ordered cascade of melody, dance, and sheer sonority really does not want to be separated. The lyricism distills the Volkston that obsessed Beethoven's last years to a point at which there is no simple, patronizing, or parodistic left – only pure spring.*“⁵⁰² Im Gegensatz zu op. 127 ist das Variationsthema aus op. 131 von Beginn an mit einer klaren, nachschlagenden Begleitung versehen. Nach der Figuralvariation wird im *Più mosso* durch die Akkordrepetitionen eine tänzerische Sphäre geschaffen, die durch die verschmitzten melodischen Einwürfe der ersten Violine und des Violoncellos noch intensiviert wird. Die vierte Variation schafft schließlich durch die Imitation von Harfen- bzw. Hackbrettklängen nach Manier einer Tyrolienne eine volkstümliche Szenerie *par excellence*. Die das Thema repräsentierenden Legatobögen der Melodie werden dabei plötzlich von einer gewissen Ironie durch diese Akkorde im Pizzicato unterbrochen, bevor im zweiten Abschnitt der Variation die Betonung wieder auf dem melodischen Fluss des Themas liegt. Die Schlussvariation schließlich transformiert das vokale Thema des Satzes in eine stilisierte Polka, die mit Synkopen und nachschlagenden Akkorden versehen ist. Durch die rezitativischen Unterbrechungen sowie durch die Verzierung des Themas mit figuralen Trillerketten fügt Beethoven dieser Variation zudem eine durchaus bohèmeartige Attitude, die ebenfalls volkstümlichen Charakter ausweist, hinzu.

Eine weitere Anlehnung an das Volkslied besteht in dem „schottischen“ Trio aus op. 132. Nach dem basslosen Vortrag dieses Liedes setzt in Takt 142 der wesentlich längere zweite Abschnitt des Trios, der ausgesprochen rhythmisch geprägt ist, ein. „*Here he [Beethoven, D.T.] created one of his most convincing new scherzo types, a quasi-waltz.*“⁵⁰³ Auch hier wird die Assoziation an das „Fiedeln“, das sich durch die ununterbrochene Reihung von Achtelketten auszeichnet, evoziert. Die munter durch die Stimmen wandernde Melodielinie prägt dabei den jovialen Gestus dieser floskelhaften *Perpetuum mobile*-Struktur.

Die Volkstümlichkeit lässt sich des Weiteren noch an prominenten Stellen festmachen, unter anderem an dem kontrastierenden zweiten Triothema des Scherzos aus op. 127. Hier schwenkt die Musik unvermittelt von einem diabolischen Violinenlauf über in einen derb akzentuierten Bauerntanz, der nach einem im wüsten Fortissimo geführten Unisono in den

⁵⁰² Joseph Kerman, S. 316f.

⁵⁰³ Lewis Lockwood: *Beethoven*, S. 456.

Takten 174 bis 189, 208 bis 223 sowie 244 bis 268 auftritt. Die derbe Akkordik, die vollgriffig im Sforzato über einem Orgelpunkt einsetzt, und die einfache, aber mitreißende Melodik, sind dabei zentral für die Charakteristik dieser drei Passagen. Der Gestus des



Aufspiels zum Tanze ist deutlich wahrzunehmen und geriert die Assoziation an einen Bauerntanz, der einen antagonistischen Widerpart zu der rastlosen Melodie des ersten Triothemas bildet.

Als letztes repräsentatives Auftreten für eine bewusst naiv gehaltene, volkstümliche Musik sei die Inszenierung der zweiten Sektion der Großen Fuge op. 133 erwähnt. Aus den Imitationen des munteren 6/8tel Soggettos materialisiert sich in den Violinen eine schlichte tänzerische Melodie, die zur Gravität des Werkes auf den ersten Blick nicht so recht zu passen scheint, aber einen kontrastierenden Abschnitt von enormer dramaturgischer Wichtigkeit darstellt. Zugleich ist es ein hervorragendes Beispiel, um die dialektische Kompositionsweise des späten Beethoven zu illustrieren, indem dieser aus einem motivischen Nukleus heraus gleich vier divergierende Charaktere zu formen im Stande war.

4.4 Stilisierter Tanz

Eine zentrale Anwendung findet die Kategorie des Tanzes vor allem in seiner Stilisierung. Wurde dies bereits anhand des Marsches gezeigt, so findet sich in den späten Werken eine Fülle von stilisierten Tänzen, die einerseits das Wesen eines gesamten Satzes ausmachen können, andererseits auf kurze, meist sehr rhythmisch organisierte Einwüfe, Überleitungen oder Schlussgruppen beschränkt bleiben. Diese Vorkommnisse sind dabei so mannigfaltig, dass hier nur eine kurze Auswahl getroffen und exemplarisch angeführt werden soll.

Der größte Teil dieser Stilisierung des Tanzes findet sich selbstverständlich in dem Formkomplex, der stellvertretend für diesen in den Zyklus von Sonate oder Streichquartett

integriert ist: im Scherzo. Der zentrale Moment dieser Werke liegt jeweils auf der Fokussierung des rhythmischen Parameters, der eine artifizielle Stilisierung des Tanzes in sich birgt. Zudem wird eine zum Teil rauschhafte kinetische Energie freigesetzt, die konstitutiv für die Beschwingtheit all jener in Betracht kommender Werke ist. Dabei lassen sich diese so heterogenen Sätze rudimentär in zwei Gruppen einteilen, zum einen in die Stücke, die im 4/4tel Takt stehen, und zum anderen in solche, die im 3/4tel Takt erklingen. Für alle fünf Scherzosätze liegt zudem das Prinzip mindestens einer rhythmischen Idee, der Fixierung auf einen bestimmten Rhythmus sowie der Verschiebung des Taktschwerpunktes etc. zugrunde. Der formale Aufbau ist an anderer Stelle dezidiert behandelt worden, so dass der alleinige Fokus in diesem Kapitel auf der Verarbeitung und Inszenierung des zum Rhythmus transzendierte Tanzes liegt.

Werkchronologisch wird die Gruppe der geradtaktigen *Alla breve*-Scherzi von dem kurzen Presto aus op. 130 angeführt. Die rhythmische Keimzelle wird in diesem b-Moll-Satz von einem kurzen daktylischen Schleifermotiv, das in Form eines Sequenzmodells verarbeitet wird, geprägt. Entscheidend für den rhythmischen „drive“ des Satzes sind zudem die komplementäre Ergänzung in der zweiten Violine sowie die Staccati des Cellos, die mit ihrer Auftaktigkeit und der Akzentuierung der Taktschwerpunkte die Bewegung vorantreiben. Verschieben wird die Metrik im Trio, das im 6/4tel-Takt erscheint und sowohl scharf akzentuierte Sforzati als auch nachschlagende Dreitongruppen auf der zweiten Takthälfte aufweist. Die Redundanz dieser rhythmischen Konfiguration ist dabei konstitutiv für die Widerborstigkeit dieses Abschnittes. Die Wiederholung wird durch metrische Verzerrung bzw. über Augmentation einer Skalenbewegung erreicht.

Das Presto des cis-Moll-Quartetts hingegen ist vollkommen anders strukturiert, hier liegt der rhythmische Schwerpunkt einerseits auf den perkussiv eingesetzten Vierteln und andererseits auf der zeitlichen Dehnung, die durch die gestaffelten Intervalllimitationen evoziert wird. Zentral für das Kontinuum der Viertelbewegung sind ferner die diffizilen komplementären Strukturen, die an den formalen Schaltstellen eingesetzt werden. Bewusster Einsatz von Unisoni und Homorhythmik prägen des Weiteren die kontrastierenden Themen, von denen das in der Geige aufscheindende Thema δ (T. 141-160) einen besonders spritzigen Charakter aufweist. Die frappanten Pizzicato-Stellen und der Einsatz von Echoeffekten zeugen von humoristischer Inszenierung gemeinsamen Musikziers. Insbesondere die subtil gehandhabte Phrasierung, die mit dem geschickten Wechsel von Legatobögen und Staccati (v. a. in den schließenden Abschnitten, T. 55-66 und Parallelstellen) operiert, ist zudem konstitutiv für den musikalischen Gestus des Stückes.

Vier vollgriffige Harfenakkorde führen die Gruppe der Scherzi, die im Dreiermetrum komponiert sind, an. Das *Scherzo vivace* aus op. 127 macht im Folgenden nicht nur von polyphonen und imitatorischen Strukturen intensiven Gebrauch, sondern es stellt zugleich eine zum Teil sehr exzentrische Studie über den punktierten Rhythmus dar – in seiner Obsession, die vor allem in den Takten 37 bis 40 und 58 bis 69 zum Ausdruck kommt, hat es darüber hinaus durchaus gewisse Ähnlichkeiten mit der ersten Sektion der Großen Fuge, die auch dem redundanten Gebrauch der Punktierung verschrieben ist. Darüber hinaus kommt in diesem Satz erstmals verstärkt das Stilmittel der Synkope bzw. der nachschlagenden und metrumverschiebenden Einsätze (T. 27-32) zur Anwendung. Dabei handelt es sich um eine durchaus als Konvention zu klassifizierende Setzweise musikalischer Figuren, die dazu dient, den Zuhörer zu täuschen und ihm den metrischen Fixpunkt zumindest kurzzeitig zu entziehen. Dies geschieht in dem Metrumswechsel hin zum 2/4 Takt, in dem eine im Unisono geführte Variante des Hauptthemas auftritt.

Gerade diese Tonkonfiguration bildet den Ausgangspunkt für das *Allegro ma non tanto* aus dem Streichquartett op. 132. Dieser kontrapunktisch gehaltene Satz wird von zwei Motiven bestimmt, von denen das erste, das sich als Bass sedimentiert, eben auf diese Intervallschritte Sekunde plus Terz zurückgreift. Der rhythmische Dreier-Duktus erzeugt dabei eine Assoziation an einen Walzer, ohne dass jener konkret in seiner klassischen Weise mit Betonung auf der „Eins“ und zwei nachschlagenden Akkorden im Laufe des Satzes in Erscheinung tritt. Kombinatorik, Verdichtung und Registerwechsel sind die wesentlichen Merkmale dieses „Walzers“, der ansonsten hinsichtlich des rhythmischen Esprits hinter seinen Schwesterwerken zurückbleibt.

Der Reigen der Scherzi wird abgeschlossen durch ein *Vivace* geringen Ausmaßes aber größtmöglicher Heterogenität und Differenzierung. Die Inszenierung des Parameters des Rhythmus' ist in wohl keinem der stilisierten Tanzsätze Beethovens so vielschichtig und subtil gestaltet, wie in diesem kurzen F-Dur-Stück. Die vollkommene Durchstrukturierung und Funktionalisierung aller vier Stimmen ist im Quartettsatz an seine Grenzen geführt. Bereits an den ersten acht Takten ist das Prinzip derselben deutlich zu erkennen: Der Satz konstituiert sich aus drei punktierten respektive übergebundenen Halben, die auf den maximalen Anschlag aller drei Takteile gesetzt sind und sukzessive erklingen: die zweite Violine repräsentiert den Dominantorgelpunkt, dann folgt die Viola mit chromatischen Wechselnoten und schließlich synkopisch die erste Violine mit der kreisförmig die Terz ausfüllenden Melodie. Das Metrum wird dabei auftaktig von dem im Staccato geführten Cello unterstrichen; allein der kadenzierende siebte Takt des Themas weist eine rhythmische

Homogenität im Dreiertakt auf, so dass erst hier für den Hörer klar zu erkennen ist, wo sich der Taktschwerpunkt befindet. Des Weiteren kommt es anschließend zu einer geradezu groben Verwendung von im Unisono geführten Synkopen, die das Dreiermetrum zusätzlich irritieren.

Dahingehend wird der 3/4tel-Takt im Trio mit einer solchen Vehemenz prononciert, dass die Musik beinahe „überzuschnappen“ droht, was insbesondere für die Passage, in der die Rollfigur in einem exzentrischen Ostinato permanent wiederholt wird, gilt. Die Melodik der Violine, die in diesem Schwall beinahe unterzugehen droht, ist durch die großen Sprünge dabei allerdings nicht weniger radikal gehalten. Demzufolge kann dieser Mittelsatz als einer der Höhepunkte der Ausgestaltung des Rhythmischen gelten.

4.5 Tanz als Abschluss

Hier sollen zwei Möglichkeiten des Schließens in Gestalt von Tänzen gegeneinander gestellt werden. Die beiden Modelle sind dabei das dramatisch-resolute Finale aus op. 131 und das humoristische Finale aus op. 130. Beiden Finalsätzen ist der tänzerische Impetus insbesondere im Hauptthema zu eigen, trotzdem stellen sie zwei diametral gegenüber stehende Szenen dar.

Im cis-Moll-Quartett löst das energisch punktierte Thema die Spannung des Quartettes und führt dieses mit einem ungeheuren Kraftakt zu seinem Ende, es „streicht nun in die Saiten zu einem Tanzaufspiele, wie es die Welt noch nie gehört [...]. Das ist der Tanz der Welt selbst.“⁵⁰⁴ Der drängend-tänzerische Gestus wird dabei vor allem durch die homorhythmische Forcierung der Punktierung, die als solche freilich in den Noten mit der Schreibweise Viertel – Achtelpause – Achtel nicht direkt notiert ist, und der vorwärts drängenden Melodik generiert. Hinzu kommt die einleitende Unisono-Geste, die sich durch den gesamten Satz zieht und ein hohes Maß an kinetischer Energie in sich trägt. Ausbalanciert wird dieser wütend-desperate Beginn des Satzes sowohl durch den lyrischen zweiten Teil des Hauptthemas als auch durch den Seitensatz, die jedoch die Charakteristik des Satzes nur phasenweise zu ändern vermögen. Die Verwendung eines stilisierten, diabolischen Tanzes ist jedenfalls prägend für diesen Schlusssatz, der eines der wirkungsvollsten Finales im Beethoven'schen Oeuvre darstellt.

⁵⁰⁴ Richard Wagner, S. 97.

Nicht weniger motorisch mitreißend ist das Gegenstück, das neu komponierte Finale des B-Dur-Quartetts op. 130. Hier wird die tänzerische Atmosphäre zum einen durch die springenden Oktaven im Staccato, zum anderen durch die lebhafte Linie der Melodie ausgelöst. „*It is a light-hearted, easily digested, charming sonata-rondo movement in 2/4 with memorable tunes and an air of the Viennese tavern about it.*“⁵⁰⁵ Anders als bei op. 131 beginnt dieses Thema atonikal (in c-Moll) und kehrt erst zum Schluss in die Haupttonart zurück. Zudem ist die Funktionalität der einzelnen Instrumente nicht so klar hierarchisch strukturiert, sondern wechselt sich munter ab. Vor allem die Coda weist eine vollkommene Fixierung auf den rhythmischen Parameter auf; die Keimzellen der beiden das Hauptmotiv konstituierenden Motive werden dabei abgespalten und in einer geradezu manischen Art und Weise inszeniert. Es scheint, als wolle Beethoven durch die Extraktion der beiden motivischen Kernelemente und durch die Intensivierung derselben bis hin zur Ekstase eine Vision dionysischen Rausches beschwören – somit stellte Wagners Bonmot von der „Apotheose des Tanzes“, das ursprünglich auf den Finalsatz der VII. Symphonie gemünzt war, insbesondere für diese Coda eine treffende Charakterisierung dar. Auch die forschende Kadenz, die mit schroffen Sforzati und einem dezidiert heraus gearbeiteten dynamischen Pianissimo-Fortissimo-Kontrast aufwartet, evoziert den Eindruck des Grelle, Überdrehten und Übertriebenen, der auf die extreme Überhöhung des tänzerischen Parameters zurückzuführen ist. Die Determination der Schlusswirkung sowie die antagonistische Aufbrechung des Themas weisen dabei eine kolossale Energie auf, die den differenzierten narrativen Strang des gesamten Quartettes eindrucksvoll beschließen.

4.6 Rhythmus, Begleitstrukturen und Unisono

Der in artifizieller Form sublimierte Tanz tritt wie erwähnt im Spätstil nicht nur in Hauptthemen oder Einzelsätzen, sondern auch in kleinen Nuancen, Passagen und Spielfiguren auf. Die Erscheinungsbilder sind dabei so mannigfaltig, dass hier ein kurzer Überblick genügen soll, um die Verwendung rhythmischer Ideen und Elemente in ganz unterschiedlicher Weise zu exemplifizieren. So wird der Charakter der Schlussgruppe des Finalsatzes aus op. 101 durch den Einsatz eines stampfenden Vierachtelrhythmus’ – Orgelpunkt auf der „Eins“ und nachschlagende Akkorde – entscheidend modifiziert, so dass

⁵⁰⁵ Lewis Lockwood: *Beethoven*, S. 466.

die ineinander geschichteten Skalen eine beschwingte Forcierung auf die Schlusswirkung erfahren. Diese wird durch den Einsatz der Synkopen noch zusätzlich intensiviert. Eine ähnliche Struktur von Melodie plus Begleitung weist auch der liedartige Abschnitt aus dem Kopfsatz von op. 110 auf; bar jeden artifiziellen Schmuckes wird die Musik hier auf ein geradezu naiv-schlichtes Minimum reduziert. Des Weiteren prägen die Akkordrepetitionen den robusten Gestus der Schlussgruppe (T. 28-31). Die Überleitungspartie des Kopfsatzes von op. 127 ist ebenfalls von Akkordrepetitionen geprägt. Hier wird dem lyrischen Fluss der Musik dezidiert eine motorisch gestaltete Episode entgegengesetzt. Ähnliches lässt sich auch für das Seitenthema des Finales konstatieren: Die robusten Akkorde im Staccato sowie die einfach gehaltene Melodie sind zentral für die tänzerische Sphäre der Musik. Selbiges gilt für die kurze Coda der Großen Fuge, die mit ihrer Kombination von Soggetto und dem punktierten Kontrasubjekt ein rauschhaft-tänzerischen Abschluss des Werkes forciert. Es ist an diesen wenigen Beispielen deutlich zu erkennen, wie Beethoven durch den Einsatz von repetitiven Akkordstrukturen jäh die Faktur und akustische Wirkung des Satzes zu variieren vermag. Dies wird insbesondere für die Generierung des Kontrastes oder aber für eine möglichst wirkungsvoll gestaltete Schlussgeste eingesetzt. Dabei lässt sich die Erzeugung des tanzhaften Moments durchaus auf die simple Formel, rhythmisch motivierte, repetitive Akkorde gleich Evokation des Tanzes, bringen.

Andere Ausprägungen des Rhythmus' seien im Folgenden kurz umrissen: die obsessive permanente Verwendung nur einer einzigen rhythmischen Keimzelle, wie es im Durchführungsteil des Kopfsatzes von op. 106, im Scherzo von op. 127 oder in der ersten Fugensektion von op. 133 geschieht; die Inszenierung einer rhythmisch markanten Geste in Gestalt einer Fanfare oder eines Signals (Beginn von op. 106 und op. 127) sowie die bewusste Utilisation des Unisono, um akustisch sowohl formale Zäsuren als auch tanzhafte Implikationen hervorzurufen. Vor allem im Kopfsatz von op. 111 und in den Streichquartetten erfährt die Verwendung des Unisono eine besondere Bedeutung, da dadurch die Energie, Akzentuierung und der Eindruck des Schroffen, Widerborstigen deutlich hervortritt. So wird im Finale von op. 127 nicht nur der Eingang des Satzes im Unisono markiert, sondern auch die Derbheit des zweiten Teils des Seitensatzes (T. 67-80) erzeugt. Andererseits kann das Unisono eingesetzt werden, um Wichtiges, speziell das (Haupt-)Thema akustisch deutlich hervortreten zu lassen. Die geschieht insbesondere in op. 111, op. 132,2, op. 133 und op. 131,7. Schließlich dient das Unisono für eine pointierte Übertreibung rhythmisch ohnehin hervorstechender Passagen, was sich an seiner Verwendung im Scherzo von op. 127 (T. 58-

74), der Coda des Finales von op. 130 sowie dem synkopischen Neuansatz des *Vivace* aus op. 135 (T. 17-23) und den exaltierten Rollfiguren des Trios (T. 142-192) exemplifizieren lässt.

5. Floskeln

Der Terminus der Floskel bezieht sich auf die konkret instrumentale Setzweise bestimmter Momente, die sich klar von der vokalen Ebene unterscheiden. Vor allem die Spielfloskel ist hier nicht pejorativ zu betrachten, sondern dient gewissermaßen als antikes Relikt, das durch seine Einbindung in den Werkverlauf nicht nur aufgegriffen, sondern auch aktualisiert wird. Als Beispiele werden dafür unter anderem das Passagenwerk aus op. 106 sowie die virtuosen „Aufschreie“ aus dem Kopfsatz von op. 132 zu behandeln sein.

Die Verwendung von Spielfloskeln findet sich allenthalben im Spätstil Beethovens. Sie sind jedoch kein akzidentielles Passagenwerk oder leere Virtuosität, sondern stets in den Kontext des Werkes, in die kompositorische Faktur des Satzes mit dezidiert syntaktischer, manchmal auch semantischer, Bedeutung integriert. „Es gibt bei Beethoven kaum ‚Passagen‘; *alles* ist melodisch und muß so gespielt werden.“⁵⁰⁶ An keinem Ort dienen sie mehr dazu, das Können des Interpreten zur Schau zu stellen, vielmehr wirken sie als essentielle Träger des musikalischen Materials. „Was sonst in Musik bloß fungiert, dessen Wesen – wie es die Funktion vorschreibt – wird beim letzten Beethoven thematisch. In diesem Sinn entäußert er sich der schlechten, bloß verkleideten Individualität.“⁵⁰⁷ Die Provenienz dieser Floskeln ist dabei mit großem Überhang in der älteren Musik zu suchen, weshalb ein dem Kapitel angehängter Exkurs zum kompositorischen Gedächtnis respektive zur Aktivierung und Übertragung des „Alten“ in das „Neue“ – wodurch das „Alte“ wiederum zum „Neuen“ wird – diesen Ausführungen angefügt ist. Bereits 1937 hat Erich Schenk auf die zentrale Verwendung des *Passus duriusculus*, des chromatischen Quartfalls, im Werk Beethovens hingewiesen. Er legt dabei eine „gemeinsame konstruktive, objektiv-unpersönliche Grundlage dieser Sprachformeln, deren Sinnbedeutung als Verbindliches auch für den Meister Geltung hat“⁵⁰⁸ zugrunde. Ist diese barocke Figur insbesondere für die Gestaltung des Instrumentalbasses zentral, so soll hier das Augenmerk auf den melodischen, figurativen Parameter der Spielfloskel gelegt werden. Diese kann als Beispiel für die „mit der Dissoziation der

⁵⁰⁶ Theodor W. Adorno: *Beethoven*, S. 90. Ähnlich formuliert findet sich diese These bereits bei Thayer, s. Alexander W. Thayer, Bd. 5, S. 146: „Da findet sich nichts Nebensächliches, keine auf bloß formellen Rücksichten begründeten Übergänge und Füllstücke, jeder kleine Satz, jede Figur ist fein erwogen und mit tiefem seelischen Gehalt getränkt. Kein Motiv bleibt verloren stehen, die thematische Kunst erscheint auf der Höhe. Aber auch die instrumentale und technische.“

⁵⁰⁷ Theodor W. Adorno: *Beethoven*, S. 223f.

⁵⁰⁸ Erich Schenk: *Barock bei Beethoven*, in: Arnold Schmitz (Hg.): *Beethoven und die Gegenwart. Festschrift des Beethovenhauses Bonn, Ludwig Schiedermair zum 60. Geburtstag*, Bonn 1937, S. 185.

organischen Einheit beim letzten Beethoven zusammenhängende zunehmende Kraft und Bedeutung von der Komposition ‚äußerlich‘ eingelegten, allegorischen Zügen“⁵⁰⁹ fungieren.

Sinnfällig für die Dialektik der späten Kompositionen Beethovens ist die Reduktion auf kleine und kleinste Teile, die sich in Gestalt von Submotiven und Floskeln offenbart und eminente Bedeutung für den Gesamtzusammenhang des Werkes birgt: „Das Kleinste kann zum Ganzen werden, weil es bereits das Ganze ist. Hier ist eine Einfallpforte zum letzten Beethoven, der diese Extreme nicht mehr vermittelt sondern umschlagen läßt.“⁵¹⁰ Diese Spielfiguren und Floskeln, die sich als Splitter vom übrigen Werk absondern und doch direkt in ihm integriert sind, stellen den Moment des Ausbruchs, des Plötzlichen dar. „Denn das für die Kunstgeschichte so wichtige Moment in den musikalischen Gestalten Beethoven’s ist dieses, daß hier jedes technische Accidenz der Kunst, durch welches sich der Künstler zum Zwecke seiner Verständlichkeit in ein konventionelles Verhalten zu der Welt außer ihm setzt, selbst zur höchsten Bedeutung als unmittelbarer Erguß erhoben wird. [...] Alles wird Melodie, jede Stimme der Begleitung, jede rhythmische Note.“⁵¹¹ Als Manifestation der Konvention des Ausdrucks erfolgt eine Verdichtung und Verkürzung der musikalischen Substanz; „sie will die musikalische Sprache nicht sowohl von der Floskel reinigen als vielmehr die Floskel vom Schein ihrer subjektiven Beherrschtheit: die freigegebene, aus der Dynamik gelöste Floskel redet für sich. Jedoch nur in dem Augenblick, da Subjektivität, entweichend, durch sie hindurchfährt und mit ihrer Intention sie jäh erleuchtet.“⁵¹²

Adorno führt nicht näher aus, wo er im Speziellen diese Floskeln lokalisiert, es soll also im Folgenden auf Basis dieser hermeneutischen Betrachtung versucht werden, das zu erörternde Phänomen im Spätstil ausfindig zu machen und anhand verschiedener Beispiele zu konkretisieren.

In den Klaviersonaten läßt sich ein dezidierter Zusammenhang zwischen den intensiven Passagenwerken und älteren Satztechniken und Figuren ausmachen. Als Beispiele hierfür können insbesondere die parallelen Sechzehntelketten aus dem Finalsatz von op. 101 gelten. Diese repräsentieren in einem Satz, der ohnehin durch seine Strukturierung eine cembalomäßige Zweimanualigkeit suggeriert, das spielerische Moment, das jeder Komposition für Tasteninstrument in gewisser Weise anhaftet. Vor allem in der Reprise, wo sich

⁵⁰⁹ Theodor W. Adorno: *Beethoven*, S. 228.

⁵¹⁰ Ebd., S. 236.

⁵¹¹ Richard Wagner, S. 87.

⁵¹² Theodor W. Adorno: *Spätstil Beethovens*, S. 16. S. hierzu auch Stefan Kunze: *Fragen zu Beethovens Spätwerk*, S. 304: „Die Figuration (die Spielfigur) scheint als konstitutive Schicht des Satzes [...] in Beethovens Spätwerk derart in die stimmig-thematischen Vorgänge eingeschmolzen zu sein, daß sie mit eigenem Impuls nicht mehr zur Geltung kommt, oder aber verselbständigt gleichsam ‚ekstatisch‘ und oft mit dem Gestus des Improvisatorischen in Erscheinung tritt.“

diese Passage durch Imitatorik zu einer Verschiebung von Sextakkorden verdichtet, ist der motorische Impetus dieser Spielfloskeln deutlich wahrzunehmen. Eingebunden in den Verlauf des Sonatensatzes fungieren sie jedoch nicht als Selbstzweck, sondern sind funktional im Bereich der Überleitung angesiedelt. Zudem stellen sie eine dezidierte Anlehnung an die Clavecinisten des 18. Jahrhunderts dar, sind also eng mit Wesen und Charakter des Satzes verschmolzen. Rein technisch lassen sich die Sechzehntelketten auf eine kreisende Figur, die stufenweise nach oben sequenziert wird, zurückführen. Bedeutsam in diesem Kontext ist die Londoner Klavierschule, die insbesondere von Clementi und Dussek geprägt wurde und deren technische Spielfloskeln den Beethoven'schen Klaviersatz beeinflusst haben⁵¹³.

Die Kompositionstechnik der Sequenz ist für die Spielfloskeln im Kopfsatz der Hammerklaviersonate zentral. Hier sind die sogar zum Seitensatz aufgewerteten Figuren aus einer Umspielung des Terzintervalles gewonnen (T. 47-62). Die Einsatztöne der in Terz-



parallelen geführten Passage entsprechen dabei den Gerüsttönen der die Harmonik konstituierenden Dreiklänge. Hervorzuheben ist ferner die Modifikation der Stimmführung, die nach dem Halbschluss auf der Dominante in Gegenbewegung gestaltet ist (T. 55-62). Hier erfüllt dieser tableauartige Seitensatz die Forcierung eines maximalen Kontrastes zur robusten Akkordik des Hauptsatzes. Schließlich lässt sich auch die lange Kette von Sechzehnteln, die den Nachsatz zum Soggetto der Fuge bildet, als durchaus floskel- und schemenhaft charakterisieren. Die Prinzipien von Wechselnote und chromatischer Fortspinnung kommen an dieser Stelle deutlich zum Einsatz, wobei sich die Kongruenz der einzelnen Abbildungen zum Teil sehr massiv vom Ursprungsmaterial löst. Die rauschende Passage, die als solche das Thema der Fuge konstituiert, operiert eben nicht mit dem Prinzip der Sequenz bzw. ist dieses deutlich eingeschränkt und um die kompositorische Inspiration und Abkehr von der starren Reihung erweitert.

Im Kontext des Fugatos sind in den Sonaten noch zwei markante Beispiele zu nennen, zum einen die Diminution des Fugenthemas der As-Dur-Sonate (T. 168-174), das von der

⁵¹³ S. hierzu Alexander L. Ringer: *Beethoven and the London Pianoforte School*, in: *The Musical Quarterly*, Jg. 66 (1970), H. 4, S. 742-758. Interessant in diesem Kontext ist vor allem die erstaunliche Ähnlichkeit von Beethovens op. 110 mit der Klaviersonate op. 3, Nr. 1 des unbekannten Komponisten George Frederick Pinto, insbesondere hinsichtlich satztechnischer und figuraler Gestaltung, s. S. 754-758.

zentralen thematischen Funktion zur Episode verkürzt und als Floskel dehydriert durch die verschiedenen Register geführt wird. Die Umformung des rhythmischen Parameters ist dabei Auslöser für die Transzendenz des sich zur Spielfigur verflüchtigenden Soggettos. Zum anderen sind die das Hauptmotiv in der Fugatosektion kontrastierenden Sechzehntelketten, die bereits dem Thema entspringen, im Kopfsatz von op. 111 (T. 36-47) zu nennen. Die Floskel, die als Kontrapunkt fungiert, wird aus einem Septakkord sowie einer nach unten sequenzierten Tonumspielung, die mit einer oberen Wechselnote anhebt, geformt. Diese Konfiguration bildet wiederum den Ausgangspunkt für ein Sequenzmodell, das im Folgenden auch mit Stimmtausch und Lagenwechsel operiert. Seine maximale Ausdehnung erfährt diese Spielfigur in der Reprise (T. 109-113), wo es nach der Fugatosektion allein in Dezim- bzw. Terzparallelen erscheint und das Wesen der Passage prägt.



Wurde die Floskel im Kontext der Klaviermusik hier vor allem hinsichtlich älterer Musik und polyphoner Kompositionstechniken behandelt, so zeigt sich diese in den Arietta-Variationen auch von seiner dezidiert melodischen Seite. Als kontrastierender Teil der ersten Versenkung in den Klang kristallisiert sich ab Takt 72 eine Zweiunddreißigstelkette heraus, die im Folgenden die Melodie darstellt. Die Floskel ist dabei so gearbeitet, dass sie in Terz- bzw. Sextparallelen zu den Sechzehnteln geführt wird, während sich ihre Gestalt aus einer alternierenden Konfiguration von Wechselnoten und Terzskalen zusammensetzt. Durch das Fehlen eines Basses und die ätherische Sphäre der im Diskant klingenden Tonperlen ist die melodische Komponente dieser Szenerie evident.

Noch mannigfaltiger, weil im vierstimmigen Satz gezielter einsetzbar, ist die Funktionalität der Floskel in den späten Streichquartetten. Sie kann ebenso integrativ, beispielsweise als korrespondierende Fixierung des Thematischen in op. 130, wie dissoziativ, in Form des „Aufschreis“ im a-Moll-Quartett op. 132 wirken. Sowohl Partizipation an dem obligaten Fugenstil ist zentral für die Verwendung der Floskel als auch die Strukturierung und Initialisierung des formalen Ablaufes.

Der Eindruck non-linearer Progression und Brüchigkeit der Faktur wird im Kopfsatz des a-Moll-Quartetts nicht nur durch die extreme Heterogenität evoziert, sondern vor allem durch den zweitaktiven Einschub einer Geigenfigur, die wie ein katastrophaler Aufschrei wirkt. Die technische Verortung dieser aus einer nach unten sequenzierten Terzumspielung,

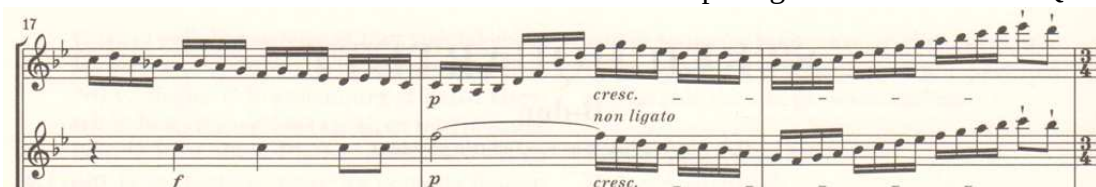
die das floskelhafte Moment der Passage ausmacht, bleibt dabei deutlich hinter der eminenten Wirkung derselben zurück. Die Spielfigur, die in ihrer Gestalt unzählige



Male in Violinsonaten, Konzerten oder Solo-Passagen vorkommt, wird umgeschmolzen in eine für das Wesen des Satzes fundamentale Kernsubstanz. Eingefangen wird in dieser Sechzehntelfigur also nicht nur die Entäußerung des Individuellen, sondern zugleich die Objektivität, die hinter dem Formverlauf verborgen liegt.

Die polyphone Gestalt des Anfangs wird unvermittelt und jäh unterbrochen von der schroffen Geigenfigur; Adornos Ausführungen zum Spätstil gehen ideal in dieser Passage auf: „Am späten Beethoven scheint mir technisch nicht das Entscheidende die Polyphonie, die sich durchaus in Grenzen hält und keineswegs den ganzen Stil ausmacht sondern eher episodischen Charakters ist. Sondern es ist eigentlich die Aufspaltung nach Extremen, die vorliegt: zwischen Polyphonie und Monodie. Es ist eine Dissoziation der Mitte. Mit anderen Worten: das Absterben der Harmonie.“⁵¹⁴ Wo immer diese Floskel auftritt, sie stört den linearen Ablauf der Musik, sie dissoziiert nicht nur die Harmonie, sondern auch die Narration des Satzes.

Im Gegensatz dazu dient die Floskel aus dem Kopfsatz von op. 130, die mit dem auf das Intervall der Quart reduzierte „Thema“ korrespondiert, zur Integration des *Allegro* in den Verlauf des Satzes. Gebildet ist es sehr ähnlich wie die Spielfigur aus dem a-Moll-Quartett,



namentlich aus einer Wechelnotenbewegung, die sich durch Sequenzierung zu einer langen absteigenden Kette formiert. Die kinetische Energie dieser „positiven“ Floskel überträgt sich im weiteren Verlauf auf andere Stimmen und konstituiert das Wesen des Hauptsatzes, das heißt, sie ist für dessen Progression und Fortspinnung zentral. Die Gefahr des Auseinanderfallens, wie sie bei op. 132 gegeben und dort durch den Fixpunkt einer fest gefügten lyrisch-kantablen Melodie gebannt wurde, besteht auch für diesen Satz. Im Gegensatz zum a-Moll-Quartett bildet hier jedoch die instrumentale Spielfigur den integralen Faktor, der die Struktur des Satzes zusammenhält. Auf den Nukleus des Viertonmotives mit oberer Wechelnote und fallender Dreiton skala reduziert, verklammert dieses sowohl den Haupt- mit dem Nebensatz als auch den zweiten Abschnitt des letzteren mit dem Beginn der

⁵¹⁴ Theodor W. Adorno: *Beethoven*, S. 225.

Schlussgruppe. War jene Floskel in op. 132 abgespalten, unvermittelt und isoliert, so ist diese durch die Einbindung in den Verlauf der Modulationen direkt in den Formverlauf integriert. Motivisch wird dies evident, da die Floskel nicht nur für den Hauptsatz konstitutiv ist, sondern auch zentral sowohl für den Seitensatz als auch für die Schlussgruppe ist. Die Floskel ist in diesem Satz so präsent, dass sie zum Thematischen avanciert und dezidiert keine leere Spielfigur darstellt, sondern einen wesentlichen Kern des Satzes ausmacht. *„Dramatic gestures [...] seem to be embodied in a formal network stretching over the work as a whole, and the timing of such events is not always coordinated with their expressive meaning in a singular continuity.”*⁵¹⁵

Bringt man die unterschiedlichen Wesensmerkmale der Floskel des a-Moll- und des B-Dur-Quartetts auf den Punkt, so stehen die Momente der Dissoziation gegen jene der Integration.

Ferner fungiert die Floskel als motivische Komponente, um formale Abläufe und Überleitungen zu gestalten, wie es beispielsweise im Finale von op. 130 (T. 51-66) und im Kopfsatz von op. 135 (T. 89-100) geschieht. Zudem kann sie über formale Zäsuren hinweg als Verknüpfung des Werkes zu einem dichten Ganzen fungieren. Dies geschieht beispielsweise im Finale von op. 131, in dem die zuerst in der Durchführung auftretende, sich aus Wechselnoten sowie deren Sequenzierung konstituierende Spielfigur (T. 124-147) nicht nur



diese dominiert, sondern auch in andere Formabschnitte hinübergenommen wird. Dies ereignet sich in diesem Satz an zwei exponierten Stellen, erstens in Kombination mit dem Hauptthema kurz vor Eintritt des Seitensatzes in der „falschen“ Tonart (T. 203-215) und zweitens als energetische Verdichtung der Musik, bevor diese über der Generalpause abreißt (T. 336-346). Die formimmanente Funktion der Floskel stellt also den dritten wesentlichen Bereich ihrer Verwendung dar.

Der letzte Punkt, der die polyphone Gestaltung betrifft, trat bereits im Kontext der Klaviersonaten in Erscheinung. Insbesondere in der Großen Fuge treten die Floskeln verstärkt als kontrastierende Gegenstimmen auf. Das prominenteste Beispiel ist dabei das Hinzutreten der Triolenfigur, die in der ersten Fugensektion ab der dritten Durchführung (T. 62) einsetzt und sich aus Terzskalen, Tonumspielungen und Wechselnoten formiert. Dabei ist entscheidend, dass diese Spielfiguren nicht mit der variierten Form des punktierten

⁵¹⁵ William Kinderman: *Beethoven*, S. 331.

Kontrasubjekts zu verwechseln ist, obwohl sich beide Gestaltungen sehr ähnlich sind. Das Floskelhafte konstituiert also mitunter den hochartifizialen Kontrapunkt und ist somit integraler Bestandteil der Verarbeitungstechnik desselben. In anderem, weil homophonen



Kontext, sind die sentimentalischen Sechzehntelfiguren, die die Charakteristik des *Meno mosso e moderato* prägen, ebenfalls ein zentraler Bestandteil der Komposition. Auch sie sind aus einer Wechselnotenbewegung sowie der Sequenzierung derselben konstruiert.

Gemeinsam ist allen Floskeln der mehr oder weniger gleiche Nukleus, der sich aus Tonumspielungen und anderen kleinsten Motiven zusammensetzt. Dieser Kern wird, damit er überhaupt zu einer Spielfigur anwachsen kann, in einen Sequenzierungsprozess eingefügt und somit prolongiert. Die zentralen Funktionen, die diese Floskeln im Kontext der fünf späten Klaviersonaten sowie der Streichquartette übernehmen, ist erstens die Funktion der Dissoziation und des Aufbrechens der linear fortschreitenden Struktur, zweitens das genaue Gegenteil, nämlich die Integration der Form durch die Hegemonie der Floskel, drittens die Verflechtung verschiedener Abschnitte und die Initiierung formaler Abläufe innerhalb eines Werkes und viertens die kontrastierende Wirkung, die sie als Gegenstimme in einem polyphonen Verbund innehat. Somit muss die Verwendung und Verarbeitung der Floskel als ein zentrales Moment für das Verständnis und die Struktur der Werke des Beethoven'schen Spätstils angesehen werden.

Zusammenfassung

Adornos These, wonach das Verhältnis der Konventionen zur Subjektivität als Formgesetz verstanden werden müsse⁵¹⁶, bildete die Ausgangsbasis für die vorliegende umfangreiche Betrachtung der klavier- und kammermusikalischen Werkzyklen. Dabei wurden die Konventionen im Spätstil Beethovens in ganz heterogener Weise angewandt und in das jeweilige Werk integriert. Sie fungieren als Träger für spezifische Abläufe einzelner Stücke, werden ihrer konventionellen Form entkleidet und bieten somit das Grundgerüst für die Sätze, das stets mit neuem Inhalt ausgefüllt wird. Die Elemente der Konvention sind als solches von ihrer ursprünglichen Funktionalität abstrahiert und können dergestalt in anderem Kontext eingefügt und verarbeitet werden. Sie werden aus ihrem traditionellen Umfeld herausgelöst und bilden für sich genommen das historisch akzentuierte Material, mit dem Beethoven durch die Aktivierung des kompositorischen Gedächtnisses seine Werke formen und ausarbeiten konnte. Diese Abstraktion ist der eigentliche Schlüssel für die Heterogenität und Brüchigkeit der späten Werke, die durch das mosaikartige Konglomerat der unterschiedlichen Konventionen selbst ihre individuelle Oberfläche und ihren spezifischen Gehalt bekommen. Das Formgesetz konstituiert sich in diesem Zusammenhang immer neu, da die narrativen Strategien, die Beethoven zum Einsatz bringt, in den einzelnen Werken stets neuartig sind. Die aus der Prämisse resultierenden formalen Problemstellungen werden im Verlauf mit differenzierten Mitteln gelöst und wirken als solche in die Gestaltung der nächsten Werke mit ein. Daraus ergibt sich nicht nur ein weitläufiges Beziehungsnetz motivisch verbindender Konfigurationen, sondern auch eine sich entwickelnde Kompositionstechnik, die nicht auf dem Niveau der gefundenen Lösungen stehenbleibt, sondern diese auf das darauf folgende Werk überträgt. Die Kompositionstechnik des Spätstils könnte also als Prozess beschrieben werden, der mit der Aktivierung konventionellen Materials operiert und Motive und Kontraste formuliert, deren Antagonismus im Verlauf geschlichtet und zu einer Synthese geführt wird. Diese dialektische Verfahrensweise, die sich technisch an der Integration von Gegensätzen und der Ableitung kontrastierender Themen aus demselben Material manifestiert, schlägt vollends im Spätstil durch und prägt den eigentümlichen Gehalt eines jeden Stückes. Das Nachvollziehen und das Bewusstwerden dieser werkimmanenten Zusammenhänge sind die kognitiven Anforderungen, die diese letzten Werkzyklen an den Hörer stellen und die ihn zur höchsten Konzentration auffordern. Musik wird auf diese Weise von der Etikette des

⁵¹⁶ S. Theodor W. Adorno: *Spätstil Beethovens*, S. 15.

ausschließlich genießenden Konsums entkleidet und fungiert als eine intellektuelle Herausforderung für den Rezipienten.

Dieses Nachvollziehen der Vorgänge kann nur auf Basis der Kenntnis und Auseinandersetzungen der integrierten Konventionen erfolgen – ansonsten bieten insbesondere die Streichquartette ein unverständliches und kompromissloses Flickwerk aus Themen und Motivbausteinen, das in einigen Momenten mit überwältigenden Schönheiten ausgestattet ist, ansonsten jedoch eine äußerst raue und unzugängliche Oberfläche aufweist. Aus diesem Grund mögen sämtliche Erklärungsversuche, die vor Adorno getätigt wurden, primär auf den biographischen Kontext und die Taubheit rekurrieren. Die Musik erfährt durch die Gestalt des Spätstils eine völlig andere Funktion, wird sowohl aus dem institutionellen Kontext als auch aus ihrem gesellschaftlich-sozialen Umfeld, in dem sie zuvor als Untermalung und Unterhaltung diente, herausgelöst. Sie wird als solche in den Mittelpunkt gerückt, steht autonom ganz für sich selbst ein und wird zu einem zu betrachtenden Gegenstand, der höchste Konzentration und Aufmerksamkeit fordert.

Der Einsatz der Konventionen wurde unter drei Aspekten behandelt, wobei die Betrachtung der formalen Anlage im Fokus der Ausführungen stand. Diese lassen sich im Hinblick auf die sich während der Wiener Klassik etablierten Gattungstraditionen sehr konkret beschreiben, da sie dezidierte Muster ausprägen. Das Aufgreifen dieser Formen steht dabei am Beginn eines jeden Werkes. Durch die Verarbeitung und Ausführung der einzelnen Aspekte ergibt sich jedoch eine Verschiebung der Gewichtung, die nicht nur anhand der Sonatenform zu erkennen ist, sondern sich über alle formale Momente erstreckt. Durch die gewandelte Herangehensweise, die dezidierte Exponierung von Antagonismen und Kontrasten zu Beginn des Satzes, verliert die Sonatenform ihre traditionelle Funktion und muss aus sich selbst heraus erweitert werden. Dadurch verschieben sich nicht nur die Artikulation des Inhaltes, sondern auch die Tektonik von Satz und Werk insgesamt. Der Sonatensatz fungiert nicht mehr als eine Darstellung eines „männlichen“ und eines „weiblichen“ Prinzips, die zunächst tonal getrennt, in der Durchführung verarbeitet und dann in der Reprise zusammengeführt werden, sondern er formuliert den Kontrast als solches. Die Gegensätze sind dabei so folgeschwer, dass sie nicht im Kopfsatz ausgesöhnt werden können, sondern auch die übrigen Sätze dominieren. Wie diese Mechanismen zum Tragen kommen, ist in den jeweiligen Werken ganz unterschiedlich, so wird die Hammerklaviersonate von dem zentralen Intervall der Terz bestimmt, die drei letzten Klaviersonaten exponieren in einer sehr innovativen Weise Gegensätze, die im vokalen Medium der Variationen bzw. in Gestalt der Koppelung von vokalen mit dezidiert kontrapunktischen Mitteln ihre Lösung erfahren,

während in den Streichquartetten lyrische Elemente gegen dramatische gesetzt werden. Die Aufbrechung einer hierarchisch strukturierten und mithin „glatten“ Oberfläche durch subjektive Einschübe, Risse und motivische Splitter, die insbesondere in op. 132 deutlich wahrnehmbar sind, machen eine rationale Einbindung dieser so spontan und individuell anmutenden Momente in die vermittelnde Form des „alten“ Sonatensatzes nicht mehr möglich. Dies ist die Dissoziation der Mitte, das Absterben der Harmonie, die Adorno anspricht. Er impliziert damit nicht nur die Harmonik, sondern die Proportion der Werke im Ganzen. Das technisch Entscheidende am späten Beethoven „ist eigentlich die Aufspaltung nach Extremen, die vorliegt: zwischen Polyphonie und Monodie. Es ist eine Dissoziation der Mitte. Mit anderen Worten: das Absterben der Harmonie. [...] Die Harmonie selber [...] bekommt etwas Maskenhaftes oder Hülsenhaftes. Sie wird zu einer aufrechterhaltenen Konvention, der die Substantialität weiterhin entzogen ist. Man kann wenigstens in den letzten Quartetten kaum mehr von der Konstruktion der Tonalität reden.“⁵¹⁷ So verliert die Durchführung größtenteils ihre verarbeitende Funktion, indem sie die Konflikte unvermittelt gegenüberstellt, die Brüche nicht zu kitten versucht, sondern klar exponiert, wie beispielsweise in den drei Galitzin-Quartetten. So fungiert die Reprise nicht zur Restitution der Tonika, weil die harmonische Tektonik als solche auf die Gesamtheit des Zyklus’ ausgerichtet ist. Die exponierten Verhältnisse, die Verwendung der Medianregionen, wirken sich auf die harmonische Gestaltung aller Teilsätze des Ganzen aus und können somit nicht einfach in der Reprise geschlichtet werden, da sie für das gesamte Werk gelten. So erfährt die Coda eine extreme Bedeutungserweiterung, indem sie zum einen als musikalisches Pendant zur Durchführung gesetzt wird und zum anderen eine für den Zyklus öffnende Funktion erfüllt. Die Coda wird somit in narrativer Hinsicht bedeutungsträchtig, sie dient zur Klärung und Präzisierung der exponierten Problemfelder, nicht als Lösung derselben. Vergleicht man dies mit der jeweiligen Schlussgestaltung, so ist der Habitus der Bewältigung und der Überwindung, sogar der Transzendenz als Kategorie festzumachen. Bezugnehmend auf die jeweiligen Problemstellungen wirken die Schlusssätze sowohl als grandioser, teleologischer Abschluss, wie in Gestalt der großen Instrumentalfugen oder der burlesken Tanzsätze, als auch als Imagination einer metaphysischen Kontemplation, wie in den beiden Variations-sätzen aus op. 109 und 111 oder der meditativen Coda aus op. 127.

Die suitenhafte Reihung einzelner Sätze, die im Sonatenzyklus streng gegliedert die vier Elemente der menschlichen Empfindung – den rationalen Kopfsatz, das empfindsame Adagio, den rasanten Tanzsatz und das heitere Finale – widerzuspiegeln hatte, wird

⁵¹⁷ Theodor W. Adorno: *Beethoven*, S. 225.

substituiert mit einer elaborierten Durcharbeitung und Straffung hin zu einem großen Ganzen, das nicht mehr in Einzelsätzen konsumiert werden will, sondern als geschlossene Einheit auftritt. Am radikalsten wird diese Zusammengehörigkeit der einzelnen Teile im cis-Moll-Streichquartett deutlich; hier gehen alle sieben Stücke in einem narrativen Fluss ineinander über – freilich ohne dass die traditionelle Schwerpunktsetzung auf die vier zentralen Sätze aufgegeben worden wäre.

Gleichzeitig mit der Intensivierung des Prozesshaften, die mit der Dynamisierung der dramatischen Form des Sonatensatzes einhergeht, bildet Beethoven einen statischen, in sich ruhenden Gegensatz aus, indem er die Variation aus dem gattungsfremden Metier des Einzelstückes, das zuvor nur selten in den Sonatenzyklus eingebunden wurde und in diesem relativ unverbunden aufscheint – man vergleiche hierzu die Funktion der Variationssätze in den Sonaten Haydns und Mozarts sowie in Beethovens früheren Kompositionen –, herauslöst und dezidiert in die narrative Struktur seiner Werke integriert. Durch die Partizipation der Variation an der Stringenz des Geschehens wird diese wiederum prozessualisiert; allerdings bildet sie gleichzeitig das zentrale Moment der Statik unmittelbar aus. Die Zusammenführung der beiden in ihrer Anlage diametral gegenüberstehenden Formprinzipien, erweist sich als eine Manifestation der Beethoven'schen Dialektik, die die eigentümliche Heterogenität des Spätstils generiert. Bietet die Variation das Moment des In-Sich-Ruhenden aus, weil sie ausschließlich mit einer motivisch, harmonisch und rhythmisch klar definierten thematischen Substanz operiert, die verändert wiederholt wird, so sind die einzelnen Veränderungen in einer klar dramaturgisch gestalteten Regie ausgeführt. War die Loslösung von der klassischen Variationsform, die mit einem rhythmischen Diminutionsprozess, einer *Minore*- und einer *Adagio*-Variation ausgestattet und mit einem „Kehraus-Finale“ im *Allegro* beschlossen wurde, bereits in den beiden Opera 34 und 35 erfolgt, so wird diese in ihrer Bedeutung potenziert, da sie in einen Kontext, in ein musikalisches Drama, eingebunden wird. Zudem legt Beethoven den Fokus nicht nur auf eine besonders originelle Modifikation der einzelnen Themen, sondern er setzt musikalische Prinzipien als solches zur Disposition. Die Realisierung derselben ereignet sich wie gezeigt sowohl in der Aktivierung historischer Vorbilder, die sich an einem konkreten Werk dingfest machen, mit der Verwendung eines Akzelerationsprozesses auf der einen und einer Versenkung in den Parameter des Klangs auf der anderen Seite, als auch in Gestalt einer sich entwickelten Variation, deren einzelne Teile dezidiert aufeinander Bezug nehmen, wie dies in den Streichquartetten der Fall ist. Zugleich werden die harmonischen Proportionen der einzelnen Segmente unter anderem auch in der im Kopfsatz angelegten Tektonik realisiert, so in op. 127. Die Konvention der Variation wird also als

solche aufgewertet und als eigenständiger Bestandteil in die Zyklen integriert. Die Erhöhung des Gewichts, den diese Sätze in den Werken aufweisen, realisiert sich in ihrer extremen Ausweitung und in der zentralen Position, die sie im Verbund einnehmen.

Der zweite große Formkomplex, der als solcher aus einer gattungsfremden Tradition abstrahiert und in den Sonatenzyklus eingebunden wird, ist derjenige der Fuge. Wurde diese alte und geschätzte Form stets als die Krönung der Instrumentalmusik betrachtet, so wurde sie entweder in Einzelsätzen geschaffen, oder auf spezifische Passagen im Satzverlauf beschränkt – prominente Ausnahmen bieten in Beethovens Streichquartett-Schaffen allerdings die Opera 18, Nr. 5 und 59, Nr. 3. Die Integration in einen Werkzyklus, die zunächst im Rahmen der Durchführung erfolgte, impliziert eine ähnliche Potenzierung dieser Form, wie bei der Variation, da sie auf die narrative Struktur des gesamten Werkzyklus' ausgerichtet wird. Die traditionellen Konventionen werden also von Beethoven dezidiert aufgebrochen, um sie als Material für den Spätstil zur Verfügung zu stellen. Damit einher geht die Expansion der Form, die in zwei riesenhaften Finalsätzen gipfelt. Um die zeitliche Dimension gestalten zu können, werden dabei jedoch Mechanismen angewendet, die klar der Sonaten- und Variationsform entlehnt sind: Zugleich mit der Verwendung den klassischen polyphonen Kompositionstechniken der Engführung, Umkehrung, Krebsführung, Augmentation, Diminution sowie der Koppelung mit einem zweiten Soggetto treten durchführungsartige Elemente wie Kombinatorik und „Liquidation“ ebenso auf wie die Prinzipien der *Variatio*, die exemplarisch in der Großen Fuge anhand der Modifikation der Soggetti deutlich wird. Außerdem wirkt die harmonische Tektonik der jeweiligen Zyklen direkt in die Progression der Fuge mit hinein.

Sammelplatz für sprühende Kreativität, kompositorische Raffinesse und musikalischen Humor bilden in erster Linie die ungewöhnlichen und individuellen Scherzi, die in ihrer schonungslosen Radikalität ein zentraler Bestandteil für die Charakterologie des Spätstils sind. Überwiegend der dreiteiligen Liedform verschrieben, drängen allerdings auch diese Stücke zu einer Erweiterung der Scherzo-Form, die sich in Gestalt der erreichten Fünfteiligkeit manifestiert. Formale Exploration ist jedoch weniger im Fokus dieser Stücke, die vielmehr aufgrund ihrer ungewöhnlichen Gestalt reüssieren. Hier findet sich auch das Einfallstor für die Integration der „bäuerlich-volkstümlichen“ Sphäre des Spätstils, die formal unproblematisch zur Schau gestellt wird. Durch ihre Mischung aus rhythmisch-metrischem Scherz, dieser „Trivialmusik“ und filigranen Figurationen stellen diese Sätze allesamt das Prinzip des Kontrastes in den Mittelpunkt und zeugen von einer erstaunlichen Heterogenität.

Im Rückblick auf die betrachteten Werke ist vor allem die Verwendung deklamatorischer und improvisatorischer Elemente hervorzuheben. Speisen sich die ent-

sprechenden Stücke zumeist aus dem Fundus des Vokalen, so stellen sie ein entscheidendes Amalgam mit diesem her. Durch die Integration rezitativischer Momente wird die Musik durch sich selbst „beredt“, erreicht ein klares Niveau an Sprachähnlichkeit, die von eminenter Wichtigkeit für die Narration ist. Die Aktivierung der vokalen Konventionen fungiert dabei zumeist als retardierendes Moment, die diese Aporie signifikant mit einer Geste des Nicht-Sagen-Könnens durch die Musik trotz des Mangels an Sprachlichkeit auszudrücken vermag. Beethoven scheint hier die Kategorie des Rein-Menschlichen, die ihren Ausdruck bevorzugt im Medium des Vokalen findet, aufzumachen. Nicht umsonst finden sich in den Streichquartetten gerade in den tragischen Kompositionen op. 132 und op. 131 solche rezitativischen Einschübe, die in der Agonie des Subjekts begründet liegen. Das Aufgreifen von Floskeln, Spruchformeln und Topoi insbesondere aus dem Rezitativ der Oper ist dabei zentral für diese kurzen Stücke. Hinzu kommen Elemente aus der Phantasie und der kadenzierenden Improvisation, die durch die fixierte Notation verbindlichen Charakter erhalten und ebenfalls zur Verdichtung des narrativen Geschehens in den Zyklus mit hinein genommen werden.

Neben dem Blick auf die Realisation der formalen Konventionen und der Einbindung derselben in einen stringenten Werkzyklus, waren die beiden Momente des Vokalen und des Tanzes ein Teil der Betrachtung der Verwendung von Konventionen im Spätstil Beethovens. Nun ist insbesondere der Parameter des Vokalen oder des Kantablen eine entscheidende Kategorie der Musik, der selbstverständlich auch schon vor Beethovens späten Werken zur Anwendung gelangte. So prägten die Adagio-Sätze der vormaligen Klaviersonaten den introvertiert-empfindsamen Charakter aus und waren mehrheitlich nicht nur mit der Spielanweisung *cantabile* versehen, sondern auch dezidiert vokalen Charakters. Im Spätstil wird allerdings eine andere Qualität der Verwendung des Vokalen erreicht, indem Beethoven hier klar eine Integration gattungsfremder Musik unternimmt. Am signifikantesten ist hierbei der Rückgriff auf formale Konventionen der zeitgenössischen italienischen Oper, wie dies in Gestalt der zweiteiligen Form von Rezitativ und Arie und durch die Verwendung von Arioso, Arietta und Cavatina erfolgt. Dabei werden diese Konventionen stets in den Konnex des Werkverlaufes eingebunden, zum Teil in spektakulärer Weise wie in der interpolierten Doppelform des Schlusssatzes von op. 110. Die vokalen Elemente dienen jedoch nicht als bloße Metapher und Analogie, sondern sind zentral mit dem Impetus und der Gestaltung des jeweiligen Werkes verbunden. Die Übertragung des Ur-Instruments der menschlichen Stimme auf das zur Verfügung stehende Instrumentarium, hat gewichtige Auswirkungen auf die Wirkungsweise und der Gehalt der Musik an sich. Insofern ist die Zusammenfassung von Schopenhauers Ausführungen zur Musik als ein klarer Kommentar zu diesen emotional so

intensiven Passagen zu verstehen. Zugleich mit dem Blick zur Gegenwart offenbart sich das Vokale allerdings auch als ein rückblickender, historisierender Zugang zur Musik. Die Choralvariationen aus op. 132 sind ein signifikantes Beispiel nicht nur für Beethovens persönliches Interesse an der Alten Musik, sondern auch für die Tragfähigkeit dieser antiquierten Gattung, die im Medium des kompositorischen Gedächtnisses seine aktualisierte Renaissance erfährt. Somit wirken choralartige Partien und vor allem die Verwendung von *cantus firmi* unmittelbar in die Gestaltung der Musik hinein, und zwar über die instrumentale Form der Polyphonie hinaus. Die einschlägige Fixierung auf den Gesang als reinste aller musikalischen Darstellungsformen ist ein wesentliches Kriterium für den Zugang und das Verständnis des Spätstils, dessen Verwendung des Vokalen sich nicht nur auf melodiose und sangbare Linien erschöpft, sondern darüber hinaus die Grenzen der formalen Konfigurationen sprengt und mit neuem Inhalt füllt. Vokales avanciert dadurch zu einer Kategorie des Ausdrucks subjektiver Empfindungen an sich.

Der Tanz als die motorische Entäußerung der menschlichen Emotion bildet ebenfalls eine zentrale Kategorie für den Spätstil Beethovens. Beherbergten Menuett und Scherzo im Konstrukt der Sonate dieses Element, so wir die klare funktionale Zuordnung derselben von Beethoven aufgebrochen und auf sämtliche Teilsegmente portioniert. Die Heterogenität des Materials lässt sich direkt auf diese Durchmischung der vier Grundkategorien – Sonatenhauptsatz, Adagio, Menuett/Scherzo, Finale – zurückführen. Der kinetische Impuls der Motorik ist demzufolge ebenso omnipräsent wirksam wie die Kategorie des Vokalen. Bisweilen wird die Hereinnahme der konventionalisierten Tanzform in den Zyklus auch semantisch bedeutsam, so in Gestalt des *Alla danza tedesca*. Es muss jedoch betont werden, dass der Einsatz der Tänze sich nicht auf einer bloßen Wiedergabe derselben beschränkt, sondern dass sie, auf ihre zentralen Momente, wie Rhythmus und Begleitschema, reduziert, in den Kontext der musikalischen Faktur eingebunden werden. Somit dient der Tanz nicht als funktionsloses Accessoire, sondern ist direkt mit der kompositorischen Substanz und dem narrativen Strang der Entwicklung des Werkzyklus verbunden. Fungiert der artifiziell stilisierte Tanz zur Schaffung des Kontrastes oder als Evokation des motorischen Prinzips, so gelangt er auch als finalisierende Lösung des Zyklus zur Anwendung und stellt somit einen Kontrast zu den anderen Schlusssätzen von Variation, Fuge und (Sonaten-)Rondo dar. Besonders auffällig ist dieser Gegensatz im B-Dur-Streichquartett, in dessen Schlusssätzen die beiden Antipoden der gravitatisch-polyphonen Fuge und des jovial-homophonen Veitstanzes eine dialektische Wechselwirkung formulieren, anzutreffen. Dies ist insofern äußerst bemerkenswert, als dass sich in der Tiefenstruktur dieselbe motivische Konfiguration

des Quartettmotives als zusammenführendes Moment ausmachen lässt. Das Medium des Tanzes bildet in jedem Fall einen wichtigen Bestandteil für die Gestalt der späten Werke, die bisweilen in einem mitreißenden rhythmischen Duktus gestaltet sind.

Die von ihrem Schein der subjektiven Beherrschtheit gereinigte Floskel spricht laut Adorno im Spätstil für sich⁵¹⁸. Sie wird ihrer virtuoson Attitüde entkleidet und fungiert sowohl als Indikator des formalen Geschehens als auch als wichtiger syntaktisch operierender Bedeutungsträger. Sie wirkt darüber hinaus an exponierten Stellen durch die Repräsentation des subjektiven Ausdrucks – am deutlichsten in Gestalt des „Schreis“ in op. 132. Sie wird direkt in den kompositorischen Prozess eingebunden, erweist sich nicht als figuratives Füllmaterial, und wird somit mit semantischen Implikationen gleichsam aufgeladen. Dies ist umso erstaunlicher, da sich die Konfiguration der Floskeln aus dem Fundus barocker Spielfiguren speist. Auch hier wird das kompositorische Gedächtnis zur Aktivierung und Verwendung dieser Materie nutzbar gemacht. Dies ist ein entscheidender Impuls, da die leeren und bedeutungslos gewordenen Passagen nicht nur in die klingende Musik integriert, sondern in die narrative Progression der einzelnen Zyklen eingebunden werden. Die verschiedenen Funktionen, die die Floskel dabei übernehmen kann, nehmen stupende Ausmaße an und sind in Form von Dissoziation und Integration behandelt worden. Sie sind zudem durch ihre bisweilen aphoristische Kürze ein deutliches Zeichen für eine einsetzende Verknappung des Spätstils. Die Maximierung des Ausdrucks bei gleichzeitiger Reduktion der Mittel findet ihre signifikante Entsprechung im Wesen der Floskeln.

Die Integration gattungsfremder Konventionen in den durch die Tradition normierten Werkzyklus' der Instrumentalmusik stellt, zusammen mit der resoluten Radikalität der Kompositionen, das wesentliche Merkmal für die Charakteristik des Beethoven'schen Spätstils dar. In zuvor ungekanntem Ausmaß findet die Verwendung und produktive Nutzbarmachung älterer und fremder Musik in den hier betrachteten Werken statt. Von Adorno aufgezeigt, bildete die Verwendung des Konventionellen eine Basis für die eingehende Betrachtung und Analyse der zur Disposition stehenden Werke. Beethoven zielt mit seinem Spätstil auf die „aufhebende Vermittlung der Subjekt-Objekt-Dialektik, mit dem Ziel einer integralen Form, in welcher das Subjektive und das Objektive in- und durcheinander vermittelt sind“⁵¹⁹. Die Synthese zwischen Altem und Neuem, Eigenem und Fremdem, die Beethoven in seinem Spätstil mit der Umsetzung seiner kompositorischen Lösungsstrategien erwirkte, stellt einen der zentralen Höhepunkte der Geschichte des abendländischen Kom-

⁵¹⁸ S. Theodor W. Adorno: *Spätstil Beethovens*, S. 16.

⁵¹⁹ Nikolaus Urbanek, S. 213.

ponierens dar. Es handelt sich um die Realisierung des wahrhaft poetischen Elements im Gewand vollendeter Meisterschaft, die Musik als Affirmation des Subjektiven in neue Dimensionen verweist. Insofern erscheint der Spätstil Beethovens als eine der kompliziertesten und raffiniertesten, dabei innovativsten und zukunftsweisenden Phänomene der Musikgeschichte. Somit stellt der Spätstil in der Kompositionsgeschichte nicht nur in formaler und ästhetischer Hinsicht einen Ziel- und Endpunkt dar, sondern die Musik erfährt als solche eine neue Qualität, die sich in Gestalt der Wandlung der ehemals zentralen Kategorien der Komposition und der Rezeption der Musik Beethovens realisierte und eine lang nachwirkende Auseinandersetzung mit dieser initiierte.

Und so mag diese Arbeit beschlossen werden mit den Worten, die Franz Grillparzer am Grabe Beethovens zu tausenden Trauernden sprach:

„Wie der Behemot die Meere durchstürmt, so durchflog er die Grenzen seiner Kunst. Vom Girren der Taube bis zum Rollen des Donners, von der spitzfindigsten Verwebung eigensinniger Kunstmittel bis zu dem furchtbaren Punkt, wo das Gebildete übergeht in die regellose Willkür streitender Naturgewalten, alles hatte er durchmessen, alles erfaßt. Der nach ihm kommt, wird nicht fortsetzen, er wird anfangen müssen, denn sei Vorgänger hörte nur auf, wo die Kunst aufhört.“⁵²⁰

⁵²⁰ Franz Grillparzer: *Rede am Grabe Beethovens*, in: August Sauer (Hg.): *Grillparzers sämtliche Werke*, Bd. 20, Stuttgart 1892, S. 214.

Anhang

Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W.: *Spätstil Beethovens*, in: Rolf Tiedemann (Hg.): *Theodor W. Adorno. Musikalische Schriften IV. Moments musicaux / Impromptus*, Frankfurt a. M. 2003, S. 13-17.

Ders.: *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a. M. 2003.

Ders.: *Beethoven. Philosophie der Musik*, Rolf Tiedemann (Hg.), Frankfurt a. M. 2004.

Agawu, V. Kofi: *Playing with Signs. A semiotic interpretation of classical music*, Princeton 1991.

Assmann, Jan: *Religion und kulturelles Gedächtnis. Zehn Studien*, München 2004.

Ders.: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 2007.

Beethoven, Ludwig van: *Briefwechsel Gesamtausgabe*, Sieghard Brandenburg (Hg.), 7 Bde., München 1996.

Ders.: *Konversationshefte*, Karl-Heinz Köhler / Grita Herre (Hg.), 11 Bde., Leipzig 1972-2001.

Bekker, Paul: *Beethoven*, Berlin 1912.

Bockholdt, Rudolf: *Zum Andante Cantabile des Trios op. 97 und seiner Stellung im Werkganzen*, in: Rudolf Bockholdt / Petra Weber-Bockholdt (Hg.): *Beethovens Klaviertrios. Symposium München 1990*, München 1992, S. 185-200.

Breig, Werner: *Die cis-Moll-Fuge op. 131/1 als Dokument von Beethovens später Bach-Rezeption*, in: Bernd Sponheuer / Siegfried Oechsle (Hg.): *Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Kompositionsgeschichte. Festschrift für Friedhelm Krummacher zum 65. Geburtstag*, Kassel 2001, S. 205-215.

Cadenbach, Rainer: *Ende und Abschluß – Überlegungen und textkritische Anmerkung zu Beethovens letztem Werk op. 135*, in: Thomas Ertelt (Hg.): *Werk und Geschichte. Musikalische Analyse und historischer Entwurf. Rudolf Stephan zum 75. Geburtstag*, Mainz 2005, S. 79-100.

Chua, Daniel K.L.: *The „Galitzin Quartets of Beethoven. Opp. 127, 132, 130*, Princeton 1995.

Ders.: *Adorno's Metaphysics of Mourning: Beethoven's Farewell to Adorno*, in: *The Musical Quarterly*, Jg. 87 (2004), H. 3, S. 523-545.

Cooper, Martin: *The last Decade 1817-1827*, London 1970.

Dahlhaus, Carl: *Musikalische Formen als Transformation. Bemerkungen zur Beethoven-Interpretation*, in: Hans Schmidt / Martin Staehelin (Hg.): *Beethoven-Jahrbuch*, Bd. 9, Bonn 1977, S. 27-36.

Ders.: *Cantabile und thematischer Prozeß*, in: *AfMW*, Jg. 37 (1980), S. 81-98.

Ders.: *Beethovens Spätstil*, in: Carl Dahlhaus (Hg.): *Neues Handbuch der Musikgeschichte*, Bd. 6, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1980, S. 67-72.

Ders.: *Beethoven-Mythos und Wirkungsgeschichte*, in: Carl Dahlhaus (Hg.): *Neues Handbuch der Musikgeschichte*, Bd. 6, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1980, S. 62-67.

Ders.: *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1987.

Drees, Stefan: *Vom Sprechen der Instrumente. Zur Geschichte des instrumentalen Rezitatifs*, Frankfurt a. M. 2007.

Dreyfus, Kay: *Beethoven's Last Five Piano Sonatas. A Study in Analytical Method*, in: Hans Schmidt / Martin Staehelin (Hg.): *Beethoven-Jahrbuch*, Bd. 9, Bonn 1977, S. 37-45.

Födermayr, Franz: *Klangliche Ausdrucksgestalten in den Klaviersonaten*, in: Erich Schenk (Hg.): *Beethoven-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 200. Geburtstag von Ludwig van Beethoven*, Wien 1970, S. 327-340.

Geck, Martin: *Zur Philosophie von Beethovens Großer Fuge*, in: Christoph-Hellmut Mahling / Ruth Seiberts: *Festschrift Walter Wiora zum 90. Geburtstag*, Tutzing 1997, S. 123-131.

Grillparzer, Franz: *Rede am Grabe Beethovens*, in: August Sauer (Hg.): *Grillparzers sämtliche Werke*, 20 Bde., Stuttgart 1892.

Kämper, Dietrich: *Klaviersonate B-Dur op. 106*, in: Albrecht Riethmüller/ Carl Dahlhaus (Hg.): *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 2, Laaber 1994, S. 136-149.

Kinderman, William: *Klaviersonate E-Dur op. 109*, Gudrun Budde / Alfred Brendel (Übers.), in: Albrecht Riethmüller / Carl Dahlhaus (Hg.): *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 2, Laaber 1994, S. 162-168.

Ders.: *Klaviersonate As-Dur op. 110*, Gudrun Budde (Übers.), in: Albrecht Riethmüller / Carl Dahlhaus (Hg.): *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 2, Laaber 1994, S. 168-174.

Ders.: *Klaviersonate c-Moll op. 111*, Gudrun Budde (Übers.), in: Albrecht Riethmüller / Carl Dahlhaus (Hg.): *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 2, Laaber 1994, S. 175-181.

Ders.: *Streichquartett Es-Dur op. 127*, Lydia Jeschke (Übers.), in: Albrecht Riethmüller / Carl Dahlhaus (Hg.): *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 2, Laaber 1994, S. 278-291.

Ders.: *Rückblick nach vorn. Beethovens „Kunstvereinigung“ und das Erbe Bachs*, in: Hans-Werner Küthen (Hg.): *Beethoven und die Rezeption der Alten Musik. Die hohe Schule der Überlieferung*, Bonn 2002, S. 121-145.

Ders.: *Metamorphosis and Transfiguration in Beethoven's Late Piano Works*, in: Andreas Dorschel (Hg.): *Verwandlungsmusik. Über komponierte Transfigurationen*, Wien 2007, S. 91-117.

Ders.: *Beethoven*, New York 2009.

Kinsky, Georg / Halm, Hans: *Das Werk Beethovens. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*, München 1955.

Kirkendale, Warren: *Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik*, Tutzing 1966.

Kerman, Joseph: *The Beethoven Quartets*, London 1979.

Klein, Rudolf: *Beethovens „Gebundener Stil“ in Op. 106*, in: Hans Schmidt / Martin Staehelin (Hg.): *Beethoven-Jahrbuch*, Bd. 9, Bonn 1977, S. 185-199.

Klimowitsky, Abraham: *Ein „Gloria“ von Palestrina als Modell des „Heiligen Dankesanges“ aus Beethovens Streichquartett op. 132*, in: Harry Goldschmidt / Karl-Heinz Köhler (Hg.): *Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongreß 20. bis 23. März 1977 in Berlin*, Leipzig 1978, S. 513-517.

Krones, Hartmut: *Ludwig van Beethoven. Sein Werk – Sein Leben*, Wien 1999.

Kropfinger, Klaus: *Zur thematischen Funktion der langsamen Einleitung bei Beethoven*, in: Siegfried Kross / Hans Schmidt (Hg.): *Colloquium Amicorum. Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag*, Bonn 1967, S. 197-216.

Ders.: *Fuge B-Dur für Streichquartett. „Große Fuge“ op. 133*, in: Albrecht Riethmüller / Carl Dahlhaus (Hg.): *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 2, Laaber 1994, S. 338-342.

Ders.: „*Denn was schwer ist, ist auch schön, gut, gross*“, in: Sieghard Brandenburg / Ernst Herttrich (Hg.): *Bonner Beethoven-Studien*, Bd. 3, Bonn 2003, S. 81-100.

Krummacher, Friedhelm: *Streichquartett F-Dur op. 135*, in: Albrecht Riethmüller / Carl Dahlhaus (Hg.): *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 2, Laaber 1994, S. 347-364.

Kunze, Stefan (Hg.): *Fragen zu Beethovens Spätwerk*, in: Hans Schmidt / Martin Staehelin (Hg.): *Beethoven-Jahrbuch*, Bd. 9, Bonn 1977, S. 293-317.

Ders.: *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit*, Laaber 1987.

Lenz, Wilhelm von: *Beethoven. Eine Kunst-Studie*, Bd. 4 Hamburg 1860.

Lockwood, Lewis: *On the Cavatina of Beethoven's String Quartet in B-flat Major, Opus 130*, in: Ders. (Hg.): *Beethoven. Studies in the Creative Process*, Cambridge Massachusetts 1992, S. 209-217.

Ders.: *Beethoven. The Music and the Life*, New York 2005.

Lodes, Birgit: *Beethovens individuelle Aneignung der langsamen Einleitung. Zum Kopfsatz des Streichquartetts op. 127*, in: *Musica*, Jg. 49 (1995), H. 5, S. 311-320.

Dies.: „*So träumte mir, ich reiste ... nach Indien*“: *Temporality and Mythology in Op. 127/I*, in: William Kinderman (Hg.): *The String Quartets of Beethoven*, Urbana and Chicago 2006, S. 168-213.

MacKee, Eric: *Alternative Meanings in the First Movement of Beethoven's String Quartet in Eb Major Op. 127. Emergence and Growth from Stagnation and Decline*, in: Mieczysław Tomaszewski / Magdalena Chrenkoff (Hg.): *Beethoven. Studien und Interpretationen*, Krakau 2000, S. 133-161.

Mann, Thomas: *Doktor Faustus*, Frankfurt a. M. 1967.

Marx, Adolf Bernhard: *Ludwig van Beethovens Leben und Schaffen*, Bd. 2, Leipzig 1902.

Massenkeil, Günther: *Cantabile bei Beethoven*, in: *Beethoven-Kolloquium 1977. Dokumentation und Aufführungspraxis*, Österreichische Gesellschaft für Musik (Hg.), Kassel 1978, S. 154-159.

Misch, Ludwig: *Ais oder A?*, in: Ludwig Misch: *Neue Beethoven-Studien und andere Themen*, Bonn 1967, S. 116-123.

Nietzsche, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches*, in dessen: KSA, Bd. 2, Giorgio Colli / Mazzino Montinari (Hg.), München 2005.

Oechsle, Siegfried: *Cantabile und Figuration im Spätwerk Beethovens*, in: Bernd Sponheuer / Siegfried Oechsle (Hg.): *Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Kompositionsgeschichte. Festschrift für Friedhelm Krummacher zum 65. Geburtstag*, Kassel 2001, S. 181-204.

Osthoff, Wolfgang: *Mozarts Cavatinen und ihre Tradition*, in: Ursula Aarburg / Peter Cahn (Hg.): *Helmuth Osthoff zu seinem siebzigsten Geburtstag*, Tutzing 1969, S. 139-177.

Ders.: *Das „Sprechende“ in Beethovens Instrumentalmusik*, in: Sieghard Brandenburg (Hg.): *Beiträge zu Beethovens Kammermusik. Symposium Bonn 1984*, München 1987, S. 11-40.

Pass, Walter: *Beethoven und der Historismus*, in: Erich Schenk (Hg.): *Beethoven-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 200. Geburtstag von Ludwig van Beethoven*, Wien 1970, S. 113-142.

Platen, Emil: *Über Bach, Kuhlau und die thematisch-motivische Einheit der letzten Quartette Beethovens*, in: Sieghard Brandenburg / Helmut Loos (Hg.): *Beiträge zu Beethovens Kammermusik. Symposium Bonn 1984*, München 1987, S. 152-164.

Ders.: *Kleine Anmerkung zur Großen Fuge*, in: Ernst Herttrich (Hg.): *Bonner Beethoven-Studien*, Bd. 5, Bonn 2006, S. 151-158.

Radcliffe, Philip: *Beethoven's String Quartets*, London 1965.

Ringer, Alexander L.: *Beethoven and the London Pianoforte School*, in: *The Musical Quarterly*, Jg. 66 (1970), H. 4, S. 742-758.

Rosen, Charles: *The classical style. Haydn, Mozart, Beethoven*, London 1976.

Schenk, Erich: *Barock bei Beethoven*, in: Arnold Schmitz (Hg.): *Beethoven und die Gegenwart. Festschrift des Beethovenhauses Bonn, Ludwig Schiedermair zum 60. Geburtstag*, Bonn 1937, S. 177-219.

Schipperges, Thomas: *Beethovens Walzer oder Von der Gelegenheit Spätwerke zu komponieren*, in: *Die Musikforschung*, Jg. 58 (2005), H. 4, S. 376-389.

Schmid, Manfred Hermann: *Streichquartett a-Moll op. 132*, in: Albrecht Riethmüller / Carl Dahlhaus (Hg.): *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 2, Laaber 1994, S. 326-337.

Schmidt, Dörte: „... in vierfach geschlungener Bruderumarmung aufschweben“. *Beethoven und das Streichquartett als ästhetische, politische und soziale Idee in der zeitgenössischen Publizistik*, in: Cornelia Bartsch / Beatrix Borchard / Rainer Cadenbach (Hg.): *Der „männliche“ und der „weibliche“ Beethoven*, Bonn 2003, S. 351-368.

Schmidt, Lothar: *Klaversonate A-Dur op. 101*, in: Albrecht Riethmüller / Carl Dahlhaus (Hg.): *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 2, Laaber 1994, S. 114-120.

Schindler, Anton F.: *Beethoven as I knew him*, Donald W. MacArdle (Hg.), New York 1996.

Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 2 Bde., in: Ludger Lütkehaus (Hg.): *Arthur Schopenhauers Werke in fünf Bänden*, Bd. 1 und 2, Frankfurt a. M. 2006.

Seifert, Herbert: *Einige Thementypen des Barock bei Beethoven*, in: Erich Schenk (Hg.): *Beethoven-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 200. Geburtstag von Ludwig van Beethoven*, Wien 1970, S. 143-158.

Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 4 Bde., Leipzig 1792-1794.

Thayer, Alexander W.: *Ludwig van Beethovens Leben*, Bd. 4, Leipzig 1907.

Ders.: *Ludwig van Beethovens Leben*, Bd. 5, Leipzig 1908.

Truscott, Harold: *Beethoven's Last String Quartets*, London 1968.

Uhde, Jürgen: *Beethovens Klaviersonaten 16-32*, Stuttgart 2000.

Urbanek, Nikolaus: „*Philosophie der Musik*“. *Zu Adornos Beethoven-Fragmenten*, Wien 2008.

Wagner, Cosima: *Die Tagebücher*, Bd. 2 (1878-1883), Martin Gregor-Dellin / Dietrich Mack (Hg.), München 1977.

Wagner, Richard: *Beethoven*, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner*, Leipzig 1898, Bd. 9, S. 79.

Zenck, Martin: *Rezeption von Geschichte in Beethovens „Diabelli-Variationen“*. *Zur Vermittlung analytischer, ästhetischer und historischer Kategorien*, in: AfMW, Jg. 37 (1980), S. 61-75.

Ders.: *Die Bachrezeption des späten Beethoven. Zum Verhältnis von Musikhistoriographie und Rezeptionsgeschichtsschreibung der „Klassik“*, Stuttgart 1986.

Ders.: *Geschichtsreflexion und Historismus im Musikdenken Beethovens*, in: Hans-Werner Küthen (Hg.): *Beethoven und die Rezeption der Alten Musik. Die hohe Schule der Überlieferung*, Bonn 2002, S. 1-24.

Zobeley, Fritz: *Ludwig van Beethoven in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1965.

Verzeichnis der verwendeten Noteneditionen

Bach, Johann Sebastian: *Das Wohltemperierte Klavier, BWV 846-869*, Bd. 1, Wiener Urtext Edition, UT 50050.

Ders.: *Goldberg-Variationen, BWV 988*, Wiener Urtext Edition, UT 50159.

Beethoven, Ludwig van: *Klaviersonaten*, Bd. 2, Henle Verlag München, HN 9034.

Ders.: *Klaviertrios*, Bd. 2, Henle Verlag München, HN 9026.

Ders.: *Streichquartette Opus 59, 74, 95*, Henle Verlag München, HN 9268.

Ders.: *Streichquartett Es-Dur Opus 127*, Henle Verlag München, HN 9740.

Ders.: *Streichquartett Opus 130 / Grosse Fuge Opus 133*, Henle Verlag München, HN 9741.

Ders.: *Streichquartett Opus 131*, Henle Verlag München, HN 9742.

Ders.: *Streichquartett Opus 132*, Henle Verlag München, HN 9743.

Ders.: *Streichquartett Opus 135*, Henle Verlag München, HN 9744.

Ders.: *Klavierstücke und Bagatellen*, Könnemann Music Budapest, KC 3052.

Daniel Tiemeyer: Konvention und Floskel im Spätstil Beethovens

Angeregt von Überlegungen Theodor W. Adornos, befasst sich diese Diplomarbeit mit der Rolle der Konvention und Floskel im Spätstil Beethovens. Demnach muss das „Verhältnis der Konventionen zur Subjektivität selber“ als das „Formgesetz verstanden werden, aus welchem der Gehalt des Spätstils entspringt“⁵²¹. Die der vorliegenden Arbeit getroffenen Kategorisierungen der Konvention belaufen sich auf die Elemente Form, Vokales und Tanz, während sich die Floskeln in Gestalt von Spielfiguren, Reminiszenzen an ältere Musik und musikalische Topoi manifestieren. Durch die Lokalisierung, Analyse und Interpretation der oben genannten Phänomene ist es möglich, die „Risse und Sprünge“, die ein wesentliches Charakteristikum des Spätstils ausmachen, zu kontextualisieren und so einen erweiterten Ansatz für das Verständnis und die Auseinandersetzung mit dem enigmatischen Spätwerk vorlegen zu können. Dadurch lassen sich Ereignisse, wie die Amalgamierung der konventionellen Operszenerie von Rezitativ und Arie mit der entgegengesetzten Struktur der Sonatenhauptsatzform ebenso erklären, wie das Aufgreifen der Fuge und die Verwendung von simplen Tanzrhythmen sowie Elementen der „Unterhaltungsmusik“ in den späten Streichquartetten. Um der Wirkungsweise der Konventionen und Floskeln nachzuspüren, sind die Instrumentalzyklen der späten Klaviersonaten und Streichquartette in ihrer Gesamtheit herangezogen worden.

Based upon Theodor W. Adorno's thoughts from the *Spätstil*-article, this diploma thesis is concerned with the significance of the conventions and phrases in Beethoven's late style. The "relation of the conventions to the subjectivity itself" has to be interpreted as the "determination of form, from which the content of the late style emerges". The elected categories are the elements of form, vocal devices and dance, whereas the phrases are represented by play-figures, reminiscences to older music and musical *topoi*. With localization, analysis and interpretation of this phenomena it becomes possible to detect and to classify the "cracks and disruptions", which emanate a central characteristic of the late style, and thereby develop an advanced approach to the understanding and discussion of the enigmatic late works. This opens the opportunity to explain events, like the amalgamation of the conventional opera-setting of recitative and aria with the contrarian structure of sonata form, as well as the elements of "entertainment-music" in the late string quartets. The instrumental cycles of the late piano sonatas and the string quartets have been examined as a whole in order to trace the mode of functioning of the conventions and phrases.

⁵²¹ Theodor W. Adorno: *Spätstil Beethovens*, S. 15.

Lebenslauf

17. März 1985	geboren in Georgsmarienhütte, aufgewachsen in Melle, Landkreis Osnabrück
Mai 2004	Abitur am Gymnasium Melle-Mitte
2004-2007	Studium der Fächer Musik/Musikwissenschaft und Geschichte an der Universität Osnabrück
2006-2010	Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes
August 2007	Absolvierung der Bachelor-Prüfung im 2-Fächer-Bachelor Studiengang
2007-2011	Diplomstudium an der Universität Wien in den Fächern Musik- wissenschaft und Geschichte
September 2007	Teilnahme am 1. Beethoven Studienkolleg im Beethoven Haus in Bonn
Oktober 2009	Teilnahme am 23. DVSM-Symposium zum Thema „copy&paste – meins, deins, unsers im gespräch“ an der Universität Wien mit einem Vortrag über das „kompositorische Gedächtnis“
SoSe 2010	Tutorium zur Lehrveranstaltung „Komponieren vom 9. bis 16. Jahr- hundert“

Wien, am 01. Februar 2011

Daniel Tiemeyer