

# Beethoven II – die mittlere Phase

## Konzert 1

### Zu den Sonaten op.31

„Ich bin mit meinen bisherigen Arbeiten nicht zufrieden, von nun an will ich einen anderen Weg beschreiten.“ Diese Worte Beethovens, geäußert nach der Vollendung von Opus 28, sind oft zitiert und kommentiert worden. Will man, was man gewiss darf und muss, in ihnen mehr sehen als eine zufällige, aus einer vorübergehenden Stimmung hervorgehende Bemerkung, so dürften sie sich weniger auf eine Technik und Form als auf neue, weitere Dimensionen und schärfere innere Spannungen des Schaffens, auf eine Entwicklung des Formbegriffs ‚Sonate‘ zu Größe und zu fortschreitender Vergeistigung beziehen. In der Tat ist mit den Sonaten des Opus 31, vor allem mit dem zentralen Stück, der d-Moll-Sonate, ein neuer Typus geschaffen. Die Form ist nicht nur weiter, sondern auch fester und stärker, sie ist zum allgegenwärtigen Gesetz geworden, dem Phantasie und kompositorische Arbeit sich unterordnen. Das Eigenleben der thematischen Erfindung tritt zurück, die Themen werden in noch höherem Grade als vorher zu Trägern formaler Funktionen. Es erstaunt, wie wenig thematische Substanz dem Komponisten genügt, um auch die größte Form zu füllen; seine Meisterschaft äußert sich als Ökonomie der Erfindung und zielstrebige Konsequenz der Verarbeitung. (R)

Die Entstehungszeit der **Sonaten op.31** geht bis ins Jahr 1801 zurück, veröffentlicht wurden sie in den Jahren 1803/1804.

Es ist die Zeit der zweiten Symphonie, aber auch des Heiligenstädter Testaments, eine Zeit hoher schöpferischer Begeisterung und tiefer menschlicher Depressionen, eine Zeit kraftvoll vorwärts schreitender Produktivität. Die Sonaten geben Zeugnis von diesen extremen Stimmungsgegensätzen, zwischen denen sich der Komponist damals bewegte. Die G-Dur-Sonate ist heiteren, spielerischen Charakters, die d-Moll-Sonate dämonisch und phantastisch, die Es-Dur-Sonate brillant mit idyllischem und kapriziösem Einschlag; das Opus 31 wiederholt dabei, wenn auch in veränderter Reihenfolge, die Kombination der Affekte, die schon im Opus 2 gegeben war. (R)

## Sonate G-Dur op.31,1

### **Allegro vivace** **Adagio grazioso** **Rondo. Allegretto**

Die dreisätzige Sonate G-Dur op.31,1 ist von musikantisch-spielerischem Humor und vielleicht eines der witzigsten und ironischsten Werke Beethovens.

Eine verbreitete Unsitte der damaligen Klavierpraxis war das „Nachklappern“, Beethoven dreht im **ersten Satz** dieses Klappern in den Händen um, wobei der um ein Sechzehntel vorgezogene Impuls das Energiepotential liefert, das dem Satz seinen individuellen Schlüsselreiz verleiht. Dabei liegt ein durchaus lapidarer Tonfall vor, der Humor liegt im Simplen und Schnörkellosen und eigentlich extrem Unbefangenen. Der Hauptgedanke wird einen Ton tiefer wiederholt (wie bei der Waldstein-Sonate), die bis dahin aufgestauten Energien entladen sich in virtuosen, fast etüdenhaften Unisono-Passagen. Das quirlige Seitenthema, das tänzerisch und burlesk daherkommt, schwankt zwischen Elegance und wilder Exaltiertheit einem tanzenden Derwisch gleich. Alfred Brendel meint hierzu: „Der Charakter des Satzes ergibt sich als eine Mischung aus zwanghafter Entschlossenheit und Zerstreuung. Wenn das Stück überhaupt vom Fleck kommt, gerät es dorthin, wo es nicht hin will oder hin soll, etwa nach H-Dur, oder (in der Reprise) gar nach E-Dur statt zurück in die Grundtonart. Was Beethoven hier präsentiert, verblüfft und belustigt als Verstoß gegen die harmonischen Erwartungen... Die Coda zeigt jedem, dem es vorher nicht aufgefallen war, dass Beethoven mit uns seinen Scherz treibt.“

Es folgt ein ungewöhnlich **langsamer Satz**, der von der Tonsprache her ausgesprochen Beethoven-untypisch ist. Alfred Brendel meint zu diesem Satz: „Beethovens Adagio grazioso balanciert zwischen Grazie und Geziertheit, Nostalgie und Vorahnung, Lyrik und Ironie, Sympathie und Spott. Was verspottet Beethoven? Den Stil seiner eigenen frühen Rondos? Die geläufige Gurgel und das Bühnengehabe einer Primadonna?“ Und weiter: „Vielleicht ist dieses Adagio das erste neoklassische Musikstück. Es entbehrt nicht der Komik, dass Igor Strawinsky ausgerechnet diese Beethoven-Sonate, angeblich als einzige, nicht mochte.“ Rein formal ist der langsame Satz enorm groß dimensioniert, nur der langsame Satz der Hammerklavier-Sonate dauert länger. Seine frühromantische Tonsprache erinnert – durch und durch gesänglich orientiert – an den Gestus einer italienischen Belcanto-Oper. Mit ausführlichem Charme lässt sich Beethoven auf Sere-nadenhaftes ein (K), wobei das, was hier den Humor ausmacht, mit feiner Klinge betrieben wird: Beethoven übertreibt die Einfachheit und der Satz bekommt dadurch etwas Verzopftes und täuscht eine Ernsthaftigkeit und

Tiefe vor, die nicht vorhanden ist. Stellenweise wird das Theatralische dick unterstrichen und liefert einen Seitenhieb auf die Eitelkeit der italienischen egozentrischen Sängerkultur.

Der **Finalsatz** will mit seiner pastoralen, melodienseligen Schwärmerei scheinbar nicht enden, er ist von gefälliger Haltung und reich an spieltechnischen Anforderungen. Schubert wurde durch ihn zu dem Schlusssatz seiner großen A-Dur Sonate angeregt, es gibt sogar regelrechte Analogien. Kurz vor Ende tritt eine rätselhafte chromatisch-komplizierte Kadenz auf, die von humoristischem Charakter ist. Schließlich mündet der Satz in einen Presto-Teil, der alle Bedenken fortwischt und dem Werk seine Leichtigkeit zurückgibt. „So lösen also verschiedene Tempi einander ab, mit Adagios, deren Langsamkeit und Pausen, deren Länge die Hauptmelodie des Satzes bis hin ins Uferlose zerdehnen, um mit einem Schlusspresto zu enden, das die 30 Sekunden wieder einzuholen versucht, die man vorher vertrödelte hat“ (Brendel). Elemente des Anfangs tauchen wieder auf, am Ende aber bleibt nur Stille.

### Bagatellen op.33

**Nr.1 – Andante grazioso, quasi Allegretto**

**Nr.2 – Scherzo allegro**

**Nr.3 – Allegretto**

**Nr.4 – Andante**

**Nr.5 – Allegro, ma non troppo**

**Nr.6 – Allegretto quasi Andante**

**Nr.7 – Presto**

Die **7 Bagatellen op.33** gehen auf frühe Entwürfe Beethovens zurück, die er teilweise schon in seiner Bonner Jugendzeit entwickelt hat. In der endgültigen Ausarbeitung wurden sie 1802 und 1803 veröffentlicht. Auch wenn es unser heutiger Wortgebrauch so nahe legt, will der Titel Bagatelle hier nicht sagen, dass es sich bei diesen Miniaturen um Abfallprodukte oder minderwertige Kompositionen handelt. Vielmehr bedeutet „Bagatelle“ in diesem Fall, dass die Stücke hingeworfenen Skizzen oder Albumblättern gleichen und auf melodischen Einfällen beruhen, die sich nicht für die Verarbeitung in einem größeren Werk eignen würden, sondern besser für sich stehen sollen. Auch in seiner späten Kompositionsphase hat sich Beethoven dieser Form gewidmet und die Bagatellen in den beiden Serien op.119 und op.126 zu wahren Aphorismen werden lassen, zu auf kürzestem Raum zusammengestauchten Formulierungen eines musikalischen Gedankens, wie Konzentrate, deren Inhalt auch eine große Form füllen würden. In jeder Phase seines Schaffens sind die Bagatellen bei Beethoven eine Werkklasse, die mit eigenem Maß gemessen werden will (R). Im Opus 33

zeigt sich dabei noch mehr der jugendliche kraftvolle Beethoven, es hat etwas Kantiges, Unbehauenes, Urwüchsiges an sich und eigentlich gibt es keine Aufsehen erregenden musikalischen Erfindungen. Was wir hier hören, hat man schon vorher im 18. Jahrhundert gehört. Die raue, von durchdringender Willenskraft geprägte Betonung ist es, die diesen Stücken sogleich das Beethovensche Siegel aufprägt. Gegenüber kleinen Stücken von Mozart entsteht hier – auch in den lyrischen Partien – durchweg der Eindruck von stämmiger Kraft.

Ein freundliches **6/8-Stück in Es-Dur** eröffnet ausgedehnt und mehrmals variiert mit schwungvoller Ländlermelodik den Reigen von durchwegs positiven und in Dur gehaltenen Klavierstücken.

Der eigene Witz der **zweiten Scherzo-Bagatelle** lebt vom Vertauschen der üblichen Schwerpunkte. Das übliche Schema schwer-leicht-leicht wird im ersten Takt umgedreht zu piano – Sforzato – forte, was einen Gegenpol zu den folgenden lapidar hingeworfenen Akkorden bildet. Energien stauen sich in den kurzgliedrigen Elementen auf, die in zwei länger ausgeführten Zwischenteilen kontrastiert und abgebaut werden.

Die sonatinenhafte **dritte Bagatelle** lebt vom Kontrast zweier gegenübergestellter Tonarten F-Dur und D-Dur, was zur damaligen Zeit als „neu“ empfunden wurde. Die floskelhafte Melodik würzt Beethoven mit seiner ungewöhnlichen und teilweise ruppigen Dynamik

In **Nummer vier** zeigt sich sinnlicher Kammermusikklang, der in seiner Handhabung schon in die Romantik voraus weist. Man findet hier eine Durchdringung von Melodik und Harmonik, von Führung und Begleitung.

Es folgt ein glänzendes, kapriziös-genialisches **fünftes Stück**. Nach einem spritzigen Anlauf nach oben springt die Musik über mehrere Oktaven hinweg hin und her, segelt hierauf wie im Gleitflug wieder nach unten um mit hingetupften Akkorden wieder den rhythmischen Boden zu finden. Absolut ungewöhnlich ist das musikalische „Stottern“ kurz vor Ende, eine zugleich beklemmende und komisch-absurde Wirkung, „so, als sei ein Klavierstimmer am Werk“. (U)

„Mit einem gewissen sprechenden Ausdruck“ – Con una certa espressione parlante. So lautet die Überschrift zur **6. Bagatelle**, die übrigens große Ähnlichkeit zur B-Dur Bagatelle op.119 Nummer 11 aufweist. Hinter dem freundlich-verbindlichen Wesen verbirgt sich durch die vielfältigen Wiederholungen die Empfindung einer redseligen Hartnäckigkeit.

Den humoristischen Abschluss bildet ein pianistisch anspruchsvolles **Presto**. Ein flottes Pulsieren im Bass und ein paar hingeworfene Schlussfloskeln sind alles, was Beethoven braucht. Fast hat man den Eindruck, dass eine Melodie einfach fehlt. Unterbrochen wird das Ganze von zwei Pedalstellen, bei denen Beethoven mit den damals neuen Möglichkeiten des Klaviers arbeitet.

## Sonate d-Moll op.31,2 "Sturm-Sonate"

Largo – Allegro

Adagio

Allegretto

Die Sonate d-Moll op.31,2 ist auch unter dem Namen "*Rezitativ-Sonate*" bekannt und eines der bekanntesten Werke Beethovens. Wie ihre beiden Schwesterwerke in G-Dur (op.31,1) und Es-Dur (op.31,3) ist sie in den Jahren 1801/1802 entstanden und beim Züricher Verleger Nägeli erschienen.

Zu Carl Czerny sagte Beethoven einmal: „Ich bin mit meinen bisherigen Arbeiten nicht zufrieden, von nun an will ich einen anderen Weg beschreiten“. Dieser Weg nun wird in der „Sturm-Sonate“ deutlich beschritten, ungeachtet der vom Komponisten generell zu selbstkritischen Einstellung. Die Konzeption einzelner Sätze erreicht hier eine Individualisierung, die den Rahmen der bisher denkbaren Variantenbildung grundsätzlich übersteigt. (M) Joachim Kaiser spricht in diesem Zusammenhang sogar von einem Ausnahme-Ereignis in der Geschichte der Instrumental-Musik: „Rätselhaft der Moment, da die Musik an eine Grenze gerät, zu verstummen scheint und „sprechen“ will. So wie im Finale der 9. Symphonie Schillers Freudehymnus aufgeboten wird, folgen im **Kopfsatz** von Opus 31 Nr.2 zwei Rezitative: Fremd, fern, hinter einem Pedalvorhang, ein magischer, exterritorialer, von keinem Begriff erreichbarer Bezirk.“ Das langsame Arpeggio zu Beginn ist ein entscheidendes Struktur-Moment des ersten Satz, es eröffnet auch den zweiten, einen vielstimmigen, von sinnlicher Melodik und leisen Trommelwirbeln erfüllten **Adagio**-Hymnus.

Für das abschließende **Allegretto** wurde Beethoven nach Czerny durch einen vorbeigaloppierenden Reiter inspiriert. „Wir haben hier eines der ungewöhnlichsten Finale einer Beethovenschen Klaviersonate vor uns, das einerseits eine gewisse Klangbildlichkeit andeutet, andererseits – damit korrespondierend – beim fast völligen Fehlen einer zielgerichteten Entwicklung und affirmativen Gestik die musikalische Zeit durch fortlaufenden Fluss aufzuheben trachtet und am Ende im piano verschwindet“. (M)

Beethoven selbst hat das Werk keineswegs als „Sturm-Sonate“ bezeichnet, was viele allzu wilde und „stürmische“ Assoziationen nahe legt. Vielmehr hat er auf Schindlers Frage nach einem Schlüssel für das Werk geantwortet: „*Lesen Sie Shakespeares Sturm*“.

„*Der Sturm* ist Shakespeares letztes Drama. Es hebt zwar stürmisch an, aber es beginnt eigentlich da, wo die großen Tragödien sonst enden: nämlich nach blutigen Auseinandersetzungen und Vertreibungen. Der „Sturm“ ist keine Tragödie amoklaufender mächtiger Individuen mehr, sondern das musikerfüllteste Stück Shakespeares. Überall klingt und singt es auf der

Zauberinsel; ausgerechnet das Untier Caliban preist sehnsüchtig Ton und Traum; ein verbannter, gelehrter Herzog besitzt Zauberstab, Zaubermantel und Zauberkünste: Im Schlussakt resigniert Prospero, auf Gnade hoffend; und der seelenlose Luftgeist Ariel geht wieder in die Elemente ein... Dies etwa lässt sich aus dem „Sturm“-Märchen herauslesen, das übrigens den shakespeare-beflissenen Theaterdirektor Schikaneder zur „Zauberflöten“-Dichtung anregte.“ (K)

Damit wird angedeutet, dass für die Ungewöhnlichkeiten des formalen Verlaufs vor allem im Kopfsatz, außermusikalische Anregungen mitverantwortlich gemacht werden können und zu derart radikalen und individuellen Lösungen im Innern führen wie in op.31,2 (M). „Ohne eine detaillierte Zuordnung von Formen und Handlungssegmenten des „Sturm“ vornehmen zu wollen (...) lassen doch die ungewöhnlichen Tempobrüche, der erstmalige Einbezug von Rezitativen (...) sowie die beispiellosen formalen Proportionen auf die Einwirkung eines literarischen Bezugspunkts schließen, ja selbst Aura und Atmosphäre der Musik scheinen intuitiv dem Shakespeareschen Werk nahezustehen. Somit deutet sich erstmals der Einbruch des Poetischen im Sinne eines außermusikalischen Einflusses an. Der erste Satz der „Sturmsonate“ markiert somit einen ersten Schritt auf dem Weg zur „Fortschrittspartei“ der „neudeutschen Schule“ mit Berlioz und Liszt bis Wagner und Strauss und damit zur Geschichte der Programmmusik und des Musikdramas im 19. und frühen 20. Jahrhundert. (M)

### Sonate Es-Dur op.31,3

**Allegro**  
**Scherzo. Allegretto vivace**  
**Menuetto. Moderato e grazioso**  
**Presto con fuoco**

Die Es-Dur-Sonate op.31,3 entstand in einigem Abstand zu den beiden Schwesterwerken und ist auf den ersten Blick ein Stück witziger, fast mutwilliger, brillanter Musik: Staccato-spitz, souverän durchkalkuliert und einfallsreich und – wie Opus 31 insgesamt – offenbar auch ganz auf ein bestimmtes Stil- und Spiel-Ziel hin entworfen. (K) Man kann hier von einem feurig-eleganten Reißer-Stück sprechen, das bereits den Typus der wirkungsvollen Konzertsonate, der sich in der Waldstein-Sonate vollenden wird, andeutet.

Neben der Hammerklaviersonate op.106 ist die Sonate op.31,3 die letzte „klassische“ viersätzigige Sonate, dabei allerdings formal sehr ungewöhnlich: an zweiter Stelle steht ein Scherzo im 2/4-Takt (sonst im 3/4-Takt), ein Adagio oder ein langsamer Satz fehlt.

Das ganze Stück über spielt die Sonate mit dem Klavier und seinen Möglichkeiten, darüber hinaus experimentiert sie auch mit Stil- und Formmodellen: mit Rokoko-Parlando, altväterlichem Menuett, mit den vermutlichen Voraussetzungen und Erfüllungen der Sonaten-Architektur. Sie kann darum sogar dahingehend gedeutet werden, als nähme Beethoven hier, teils lächelnd, teils überlegen auftrumpfend, ironisch-distanziert Abschied von Form- und Kompositionsmöglichkeiten, die er hinter sich lassen wollte. Man kann die Sonate insofern auch als eines der ersten ausgeführten „neoklassizistischen“ Kunststücke mitten in der Blütezeit klassischen Komponierens sehen (K).

Das **Allegro** überrascht mit einem vieldeutigen Beginn, es steckt etwas bittend-humoristisches darin und es gleicht dabei einer Ablauffolge aus zärtlich-umschmeichelnden Parlando-Abschnitten, virtuos ausgeführten Zwischenspielen, naiv melodischen Gebilden und pointiertem Verharren und Erstarren.

Das **Scherzo** ist ein Charakterstück voll skurrilem Humor, der sich vor allem der Wirkung eines leichten, trockenen Staccatos bedient. Die Tempo- bezeichnung lautet *Allegretto vivace*, man erlebt hier also ein gemäßigtes *Allegro* und zugleich *Vivace*, mit Lebhaftigkeit, was dem Stück einen ambivalenten Beiklang gibt.

Das **Menuett** vertritt den langsamen Satz und es erklingt eine ruhig fließende Melodie voll ernster Anmut. Wie die vorangegangenen Sätze steckt etwas Ambivalentes in diesem Stück, was abermals aus der Tempobezeichnung hervorgeht (*moderato*, was einem etwas behäbigeren, gütigen Grundcharakter entspricht und zugleich ein elegantes, leichteres *grazioso*). Robert Schumann dürfte durch das Trio zu einer Idee in seinem Fäschingsschwank op.26 angeregt worden sein.

Auch **Scherzo** und **Menuett** konfrontieren, analog zum Hauptthema des Kopfsatzes mit seltsamem Nebeneinander aus vorbehaltlos Melodischem und fahlem Stillstand. (K)

Das **Finale** ist über Stil-Spielereien hinaus eine Presto-Ballade mit Jagdhorn-Stößen und donnernden Unisono-Kraftstellen. Es ist ein dankbarer Konzertschluss, bei dem die jagenden, tanzenden und stampfenden Themen und Figuren des Sechsstückes in atemlosem Wirbel vorüberfliegen müssen und die vollgriffigen Akkorde in der Durchführung und in der Coda mit vollem Gewicht in den Trubel hineingeworfen werden. (R) In Frankreich heißt diese Sonate wegen der rasenden Galopp-Atmosphäre auch „*La chasse*“ (= die Jagd).

## Konzert 2

### Andante favori WoO 57

#### Andante con moto

Das Andante favori war ursprünglich als langsamer Satz der Waldstein-Sonate gedacht und wurde 1803/1804 komponiert. Es ist überliefert, dass ein Freund beim ersten Vortrag von Beethoven bemerkte, dass der Satz für die Sonate zu lang sei – und nach gehörigem Toben entschied sich Beethoven für die stimmigere, vorbereitende Introdution.

Statt als Sonatensatz veröffentlichte er das wertvolle Stück nun mit dem Titel Andante favori als Einzelwerk.

Der geforderte Klavierklang dieses Stückes verlangt hier eindeutig nach einem modernen Instrument, besonders die englischen Instrumente mit ihrer schwereren Spielart waren für Beethovens Klangentwicklung hierbei von Bedeutung. So ist das Andante, ein Rondo, ein typisches Zeugnis für den „neuen Klavierstil“ Beethovens, der sehr wohl registriert und auch kritisiert wurde. So warfen Hummels Anhänger (als Vertreter des virtuosen, leichten Wiener Klavierstils) Beethoven vor, „dass er das Fortepiano maltätierte, dass ihm alle Reinheit und Deutlichkeit mangle, dass er durch den Gebrauch des Pedals nur konfusen Lärm hervorbringe“. So Czernys Bericht, der fortfährt: „Dagegen behaupten die Beethovenisten, Hummel ermangle aller echten Phantasie, sein Spiel sei monoton wie ein Leierkasten...“ Es standen sich also damals zwei Richtungen der Klavierbehandlung bei Komponisten und Interpreten polemisch gegenüber, so wie beim Instrumentenbau die leichte (Wiener) Prellmechanik mit der kräftigeren (englischen) Stoßmechanik konkurrierte. (U)

Das Andante favori, das übrigens für Schubert eines der zentralen Vorbilder war, dürfte vor diesem Hintergrund eines der ersten Klavierstücke sein, das ganz unterschiedliche Klangvorstellungen auf das Klavier überträgt: kammermusikalisch wie beim Beginn, dann voll orchestraler Wirkungen und schließlich ein Klaviersatz, wie er in der Romantik bei Chopin und Liszt seine Blüte erfährt. Diese Klangwelten werden sukzessive hinzugefügt, beginnend von einem streichquartettartigen Satz über orchestral gedachten Stellen bis hin zum pianistischen Flirren in der Coda. So gleicht das Andante favori einem Kompendium der satztechnischen Möglichkeiten, die Beethoven zu dieser Zeit zur Verfügung standen und wird im Verlauf immer raumgreifender, bis in der Coda die äußeren Grenzen vom tiefsten zum (fast) höchsten Ton erreicht sind.

## Sonate F-Dur op.54

### In Tempo d'un Menuetto Allegretto

Die Sonate F-Dur op.54 entstand im Jahre 1804 und ist, nur 2-sätzig angelegt, von der Gestalt her eher exotisch und eine interessante Modifikation des Sonaten-Typs. Dabei steht sie zwischen der Waldstein-Sonate und der Appassionata und fristet auch durch ihre formale Extravaganz ein Schattendasein – Brendel sah in ihr „*die Schöne und das Biest*“, also die Verkörperung der 2 ‚Prinzipie‘, wie Beethoven sagte, dem weiblichen und männlichen, die zueinander geführt werden.

Zu Beginn steht ein **quasi-Menuett**, das durchaus eine weibliche Anmut ausstrahlt und den Gestus des alten Tanzes aufnimmt. Offenbar wird in diesem außergewöhnlichen Satzverlauf versucht, Menuett und Sonatenform zusammenzudenken. Darauf folgt im extremen Kontrast zum tänzerischen Beginn eine affektiert-motorische Oktav-Triolenpassage, durch schneidende Akzente und rhythmische Verschiebungen gekennzeichnet. Hier tobt sich das Biest über eine Seite lang aus, scheint aber am Ende schon etwas unsicher geworden zu sein. Nun erscheint wieder die Dame, nicht ganz unbeeindruckt von derart geballter Männlichkeit, und beginnt zunehmend ihr Thema auszuschmücken, ein wenig hat sie von ihrer Naivität eingebüßt. (B) Danach kontrastiert wieder das Mächtiger-Biest mit auffahrenden Triolen-Oktaven, aber diesmal bedeutend kürzer, offenbar hat auch die Anmut der Dame Spuren hinterlassen. Noch deutlicher geschieht dies im Anschluss bei der Dame, die beim dritten Erscheinen ihres Themas regelrecht in einen Verzierungsrausch gerät.

Am Ende haben sich beide gefunden und nehmen durch ihre Verbindung einen reiferen, erhobenen Charakter an. Vom Wüten des Biestes ist nur ein leichtes triolisches Pochen im Hinter- (Unter-)grund geblieben, die Sonate hat ihr (psychologisches) Thema in eine neue Gestalt verwandelt und überhöht.

Ist im ersten Satz, der mögliche gedankliche Kontrast der beiden Themen bis ins Extreme ausgereizt, ist so etwas wie Dualität von Gedanken im **zweiten Satz** so gut wie gar nicht vorhanden. Vielleicht hat Beethoven dabei an barocke Vorläufer wie einen toccata-artigen Suiten-Satz gedacht. Es scheinen sich hier 2 Stimmen gefunden zu haben, die sich gegenseitig die Bälle zuschmeißen, umgarnen und zu einem Liniengeflecht verwoben sind. Abermals finden sich störende Akzente, die wie Widerhaken den flüchtigen Bewegungsablauf stören.

Formal gibt es hier eine nur 20-taktige Exposition, die eher vorüberhuscht, dann folgt überdimensional die 94-taktige Durchführung, die das Material erst deutlich macht, während die Reprise schließlich aus 47, die Coda aus

27 Takte besteht. Addiert man die Taktzahlen von Exposition, Reprise und Coda (20+47+27) so ergibt sich die exakt gleiche Taktzahl der Durchführung: 94 Takte!

## Sonate C-Dur op.53 „Waldstein-Sonate“

**Allegro con brio**

**Introduzione. Adagio molto**

**Rondo. Allegretto moderato**

Die 1803/04 komponierte Sonate C-Dur op.53 hat Beethoven Graf Ferdinand von Waldstein gewidmet, einem seiner wichtigsten Freunde und Förderer. Die Widmung ist als Zeichen dankbarer Freundschaft zu sehen.

Zwischen dem Opus 31 und 53 liegen nur zwei Jahre. Mit den Sonaten op.53 und 57 wurde neben den Klavierkonzerten nun der Fortschritt hin zum virtuosen, symphonischen Klavierstil des 19. Jahrhunderts geboren. Das Pianistische gewinnt nun einen bisher unbekanntem Glanz, wobei transparent-kammermusikalische Elemente zurückgenommen werden.

Die Waldsteinsonate ist in großen Flächen und Blöcken konzipiert, Beethoven verwirklicht erstmals einen symphonisch-weiträumigen Typus, der die bislang übliche Ausdehnung von Klavier-, aber auch Kammermusik-Kompositionen erheblich erweitert. Die Klaviersonate erhebt damit den Anspruch, vom Gewicht und von den Proportionen der einzelnen Sätze aus gesehen, in eine gewisse Gleichberechtigung und Gleichwertigkeit neben die Symphonie als repräsentativster Gattung der Instrumentalmusik zu treten (M). Pianistische Figurationen erfüllen hier die formalen Proportionen, es zeigen sich ein weit gespanntes Laufwerk mit vielfachen Akkordbrechungen über mehrere Oktaven hinweg, extreme Lagen, größere Pedalfelder, flächige Repetitionen und Ostinati, raumgreifende Skalenbewegungen, Oktaven- und flirrende Trillerpassagen und vieles andere mehr. Einzeln gab es diese pianistischen Elemente schon länger. Das Neuartige liegt im Zusammenschließen solcher Momente, in der neuartigen „chemischen“ Verbindung des Klanges. Manches klingt in Bassfigurationen regelrecht geräuschhaft, im Gegensatz dazu erscheint Figurenwerk in der Höhe wiederum wie changierendes Licht. (U)

In Beethovens Schaffen ist die Waldsteinsonate ein Werk der Mitte. Sie bezeichnet den Moment, in dem die Meisterschaft der großen Form endgültig erreicht und in dem die Idee der Klassizität durch die Musik des 19. Jahrhunderts vollkommen verwirklicht wurde. Keine andere Sonate Beethovens ist so ganz Form, keine so frei von den Erschütterungen des Gefühls und den dunklen Reflexen der Tiefe; wie ein attischer Säulenbau steht das Werk mit der edlen Harmonie seiner Maße, mit der marmornen Glätte und Kühle seiner thematischen Gestalten vor dem inneren Auge des

Hörers. In Frankreich erhielt die Sonate den Namen „L'aurore“, die Morgenröte, wohl im Hinblick auf den Anfang des ersten Satzes, dessen Crescendo dem Heraufkommen eines lichten, strahlenden Tages gleicht (R).

Das pulsierende Hauptthema des **Kopfsatzes** klingt dabei so (vergleichbar mit dem Beginn von op.28), als ob es schon vor dem Beginn „da“ gewesen wäre und wird, was ebenso ungewöhnlich ist, einen Ton tiefer wiederholt (vgl. op.31,1 1.Satz). Der Beginn scheint sich mit Energie voll zu saugen, verwandelt sich in schnelles (kinetisches) Laufwerk, um schließlich im hymnischen Seitenthema in E-Dur zu landen, was von den harmonischen Proportionen erst Franz Schubert wieder aufgreifen wird. Die Melodieführung des Seitengedankens ist kreisend, sie sinkt von oben nach unten und wandert wieder zurück (das Thema des Rondos macht es ähnlich, kreist aber genau genommen um den zentralen Ton C). Dabei steigert sich die Bewegungsintensität der figurativen Elemente immer mehr und mündet in einen Triller wie in einer Konzertkadenz. Höhepunkt des Satzes ist die ungeheure Überleitung der Durchführung zur Reprise. Wie ein Paukenwirbel klingt dieses geräuschhafte Ostinato in den tiefen Lagen, das Klavier wird im wahrsten Sinne an seine Grenzen gebracht.

An Stelle des aus mehreren Gründen unpassenden *Andante favori Wo057* (s.o.) stellt Beethoven dem Schlusssatz eine **Introduktion** voran. Sie gleicht einem Geheimnis, das aus der Tiefe kommt und alles, was vor dem Beginn des Rondos und nach dem Verklingen des 1. Satzes noch artikuliert werden kann, ist: Erwartung (U).

Das **Rondo** ist von ungeheurer Länge, es ist an Takten der ausgedehnteste Satz im Klavierwerk Beethovens. Schon bei der Themenaufstellung steht Moll fast gleichberechtigt neben Dur. Aber die Molltrübungen, die von Beethovens Pedalvorschriften bewusst in den Verlauf hineingezogen werden, können diese Musik keineswegs melancholisch versehen, die Triller können sie nicht zerstäuben, die ff-Ausbrüche sie nicht brutalisieren, die unvergleichlich intimen Intemezzi sie nicht aufhalten: alles verbindet sich zum Ausdruck strahlend geheimnisvoller Fülle und beinahe unendlicher Wiederkehr. (K) Das Thema scheint unmittelbare, beseelte Gegenwart vermitteln zu wollen, die es erfüllt und zugleich festzuhalten trachtet. Damit wird der ungeheuer vorwärtsdrängenden und expandierenden Energie des gewaltigen Kopfsatzes dramaturgisch eine ebensolche auf Beharren und Klangzuständigkeit gerichtete Energie im enorm ausgedehnten Rondo gegenübergestellt – zwei Formen musikalischer Zeitempfindung als Satzpole, verbunden und getrennt zugleich durch eine kurze, überleitende Adagio-Episode. (M)

### Thema. Allegretto Var.I-XXXII

Wie ein Monument ragen die 1806 entstandenen und ohne Opus-Zahl veröffentlichten 32 Variationen unter den Variationswerken der frühen und mittleren Phase heraus. Beethoven knüpft dabei an die alte, zu der Zeit schon vergessene Form der *Chaconne* an, einen alten, ursprünglich spanischen vom Ostinato geprägten Tanz im Dreiertakt. Die Tonart c-Moll hat für Beethoven eine ganz bestimmte Bedeutung. „Es war die Tonart, in der sich für ihn das Walten der höheren Mächte (denen der Mensch sich zwar nicht „beugt“, aber doch ausgeliefert ist) vorzugsweise kundtut“ (U).

Grundriss des nur 8-taktigen Themas ist eine chromatisch abwärts durchmessene Quarte (ein übliches Grundmuster für viele Chaconnes und Pas-sacaglias des 16. und 17. Jahrhunderts). Dieses Thema erscheint als Konzentrat melodischer und harmonischer Energie: Die Außenstimmen streben auseinander, die harmonischen Kräfte werden intensiviert, ein akzentuierter Subdominantakkord fängt die drängende Bewegung auf; die zwei in leisem Staccato nachklingenden Unisono-Takte sind das Gerippe einer Kadenz. Diese mit Kräften und Widersprüchen geladene Formel reicht hin, der langen Folge von 32 Variationen Antrieb und niemals stockenden Fluss zu geben.

Alle Variationen sind, mit Ausnahme der letzten, achttaktig wie das Thema und gehen pausenlos ineinander über, so dass sich die Wirkung einer Pas-sacaglia ergibt, der ein frei ausklingendes Finale angehängt ist. Das gesamte Werk ist hierbei allerdings nicht nur ein Extrakt aus der Universalität Beethovenscher Form- und Ausdrucksmittel, sondern auch ein gedrängtes Kompendium der Beethovenschen Klaviertechnik (R). Interessant ist, dass sich keine der 32 Variationen harmonisch ganz genau an das Thema hält, erst die in der Coda enthaltene, nicht mehr mitgezählte 33. Variation verläuft harmonisch völlig übereinstimmend. So herrscht in diesem Thema das Allgemeine, Objektive über das Individuelle, Persönliche deutlich vor (U).

Auffallend ist, dass dieses Stück wie kaum eine andere Variationsreihe wie als geschlossene Einheit, als strenge und große Architektur wirkt. Dies liegt zum einen an dem zwingenden Magnetismus innerhalb der Chaconne-Form, zum anderen aber auch am Tempo, das wie ein gemeinsamer Puls-schlag das Ganze durchdringt. Zahlreiche motivische Beziehungen und ein schier unerschöpflicher Beziehungsreichtum einzelner Variationen zueinander über weite Strecken hinweg lassen die Gesamtform plastisch werden.

## Sonate f-Moll op.57 „Appassionata“

**Allegro assai**

**Andante con moto**

**Allegro ma non troppo**

Diese Sonate entstand 1804/1805. Ihr Beiname „*Appassionata*“ geht auf den Verleger Cranz zurück und wurde bei der Veröffentlichung einer vierhändigen Version im Jahre 1838 erstmals verwendet. Die „*Appassionata*“ gilt als Inbegriff romantisch-solistischer Virtuosität und Beethoven selbst hielt dieses Werk für seine bis dahin größte Sonate. Innerhalb des Kosmos der Beethovenschen Klaviersonaten haben wir mit diesem Werk die wohl direkteste und offenste Selbstäußerung des Komponisten vor uns, die einen unmittelbaren Blick in intime seelische Spannungen zulässt. Gleich in mehrerer Hinsicht stellt dieses Werk einen Endpunkt und Höhepunkt in der Sonatenentwicklung dar: Innerhalb der klassischen Zyklusbildung mit zwei schnellen Sonatenhauptsätzen, die einen langsamen Variationssatz einrahmen, und einer Themenbildung, die konventionell aus gebrochenen Dreiklängen und Skalenelementen besteht, ereignet sich zugleich eine leidenschaftliche Erhitzung von Form und Material, die eine bis dahin nicht gekannte existentielle Betroffenheit vermittelt und dem Werk so tatsächlich eine Sonderstellung einräumt. Dabei scheinen gerade die äußerlichen Normalitäten die Funktion eines mühsam errungenen, stabilisierenden Außenhalts gegenüber den Eruptionen im Inneren zu erfüllen. Innerhalb des klassischen Gerüstbaus vollzieht sich eine radikale Subjektivität im Ausdruck. Dadurch entsteht im Kopfsatz eine enorme Gegenspannung zwischen den äußeren Rahmenbedingungen einer Sonatenhauptsatzform und immenser Subjektivität im Ausdruck, „die Sicherheitsmechanismen der Sonatenkonvention halten die dämonisch-suggestive Klanglandschaft fest“ (M).

Nirgends sonst hat Beethoven sich so rückhaltlos an düstere, nächtliche Stimmungen verloren. Zweifellos ist das Werk ein Naturgedicht, keine Sturmmusik als Tonmalerei, sondern eine Fantasie, geschaffen aus einer Sympathie zu dem Elementaren, deren auch Goethe fähig war. Der Schauplatz ist nicht das Herz des Menschen, sondern der Kosmos, die große, allumfassende Natur mit ihren Mächten und Übermächten, ihren Geheimnissen und Schrecken, denen der Mensch ins Auge sehen und standhalten muss. (R) So wundert es erst einmal nicht, wenn diese Sonate mitunter als „Aufschrei der Angst“ oder als „Sturm der Seele“ bezeichnet wird.

Aber ist diese Sonate wirklich eine „*Appassionata*“, eine Leidenschaftliche? „Was zum Begriff hoher Leidenschaftlichkeit zu gehören scheint, die Extrovertiertheit und die flammende Selbstsicherheit des groß (sich) aufspielen-

den Subjektes samt tapferem (katharsiserzeugenden) Scheitern – das alles bietet diese Sonate nicht. Da wird keine erhabene Sonatenbühne vorgeführt für wohl lautende Leidenschaften, sondern vielmehr das Brüchigwerden, ja die Widerlegung aller sonatenüblichen Bühnenhaftigkeit. So hat die Sonate mehr mit Erschrecken zu tun als mit selbstsicheren Leidenschaften: sie bringt zum Erzittern und lässt keinen Trost zu. Der Sonatenboden wird erschüttert.

Der **Kopfsatz** bietet karge, fast anonyme Motive fahl und zwielichtig. Die Durchführung zertrümmert das vorgegebene Material über alle Vorstellung vom Ästhetisch-Schönen oder Erhabenen hinaus. In der Reprise zittert der Schrecken 17 lange Takte nach. Und einen ppp-Schluss, wie diese fahle, bewegungslos bewegende Coda des Kopfsatzes gibt es bei Beethoven kein zweites Mal. Nah beieinander sind hier hitzig-virtuose, vitale Energie und Krankheit zum Tode: wer weiß, ob nicht gerade diese berauschte, finster-grelle Untergangssüchtigkeit zur Beliebtheit des Werkes führte...“  
(K)

Der **langsame Satz** hebt im terzverwandten Des-Dur an, ruhig, sehr gelassen und doch auch eine Spur marschmäßig. Prägend ist die feierlich-choralartige Gebärde, die aus den Akkorden strömt. Bei den folgenden drei sehr liedhaft gestimmten Variationen lassen sich zwei Tendenzen anmerken: Zum einen führt die Bewegung der Lagen von unten nach oben, vom Dunkel ins Licht; zum anderen entwickeln sich aus den großen Notenwerten die kleinen und kleineren im Sinne einer „Verzeitlichung“ des Geschehens. (S)

Der **Schlussatz** ist ein auswegloses In-sich-Kreisen, unablässig wird das kreisende Hauptmotiv wiederholt, unterbrochen von den Momenten des Stockens und atemlosen Erschauerns. Das abschließende Presto ist ein rasender, beinahe zynisch wirkender Tanz. Einer Höllenfahrt gleich stürzen sich in der Schlussstretta geräuschhafte Klangkaskaden in die Tiefe.

Die *Appassionata* stellt in sofern einen Wendepunkt bei Beethoven dar, als sich nach ihr keine konventionelle Dreisätzigkeit im Sonatenzyklus mehr findet und sich die ausgreifende pianistische Geste in den folgenden Werken von der glanzvoll-dämonischen Außenwirkung allmählich in die klanglichen Eigentümlichkeiten des nicht minder virtuosens Spätstils zurückzieht (M).

## Konzert 3

### Sonate Fis-Dur op.78 „Therese“

#### Adagio cantabile – Allegro ma non troppo Allegro vivace

Die Sonate Fis-Dur op.78 entstand nach einem gehörigen zeitlichen Abstand zur Appassionata im Jahre 1809 und wurde zusammen mit der Fantasie op.77 veröffentlicht. Gewidmet wurde die Sonate Therese von Brunswik, einer Schülerin von Beethoven. Sie und ihre Schwester Josephine von Brunswik, zu der Beethoven ein besonderes Naheverhältnis gehabt hat, verband mit dem Komponisten eine lebenslange stabile Freundschaft.

Nach den dämonisch-virtuosen Eruptionen von op.57 herrscht in diesem zweisätzigen Werk voller Besonderheiten ein grundsätzlich zurückgenommener lyrischer Charakter vor, trotz gehöriger spieltechnischer Herausforderungen im zweiten Satz. Schon alleine die Tonart Fis-Dur ist etwas Besonderes, sie galt immer als schwierig. Berücksichtigt man, dass es zu jenen Tagen üblich war, ein Werk von Blatt zu spielen, kann man diese lesetechnische Herausforderung verstehen und sie macht die Sonate damit zu einem Werk für Kenner und nicht für klavierspielende Amateure – die Pariser Pianistin Wartel (gestorben 1865), die Beethovens Sonaten kommentierte, schrieb hierzu: „Der Fehler dieser Sonate, die niemals gespielt wird, ist ohne Zweifel ihrer Tonart zuzuschreiben, welche schwierig ist, aber zugleich eine ihrer Schönheiten ausmacht.“ (U)

Beethoven selbst hat die Sonate auf jeden Fall sehr geschätzt und hat sie in ihrer Bedeutung über die „Mondschein-Sonate“ gestellt. Und hat man sich einmal mit den 6#-Vorzeichen vertraut gemacht, so bietet sich eine überraschend liebevolle Landschaft wie im **1.Satz** dar. Nach der kurzen Akkord-Einleitung im Adagio cantabile, die danach nie mehr auftaucht, entfaltet sich eine innig strömende Melodie fast wie eine Liebeserklärung. Der Beginn und die innere Haltung des ersten Satzes können Ideengeber für Franz Schuberts Sonate in A-Dur D664 gewesen sein. Joachim Kaiser schreibt hierzu: „(...) musikalische Einfühlung, (...) spielt am Geheimnis, am Kontrast zumal des ersten Satzes vorbei. Was da so überredend und flüchtig, so einheitlich, inspiriert und empfindsam harmonisch scheint, das setzt sich aus lauter eigentlich zusammenhanglosen, knappen, in rascher Folge ohne erkennbares Ordnungsgesetz vorbeiziehenden, oft doppeldeutig ineinander übergehenden Impulsen zusammen. Die wunderschöne Fis-Dur-Sphinx ist schwer zu enträtseln, sie offeriert spätstilhafte Dissoziations-Tendenzen in bezaubernd-verbindlichem Gewand. Auch der **zweite Satz** – im Aufbau einfacher, in der pianistischen Ausschmückung um so virtuoser – birgt versteckte Vexierspiele.“

Hochinteressant sind bei der Sonate Fis-Dur op.78 die bestehenden Analogien zu den Präludien und Fugen Fis-Dur von Bachs Wohltemperierten Klavier (1. und 2. Band), z.B. im Fugenthema oder in den figurativen Spielfiguren. Es ist durchaus denkbar, dass Beethoven das Werk von Bach mit seiner Schülerin gearbeitet hat und pianistische Problemstellungen, die er für sinnvoll erachtet hat, in die neue Sonate eingebettet hat.

Vergleicht man die Sonate mit ihren Vorgängerwerken, so herrscht ein gewandelter Tonfall in Beethovens „Personal-Stil“ vor. In Anschluss daran komponierte er eine Reihe von melodischen, eher meditativen und avancierten Werken, z.B. die Sonaten Es-Dur op.81a („Les Adieux“), e-Moll op.90 und andere kammermusikalische Werke.

Joachim Kaiser hat gesagt: „ (...) die Feinheiten von Opus 78 gehören, (...) zu jenen Dingen, die wir „vollkommen verstehen können, solange man sie uns nicht erklärt...“ Dies ist freilich ein schwacher Trost für Interpreten. Denn Pianisten müssen nun also imstande sein, vorzuführen, dass die Fis-Dur-Sonate gar nicht so selbstverständlich ist, wie sie klingt, dass aber ihre inspirierte Sprunghaftigkeit und ihre Fülle einer höheren Logik folgt.

## Sonate G-Dur op.79

**Presto alla tedesca**

**Andante**

**Vivace**

Die Sonate G-Dur op.79 ist 1809 entstanden und wurde von Beethoven als „Sonatine“ veröffentlicht. Dahinter dürfte eine pädagogische Absicht gestanden haben, denn ein Widmungsträger oder Adressat lässt sich nicht mehr ermitteln. Das Stück erhielt den Beinamen „Kuckucks-Sonate“ durch die kuckuck-artigen Rufe in der Durchführung. Die Terz ist hier das zentrale Intervall, ist der wichtigste Struktur-Baustein und liefert in vielen Momenten das äußere Gerüst, das manches Irreguläre zusammenhält. Im Vergleich zu anderen Sonatinen geht das kompositorische Niveau hier weit über geläufige Sonatinenansprüche hinaus. Vor allem die metrischen Verschiebungen sorgen dabei für spannungsreiche Momente, die üblichen Periodenbildungen werden überlagert und somit wird manches mehrdeutig und rhythmisch changierend.

Im **ersten Satz** liefert die Bezeichnung „alla tedesca“ den Hinweis auf einen „deutschen Tanz“, der von seiner Grundhaltung trotz Presto-Vorschrift eher ins Behagliche geht.

Der **langsame Satz** ist wie ein Lied ohne Worte à la Mendelsohn. Die Melodieführung widerstrebt hier jeglicher rhythmischen Schematisierung: versucht man, den großen 9/8-Takt in kleinere Einheiten zu zerlegen (z.B. in

6/8 und 3/8), zeigen sich die vielen irregulären Elemente – ein Prinzip, wie es später ein Bartók in den „bulgarischen Rhythmen“ zelebriert.

Ein kurzes, leichtfüßiges **Vivace-Rondo** steht am Schluss und liefert den heiteren Kehraus für ein auf den ersten Blick überschaubares, bei näherer Betrachtung aber äußerst unkonventionelles Werk.

## Fantasie op.77

„Eine Fantasie zu komponieren ist letztlich ein Widerspruch in sich selbst. Denn „Phantasieren“, „Improvisieren“, heißt, innerhalb eines Formplans im Einzelnen spontaner Eingebung zu folgen, während das „Komponieren“ genaueste Planung bis ins letzte Detail voraussetzt. Von jeher ist aber bei den Komponisten der Wunsch zu spüren, etwas von dem Hochgefühl des Improvisierens in die Komposition hinüberzuretten und dem Hörer dadurch die Illusion zu verleihen, er erlebe die Geburt von Musik persönlich mit. Indessen ist keine der Fantasien der Klavierliteratur wirklich nur aufgeschriebene Improvisation, sondern in jedem Fall sorgfältig geplante Komposition, einerlei, ob es sich um Bachs Toccaten, Haydns, Mozarts, Beethovens oder Schuberts Fantasien handelt.“ (U)

Betrachtet man nun das 1809 vollendete Werk, so fällt auf, dass der improvisatorische Wille hier in einer Weise ausgeprägt ist, wie er zuvor in der Klavierliteratur noch nicht zu sehen war. Hier können wir einen sehr konkreten Eindruck gewinnen, wie Beethoven seine Improvisationskunst gestaltet hat. Für den „Improvisator“ war es eine selbstverständliche Pflicht, sich frei von einer Tonart in die nächste bewegen zu können: Das Stück wandert so durch eine Fülle von Tonarten, deren Abfolge nicht an ein gewünschtes System gebunden ist und dadurch einen spontanen Eindruck des Wanderns, Verweilens oder Wiederfindens vermittelt.

Die Fantasie beginnt in einer ganz anderen Tonart als am Ende, zu Beginn entsteht der Eindruck des Suchens, kurze, wie hingeworfene Abschnitte reihen sich wie eine Perlenkette aneinander. Sukzessive wird sowohl das Tempo als auch die Länge der Abschnitte in den Segmenten gesteigert, es findet eine Beschleunigung, eine dramatische Verdichtung in mehreren hochvirtuosen Passagen statt, immer wieder unterbrochen von einem klopfenden Adagio-Motiv.

Die pochenden Tonwiederholungen werden schließlich im zweiten Großteil ein wesentliches Merkmal des Themas, das nun in Folge von neun Variationen in unterschiedlichster Weise von lyrisch bis virtuos exalziert ausgestaltet wird. Endlich, nach vielen Kämpfen und Irrwegen, hat sich die Tonart H-Dur triumphal etabliert. Sie wird über vier Seiten hinweg ohne jegliche Abweichung wie bei einer Chaconne beibehalten.

Eine kurze durchbrochene Passage mit vielen Pausen kurz vor Ende deutet Unsicherheit an, das Thema erscheint plötzlich in C-Dur, wird aber so-

fort wieder in die siegreiche Tonart H-Dur zurückgeführt. Es wird deutlich: die Ausweichung diene offensichtlich nur dazu, den triumphalen Gestus der Schlusswirkung zu unterstreichen.

Nur bei eingehender Untersuchung wird deutlich, wie feinsinnig Beethoven motivische Bezüge zwischen den einzelnen Passagen herzustellen wusste. So bestehen beispielsweise mannigfaltige Terzbeziehungen in vielen melodischen Strukturen, das Element der Tonwiederholung wird für das Variations-Thema essentiell und anderes mehr. Von der geplanten, subtil aufeinander abgestimmten Organisation merkt der Zuhörer nur unbewusst etwas und ist gefangen von einem mäandernden musikalischen Organismus, bei dem auf eigenartige Weise eine innere Logik wirkt.

## Sonate Es-Dur op.81a „Les Adieux“

**Das Lebewohl (Les Adieux). Adagio/Allegro**  
**Abwesenheit (L’Absence). Andante espressivo**  
**Das Wiedersehen (Le Retour). Vivacissimamente**

„Les Adieux“ ist 1809 entstanden und dem langjährigen Freund und Förderer Erzherzog Rudolph von Österreich gewidmet, dem Beethoven auch zahlreiche andere Werke, u.a. die Hammerklaviersonate op.106 widmete. Der Erzherzog musste damals von Wien nach Budapest fliehen, da Napoleon die Stadt besetzte. So lieferte ein trauriger Grund den äußeren Anlass zur Komposition und man kann die Sonate als Ausdruck der tiefen Freundschaft zwischen Beethoven und dem Erzherzog sehen.

Die Sonate op.81a ist die einzige wirkliche „Programm-Sonate“, alle drei Sätze wurden mit deutschen Überschriften versehen. Beethoven nannte die Sonate „Das Lebewohl“ und hatte wegen der Betitelung einigen Streit mit dem Verleger, wobei er sich in einem Brief beschwerte: *„...ich sehe, dass Sie doch auch andere Exemplare mit französischem Titel herausgegeben haben. Warum denn? Lebewohl ist was ganz anderes als Les adieux. Das erstere sagt man nur einem herzlich allein, das andere einer ganzen Versammlung, ganzen Städten.“*

Der erste Satz der Sonate ist überschrieben mit *„Das Lebewohl. Wien, am 4. Mai 1809 bei der Abreise Seiner kaiserlichen Hoheit des verehrten Erzherzogs Rudolph“*, über dem letzten Satz steht zu lesen: *„Die Ankunft Seiner kaiserlichen Hoheit des verehrten Erzherzogs Rudolph 30. Januar 1810“*. Diese Widmung und die personal eindeutige Zuordnung können dabei nicht darüber hinwegtäuschen, dass in diesem Werk weit über den konkreten Anlass hinaus dem allgemein-menschlichen Phänomen von Abschied, Abwesenheit und Wiederkehr Rechnung getragen wird. (M)

Gleich die 16 Anfangstakte des **Kopfsatzes** sind viel mehr als nur Portal oder Einstimmung. Diese Einleitung beschwört – im musikalischen wie im

übertragenen Sinne – das Thema des Werkes, den Hintergrund aller ausdrucksvollen Qual. Die ganze Sonate bezieht sich auf das Faktum und den Affekt dieser Adagio-Anfangstakte. Der Beginn ist zwar nicht so lang, aber so wichtig und gewichtig wie Allegro, Andante und Vivacissimamente zusammen. Die Entfaltungen des ersten ertönenden „Le-be-wohl“. Und ohne diesen Abschied wäre weder die Abwesenheits-Meditation des zweiten noch die Wiedersehens-Exaltation des dritten Satzes zu denken. (K) Das „alla breve“ notierte Allegro zeugt im Gegenteil zunächst eher von Lebensbejahung. Auch erfasst es die Tastatur in einem weiten, beinahe orchestralem Radius. Doch in der sehr kurzen Durchführung geraten die Säfte ins Stocken, (es lässt sich sogar ein Pferdegetrappel heraushören) und vieles klingt nun abweisend dissonant: Der Übergang ins Spätwerk scheint hier schon fassbar. Ferner entwickelt das zweite Thema, das deutlich aus dem ersten Thema abgeleitet ist, in seiner Chromatik wieder mehr Seelenschmerz – man könnte es nun seinerseits sprachlich transkribieren, etwa in ein „Blei-be-doch!“ oder ein „Geh nicht weg!“. (S) Die Coda, die nun freilich enorme Dimensionen aufweist, variiert das Horn-Motiv nochmals, durchaus ins Wehmütige, und die vielen liegenden Noten haben das Bewegende der Musik wie aufgesogen – bis dann die Achtel nochmals wiederkehren, als wollten sie die Kutsche des Freundes forttragen und aus dem Blick verschwinden lassen. (S)

Wenn Beethoven im folgenden **zweiten Satz** hinzusetzt „In gehender Bewegung, doch mit viel Ausdruck“, so ist dieses Gehen freilich überaus sorgenbeladen. Die Moll-Atmosphäre, die sich verzehrenden Sforzati-Phrasen, die Staccato-Passagen in der linken Hand, die chromatischen Einschlüsse und schließlich für die Harmonik das lange Tasten, bis wir endlich im klaren c-Moll angelangt sind: Dies alles verdeutlicht den eminent rhetorischen Charakter dieser weit ausholenden Überleitung (S) und wirkt wie ein Kreisen um sich selbst.

Im **letzten Satz** bricht schließlich großer Jubel aus. Beethoven hat das selige Gefühl des Wiedersehens, Wiederfindens und Sich-Vereinigens hier diesseitig daseinstruken in Töne gesetzt. Der Pianist Rubinstein fand den Jubel enttäuschend lahm, seine Erklärung dazu: Schließlich sei es nur ein Erzherzog gewesen(...), und keine Frau, deren Wiederkehr zu feiern war. In jedem Fall ahnt man die Ungeheuerlichkeit des Superlativ-Stückes. Hier wird ein Wiedersehen gefeiert, „im lebhaftesten Zeitmaße“. Hier gibt es keine tüfteligen Einschränkungen, keine verhaltenen Moll-Bedenken, kein Zögern und keine Schwachheit – sondern nur manchmal ein Innehalten in allzu großer Freude. (K)

**Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck  
Nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen**

Die Sonate e-Moll wurde 1814, also nach einer vierjährigen Sonaten-Pause nach op.81a veröffentlicht und steht an der Schnittstelle zwischen mittlerer und später Phase. In dieser Zeit steht die Auseinandersetzung mit Napoleon im Vordergrund, es entstanden die Chor- und Orchesterwerke „Wellingtons Sieg oder Schlacht bei Vittoria“, „Germanias Wiedergeburt“ oder die dritte, endgültige Fassung von seiner Oper „Fidelio“, in der auch das gedankliche Element der Freiheit eine zentrale Rolle spielt. Die Satzüberschriften sind in deutscher Sprache, der aufkommende nationale Gedanke und ein erstarkendes Selbstbewusstsein findet seinen Niederschlag. Ein weiterer Grund: die Vortragsbezeichnungen sind weder pauschal noch sind sie eindeutig extreme Anweisungen. Es sind genau abgewogene Worte, die sich auf eine ebenso genau komponierte Musiksprache beziehen. (K) Offensichtlich ist der Kopfsatz im Sinne eines Allegro zu betrachten, aber eines beseelten und empfindsamen, die beiden Sätze sind in einer Zwischenzone zwischen schnell und langsam angesiedelt. Es gibt also einen vorgegebenen Anspruch Beethovens, sich möglichst klar und deutlich mitzuteilen.

In den Beschreibungen der Sätze findet sich ein Gegensatz, eine Gegenspannung, die auch zugleich die Schwierigkeit bei der Interpretation der Sonate beschreibt. Das Wort „Empfindung“ richtet sich nach innen, also zur meditativen Versenkung, während das Wort „Ausdruck“ in die Gegenrichtung, nach außen wirken und bewegen will. Der Sinn der Überschrift ist also komplex: Aktivität wird gefordert, zugleich aber auch Abkehr und Versenkung, die sich wiederum wirkungsvoll zeigen sollen. Man kann die Schwierigkeiten bei der Interpretation der Sonate kaum zutreffender umschreiben. Ebenso beim 2. Satz: „Nicht zu geschwind“ bedeutet, das Stück ist in einem ersten Impuls eher flüssig und zügig zu spielen, sich aber zugleich von einer kantablen Seite nicht nur in den thematischen Hauptteilen zu nähern (U).

Die Sonate besteht nur aus 2 Sätzen, verzichtet auf eine virtuose Wirkung und vertritt den Typus der schlichten lyrisch-intimen Sonate, auf den Beethoven in der Übergangszeit des Öfteren zurückgriff. Es gibt nach Schindler eine Anekdote, die vermutlich auf Fakten basiert: Graf Lichnowsky, der sich mit Heiratsplänen trug, habe Beethoven nach der Bedeutung dieser für ihn etwas rätselhaften Sonate gefragt, worauf dieser geantwortet habe, er hätte des Grafen Liebesroman in Musik gesetzt, nämlich den 1.Satz als „*Kampf zwischen Kopf und Herz*“ und den 2. Satz als „*Konversation mit der Geliebten*“. Bekanntlich pflegte Beethoven auf Fragen solcher Art Antwort-

ten voll hintergründigen Humors zu geben (U). Wie dem auch sei, diese Geschichte enthält einige wichtige Hinweise: Herz und Kopf, Gefühl und Verstand, Emotion und Intellekt, spontanes Empfinden und denkendes Deduzieren bilden in großer Musik eine Einheit und diese Kraft, Gegensätze auf einen Nenner zu bringen, ist eines der wesentlichen Fähigkeiten eines traditionellen Musikverständnisses. (U)

Zwischen den beiden Sätzen besteht zwar ein großer gedanklicher Kontrast, es wirken aber motivische Verbindungen, die bis aufs genaueste sublim verwoben wurden. Mag vieles bei Beethoven erdacht sein, gerade „Kopf“ und „Herz“ sind bei ihm überall eine Einheit.

Schon die Binnenstruktur des Hauptthemas des **ersten Satzes** zeigt sich in mehrfacher Hinsicht ambivalent (polyvalent) und lässt sich formal auf unterschiedliche Art deuten. Der klassische Gegensatz tritt wie in vielen früheren Kopfsätzen offen zutage (man denke beispielsweise an op.10,1): Kantiges, Schroffes steht hier auf kürzestem Raum neben Besänftigendem. Nach den ersten acht Takten, die klar strukturiert auftreten, erklingt eine komplexe singende Legato-Linie, beinahe wie für ein Streichquartett und landet fragend auf H-Dur. Die nächsten 8 Takte verbinden motivische Elemente der beiden vorherigen Perioden zu einer neuen thematischen Gestalt, quasi aus einer Synthese des Vorangegangenen.

Hauptthema – Seitenthema – Schlussgruppe: die Idee, das Prinzip eines Sonatensatzes ist hier schon in den ersten 24 Takten quasi in einer Mini-Exposition verwirklicht, dabei handelt es sich nur um den ersten Themenkomplex. Fast verwirrend unübersichtlich wirkt die Gedankenfülle, die auf kürzestem Raum nebeneinander steht, doch alles ist durch kunstvolle Steuerung aller musikalischen Kräfte und Wirkungen miteinander in Beziehung.

Die Überleitung zur Reprise zeigt schließlich beinahe modellhaft einen musikalischen Verdichtungsprozess, der in seiner klanglichen Wirkung und in seiner kompositorischen Konsequenz schon in die Zukunft weist. Als große äußere Stütze wirkt dabei die klare, dreiteilige Anlage des Satzes und dient als Gegengewicht zur Komplexität der Binnenstrukturen.

Im **zweiten Satz** ist Beethoven Schubert so nahe wie nie zuvor. Ein scheinbar nie enden wollender Gesang, von einer durchwobenen Figurati-on begleitet, lässt den Hörer glauben, er hätte die Melodie schon längst gekannt.

Es ist der persönliche Klang, der an dieser Sonate auffällt und der nach den schwärmerischen und enthusiastischen Werken (op.78 und 81a) ein Bekenntnis zum eigenen, einsamen Ich bedeutet.

## Sonate A-Dur op.101

**Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung. Allegretto ma non troppo**

**Lebhaft. Marschmäßig / Vivace alla Marcia**

**Langsam und sehnsuchtsvoll. Adagio, ma non troppo con affetto**

**Geschwinde, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit. Allegro**

Die Sonate A-Dur op.101 ist die erste der „letzten fünf“ Klaviersonaten Beethovens – in Joachim Kaisers Worten: „Heiliger Boden (für alle Musikalischen)“. Erste Skizzen entwarf Beethoven schon 1813, im Jahre 1816 erfolgte die Ausarbeitung. Die Sonate A-Dur op.101 ist die erste Sonate, die im Titel „Sonate für das Hammer-Klavier“ führt, statt für das Pianoforte. Die deutschen Satzbezeichnungen werden dabei vor die üblichen italienischen gestellt. Zum ersten Mal hatte Beethoven ein Instrument zur Verfügung, auf dem das tiefe *Kontra-E* spielbar ist, was im letzten Satz relevant wird.

Während die Sonate vom äußerlichen Rahmen her der üblichen viersätzigen Tradition entspricht, ist hier aber vieles sehr ungewöhnlich.

Diese Sonate zeigt eindrucksvoll, wie sich vier höchst unterschiedliche Sätze zu einer sinnvollen Einheit verbinden. Es ist dabei ein Kennzeichen des Spätstils, dass Beethoven unterschiedlichste Techniken, Stile und Ausdruckscharaktere benutzt, um sie in einer weit gespannten Dramaturgie zusammen zu zwingen. So entstand eine neue, bis dahin nicht erahnbare Qualität struktureller Vielheit in formaler Einheit. (M) Der ursprüngliche Begriff des Klassischen im Sinne von stiller Einfachheit, edler Größe, dem Trachten nach Ausgewogenheit und innerer Balance wird hinter sich gelassen.

Im **Kopfsatz** mit seiner innigen Kantabilität und den weit gespannten Melodiebögen sah Richard Wagner den Typus der „unendlichen Melodie“ vorgeprägt. Es gibt kaum etwas Poetischeres, was Beethoven geschrieben hat. Kammermusikalisch gehalten und polyphon durchbrochen, wirkt er über weite Strecken hinweg wie ein aufs Klavier versetztes Streichquartett. Die Sonate beginnt dabei quasi wie in der Mitte eines musikalischen Abschnitts völlig unvermittelt. Nicht die Tonika A-Dur, sondern die Dominante ist lange Zeit bestimmend, lange wird die Grundtonart hinausgezögert, die dann umso mehr wie ein nach-Hause-Kommen wirkt. Die rhythmischen Strukturen des dahin gleitenden 6/8-Taktes werden durch vielfältige Überbindungen und Synkopen verwischt, es entsteht dadurch ein schwer fassbares, musikalisches Schweben in einem durchgehenden Kontinuum. Und auch der Typ des Satzes ist nicht wirklich greifbar. Zwar sind die Grundcharakteristika der Sonatenhauptsatzform erkennbar, jedoch wirkt das Ganze eher wie ein langsamer Satz. Die Grenzen verschwimmen, vieles ist

mehrdeutig und nicht wirklich zu fixieren, während Teile ineinander übergleiten. Zur Struktur tragen hier hauptsächlich die changierenden Registerwechsel bei.

An **zweiter** Stelle steht ein extrovertierter, pianistisch sehr anspruchsvoller Satz mit Scherzo-Charakter, was im raschen Tempo aus der Überhitzung des typisch punktierten Marschrhythmus resultiert. Der Satz ist kein richtiger Marsch, sondern marschmäßig und im Vivace-Tempo gehalten. Schumann hat später im zweiten Satz seiner Fantasie op.17 diesen Gestus aufgegriffen. Geprägt wird der Satz durch ein weitgehend kanonisch geführtes Trio, das einerseits geschwind vorwärtsdrängend, andererseits karg ausgedünnt daherkommt, außerdem durch die mit akademischer Konsequenz spielende Polyphonie, die gleitend einen weiten Klangraum absteckt. Dieser wird von Stillstandspartien eingerahmt, so wie es auch trotz der Hektik immer wieder Inseln der Ruhe, des Innehaltens gibt.

Das visionäre **Adagio** im *una corda* (nur eine Saite soll klingen) verwendet eine barocke Rhetorik (vgl. Chromatische Fantasie und Fuge BWV 903), wobei der Klangbaustein des Doppelschlags mit nachfolgend gespannter Sext an das „Sehnsuchts-Motiv“ in Wagners „Ring“ erinnert. Das Adagio wird nun zur metaphysisch-jenseitigen Einleitung des Finale: Es erscheint eine Reminiszenz des Beginns, zwei gewichtige Fermaten durchbrechen den lyrischen Fluss. Eine Überleitung mit einer Triller-Reihe bereitet zugleich raffiniert konstruiert wie selbstvergessen intuitiv den Schlusssatz vor, der *attaca*, also unmittelbar anschließt.

Der **Schlusssatz** ist polyphon durchgearbeitet, das Motiv des Themas erinnert an den Beginn von op.2,2. „Wach auf!“ (Schiff deutet dies so). Die Musik ist insgesamt kämpferisch, dionysisch-aggressiv, lebensbejahend, es gibt sogar Passagen, die an Jodler erinnern. Neuartig ist dabei das Fugato an Stelle einer „normalen“ Durchführung, beginnend pianissimo in tiefer Lage in a-Moll steigert es sich mit vielfältigen polyphonen Verzweigungen und vertrackten Konstruktionen bis zum donnernden Ausbruch bei der Überleitung zur Reprise (hier verwendet Beethoven zum ersten Mal das *Kontra-E* und zugleich das *e*“““, den höchsten Ton der damaligen Klaviatur). Bei aller Lebendigkeit gibt es aber auch in diesem Satz Inseln der Ruhe. Zur freudigen Ausgelassenheit gesellen sich humorige Elemente, wie zum Beispiel bei der Coda, in der das Fugato-Thema nochmals erscheint, aber vielmehr in jodelnde Einlagen und „Wach auf“-Rufe mit quirligen etüdenhaften Sechzehntelketten ausläuft. Dann vergräbt sich das Thema kurz in einem Bass-Triller (mit dem Kontra-E!) über welchem die Melodie leise auf- und niedersteigt, und endet zuletzt in einem „Tutti“ aus mächtigen „fortissimo“-Akkorden. Das dionysische Fest hat das Schlusswort, wie witzig weggewischt erscheint alles Frühere als Spekulation, konstruktiver Verschachtelung und zärtlich-poetischer Anfänglichkeit einer „unendlichen Melodie“(S).



## **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 Konzertzyklen, 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.