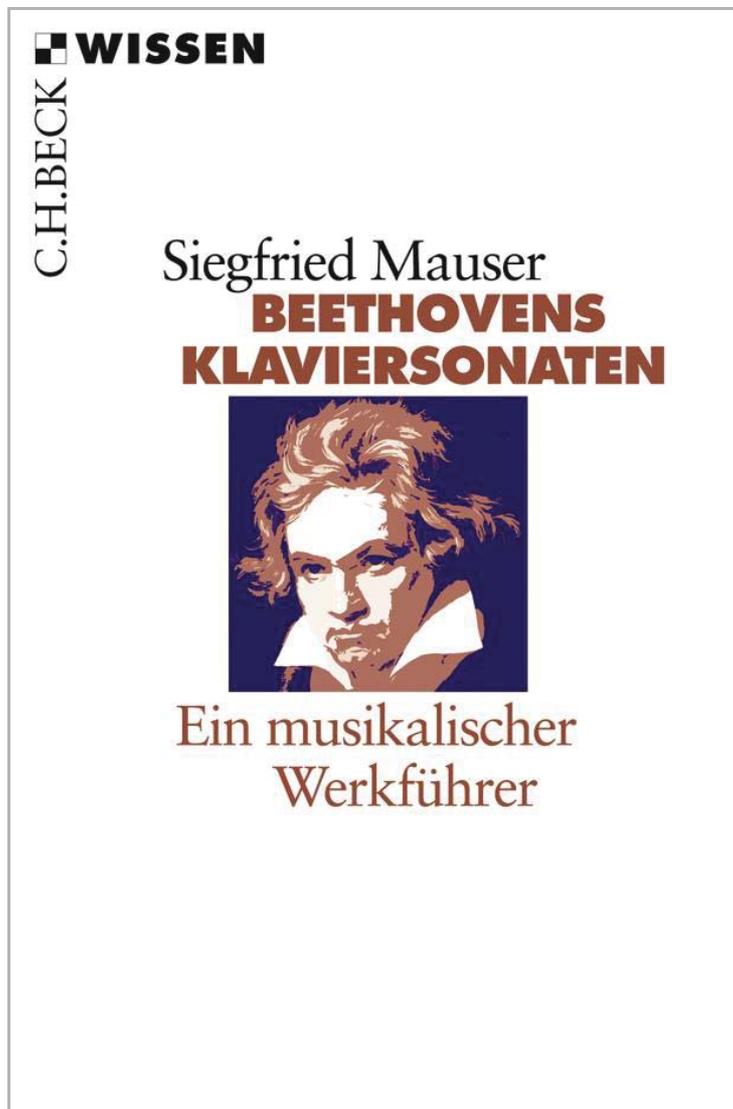


Unverkäufliche Leseprobe



Siegfried Mauser
Beethovens Klaviersonaten
Ein musikalischer Werkführer

2008. 160 S., mit 33 Notenbeispielen
ISBN 978-3-406-57572-3

Weitere Informationen finden Sie hier:
<https://www.chbeck.de/27430>

© Verlag C.H.Beck oHG, München
Diese Leseprobe ist urheberrechtlich geschützt.
Sie können gerne darauf verlinken.

Bereits erschienen:

Marius Flothuis, Mozarts Klavierkonzerte (bsr 2201)
Christian M. Schmidt, Brahms Symphonien (bsr 2202)
Georg Feder, Haydns Streichquartette (bsr 2203)
Marius Flothuis, Mozarts Streichquartette (bsr 2204)
Gottfried Scholz, Bachs Passionen (bsr 2205)
Peter Revers, Mahlers Lieder (bsr 2206)
Elmar Budde, Schuberts Liederzyklen (bsr 2207)
Dieter Rexroth, Beethovens Symphonien (bsr 2209)
Siegfried Schmalzriedt, Ravels Klaviermusik (bsr 2210)
Martin Demmler, Schumanns Sinfonien (bsr 2211)
Egon Voss, Bachs Konzerte (bsr 2212)
Michael Walter, Haydns Sinfonien (bsr 2213)
Ulrich Müller, Andrew Lloyd Webbers Musicals (bsr 2214)
Claus Bockmaier, Händels Oratorien (bsr 2215)
Hanspeter Krellmann, Griegs Klavierstücke (bsr 2216)
Gottfried Scholz, Haydns Oratorien (bsr 2217)

Siegfried Mauser bietet eine Einführung in Geschichte und Besonderheiten der Klaviersonaten Ludwig van Beethovens. Er erhellt, warum sie als Höhepunkte und Ausnahmeerscheinung der Musikgeschichte gelten dürfen: Die Klaviersonaten wirken nicht zuletzt durch ihren ungeheuren stilistischen, kompositionstechnischen und ästhetischen Reichtum, der das gesamte Werk Beethovens auszeichnet und in seiner Breite und Vielfalt vor dem 20. Jahrhundert ohne Beispiel ist. Anhand zahlreicher, gut gewählter Beispiele wird das Wesen dieser musikalischen Kostbarkeiten vorgestellt und erklärt.

Siegfried Mauser ist nicht nur Autor dieses Bandes, sondern zugleich Herausgeber aller in der Reihe C.H.Beck Wissen erscheinenden Themen-Bände zur Musik. Nähere Angaben zu seiner Person, seinem wissenschaftlichen Wirken und seiner Tätigkeit als konzertierender Pianist finden Sie auf der Innenseite des Bucheinbands.

Siegfried Mauser

**BEETHOVENS
KLAVIERSONATEN**

Ein musikalischer Werkführer

Verlag C.H.Beck

Mit 33 Notenbeispielen

Die erste Auflage dieses Buches erschien 2001.

2. Auflage. 2008

Originalausgabe
© Verlag C. H. Beck oHG, München 2001
Gesamtherstellung: Druckerei C. H. Beck, Nördlingen
Umschlagentwurf: Uwe Göbel, München
Printed in Germany
ISBN 978 3 406 57572 3

www.beck.de

Inhalt

Einleitung	7
Zum Begriff der Sonate.	7
Zur Vorgeschichte der Kompositionen	12
Zum Jugendwerk (die drei ‚Kurfürsten-Sonaten‘) und zum Problem der Periodisierung	15
 Erste Phase:	
Erfüllung und Erweiterung des klassischen Anspruchs . .	19
Dynamischer Prozeß und proportionierte Form:	
Die Sonaten op. 2.	20
Die erste ‚ <i>Grande Sonate</i> ‘: Die Sonate op. 7	38
‚Kontrastierende Ableitung‘: Die Sonaten op. 10	43
Einbruch des ‚Pathetischen‘: Die Sonate op. 13	53
Erstes lyrisches Intermezzo: Die Sonaten op. 14	58
Zusammenfassung und Rückblick: Die Sonate op. 22 . .	65
 Zweite Phase:	
Aufbruch in eine neue Welt	70
Modifikation des Zyklus: Die Sonate op. 26	72
Einbruch des ‚Phantastischen‘: Die Sonaten op. 27	78
Naturhafte Lyrik: Die Sonate op. 28	82
Modifikation der Satztypen: Die Sonaten op. 31	86
Zweites lyrisches Intermezzo: Die Sonaten op. 49	96
Romantischer Impuls und virtuose Geste:	
Die Sonaten op. 53, 54 und 57	98
Drittes lyrisches Intermezzo: Die Sonaten op. 78 und 79	110
Einbruch des ‚Poetischen‘: Die Sonaten op. 81a und 90	116
 Dritte Phase:	
Esoterischer Spätstil	124
Eintritt in eine neue Welt: Die Sonate op. 101.	125
Das insgeheime ‚ <i>opus maximum</i> ‘: Die Sonate op. 106 . .	129

Das rätselhafte Vermächtnis: Die Sonaten op. 109, 110 und 111	136
Zur Interpretation der Klaviersonaten	152
Literaturverzeichnis	159
Personenregister	160

Einleitung

Zum Begriff der Sonate

Die Darstellung eines Ausschnitts der Sonatengeschichte setzt eine gewisse Vertrautheit mit musiktheoretischen Grundbegriffen voraus. Diese sollen im folgenden nicht in abstrakter Systematik, sondern im historischen Kontext vermittelt werden, so daß in das Verständnis für die Begriffe zugleich das Bewußtsein ihrer geschichtlichen Bedingtheit mit eingeht. Zunächst darf es nicht verwundern, daß der etablierte Begriff einer Sonate, der kompositionsgeschichtlich an der frühklassischen Zeit etwa von 1740 an haftet, theoretisch erst am Beginn des 19. Jahrhunderts umfassend ins Blickfeld geriet und bereits am Anfang des 20. seine Verbindlichkeit wiederum verlor. Das heißt, daß erst nach etwa 50 Jahren moderner Sonatenkomposition ernstzunehmende Beschreibungen im theoretischen Schrifttum auftauchten – erstmals wohl in Heinrich Christoph Kochs ‚Versuch einer Anleitung zur Composition‘ (1782–1793); eine systematische Grundlegung erfolgte dann nochmals später, nämlich in dessen ‚Musikalischem Lexikon‘ (1802), während eine ästhetisch reflektierende Darstellung gar erst gut 10 Jahre nach Ludwig van Beethovens Tod in der ‚Lehre von der musikalischen Komposition‘ von Adolf Bernhard Marx (1837–1847) zu finden ist. Daraus ist zu schließen, daß die Geschichte der Sonatenkomposition über einen relativ langen Zeitraum hinweg trotz gewisser Konventionen immer auch Freiräume und strukturelle Vieldeutigkeiten zuließ, die eine definitive Kanonbildung innerhalb der Musiktheorie verzögerte – nicht zuletzt bestätigt diesen Sachverhalt auch das überlieferte Repertoire. Am Beginn des 20. Jahrhunderts, nachdem bereits in der zweiten Hälfte des 19. das theoretische Interesse an der Sonate merkbar nachließ, verlor sich dann erneut die prinzipielle Gültigkeit bestimmter Regeln, da am Beginn der musikalischen Moderne die Auflösung beziehungsweise Relativierung der harmonischen Tonalität,

an die das gebräuchliche Modell der Sonate gebunden war, eine grundlegende Erweiterung und Neufassung erzwang.

So kommt man nicht umhin, historisch zwischen verschiedenen Sonatenbegriffen zu unterscheiden: Dem allgemein gebräuchlichen des 18. und 19. Jahrhunderts, der somit die Epochen der Klassik und Romantik und das Phänomen Beethoven umgreift, einem modernen des 20. Jahrhunderts, der ersteren erweitert beziehungsweise grundlegend verändert, und schließlich einem wesentlich früheren, der zur Vorgeschichte der klassischen Sonate gehört. Diese begann in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, wobei hier ‚Sonate‘ als generelle Bezeichnung für jegliche Form instrumental erzeugter im Gegensatz zu gesungener Musik gebräuchlich war – *sonare versus cantare*. Nicht zufällig fiel genau in diese Zeit ein generelles erstes Aufblühen selbständiger Instrumentalmusik, die sich neben der dominanten Vokalmusik, der sie ursprünglich verpflichtet war, mehr und mehr zu emanzipieren trachtete – so etwa zeitgleich in unterschiedlichen Zentren Italiens, Spaniens, Englands und Deutschlands. ‚Sonate‘ als Bezeichnung für instrumental erzeugte Klangstücke diente hierbei als Sammelbegriff ohne nähere Spezifizierung, oft synonym benutzt mit Bezeichnungen wie Phantasia, Toccata, *Canzona da sonar* und ähnlichen. Die noch nicht vollzogene Normierung gattungsspezifischer Satztypen und -zyklen korrespondierte terminologisch mit der prinzipiellen Offenheit des Sonatenbegriffs am Beginn seiner Entstehung.

Eine gewisse Konkretisierung trat allerdings im weiteren Verlauf der Entwicklungsgeschichte ein; einerseits entstand im Barock des 17. Jahrhunderts das Phänomen der Trio-Sonate, die einen bestimmten Satztyp bezeichnet: Zwei oft konzertierenden beziehungsweise einander imitierenden Melodiestimmen steht eine begleitende und stützende Baßstimme gegenüber. Doch auch die Satzcharaktere und deren zyklische Anordnungen gewannen ein bestimmteres Profil: So unterschied man um 1700 auch theoretisch zwischen einer *sonata da chiesa*, die zumindest aus zwei, häufiger mehr Sätzen unterschiedlichen Charakters besteht – als Grundgerüst folgt auf ein majestäti-

sches Grave eine belebte Fuge, oft zur Satzfolge langsam – schnell – langsam – schnell erweitert –, und einer *sonata da camera*, die eine Reihung verschiedener Tanzsätze umfaßt und in dieser Form nicht immer von einer Suite unterschieden werden kann. Kompositorische Modellfälle für beide Typen lieferten die italienischen Instrumentalkomponisten der Zeit, allen voran Arcangelo Corelli. Damit stand immerhin nach unverbindlichem Begriffsgebrauch zu Beginn ihres Auftretens ein spezifizierter Begriff der Sonate im fortschreitenden Zeitalter des Barock fest.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zeigte die Musiktheorie vielfältige Bemühungen, die Epochenschwelle zwischen Barock und der später so bezeichneten Klassik aufzuarbeiten und einzuholen. Dabei spielten zwar wichtige Aspekte der Sonatenkomposition wie die moderne Themen- und Periodenbildung, harmonisch-melodische Entwicklungen, Form- und Zyklusbildungen eine gewichtige Rolle, jedoch mehr im allgemeinen Sinn und ohne zunächst zu einer zusammenfassenden Theorie einer klassischen Sonate zu gelangen. Dazu leistete der bereits erwähnte Heinrich Christoph Koch in seiner Kompositionslehre einen entscheidenden Beitrag, der übersichtlich und zusammenfassend in seinem ‚Musikalisches Lexikon‘ wiederzufinden ist. Unter dem Schlagwort ‚Sonate I (die moderne)‘, wobei hier natürlich die im Zeitalter der Klassik entwickelte Form gemeint ist und Beethoven als Referenzpunkt direkt benannt wird, stößt man auf eine detaillierte Zyklus- und Satzbeschreibung, die teilweise auch heutigen Anforderungen noch genügt. Als grundlegend wird die viersätzig Form angegeben: Einem ersten Satz ‚in Sonatenform‘ folgt ein zweiter in langsamer und gemessener Bewegung, meist ‚in arienartiger Form‘ – Schema a – b – a – oder als Variationen, ein dritter als Menuett oder Scherzo in tänzerischem Dreivierteltakt mit gelegentlich beigefügtem Trio sowie ein schnelles Finale, meist als Rondo – Schema a – b – a – c – a... – oder ebenfalls als Sonatenhauptsatz konzipiert. Innerhalb der Symphonie, die letztlich nichts anderes als eine Sonate für Orchester darstellt, galt bald die Viersätzigkeit als Regel, im Bereich

der Kammermusik beziehungsweise der Solo-Sonaten findet man gleichermaßen dreisätzig Formen. Auch die grundsätzlichen Tonart-Verhältnisse zwischen den Sätzen wurden von Koch theoretisch erfaßt: „Der erste und vierte Satz stehen in der Haupttonart, doch nicht selten der letzte in der Dur-Tonart, wenn der erste in der Moll-Tonart. Die Tonarten der übrigen Sätze sind an keine feste Regel gebunden.“ Den größten Raum nimmt Kochs bis heute prinzipiell gültige Beschreibung der Form des ersten Satzes, der sogenannten Sonatenhauptsatzform, ein, an der vorrangig die moderne Sonate identifiziert wurde. Er unterscheidet „drei deutlich erkennbare Hauptabschnitte: Erster Teil, Mittelsatz und Repetition“. Diese entsprechen nach heutiger Terminologie der Exposition, in der die Themengruppen aufgestellt werden – „... vier Periodengruppen ..., nämlich: Hauptthema, Übergang, zweites Thema, Schlußgruppe“ –, wobei das erste und zweite Thema in Dur im Dominantverhältnis, in Moll in der parallelen Tonart zueinander stehen. Die Durchführung ist der Ort thematischer Arbeit und modulatorischer Prozesse, die Reprise eine leicht veränderte Wiederholung der Exposition, die zumeist das zweite Thema ebenfalls in der Grundtonart bringt. In systematischer Straffheit lagen hier am Beginn des 19. Jahrhunderts die Grundregeln der klassisch-romantischen Sonatenhauptsatzanlage vor, deren theoretische Formulierung prinzipiell bis heute Gültigkeit hat und die kaum eine zeitgemäße Formenlehre schlüssiger zusammenfaßt.

Erst mit der Kompositionslehre von Adolf Bernhard Marx, die besonders nachdrücklich Beethoven als grundsätzliche Orientierungshilfe bei den Bemühungen um die Beschreibung der Sonate benennt, traten wichtige Aspekte hinzu, die allerdings weniger musikalisch-technische Einzelheiten als vielmehr die ästhetische Beurteilung betreffen. Diese wurde in Kochs Ausführungen, die eher pragmatisch und praktisch angelegt waren, kaum berührt. Marx dagegen versuchte unter dem Einfluß der Hegelschen Philosophie die grundsätzliche Qualität der Sonatenkomposition näher zu bestimmen, die letztendlich, besonders im Fall Beethovens nicht unberechtigt, als Pendant

zu den Prinzipien der Dialektik des deutschen Idealismus gesehen wurde. Das grundsätzliche Verhältnis von Einheit und Vielheit zwischen Sätzen, Abschnitten und Themen veranlaßte Marx zu Formulierungen, die man durchaus in Hegels Ästhetik vermuten könnte: „Nicht mehr das Einzelne (einzelne Sätze) in seiner Vereinzelnung soll gelten, sondern der innige Verein der Einzelheiten (einzelnen Sätze) zu einem Ganzen, also das Ganze in seiner inneren Einheit wird zur Hauptsache. In diesem Ganzen fängt auch das Einzelne an, sich aus seiner Starrheit zu lösen; es ist nicht mehr bloß für sich da, und muß auf sich beschränkt seinen Platz bewahren.“ Mag einem diese Formulierung auch etwas antiquiert und philosophisch verquast erscheinen, so führt sie doch zu einem Hauptaspekt gerade der Beethovenschen Sonatenkonzeption, die im gesamten Zyklus einer Sonate, innerhalb der einzelnen Sätze und natürlich insbesondere im Sonatenhauptsatz selbst mit seinem konstitutiven Themendualismus, in immer wieder neuer und stimmiger Weise charakterliche Vielfalt mit struktureller Einheit zu verbinden weiß.

Des weiteren betont Marx bei der Behandlung des Sonatenhauptsatzes mehr als Koch, für den die harmonische Disposition im Zentrum steht, die Bedeutung der thematischen Arbeit und damit die Stellung der Durchführung im Sonatenhauptsatz – hierbei einen generellen Wandel der Sichtweise vom späten 18. zum fortgeschrittenen 19. Jahrhundert signalisierend. Das hatte insofern Konsequenzen, als eine stärkere Hervorhebung der harmonischen Entwicklung eine grundsätzlich binäre Gliederung im Anschluß an barocke Prinzipien nahelegte – im ersten Teil (Exposition) von der Tonika zur Dominante, im zweiten Teil (Durchführung und Reprise), dann wieder zurück zur Tonika –, während die Betonung der thematischen Arbeit die Dreiteilung in aufstellende, durchführende und rekapitulierende Partien akzentuierte. Aus heutiger Sicht kann man beide Blickwinkel problemlos zusammenführen, ja eine gewisse formale Mehrdeutigkeit einer zweiteiligen Anlage – meist durch Doppelstrichsetzung und Wiederholungszeichen äußerlich markiert – innerhalb dreier Hauptabschnitte ermöglicht geradezu vielfältige und individuelle formale Lösungen.

Am Beethovenschen Œuvre geschult, entfaltete sich somit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Theorie der klassisch-romantischen Sonate, die nach wie vor als grundsätzliche Perspektive Bestand hat, jedoch nicht dazu verleiten darf, die vielfältigen Modifikationen und Abweichungen von der theoretischen Regelbildung zu nivellieren. Gerade in der Kreativität immer wieder neuer, unverwechselbarer und einmaliger Konzeptionen offenbart sich die überragende Bedeutung des Beethovenschen Klaviersonatenkosmos, der Modell und Konvention grundsätzlich voraussetzt, nie jedoch sklavisch erfüllt.

Zur Vorgeschichte der Kompositionen

Die für Beethovens Klaviersonaten relevante Vorgeschichte begann erst in der frühklassischen Zeit, so daß auf eine Darstellung der Kompositionsgeschichte im Barockzeitalter in diesem Zusammenhang verzichtet werden kann. Auch die Entwicklung der solistischen Klaviersonate im besonderen, deren Anfänge um 1700 bei Johann Kuhnau zu suchen sind – bislang erstmals nachweisbar in der ‚Neuen Clavier-Übung II‘ (1692) –, erhält erst von der Zeit der Bach-Söhne an eine nachvollziehbare Bedeutung. Allerdings findet man auf verblüffende Weise bei Domenico Scarlatti, dem vor allem in Madrid wirkenden Cembalo-Virtuosen und kompositorischen Außenseiter des Spätbarock, Vorwegnahmen des später etablierten Zyklus der Sonate, ja sogar der Sonatenhauptsatzform. Ob jedoch dessen über 550 Sonaten – meist einsätzig, gelegentlich aber auch zwei- bis dreisätzig angelegt – einen nachweisbaren Einfluß auf die Entwicklung der klassischen Sonate nahmen, bleibt eher zweifelhaft.

Dagegen prägten eindeutig die Werke des ‚Londoner‘ Johann Christian Bach sowie die des in Berlin wirkenden Carl Philipp Emanuel Bach gattungsgeschichtlich die Entwicklung – erster mehr mit Blickrichtung auf Mozart, letzter mehr auf Haydn und Beethoven. Beide Komponisten gelten jeweils als Vertreter einer kompositorischen Tendenz, die an der Schwelle zur

Wiener Klassik das musikalische Vokabular entscheidend formten. Der ‚galante‘ Stil Johann Christians, der als gelernter ‚Italiener‘ verstärkt die *belcanto*-Melodik der Oper in die Instrumentalmusik einbrachte – man sprach bei schnelleren Sätzen vom „singenden Allegro“ –, trieb vor allem die Periodisierungstendenz innerhalb der Themenbildung voran: Das achttaktige Grundgerüst, das sich in einen viertaktigen Vorder- und Nachsatz nach dem Modell geformter Gesangsmelodik differenziert, findet sich auch vielfach in seinen Klaviersonaten, so bereits in den ersten Veröffentlichungen der Sammlung op. V (1768). Die Sonaten sind meist zwei-, seltener dreisätzig angelegt; häufig fehlt ein richtig langsamer Satz, da auch das in den dreisätzigigen Zyklen zumeist anzutreffende Andante als gerade noch schnelles Tempo galt. Die Sätze selbst zeichnen sich durch ein jederzeit einprägsames, oft kantables Hauptthema aus, dem eine freie Figuration folgt. Diese verdichtet sich zwar gelegentlich zu einer weiteren thematisch profilierten Gestaltung, wird jedoch selten zu einem deutlich abgesetzten und wahrnehmbaren zweiten Thema als Gegengewicht zum ersten ausformuliert. Im Prinzip handelt es sich architektonisch zumeist um eine freie Reihungsform mehr oder weniger motivisch profilierter Gebilde, die im Anschluß an ein den jeweiligen Satz charakteristisch prägendes Hauptthema aneinandergesetzt werden.

Das gilt zunächst prinzipiell auch für die Mehrzahl der Klaviersonaten von Carl Philipp Emanuel Bach, den Hauptvertreter des „empfindsamen Stils“ – er war übrigens nach Vater Johann Sebastian zeitweilig Lehrer des jüngeren Bruders Johann Christian. Allerdings zeigen bei ihm bereits die beiden wichtigen Sammlungen der ‚Preußischen Sonaten‘ (1742) wie der ‚Württembergischen Sonaten‘ (1744) – beide nach den Höfen der Widmungsträger betitelt – eine etwas andere Verfahrensweise: Einerseits werden die musikalischen Charaktere nach den Prinzipien der ‚Empfindsamkeit‘ und des ‚Sturm und Drang‘ schärfer und kontrastreicher ausgeformt, andererseits die figurativen Elemente stärker vermittelt. Sie erweisen sich tendenziell nicht selten als Fortspinnungen, die auf einen ge-

meinsamen Kern verweisen, wodurch die stärkere affektive Vielfalt zugleich strukturell gebunden wird. In verallgemeinernder Überspitzung kann man in der kantabel-melodischen Reihungstechnik Johann Christians durchaus einen zentralen Satztyp Mozartscher Sonatenkomposition erkennen – selbstverständlich dürfen dabei Gegenentwürfe wie die bedeutenden Sonaten in a-Moll KV 310 oder c-Moll KV 457 nicht übersehen werden –, wie umgekehrt in der eher verarbeitenden und zugleich schärfer kontrastierenden Fortspinnungstechnik Carl Philipp Emanuels das Vorbild für Haydn, der ihn mehrfach rühmt, und schließlich für Beethoven, der die strukturelle Integration unterschiedlicher thematischer Charaktere zur Grundregel erhebt, erkennbar wird. Legten die beiden Bachsöhne zwar noch selten Wert auf eine ausgearbeitete Architektur der Sonatenhauptsätze sowie auf wohlproportionierte Zyklen, so haben sie doch im Hinblick auf die Wiener Klassiker entscheidende Grundlagen geschaffen.

Aus den bisher referierten Sachverhalten resultiert zwangsläufig die Annahme, daß Haydns Sonatenkonzept prinzipiell eine größere Bedeutung für Beethoven hatte als die Mozarts, was besonders an der Disposition des Sonatenhauptsatzes deutlich wird. Tatsächlich steht die thematische Reihungstechnik Mozarts, die melodisch vielfältiges Material gleichsam assoziativ verbindet – wobei nur selten ein zwingender Zusammenhalt auf struktureller Ebene nachweisbar ist – und dementsprechend die darstellenden Teile der Exposition und der rekapitulierenden Reprise betont, dem Beethovenschen Denken ferner als Haydns Verfahren: Hier wird die thematische Vielfalt durch zwei meist klar abgegrenzte Hauptthemen ersetzt, die in ihrer affektiven Wirkung eine kontrastierende Spannung aufbauen, deren Lösung dann die stark aufgewertete Durchführung bringt. Ein Vergleich entsprechender Sonatenhauptsätze der ersten reifen Klaviersonatensammlung Mozarts KV 279 bis 284 (1774/1775) mit Haydns frühreifer Sonate in c-Moll HOB.XVI:20 (1771) belegt diesen Befund. Zwar mögen einzelne Sonaten Mozarts, wie die bereits erwähnten in a-Moll oder c-Moll, die im übrigen eher dem Haydn-

schen Typus ähneln, von besonderer Bedeutung für Beethoven gewesen sein; dennoch ändert das nichts an der grundsätzlichen Tatsache, daß Haydns Sonatenkonzept dem Beethovenschen in vielem nähersteht und vor allem in dessen früher Phase Haydns Errungenschaften in der Form- und Struktur- bildung deutlich weitergeführt werden – nicht zufällig ist denn auch Beethovens erste bedeutende Klaviersonatengruppe op. 2/1–3 dem Vorbild Haydn gewidmet.

Zum Jugendwerk (die drei ‚Kurfürsten-Sonaten‘) und zum Problem der Periodisierung

Von Haydns Vorbild ist allerdings in Beethovens frühesten Sonatenkompositionen, den ‚Kurfürsten-Sonaten‘ – so benannt nach dem Widmungsträger Kurfürst Max-Friedrich von Köln und vermutlich innerhalb der Bonner Jahre 1782/1783 entstanden – noch nichts zu spüren. Dagegen läßt sich bei diesem Vorspiel zum eigentlichen gewaltigen Œuvre einerseits der Einfluß Carl Philipp Emanuel Bachs vermuten, vermittelt durch Beethovens Lehrer Christian Gottlob Neefe, der dem Bachsohn bereits 1773 zwölf Klaviersonaten widmete, andererseits nachweislich auch eine gewisse Orientierung an den Vertretern der Mannheimer Schule, allen voran an Johann Stamitz, feststellen. Die Vorliebe für dreiklangsgebrochene Themen, vor allem in der Sonate Nr. 2 in f-Moll, die häufige Parallelführung von Themen in Terzen und Sexten sowie der schnelle dynamische Wechsel von *forte* und *piano* innerhalb der Themen finden sich häufig in dessen Symphonien. Satzbezeichnungen, Tonart und Taktvorschrift der durchwegs dreisätzigen Zyklen sind folgende:

Sonate Nr. 1 in Es-Dur:

Allegro cantabile	Es-Dur	4/4-Takt
Andante	B-Dur	2/4-Takt
Rondo vicace	Es-Dur	6/8-Takt

Sonate Nr. 2 in f-Moll :

Larghetto maestoso / Allegro assai	f-Moll	4/4-Takt / 4/4-Takt
Andante	As-Dur	2/4-Takt
Presto	f-Moll	2/4-Takt

Sonate Nr. 3 in D-Dur:		
Allegro	D-Dur	4/4-Takt
Menuetto. Sostenuto	A-Dur	3/4-Takt
Scherzando. Allegro ma non troppo	D-Dur	2/4-Takt

Insgesamt zeigen die einzelnen Sätze deutlich eine gewisse Verbundenheit mit der zweiteiligen barocken Suitensatzform, von der sie sich zugleich distanzieren. Im ersten Satz der Es-Dur-Sonate beispielsweise erscheint zwar nach dem Modell der Sonatenhauptsatzform ein erstes markantes Thema in Es-Dur – mit den oben erwähnten, charakteristischen dynamischen Effekten – sowie ein zweites kantables auf der Dominante D-Dur; auch eine kurze Schlußgruppe sowie verbindende figurative Überleitungsteile in sequenzierender Manier finden sich hier; allerdings sind Durchführung und Reprise nur insofern partiell ausgeformt, als am Beginn der ersteren das Hauptthema in der Dominante B-Dur vorkommt und sonst Figurationen, abgeleitet aus der Exposition, vorherrschen. Innerhalb der Reprise scheint es gar nicht mehr auf; sie wird ausschließlich durch das zweite Thema, jetzt regelmäßig in der Tonika Es-Dur stehend, markiert. Durch die Zuordnung des ersten Themas zur Durchführung und des zweiten zur Reprise entsteht verstärkt eine Zweiteiligkeit im Verhältnis zur Exposition. Der zweite Satz dieser Sonate erweist sich in seiner zweiteiligen Anlage als prinzipiell monothematisch, teilweise mit variierenden Veränderungen des Themas durchsetzt und gekoppelt wiederum mit dazwischengeschalteter freier Figuration. Auch hier wird die prinzipielle Zweiteiligkeit durch ein ausschließliches Thema betont. Der dritte Satz schließlich formuliert, als Rondo bezeichnet, nur ein Hauptthema, das ebenfalls durch frei-figurative, selten an die Grenzen motivischer Prägnanz reichende Läufe und Akkordbrechungen unterbrochen wird, wodurch sich zwar prinzipiell das Rondoschema a – b – a – c – ergibt, das jedoch nicht durch das Verhältnis von in etwa gleichgewichtig sich zueinander verhaltender Thematik zueinander bestimmt wird. Insofern sind alle drei Sätze charakteristische Beispiele für die vor- beziehungsweise frühklassische Phase der Sonatenkomposition, für die zugleich eine nachhaltige Ver-

flechtung mit den barocken Traditionen wie die tendenzielle Absetzung von ihnen typisch sind. Die Stellung zwischen zweiteiligem, monothematischem Suitensatz und Konzepten der Klassik wie der dreiteiligen Anlage des Sonatenhauptsatzes, langsamen Liedformen und Rondos ist dafür bezeichnend.

Den gleichen Befund erbringen prinzipiell auch die beiden anderen Sonaten, wenn auch mit einigen interessanten Modifikationen: So weist der erste Satz der f-Moll-Sonate als Besonderheit eine integrierte langsame Einleitung auf, ein Konzept, das Beethoven erst wieder in der ‚*Grande Sonate Pathétique*‘ in c-Moll, op. 13, anwenden sollte; bemerkenswert ist hierbei vor allem das erneute Aufgreifen der Larghetto-Einleitung am Beginn der Reprise, das heißt die Betonung der Integration von langsamem und schnellem Teil. Die Tatsache, daß in der dritten Sonate anstelle eines langsamen Satzes ein gemäßigtes Menuett steht, verweist zunächst auf die Divertimento- beziehungsweise Partitenpraxis der Frühklassik – noch der junge Haydn griff zu diesem Verfahren –; dem stehen allerdings die sich anschließenden Figuralvariationen aus klassischem Geist entgegen, in denen die Notenwerte von Variation zu Variation sukzessiv beschleunigt werden, eine Technik, die Beethoven bis zu den großen Variationssätzen der letzten Sonaten op. 109 und op. 111 beibehalten sollte. Auch die ungewöhnliche Vortragsbezeichnung ‚Scherzando‘ über dem letzten schnellen Satz dieser Sonate weist auf eine spätere Vorliebe des Beethovenschen Komponierens voraus. So kann trotz der unverkennbar zeitstilistisch konventionellen Grundorientierung dieser teilweise recht schulmäßig und akademisch verfertigten Jugendwerke dennoch im Rückblick ansatzweise Charakteristisches für Beethovens späteres Komponieren herausgelesen werden, wenn auch die Gleichsetzung des Entwicklungsstandes mit Mozart in dieser Altersstufe sowie die zeitgenössische Ankündigung als „eine vortreffliche Komposition eines jungen Genies“ (in Johann Baptist Cramers ‚Magazin der Musik‘ 1783) übertrieben sein dürfte.

Abgesehen von den Bonner Jugendwerken, für die auch die ‚Kurfürsten-Sonaten‘ repräsentativ sind, wird das Beethoven-

sche Werk nach wie vor zumeist in drei Phasen unterteilt. Legitimation hierfür bildet neben plausiblen stilistischen und kompositionstechnischen Argumenten nicht zuletzt ein von Beethovens erstem Biographen Anton Felix Schindler überlieferter Hinweis des Komponisten selbst. Obwohl Schindlers Mitteilungen zu Recht mit einer gewissen Skepsis gesehen werden sollten, zeigt diese vom späten Beethoven selbst vorgegebene Periodisierung trotz mehrfacher anderweitiger Versuche – so in fünf (William Newman) oder noch mehr Phasen – eine gewisse Logik, da die Gliederungseinheiten zusätzlich von anderen wichtigen Gattungen wie dem Streichquartett und der Symphonik bestätigt werden. Allerdings darf mit einer Differenzierung in eine frühe, eine mittlere und eine späte Phase kein Wertungsanspruch im Sinn von Aufstieg, Höhepunkt und Auflösung verbunden werden, wie es das dreigestaffelte Modell seit der Geschichtstheorie der Renaissance nahelegt, sondern ausschließlich die Konzentration auf unterschiedliche kompositorische und gattungsgeschichtliche Problemstellungen soll maßgebend für eine entsprechende Differenzierung sein. Dennoch kann vorweg so viel vermerkt werden, daß innerhalb des Klaviersonaten-Ceuvres in der ersten Phase bis etwa 1800 die klassischen Ansprüche an Sonatensätze und Zyklusbildung ausformuliert, zusammengefaßt und vollendet, in der zweiten bis um 1814 eine experimentelle Grundhaltung auf der Basis der erworbenen, beherrschten und modifizierten Konventionen bezogen und schließlich in der dritten ein historisch inkommensurabler Schritt in utopisches Neuland vollzogen wurden. Das abstrakte Periodisierungsmodell, das in Einzelheiten durchaus differenzierungsbedürftig bleibt, soll in diesem Sinne durch den darstellenden Nachvollzug der Gattungsgeschichte seine Bestätigung erhalten.

Mehr Informationen zu [diesem](#) und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de