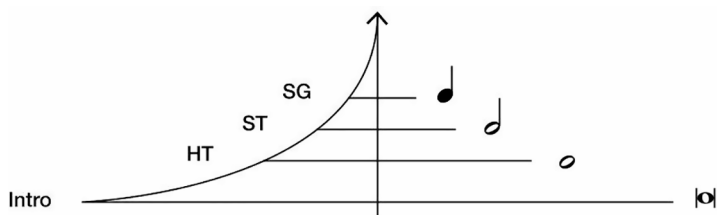


zielt Beethoven auf das schnellste innere Tempo: die Schlussgruppe. Denn die Schlussgruppe erscheint, weil das Seitenthema in der Reprise in der Subdominante steht, harmonisch frisch und löst nach der kräftigen harmonischen Modulation in der Erörterungszone in strahlendem C-Dur die harmonischen Spannungen auf. Allerdings öffnet sich der Satz noch einmal weit! Anstelle der vermiedenen Wiederholung von Durchführung und Reprise übernimmt die grossangelegte Coda ab Takt 238 eine Verdichtung des zeitlichen Ablaufs hin auf Takt 284, ehe rhythmisches Pendeln Satz und Symphonie in den ruhigeren Gewässern der Zweitaktigkeit beschliessen und zur Ruhe bringen. An diesem Punkt ist auch nachzuvollziehen, warum Beethoven dem letzten klingenden Takt einen ganzen Takt notierte Pause anfügt: Die Musik ist mit der letzten Note noch nicht an ihrem Ende angekommen. Auch wenn die ersten Klatscher schon in die Stille dringen mögen, in der die Musik noch klingt – der leichte Takt will zuerst noch abgewartet werden.

Abbildung 35: Beschleunigung im Finalsatz von Beethovens erster Symphonie op. 21.



Rhythmische Entwicklung in späteren Werken Beethovens

»Zu den Werken, die von Analytikern als Herausforderung empfunden und darum immer wieder erläutert wurden, gehört der erste Satz von

Beethovens d-Moll-Sonate opus 31,2.«¹ Die Tatsache, dass über sie und insbesondere ihren ersten Satz schon sehr viel geschrieben worden ist, lässt erahnen, wie interessant und ertragreich sie als Gegenstand für musikalische Analysen ist.²

Die ersten Takte der Sturmsonate durchbrechen mit dem rezitativischen Beginn mutwillig formale Konventionen. Dicht reißen sich in den ersten acht Takten die Tempowechsel aneinander: Largo (Fermate) – Allegro – Adagio (Fermate) – Largo (Fermate) – Allegro, wie in Abbildung 36 zu sehen ist.

Abbildung 36: Beginn der Sturmsonate op. 31 Nr. 2.

The image shows the first eight measures of Beethoven's Sonata Op. 31 No. 2. The score is written for piano in D minor. It features a series of tempo changes: Largo (measures 1-2), Allegro (measures 3-4), Adagio (measures 5-6), Largo (measures 7-8), and Allegro (measures 9-10). Dynamics include *pp* (pianissimo) at the beginning, *p* (piano) at measure 3, *pp* at measure 7, and *cresc.* (crescendo) at measure 9. The score includes fermatas over measures 2, 4, 6, and 8. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols like notes, rests, and accidentals.

Auf diesem zerrissenen Zeitstrahl finden sich drei verschiedene motivische Ansätze: die sich aus dem Arpeggio herauslösende aufsteigende Akkordstruktur, die rasch absteigende Vorhaltskette in Achteln und der sammelnde Vorhaltsakkord in Takt 6. Aufgrund der Harmonik (dominantisch beginnend, nachsatzartig auf dem etwas entlegenen C-Dur sequenzierend, sogleich fortgesetzt modulierend und schliesslich auf einer längeren dominantischen Plattform verweilend) tragen sie den Cha-

1 Dahlhaus: »Zur Formidee von Beethovens d-moll-Sonate opus 31,2, 1980, S. 310–312.

2 Vgl. Pieter Bergé (Hg.): *Beethoven's Tempest Sonata*, Leuven: Peeters 2009.

rakter einer Introduction in sich und nehmen gleichzeitig die drei thematischen Entwürfe vorweg.

Mit Takt 21 setzt nach dem unruhigen Beginn eine klar strukturierte Musik ein. In der triolischen Unterteilung des Grundpulses steigt die Bassstimme bestimmt durch den Grundakkord, worauf die Oberstimme mit einer chromatischen Melodie leise und auf engstem Raum antwortet, was zusammengenommen einen stabilen Viertakter ergibt. Diesem Viertakter folgt eine analoge dominantische Beantwortung und danach eine Entwicklung. Vielleicht liegt die Kernsubstanz dieses Anfangs und der Exposition – ähnlich der fünften Symphonie Beethovens – nur im eröffnenden Motto, hier in Form eines aufsteigenden Dreiklangs? Bemerkenswert wäre dann dessen Inszenierung, weil die Frage nach der formalen Gliederung des Beginns dieser Sonate im Raum steht. Denn dem zerrissenen Beginn, in dem die Zeit zuerst zäh fließt, sogleich wie aus dem Nichts hervorschießt, dann anhält und sich staut, stellt Beethoven mit Takt 21 die gefasste Viertaktigkeit gegenüber. Das könnte dazu verleiten, den Beginn als Introduction zu verstehen und die abgezielte Viertaktigkeit ab Takt 21 als Hauptthema. Allerdings spricht die unmittelbare Entwicklung ab Takt 29 gegen diese Argumentation. Differenzierter fasst es Carl Dahlhaus, der den Kopfsatz der d-Moll-Sonate zum Paradigma der für Beethoven typischen ›prozessualen‹ Formanlage erklärt: »Der Anfang des Satzes sei ›noch nicht‹ das Thema, der mit dem Takt 21 beginnende Evolutionsteil sei es hingegen schon ›nicht mehr‹.«³

Aus rhythmisch-zeitlicher Perspektive ist bemerkenswert, dass sich Beethoven nach dem zerrissenen Beginn für die Weiterentwicklung der Sonate zunächst der Stabilität der Viertaktigkeit versichert, um von dort aus Schritt für Schritt mittels Verkürzungsstrategie zur Schlussgruppe überzusetzen (das Überleitungsthema T 21 beginnt zweitaktig, das Seitenthema T 42 ganztaktig, die Schlussgruppe T 75 halbtaktig). Beethoven reicht also auf den zerklüfteten Beginn hin den grossen, zeitlich stabilen Bogen der Viertaktigkeit (mit den Takten 21ff.) nach. Denn für die Entwicklung in der Exposition bedarf die Musik eines tragenden Bodens, um sich in der Folge davon abstossen zu können.

3 Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, 1987, S. 211.

Beachtlich an dieser Stelle ist auch, dass Beethoven dabei einer lapidaren Thematik entgegenwirkt. Denn über die in Abbildung 37 skizzierte hypothetische Abfolge fortgesetzter Viertakter, beruhend auf der Linie der jeweils ersten Basstöne (mit 1 – 2 – 7 – 1), setzt sich Beethoven aus dramaturgischen Gründen hinweg, durchbricht diesen Gang in der Mitte und entwickelt die Musik mit dem F im Bass linear fort (im Beispiel Takt 17), wobei die hypothetischen Takte 9–16 im Sprung auf das F in Takt 17 erstickt werden.

Abbildung 37: Gerüstsatz der möglichen gewesenen Entwicklung in Beethovens op. 31 Nr. 2 ab Takt 21, wobei Beethoven die Takte 9–16 aus dramaturgischen Gründen überspringt und direkt mit Takt 17 weitergeht.



William Rothstein weist in seinem Aufsatz *Tempo, Rhythm, and Meter*⁴ bezugnehmend auf Thrasybulos Georgiades auf das Gerüstbau-Prinzip des Seitenthemas hin. Dabei stellt er klar (siehe Abb. 38), dass die Zone der Überleitung in Takt 41 mit einem schweren Takt endet, das Seitenthema aber phasenversetzt einsetzt.

4 William Rothstein: »Tempo, Rhythm, and Meter«, in: Bergé, Pieter: *Beethoven's Tempest Sonata: Perspectives of Analysis and Performance*, Peeters, Leuven 2009.

Abbildung 38: Beethoven op. 31,2, Takte 41ff.



Während in den Unterstimmen die ersten vier Takte zusammengehören und mit dem fünften Takt die zweite Gruppe beginnt, bilden in der Oberstimme die Takte 2–5 eine Einheit, wodurch sich zwischen Ober- und Unterstimmen ein Konflikt ergibt.

Da sich Rothstein primär für übergeordnete Taktgruppen (Hyper-meters) interessiert, ordnet er die Setzung des Seitenthemas als Ausnahme ein und geht nicht weiter auf die metrische Unregelmässigkeit ein: »The beginning of the second group (Hypermeasure 12–13 resp. T 41–48) might be counted as an exception to this principle.« Die Hypermeter-Sicht verstellt jedoch den Blick auf die innere Entwicklung der Musik. Dabei werden die in der Analyse erarbeitete metrische Doppeldeutigkeit des Seitenthemas, dessen kunstvolle Setzung in die leichten Takte und die Entfaltung der spezifisch poetischen Energie als Ausnahme statt als Mehrwert hingestellt. Auch der schnellere Gestus des Seitenthemas gegenüber dem Evolutionsgedanken wird nicht weiter bedacht.

Höchst interessant gestaltet sich die Zone der Erörterung. Mit der Entwicklung des Seitenthemas ab Takt 50, einem schweren Takt, öffnet die Musik das Register nach oben und stürzt gleich darauf in die Tiefe, wo sich eine längere ambivalente Zone einstellt (T 55–68). Wird Takt 55 als leichter Schluss der vorhergehenden Phrase gehört, setzen mit diesem Takt alle zwei Takte lange Auftakte ein, die jeweils auf der Dissonanz die schwere Zeit sehen. Das kann so durchgespielt werden, wird aber spätestens in Takt 69 zum Problem, weil dieser klar als Beginn einer neuen Zweitaktmotivik wahrgenommen wird. Wird Takt 55 als leichter Abschluss und zugleich als schwerer Beginn der folgenden Takte verstanden, fände dort eine Phrasenüberlappung statt. Dafür spricht die neue nachtaktige Motivik mit Betonung auf der dritten Zählzeit. Fast im Schatten der ambivalenten Stelle übersetzt die Musik auf den bisher schnellsten Puls. Wie auch immer die Stelle letztlich gehört werden

will, sie ist ambivalent und bietet mehrere Lösungen an, auch weil keine vollständige Kadenz die Stelle beschliesst und die Musik lückenlos in die Schlussgruppe mündet.

Die Durchführung verarbeitet – nach weiteren drei stauenden Fermaten im Largo – im darauf folgenden Allegro den arpeggierenden Evolutionsgedanken, ehe zu Beginn der Reprise (T 143–158) der rezitativische Anfang der Exposition in variierte Weise zurückkehrt. Darauf taucht – wieder im Allegro – völlig überraschend ein neues Material auf (T 159, vgl. Abb. 39), das vor allem aus motivischer Sicht irritiert. In der Exposition erschien an dieser Stelle der oben beschriebene, auf Viertaktern beruhende, Evolutionsgedanke. Dahlhaus spricht an dieser Stelle von einem »musikalischen Rätselbild«, das »ohne mit dem Hauptthema unmittelbar oder indirekt verwandt zu sein, dessen Position«⁵ einnehme.

Einzig in seiner Funktion scheint die Stelle verständlich zu sein, denn sie entspricht dem 2 x 2-taktigen Bau des Evolutionsgedankens (vgl. T 21ff.), der in der Durchführung schon ausreichend erklingen und damit als Melodie verbraucht ist. An deren Stelle tritt nun dieses neue Material, das sich, wie Dahlhaus erkannt hat, der harmonischen Progression aus den Takten 107–118 der Durchführung bedient und diese übernimmt, der motivischen Gestalt radikal entkleidet.⁶ Dahlhaus erkennt darin einen satzübergreifenden Transformationsprozess, »der sich perfekt an die Idee des stafettenartigen Weiterreichens von Teilfunktionen und Einzelparametern eingliedern lässt. So bilden die drei Formteile (Exposition, Durchführung, Reprise) eine Kette, deren Aussenglieder nichts Gemeinsames haben als ihre Begegnung im mittleren Glied. In der Reprise hat die motivische Gestalt der Expositionstakte 21ff. ihre Funktion verloren, weil ihre Merkmale in der Durchführung umgedeutet worden sind.«⁷

5 Dahlhaus, »Zur Formidee von Beethovens d-moll-Sonate opus 31,2«, 1980, S. 310–312.

6 Vgl. Hinrichsen, *Beethoven. Die Klaviersonaten*, [2013] ²2020, S. 213.

7 Ebd., S. 213. Siehe auch: Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, 1987, S. 211f.

Abbildung 39: die Takte 159ff. in Beethovens Sturmsonate.

159 Allegro

162

165

Es stellt sich allerdings die Frage, ob ein weiteres auslösendes Moment für diese Stelle auch rhythmisch-zeitlicher Natur gewesen sein könnte. Denn irritierend erscheint an dieser rätselhaften Stelle, dass die uneingeführten Akkordschläge und die Akkordbrechungen einen Modulationsgang ausprägen, »der gerade darum auffällig hervortritt, weil sonst nichts geschieht, was die Aufmerksamkeit in Anspruch nähme.«⁸ Was aber, wenn die Substanz dieser nackten Takte in deren rhythmischer Struktur läge? Wie sonst hätte Beethoven auf das Rezitativ Takt 158 reagieren sollen, nachdem der Evolutionsgedanke in der Durchführung schon verbraucht wurde? Und was benötigt die junge Reprise, damit das ganztaktige Seitenthema ab Takt 172 glaubhaft erklingt?

Es deutet alles darauf hin, dass die Stelle ab Takt 159, analog zu den Takten 21ff., die Stabilität der Viertaktigkeit einrichtet, um der instabilen Phase des verlängerten Rezitativs zu begegnen und die Weiterent-

8 Dahlhaus, »Zur Formidee in Beethovens d-moll-Sonate opus 31,2«, 1980, S. 310–312.

wicklung der Exposition daraus zu gestalten. In diesem Sinn prägen die zweitaktigen Glieder Zeitmarken aus, auf deren Boden mit dem Seitenthema wiederum die Ganztaktigkeit Einzug halten kann und der Satz anschliessend schrittweise auf die Halbtaktigkeit der Schlussgruppe (T 207) übersetzt.

Die motivisch-thematische Analyse wird in Dahlhaus' Transformationskette eindrücklich nachvollziehbar, aus rhythmisch-zeitlicher Sicht jedoch scheinen die Takte 159ff. in ihrer Viertaktigkeit unverzichtbar. »Die Musik ist für Beethoven in eminentem Sinn die Zeitkunst«⁹, schreibt August Halm. Beethoven richtet vor dem Seitenthema den grösseren Bogen der 2 x 2-Taktigkeit ein, um das Seitenthema in seiner kurzatmigeren Art zum Klingen zu bringen. Diese aktive Gestaltung der musikalischen Zeit, konkreter: der dem Seitenthema vorausgehende grösser angelegte Gedanke, ermöglicht erst die verdichtende Dynamik, die sich in der Folge auch in der Reprise wieder einstellt. Vielleicht verzichtet Beethoven auch wegen dieser singulären Setzung auf die Wiederholung der Reprise.

Ein weiteres Werk aus Beethovens Feder verdeutlicht, wie die beschriebene rhythmisch-zeitliche Intensivierung sich in fast jedem Werk auf spezifisch ausgearbeitete Weise aufs Neue finden lässt. Bekanntlich ist das Publikum den geradzahligen Symphonien Beethovens lange Zeit skeptisch gegenüber gestanden, ganz besonders der 1813 fertiggestellten achten Symphonie. Das Schwesterwerk der beliebten siebten Symphonie scheint in seiner Charakteristik in Vielem unverstanden: »Was hier plötzlich – und schockierend – auf einmal zur Diskussion steht, sind die wichtigsten strukturellen Landmarken der symphonischen Sonatenform, über die hier nicht nur der Urheber im Vortrag seiner Musik, sondern auch der aufmerksam den Vorgang verfolgende und mit einem Erwartungshorizont ausgestattete gebildete Hörer nachzudenken hat.«¹⁰

9 August Halm: *Von zwei Kulturen der Musik*. [1913], München: Georg Müller 1947, S. 66.

10 Hinrichsen, *Beethoven, Musik für eine neue Zeit*, 2020, S. 230.

Zur Diskussion steht die Musik im Kopfsatz der achten Symphonie, die nach einem klar in drei Viertakter gegliederten Hauptthema in der Überleitung unerwartet rasch festfährt und das erst noch auf der falschen Seite des Quintenzirkels! Die in F-Dur eröffnende Musik verrennt sich in wenigen Takten auf dem Dominantseptakkord von Es-Dur und läuft da unvermittelt auf. »Das irritierende Verweilen auf der falschen Stufe wird als Feststecken in einer harmonischen Sackgasse mit grossem Aufwand inszeniert: durch mehrfache Wiederholung, durch Abspaltung des Hauptmotivs und durch viermalige Ausstattung dieses Motivs mit einem gegen das Metrum gerichteten Sforzato, das wie ein vergeblicher Befreiungsversuch klingt und schliesslich zum resignierten Abbruch in einer anderthalbtaktigen Generalpause führt.«¹¹ Diesem offensichtlichen Missgeschick begegnet Beethoven mittels einer Halbton-Rückung und einer Reduktion auf die im piano staccato spielenden Streicher. Statt der erwarteten Oberquinttonart von F-Dur erscheint das Seitenthema überraschenderweise in D-Dur, gefolgt von einem erneut unerwarteten und ritardierenden Zögern in Takt 43, bevor ab Takt 46 dann das Seitenthema in der erwarteten Oberquinttonart erklingt.

Es stellt sich die Frage, wenn Form und Harmonik dergestalt auf dem Prüfstand stehen, wie sich das mit der rhythmisch zeitlichen Ebene verhält. Dabei fällt auf, dass der doppelte Übersetzungsvorgang, wie wir ihm begegnet sind, auch in diesem Werk zu finden ist. Das dreimal viertaktige Hauptthema wird zweitaktig gehört, primär bedingt durch Gestik, Form und Harmonik. In der Folge verkürzt sich der innere Puls ab Takt 13 auf die Ganztaktigkeit, in der durch die Sforzati auf die dritte Zählzeit ab Takt 28 gar noch das dritte Viertel des Dreivierteltaktes mitanklingt. Auf dieser Höhe der Entwicklung erscheint das Seitenthema (ab T 38) in einem ganztaktigen Puls, in dem zusätzlich das Muster lang-kurz (Halbe – Viertel) durchscheint. Mit dem Erreichen der Schlussgruppe drängt sich dann auf eindruckliche Weise der Viertelpuls bis zum Schluss der Exposition auf. Zuerst zeichnet Beethoven im 3/4-Takt ein Zweiviertelmotiv quer über die Taktschwerpunkte, bevor eine Art

11 Ebd., S. 228.

Abgesang diese innere Pulsierung weiterträgt, die variierte Wiederholung in Takt 80 eintritt und ab Takt 90 mit der Betonung der zweiten Zählzeit des Dreiertaktes die letzte noch verbliebene Viertelnote aktiviert wird und die Dreiachtelaufaktfigur ab Takt 93 das höchste innere Tempo auf die Zielgerade bringt.

Bemerkenswert ist, dass selbst dort, wo Form und Harmonik prekär und zum Gegenstand der Befragung werden, die rhythmische bzw. zeitliche Dimension in überraschend gewohnter Gesetzmässigkeit mit doppelter Übersetzung verläuft. Gerade durch die hier aufbrechende Diskrepanz zwischen Struktur und Harmonik zeigt sich die grundlegende Wirkkraft der sonst so wenig beachteten rhythmischen Dimension.

Schliesslich soll ein Blick in eines der späten Streichquartette Beethovens Auskunft darüber geben, wie im Kontext von jäh wechselnden Texturen, Tempi und Affekten sich die rhythmischen bzw. zeitlichen Aspekte artikulieren. Im Kopfsatz des Streichquartetts in B-Dur op. 130, das Beethoven 1825/26 komponiert hat, vermengen sich zu Beginn Adagio-Introduktion und Einsatz des Allegro-Hauptteils so, dass sich Beethoven nach dem erstmaligen fulminanten Start des Allegro noch einmal rückversichert, ehe sich mit Takt 25 endgültig das schnelle Tempo durchsetzt. Der thematische Gedanke in B-Dur ist zweitaktig. Das Seitenthema ab Takt 55 in der grossen Unterterz Ges-Dur ist ganztaktig gesetzt und die Schlussgruppe ab Takt 87 (immer noch in Ges-Dur) halbtaktig. Damit zeigt sich auch in dieser Exposition die rhythmisch zweifache Übersetzung bei einer harmonisch offenen Situation.

Mit Beginn der Durchführung, nach der Vermollung des Zielpunktes der Exposition von Ges-Dur zu fis-Moll, zielt Beethoven auf eine weitere Grossunterterzung nach D-Dur. Aus der, an die Introduktion angelehnten, zerfurchten Textur mit unvermittelten Wechseln von Adagio- und Allegro-Fragmenten durchschreitet die Musik wundervoll poetische Räume mittels eines aus dem Seitenthema entwickelten emphatischen Oktavmotivs. Die Musik bewegt sich in ruhigem Quintfall zurück zur Ausgangstonart B-Dur, ohne allerdings in eine innere Beschleunigung einzutreten. Vielmehr ereignet sich die Durchführung in einem zeitlos erscheinenden Spiel und fliesst durch die Räume, ehe mit der

Reprise in Takt 132 die Ausgangstonart B-Dur erreicht, der Grossterz-
 zirkel geschlossen wird und die gerichtete musikalische Zeit wieder
 den Vorwärts-Impuls einlegt. In der Reprise spielt sich in der Folge
 die analoge rhythmische Übersetzung wie in der Exposition durch,
 ehe mit der Coda ab Takt 214 die in der Introduction unvermittelten
 Kontraste einer neuerlichen und letzten Infragestellung unterzogen
 werden. Zwei Mal schiesst die Allegro-Gestalt des Hauptthemas in die
 Textur des Adagio ma non troppo hinein, beim dritten Mal setzt sie sich
 durch und konfrontiert nach anfänglich suchenden Repetitionen und
 chromatischem Geschiebe über dem Orgelpunkt F in den Schlusstakten
 229ff. die Zweitaktigkeit des Hauptthemas mit der Halbtaktigkeit der
 jetzt abkadenzierenden Harmonik in Takt 233. In extremis spiegeln die
 letzten Takte den inneren Weg, den Exposition und Reprise kontinu-
 ierlich durchlaufen haben. Auf eine Wiederholung des zweiten Teils
 (Durchführung und Reprise) verzichtet Beethoven zugunsten der Coda.

Erneut zeigt sich die Tragfähigkeit des rhythmischen Gefüges von
 Haupt-, Neben- und Schlussgedanken auf drei unterschiedlichen zeit-
 lichen Ebenen. Die Form mag zerklüftet erscheinen, die Harmonik sich
 in fremden Gewässern abspielen und die Motivik vielgestaltig sein, die
 rhythmisch-zeitliche Struktur aber trägt analog zu den rhetorischen
 Elementen das fortlaufende Geschehen und steht wie der sprichwörtli-
 che Fels in der Brandung.

Mozart: durchbrochene Kontinuitäten

Jupiter-Symphonie C-Dur KV 551

1. Satz

Nicht immer verläuft der Prozess der inneren Beschleunigung gerad-
 linig, im Gegenteil erweisen sich durchbrochene Kontinuitäten als
 ein dramaturgisches Wundermittel. Was sich beim späten Beethoven
 schroff, unvermittelt und in komplexen Fragmenten konfrontieren
 mag, kann bei Mozart vermittelt und in unglaublicher Eleganz und
 Leichtigkeit erscheinen.