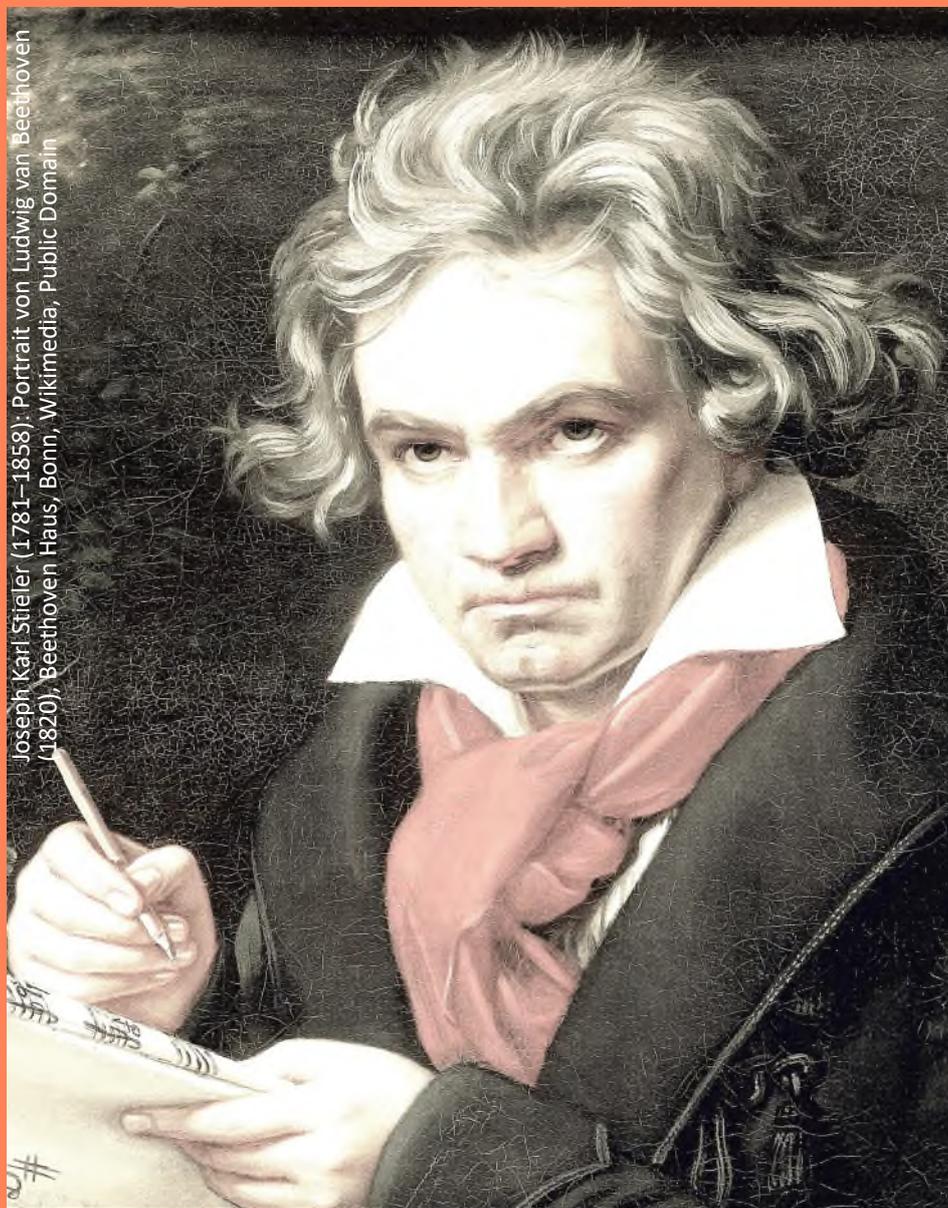


Rüdiger T. Grimm
Beethoven Klavier solo



Joseph Karl Stieler (1781–1858): Portrait von Ludwig van Beethoven (1820), Beethoven Haus, Bonn, Wikimedia, Public Domain

**Kleiner Musikführer über alle
seine Klaviersonaten, Rondos,
Variationen und Bagatellen**

2. Auflage 2025



Rüdiger T. Grimm
Beethoven Klavier solo
Kleiner Musikführer über alle seine
Klaversonaten, Rondos, Variationen und Bagatellen

2. Auflage, Darmstadt, 2. Januar 2025



Rübe Verlag

Rüdiger T. Grimm
Niederstr. 21
64285 Darmstadt

Inhaltsverzeichnis

Vorwort: Anlass und Ziel dieses kleinen Musikführers	1
Beethovens Gesamtwerk für Klavier solo	2
Die Klaviersonaten	4
Die Widmungsträger von Beethovens Klaviersonaten.....	5
Der Zeitzeuge Ignaz Moscheles und seine Metronomangaben.....	10
Die drei Kurfürstensonaten Nr. 1-3 WoO 47 (1782).....	12
Klaviersonaten Nr. 19 und 20 op. 49 (1792-95).....	16
Klaviersonaten Nr. 1-3 op. 2 (1796)	20
Sonate Nr. 1 f-Moll	20
Sonate Nr. 2 A-Dur	22
Sonate Nr. 3 C-Dur.....	23
Klaviersonate Nr. 4 op. 7 Es-Dur (1797)	25
Klaviersonaten Nr. 5-7 op. 10 (1798)	28
Sonate Nr. 5 c-Moll	29
Sonate Nr. 6 F-Dur.....	31
Sonate Nr. 7 D-Dur	33
Klaviersonate Nr. 8 op. 13 c-Moll „Pathétique“ (1799).....	36
Klaviersonaten Nr. 9 E-Dur und 10 G-Dur op. 14 (1799).....	38
Sonate Nr. 9 op. 14/1 E-Dur.....	38
Sonate Nr. 10 op. 14/2 G-Dur.....	40
Klaviersonaten Nr. 11 op. 22 (1800) und Nr. 12-15 op. 26-28 (1801)	42
Sonate Nr. 11 op. 22 B-Dur (1800).....	43
Sonate Nr. 12 op. 26 As-Dur (1801).....	45
Sonate Nr. 13 op. 27/1 Es-Dur (1801)	47
Sonate Nr. 14 op. 27/2 cis-Moll „Mondscheinsonate“ (1801)	49
Sonate Nr. 15 op. 28 D-Dur „Pastorale“ (1801).....	51
Klaviersonaten Nr. 16, 17 „Der Sturm“ und 18 op. 31 (1802)	55
Sonate Nr. 16 G-Dur.....	56
Sonate Nr. 17 d-Moll „Der Sturm“	57
Sonate Nr. 18 Es-Dur	60
Zwei leichte Sonaten Nr. 19 und 20 op. 49 (1792-95 / 1805)	63
Klaviersonaten Nr. 21 op. 53, Nr. 22 op. 54 und Nr. 23 op. 57 (1803-05)	64
Sonate Nr. 21 op. 53 C-Dur „Waldsteinsonate“ (1803)	64
Sonate Nr. 22 op. 54 F-Dur (1804)	67
Sonate Nr. 23 op. 57 f-Moll „Appassionata“ (1805)	69
Klaviersonaten Nr. 24 op. 78, Nr. 25 op. 79 und Nr. 26 op. 81a „Les Adieux“ (1809)	71
Sonate Nr. 24 op. 78 Fis-Dur	71
Sonate Nr. 25 op. 79 G-Dur („Sonatine“)	73

Die Sonate Nr. 26 op. 81a Es-Dur „Les Adieux“	75
Klaviersonaten Nr. 27 op. 90 (1814), Nr. 28 op. 101 (1816) und Nr. 29 op. 106 (1818) ...	79
Sonate Nr. 27 op. 90 e-Moll (1814)	79
Sonate Nr. 28 op. 101 A-Dur (1816)	81
Sonate Nr. 29 op. 106 B-Dur (1818) „Hammerklaviersonate“	85
Die drei letzten Klaviersonaten Nr. 30-32 (1822)	90
Sonate Nr. 30 op. 109 E-Dur	90
Die vorletzte Sonate Nr. 31 op. 110 As-Dur	92
Die letzte Sonate Nr. 32 op. 111 c-Moll/C-Dur.....	95
Sechs Klavierrondos	98
„Die Wut über den verlorenen Groschen“ G-Dur op. 129, 1794-95	99
Rondo C-Dur op. 51/1, 1797/1802.....	101
Rondo G-Dur op. 51/2, 1798/1802.....	103
„Andante favori“ F-Dur WoO 57, 1804.....	104
„Für Elise“ a-Moll WoO 59, 1810.....	107
Polonaise op. 89 C-Dur op. 89, 1814/15.....	108
Fünf Klaviervariationen und eine Fantasie	113
Variationsätze in anderen Werken von Beethoven.....	113
Weitere Variationswerke von Beethoven	114
6 Variationen über ein eigenes Thema in F-Dur op. 34 (1802)	116
Eroica-Variationen: 15 Variationen mit <i>Finale alla Fuga</i> Es-Dur op. 35 (1802)	122
32 Variationen über ein eigenes Thema in c-Moll WoO 80 (1806)	130
6 Variationen auf ein Thema aus „Die Ruinen von Athen“ in D-Dur op. 76 (1809) .	134
Fantasie für Klavier H-Dur op. 77 (1809)	138
Diabelli Variationen: 33 Veränderungen ... C-Dur op. 120 (1819-1824).....	142
Alle Bagatellen	152
Bagatelle c-Moll WoO 52, 1797	153
Bagatelle C-Dur WoO 56, 1804.....	154
„Für Elise“ a-Moll WoO 59, 1810.....	154
Sieben Bagatellen op. 33, 1800-1803.....	154
Elf neue Bagatellen op. 119, 1790-1819 und 1821-1823	158
Sechs Bagatellen op. 126, 1824.....	162
Anhang: Sonatensatzformen der klassischen Musik Sonatenhauptsatzform usw.	167
Kleiner Exkurs: Tonarten, Kadenzten und wohltemperierte Stimmung	175
Anhang: Werkverzeichnis, Werke für Klavier solo	180
Anhang: Literatur	182

Vorwort zum Ziel dieses kleinen Musikführers

Zu meinen erhebensten Momenten als junger Klavierschüler gehörte es, für würdig erachtet zu werden, die ersten echten Beethoven-Stücke zu spielen: zunächst „nur“ Klavierfassungen einfacher deutscher Tänze, bald aber schon eine „richtige“ Sonate mit einer vollgültigen Opuszahl: die leichte G-Dur-Sonate Nr. 19 op. 49/1 von 1795. Ich bin bis heute Liebhaber des Klavierspiels geblieben und bewältige einigermaßen leichtere Klaviersonaten und Bagatellen. Vor allem nutze ich das Klavier zum vertieften Studium großer Werke.

Umso lieber höre ich die großen Interpreten im Konzertsaal oder auf CD. Unvergesslich sind mir Live-Auftritte etwa von Christoph Eschenbach, Alfred Brendel, Daniel Barenboim und Lorenzo Poni.

Wir haben das Glück, in unserer kleinen Evangelischen Petrusgemeinde in Darmstadt mit Joachim Enders einen großartigen Pianisten und Organisten als Kantor zu haben. Joachim Enders erwarb an der Musikhochschule Frankfurt am Main unter Anleitung seines Lehrers Professor Andreas Meyer-Hermann Abschlüsse als Musikpädagoge und Konzertpianist. Er war Studienleiter des Staatstheaters Darmstadt und konzertiert bis heute regelmäßig als Pianist, Cembalist, Organist und Dirigent. Joachim Enders wurde 2015 mit dem Darmstädter Musikpreis ausgezeichnet.

Zu Silvester 2019, am Vortrag vor Beethovens zweihundertfünzigstem Geburtsjahr 2020, eröffnete Joachim Enders in unserem Gemeindesaal in Bessungen mit den ersten drei Sonaten op. 2 eine Konzertreihe von Beethoven-Sonaten, in der er uns auf seine musikalisch lebendige und analytisch präzise Weise Beethovens Musik näherbrachte. Ich schrieb die zugehörigen Programmblätter und erweiterte ihre Texte für die Darstellung der Konzerte auf unseren Web-Seiten. So begann dieser kleine Musikführer durch Beethovens Soloklavierwerk eines Liebhabers für Liebhaber.

Das Ziel dieses kleinen Musikführers besteht darin, Interesse an den Werken zu wecken und dazu anzuregen, sie anzuhören. Er kann wie ein Programmblatt zur Vorbereitung auf einen Konzertabend und zu seiner Nachbereitung dienen. Er kann auch als eigenständige Lektüre zur Orientierung in diesem riesigen Musikwerk verhelfen. Am schönsten wäre es, wenn er dazu anregt, das eine oder andere Stück selbst in die Hand zu nehmen und zu spielen.

In diesem Büchlein werden zu jedem Stück seine Entstehungsgeschichte erzählt und sein musikalischer Charakter vorgestellt. Eine dichterische Erhöhung der Musikstücke ist hier nicht beabsichtigt. Dazu sei etwa ein Thomas Mann (1875-1955) empfohlen, der im 8. Kapitel seines Doktor Faustus Beethovens letzte Klaviersonate und die Missa Solemnis samt ihren legendären Begleitumständen so erzählt, dass man meint, man höre sie. Auch Musikkritiker wie der Wiener Eduard Hanslick (1825-1904) oder Joachim Kaiser (1928-2017) vermögen Musik in wohlklingenden Worten abzubilden.

Zur Unterstützung der Charakterdarstellungen sind in den laufenden Text einige Notenbeispiele eingefügt. Einen Überblick über die klassischen Musikformate liefert ein angehängtes Kapitel.

Die Opuszahlen zu Beethovens Werken stammen überwiegend von Beethoven selbst, einige wurden aber vom Verlag (um)gesetzt, zum Beispiel zu den Bagatellen op. 119. Diejenigen seiner Werke, die keine Opuszahl erhalten haben, werden heute unter der Bezeichnung WoO, d.h. „Werke ohne Opuszahl“, gelistet, zum Beispiel die Kurfürstensonaten WoO 47 und das Rondo „Für Elise“ WoO 59.

Beethovens Gesamtwerk für Klavier solo

Ludwig van Beethoven hatte sich als junger Mann in Bonn bereits einen Namen als brillanter Pianist mit Improvisationen und eigenen kleinen Kompositionen gemacht. Daher war es kein Wunder, dass Josef Haydn auf seiner Rückreise 1792 von England nach Wien in Bonn Zwischenhalt machte, Beethoven kennenlernte und zum weiteren Studium zu sich nach Wien einlud. Der weltberühmte Komponist Mozart, ebenfalls ein brillanter Pianist, war da bereits verstorben, daher sollte Beethoven nach Meinung seines Förderers Waldstein „Mozarts Geist aus den Händen Haydns“ erhalten: So kam Beethoven als Zweiundzwanzigjähriger nach Wien und wurde dort in den ersten drei Jahren Schüler Josef Haydns.



*Ludwig van Beethoven als Vierzigjähriger. Ölgemälde unsigniert.
(Eigenes Foto aus dem Händelmuseum Halle/Saale)*

Als Pianist trat Beethoven in den Salons und Konzertsälen Wiens von Anfang an auf. Er spielte Werke anderer Meister und improvisierte in der Tradition seiner Vorgänger und Zeitgenossen wie Haydn, Clementi, Salieri und – natürlich – Mozart. Gleichzeitig bereitete er sich systematisch auf eine Karriere als Komponist vor, nicht nur für das Klavier, sondern für alle Musikgattungen. Seine ersten großen Kompositionen veröffentlichte und spielte er ab 1795. In den kommenden zweiunddreißig Jahren bis zu seinem Tode 1827 schuf der Universalkomponist Ludwig van Beethoven weit über hundert unsterblich gebliebene Werke.

Beethoven konnte nicht nur Klavier, sondern auch Orgel und Geige spielen. In seiner Bonner Zeit hatte ihn der Kurfürst von Köln zum Hoforganisten und zum Orchesterbratschisten in seiner Bonner Hofkapelle bestellt.

Dem Klavier aber widmete Beethoven während seiner ganzen Schaffenszeit besondere Aufmerksamkeit. Er nutzte dessen technische Entwicklung und trieb sie mit voran. Das Klavier war ihm gleichzeitig souveränes Musikinstrument und Experimentierfeld seiner sinfonischen und kammermusikalischen Arbeiten.

Gesamtwerk für Klavier solo



*Der Hammerflügel von Johan Broadwood & Sons, London 1815.
(Eigenes Foto aus dem Händelmuseum Halle/Saale)*

Er komponierte Musik für Klavier solo in verschiedenen Formaten: Rondos, Bagatellen, Variationen und vor allem mehrsätzigte Sonaten. Aus seiner Bonner Jugendzeit bis 1792 sind einige Klavierkompositionen erhalten, von denen hier zur Ergänzung seiner großen Sonaten nur die drei „Kurfürstensonaten“ vorgestellt werden. Beethoven selbst hat keines seiner Bonner Jugendwerke mit einer Opuszahl gewürdigt. Sein von ihm selbst anerkanntes Kompositionswerk bezieht sich allein auf seine Wiener Zeit ab 1792.

Wenn man von den „Klaviersonaten Beethovens“ spricht, meint man die zwei- und dreißig Wiener Klaviersonaten. Die drei „Kurfürstensonaten“ des Zwölfjährigen sind eine beeindruckende Vorstufe dazu.

Auch in anderen Formaten hat Beethoven viele Klavierstücke komponiert. Einerseits erfreuten sie sich großer Popularität in den Salons und in der Hausmusik, besonders die Rondos. Andererseits konnte Beethoven einzelne Ideen in konzentrierter Form bearbeiten: ganz knapp in den Bagatellen oder in Auskostung ihrer Variationsmöglichkeiten in umfangreichen Variationswerken. Die späten Diabelli-Variationen zum Beispiel dauern in einer vollständigen Aufführung eine gute Stunde. Erstaunlicherweise gehört eines seiner kürzesten Einzelwerke, das Rondo „Für Elise“, zu den bis heute allerbekanntesten Werken Beethovens überhaupt.

Seine ganze Erzähkraft aber hat Beethoven am wirkungsvollsten in seinen Klaviersonaten ausgespielt.

Eine Spezialität von Beethoven ist sein starker Umgang mit dem Rhythmus, und das ganz besonders in seinen Klaviersonaten. Er würde heute, so könnte man meinen, als Jazzer brillieren (auch und gerade wegen seiner hohen Improvisationskunst): Man höre nur die swingende zweite und dritte Variation aus dem Schlusssatz der letzten Sonate op. 111 oder bereits die mächtigen Synkopen in den Ecksätzen der dritten Sonate op. 2,3. Ob er nun den Erzählfluss vorantreibt oder im Gegenteil abbremst, ob er in Märschen skandiert oder in Synkopen tanzt, verzögert oder voraneilt, immer ist der Hörer überrascht, gespannt und angeregt.

Der Zeitzeuge Ignaz Moscheles und seine Metronomangaben für Beethovens Klaviersonaten

Komponisten haben ihre Stücke mit Tempobezeichnungen versehen. *Allegro*, zum Beispiel, bedeutet schnell und *Adagio* langsam. Aber wie schnell *genau* haben sich die Komponisten ihre Stücke dabei vorgestellt? Glücklicherweise wurde genau zu Beethovens Zeit das Metronom erfunden, mit welchem Komponisten ein objektives Zeitmaß für ihre Musikstücke bestimmen konnten. Der Mechaniker und Erfinder Johann Nepomuk Mälzel (1772-1838) lebte seit 1792 in Wien und hat gerade für Beethoven viele wertvolle Instrumente geschaffen, darunter Hörgeräte und eben das mechanische, von einer Uhrfeder getriebene Metronom. Darüber war Beethoven so glücklich, dass er den vierstimmigen Kanon „Ta ta ta, lieber Mälzel“, WoO 162, komponierte. In den Wiener vaterländischen Blättern vom 13. Oktober 1813 schrieb er: „Ich betrachte die Erfindung des Metronoms als ein willkommenes Mittel, die Aufführung meiner Kompositionen überall in den von mir erdachten Tempi sicherzustellen, die zu meinem Bedauern so oft missverstanden wurden.“

Beethoven versah fortan einige seiner Stücke mit präzisen Metronomangaben, zum Beispiel 108 halbe Noten pro Minute für den 1. Satz der 5. Sinfonie (nachträglich), 138 halbe Noten pro Minute für den 1. Satz seiner Hammerklaviersonate, 108 und – in einer anderen Version sogar 120 – Viertelnoten für den 1. Satz der 9. Sinfonie. Das sind allerdings derart schnelle Tempi, dass sich bis heute die Meinung durchsetzte, dass Beethoven entweder das halbe Tempo gemeint haben müsse (das wäre wiederum ungewöhnlich langsam) oder er habe das Metronom falsch abgelesen: die untere statt der höheren Markierung des Gewichtsankers, was einem Tempozuwachs von bis zu 20 Prozent entspricht. Mit der Notation von 138 halben Noten p. M. für den 1. Satz der Hammerklaviersonate hätte Beethoven demnach in Wirklichkeit 110-120 gemeint, und das ist ein durchaus noch hohes, aber angemessen hörbares Tempo.

Wer könnte die Frage nach Beethovens wirklichen Tempovorstellungen besser entscheiden als Zeitgenossen, mit denen er zusammengearbeitet hatte?



Ignaz Moscheles (*)

Der böhmische Komponist, Klaviervirtuose und Klavierpädagoge Ignaz Moscheles (1794-1870) lebte 1808-1820 in Wien, war – wie Beethoven Jahre zuvor auch – Schüler von Salieri und Albrechtsberger und pflegte intensive Freundschaften mit allen großen Musikern Wiens: mit Clementi, Meyerbeer, Spohr, Hummel, und eben auch mit Beethoven. Moscheles wurde später Lehrer von Felix Mendelssohn-Bartholdy und auf dessen Vermittlung ab 1846 Leiter der Klavierklasse am Leipziger Konservatorium.

(*) Ignaz Moscheles, Grafik von Hermann Scherenberg nach einem Foto von Friedrich Mancke, Leipzig. Illustrierte Zeitung, Bd. 54 (1870), S. 241. Wikimedia, gemeinfrei.

Moscheles und seine Metronomangaben

Mit seinem Klavierspiel begeisterte Moscheles die Welt. Sein Klavierspiel galt als klar und – besonders wichtig für unser Anliegen – frei von selbstherrlicher Interpretation. Er war selbst im Stil der klassischen Musik erzogen und kannte Beethovens Werk aus dessen eigener Hand. Er gehörte zum erlesenen Kreis der Zuhörer des legendären Weihnachtskonzerts am 22. Dezember 1808 im (ungeheizten!) Theater an der Wien, in dem hintereinanderweg die Uraufführungen von Beethovens 5. und 6. Sinfonie, des 4. Klavierkonzerts, der Chorfantasie und als Zugabe noch die Klavierfantasie H-Dur stattfanden. Beethoven hat Moscheles vertraut, denn er beauftragte ihn mit der Erstellung eines Klavierauszugs seiner Oper Fidelio.

L.v. Beethovens
sämmliche
SONATEN
für
Pianoforte

Hallberger's Pracht-
Ausgabe der Classiker
Beethoven, Clementi, Haydn, Mozart.

S O N A T E

für das
Pianoforte,
dem Erzherzog Rudolph gewidmet
von
Ludwig van Beethoven.
Op. 111.

Neu herausgegeben mit Bezeichnung des Zeitmasses und Fingersatzes
von
J. Moscheles,
Professor am Conservatorium zu Leipzig.

Stuttgart,
Stich, Druck und Verlag von Eduard Hallberger.

Bibliotek
Musikbibliothek
1864

Nº 1. F moll, op. 2. 4 ngr. od. 18 kr.
Nº 2. A dur, op. 2. 6 ngr. od. 21 kr.
Nº 3. C dur, op. 2. 7 1/2 ngr. od. 27 kr.
Nº 4. Es dur, op. 7. 7 1/2 ngr. od. 27 kr.
Nº 5. C moll, op. 10. 5 ngr. od. 18 kr.
Nº 6. F dur, op. 10. 5 ngr. od. 18 kr.
Nº 7. D dur, op. 10. 6 ngr. od. 21 kr.
Nº 8. C moll, op. 13. 6 ngr. od. 21 kr.
Nº 9. E dur, op. 14. 4 ngr. od. 14 kr.
Nº 10. G dur, op. 14. 5 ngr. od. 18 kr.
Nº 11. B dur, op. 22. 7 1/2 ngr. od. 27 kr.
Nº 12. As dur, op. 26. 6 ngr. od. 21 kr.
Nº 13. Es dur, op. 27. 5 ngr. od. 18 kr.
Nº 14. C moll, op. 27. 5 ngr. od. 18 kr.
Nº 15. D dur, op. 28. 7 1/2 ngr. od. 27 kr.
Nº 16. G dur, op. 31. 9 ngr. od. 32 kr.
Nº 17. D moll, op. 31. 6 ngr. od. 21 kr.
Nº 18. Es dur, op. 31. 7 1/2 ngr. od. 27 kr.
Nº 19. G moll, op. 39. 4 ngr. od. 14 kr.
Nº 20. G dur, op. 49. 4 ngr. od. 14 kr.
Nº 21. C dur, op. 53. 9 ngr. od. 32 kr.
Nº 22. F dur, op. 54. 5 ngr. od. 18 kr.
Nº 23. F moll, op. 57. 8 ngr. od. 32 kr.
Nº 24. Fis dur, op. 76. 4 ngr. od. 14 kr.
Nº 25. G dur, op. 79. 4 ngr. od. 14 kr.
Nº 26. Es dur, op. 81. 5 ngr. od. 18 kr.
Nº 27. Emoll, op. 90. 5 ngr. od. 18 kr.
Nº 28. A dur, op. 101. 6 ngr. od. 21 kr.
Nº 29. B dur, op. 106. 13 ngr. od. 54 kr.
Nº 30. E dur, op. 109. 6 ngr. od. 21 kr.
Nº 31. As dur, op. 110. 6 ngr. od. 21 kr.
Nº 32. C moll, op. 111. 7 1/2 ngr. od. 27 kr.

Sonatenblatt op. 111 der „Pracht-Ausgabe“
von J. Moscheles, 1864

Moscheles hat ab 1858 die Klaviersonaten Beethovens neu herausgegeben und dabei alle Sätze mit Metronomangaben versehen. Wir können sie wohl als verlässlich im Sinne der Vorstellungen ihres Komponisten Beethoven ansehen. In diesem kleinen Musikführer habe ich sie deshalb auf Empfehlung des Klavierprofessors Andreas Meyer-Hermann zu den einzelnen Satzbezeichnungen der Beethoven-Klaviersonaten hinzugefügt.

Die Sonate Nr. 15 op. 28 D-Dur, sogenannte „Pastorale“ (1801)

1. Allegro (♩=69)
2. Andante (♩=104)
3. Scherzo, Allegro vivace (♩=100)
4. Rondo, Allegro ma non troppo (♩=92)

Die Sonate Nr. 15 op. 28 D-Dur schrieb Beethoven 1801 vor den beiden Fantasiesonaten Nr. 13 und 14, veröffentlichte sie aber *nach* ihnen im August 1802 als *Grand Sonate pour le Pianoforte*. Sie ist wirklich „groß“, sowohl im Umfang als auch an Inhalt. Der Name „Pastorale“ wurde ihr vom Verleger gegeben und es ist unbekannt, ob Beethoven diesen Namen jemals zur Kenntnis genommen hat. Der Name passt allerdings ganz gut, da der Grundcharakter der Sonate ruhig und freundlich und voll lyrischer Gesänge ist, wobei der zweite Satz einen melancholischen Zug hat und der dritte (ein Scherzo) eine burleske Galoppfröhlichkeit ausstrahlt. Die beiden Ecksätze enthalten dramatische und harmonisch spektakuläre Durchführungsteile. 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.

Der Kopfsatz ist in einer ausladenden Sonatenhauptsatzform ausgeführt. Trotz der „Allegro“-Angabe ist er nicht schnell, sondern fließt ruhig und gleichmäßig dahin. Auf einen sanft pochenden Tonika-Orgelpunkt im Bass legt sich dreistimmig ein glockenrein schönes Lied im 3/4-Wiegentakt. Man möchte sogleich mitsingen.

Op. 28. Componirt im Jahre 1801.

Allegro.

N.º 15.



Sonate Nr. 15 D-Dur „Pastorale“, Anfang des 1. Satzes.

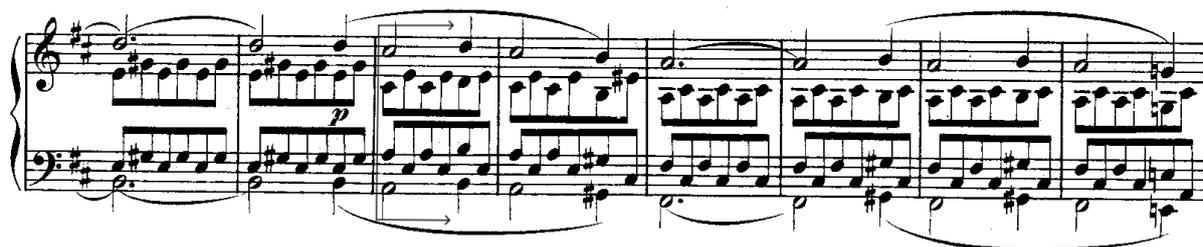
Der Übergang zur zweiten Themengruppe wird über ganze fünfzig Takte hinweg zelebriert: In Takt 40 beginnt die Vorbereitung darauf, die man noch als zweiten Teil der ersten Themengruppe zählen darf (markiert):



Sonate Nr. 15, 1. Satz, Takte 34-45. Ab Takt 40 (markiert) Vorbereitung auf die zweite Themengruppe

Der Übergang zur zweiten Themengruppe vollzieht sich hier – genauso wie später in der Reprise – außerordentlich fließend. Das erzeugt eine in sich ruhende Geschlossenheit, die für die ganze Sonate charakteristisch bleibt. Das stabile A-dur der zwei-

ten Themengruppe wird erst in Takt 91 mit einem sehr kantablen Lied in der Oberstimme erreicht (in der Reprise wird das natürlich zur Tonika D-Dur).



Sonate Nr. 15, 1. Satz, Takte 89-96: A-Dur-Lied ab Takt 91 (markiert).

Das A-Dur-Lied inmitten der zweiten Themengruppe der Exposition ist ebenso anmutig wie das Hauptthema am Anfang, wird aber nicht als Choral, sondern durch satt fließende Unterstimmenbegleitung getragen.

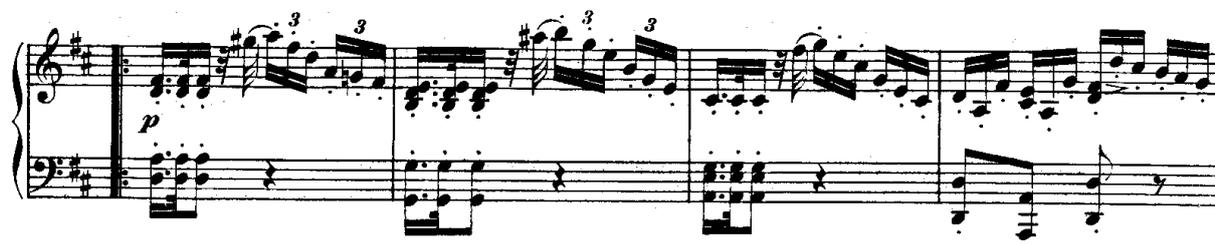
Die Durchführung des Kopfsatzes ist gewaltig und fährt zu einiger Dramatik auf. Die glockenschönen Lieder der Exposition werden hier zunächst zitiert und durch verschiedene Tonarten geführt, dann aber verdichtet bis hin zu heftigen *Sforzato*-Stößen, die sich erst gegen Ende wieder zur Reprise hin beruhigen.

Der zweite Satz ist ein *Da-Capo*-Stück ABA'. Den Rahmen A bildet ein melancholischer und gleichwohl leichter Schreittanz in h-Moll: die *legato* fließende Melodie in der Oberstimme wird *piano* und *sempre staccato* von gleichmäßig in Sechzehntel gebrochenen Bassfiguren begleitet.



Sonate Nr. 15, Anfang des 2. Satzes: melancholischer Schreittanz in h-Moll.

Der Mittelteil B dagegen ist in starkem Kontrast dazu ein helles Lied aus fröhlich hüpfenden Dur-Triolen.



Sonate Nr. 15, heller Mittelteil des 2. Satzes, Takte 23-26.

In der Reprise A' wird der Schreittanz in gleichmäßig fließende Zweiunddreißigstelfiguren aufgelöst und gegen Ende zu einem reinen Choralsatz verlangsamt. Die abschließende Coda speist sich aus dem Hüpflied des Mittelteils B.

Der dritte Satz ist ein fröhlich dahingaloppierendes Scherzo in raschem Dreivierteltakt mit starker Betonung auf der Eins. Sein zugehöriges Trio ist ein fließender und zu h-Moll abgedunkelter Kontrast dazu.

SCHERZO.
Allegro vivace.



Sonate Nr. 15, Anfang des 3. Satzes.



Sonate Nr. 15, 3. Satz, Übergang vom Scherzo zum Trio in h-Moll.

Der vierte Satz ist ein Zyklus-Rondo ABACABA, wie Beethoven das häufig für einen Schlusssatz wählt. Im Wechsel mit dem Refrain A treten die Strophen B und C auf. Allerdings kommt das Rondo – auch das häufig bei Beethoven – in Sonatenhaupt-satzform zum Ausdruck: ABA vor und hinter der Mittelstrophe C spielen die Rolle der Exposition und Reprise, und die Mittelstrophe C ist eine Durchführung von A und B.

RONDO.
Allegro ma non troppo.



Sonate Nr. 15, Anfang des 4. Satzes: Refrain A.

Der Refrain A übernimmt das Dreier-Wiegemotiv über einem Orgelpunkt vom Kopfsatz, allerdings in verspielter Form, die gesteigert und ausgekostet wird. Die erste Strophe B behält die fröhliche Wiegenatmosphäre des Refrains A bei. Die „Durchführung“ C aber führt die verspielte Atmosphäre des Refrains rasch zu einer bravourösen „Etüde“, die zunächst *pianissimo* beginnt, aber bald zu großer *Fortissimo*-Dramatik auffährt.



Sonate Nr. 15, 4. Satz, Takte 88-100. Mittelstrophe C etüdenhafte Ausführung und Steigerung zur Fortissimo-Dramatik.

Aber die „Pastorale“ bleibt ihrem Grundcharakter treu und findet nicht nur zur leichtfüßigen Reprise ABA zurück, sondern fügt noch eine heitere Coda in beschleunigtem Tempo *Più Allegro quasi Presto* an. Darin ist das Refrain-Thema zu fließenden Sechzehntel-Figuren aufgelöst, jagt in stabilem D-Dur fröhlich dahin und fällt am Ende wasserfallmäßig hinab in den oktavierten Grundton-D, welcher von zwei kräftigen Kadenzakkorden positiv bestätigt wird.



Sonate Nr. 15, 4. Satz, Schluss.

Die „Pastorale“ war bereits zu Beethovens Zeit sehr populär. Auch Beethoven selbst hat sie häufig gespielt und dabei offenbar besonders das *Andante* und das abschließende *Rondo* geliebt. Diese beiden Stücke hat er nämlich zwanzig Jahre später mit einem eigenen Fingersatz versehen und zum zweiten Band von Friedrich Starkes „Wiener Pianoforte-Schule“, 1821, beige-steuert. Für dessen dritten Band hatte Beethoven 1821 fünf neue „Kleinigkeiten“ komponiert, die dann Bestandteil seiner Elf Bagatellen op. 119 wurden, s.u.

Rondos

„Für Elise“ a-Moll WoO 59, 1810

Poco moto / ein wenig bewegt, 104 Takte

„Für Elise, WoO 59, Anfang.

Das melancholische a-Moll-Rondo „Für Elise“ ist ein Werk Beethovens aus seiner mittleren Schaffensperiode. Es entstand nach der 6. Sinfonie, nach der großen 26. Sonate „Les Adieux“ und nach seinem 5. und letzten Klavierkonzert. Beethoven hatte dieses kleine Rondo noch mehrfach überarbeitet und wollte es wohl seinen elf Bagatellen op. 119 hinzufügen, aber am Ende erhielt es nie eine offizielle Werkzuordnung. Es wurde dennoch Beethovens populärstes Klavierstück überhaupt. Der Liebesseufzer-Refrain mit dem charakteristischen chromatisch-pendelnden Auftakt ist vertraut wie ein Ohrwurm. Das Stück ist technisch leicht zu bewältigen und daher von jedem Klavierschüler mindestens einmal versucht worden.

Es hat eine lange Entstehungsgeschichte. Die Hauptmelodie entstammt einer Skizze zur 6. Sinfonie (1807/08), ist dort aber nicht zum Zug gekommen. 1810 entstand eine umfängliche, aber nicht vollständige Fassung des Stücks auf einem Skizzenblatt, das auch Notizen zur Egmont-Ouvertüre enthält und das bis heute erhalten ist. Dieses war Grundlage einer vollständigen Fassung kurz danach, die Beethoven der Widmungsträgerin, einer geheimnisvollen Elise, übergeben hat und deren Original leider verloren ist. Es gibt davon aber eine Kopie, die 1867, also vierzig Jahre nach Beethovens Tod, der Musikwissenschaftler Ludwig Nohl (1831-1885) vom (später verlorenen) Original angefertigt und veröffentlicht hatte.

Das Skizzenblatt von 1810 enthält noch spätere Bearbeitungsideen von Beethoven von 1822, als er das Stück als zwölfte Bagatelle in seine Sammlung op. 119 übernehmen wollte, dazu ist es aber nie gekommen. Die 1867 veröffentlichte Kopie von Nohl, die diese letzten Bearbeitungen nicht enthält und von der wir annehmen, dass sie die Version ist, die Beethoven Elise übergeben hatte, ist heute die geläufige Form des Stücks.

Wer die Widmungsträgerin „Elise“ sein soll, ist nicht mehr eindeutig feststellbar. Die wissenschaftlichen Spekulationen darüber, die gleich nach der Veröffentlichung einsetzten, nennen mindestens vier verschiedene Kandidatinnen, unter ihnen Elisabeth Röckel (1793-1883), die 1808-1810 zum engeren Freundeskreis Beethovens gehörte und später, 1813, den Komponisten Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) heiratete.

„Für Elise“ hat die denkbar kürzeste Form eines Kettenrondos in der Abfolge ABACA mit einem Refrain A und zwei Strophen B und C. Das ganze Stück ist bis zum Schluss-

Rondos

ton durchgehend in Pianissimo gehalten. Es ist gleichbleibend ruhig und erfährt nur mäßige Steigerungen in den beiden Strophen.

Der Refrain A ist zweiteilig. Es beginnt mit dem berühmten chromatischen Pendelmotiv als Auftakt zu einem aufsteigendem Fragemotiv, das mehrfach wiederholt wird. Der zweite Teil des Refrains wiederholt die melancholische Frage und intensiviert sie, indem er sie zart über C-Dur und G7 zurück zu a-Moll führt.

Die Strophen B und C sind ebenfalls zweiteilig. Sie beginnen mit einem – jeweils anderen – lyrischen Lied, das in ein brillant auszuspielendes Zwischenstück übergeht, welches dann in den Refrain zurückpendelt.

„Für Elise“, WoO 59, Takte 74-83, in Strophe C: *

Ende der Liedmelodie in Sextintervallen über Basstrommel (*piano*, bis Takt 77);
die brillant zu spielenden gebrochenen Akkordtriolen (*pianissimo*, ab Takt 79).

Die nach oben gebrochenen a-Moll-Akkordtriolen des Abschlusses von Strophe C gehen in eine chromatische Abwärtsleiter über, deren Triolen sich am unteren Ende in den Schlussrefrain zurückwiegen. Der Schlussrefrain wird voll ausgespielt und klingt mit seinem einfachen Grundton a aus, welcher nur kurz angetippt wird und sinnendes Schweigen hinterlässt.

Polonaise op. 89 C-Dur op. 89, 1814/15

Alla Polacca, vivace, 169 Takte

Historischer Hintergrund und Entstehungsgeschichte:

Die Polonaise ist ein feierlicher Schreittanz für eine choreografierte Tanzgruppe. Er stammt, wie sein Name und seine Tempobezeichnung *Alla Polacca* sagt, ursprünglich aus dem polnischen Adel des 17. Jahrhunderts und avancierte zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu einem Modetanz der adeligen Oberschicht Europas. Polonaisen werden auch heute noch zur Eröffnung von Bällen getanzt, wir kennen sie außerdem als einfachen Hand-auf-Schulter-Gänsemarsch durch Partyräume. Sein Grundrhythmus ist ein hüpfender Dreiviertel-Takt *bámm-bada-bámm-bada-bámm-bamm*, der dem Schreiten der Tanzgruppe einen gewissen Vorwärtsschwung verleiht, siehe die Begleitfigur im Thema dieser Polonaise ab Takt 8:

Fantasie für Klavier H-Dur op. 77 (1809)

Entstehungsgeschichte:

Beethoven war ein erstklassiger Pianist. Er spielte bereits als Knabe in Bonn schwierigste Werke wie das Wohltemperierte Klavier von Bach flüssig herunter, und außerdem konnte er eigene Ideen frei und spontan auf dem Klavier entwickeln. Diese beiden Fähigkeiten teilte er mit dem großen Mozart. Auch in seiner Wiener Zeit als etablierter Komponist großer Werke begeisterte er sein Publikum mit seinem Klaviervortrag. Er spielte in adeligen Hausmusikreisen und Salons vor und fügte oft Improvisationen an.

Leider gibt es keine Tonmitschnitte seiner Improvisationen, so wie wir sie heute von den großen Jazzmusikern besitzen. Es gibt nur Notenschriften seiner auskomponierten Werke. Viele seiner Werke enthalten fantasievolle Einlagen, die wie improvisatorisch eingestreut klingen, aber sie sind immer Teil eines wohlüberlegten Kompositionsplans. Wie nur mag Beethoven geklungen haben, wenn er wirklich improvisierte?

Diese Fantasie für Klavier op. 77 von 1809 gibt darüber Aufschluss. Ihr Vorbild ist nämlich eine Improvisation, die er tatsächlich gegeben hatte. Beethoven hatte seinen letzten öffentlichen Auftritt bei der „Großen Akademie“ in der Weihnachtszeit am 22. Dezember 1808 in dem erst vor wenigen Jahren neu gegründeten Theater an der Wien, das eine hervorragende Akustik besaß. Neben Zuwendungen von Mäzenen und den Verkaufserlösen aus Notendruckungen seiner Werke waren solche Benefizkonzerte eine wichtige Einnahmequelle für ihn. Wegen seiner fortgeschrittenen Taubheit konnte er eigentlich nicht mehr öffentlich spielen, und hier tat er es zum letzten Mal.

Das Konzert war außergewöhnlich. Es fanden drei Uraufführungen auf einmal statt: die der 5. und 6. Sinfonie und des 4. Klavierkonzerts – mit Beethoven am Klavier. Hinzu kamen Teile seiner C-Dur-Messe op. 86, eine Konzertarie „Ah! Perfido“ op. 65 und die Chorfantasie op. 80. Alles hintereinanderweg in mehreren Stunden, und das im ungeheizten Konzertsaal mitten im Winter. Die Zeitgenossen berichteten davon, wie sehr sie und die Musiker trotz ihrer Wintermäntel, in die sie gehüllt waren, gefroren hatten.

Und als Zugabe setzte Beethoven noch eine frei improvisierte „Fantasie“ am Klavier obendrauf.

Das Konzert war sehr gut besucht. Aber es gelang nicht besonders gut. Das Orchester bestand zum großen Teil aus Amateuren, da die Profis in der Weihnachtszeit anderswo engagiert waren. Beethoven selber traf in seiner Taubheit nicht mehr den richtigen Ton. Und die Chorfantasie war noch nicht einmal zu Ende komponiert, so dass er auch hier am Klavier improvisieren musste, was im Zusammenspiel mit Chor und Orchester offenbar nicht gut gelang. Und natürlich war das alles viel zu lang und anstrengend, selbst für dieses wohlmeinende Publikum.

Die abschließende Fantasie am Klavier aber fand Beifall. Beethovens Freund und Förderer Franz von Brunsvik regte ihn dazu an, sie nachträglich aufzuschreiben. Das tat er im neuen Jahr 1809 und das Ergebnis ist dieses Opus 77. Beethoven widmete es seinem Freund Franz von Brunsvik.

Auch wenn sie die Improvisation des Abends vielleicht nicht wortwörtlich wiedergibt, dürfen wir doch annehmen, dass sie ihr nahekommt, denn Beethoven hat das Stück absichtsvoll in freiem Format, als lose Folge verschiedener Musikstile mit großer Variabilität der Tonarten, Tempi und Stimmungen und mit eingestreuten Nebengedanken verfasst. Genau so darf man sich den improvisierenden Beethoven vorstellen.

Musikalischer Gehalt:

Die Fantasie für Klavier op. 77 besteht aus sechs Teilen unterschiedlichen Stils. Ein Thema mit neun Variationen (Teil 5) ragt besonders heraus und nimmt fast die gesamte zweite Hälfte der Fantasie ein, der am Ende nur noch eine kleine Coda (Teil 6) folgt.

Ein plötzlich einfallender lauter Tonleiterlauf nach unten eröffnet das Stück, und so endet es auch. Der beginnende Tonleiterlauf fällt schroff ins Leere und lässt den Zuhörer unmittelbar auffahren. Der abschließende Lauf dagegen setzt einen gültigen Schlusspunkt in der Grundtonart H-Dur.



Anfang der Fantasie für Klavier op. 77, Takte 1-2.



Ende der Fantasie für Klavier op. 77, Schlusstakte 241-245.

Der Anfang ist wild: Ein schroffer Tonleitersturz in die Tiefe über anderthalb Oktaven vom hohen *Es* zum *A*, bleibt in der Luft hängen, da Anfangs- und Endton dissonant tritonal zueinanderstehen, nur der Anderthalbtonschritt von *Fis* auf *Es* in der Mitte zeigt auf die harmonische Molltonleiter von g-Moll. Das bestätigt der sofort anschließende Lauf eine Etage tiefer von *C* zum tiefen *Fis*, dem Leitton zu *G*. Auf dem Leitton hängen zu bleiben erzeugt unsichere Spannung. Es folgt unmittelbar daran *poco adagio* ein zartes Klagemotiv in g-Moll.

Das Ende ist dagegen klar: nach *pianissimo* angetupften Kadenzakkorden landet ein *fortissimo*-Lauf in sauberem H-Dur gegenläufig in Ober- und Unterstimme befriedigend im Grundton.

Kurze schroffe Tonleiterläufe bleiben dem ganzen Stück als Gestaltungselement erhalten. Sie unterbrechen die verschiedenen Teile der Fantasie und trennen und verbinden sie gleichermaßen. An zwei markanten Stellen geht es dabei sogar mehrmals über das ganze Klavier hinweg hinauf und hinab. Und jedes Mal ist es derselbe Effekt: Achtung, jetzt ist was zu Ende und es kommt etwas Neues.

Die sechs Teile sind sehr unterschiedlich und verleihen dem Stück wie die Sätze einer Sonate eine unterhaltsame Struktur.

Teil I **Introduktion, Takte 1-14:**

g-Moll, Tonleiterlauf und *Adagio*-Klagemotiv.
Wie *Largo*-Einleitung zur *Pathétique* op. 13.

Teil II **Trällerlied/Ländler, Takte 15-37:**

B-Dur 6/8-Tanz *Allegro ma non troppo*.
Wie ein Ländler-Stück, etwa 1. Satz der Klaviersonate Nr. 25 op. 79.



Fantasie für Klavier op. 77, „Ländler“-Teil II, Takte 15-18.

Teil III **Drama, Takte 38-78:**

d-Moll, 2/4-Takt, *Allegro on brio*.
Rasende gebrochene Akkorde über das ganze Klavier (Takt 38) leiten eine dramatische Bass-Linie ein (Takte 39 ff.), die von gebrochenen Oktavläufen in der Oberstimme farbebenreich begleitet werden.
Wie 1. Satz der *Appassionata* op. 57.



Fantasie für Klavier op. 77, Anfang des „Dramas“ Teil III, , Takte 39-43.

Teil IV **Toccata/Etüde, erhöhte *Appassionata*-Stimmung, Takte 79-156:**

h-Moll, 2/4-Takt, *Adagio – Presto*.
Ein *Adagio* mit schwebendem Wiegen wie der 2. Satz der *Appassionata* rahmt eine rasante *Toccata in presto* und dann noch *piu presto* ein, in welcher schnelle Achtel-Figuren schließlich zu Triolen beschleunigt werden, wie eine Etüde in erhöhter *Appassionata*-Stimmung. Das Schluss-*Adagio* geht flüssig in das folgende Thema mit Variationen über.

Teil V Thema mit neun Variationen, Takte 157-238:

H-Dur 2/4-Lied *Allegretto*.

Das Thema ist ein zartes Liedmotiv über vier Takte, das der Adagio-Wiederholung der Introduction (Takte 6-7) nahekommt, als sei diese ihr 2. Teil.

The image shows a musical score for the theme of the nine variations. It is written for piano in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked 'Allegretto'. The score is divided into two systems. The first system starts with the dynamic 'dolce' and features triplet eighth notes in the bass line. The second system continues the accompaniment with a 'cresc.' marking. The melody in the treble clef consists of four measures of a simple, lyrical theme.

Thema des Variationsteils der Fantasie für Klavier op. 77, Takte 157-160.

Es wird zweimal gespielt, danach folgen jeweils ohne Unterbrechung flüssig hintereinander neun Variationen zu je acht Takten in verschiedensten Stimmungen. Die vorletzte 8. und letzte 9. Variation sind von den vorherigen sieben Variationen durch eine Serie ausgiebiger Tonleiterläufe getrennt. Diese gleiten in eine leicht variierte Reprise des Themas (8. Variation) und diese wiederum geht über in die letzte Variation, die eine variierte Reprise der 7. Variation ist.

Die letzte Variation endet mit einer Fermate *sforzato* auf einem Fis-Dur-Akkord, der Dominante zur Grundtonart, in welcher die Coda anschließt.

Teil VI Coda, Takte 238-245

H-Dur, Tonleiterlauf und *Adagio*-Reprise des Variationsthemas Teil V.

Abschließend *pianissimo* Kadenz und *forte* Tonleiterlauf in die Grundtonart.

Kleiner Musikführer Beethoven
Werke für Klavier solo

Rüdiger T. Grimm
am Bechstein-Flügel

Foto
© Catharina Frank, 20.12.2019

