

Vom Anfang des Neuen Testaments – Beethovens kleine F-Moll-Sonate

(Ein Gedächtnisprotokoll der OWiG-Sitzung vom 30. 6. 2021 in alter Rechtschreibung)

Die Bezeichnung des Korpus der Beethovenschen Klaviersonaten als »Neues Testament« (und als Gegenstück dazu des Bachschen Wohltemperierten Klaviers als »Altes Testament«) stammt von dem berühmten Pianisten und Dirigenten Hans von Bülow (1813–1896) und beleuchtet die Bedeutung Beethovens für die Gattung der Klaviersonate: heilige Texte!



(Bülow ist über die Musik hinaus bekannt als Ehemann der Liszttochter Cosima, die ihn dann 1867 wegen Richard Wagner verlassen hat.)

Die kleine F-Moll-Sonate ist die erste der drei als Opus 2 zusammengefaßten jeweils 4sätzigen Werke (Opus 1, Nr. 1–3 sind drei Klaviertrios). Dieses Werk ist nicht Beethovens erste Klaviersonate, es gibt einige teils hochinteressante frühere Sonaten, aber mit Opuszahl versehen und im Druck 1796 veröffentlicht wurden erst die Sonaten Opus 2. Mit ihnen tritt er an die Wiener Öffentlichkeit. In Machart und Ausdruck ist diese erste der drei Sonaten, sie steht in F-Moll-Sonate, ein »typischer Beethoven«, ernsten Tones, auch ein wenig auftrumpfend – Haydn, dem alle drei Sonaten gewidmet sind und in dessen Gegenwart sie erstmalig aufgeführt wurden, sprach von Beethoven, seinem zeitweisen Schüler, einmal als »Großmogul«. Die Sonaten Opus 2 sagen gewissermaßen: »Seht her, so komponiert man Sonaten«. Dabei ist allerdings zu bedenken, daß die beiden anderen Sonaten aus Opus 2 nicht völlig unabhängig von der ersten gesehen werden sollten. Wenn ein Komponist mehrere Werke unter einem Opus zusammenfaßt, läßt sich nämlich beobachten, daß bestimmte Elemente der Komposition bewußt abwechslungsreich gestaltet werden. Das beginnt bereits mit den Tonarten, der Taktart und dem Tempo:

Opus 2, Nr. 1 steht in F-Moll (von Mozart gibt es nur eine einzige Klaviersonate in Moll!), hat die Taktvorzeichnung des 2/2-Taktes und ist ein einfaches »Allegro«.



Nr. 2 steht in A-Dur im 2/4-Takt und ist ein »Allegro vivace«.

Allegro vivace

Die dritte im Bunde hat als Tonart C-Dur, ihre Taktart ist der 4/4-Takt, als Tempo eine für die späteren Werke typische Angabe: »Allegro con brio«.

Allegro con brio Opus 2 Nr. 3

Auch der des Notenlesens weniger Geübte kann an den oberen Stimmen (im Violinschlüssel) erkennen, daß beispielsweise auch die Bewegungsrichtungen unterschiedlich gestaltet wurden. Bei der ersten Sonate geht es mehrfach nach oben, bei der zweiten ist es die entgegengesetzte Richtung und die dritte bleibt zu Beginn gewissermaßen an Ort und Stelle. Bei der letzteren setzt eine Aufwärtsführung erst später ein. Dieser Sonatensatz ist ein verkapptes Klavierkonzert, gewissermaßen ein *Concert sans orchestre* (ein Titel, den Schumann einem seiner Werke gab) und die aufwärtsstrebende Figur ist gewissermaßen der Solisten-Einsatz, eine virtuose Passage.

[„Tutti“] **[„Solo“]**

Mehrere Werke unter einer Opuszahl zusammenzufassen ist ein bis in die Beethoven-Zeit hinein üblicher Brauch. In der Barockzeit wurden oftmals sogar sechs oder zwölf Werke der gleichen Art zusammengefaßt, etwa die sechs Violinkonzerte von Vivaldi op. 6, Nr. 1 – 6 oder die zwölf *Concerti grossi* von Corelli op. 6, Nr. 1 – 12. Selbst bei Beethoven gibt es noch eine Gattung, die sechs Werke als ein Opus versammelt: Die sechs Streichquartette Opus 18.

Die F-Moll-Sonate ist noch in einer weiteren Hinsicht exemplarisch: Ihre ersten acht Takte sind wohl die am häufigsten in der musikwissenschaftlichen Literatur analysierten. (Ein Blick in den Wikipedia-Artikel zu dieser Sonate führt da rasch weiter.) Exemplarisch ist sie im Hinblick nämlich auf das, was

man die musikalische Syntax nennen kann. Sie ist eine der zentralen Typen: Eine Phrase wird wiederholt, allerdings dabei auch eventuell harmonisch geändert, was aber nicht dazu führt, daß der Grundriß, der grobe Melodieverlauf sich ändert. Auch der Rhythmus, die Längen der Töne, bleibt erhalten.

Die erste Phrase sieht so aus:



Ihre Wiederholung so:



Ein anderer Syntaxtypus hätte anstelle der mehr oder minder variierten Wiederholung der Phrase dann eine andersgeartete Phrase, so wie in diesem Mozart-Beispiel aus dem Finale der G-Moll-Symphonie K 550 (der Einfachheit halber in einer Fassung als Klavierauszug notiert):



Hier erfolgt eine Wiederholung der ersten Phrase, aber erst nach dem vierten Takte, und auch diese weist eine Änderung in der Harmonik auf.

Die ersten vier Takte des achttaktigen Syntax-Grundmodells in der Sonate werden um weitere vier Takte ergänzt, und bei Beethoven im Falle der F-Moll-Sonate beethoventypisch argumentierend: So erfolgen die beiden ersten Phrasen verkürzt aufeinander. Aus dem Zweitakter



wird das eintaktige Gebilde



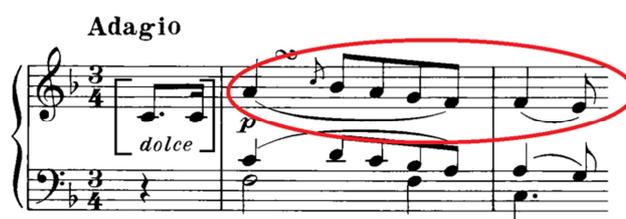
Die Dreiklangsbrechung des ersten Taktes wird zusammengestrichen zu der Kleinstich-Vorschlagsnote, die vom selben Ton, einem c ausgeht, während der zweite Takt praktisch unverändert übernommen wird. Wichtig ist, daß die Kleinstichnoten – sonst für Verzierungen reserviert – hier sozusagen thematische Bedeutung erhalten. Da man vom Schema der Takte 1 bis 4 ausgehend erwartet, daß der höchste Ton der Figur eigentlich in Takt 6 erklingt, ist er hier in Takt 5 gewissermaßen »zu früh«, was durch die Angabe *sf* – einer Betonung – unterstrichen wird. Dasselbe wiederholt sich in Takt 6, er ist eine »Zusammenfassung« von Takt 3 und 4 wieder mit dem *sf* zum Taktbeginn. Die restlichen zwei Takte, die nötig sind, um die »Norm« der Achttaktigkeit zu erfüllen – sie beginnen mit dem arpeggierten Akkord auf den ersten beiden Vierteln –, sie werden zumeist als von der Anfangsgestalt der ersten Phrase irgendwie abgeleitet beschrieben.



Eine solche »Ableitung« als sog. Augmentation sähe in Noten etwa so aus:



Takt 7/8 vom Themenbeginn des zweiten Satzes herzuleiten, erscheint dagegen plausibler und würde aber in das komplizierte Feld der satzübergreifenden motivisch-thematischen Beziehungen, die in dieser Sonate durchaus vorhanden sind, führen. Dies zu zeigen muß aus Zeitgründen unterbleiben. Zudem ist das Thema des 2. Satzes der Sonate die Übernahme aus einem früheren Werk, aus dem zweiten Satz des Klavierquartetts WoO (Werk ohne Opuszahl) 36, Nr. 3, 2. Satz.



Unabhängig davon steht am Ende des Achttakters ein sogenannter Halbschluß, der C-Dur-Dreiklang in F-Moll. Bedeutsam ist für diesen Satzteil die Dynamik, d. h. die Lautstärke: Von den *sf*-Zeichen abgesehen sind die ersten sechs Takte ausschließlich *p*, d. h. leise zu spielen. Abrupt setzt dann mit Takt 7 die größte Lautstärke mit einer *ff*-Vorschrift ein. Dies wirkt dann wie ein gewisser »Einspruch«

ins musikalische Geschehen, ein Einspruch, der aber sogleich seine Kraft verliert. (Beethoven kennt in seinen frühen und mittleren Werken nur vier Lautstärke-Angaben: laut (*f*) und leise (*p*), sowie sehr laut (*ff*) und sehr leise (*pp*). Dazu noch die Verbindungen durch die Angaben *crescendo* und *diminuendo*, entweder durch die entsprechenden Worte vorgeschrieben oder durch die sogenannten »Gabeln« (engl. *hairpins*, deren genaue, auch agogische Bedeutung in jüngster Zeit eine Neubewertung durch die Interpreten erfährt).

Spielt man die aufsteigenden Linien der Takte 1, 3, 4 und 5 mit einem Crescendo, so vergibt man sich die Chance, zum einen das *sf* sinnvoll nur in Takt 5 und 6 zu realisieren, und zum andern ist es dann kaum mehr möglich, die Plötzlichkeit des Fortissimo-Einbruchs und den damit verbundenen typischen Beethoven-Gestus zu verdeutlichen. (An dieser Stelle entwickelte sich eine Diskussion zwischen der anwesenden Pianistin und dem Referenten.)

Die aufsteigende Linie mit einem Lauterwerden – das nicht im Notentext steht – zu verbinden, setzt historisch früh ein. So schreibt der Musikwissenschaftler, Musiktheoretiker, Komponist und Beethoven-Kenner Adolph Bernhard Marx:

Nach demselben Grundsatz (wenn ein allgemeiner Rath, der hundert Ausnahmen zulässt, so heissen darf) würde der erste Satz der kleinen F moll-Sonate (A)



steigernd bis *as* (mit gelinder Betonung des ersten *f*) und dann weiter abnehmend — ferner der Seitensatz (B) nachlassend mit Betonung des ersten *es* und des letzten *fes* vorzutragen sein.

Und im Netz befindet sich eine Notenausgabe (bei IMSLP), die Vergleichbares fordert.



An der zweiten bei Marx erwähnten Stelle gelangt diese Ausgabe jedoch zu einer anderen Auffassung:



Bei einer anderen Stelle und in einer anderen Beethoven-Sonate, im ersten Satz der *Pathétique*, hat man ähnliche Schwierigkeiten, wenn man eine aufsteigende Linie als Anweisung zum Crescendo versteht: