

BEEETHOVEN

die frühe Phase

Peter Walchshäusl

Klavier

Es heißt unter den Pianisten, dass Beethovens Sonatenkosmos einem Gebirge ohne Sicherheiten gleicht. Zu unergründlich ist die Vielfalt, die aus diesem gewaltigen Werk spricht, das Hans von Bülow einmal mit dem „Neuen Testament“ verglich (analog zum „Alten Testament“, dem Wohltemperierten Klavier von Johann Sebastian Bach).

Die zyklische Aufführungspraxis der Klaviersonaten von Beethoven erfreut sich einer ungebrochenen Beliebtheit, die größten Interpreten unseres Jahrhunderts haben sich ein ganzes Leben damit beschäftigt. Aus dieser intensiven Auseinandersetzung ergibt sich eine Interpretationsgeschichte, die unvergleichlich reichhaltig ist, aber auf der anderen Seite auch zu einer gefährlichen Last für den Interpreten werden kann. Zu vielfältig sind die Hörgewohnheiten, manche Vorstellungen scheinen vielleicht allzu fixiert, zu „beliebt“ sind einige Sonaten. Vollkommen unvoreingenommen an diese Aufgabe heranzugehen erscheint geradezu aussichtslos, und doch soll es wenigstens versucht werden, etwas von dieser ungemeinen spontanen Wirkung zu erzielen, die diese Meisterwerke auf die Menschen von Beginn an gemacht haben.

Eines meiner Anliegen bei der Gestaltung dieses ausgedehnten Zyklus ist es, sich den unterschiedlichsten Entwicklungsphasen eines der größten Genies unserer Musikgeschichte anzunähern. Dabei geht es um eine Entwicklung, die in keinsten Weise im Sinne von einem Guten zu einem Besseren (bis hin zur Vollkommenheit) zu verstehen ist, sondern in der klar gemacht werden soll, mit welcher Meisterschaft der Komponist von Anfang an zu Werke ging. Davon ausgehend kann man den Schritt von einem Werk zum nächsten daher mehr als evolutionären Prozess sehen, der Entwicklungen vorangetrieben hat, die bis in unsere Zeit wirken.

Der erste Teil widmet sich beginnend jener Phase, in der Beethoven sich anschickte, die musikalische Welt Wiens zu erobern und seinen Status als einer der angesehensten Komponisten und Virtuosen der Zeit zu etablieren. Diese frühe Phase führt dabei über die neuartigen Sonatenexperimente ab op.26 hin zu zwei der großen Variationswerke aus einer Zeit, in der Beethoven „Neue Wege“ einschlagen sollte.

KONZERT 1

Zu den Sonaten op.2

Die drei Sonaten op.2, entstanden im Jahre 1795, sie sind Joseph Haydn gewidmet und wurden in dessen Anwesenheit beim Fürsten Carl von Lichnowsky uraufgeführt. Vielleicht kann man in ihnen auch eine Art Dankesbezeugung für den „Unterricht“ Beethovens bei Haydn zwischen Ende 1792 und Anfang 1794 und für dessen generelle Unterstützung sehen.

Sonate f-Moll op.2,1

Allegro
Adagio
Menuetto. Allegretto
Prestissimo

Die Sonate f-Moll op.2,1 kennzeichnet eine dynamische, jähe Meisterschaft, sie beweist das prozessuale Denken Beethovens und sein immenses Gespür für die folgerichtige musikalische Entwicklung. Von Anfang an ist es hier beabsichtigt, Aufsehen zu erregen, wobei schon die ersten 8 Takte eine konsequent entwickelte musikalische Logik entfalten – dies ist eine spezielle Technik der strukturellen Fortspinnung und ein Denken, das in späterer Zeit bei Beethoven von immer größerer Bedeutung sein wird und in ungeahnte Höhen getrieben wird.

Beginnend mit einer so genannten „Mannheimer Rakete“, einer aufsteigenden Dreiklangsbrechung, entwickelt die Sonate im **ersten Satz** pure Dynamik, während der **zweite** langsame **Satz**, der übrigens auf das Klavierquartett C-Dur des fünfzehnjährigen Beethoven zurückgeht, regelrecht orchestral gesetzt ist. Schon hier sind die weit gespannten melodischen Bögen auffällig. Der Gedanke an eine neue Sicht auf die Zyklusbildung einer Sonate offenbart sich im höchst dramatischen **Schlusssatz**. Der erregt leidenschaftliche Gestus, der bereits im Kopfsatz angelegt ist, führt hier bestürzend in die unabwendbare Katastrophe – eine Konzeption, die der Sonate auch den Beinamen „Kleine Appassionata“ eingebracht hat.

Sonate A-Dur op.2,2

Allegro vivace

Largo appassionato

Allegretto

Grazioso

Sie ist frisch und spontan, sie strotzt vor jugendlicher Musizierlust und sie beweist nicht zuletzt Beethovens Humor und seinen Hang zum durchaus Skurrilen. Die Sonate A-Dur op.2,2 ist ein Stück der großen Kontraste und des geistreichen, virtuosen musikalischen Überflusses, ihre Tonart A-Dur lässt die Musik dabei gleichsam zu einem Rausch der Helle werden (K). Schon hier geht die Musik nicht so weiter wie man es eigentlich erwartet, vielmehr operiert Beethoven sehr geistvoll mit dem irritierenden Verhältnis von Erwartung und Überraschung (S). In diesem Spiel zwischen Kraft und Gegenkraft, These und Antithese, Position und Opposition sind allerdings keine unversöhnlichen Gegensätze im Spiel, vielmehr weist der Austausch zwischen ihnen, das Geben und Nehmen, auf die Möglichkeit eines harmonischen Ausgleichs hin. Das ist zweifellos klassisch; der absolute Gegensatz wird erst später ein Mittel der musikalischen Komposition. (U)

Im quasi orchestral gestalteten **Largo** eröffnet sich das Element der Leidenschaft erst nach und nach im Prozess des Satzes. Was aber hier eine neue Dimension eröffnet, ist eine bis dahin ungekannte Sonorität des Klanges, der an die klangliche Aufteilung eines Streichquartettes erinnert und den Satz zum gedanklich tiefgründigen Zentrum des Werkes werden lässt.

Der **dritte Satz** ist kein Menuett, sondern als tänzerisch-witziges Scherzo konzipiert, unterbrochen von einem unruhigen „Minore“-Teil mit sf-Schlägen.

Kontrastreich kommt schließlich der **grazioso-Finalsatz** daher, durchströmt von fast improvisatorischer Freiheit, ja vielleicht sogar einem Hauch Mozart (F). Fast meint man eine erste Version von „Die Schöne und das Biest“ zu erleben: lyrische Passagen werden mit „biestigen“ Passagen kontrastiert und ein biestiger Marsch wird zum Gegenpart, der kurz vor Ende noch einmal erscheint, vom graziösen Hauptthema aber besänftigt und zu einem aparten leise verklingenden Schluss geführt wird.

Sonate C-Dur op.2,3

Allegro con brio

Adagio

Allegro

Allegro assai

In der Sonate C-Dur op.2,3 finden wir die Sonate mit dem deutlichsten konzertanten Anspruch einer „Sonata concertante“ – sie ist ans Publikum gerichtet und enthält einen hohen virtuoson Anspruch. Das musikalische Material des Kopfsatzes entstammt im Wesentlichen einem Klavierquartett in C-Dur des 15-jährigen, die Themen werden aneinandergereiht, das virtuose Element wird zur Essenz. Als zusätzliches konzertantes Mittel wird im Kopfsatz nun sogar eine Kadenz eingebaut, was unterstreicht, dass Beethoven seinem ersten Solo-Klavier-Opus eine ganz besondere Schlusssteigerung geben wollte. Unendlich groß erscheint in dieser Sonate die kontrastreiche Fülle der hier mitgeteilten Gedanken und Entwicklungen (K), im ungezwungenen Nebeneinander erscheinen kammermusikalische Differenziertheit, klassizistische helle Schärfe, C-Dur-Glanz und dunkel schweifende Seelenerkundung. (K)

Mit dem gespannten Bogen des expressiven **Adagios** offenbart sich ein „Gesang von Nacht und Sternen, eine schwärmerische Elegie, die in der frühklassischen Dichtung ihre Vorbilder hat“. (R) Dieser Satz erscheint als restlos ausgeschöpfte Bekenntnismusik, wiederum auch in der Fülle der orchestralen Erweiterungen, im Klagegesang der Mittelteile und den rezitativisch opernhafte Einsprengseln kurz vor Schluss (S). Es ist ein berückendes Erlebnis und ein gedankliches Schweben, wie Beethoven zu Beginn die Motive viermal, von „sprechenden“ Pausen voneinander getrennt, auf der Dominante enden lässt.

Nach einem launigen **Scherzo** mit stürmisch pianistischem Mittelteil wird der **Schlussatz** zum leichtfüßigen konzertant-virtuoson Feuerwerk, das von enormer Freiheit der Gedanken zeugt. Übrigens scheint sich Johannes Brahms in seiner großartigen f-Moll-Sonate op.5 eines Gedankens aus dem Satz bedient zu haben.

Beethoven führte sich mit op.2/3 unmissverständlich auch als virtuoser Komponist in die musikalische Welt ein. Er nutzte dafür durchaus Elemente anderer Gattungsbereiche wie des Konzerts oder der Symphonie für die Klaviersonate und verstand es, sie speziell auf die Sonatenform zu übertragen. So gehen auch in diesem Falle Tradition und Innovation Hand in Hand und werden die dynamisch-virtuoson Prozesse innerhalb des wohlproportionierten formalen Gerüsts des Sonatenzyklus realisiert; damit zeigen sich erneut die individuelle Erfüllung und zugleich die Erweiterung des klassischen Anspruchs. (M)

Sonate Es-Dur op.7

Allegro molto e con brio

Largo, con gran espressione

Allegro

Rondo. Poco allegretto e grazioso

Die Sonate Es-Dur op.7 entstand 1797/98 in Wien. Sie wurde von Beethoven seiner Schülerin Babette von Keglevics gewidmet und nicht ohne Grund wurde die Sonate wohl schon kurz nach Erscheinen „Die Verliebte“ genannt – Beethoven war offenbar leidenschaftlich für von Keglevic entflammt. Nichts desto trotz oder gerade deswegen ist der pianistische Anspruch der Sonate außerordentlich hoch. Die äußeren und inneren Dimensionen sind gewachsen, die Sonate Es-Dur ist die erste „Grande Sonate“ und wird von ihrem Umfang her nur noch von der „Hammerklaviersonate“ übertroffen. Während es zur damaligen Zeit üblich war, mehrere Werke unter einer Opus-Zahl zu veröffentlichen, unterstreicht die Herausgabe dieser Sonate als selbständiges Werk ihre Sonderrolle. Die Sonate ist geprägt durch eine immense Vielseitigkeit des Ausdrucks und ein Streben nach Unendlichkeit bis hin zur Uferlosigkeit durchströmt das gesamte Werk. So verwundert es, dass dieses Stück zu jenen Werken gehört, die in ihrer Bedeutung häufig unterschätzt werden. Nicht mehr die nach Vorbildern geprägten Themen sind entscheidend, vielmehr gewinnen die elementaren Kräfte an Bedeutung – man denke nur an das pulsierende Hauptmotiv des Kopfsatzes, das sich drängend weiterentwickelt. Dieses Pulsieren findet man wieder z.B. im Trio des Scherzos oder in der Begleitung im Schlusssatz.

Im **ersten Satz** scheinen mit großer Leidenschaftlichkeit die Kräfte miteinander zu streiten, woraus eine schon fast symphonische Ausdehnung mit sehr energetischer kraftvoller Haltung resultiert.

Im **langsamen Satz**, einem ungemein gedehnten Largo, con gran espressione, erhalten die Pausen eine bis dato unerhörte Bedeutung. Eine gewaltige rhetorische Kraft majestätischen Ausmaßes durchzieht den Satz. Lässt man sich auf ihn mit seiner immensen Suggestivkraft ein, so wird man mit einer geradezu archaischen Tiefenwirkung belohnt.

Im außergewöhnlichen **Scherzo**, von Schubert könnte das Thema sein, sind auch die räumlichen Dimensionen ins fast Symphonische gesteigert. Die musikantischen Rahmenepisoden betten ein gespenstisch vibrierendes Trio, das Zentrum des Satzes.

Die Besonderheit des **Schlusssatzes** ist zunächst einmal der offene Beginn, wobei durch das Verharren auf der Dominante ein Schwebezustand erreicht wird, eine Technik, die übrigens auch Schubert gern verwendete.

In einer ungemein stürmischen Zwischenepisode, die so gar nicht zum entspannten Grundcharakter des Satzes passen will, erscheint noch einmal das „Biest“. Dass Beethoven geradezu wie ein Regisseur arbeitet, zeigt der Schluss des Satzes: die wilden Figurationen sind am Ende von der „Schönen“, die wie zum Abschied zu winken scheint, gezähmt. Dramaturgisch ist der Schlusssatz eher als entspanntes Ausschwingen zu sehen, nach dem leidenschaftlichen Aufschwung des ersten und der Gedankenschwere des zweiten Satzes ist ein weiteres Übertreffen-wollen wohl auch kaum mehr möglich.

KONZERT 2

Zu den Sonaten op.10

Die Sonaten op.10 entstanden zwischen 1796 und 1798 – in einer Zeit, in der sich Beethoven in Wien als Komponist etablieren wollte. Man bemerkt hier bereits entscheidende Unterschiede zu den ganz frühen Werken: Hatte Beethoven die ersten Sonaten für seinen eigenen Bedarf geschrieben, wendet er sich jetzt ganz gezielt an die musikalischen Kenner und Liebhaber, auch mit dem Interesse, dass die Werke wirtschaftlichen Erfolg nach sich ziehen. Und herrschte in den ersten Werken noch ein Übermaß der Gedanken, so wird die Satztechnik nun gereifter, ökonomischer und kompakter. Hier entwickelt Beethoven nun das Prinzip, das er zur Vollendung bringt: er führt vor, wie sich musikalische Charakter, so entgegengesetzt sie auch sein mögen, auf einen gemeinsamen motivischen Kern zurückführen lassen.

Sonate c-Moll op.10,1

Allegro molto e con brio

Adagio molto

Finale. Prestissimo

Diese Sonate ist Beethovens erste Sonate in c-Moll und sie ist die vielleicht exzentrischste Sturm-und-Drang-Sonate der frühen Zeit. In gewisser Weise kann man den Charakter der Tonart als sehr typisch für das Wesen Beethovens sehen – sie ist sehr dramatisch, sie ist aufrührerisch und kämpferisch. Die Sonate in c-Moll, das ist „Musik für die Fäuste“ (Schiff), hier findet man extremste Dynamik, Klangballungen und Innerlichkeit auf engstem Raum. Die vielfältigen musikalischen Charaktere lassen sich dabei aus den verschiedenen Elementen Akkord, Dreiklangsbrechung, punktierter Rhythmus und Vorhalt, die den strukturellen Kern bilden, ableiten. Gerade im **ersten Satz** wird Beethoven zum Provokateur, bricht im „Allegro molto e con brio“ aus allen bisher gängigen musikalischen Fahrwassern aus. Nach einem Beginn mit der „Mannheimer Rakete“, in der eine extreme Dynamik nach außen gewandt wird, kommt als sofortiger Kontrast eine antwortende Geste vom nach innen gerichteten und flehenden Charakter, die Frage und Antwort zugleich ist. Es geschehen hier Kontraste auf engstem Raum, der Tonumfang ist enorm groß, die Dynamik wechselt zwischen ff und pp und dazwischen finden sich generalstabsmäßig gesetzte Pausen. Alles ist dabei immer einem großzügigen Geschehen untergeordnet, die Dramatik und der Gestus erinnern in ihrer Extrovertiertheit dabei an eine Oper für Klavier.

Zu der Exzentrizität des Kopfsatzes kontrastiert der „**Adagio molto**“ - Satz. Der Satz geht von der Anlage her in die Weite, ist vielgestaltig und eine Musik voller Ruhe im Verweilen. Die symphonisch angelegte, empfindsam überhöhende Coda schließlich ist von nachdenklichem Charakter.

Im hintergründigen **Finale** erweist sich Beethoven nicht zum letzten Mal als grandioser Humorist. Exzentrizität und beißende Ironie halten sich kunstvoll die Waage und geben sich am Ende gleichsam die Hand. Kleine Nebenbemerkung: Der Höhepunkt der Durchführung nimmt die 5. Sinfonie vorweg!

Sonate F-Dur op.10,2

Allegro
Allegretto
Presto

Mit der Tonart F-Dur verkörpert diese Sonate einen pastoralen Grundcharakter, den sie u.a. mit der Frühlingssonate gemein hat. Joachim Kaiser bezeichnet die Sonate als ein Stück phantasievoll schwärmerischer, weltverliebter Musik (K) – sie ist eine Sonate, die wenig inneres Konfliktpotential aufweist, bei der sich kaum ein klares Seitenthema ausmachen lässt und die voll von humoristischen Einfällen ist.

Am Anfang steht im **ersten Satz** ein beinahe aphoristischer Beginn, der von einem Vogelruf beantwortet wird. Daran anschließend entwickeln sich nun weite singende Linien – nie hätte ein Mozart oder ein Haydn so komponiert! Laufend gibt es unerwartete Wendungen und während die kurze Motive eher an frühklassische Vorbilder erinnert gibt es zugleich auch Elemente, die in die Frühromantik voraus weisen, man denke dabei z.B. an die fast improvisatorische, wunderschön gesungliche Fortspinnung des Themenkopfes oder an den „falschen“ Repriseneinsatz in D-Dur (Terzverwandtschaft zu F-Dur). Ganz zwanglos und spielerisch wird wieder in die „richtige“ Tonart zurückgeführt. Bereiche großer Kontraste wechseln sich mit Bereichen von flüchtigen Entwicklungen ab, wie wir sie in der Durchführung finden; ein kurzes Motiv wird (ganz nach barockem Vorbild) imitatorisch verarbeitet. Der theatralische Gestus endet abrupt mit einer Pause.

Statt eines langsamen Satzes gibt es hier stattdessen ein zurückhaltendes **Allegretto**, das einen melancholischen Schatten auf den launigen Humor der beiden Sätze wirft. Das **Trio** ist voll Schubert'scher Anklänge. Schließlich erklingt ein **Finale** voll zündender Virtuosität, skurril-grotesk und gleichzeitig rustikal geerdet. Man glaubt einen Bauerntanz zu hören.

Sonate D-Dur op.10,3

Presto

Largo e mesto

Menuetto/Trio. Allegro

Rondo. Allegro

Dieses Werk ist das bedeutendste und umfangreichste der Sonaten-Trias und wird dennoch häufig unterschätzt. Dabei ist es um vieles mehr als ‚nur‘ ein großes, erfülltes und kühnes Musikstück. Vielmehr ist es ein Werk mit unverwechselbarer Physiognomie, es ist ein Drama aus Helligkeiten und Finsternissen mit einem besänftigenden, witzig pointierten Schluss (K).

Der **erste Satz** lebt von pulsierender Motorik, ist mit ‚Presto‘ überschrieben und lässt das Hauptthema einen großen Raum eröffnen, in dem das thematische Rohmaterial nach vielen Seiten hin offen ist. Aus scheinbar lakonischen Motiven wie z.B. einer Vierton-Figur entwickeln sich höchst dynamische Fortspinnungen, Erweiterungen und Umformungen, die dem Satz eine große Weite schenken, andererseits die Zusammenhänge sogar zwischen den Sätzen herstellt. Das thematische Material aller Sätze lässt sich auf diese Weise herleiten.

Unbestreitbar ist der **langsame Satz** der Höhepunkt dieser Sonate – so viel Trauer, so viel Tiefe gab es bis dahin noch nie, Beethoven erreicht hier eine Dimension des Existentiellen (S). Zentral dafür ist die große Spannweite der Wandlungen: Nach einem „stehenden“ Bild in den ersten 8 Takten setzt ein arioses, beinahe opernhafte Deklamieren ein, das sich dynamisch und rhythmisch im zweiten Thema noch verschärft, während der choralartige F-Dur-Teil etwas von Erlösung in sich trägt – vergleichbar etwa mit dem zweiten Satz in Schuberts Sonate D960. Der Satz zählt zu den Sternstunden des frühen Beethoven!

Als würde der Herzschlag wieder aufgenommen werden führt das **Menuett** zauberhaft ins Leben zurück, flankiert von einem rustikal-humoristischen Trio.

Das **Finale Rondo** ist ein Meisterstück an Überraschung: die einzelnen Elemente sind auf die kleinste Ausdehnung reduziert, quasi aus dem Nichts beginnt ein ständiges Fragen und Antworten. Schnell verliert man in diesem Geflecht an Verwandlungen und Überraschungen den Überblick, und doch ist alles strukturell aufs Genaueste konzipiert. Während am Ende in der Tiefe das Dreiachtelmotiv nachschwingt, jagt ein chromatischer Lauf durch drei Oktaven auf und abwärts, als fahre ein flüsternder Windhauch über den Tanzplatz der Geister und alles ist zerstoben. (R)

Sonaten g-Moll op.49,1 und G-Dur op.49,2

Sonate in g-Moll

Andante

Rondo. Allegro

Sonate in G-Dur

Allegro ma non troppo

Tempo di menuetto

Die beiden „leichten Sonaten“, manchmal als Sonatinen bezeichnet, entstanden zwischen 1795 und 1798, etwa zeitgleich mit der „Pathetique“. Veröffentlicht wurden sie allerdings erst im Jahre 1805, daraus erklärt sich die höhere Opuszahl.

Es ist bei diesen beiden Stücken anzunehmen, dass Beethoven sie für den Unterricht geschrieben hat – der pianistische Aufwand musste also an den Schüler oder den aristokratischen Liebhaber angepasst sein. Dennoch wäre es falsch, sie als Unterrichtsliteratur zu bezeichnen, bieten sie doch einen hervorragenden Einstieg in den Sonatenkosmos und sind dabei vergleichbar mit den wunderbaren zwei- und dreistimmigen Inventionen von Bach oder dem Album für die Jugend von Schumann, in denen man neben der Bewältigung der Anforderungen einen wunderbaren „Vorschmack“ (Bach) auf die Komposition erhält.

Formal folgen die Sonaten **Sonaten g-Moll op.49,1 und G-Dur op.49,2** dem zweisätzigen Sonatentypus von Haydn und es gibt darüber hinaus auch melodische Ähnlichkeiten (Hauptthemen). Die thematische Weiterentwicklung in den Sätzen ist dann aber reinster Beethoven, wobei der zweite Satz von op.49,2 das rustikale Menuett-Thema aus dem Septett op.20 verwendet.

Sonate c-Moll op.13 „Pathetique“

Grave – Allegro di molto e con brio

Adagio cantabile

Rondo. Allegro

Die „Grande Sonate pathétique“, deren Titel von Beethoven selbst gewählt wurde, entstand in den Jahren 1798/99 und war seinem Freund und Beschützer Lichnowsky gewidmet. Bei Beethoven hatte damals bereits der Kampf gegen die drohende Taubheit begonnen, in einem (späteren) Brief an seinen Freund Wegeler schrieb er: „Ich will, wenn's anders möglich ist, meinem Schicksale trotzen, obschon es Augenblicke meines Lebens geben wird, wo ich das unglücklichste Geschöpf Gottes sein werde“. So ist

die Sonate als Werk eine Schöpfung des Leidens, die nicht als schönes Tonspiel gedacht ist, sondern die in ihrem Gefühlsgehalt erlebt und verstanden werden will (R). Nach dem Vorbild der Overture im französischen Stil kommt die Pathetique theatralisch daher, arbeitet mit rhythmischen Punktierungen (vergleichbar mit der Sinfonia in Bachs c-Moll Partita) und mit großer Geste, ist archaisch, symphonisch und orchestral komponiert. Möchte man es kurz sagen: Die Pathetique ist Musik mit Muskeln, mit gespannt hervortretenden Adern (K).

Ihre Popularität verdankt diese dabei keineswegs nur ihrem Titel, sondern ihrem ergreifenden Leidensgehalt und ihrer unerhörten, unmittelbar zum Hörer sprechenden Ausdruckskraft. Trotz mancher Beziehungen zur Es-Dur-Sonate op.7 ist sie in Beethovens Werk etwas Neues, ein gewaltiger Schritt nach vorne. Mit ihr betritt der Komponist den Weg der Vereinfachung, der zur fünften Symphonie führt. Auf Künstlichkeit und kompositorisches Raffinement wird verzichtet. Die Themen sind auf Elementarformen reduziert, der Satz ist schlicht, großlinig, fast ungefüge; die Musik ist nur Trägerin des Affektes, der sich durch sie mit aufrüttelnder Gewalt dem Hörer mitteilt.(R)

Der **erste Satz** ist insofern besonders interessant, als dass hier ein stetiger Wechsel zwischen bewegten Teilen und Grave-Abschnitten stattfindet. Das ursprüngliche Manuskript der Pathetique ist verschollen, in der Erstausgabe ist die Wiederholung der Exposition an den Beginn des Allegro-Teiles gesetzt. Jedoch gibt es plausible Gründe auch den Grave-Teil zu wiederholen, bevor das letzte Grave eine Art gefrorener Stille verbreitet. (S)

Das **Adagio cantabile** ist einer der beliebtesten Sätze Beethovens. In den Eckteilen wird ein Lied ohne Worte ausgespielt, der Klaviersatz ist orchestral gesetzt und unterstreicht abermals den symphonischen Charakter.

Das **Rondo** erhebt gar nicht den Anspruch, es vom Gewicht her mit dem Kopfsatz aufnehmen zu wollen. Es verbreitet eine Stimmung bittersüßer Heiterkeit und Melancholie und erst am Schluss kehren die pathetischen Elemente wieder und bestätigen noch einmal den dramatischen Konflikt, der im Kopfsatz aufgerissen wurde.

KONZERT 3

Im selben Zeitraum wie die "Pathetique", nämlich 1798/99 arbeitete Beethoven an den beiden Sonaten op.14, die sich im Vergleich zum heroischen Charakter von op.13 wie ein entspanntes Gegengewicht darstellen und aufgrund ihrer relativ überschaubaren Spielbarkeit ebenso wie die beiden Sonaten op.49 gerne als „Einsteiger-Sonaten“ betrachtet werden. Dabei wird oft übersehen, wie kunstvoll diese beiden Leichtgewichte gearbeitet wurden.

Sonate E-Dur op.14,1

Allegro

Allegretto

Rondo. Allegro comodo

Die Sonate E-Dur op.14,1 ist ein Werk, das Beethoven später auch als Streichquartett umgearbeitet hat und schon in der Komposition für Klavier lässt der lyrisch-elegische Tonfall und die Aufteilung in Klangräume auf eine kammermusikalische Haltung schließen. Mit dem sonnigen Glanz der Tonart E-Dur verbindet man bei Beethoven eine besondere Region leuchtender Schönheit, so wie man sie auch bei den beiden späten Sonaten op.90 und op.109 findet. Bei näherer Betrachtung erkennt man eine überraschende Ereignisdichte, die in den Sätzen passiert: Nicht die große Proklamation macht das Bekenntnishafte aus, sondern die feinen Nuancen, Übergänge und Reibungen zwischen diatonischen und chromatischen Abschnitten. (S)

Etwas Offenes, ein beinahe „bodenloses“ Schweben zeichnet den **Kopfsatz** aus, aber auch etwas, was durch dunkle Elemente immer irgendwie gefährdet scheint. Beeindruckend ist die Ereignisdichte auf zwei Seiten der Exposition, wo die musikalischen Ereignisse einem Konzentrat gleich aufeinander folgen. Als Kontrast dazu entwickelt sich das breite mit Klangfarben spielende Aussingen eines flehenden Motivs in der Durchführung.

Der **Mittelsatz** bringt eine dunkle Facette ins Spiel. Man könnte von der Atmosphäre her eher an ein lyrisches Klavierstück der Frühromantik, etwa an ein „Moment musical“ von Schubert denken, beim Trio hingegen an einen frühen Streichquartettsatz von Haydn.

Launig und schelmisch schließt die Sonate mit einem „**Allegro comodo**“ **Rondo**, in dem der geistvolle Humor Beethovens ironisch aufblitzt.

Sonate G-Dur op.14,2

Allegro

Andante

Scherzo. Allegro assai

Die Sonate G-Dur op.14,2 ist ein ausgesprochen lyrisches Werk. Voll Leichtigkeit und Lockerheit der thematischen Erfindung gibt sie sich transparent und schwerelos, gefällig und glatt. Hinter dieser scheinbaren Mühelosigkeit aber offenbart sich große feinsinnige Kunst.

Der **erste Satz** gleicht einem sich fortpflanzenden Kontinuum. Jahre später wird dies zum Gedanken der unendlichen Melodie in der Romantik führen. Dabei rufen die fließende Bewegungsform in durchlaufenden Sechzehnteln, die harmonischen und metrischen Ereignisse sowie die Intervallverhältnisse gemeinsam den Eindruck eines organischen Prozesses hervor, innerhalb dessen die Entwicklung nach natürlichen Wachstumsgesetzen, ohne willentlich-verarbeitende Eingriffe von außen, abzulaufen scheint (M). Interessant ist die Verschiebung der Metrik, was einen schwebenden Eindruck erzeugt und es ist durchaus legitim, wenn man sich dazu poetische Bilder z.B. aus der Natur wie Vogelgesang und Sonnenschein vorstellt.

Der **zweite Satz** ist der erste Variationssatz in einer Sonate von Beethoven und erinnert (wenigstens im Thema) graziös an einen humoristischen Marsch, als ob etwa ein Kind mit seinen Zinnsoldaten spielt.

Im **Schlussrondo**, einem Scherzo, ist die metrische Struktur verschoben, man verliert den Boden unter den Füßen und erlebt ein improvisatorisches, luftiges und humorvolles Stück Musik.

Sonate B-Dur op.22

Allegro con brio

Adagio con molta espressione

Minuetto

Rondo. Allegretto

Die Sonate B-Dur op.22 wurde von Beethoven 1799/1800 komponiert. Er wollte nach dem Intermezzo op.14 wieder etwas Großes und Bedeutendes liefern und titulierte sie als „Grande Sonate pour le Piano-Forte“. Beethoven selbst hat die Sonate später immer sehr geschätzt, in einem Brief schrieb er: „diese Sonate hat sich gewaschen“.

Man kann bei dieser Sonate von einer idealtypischen Realisierung eines Sonatenzyklus sprechen, der Vorangegangenes zusammenfasst.

So besticht die Sonate gerade durch ihre Unauffälligkeit und die souverän gehandhabte Kompositionstechnik. Auf den ersten Blick stehen die Besonderheiten dieser Sonate nicht ins Auge, es liegt kein großer Konflikt vor, es herrscht ein niedriger Spannungsgrad und auch der Gedanke eines Prozesses tritt in den Hintergrund, viel eher ist es die sinnliche Freude am Spiel. Allerdings gibt gerade diese „gelungene Unauffälligkeit und zugleich harmonische Abrundung der Sonate jedoch ihre spezifische Größe... Kein Satz fällt sonderlich auf oder gar formal und strukturell aus dem konzeptionellen Rahmen, wie auch das Ausdrucksspektrum moderat bleibt und jedes Extrem vermeidet“ (M). Im Anfangsmotiv sind im Kern sämtliche wesentlichen Bestandteile und Hauptmotive und damit energetischen Triebkräfte aller Sätze angelegt und wie auf einen Punkt konzentriert. Das musikalische Material kann man größtenteils als unspezifisch bezeichnen, seien es z.B. Dreiklangsbrechungen, konventionelle Spielfiguren u.ä., Material, mit dem zahllose Etüdenschreiber wie Czerny oder Hanon arbeiten. Im Gegensatz zu diesen gelingt es aber Beethoven, ihr verborgenes energetisches Potential auszuloten und zur Entfaltung zu bringen.

Im **Kopfsatz** dominiert unbeirrbares Zielstreben und motorische Geschäftigkeit, er verlangt virtuosens Zugriff und ist ein Stück voll brillant-extrovertierter konzertanter Deutlichkeit.

Der **langsame Satz** ist sehr gravitatisch gehalten und lyrisch empfindsam gestimmt. Dabei ist er allerdings völlig frei von jeglichem bekenntnisthaften, pathetischen Druck, ist vor allem im Mittelteil harmonisch vielfältig und dunkler getönt und mit belcanto-opernhaften Elementen sehr italienisch. Das in seiner Haltung an Haydn erinnernde tänzerische **Menuett** glänzt mit einem stürmischem Minore (Mittelteil) – die motorischen Elemente, die hier anklingen, werden später in der Hammerklaviersonate eine bestimmende Rolle spielen und auch Robert Schumann greift sie in seiner Humoreske op.20 auf.

Den Abschluss bildet ein melodisch ungemein reiches und umfangreiches **Rondo**. Man fühlt sich an den Schlusssatz der „Frühlingssonate“ op.24 für Violine und Klavier erinnert. Zwischen allen Sätzen bestehen enge motivische Korrespondenzen, die zum offensichtlichen oder unbewusst wirkenden Zusammenhang innerhalb der Sonatenkonstruktion beitragen. „Gerade diese noch einmal vorgeführte kompositionstechnische Souveränität und konzeptionelle Selbst-verständlichkeit tragen zum faszinierenden Charakter des gesamten Werks bei, der sich jenseits strukturellen Innovationswillens oder drängenden Ausdrucksbedürfnisses pianistisch-spielerisch entfaltet. Klassische Sonatenkonzeption wird hier noch einmal pianistisch vorbildlich realisiert. Insofern hat sich op.22 mit Beethovens Worten tatsächlich als „Sonate gewaschen...“, als eine Art Vergewisserung vor den nachfolgenden Experimenten.“(M)

Sonate Es-Dur op.27,1

Andante

Allegro molto e vivace

Adagio con espressione

Allegro vivace

Die 1800/1801 entstandene Sonate ist abermals Lichnowsky gewidmet und trägt als erste Sonate mit dem Zusatztitel „quasi una fantasia“ der Neukonzeption des Sonatenzyklus Rechnung. Alle Sätze gehen hier bruchlos ineinander über, wobei das Gewicht des Finalsatzes erhöht wird und er eine zentrale Bedeutung in der gesamten Gestaltung des Werkes hat.

Eindeutig zu Unrecht steht die Sonate op.27,1 häufig im Schatten des Schwessterwerks op.27,2. Vergleicht man die beiden Werke, so könnte man op.27,1 – merkwürdig parallel zu der stilistisch so ganz anders gearteten Sonate op.101 – als den optimistischen Prozess bezeichnen. Beide Sonaten gehen von meditativen Anfangssätzen aus, bieten in den 2. Sätzen einen nachhaltig antreibenden Impuls, der einen gewissen Konflikt beinhaltet. Ein kurzer langsamer Satz – sozusagen ein Lied mit nur einer Strophe – bringt dann den Durchbruch zu den beiden Finalsätzen, die ihrerseits nun auch Gemeinsamkeiten der Gestalt zeigen: energisch zielstrebige Thematik und den Hang zur Kontrapunktik bzw. Fugato-Struktur. In beiden Sonaten scheint die Quintessenz darin zu bestehen, dass nur im zielbewussten Durchbruch von der Meditation zur Tätigkeit die Welt zum Besseren hin veränderbar ist (U).

Das Thema des **Kopfsatzes** erscheint mit seinem Viertakter und dem lapidaren Terzschrift erst einmal extrem simpel. Eine harmonische Wendung Es-Dur/C-Dur beschwört in dieser Einfachheit den Gedanken an Ferne. Nachdem der Grundgedanke wieder aufgenommen wurde, erscheint unvermittelt ein Intermezzo in Form eines deutschen Tanzes (abermals in C-Dur!).

Der **2. Satz** erinnert von seiner Haltung her an ein Nachtstück, ein dämonisches Scherzo mit einem tief romantischen Klangbild, unterbrochen von einer Reiterepisode.

Dem Scherzo folgt eine ruhig schreitende Adagio-Episode mit weitgespannten Melodiebögen bis das dionysische **Finale** die klare Struktur des Kopfsatzes wieder aufnimmt und in einer Mischung zwischen Sonatenhauptsatz und Rondo die Einheit des Werkes vollendet. Vor dem stürmisch jubelnden Presto-Kehraus erklingt hier noch einmal das Thema des Adagios – man kehrt thematisch wieder heim und der Kreis schließt sich.

Sonate cis-Moll op.27,2 „Mondschein-Sonate“

Adagio sostenuto

Allegretto

Presto agitato

Sie ist eine der berühmtesten Sonaten Beethovens – nicht zuletzt auch wegen ihres Namens. Dabei stammt die Bezeichnung „Mondschein-Sonate“ keineswegs von Beethoven selbst, sondern von dem Dichter Ludwig Rellstab, der unter anderem die Texte für den Schwanengesang von Schubert gedichtet hat. Bei der „Mondscheinsonate“ nun zeichnet er die Vision eines Bootsfahrers auf dem Vierwaldstätter See bei Mondschein – eine durchaus sehr fragwürdige Einengung der Sonate, da sie der immer wieder auftauchenden Abgründigkeit dieses Werks kaum gerecht wird. Wenn man schon Assoziationen braucht, dann bieten sich zwei weitaus einleuchtendere Varianten an: So ist die Widmungsträgerin der Sonate die Gräfin Giuletta Guicciardi, die von Beethoven zeitweise sehr verehrt wurde und das Giuletta-Erlebnis wäre durchaus als Erklärung denkbar: die Sonate op. 27,2 als musikalische Darstellung des Beginns und des Ende der Liebesbeziehung in Resignation und dazwischen ein einziger glücklicher Moment, vielleicht bei einer Tanzszene? (U) Eine andere biographische Deutung ist außerdem noch denkbar: So verstarb kurz vor Beginn der Komposition ein hoher adliger Freund Beethovens und Beethoven soll in der Nacht bei der Leiche des Freundes improvisiert haben.

Was auch immer hinter der Komposition dieser bekannten Sonate steckt, sie ist auf jeden Fall ein pessimistischer Prozess. „Wieder steht am Beginn ein meditativer Satz, der aber bereits unverkennbare Zeichen von Resignation enthält. Die helleren Aspekte des 2. Satzes werden von der stürmisch-finsteren Realität des Finales völlig verdunkelt. Am Ende steht ein Schlussgedanke, der sich auch melodisch nicht mehr regt: er wiederholt immer wieder das gis, mit dem das Stück auch begann.“(U)

Der **erste Satz** gleicht einer Totenklage, wobei die Triolenbewegung mit der Trauermarsch-artigen Punktierung kombiniert wird. Ein Vorbild hierfür scheint das musikalische Material gewesen zu sein, das Mozart in seiner Oper „Don Giovanni“ in der Szene der Ermordung des Komturs verwendete – ein Zeichen für diese Parallele sind entsprechende Notizen in der Handschrift Beethovens.

Die spieltechnische Anweisung im berühmten ersten Satz lautet zum einen „alla breve“ (d.h. flüssiges Tempo) und zum anderen „Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordino“: auf die zarteste Weise und mit Pedal – was konkret bedeutet, dass die Dämpfer oben bleiben sollten. Der dabei entstehende verwischende Pedalklang ist von äußerst faszinierender, aber auch ungewohnter Wirkung!

Attacca, d.h. ohne Unterbrechung schließt an den ersten Satz ein **Allegretto** mit rustikalem Trio an – Franz Liszt hat diesen Satz einmal als „Blume zwischen zwei Abgründen“ bezeichnet.

Im **Schlusssatz** weicht die unablässig sanfte Bewegung des ersten Satzes, die gleichmäßig ruhige Triolenbewegung nun der leidenschaftlichsten Rebellion. Gleich einem einzigen stürmischen Bewegungszug jagt er die Gestalten vor sich her und bildet ein wildes, über alle Grenzen gehendes Gegengewicht zu den ersten beiden Sätzen. So stimmt das „fulminante Finale (...) einen bis dahin nicht gekannten Ton wirkungsorientierten Klavierspiels an, der erstmals die Exaltiertheit und Emphase romantischen Virtuositums antizipiert – eine Fortsetzung davon lässt sich in der Appassionata und in der Waldstein-Sonate finden“ (M)

KONZERT 4

Sonate As-Dur op.26

Andante con Variazioni
Scherzo. Allegro molto
Marcia funebre
Allegro

Mit der 1800/1801 ebenfalls Lichnowsky gewidmeten Sonate beginnt eine Reihe von Sonaten, die Experimentcharakter haben. Der konventionelle Sonatenzyklus, d.h. die standardisierte Abfolge von Sätzen, weicht nun ungewöhnlichen Formmustern, wobei der Prozess-Gedanke in den Vordergrund tritt. Formal aufsehenserregend ist bei der Sonate As-Dur dabei die Tatsache, dass in keinem einzigen der verschiedenen Sätze eine Sonatenhauptsatzform verwendet wird.

An Stelle des üblichen Sonatenhauptsatzes steht hier ein **Andante-Variationssatz** – vielleicht war hierfür die A-Dur-Sonate K331 von Mozart ein Vorbild. Der lyrisch liedhafte Tonfall des Satzes scheint eine Geschichte zu erzählen, ursprünglich war sogar eine Textunterlegung geplant. So wurde diese Sonate zu einem Vorbild für die späteren Romantiker und war eine der Lieblingssonaten von Frédéric Chopin. Man kann diesen Variationssatz als Sonate in der Sonate betrachten, wobei das Thema und die Variationen 1 und 2 den Kopfsatz bilden, die Variation 3 den Gedanken des Trauermarsches vorwegnimmt, die Variation 4 einem Scherzo gleicht und die Variation 5 den klangvoll rauschenden Schlusssatz vertritt.

Dem Variationssatz folgt ein intermezzoartiges stürmisches **Scherzo**, changierend zwischen Dur und Moll. Der daran anschließende berühmte Trauermarsch (in as-Moll, einer Tonart mit sieben b-Vorzeichen!) erinnert an eine vorbeiziehende Prozession und ist mit „Marcia funebre sulla morte d'un Eroe“ (Trauermarsch nach dem Tod des Helden) titulierte. Wie militärische Fanfaren klingen die Einwürfe im Trio und es verwundert nicht, dass dieser Satz häufig gespielt und auch in anderen Besetzungen instrumentiert wurde.

Der **Schlusssatz** erscheint als Perpetuum mobile, lässt jegliche heldenhafte Überhöhung beiseite und findet sein Ziel und seine Erfüllung eher in der epischen Auflockerung. Der Pianist Edwin Fischer sieht darin eine besondere Beziehung zum Trauermarsch – es sei, „als ob nach stattgefundener Beisetzung ein milder Regen tröstend die Stätte in ein Nebelgrau hüllt. Ich möchte sagen: die Bühne ist nun menschenleer, und Natur spricht das letzte Wort, so wie etwa Chopin das bekannte schwierige Finale dem Trauermarsch folgen lässt, nur dort mehr „in modo di Goya“.

Sonate D-Dur op.28 „Pastorale“

Allegro

Andante

Scherzo/Trio. Allegro vivace

Rondo. Allegro ma non troppo

Die Pastorale wurde 1801 komponiert und dem Schriftsteller und Gelehrten im Geist der Aufklärung Freiherr von Sonnenfels gewidmet. Abermals stammt der Titel nicht von Beethoven selbst, sondern geht auf den späteren Verleger Cranz zurück. Allerdings ist er nicht derart unpassend wie bei der „Mondscheinsonate“, sondern schafft es vielleicht sogar, die Pastorale in ihrem Charakter von manchen dramatischen Stücken abzuheben.

Allerdings ist die „Pastorale“ definitiv kein Genrebild einer Schäferidylle und keine Programmmusik wie in der sechsten Sinfonie „Pastorale“. Vielmehr klingt aus ihr die Sprache einer naturhaften Lyrik und entfalten sich lebendig-lyrische Charaktere auf pochend bewegtem Orgelpunktgrund (K). „Der Reiz der Sonate mag wohl darin liegen, dass sie nach außen wie ein lyrischer Zustand wirkt, in Wirklichkeit aber ... prozesshaft ist. Der Prozess verhüllt sich nur, weil er langsam abläuft und weil seine einzelnen Phasen unauffällig ineinander übergehen. So ist Beharrung in der Bewegung das eigentliche Signum dieser Sonate.“(U)

Bei der Pastorale findet man wieder eine ganz klassische Viersätzigkeit: Alle Sätze stehen auf dem Grundton D (D-Dur und d-Moll) und so entsteht ein Eindruck von Beharrlichkeit und Konstanz. Die Anlage der Sonatenhauptsatzform ist bei genauer Betrachtung aber nur der äußere Rahmen. Es gibt hier konzeptionelle Lösungen, wie man sie später bei Franz Schubert finden kann: „Bei äußerlich konventionell beibehaltenen Rahmenbedingungen erfahren die Binnenstrukturen entscheidende Veränderungen, die sich vor allem als flächige Dehnung der Proportionen und gezielte Verschleierung formaler Konturen dingfest machen lassen“ (M).

„Weitgehend ohne direkte Dramatik, die in dualistischen Themen gründen würde, entfaltet sich ein nicht weniger zielgerichteter, naturhaft-organischer Prozess; Konflikte und Auseinandersetzungen zwischen verschiedenen Charakteren weichen ineinandergreifenden Klangflächen und lyrischer Kantabilität“ (M). Dabei steckt in der vermeintlichen Idylle subversives Material, das im Verlauf von schleichenden Prozessen sein wahres energisches und dramatisches Potential entfaltet. Man denke an den Höhepunkt der Durchführung im ersten und an die Ausbrüche im letzten Satz.

Schon bei den ersten Tönen hat man eher den Eindruck, der **erste Satz** hätte bereits längst begonnen, es ist ein offener Anfang, der sich zum Ziel hinarbeitet, auch wenn die ruhigen Tonwiederholungen (Ostinati) einer allzu großen Zielstrebigkeit entgegenwirken. Es geht hier nicht um dramatische Auseinandersetzung, sondern die klangflächenbetonte naturhafte Lyrik soll wirken.

Der **zweite Satz** ist ein milder, verhaltener Trauermarsch und wird in dieser Mischung zwischen Notturmo und Marsch von einem leicht tänzerischen Capriccio unterbrochen.

Im **Scherzo** wird die Idee des „Beharrens“ verstärkt durch das regelrechte Steckenbleiben auf einem Ton und dabei entwickelt sich ein dahinhuschender Satz voller Witz und Humor.

Fast könnte man meinen, der Satz geht im gleichen Tempo weiter, wenn nun der **Schlussatz** erklingt. Dieser Satz weist in seiner Haltung und seinen Strukturen wieder große Nähe zum Kopfsatz auf, wodurch der Eindruck eines bogenförmigen Verlaufs erweckt wird. Der pastorale Gestus dominiert, die subversiven Kräfte führen wieder zu ungeahnten Ausbrüchen. Eine rauschhaft jubilierende Stretta beendet schließlich dieses außergewöhnliche Werk.

Zu den Variationen F-Dur und Es-Dur

Die beiden Variationswerke op.34 und 35 entstanden zeitgleich mit den Sonaten op.31 und wurden 1802 veröffentlicht. Beethoven selbst schrieb dazu:

„Ich habe 2 Werke Variationen gemacht...beide sind auf eine wirklich ganz neue Manier bearbeitet, jedes auf eine andere verschiedene Art...“
(Angebot an Verleger Breitkopf & Härtel)

„Da diese Variationen sich merklich von meinen früheren unterscheiden, so habe ich sie, anstatt wie die vorhergehenden nur mit einer Nummer...anzuzeigen, unter die wirkliche Zahl meiner größern musikalischen Werke aufgenommen, um so mehr, da die Themas von mir selbst sind.“ (Vorbericht zum Manuskript)

Variationen F-Dur op.34

Thema. Adagio

Var.I

Var.II Allegro ma non troppo

Var.III Allegretto

Var.IV Tempo di Menuetto

Var.V Marcia. Allegretto

Var.VI Allegretto

Adagio molto

Die F-Dur Variationen sind ein Unikum in allen Variationsreihen. Während es die traditionelle Regel war, dass bei allen Variationen in der Grundtonart und der gleichnamigen Molltonart verharret wird, erscheint hier jede Variation in einer anderen Tonart, Taktart und Tempobezeichnung als der vorigen. Beethoven arbeitet dabei mit terzverwandte Tonarten, die er kaleidoskopartig aneinandersetzt – ein Vorgehen, das später charakteristisch wurde für die Komponisten der Romantik und zum Beispiel bei Schumann viel Verwendung fand.

Die harmonische Anlage bei Beethoven erscheint dabei folgendermaßen: Es erklingt das Thema in F-Dur, es folgen die erste Variation in D-Dur, die zweite Variation in B-Dur, die dritte Variation in G-Dur, die vierte Variation in Es-Dur, die fünfte Variation in c-Moll mit einer kurzen Überleitung in C-Dur und schließlich die sechste Variation, in der in F-Dur das Thema wiederkehrt.

Dieser Kunstgriff der harmonischen Gestaltung wird von Beethoven nur hier angewendet und während er in der Behandlung der Tonarten sehr fortschrittlich war, zeigt sich eine ansonsten durchaus konservative Behandlung des Themas: die ganze Melodie wird überall festgehalten und tritt wie hinter durchsichtigen Schleiern immer wieder hervor. „So scheint es, dass die Melodie in ihrem anfänglichen Satz die eigentliche Erfindung darstellt, schon in ihr der Sinn des Ganzen sich erfüllt und nicht erst, wie es auf den ersten Blick aussehen könnte, in den verschiedenen Variationscharakteren. Diese dienen letztlich doch nur der Verherrlichung ihrer Beherrscherin, des Themas.“(U) Bei allem sind die F-Dur Variationen letztlich ohne Zweifel ein „schönes Werk“ in dem Gleichgewicht von wechselndem Ausdruckscharakter und maßvoller Form, von Einheit des Formverlaufs und der Vielheit der tonartbedingten Klangmöglichkeiten. Aber eine solche Form, diese „neue Manier“, scheint für ihn (Beethoven) doch mehr Experiment, Erfahrung unter anderen gewesen zu sein. Seinem zielgerichteten Formdenken war das hier angewandte Verfahren nicht unbedingt lebensnotwendig.“(U)

Variationen Es-Dur op.35

Introduzione col Basso del Tema. Allegretto vivace

Tema

Var.I-XIII, Var.XIV Minore, Var.XV Maggiore. Largo

Finale. Alla Fuga. Allegro con brio

Andante con moto

Beethoven schuf das Thema der Es-Dur Variationen im Jahr 1800 und hat es mehrfach verwendet – unter anderem in den „Geschöpfen des Prometheus“ und dem Final-Satz der „Eroica“-Symphonie. Die Tonart Es-Dur verströmt die sonnenhafte Kraft wie beim 5. Klavierkonzert oder der Eroica und gleich zu Beginn erscheint der strahlende Akkord wie ein großes Ausrufungszeichen und die Bündelung von immensen Energien. Die Introduction der Es-Dur Variationen ist außergewöhnlich lang und beginnt mit einem Bassmodell zu dem sich nacheinander immer mehr Stimmen gesellen. Dieses Bassmodell kann ebenso als Melodie erscheinen wie die Melodie im Bass erscheinen kann – man kann hier von einem Chaconne-Modell sprechen, wie es vergleichbar in den c-Moll-Variationen verwendet wird.

Erst nach drei Vorvariationen und insgesamt 65 Takten erscheint schließlich das vollständige Thema. Das Außergewöhnliche der 15 Variationen beruht auf der Fülle der verschiedenartigen motivischen und oft rauschhaft pianistischen Elemente. Beethoven komponierte hier einen sehr widerborstigen Klaviersatz, der voll Virtuosität und mit deutlich orchestralem Einschlag viel Ländlermotivik in sich birgt.

Nach der elegischen es-Moll-Variation (Var.XIV) schließt sich das weitausladende und großartige Largo an, das mit seiner auseinanderklaffenden Stimmführung und einer Klangwelt, die exaltiert ins Erhabene greift, schon auf den Spätstil Beethovens hinweist. Zielpunkt der Werkes aber ist die dreistimmige Fuge (vgl. Diabelli-Variationen op.120). Sie die erste große und in ein Werk integrierte Fuge bei Beethoven, hier sollen die angestauten Energien förmlich explodieren. Das bisherige „Wesen“ der Fuge in der Musikgeschichte war immer seinhaft und widerspricht eigentlich dem prozesshaften Denken Beethovens und so erlebt man hier Beethovens ersten Kampf mit der Form der Fuge. Zum Ende erklingt wieder das graziös veränderte Thema und zieht in mehrmaliger Prozession noch einmal an uns vorüber.

Literatur:

Fischer, Edwin (1956): Ludwig van Beethovens Klaviersonaten, Wiesbaden.

Kaiser, Joachim (1975): Beethovens 32 Klaviersonaten und ihre Interpreten, Frankfurt (K).

Mauser, Siegfried (2008): Beethovens Klaviersonaten, ein musikalischer Werkführer, München (M).

Uhde, Jürgen (1970/1974): Beethovens Klaviermusik Bd.1/2, Stuttgart (U).

Schiff, Andras (2007): Beethovens Klaviersonaten und ihre Deutung, „Für jeden Ton die Sprache finden...“, Bonn (S).

Reclams Klaviermusikführer Band 1 (R).

Wolters, Klaus: Handbuch der Klaviermusik zu zwei Händen.

Peter Walchshäusl

Peter Walchshäusl ist gebürtiger Passauer und absolvierte sein pianistisches Konzertfachdiplom am Salzburger Mozarteum im Jahre 2001 mit Auszeichnung. Wegbestimmender Lehrer während des Studiums war der international bekannte Professor Karl-Heinz Kämmerling. Zusätzlich zum Konzertfach schloss Peter Walchshäusl ein Studium im Fach Instrumentalpädagogik ebenfalls mit Auszeichnung ab. Seit 2007 leitet er eine Klavierklasse am Auersperg-Gymnasium Freudenhain.

Ein Schwerpunkt der Arbeit von Peter Walchshäusl liegt in der Erarbeitung von geschlossenen Konzertyklen, in denen in Form von Gesprächskonzerten entweder das umfassende Werk eines Komponisten vorgestellt wird oder eine bestimmte Technik im Vordergrund steht.

Neben der solistischen Tätigkeit pflegt er die Begegnung mit anderen Musikern in der Kammermusik und der Liedbegleitung und leistet sich musikalische Ausflüge in den Jazz.

Peter Walchshäusl trat unter anderem bei den Europäischen Wochen Passau, dem Neue-Musik-Festival „Alles im Fluss“ und dem Alpenklassik-Festival Bad Reichenhall auf. Einspielungen mit Werken von Joseph Haydn und Franz Schubert sind bei audiano records erschienen.

Peter Walchshäusl ist Gewinner des Musikpreises der Stiftung „Europäisches Haus – Konzerthaus Passau“ 2010.