

Spannung und Potentialität

**Eine praxisorientierte Handreichung für Beethovens drei
letzte Klaviersonaten**

Dissertation

Zoltán Füzesséry
9873091

2014

Universität für Musik und darstellende Kunst Graz

Künstlerisches Doktoratsstudium
V 795

Betreuer

Univ. Prof. Mag. art. Dr. phil. Christian Utz
Universität für Musik und darstellende Kunst Graz

Prof. Dr. phil. Heinz von Loesch
Technische Universität Berlin / Staatliches Institut für Musikforschung
Preußischer Kulturbesitz

O. Univ. Prof. Markus Schirmer
Universität für Musik und darstellende Kunst Graz

Ao. Univ Prof. Stephan Möller
Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
Erläuterung der Begrifflichkeit der Analyse – Die Potentialität	1
Erläuterung zu den pianistischen Übungen	3
Klaviersonate E-Dur, op. 109 – Spannungsanalyse, 1. Satz	5
Klaviersonate E-Dur, op. 109 – Der 2. Satz	23
Einleitung – Erläuterung der Begrifflichkeit, Der Zwischenraum	35
Klaviersonate E-Dur, op. 109 – 3. Satz – Thema und Variationen	39
Klaviersonate As-Dur, op. 110 – Spannungsanalyse, 1. Satz	59
Klaviersonate As-Dur, op. 110 – Spannungsanalyse, 2. Satz	79
Klaviersonate As-Dur, op. 110 – Spannungsanalyse, 3. Satz	89
Klaviersonate c-Moll, op. 111 – Spannungsanalyse, 1. Satz	111
Klaviersonate c-Moll, op. 111 – Arietta	133
Literaturverzeichnis	154

Einleitung

In dieser Arbeit wird der Versuch unternommen, eine Spannungsanalyse von Beethovens letzten drei Klaviersonaten zu erstellen. In der Analyse wird vor allem untersucht, wie die Spannung in diesen Werken entsteht, sich weiterentwickelt, wie sie aufgebaut und schließlich gelöst wird. Das Verstehen und Berücksichtigen dieser Spannungsverläufe ist grundlegende und notwendige Voraussetzung für jede überzeugende Interpretation.

Als bestimmender Spannungsfaktor wird in dieser Arbeit der Begriff der *Potentialität* eingeführt und vorgestellt. Als zentraler Begriff unverzichtbar beim Versuch der analytischen Annäherung erweist er sich darüber hinaus als äußerst nützlich in allen Stadien des künstlerischen Gestaltungsprozesses.

Die systematische-methodische Trennung von analytischer Darstellung (linke Seite) und Übungsmaterial mit erläuterten Notenbeispielen (rechte Seite), wodurch prinzipiell die äußere Struktur dieser Arbeit gekennzeichnet ist, soll helfen, die beschriebenen Elemente von Spannung und Potentialität noch sichtbarer zu machen und Wege zu zeigen, wie beides für die interpretatorische Praxis nutzbar gemacht werden kann. Die so gewonnenen Erkenntnisse in Vorschläge für die Praxis umzusetzen ist eine Konsequenz, die sich dann fast zwangsläufig aus dieser Vorgehensweise ergibt.

Graphische Mittel (Hinweise etwa durch Pfeile, Rahmentexte und dergl.) und alternative, vom Verfasser erstellte Notenbeispiele (jeweils rechte Seite) sind geeignet, die in der Analyse (jeweils linke Seite) offengelegten Strukturmerkmale deutlicher sichtbar und praktisch nachvollziehbar zu machen.

Erläuterung der Begrifflichkeit der Analyse

Die Potentialität

Im Folgenden soll deutlich gemacht werden, was in dieser Arbeit unter *Potentialität* verstanden wird. Dazu greift der Text zunächst Ansätze aus der wissenschaftlichen Literatur auf, die sich in anderem Zusammenhang bereits mit diesem Phänomen beschäftigt haben.

Hier ist zunächst einzugehen auf die Arbeit Leonard B. Meyer, *Explaining Music*. Er beschreibt das Verfolgen und Nachvollziehen tonal-zeitlicher Beziehungen als den Prozess des Musikverstehens. In der Analyse tonaler Melodien unterscheidet er drei Urformen solcher Beziehungen. Eine dieser Urformen ist die sogenannte *implikative Beziehung* (implicative relationship)¹, in der ein musikalisches Ereignis – z. B. ein Motiv oder eine Phrase – so gestaltet ist, dass im Hinblick auf sein Verhältnis zu den Prämissen bzw. seinen möglichen Fortsetzungen plausible Folgerungen gezogen werden können.² Damit stellt Meyer ein Modell des Verstehens zeitlicher Ereignisse dar, in dem bestimmte Zeichen, die wir im Laufe des musikalischen Prozesses erkennen und verstehen, zukünftige Ereignisse erwarten lassen, die dann entweder realisiert werden oder nicht. Das Identifizieren solcher Implikationen, unabhängig davon, ob sie realisiert werden, beeinflusst unser Verständnis sowohl der

¹ Die anderen beiden nennt Meyer "conformant" bzw. "hierarchical relationship". Vgl. Meyer, *Explaining Music*, S. 109

² Dieses Modell setzt selbstverständlich einen kompetenten, dem gegebenen Stil vertrauten Zuhörer voraus.

Prämissen als auch der Konsequenzen, wirkt also *prospektiv* und *retrospektiv*. Eben dies geschieht auch, seiner Meinung nach, wenn wir z. B. Geschichten, Novellen lesen, oder die Veränderungen des menschlichen Benehmens bzw. Erscheinungen der Natur beobachten. Von diesem Modell scheint für Meyer die Zufälligkeit der zeitlichen Ereignisse untrennbar zu sein, die wir, seiner Erläuterung nach, bemerken können. Besonders auffällig erweist es sich in mehrdeutigen Situationen, in denen die Möglichkeit mehrerer alternativer Konsequenzen deutlich gegeben ist. Meyer betont aber, dass sich die Präsenz von möglichen Alternativen nicht nur auf derartige Fälle beschränkt. Alternativen sind eigentlich immer vorhanden, auch in anscheinend eindeutigen Fällen, wenn sie auch manchmal dem Hörer nicht als solche bewusst sind. Er weist auf unsere natürliche Neigung hin, stets Alternativen zu bedenken, da diese in der grundlegenden Gegebenheit der menschlichen Existenz, nämlich in der Notwendigkeit der Wahl, wurzelt. Zum retrospektiven Verstehen eines vergangenen Ereignisses trägt außer der Kenntnis der realisierten Konsequenzen auch die Präsenz solcher Alternativen bei, die auch hätten realisiert werden können.³

Die Reflexion von Alternativen kann zu einem spannenden Aspekt des Werkverstehens werden und somit auch den Prozess der Einstudierung kreativ gestalten, wenn er auf dieser Interpretation aufbaut. Das ist besonders relevant im musikalischen Kontext der letzten Beethoven-Sonaten, in denen Unvorhersehbarkeit und die Abweichung von Normen so charakteristisch und grundlegend sind. Um bestimmte kompositorische Lösungen zu verstehen, ist es unvermeidbar, sich Alternativen zu überlegen und auszuprobieren, wie es Beethoven im kompositorischen Prozess auch selbst getan hat. Seine Skizzen bezeugen es eindeutig. Diese Art eines mentalen und praktischen Spielens mit dem Möglichen, dessen unterschiedliche Erscheinungsformen in den folgenden Analysen dargestellt werden, wird in dieser Arbeit mit dem zusammenfassenden Begriff *Potentialität* bezeichnet.

Einerseits wird die Potentialität an einigen Stellen der strukturellen Spannungsanalyse als alternative Fortsetzungsmöglichkeit bestimmter musikalischer Situationen vorgestellt. Das Spiel begrenzt sich aber nicht nur auf die möglichen Fortführungen eines musikalischen Augenblicks, sondern es wird auch überlegt, welche weniger offensichtlichen oder vielleicht sogar versteckten Aspekte des gegebenen Moments noch zu entdecken sind, die nicht mehr so eindeutig erscheinen, die Interpretation aber doch wesentlich beeinflussen können. Hiermit sind vor allem Aspekte gemeint, die in dem gegebenen musikalischen Augenblick noch in gewisser Latenz, oder in einem Keimzustand, eben *potentiell* existieren, später aber dann tatsächlich eine wichtige Rolle einnehmen. Diese Art künstlerischer Annäherung an die drei letzten Sonaten Beethovens scheint unvermeidbar zu sein, da in ihnen ein beispiellos komplexes, in gewissem Sinne alle drei Werke verbindendes Netz der Zusammenhänge präsent ist. Viele Analysen der Sonaten stellen motivisch-thematische und dadurch entstehende großformale Zusammenhänge als einen der wesentlichen Aspekte dieser Werke dar. Schließlich werden auch solche Potentialitäten vorgestellt, die in gewissem Sinne die Grenzen des Meyerschen Modells überschreiten und eher zum Bereich der künstlerischen Fantasie gehören. Dabei werden versteckte Tonarten, imaginäre Stimmen oder Akkorde, bestimmte rhythmische und thematische Muster vorgestellt, deren Bewusstmachung die Interpretation des gegebenen Moments prägen können.

³ Das Verstehen solcher implikativen Beziehungen stellt Meyer als Aktivität unseres ganzen Wesens dar, die einen großen Teil unseres Nervensystems und unserer Psyche in Anspruch nimmt, und letzten Endes als kinetische Spannung und Lösung empfunden werden kann. Meyer, *Explaining Music*, S. 113

Erläuterung zu den pianistischen Übungen

In einem konstanten Dialog mit der Spannungsanalyse (und auch mit anderen analytischen Annäherungen) repräsentieren die pianistischen Übungen, die in der Arbeit vorgestellt werden, ein kreatives Spiel mit diesen Potentialitäten. Der originale Notentext wird hier oft modifiziert, um bestimmte melodische, harmonische oder rhythmische Aspekte hervorzuheben und sie dadurch bewusst zu machen. Die Übungen müssen konzentriert und vertieft durchgeführt werden. Das Ziel ist in meisten Fällen, ein bestimmtes Klangerlebnis zu erreichen, bzw. einen Zustand der Gespanntheit *in dem* Interpretieren hervorzurufen, welche dann auf die künstlerische Realisierung des gegebenen musikalischen Augenblicks auswirken. Im Spielen mit diesen Möglichkeiten wird der Interpret immer wieder aufgefordert, aus dem zeitlichen Prozess vorübergehend "auszusteigen" oder – mit anderen Worten – in der Zeit stehenzubleiben und zu versuchen, den musikalischen Augenblick quasi kontextlos wahrzunehmen.

Die Übungen dienen als Wegweiser, als Ausgangspunkt eines kreativen Übungsprozesses, um den Leser zu inspirieren bzw. eine Hilfe dabei zu leisten, eigene Lösungen, eine eigene Interpretation zu finden. Die Bewusstmachung derjenigen Aspekte, die in der folgenden Analyse dargestellt werden, ist keineswegs eine willkürliche Hervorhebung einzelner musikalischer Elemente. Es wird auch nicht eine eindeutige Hierarchie innerhalb dieser Elemente hergestellt. Vielmehr wird angestrebt, durch die pianistischen Übungen in möglichst umfassender Weise die Aspekte eines musikalischen Augenblicks in die Interpretation zu integrieren.

Die Klaviersonate E-Dur, op. 109

1.Satz Spannungsanalyse

Die Exposition Die Spannung der Erwartung

Die Qualität der Stille, aus der die ersten Töne eines Werkes geboren werden, und die Art und Weise, in der dies geschieht, ist im Interpretationsprozess ein entscheidender Augenblick. Während solche musikalischen Momente bei Beethoven oft, wie am Beginn des ersten Satzes der Klaviersonate c-Moll op. 111 oder der fünften Symphonie, gleich zu Anfang die vorangehende Stille quasi explodieren lassen und dadurch eindrucksvoll eine eindeutige Stimmung exponieren, erscheinen andere werkeröffnenden Motive und Themen weit unauffälliger. Man kann in solchen Fällen das Gefühl bekommen, als wäre man Zeuge einer allmählichen *Entstehung* eines musikalischen Prozesses. In genau dieser Art und Weise wachsen die ersten acht Takte des ersten Satzes der Klaviersonate E-Dur, op. 109 fast unmerklich aus der Stille heraus. Sie erregen aufgrund der Dynamik- und Charakterangabe *piano dolce*, des unbetonten Auftakts am Anfang und der ruhig strömenden *sempre legato* Sechzehntel-Figurationen keinesfalls das Gefühl eines bestimmten, konkreten Anfangsthemas. Es ist daher nicht erstaunlich, dass dieses anfängliche musikalische Material in manchen analytischen Schriften als "Thema" betrachtet wird, in anderen jedoch nicht. Jürgen Uhde beschreibt es z. B. als das "präludivende Gebilde"⁴, William Kinderman bezieht sich darauf als "thematic complex" oder einfach als "Vivace material".⁵ Die vage, unbestimmte Atmosphäre und die unstoffliche Wirkung wird durch das Fehlen einer "wirklichen" Melodie, oder besser gesagt, durch die schwer identifizierbare melodische Hauptlinie⁶ noch verstärkt. Ein Blick auf ihre zeitlichen Dimensionen lässt ein anderes charakteristisches Merkmal dieser achttaktigen Eröffnung erkennen, und zwar die extreme Komprimiertheit, die auffällige Kürze.⁷ Im vorgeschriebenen Vortragstempo *vivace, ma non troppo* benötigt der Interpret nur wenige Sekunden, um die ersten acht Takte zu spielen, bevor das neue, scharf kontrastierende musikalische Material in Takt 9 einsetzt. Trotz seiner außerordentlichen Kompaktheit birgt dieser Anfang also bereits ein großes Spannungspotential in sich, die Spannung der Erwartung, die in diesem kurzen Entfaltungsprozess immer mehr spürbar wird.

Die ersten 4 Takte, die einer Standardtheorie der Sonatenform entsprechend eventuell als Hauptthema beschrieben werden könnten, bauen harmonisch auf einem Romanesca-Satzmodell auf, mit dem übergeordneten Gerüst der Stufen I-VI-IV-(V-I). Mit dem Ganzschluss am Ende (Takt 3–4) wirkt diese thematische Einheit in sich geschlossen.

⁴ Uhde, *Beethovens Klaviermusik III, Sonaten 16-32*, S. 476.

⁵ Kinderman, *Beethoven*, S. 220.

⁶ In seiner Analyse beschreibt Jürgen Uhde mehrere mögliche Reihen, die als Hauptmelodie betrachtet werden könnten. Da diese Reihen oft gleichermaßen wichtig und "interessant" sind, kommt er zu der Schlussfolgerung, dass Beethoven die melodische Linie verhüllen wollte. Uhde, *Beethovens Klaviermusik III, Sonaten 16-32*, S. 476

⁷ Charles Rosen sieht in den ersten acht Takten eines der kürzesten Hauptthemen in Beethovens Klaviersonaten, das bereits in Takt 9 übergangslos von einer zweiten Themengruppe abgelöst wird. Er schätzt ihren zeitlichen Ablauf auf ca. 7 Sekunden. Rosen, *Beethoven's Piano Sonatas, A Short Companion*, S. 230

Pianistische Übungen / Interpretatorische Anweisungen

Übung 1 - Hervorhebung potentieller melodischer Linien / 1- die Terz/Quint Konstellation

In der ersten Übung wird das erste Sechzehntel der originalen Vierergruppen verlängert und als Melodie herausgehoben, welche auch Beethoven im Originaltext jeweils mit einem notierten Viertel markiert⁸, während die anderen drei Sechzehntel als Akkord nachschlagend gespielt werden. Bei der Durchführung dieser Übung ist wichtig, die halben Noten expressiv und melodisch zu spielen und ihnen nach dem Anschlag konzentriert weiter zuzuhören, sodass zwischen ihnen eine nahtlose melodische Verbindung entsteht. Die anderen Töne müssen dagegen harmonisch empfunden und *vertikal* gehört werden, als würden sie die Melodie räumlich umgeben oder sie quasi *bekleiden*. Das folgende Notenbeispiel stellt diese Übung im 2/4 Takt ohne Auftakt dar:⁹

Übung 2 - Hervorhebung möglicher melodischen Linien / 2 - der fallende Sekundgang

Statt der Reihe von aufsteigenden Terzen / fallenden Quinten, die die halben Noten in der vorigen Übung repräsentierten, ist es auch möglich, einen fallenden Sekundgang als Hauptlinie zu betrachten und wahrzunehmen:

⁸ Diese Linie beschreibt Jürgen Uhde als eine mögliche Hauptlinien-Variante, die aber seiner Meinung nach ab Takt 5 als Hauptmelodie nicht mehr so überzeugend wirkt (vgl. Uhde, *Beethovens Klaviermusik III, Sonaten 16-32*, S. 476)

⁹ Diese Art klanglicher Vergrößerung bzw. Hervorhebung hilft dem Interpreten, sich der unterschiedlichen möglichen melodischen Linien bewusst zu werden und sie in die Interpretation zu integrieren.

Beispiel 1: Beethoven, Klaviersonate E-Dur, op. 109, 1. Satz, Takt 1-4

Das nochmalige Aufgreifen des anfänglichen Motivs am Anfang der nächsten viertaktigen Einheit – also in der modulierenden Überleitung (Takt 4-8) – erweckt bereits ein allmählich sich steigerndes Erwartungsgefühl potentieller Fortsetzungsmöglichkeiten. Beispiel 2 zeigt die originale Fortführung, die Beethoven in den nächsten vier Takten gewählt hat.

Beispiel 2: Beethoven, Klaviersonate op. 109, 1. Satz, Takt 4-8

Nach dem jähen Einsetzen der Modulation in Takt 6 wird die Erwartung auf harmonischer Ebene immer intensiver und eine mögliche Kadenz auf der Dominante (H-Dur) als Ziel der harmonischen Entwicklung gesetzt. Beethoven verbindet diesen Prozess mit der gleichzeitigen Steigerung der Dynamik (*crescendo* Takt 6-9) und der Erweiterung des Klangraums (ab Takt 5). So erreicht die Musik vom Spitzenton der ersten vier Takte (das h^1 in der rechten Hand) den Höhepunkt *ais*² (den Leitton in H-Dur) in Takt 8. Alle Faktoren des musikalischen Verlaufs lassen die Kadenz auf der Dominante als schlüssige Lösung dieser Spannung erscheinen, um dann von Takt 9 an eine Fortführung des anfänglichen musikalischen Materials erwarten zu lassen. Die durch die ersten 8 Takte in so kurzer Zeit angehäuften Spannung wird aber nicht zu einer zu erwartenden Lösung hingeführt, sondern mit dem Vermeiden der Kadenz noch weiter gesteigert. Klar angezeigt durch einen Metrum-, Tempo- und Charakterwechsel (3/4, *Adagio espressivo*) setzt der neue musikalische Gedanke in Takt 9 abrupt und überraschend mit einem verminderten Septakkord¹⁰ – statt eines H-Dur-Akkords – ein.¹¹ Der unerwartete Akkord erzeugt einen kompletten Orientierungsverlust und setzt ein „harmonisches Fragezeichen“: Wie geht es weiter? Die Dehnung der Zeit und das Fehlen einer Kadenz lösen eine hohe *Potentialität* möglicher musikalischer Fortsetzungen

¹⁰ Wegen der Stimmführung (Oktavverdopplung) zwischen Takt 8 und 9 wird in diesem verminderten Septakkord der Ton *a* verdoppelt; ein Achtel danach wird dieser Klang von einem Terzquartakkord über *fis* überlagert. Trotz dieser Komplikation wird der Klang im Folgenden immer nur als „verminderter Septakkord“ bezeichnet.

¹¹ Um diese im Rahmen des Sonatensatzes höchst ungewöhnlich erscheinende Lösung zu beschreiben, die durch das Vermeiden der erwarteten Kadenz und durch den abrupten Einschub eines kontrastierenden Themenkomplexes entsteht, entwickelt William Kinderman den Begriff der "parenthetischen Strukturen", bzw. der "parenthetischen Einschlüsse". vgl. Kinderman, *Thematic contrast and parenthetical enclosure in the piano sonatas, op. 109 and 111*. Goldschmidt, *Zu Beethoven 3., Aufsätze und Dokumente*, S. 43

Diese Übung deutet bereits das Hauptthema in der Reprise an, in der diese Linie sowohl in der rechten Hand, als auch in einer Imitationsform im Bass deutlich hervortritt.¹²

Hier wird keinesfalls das Ziel angestrebt, willkürlich einige Elemente hervorzuheben und sie in der Interpretation zu „zeigen“. Die Bewusstmachung beider melodischen Linien hilft dem Interpreten vielmehr einen kantablen, vollen, warmen Gesamtklang zu finden. Die interpretatorische Anweisung von Artur Schnabel weist auch auf einen gesanglichen Klang hin: „cantando, ma sempre semplice e fluente“.¹³ Auch in der Analyse von Charles Rosen wird betont, dass die Figurationen der rechten Hand gleichzeitig zwei Stimmen repräsentieren, was in der Interpretation berücksichtigt werden muss.¹⁴

Übung 3 - Alternative Fortsetzung des Hauptthemas ab dem zweiten Viertel des Taktes 4¹⁵

Nach dem Wiedererkennen des anfänglichen Motivs ist statt der vom Komponisten gewählten Lösung z. B. eine solche nachsatzartige viertaktige Alternative ohne weiteres vorstellbar:¹⁶

Übung 3b - Alternative Fortsetzung der Modulation nach H-Dur ab Takt 7

¹² Uhde diskutiert auch diese Linie als mögliche Hauptlinien-Variante, allerdings nicht ohne Zweifel an die Option aufzuwerfen. Uhde, *Beethovens Klaviermusik III, Sonaten 16-32*, S. 476

Der fallende Sekundgang, der auch vom Bass imitiert wird, spielt in der Analyse von Carl Dahlhaus dagegen eine zentrale Rolle, wo er einer "prozeßhaften, von der Idee thematisch-motivischer Logik bestimmten Form" zugrunde liegt. Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, S. 258

¹³ An Alfred Masterwork Edition, *Beethoven, Complete Sonatas in two Volumes, Volume II, Historic Edition*, Edited by Artur Schnabel, S. 469

¹⁴ Rosen, *Beethoven's Piano Sonatas, A Short Companion*, S. 230

¹⁵ Dieser alternativen Fortsetzung liegt der harmonische Plan des Themas des dritten Satzes der Klaviersonate op. 79 zugrunde. Wegen der auffälligen Ähnlichkeit beider Themen weist Jürgen Uhde in seiner Analyse auch auf diesen Satz hin. Uhde, *Beethovens Klaviermusik III, Sonaten 16-32*, S. 475

¹⁶ Mit der Idee der alternativen Fortsetzungen in Beethovens Klaviersonate op. 109 beschäftigt sich Jürg Wyttenbach in seiner Lecture Recital.

aus. Gleichzeitig kommt der Hörer hier so nah wie nur möglich an die Essenz des kompositorischen Prozesses heran; in einem *Dialog* mit dem Feld des Potentiellen unterbricht Beethoven den musikalischen Verlauf und schaltet ein auskomponiertes Innehalten dazwischen. Könnte man am Anfang des Stückes mehr oder weniger eine Art Planmäßigkeit, Zielorientierung erleben, so verliert man hier nahezu sämtliche Anhaltspunkte, sodass der Eindruck entsteht, als würde der Kompositionsprozess *gerade jetzt* ganz spontan passieren. Eben dieser Desorientierung, dieser Art Unvorhersehbarkeit der musikalischen Anlage bzw. der zukünftigen Ereignisse verdankt der neue Themenkomplex (Takt 9-15) seine Spannung. Dies scheint unterstützt zu werden durch die vom Komponisten gewählte, improvisatorisch gestaltete, in einigen seiner Charakteristiken an C.Ph.E. Bach erinnernde fantasieartige musikalische Textur mit der kontinuierlich schwankenden Dynamik, abwechslungsreichen Artikulation und rhythmischen Vielfalt. Die Suche nach der erwarteten, aber schließlich nicht erreichten Dominante setzt sich in diesem zweiten Themenkomplex fort, wird aber nach einer Reihe brüsker, unerwarteter harmonischer Wendungen erst in Takt 15 endlich erfolgreich. Dieser spannende harmonische Weg wird im Folgenden durch die Analyse des zweiten Themenkomplexes genau dargestellt.

Der zweite Themenkomplex (Takt 9-15) besteht, dem ersten ähnlich, aus zwei Teilen. Der erste dreitaktige Teil (Takt 9-11) prolongiert noch die Spannung des überraschenden verminderten Septakkordes bis zum dritten Viertel in Takt 9 und löst die harmonische Folge nach cis-Moll erst auf dem letzten Viertel des Taktes auf. Nach cis-Moll kommt es im nächsten Takt 10 dann durch einen neuen verminderten Septakkord (*ais-cis-e-g*) zu einer Rückwendung nach H-Dur. Diese Rückwendung scheint, die Spannung und harmonische Erwartung nach dem trugschlüssigen cis-Moll noch nicht wirklich zu lösen bzw. zu erfüllen. Dazu trägt auch die Plötzlichkeit und Flüchtigkeit bei, mit der jene Rückwendung in der Mitte des Taktes 10 durch den zweiten verminderten Septakkord für die Dauer eines Achtels erfolgt. Erst der kadenzierende Quartsextakkord auf dem zweiten Viertel des Taktes 11 bringt das Gefühl einer kommenden befestigenden Kadenz auf H-Dur in greifbare Nähe. Die Bassstimme in den Takten 9-11 stellt eine fallende Linie dar: *fis* (*his-cis*) - *e* (*ais-h*) - *dis*. Wie aus dieser Linie ersichtlich, wird in den ersten drei Takten des zweiten Themenkomplexes ein kadenzierender authentischer Quartschritt (*fis-h*) vermieden. Selbst wenn der Hörer die spannende Erwartung des authentischen Quartschrittes nicht ohnehin schon vorher drängend gefühlt haben sollte, so wird sie nun mit gesteigerter Intensität inszeniert. Dies scheint von der Basslinie, die in Takt 11 gleichsam auf *fis* hängen bleibt, unterstützt zu werden. Die Musik wendet sich aber auf dem letzten Achtel des Taktes neuerlich zum Ausgangsakkord (*his-dis-fis-a*) zurück und erreicht damit die befestigende Kadenz und den erwarteten Bassschritt erneut nicht.

Beispiel 3: Beethoven, Klaviersonate op. 109, 1. Satz, Takt 9-11

Basslinie : FIS — (his-cis) — E — (ais-h) — DIS GIS FIS

Übung 4 – Eine potentielle Bassstimme

Der Terzton des E-Dur Dreiklangs (*gis*), der in den ersten vier Takten bereits eine wichtige Rolle spielt, und weiterhin in der ganzen Sonate als eine Art Zentralton fungiert, kann auch in der pianistischen Gestaltung des zweiten Themenkomplexes eine nützliche Rolle einnehmen. In Takt 9 ist er weiterhin potentiell präsent, als ausgelassener Grundton des Dominantseptnonakkordes in cis-Moll. Mit der Auflösung wird er dann zum Quintton des cis-Moll Dreiklangs in Takt 9.3 (Mittelstimme) bzw. Takt 10 (Oberstimme). Um ein volles, spannungsreiches Klangbild in Takt 9/10 zu schaffen und um den imaginierten klingenden Raum zu erweitern, ist es zielführend, den Ton *gis* als einen potentiellen Bass zu den Takten 9 und 10 mitzuspielen. Die Dissonanz, die durch den im Bass gehaltenen Ton *gis* entsteht, generiert noch zusätzliche harmonische Spannung. Durch diesen imaginären Bass wirkt der cis-Moll Dreiklang des 9. Taktes noch relativ offen, löst die harmonische Spannung noch nicht auf. Ebenso wirkt der cis-Moll Sextakkord im nächsten Takt. Diese Übung soll helfen, durch die beibehaltene harmonische Spannung die beiden Takte besser zusammenschließen zu können.

The musical score for Übung 4 shows measures 9 and 10. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score is written for piano with a grand staff. In measure 9, the right hand plays a complex chordal texture starting with a forte (*f*) dynamic, moving to piano (*p*) and then crescendo (*cresc.*). The left hand plays a bass line with a sustained note in the bass clef. Measure 10 continues this texture, with dynamics *f*, *p*, and *cresc.* again.

Übung 5 - Die potentielle Präsenz der Tonart e-Moll

Am Beginn des Taktes 11 taucht eine andere Potentialität auf, die nicht mehr so offensichtlich ist, aber umso intensiver wirkt. Durch die Durchgangsnote *fisis*, die enharmonisch umgedeutet auch als *g* begriffen werden kann, erscheint die Terz der potentiellen Tonart e-Moll. Die Figuration der linken Hand aus Takt 10 wird in Takt 11 nicht exakt sequenziert, sondern durch eine Auftaktnote (*e*) ergänzt. Obwohl diese Note hier die antizipierte Terz des kommenden cis-Moll-Dreiklangs ist, verweist sie auch als möglicher Grundton hier auf die potentielle e-Moll-Tonart¹⁷ ist umso mehr begründet, denn der verminderte Septakkord am Anfang des Taktes 9 ist ein mehrdeutiger Akkord mit vier unterschiedlichen Auflösungsvarianten. Die folgende alternative Auflösung des Akkords wäre ebenso möglich:

The musical score for Übung 5 shows an alternative piano arrangement of measures 9 and 10. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score is written for piano with a grand staff. In measure 9, the right hand plays a complex chordal texture starting with a forte (*f*) dynamic, moving to piano (*p*) and then crescendo (*cresc.*). The left hand plays a bass line with a sustained note in the bass clef. Measure 10 continues this texture, with dynamics *f*, *p*, and *cresc.* again.

¹⁷ Gleichzeitig bringt die dunkle, trübe Tonart e-Moll hier die Stimmung des zweiten Satzes näher.

Im zweiten Teil des Themenkomplexes (Takt 12-15) nimmt die harmonische Entwicklung bereits in Takt 12 eine ganz andere Richtung. Die „Zwischenhaltestelle“ von cis-Moll wird hier komplett ausgelassen, und die harmonische Phrase führt durch zwei chromatische Schritte (*a-gis-fisis*) in der rechten bzw. durch einen chromatischen und einen diatonischen (*fis-eis-dis*) in der linken Hand vom verminderten Septakkord zu der unerwarteten Tonart Dis-Dur. Obwohl die harmonische Phrase von Dis-Dur am Ende des Taktes 13 mit der überraschenden mediantischen Wendung Dis-H neuerlich nach H-Dur zurückkehrt, wirkt diese an den ersten Teil erinnernde (Takt 10) abrupte und unerwartete Rückwendung noch immer nicht „befriedigend“. Das nochmalige Auftreten des H-Dur-Quartsextakkords auf dem sechsten Sechzehntel in Takt 14 lässt in der Exposition bereits zum dritten Mal einen authentischen Hauptschritt der Basslinie und eine befestigende Kadenz erwarten. Diese Erwartung bzw. Spannung, die seit Takt 9 immer wieder präsent ist (besonders vor den Kadenz) wird nun in Takt 15 endlich mit einem vollkommenen Schluss und mit der den authentischen Kadenzschritt ausfüllenden Basslinie (*fis-gis-ais-h*) gelöst.¹⁸ Damit werden die 7 Takte des zweiten Themenkomplexes unter einem großen Spannungsbogen zusammengeschlossen.

Beispiel 4: Beethoven : Klaviersonate E-Dur op. 109 - I. Satz, Takt 12-14

Obwohl mehrere Analysen den zweiten Teil dieses Themenkomplexes als variierende Wiederholung des ersten beschreiben, scheint diese Bezeichnung hinsichtlich der Funktion und Bedeutung des zweiten Teils nicht wirklich treffend zu sein. Vielmehr könnte man das Gefühl haben, eine *Reinterpretation* des ersten Teils zu erleben, eine nochmalige Exposition und Erweiterung bzw. eine Art Intensivierung des früher erlebten harmonischen Konfliktes (das Vermeiden einer vollkommenen Kadenz in der Dominante bzw. des authentischen kadenzierenden Quartschrittes), die für die Spannungsentwicklung der Exposition einen

¹⁸ Da die Dominante erst hier in Takt 15 vollkommen erreicht wird, beschreibt Hans Joachim Hinrichsen die ersten 15 Takte als eine „zäsurlose Exposition“. Hinrichsen, *Beethoven, Die Klaviersonaten*, S. 363
Der Begriff, auf den er sich bezieht, stammt ursprünglich von Warren Darcy und James Hepokosky: „continuous exposition“. Unter diesem Begriff verstehen Hepokosky und Darcy nur vollständige Expositionen, die keine Zäsur vor dem zweiten Thema darstellen. Hepokosky/Darcy, *Elements of Sonata Theory*, S. 299

neuen Impuls gibt. Bereits die Antizipation des verminderten Septakkordes (*his-dis-fis-a*) in Takt 11 verrät, dass die Musik zum überraschenden Ausgangsakkord wiederkehrt und seine Spannung in Takt 12 mit elementarer Kraft nochmal exponiert. Fast der ganze Takt wird mit einer pulsierenden Gestalt des verminderten Akkords ausgefüllt, die der Rückkehr der ursprünglichen melodischen Linie (von Takt 9) kaum mehr Raum lässt. Nur die letzten zwei Sechzehntel von Takt 12 lassen noch ihren Anfang, zwar etwas verändert, wiedererkennen. Dem 11. Takt ähnlich antizipiert hier Beethoven auf dem letzten Sechzehntel den Dis-Dur-Akkord des nächsten Taktes. Wie der Takt 12 zum Anfangsakkord von Takt 9 zurückkehrt, so greift der Takt 13 den Anfangston *fisis* des Taktes 10 auf, und fügt ihn in den neuen, unerwarteten harmonischen Kontext ein (früher in Takt 10 hatte er eine melodische Funktion, als Durchgangsnote zwischen *e* und *gis*).

Beispiel 5: Beethoven : Klaviersonate E-Dur op. 109 - I. Satz, die Takte 9/12 bzw. 10/13

Der musikalische Prozess scheint, sich während dieser *Reexposition* des zentralen harmonischen Konfliktes von der erwarteten "Lösung" noch weiter zu entfernen und er befindet sich in Dis-Dur plötzlich auf einem Ort, von dem aus es kaum mehr ein Zurück gibt. Die Potentialität des einzelnen Augenblicks ist im Hinblick auf die Unvorhersehbarkeit des Kommenden in der ganzen Exposition stark ausgeprägt. Statt der mediantischen Wendung wäre z. B. eine Auflösung in *gis-Moll* eher zu erwarten, das zugleich eine größere Nähe zu *H-Dur* bringen könnte.¹⁹

Trotz aller scheinbaren Verschiedenheiten und des scharfen Kontrastes weisen auch beide Themenkomplexe (Takt 1-8, bzw. 9-15) ähnliche Charakterzüge auf, sodass bei einer tieferen Untersuchung des musikalischen Ablaufs eine traditionelle Gegenüberstellung kontrastierender Themen eher nur äußerlich zu sein scheint.²⁰ Dem bereits dargestellten

¹⁹ Sie wäre auch von dem anfänglichen Romanesca-Modell des Hauptthemas abzuleiten, da es am Anfang des Satzes die Reihe der Tonarten *E-Dur/H-Dur/cis-Moll/gis-Moll/A-Dur* exponiert.

²⁰ Hans Joachim Hinrichsen stellt in seiner Analyse einen harmonischen Spannungsbogen dar, der die ganze von dem extremen Kontrast beider unterschiedlichen Themen (Hauptsatz/Seitensatz, wie er sie nennt) scheinbar zerrissene und äußerst heterogene Exposition überspannt und gerade *über sie hinweg* zusammenhält. Dieser Bogen entsteht während des harmonischen Entwicklungsprozesses der Exposition, in der die Tonika den äußerst komprimierten Hauptsatz so früh, wie möglich verlässt (Takt 5), die Dominante dagegen in Takt 15, direkt vor der Durchführung, erst im allerletzten Augenblick des Seitensatzes erreicht wird. Er nennt dieses Verfahren „integrative Kontrastdramaturgie“. Hinrichsen, *Beethoven, Die Klaviersonaten*, S. 364

Übung 6 - Die lebendige harmonische Gestalt des Taktes 13

Die große Spannung und Energie der lebendigen harmonischen Gestalt in Takt 13 beruht hauptsächlich auf dem breiten Klangraum, den sie exponiert. Das gewaltige Arpeggio nutzt alle Register des Klaviers aus. Die folgende Übung leistet Hilfe dabei, einen spannungsreichen Gesamtklang zu schaffen. Die lange Note *fis* im Bass wird hier durch eine Triolenbewegung ersetzt, wodurch ihre Spannung und Intensität kontinuierlich "am Leben gehalten" wird. Mit der Ausnahme der mit *fp* gezeichneten Töne, müssen die Akkordtöne der rechten Hand pianissimo gespielt werden. Die Akzentuierung dient als Hervorhebung eines bestimmten Akkordtones, der dadurch in jedem Register, in dem er erscheint, mit dem Bass besser zusammenhörbar wird. So kann auch das zwischen dem Bass und dem akzentuierten Ton entstehende Intervall (z. B. hier *a-fis*) noch deutlicher wahrgenommen werden. Die Übung muss mit allen anderen Akkordtönen jeweils im langsamen Tempo wiederholt werden. Die Bewusstmachung jeder einzelnen "Zusammenstellung" zwischen den Akkordtönen und dem Bass macht den Gesamtklang dieser harmonischen Gestalt inhaltlicher und spannender. Durch die Übung wird dieser Klang dann auch im schnelleren Tempo integriert. Auch die gegeneinander gestellten Bewegungsarten (Triolen/Quartolen bzw. Sextolen) tragen zu der vibrierenden Spannung dieser harmonischen Gestalt bei.

The musical score is for Exercise 6, Takt 13, in 3/4 time and F# major. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The right hand part features a series of chords with accents (^) and dynamic markings (*fp*). The left hand part features a continuous triplet pattern (3) of eighth notes. The score is enclosed in a blue frame with a large blue arrow pointing to the left.

Verhältnis beider Teile des zweiten Themas (Takt 9-11, 12-15) ähnlich kehrt der erste Teil des zweiten Themenkomplexes (Takt 9-11) auch in gewissem Sinne als Reinterpretation oder auch Wiederentdeckung zu mehreren Aspekten der ersten acht Takte des Satzes zurück. Im Folgenden einige Komponenten, die diese Beziehung erleuchten:

Die melodische Linie der Sopranstimme, die am Anfang des zweiten Themenkomplexes in Takt 9 aus dem verminderten Septakkord herauswächst, ist bereits verhüllt im Hauptthema.

Beispiel 6: Die verhüllte Linie im Thema und ihre Exposition in Takt 9

The image displays two musical staves in G major (one sharp) and 2/4 time. The top staff shows a melodic line starting on G4, moving up stepwise to C5, then descending stepwise back to G4. Red vertical lines connect these notes to labels 'gis', 'fis', 'e', 'dis', 'e', 'fis', 'gis' written below the staff. The bottom staff shows the accompaniment, with a diminished seventh chord (F#4, G4, A4, B4) in the first measure, followed by chords that support the melodic line. Red lines and labels 'gis', 'fis', 'e', 'dis', 'e', 'fis' are placed above the notes in the second staff, mirroring the labels in the first staff.

Die ersten vier Takte des ersten Themas repräsentieren hauptsächlich eine fallende, die modulierende Überleitung (Takt 5-8) dagegen eine aufsteigende Linie. Im zweiten Thema wird diese Idee der gegensätzlich gerichteten Linien nicht nur übernommen, sondern konsequent systematisch durchgeführt. So entsteht ein fortgesetzter Wechsel von Auf- und Abwärtsbewegungen, der den ganzen Themenkomplex durchwirkt. Bemerkenswert sind auch die damit verbundenen Dynamik und ihre Ähnlichkeit zwischen den beiden Themenkomplexen. Während die fallende Linie mit keiner Änderung der Dynamik einhergeht, wird die aufsteigende Tendenz jeweils mit einem *crescendo* kombiniert. So bauen die unterschiedlichen Formeinheiten der Exposition der Sonate, immer den gleichen harmonischen Konflikt zugrunde legend und einander im gewissen Sinne reinterpreterend, eine immer intensiver werdende Spannungswelle auf, einen Spannungsbogen, der die Lösung erst durch die Kadenz auf der Dominante am Ende der Exposition in Takt 15 findet.

Die Durchführung

Trotz der endlich „gefundenen“ Dominante in Takt 15, die als eine deutliche Zäsur im musikalischen Verlauf und zugleich als Signal des Expositionsendes empfunden werden kann, versteht der Hörer erst in Takt 16, durch das Wiederaufgreifen und Weiterentwickeln des anfänglichen *vivace*-Materials, dass die Exposition hier tatsächlich endet. Die Unvorhersehbarkeit des Kommenden, die kontinuierliche harmonische Spannung und Desorientierung des zweiten Themenkomplexes können im Hörer zugleich das Zeitempfinden beeinflussen, so dass die extreme Kürze und Komprimiertheit der Exposition (insgesamt 15 Takte) auch nicht auffällt. Im Gegensatz zu dieser pulsierenden Spannung, die bei den wichtigen strukturellen Punkten der Exposition stets durch neue Impulse verstärkt wird, repräsentiert die Spannungsentwicklung der Durchführung (Takt 16-48) bis zur Reprise hin

einen gewaltigen einheitlichen Zug.²¹ Diese Einheitlichkeit verraten unter anderem allein schon einige Parameter des Notenbildes, wie z. B. der große vierzehntaktige Bogen und dann weiterhin die kompositorische Vorschrift *sempre legato*, wodurch das musikalische Material der Durchführung bereits "sichtbar" zusammengeschlossen wird. Die in der Exposition so schwer "gefundene" Dominante verlässt die Musik sofort wieder, sie behält sie aber weiterhin - einer „normativen“ Sonatendurchführung entsprechend - als neu gewonnenes und zu erstrebendes harmonisches Ziel bei. Wiederum ist dieser Prozess, wie auch in der Exposition, mit einer kontinuierlich aufsteigenden Linie verbunden (ab Takt 25). In gewissem Sinne erlebt der Hörer eine Art Reminiszenz der vorhergehenden Ereignisse. Die harmonische Phrase setzt sich nicht nur das gleiche Ziel wie früher (das Erreichen der Dominante), sondern sie führt auch genau durch die gleichen "Haltestellen" hindurch, allerdings in umgekehrter Reihenfolge. So wendet sie sich bereits am Anfang von H-Dur nach cis-Moll (Takt 16) und zu dessen Dominante Gis-Dur (Takt 21) - eine eindeutige Beschwörung des harmonischen Planes von Takt 9. Nach diesem nahezu an Schubert erinnernden Wechsel befindet sich der Zuhörer in Takt 21-22 bereits in gis-Moll bzw. am Ende der in Takt 21 einsetzenden Phrase in dessen Dominante Dis-Dur. Die harmonische Parallele mit Takt 13 ist unzweifelhaft. Die Tonart gis-Moll, die in der Exposition nur potentiell, erst nur als mögliche, aber nicht realisierte Auflösung des großen Dis-Dur Arpeggios in Takt 13 angelegt war, erscheint jetzt nun also „realisiert“ in der Durchführung. Aus der in Takt 9 exponierten melodischen Linie entwickelt sich am Anfang der Durchführung eine neue melodische Gestalt²², die, zuerst noch etwas verborgen von der linken, dann aber in der endgültigen Form von der rechten Hand dargestellt wird.

Beispiel 7: Beethoven, Klaviersonate E-Dur op. 109 - I. Satz, die Takte 16-21 bzw. 20-24

The image shows two systems of musical notation. The first system covers measures 16 to 21. It is in 2/4 time and E major. The right hand has a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes. The left hand has a bass line with quarter notes. Red boxes under the first two measures of the left hand contain the notes 'H / Fis' and 'cis / Gis'. A red arrow points from measure 18 to the right, labeled 'neue melodische Gestalt'. The second system covers measures 20 to 24. It is marked 'sempre legato'. The right hand has a melodic line with a slur over measures 20-24. The left hand has a bass line with quarter notes. Red arrows point to the notes 'Gis', 'Dis', 'gis', and 'Dis' in the left hand across measures 20-24.

²¹ Während Jürgen Uhde die Exposition mit dem Begriff des "Vergehens" verbindet, wird die Durchführung des ersten Satzes in seiner Analyse mit dem Begriff "Werden" charakterisiert. Er betrachtet sie als eine große, einheitliche "Ausholbewegung auf die Reprise hin", in deren unaufhaltsamem Zug die potentiell angelegten Möglichkeiten des Anfangsthemas offen gelegt und ausgedeutet werden. vgl. Uhde, *Beethovens Klaviermusik III, Sonaten 16-32*, S. 481

²² Claus Raab stellt die letzten drei Klaviersonaten Beethovens als einen großen Werkzyklus vor. In seiner äußerst faszinierenden Analyse definiert er diese neue melodische Gestalt als "Zentralthema" aller drei Sonaten. In seiner Theorie beschreibt er dieses neue Thema als eine Kombination von zwei Elementen, einem Tetrachord und der Intervallkonstellation Sekunde/Terz/Sekunde. Beide Elemente leitet er vom Hauptthema und vom zweiten Themenkomplex der Exposition ab. Vgl. Raab, *Beethovens Kunst der Sonate*, S. 28

Übung 7 – Die Gestaltung der einheitlichen Linie in der Durchführung

Um eine einheitliche Linie, einen langen die ganze Durchführung überspannenden Spannungsbogen zu gestalten, bietet diese Übung eine mögliche Lösung an. In der Übung werden die Takte 21-25 der Durchführung vorgestellt. Im Gegensatz zu den originalen Takten, werden hier die Sechzehntelgruppen der linken Hand ein Viertel „nach links geschoben“. Das heißt also, dass die linke Hand jeweils bereits die Töne des nächsten Akkords antizipiert, bevor die rechte Hand sie auf dem nächsten Schlag verspätet „nachholt“. Dadurch entsteht jeweils eine dissonante Mischung von zwei unterschiedlichen Funktionen (meistens Tonika und Dominante). Das Wesentliche in dieser Übung ist, dass der Pianist sich in dem Augenblick der Antizipation der linken Hand bereits den kommenden (von der linken Hand schon antizipierten) Akkord in der rechten Hand vorstellt und ihn innerlich *voraus hört*, obwohl in der Wirklichkeit noch der vorige „falsche“ Akkord klingt. Diese Art innere Projektion des kommenden Akkords hilft, eine noch plastischere Verbindung zwischen den Akkorden zu schaffen. Die Übung suggeriert eine Art Ineinandergreifen, Ineinanderschlingen der gespielten Akkorde und muss in sehr langsamem Tempo durchgeführt werden.²³

The image shows a musical score for Exercise 7, measures 21-25. The score is in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The left hand (bass clef) plays sixteenth-note chords that are shifted one quarter note to the left of the right hand (treble clef). Red arrows point from the right hand's notes to the left hand's notes, illustrating the 'Antizipation' (anticipation) of the next chord. The word 'Antizipation' is written in red at the bottom left of the score.

²³ Selbstverständlich werden die Akkorde durch die Berücksichtigung der notierten Pausen, und durch eine differenzierte Pedalisierung in der endgültigen Interpretation keineswegs gemischt.

Der zentrale spannungserzeugende Faktor der Exposition, das konsequente Vermeiden des kadenzierenden authentischen Bassschrittes *fis-h*, nimmt hier in der Durchführung eine besondere Rolle ein. Die ab Takt 26 anfangende Sequenz wird eben aus diesen Quartschritten, aus Dominante-Tonika Akkordpaaren aufgebaut. Würde in der Exposition dieser Quartschritt noch vermieden, so häuft ihn die Durchführung sogar an und signalisiert bereits den kommenden großen Spannungsaufbau. Am Ende der langen Sequenz (Takt 25-32), die mit einer kontinuierlichen, intensiven dynamischen Steigerung verbunden ist, erreicht dieser Prozess seinen Höhepunkt: die Musik bleibt drei Takte lang auf den Basston *fis* hängen (Takt 33-35), worauf die nächsten drei Takte mit dem auflösenden Ton *h* antworten. Diese beinahe besessene Exposition der *fis-h* Beziehung ist letzten Endes die ultimative Antwort und Lösung der zentralen Spannung der Exposition. Die Tonalität H-Dur wird in den folgenden Takten durch eine vollständige, fallende Basslinie (Takt 38-42) bzw. durch den Orgelpunkt *h*⁴ in der Sopranstimme (Takt 42-48) noch mehr gefestigt. Mit dieser Art, die Dominante über insgesamt 13 Takte ekstatisch zu „zelebrieren“, erreicht die Durchführung ihren Höhepunkt und ihr Spannungsmaximum. Obwohl der einheitliche Zug der Durchführung weiterhin unaufhaltsam strömt, erinnern die *sforzati* ab Takt 32, die das Erreichen von H-Dur bereits ankündigen, an die pulsierende Spannung der Exposition erneut.

Die Reprise Höhepunkt und Spannungsabbau

Obwohl der Einsatz der Reprise (Takt 48) im harmonischen Sinn eine Auflösung der Spannung des langen dominantischen Orgelpunkts ist, wirkt die Musik hier keineswegs auflösend. Das ekstatische Aufglühen des Anfangsthemas scheint vielmehr der End- und Höhepunkt aller bisherigen Prozesse zu sein. Aus der anfänglichen Unbestimmtheit aller Themen kristallisiert endlich eine feste Gestalt des Anfangsthemas heraus. All dies äußert sich auch in der Basslinie, denn sie wird jetzt auf eine vollständige, ununterbrochene E-Dur Tonleiter ergänzt, als eine kraftvolle, überzeugende Alternative zu ihrer Anfangsform. Zu der ekstatischen Wirkung trägt auch die extreme Erweiterung des Klangraums in den ersten vier Takten der Reprise (Takt 48-52) bei. In Takt 52 scheint der musikalische Verlauf mit der viertaktigen *subito piano* Phrase noch zu der anfänglichen modulierenden Überleitung zurückzukehren. Dazu gesellt sich auch die momentane und kurze Wiederherstellung des engeren anfänglichen Klangraums am Ende des Taktes 52. Dies erweist sich aber nur als eine Ausholbewegung, eine Art Kraftsammlung, um das nächste Ziel, einen Abschluss des Hauptthemas zu erreichen. Doch scheint wiederum der Versuch erfolglos zu sein: die Kadenz wird ebenso, wie in der Exposition nicht erreicht. Doch wirkt der nochmalige Einsatz des *adagio espressivo* in Takt 58 nach dem Spannungsmaximum des Reprisenanfangs nicht mehr so überraschend.²⁴ Unter harmonischem Gesichtspunkt betrachtet, kann hier nicht von einer „wörtlichen“ Reprise die Rede sein, was die meisten Analysen auch betonen. Es ist aber wichtig zu bemerken, dass hier die Idee der Vermeidung eines authentischen Quartschrittes (diesmal seiner Transposition *h-e*) konsequent beibehalten wird. Zum Spannungsabbau der Reprise trägt auch die hauptsächlich subdominante Richtung der harmonischen Entwicklung bei. Während in der Exposition und Durchführung die mit der Tonika bzw. mit der Dominante verwandten Tonarten (E-Dur/cis-Moll/H-Dur/Dis-Dur/Gis-Dur/gis-Moll) eine

²⁴ Dabei spielt selbstverständlich unsere Erinnerung und Erfahrung der vorherigen Ereignisse der Exposition auch eine wichtige Rolle.

zentrale Rolle spielten, tritt hier bereits in Takt 54 spürbar der subdominante Tonartenkreis in den Vordergrund. So exponiert die Rückkehr des zweiten Themenkomplexes die Subdominant-Parallele fis-Moll in Takt 58. Einer getreuen Reprise des Taktes 13 entsprechend müsste in Takt 62 im zweiten *adagio espressivo* Gis-Dur als Transposition von Dis-Dur erscheinen. Statt diesem zu erwartenden Gis-Dur wendet sich die Musik aber nach C-Dur, wodurch die letzte große Überraschung des ersten Satzes erzeugt und der sich bereits abschwächenden Spannung der Reprise ein letzter belebender Impuls gegeben wird. So wie die überraschende Dis-Dur Wendung in Takt 13 ihre potentielle Auflösung gis-Moll erst später in der Durchführung fand, zeigen sich die Stoßwellen dieser C-Dur Explosion von Takt 62 in der kommenden Coda.

Die Coda Reminiszenz und Vorbereitung

Ähnlich der Durchführung, die nach dem *adagio espressivo* in Takt 16 das Anfangsmaterial des Hauptthemas wieder aufnimmt und im gleichen Register wie zu Beginn fortführt, greift die am Ende von Takt 65 beginnende Coda den in Takt 57 unterbrochenen musikalischen Stoff wieder auf. Mit diesem Einsatz der Coda wird wiederum dem gleichen Muster wie früher gefolgt, und dabei zum gleichen Register und zur gleichen Tonart (A-Dur, vgl. Takt 57) zurückgekehrt. Nachdem die Musik bereits durch die große, den ganzen Klangraum des Instruments (besonders des damaligen Hammerklaviers) überwölbende harmonische Gestalt in E-Dur einen Ganzschluss auf der Tonika erreicht hat und damit die Reprise in Takt 65 abgeschlossen wurde, wirkt diese nochmalige Fortsetzung des musikalischen Prozesses in A-Dur als eine Beruhigung der vorangegangenen Ereignisse, als eine Art Resümee des ganzen Satzes. Die großen zentralen Konflikte sind bereits gelöst, es bleibt hier auch kein Platz mehr, um neue Konflikte zu exponieren. In diesem Sinne wirken die ersten zwei Takte der Coda als Rückblick, Reminiszenz des Hauptthemas. Die darauf antwortenden aufsteigenden Tetrachorde ab Takt 69 bzw. der dominante Orgelpunkt, der durch die konstante Wiederholung des Tones *h* erneut fühlbar wird, ruft die Durchführung in Erinnerung. Die unerwartete Unterbrechung des letzten Tetrachordes in Takt 74 ruft die Momente der beiden abrupten *adagio espressivo* Einschübe wach. Die choralartige Akkordreihe, die in Takt 75 einsetzt, exponiert beide verminderten Septakkorde, die in dem Satz eine so gravierende Rolle spielten bzw. die wichtigsten Tonarten der zweiten Themenkomplexe (cis/fis-Moll). Außer dieser beruhigenden, ausgleichenden, spannungslösenden Funktion bereitet die Coda subtil auch die Zukunft vor. Als Nachwirkung der C-Dur-Explosion in Takt 62 taucht ab Takt 86 immer wieder die tief alterierte VI. Stufe (*c*) auf. Die wechselnden Motive *cis-h* / *c-h* balancieren bereits an der Grenze von E-Dur und e-Moll. Die dunkle Tönung der Tonart e-Moll, die bis jetzt nur potentiell, latent präsent war, kommt damit noch mehr in greifbare Nähe. Beinahe gleichzeitig mit der spannungslösenden Wirkung des ruhigen Rückblickes der Coda generiert diese tonale Andeutung ab Takt 86 bereits neue Spannung, neue Energie, die auch in den abschließenden letzten Takten bis zum Schlussakkord weiterhin subtil spürbar bleiben. Eben aus dieser Gespanntheit kann dann das Hauptthema des zweiten Satzes plötzlich aufflammen.

Übung 8 – Der potentielle Choral im Hauptthema und seine Realisierung in der Coda

In dem Hintergrund der schnellen Sechzehntel-Figurationen deutet sich bereits in den anfänglichen acht Takten des Satzes ein potentieller ruhiger Choral an, der in der Coda dann tatsächlich auch erscheint.²⁵

Die Bewusstmachung der potentiellen Präsenz dieses Chorals soll dem Interpreten helfen, die ruhige, warme Atmosphäre des Chorals bereits im Hauptthema zu spüren. Trotz der aktiven Sechzehntelfigurationen, des munteren Grundtempos (*vivace, ma non troppo*) und der häufigen Pausen der linken Hand soll das Hauptthema diese Ruhe bereits in sich tragen.

Übung 9 – Die Kombination des potentiellen und des realisierten Chorals

Das folgende Notenbeispiel zeigt eine Verbindung beider Choräle (der potentielle und der „realisierte“):

²⁵ Hans Joachim Hinrichsen macht in seiner Analyse eben auf diese Beziehung zwischen dem Hauptthema und der „choralartigen Melodie“ der Coda aufmerksam. Vgl. Hinrichsen, *Beethoven, Die Klaviersonaten*, S. 362

Der 2. Satz

Spannungsanalyse

Die bereits im ersten Satz mehrmals angedeutete, aber bis jetzt nur als Potentialität existierende Tonart e-Moll wird mit der Exposition der anfänglichen Takte des zweiten Satzes realisiert. Würde man einen perfekten Gegensatz zum Beginn des ersten Satzes suchen, so könnte man sich kein besseres Beispiel vorstellen. Während der erste Satz beinahe unmerklich aus dem Nichts herauswächst, implodiert das ernüchternd schmerzvolle Thema des zweiten Satzes in die friedliche, kontemplative Atmosphäre des ersten Satzschlusses hinein. Die ruhige Synthese der gegensätzlichen Elemente, welche die Coda des ersten Satzes repräsentiert, lässt keineswegs eine solche Fortsetzung des musikalischen Prozesses erwarten. Nur die subtilen Andeutungen der kommenden e-Moll Tonart überschatteten die auflösende Ruhe der Coda. Trotz der unerwarteten Wendung und des scharfen Charakterwechsels des neuen Satzbeginns könnte man wiederum von einer Art Reinterpretation der vorherigen Ereignisse sprechen: Beethoven nähert sich hier erneut demselben Konflikt mit ganz anderen Mitteln. Die ersten acht Takte des Anfangsthemas des zweiten Satzes zeigen auffällig viele Ähnlichkeiten mit dem *Vivace*-Hauptthema des ersten Satzes. Das Thema des zweiten Satzes wirkt genauso geschlossen, wie die ersten vier Takte des Werkanfangs. Das Romanesca-Satzmodell ist hier auch zu erkennen:

Beispiel 8: Beethoven, Klaviersonate E-Dur, op. 109 – 2. Satz Takt 1-8

Prestissimo
 ff
 ben marcato
 I VI IV (V) (I)

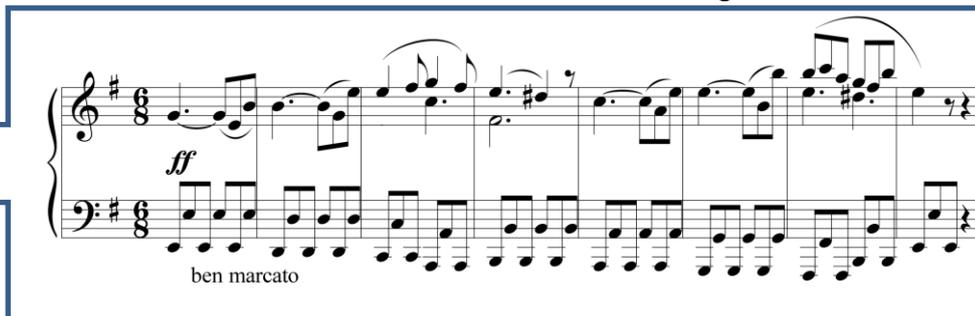
Wie das *Beispiel 9* darstellt, repräsentieren die in der Sopranstimme herausgehobenen Viertelnoten am Anfang des *vivace, ma non troppo* Themas im ersten Satz eine E-Dur Akkordzerlegung. Ebenfalls eine Akkordzerlegung prägt die ersten zwei Takte des zweiten Satzes, worauf auch Uhde aufmerksam macht²⁶ (diesmal aber in e-Moll – siehe *Beispiel 9*).

Beispiel 9: Beethoven, Klaviersonate E-Dur, op. 109 – 1. Satz, Takt 1-4, Sopranstimme

²⁶ Uhde, *Beethovens Klaviermusik III, Sonaten 16-32*, S. 483

Übung 10 – Die potentielle Präsenz der Durchführung im Hauptthema

Um die enorme, vibrierende Energie der Bassstimme noch deutlicher zu erspüren, ist es hilfreich, die punktierten halben Noten der linken Hand mit Achtelbewegung auszufüllen, als wäre das Klangbild der Durchführung des Satzes bereits hier potentiell präsent. Zugleich leistet diese Übung eine Hilfe, die Richtung der Basstöne besser zu fühlen und dadurch eine einheitliche melodische Linie in der linken Hand zu gestalten.



The image shows a musical score for Exercise 10, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The music is marked *ff* (fortissimo) and *ben marcato*. The bass line features a series of dotted half notes, which are to be filled with eighth-note motion. The right hand plays a melodic line with various intervals and rests. A blue arrow on the left points towards the bass line.

Die Basslinien zeigen auch offensichtliche Gemeinsamkeiten:

Beispiel 10: Beethoven, Klaviersonate E-Dur, op. 109 – Basslinien

Der 1. Satz - Takt 1-4 (vereinfachte Darstellung):



Der 2. Satz – Takt 1-8:



Die außerordentliche Spannung des Anfangs wurzelt einerseits in der energetischen Gegenbewegung der Sopran- und Bassstimme, wodurch der Zuhörer in kurzer Zeit eine abrupte Expansion des Klangraums erlebt. Dazu trägt auch die *ff*-Dynamik und die kompositorische Vorschrift *ben marcato* (bezogen auf die Bassstimme) bei. Auch der klare harmonische Aufbau spielt dabei eine erhebliche Rolle. Die ersten vier Takte münden in einen Halbschluss in Takt 4 und erreichen damit die Dominante H-Dur. Die zweite viertaktige Einheit wird dagegen mit einem Ganzschluss auf e-Moll abgeschlossen (Beispiel 9). Der Ganzschluss wirkt umso stärker und fester, als die Bassstimme die zwei kadenzierenden Quartschritte *fis-h-e* in Takt 7 unmittelbar nacheinander exponiert. Diese Schritte, die im ersten Satz erst mit mühevoller Arbeit erreicht wurden, tauchen hier bereits am Ende der ersten Phrase auf. Eben diese harmonische Determiniertheit und formale Geschlossenheit der anfänglichen acht Takte wird in den nächsten 16 Takten aufgegeben, als würde der Komponist vor der Stärke seiner Aussage plötzlich erschrecken. Auf die *vis major* der anfänglichen Takte reflektieren die nächsten 16 Takte mit vier zunehmend verzweifelten Nachsatzversuchen. Obwohl in den Takten 12, 16, 20 bzw. 24 vier Ganzschlüsse auf e-Moll erscheinen, lässt der 16-taktige dominantische Orgelpunkt in der Bassstimme erst in Takt 24 durch den Quartschritt *h-e* einen wirklichen Ganzschluss zu. Die Spannung dieser vier Nachsatzvarianten entsteht grundsätzlich durch diese an der Grenze der Tonika/Dominante balancierende harmonische Unsicherheit und aus den wiederholten Versuchen, einen Ganzschluss zu erreichen. In gewissem Sinne greifen diese Takte zugleich auf den zweiten Themenkomplex des ersten Satzes zurück. Die zwei verminderten Septakkorde (*his-dis-fis-a* / *ais-cis-e-g*), die quasi als Pfeiler die harmonische Phrase der Takte 9-11 des ersten Satzes gestützt haben, erscheinen hier wiederum als Potentialität. Durch die kontrapunktische Bewegung der Mittelstimmen entstehen in den Takten 10,11/15,16/20,21/23,24 wiederholt flüchtige Varianten dieser verminderten Akkorde. Obwohl die Akkorde hier nicht in ihrer ursprünglichen Form erklingen, erzeugen diese Stellen eine äußerst spannungsreiche Wirkung. Aufgrund des *Prestissimo*-Tempos und der Synkope in der Sopranstimme (*fis*² in Takt 10) könnte man das Gefühl haben, dass Fragmente der beiden verminderten Akkorde übereinander geschichtet seien.

Dieser plötzliche Charakter und dynamische Wechsel zwischen den ersten acht Takten und der ersten Nachsatzvariante erweist sich als äußerst schwierige pianistische Aufgabe. Der Hörer soll hier einen deutlichen Wechsel der Instrumentation empfinden. Für den Spannungsaufbau ist es hier entscheidend, eine sehr konzentrierte, aber durchgehend *piano* Klangfarbe zu finden. Das Tempo soll möglicherweise bei allen vier Nachsatzvarianten streng gehalten werden, worauf Heinrich Schenker auch aufmerksam macht.²⁷

²⁷ Schenker, *Beethoven, Die letzten Sonaten, Sonate op. 109, Erläuterungsausgabe*, S. 26

Beispiel 11: Beethoven, Klaviersonate E-Dur, op. 109 – 2. Satz, Takt 11-12

(a) g
fis (e)
dis + (cis)
(his/c) ais

Während der Vordersatz und die vier Nachsatzvarianten des Hauptthemas die beiden Themen des ersten Satzes aufrufen, deutet die mit Takt 25 anfangende modulierende Überleitung motivisch bereits das Thema des dritten Satzes an.

Beispiel 12: Beethoven, Klaviersonate E-Dur, op. 109 – motivische Zusammenhänge

Der 2. Satz – Takt 25:

Der 3. Satz – Takt 1-2:

Das Orgelunktprinzip in Takt 33 setzt sich im zweiten Teil der Modulation fort, der mit dem nächsten langen doppeldominantischen Orgelpunkt (*fis*) in Takt 33 beginnt. Wiederum kämpfen die gegensätzlichen Kräfte zwischen dem „gravitierenden“ Bass und den von ihm loskommen wollenden, energetisch strömenden Sopran- bzw. Mittelstimmen. Zu der enormen spannungssteigernden Kraft beider Orgelpunktbereiche (Takt 9-24 bzw. 33-41) tragen nicht nur die wiederholten Versuche der Nachsatzvarianten bei, sondern auch die Tatsache, dass das Ziel des ganzen Prozesses, der auflösende Schluss beide Male sehr kurz exponiert und dann abrupt verlassen wird (Takt 24/25 bzw. 42/43). Man könnte das Gefühl bekommen, als würde hier der musikalische Verlauf den „Bogen“ bis zum letzten Augenblick spannen, sich aber vom Augenblick des „Schusses“ plötzlich abwenden. Motivisch sind diese neuen Versuche (ab Takt 33) eng mit den anfänglichen (ab Takt 9) verbunden, nachdem der Modulationsteil die Motivik der viertaktigen Nachsatzvarianten wiederaufgreift und variiert verarbeitet. Jetzt wirken sie aber aktiver und offener, da die dreitönigen Motive der rechten Hand jetzt nicht mehr nach unten, sondern nach oben geführt werden.

Beispiel 13: Beethoven, Klaviersonate E-Dur, op. 109 – 2. Satz, Takt 37

Übung 11 – Die potentiellen verminderten Septakkorde

Die zwei potentiellen verminderten Septakkorde könnten auch z. B. von der linken Hand gespielt werden. Besonders wichtig ist der Augenblick, in dem die Sopranstimme kurz auf dem *fis*² stehenbleibt und mit dem neu einsetzenden verminderten Akkord der linken Hand vorübergehend zusammenklingt. Beide Takte können mit einem einzigen Pedaleinsatz gespielt werden um die scharfe Dissonanz beider verminderten Septakkorde noch intensiver wahrzunehmen und sie noch kräftiger gegeneinander prallen lassen.

Die interpretatorische Anweisung von Bülow für die modulierende Überleitung (Takt 25) suggeriert eine leichte Verlangsamung des Tempos:

„Dieses Seitenmotiv darf nicht mit der für das Hauptthema erforderlichen leidenschaftlichen Hast gespielt werden. Ohne wesentliche Mässigung des Tempo muss es doch wie eine beschwichtigend mahnende Stimme aufgefasst werden.“

Da Beethoven später in Takt 29 durch die Vorschrift *un poco espressivo* eine deutliche Verlangsamung des Tempos verlangt (dies wird durch die anschließende *a tempo* Angabe in Takt 33 offensichtlich), ist es in Takt 25 keinesfalls zielführend, ein langsames Tempo zu nehmen. Für den Spannungsaufbau der Exposition ist es besonders wichtig, dass die Kadenz am Ende des ersten langen Orgelpunktes in Takt 24 rasch erreicht und genauso abrupt verlassen wird, so dass der Hörer sie kaum als stabilisierenden Schluss wahrnehmen kann. Daher ist es entscheidend in Takt 25 das Tempo streng zu halten und den musikalischen Verlauf „kompromisslos“ weiterzuführen.

Das Grundprinzip des ersten Satzes, in dem die unterschiedlichen Formteile miteinander in gewisser Weise variieren und reinterpretiert werden, setzt sich in dem zweiten Satz noch intensiver fort. Zugleich lässt der lange Orgelpunkt *fis* und seine Auflösung *h* an die Takte 35-38 der Durchführung des ersten Satzes erinnern.

Bereits der Anfang der Modulation verrät (mit der Erscheinung des Tones *d* in Takt 31), dass es statt H-Dur, die Molldominante h-Moll als das eigentliche harmonische Ziel sein wird. Mit welcher Mühe und Schwierigkeit auch die Auflösung des langen *fis*-Orgelpunktes in h-Moll in Takt 42 endlich erreicht wird, so abrupt wird sie bereits im nächsten Takt verlassen - eine ähnliche Dramaturgie wie im ersten Satz, nur mit anderen Mitteln. Die fallende chromatische Basslinie, auf die die nächsten 7 Takte aufgebaut werden (Takt 43-49), erzeugt starke harmonische Desorientierung. Die Motive der rechten Hand versuchen, immer wieder auf dem dritten Achtel eines jeden zweiten Taktes melodische Ruhepunkte zu finden und die harmonische Spannung vorübergehend aufzulösen. Durch die chromatisch immer „weiterrutschende“ Basslinie (und die dadurch entstandenen verminderten Akkorde) wird jedoch die erwartete Auflösung konsequent verhindert. Das folgende Notenbeispiel stellt diese Entwicklung dar:

Beispiel 14: Beethoven, Klaviersonate E-Dur, op. 109 – 2. Satz, Takt 42-46

The image shows a musical score for measures 42-46. The bass line is a chromatic descent: F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. A red box highlights the first four notes (F#, E, D, C), with the label 'vermindert' below it. A red arrow points to the final note of measure 42 (F#), with the label 'Auflösung/Ruhepunkt' above it. The right hand has a melodic line with some rests.

Schließlich wird in Takt 52 die überraschende Tonart C-Dur erreicht, als quasi zweite Linie der Stoßwellen der C-Dur-Explosion des ersten Satzes. Die Analogie zu den Takten 58-62 in der Reprise des ersten Satzes ist umso mehr erkennbar, als ja die Tonart C-Dur beide Male durch den gleichen harmonischen Weg erreicht wird (durch die Verbindung des verminderten Septakkordes *gis(as)-h-d-f* mit dem Dominantseptakkord *g-h-d-f*). Diesmal stellt Beethoven die Tonart C-Dur aber nicht als die mediantische Verwandte von E-Dur, sondern als Neapolitaner von h-Moll vor. Ihre Wirkung, als käme sie aus einer anderen Welt, verstärkt noch mehr die Gewalt, mit der sie in Takt 55 verworfen und verlassen wird.

Beispiel 15: Beethoven, Klaviersonate E-Dur, op. 109 – 2. Satz, Takt 53-56

The image shows a musical score for measures 53-56. The bass line starts with a piano (*pp*) dynamic and gradually increases (*cresc.*). The notes in the bass line are: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. A red dashed line is drawn below the notes, starting under G3 and ending under C2, with the labels 'C-Dur' and 'h-Moll' at the ends.

Die abrupten Kadenzen (wie auch hier in Takt 42), die die Atmosphäre eines Schlusses gar nicht aufkommen lassen, sind wichtige Punkte der Spannungsentwicklung. Auch hier in Takt 42 soll das Tempo in der Interpretation möglichst gehalten und die Kadenz ohne Agogik, abrupt verlassen werden, so dass im Hörer die Erwartung eines „wirklichen“ Schlusses noch intensiver wird.

Diese plötzliche, gewaltige Rückwendung erinnert wiederum an die analoge Stelle des ersten Satzes, in der der C-Dur Akkord in Takt 62 auch ohne Übergang und Vorbereitung mit dem darauf folgenden E-Dur Akkord verbunden wurde (Takt 62). Die kraftvolle Rückkehr zum Basston *fis* und dadurch zum Fis-Dur führt den ganzen Prozess zu seinem Ausgangspunkt zurück. Auch die anfängliche Repetition der Bassstimme in Takt 57 ruft die Erinnerung an den langen *fis* Orgelpunkt wach. Hier am Ende der Exposition in Takt 66 wird zum ersten Mal die Tonart h-Moll nicht nur angedeutet bzw. kurzfristig erreicht, sondern endlich auch durch das neu einsetzende h-Moll Thema am Anfang der Durchführung gefestigt.

Die Durchführung

Das Prinzip der sich einander variierend verarbeitenden Formteile setzt sich in der Durchführung (Takt 66-104) weiter fort. Zugleich beginnt der dritte große Orgelpunktbereich des Satzes in Takt 70, acht Takte lang auf *h* bzw. 5 Takte lang auf *c* in der Bassstimme. Über diesen Orgelpunkten stellen die anderen zwei Stimmen die ursprüngliche Basslinie der ersten vier Takte des Satzes (bzw. eine augmentierte Form der Linie in Takt 43) in imitierender Engführung dar.

Beispiel 16: Beethoven, Klaviersonate E-Dur, op. 109 – 2. Satz, Takt 70-76 bzw. 42-44

Die Spannungsentwicklung dieses dritten großen Orgelpunktes zeigt aber hier ein anderes Bild. Haben die sich bewegenden Stimmen in den großen Orgelpunktbereichen der Exposition (Takt 9-25, bzw. 33-41) gegen den gehaltenen Bass noch gekämpft und seiner gravitierenden Kraft mit großer Mühe widerstanden, so kommen sie ihm durch die fallende Bewegung hier immer näher, als könnten sie seine magnetische Wirkung diesmal nicht mehr ertragen. Ähnlich den Takten 43-48 erreichen die enggeführten Stimmeneinsätze wiederum eine Zeit lang keinen Ruhepunkt, keine Auflösung. Die Durchführung kombiniert in diesem Sinne beide Erscheinungen der Exposition: das Orgelpunktprinzip, das einen bestimmten Ton, und dadurch eine bestimmte Funktion befestigt, andererseits die ineinandergreifenden sequenzierten Motive, die keinen Grundton, keine Tonalität erspüren bzw. greifbar werden lassen. Diese Näherung des Orgelpunktes und der sich bewegenden Stimmen erreicht ihren Höhepunkt, den „Treffpunkt“ mit dem C-Dur Dreiklang in Takt 83, obwohl die Bassstimme dieses Ziel der harmonischen Entwicklung bereits in Takt 79 mit dem Ton *c* antizipiert hat.

Schnabel schlägt hier am Anfang der Durchführung eine ruhige Spielart und eine „ausdruckslose“ Klangfarbe vor („*ben legato, non rubato, sempre tranquillo, fluente e senza espressione*“). Diese Anweisung scheint äußerst zutreffend zu sein und unterstützt die Spannungsentwicklung der ganzen Durchführung bis zur Reprise hin. Die Objektivität und Distanziertheit des Klanges schafft zugleich die Atmosphäre einer Art Unbeweglichkeit und generiert im Laufe der Durchführung immer mehr Erwartung und Spannung. Eine ähnliche Erscheinung trifft man auch in der Durchführung des ersten Satzes der Klaviersonaten op. 111, wie es dann in der späteren Analyse dargestellt wird.

Der längere Aufenthalt in C-Dur erlaubt hier, noch andere, bis jetzt nicht exponierte Tonarten anzudeuten. Außer dem dominantischen G-Dur und dem verminderten Akkord ((h)-d-f-as), durch die beiden die Tonart C-Dur in der Sonate bereits zweimal erreicht wurde (im ersten Satz in Takt 61/62 bzw. im zweiten Satz in Takt 51/52), erscheint hier kurz die Tonart F-Dur (als Vorhalt auf den C-Dur Dreiklang). Sie spielt schließlich nicht nur in der Reprise des zweiten Satzes, sondern auch in dem kommenden Variationssatz eine wichtige Rolle.

Beispiel 17: Beethoven, Klaviersonate E-Dur, op. 109 – 2. Satz, Takt 80-81

Der Spannungsabbau, der sich vor allem in der Dynamik (*diminuendo – p – sul una corda – sempre piu p*) und in der allmählich zur Ruhe kommenden Bewegung (Wechsel von Achtel auf punktiertes Viertel) äußert, ist nur äußerlich. Es konzentriert sich außerordentliche Spannung in dieser dumpfen, erwartungsvollen Atmosphäre des Durchführungsendes. Diese Art Zurückhaltung, drohende Trägheit des musikalischen Materials lässt nur eine Lösung, einen Ausweg zu, den abrupten dramatischen Ausbruch der Reprise.

Die Reprise

Der Reprisenanfang bringt die zu erwartende Transposition der anfänglichen vier Nachsatzvarianten nicht mehr. Durch diese Verkürzung des Expositionsmaterials erhält die Reprise noch mehr Energie, unaufhaltsamen Schwung. Die Wirkung der explosiven Rückkehr des Themas wird durch die Rollenwechsel der Stimmen noch mehr verstärkt (das Thema in der Basslinie geht in die Sopranstimme, der Bass übernimmt dagegen das bewegliche Material der Sopranstimme). Im Gegensatz zu den anfangs *subito piano* Nachsätzen, die auf den beängstigend energetischen Ausbruch des Hauptthemas die vier verzweifelten, menschlichen Antworten gegeben haben, fallen die neuen zwei Nachsatzvarianten (Takt 112-119) beinahe in die Rede des Themas hinein. Sie übertreffen es und steigern seine Spannung noch mehr. Obwohl der C-Dur Anfang der modulierenden Überleitung harmonisch in Takt 119 vorbereitet wird, wirkt er durch den abrupten dynamischen Wechsel *ff-p* fast aus dem musikalischen Prozess herausgerissen. Die modulierende Überleitung folgt auch nicht mehr treu dem Muster der Exposition. Während sie in der Exposition in Takt 25 mit e-Moll anfängt und nach Fis-Dur führt, fängt sie hier in der Reprise in Takt 120 mit C-Dur an, und führt nach H-Dur. So antwortet hier spiegelbildlich auf den aufsteigenden Bassschritt *e-fis* der Exposition die fallende Sekunde *c-h* der Reprise.²⁸

Der letzte große Orgelpunktbereich beginnt in Takt 132. Diesmal wird endlich die „echte“ Dominante H-Dur erreicht. Sie wirkt dadurch noch stärker, da sie in der ganzen Exposition (genauer ab der modulierenden Überleitung) und Durchführung abwesend war. Der elftaktige dominantische Orgelpunkt wird in Takt 142 mit dem Erreichen der Tonika aufgelöst. Die momentane harmonische Stabilität der Auflösung geht hier ähnlich der Exposition mit der folgenden chromatisch sinkenden Linie der Takte 144-155 sofort verloren.

²⁸ Die Analyse setzt sich hier doppelseitig fort.

Die das Tonalitätsgefühl grundsätzlich abschwächende chromatische Entwicklung führt schließlich zur Tonart F-Dur, die in der Durchführung bereits kurz angedeutet worden war. Diesmal wird sie durch C-Dur, bzw. durch den Dominantseptakkord *c-e-g-b* in Takt 150 erreicht und 7 Takte lang beibehalten. Dieser vorübergehende Aufenthalt in F-Dur wird dann genau so abrupt unterbrochen, wie der entsprechende Aufenthalt in C-Dur in der Exposition. Der Dominantseptakkord in Takt 156 (bzw. seine letzte Umkehrung mit dem Sept in Bass) wird mit Gewalt durch einen e-Moll Quartsextakkord und schließlich durch H-Dur im nächsten Takt abgelöst. So wird hier in diesem harmonischen Kontext die Mehrdeutigkeit des *klingenden* Dominantseptakkordes *c-e-g-b* bereits fühlbar und deutet subtil schon im Voraus einen wichtigen Moment des Themas des großen Variationsatzes an.

Hat das nochmalige Auftreten des Hauptthemas am Anfang der Reprise durch die unvollständige Kadenz in Takt 112 (mit Terz im Bass) noch das Gefühl einer Art Unabgeschlossenheit erweckt - und ebenso die ganze Entwicklung der Reprise, in der kein einziger stabilisierender, beruhigender Schluss erreicht wird -, so löst jetzt die Coda diese Spannung auf und schließt somit die ganze Reprise unter einem großen Spannungsbogen zusammen. Der am Ende des Hauptthemas fehlende „Punkt“ wird nun in der Coda nicht nur gesetzt, vielmehr in ein großes „Rufzeichen“ verwandelt. Die letzten acht Takte konzentrieren die Energie des ganzen Satzes noch einmal und schließen den musikalischen Verlauf mit der ursprünglichen Kadenz des Hauptthemas als Höhepunkt der ganzen Spannungsentwicklung ab.

Einleitung

Erläuterung der Begrifflichkeit der Analyse

Der *Zwischenraum* - ein grundlegender Spannungsfaktor der Melodie

Die physischen Grenzschichten der Melodiegestaltung auf dem Klavier

Die plastische Gestaltung einer Melodie gehört zu den wichtigsten und komplexesten Herausforderungen des Klavierspielens. Eine "wahre" melodische Linie zu führen, auf dem Klavier zu *singen*, scheint ein permanenter Kampf gegen die "Natur" des Instruments zu sein. Allein die Tatsache, dass der Pianist nie einen direkten Kontakt mit der schwingenden Saite gestalten kann, scheint diesen Kampf nahezu aussichtslos zu machen. Der mechanische Prozess, durch den der Klavierklang erzeugt wird, ist unabänderlich gegeben. Es wirkt beinahe erschreckend, wenn man sich vergegenwärtigt, dass es insgesamt einen nur ca. acht Millimeter langen Weg gibt, den die Taste bis zu dem Auslösungspunkt des Hammers zurücklegt, während der Pianist nur eine einzige Möglichkeit hat, den Klang *physisch* zu kontrollieren bzw. vorzubereiten, nämlich durch die Geschwindigkeit des Anschlags. Vermöge des Aufbaus des Instruments und der bereits erwähnten grundsätzlichen Funktionsprinzipien der Mechanik kann der Klang nach dem Augenblick seines Erzeugens praktisch nur noch "ausklingen". Diese mechanisch-akustischen Gegebenheiten bzw. Einschränkungen begrenzen also im Großen und Ganzen die physischen Möglichkeiten des Pianisten deutlich. Immer wieder beschäftigten sich bestimmte Klavierschulen so auch mit der Vorbereitung und der Durchführung eines kunstvollen Anschlags als eine Art Kombination von *künstlerischer Intention* und dem daraus resultierenden Bewegungsablauf.

Da es nach dem Anschlag kaum mehr möglich ist, den Klang bzw. die Entwicklung des Klanges physisch zu beeinflussen²⁹, wird die Verbindung der Töne und dadurch die Gestaltung einer melodischen Linie zu einer komplexen *psychischen* Aufgabe. Sie bedingt eine Art Konzentration oder Aufmerksamkeit, die sich intensiv auf den Moment des Übergangs zwischen den einzelnen Tönen, auf die *Zwischenräume* richtet. Der Schlüssel zum gelungenen Gestalten dieses Augenblicks ist das kontinuierliche *Zuhören*, das ununterbrochene, konzentrierte Verfolgen der Entwicklung des Klanges. Die Gestaltung einer solchen Linie ist in keinem Fall auf eine rein technische Kontrolle von Lautstärke oder Farbe des jeweils gerade erklingenden Tons begrenzt, sondern es ist vielmehr das *Erleben* einer Art von *Kohäsionskraft*, einer Energie, die die Töne zusammenhält und die *Zwischenräume* durchwirkt und sie mit Spannung und Präsenz erfüllt. Im Fall anderer Instrumente, wie z. B. Streicher oder Bläser, ist dieser Vorgang vor allem mit einer höchst intensiven physischen Arbeit (das Führen des Bogens, das Vibrieren, die Einteilung und das Ausströmen der Luft) verbunden, während sich beim Klavier der Großteil dieses Prozesses (das eigentliche "Nachleben" des Klanges) eher *imaginär, innerlich* abspielt. Die Wirkung dieses innerlichen Prozesses äußert sich als deutlich wahrnehmbare Spannung, als eine spürbare *Triebkraft*, die die ganze Melodie durchströmt.

²⁹ Abgesehen davon, dass bestimmte Pedaleffekte den Klang noch leicht verändern können.

Annäherung an das Phänomen des Melodischen – Die Theorie von Ernst Kurth

Über diese *Kohäsionskraft* schreibt Ernst Kurth³⁰, bei der Untersuchung der Basis des Melodischen:

"Der Grundinhalt des Melodischen ist im psychologischen Sinne nicht eine Folge von Tönen (ob nun in primitivem oder in tonalem, d.h. im Sinne der harmonischen Logik bereits organisiertem Zusammenhang), sondern das Moment des Übergangs zwischen den Tönen und über die Töne hinweg; Übergang ist Bewegung. Ein zwischen den Tönen waltender Vorgang, eine Kraftempfindung, welche ihre Kette durchströmt, ist erst Melodie."³¹

Kurth legt besonderen Wert auf das Spüren der Verbindung der Töne untereinander und auf die Kraft, die diese Art Verbindungsempfinden bestimmt und überhaupt die Erscheinung des Melodischen begründet. Diese die Töne verbindende und über die Töne hinweg wirkende strömende Kraft, diese Bewegungsempfindung führt Kurth auf eine energetische Ebene zurück, auf tragende und erzeugende *Urvorgänge*³² des musikalischen Gestaltens, deren Charakter wir als psychologische Spannungszustände erkennen. Diese Spannungen drängen nach "Auslösung in Bewegung"³³ und bilden die psychologische "Urregung"³⁴ alles Melodischen. Kurth betrachtet die Melodie, die tatsächlich erklingenden Töne als die Außenschicht der musikalischen "Erformung", als Resultat eines primären, inneren psychischen Werdeprozesses, den wir im Gegensatz zum einfachen Sinnesreiz des Klanges als das eigentlich Musikalische im Klang empfinden. "Das musikalische Geschehen äußert sich nur in Tönen, aber es beruht nicht in ihnen."³⁵ Diese eher *indirekte* Annäherung an die tatsächlich erklingende Melodie zu Gunsten eines primären, in uns ablaufenden Kräftespiels, das als eigentliche Wurzel des Melodischen verstanden ist, gehört zu den alltäglichen Erfahrungen der künstlerischen Praxis. Besonders in einem allgemeinen pianistischen Ansatz spielt Betrachtungsweise eine entscheidende Rolle, da sie als Basis einer Spiel-Ästhetik dienen kann, die sich fortgesetzt bemüht, die Grenzen des Instruments zu überschreiten. So werden die Töne einer Melodie nicht nur mittels einer Reihung von "taktischen" Entscheidungen durchdekliniert, sondern als Ergebnis eines intensiven innerlichen, psychischen Prozesses verstanden, der immer auch sehr stark vom gegenwärtigen Augenblick abhängig ist und dadurch immer spontanen Bewegungs- bzw. Spielraum hat.

Um den Augenblick des Zwischenraums³⁶ zu erfassen und den Übergang zwischen den Einzeltönen zu beschreiben, führt Kurth den aus der Physik entlehnten Begriff der *kinetischen Energie* ein: "Die Energie des tief unter der aufscheinenden Tonreihe erspannten Bewegungsvorganges."³⁷ Gemeint ist also ein Spannungszustand, der den ganzen melodischen Verlauf durchwirkt und mithin *jedem melodischen Einzelton innewohnt*. Die Gestaltung der Melodie geschieht also *zwischen* den Tönen und nicht *auf* den Tönen. Denken wir z. B. an die elementarste Bewegungsart des Menschen, an das Gehen, bei dem eher der *Weg* als ein *Prozess* zwischen den einzelnen Schritten erlebt wird, und weniger die einzelnen Schritte selbst.³⁸ Der in der Wirklichkeit erklingende Ton ist immer das Resultat eines vorgängigen

³⁰ Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*.

³¹ Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. 2

³² Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. 4

³³ Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. 4

³⁴ Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. 6

³⁵ Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. 7

³⁶ Dieser Begriff stammt von dem Autor. Ernst Kurth benutzt diesen Begriff lediglich als Synonym von „Intervall“.

³⁷ Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. 9

³⁸ Dieses Beispiel stammt vom Autor. Ernst Kurth benutzt das Gehen als Modell in einem anderen Kontext, um

psychischen Prozesses, was zugleich auch bedeutet, dass zwischen den Tönen einer Melodie nie ein *Stillstand*, eine *Unterbrechung des melodischen Empfindens* erlebt wird.

Die folgende Analyse versucht die melodische Energie in konkreten Augenblicken aufzuspüren, die, wie wir sehen werden, für den dritten Satz der Klaviersonate op. 109 von grundsätzlicher Bedeutung ist. Es wird dabei keinesfalls angestrebt, willkürlich einige melodische Übergänge unter vielen hervorzuheben oder aber allgemeine Gesetzmäßigkeiten und hierarchische Verhältnisse der melodischen Energie zu definieren, wie es in Kurths Schriften geschieht. In der strukturellen Analyse wird das Ziel verfolgt, einen bestimmten melodischen Zwischenraum in den Fokus zu rücken, in dem sich theoretische Aspekte und praktische, pianistische Dimensionen eng verflechten können.

3. Satz - Thema und Variationen

Spannungsanalyse

Auch in Beethovens Klaviersonate E-Dur op. 109 setzt sich die als gemeinsames Prinzip der letzten drei Sonaten dienende Dramaturgie, eine Art *teleologischer* Entwicklungsprozess, durch. Sowohl von der zeitlichen Ausdehnung als auch vom Gesichtspunkt der Intensität des Ausdrucks her repräsentiert der letzte Satz, hier in Form von *Thema und Variationen*, ein deutliches Übergewicht innerhalb der Satzfolge der Sonate³⁹. Wenn das Thema zum ersten Mal einsetzt, kann sofort das Gefühl entstehen, dass die beiden vorherigen Sätze unvermeidbar zu diesem Variationssatz haben führen müssen. Dazu tragen auch die zahlreichen Andeutungen bei, die das Thema des kommenden großen Finales bereits in den ersten zwei Sätzen subtil vorbereiten und ankündigen⁴⁰. Wie die Analysen der ersten zwei Sätze bereits gezeigt haben, hat Beethoven die bisherigen musikalischen Gedanken nicht in der Form von kantablen, lang gezogenen, getragenen Melodien zum Ausdruck gebracht. Nach den ersten zwei Sätzen wird die Erwartung eines langsamen Satzes, einer "wirklichen" Melodie in der Gesamtdramaturgie der Sonate sehr intensiv. Dieses Versprechen wird mit der ruhigen, gesanglichen Melodie des Themas und mit den Variationen eingelöst, die dessen strahlende Präsenz bis hin zum letzten Ton der Sonate, zwar ganz unterschiedlich aber dennoch durchgehend erfüllen. Zugleich stärkt diese Art teleologischer Dramaturgie die Empfindsamkeit des Zuhörers, der nunmehr die das Thema des dritten Satzes durchwirkende intensive melodische Energie tiefer zu erleben und wahrzunehmen in der Lage ist.

Der Zwischenraum $e^1 - fis^1 / h^1 - cis^2$
Das Spannungszentrum des Themas

Das Thema des dritten Satzes ist eine ruhige, strahlende Melodie mit einem warmen, innigen, kontemplativen Grundcharakter. Strukturell besteht es aus zwei achttaktigen Phrasen (in der folgenden Analyse als A und B bezeichnet), die hier in Beispiel 18 dargestellt werden.

Beispiel 18: Beethoven, Klaviersonate E-Dur op. 109, 3. Satz, Thema – Phrase A

Gesangsvoll, mit innigster Empfindung
 Andante molto cantabile ed espressivo

mezza voce

cresc.

p

³⁹ Vergleichbar den Klaviersonaten op. 101, op. 106, op. 110 und op. 111, aber auch der späten Sonate D-Dur für Cello und Klavier, op. 102/2.

⁴⁰ Jürgen Uhde untersucht ausführlich in den ersten zwei Sätzen Ankündigungen des letzten Satzes der Klaviersonate. In diesen Sätzen ist das Thema, seiner Analyse nach ein "noch nicht", d. h. eine Möglichkeit, die bereits präsent ist, jedoch noch keine konkrete Gestalt annimmt. Siehe Uhde, *Beethovens Klaviermusik III, Sonaten 16-32*, S. 471

Phrase B

Beide achttaktigen Phrasen werden wiederholt, was Beethoven mit einem Wiederholungszeichen notiert. Daneben wird bei näherer Untersuchung des ersten Teils bzw. der eigentlichen Melodie in der Sopranstimme eine Art innere Periodizität bemerkbar, denn jeder ungerade Takt enthält das gleiche Rhythmusmodell (Viertel - punktiertes Viertel - Achtel, mit einer kleinen Variante im fünften Takt). Dieses repetitive Muster entfaltet eine besondere psychologische Wirkung, nicht nur im Thema, sondern auch in den darauf folgenden Variationen. Diese Wirkung wurzelt einerseits in der sarabandenhaften metrischen Gewichtsordnung (Beispiel 19). Andererseits kehrt die Melodie im Teil A nicht nur immer wieder zum gleichen rhythmischen Muster, sondern auch zum Tonikagrundton e^1 zurück (Beispiel 19), der dadurch zu einer Art fühlbarem Mittelpunkt, zum *Zentralton* des Themas wird.⁴¹ Dieses sich in einem Punkt bzw. in einem zentralen Ton verdichtende "Gravitationsgefühl" wird von der metrisch verschobenen Gewichtsordnung noch verstärkt. Haben die ersten zwei Sätze der Sonate noch spannungsvolle Unvorhersehbarkeit, bzw. rastlose, schmerzvolle Suche dargestellt, so wird im Thema des dritten Satzes durch diesen Zentralton die Atmosphäre der Gewissheit, der Stabilität erweckt.

Beispiel 19: Beethoven, Klaviersonate E-Dur op. 109, 3. Satz, T. 1-8, Sopranstimme

Obwohl in der B-Phrase, also in den folgenden acht Takten, dieses Zentraltonprinzip nicht in seiner ursprünglichen Form beibehalten wird⁴², tritt das jeden ungeraden Takt der ersten Phrase kennzeichnende Rhythmuschema sogar noch häufiger auf: in den ersten drei Takten erscheint es zunächst in seiner ursprünglichen Form (Takte 9, 10, 11), dann in Takt 13 erneut und schließlich am Ende in Takt 15 in einer leicht modifizierten Form.

⁴¹ William Kinderman betont den "nachdenklichen Charakter des Themas" in seiner Analyse, der seiner Meinung nach, zum Teil "durch den Nachdruck auf dem Grundton E vermittelt" wird. Siehe Carl Dahlhaus, Alexander L. Ringer und Albrecht Riethmüller: *Beethoven - Interpretationen seiner Werke, Band 2*. S. 166

⁴² Es wird diesmal durch eine fallende Sequenz exponiert. In einer anderen Form erscheint das zum gleichen Ton zurückkehrenden Prinzip durch die konstante Wiederholung des Tones h in der Tenorstimme der linken Hand.

Beispiel 20: Beethoven, Klaviersonate E-Dur op. 109, 3. Satz, T. 9-16, Sopranstimme



Diese hartnäckige Wiederholung des punktierten Sarabanden-Rhythmus bzw. das dadurch verstärkte Zentraltonprinzip ziehen die Aufmerksamkeit des Zuhörers und des Interpreten auf sich und werden zum fühlbaren *Spannungszentrum* der Melodie. Sie sind aber nicht nur unter dem Aspekt der psychologischen Wirkung interessant, sondern sie repräsentieren zugleich eine typische pianistische Schwierigkeit in Hinblick auf die, in der Einleitung bereits dargelegte Problematik der Melodiegestaltung.⁴³ Auf dem punktierten Viertel kann es am leichtesten passieren, dass der Prozess der melodischen Linie unterbrochen wird und dadurch die melodische Spannung verloren geht. Um dies zu vermeiden bzw. zu verhindern, muss der Pianist das punktierte Viertel *innerlich* bis zum folgenden Ton (*fis*) weiterhören und weiterführen, sich die Entwicklung des Klanges *vorstellen*, auch wenn der Klang "physikalisch" gleich nach dem Anschlag verklingt. Der Großteil dieses Prozesses basiert auf einem *Hinhören*, auf einer kontinuierlichen Präsenz oder Aufmerksamkeit, die dem langen Ton gewidmet wird. Im Gegensatz zu der in einem solchen Augenblick auftretenden *physischen* Hilflosigkeit des Pianisten gewinnt hier also die *psychische* Dimension eine entscheidende Bedeutung.

Im Folgenden wird dargestellt werden, dass dieser spezielle melodische Zwischenraum, dieses Spannungszentrum im Beethoven-Thema zugleich eine formbildende Funktion einnimmt und das nicht zuletzt im Zusammenwirken mit der harmonischen Dimension. So muss die pianistische Aufmerksamkeit wie so oft auch an anderen Stellen hier die "psychische" Ausgestaltung der Phrase im Blick behalten.

Die harmonischen Bezüge des zentralen Zwischenraums

Aufgrund der kontrapunktischen Struktur des Themas eröffnet sich die Möglichkeit, in den Takten 1-8 bestimmte "vertikale" Momentaufnahmen des Zwischenraums zwischen *e*¹ und *fis*¹ zu machen und unterschiedliche harmonische "Zusammenstellungen" wahrzunehmen. Durch die Bewegungen von Mittelstimme und Bass ist das "horizontale" Problem des melodischen Übergangs mit der vertikalen Dimension des mehrstimmigen Satzes eng verflochten. Dadurch dass unter dem punktierten Viertel der Sopranstimme die Harmonie wechselt – zunächst erklingt ein E-Dur Sextakkord und auf der dritten Taktzeit ein A-Dur-Dreiklang in Grundstellung – erhält das *e*¹ zwei ganz verschiedene "Beleuchtungen". Am Ende des Taktes bewegt sich dann die Sopranstimme weiter und bildet mit den anderen zwei Stimmen einen *fis*-Moll-Sextakkord, wenn auch nur für die Dauer einer Achtelnote. Dieser konstante Wechsel des harmonischen Ambientes beleuchtet den liegenden melodischen Ton *e*¹ immer auf unterschiedliche Weise neu und beeinflusst dadurch den Spannungsverlauf der Phrase. Der Wandel des harmonischen Umfeldes wirkt sich auf das momentane Empfinden und Erleben des punktierten melodischen Viertels aus und verändert dadurch auch die Art und Weise, in der er mit dem nächsten Melodieton verbunden wird. Obwohl die unterschiedlichen Akkorde, die hier erklingen, *aus sich selbst* auch eine bestimmte Spannung und Atmosphäre schaffen, sind ihr Spannungsgrad und ihre Wirkung untrennbar verbunden mit dem

⁴³ Siehe die Einleitung des Kapitels.

Übung 12 – Ausfüllung der Zwischenräume

Die pianistische Gestaltung des Themas verlangt außerordentliche Konzentration und Präsenz. Die strömende melodische Energie, die Spannung, die die Töne verbindet und durchwirkt muss ununterbrochen wahrgenommen und verfolgt werden. Obwohl es sich im Thema eine Art Hierarchie der Zwischenräume entfaltet, sich ein fühlbares Spannungszentrum herausbildet, muss der Pianist gleichwohl jedem einzelnen Zwischenraum volle Aufmerksamkeit widmen und dadurch den melodischen Prozess und die melodische Energie kontinuierlich „am Leben halten“. Die folgende Übung erleichtert diese Aufgabe mit der triolischen Ausfüllung der melodischen Viertelnoten. Die Triolengruppen sind *sempre legato*, *cantabile* zu spielen. Das Thema muss durch die ganze Umspielung hindurch stets durchhörbar bleiben.

The image displays a musical score for a piano exercise, enclosed in a blue rectangular frame. The score is written for a grand piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 3/4. The exercise consists of four measures. The upper staff features a continuous melodic line of quarter notes, where each quarter note is replaced by a triplet of eighth notes. The lower staff provides a harmonic accompaniment with quarter notes. The first two measures of the bass line are grouped by a slur. A large blue arrow on the left side of the page points towards the musical score.

kontrapunktischen Satzbau und der Eigendynamik und Bewegungslogik der einzelnen Stimmen. In der Diktion von Ernst Kurth könnte man von einem Ineinandergreifen kinetischer und potentieller Energie sprechen.⁴⁴ Der Stimmentausch zwischen den in Gegenbewegung gehaltenen Außenstimmen zu Beginn des Themas (*e-gis / gis-e*) resultiert auf einem offen und relativ instabil wirkenden E-Dur-Sextakkord auf der zweiten Taktzeit von Takt 1. Die im Bass liegende *Terz* erzeugt eine Bewegungsspannung, eine starke Tendenz zum *Weitergehen* und zum erneuten Aufsuchen von *Stabilität*. Der melodische Schritt zwischen zweitem und drittem Viertel in der Bassstimme (*gis-a*) kann entsprechend der Terminologie Kurths als "Leittonspannung" verstanden werden.⁴⁵ Diese "Leittonspannung" im Bass fällt also mit der melodischen Spannung des ersten punktierten Viertels in der Sopranstimme zusammen; beide Spannungsfaktoren lösen sich sukzessive zunächst harmonisch, dann auch melodisch auf dem letzten Viertel des Taktes. Die eintretende Subdominante "befreit" den Liegeton *e*¹ zunächst von der harmonisch-kontrapunktischen Spannung und bringt eine Art vorübergehender Stabilität, aus der die Melodie am Ende des Taktes *quasi von selbst* weitergehen kann. Die Farbe des subdominantischen A-Dur wirkt befreiend, leicht und stabilisierend, und gibt dem liegenden melodischen Ton einen subtilen "forttragenden" Impuls, sodass er leicht, geradezu "konfliktlos" fortgeführt, weiterphrasiert werden kann.

Beispiel 21: Beethoven, Klaviersonate E-Dur op. 109, 3. Satz Takt 1, 2

Der gleiche Zwischenraum wird dagegen in Takt 3 ganz anders erlebt; hier beginnt die Modulation in die Dominante H-Dur. Die Leittonspannung wird hier nicht auf dem dritten Viertel gelöst, sondern aufgrund der Alterierung der Bassstimme (*a* wird zu *ais*) noch intensiviert und bis zum folgenden Takt ausgeweitet (Beispiel 22). Nach Kurth könnte man hier von einer Anhäufung der Leittonspannung sprechen (zuerst *gis* und dann *ais*). Die zusätzliche melodische Spannung, die durch den zweiten Leitton *ais* entsteht bzw. die größere harmonische Spannung des resultierenden verminderten Dreiklangs *ais-cis-e* bedingen ein anderes Empfinden und eine andere Art der Weiterführung des punktierten Viertels in der Sopranstimme. Die so etablierte harmonisch-melodische Spannung äußert sich in der Steigerung der *Dynamik* und wird zugleich durch sie gestützt, die hier in Form einer *Crescendo*-Gabel erscheint.

⁴⁴ Die Problematik dieses Ineinandergreifens von Horizontalem und Vertikalem spielt in der analytischen Betrachtungsweise von Kurth eine wichtige Rolle. Um gewisse Klarheit in diese Problematik zu bringen, führt er nach der allgemeinen Definition der kinetischen Energie (horizontal/melodisch) die Definition der potentiellen Energie (vertikal/harmonisch) ein.

⁴⁵ Ernst Kurth teilt die Dur-Tonleiter in zwei Tetrachorde (c-f, g-c; Quelle). Beide Tetrachorde enthalten je zwei Ganztonschritte bzw. einen Halbtonschritt. Die melodische Spannung erreicht ihren Höhepunkt jeweils auf dem dritten Ton eines Tetrachordes, vor dem Halbtonschritt. Diese Energie, die "Leittonspannung", wird dann mit dem folgenden Halbtonschritt aufgelöst.

Übung 13 – Vorstellung des verspäteten Akkordes

Durch kleinere Veränderungen der notierten Rhythmen bietet sich die Möglichkeit, die harmonischen Bezüge des zentralen Zwischenraums noch schärfer zu exponieren. Wie es in dem Originaltext ersichtlich ist, bewegen sich die Bass- und Tenorstimme in Takt 1 und 3 gleichzeitig. Wegen des punktierten Viertels fällt dagegen der letzte Schritt der Sopranstimme auf den dritten Viertel des Taktes nicht mit den zwei anderen Stimmen zusammen, und sie bringt der letzte Ton des Taktes *fis*¹ erst ein Achtel später. Diese Punktierung wäre auch in den anderen Stimmen vorstellbar, wie z. B. in der Mittelstimme:

Oder in der Bassstimme:

In diesen Übungen wird der Viertel-Schritt der Tenor- bzw. Bassstimme durch die Punktierung verzögert. Dadurch entstehen vom originalen Text abweichenden Zusammenstellungen und Dissonanzen. Das Wesentliche in dieser Übung ist, dass, trotz der Verzögerung in der gegebenen Stimme und des gespielten „falschen“ Akkordes, der Pianist es sich so vorstellt und innerlich bereits so hört, als ob die Stimme doch rechtzeitig weitergeführt gewesen wäre. Diese Art des *Voraushörens* der folgenden Töne und Akkorde (während gerade ein anderer Akkord gespielt wird), steigert die Sensibilität, diese auch im originalen Kontext noch bewusster wahrzunehmen.

Beispiel 22: Beethoven, Klaviersonate E-Dur op. 109, 3. Satz Takt 3, 4 und 5

Takt 5 bringt eine Variante des ersten Taktes, harmonisch, melodisch und dynamisch eine Art Ziel der bisherigen Entwicklung. Ein gewisser Verarbeitungsprozess des zentralen Zwischenraums fängt bereits hier innerhalb des Themas an: eine kleine rhythmische Variante des sich wiederholenden rhythmischen Musters (statt einer Achtel diesmal zwei Sechzehntel *gis-fis*). Er wird aber erst in den kommenden Variationen größere Bedeutung gewinnen. Darüber mehr an späterer Stelle.

Die letzte Erscheinung des Schemas und des Zwischenraums in Teil A ist im vorletzten Takt zu finden. Diesmal erweitert Beethoven den üblichen Sekundschritt hinauf auf einen verminderten Quintschritt hinunter (statt e^1-fis^1 auf e^1-ais). Es ist keine Überraschung, dass der Leitton der Dominante hier logischerweise am Ende der Phrase erscheint, denn hier wird die Kadenz auf H-Dur bereits zum Ziel der harmonischen Entwicklung. Bevor aber dieser Leitton *ais* als die übermäßige Sexte des übermäßigen Quintsextakkordes erscheinen kann (*c-e-g-ais*), müssen die anderen zwei Töne dieses spannenden Akkordes vorbereitet werden. Durch die fallende Bewegung der Bassstimme (*cis-c*) wird das punktierte Viertel in der Sopranstimme erst als Terz von cis-Moll, dann aber als Terz von C-Dur(!) erklingen.

Beispiel 23: Beethoven, Klaviersonate E-Dur op. 109, 3. Satz Takt 7, 8

Die unterschiedlichen Harmonisierungsvarianten und die fallende Sequenz der transponierten Zwischenräume der B-Phrase ($h^1-cis^2 / a^1-h^1 / gis^1-e^2$) geben eine ganz andere Dynamik der Phrasengestaltung. Die ersten 2 Takte (Takt 9, 10) verfolgen das Muster des Taktes 3. Auf dem letzten Viertel beider Takte erscheinen immer dominante Akkorde in instabilen Umkehrungsformen (6/5 bzw. / 6 Akkord, jeweils mit Terz im Bass). Die Bassstimme exponiert die Leittonspannung jeweils zwischen dem letzten Viertel eines jeden Taktes und dem ersten des darauf folgenden. Diese Harmonisierung suggeriert einen beinahe unauffälligen Taktübergang, eine kontinuierliche Linienführung und einheitliche Gestaltung der ersten vier Takte.

Übung 14 – Die potentielle Präsenz der Tonart F-Dur / Reminiszenz des zweiten Satzes

Die Mehrdeutigkeit dieses übermäßigen Quintsextakkordes wird im Thema und in den Variationen immer wieder subtil angedeutet. Das *crescendo*, mit dem Beethoven den Akkord in Takt 7 auch dynamisch vorbereitet, wird von einem *subito piano* in Takt 8 abgelöst. Der abrupte überraschende dynamische Wechsel, bringt die außerordentliche Spannung dieses Akkordes noch besser zum Ausdruck. In dem Augenblick wäre sogar eine potentielle Ausweichung nach F-Dur vorstellbar:

The image shows a musical score for two staves in 3/4 time, key of D major. Measure 7 has a *cresc.* marking. Measure 8 has a *p* marking. A large blue arrow on the left points towards the score.

In einigen Variationen balanciert dann diese Kadenz *de facto* an der Grenze von F-Dur:

VAR II

The image shows a musical score for two staves in 3/4 time, key of D major. Measure 7 has a *cresc.* marking. Measure 8 has a *dim.* marking followed by a *p* marking. A red bracket highlights the chord in measure 8.

VAR IV

The image shows a musical score for two staves in 3/4 time, key of D major. Measure 7 has a *dim.* marking. Measure 8 has a *p* marking. A red bracket highlights the chord in measure 8.

VAR V

The image shows a musical score for two staves in 3/4 time, key of D major. Measure 7 has a *p* marking. Measure 8 has a *p* marking. A red bracket highlights the chord in measure 8.

Die Verarbeitung und Funktion des zentralen Zwischenraums in den Variationen
Variation 1- der Zwischenraum als Bindeglied

Wie spannend und wichtig der Augenblick dieses melodischen Zwischenraums ist äußert sich auch in der Aufmerksamkeit, die Beethoven ihm in den kommenden Variationen widmet und in den unterschiedlichen Funktionen, die er ihm verleiht. Durch die abwechslungsreichen Verarbeitungsarten des zentralen Zwischenraums kommt seine außerordentliche Spannung noch besser zur Geltung. Während er im Thema - diesmal aus dem vertikalen/melodischen Gesichtspunkt betrachtet - eher innerlich, als Ergebnis von Gestaltungswille und Vorstellungskraft, als psychisches Kräftespiel des Interpreten erlebt wurde, äußert er sich hier im Notentext der Variation 1 auch in konkreten Formen. Der bisherige, das Thema kennzeichnende kontrapunktische Aufbau drängt sich in der Variation 1 in den Hintergrund (erscheint nur in einigen Takten). Die Sopranstimme tritt dagegen noch mehr *solistisch* in den Vordergrund mit einer ruhigen, *walzerartigen* Begleitung der linken Hand. Die innere Periodizität und das Zentraltonprinzip des Themas verwirklichen sich weiterhin, aber diesmal in einer anderen Art und Weise. Die Betonung fällt hier, im Gegensatz zum Thema, immer auf die erste Taktzeit, also auf die am Anfang eines jeden ungeraden Taktes stehenden Melodietöne (zumindest in den ersten 6 Takten), die Beethoven auch mit zusätzlichen Akzentzeichen noch deutlicher hervorhebt. Diesmal wird die akzentuierte lange Note (Halbe Note) zum primären fühlbaren Spannungszentrum der Variation 1. Dazu trägt der extrem erweiterte Klangraum (e^g-h^2 zwischen Bass und Sopran am Anfang des Taktes) auch bei. Die erfolgreiche pianistische Gestaltung dieses Augenblicks hängt jedoch nicht nur davon ab, wie dieser Anfangston gespielt wird, sondern sie liegt größtenteils in der Art und Weise, wie seine melodische Spannung weitergeführt wird. In diesem Prozess nehmen die diversen Verarbeitungsarten des zentralen Zwischenraums die wichtigste Rolle ein. Sie sind eine Art Überbrückung, Bindeglieder, zwischen dem ersten Melodieton und dem nächsten Takt eins. Obwohl sie im melodischen Sinne nicht mehr so zentral exponiert sind (die Betonung fällt nicht auf sie, bzw. sie sind kein Spannungszentrum mehr) wie im Thema, sind sie für die Spannungsentwicklung der Melodie weiterhin primär verantwortlich. Dem Thema ähnlich, in dem sie immer in der Mitte des Taktes erschienen (also auf dem zweiten Viertel), bilden sie auch hier in der Variation 1 jeweils die Mitte der zweitaktigen Phraseneinheiten (immer auf der dritten Taktzeit). In Takt 1 ist eine *diminuierte* Form des Zwischenraums zu finden (aus großem punktiertem Rhythmus wird kleiner punktierter Rhythmus), die den von der linken Hand geschaffenen leicht tänzerischen Charakter verstärkt. Der gleiche Zwischenraum e^2-fis^2 wird dann in Takt 3 mit reicher, *gesprächiger*, verzierender Figuration ausgefüllt. Noch spannender wandelt er sich dann in dem zweiten Teil der Variation 1 um. In den Takten 9, 10 und 11 wird die Transposition des zentralen Zwischenraums bzw. seine Sequenzierungen (h^1-cis^2 / a^1-h^1) mit chromatischen Durchgangsnoten ergänzt und überbrückt. (Beispiel 5) Nicht nur aus dem melodischen, sondern auch aus dem harmonischen Aspekt bilden diese Veränderungen die eigentlich spannendsten harmonischen Momente der Variation 1, dadurch, dass sie mit der relativ einfachen akkordischen Begleitung immer wieder kleinere dissonante Reibungen, kurze, aber umso spannendere vertikale Zusammenstellungen verursachen. Diese Spannung spiegelt sich zugleich in der Entwicklung der Dynamik wider.

Übung 15 – Die Potentialität des Themas in der Variation 1

Nachdem alle Variationen einen bestimmten Aspekt des Themas verarbeiten und weiterentwickeln (Fußnote Uhde/Schenker), bietet sich immer wieder die Möglichkeit unterschiedlichen Variationen miteinander, oder mit dem Thema spielerisch zu kombinieren, als ob sie nicht nur individuell existieren, sondern zugleich als Möglichkeit immer *ineinander* leben würden. In der ersten Variation könnte man die walzerartige Begleitung der linken Hand mit der ruhigen Basslinie des Themas vertauschen, etwa so:

The image shows a musical score for Variation 1. It is written for piano in 3/4 time, key of D major (indicated by two sharps). The score is enclosed in a blue rectangular box with a large blue arrow pointing to the left on the left side. The right hand (treble clef) plays a waltz-like accompaniment with a steady eighth-note pattern. The left hand (bass clef) plays a calm, melodic bass line. The score includes a 'cresc.' marking and a '5' fingering for a quintuplet in the right hand.

Die Übung leistet auch Hilfe, einen einheitlichen linearen Prozess der eher rhetorisch gestalteten Melodie zu finden, dadurch, dass sie die relativ statische, und vertikale, originale, walzerartige Begleitung durch eine vielmehr horizontal konzipierte melodische Basslinie ersetzt. Die Übung wird besonders spannend, wenn der Pianist die Atmosphäre beider Variationen wirklich miteinander kombinieren, mit der rechten und linken Hand unterschiedliche „Persönlichkeiten“ darstellen kann.

Beispiel 24: Beethoven, Klaviersonate E-Dur op. 109, 3. Satz, Variation 1, Takt 1-3 bzw. 9, 10

Variation 2 – Einführung eines neuen musikalischen Materials / Ankündigung der letzten zwei Variationen

In der Variation 2 taucht der zentrale Zwischenraum in einem besonderen Kontext auf. In den ersten acht Takten der Variation erscheinen die unterschiedlichen Stimmen des Themas in einer Art *hoquetus*artigen Spiel der abwechselnden Hände.⁴⁶ Eine Art melodische Homogenisierung charakterisiert diese ersten acht Takte, in denen sich keine stark fühlbare Hierarchie der melodischen Übergänge entfalten kann. Die Dynamik richtet sich hier eher nach der Entwicklung der harmonischen Phrase. Umso mehr tritt aber der zentrale Zwischenraum des Themas nach dieser anfänglichen, relativen melodischen Neutralität in den kommenden acht Takten in den Vordergrund (Takt 9-16). In dieser auskomponierten Wiederholung erscheint er mit dem Einsatz eines neuen musikalischen Materials verbunden. Die abwechselnden Einsätze der Sopran- und Altstimme stellen eine aufsteigende Sequenz von fallenden Terzen vor ($g^1-e^1 / a^1-fis^1 / h^1-gis^1$). Diese Idee erscheint dann in den späteren, in den aufeinandergeschichteten Stimmeneinsätze der 5. Variation. Der unterste Ton dieser Terzreihe (also der erste Ton des ursprünglichen zentralen Zwischenraumes), der im Thema noch als punktiertes Viertel erscheint, wird hier jeweils dreimal wiederholt. Durch diese Repetition werden diesmal die Spannung und der lineare Prozess des ursprünglich langen Tones beibehalten, bzw. durch den Triller, in den die Tonwiederholung am Ende des Taktes einmündet. Der Triller (e^1-fis^1) repräsentiert hier nicht nur eine organische Fortführung der Repetition, sondern auch eine Art ekstatische Mischung, eine vibrierende Vereinigung der Rahmentöne des Zwischenraums und kündigt bereits das großartige Finale dieses Variationssatzes an (Variation 6). Das Repetitionsprinzip bleibt in den nächsten vier Takten weiterhin präsent allerdings in einer

⁴⁶ Diese Art Satzaufbau ruft die Erinnerung des Themas vom ersten Satz wach.

Übung 16 –Die Potentialität des Hauptthemas der Sonate in der Variation 2

In wie weit das Hauptthema mit dem ersten Satz und dem Thema des Variationssatzes verwandt ist, zeigt die folgende Übung. Eine leichte Modifikation des Notentextes zeigt ihre gegenseitige potentielle Präsenz. Die Kombination des *vivace* Sechzehntel-Musters des ersten Satzes und des *hoquetus*artigen Spiels der zweiten Variation ergibt die folgende Übung:

Übung 17 –Die Potentialität des Variationsthemas in der Variation 2

Trotz der melodischen Neutralität des Variationsanfangs, ist es möglich die Melodietöne des ursprünglichen Themas innerhalb in der Sechzehntelbewegung der ersten acht Takte zu finden und sie auch in diesem musikalischen Kontext bewusst zu machen. In dieser Übung werden sie mit tenuto Zeichen hervorgehoben und müssen dementsprechend *molto cantabile* gespielt, und miteinander plastisch verbunden werden. Die anderen Töne müssen dagegen *piano, dolce* und eher *harmonisch* gespielt werden. Dadurch kann ein besonders schönes Klangbild entstehen, in dem die Melodie durch das ruhig vibrierende, subtile harmonische Ambiente durchstrahlt.

leicht variierten Form, da der wiederholte Ton ab Takt 13 bis Takt 16 diesmal alterniert mit der unteren chromatischen Nebennote erscheint.

Beispiel 25: Beethoven, Klaviersonate E-Dur op. 109, 3. Satz, Variation 2, Takt 9, 10 bzw. 13, 14

Variation 3 – ein spielerischer Dialog

Der vorigen Variation ähnlich gewinnt der zentrale Zwischenraum in den anfänglichen 8 Takten der Variation 3 keine besondere Bedeutung. Erst in der Wiederholungsphase der ersten acht Takte (Takt 9-16) tritt er, bzw. seine Transposition *h-cis* spürbar in den Vordergrund. In der aufsteigenden Linie der Achtelgruppen (zuerst in der rechten, dann in der linken Hand) klingt er dreimal nacheinander, worauf die schnellen kontrapunktischen Sechzehntelgruppen der linken Hand (bzw. später der rechten) mit ihren Spiegelbildern antworten. In dem B-Teil der Variation (Takt 17-32) werden der Zwischenraum *h-cis*, bzw. seine weiteren Transpositionen wiederum, der vorigen Variation ähnlich, durch Repetition exponiert.

Beispiel 26: Beethoven, Klaviersonate E-Dur op. 109, 3. Satz, Variation 3, Takt 9-12

Variation 4 – das melodische „Aufeinanderhäufen“ der Zwischenräume

Eine äußerst interessante Gestalt nimmt der Verarbeitungsprozess des Zwischenraums in der kommenden Variation 4 ein. Die quasi unauffällig ineinander greifenden, ununterbrochen fließenden Sechzehntelgruppen weiten nicht nur die Grenzen des Tonumfangs, die Größe des Klangraums aus, sie schaffen aber nach der virtuos-spielerischen, humorvollen, raschen vorigen Variation eine warme, innige Atmosphäre. Die sich kontinuierlich ineinander schlingenden Motive der übergebundenen punktierten Viertel und die zwei Achtel, die ihnen folgen, sind die neuen Varianten des zentralen Zwischenraums. Sie werden durch 4 Register des Instruments aufeinander geschichtet, als würden sie den zentralen Zwischenraum melodios in jedem Register wiederhallen lassen.

Beispiel 27: Beethoven, Klaviersonate E-Dur op. 109, 3. Satz, Variation 4, Takt 1, 2

In dem B-Teil wird die Sechzehntelbewegung, im Gegensatz zum A-Teil, nicht zwischen den Stimmen bzw. den spielenden Händen abwechselnd geführt, sondern sie erscheint gleichzeitig in ihnen. Trotz dieser Verdichtung der Bewegung wirken die anfänglichen 4 Takte des B-Teils wesentlich statischer und unbeweglicher. Es ist zum Teil der harmonischen Phrase zu verdanken, die auf bestimmten Harmonien länger stehenbleibt, und sie dadurch prolongiert, (wie z. B. in Takt 11) bzw. ihren Fluss noch mit zusätzlichen Akzenten bremst (Takt 11,12). Andererseits wird der Klangraum hier nicht so sehr ausgeweitet, wie in dem ersten Teil der Variation. Das Zusammenwirken beider Faktoren ermöglicht den neuen chromatisch ausgefüllten Varianten des Zwischenraums aus dem harmonischen Ambiente melodisch aufzuleuchten, und zwar infolge eines plötzlichen Registerwechsels.

Beispiel 28: Beethoven, Klaviersonate E-Dur op. 109, 3. Satz, Variation 4, Takt 9b, 10

Variation 5

Die imitierende Anhäufung von gleichen thematischen Elementen bleibt weiterhin ein wichtiges Merkmal des Satzes und erreicht seinen Höhepunkt in der *fugatoartigen* 5. Variation. Während sich diese Elemente in der vorigen Variation untereinander noch abgewechselt haben, wird hier die Distanz zwischen ihnen immer geringer. Man könnte das Gefühl haben, dass die Stimmeneinsätze nahezu einander in die Rede fallen, sich kräftig aufeinander schichten. Sie geben einander mit jedem neuen Stimmeneinsatz belebende, bekräftigende Impulse und generieren dadurch einen sich stufig steigernden Spannungsgrad. Diese Spannung gipfelt in der Kadenz der ersten Phrase (Takt 8). Der zentrale Zwischenraum wird hier als Mitte in den zweittaktigen Einheiten positioniert. Er absorbiert jeweils den energetischen Impuls der *sf* Akzente der linken, und den Impuls der neuen Stimmeneinsätze der rechten Hand. Sie bilden mit ihm scharfe Dissonanzen (in Takt 2 z. B. *gis/e/a*), und geben dadurch auch einen intensiven forttragenden Impuls.

Beispiel 29: Beethoven, Klaviersonate E-Dur op. 109, 3. Satz, Takt 1-6

The image shows a musical score for the first six measures of the third movement of Beethoven's Piano Sonata in E major, Op. 109. The tempo is marked 'Allegro, ma non troppo'. The score is in 3/4 time and features a 'Zwischenraum' (intermediate space) marked in red. The score shows a complex rhythmic structure with accents and dynamic markings like 'f' and 'sf'.

Variation 6

Das in der Variation 2 kennengelernte Repetitionsprinzip erreicht seinen absoluten Höhepunkt in der letzten Variation. Die Entfaltung der Idee, den zentralen Zwischenraum durch Tonwiederholung, bzw. durch ekstatisch vibrierenden Triller auszufüllen, bildet das Gerüst der letzten Variation und durchwirkt sie intensiv. Während in der Variation 2 die repetierten Achtelnoten quasi ohne Durchgang in den Triller eingemündet haben, wird hier dieser Weg zwischen ihnen durch allmähliche rhythmische Diminution viel subtiler und differenzierter dargestellt. Der erste Ton der Transposition des zentralen Zwischenraums (h^1) wiederholt sich zuerst in Viertel-, und Achtel-, dann in Triolen-, bzw. Sechzehntelbewegungen und schließlich in einer Zweiunddreißigstelbewegung. Er vereinigt sich mit dem zweiten Ton des Zwischenraumes (cis^2) ab Takt 6 und bildet bereits hier einen langsamen Sechzehntel-Triller. In Takt 7 wird dann dieser lange Aufbauprozess des großen dominantischen Orgelpunktes mit dem momentanen Erscheinen des ursprünglichen Zwischenraumes *e-fis* kurz suspendiert. Das Ziel der Diminution, der Triller (*h-cis*) wird ab Takt 12 erreicht, in den die Zweiunddreißigstelbewegung nahezu unauffällig einschmilzt. Der lange Spannungsbogen des großen dominantischen Orgelpunkt-Trillers überwölbt fast 22 Takte, und wird wiederum nur kurz in Takt 15/16 mit dem Erscheinen des zentralen Zwischenraum-Trillers (*e-fis*) unterbrochen. Er wird schließlich in Takt 36 mit der Rückkehr des Themas und der Tonika aufgelöst.

Die Klaviersonate As-Dur, op. 110

1. Satz - Spannungsanalyse Die potentielle Präsenz des Mottos

In der Analyse des ersten Satzes der Klaviersonate op. 109 wurde bereits ersichtlich, dass die einzelnen Themen und Formeinheiten miteinander innerhalb der Sätze aber auch satzübergreifend in enger Beziehung stehen. Sie sind einerseits durch die zahlreichen motivischen, harmonischen Andeutungen verknüpft, andererseits kehren sie zum gleichen „Konflikt“ zurück und versuchen, ihn immer wieder mit unterschiedlichen Mitteln zu „lösen“. Wegen dieser gemeinsamen, verbindenden Aspekte kommen die einzelnen Formteile in eine so nahe Verwandtschaft - auch wenn die Charaktere der Themen oft ganz gegensätzlich zu sein scheinen -, dass eine traditionelle Gegenüberstellung der kontrastierenden Sonatenthemen bereits im ersten Satz der Sonate etwas aufgelockert wird. Dieses Prinzip setzt sich dann in der Klaviersonate op. 110 in äußerst spannender Weise fort und beeinflusst die Spannungsentwicklung der ganzen Sonate.

Im Gegensatz zur Klaviersonate op. 109 entfaltet sich im ersten Satz der As-Dur Sonate ein ruhiger, organischer musikalischer Fluss. Weder abrupte Kontraste, noch unerwartete Wendungen stören diesen ausgewogenen, homogenen musikalischen Prozess. Diese Einheitlichkeit wurzelt größtenteils in einem einzigen Motto, dessen kontinuierliche Präsenz alle Themen durchwirkt und sie dadurch auch eng miteinander verbindet: dieses Motto ist zunächst der erste Teil des Hauptthemas (4 Takte), der in vielen Analysen ebenfalls als „Motto“ bezeichnet wird. Die potentielle Präsenz dieses Mottos prägt alle Momente des ersten Satzes und beeinflusst auch die späteren Sätze. Wie Jürgen Uhde und Renate Wieland treffend bemerken, „blickt“ die Musik in diesem ersten Satz „immer wieder auf das Motto an ihrem Beginn zurück“¹. Es ist verführerisch, diese Erscheinung als ein einfaches Variationsprinzip zu betrachten, in dem die unterschiedlichen harmonischen, motivischen und rhythmischen Aspekte des Mottos im Laufe des ersten Satzes kontinuierlich verarbeitet und weiterentwickelt, entfaltet bzw. ergänzt werden. Handelt es sich doch um viel mehr als nur eine variierte Verarbeitung des Mottos. Seine kompakte Gestaltung und strahlende Atmosphäre sind so bestimmend, dass sie ihren Stempel unvermeidbar allen folgenden Themen aufprägen. Man könnte das Gefühl haben, als könnten diese Themen der Wirkung des Mottos nicht widerstehen und sich von ihm gar nicht losreißen. Um diesen Prozess zu verfolgen, muss man vor allem die bestimmenden Eigenschaften des Mottos untersuchen.

Die ersten vier Takte bauen auf einem relativ einfachen harmonischen Plan auf. Die prägenden Funktionen sind hauptsächlich die Tonika bzw. die Dominante. Nur der dritte Takt erreicht die Subdominante Tonart Des-Dur für die Dauer eines Achtels (auf dem letzten Achtel des Taktes).

Beispiel 1: Beethoven, Klaviersonate op. 110 As-Dur, I. Satz, Takt 1-4

Moderato cantabile molto espressivo

p con amabilità (sanft)

Tonica Dominante Tonika (SD) Dominante

¹ Uhde, Wieland, *Denken und Spielen, Studien zu einer Theorie der musikalischen Darstellung*, S. 351

Pianistische Übungen / Interpretatorische Anweisungen

Um den Charakter eines Mottos zu betonen, ist es möglich, die ersten vier Takte der Sonate unmerklich langsamer zu spielen und erst in Takt 5 das „endgültige“ Tempo zu finden. Das Vortragstempo muss so ausgewählt werden, dass die kompositorische Vorschrift „*Moderato cantabile, molto espressivo – con amabilità*“ angemessen befolgt werden kann. Unter diesem Aspekt scheint das von Bülow vorgeschlagene Vortragstempo (Viertel=69) etwas zu aktiv zu sein. Der Tempovorschlag von Schnabel (Viertel=63) suggeriert dagegen eine ruhigere Spielart, die einem warmen, gesanglichen, intimen Klang mehr Raum zur Entfaltung lässt.

Dem Motto liegt eine Intervallkonstellation von fallenden Terzen und steigenden Quarten zugrunde (c^2 - as^1 - des^2 - b^1 - es^2 - c^2 - f^2). Durch diese Intervallreihe wird das Rahmenintervall einer Sexte as^1 - f^2 erreicht.

Beispiel 2: Beethoven, Klaviersonate op. 110 As-Dur, I. Satz, Takt 1-4 – Die Sopranstimme

Obwohl diese Motivik der Sopranstimme aus abwechselnden Ab- und Aufwärtsbewegungen besteht (Terz hinunter/Quart hinauf), repräsentiert sie im Grunde genommen eine allmählich aufsteigende Linie (von as^1 bis f^2). Dazu gesellt sich die Bassstimme in den ersten zwei Takten mit einer exakten Gegenbewegung:

Beispiel 3: Beethoven, Klaviersonate op. 110 As-Dur, I. Satz, Takt 1-4 – Die Bassstimme

Die Dynamik der ersten vier Takte bewegt sich ausschließlich im *piano*-Bereich und wird nur in Takt 3 durch ein notiertes *crescendo*-Zeichen leicht gesteigert. Diese geringe Steigerung hängt hauptsächlich mit dem Erreichen des höchsten melodischen Tons f^2 und der Subdominante zusammen. Sie führt aber zu keinem *forte*, sondern wird vom *subito piano* in Takt 4 in dem Augenblick, wo die Musik die Dominante erreicht, abgelöst.

Beispiel 4: Beethoven, Klaviersonate op. 110 As-Dur, I. Satz, Takt 3, 4

Bereits die nächsten 7 Takte (Takt 5-11), die auch als Nachsatz des Hauptthemas betrachtet werden könnten, zeigen, wie das Motto potentiell weiterlebt und weiterwirkt. Da es sich jetzt von 4 auf 7 Takte ausdehnt, gewinnt seine relative anfängliche melodisch-harmonische Dichte hier Raum zur Entfaltung. Die anfänglichen 2 Takte (Takt 1,2) werden hier mit 2 zusätzlichen Takten (Takt 7,8) ergänzt, wobei die Basslinie gleich bleibt.

Diese Geste des Aufsteigens muss in der Interpretation ganz bewusst erlebt werden. Sowohl das Rahmenintervall der großen Sexte *as¹-f²*, als auch das kurze Erreichen, die subtile Andeutung der Subdominante drücken den sehnsuchtsvollen, inniglich idealistischen Charakter des Mottos aus.

Das kleine *crescendo*, das den Höhepunkt des Mottos, das Erreichen der Subdominante in Takt 3 vorbereitet, soll als ein tiefes ruhiges „Einatmen“ erlebt werden und dessen Spannung darstellen, während die *subito piano* Dynamik und die Dominante in Takt 4 ein „Ausatmen“ repräsentieren. Die interpretatorischen Vorschläge von Schnabel weisen auch auf die ruhige Intensivität dieses Augenblicks hin (in Takt 3 „*non affrettando*“, in Takt 4 „*tranquillo*“).

Beispiel 5: Beethoven, Klaviersonate op. 110 As-Dur, I. Satz, Takt 5-8

Der Bereich der Subdominante (Des-Dur) wird hier nicht nur kurz angedeutet, vielmehr wird er durch die Zwischendominante As⁷ (mit 7 im Bass) und ihre Auflösung in Takt 9 und 10 auskomponiert.

Beispiel 6: Beethoven, Klaviersonate op. 110 As-Dur, I. Satz, Takt 9, 10

Während das anfängliche Motto an die Stimmführung etwa eines vierstimmigen Streichquartettsatzes denken lässt, tritt hier in den Takten 5-11 die gesangliche Sopranstimme geradezu als Soloinstrument in den Vordergrund, begleitet durch die Sechzehntelbewegung der linken Hand. Die ziemlich kompakte Terz/Quart-Intervallkonstellation des Anfangs, die eher instrumental geprägt war, wandelt sich hier zu einem freien solo-cantabile. Die melodische Energie und Spannung des Mottos entfaltet sich hier immer mehr. Die bestimmenden Intervalle der Melodie bleiben weiterhin die Terz und die Quart, diesmal aber frei variiert:

Beispiel 7: Beethoven, Klaviersonate op. 110 As-Dur, I. Satz, Takt 5-8 – Die Sopranstimme

Als Höhepunkt dieser harmonischen und melodischen Entfaltung des Mottos, wird wiederum der Ton f^3 (diesmal eine Oktave höher als im Motto) erreicht. Auch durch die dynamische Entwicklung wird dieser Prozess mit einem *crescendo* ebenso wie im Motto unterstützt. Diese Erweiterung der ersten Phrase bietet dem Komponisten die Möglichkeit, den melodischen Höhepunkt f^3 metrisch zentraler, auf dem Takt eins von Takt 11 zu exponieren (in Takt 3 fällt er auf eine unbetonte Taktzeit, auf das letzte Achtel des Taktes). Sein ekstatisches Aufglühen

Um diese allmähliche, melodische Entfaltung des Mottos verwirklichen zu können, ist es hier empfohlen, diese 7 Takte als eine große, einheitliche melodische Linie zu betrachten und in der Interpretation dementsprechend zu gestalten. Trotz aller Artikulationszeichen und harmonischen „Zäsuren“ (die selbstverständlich alle berücksichtigt werden müssen), soll die Spannung der Phrase kontinuierlich aufgebaut werden, so dass inzwischen keine Ruhepunkte, keine Entspannungsphasen erscheinen können. So müssen die beiden halben Noten in Takt 6 und 8 *innerlich*, in der inneren Vorstellung des Interpreten intensiv weitergeführt werden. Dieser allmähliche und kontinuierliche Spannungsaufbau erreicht dann seinen Höhepunkt mit dem Melodieton *f* in Takt 11. Die erwartungsvolle, öffnende Geste des Mottos, die kurze Andeutung der Subdominante in Takt 3 gewinnt hier Raum und Zeit zur Entfaltung.

wird durch das *sf* Zeichen noch mehr verstärkt.

Beispiel 8: Beethoven, Klaviersonate op. 110 As-Dur, I. Satz, Takt 11

Die Sechzehntelfigur in der linken Hand, die den strömenden Gesang begleitet, stellt den Anfang einer allmählichen rhythmischen Diminution dar, die ihre nächste Stufe in Takt 12 mit dem Übergang in die Zweiunddreißigstel-Bewegung erreicht.

Die virtuoson Zweiunddreißigstel-Figurationen der nächsten Takte (Takt 12-19) haben anscheinend nur eine überleitende Funktion. Doch birgt diese modulierende Überleitung das Motto weiterhin in sich. Der Takt 12, der gleichzeitig ein Abschluss des Hauptthema-Nachsatzes und der Anfang der Überleitung ist (Takt 12-19), kehrt in der linken Hand zum werkeröffnenden c^2 - as^1 Intervall zurück. Die potentielle Präsenz des Mottos bleibt, zwar etwas zurückgezogen, aber durchgehend präsent und lebendig. Der ursprüngliche harmonische Plan ist auch in den ersten vier Takten (Takt 12-15) leicht zu erkennen. Auch die Haupttöne der ursprünglichen Basslinie erscheinen in den ersten drei Takten erneut (as - b - c). Wurde in den Takten 5-11 vor allem die melodische Energie und Spannung des Mottos entfaltet, so treten jetzt in dieser neuen Formeinheit andere Aspekte des Mottos in den Vordergrund. Der ruhig fließende, strahlende Gesang des Hauptthema-Nachsatzes findet in der Überleitungspartie keine Fortsetzung und löst sich in Takt 12 komplett auf. Der klingende Raum des Mottos, der im „strengeren“ Quartettsatz am Anfang noch relativ eng und geschlossen war, erlebt hier eine intensive Expansion. Die pulsierende, lebendige harmonische Gestalt der Takte 12-20 überspannt vier Register der Klaviatur. Nun zeigt diese dritte Art der Instrumentation einen „echten“ Klaviersatz. Die großen *Arpeggio-Figurationen* bringen jetzt die beiden grundlegenden Akkorde des Mottos (Tonika/Dominante) zur Entfaltung und lassen sie lebendig in jedem Register aufleuchten. Durch sie erscheinen aber nicht nur die Akkorde, sondern auch alle Bewegungsrichtungen des Mottos, also die Abwärts- (Takt 12, 14, 16) Aufwärts- (Takt 13, 15) und Gegenbewegung (ab Takt 17). Auf die potentielle Präsenz des Mottos, bzw. auf seine rhythmische Gestaltung weisen auch die *staccato*-Zeichen der rechten Hand hin. Während in Takt 12, 14 und 16 auf jeden Achtelschlag des Taktes ein *staccato* zu spielen ist (also insgesamt 6), müssen in den nächsten Takten (Takt 13 und 15) nur drei gespielt werden (also auf jeden Viertelschlag des Taktes). Diese Artikulationszeichen helfen einigen Akkordtönen, nicht nur immer wieder vom Kontext heraus zu strahlen und dadurch ein spannend vibrierendes, lebendiges Klangbild zu schaffen, sondern sie rufen zugleich die anfängliche rhythmische Aktivität des Mottos in Erinnerung. Dem rhythmisch „aktiveren“ Takt 1 entspricht hier Takt 12 (wegen der 6 *staccati*), während Takt 2, ähnlich dem Takt 13 einen „passiveren“ Rhythmus repräsentiert.

Übung 1 – Die potentielle Präsenz des Mottos in der Überleitung

Die potentielle Präsenz des Mottos ist in der Überleitungspartie deutlich zu fühlen. Um eine eher nur mechanische Spielart der Zweiunddreißigstelgruppen zu vermeiden, ist es nützlich, das Motto mit den virtuoson Figurationen zusammenspielen. Der Interpret soll sich vorstellen, dass die Figurationen der rechten Hand nur eine sekundäre, harmonische, begleitende Schicht vertreten. Im Vordergrund klingt das Motto, das jetzt durch die harmonischen Zweiunddreißigstelfigurationen *bekleidet*, umrundet wird. Während des Spielens der Überleitung (besonders der ersten vier Takte) können also die innere *Vorstellung* des Mottos, das *Mitsingen*, bzw. ggf. das Mitspielen mit einem zweiten Instrument durchaus hilfreich sein.

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of two systems of staves. The first system features a treble clef staff with a complex 32nd-note figure and a bass clef staff with a simple accompaniment. The second system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a simple accompaniment. A large blue arrow on the left points towards the first system.

Beispiel 9: Beethoven, Klaviersonate op. 110 As-Dur, I. Satz, Takt 12, 13

Die eigentliche Modulation fängt dann in Takt 17 an. Mit dem Erscheinen des alterierten Tones *d* in der rechten Hand wendet sich die harmonische Phrase in die dominante Richtung nach Es-Dur. Bereits im nächsten Takt wird aber das Gefühl einer Modulation mit der Rückkehr von *des*, bzw. der Tonart As-Dur in Takt 18/19 in Frage gestellt, wodurch schließlich das neu einsetzende Seitenthema in Takt 20 noch gar nicht eindeutig in Es-Dur empfunden werden kann. Das große crescendo (von Takt 17 bis Takt 20), mit dem dieser „Modulationsversuch“ an Intensität gewinnt und die kontinuierliche Gegenbewegung der Hände rufen die Erinnerung an die zwei kadenzierenden Takte 3 und 4 des Mottos wach. Die Spannung der erwartungsvollen Geste dieser Takte wird nun durch die lebendigen Figurationen, die energetische Gegenbewegung der Hände und den dadurch erweiterten Klangraum intensiv gesteigert. Doch erreicht dieser Spannungsaufbau der Überleitungspartie noch keinen Höhepunkt und mündet vielmehr beim Erreichen des Seitenthemas in Takt 20, ähnlich dem Motto, wieder nur in ein *subito piano*. Die hier nicht deutlich durchgeführte Modulation führt dazu, dass auch eine klare harmonische Zäsur noch nicht erfolgt. Der Anfang des Seitenthemas erklingt eher als eine Fortsetzung der modulierenden Überleitung, als das deutliche Einsetzen eines neuen musikalischen Materials. Nur die *subito piano* Dynamik lässt in Takt 20 ein neues, zweites Thema erkennen. Zu einem plastischen Übergang trägt noch die Bassstimme bei, in der ein Tetrachord als Gerüst des zweiten Themas bereits subtil vorbereitet wird.

Beispiel 10: Beethoven, Klaviersonate op. 110 As-Dur, I. Satz, Takt 19, 20

Die spielerischen *leggiermente* Figurationen münden hier in Takt 20 in die ruhige *molto legato* Linie des zweiten Themas, in den fallenden Tetrachord vom c^4 auf g^3 ein. Obwohl einen Höhepunkt nicht erreicht wurde, wirkt die ruhige, fallende Linie des zweiten Themas nach der extremen Bewegungsenergie der letzten Überleitungstakte (Takt 17-19) ausbalancierend.

Wiederum erinnern die Takte 17-19 an die Geste des Mottos (Takt 3). Im Entfaltungsprozess dieser Geste erlebt der Interpret hier einen nächsten Grad. Um diese intensive Entfaltung auch in der Interpretation verwirklichen zu können, ist es hier empfohlen, vor allem die linke Hand sehr melodisch zu spielen. Die zusätzlich notierten *tenuto*-Zeichen von Schnabel, mit denen er die Achtelnoten der linken Hand bezeichnet, weisen auch auf diese Spielart hin. Die Steigerung der Dynamik soll mit einer immer gesanglicher werdenden Klangfarbe einhergehen (auch in den Figurationen der rechten Hand), wodurch die Spannung der Gegenbewegung, die Geste der Erwartung und Sehnsucht noch mehr zum Ausdruck gebracht werden kann.

Übung 2 – Die Spannung der Stille

Bei diesem Übergang ist es empfohlen, nach Takt 19 für einen Augenblick stehenzubleiben, den musikalischen Verlauf anzuhalten und erst nach wenigen Sekunden weiterzuspielen. Mit diesem momentanen Innehalten wird deutlich fühlbar, dass die Spannungsentwicklung der ganzen Passage ihren Höhepunkt erst *nach der* Passage, in der anschließenden Stille erreicht. Diese konzentrierte, vibrierende Stille ist die Voraussetzung für das neu einsetzende Seitenthema, einen Klang „aus blauem, durchsichtig-dünnem Glas“² zu finden, wie Uhde formuliert. Die angehäuften Spannung, die Energie der ganzen Überleitung geht hier nicht „verloren“, erscheint aber plötzlich in Takt 20 auf einer anderen Ebene, nämlich in dem strahlenden, lichtvollen und fokussierten *piano*-Klang des Seitenthemas.

² Uhde, *Beethovens Klaviermusik III, Sonaten 16-32*, S. 523

Die ursprüngliche 3/4 Intervallkombination, die auch als steigende Terzreihe gedeutet werden kann ($c^2-as^1-des^2-b^1-es^2-(c^2)$), dreht sich hier in fallende Terzen um. Wiederum fängt das „neue“ Thema, wie bis jetzt alle neuen Formeinheiten, mit der anfänglichen Terz $c-as$ an:

Beispiel 11: Beethoven, Klaviersonate op. 110 As-Dur, I. Satz
Vereinfachte Darstellung der Takte 20, 21

In gewissem Sinne erlebt der Hörer hier eine Art Umkehrung des Mottos. Hat man die anfängliche As-Dur / Es-Dur Beziehung und die steigende Linie des Mottos als eine Geste des „Öffnens“, als Spannung empfunden, so könnte man hier das Gefühl einer „Rückkehr“, einer Art „Rückschluss“ als Lösung erleben. Beide viertaktigen kleinen Phrasen bleiben an ihrem Schluss auf Es-Dur stehen (in Takt 4 Es⁷ mit *fermata*, in Takt 24 Es-Dur Sechstakkord). Dieses kurze Zögern, das momentane Stehenbleiben in Takt 23/24: sie bereiten schon die „wirkliche“ Modulation nach Es-Dur vor. Als „ungeduldiger Komparativ von T. 1 und 2.“, wie ihn Uhde und Wieland bezeichnen³, zitieren diese Takte wiederum den Anfang des Mottos.

Beispiel 12: Beethoven, Klaviersonate op. 110 As-Dur, I. Satz, Takte 23 24 bzw. 1, 2

Takte 23 – 24 :

Takte 1 – 2 :

Diese „ungeduldige“ Energie, die sich in diesem Augenblick konzentriert, wirkt auch weiter in der kommenden großen dynamischen Steigerung. Der Es-Dur Sextakkord, aus dem sich dieser ganze Prozess entfaltet, löst sich am Anfang von Takt 25 in *Trillern* in der linken und in *Arpeggi* in der rechten Hand auf. Miteinander eine energetische Gegenbewegung gestaltend, erweitern die beiden Außenstimmen den Klangraum in den nächsten 3 Takten extrem. Dieser Prozess rückt auch den Satz zum ersten Mal aus dem allgemeinen *piano* dynamischen Bereich ganz weg und erreicht das erste *forte* und damit auch ein „wirkliches“ Es-Dur in Takt 28. Der

³ Uhde, Wieland, *Denken und Spielen, Studien zu einer Theorie der musikalischen Darstellung*, S. 352

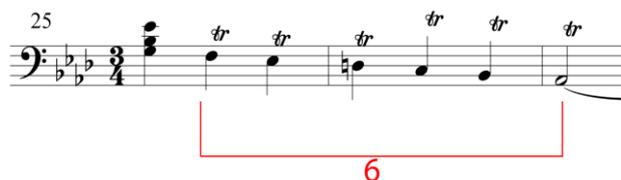
Übung 3 – Die Kombination des Mottos und des Seitenthemas

Die einander ergänzende Wirkung des Mottos und des Seitenthemas kann bewusster gemacht werden, wenn diese Themen unmittelbar nacheinander erklingen. So wird die „öffnende“ Geste des Mottos mit der „schließenden“ des Seitenthemas ergänzt. Das folgende Notenbeispiel demonstriert dieses Spannung-Lösung Verhältnis:

The image displays a musical score for piano in 3/4 time, consisting of two staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score is divided into two measures. The first measure features a 'motto' with a 'p' (piano) dynamic marking. The second measure features a 'side theme' also marked 'p'. A large blue arrow on the left points towards the score. Two red arrows at the bottom point towards the first and second measures, respectively, highlighting the 'opening' and 'closing' gestures mentioned in the text.

Moment wirkt umso mehr befreiend, da bis jetzt kein „Steigerungsversuch“ der Dynamik wirklich erfolgreich war, denn alle Ansätze münden im letzten Augenblick in überraschendes *subito piano* (Takt 3/4, Takt 19/20). Zugleich kehrt die linke Hand zum Rahmenintervall des Mottos *as-f* zurück und exponiert sie umgekehrt in der Basslinie:

Beispiel 13: Beethoven, Klaviersonate op. 110 As-Dur, I. Satz, die Basslinie der Takte 25-27



Das zweite Seitenthema, die folgenden 4 Takte (Takt 28-31), die jetzt in Es-Dur erklingen, beharren auch weiterhin auf diesem bestimmenden Intervall des Mottos:

Beispiel 14: Beethoven, Klaviersonate op. 110 As-Dur, I. Satz, Takt 28-30

Wegen der „beschleunigten“ Gegenbewegung und der *sf* Akzente, bzw. der hartnäckigen Wiederholung der Sexte wird dieses Intervall in eine ganz andere Beleuchtung gesetzt. War es im Motto als „idealistisches“ Ziel nur kurz angedeutet, wird es hier zur „greifbaren“ Realität. Am Ende der dreimaligen Folge wird das c^4 als Höhepunkt und Spannungsmaximum der ganzen Exposition erreicht. Der Ton c^4 ist jetzt in der neuen Tonart Es-Dur die Sexte und es wird hier, genau wie im Motto als Subdominante harmonisiert. Der Höhepunkt der Exposition wirkt, als ob der musikalische Prozess endlich seine früheren „Hemmungen“ bewältigt hätte und jetzt frei und lichtvoll den warmen, strahlenden Klang der Subdominante erreicht. Obwohl der Ton c^4 bereits in Takt 20 am Anfang des ersten Seitenthemas erschien, konnte er noch gar nicht als Höhepunkt wirken. Weder die Dynamik (*subito piano*), noch die harmonische Entwicklung (keine durchgeführte Modulation) hat dies ermöglicht. In Takt 20 war die Möglichkeit eines Höhepunktes zwar potentiell angelegt, aber noch nicht realisiert, gewissermaßen ein Mangelgefühl hinter sich lassend. Diese Erwartung wird in Takt 31 mit der endgültigen Exposition des „zweiten“ c^4 deutlich erfüllt. Nicht nur die Potentialität des Mottos also, sondern auch dieser Spannungsbogen zwischen dem „noch keinen“ (Takt 20) und dem „wirklichen“ Höhepunkt (Takt 31) halten diesen ganzen Seitenthemenbereich zusammen.

Hat die große 7-taktige Gegenbewegung (Takt 25-31) eine gewaltige Expansion des 3. Taktes repräsentiert, so entsprechen die kommenden 4 Takte (Takt 31-34) dem 4. kadenzierenden Takt des Mottos. Im folgenden Notenbeispiel wird vor allem die motivische Ähnlichkeit dargestellt. Das Kadenzmotiv des Mottos ($es^2-d^2-des^2-c^2$) wird hier in Takt 31/32 übernommen und transponiert ($b^1-a^1-as^1-g^1$):

Beispiel 15: Beethoven, Klaviersonate op. 110 As-Dur, I. Satz, Takt 31, 32 bzw. 4

Die frühere „öffnende“ Gegenbewegung der Takte 25-31 wird in den Takten 31-34 durch eine „schließende“ ausbalanciert und somit auch ihre Spannung gelöst.

Beispiel 16: Beethoven, Klaviersonate op. 110 As-Dur, I. Satz, Takt 31, 32

Wie das Notenbeispiel auch zeigt, nimmt diesmal das Quartintervall der anfänglichen Terz/Quart Intervallkombination eine wichtige Rolle ein. Die letzte aufsteigende Linie, als großer Ausklang und Spannungsabbau der Exposition spielt hauptsächlich mit der anfänglichen Intervallkombination des Mottos weiter:

Beispiel 17: Beethoven, Klaviersonate op. 110 As-Dur, I. Satz, Takt 35-37

Das Ende der Exposition kehrt damit deutlich zu den anfänglichen Takten 3 und 4 zurück und fasst gewissermaßen die ganze Exposition in einen Rahmen. Der zweitaktige Übergang lässt nochmal an den Dominantseptakkord des letzten Motto-Taktes erinnern. Diesmal nimmt aber die harmonische Entwicklung eine andere Richtung.

Hat man die Präsenz des Mottos bis jetzt nur potentiell erlebt, so tritt es in der Durchführung aus der Latenz deutlich heraus, und seine ersten 2 Takte erklingen durch eine große fallende Sequenz nicht weniger als acht Mal nacheinander. Der musikalische Prozess beweist hier selbst, dass er aus dem Einzugsgebiet des Mottos weiterhin nicht heraustreten

Übung 4 – Die „Einrahmung“ der Exposition

Um diese formale „Einrahmung“ bewusst zu machen, ist es wichtig, die beiden kadenzierenden Gesten (Takt 4 und 5 bzw. 38-40) auch unmittelbar nacheinander zu spielen. Durch das „klingende“ Vergleichen bzw. durch die Verbindung beider musikalischen Materialien kann der Schmerz und die neue Farbe der Tonart f-Moll noch intensiver erlebt werden.

The image displays two musical excerpts side-by-side, enclosed in a blue rectangular frame. A large blue arrow on the left points towards the first excerpt.

Left Excerpt (Measures 38-40):
 - Treble clef, 3/4 time signature.
 - Notes: *es* (E-flat), *des* (D-flat), *c* (C).
 - Dynamics: *dim.* (diminuendo) and *cresc.* (crescendo).
 - Bass line: *Es* (E-flat) chord, moving towards *f-Moll* (F minor).

Right Excerpt (Measures 4 and 5):
 - Treble clef, 3/4 time signature.
 - Notes: *es* (E-flat), *des* (D-flat), *c* (C).
 - Dynamics: *p* (piano).
 - Bass line: *Es7* (E-flat dominant 7th) chord, moving towards *AS-Dur* (A major).

kann. Es ist äußerst bemerkenswert, dass eine Sonatendurchführung, die normalerweise der idealste Bereich für eine thematisch-motivische Verarbeitung wäre, so besessen auf einem einzigen Thema beharrt. Wiederum nimmt der Ton c eine wichtige Rolle ein. Die neue Formeinheit fängt mit ihm in Takt 40 an und kehrt zu ihm am Ende der Durchführung/Anfang der Reprise zurück. Die große fallende Sequenz füllt also den Raum zwischen c^3 und c^2 aus. Auch die Kombination des anfänglichen Intervallmusters und seiner umgekehrten Variante (vom ersten Seitenthema) ist hier in der Sopranstimme zu erkennen:

Beispiel 18: Beethoven, Klaviersonate op. 110 As-Dur, I. Satz, Takt 40-47

Mit dem Erreichen des Tones c^2 dreht sich die fallende Bewegung der Durchführung um. Nach der Unbeweglichkeit, der relativ statisch wirkenden Musik⁴ der Durchführung vereinigt sich das wiederkehrende Motto mit den Zweiunddreißigstel-Figurationen der früheren modulierenden Überleitung (Takt 12-20) in einer durchgeistigt vibrierenden Klangfläche. War das Motto in dieser virtuoson Figuren früher nur potentiell angelegt, so bestätigt sich hier eindeutig, dass beide aus demselben Material geschaffen sind. Die Reprise ermöglicht es dem Motto, während dieser ekstatischen klanglichen Vereinigung zwei Mal zu erklingen. Die zweite Variante (Takt 60-62) bleibt jetzt nicht auf der Dominante hängen, sondern sie moduliert in die Subdominante, nach Des-Dur: das Rahmenintervall der Sexte $as-f$ wird hier auf $as-ges$ erweitert und damit die nach Des-Dur führende Zwischendominante As^7 (mit Terz im Bass) in Takt 62 erreicht. Die zweite Phrase des Mottos kann nach dieser harmonischen Vorbereitung in Des-Dur erklingen. Beethoven komponiert die Reprise nicht als getreue Abbildung der Exposition: die Des-Dur Kadenz am Ende dieser Nachsatzvariante bleibt diesmal weg. Der harmonische Prozess nimmt eine andere Richtung und prolongiert die Subdominante durch ihre Moll-Variante. Des-Moll ist hier enharmonisch als cis-Moll notiert. In den folgenden 4 Takten wird, wie auch in der Exposition, bereits der Tetrachord des Seitenthemas vorbereitet:

Beispiel 19: Beethoven, Klaviersonate op. 110 As-Dur, I. Satz, Takt 67-70

⁴ Jürgen Uhde weist in seiner Analyse darauf hin, dass diese statische Wirkung hier eher nur äußerlich ist.

Bei der Interpretation der Durchführung ist es vor allem zu beachten, eine einheitliche, lange Spannungslinie zu gestalten. Die auffällige Statik dieser Durchführung, die konstante Wiederholung des Mottos sollte hier durch die lang gezogene Linie ausbalanciert werden. Vor einer Zerstückelung der Phrasen in 2+2 taktigen Einheiten warnt auch Schenker in seiner Erläuterungsausgabe.⁵ Die lange fallende Linie und das acht Mal erklingende Motto steigern die Erwartung, die Spannung immer mehr und bereiten dadurch subtil die große Wendung, den Einsatz der Reprise vor.

⁵ Schenker, *Beethoven, Die letzten Sonaten, Sonate As-Dur op. 110, Erläuterungsausgabe*, S.37

Die Erscheinung der Mollsubdominante (cis-Moll) führt den Hörer zur unerwarteten „Episode“ der ganzen Reprise. Nach der Nachsatzvariante erscheint die Zweiunddreißigstel-Figuration in E-Dur als die Durparallele von cis-Moll. Wie auch das Motto, das in sich bereits das kommende Fugenthema birgt, deutet dieser Augenblick seinen weiteren Verlauf an. Sowohl die Motivik, als auch die Harmonik dieses Augenblicks werden später dem *Recitativo* des dritten Satzes zugrunde gelegt. Das soll später in der Analyse des dritten Satzes dargestellt werden. In der Schlussgruppe der Reprise (ab Takt 94) wird nicht nur erneut die anfängliche Intervallkombination des Mottos verarbeitet, sondern sie lässt durch die linke Hand auch an das rhythmische Muster des Mottos erinnern. Auch das der die ganze Exposition bestimmende melodische Höhepunkt c^4 erscheint hier dreimal:

Beispiel 20: Beethoven, Klaviersonate op. 110 As-Dur, I. Satz, Takt 97-100 bzw. 1

The image shows a musical score for measures 97-100 of Beethoven's Piano Sonata Op. 110, first movement. The score is in 3/4 time and E-flat major. The right hand (treble clef) features a melodic line with a crescendo and then a decrescendo. The left hand (bass clef) features a rhythmic pattern of chords. A red box highlights the left hand's rhythm in measures 97-100, and a blue box highlights the right hand's melody in measures 97-100. A large blue arrow points from the right side of the score towards the right edge of the page.

Ab Takt 100 ist auch das Fragment des Motto-Kopfmotivs (vor allem rhythmisch) leicht zu erkennen. Dieser Augenblick bereitet auch subtil den 2. Satz vor.

Beispiel 21: Beethoven, Klaviersonate op. 110 As-Dur, I. Satz, Takt 100-104

The image shows a musical score for measures 100-104 of Beethoven's Piano Sonata Op. 110, first movement. The score is in 3/4 time and E-flat major. The right hand (treble clef) features a melodic line with a decrescendo and then a piano (*p*) dynamic. The left hand (bass clef) features a rhythmic pattern of chords with a decrescendo and then a pianissimo (*pp*) dynamic. A red box highlights the left hand's rhythm in measures 100-104.

Schließlich erscheint das Motto noch ein letztes Mal „klingend“ am Ende des ersten Satzes in der linken und in einer komprimierten Form auch in der rechten Hand.

Übung 5 – Das Motto und die Schlussgruppe der Reprise

Die potentielle Präsenz des Mottos ist auch in diesen ruhig fließenden Schlussgruppen zu spüren. Während des Spielens ist es wiederum nützlich, mit dem Originaltext eine transponierte Variante des Mottos zusammenzuspielen (ggf. mit einem zweiten Instrument), oder sie sich vorzustellen. Durch die Übung wird das leicht tänzerische Schwingen des Mottos auch in der Schlussgruppe fühlbar:

The image displays a musical score for Exercise 5, consisting of two systems of piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The first system features a treble clef with a melodic line marked 'cresc.' and a bass clef with chords. The second system features a treble clef with chords marked 'p' and a bass clef with chords. A large blue arrow on the left points towards the score.

Der 2. Satz

Spannungsanalyse

Ähnlich der Beziehung der ersten zwei Sätze der Klaviersonate op. 109 zueinander, kann man im Fall der As-Dur Sonate über „wirkliche“ Satzgrenzen eigentlich nicht sprechen. Der musikalische Prozess des ersten Satzes setzt sich nach dem abschließenden Doppelstrich organisch, ununterbrochen fort, auch wenn dies hier von keinem kompositorischen Hinweis vorgeschrieben wird. Der Augenblick des Übergangs, der Umwandlung, ist kurz, aber umso spannender und verlangt von dem Pianisten außerordentliche Konzentration, worauf Jürgen Uhde und Renate Wieland in ihrer Analyse auch hinweisen⁶. All dies geschieht im letzten Takt des Kopfsatzes, bereits in der Stille der letzten notierten Pausen, nachdem das Motto (bzw. seine komprimierte Form) noch einmal erklingen ist. Mit dem Einsatz des neuen Themas erlebt der Hörer einen unerwarteten, deutlichen Charakterwechsel, eine intensive Verwandlung des musikalischen Ausdrucks. Nach der strahlenden, erhabenen Ruhe des ersten Satzes wirkt das rohe und profane Anfangsthema des zweiten Satzes beinahe entfremdend. Die frühere dynamische Ausgewogenheit wird hier von plötzlichen Kontrasten, die weiträumig angelegten Linien werden von wiederholtem unerwartetem Innehalten und von den wesentlich kürzeren Phraseneinheiten des neuen Satzes abgelöst. Uhde charakterisiert den Satz im gesamten Ablauf der Sonate als „totalen Widerspruch zum ersten Satz“⁷, als „Katastrophe“, die nur „Zerstörung und Klage hinterlässt“⁸. Mehrere Analysten, wie unter anderem Claus Raab betrachten das Thema des zweiten Satzes als Zitat eines Volkliedes „*Das liebe Kätzchen*“⁹. Auch William Kinderman¹⁰ betont Beethovens Neigung, Gemeinplätze, komische, parodistische und simple Materialien als Ausgangspunkt zu nutzen und als Ergänzung zu den erhabensten Gefühlen, wie etwa hier in op. 110, in den musikalischen Prozess zu integrieren. In diesem Sinne nimmt der *Scherzo*-artige Satz in seiner Analyse primär die Rolle des Kontrastes ein. Obwohl Kinderman darauf hinweist, dass der Satz das am wenigsten integrierte Bindeglied des Sonatenverlaufes zu sein scheint, zeigt er zugleich einige Zusammenhänge, in denen das *allegro molto* bereits seine nähere und auch fernere Zukunft andeutet und dadurch zum organischen Teil des Werkganzen wird. Er weist auch auf mehrere rhetorische Mittel hin, wie z. B. die unerwarteten viertaktigen *ritardando*-Phrasen (Takt 33, 104, 134), die nicht nur die Coda des zweiten Satzes, sondern auch das kommende *Recitativo* und *Arioso* des dritten Satzes antizipieren. Andererseits widmet er aber der Beziehung zum Kopfsatz relativ wenig Beachtung, obwohl diese sich bei einer näheren Untersuchung des Satzes als ein wichtiger Spannungsfaktor erweist.

Die ersten zwei Sätze der Sonate werden miteinander in einer spannenden Art und Weise verbunden. Nachdem der erste Satz mit dem Intervall c^2 - as^1 in den Oberstimmen (Sopran, Alt) abgeschlossen wird, entsteht hier ein direktes Bindeglied zum zweiten Satz, der dann mit dem identischen Intervall anfängt. Diese wohlbekanntes Intervall-Beziehung zwischen den Sätzen verknüpft den neuen Satzanfang allerdings nicht nur mit dem letzten Takt des Kopfsatzes, sondern zugleich mit dem gesamten bisherigen musikalischen Prozess. Das Intervall c - as (oder seine transponierten Varianten) diene als Ausgangspunkt aller wichtigen Formeinheiten des ersten Satzes - ein nächstes Signal, dass die Kontinuität und bestimmende Rolle dieses Intervalls auch im neuen Satz eingehalten wird. Die Beziehung zwischen den beiden Sätzen beruht aber nicht nur auf der Verwendung dieses einen verbindenden Intervalls.

⁶ Uhde, Wieland, *Denken und Spielen*, S. 349

⁷ Uhde, Wieland, *Denken und Spielen*, S. 349

⁸ Uhde, *Beethovens Klaviermusik III, Sonaten 16-32*, S. 540

⁹ Raab, *Beethovens Kunst der Sonate, Die drei letzten Klaviersonaten op. 109, 110, 111 und ihr Thema*, S. 41

¹⁰ Kinderman, *Beethoven*, S.227

Sowohl Schnabel (Halbe Note=144), als auch Bülow (Halbe Note=126) schlagen in ihren Editionen der Sonate für den zweiten Satz ein sehr schnelles Vortragstempo vor. Diese Tempi bringen den unaufhaltsamen Schwung, die unwiderstehliche Kraft der Bewegung des Themas und des Trios zwar deutlich zur Geltung, bieten dennoch den in der folgenden Analyse darzustellenden Spannungsfaktoren nicht genug Gelegenheit, sich zu entfalten und zu wirken. Daher ist es hier ein etwas mäßigeres Vortragstempo empfohlen.

Betrachtet man den ersten Satz als eine Art kontinuierliche Umwandlung bzw. Entfaltung des Mottos, so vertritt der Anfang des zweiten Satzes in diesem Prozess einen neuen qualitativen Schritt. Trotz aller äußerlichen Verschiedenheit des neuen *allegro molto* Themas bleibt auch die potentielle Präsenz des Mottos weiterhin fühlbar. Wie auch das Motto, baut das neue Thema auf einem ähnlichen harmonischen Plan auf:

Beispiel 22: Beethoven, Klaviersonate op. 110 – 2. Satz, Takt 1-8 / das transponierte Motto des ersten Satzes (Takt 1-4)

Allegro molto

t D t D (DD) D D (DD) D

t D t s s D

Die Sexte als Rahmenintervall des Themas - diesmal hinunter: c^2-e^1 - wird auch hier beibehalten (Beispiel 1). Die neue Tonart ist f-Moll, der anfängliche punktierte Grundrhythmus des Mottos wandelt sich in regelmäßige Viertelbewegung. In gewissem Sinne all dies antizipierend hat sich bereits eine ähnliche musikalische Textur im ersten Satz ab Takt 100 präsentiert. Hat man beim Motto im ersten Satz eine Art Zäsur nach dem zweiten Takt und dadurch eine, in 2+2 Takten atmende Gliederung empfunden, so sind hier am Anfang des zweiten Satzes eher zwei zügig gestaltete viertaktige Einheiten zu fühlen, als würde man hier eine Art Verdichtung des Mottos erleben. Das neue schnelle Tempo *allegro molto*, die kontinuierliche gleichmäßige Viertelbewegung und der Metrumwechsel von 3/4 auf 2/4 gibt dem Thema einen unaufhaltsamen Schwung. Doch versuchen die abrupten dynamischen Kontraste und die metrisch verschobenen *sforzando*-Akzente immer wieder diesen Schwung zu bremsen bzw. zu stören (Uhde - FN). Die chromatische Basslinie, die ab Takt 10 nach As-Dur, der Grundtonart der Sonate moduliert, repräsentiert eine Umkehrung der Sopranlinie von den letzten Takten des Mottos:

Beispiel 23: Beethoven, Klaviersonate op. 110 – 2. Satz, Takt 10-16 / 1. Satz Takt 4, 5

C Des D Es

10

sf sf sf sf

Übung 6 – Die potentielle Präsenz des Mottos

Besonders, wenn der Interpret das Motto (in f-Moll) und das *Allegro molto*-Thema unmittelbar nacheinander spielt, werden die Verwandtschaft zwischen ihnen und die potentielle Präsenz des Mottos im neuen Thema hörbar. Es ist wichtig, dass der Interpret die Atmosphäre des Mottos auch ins Hauptthema des zweiten Satzes „hineinfühlen“ kann.

Übung 7 – Die potentielle Achtelbewegung

Trotz des schnellen *allegro molto* Grundtempos und der unaufhaltsam strömenden Viertelbewegung sollte sich der Interpret zwischen den Hauptthematönen eine Art Widerstand vorstellen. Die Viertel sollten zwar unaufhaltsam, dennoch mit gewisser Mühe gespielt werden, als würde eine bremsende Kraft kontinuierlich versuchen, ihre Bewegung zurückzuhalten. Um diese Vorstellung zu verwirklichen leistet die folgende Übung Hilfe. Die Zerlegung der Intervalle, die Aufteilung der Viertelnoten auf Achtelnoten ergibt ein dem folgenden Des-Dur Trio des Satzes ähnliches Klangbild. Die Achtelbewegung sollte möglichst melodisch gespielt werden. Die Übung ist anfangs im mäßigen Tempo zu spielen.

The musical score for Exercise 7 is presented in a blue-bordered box. It features a piano exercise in F major (one sharp) and 2/4 time. The first measure is a whole note chord consisting of F4, A4, and C5. The subsequent nine measures are eighth-note patterns in both the treble and bass staves. The treble staff begins with a quarter rest followed by eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a quarter rest. The bass staff begins with a quarter rest followed by eighth notes F3, G3, A3, B3, A3, G3, F3, and a quarter rest. The exercise concludes with a final whole note chord of F4, A4, and C5.

Nachdem die Modulation nach As-dur erfolgt ist, erscheint ein neuerliches vermutliches Zitat eines zweiten Volksliedes („*Ich bin lüderlich, du bist lüderlich...*“) in Takt 17, in dem wiederum der typische harmonische Grundschrift Tonika/Dominante des Mottos exponiert wird (diesmal in der ursprünglich As-Dur Tonart). In diesem Volkslied-Zitat wird der Tetrachord der ersten zwei Takte in der Sopranstimme rhythmisch verarbeitet. Die Verwandtschaft mit dem Motto ist eindeutig hörbar:

Beispiel 24: Beethoven, Klaviersonate op. 110 – 2. Satz, Takt 17-20

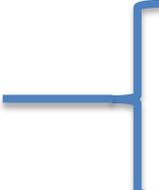
Die kleine viertaktige *ritardando*-Phrase in Takt 33 ruft noch die Erinnerung an die letzten zwei Takte des Mottos wach. Die Parallele ist nicht schwer herauszuhören:

Beispiel 25: Beethoven, Klaviersonate op. 110 – 2. Satz, Takt 33-35 / Takt 3-4 des transponierten Mottos

Zugleich blickt diese Phrase mit ihrem unsicheren Innehalten und ihrer schmerzvollen Melodie, worauf auch Kinderman aufmerksam macht, in die Zukunft, das drohende Vorgefühl des sich nahenden Zusammenbruches beschwörend.

Als absoluter Gegensatz zu den Schlussgruppen des ersten Satzes, die den klingenden Raum allmählich und ruhig ausdehnen, entwickelt das Des-Dur Trio des zweiten Satzes mit seinem ungebremsten Schwung die anfängliche Intervallkonstellation Terz/Quart des Mottos weiter (im Notenbeispiel sind nur einige Intervalle gezeichnet):

Übung 8 – Die potentielle Präsenz des Mottos bzw. des Arioso



Diese kleinen Phrasen stehen fühlbar in der Mitte zwischen dem Motto und dem *Arioso*. Sie beschwören noch die erwartungsvolle Geste des Mottos (Takt 3 und 4) herauf, deuten aber zugleich das kommende *Arioso* an. Um diese Entwicklungslinie bewusst zu machen, ist es auch hier empfohlen, sie unmittelbar nacheinander zu spielen und ihre Atmosphären aufeinander wirken zu lassen.

Beispiel 26: L. v. Beethoven - Klaviersonate op. 110 – 2. Satz, Takt 41-48

Die potentielle Präsenz des Mottos ist also noch überall zu fühlen, ihre Wirkung und ihre Spuren sind noch greifbar. Das Spiel mit ihm, bzw. mit seinen unterschiedlichen Aspekten setzt sich im zweiten Satz auch fort. Doch zeigt das Hauptthema bereits große Ähnlichkeit mit dem schmerzvollen *Arioso*-Thema des kommenden Finalsatzes:

Beispiel 27: L. v. Beethoven - Klaviersonate op. 110

Die Sopranstimme des *allegro molto* (Takt 1-4):

Die Sopranstimme des *Arioso dolente* (Takt 9-10):

Auch die 4-taktigen As-Dur und f-Moll Phrasen enthalten bereits Fragmente des „Klagenden Gesangs“¹¹:

Beispiel 28: L. v. Beethoven - Klaviersonate op. 110 - 2. Satz, Takt 21-25

In diesem Sinne erstellt das Volkslied-Thema des zweiten Satzes eine fühlbare Verbindung zwischen dem Motto und dem kommenden *Arioso*-Thema und vertritt ein Zwischenstadium in seinem Entwicklungs- bzw. Umwandlungsprozess. Ähnlich der Sopranlinie des Mottos, die mit c^2 angefangen und mit der Sexte f^2 den höchsten Ton erreicht hat, geht auch das Thema des zweiten Satzes von demselben Ton aus und sinkt um ein Sextintervall von c^2 bis e^1 hinunter. Dieses Rahmenintervall ist auch dem *Arioso*-Thema zu eigen. Alle drei Themen

¹¹ Bezeichnung von Beethoven.

Übung 9 – Die potentielle Viertelbewegung / Bewusstmachung der Dissonanzen

Hat die Viertelbewegung des *allegro molto*-Themas die kommende Achtelbewegung des Des-Dur Trios potentiell in sich geborgen, so ist es auch möglich, in der Achtelbewegung des Trios eine potentielle Viertelbewegung zu erspüren. In dieser Übung werden die nacheinander kommenden Achtel (jeweils 2) als Intervalle gespielt (Quarte/Sekunde/Terz). Diese Spielweise hilft auch dem Interpreten, die dissonanten Intervallschritte bewusster zu machen (und zugleich die unterschiedlichen „Zusammenstellungen“ mit der linken Hand). Die Übung sollte zuerst im langsamen Tempo gespielt werden, so dass das konzentrierte Zuhören diesen Dissonanzen erfolgen kann.

Übung 10 – Die Arioso-Potentialität

Ähnlich der Atmosphäre des Mottos, deren Wirkung im *Allegro molto*-Thema noch präsent ist, wird auch der Schmerz des kommenden *Arioso dolente* immer mehr spürbar. Um diese *Arioso*-Potentialität bewusst zu machen und tiefer zu erleben, ist es nützlich, die beiden Themen unmittelbar nacheinander zu spielen. Im Notenbeispiel wird das kommende *Arioso*-Thema nach f-Moll transponiert.

fangen mit der Tonika an und erreichen die Dominante. Die fühlbare Präsenz des Vergangenen (Motto) und des Kommenden (*Arioso*) äußert sich nicht nur in diesen motivischen Verknüpfungen, sondern zugleich auch in der Atmosphäre, die durch sie wachgerufen wird. Der ruhige und leicht tänzerische Charakter des Mottos und der tiefe Schmerz des kommenden *Arioso* werden immer wieder subtil fühlbar und bilden einen Stimmungsgegenpol zu dem rohen, kraftvollen und oft parodistischen Charakter des zweiten Satzes. Es scheint so zu sein, dass dieser Charakter nur äußerlich ist, wie eine *Maske*, die der Satz trägt, als ob er von diesen Potentialitäten gar keine Kenntnis nehmen wollte. Eben in diesem Widerspruch, in dieser Dualität wurzelt die außerordentliche innere Spannung des Satzes, die unvermeidbar zum Zusammenbruch, zu dem eröffnenden *Recitativ* und *Arioso* des Finalsatzes führen muss.

Der Tiefpunkt wird in der Coda des Satzes vorbereitet. Die bisherige kontinuierliche Viertelpbewegung bleibt plötzlich stehen, die große Bewegungsenergie verdichtet sich jetzt in den *sf* Akkorden der großen Augmentation der letzten 15 Takte. Wie bereits erwähnt, ist eine Parallele zu den früheren 4 kleinen *ritardando*-Phrasen, deren Sopranlinie hier in der Oberstimme der Akkorde augmentiert wird.¹² Jürgen Uhde sieht die Coda dagegen als eine „freie Umkehrungsgestalt“ des Themas „in vierfacher Vergrößerung“¹³.

Beispiel 29: Beethoven - Klaviersonate op. 110 - 2. Satz, Takt 144-158

Eine ähnliche Linie ist aber zugleich in der transponierten Sopranstimme des Mottos zu finden:

Nimmt man die potentielle Präsenz des Mottos im Hauptthema des zweiten Satzes wahr, so kann man hier eine transponierte Variante des Mottos, bzw. die Haupttöne seiner Sopranlinie heraushören. Der Ambitus erreicht hier die Sexte wieder (f^2 -des³), die hier dem Motto ähnlich als die Subdominante b-Moll harmonisiert wird. Hat in dem As-Dur Motto die Subdominante Des-Dur als idealistisches Ziel fungiert, durchgeistigt und erhaben gewirkt, so hoffnungslos und tragisch klingt der jäh aufleuchtende subdominantische b-Moll Akkord in Takt 150 und bereitet damit die kommende Grundtonart des *Recitativo* vor. Die Coda bildet hier ein direktes Bindeglied zum Finale: aus dem Terzintervall *c-as* am Anfang des Satzes wird in den letzten 4 Takten *c-a*. F-Moll verwandelt sich in F-Dur, das bereits die Dominante der folgenden b-Moll darstellt.

¹² Mit dem Interpolieren der Subdominante b-Moll.

¹³ Uhde, *Beethovens Klaviermusik III, Sonaten 16-32*, S. 539

Der 3. Satz

Spannungsanalyse

Adagio ma non troppo – Recitativo

Die Spannung der Suche

Ähnlich dem zweiten Satz wird auch der Anfang des dritten Satzes organisch, ohne deutlich fühlbare Satzgrenze in den gesamten musikalischen Prozess integriert. (intr. PEDAL!) Einerseits wird die Anfangstonart b-Moll durch die Dominante, den F-Dur Schlussakkord, bereits in den letzten 4 Takten der Coda des *allegro molto* vorbereitet. Andererseits fängt der dritte Satz in der rechten Hand wiederum mit einem Terzintervall f^2 - des^2 an, welches bis jetzt, im Ablauf der Sonate jedes Mal die Einsätze neuer musikalischer Materialien signalisiert hat. Die Beziehung zu den vorigen Sätzen beschränkt sich wiederum nicht nur auf das verbindende Terzintervall, sondern sie wurzelt viel tiefer: der Anfang des *Adagio, ma non troppo* kehrt auch zu einem Fragment des Mottos zurück.

Beispiel 30: Beethoven, Klaviersonate op. 110 - 3. Satz, Takt 1 bzw. 1. Satz, Takt 1, 2

Trotz dieser auffälligen Ähnlichkeit des Mottos und dieses b-Moll Anfangsmaterials entfernt sich hier die Musik vom anfänglichen Optimismus des Mottos ganz. Von der Statik und „Gravitation“ des Orgelpunktes *b* in der Bassstimme wird der ganze erste Takt beinahe gelähmt. Die diversen Bewegungsarten - vor allem die den ersten und zweiten Satz prägende Gegenbewegung - werden von der plötzlichen Erstarrung, Unbeweglichkeit dieses Orgelpunktes abgelöst. Gewissermaßen haben dies bereits der letzte lang ausklingende F-Dur Schlussakkord, und die kompositorischen Vorschriften *ritardando* und *diminuendo* in den letzten Takten des zweiten Satzes ahnen lassen. Die neue b-Moll „Variante“ des Mottos strahlt hilflosen Schmerz, „die Trauer um die verlorene Harmonie“, wie Jürgen Uhde und Renate Wieland dieses anfängliche Rezitativ des dritten Satzes charakterisieren. Es entfaltet sich hier am Anfang des Rezitativs keine bestimmte melodische Gestalt. In den nächsten zwei Takten (Takt 2,3) erklingen auch nur Akkorde, erscheint aber keine „wirkliche“ Melodie. Auch die Registerwechsel der rechten Hand erlauben dem Hörer nicht, eine zusammenhängende melodische Linie wirklich wahrzunehmen. Die Spannung dieser „Einleitung“ wurzelt vor allem in dieser melodischen Unbestimmtheit, in der Suche einer Melodie, aus der dann, als

Den ersten Takt des dritten Satzes ergänzt Schnabel mit einer zusätzlichen interpretatorischen Anweisung: „*molto semplice, non espressivo*“. Seine Worte beschwören die Atmosphäre der tiefen Depression, der unbeweglichen, ausdruckslosen Stille herauf, die jetzt unvermeidbar der Coda des zweiten Satzes folgt. Doch scheint hier der Ausdruck „*non espressivo*“ nicht wirklich zutreffend zu sein. Die Geste der Sehnsucht, der Erwartung, die bereits in Takt 3 und 4 des Mottos vorgestellt wurde, und im Laufe der ersten zwei Sätze immer wieder aufgetaucht ist, nimmt hier eine ganz besondere Gestalt an. Das „Öffnen“ auf die Subdominante am Ende des Taktes wandelt sich jetzt in eine hoffnungslose, schmerzvolle Frage. Zu dieser Wirkung trägt außer der Moll-Tonart (b-Moll / es-Moll) vor allem der Orgelpunkt in der linken Hand bei, der diese öffnende, „einatmende“ Geste jetzt nicht entfalten lässt. Dieser Augenblick (besonders in der Entwicklungsgeschichte des Mottos) verfügt über eine außerordentliche Ausdruckskraft und könnte eher mit der Anweisung „*molto semplice, ma molto espressivo*“ bezeichnet werden.

erster Schritt, ein Melodiekeim, eine anfängliche Gestalt des *Arioso*-Themas in Takt 4 am Anfang des *Recitativo* herauswächst:

Beispiel 31: Beethoven, Klaviersonate op. 110 - 3. Satz, Takt 4

Doch klingt sie hier noch eher als Harmonie, als die Töne eines großen Dominantseptnonakkordes (auf dem Grundton Es), der immer mehr eine Auflösung in as-Moll erwarten lässt. Obwohl diese harmonische Erwartung noch im selben Takt erfüllt wird und eine augenblickliche Auflösung in as-Moll erfolgt (auf die Dauer eines Achtels), verlässt die harmonische Phrase sofort die „gefundene“ as-Moll Tonalität. Die neue kompositorische Tempovorschrift *Andante*, und die drei Akkorde am Ende des Taktes (Fes-Dur, enharmonisch E-Dur – Heses-Dur, enharmonisch A-Dur – Ces⁷, enharmonisch H⁷) signalisieren bereits, dass die Musik von der drohenden Nähe von as-Moll keine Kenntnis nehmen will und sich von ihm abrupt abwendet, als würde sie aus der fühlbar kommenden Krise neue harmonische „Auswege“ suchen. Die Suche äußert sich also auch auf der harmonischen Ebene: kaum wurde eine Tonalität „gefunden“, wird sie auch sofort verlassen. Zur melodischen Unbestimmtheit gesellt sich auch die harmonische, die die Grundspannung des Rezitativs noch weiter steigert.

Nicht nur das b-Moll Motto-Zitat am Anfang des *Recitativo*, sondern auch diese unerwartete harmonische Wendung nach E-Dur ruft die Erinnerung an den ersten Satz wach. Die „analoge“ Stelle, diese harmonische Ausweichung wirkte in der Reprise des ersten Satzes (ab Takt 67) noch so unwahrscheinlich, als hätte die Musik ihr Ziel verloren, sich verirrt und plötzlich in einem magischen harmonischen Bereich befunden. Die Tonart E-Dur, bzw. ihre Dominante H-Dur wird dagegen hier im Rezitativ in eine ganz andere Beleuchtung gesetzt. Während das große dominantische Es^{7/9} Arpeggio in Takt 4 noch Zweifel gestrahlt, eine schmerzvolle „Frage“ gestellt hat, antwortet der neue H⁷ Dominantseptakkord darauf jetzt in Takt 5 fest und optimistisch, als Gegenpol, eine kraftvolle harmonische Alternative anbietend. Beethoven widmet hier dem Dominantseptakkord H⁷ außerordentliche Beachtung: die harmonische Gestalt füllt den ganzen Takt ekstatisch aus. Die auflösende E-Dur Tonart des nächsten Taktes wird dann durch den gleichen fallenden Tetrachord *cis-h-a-gis*, wie in der Reprise des ersten Satzes erreicht:

Beispiel 32: Beethoven, Klaviersonate op. 110 - 3. Satz, Takt 5, 6 bzw. 1. Satz, Takt 67-69

3. Satz – Recitativo

1. Satz - Durchführung

Das Arpeggio des Rezitativs kann in der Interpretation beinahe unauffällig aus dem letzten Viertel des vorangehenden Taktes *pp* herauswachsen, als würde die Suche einer Melodie erst anfangen.

Diese abrupte Abwendung muss auch mit einem deutlichen Pedalwechsel einhergehen.

Zugleich ruft dieser Tetrachord in Takt 5, 6 die Erinnerung an das Seitenthema der Reprise des ersten Satzes wach. Hat der erste Tetrachord die letzten vier Töne der Kadenz auf E-Dur repräsentiert, so bereitet die nächste Vierertonfolge *ces-b-as-g-(as-as-es)*¹⁴ in Takt 6 - als Andeutung des kommenden *Arioso*-Themas - die wiederkehrende as-Moll Tonart vor:

Beispiel 33: Beethoven, Klaviersonate op. 110 - 3. Satz, Takt 7, 8

Arioso dolente – Klagender Gesang

Die melodische Entfaltung des Mottos

Mit dieser Rückwendung nach as-Moll werden das freie harmonische Fantasierer und die spannungsreiche Suche in Takt 6 beendet: die neue Tempovorschrift *Adagio ma non troppo* und der Metrumwechsel kündigen schon das neue musikalische Material an. Die insgesamt 6 Sechzehntelgruppen, die einen as-Moll Dreiklang allmählich aufbauen und dadurch auch die Tonalität endgültig bestimmen, führen den „klagenden Gesang“, das *Arioso dolente* ein. Doch ist dieses, in Takt 9 neu einsetzende Thema gar nicht so neu. Ähnlich dem ganzen Rezitativ, das in gewissem Sinne eine freie Kontemplation der vergangenen Ereignisse dargestellt hat, kann sich auch das *Arioso dolente* von seiner Vergangenheit gar nicht losreißen. Außer dem bereits dargestellten Zusammenhang mit dem Volkslied-Thema des zweiten Satzes, worauf die Analysen auch oft hinweisen, bietet sich hier eine andere Parallele: die ersten vier Takte des *Arioso*-Themas (Takt 9-12) stellen ein hör- und sichtbar ähnliches harmonisches Gerüst dar, wie die in die as-Moll Tonart transponierte Variante des Mottos.

Man könnte das Gefühl haben, als würden sich hier die melodischen Potentiale, die das Motto in sich birgt, reich entfalten, als würde die sorgfältig ausgearbeitete melodische Linie des klagenden Gesangs aus dem ursprünglichen Motto herauswachsen, als eine Art freies Fantasierer auf gegebener harmonischer Basis. Obwohl die ungeraden Takte des *Arioso*, gegenüber den entsprechenden Takten des Mottos, eine fallende melodische Linie repräsentieren, zeigen die geraden Takte beider Themen eine außerordentliche Ähnlichkeit. Man könnte das Volkslied-Thema des zweiten Satzes noch als Zwischenstadium im Entwicklungsprozess des *Arioso*-Themas betrachten, das jetzt seine endgültige Gestalt als Kombination des Mottos und des Volkslied-Themas erreicht: der viertaktige Aufbau und der harmonische Plan des Mottos werden hier mit der fallenden, das Rahmenintervall der Sexte ausfüllenden melodischen Linie des *allegro molto* vereinigt. Auch die zweite viertaktige Einheit des *Arioso* (Takt 13-16) hängt mit dem musikalischen Material des ersten Satzes zusammen. Sie repräsentiert hauptsächlich eine aufsteigende melodische Linie und erreicht die Parallel-Durtonart Ces-Dur. Sowohl Ausgangston (hier *ces*², im ersten Satz *c*²), als auch die aufsteigende melodische Linie kann den Hörer sofort an die Fortsetzung des Mottos, an die zweite Phrase des Hauptthemas des ersten Satzes (Takt 5-11, Nachsatz) erinnern. Diese aufstrebenden Linien, die einen deutlichen Höhepunkt erreichen (im ersten Satz *f*² – hier *as*³) weisen ähnliche Charakterzüge auf:

¹⁴ Zitat Pierre Laurant Aimard!!

Übung 11 – Die Motto-Potentialität

Die potentielle Präsenz des Mottos soll auch im Arioso-Thema bewusst gemacht werden. Die Beziehung wird durch die unmittelbar nacheinander gespielten Themen (Motto nach as-Moll transponiert, bzw. das *Arioso*-Thema) offensichtlich hörbar. Auch in diesem Fall hilft dem Interpreten, sich das Motto vorzustellen, während er das *Arioso*-Thema spielt. Durch diese Übung kann die Phrasierung, die kompakte Gestaltung des Mottos auch auf die Gestaltung des getragenen, langsamen *Arioso*-Themas auswirken.

9 Klagender Gesang
Arioso dolente

1

con amabilità
(sanft)

Beispiel 34: Beethoven, Klaviersonate op. 110 - 3. Satz, Takt 13-17 bzw. 1. Satz, Takt 5-11

Die dritte viertaktige Phrase des Themas (Takt 17-20) führt die harmonische Entwicklung durch des-Moll (Subdominante) zu der Dominante (Es) zurück und greift das Anfangsmaterial des *Arioso* (diesmal mit anderer Harmonisierung) wieder auf. Das Ende des *Arioso* beschwört erneut das Motto herauf, mit einem fast exakten Zitat seiner letzten zwei Takte. Hat noch die sehnsuchtsvolle Geste des Mottos durch den warmen Strahl der Subdominante in Takt 4 erwartungsvollen Optimismus ausgestrahlt, so gibt sie hier durch die Mollsubdominante alle Hoffnung preis und wandelt sich in hilflosen Schmerz:

Beispiel 35: Beethoven, Klaviersonate op. 110 - 3. Satz, Takt 23 bzw. 1. Satz, Takt 3, 4

Der Wendepunkt

Im dritten Satz entfernt sich Beethoven am meisten von einem traditionellen Sonatenablauf. Die Präsenz eines *Recitativo* am Anfang des Satzes, dem dann ein *Arioso* folgt, suggeriert am allerwenigsten reine Instrumentalmusik und ruft eher die Assoziation einer Opernszene hervor, worauf auch Charles Rosen hinweist¹⁵. Die fühlbar vokale Prägung des *Arioso*-Themas wird noch mehr durch die deutschsprachige kompositorische Vorschrift *Klagender Gesang* bestätigt und bekräftigt. Die Idee einer Opernszene ist also durchaus legitim, doch ist es gar nicht irrelevant, in welcher Art und Weise sie sich in der konkreten künstlerischen Realisierung äußert. Obwohl die Dynamik ein abwechslungsreiches Bild zeigt, ist weder im *Recitativo*, noch im *Arioso* ein einziges *forte* Zeichen zu finden. Gewissermaßen erinnert dieses Notenbild auch an den ersten Satz der Sonate, in dem Beethoven mit dem *forte*-Bereich recht sparsam umgegangen ist. So sind hier auf der dynamischen Ebene sichtlich keine großen Gesten erzielt, der musikalische Ausdruck bleibt immer innig, vermeidet das Pathos, wirkt keinesfalls extrovertiert. Die „Bühne“ dieses Rezitativs und besonders des *Arioso* ist keinesfalls eine äußere, gleichwie in Bartóks Herzog Blaubarts Burg,

¹⁵ Rosen, *Beethoven's Piano Sonatas, A short companion*, S. 238

Übung 12 – Die Potentialität des Motto-Nachsatzes

Die Ähnlichkeit beider Phrasen wird durch die kleine Veränderung der Begleitfiguren der linken Hand der Takte 13-17 noch offensichtlicher. In dieser Übung ist es besonders wichtig, die Atmosphäre des Motto-Nachsatzes, die intensive melodische Entfaltung, die sich in den Takten 5-11 vollzieht, auch hier in dem zweiten *Arioso*-heraufzubeschwören.

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 12/16. The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat). The treble staff contains a melodic line with a long, sweeping phrase that spans across several measures, ending with a fermata. The bass staff contains a complex, rhythmic accompaniment consisting of dense chords and arpeggios, often marked with a '4' indicating a four-measure phrase. The score is enclosed in a blue box with a large blue arrow pointing left towards the text above.

vielmehr eine innere. Trotz der lokalen melodischen Höhepunkte (wie z.B. in Takt 16) und der häufigen dynamischen Schwankungen kann das *Arioso*-Thema aus dieser introvertierten, tief persönlichen Atmosphäre nicht ausbrechen, als würde es durchgehend großes Gewicht tragen. Die Spannung dieser Schwermut, diese Art von Gefangensein wirkt das ganze *Arioso* hindurch. Wie sein Anfang in Takt 6 quasi aus dem Nichts, aus dem einstimmigen *smorzando* Motiv *ces¹-b¹-as¹-g¹-as¹-as¹-es¹* herausgewachsen ist, so kehrt das *Arioso* mit der *unisono* Kadenz in Takt 24, 25 ermüdet, seine Kraft verlierend zu den gleichen Tönen *ces-b-es-as* zurück und bleibt am Ende der Phrase durch eine *fermata* auf dem Grundton der Sonate, auf *as* stehen. Dieser lang ausgehaltene Schlussston repräsentiert nicht nur das Ende des *Klagenden Gesangs*, sondern einen eindeutigen Wendepunkt, den Augenblick der großen Verwandlung. Ähnlich dem Übergang zwischen den ersten zwei Sätzen konzentriert sich in diesem Moment außerordentliche Spannung: die Musik wendet sich von der inneren Welt ab und richtet sich nach außen.

Fuga – Allegro ma non troppo

Konflikt gegensätzlicher Kräfte

Das Prinzip, dass die unterschiedlichen Themen auf das Motto zurückgreifen und seine unterschiedlichen harmonisch/melodisch/rhythmischen Aspekte verarbeiten, setzt sich in der Fuge fort und erreicht seinen Höhepunkt: die, in der Sopranstimme des Mottos verhüllte melodische Linie *as-des¹-b-es¹-c¹-f¹-es¹-des¹-c¹* wird zum Fugenthema. Jürgen Uhde sieht dieses Thema als eine aus dem Motto destillierte Tonkonstellation, als eine „Zielgestalt“ der ganzen Sonate¹⁶. Die Reihe der aufsteigenden Quartan strahlt Stabilität und Optimismus aus und repräsentiert nach dem tief persönlichen, schmerzvollen Ton des *Arioso* eine positive Alternative. Während die vokale musikalische Textur des *Arioso* eine Art Subjektivität symbolisiert, vertritt jetzt die kontrapunktische Kompositionstechnik der Fuge eine Art ruhige Objektivität. Zu der Stabilität und hoffnungsvollen, positiven Atmosphäre der Fuge trägt auch bei, dass die anfängliche Themengestalt, von zwei „Abweichungen“ in Takt 73 und 105 abgesehen, sich kaum verändert, über lange Strecken „konstant“ bleibt und auch „auffällig wenig“ moduliert, worauf Uhde aufmerksam macht¹⁷. Doch wird dieser Optimismus gleich am Anfang leicht überschattet. Bereits die ersten Töne des ersten Kontrapunktes in Takt 30 rufen die Erinnerung an das *Arioso*-Thema wach:

Beispiel 36: Beethoven, Klaviersonate op. 110 - 3. Satz, Takt 26-31, bzw. Takt 9, 10

Fuga
Allegro ma non troppo
26

Arioso dolente: 9

¹⁶ Uhde, *Beethovens Klaviermusik III, Sonaten 16-32*, S. 549

¹⁷ Uhde, *Beethovens Klaviermusik III, Sonaten 16-32*, S. 548, 549

Die letzten vier Töne dieser Kontrapunktfigur (*f-g-es-d*), deren Intervallstruktur (Sekunde hinauf, Terz hinunter, Sekunde hinunter) zugleich auch die Schlusswendung des *Arioso*-Themas repräsentiert, werden zum permanenten Bestandteil der kommenden kontinuierlichen Achtelbewegung der Fuge. Die beiden ersten Zwischenspiele (Takt 34-36, bzw. Takt 40-45) verarbeiten hauptsächlich den das Fugenthema abschließenden Tetrachord (original *f¹-es¹-des¹-c¹*). Der stellt aber nicht nur die letzten Töne des Fugenthemas dar, sondern zugleich eine transponierte Variante der ersten vier Töne des *Arioso*-Themas:

Beispiel 37: Beethoven, Klaviersonate op. 110 - 3. Satz, Takt 34-36, bzw. 9

So erscheint subtil bereits am Anfang der Fuge die im *Arioso*-Thema gründende Potentialität. Während sich die ursprüngliche Sopranlinie des Mottos im Vordergrund als Fugenthema äußert, verstecken sich die beiden charakteristischen Bestandteile des *Klagenden Gesangs* (der Tetrachord, und besonders die viertönige Schlusswendung) in den Kontrapunktstimmen oder sie erscheinen immer wieder in thematisch weniger exponierten Momenten, in den Zwischenspielen. Aus einer Kombination von zwei Stimmen kann man sogar das ganze Thema bereits in Takt 41-43 heraushören:

Beispiel 38: Beethoven, Klaviersonate op. 110 - 3. Satz, Takt 40-43

In der Sopranstimme der Takte 42-45 stellt sich auch nahezu das ganze Thema zusammen:

Beispiel 39: Beethoven, Klaviersonate op. 110 - 3. Satz, Takt 42-44

Dies bleibt auch nicht unkommentiert: der vierte Stimmeneinsatz in der Bassstimme in Takt 45 antwortet wiederum optimistisch, erklingt diesmal in kraftvollen Oktaven, zum ersten Mal *forte*, als ob er diese drohende Potentialität gar nicht ernst nehmen wollte. Doch kehrt er selber am Ende der Phrase zum *Arioso*-Thema zurück:

Übung 14 – Die Arioso-Potentialität

Die mit roter Farbe markierte Stimme wird im folgenden Notenbeispiel mit Begleitung ergänzt und als ein potentielles es-Moll *Arioso*-Thema dargestellt. Um die Spannung der *Arioso*-Potentialität zu fühlen und auf den Originaltext wirken zu lassen, ist es empfohlen, beim Üben der Takte 34-36 mit dieser Möglichkeit zu spielen:

Übung 15 - Die Arioso-Potentialität

Auch in den Takten 41-43 kann der Interpret mit einem potentiellen f-Moll *Arioso*-Thema spielen. Die *Arioso*-Potentialität und der Originaltext sollen unmittelbar nacheinander gespielt werden:

Beispiel 40: Beethoven, Klaviersonate op. 110 - 3. Satz, Takt 45-52



Die Potentialität des *Arioso* scheint immer mehrere Wege zu finden, um aus der relativen Verborgenheit an die Oberfläche zu kommen. Die allmähliche Stärkung seiner gefährlichen Präsenz generiert immer neue Spannung und gerät mit dem Fugenthema immer mehr in Konflikt. Der ganze nächste Abschnitt vom 5. bis zum 7. Themeneinsatz (Takt 53-72) schärft diesen Konflikt weiter: die viertönige Schlusswendung und der anfängliche Tetrachord des *Arioso*-Themas erscheinen immer häufiger, immer drohender. Dieser Prozess gipfelt direkt vor dem 7. Themeneinsatz in Takt 70, in dem diesmal an einer exponierten Stelle, in der Sopranstimme das *Arioso*-Thema beinahe vollständig zitiert wird:

Beispiel 41: Beethoven, Klaviersonate op. 110 - 3. Satz, Takt 70-72



Auch hier begleitet dies ein notiertes *diminuendo*, wie auch in Takt 49. Die Reflexion im nächsten Fugenthema ist nicht mehr so friedlich, das 7. Thema wird nervös und ungeduldig. Es scheint der Versuch zu sein, den Optimismus mit Gewalt durchzusetzen. Das Fugenthema wird zum ersten Mal verändert: durch den *fortissimo* Oktavgang wird es auf das zweifache verlängert, als würde hier Beethoven das Fugenthema nicht nur durch Dynamik, sondern auch durch die Länge bekräftigen:

Beispiel 42: Beethoven, Klaviersonate op. 110 - 3. Satz, Takt 73-81



Nach diesem „Themenausbruch“ in Takt 73, der den ersten eindeutigen Höhepunkt der Fuge darstellt, scheint die *Arioso*-Potentialität wieder in den Hintergrund gedrängt zu werden. Das folgende Zwischenspiel (Takt 81-87) balanciert vorübergehend die Spannung dieses Konfliktes aus. Doch bald erscheinen die unterschiedlichen Fragmente des *Arioso* wiederum. Die hartnäckige Wiederholung der Tetrachorde (ab Takt 94) führt dazu, dass der *Klagende Gesang* in der Mittelstimme in Takt 99 erneut erscheint. Dies wird von den nächsten Themeneinsätzen ungeduldig kommentiert: sie werden hier schon aufeinandergehäuft und der Themenkopf wird durch *sf* Akzente bekräftigt (Takt 103).

Übung 16 - Die Arioso-Potentialität

Mit einer kleinen Veränderung der Bassstimme kann das es-Moll *Arioso*-Thema wiederum hörbar werden:



Beispiel 43: Beethoven, Klaviersonate op. 110 - 3. Satz, Takt 101-105

Das letzte Fugenthema in Takt 105 wird rhythmisch verändert: es strebt durch die eingefügten Achtelwerte rastlos hinauf und versucht, den mühsamen Kampf endlich zu gewinnen. Doch gelingt es wieder nicht: im letzten Augenblick vor dem Dominantseptakkord Es^7 , in Takt 108, 109 glüht ein letztes Mal das *Arioso*-Zitat auf:

Beispiel 44: Beethoven, Klaviersonate op. 110 - 3. Satz, Takt 108-110

L'istesso tempo di Arioso

Zusammenbruch und Spannungsminimierung

Die Spannung des ganzen ersten Fugenteils wurzelt hauptsächlich im Kampf zweier gegensätzlicher Kräfte. Das Fugenthema bietet die positive Alternative und die Hoffnung, dass sich der musikalische Prozess aus dem tiefen Schmerz des *Arioso* schließlich erheben kann. Doch taucht das *Arioso*-Thema als Potentialität immer wieder drohend und irritierend auf und deutet erneut einen möglichen zukünftigen Zusammenbruch an. Diese Angst, diese Spannung wirkt in der Fuge, zwar mit sich verändernden Intensität, durchgehend fort. Die Potentialität wird realisiert, der Zusammenbruch ist unvermeidbar, die Musik kann die zu erwartende Kadenz auf As-Dur nicht erreichen und stürzt mit der Rückkehr des g-Moll *Arioso* in Takt 114 in tiefe Verzweiflung. Das große dominantische Es^7 -Arpeggio wird nicht aufgelöst und vom desillusionierenden, trugschlüssigen g-Moll Sechzehntel-Arpeggio abgelöst. Der nicht gewonnene „Kampf“ der Fuge und die große Enttäuschung erweisen sich als äußerst ermüdend, was sich auch in den kompositorischen Vorschriften des neuen *Arioso*-Teils widerspiegelt: *ermattet, klagend (perdendo le forze, dolente)*. War das erste *Arioso*-Thema noch ein klagender Gesang, so repräsentiert diese g-Moll Variante nur noch Sprache. Sie erscheint kraftlos und manchmal fast unzusammenhängend. Die melodische Linie wird immer wieder durch kleine Zweiunddreißigstel und Sechzehntel Pausen unterbrochen. Die fragmentartigen Motive erwecken den Eindruck, als hätte der Sprecher hier keine Kraft mehr zu artikulieren, als würde er seine letzten Worte bereits „verschlucken“.

Das ganze zweite g-Moll *Arioso* vertritt im Gesamtspannungsablauf der Sonate das absolute Spannungsminimum. Dies spiegelt sich auch in der Dynamik wider. Die kleineren

dynamischen Entwicklungen, die das Notenbild zeigt, sind hier nur noch Anstrengung, vergebliche, kraftlose Versuche. Neben dem üblichen dynamischen Bereich *p*, der das erste *Arioso* auch charakterisiert hat, erscheint auch die Bezeichnung *pp*.¹⁸ Die Potentialität des Mottos bleibt weiterhin präsent, sein harmonisches Gerüst (in transponierter Form) ist weiterhin herauszuhören:

Beispiel 45: Beethoven, Klaviersonate op. 110 - 3. Satz, Takt 116 bzw. die transponierte Variante des Mottos

Obwohl der ganze harmonische Plan des ersten *Arioso* hier übernommen wird, zeigt sich ein interessanter Unterschied, wie der Neapolitanische Sextakkord in Takt 126 erreicht wird. Während er im ersten *Arioso* am Ende des Taktes 19 noch „vorbereitet“, durch den vorangehenden b-Moll Akkord chromatisch erreicht wird, erscheint er hier in Takt 126 unvorbereitet, nach dem g-Moll Akkord:

Beispiel 46: Beethoven, Klaviersonate op. 110 - 3. Satz, Takt 126

Diese unvorbereitete Erscheinung des Neapolitaners hebt den As-Dur Sextakkord leicht hervor, und wirkt gewissermaßen wie ein momentaner Ausblick in die zukünftige harmonische Entwicklung.

Schließlich mündet das g-Moll *Arioso* in Takt 131 in die gleiche unisono Kadenz *b-a-d-(g)*, die auch den „*Klagenden Gesang*“ in Takt 25 abgeschlossen hat. Die letzte Kraft geht hier auch verloren und es scheint so zu sein, dass es von hier keinen Ausweg mehr gibt. Die Phrase sollte hier mit dem abschließenden Ton *g* in Takt 132 beendet und dadurch der Nullpunkt der Spannung erreicht werden. Doch in diesem Augenblick vollzieht sich die große

¹⁸ Diese dynamische Bezeichnung hat Beethoven in der ganzen Sonate recht sparsam benutzt: im ersten Satz in Takt 69 und 103, im zweiten Satz in Takt 91, bzw. im dritten Satz in Takt 25.

Übung 17 – Die Motto-Potentialität

Die innere Vorstellung einer g-Moll Variante des Mottos erweist sich auch bei der pianistischen Gestaltung des g-Moll Arioso-Themas als nützliche Übung. Trotz der minutiösen kompositorischen Angaben, die eine sorgfältige Artikulation, einen sprachähnlichen Vortrag des zweiten *Arioso*-Themas verlangen, soll die Einheitlichkeit der viertaktigen Phrasen durchgehend bewahrt werden. Bülow weist hier auch auf die Gefahr einer möglichen schleppenden Bewegung hin:

„Das Zeitmaß der Bewegung werde niemals verschleppt: überall muss die innigste, freilich auch zugleich zarteste Aufregung walten.“

Als Übung soll der Interpret die beiden Themen (das Motto nach g-Moll transponiert, bzw. das zweite *Arioso*-Thema) unmittelbar nacheinander spielen. Das Motto kann selbstverständlich langsamer als ursprünglich gespielt werden. Bei der Übung ist wichtig, dass die Gestaltung des Mottos auch auf das *Arioso*-Thema auswirkt.

Transformation: statt eines zu erwartenden g-Moll Schlusses¹⁹ erscheint unerwartet die Tonart G-Dur. Sie erklingt nicht weniger als zehn Mal nacheinander in vier-, sechs-, bzw. achtschimmigen Akkorden. Durch ein intensives *crescendo* und durch die zehnmahlige Wiederholung des G-Dur Akkordes steigert sich die Spannung dieser pulsierenden harmonischen Gestalt beinahe bis zur Unerträglichkeit.

In gewissem Sinne passiert hier das gleiche wie im Übergang zwischen dem ersten *Arioso* und der Fuge. Der musikalische Prozess verharrt unbeweglich auf einem Ton (Takt 26), bzw. auf einem Akkord (Takt 131-135). Die Transformation, die Wendung, die der Interpret in Takt 26 „nur“ noch innerlich erleben konnte (während er in allen Stimmen den gleichen Ton gehalten hat), geschieht hier in der zehnmahligen Repetition des gleichen Akkordes, als wäre hier die Zeit und der Raum des früheren Übergangs ausgeweitet und mit den pulsierenden G-Dur Akkorden ausgefüllt. Mit jedem einzelnen neu angeschlagenen Akkord steigert sich die Unsicherheit, die Spannung in Bezug auf die Fortsetzung. Dazu trägt die intensive dynamische Steigerung auch bei. Schließlich wächst das G-Dur Arpeggio aus diesem unbeweglich „anschwellenden“²⁰ Klang heraus und lässt ihn allmählich ausklingen, ins *quasi niente* verschwinden. Nachdem das g-Moll *Arioso* in Takt 114 durch das große fallende g-Moll Arpeggio eingeführt wurde, fasst jetzt die aufsteigende G-Dur Akkordzerlegung das ganze zweite *Arioso* in einen Rahmen und kündigt das neue musikalische Material, die Umkehrung der Fuge an.

Die Umkehrung des Fugenthemas (Takt 136) erscheint fast unmerklich als Fortsetzung des G-Dur Arpeggios. Sie wirkt so immateriell, als wenn sie noch Teil der G-Dur Harmonie wäre. Die Vorschrift des linken Pedals (*sempre una corda*) begleitet den musikalischen Prozess hier 25 Takte lang, wonach erst in Takt 160 ein *crescendo* beginnt. Dieses führt aber erst bis zum *p* in Takt 168. Die Dynamik des *p* bleibt dann für die nächsten vier Takte (Takt 169-172) gültig. Das letzte *crescendo* beginnt dann nach diesen vier Takten in Takt 172 und führt bis zum ersten *f*. Der absolute dynamische Höhepunkt dieses Prozesses (*ff*) wird am Ende des Satzes in Takt 207, bzw. beim letzten abschließenden großartigen As-Dur Arpeggio in Takt 209 erreicht. Allein dieses dynamische Gesamtbild zeigt, wie allmählich der musikalische Prozess - geradezu vom Rande der eigenen Existenz her - wiederbelebt wird und dann erst auf sein endgültiges Ziel am Ende der Sonate zustrebt.

Die potentielle Präsenz des *Arioso*-Themas erscheint wiederum bereits am Anfang der Fugenumkehrung. Das umgekehrte Fugenthema stellt genau jene fallende Linie dar (mit der Sexte als Rahmenintervall), aus deren Tönen auch das zweite *Arioso*-Thema aufgebaut ist (mit der Ausnahme der Terz: b^1 im zweiten *Arioso* – g-Moll, h^1 im Fugenthema – G-Dur). Die Beziehung der beiden Themen ist also leicht erkennbar.

Die *Arioso*-Potentialität ist also hier gleich in der Exposition der Umkehrung des Fugenthemas offensichtlich präsent, während sie im ersten Fugenteil noch in den Kontrapunktstimmen bzw. in den Zwischenspielen versteckt erschien. Zudem wirkt sie hier gar nicht mehr so drohend - vielleicht eben deswegen, weil sie vom Anfang her nicht mehr so versteckt ist -, als könnte die Musik ihr diesmal offen ins Auge schauen. Immer wieder erinnern in den unterschiedlichen Stimmen bestimmte Fragmente ans *Arioso*, mit fallenden Sekundgängen und Tetrachorden. Doch erscheint hier im neuen Fugenteil nicht mehr die für das *Arioso* so prägende viertönige Schlusswendung, die das erste *Arioso* durchgehend „begleitet“ hat und der es größtenteils seinen hoffnungslosen, schmerzvollen Charakter

¹⁹ Die unisono Kadenz lässt hier natürlich nur ein einziges g, als Schlussston zu erwarten. Doch würde es selbstverständlich als g-Moll klingen, nachdem das ganze *Arioso* in dieser Tonart war.

²⁰ Uhde, *Beethovens Klaviermusik III, Sonaten 16-32*, S. 557

Übung 18 – Die Verwandlung des Fugenthemas

Beispiel 47: Beethoven, Klaviersonate op. 110 - 3. Satz, Takt 126-129 bzw. 116-117

The image shows two musical staves. The top staff, labeled '126', is in G major (one sharp) and 6/8 time. It contains a simple melodic line: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter). The bottom staff, labeled '116', is in B-flat major (two flats) and 12/8 time. It contains a more complex variation of the same melodic idea: Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter). Red brackets connect the two staves, indicating the transformation between them.

Eine nach G-Dur transponierte Variante des *Arioso*-Themas ist hier potentiell präsent. Die Bewusstmachung dieser Potentialität lässt zugleich die große Verwandlung des Fugenthemas noch deutlicher wahrnehmen.

The image shows two musical staves. The top staff, labeled '116', is in G major (one sharp) and 12/8 time. It contains a melodic line: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter). The bottom staff, labeled '117', is in G major (one sharp) and 12/8 time. It contains a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the bass and a melodic line in the treble. The bass line consists of eighth notes: G4, A4, B4, G4, F#4, E4, D4, C4, B4, A4, G4, F#4, E4. The treble line consists of eighth notes: G4, A4, B4, G4, F#4, E4, D4, C4, B4, A4, G4, F#4, E4. The piano part is marked with a 'p' (piano).

verdankt.²¹ In Takt 151 erscheint diese Schlussfiguration in der Bassstimme fast wieder, doch wird sie beim letzten Achtel des Taktes abgelehnt:

Beispiel 48: Beethoven, Klaviersonate op. 110 - 3. Satz, Takt 151



Von dem Druck der *Arioso*-Potentialität, die den ganzen ersten Fugenteil belastet hat, wird dieser zweite Fugenteil befreit. Das Gefühl eines zukünftigen Zusammenbruches, einer Rückkehr des *Klagenden Gesangs* ist hier nicht mehr präsent. Jetzt kann endlich die wahre Wendung passieren, der letzte große Aufstieg beginnen. Dies ist aber ohne Mühe kaum vorstellbar. Der Prozess führt durch ein polyphones „Labyrinth“ hindurch, durch die diversesten Arten von Diminutionen, Augmentationen des originalen und umgekehrten Fugenthemas. Die Anstrengung äußert sich auch darin, wie diese unterschiedlichen Gestaltungen des Themas miteinander kombiniert werden, bzw. sich ineinander schlingen. Die „Haltestellen“ dieser Entwicklung sind auch die wichtigsten Stationen des letzten großen Spannungsaufbauprozesses. Im Anschluss an die vier Themenumkehrungen (Takt 136-152) kommt der erste Wechsel: die Richtung dreht sich um und die Diminution des Originalthemas erscheint in Takt 152 in der Bassstimme. Zu ihr gesellt sich die Augmentation des Fugenthemas und setzt gleich am Ende dieses Taktes in der Sopranstimme ein. Die Diminutionen greifen immer mehr ineinander indem sie ein kompliziertes kontrapunktisches Gebilde schaffen. Obwohl hier noch die *una corda* Vorschrift gilt, steigert diese reiche, komplexe innere Bewegung der Diminutionen bereits die Spannung. Der nächste Schritt dieses Prozesses ist der Einsatz des zweiten augmentierten Themas in Takt 160. Das Thema erscheint jetzt in der Bassstimme in Oktaven, die mit den sich jetzt parallel bewegenden anderen zwei Stimmen eine klangliche Verdichtung erzeugen. Das *crescendo* fängt hier schon an indem es nicht nur diese Verdichtung, sondern auch die harmonische Entwicklung unterstützt: die harmonische Phrase geht jetzt von c-Moll aus (Takt 160) und erreicht Es-Dur (Takt 168), die Dominante der Zieltonart. Bevor das Ziel, das ursprüngliche As-Dur Fugenthema gefunden wird, muss noch durch den letzten kontrapunktischen Teil durchgekämpft werden. In der letzten Phase der sich bereits allmählich abbauenden Polyphonie²² (Takt 168-174 – *Meno Allegro*) überholen die verkürzten Diminutionen der rechten Hand durchgehend mit einem Schlag die linke, welche den musikalischen Prozess noch spannungsreicher, den Charakter noch „aufgerechter“ machen, worauf auch Charles Rosen hinweist^{23,24}:

²¹ Mit einer Ausnahme in der Altstimme in Takt 150. Hier kann man sie aber als die Schlussgruppe des *Arioso* schwer „heraus hören“.

²² Uhde sieht hier einen allmählichen Abbauprozess der Polyphonie. In seiner Analyse fängt dies bereits in Takt 166 an, in dem nach der allgemeinen Dreistimmigkeit bereits eine augenblickliche Zweistimmigkeit erscheint. Für eine ausführliche Beschreibung dieses Prozesses siehe: Uhde, *Beethovens Klaviermusik III, Sonaten 16-32*, S. 560, 561.

²³ Rosen, *Beethoven's Piano Sonatas, A short companion*, S. 241

²⁴ **Ab hier setzt sich die Analyse doppelseitig fort.**

Beispiel 49: Beethoven, Klaviersonate op. 110 - 3. Satz, Takt 168, 169

Schließlich wird As-Dur erreicht, und mit dem Einsatz des originalen Fugenthemas in der Bassstimme in Takt 174 beginnt der letzte Teil der Fuge. Die Sechzehntelfiguration der rechten Hand stellt hier gleichzeitig Kontrapunkt und Begleitung dar. Sie ist latent zweistimmig: die „Daumenstimme“ tönt das Thema wieder, während die „Oberstimme“ die früheren Kontrapunktfiguren der Fugenumkehrung zitiert und variiert. Der zweite Stimmeneinsatz in Takt 178 zitiert exakt die ursprüngliche *comes* von Takt 30. Mehr und mehr feiern die neuen Themeneinsätze das Fugenthema: in Takt 184 wird das Thema bereits in dreistimmigen Akkorden vorgestellt. Die linke Hand spielt abwechselnd Diminutionen der Themenköpfe und begleitende Akkordzerlegungen. Ähnlich dem ersten Fugenteil wird der dieses Thema abschließende Tetrachord jetzt sequenziert. Die Sequenz ist aber nicht mehr fallend wie im ersten Fugenteil, sondern strebt mit elementarer Kraft hinauf (mit *sf* am Anfang eines jeden Tetrachordes). Mit ihr kehrt wieder die *Arioso*-Potentialität zurück. Als Ziel dieser Sequenz wird das *Arioso*-Thema noch ein letztes Mal in Takt 194 heraufbeschworen (analog zum Takt 70, aber ohne die viertönige Schlussgruppe):

Beispiel 50: Beethoven, Klaviersonate op. 110 - 3. Satz, Takt 194-196

Das Fugenthema befreit sich in diesem Augenblick von allen zurückhaltenden Kräften und strebt nach seinem ultimativen Ziel, nach dem Erreichen des letzten ekstatischen As-Dur Schlussakkordes. Nach seinem letzten Einsatz in Takt 200 ist dieser Prozess bereits unaufhaltsam. Der Klangraum wird extrem ausgeweitet, der Gesamtklang schwellt allmählich an und pulsiert immer intensiver von den *sforzandi*, die jeden Takt eins signalisieren. Die letzten Takte des Finales lassen noch an den ersten Satzschluss, an die letzten vier Takte (das komprimierte Motto) erinnern. Besonders der vorletzte Akkord, der verminderte Septakkord *g-b-des-fes* auf dem Tonika-Orgelpunkt *as* macht diese Parallele hörbar eindeutig. Auch die Terz *c-as*, mit der das letzte Arpeggio anfängt, verbindet diesen Schluss mit dem ersten Satz und fasst den ganzen musikalischen Prozess in einem großartigen Rahmen zusammen. Mit dem As-Dur Arpeggio erreicht die ganze Sonate ihr Spannungsmaximum.

Die Klaviersonate c-Moll op. 111

Spannungsanalyse

Maestoso

Wie in der Klaviersonate op. 110 die Potentialität eines einzigen Musters, des viertaktigen anfänglichen Mottos, den ganzen Sonatenverlauf geprägt hat, so wird auch hier am Anfang der Klaviersonate c-Moll op. 111 ein musikalisches Material dargestellt, das den Spannungsverlauf der ganzen Sonate bestimmt: der achtzehntaktige *Maestoso* Anfang des ersten Satzes. In der Gesamtform nimmt er nicht nur die Rolle einer Einleitung ein, sondern ist zugleich der Kern, aus dem alle folgenden musikalischen Prozesse hervorgehen. Die harmonischen, motivisch-thematischen und dynamischen Prozesse der Einleitung beeinflussen die kommenden Formteile des *Allegro* und *Adagio* in unterschiedlichem Maße. Die Präsenz dieses einleitenden musikalischen Materials in ihnen ist manchmal ganz offensichtlich, manchmal nur versteckt, erweist sich aber jedes Mal als ein wichtiger Spannungsfaktor des gegebenen musikalischen Augenblickes. Dass Beethoven dem *Maestoso* eine besondere Bedeutung beimisst, ist bereits im Kompositionsprozess zu erkennen, wie Hans-Joachim Hinrichsen bemerkt. In seiner Analyse erwähnt er, dass in Beethovens Entwurfsarbeit ursprünglich ein mehrmaliges Auftreten des Einleitungsmaterials vorgesehen war.¹ Obwohl diese Idee schließlich in der endgültigen Version doch nicht verwirklicht wurde, fühlt man die prägende Kraft des *Maestoso* durchgehend, als könnten die unterschiedlichen Themen der Sätze aus seinem Anziehungskreis nie wirklich ganz heraustreten. Um die spannungserzeugende Wirkung seiner kontinuierlichen Potentialität im ganzen Sonatenverlauf verfolgen zu können, müssen vor allem die wichtigsten Charakteristiken des *Maestoso* verstanden werden.

Die großen harmonischen Spannungsbögen

Der Anfang der Klaviersonate c-Moll ist von mehreren deutlichen Kontrasten geprägt. Einerseits strahlt die bestimmende rhythmische Geste des *Maestoso*, die verursacht ist durch die doppelte Punktierung, eine außerordentliche Kraft und Konzentriertheit aus und schafft einen Anfangscharakter von äußerster Entschiedenheit. Im perfekten Gegensatz zur Eröffnung der Klaviersonate op. 109 unterbricht sie die Stille beinahe mit Gewalt. Doch erweckt dieser Anfang aus harmonischer Sicht einen ziemlich vagen, unbestimmten Eindruck. Gleich im allerersten Takt wird durch den verminderten Septakkord *fis*⁷ statt einer üblichen Tonika oder Dominante, die Doppeldominante exponiert. Die ersten zwei Takte bestimmen keine deutliche Tonalität, c-Moll wird nur kurz auf dem zweiten Schlag des zweiten Taktes angedeutet. Die kurze Phrase lässt mit dem offen und instabil wirkenden G-Dur Sextakkord nur ein Fragezeichen hinter sich:

¹ Hinrichsen, *Beethoven, Die Klaviersonaten*, S. 393

Pianistische Übungen / Interpretatorische Anweisungen

Der werkeröffnenden rhythmischen Geste misst auch Hans von Bülow eine besondere Bedeutung bei. Dieser „rhythmische Muskel“, wie er die ersten 10 Takte charakterisierende doppelte Punktierung in seiner Ausgabe der Klaviersonate op. 111 nennt, muss seinen Anweisungen nach, konsequent rhythmisch, „metronomgemäß“ vorgetragen werden. Sein Tempovorschlag (Viertel=52) ist fast ganz identisch mit dem von Artur Schnabel (Viertel=52-54). Schnabel trägt noch zur Frage des richtigen Vortragstempos mit der klaren Gegenüberstellung von *Maestoso* bzw. *Grave* bei. Nach seiner Erläuterung weist die Bezeichnung *Grave* auf einen „gehemmten“, „erdgebundenen“, „schleppenden“ Charakter hin, wobei *Maestoso* die „Kraft und Gewissheit“ die „Strenge und erhabene Einsamkeit“ verkörpert, in denen „die Gelöstheit der Reife, die umfassende beschwingte Gläubigkeit des Freien“ lebt. Sowohl Bülow als auch Schnabel weisen also in ihren unterschiedlichen Kommentaren auf ein nicht zu langsames und streng durchgehaltenes Vortragstempo hin. Um ein einheitliches Tempo finden zu können und die Gefahr des Zerfallens, der Zerstückelung der *Maestoso*-Einleitung zu vermeiden, und einen einheitlichen Bogen gestalten zu können, leistet die folgende Übung Hilfe.

Übung 1 – Ein potentieller Puls

Die achtzehntaktige *Maestoso*-Einleitung ist im Grunde genommen von zwei unterschiedlichen Bewegungsarten geprägt. Während in den ersten 10 Takten die doppelte Punktierung die bestimmende rhythmische Gestalt wird, ist ab Takt 11 die kontinuierliche Achtelbewegung eher charakteristisch. Es ist hilfreich, die zweite Bewegungsart, die Achtelbewegung - mit der dem elften Takt entsprechenden Dynamik (*sfp*) - bereits am Anfang der Einleitung (sogar vor der Einleitung) als kontinuierlicher Puls mitzufühlen und auch mitzuspielen:

The musical score for Exercise 1 is presented in three staves. The top staff is the right hand, the middle staff is the left hand, and the bottom staff is a separate bass line. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into two sections by a double bar line after the 10th measure. The first section (measures 1-10) features a bass line with a steady eighth-note pulse, marked with *sfp*. The upper staves show chords and melodic fragments, with dynamics *f sf* and *sf*. The second section (measures 11-18) continues the bass line pulse, marked with *sfp*. The upper staves show a melodic line with dynamics *p*, *cresc.*, and *f*.

Diese imaginäre Stimme kann durch die ersten zehn Takte durchgehend mitgespielt werden. Für die Repetition kann jeder Ton in beiden Händen *ad libitum* ausgewählt werden.

Beispiel 1: Beethoven, Klaviersonate op. 111, c-Moll, 1. Satz, Takt 1, 2

Maestoso

Nachdem die beiden Takte gleich sequenziert werden, steigert sich im Folgenden diese harmonische Unsicherheit, als wäre der Hörer Zeuge einer freien Fantasie, eines spannungsvollen tonalen Suchens. In den nächsten zwei Takten (Takt 3, 4) wird sogar der anfängliche Harmoniegang leicht verändert (verminderter Septakkord in Takt 4), wodurch noch mehr harmonische Spannung generiert wird. Diesmal ist die Tonart f-Moll angedeutet, der Schluss bleibt aber weiterhin nur offen und fragend:

Beispiel 2: Beethoven, Klaviersonate op. 111, c-Moll, 1. Satz, Takt 4

Die letzte zweitaktige Phrase der anfänglichen Sequenz (Takt 5, 6) entfernt sich von der „gesuchten“ Tonalität am meisten und exponiert die entfernte Tonart b-Moll. Mit dieser dreimaligen Folge der Eröffnungstakte erklingen bereits in den ersten fünf Takten alle drei möglichen verminderten Septakkorde nacheinander, die in ihrer tonalen Mehrdeutigkeit praktisch alle Tonarten als potentielle Auflösungsmöglichkeiten in sich bergen. Wenn man diese harmonische Ungewissheit der ersten 5 Takte noch steigern wollte, ist das wohl nur noch mit der Chromatik möglich: die dritte Sequenzierung der anfänglichen 2 Takte mündet jetzt in Takt 6 in einen großen sechstaktigen, aufsteigenden chromatischen Bassgang. Dazu gesellt sich die allmählich sinkende Linie der Sopranstimme. Die anfängliche Suche der Tonalität setzt sich in diesen fünf Takten (Takt 6-10) fort und führt in der Form eines kontinuierlichen Akkordganges durch die Tonarten b-Moll, As-Dur, es-Moll, Des-Dur hindurch. Aus Des-Dur kehrt die harmonische Phrase durch As-Dur schließlich wieder zu b-Moll, zu ihrem Ausgang zurück. Das harmonische Ziel wird dann in Takt 11 mit der Dominante G-Dur erreicht: eine harmonische Spannung von äußerster Intensität repräsentierend hält der große Spannungsbogen die ersten 10 Takte des *Maestoso* zusammen.

Mit dem Erreichen der Dominante wird aber die spannungsvolle harmonische Suche noch nicht beendet, sie nimmt nur eine andere Gestalt an. In den nächsten 8 Takten entfaltet sich ein großer Orgelpunkt auf der Dominante. Haben die ersten 10 Takte des *Maestoso* das Suchen verkörpert, die Spannung der harmonischen Unsicherheit ausgestrahlt, so erzeugt hier der sich wiederholende Orgelpunkt *g* das Gefühl einer intensiven Erwartung. Die zweitaktige Phrase (Takt 11-13) und ihre Wiederholung eine Oktave tiefer (Takt 13-15) greifen noch

Übung 2 – Alternative Harmonisierung des Taktes 4

Eine Alternative für Takt 4 wäre, den ursprünglichen Harmoniegang der ersten zwei Takte zu wiederholen. Das Überlegen und Ausprobieren dieser Alternative lässt die zusätzliche harmonische Spannung der von Beethoven gewählten Lösung noch mehr erspüren:

The image shows a musical score for Takt 4, which is an alternative harmonic progression. The score is in 2/4 time, key of B-flat major. It features a piano (*p*) dynamic, a crescendo (*cresc.*), and a forte (*f*) dynamic. The music is written for piano and includes a blue arrow pointing to the first measure.

Die erste „wirkliche“ Kadenz am Ende des elftaktigen harmonischen Spannungsbogens ist merkwürdig: der die Erwartung erfüllende, die harmonische Spannung lösende G-Dur Akkord kann nur für die Dauer eines Achtels erklingen, und wird abrupt von einer neu einsetzenden Stimme auf dem zweiten Achtel des Taktes abgelöst. Dieser Schluss ist überraschend kurz nach der vorangehenden langen spannungsvollen Suche. Der Wechsel von Akkorden auf Einstimmigkeit und der *sf* Akzent auf dem zweiten Achtel in Takt 11 suggerieren zugleich einen Wechsel der *Instrumentation*, den Einsatz eines neuen Instruments. In der Interpretation muss dieser Wechsel ganz deutlich verwirklicht werden. Es ist keinesfalls zielführend durch die Verlangsamung der letzten vier Achtel in Takt 10, die Kadenz „vorzubereiten“. Die ungeheure Energie des Augenblicks wurzelt eben in jenem Kontrast, zwischen der Mühe, mit der die Kadenz erreicht wurde und der Plötzlichkeit, mit welcher der auflösende G-Dur Akkord sofort verlassen wird.

einmal die frühere harmonische Frage der anfänglichen zwei Takte auf, beantworten sie aber noch nicht. Obwohl hier c-Moll wieder kurz angedeutet wird, kommt die harmonische Aktivität in Takt 15 ganz zum Stillstand: es bleibt nur mehr die Dominante G-Dur und die drängende Erwartung, die Tonika endgültig zu erreichen. Unter diesem zweiten großen harmonischen Spannungsbogen werden die letzten 8 Takte der Einleitung zusammengeschlossen

Die drei dynamischen Prozesse als grundlegender Spannungsfaktor

Während die beiden harmonischen Spannungsbögen mit ihren unterschiedlichen Spannungsfaktoren (Suche, Erwartung) die zwei großen Teile des *Maestoso* zusammenhalten, zeigt die Entwicklung der Dynamik dagegen ein relativ uneinheitliches Bild. Im Grunde genommen sind drei verschiedene dynamische Prozesse erkennbar. Der erste charakterisiert bereits die ersten 2 Takte. Die Spannung des eröffnenden verminderten Septakkordes wird hier von der Dynamik *f* unterstützt, und durch *sf* Akzente wiederbelebt (auf dem zweiten und vierten Schlag des Taktes). Doch wird diese Dynamik beim Übergang zum Takt 2 abrupt zurückgenommen, als würde der verminderte Septakkord während des Trillers am Ende des Taktes seine Kraft plötzlich verlieren. Nur zwei Viertelschläge später wird die Dynamik in Takt 2 durch ein abruptes *crescendo* wieder bis zum *f* gesteigert. Es zeigt sich hier am Anfang des *Maestoso* eine Art Pulsieren der Dynamik, das aus belebenden Akzenten, aus abrupten Änderungen gespeist wird. In der folgenden Sequenz wird diese Dynamik exakt übernommen. Ein dynamisches Mittel, welches das Gefühl der harmonischen Unsicherheit noch mehr zur Geltung bringt.

Diese Tendenz ändert sich grundsätzlich ab Takt 6 mit der Erscheinung der langen chromatischen Basslinie. Das Notenbild zeigt keine Akzente, keine abrupte dynamische Geste mehr, sondern ein allmähliches *diminuendo*. Aus dem anfänglichen Bereich *p* (Takt 6) entwickelt sich die Dynamik bis zum *sempre pp* zurück. Der Prozess ist äußerst überraschend: sowohl die Spannung der Chromatik, als auch die der Gegenbewegung könnten an dieser Stelle eine deutliche dynamische Steigerung etwa in Gestalt eines *crescendo* erwarten lassen. Beethoven baut aber eben mit diesem „gegensätzlichen“ allmählichen *diminuendo* enorme Spannung auf, wodurch er die harmonische Unsicherheit dieser 5 Takte geradezu bis hin zur Unerträglichkeit steigert:

Beispiel 3: Beethoven, Klaviersonate op. 111, c-Moll, 1. Satz, Takt 6-9

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Piano Sonata Op. 111 in C minor. It focuses on measures 6 through 9. The score is written for piano and features a prominent chromatic bass line in the left hand. The right hand consists of chords. The dynamics are marked as *p* (piano) at the start of measure 6, followed by *dim.* (diminuendo) through measure 7, and *pp* (pianissimo) in measure 8, with *sempre pp* (pianissimo sempre) in measure 9. The key signature is C minor (three flats) and the time signature is common time (C).

Übung 3 – Die melodische Energie des Taktes 2

Das rasche *decrescendo* fällt hier mit der momentanen Auflösung der harmonischen Spannung zusammen: in Takt 2 wird der verminderte Septakkord auf G-Dur aufgelöst. Obwohl hier zwei Parameter des musikalischen Verlaufs (der harmonische, bzw. der dynamische) eine augenblickliche Lösung suggerieren, wird die melodische Spannung durch die Fortführung der melodischen Linie der Sopranstimme weiterhin einbehalten. Dies geschieht gerade am Anfang in Takt 2, in dem sich die fallende Linie des ersten Taktes (es^2-c^2) auf dem Takt eins umdreht und nach oben geführt ($h^1-c^2-d^2$) wird. Um die Kontinuität dieser Linie und dadurch die melodische Spannung noch mehr erspüren zu können ist es zielführend, die Sopranstimme mit zusätzlichen Achtelschlägen zu ergänzen. Dies wird im folgenden Notenbeispiel dargestellt:

The image shows a musical score snippet for a piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff (Soprano) and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The first measure is marked with a '1' and a 'tr' (trill) over a chord. The second measure starts with a dynamic marking of *f* (forte) and a *p* (piano) marking. A red arrow labeled 'cresc.' (crescendo) points from the *p* marking to a *f* marking in the third measure. Red arrows point to specific notes in the soprano line: the first note of the second measure, the first note of the third measure, and the first notes of the fourth and fifth measures. A red line connects the first note of the second measure to the first note of the third measure, and another red line connects the first note of the third measure to the first note of the fourth measure. The text 'melodische Spannung' is written in red below the staff.

Besonders wichtig ist es hier statt einer einfachen „mechanischen“ Tonwiederholung, die zusätzliche Achtelnote immer fortführend, quasi als Auftakt auf die nächste Achtelnote zu spielen. Dadurch wird auch die Anschlagsart subtil beeinflusst, mit der die ursprünglich notierten Akkorde gespielt werden.

Der dritte dynamische Prozess erscheint am Ende des großen Dominant-Orgelpunktes. In Takt 15, in dem die harmonische Aktivität ganz zum Stillstand kommt, zieht sich auch die Dynamik zurück (*p-pp*) und bleibt für einen Augenblick auch ganz unverändert: durch die Kombination von Unbeweglichkeit und zurückgehaltener Dynamik wird die harmonische Spannung wiederum extrem gesteigert.

Allegro con brio ed appassionato

Die ganze *Maestoso* Einleitung bildet einen großen achtzehntaktigen Vorbereitungsteil, dessen ganze Spannung und Energie im erreichten Ziel, im Hauptthema gipfelt. Allein der einleitende Tetrachord (*g-a-h-c*) des Themas als kadenzierende Geste, die in Takt 18 aus den Sechzehntel-Gruppen herauswächst, strahlt enorme Kraft aus. Ähnlich der anfänglichen punktierten Geste des *Maestoso* macht er den Eindruck von äußerster Bestimmtheit. Motivisch wurde er bereits in Takt 11/12 durch eine augmentierte Form vorbereitet:

Beispiel 4: Beethoven, Klaviersonate op. 111, c-Moll, 1. Satz, Takt 11, 12 - rechte Hand



Dieser Eindruck wird auch von der Dynamik *f* bzw. *ff* unterstützt. Doch muss das Hauptthema bemerkenswerterweise erst zwei Mal „angefangen“ werden, bevor es zum ersten Mal vollständig erklingen kann:

Beispiel 5: Beethoven, Klaviersonate op. 111, c-Moll, 1. Satz, Takt 19-21

Von dieser Abgerissenheit, von dem zweimaligen Innehalten wird der energetische, doch nur scheinbar entschiedene Charakter des Themas ein wenig irritiert, so als müsste das Thema bereits hier am Anfang mit seinen eigenen inneren Hemmungen kämpfen. Dieser Eindruck wird auch von der *poco ritenente*-Phrase und von der *portato*-Artikulation in Takt 22/23 weiterhin bekräftigt:

Artur Schnabel legt einen besonderen Wert auf die pianistische Gestaltung dieses Augenblicks. Seiner Meinung nach, soll der Ton *c* in Takt 19, der einerseits als Abschluss der ganzen Einleitung, andererseits als Anfang des Hauptthemas fungiert keinesfalls kurz als *staccato*, sondern eher lang als *tenuto* (gegebenenfalls länger als ein Viertel) gespielt werden. Es ist nichtsdestoweniger möglich, wie auch manche Interpretationen es zeigen, wie z. B. von Vitaly Margulis, dass dieser Ton doch kurz, abgesetzt gespielt wird. Hans von Bülow bezeichnet die Note ebenso mit *staccato*. Diese Spielart lässt die Atmosphäre eines Schlusses gar nicht erst aufkommen und macht den Eindruck von Unvollständigkeit.

Beispiel 6: Beethoven, Klaviersonate op. 111, c-Moll, 1. Satz, Takt 22, 23

Die zweifelhafte Wiederholung des zweiten Thementeiles ruft die Erinnerung an das *Maestoso* wach, an die anfänglichen Takte des Dominant-Orgelpunktes, in denen diese melodische Linie bereits vorbereitet wurde:

Beispiel 7: Beethoven, Klaviersonate op. 111, c-Moll, 1. Satz, Takt 11, 12

Die Musik scheint hier noch das Gewicht des *Maestoso* zu tragen, die Schwere der ursprünglichen Phrase bleibt weiterhin potentiell präsent. Die „Antwort“ auf dieses momentane, verunsichernde Innehalten ist äußerst energetisch, als könnte jetzt das Thema seine Zweifel endlich hinter sich lassen: ein fünftaktiger Sechzehntel-Wirbel, der unaufhaltsam emporsteigt und drei Register der Klaviatur überspannt. Die extreme Energie der Passage erhält durch die *sf* Akzente noch weitere bekräftigende Impulse. Doch verliert auch diese *Midgardschlange*, wie Uhde die Passage charakterisiert², ihre Kraft: in Takt 28 erscheint ein unerwartetes *decrescendo*. Dieses plötzliche Zurückhalten der Dynamik verbunden mit abruptem Energieverlust und der *piano* erklingende Nachsatz (ab Takt 29) suggerieren wiederum nur schmerzvolle Unsicherheit, die durch die zum zweiten Mal erscheinende *poco ritenente*-Phrase (Takt 30, 31) noch weiter gesteigert wird. Der pulsierende Charakter der Dynamik bleibt weiterhin bestimmend. Dies bleibt auch nicht ohne Reaktion: der musikalische Prozess versucht erneut aus der zweifelhaften Atmosphäre mit der *a tempo*-Phrase (Takt 31-34) herauszubrechen. Doch gelingt es auch zum zweiten Mal nicht. Die Phrase hält nochmal inne und mündet in die schmerzvolle Kadenz des Nachsatzes (drittes Mal mit der Vorschrift *poco ritenente*):

² Uhde, *Beethovens Klaviermusik III, Sonaten 16-32*, S. 573

Übung 4 – Die melodischen Viertelnoten der Sechzehntelgruppen

Um die Gefahr zu vermeiden, dass diese Passagen motorisch und perkussiv werden, ist es nützlich die ersten Sechzehntel der Vierergruppen beim Üben als Viertel zu spielen. Die Viertelnoten müssen trotz des schnelleren Tempos und der *non ligato*-Artikulation möglichst melodisch gespielt und ihre Folge als zusammenhängende melodische Linie empfunden werden.

The image shows a musical score for Exercise 4, measures 67-70. The score is written for piano in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The music consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody is primarily in the treble clef, with the bass clef providing a rhythmic accompaniment. The melody is composed of sixteenth notes grouped in fours, with the first note of each group being a quarter note. The dynamics are marked with *sf* (sforzando) throughout the passage. The score is enclosed in a blue rectangular box with a large blue arrow pointing to the left on the left side.

Beispiel 8: Beethoven, Klaviersonate op. 111, c-Moll, 1. Satz, Takt 34, 35

Der innere Kampf des Hauptthemas, mit seinem wiederholten Innehalten und erneuten Voranschreiten verursacht Unruhe und lässt schließlich Kontinuität erwarten und damit ein Ende des fortlaufend unterbrochenen musikalischen Materials. Die immer wieder auftauchenden und sich in Bewegung setzenden Sechzehntelfigurationen des Hauptthemenbereiches deuten schon die ungebremste Bewegung der modulierenden Überleitung an. Als Gegenpol des bisherigen Prozesses - mit einer fast gleichen zeitlichen Ausdehnung - erscheint mit Beginn von Takt 35 die modulierende Überleitung als fünfzehntaktige kontrapunktische Entwicklung (oft auch als Fugato, Fugenexposition bezeichnet, wie z. B. bei Kinderman³). Als Pfeiler der ganzen Fugato-Passage dienen die drei Themeneinsätze in c-Moll, Es-Dur und As-Dur:

Beispiel 9: Beethoven, Klaviersonate op. 111, c-Moll, 1. Satz, Takt 35-37 / 39-40 / 44-46

c-Moll:

Es-Dur:

As-Dur:

³ Dahlhaus, Rietmüller, Ringer, *Ludwig van Beethoven, Interpretationen seiner Werke*, S. 176

Als Thema des Fugato wird hier eine Kombination des ursprünglichen Themenkopfes (Takt 20) und des zweiten Teils vom Hauptthema (Takt 24, 25) vorgestellt. Die einzelnen Themeneinsätze vertreten hier die wichtigen „Spannungsentwicklungspunkte“. Zwischen den Themeneinsätzen wird durch die Bewegungsenergie der sequenzierten motorischen Sechzehntel- und Achtelgruppen immer mehr Spannung aufgebaut. Der Wechsel von der Kontrapunktik auf die vierstimmigen Akkorde, und der plötzlich extrem ausgeweitete und gespaltete Klangraum zeigen den Höhepunkt dieses Prozesses in Takt 48/49 an. Die *sf* Töne der rechten Hand überspannen mehr als 5 Oktaven der Klaviatur. Diese letzten zwei Takte bereiten den Einsatz des Seitenthemas vor (Takt 50).

Mehrere Analysen betrachten das Seitenthema bereits als Andeutung des kommenden *Arietta* Satzes. Uhde sieht es als „neue Wirklichkeit“, als „Strahl aus der Sphäre des 2. Satzes“, der „in die unruhige Welt des 1. Satzes“ hineinfällt.⁴ In seiner Analyse ist das 2. Thema zugleich mit einem „raschen Spannungsfall“ verbunden.⁵ Kinderman sieht hier ebenfalls eine „formale Isolierung dieses lyrischen 2. Themas“, einen „parenthetischen Einschluss“, der als Mittel zur „Verzahnung“ beider Sätze dient.⁶ Doch liegt es hier genau so nahe, das Seitenthema nicht nur mit dem Kommenden, sondern mit dem Vergangenen, mit der *Maestoso*-Einleitung zu verbinden, umso mehr, als die noch lebhaftere Erinnerung daran die Wahrnehmung und Spannung des gegenwärtigen Augenblicks wirklich beeinflussen kann. Die Tonart des Seitenthemas ist überraschend: einer „üblichen“ Sonatenexposition entsprechend sollte das 2. Thema in der parallelen Dur Tonart, in Es-Dur erscheinen. Auch in der harmonischen Entwicklung der vorangehenden zwei Takte (Takt 48, 49) scheint dies unterstützt zu werden: nach Des-Dur lässt der verminderte Septakkord *d-f-as-ces* deutlich Es-Dur als Auflösung erwarten. Doch erscheint das Seitenthema in As-Dur, obwohl diese Tonart erst nur auf dem vierten Viertel des Taktes, mit der Erscheinung der anderen Akkordtöne zu erkennen ist. Die Tonart As-Dur wirkt doch nicht trugschlüssig, da sie bereits in Takt 43, mit dem dritten Themeneinsatz angedeutet wurde. Im Bass erscheint aber kein Grundton: der Quintton *es* bleibt 4 Takte lang stehen, gewissermaßen Instabilität, harmonische Offenheit/Spannung verursachend. Nicht nur die Basslinie, sondern die ganze harmonische Entwicklung der Takte 48-54 rufen hier die Erinnerung an die Takte 8,9 des *Maestoso* wach:

Beispiel 10: Beethoven, Klaviersonate op. 111, c-Moll, 1. Satz, Takt 8-10, 48-52

Des-Dur

v7 (d-f-as-ces)

As-Dur (6/4)

v7 (e-g-b-des)

f-Moll

⁴ Uhde, *Beethovens Klaviermusik III, Sonaten 16-32*, S. 578

⁵ Uhde, *Beethovens Klaviermusik III, Sonaten 16-32*, S. 578

⁶ Dahlhaus, Rietmüller, Ringer, *Ludwig van Beethoven, Interpretationen seiner Werke*, S. 177

48 *8^{va}* *8^{va}*

Des - Dur v7 (d-f-as-ces) As-Dur (6/4) f-Moll

Die Potentialität des *Maestoso*, die Möglichkeit, dass die harmonische Phrase wieder in die „alte“ Richtung geführt werden könnte (letztendlich zurück nach c-Moll), ist vor allem durch die Bassstimme präsent. Eben darin wurzelt die subtile Spannung dieses Augenblickes. Die hoffnungsvolle Atmosphäre, die menschliche Wärme des Seitenthemas, die nach dem ungebremsten Sechzehntel-Wirbel so befreiend wirkt, werden hier durch diese drohende harmonische Unsicherheit fein überschattet. Dies scheint auch vom allmählich zum Stillstand kommenden Tempo *meno allegro – ritardando – adagio* unterstützt zu werden. Die Sopranlinie in Takt 50, 51 zitiert auch den *Maestoso*-Anfang:

Beispiel 11: Beethoven, Klaviersonate op. 111, c-Moll, 1. Satz, Takt 1,2 / 50, 51- Sopranst.

In Takt 54 scheint die harmonische Phrase die frühere Entwicklung des *Maestoso* erneut aufzugreifen. Obwohl die Dynamik (*p*) ebenso wie das Tempo einen Spannungsabbau suggerieren, generiert diese Potentialität erneut Spannung. Schließlich wird das soeben verklungene Seitenthema in Takt 55 von der abrupten *ff* Rückkehr des verminderten Septakkordes *d-f-as-ces* mit Gewalt abgebrochen: die Potentialität des *Maestoso* wird hier deutlich verweigert. War im Seitenthema die As-Dur Tonart noch fühlbar unsicher und gefährdet, so wird sie in der Schlussgruppe in Takt 58 eindeutig und mit aller Bestimmtheit exponiert. Die dreitönigen Themenköpfe zelebrieren sie ekstatisch. Auch die sinkende Linie des Seitenthemas wird hier umgedreht und kombiniert mit den dreitönigen Themenköpfen (als die dritte Kombination von Themenkopf und Fortsetzung) *quasi trionfante* nach oben geführt:

Beispiel 12: Beethoven, Klaviersonate op. 111, c-Moll, 1. Satz, Takt 58-61 - Bassstimme

58

sf *sf* *sf*

Übung 5 – Die *Maestoso*-Potentialität im Seitenthema

Das Ziel der folgenden Übung ist die Bewusstmachung der Basslinie. Sie wird durch das Mitspielen einer imaginären Bassstimme (in kontinuierlichen Viertelnoten) hervorgehoben. Diese Übung hilft nicht nur die offene und instabile harmonische Wirkung, die größtenteils durch den Quintton in der Bassstimme erweckt wird, noch besser zu erspüren, ruft aber zugleich die Erinnerung an die entsprechende Basslinie und harmonische Entwicklung des *Maestoso* wach.

Bülow beschreibt den Charakter des Seitenthemas folgendermaßen:

„Der Eintritt des „As-Dur“ muss eine überaus strahlende, sonnige Wirkung hervorbringen, die Ornamentik in den weiteren Takten ist sehr empfindungsvoll – bis in die kleinsten Bestandtheile – vorzutragen, kurz die ganze Episode darf sich merklich ausbreiten, so dass der Hörer vom Contraste einen nachhaltigen Eindruck empfängt.“

Die *Maestoso*-Potentialität und die dargestellte Übung erzielt hier einen von der Bülowschen Vorstellung differierenden Charakter zu verwirklichen. Durch die dunkle, drohende Farbe der Basslinie kann diese „strahlende, sonnige Wirkung“ in der Interpretation leicht irritiert, überschattet werden, wodurch die ganze Passage nur eine äußerliche Entspannung ausstrahlt. Die warme Atmosphäre, die Geste eines freien Ausatmens wird hier eher nur angedeutet als tatsächlich realisiert.

Die Schlussgruppe gibt auf den harmonischen Zweifel des Seitenthemas eine fulminante Antwort. Die letzten Sechzehntel-Läufe füllen zwei Oktaven aus mit den Tönen der chromatisch umfigurierten As-Dur Tonleiter. Durch die aufleuchtenden *sf* Akzente pulsiert die ganze Passage kontinuierlich und schließt die ganze Exposition geradezu ekstatisch in As-Dur ab.

Die Durchführung

Dieser Triumph hat aber keine lange Dauer. Das in Takt 70 auf leichter Taktzeit einsetzende *g*, in leeren Oktaven in beiden Händen und mit *p* Dynamik wirkt ernüchternd ironisch. Durch den trockenen Ton *g* wird der Hörer plötzlich aus der Atmosphäre des vorangehenden As-Dur Schlusses herausgerissen, und der musikalische Verlauf kommt abrupt zum Stillstand. In dieser bestürzenden Stille wird in Takt 71 das nächste drohende Signal gegeben: die Geste des mit dem *sf* Akzent plötzlich aufglühenden D-Dur Akkords lässt die Potentialität des *Maestoso* wiederum erahnen. Das erste Thema der Durchführung, ein Zitat der in der Schlussgruppe vorgestellten Themenkombination, wirkt kalt und unbeteiligt (Takt 72-75). Die fallende Sequenz repräsentiert eine chromatische Linie *g-fis-e-es-d*, die chromatisch ausgefüllte Umkehrung der Auftaktsfigur *d-e-fis-g*, mit der die Sequenz in Takt 72 eingeführt wurde. Der Stolz und die selbstbewusste Freude der As-Dur Schlussgruppe wandeln sich hier in leere, kahle Farblosigkeit, in den Ausdruck der Desillusion:

Beispiel 13: Beethoven, Klaviersonate op. 111, c-Moll, 1. Satz, Takt 72-75

Mit diesem *g*-Moll Thema wird das folgende Fugato der Durchführung eingeleitet (ab Takt 76). Das Fugato-Thema besteht aus den ersten zwei Takten des Hauptthemas, wozu sich jetzt eine neue Kontrapunktstimme gesellt. Durch die Kombination des Themas und des neuen Kontrasubjekts wird die *Maestoso*-Potentialität schon fast zur Realität. Das harmonische Gerüst der anfänglichen zweitaktigen Phrasen der Einleitung taucht hier wieder auf, jedoch etwas verändert: die beiden Takte wechseln diesmal ihren Platz.

Beispiel 14: Beethoven, Klaviersonate op. 111, c-Moll, 1. Satz, Takt 76, 77 / 1, 2

76

tr

f sf sf p cresc. f

v7 (fis-a-c-es) v7 (fis-a-c-es)

G-Dur c-Moll G c G

Ähnlich dem *Maestoso* erscheinen hier konsequent alle drei Varianten dieser anfänglichen Taktpaare wieder (Takt 76, 77 / 78, 79 / 80, 81). Doch werden sie hier mit ganz anderem Ausdruck als früher vorgestellt: sie sind objektiv und distanziert, als wären sie beinahe nur „aufgezählt“. Diese „Unpersönlichkeit“ des musikalischen Ausdrucks mit der ähnlich unbeweglichen Dynamik (immer *p*) generiert immer mehr Unruhe, Spannung. Die harmonische Phrase wird hier komprimiert, macht keinen Umweg mehr nach b-Moll, wie in der Einleitung, und erreicht nach der dritten zweitaktigen Einheit (Takt 80, 81) direkt die Subdominante f-Moll. Dieser Verkürzung des harmonischen Weges folgt auch die Verkürzung des neuen Kontrapunkts: in Takt 82, 83 erscheint nun mehr die zweite Hälfte des Kontrapunkts. Die Wirkung ist noch mehr Ungeduld, Erwartung. Dies äußert sich dann auch im kommenden plötzlichen *crescendo* in Takt 84. Das „Drehbuch“ des *Maestoso*, zwar etwas komprimiert, spielt sich hier exakt ab: nach der anfänglichen harmonischen Suche der zweitaktigen Phrasen wird schließlich der Dominant-Orgelpunkt aufgebaut. Die dynamischen Prozesse sind hier aber grundsätzlich umgedreht: zuerst Unbeweglichkeit, erwartungsvoller Stillstand der Suche, dann Explosion, pulsierendes Wachstum der Dominante. Im sechstaktigen Orgelpunktbereich wird der dreitönige Themenkopf aufsteigend sequenziert, mit einer höchst gespannter Harmonisierung: es erscheinen neun verminderte Septakkorde (alle drei möglichen Akkorde mehrmals wiederholt). Der „unpersönliche“ Ton wird zum tief persönlichen, Schmerz und Verzweiflung ausdrückend. Die unterschiedlichen Charakteristiken der Einleitung scheinen hier am Ende der Durchführung einander zu begegnen, indem sie eine „komprimierte Aufrufung des *Maestoso*“⁷ repräsentieren, wie Hinrichsen auf Charles Rosen bezogen formuliert. War die ganze Einleitung eindeutig auf den Einsatz des Hauptthemas hin ausgerichtet, so bereiten hier alle Prozesse die kommende Reprise vor. Die ganze Durchführung fungiert als quasi *zweite Einleitung*, als eine komprimierte Variante, die zugleich alle Eigenschaften des *Maestoso* kombiniert und dadurch bis Takt 90 enorme Spannung aufbaut. Dieser Spannungsaufbau erhält im letzten Augenblick noch einen energetischen Impuls: der unerwartete Einsatz des Hauptthemas „überholt“ die harmonische Entwicklung des Dominant-Orgelpunktes. Obwohl die Dominante noch nicht aufgelöst ist, erklingt bereits eine zweitaktige Variante des Hauptthemas in Takt 90, 91. Der ganze Spannungsaufbau erreicht sein Ziel mit dem Einsetzen des Hauptthemas am Reprisenanfang, der zum Spannungsmaximum des ganzen Satzes wird.⁸

⁷ Hinrichsen, *Beethoven, Die Klaviersonaten*, S. 396

⁸ Die gleiche Erscheinung trifft man in der Klaviersonate E-Dur op. 109.

Dieses *non espressivo*, die distanzierte, „objektive“ Spielart ist hier entscheidend für die Spannungsentwicklung der ganzen Durchführung. Kleinere dynamische Schwankungen, willkürliche Hervorhebung bestimmter melodischen Wendungen würde die Dramaturgie der Durchführung grundsätzlich stören und ändern. Daher ist hier eine von Bülow grundsätzlich abweichende Vortragsart empfohlen. In seiner Ausgabe sind die anfänglichen 10 Takte der Durchführung mit zusätzlichen (nicht vom Komponisten stammenden) dynamischen und Ausdrucksbezeichnungen versetzt.

Die Reprise

In wie weit das Hauptthema von seinem inneren Zweifel geprägt ist, zeigt deutlich sein Einsatz am Anfang der Reprise. Kaum ist in beiden Händen in *ff* Oktaven der erste Teil des Themas als Höhepunkt des Satzes erklingen, kehren die zwei verunsichernden *ritardando* Reflexionen in Takt 94, 95 diesmal unmittelbar nacheinander zurück. Die Enttäuschung ist genau so intensiv, wie es der vorangehende Höhepunkt war. Dieser augenblickliche Spannungsabfall, der durch das Innehalten verursacht ist, wird aber sofort durch die neue Variante des zweiten Teils des Themas (ab Takt 95) kompensiert. Als neues Klangbild erscheinen die schnell nacheinander folgenden Sechzehntel-Oktaven leicht, aber äußerst energetisch und gewinnen sofort den verlorenen Schwung zurück. Der ganze Bereich des Hauptthemas ist hier komprimierter als in der Exposition, er umfasst nur 8 Takte, halb so viele wie früher. Dieser Kürze ist es auch zu verdanken, dass gleich nach dem eindeutigen Höhepunkt des Satzes bereits eine nächste Steigerung mit der Überleitung anfängt. Die Potentialität des *Maestoso* beeinflusst auch hier den musikalischen Verlauf. Die Themeneinsätze der Fugato-Überleitung repräsentieren jenen Kreis, den die harmonische Phrase im *Maestoso* umgangen hat: f-Moll in Takt 100, b-Moll in Takt 104 und Des-Dur in Takt 108. Auch im letzten Takt der Überleitung (Takt 115), vor dem Seitenthema, wird die gleiche harmonische Wendung wie im *Maestoso* (Takt 10, 11), bzw. in der Durchführung (Takt 84, 85)⁹ exponiert. Der musikalische Verlauf nimmt im Seitenthemenbereich der Reprise eine von der Exposition stark abweichende Richtung. Der Einsatz des Seitenthemas ist noch überraschender als das früher der Fall war: unerwartet erscheint die Dur-Tonika, C-Dur. Der Augenblick wirkt befreiend, beinahe magisch, da die Potentialität des *Maestoso* am Ende der Überleitung die Dominante G-Dur, bzw. später eine zukünftige c-Moll Auflösung erwarten lässt. Die Musik scheint hier die Potentialität zu bekämpfen, aus dem *Maestoso*-Tonartenkreis endlich auszubrechen. Diese Wirkung wird auch von der Dynamik unterstützt: das Seitenthema zieht sich dynamisch nicht mehr zurück, bleibt strahlend und intensiv. Seine Fortsetzung ist aber unerwartet: das Phrasenende wendet sich in Takt 121 nach f-Moll zurück¹⁰. Das Seitenthema erklingt erneut, diesmal aber in f-Moll, als erbitterte Alternative der augenblicklichen Befreiung. Aus dieser Enttäuschung fängt dann der letzte große Spannungsaufbau des ersten Satzes in Takt 127 an. Die allmähliche Steigerung des Tempos und der Dynamik, bzw. die harmonische Entwicklung lassen es an dieser Stelle bereits erahnen: in Takt 132 kehren die beiden anfänglichen verminderten Septakkorde des *Maestoso* wieder zurück. Die Schlussgruppe erklingt schon unvermeidbar in c-Moll, dunkel und pessimistisch. Die ganze Passage ist stark von der Potentialität des *Maestoso* geprägt, was auch der Anfang der Coda zeigt. In Takt 146, am Ende der Schlussgruppe stürzt die ganze Passage noch einmal ins Einleitungsmaterial hinein: alle drei verminderten Septakkorde erscheinen in der ursprünglichen Reihenfolge auf tonikalem Orgelpunkt, den Themenkopf in der Sopranstimme noch ein letztes Mal zitierend. Mit diesem zweimaligen Auftauchen des Anfangsmaterials wird die ganze c-Moll Schlussgruppe in einen Rahmen gefasst. Während des letzten Zitats der verminderten Akkorde - in denen sich noch die Spannung der ganzen Schlussgruppe konzentriert - verliert die *Maestoso*-Potentialität bereits ihre Kraft. Die chromatische Linie der Sopranstimme führt schließlich zu jenem f-Moll Dreiklang (Takt 150), welcher im musikalischen Verlauf mehrmals als Wendepunkt, als Signal der *Maestoso*-

⁹ Es gibt einen Unterschied zwischen den zitierten Stellen: während im *Maestoso* in Takt 10 nach dem f-Moll Sechstakkord ein übermäßiger Sechstakkord kommt (*as-c-fis*), ist in der Durchführung nach f-Moll ein vermindertes Septakkord zu finden (*fis-a-c-es*). Die beiden Akkorde werden aber eindeutig auf *g* aufgelöst.

¹⁰ F-moll war der Ausgangstonart in Takt 115.

Das Einsetzen des Hauptthemas sollte hier als der Höhepunkt des ganzen Spannungsaufbaus der Durchführung erklingen. Eine „Vorbereitung“ dieses explosiven Einsetzens durch die Verlangsamung des Tempos der vorigen Takte ist nicht zielführend. Auch das Hauptthema sollte im Tempo durchgespielt werden. Durch die „kompromisslose“, durchgehend energetische Spielart wird die verzweifelnde, schmerzvolle Atmosphäre der zwei *ritardando* Phrasen in Takt 94 und 95 noch mehr zur Geltung gebracht. Dies wird auch von Artur Schnabel in seiner Beethoven-Ausgabe betont. Eine gegensätzliche Position vertritt Hans von Bülow in seiner Edition der Sonate, in der in Takt 93, durch die Oktavenverdopplung der Thema-Sechzehntel ein „unbedeutendes *Alargando*“ vorgeschlagen wird.

Potentialität fungierte (im *Maestoso*, im ersten Seitenthema, in der Durchführung, im 2. Seitenthema der Reprise). Wie das so unerwartet erschienene, befreiende C-Dur Seitenthema der Reprise von seiner f-Moll Fortsetzung abgelöst und überschattet wurde, so löst jetzt die Coda mit dem milden, friedlichen Schein des C-Durs die Spannung dieses f-Moll Dreiklangs endgültig auf. In diesem Augenblick lässt der musikalische Prozess die Welt des drohenden, dunklen *Maestoso* hinter sich. Die Wirkung der Coda ist überraschend: statt des nach so einem Kampf zu erwartenden großartigen Triumphs, oder einer vernichtenden Schlappe erscheint plötzlich einfach und widerstandslos eine ganz andere Welt - ein stiller Triumph, wahres Transzendieren des Leidens.

Arietta

Ähnlich den beiden vorangehenden Klaviersonaten wird auch in der Sonate op. 111 der erste und zweite Satz so verknüpft, dass der Hörer am Satzende nicht eigentlich einen Abschluss empfindet, sondern auf eine organische Fortführung eingestellt ist. Die Verbindung ist offensichtlich: der erste Satz bereitet in der Coda die Tonart C-Dur des zweiten Satzes vor. Neben dieser tonalen Verbindung der Sätze wird hier auch in den letzten zwei Takten eine klangliche „Brücke“ zum zweiten Satz aufgebaut. Der Schlusstakt des ersten Satzes exponiert einen extrem ausgeweiteten Klangraum von 6 Oktaven. Nachdem von Beethoven die letzten zwei Takte mit einem Pedalzeichen zusammengefasst wurden, klingen mit dem C-Dur Schlussakkord zugleich die Töne der Sechzehntel-Akkordbrechungen des vorletzten Taktes mit. Aus diesem ruhig vibrierenden, weiten Klangraum, mit dem der erste Satz Abschied nimmt, wird der Klang des *Arietta*-Themas geboren. Die Beziehung wurzelt noch tiefer, wie auch von Jürgen Uhde betont wird, denn das *Arietta*-Thema wird in der Coda auch motivisch vorbereitet:

Beispiel 15: Beethoven, Klaviersonate op. 111, c-Moll, 1. Satz, Takt 150-153 / 2. Satz 1-4

Motivisch ist das *Arietta*-Thema sowohl mit dem *Allegro* Hauptthema, als auch mit dem Seitenthema des ersten Satzes verbunden, worauf in mehreren Analysen ja auch hingewiesen wurde. Um jedoch den Spannungsaufbau des zweiten Satzes zu verstehen, muss man bei der Analyse zurückgehen bis zur *Maestoso*-Einleitung der Sonate.

Anscheinend sind die bestimmenden Charakteristiken dieser zwei musikalischen Materialien vollkommen gegensätzlich. Während das *Maestoso* schmerzvolle Unruhe, konstante Suche darstellt, strahlt das *Arietta*-Thema eine erhabene, ruhevolle Atmosphäre aus. Die tonale Unsicherheit, häufige Chromatik, bzw. die hochgespannten Punktierungen der Einleitung stehen der einfachen, ausbalancierten Harmonik, bzw. milden, ruhigen Rhythmik des *Adagio* Themas gegenüber. Wenn man aber die rhythmischen Anfangsgesten beider Satzeröffnungen miteinander vergleicht, fällt sogleich auf, dass sie nicht nur Verwandte, sondern Endpunkte der gleichen Entwicklungslinie sind. Die rigorose, scharfe Punktierung des *Maestoso* wandelt sich im Laufe des ersten Satzes allmählich um und erreicht eine „friedliche“ triolische Gestalt hier am Anfang des letzten Satzes¹¹. Sowohl die Einleitung, als auch die *Arietta* sind durchgehend von diesen bestimmenden, im Grunde genommen verwandten Grundrhythmen geprägt:

Beispiel 16: Beethoven, Klaviersonate op. 111, c-Moll, die punktierten Anfangsgesten

Maestoso: *Arietta:*



Zugleich erkennt der Hörer Reminiszenzen der Einleitung, denn das Anfangsmotiv des *Maestoso* wird gleich in der ersten achttaktigen Phrase der *Arietta* in Takt 3 und 4 zitiert (nach C-Dur transponiert). Nachdem hier der höchste Ton der Melodie der ersten 4 Takte, sowie eine harmonische Zäsur, ein Halbschluss erreicht wird, tritt dieses Zitat noch mehr in den Vordergrund:

Beispiel 17: Beethoven, Klaviersonate op. 111, c-Moll, 2. Satz Takt 3, 4 / 1. Satz Takt 1 Sst.

¹¹Darauf macht auch Jürgen Uhde aufmerksam. Als Zwischenstadien erwähnt er die punktierten Rhythmen des Haupt- bzw. Seitenthemas des ersten Satzes. Vgl. Uhde, *Beethovens Klaviermusik III, Sonaten 16-32*, S. 589. Interessanterweise ist dieser Prozess auch bei der Klaviersonate op. 110 bemerkbar und zwar genau umgekehrt: die anfänglich sanfte Punktierung des ersten Satzes wandelt sich zur scharfen Variante des dritten Satzanfangs.

Übung 6 – Die Verbindung des Maestoso und der Arietta

In der Auswahl des Vortragstempos der *Arietta* spielt die *Maestoso*-Einleitung eine wichtige Rolle. In der Übung 1 wird eine potentielle Achtelbewegung für die einheitliche Gestaltung und für das richtige Anfangstempo des *Maestoso* eingesetzt. Durch diese Achtelbewegung kann auch eine Brücke zum zweiten Satz aufgebaut werden. Die folgende Übung stellt eine imaginäre Verknüpfung beider musikalischen Materialien dar. Die Achtelnoten des *Maestoso* wandeln hier in punktierten Sechzehntelnoten der *Arietta* um, während die Geschwindigkeit der Schläge gleich bleibt.

Sowohl Schnabel, als auch Bülow schlagen ein ähnliches Tempoverhältnis zwischen den beiden Sätzen vor.

Doch scheint das Motiv unterbrochen zu sein, seine Fortsetzung fehlt noch, wird aber 2 Takte später in Takt 7 „nachgeholt“. Damit wird das Zitat der ersten 2 Takte des *Maestoso* vollständig:

Beispiel 18: Beethoven, Klaviersonate op. 111, c-Moll, 2. Satz, Takt 7 / 1. Satz Takt 2

Die zweite achttaktige Phrase der *Arietta*¹² ruft gleich in Takt 9-11 die Erinnerung an die Einleitung (Takt 11-13) wach:

Beispiel 19: Beethoven, Klaviersonate op. 111, c-Moll, 2. Satz, Takt 9-11 / 1. Satz 11-13

Zugleich bietet sie mit ihren letzten vier Takten eine ekstatische Antwort, eine befreiende Alternative auf die zweifelhaften anfänglichen Fragen des *Maestoso*:

Beispiel 20: Beethoven, Klaviersonate op. 111, c-Moll, 1. Satz, Takt 2, 3 / 2. Satz Takt 12-16

¹² Jürgen Uhde bemerkt, dass trotz der zweimal achttaktigen Aufteilung des Themas die *Arietta*-Melodie „zart dreiteilig artikuliert“ wird. Den Mittelteil vertreten dann die Takte 9-12. Uhde, *Beethovens Klaviermusik III, Sonaten 16-32*, S. 589, 590

Die im *Maestoso* gründende Potentialität ist auch hier am Anfang des zweiten Satzes spürbar. Dies wird noch durch eine weitere Idee der Einleitung, durch das konstante „Beharren“ auf dem dominantischen Ton *g* vertieft, das jetzt in der *Arietta* nicht nur übernommen, sondern auch weiterentwickelt wird.¹³ In der Einleitung erscheint diese Idee in der Form einer kontinuierlichen Achtelbewegung: ab Takt 11 spielt die linke Hand 5 Takte lang durchgehend den Ton *g* und baut so den großen Dominant-Orgelpunkt allmählich auf (die Achtelbewegung wird dann in Takt 16-18 in Zweiunddreißigstel, bzw. Sechzehntel fortgeführt). Dies wird von der Tenorstimme der *Arietta* übernommen, in der das *g* bereits am Anfang 4 Takte lang durch punktierte Achtel repetiert wird. Später wird das *g* auch von anderen Stimmen übernommen und so häufig exponiert, dass seine Präsenz den großen Teil des Themas bestimmt.¹⁴

Obwohl die *Arietta* immer wieder rückblickend Aspekte des *Maestoso* aufgreift, bleibt ihre strahlend ruhige Atmosphäre durchgehend „unberührt“. Die im *Maestoso*-Potentialität hat hier also auf die Atmosphäre der *Arietta* keine Auswirkung. Im Licht der *Arietta* werden die zitierten Motive der Einleitung vollkommen geläutert und auf eine höhere Ebene gehoben, als wären sie vom früheren Schmerzen bereits befreit. Das hochgespannte Pulsieren wird hier zum milden, ruhigen Herzschlag eines triolischen Rhythmus. Durch die Repetition des Dominanttones, die in dem *Maestoso* noch angstvolle Erwartung ausgedrückt hat, bildet sich ein ruhiges, konstantes Zentrum des *Arietta*-Themas. Der Ausdruck der Unsicherheit wandelt sich dadurch in Gewissheit, in Festigkeit um. In den kommenden drei Variationen werden diese einzelnen Aspekte der Einleitung immer intensiver. Die potentielle Präsenz des *Maestoso* tritt immer deutlicher hervor, als würde eine Gegenkraft allmählich versuchen, die *Arietta* aus ihrer in sich ruhenden Gewissheit zu vertreiben. Zugleich vollzieht sich ein allmählicher rhythmischer Diminutionsprozess, in dem die rhythmische Bewegung jeder neuen Variation schneller wird, wobei jedoch das Grundtempo stets konstant bleibt. All dies ergibt eine deutliche Intensivierung des Klangbildes, das von Variation zu Variation mit immer mehr Spannung aufgeladen wird. So entsteht ein großer Spannungsbogen, der die ersten 3 Variationen umschließt.

Variation 1

Die Variation 1 bildet die erste Stufe der rhythmischen Diminution. Jeder Takt entspricht hier einem analogen Takt des Themas. In der rechten Hand wird die anfängliche rhythmische Geste des Themas fast durch die ganze Zeit konstant wiederholt, was der Variation einen leicht schwebenden Charakter verleiht. Durch die „schaukelnden“ Intervallschritte wird die Kontur der ursprünglichen Thementöne der rechten Hand in häufigem Wechsel umschrieben.

Beispiel 21: Beethoven, Klaviersonate op. 111, c-Moll, 2. Satz, Takt 16-18 Sst.



Diese rhythmische Gestaltung lässt zugleich ruhiges Pulsieren spüren. Man könnte in ihr eine milde Erinnerung an die pulsierende Rhythmik der *Maestoso*-Einleitung erkennen. In der linken Hand erscheinen Sechzehntel-Dreiergruppen als die kleinste rhythmische Unterteilung

¹³ Und auch seine transponierte Variante *e* im zweiten Teil des *Arietta*-Themas (ab Takt 9)

¹⁴ Nur die Takte 9-12 bilden eine Ausnahme, in denen statt *g*, die transponierte Variante *e* erscheint.

der ursprünglichen punktierten Achtel des Themas. Die Gruppen stellen durch die Überbindung des Tones *g* immer Synkopen dar, die nicht nur rhythmische Spannung generieren, sondern sie heben den Ton *g* immer wieder subtil hervor, so dass im Hörer dessen durchgehende Präsenz noch deutlicher bewusst gemacht wird.

Beispiel 22: Beethoven, Klaviersonate op. 111, c-Moll, 2. Satz, Takt 16-18 Bassstimme.



Zugleich tauchen in der linken Hand immer wieder chromatische, „verfärbende“ Töne auf, die die Melodie der rechten Hand für kurze Zeit unterschiedlich beleuchten, sie leicht „irritieren“ und dadurch zusätzliche harmonisch-melodische Spannung generieren. Das Zitat des *Maestoso*-Anfangs in Takt 20 wird durch die Erscheinung des verminderten Akkordes noch deutlicher:

Beispiel 23: Beethoven, Klaviersonate op. 111, c-Moll, 2. Satz, Takt 17, 18

Der Augenblick tritt auch deswegen noch mehr in den Vordergrund, weil hier die „latente“ Dreistimmigkeit des Anfangs zu einer „wirklichen“ wird (mit dem Erscheinen der Mittelstimme). Gleich danach weicht die harmonische Phrase vom ursprünglichen „Kurs“ leicht ab: in Takt 21 wird mit dem Dominantseptakkord *c*⁷ eine potentielle Modulation in die Subdominante F-Dur kurz angedeutet – ähnlich, wie bei der zweiten zweitaktigen Phrase des *Maestoso*¹⁵:

Beispiel 24: Beethoven, Klaviersonate op. 111, c-Moll, 2. Satz, Takt 21 / 1. Satz, Takt 4

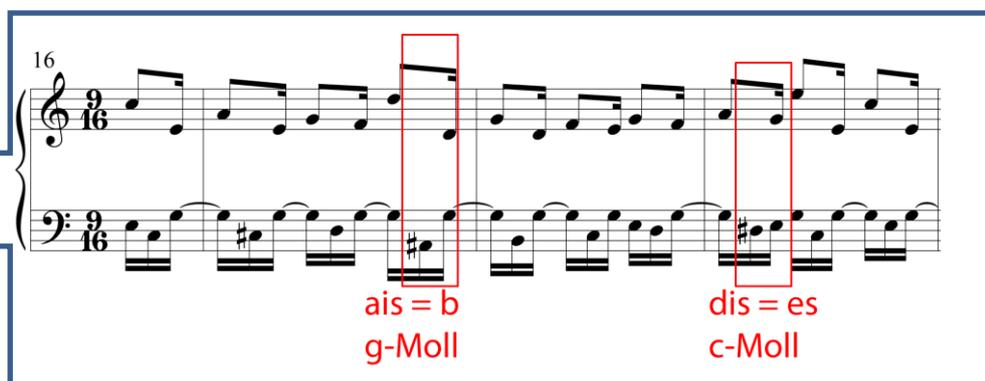
Arietta:

Maestoso:

¹⁵ Auch die Führung der Sopranstimme zeigt hier große Ähnlichkeit zwischen Takt 21 der *Arietta* und Takt 4 des *Maestoso*.

Übung 7 – Die potentielle Präsenz entfernter Tonarten

Die kleine chromatische „Verfärbungen“ verursachen auch unterschiedliche harmonische Zusammenstellungen, wodurch auch entfernte, „kontextfremde“ Tonarten für einige Momente subtil angedeutet werden. Diese Tonarten gehören hauptsächlich zum Tonartenkreis des *Maestoso* und des *Allegro*. Es ist äußerst wichtig und für die Interpretation bestimmend im langsamen Tempo diese momentanen Zusammenstellungen bewusst zu machen und die Atmosphäre der angedeuteten Tonarten, wie z. B. g-Moll in Takt 17 und c-Moll in Takt 19, wachzurufen und zu erleben.



The image shows a musical score snippet in 9/16 time, starting at measure 16. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs). The melody in the treble clef consists of eighth notes. The bass line consists of eighth notes with a chromatic descent. Two specific moments are highlighted with red boxes:

- In measure 17, the bass line has a chromatic alteration from G to F# (labeled "ais = b" in red), which is associated with the key of g-Moll.
- In measure 19, the bass line has a chromatic alteration from C to B (labeled "dis = es" in red), which is associated with the key of c-Moll.

Variation 2

Die bestimmende rhythmische Geste der Variation 2 wird bereits in Variation 1 vorbereitet. In der Mittelstimme von Takt 29 erscheinen zum ersten Mal die melodischen Konturen des Motivs, das die zweite Variation eröffnet und durchgehend prägt. Auch der Phrasierungsbogen zeigt, dass sich hier eine neue Gestalt entfaltet (eine viertönige Gruppierung findet man in dieser Variation erst in diesem Takt):

Beispiel 25: Beethoven, Klaviersonate op. 111, c-Moll, 2. Satz, Takt 29, 30

Auch in der Variation 2 folgt der Komponist dem zweimal acht Takte umfassenden Aufbau des Themas. Der rhythmische Diminutionsprozess erreicht hier die zweite Stufe: die Sechzehntel der Variation 2 werden triolisch in Zweiunddreißigstel-Dreiergruppen aufgeteilt. Das Tempo bleibt gleich, wie es auch die Vorschrift *L'istesso Tempo* verlangt. Das bedeutet, dass drei Sechzehntel der Variation 1 zwei Sechzehnteln dieser Variation entsprechen. Infolge der Diminution wird hier die pulsierende Rhythmik des *Maestoso* noch mehr fühlbar. Auch die Synkopenspannung steigert sich weiter und erreicht hier eine höhere Stufe (besonders im zweiten Teil der Variation):

Beispiel 26: Beethoven, Klaviersonate op. 111, c-Moll, 2. Satz, Takt 32, 33

Die chromatischen „Verfärbungen“ tauchen immer häufiger auf, wodurch auch die verminderten Akkorde der Einleitung immer deutlicher in Erscheinung treten können. Das Zitat des *Maestoso*-Anfangs wird diesmal durch ein neues Mittel hervorgehoben: während die Melodietöne des Themas größtenteils in den, den ganzen Satz prägenden neuen Figuretionen versteckt sind, treten andererseits die ersten zwei Töne der Sopranlinie des *Maestoso* in Takt 35 unverhüllt, in „einfachen“ Achteln hervor. Ebenso erscheinen die nächsten zwei Töne der Sopranlinie des *Maestoso* in Takt 36, 37:

Übung 8 – Die potentielle Dreierteilung

Obwohl in der Variation 2 sowohl die Taktart (6/16), als auch die Bewegungsart (triolische Unterteilung der Sechzehntel) verändert werden, ist es möglich, die Sechzehntel-Dreiergruppen der vorigen Variation weiterhin auch in dieser Variation zu fühlen und mitzuspielen. Wegen der Zwischenschläge, die durch diesen potentiellen Puls entstehen, werden auch die Zweiunddreißigstelnoten leicht betont (vor allem die erste), und melodisch mehr ausgespielt. Dies leistet dabei eine Hilfe, den ruhigen, gesangsvollen Charakter (*Adagio molto semplice e cantabile*) auch in dieser Variation zu bewahren. Das folgende Notenbeispiel stellt diese Idee dar:



The image shows a musical score for Exercise 8, titled "Die potentielle Dreierteilung". It consists of two staves: a piano part (left) and a violin part (right). Both staves are in 6/16 time. The piano part features a triplet of sixteenth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The violin part features a triplet of sixteenth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Red vertical lines indicate the accents on the first notes of the triplets. The score is enclosed in a blue box with a blue arrow pointing to the left.

Beispiel 27: Beethoven, Klaviersonate op. 111, c-Moll, 2. Satz, Takt 35-37

Variation 3

Der Höhepunkt dieses allmählichen klanglichen Spannungsaufbaus gipfelt im glühenden Klangbild der dritten Variation. Mit der Erscheinung der Vierundsechzigstelnoten erreicht auch die rhythmische Diminution ihren Höhepunkt. Allein das Notenbild ruft die Erinnerung an den Werkanfang wach: die rhythmische Gestalt des Themas wird durch die Diminution wieder „geschärft“ und die Synkopenspannung bis ins Extreme gesteigert. Wie Jürgen Uhde bemerkt, werden hier die Synkopen nicht nur durch Bindebögen, sondern auch durch *sf* Zeichen gebildet, durch die letzteren auch da, wo in den Noten gerade keine Synkopen notiert sind.¹⁶ Die Häufigkeit dieser Akzente und der aktive Grundrhythmus sichern zugleich das intensive Pulsieren des Klanges:

Beispiel 28: Beethoven, Klaviersonate op. 111, c-Moll, 2. Satz, Takt 48b, 49

Die verminderten Septakkorde werden hier auch ganz deutlich exponiert. Das Zitat des *Maestoso*-Anfangs wird mit einem weiteren zusätzlichen Element, mit dem zweiten verminderten Septakkord der Einleitung ergänzt. Die Akkorde erscheinen hier, der ersten vier Takte des *Maestoso* entsprechend, in ihrer ursprünglichen Reihenfolge:

¹⁶ Uhde, *Beethovens Klaviermusik III, Sonaten 16-32*, S. 599

Übung 9 – Die potentielle Dreierteilung

Die in der vorigen Übung vorgestellte Dreierteilung ist es auch in der Variation 3 weiterhin zu spüren. In dieser Variation nimmt dieses potentielle Pulsmuster eine besondere Rolle ein. Mehrere Pianisten verknüpfen diese Variation assoziativ mit der Jazz-Musik. Charles Rosen nennt sie eine Gestalt mit jazzartigen Energie¹⁷. András Schiff betont dagegen in seinem Lecture-Recital, dass diese Variation keinesfalls als ein „Boogie-Woogie“ empfunden werden sollte. Die potentielle Dreierteilung leistet auch hier eine Hilfe die Vierundsechzigstelnoten melodischer zu spielen (besonders wo sie sich mit den potentiellen Dreiergruppen zusammentreffen) und durch die Zwischenschläge dieses Pulsmusters, einen runden, vollen, warmen Klang zu verwirklichen. Dadurch kommt eher das intensiv vibrierende, volle Klangbild als ein gezerter, eckiger Grundrhythmus zur Geltung.

¹⁷ Rosen, *Beethoven's Piano Sonatas, A Short Companion*, S. 248

Beispiel 29: Beethoven, Klaviersonate op. 111, c-Moll, 2. Satz, Takt 52

Mit dem klanglichen Spannungsaufbau verändert sich zugleich der musikalische Ausdruck der ersten drei Variationen. Hat das Arietta-Thema noch eine Art Universalität ausgestrahlt, den musikalischen Verlauf aus einer entfernten Sicht sehen lassen, so wird die Atmosphäre in den ersten drei Variationen immer persönlicher.

Variation 4

Nach der klanglichen Ekstase der Variation 3 befindet sich nun der Hörer unerwartet wie in einem Vakuum. Nach dem deutlich „materiellen“, greifbaren Klangbild der Variation 3 verliert man alle klanglichen „Anhaltspunkte“. Es klingt nur mehr Farbe, aber keine „wirkliche“ thematische Substanz, trotz der konsequenten Präsenz der Thementöne. Auch wenn sie am Anfang in der Oberstimme der Akkorde der rechten Hand erscheinen, entfaltet sich zwischen ihnen keine hörbare Hierarchie, als würden sie nur „zufällig“, ohne Zusammenhang erklingen. Ebenso verlieren die ausdrucksvollsten Akkorde ihre Aussagekraft, sie können sich aus dem vollkommen homogen wirkenden Ambiente nicht mehr hervorheben. Der Orgelpunkt dominiert jetzt das Spiel der linken Hand. Doch erscheint er hier auf tonikalem Grund und signalisiert infolge der konstanten Abwechslung der Töne *c-g* eher Stabilität bzw. Endgültigkeit als Erwartung. Obwohl in der rechten Hand weiterhin Synkopen dargestellt werden, fehlen die eindeutigen metrischen Akzente in der linken Hand, wodurch die Synkopen eher nur sichtbar, aber nicht wirklich hörbar sind. Zu diesem „Stillstand“ des musikalischen Verlaufs trägt auch die Unbeweglichkeit der Dynamik bei: das *pianissimo* muss in der ganzen Variation konsequent beibehalten werden (mit einer leichten Steigerung in Takt 72). All diese Mittel, die bis jetzt dem Spannungsaufbau gedient haben, verlieren ihre spannungserzeugende Kraft. Auch die persönliche Perspektive der vorangehenden Variationen wird hier von einer ganz unpersönlichen, universalen abgelöst. Die Variation 4 bildet somit in allen Aspekten einen deutlichen Gegenpol zu den vorherigen Variationen. Sie wirkt als eine große Lösungsphase der bis jetzt angehäuften Spannung.

Zugleich fängt hier eine, von den klanglichen Prämissen im Grunde genommen abweichende Entwicklung an. Der extrem ausgeweitete Klangraum der *Arietta* wird im Laufe der ersten drei Variationen in unterschiedlicher Art und Weise verarbeitet. Infolge der rhythmischen Diminution wird dieser Klangraum mit immer aktiver werdenden Figurationen ausgefüllt, bzw. dessen große Distanzen überbrückt. In der Variation 4 dagegen trennen sich die zwei bestimmenden Komponenten, die hohe und tiefe Register des *Arietta*-Klangbildes

Die Interpretation sollte die metrischen Akzente vermeiden, sich keine Hierarchie zwischen den Takteilen entfalten lassen, so dass der Hörer keine wirklichen Taktgrenzen empfinden kann. Der Takt eins muss hier unmerklich bleiben. Diese metrische „Homogenisierung“ dient auch dem großen klanglichen Kontrast zur vorigen Variation, wodurch die in den ersten drei Variationen angehäuften Spannung jetzt ganz gelöst werden kann. Bülow betont bei der Variation 4 auch, dass in der linken Hand immer genau neun Töne gespielt werden müssen, aber keine merkliche Dreiteilung gezeigt werden darf.

Übung 10 – Ein möglicher Registerwechsel

Um den großen Kontrast zwischen dem dunklen tiefen und dem hellen hohen Register noch mehr bewusst zu machen und zu erleben, kann der Interpret beim Üben die Register miteinander verwechseln, und die Themaphrasen und ihre Wiederholungen in der Variation 4 (Takt 64-72 und 73-80, bzw. Takt 80-88 und Takt 88-96) in dem „gegensätzlichen“ Register spielen. Die Verwechslung der Register verleiht dieser Phrasen selbstverständlich einen ganz anderen Charakter, sie erklingen in einer ganz anderen Instrumentation.

The image displays two systems of musical notation for Variation 4. The first system shows the original notation: the right hand (treble clef) plays a melodic phrase in a higher register, while the left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment in a lower register. The second system shows the same music with the registers swapped: the right hand (treble clef) now plays the melodic phrase in a lower register, and the left hand (bass clef) plays the rhythmic accompaniment in a higher register. This illustrates the concept of a register swap (Registerwechsel) as described in the text.

Der Klang der ersten Phrase der *Arietta*, die in dieser Übung statt des tiefen Registers, im hohen Register gespielt wird, erhält durch den Registerwechsel mehr Klarheit und Licht. Der Klang der zweiten Phrase wird dagegen wärmer und voller. Bei dieser Übung ist es wichtig, dass der Interpret das Klangerlebnis des gegensätzlichen Registers auch beim Spielen des Originaltextes bewahren kann.

voneinander. Während im Thema diese entfernten Register die spielenden Hände repräsentiert haben, sind sie jetzt mit der Gliederung der Variation verbunden. Die erste und zweite achttaktige Phrase des Themas (hier: Takt 64-72, bzw. 80-88) wird im tiefen dunkeltönigen Register exponiert, wobei die - diesmal ausgeschriebene - Wiederholung dieser Phrasen (Takt 72-80, bzw. 88-96) im hohen hellen Register erklingen. Der Augenblick des Übergangs beschwört die Erinnerung ans *Maestoso* herauf. Während aber das *Allegro*-Hauptthema in Takt 19 aus der unerträglichen Spannung des Dominant-Orgelpunkts der *Maestoso*-Einleitung beinahe hinauspoltert, hebt sich hier in Takt 72 die Wiederholung der ersten Themaphrase ruhig aus dem stillen Fundament des Orgelpunktes hervor:

Beispiel 30: Beethoven, Klaviersonate op. 111, c-Moll, 2. Satz, Takt 71, 72

Mehrere Analysen beschreiben diesen Augenblick als eine Art Transsubstation des thematischen Materials. Jürgen Uhde sieht diesen Prozess als die allmähliche Auflösung der melodischen und rhythmischen Gestalt des Themas, die gleichzeitig mit einer „Entfunktionalisierung der Harmonik“ einhergeht.¹⁸ Der Pianist Vitaly Margulis spricht in seinem Essay über „klingende Ewigkeit“, in der das „Seelenthema“ „Schritt für Schritt“ verwandelt und schließlich „aufgelöst“ wird¹⁹. Diese Kommentare sind umso verständlicher, da in der Wiederholung der ersten Themaphrase (ab Takt 72) die Thematonen immer wieder unregelmäßig, auf unterschiedliche Taktzeiten auftauchen und werden durch die häufigen chromatischen Schritte dermaßen umrundet, dass sie kaum mehr zu erkennen sind. Auch die Chromatik ist hier kein Spannungsfaktor mehr, sie kommt mit der Diatonik auf die gleiche Ebene. Der „Auflösungsprozess“ des Themas vollzieht sich vollkommen und erreicht in Takt 96 nach dem zweiten Erklingen der letzten Themaphrase seinen Endpunkt. Das ganze Thema trennt sich auf seine elementarsten harmonischen Bestandteile hier: es werden nur die Tonika und die Dominante (auf dem Tonika-Orgelpunkt) wiedergehollt²⁰:

Beispiel 31: Beethoven, Klaviersonate op. 111, c-Moll, 2. Satz, Takt 96, 97

¹⁸ Uhde, *Beethovens Klaviermusik III, Sonaten 16-32*, S. 603, 604

¹⁹ Siehe das Cd-Booklet, Vitaly Margulis, L. v. Beethoven, Sonate für Klavier op. 111, inak 8710

²⁰ Ab diesem Punkt der Arbeit setzt sich die Spannungsanalyse doppelseitig fort.

In der großen Lösungsphrase wird damit in Takt 96 den absoluten Ruhepunkt des ganzen Satzes erreicht. Wie im Augenblick der klanglichen Ekstase der Variation 3 eine Steigerung kaum mehr vorstellbar war, so wird hier am Ende der Variation 4 ein „Endzustand“ erreicht, als dessen Fortsetzung nur eine Wendung gefolgt werden kann. Die Wendung vollzieht sich vor allem auf der klanglichen Ebene, denn das hohe Register ab Takt 96 stufig verlassen wird. Zugleich wird aber die Variationsform auch vorübergehend verlassen: es wird zwischen Variation 4 und 5 eine fünfunddreißigtaktige Überleitung eingeschoben (Takt 96-130). Der Klangraum bleibt nicht mehr gespaltet, wie in der ganzen Variation 4, sondern erreicht allmählich seine anfängliche Weite. Nach dem „überirdischen“ Licht des hohen Registers erhält der Klang immer mehr Wärme, er wird immer mehr persönlicher, mehr beseelt. Nach der großen Ruhephase scheint damit und mit der Wiederaufnahme eines anfänglichen Kadenzmotivs, ein neuer Spannungsaufbau anzufangen: in Takt 100 erscheint wieder das Motiv vom Takt 8 des Themas, bzw. vom Takt 24 der Variation 1.

Beispiel 32: Beethoven, Klaviersonate op. 111, c-Moll, 2. Satz, Takt 8, 24

The image shows two measures of music from Beethoven's Sonata Op. 111, 2nd movement. Measure 8, labeled 'Arietta', features a treble clef with notes e, f, e and a bass clef with notes e, f, d. Measure 24, labeled 'Variation 1', features a treble clef with notes e, f, e and a bass clef with notes e, f, d. A red vertical line separates the two measures.

Das Motiv wird sowohl im Thema, als auch in der Variation 1 noch nicht wirklich schlusskräftig abgeschlossen, es bleibt offen, gewissermaßen eine zukünftige Auflösung versprechend. Mit der *sf* Betonung der Dominante und einem plötzlichen *diminuendo* wirkt die Motiv-Variante in Takt 102/103 wiederum nicht befriedigend:

Beispiel 33: Beethoven, Klaviersonate op. 111, c-Moll, 2. Satz, Takt 102

The image shows measure 102 of the music. The treble clef has notes e, f, d. The bass clef has a sequence of notes. A red box highlights a section of the bass clef notes. A red line connects the notes e, f, d in the treble clef to the notes e, f, d in the bass clef. A red box highlights a section of the bass clef notes.

Und auch der letzte Versuch bringt kein Erfolg: in Takt 106 bleibt die Phrase auf einem kadenzierenden Triller hängen. Diese offengebliebene harmonische „Frage“, deren Fragezeichen jetzt mit diesem Triller gesetzt ist, wird 12 Takte lang nicht „beantwortet“. Während des Trillers balanciert noch die harmonische Phrase in Takt 108 kurz an der Grenze von c-Moll und C-Dur (mit der Einführung der Tönen es^2 , als die obere Note vom Triller bzw. as^2 in der Sopranstimme), deutet aber bereits in Takt 110 mit dem Erscheinen des Dominantseptakkords ($b-d-f-as$) die unerwartete Tonart Es-Dur an. Doch ist es nur noch eine

Andeutung, die harmonische Spannung des Dominantseptakkords bleibt noch lang gehalten und wird erst in Takt 118 mit dem Einsatz des Es-Dur Themafragments aufgelöst. Trotz der momentanen harmonischen Auflösung wird die Spannung sofort durch die extreme Erweiterung des Klangraums und durch die chromatischen Schritte beider Außenstimmen in Takt 118/119 regeneriert:

Beispiel 34: Beethoven, Klaviersonate op. 111, c-Moll, 2. Satz, Takt 116-119

Musical score for Example 34, measures 116-119. The score is in 9/16 time and C minor. The piano part features a dynamic range from *sf* to *p*, with a *cresc.* and *dim.* marking. The treble part features trills and chromatic lines. Red arrows highlight chromatic steps in both staves.

Mehrere Analysen, wie auch Uhde sprechen hier in Takt 118 über das Wiederaufgreifen des thematischen Materials und sehen die kommenden Takte (120-130) als eine Rückleitung zur nächsten Variation, und damit zugleich als allmählicher Rückkehr zur Variationsform. Es ist eindeutig, zwar etwas fragmentarisch, der zweite Phrasenteil des Themas zu wiedererkennen:

Beispiel 35: Beethoven, Klaviersonate op. 111, c-Moll, 2. Satz, Takt 118-121

Musical score for Example 35, measures 118-121. The score is in 9/16 time and C minor. The piano part features a dynamic range from *p* to *sf*, with a *cresc.* and *dim.* marking. The treble part features chromatic lines and a *espressivo* marking.

Doch scheint diese Es-Dur Episode zugleich etwas aus der fernerer Vergangenheit wachzurufen, nämlich die zweifelhaften Fragen des *Maestoso*-Anfangs:

Beispiel 36: Beethoven, Klaviersonate op. 111, c-Moll, 1. Satz, Takt 1, 2 / 2. Satz Takt 120

Maestoso:

Arietta – Var. 4

Musical score for Example 36, measures 1 and 120. The score is in 4/4 time and C minor. The piano part features a dynamic range from *sf* to *p*, with a *cresc.* marking. The treble part features chromatic lines and a *Maestoso* marking.

Das Gefühl der *Maestoso*-Potentialität ist hier umso mehr zu spüren, da die überraschende Tonart Es-Dur (die im zweiten Satz nicht einmal angedeutet wurde) den Tonartenkreis des ersten Satzes heraufbeschwört. Die Abschaffung der formalen Gebundenheit, das momentane „Heraustreten“ aus der Variationsform gibt der Potentialität des *Maestoso* hier mehr Raum zur Entfaltung. Die folgenden 10 Takte (Takt 120-129) stellen eine harmonische Suche durch die Tonarten Es-Dur, c-Moll, As-Dur, b-Moll dar, als letzter Rückblick, als die letzte Kontemplation der vergangenen Ereignisse des *Maestoso*. Durch die chromatischen Schritte der unterschiedlichen Stimmen wird hier zugleich die Erinnerung der chromatischen Linie der Einleitung nochmal wachgerufen. Die schmerzvollen harmonischen Fragen werden noch ein letztes Mal gestellt. Nach dem klanglichen Vakuum der Variation 4 und der vollkommenen Auflösung des thematischen Materials, kann hier damit der letzte Spannungsaufbau des Satzes anfangen. Hat aber die zweifelhafte tonale Suche des *Maestoso* zum selbstbezweifelnden *Allegro*-Hauptthema geführt, und dadurch noch keine beruhigende Alternative gefunden, so wird jetzt diese Spannung mit dem freudevollen, befreienden Wiederauffinden des Themas in der Variation 5 endgültig gelöst.

Variation 5

Das „Heimfinden“ geht mit der großen klanglichen Synthese des Satzes einher. Alle Bewegungsarten der Variation 4 erscheinen in der Bass- und in den Mittelstimmen wieder, über welchen das Thema jetzt in der Sopranstimme wieder aufstrahlt. Beide Themenphrasen erklingen diesmal ohne Wiederholung. Zur beseelten Wirkung dieser strömenden Klangfülle trägt auch die Dynamik bei, die diesmal, trotz aller momentanen kleinen *diminuendi*, eine gewaltige Steigerung darstellt:

130

cresc. →

Der Schwung des Themas scheint unaufhaltsam zu sein, es bleibt nur mehr die letzte Kadenz zu erreichen. Dies geht aber nicht mühelos, sie muss gefunden werden. Die kommenden sich wiederholenden Motive signalisieren bereits der letzten großen Suche. Doch lassen sie durch die verunsichernden dynamischen Gesten das Gefühl des „noch nicht“ hinter sich.

Ähnlich der Variation 4 tritt der musikalische Verlauf aus der Variationsform, nach dem Erklingen der zwei Themaphrasen, in Takt 146 heraus. Dieser „Anhang“ dauert diesmal 11 Takte lang, und führt letztendlich, wie alle großen Suchen des Werkes, zur Dominante, zum großen viertaktigen Orgelpunkt (Takt 157-160). Der „fragende“ Triller erscheint hier wiederum, am Ende der Suche, zuerst auf d^3 , wie früher in Takt 106, dann noch deutlicher auf g^3 . Nach dem großen elftaktigen letzten Spannungsaufbau ist hier eine endgültige Antwort, eine Konklusion, eine letzte Schlusskadenz zu erwarten. Sie bleibt aber wieder nur aus: die *pp* Themaesatz der Coda wirkt gar nicht auflösend und schlüssig, lässt diese letzte Frage noch

immer offen. Der Augenblick der Auflösung wird in der Coda bis zum letztmöglichen Moment verzögert. Erst nach dem letzten vollständigen Erklingen der ersten Themaphrase und der zweimaligen Wiederholung ihres Endmotivs kann in Takt 174 das c^4 erreicht werden. Die große Suche, das nie zur Ruhe kommende Verlangen, und der Kampf, um einen endgültigen, befreienden Schluss zu erreichen, werden auch hier am Ende der *Arietta* nicht beendet. Die letzten vier Takte geben nur eine schlichte, einfache, beinahe desillusionierende Antwort auf alle Fragen der ganzen Sonate. Die Suche nach der Antwort setzt sich in der Stille nach dem letzten Akkord der *Arietta* fort.

Sekundärliteratur:

- Adorno, Theodor W.: *Beethoven, Philosophie der Musik*, hrsg. von Rolf Tiedermann, Frankfurt a.M. 1999³
- Brandenburg, Sieghard (Hrsg.): *Ludwig van Beethoven, Briefwechsel Gesamtausgabe, Band 4, 1817-1822*, München 1996
- Dahlhaus, Carl: *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber 2013⁵
- Goldschmidt, Harry (Hrsg.): *Zu Beethoven. 3, Aufsätze und Dokumente*, Berlin 1988¹
- Hepokoski, James/Darcy, Warren: *Elements of Sonata Theory, Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford/ New York 2006
- Hinrichsen, Hans-Joachim: *Beethoven, Die Klaviersonaten*, Kassel 2013
- Kerman, Joseph / Tyson, Alan: *The new Grove - Beethoven*, London 1983²
- Meyer, Leonard B.: *Emotion and Meaning in Music*, Chicago / London 1956
- Meyer, Leonard B.: *Explaining Music, Essays and Explorations*, Berkeley and Los Angeles, California 1973
- Raab, Claus: *Beethovens Kunst der Sonate, Die drei letzten Klaviersonaten op. 109, 110, 111 und ihr Thema*, Saarbrücken 1996
- Riethmüller, Albrecht / Dahlhaus, Carl / Ringer, Alexander L.(Hrsg.): *Ludwig van Beethoven, Interpretationen seiner Werke, Band 2*, Laaber 2009³
- Rosen, Charles: *Beethoven's Piano Sonatas, A Short Companion*, New Heaven / London 2002
- Schenker, Heinrich: *Beethoven, Die letzten Sonaten, Sonate E Dur Op.109, Erläuterungsausgabe*, Wien 1970 – *Beethoven, Die letzten Sonaten, Sonate As Dur Op.110, Erläuterungsausgabe*, Wien 1972
- Uhde, Jürgen: *Beethovens Klaviermusik, Band III, Sonaten 16-32*, Stuttgart 1980²
- Uhde, Jürgen / Wieland, Renate: *Denken und Spielen, Studien zu einer Theorie der musikalischen Darstellung*, Kassel, 1988

Musikalische Quellen:

- Ludwig van Beethoven: *Sonaten für Klavier*, Urtext, Könnemann Musik Budapest, Hrsg. István Máriássy / Tamás Zászkaliczky
- Beethoven Complete Piano Sonatas in Two Volumes, Volume II.*, Edited by Artur Schnabel, An Alfred Masterwork Edition
- Sonaten und andere Werke für das Pianoforte von Ludwig van Beethoven*, Unter Mitwirkung Immanuel von Faisst, Bearbeitet von Sigmund Lebert und Hans von Bülow, J.G. Cotta