

Ludwig van Beethoven (1770-1827): Klaviersonaten „Pathétique“, „Mondschein-Sonate“ und „Appassionata“

Joachim Enders, 17. Mai 2020, 19:30, Gemeindehaus der Petrusgemeinde Darmstadt
Bechstein-Flügel, erbaut 1893, überholt 2002.

Nr. 8 c-moll, op. 13 Grand Sonate Pathétique	Nr. 14 cis-moll, op. 27 Nr.2 Sonata quasi una fantasia, sog. „Mondscheinsonate“	Nr. 23 f-moll, op. 57 sog. „Appassionata“
<i>Grave – Allegro di molto e con brio</i>	<i>Adagio sostenuto</i>	<i>Allegro assai</i>
<i>Adagio cantabile</i>	<i>Allegretto</i>	<i>Andante con moto</i>
<i>Rondo Allegro</i>	<i>Presto agitato</i>	<i>Allegro ma non troppo</i>

Diese drei Sonaten mit den populären Namen „Pathétique“, „Mondscheinsonate“ und „Appassionata“ sind wegen ihrer einprägsamen und jeweils sehr unterschiedlichen musikalischen Charaktere die wohl bekanntesten unter den zweiunddreißig großen Klaviersonaten Beethovens. Sie gehören zwar keinem gemeinsamen Kompositionszyklus an, werden aber üblicherweise Beethovens mittlerer Schaffensphase zugeordnet. Die „Pathétique“ gilt als der Beginn von Beethovens persönlicher Ausdrucksform, die in der „Appassionata“ einen markanten Höhepunkt findet.

Entgegen einem romantischen Missverständnis hat Beethoven hier aber nicht seine persönlichen Gefühle zum Ausdruck gebracht. Weder repräsentiert die Mondscheinsonate Beethovens Fantasien, noch sind die Pathétique und Appassionata Ausdruck aktuellen Leidens, auch wenn Lebenskrisen, besonders durch die Verschlechterung seines Gehörs, durch Briefe dokumentiert sind. Vielmehr hat Beethoven Themen als künstlerische Gestaltungsaufgabe verstanden. Zu jedem Thema hat Beethoven mit musikalischen Mitteln, in diesem Fall mit dem Klavier, einen ästhetischen Prozess im Sinne der ästhetischen Erziehungstheorie Schillers organisiert, den er kannte und sehr schätzte.

Die **Sonate Nr. 8 op. 13** schrieb Beethoven im Jahre 1798, also in seinem 29. Lebensjahr, etwa zur selben Zeit, als er an den ersten beiden Klavierkonzerten und an seiner ersten Symphonie arbeitete. Er ließ sie 1799 ausdrücklich unter dem Namen „Grand Sonate Pathétique“ veröffentlichen. Das Thema „Leidenschaft“ ist also offenbar Gegenstand seines musikalischen Gestaltungswillens. Leidenschaft ist in der Sonate überall in unterschiedlichster Form präsent und reißt die Zuhörer unmittelbar mit.

Schon der schwerlastige *Grave*-Beginn des ersten Satzes mit seinem langsamen, punktierten Rhythmus ist ein enger, geradezu aufgestauter leidenschaftlicher Ausruf. Er drängt zur Befreiung mit einem *Allegro di molto e con brio*, worin ein unmittelbar einsetzender trommelhafter Tonika-Bass in vier Takten eine verfremdete c-moll-Intervallfolge im Stakkato über zwei Oktaven nach oben treibt. In den folgenden vier Takten sammelt sich die leidenschaftliche Oberstimme wieder nach unten, während der Bass ununterbrochen weitertrommelt, sie holt gewissermaßen Luft und bricht dann erneut aus. Beide Elemente, das *Grave* und das *Allegro* sind unterschiedliche Ausdrucksformen von Leidenschaft, einmal gedrängt, einmal als befreiender Ausbruch. Die Abfolge des aufgestauten *Grave* und der

Allegro-Befreiung wiederholt sich im ersten Satz immer wieder und erhöht dadurch noch den leidenschaftlichen Ausdruck der beiden Elemente.

Der zweite Satz steht dazu in starkem Gegensatz. Sein *Adagio cantabile* in warmem As-Dur wirkt zunächst als willkommene Erholung. Dieses „Lied“ gehört wohl zu den bekanntesten Melodien Beethovens und wird sogar in der Pop-Musik zitiert. Allerdings drängt auch dieses freundliche Lied zunehmend nach vorne, es verdichtet sich in einer Verwebung von Begleit- und Melodiefiguren, die das Lied immer intensiver, immer „leidenschaftlicher“ werden lassen. Es endet schließlich in einer überaus melodiösen, sich mehrfach wiederholenden, ohrenschmeichelnden Schlussphrase.

Das daran anschließende *Rondo Allegro* knüpft in seiner Stimmung wieder an den ersten Satz an, allerdings insgesamt gesammelter und durchsetzt von vielen melodiösen und verlangsamten Zwischenelementen. Die Gegensätze leidenschaftlichen Ausdruckes sind durchaus vorhanden, aber nicht ganz so krass wie im ersten Satz. Die Coda fasst diese Gegensätzlichkeit noch einmal zusammen und entlässt den Zuhörer mit einem rasenden Lauf über anderthalb Oktaven von oben nach unten zu einem markanten c-Moll-Schlussakkord. Einen ganz ähnlichen Schlusseffekt wird man am Ende der *Appassionata*, dort sogar noch verstärkt, wiederfinden.

Die zweite **Sonate Nr. 14 cis-moll, op. 27 Nr. 2**, die Beethoven als „Sonata quasi una fantasia“ bezeichnete, entstand 1802 in derselben Zeit wie sein drittes Klavierkonzert und seine zweite Symphonie. Sie war schon zu Beethovens Zeit außerordentlich populär und wurde gegen Ende seines Lebens mit Bezug auf ihren ersten Satz von anderen als „**Mondscheinsonate**“ bezeichnet. Sie hat diesen Namen bis heute beibehalten. Ihr eigentlicher Hauptsatz ist aber der dramatische dritte Satz.

Die Mondscheinsonate beginnt mit einer langsamen und zarten Fantasie, in der ein traumhaft schönes Klanggewebe über einer klaren gesanglichen Melodie ausgebreitet wird. Dieser Satz ist wohl der einprägsamste der Sonate und hat ihr, wohlgemerkt vom Publikum, den romantischen, aber eigentlich irreführenden Namen Mondscheinsonate eingebracht. Das Gewicht der Sonate liegt hingegen auf ihrem dritten Satz, auf den die ganze Sonate hin ausgerichtet ist. Der Fantasie des ersten Satzes folgt nämlich wie ein Intermezzo, als eine Art Steigerung, ein kurzes, unterhaltsames und scherzohaftes Allegretto, dem dann erst der Hauptsatz folgt. Tatsächlich ist der dritte Satz in unverfälschter Sonatenhauptsatzform gehalten, er ist bedeutend länger und erzählwuchtiger als die beiden ersten Sätze zusammen. Er beginnt mit rasendem Tempo und behält dieses durchgehend bei, was dem Pianisten ein hohes technisches Können abverlangt. In die große Coda der Reprise sind, dem Titel „quasi una fantasia“ entsprechend, und damit in Rückbesinnung auf den Ausgangssatz, fantasiehafte Einlagen mit chopinhaften Klangassoziationen eingefügt, ehe die kurze Aufnahme des Hauptthemas und ein rasender Schlusslauf die Sonate zu Ende führen.

Die dritte heute Abend gespielte **Sonate Nr. 23 f-moll, op. 57, die sogenannte „Appassionata“**, schrieb Beethoven 1806. Etwa zur gleichen Zeit schuf Beethoven sein viertes Klavierkonzert, die dritte Symphonie „Eroica“ und sein einziges und überaus berühmtes Violinkonzert. Sie trägt wie die *Pathétique* die Leidenschaft im Namen. Allerdings stammt der Name anders als bei der *Pathétique* nicht von Beethoven selbst, sondern wurde ihr vom Publikum erst zehn Jahre nach Beethovens Tod gegeben. Da in der Sonate aber das Leiden und das leidenschaftliche Aufbäumen dagegen so unmittelbar spürbar sind, wird der Name bis heute als passend empfunden.

Es sei daran erinnert, dass Beethoven nicht sein persönliches Leiden zum Ausdruck gebracht, sondern das Thema „Leiden“ künstlerisch, nämlich musikalisch erzählend, gestaltet hat. Übrigens fällt in dieselbe Lebensphase Beethovens die F-Dur-Sonate Nr. 22 op. 54, die alles andere als leidenschaftlich oder aufbäumend, sondern im Gegenteil eher vergeistigt, strukturell-abstrakt und wenig seelisch eingängig, gehalten ist. In zwei verschiedenen Sonaten hat er also unterschiedliche Themen behandelt. Auch das Violinkonzert wahrt bei allen dramatischen Elementen, die es enthält, einen klassischen Rahmen sicherer Ausgewogenheit.

Der erste Satz der Appassionata beginnt allerdings sogleich „appassionatamente“ mit einem Hauptthema aus bedrohlichen Sequenzen und hält diese Stimmung den ganzen Satz über bis zum Schlussakkord bei. Der punktierte gebrochene Moll-Akkord des Ausgangsthemas bestimmt gewissermaßen das Geschehen. Man hört das Klopffthema der (späteren) 5. Symphonie, es gibt abrupte Akkordbrüche, leidenschaftliche Tonleiterfolgen rauf und runter, verlangsamende Triller und immer wieder den punktierten gebrochenen Mollakkord. Daraus entspringt bald ein leidenschaftliches Lied, das immer wieder unterbrochen und erneut aufgenommen wird. Es folgen Laut-Leise-Brüche, Beruhigungen und ein Wiederaufbäumen des Hauptthemas bis hin zum erschütternden Satzabschluss.

Der zweite Satz ist ein herrlicher Variationssatz mit vier Variationen über einen vier- bis fünfstimmigen Choralatz mit einer romantischen Melodie. Allerdings ist der Choralatz alles andere als ruhig, besinnlich, romantisch, wie etwa ein späterer Männerchorsatz (Friedrich Silcher/Ignaz Heim 1862) ihn umgedeutet hat. Allein schon seine ungewöhnliche Basslage und die Sforzati und Schwellungen haben ein beunruhigendes Moment. Die Variationen verdichten das Thema, beschleunigen es mit synkopisierenden Untermalungen und schließlich perlenden Begleitläufen. Die vierte Variation führt zum Ausgangsthema zurück, verstärkt aber noch den bedrohlichen Unterton und führt am Ende zu gar keiner Auflösung, sondern zu einem unentschiedenen Vierklang aus lauter kleinen Terzen, der *attacca* in den rasanten Schlusssatz ausbricht.

Dieser ist zwar mit „*Allegro ma non troppo*“, also „nicht allzu schnell“ beschrieben, legt aber in Wahrheit durch die ununterbrochenen Sechzehntel-Läufe über den melodietragenden, durchaus düsteren Elementen ein atemberaubendes Tempo vor. Und das wird am Ende durch ein ausgewiesenes Presto noch einmal gesteigert. In den Schlusstakten stürzen sich die gebrochenen f-moll-Akkorde über fünfeinhalb Oktaven in die Tiefe und landen in drei mächtigen bassigen f-moll-Schlägen. Zuverlässig mischen sich die ersten Begeisterungsrufe des Publikums in den Schlussklang.

Rüdiger Grimm

Ludwig van Beethoven (1770-1827):

Klaviersonaten Nr. 10, 15 („Pastorale“) und 24

Joachim Enders, 28. Juni 2020, 15:00, Gemeindehaus der Petrusgemeinde Darmstadt
Bechstein-Flügel, erbaut 1893, überholt 2002.

Nr. 10 op. 14/2 G-Dur

Allegro

Andante, Allabreve

Scherzo, Allegro assai

Nr. 15 op. 28 D-Dur

sog. „Pastorale“

Allegro

Andante

Scherzo, Allegro vivace

Rondo, Allegro ma non

troppo

Nr. 24 op. 78 Fis-Dur

Adagio cantabile

Allegro vivace

Diese drei Sonaten bilden keinen gemeinsamen Zyklus. Sie stehen aber mit den beim vergangenen Konzert gespielten Sonaten Pathétique, Mondscheinsonate und Appassionata in einem Schaffenszusammenhang und werden, wie diese, Beethovens mittlerer Schaffensperiode zugeordnet. Die G-Dur-Sonate op. 14/2 ist gemeinsam mit ihrer Zyklusschwester op. 14/1 etwa zeitgleich mit der Pathétique entstanden. Die Pastorale folgte unmittelbar auf die Mondscheinsonate, und die deutlich spätere Fis-Dur-Sonate ist die erste Klaviersonate, die Beethoven nach der Appassionata, allerdings erst ganze fünf Jahre danach, schrieb. Alle drei Sonaten des heutigen Abends sind bei aller Unterschiedlichkeit eingängig und angenehm zu hören, enthalten romantische und herrlich-sangliche Passagen, aber jede hat auch ihre sperrigen, aufrührenden Elemente. Insgesamt bieten sie einen unterhaltsamen Musikgenuss, der das Publikum heiter stimmen und beschwingt entlassen wird.

Die **Sonate Nr. 10 op. 14/2 G-Dur** hat Beethoven zusammen mit ihrer Schwestersonate Nr. 9 op. 14/1 unter einer Opus-Nummer veröffentlicht. Die E-Dur-Sonate hat er später in ein Streichquartett umgearbeitet. Beide Sonaten sind 1798/99 entstanden, also etwa zur selben Zeit wie die davorliegende Sonate „Pathétique“ und seine ersten Streichquartette, sowie seine erste Symphonie und die beiden ersten Klavierkonzerte. Der Grundcharakter der heute am Anfang gespielten G-Dur-Sonate ist heiter, geradezu beschwingt, wenn sie auch, vor allem in der Durchführung des ersten Satzes, harte und drängende Phasen enthält, die den Zuhörer zunächst in Atem schlagen, dann aber zuverlässig wieder zu beseligter Ruhe zurückführen.

Die G-Dur-Sonate ist dreisätzig angelegt. Der erste Satz ist in einer klaren Sonatenhauptsatzform gehalten mit einer beschwingten Hauptgruppe, einer sanglichen Nebengruppe und einer Coda, die mit einem neuen, schmelzenden Melodie die kleine und am Ende auch die große Coda zu einem heiter-gelösten Ende führt. Wie gesagt, die Durchführung zwischen Exposition und Reprise präsentiert das Hauptthema nicht nur in Moll, sondern verdichtete es rasch zu einer Folge drängender Stakkato-Sequenzen, die durch das laufende Nebeneinander von Triolen und Sechzehnteln eine trommelhafte Unruhe erzeugen. Eine Scheinreprise bringt eben nur zum Schein Ruhe hinein, ehe die Durchführung in perlenden Läufen auf die Reprise zuläuft, die den Hörer wieder in das heitere Licht der Exposition zurückführt.

Der zweite Satz ist ein Variationssatz über einem gemächlichen, leichten Marschthema, dessen Stakkato in den drei folgenden Variationen zunächst synkopiert verstärkt, im weiteren Verlauf dann in fließende Übergänge aufgelöst wird. Er endet mit einer Reprise des Themas, das im pianissimo zu verschweben scheint, aber stattdessen mit einem überraschenden Fortissimo-Akkord aufhört. Der wirkt wie die Ankündigung des dritten Satzes, dessen Titel „Scherzo“ den scherzhaften Charakter des Satzes, aber nicht seine Form bezeichnet. In der

Form handelt es sich nämlich um ein Kettenrondo, dessen Refrain „A“ an das beschwingte Hauptthema des ersten Satzes anknüpft, ja es sogar noch beschleunigt – es steht immerhin im „Allegro assai“. Das erste Couplet „B“ behält diesen beschwingten Ton bei, während die folgenden Couplets „C“ und „D“ im gehörigen Wechsel mit dem Rondo-Thema melodiose Motive in heiterem 3/8-Takt bieten. Das Schluss-Couplet „D“ mündet in ein Zitat des Rondo-Themas, das über fließenden Begleittriole zu einem ruhigen Ausgang geführt wird und diesmal – anders als das heftige Ende des 2. Satzes – nun tatsächlich leise ausklingt, mit einem zarten Ruf in tiefstem Bass.

Die zweite heute gespielte **Sonate Nr. 15 op. 28 D-Dur, sog. „Pastorale“**, schrieb Beethoven 1801 und veröffentlichte sie Anfang 1802 als Grand Sonate pour le Pianoforte. Der Name „Pastorale“ wurde ihr vom Verleger gegeben und es ist unbekannt, ob Beethoven diesen Namen jemals zur Kenntnis genommen hat. So ganz unpassend ist der Name aber nicht, da der Grundcharakter der ganzen Sonate ruhig und freundlich und voll lyrischer Gesänge ist, wobei der zweite Satz einen melancholischen Zug hat, der dritte (ein Scherzo) eine burleske Galoppfröhlichkeit ausstrahlt und die beiden Ecksätze durchaus dramatische und harmonisch spektakuläre Durchführungsteile enthalten. Gleichwohl wahrt die Sonate ihr ruhiges Gleichgewicht und entlässt den Zuhörer am Ende des vierten Satzes mit einem – im Tempo rasant gesteigerten – sehr positiven Ausklang.

Die dritte **Sonate Nr. 24 op. 78 Fis-Dur** ist mit ihren zwei Sätzen die kürzeste der drei heute aufgeführten Sonaten. Ihr harmonisch seltenes Fis-Dur (sechs Kreuze!) ist übrigens in der Durchführung des ersten Satzes der zuvor gespielten Pastorale ausgiebig zur Geltung gekommen und knüpft deshalb ganz passend an diese an. Unser Interpret schreibt dazu „man hat sich schon darauf eingehört“. Allerdings ist die Fis-Dur-Sonate erst 1810, also über acht Jahre nach der „Pastorale“ und über vier Jahre nach der überhaupt letzten davor geschriebenen Sonate, der Appassionata, entstanden. Inzwischen hatte Beethoven sein viertes Klavierkonzert, das berühmte Violinkonzert, die Oper Fidelio und die fünfte und sechste Symphonie vollendet, außerdem vielseitige Kammermusik einschließlich zweier Streichquartettzyklen, und allesamt mit großem Publikumserfolg aufgeführt.

Beethoven hat seine Fis-Dur-Sonate sehr geschätzt und sie der damals bereits viel populäreren Mondscheinsonate vorgezogen. Gegenüber seinem Schüler Carl Czerny soll er geäußert haben: „immerzu spricht man von der Cis-Mol-Sonate! Ich habe doch wahrhaft Besseres geschrieben. Da ist die Fis-Dur Sonate etwas anders!“

Beide Sätze der Fis-Dur-Sonate fügen auf faszinierende Weise zwei ziemlich gegensätzliche zu einem stimmigen Ganzen zusammen, nämlich das innige Kantabile mit der Brillanz pianistischer Raffinesse. Im ersten Satz folgt der „unendlichen Innigkeit des einleitenden Adagios“ (so der Pianist Carl Reinecke, geb. 1824, über den ersten Satz) und dem kantablen Hauptthema der Exposition das pianistisch raffinierte, brillant etüdenmäßig ausgearbeitete Nebenthema, das den Satz zunehmend dominiert. Dadurch wird „die anfänglich geweckte Erwartung an eine gesanglich melodische Entfaltung geradezu durchkreuzt“ (Hinrichsen 2013). Im zweiten Satz wird dieser Gegensatz bereits gleich innerhalb des Rondo-Themas ausgespielt, dessen fröhlich rufender Einsatz sofort zu einer brillanten Etüdenarbeit entleert. Die beiden Couplets sind wieder von atemberaubender Brillanz. Im Schlussrondo – und damit am Ende der ganzen Sonate – werden die Gegensätze versöhnt: das Thema wird unversehens in sangliche Klangsequenzen eingewoben und kommt in einem Arpeggio-Dominantseptakkord zum Innehalten, der sich dann in rasender Virtuosität zum strahlenden Fis-Dur-Schlussakkord hin befreit.

Rüdiger Grimm (verbesserte Version 4.7.2020)

Ludwig van Beethoven (1770-1827):
Klaviersonate Nr. 21 („Waldstein“)

Joachim Enders, 16./17. Dezember 2020, digitalisierte Aufnahme
Bechstein-Flügel, erbaut 1893, überholt 2002.

Nr. 21 op. 53 C-Dur, sog. Waldstein-Sonate
Allegro con brio
Introduzione, Adagio molto
Rondo, Allegretto moderato – Prestissimo

Anlässlich des Jubiläumsjahres 2020 zum 250. Geburtstag von Ludwig van Beethoven hatte der Pianist und Kantor der Petrusgemeinde den Plan gefasst, im Laufe der Jahre 2020 und 2021 alle zweiunddreißig Klaviersonaten von Beethoven an elf oder zwölf Klavierabenden auf dem Bechstein-Flügel in unserem Gemeindesaal aufzuführen. Das Programm begann planungsgemäß mit den ersten drei Klaviersonaten als Auftakt in das Beethoven-Jubiläumsjahr in der Silvesternacht 2019. Schon das zweite Konzert (darunter die Mondscheinsonate), das für den 14. März vorgesehen war, musste wegen der gerade ausgebrochenen Corona-Pandemie auf den 17. Mai verschoben werden und fand nur noch als Radiokonzert in Radio Darmstadt statt. Der dritte Teil am 28. Juni (mit der Pastorale) war wiederum ein Radiokonzert mit Radio Darmstadt, konnte aber wegen der etwas entspannten Pandemie-Lage ein begrenztes Publikum zulassen.

Ein viertes Konzert mit den drei Sonaten Nr. 9, 18 und 21 („Waldstein“) war für den 14. Oktober vorgesehen und musste aus denselben Gründen ausgesetzt werden. Die Lage hat sich mit der zweiten Pandemiewelle nun wieder so verschärft, dass an ein Publikumskonzert nicht mehr zu denken ist. Da hat uns Joachim Enders die Freude gemacht, die Waldsteinsonate für uns einzuspielen, und zwar genau 250 Jahre nach dem Geburts- und Taufstag von Ludwig van Beethoven am 16. Und 17. Dezember 1770. Joachim Enders schreibt der Kantorei in einer E-Mail vom 16. Dezember 2020 um 21:48:06:

Liebe Sänger*innen der Kantorei,
es ist so schade, dass wir uns derzeit nicht zum gemeinsamen Singen treffen dürfen, zumal heute ein besonderer Jubilar zu ehren wäre:
Ludwig van Beethoven wurde vor genau 250 Jahren vermutlich am 16. Dezember 1770 geboren. Sicher ist als Tauftag der 17. Dezember.
Zu seinen Ehren habe ich, da Konzerte nicht möglich sind, am heimischen Klavier eines seiner bekanntesten Werke gespielt und aufgenommen, die 1803 entstandene Klaviersonate Nr. 21 in C-Dur op. 53, bekannt als "Waldsteinsonate". Der Name bezieht sich auf den Widmungsträger Graf Ferdinand von Waldstein, einen Gönner des Komponisten.
Viel Freude beim Hören, herzliche Grüße, Joachim Enders

Die **Sonate Nr. 21 op. 53 C-Dur** hat Beethoven seinem größten Mäzen Graf **Waldstein** gewidmet. Sie ist im Dezember 1803 entstanden, also in Beethovens 33. Lebensjahr. Er hat sie mit eigener Opus-Zahl veröffentlicht, was ihrem Gewicht angemessen ist und was er dann auch für alle folgenden Sonaten so beibehalten hat. Seine Schaffenskraft war in dieser Zeit hoch – gleichzeitig entstanden die 3. Sinfonie „Eroica“, sein 3. Klavierkonzert und zahlreiche Kammermusik, zum Beispiel die Kreutzer-Sonate; die Oper Fidelio folgte unmittelbar im nächsten Jahr.

Graf Waldstein war 1788-96 in verschiedenen Funktionen, unter anderem als Diplomat, in Bonn ansässig gewesen. Beethovens Vermittlung nach Wien und besonders in die dortigen Adelskreise sind zum großen Teil sein Verdienst. Zum Abschied nach Wien 1792 hatte Waldstein den berühmten Satz in Beethovens Stammbuch geschrieben: „Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie Mozarts Geist aus Haydns Händen.“ Nun war Graf Waldstein als Folge der französischen Besetzung des kurfürstlichen Köln seinerseits nach Wien zurückgekehrt.

Die Waldsteinsonate ist eine der klangmächtigsten, aufregendsten und zweifellos populärsten Sonaten aus Beethovens Sonatenschaffen. An Umfang und Gehalt kommt sie einem Konzert von Klavier mit Orchester nahe. Sie steht an Dramatik und musikalischer Wucht der zwei Jahre später geschriebenen Appassionata in nichts nach, ist aber positiver und enthält mehr kantabile Elemente, vor allem zu genießen in dem schmelzenden Rondo-Thema des Schlusssatzes.

Die gesamte Sonate ist besonders tonartenreich und kreist keineswegs um den engen Quintenzirkel um C-Dur. Das gilt für alle Sätze, die ansonsten klassisch geformt sind. Der überaus dramatische erste Satz folgt der Sonatenhauptsatzform. Der zweite bildet eine langsame, wie improvisatorische Überleitung zum kantablen Rondo-Thema des Schlusssatzes, der sich dann rasch – dem ersten Satz ebenbürtig – zu großer Dramatik und Spannung entwickelt.

Rüdiger Grimm, 17.12.2020

Ludwig van Beethoven (1770-1827):

Klaviersonate Nr. 9 E-Dur op. 14/1

Joachim Enders, 7. März 2021, Digitales Konzert der Petrusgemeinde Darmstadt
Bechstein-Flügel, erbaut 1893, überholt 2002.

Nr. 9 op. 14/1 E-Dur

Allegro

Allegretto

Allegro comodo

Anlässlich des Jubiläumsjahres 2020 zum 250. Geburtstag von Ludwig van Beethoven hatte der Pianist und Kantor der Petrusgemeinde den Plan gefasst, im Laufe der Jahre 2020 und 2021 alle zweiunddreißig Klaviersonaten von Beethoven an elf oder zwölf Klavierabenden auf dem Bechstein-Flügel in unserem Gemeindesaal aufzuführen. Das Programm begann mit den ersten drei Klaviersonaten in der Silvesternacht 2019. Schon das zweite Konzert (darunter die Mondscheinsonate), das für den 14. März 2020 vorgesehen gewesen war, musste wegen der gerade ausgebrochenen Corona-Pandemie auf den 17. Mai verschoben werden und fand nur noch als Radiokonzert in Radio Darmstadt statt. Der dritte Teil am 28. Juni (mit der Pastorale) war wiederum ein Radiokonzert mit Radio Darmstadt, konnte aber wegen der etwas entspannten Pandemie-Lage ein begrenztes Publikum zulassen.

Ein viertes Konzert mit den drei Sonaten Nr. 9, 18 und 21 („Waldstein“) war für den 14. Oktober 2020 vorgesehen und musste wieder ausgesetzt werden. Die Waldsteinsonate hatte Joachim Enders dann genau 250 Jahre nach dem Geburts- und Taufstag von Ludwig van Beethoven am 16. Und 17. Dezember 1770 digital für uns eingespielt und steht als Digital-Konzert online zur Verfügung.

Nun kurz vor dem Beginn des Frühlings, zum 7. März 2021, hat Joachim Enders auch die E-Dur-Sonate op. 14/1 für uns eingespielt und stellt sie uns als digitales Konzert zur Verfügung.

Die **Sonate Nr. 9 op. 14/1 E-Dur** ist gemeinsam mit ihrer Zyklusschwester op. 14/2 G-Dur, die im letzten Konzert vorgetragen worden war, und damit etwa zeitgleich mit der „Pathétique“ entstanden. In derselben Zeit schrieb Beethoven seine ersten Streichquartette, die erste Symphonie und seine beiden ersten Klavierkonzerte. Von der heute dargebotenen E-Dur-Sonate sind viele Arbeitsskizzen Beethovens enthalten, die belegen, wie intensiv er sich mit ihr auseinandergesetzt hat. Ihre spätere Übertragung in ein Streichquartett (F-Dur, 1802) ist ein weiterer Beleg für den Wert, den der Komponist dieser Sonate beimaß.

Die intensive Arbeit an der Sonate hört man jedoch nicht, ganz im Gegenteil: alles wirkt duftig und leicht, der erste Satz geradezu schwingend und schwebend, der letzte fröhlich auftrumpfend und optimistisch. Der Mittelsatz ist ein leicht dämonisches, scherzhaftes *Allegretto*, dessen Tonart die Mollwendung des Hauptthemas in der Durchführung des ersten Satzes aufnimmt, das aber in seinem „Trio“ ein friedliches „Maggiore“ bereithält. Das abschließende Rondo setzt in einem frei dahineilenden *Allegro comodo* alles wieder in helles Licht.

Rüdiger Grimm, 25.2.2021

Ludwig van Beethoven (1770-1827): Klaviersonaten Nr. 18, 30 und 31

Joachim Enders am Freitag, 3. Juni 2022, 19 Uhr.

Stadtkirche Darmstadt, im Rahmen der Darmstädter Pfingstmusiktage 2022.

Ibach-Flügel Modell „Richard Strauss“, erbaut 1961, gestiftet von Hans Drewanz.

Nr. 18 op. 31/3 Es-Dur

1. *Allegro*
2. *Scherzo: Allegretto vivace*
3. *Menuetto: Moderato e grazioso*
4. *Presto con fuoco*

Nr. 30 op. 109 E-Dur

1. *Vivace ma non troppo/ Adagio espressivo*
2. *Prestissimo*
3. *Gesangvoll, mit innigster Empfindung*

Nr. 31 op. 110 As-Dur

1. *Moderato cantabile, molto espressivo*
2. *Allegro molto*
3. *Adagio ma non troppo – Fuga, Allegro, ma non troppo*

Diese drei Sonaten gehören zwei verschiedenen Schaffensperioden Beethovens an. Die Es-Dur-Sonate Nr. 18 schließt einen dreiteiligen Zyklus ab, der nach der Pathétique und der Mondscheinsonate entstanden ist. Beethoven sah sie gemäß einer Erinnerung seines Schülers Czerny als Neuorientierung seines Sonatenschaffens an. Die beiden Sonaten Nr. 30 und 31 dagegen sind die dritt- bzw. vorletzte Sonate Beethovens und gehören zu seinem Spätwerk.

Die erste heute gespielte **Sonate Nr. 18 Es-Dur** ist die dritte einer Werkgruppe von drei Sonaten **op. 31**, die Beethoven als Zweiunddreißigjähriger 1802, nach der „Mondscheinsonate“ und der „Pastorale“, schrieb. Sie ist das Ergebnis eines Auftrags des Musikverlegers Nägeli an den zu dieser Zeit bereits berühmten Komponisten großer Klavierwerke, zahlreicher Kammermusik und einer ersten Symphonie. Beethoven litt in dieser Zeit bereits an seiner beginnenden Taubheit, wie er es in seinem Heiligenstädter Testament 1802 zum Ausdruck gebracht hatte. Gleichwohl war er musikalisch hoch produktiv und arbeitete neben diesem Sonatenzyklus gleichzeitig an seinem 2. und 3. Klavierkonzert und an seiner zweiten Symphonie. Er war erfüllt von neuen Ideen, sowohl strukturell, als auch im individuellen Ausdruck. Alle vorherigen Sonaten sind ohne Zweifel großartige Meisterwerke. Dass gerade diese drei Sonaten op. 31 aber einen Aufbruch zu neuen Ufern darstellen, ist deutlich zu spüren, so auch an dieser dritten, der Es-Dur-Sonate. Aufregende Motivkontraste zwischen hoher Kantabilität und herben Einwüfen werden mit sprühender Leichtigkeit in einen spannenden musikalisch-dramatischen Bogen eingespannt. Hier wird das von Mozart formulierte Ideal der Leichtigkeit im Schweren erfüllt, nämlich dass bei aller musikalischen Kunst nichts nach der Mühe klingen darf, die das Werk gekostet hat. Und das gelingt: Alles passt nahtlos, stimmig und leicht zusammen und garantiert ein großes, anregendes Hörvergnügen.

Die Sonate besteht aus vier Sätzen, so wie bereits Beethovens erste drei Sonaten und dann erst wieder – und zwar dann zum letzten Mal – die Hammerklaviersonate op. 106. Die Ecksätze und das fröhlich dahinlaufende „Scherzo“ des zweiten Satzes sind in der Sonatenhauptsatzform gehalten, wenn auch mit humorvoll eingebauten Täuschungsmanövern. Der dritte Satz, ein Menuett mit überaus ohrenschmeichelnder Hauptmelodie übernimmt dabei die Rolle des langsamen, kantablen Satzes.

Beethoven war 1820 fünfzig Jahre alt geworden und hatte noch sieben Lebensjahre vor sich, als er 1820-22 seine **drei letzten Sonaten** schrieb, und zwar bewusst als zusammenhängenden Zyklus. Zahlreiche Skizzen zeigen, wie intensiv Beethoven an ihnen gearbeitet hatte und wie wohlüberlegt die Konzepte sind. Sie bilden den krönenden Abschluss von Beethovens Sonatenwerk. Gleichzeitig mit ihnen hatte Beethoven an der *Missa Solemnis* und an den *Diabelli-Variationen* gearbeitet, die er dann nach diesem Sonatenzyklus vollendete. Später als diese liegen noch die 9. *Symphonie* (1824) und die sogenannten *späten Streichquartette* (1825-26).

Die Sonaten Nr. 30 und 32 schließen – ungewöhnlich für Klaviersonaten – mit Variationssätzen ab, was von den Diabelli-Variationen inspiriert worden sein mag und umgekehrt Erfahrungen zu diesen liefern konnte. Die mittlere Sonate Nr. 31 ist in Korrespondenz zur *Missa Solemnis* von gesanglicher Strahlkraft geprägt und ihre groß angelegte Fuge im dritten Satz hat ein Gegenstück in der *Credo*-Fuge der *Missa Solemnis*. Auch die anderen beiden Sonaten Nr. 30 und 32 sind voller gesanglicher Anteile, zum Beispiel die zarte Durchführung des ansonsten rasanten e-moll-Mittelsatzes der Nr. 30, sowie die innigen Themen der beiden Variationschlussätze, die sich bequem als Chorsätze singen ließen. Dramatische Komplexität, musikalischer Schwung und erzählerische Wucht sind allen Spätwerken in gleicher Weise eigen, so auch diesen drei Sonaten, stärker noch als bei allen anderen Sonaten davor.

Die erste unter den drei letzten Sonaten **Nr. 30 op. 109 E-Dur** ist im Frühjahr 1820 in Angriff genommen, im Sommer zugunsten von Arbeiten an der *Missa Solemnis* unterbrochen und Ende 1820 abgeschlossen worden. Ihre ersten beiden Sätze sind in innovativer Interpretation der Sonatenhauptsatzform zweier gegensätzlicher Themenfelder mit Durchführung gehalten, und zwar auf ganz unterschiedliche Weise. Der erste Satz stellt einem zarten Geflecht von gebrochenen Akkorden in lombardischen Rhythmen, die das Hauptthema tragen, ein improvisatorisch wirkendes, inniges „Adagio-espressivo“ gegenüber. Die Mollwendung des zweiten Satzes wird durch ein Pendeln zwischen Dur und Moll in der Coda des ersten Satzes zart angedeutet. Mit ungestümem Prestissimo bricht er dann fast übergangslos aus dem Schlussakkord des ersten Satzes heraus. Seine Exposition unterscheidet überhaupt nicht mehr klar zwischen Haupt- und Nebenthema, sondern bleibt zwischen beiden durchgehend in der Schwebe, was der Rasanz des Satzes besondere Schwungkraft verleiht. Seine Durchführung dagegen gewährt mit einem, im zweiten Teil sogar choralartigen, Gesang dem atemlosen Tempo dieses Satzes eine Ruhepause.

Der dritte Satz ist ein Variationssatz, der in seiner Vielfalt und Komplexität dem Variationschlussatz der letzten Sonate Nr. 32 in nichts nachsteht. Er übernimmt in dieser Sonate zunächst die Rolle des langsamen Satzes, sein Thema ist ein schmelzend schöner Choralatz – „gesangvoll, mit innigster Empfindung“. Das Thema wird dann in sechs Variationen – jede in einer eigenen Tempoangabe – verarbeitet. In der sechsten Variation kehrt der Choralgesang des Ausgangsthemas zurück. Das wirkt tröstlich und gibt der Sonate einen freundlichen Abschluss. Im Zusammenhang des Sonatenzyklus kann man ihn als Hinweis sowohl auf den ganz ähnlich konzipierten Abschluss der letzten Sonate Nr. 32 verstehen, als auch auf den herrlichen Eingangschoral der nachfolgenden As-Dur-Sonate Nr. 31.

Die zweite **Sonate Nr. 31 op. 110 As-Dur** hat Beethoven in der zweiten Hälfte des Jahres 1821 geschrieben, also in der Rekonvaleszenzphase seiner schweren Gelbsucherkrankung Anfang 1821. Sie ist die gesanglichste von allen Sonaten Beethovens, im ersten Satz mit einem sanft strahlenden Choral und einer schmelzenden Arie, im zweiten mit deftigen Schlagern, und im dritten mit einem Klagelied und der fast sakral wirkenden großen Liedfuge.

Der erste Satz in klarer Sonatenhauptsatzform strahlt in stabilem As-Dur. Er setzt mit einem herrlichen Chorsatz an, der in eine fließende Arie führt, die sich, mit erneuter Tempoverdoppelung, in perlende Akkorde auflöst, die schier das ganze Klavier hinunter- und hinauflaufen. Diese führen nach dramatischer Steigerung zum abrupt beruhigten Seitenthema, immer noch in As-Dur, das erst an seinem Ende, beim Übergang in die Coda, seine fällige Dominate Es-Dur erreicht. Die formale Durchführung – eigentlich nur über das Hauptthema – führt schon ziemlich früh in die ausgedehnte Reprise, die ihrerseits nun mit Durchführungselementen kräftig durchsetzt ist, diesmal in der Verdichtung und Zusammenführung des gesamten Themenmaterials. Der Kopfsatz endet in zartem Piano.

Der zweite Satz ist ein scherzohaftes „Allegro molto“ in der f-Moll-Parallele zu As-Dur, ebenfalls in Sonatenhauptsatzform. Er besteht aus zwei Liedern, deftigen Schlagern, man kann seinem ersten Thema den zeitgenössischen Gassenhauer „Uns're Katz hat Katzl'n g'habt“ unterlegen, und seinem zweiten Thema den Liedtext „Ich bin liederlich, du bist liederlich, wir sind liederliche Leut““. Er wird mit dem nachfolgenden Schlusssatz durch eine eigene Coda verbunden, die in aufsteigenden Akkorden verlangsamt und leiser werdend zu b-moll hinführt, der Tonart der Adagio-Einführung des komplexen Schlusssatzes.

Der abschließende dritte Satz besteht aus zwei miteinander verwobenen Teilen: eine Adagio-Einführung mit quasi improvisatorischer Einlage und ein Klagegesang führen zu einer breit angelegten, ruhig dahinfließenden liedhaften Fuge von fast sakralem Charakter, die ihrerseits durch einen intensivierten Klagegesang der Adagio-Einführung unterbrochen wird. Die Fuge steht im Zentrum dieses Satzes und bildet sogar eine Art Gipfelpunkt des gesamten Sonatenzyklus. Sie ist formal vollkommen, ganz wie die Credo-Fuge in der *Missa Solemnis*. Darüber hinaus erfüllt sie Beethovens Ideal einer Fuge, in der „die Phantasie ihr Recht behauptet“, indem „in die alt hergebrachte Form ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommt“, wie ihn sein Freund, der Geiger Karl Holz in einem Brief zitiert (Huizing 2012, S. 43).

Rüdiger Grimm

Ludwig van Beethoven (1770-1827):

Klaviersonaten Nr. 4 op. 7, Nrn. 5-7 op. 10 und Nr. 8 op. 13

Joachim Enders, 23. April 2023, 17 Uhr
Gemeindehaus der Petrusgemeinde Darmstadt
Bechstein-Flügel, erbaut 1893, überholt 2002.

Nr. 4 op. 7 Es-Dur, Grande Sonate

1. *Allegro molto e con brio*
2. *Largo, con gran espressione*
3. *Allegro*
4. *Rondo – poco Allegretto e grazioso*

Nr. 5 op. 10/1 c-Moll

1. *Allegro molto e con brio*
2. *Adagio molto*
3. *Finale Prestissimo*

Nr. 6 op. 10/2 F-Dur

1. *Allegro*
2. *Allegretto*
3. *Presto*

Nr. 7 op. 10/3 D-Dur

1. *Presto*
2. *Largo e mesto*
3. *Menuetto Allegro*
4. *Rondo Allegro*

Nr. 8 c-Moll, op. 13, Grande Sonate Pathétique

1. *Grave – Allegro di molto e con brio*
2. *Adagio cantabile*
3. *Rondo Allegro*

Im Jahr 1796 hatte Beethoven mit dem dreiteiligen Sonatenzyklus op. 2 sein Werk für Klaviersonaten eröffnet und im Jahr darauf die schwelgerische *Grand Sonate* Nr. 4 op. 7 nachgelegt. Ein weiteres Jahr danach, 1798, schrieb Beethoven drei neue Sonaten und fasste sie wiederum in einem *dreiteiligen Zyklus als op. 10* zusammen. Wieder ein Jahr später, 1799, kam die Klaviersonate Nr. 8 heraus, die *Pathétique*. Sie gilt als der Beginn von Beethovens persönlicher Ausdrucksform, die später in der „Appassionata“ (op. 57) einen markanten Höhepunkt finden wird. 1796-99 war die Zeit, in der der noch nicht ganz dreißigjährige Beethoven seine frühe Kammermusik schrieb; zwei Klavierkonzerte waren bereits fertig, die erste Sinfonie kam im Jahr darauf, 1800.

Die – ausdrücklich als „groß“ bezeichnete – **Sonate Nr. 4 Es-Dur** gehört zu den längsten Sonaten in Beethovens Sonatenwerk. Sie ist viersätzig und strukturell und inhaltlich besonders reichhaltig. Sie ist wohlklingend sanglich und gleichzeitig spannungsreich. Beethovens Klavierschüler Czerny bezeichnete sie später 1842 als „in sehr leidenschaftlicher Stimmung geschriebene frühe Appassionata“. In bewusster Annahme von Schillers einflussreichem Aufsatz „Über Anmut und Würde“ (Zeitschrift Neue Thalia, 1793) organisiert Beethoven hier mit musikalischen Mitteln „die Beziehung von Grazie und Pathos, von Anmut und Würde, von Schöner und Erhabenen“ (Hinrichsen 2013, S. 80). Das technische Mittel dazu ist die Auseinandersetzung von konsonanter Diatonik (leitergerechter Tonfolgen) und dissonanter Chromatik (Halbtonschritte), die an wirklich jeder Stelle der Sonate für Wohlklang und Spannung sorgt. Die Sonate beginnt mit glockenreinem, ohrenschmeichelnden Es-Dur-Gesang und endet geradezu schwelgerisch mit einem ins *pianissimo* ausklingenden reinen Es-Dur-Teppich aus laufenden gebrochenen Zweiunddreißigstel-Akkorden, die im Sopran einen freundlichen und ruhigen Abschiedsgruß tragen. Auch weiterhin enthält die Sonate in allen Sätzen viele kantable Wohlklänge und satte Akkorde, aber diese werden jedesmal stark kontrastiert durch dissonante Chromatiken, Moll-eleintrübungen und leidenschaftliche Ausbrüche.

Der erste Satz ist in klarer Sonatenhauptsatzform, allerdings mit erstaunlich kurzer Durchführung und entsprechend verlängerter Reprise und Coda, die ihrerseits starke Durchführungselemente haben und die Spannung daher nie abreißen lassen. In ihm herrscht bei aller Chromatik und Leidenschaftlichkeit die positive Stimmung der schwingenden Es-Dur-Exposition vor, die in der Coda wiederholt und durch

kräftige Abschlussakkorde bestätigt wird. Der zweite, langsame Satz ist hochpathetisch. Er wird von zwei Themen getragen – das erste ein Fragemotiv, das zweite eine sentimentales Liedmotiv, die zweimal vorgetragen werden. In der Reprise wird dazu ausführliche Durchführungsarbeit geleistet, die aber gar nicht nach Arbeit klingt, sondern nach ausgiebiger Vertiefung in dringender und gleichwohl würdiger Klage. Der dritte Satz ist – ohne so benannt zu sein – ein Scherzo, wobei der heitere Es-Dur-Hauptteil mit einem Motiv, das an das Hauptthema des ersten Satzes erinnert, ein getragenes *Minore*-Trio einrahmt. Der Schlusssatz ist ein Rondo in der klassischen AB-AC-AB-A-Abfolge. Der Refrain A folgt der heiteren Stimmung des Scherzo-Hauptteils, während die weit ausgreifenden Strophen B und C alle chromatischen und tonartlichen Höhen und Tiefen der Auseinandersetzung von Anmut und Würde durchlaufen. Die Sonate läuft, wie gesagt, tröstlich, ruhig und stabil in gemächlich leiser werdenden Es-Dur-Perlen aus.

Die **drei Sonaten 5-7 op. 10** bilden einen von Beethoven bewusst so zusammengestellten Zyklus. Ihr Zusammenhang wird durch ihre Tonartenwahl betont: Zwei Dur- und eine Moll-Tonart, und sowohl Kreuz- als auch B-Tonarten sind vertreten, so war es auch im op. 2 und so wird es in allen folgenden Zyklen beibehalten. Die beiden Sonaten Nr. 5 und 6 sind äußerst konzentriert, während die Nr. 7 ähnlich der *Grand Sonate* Nr. 4 den Sonatentypus erweitert und vertieft. Die c-Moll-Sonate Nr. 5 ist dramatisch, die F-Dur-Sonate Nr. 6 wohlklingend und humorvoll. Die D-Dur-Sonate Nr. 7 hingegen ist ausschweifend, virtuos-rasant und enthält in ihrer Mitte ein ausgedehntes Klagelied. Der Zyklus bietet ohne jedes Pathos ein Drama aus Nachdenklichkeit, Stolz, Klage, Lied und Tanz. Dramatisches *Pathos* thematisiert Beethoven erst ein Jahr später mit der folgenden Sonate Nr. 8, der *Pathétique*.

Die beiden ersten Sonaten dieses Zyklus op. 10 sind anders als die dritte und die vorhergehenden nur dreisätzig, wie das Publikum das von Haydn und Mozart her gewohnt war: In der Nr. 5 gibt es kein Menuett, in der Nr. 6 keinen langsamen Liedsatz, und doch sind sie selbstverständlich vollständig. Diese beiden Sonaten sind sowohl zeitlich recht kurz, als auch in ihren Strukturen und Motivausführungen knapp gehalten, etwa mit einer nur 11 rasche Takte umfassenden Durchführung im 3. Satz der c-Moll-Sonate. Ihr musikalisches Material ist vielseitig, voller hinreißend schöner Motive und satter Klänge, aber auch voller Beethoven-typischer dramatischer Anteile. Die Konzentration aufs Wesentliche verleiht ihnen große Spannung.

Die Sonate Nr. 7 dagegen, die ausweislich ihrer Arbeitsskizzen diesem Zyklus ausdrücklich als abschließende „*Sonata terza*“, zugewiesen ist, nimmt sich Raum und Zeit, ohne je an Spannung nachzulassen. Zwischen den unaufhaltsam vorantreibenden Ecksätzen wird man von einem schmelzend schönen Klagelied im „breiten und traurigen“ 2. Satz in der schwermütigen Tonart d-Moll und von einem aus diesem hervorbühnenden Menuett in der Dur-Grundtonart verzaubert.

Die erste **Sonate Nr. 5 c-Moll** beginnt mit einem *forte* c-Moll-Akkordanschlag, der dann sofort punktiert gebrochen nach oben getrieben wird. Das Auftaktmotiv weckt zwei Assoziationen: Es erinnert zunächst an den auftrumpfenden Anfang von Beethovens erster Sonate f-Moll. Zweitens hört man das Kopfsthema von Mozarts grandioser c-Moll-Sonate KV 457, die Beethoven sehr geliebt hat. Der aufstrebende Ruf wird – wie ebenfalls bei Mozart – mit einem ruhigen Nachsatz in die Dominante mit G7 beantwortet, worauf der aufstrebende Ruf des punktierten gebrochenen Akkords mit Nachsatz in G7 wiederholt wird. Es handelt sich also gewiss um eine Hommage an den verehrten Mozart. (Siehe auch das Kopfsthema in Beethovens späterer d-Moll-Sonate Nr. 17 „Der Sturm“.) Das Seitenthema ist im Kontrast zu dem schroffen Anfang ein liebliches Liedthema in weichen As- und Es-Dur, das in der Reprise zu Des- und F-Dur wird, bevor es dort zur Grundtonart c-Moll zurückfindet. Die Durchführung beginnt wiederum mit einer Erinnerung an Mozart, indem sie das Hauptthema ebenfalls in reinem C-Dur vorstellt, bevor es, gemeinsam mit dem Seitenthema variiert und durch verschiedene Tonarten geführt wird. Die Reprise beginnt dann gut erkennbar regelgerecht als wörtliche Wiederholung des Hauptthemas.

Der zweite, sehr langsame Satz ist ein sehnsuchtsvolles, schmelzend schönes Lied in weichem As-Dur, das ist die Subdominante zur Dur-Parallele der Grundtonart c-Moll. Das Lied wird nach seinem

Melodievortrag fantasievoll weiterentwickelt und mit einigen düsteren Einwüfen durchsetzt. Es wird insgesamt dreimal vorgetragen und fließt jedesmal in eine andere, weiter ausholende Fantasie hinein.

Der dritte und abschließende Satz dieser Sonate steht wieder in der Grundtonart und folgt wie der Kopfsatz der Sonatenhauptsatzform. Er ist schnell, aber weder draufgängerisch oder rasend, sondern eher tänzerisch und unruhig. Das Hauptthema nimmt gewissermaßen zweimal Anlauf, bevor es vollständig da ist und sein Tempo halten kann. Das ruhigere Seitenthema tritt zunächst in B-Dur, und in der Reprise dann in C-Dur, statt c-Moll auf. Die Durchführung ist extrem kurz und behandelt nur das Hauptthema, das in elf Takten durch verschiedene Tonarten läuft und schließlich in das markante Klopfmotiv der (viel späteren) 5. Sinfonie mutiert, allerdings hier mit Septimensprung statt in der kleinen Terz, aber unüberhörbar und fünfmal wiederholt. Unmittelbar danach setzt die Reprise mit der regelgerechten Wiederholung des Hauptthemas in c-Moll an. Die Coda ist wie der ganze Satz schlank gehalten. Das unruhige Grundmotiv des Hauptthemas läuft leiser werdend in C-Dur aus, hält aber durch sein ungebremstes Tempo und seine ständige Wiederholung die unruhige Stimmung des Satzes bei, die Sonate endet mit zweimaligem, leisen Anklopfen.

Die zweite **Sonate Nr. 6 F-Dur** hat einen freundlichen, tänzerischen Grundcharakter und strahlt mit seinem Humor gute Laune aus. Der erste Satz in Sonatenhauptsatzform ist geprägt von einem fröhlichen, aber eher zurückhaltenden Hauptthema und einem mächtiger auftretenden Seitenthema. Die Durchführung nimmt hier deutlich mehr Platz ein als in der vorhergehenden Sonate, arbeitet aber nicht etwa systematisch an den Themen der Exposition, sondern assoziiert diese eher in freier etüdenhafter Form. Die Coda übernimmt den Fluss des ausgreifenden Seitenthemas und führt mit selbstbewusst ausgespielten Kadenzen über rasenden Alberti-Bässen viermal zu taktlangen Trillern in der Dominantenlage C, deren letzter sich schließlich *fortissimo* in drei abwärts kadenzierende Oktavschläge auflöst.

Das Allegretto des zweiten Satzes ist ein Menuett in f-Moll, mit einem sehr ruhigen, leicht wehmütigen Menuett-Thema und einem noch ruhigeren, breiten und liedhaften Trio (das hier nicht Trio genannt ist) in Des-Dur. Mit dieser Ruhe übernimmt der Mittelsatz eine sichere Doppelrolle als Menuett-Tanz und langsamer Liedsatz. Das „Trio“ ist außergewöhnlich romantisch: es könnte ohne weiteres zur Reihe der Schubert'schen *Moments musicaux* gehören, die freilich erst fünfundzwanzig Jahre später entstanden sind.

Der dritte Satz in drauflosstürmendem *Presto* hat für den Ruf des Humors in dieser Sonate gesorgt. Die Sonatenhauptsatzform ist zwar deutlich angelegt, aber das Seitenthema ist eigentlich eine marschmäßige Verknappung des Hauptthemas und geht ununterscheidbar in die Coda über. So wirkt der Satz wie eine fortlaufende Ausspinnung des Hauptthemas. Man wird hierbei an Beethovens fröhliches Rondo „Die Wut über den verlorenen Groschen“ erinnert, welches Beethoven bereits einige Jahre zuvor geschrieben (allerdings erst viel später mit einer Opuszahl belegt) hatte. Das Thema beginnt als wilde dreistimmige Fuge, die sich freilich schnell in akzentuiert begleitete Sechzehntelläufe und schließlich in den Geschwindmarsch des Seitenthemas und der Coda auflöst. Dieser Ablauf wiederholt sich in der Durchführung – hier freilich mit reichlicher Motiv- und Tonartenarbeit – und in der Reprise. Die große Coda am Ende ist der ausgedehnte Marsch des Seitenthemas, der leise einsetzt, dann lauter werdend schließlich ungebremst *fortissimo* in die abschließende Doppeloktave in F hineinläuft.

Die dritte **Sonate Nr. 7 D-Dur** besteht aus vier Sätzen, so wie bereits Beethovens erste vier Sonaten und dann wieder einige wenige folgende ab der Nr. 11. Auch die Sätze selbst sind länger ausgelegt als in den beiden Sonaten davor.

Der erste Satz legt mit einem virtuellen Oktavlauf erst ab-, dann aufwärts zum dominanten A los. Der Lauf wird mit Tempoverdoppelung zweimal wiederholt, was dem ganzen Satz einen unerhörten Vorwärtsdrang gibt. Das Seitenthema beginnt, ohne an Tempo nachzulassen, mit einer etwas wehmütigen h-Moll-Melodie, die lang ausholend zur gehörigen Dominantentonart A-Dur mutiert und dort ihre Gestalt mehrfach verändert und dem Hauptthema annähert. Die Verschiebungen von Tonarten und Motiven werden – in nie nachlassendem Vorwärtsdrang – die ganze Exposition über

beibehalten und in einer groß angelegten Durchführung noch weiter ausgeführt. Die Durchführung ist weniger *Arbeit* an den Motiven, als ihre stolze Darbietung in immer neuen strahlenden Klangfarben. Die Reprise ist fast so lang wie Exposition und Durchführung zusammen. In ständig neuen Einfällen und mit zahlreichen virtuosen Einlagen wird das musikalische Material immer wieder neu gewendet und genussvoll ausgespielt. Der Satz endet gewissermaßen in vollem Lauf *fortissimo* mit vier D-Dur-Akkorden.

Der zweite, langsame Satz in d-Moll ist mit „breit und traurig“ bezeichnet. Er singt wohl eines der ergreifendsten Klagelieder in Beethovens Werk und ist dem berühmten Adagio-Satz der späteren Hammerklaviersonate ebenbürtig. Beethoven drückt hier nicht – wie in der Romantik später üblich – seine eigene Melancholie aus, sondern gestaltet das Thema mit seinen musikalischen Mitteln, um das künstlerische Ideal des Schönen zu erreichen (Schiller). In einer überlieferten Aussage hat Beethoven selbst es so ausgedrückt:

„Jedermann [...] fühlte aus diesem Largo den geschilderten Seelenzustand eines Melancholischen heraus mit allen den verschiedenen Nuancen von Licht und Schatten im Bilde der Melancholie.“ [Huizing, S. 18]

Das Lied wird dreimal in ihrer klaren, bei den Wiederholungen leicht variierten, Melodielinie vorgetragen, jedesmal mit anschließender groß angelegter Fantasie über Seitenthemen, die das Klagelied quasi improvisatorisch interpretieren. In der langen Coda am Schluss wird dann das Klagemotiv noch einmal in verschiedenen Klangfarben und Tonhöhen wiederholt und zur Ruhe gebracht. Der Satz endet *pianissimo* mit einem einzigen Ton, dem tiefen Bass-D. Ganz ähnlich wird die Sonate später im vierten Satz enden.

Aus dem Schluss-D des langsamen Satzes erblüht im dritten Satz ein sehr heiteres Menuett in D-Dur, das in Tempo und Stimmung einem munteren Scherzo nahe kommt, so wie Beethoven es später in seinen dritten Sätzen zu handhaben pflegte. Sein kurzes Trio in der Mitte steht in strahlendem G-Dur. Es steigert den heiteren Ton noch und verleiht dem Satz mit seiner perlenden Triolen-Begleitung zu fröhlichen Auftaktrufen zusätzliches Tempo.

Der Schlusssatz ist ein klassisches Rondo (AB-AC-AB-A) über ein Refrainthema A, das noch stärker als beim Schlusssatz der ersten c-Moll-Sonate Anlauf braucht, um in Schwung zu kommen. Es klingt paradox, aber es ist tatsächlich ein zögerliches *Allegro*. Immer wieder hebt es an, zwei- und dreimal, bricht ab und kommt dann erst in Schwung. Wenn es aber endlich läuft, entlädt sich eine große Dramatik, die in den jeweils nachfolgenden – übrigens recht kurzen – Couplets (Strophen B und C) ausgespielt wird. Das zweite Auftreten AB ist eine lang ausgearbeitete Durchführung des Materials von A und B mit vielen Wiederholungen des Refrainthemas A. Seine letzte, besonders zögerliche Wiederholung führt in die abschließende Coda. Die Sonate endet *piano-pianissimo*: Zunächst wird der Refrain in langsam schwebenden Akkorden angestimmt und dann nehmen rasende Sechzehntelläufe Tempo auf. Immer *piano* bleibend betten sie das Refrainthema in der Basslinie ein, fallen mit groß ausholender Geste über gebrochene Kadenz-Akkorde schließlich nach unten ab und klingen in den einsamen Schluss-Ton Bass-D hinein aus. Man erinnert sich an das Ende des zweiten Satzes.

In der **Sonate Nr. 8 op. 13**, der „**Grande Sonate Pathétique**“, gestaltet Beethoven das Thema „Leidenschaft“. Es ist in der Sonate überall in unterschiedlichster Form präsent und reißt die Zuhörer unmittelbar mit.

Schon der schwerlastige *Grave*-Beginn des ersten Satzes mit seinem langsamen, punktierten Rhythmus ist ein enger, geradezu aufgestauter leidenschaftlicher Ausruf. Er drängt zur Befreiung mit einem *Allegro di molto e con brio*, worin ein unmittelbar einsetzender trommelhafter Tonika-Bass in vier Takten eine verfremdete c-Moll-Intervallfolge im Stakkato über zwei Oktaven nach oben treibt. In den folgenden vier Takten sammelt sich die leidenschaftliche Oberstimme wieder nach unten, während der Bass ununterbrochen weitertrommelt, sie holt gewissermaßen Luft und bricht dann erneut aus. Beide Elemente, das *Grave* und das *Allegro* sind unterschiedliche Ausdrucksformen von Leidenschaft, einmal gedrängt, einmal als befreiender Ausbruch. Die Abfolge des aufgestauten *Grave* und der

Allegro-Befreiung wiederholt sich im ersten Satz immer wieder und erhöht dadurch noch den leidenschaftlichen Ausdruck der beiden Elemente.

Der zweite Satz steht dazu in starkem Gegensatz. Sein *Adagio cantabile* in warmem As-Dur wirkt zunächst als willkommene Erholung. Dieses „Lied“ gehört wohl zu den bekanntesten Melodien Beethovens und wird sogar in der Pop-Musik zitiert. Allerdings drängt auch dieses freundliche Lied zunehmend nach vorne, es verdichtet sich in einer Verwebung von Begleit- und Melodiefiguren, die das Lied immer intensiver, immer „leidenschaftlicher“ werden lassen. Es endet schließlich in einer überaus melodiösen, sich mehrfach wiederholenden, ohrenschmeichelnden Schlussphrase.

Das daran anschließende *Rondo Allegro* knüpft in seiner Stimmung wieder an den ersten Satz an, allerdings insgesamt gesammelter und durchsetzt von vielen melodiösen und verlangsamten Zwischenelementen. Die Gegensätze leidenschaftlichen Ausdruckes sind durchaus vorhanden, aber nicht ganz so krass wie im ersten Satz. Die Coda fasst diese Gegensätzlichkeit noch einmal zusammen und entlässt den Zuhörer mit einem rasenden Lauf über anderthalb Oktaven von oben nach unten zu einem markanten c-Moll-Schlussakkord. Einen ganz ähnlichen Schlusseffekt wird man am Ende der *Appassionata*, dort sogar noch verstärkt, wiederfinden.

Rüdiger Grimm, März 2023