BEETHOVENS SONATEN I

Die frühen Klaviersonaten im Überblick

Die Sonaten op. 2. *Nr. 2.* *Nr. 3*
Sonate Es-Dur, op. 7
Die Sonaten op. 10. Nr. 1. *Nr. 2.* *Nr. 3*

Sonate f-Moll, op. 2/1

Allegro Adagio Menuetto. Allegretto – Trio Prestissimo

Einen trotzigeren Einstieg in die Sonatenwelt hätte Beethoven wohl nicht formulieren können. Die hochschießende f-Moll-Dreiklangszerlegung, mit der seine erste Klaviersonate beginnt, wirkt bis heute wie eine Absichtserklärung. Ein starker Charakter meldet sich da zu Wort,

der sich jenseits jeglichen Unterhaltungsgeistes zu positionieren wünscht. „Typisch“ mochte man das später nennen. Doch greift der jugendliche Stürmer hier einen Topos auf, der den Zeitgenossen vertraut war. Die hochaufragende Dreiklangsfolge hat in der Musikgeschichte den Namen „Rakete“ und ist eine von vielen ewig wiederkehrenden Motiven, die zur Zeit der Klassik als „Mannheimer Manieren“, dem Vorbilder der modischen „Mannheimer Schule“ um die Brüder Stamitz folgend, durch die Symphonien, Sonaten und Konzerte geistert.

„Typisch Beethoven“, wenn auch nicht ungewöhnlich in jenen Jahren, sind jedenfalls die sogleich folgenden

Abspaltungen des weniger graziös als forsch wirkenden Schlußgrüppchens des kurzen Themas. Knappe, konzentrierte motivische Arbeit, die immer so holzschnittartig präsent sein muß, daß der Hörer sie intellektuell sofort nachvollziehen kann – das wird auch in der Folge Beethovens Force sein. Denken wir an den berüchtigten Beginn der Fünften Symphonie: Die Methode steht hier schon fest. Der erste Achttakter der Klaviersonate Nr. 1 enthält sie sozusagen in der Nußschale. Zweimal wird das abgespaltene Motiv auf verschiedenen Stufen wiederholt. Ein drittes Mal findet es sich in einer verbreiterten Version, die kurz zum Stillstand führt. Aus dem Baß setzt das „Raketenthema“ noch einmal an. Die Abspaltung des Schlußmotivs jagt

Beethoven, das immerhin weist über die zeitgenössischen Schablonen weit hinaus, kühn durch die Tonarten. In harmonischer Hinsicht zieht er neue Saiten auf. Das sogenannte „Seitenthema“ des Sonatensatzes wächst im Zuge der Verwandlung des kurzen Motivs sozusagen natürlich aus dem Hauptthema heraus. Es klingt denn auch wie eine spiegelbildliche Antwort. Statt auffahrendem Beginn steht eine sanft, ein wenig seufzend abfallende Linie vor der wiederum punktierten Kadenz. All das ereignet sich in den ersten Sekunden der Komposition. Erregte, immer höher ausgreifenden Figurationen führen uns zur Synthese der beiden thematischen Elemente: Im Baß hören wir das neu rhythmisierte Gegeneinander von auf- und

absteigenden Akkordzerlegungen. „Con espressione“ führt eine Variante der punktierten Schlußmotive zum Ende der Exposition.

Ein wenig enttäuschend wirkt nach solch himmelstürmendem Beginn vielleicht die Art, wie der Komponist die Durchführungsarbeit bewältigt. Ganz auf das zweite Thema mit seinen lang gezogenen Seufzern fixiert, führt er uns mittels Sequenzbildung durch die Tonarten. Erst die geheimnisvolle Überleitung zur Reprise, in der über pochenden, zum Teil recht grell dissonierende Repetitionen das Schlußmotiv wie ein böser Kobold geistert, stellt die Qualität der anfänglichen Dramaturgie wieder her: Bei

der folgenden Wiederkehr der Themen nimmt sich auf Grund von manch geschärfter Harmonie einiges schmerzlicher aus als zu Beginn. Schroff, ohne viel Federlesens wird abkadenziert. Ein erster Satz, der wahrlich nicht für sich allein stehen kann. Sonate, das ist für Beethoven sogleich ein zyklisches Ereignis.

In pastoraler Ruhe hebt das Adagio an. Die im Allegro so prägnante aufsteigende Mollsexte wird nach Dur gewendet. Beethoven greift auf ein Thema zurück, das er zehn Jahre zuvor als Teenager in einem Klavierquartett verwendet hatte. Er biegt es zurecht, weitet es zur klassischen, weit geschwungenen melodischen Linie, die gegen Schluß zu fast hymnische Größe

annimmt. Auch hier arbeitet er, wie im Stirnsatz, mit den Mitteln knapper motivischer Reihung und Umwandlung, nutzt diese Arbeitsprozesse aber nicht zur Kontrastbildung, sondern zur subtilen Vereinigung. Die visionäre Schönheit der melodischen Entfaltung mündet bald in immer blumigere Auszierungen, die den Fluß des Satzes vorantreiben, bald im Baß vorwärtsdrängen und in Gefilde führen, die doch aus der selbstvergessenen Stimmung ins sanft Melancholische gleiten. Eine grelle Dissonanz wirft zuletzt Fragen auf, die uns unversehens in die schroffe Welt des folgenden Menuetts führen. Ein „Menuett?“ Beethoven hatte in seinen Klaviertrios op. 1 schon die für ihn später so charakteristischen Scherzi an die Stelle des altmodischen Tanzsatzes

gestellt. Hier schreibt er noch einmal „Menuetto. Allegretto“, konterkariert freilich den rechtschaffen behäbigen Beginn mit kaltschnäuzigen Akzenten. Die Stellung des Althergebrachten wird unterminiert. Erst das Trio findet zu – allerdings geradezu abgeklärter – Ruhe. Es ist eine Ruhe vor dem Sturm. Denn die im Scherzo angeklungenen Spannungen kommen im Finale, „Presstissimo“, zum Ausbruch. Ungezügelt stürmt der Satz dahin, in jagenden Triolen, die vielfach gebrochen die Dreiklangsthematik des Stirnsatzes neu aufrollen. Schneidend zerteilen die Akkorde der rechten Hand die Takte – und im zwölften Takt grüßt uns wieder das aus dem ersten Satz bekannt Kadenzmotiv. Das Satyrspiel auf das Vorangegangen hebt an. Gegen die Mitte

des Satzes zu verwandeln sich die Dreiklänge zum scheinbar tröstlichen melodischen Gegensatz, dessen Dasein nicht von langer Dauer ist. Die wilden Stürme brechen erneut herein und beenden die Sonate geradezu ungezügelt. Am Ende steht – wie als hohnvoller Kommentar zum Beginn des Werks – die jäh abstürzende Variante des f-Moll-Dreiklangs. Die „Mannheimer Rakete“ bohrt sich in den Abgrund.

Sonate A-Dur, op.2/2

Allegro vivace Largo appassionato
Scherzo. Allegretto Rondo. Grazioso

Die A-Dur-Sonate zeigt uns erstmals den schelmisch-verschlagenen Ludwig van Beethoven, der mit Hörerwartungen spielt wie ein gerissener Gaukler. Wie im Vorübergehen nimmt er dabei auch noch musikhistorische Perspektiven aufs Korn und scheint geradewegs den Impressionismus im Visier zu haben. Auslotung des Klangs steht im Zentrum. Zunächst aber begrüßt uns verschmitzter Humor. Staccati und rollende Figuren, gleich darauf eine simple, aufsteigende Tonleiter, mit der in der Folge allerhand Schabernack getrieben wird. Beethoven

als Clown? Gewiß nicht. Die Linienführung, die zum Seitenthema überleitet wirkt bereits absturzgefährdet, da tun sich doppelte Böden auf. Wir wenden uns nach Moll, die Modulationen ergründen weite Räume – wenige Takte genügen, um die scheinbar harmlose Verspieltheit des Beginns zu hinterfragen. Der Stachel sitzt im Fleisch. Die Durchführung ereignet sich über wilden Tremoli und türmt Zitate des so einfachen Tonleitermotivs in aberwitzig enger Schachtelung übereinander. Wo das als so freundlich empfundene Eingangsthema wiederkehrt, hat es plötzlich beinahe brutale, jedenfalls ungeschlachte Züge angenommen.

Sonate C-Dur, op. 2/3

Allegro con brio Adagio

Scherzo. Allegro – Trio Allegro assai

Als verkapptes Klavierkonzert hat man die dritte der Sonaten op. 2 des öfteren Bezeichnet. Tatsächlich spricht manches für diese Anschauung, vor allem die Tatsache, daß das Allegro con brio kurz vor Schluß wie der Stirnsatz eines Klavierkonzertes mit einer regelrechten Kadenz angereichert wird. Auch der Aufbau der Exposition hat konzertante Elemente und klingt, je nach Pianist, hie und da tatsächlich wie der Klavierauszug einer Orchesterpartitur –mit sanft geheimnisvollem Beginn und aufrauschender Schlußcoda vor dem Einsatz des Solisten. Das könnte nach

Mozarts Vorbild gestaltet sein, denn die für Beethoven außergewöhnliche Festlegung auf etliche höchst unterschiedliche Motive in der Exposition ließe den Vergleich mit dem älteren Meister durchaus zu. Aus dem prägnanten Eingangsthema lösen sich die zunächst durch alle Stimmen imitierten Sechzehntelpassagen bald zum furiosen Arpeggiengewitter, das einen animiert-sanften Seitengedanken umrahmt, der nun wirklich von Mozart stammen könnte. Zuletzt drängt sich ein markantes Trillermotiv vor, das uns auch in die Durchführung begleitet. Hier finden sich nach den wiederholten Arpeggien die Anfangstakte in D-Dur wieder und führen mit insistierenden Abspaltungen des Sechzehntelmotivs in die Haupttonart

zurück. Soweit wäre die Theorie vom Konzert im Kleinformat vielleicht noch haltbar. Die bewußte Kadenz kommt dann freilich keineswegs wie im Solo-Orchesterstück unmittelbar im Anschluß an die Reprise, sondern ist eigentlich die logische Folge eines jäh aus der entfernten Tonart As-Dur hereinmündenden Auflösungsprozesses, der im Gefolge der Triller mit piano, dann pianissimo in sich zusammensinkenden Dreiklangszerlegungen eingeleitet wird: Dekomposition eines Formprinzips, wenn man so will. Dem neuerlichen Zitat des Eingangsmotivs nach der improvistaorischen Kadenz folgt dann allerdings tatsächlich eine Stretta wie ein lautstarkes Orchestertutti.

Gleich weit entfernt von der Ausgangstonart wie die zuletzt plötzlich thematisierte As-Dur-Welt hebt der langsame Satz an: In E-Dur hebt ein durch etliche Pausen unterteiltes, zunächst geradezu idyllisch anmutendes Thema an, dessen Fluß bald von Synkopen ins Stocken gebracht wird. Eine flüchtige Zweiunddreißigstelgeste führt uns in den geisterhaft hereinbrechenden e-Moll-Abschnitt. Ein düsteres Szenario löst den schlicht-romanzenhaften Beginn ab. Claudio Arrau spach angesichts dieser Entwicklung gar von einer „Vorahnung späterer Tiefen“ in Beethovenschen Adagio-Sätzen. Tatsächlich treibt hier die Kunst der motivischen Verarbeitung dramaturgisch faszinierende Blüten, wie nach den aufwühlenden Episoden eine im

trotzigen Fortissimo herausgestoßene Variante der idyllischen Melodie die eigene, regelrecht-zarte Reprise konterkariert und ein neuerliches Aufbäumen herbeiführt, das gehört zu den fulminanten Kunstgriffen des jungen Beethoven. Auch hier spielt er mit Erwartungen des Hörers, der formale Muster voraussieht, die so nicht eintreten. Eine Reprise, so expressiv bleibt die Aussage allemal, kann nach allem, was geschehen ist, nicht ungeschminkt eintreten. Fesselnd auch der Schluß des Satzes, der sich in geradezu grotesker Manier unvermittelt zwischen Sforzato und Pianissimo in seine motivischen Bestandteil aufzulösen scheint, nicht ohne

diese mit allerlei Zierrat wie Trillern und Doppelschlägen zu versehen.

Die Hintergründigkeiten treiben im Scherzo einem neuen Höhepunkt zu. In forwährendem Staccato jagen einander die Imitationen des Themas, rennen sich wiederholt in repetitiver Akkordik fest. Das Trio, in der Paralleltonart a-Moll, entwickelt sich wie ein romantisches Impromptu aus wogenden Arpeggien. Beethoven beschließt die Scherzoreprise mit einer eigens angefügten Coda, in der sich der Baß rätselhaft insistierend festbohrt. Es fällt schwer, nicht an programmatische Grundlagen solch beredter Musik zu glauben. Die Parallelen zu späteren Scherzokompositionen Beethovens, vor allem jene in der

Siebenten (die repetitiven Akkorde) und der Neunten Symphonie (die schroffen Oktavsprünge) sind ebenso evident wie die auch für den unvorbereiteten Hörer nachvollziehbaren Übereinstimmungen zwischen den Motiven des Scherzos und des folgenden Finalsatzes. Die absteigenden Staccati stürmen mehrstimmig in die Höhe, jeweils von nahen Verwandten der repetitiven Akkorde gebremst. Ein schwungvolles Gesangsthema schleicht sich ein, wie ein Gassenhauer. Insgesamt herrscht zunächst launige Kehrausstimmung, gewürzt mit äußerster Virtuosität. Beethoven verlangt hier technische Kunstfertigkeiten wie nur die kühnsten Vertreter der beginnenden Klavierartistik jener Zeit, die im Gefolge der Scarlattischen Sonatenkunst die

Effekt-Möglichkeiten des modernen Hammerklaviers auszuloten beginnen. Aber dieses Allegro assai hat bei aller Bewegtheit auch ein über hastige Unisonogänge und wirkungsvolle Baßoktaven erreichtes Mittelstück, das die rasanten Staccato-Akkorde des Beginns in einen vergleichsweise ruhigen Choral verwandelt. Wenn diese Melodie, oktaviert, in den Baß wandert, bleibt für den feinfühligen Hörer die Assoziation zum Mollteil des Adagios nicht aus. Beethoven sorgt für allerlei mehr oder weniger versteckte Beziehungen und Analogien. Und er überrascht uns mit einem pointierten Schluß, der suggeriert, das Staccatothema würde sich verlaufen und in einem Wald von Trillern untertauchen. Zwei Neuansätze, piano und

im Tempo zurückgenommen – erst dann donnern die Oktaven dem Schlußtakt entgegen.

Sonate Es-Dur, Op. 7

Allegro molto e con brio Largo, con gran espressione

Allegro Rondo. Poco Allegretto e grazioso

„Grande Sonate pour le Clavecin ou Piano-Forte, Composée et dediée à Mademoiselle La Comtesse Babette de Keglevics par Louis van Beethoven. Oeuvre 7“, so steht es auf dem Titelblatt der im Oktober 1797 bei Artaria erschienenen vierten Klaviersonate zu lesen. Babette (eigentlich Anna Luise

Barbara) Keglevics, Tochter eines ungarischen Magnaten, war eine Klavierschülerin Beethovens, der später, kurz nach ihrer Vermählung mit dem Fürsten Innocenzo d'Erba-Odescalchi, auch das Erste Klavierkonzert zugeeignet wurde. Erstmals

knüpft der Komponist durch eine Widmung Bande zur ihm nahestehenden österreich-ungarischen Aristokratie jenseits der direkten Einflußsphäre seines ersten großen Mäzens Lichnovsky. Man soll wohl die expressiven Botschaften der Musik nicht überbewerten oder jedenfalls sie nicht direkt mit der Widmungstägerin in Verbindung bringen. Denn sonst müßte Beethoven in die Comtesse verliebt gewesen sein. Opus 7 ist sein bisher

leidenschaftlichstes Werk, gleichzeitig aber auch sein formal gefaßtestes, konzentriertestes. Der Interpret steht hier vor der Wahl, aus dem Klassiker einen Klassizisten zu machen, der die architektonischen Muster geradezu mit Pedanterie herausstreicht. Oder ihn zum ersten Romantiker zu stempeln, der mit Tönen vor allem expressive, subjektive Mitteilungen macht. In der Vereinigung der beiden Triebkräfte musikalischen Schaffens liegt selbstredend die eigentliche Meisterschaft. Der stürmische, von repetierten Achteln vorangetriebene Gang des Eröffnungssatzes atmet bald nicht nur Fröhlichkeit, sondern Leidenschaft. Das ersten Fortissimozitat der Eingangsakkorde steht kraftvoll und bestimmt neben hüpfenden, kichernden

Figurationen im Diskant. Öfter als einem schablonenhaft („apollinisch“) klaren Verlauf einer klassischen Sonatenform zuträglich wäre schreibt Beethoven Sforzati, jähe dynamische Akzente vor. Die Spannung zwischen den Elementen wächst, verzückte, (hysterische?) Sprünge über mehrer Oktaven stacheln die emotionelle Bewegung an. Das choralartige Nebenthema hält die stürmische Gangart nur für einen Atemzug zurück, verwandelt sich selbst durch den offenbar nicht aufzuhaltenden Furor der durchgängigen Achtelbewegung, die von neuem die Herrschaft übernimmt harmonisch immer öfter durchsetzt mit energischen harmonischen Ausritten, die dann die Durchführung zwischen heftigen Statements der Eingangsakkorde und

geheimnisvoll zurückgenommenen Verwandlungen der Achtelgänge beherrschen, die nach der Reprise auch zu einer ungewöhnlich ausführlichen Coda führen, in der sich die Motive erneut modulierend zu verlieren scheinen, bis zur Erschöpfung, die kurz vor der Schlußkadenz zum Innehalten zwingt.

Das Largo kommt dann tatsächlich „con gran espressione“ daher. Die Zeitgenossen waren vom innigen, aber auch radikal subjektivistischen Stimmungsgehalt dieser Komposition fasziniert. Der junge Fürst Galitzin, Verwandter des russischen Gesandten zur Mozart-Zeit, hat als Halbwüchsiger einige Jahre in Wien verbracht und von dort auch als Amateurmusiker Erfahrungen (und

Partituren) nach St. Petersburg mitgenommen. Für Beethoven hegte er enorme Begeisterung und arrangierte – bevor der den Auftrag zur Komposition der legendären späten Streichquartette gab – zum Eigengebrauch aus verschiedenen Werken ein Quartett, in dessen Aufführungen er selbst den Cellopart musizierte. Galizins fiktive Beethoven-Komposition bestand aus der Waldsteinsonate, in die das Scherzo aus der A-Dur-Cellosonate und das Largo aus unserer Klaviersonate op. 7 „eingelegt“ wurden. Tatsächlich weist manches in diesem außergewöhnlichen C-Dur-Satz auf den späteren Beethoven hin. Die unendliche Ruhe, die über den ersten Takte zu liegen scheint, führt uns in eine Welt konzentriertester motivischer Arbeit,

die aber im Dienste des äußersten Ausdrucks steht. Beethoven läßt vom ersten Moment an keinen Zweifel, daß er hier expressive, durchaus extrovertierte Aussagen zu machen wünscht. Wie schon im Allegro molto e con brio durchzucken den melodischen Fluß auch hier plötzliche Sforzati. Die Piani und Pianissimi, zum Teil von galantem Arabeskenwerk verbrämt, werden von Fortissimoakkorden abgelöst, die die folgende Entwicklung auszulösen scheinen: Über bewegten Staccatobässen entfaltet sich eine hymnisch gesteigerte, modulierende As-Dur-Szene, die in eine brüske Konfrontation

zwischen kraftvollem Statement rhythmischer Elemente des Kopfmotivs

mit Pianissimoakzenten in höchster Lage mündet. Die eben noch so sanft und groß fließende Musik löst sich mit einem Mal auf in rezitativisch nebeneinander gestellte Ausdrucksgesten. Wenn der hymnische Gesang des Beginns wiederkehrt, ist er stärker als zunächst durchsetzt mit den graziösen Arabesken. Die As-Dur-Passage kehrt, nach C-Dur gerückt, zurück, diesmal allerdings nicht von Staccatobässen, sondern von diesen verwandten Figuren im Diskant überwölbt, und sie mündet zuletzt sanft in kadenzierende Zitate des Kopfmotivs.

Der kaum gezügelten Leidenschaften ist in dieser Sonate aber kein Ende. In die harmlos menuettartigen Abschnitte des folgenden Allegros ist ein es-Moll-

Impromptu engebettet, das schlagartig den klassischen Ton in romantische Gefühlsbereiche wendet, ungestüme loswirbelnd, alles tänzerische Getändel hinwegfegend. Auch hier finden sich wiederholt Sforzatovorschriften und eine extrem dynamische Spannung, die zuletzt in mystische Pianissimo-Urgründe versinkt. Die Reprise des simplen ersten Abschnitts erklingt also über ungesichertem Grund.

Selbstverständlich ist auch das Finale dieser wahrhaft „großen Sonate“ – wir begreifen langsam, warum Beethoven sie als solche bezeichnet und als Einzelstück veröffentlich hat – selbstverständlich ist also auch dieses durchsetzt von kämpferischen, dramatisch-feurigen

Gesten. Dem hübsch abgezirkelten Rondothema begegnet bald ein wütender Moll-Mittelteil, von wogenden Zweiunddreißigstelkaskaen aufgewühlt. Was Wunder, daß die Wiederkehr des Rondothemas von behutsam, aber doch klagenden chromatischen Elementen durchzogen ist? Was Wunder auch, daß dieses Werk, durch und durch ungewöhnlich in seinem Duktus, nicht in virtuosen Fortissimo endet, sondern in stiller Bewegung ausläuft?

Sonate c-Moll, op. 10/1

Allegro molto e con brio Adagio molto Prestissimo

Am 7. Juli 1798 erschien in der „Wiener Zeitung“ eine Subskriptionseinladung des Verlegers Joseph Eder: „Bei mir werden binnen 6 Wochen 3 sehr schöne Claviersonaten von Herrn Ludwig van Beethoven herauskommen …“. Zwei Monate später erscheint die Erstausgabe unter dem Titel „Trois Sonates pour le Clavecin ou Piano Forte, Composées et Dediées A Madame la Comtesse la Brown née de Vietinghoff par Louis van Beethoven. Œuvre 10. Vienne chez Joseph Eder sur le Graben.“

Mit einer düstern, dramatisch gefärbten c-Moll-Sonate hebt die Trilogie an. Das in

punktierten Rhythmen hochfahrende Dreiklangsthema, mit dem das Allegro molto e con brio beginnt, mag an die vergleichbar forsche Eröffnung der allersten Beethoven-Sonate (op. 2/1) erinnern, doch folgt mit den Piano-Akkorden hier sogleich ein Seufzerthema als Antwort. Der dialektische Prozeß wird im ersten Anlauf bereits aufgenommen und mündet in eine in großen Sprüngen wütend gesteigerte Manifestation des Kopfmotivs. Die Seufzer verdichten sich daraufhin zunächst zu chromatisch gewundenen Girlanden, dann weiten auch sie ihren Klangraum im Gefolge von hochschießenden Tonleitern und Dreiklangszerlegungen. Die punktierten Rhythmen kehren wieder, stehen unversöhnlich neben den Zitaten der

Seufzerakkorde. Die Durchführung beginnt geradezu hohnvoll mit einer nach C-Dur

gewendeten Variante des Sonatenbeginns, die weiten Sprünge stehen isoliert, die Seufzerthematik versucht sich an einer weitgespannten melodischen Linie, zersplittert aber wieder, verwandelt sich in knappe Staccatoakkorde, die zur Reprise führen. Sie ist harmonisch geschärft, geschult auch am Dur-Moll-Kontrast des Durchführungsbeginns, suggeriert aber keine innere Verwandlung, keine Annährung der Gegensätze. Zwei schroffe Schlußakkorde ersetzen eine Coda; Musik „senza complimenti“.

Dem unversöhnlichen Ton antwortet ein inniges Adagio molto in As-Dur, dessen

fallende zweite Motivhälfte als Anklang an das Seufzermotiv des Stirnsatzes gewertet werden kann, aber hier in einem zunächst liedartig schlichten Zusammenhang verarbeitet wird. Der schön gesteigerten Melodieführung folgt virtuos-brillante Figurenwerk, das mit Vorschlägen und Arpeggien in allen Lagen einen spielerischeren, lichten Ton einbringt. Selbst die stark rhythmisierten Klänge des Es-Dur-Gegentehmas werden bald in duftige Arbesken aus Sechzehnteltriolen aufgelöst, ohne daß der hochgestimmte, innerlich ruhige Ton des Beginns je ganz aufgehoben erschiene. Als ob eine erhabene melodische Linie, mehr oder weniger verdeckt, als Ariadnefaden durch den gesamten Satz gespannt wäre. Beide Teile kehren wieder, leicht verändert

und als regelrechte Reprise in der Haupttonart verharrend. Aber eine Coda schließt sich an, von wiegenden Synkopen getragen die As-Dur-Melodie des Beginns paraphrasierend und einem weichen, beruhigenden Schluß zuführend.

Als Dialog zwischen einem gefährlich gewundenen und bei jedem Anlauf mehr und mehr an Raum gewinnenden Eingangsmotiv und einem marschartigen Es-Dur-Thema beginnt das Prestissimo-Finale, dessen Exposition von stürmischen Passagen aus Sechzehntel- und Triolenläufen geprägt ist. Insistierend wirken gegen Ende der Themenpräsentation die Tonrepetitionen, die in der nur wenige Sekunden in

Anspruch nehmenden Durchführung als Derivate der Tonwiederholung im Kopfmotiv entlarvt werden: Plötzlich tönen sie, angereichert, wie ein Vorbote des berühmten Schicksalsmotivs aus der Fünften Symphonie! Die Reprise durchwegs in c-Moll gehalten, mündet in eine immer langsamer und leiser werdende Variante des Marschthemas und kommt über einem dissonierenden Arpeggio („Adagio“) zum Stillstand. Trotzig bäumt sich der c-Moll-Dreilang noch einmal auf, wird aber dann, diminuendo und „calando“, über die Subdominante nach Dur gewendet. Das bewegte Werk verebbt überraschend behutsam und hinterläßt den Hörer quasi in einer Position „zwischen den Stühlen“. Erinnern wir uns noch des schockartigen Auftritts des C-Dur-

Akkords im Stirnsatz? Sind die Gegensätze nun versöhnt?

Sonate F-Dur, op. 10/2

Allegro Allegretto Presto

Ein stupender Variantenreichtum steht am Beginn der F-Dur-Sonate, die oft als heiteres Gegenbild zum c-Moll-Furor des Schwesterstücks op. 10/1 gedeutet wird. Das Hauptthema besteht aus einer Fülle von völlig verschiedenen Bestandteil, zwei Staccatoakkorde, eine kleine Triolenarabeske, dann eine synkopiert aufsteigende Melodie, die mit Trillern und Vorschlägen ausgeziert fortgesponnen und

über punktierte Sechzehntel beendet wird. Zwölf Takte lang währt dieses Spiel, aus dem allerlei bunte, überraschende Effekte destilliert werden. Der Verwandlungskünstler Beethoven führt uns über einige Zitate der Triolenarabeske nach C-Dur und in ein weitgeschwungenes, lyrisches Thema, das die rechte Hand in Oktaven über bewegten Bässen exponiert. Was so neu scheint, ist doch nur das Derivat einiger Elemente der vielfältigen Anfangsmotive. Wobei sich langsam herauskristallisiert, daß vor allem Terzsprünge und Dreiklangszerlegungen für den Sonatenprozeß bedeutsam werden dürften. Über Sechzehntelläufe erreichen wir ein Seitenthema, das von galanten Doppelschlägen auf dem letzten Taktteil charakterisiert ist und in drei

Staccatoakkorde mündet, die bald bedeutsamer werden als es zunächst scheint. Vieles in dieser Sonate basiert auf Deja-vu-Effekten: Erinnern wir uns an die Akkorde des Sonatenbeginns? Nach der ungestüm hereinbrechenden Mollvariante des Seitenthemas wird über keck hüpfende Zweiklänge in beiden Händen die Triolenarabeske wieder in Recht gesetzt und treibt ihr Wesen. Hurtige Dreilangszerlegungen im Baß stützen dann das Abschlußstatement: Terzensprünge in der Oberstimme (erinnern wir uns an die Terzen zu Beginn des Satzes?) – und ein mächtig-profunder Triller, ehe die Stakkatoakkorde ein allerdings karg nur in Oktaven gesetztes Echo finden. Widerhall allenthalben. Auch am Beginn der Durchführung, wo die

weitergeführten Staccato-Oktaven von auf- und abwogende Varianten der Triolenarabeske vorangetrieben werden. Wilde Oktavbrechungen, vom Piano bis zum Fortissimo gesteigert und von fern an die Umrisse des großen melodischen Bogens der Exposition erinnernd, unterbrechen das Spiel. Es führt geradewegs in die Reprise. So scheint es zumindest, freilich erreicht Beethoven nach einem Diminuendo und einer Generalpause in D-Dur, tut aber so, als ob das völlig in Ordnung wäre. Der Sonatenanfang kehrt transponiert in die neue Tonart wieder. Erst die repetierten Arabesken führen uns nach F zurück. Mit der synkopierten Melodie ist auch der Grundton wieder erreicht.

Eine unisono aus den Tiefen heraufkeimende f-Moll-Melodie steht am Beginn des Allegretto. Sie wird sanft nach As-Dur umgedeutet. Imitatorisch gibt sich die Weiterführung, forsch der Schluß des ersten Abschnitts dieses formal an alte Menuette, inhaltlich aber wie ein einmal fast gespenstisch, dann wieder poetisch-verklärt anmutendes Scherzo erinnernden Satzes. Das „Trio“ gehört zu den harmonisch spannendsten frühen Beethoven-Kompositionen und läßt mehr als einmal Schubertsche Sphären ahnen. Unter und über die choralartigen Akkorde legen sich zuweilen prägnant rhythmisierte Motive.

Das Finale knüpft an vergleichbare Werke Joseph Haydns an, der in seinen

Symphonien ähnliche, von Sechzehntelfiguren durchbrochene Staccato-Achtelgänge gern als Themen für Kehraussätze verwendet. Beethoven schichtet seine Haydn-Hommage jedoch sogleich kontrapunktisch, beantwortet das Thema spielerisch mit sich selbst und zerlegt es in seine Bestandteile: Da machen sich zuerst die Sechzehntel, dann die Achtel in munteren Repetitionen selbständig und werden mit zahlreichen Sforzati versehen kraftvoll durchgeführt. Zu einer Reprise kommt es nach den ausgreifenden Modulationen zwar, aber sie wird von rasanten Sechzehntelläufen überspült. Wobei die grandiose technische Meisterschaft des Komponisten auch an den wiederholten kontrapunktischen

Kapriolen abzulesen ist, die jede scheinbar simple Sechzehntelbewegung im Nu in echte Mehrstimmigkeit verwandelt.

Sonate D-Dur, op. 10/3

Presto Largo e mesto Menuetto. Allegro Rondo. Allegro

Die weitausgreifende D-Dur-Sonate, bis dahin die umfangreichste Klaviersonate des Komponisten, demonstriert nebst vielem anderem aufs schönste, wie jämmerlich schulmäßige Formmodelle versagen, wenn es darum geht, innere Vorgänge klassischer Kompositionen zu erklären. Ein Sonatenhautpsatz ist das Presto zweifellos. Freilich: Wo finden wir das Seitenthema, in der H-Moll-Melodie, die sich gegen die frechen Staccato-

Oktaven und deren ausgeweitete Wiederholung durchsetzt? Oder erst dort, wo die Dominante A-Dur erreicht wird. Und wäre das „Seitenthema“, das dort erklingt, nicht doch eher als verschmitzte Variante des Hauptthemenkopfes zu deuten?

Beethoven geht in seiner Musik immer wieder von den simpelsten motivischen Bausteinen aus, destilliert aus diesen aber immer neue, überraschende, oft überwältigende Varianten. Besonders schön ist das am ersten Satz dieser D-Dur-Sonate zu studieren. Man verfolge lediglich die Entwicklung der beiden Elemente, aus denen die ersten Takte des Werkes gebildet sind. Zuerst eine über den Tonraum einer Quart absteigende Folge,

dann eine raketenhaft aufwärtsschießende Tonleiter. Das genügt in Wahrheit, um einen riesenhaften Sonatensatz lang – der längste, den Beethoven bisher komponiert hat – für Spannung zu sorgen. Schon die unmittelbar folgenden Takte der Komposition sind in allen Stimmen ausschließlich aus Wiederholungen, Verkürzungen und Erweiterungen dieser beiden Versatzstücken zusammengesetzt. Das h-Moll-Gegenmotiv beginnt zwar mit einem Terzsprung, der jedoch sogleich von dem Quartfall beantwortet wird. Der Hörer entkommt in der Folge den beiden Motiven nicht mehr. Der Rest der Exposition, die alles andere ist als eine Bestätigung für die lang nach Beethoven aufgestellten Gesetze einer regelrechten Sonatensatzform, gibt sich als

durchführungsartiges Spiel, in dem die beiden Prinzipien, das aufsteigende und das absteigende, fortwährend gegeneinander gesetzt werden, bis sich der Quartfall, ob in zarter Pianoform in der Oberstimme oder vervielfacht abstürzend in den Bässen, endgültig durchsetzt. Im Gegenzug beherrscht das aufsteigende „Raketenthema“ die gesamte Durchführung. Beethoven schickt es modulierend durch die Tonarten und setzt dann brüsk nach einer Fermate mit der Reprise ein. Diese wird von einer Coda abgelöst, die zauberhaft mit der Verwandtschaft der beiden so gegensätzlich wirkenden Grundmotive spielt. Tatsächlich bestehen sie beide aus Tonleitersegmenten, das eine absteigend, das andere in die Höhe strebend. Daraus

läßt sich ein hübscher Dialog formen, der das eine rasch als Spiegelbild des anderen entlarvt. Dieserart spielerisch aufgeräumt geht das Presto zu Ende.

Wie eine Antithese nimmt sich das folgende Largo e mesto aus. Es soll unter dem Eindruck der Lektüre von Goethes „Egmont“ enstanden sein und die Episode von Klärchens Tod musikalisch beschreiben. So wollen es jedenfalls Beethovens erste Biographen aus dem Mund des Komponisten überliefert haben. Der Tonfall diese d-Moll-Satzes ist jedenfalls lastend und trauerverhangen, durchsetzt von hoch auffahrenden Gesten und scharfen harmonischen Rückungen. Nicht einmal die so tröstlich anhebende F-Dur-Passage inmitten bringt echte

Entspannung. Auch sie ist von leidenschaftlichen Aufwallungen und grellen Dissonanzen durchzuckt. Hart gegeneinandergesetzte dynamische Extreme geben dann auch der Wiederkehr des d-Moll-Abschnitts ihr Gepräge. Die Musik wirkt bis zuletzt fahrig und verzweifelt. Unter mysteriösen Arpeggien versucht das Hauptthema zuletzt seinen harmonischen Halt wiederzufinden. Nachdem die Ausgangstonart wiedergefunden ist, scheinen sich die Motive ins Nichts aufzulösen.

Heitere Züge herrschen dann wieder Im Menuett. Beethoven durchsetzt die altertümelnde Form mit kontrapunktischen Kunststücken und umspielt die wirbelnden Triolen im Trio mit einer Paraphrase des

Menuett-Themas, das die rechte Hand abwechseln in den Baß und – die Triolen der rechten überspringend – in den Diskant führt.

Verhältnismäßig kurz nimmt sich im Vergleich zum gewichtigen Beginn der Sonate das Finalrondo aus. Es kommt recht unschuldig daher, weiß zunächst kaum anzusetzen, entfaltet dann aber eine kapriziöse Bewegungslaune, die des öfteren in improvisatorische Gestaltungslust ausartet. Ob wir die zweite Episode mit ihren ab-, dann wieder aufsteigenden Dreilangszerlegungen als intervallisch geweitete Reverenz vor dem Hauptthema des ersten Satzes werten dürfen, muß Spekulation bleiben. Vor allem spielt Beethoven in diesem Finale

mit dem kurzen Eingangsmotiv, das zweimal ansetzen muß, um Gestalt zu gewinnen. Es kehrt in der Folge in wechselnder Gestalt wieder, einmal trotzig herausgestellt, dann heimlich in umgekehrter Tonfolge. Von geheimnisvollen Sechzehntelgirlanden umrankt setzt es in der Baßstimme auch den amüsant gesteigerten Schlußkadenz des Werks.

mehr

Sinkothek
Beckmessers Diarium
Operamania
Interpreten