



Zusammenfassung

Vortrag 1

Die Epoche der Wiener Klassik

- 1750 Ende der Barockepoche (Tod Bachs) / Beginn der Vorklassik
(u.a. "Mannheimer Schule" und Bach-Söhne, früher Haydn)
(In der Bildenden Kunst: Die Epoche des Rokoko)
- 1780 - 1830 Wiener Klassik (Haydn, Mozart, Beethoven)
- 1781 Mozart nach Wien: Freundschaft und künstlerischer Austausch mit Haydn
 - "Weimarer Klassik" in Literatur (Goethe, Schiller u.a.)
 - Philosophie: Kant, Hegel, Schelling, Fichte
 - Zeitalter der "Aufklärung" (bes. frz. Philosophen)
 - Franz. Revolution: Abschaffung der Monarchie und des Adels
 - "Sturm und Drang"-Epoche in Literatur: Freiheit des Subjekts, "Genie"

Beethovens Lebens- und Schaffensphasen

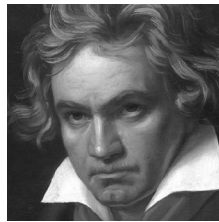
Beethovens Jugendzeit in Bonn (1770 - 1791)

- Nicht-adelige Abkunft (bäuerliche Vorfahren aus Flandern)
- Keine bedeutsame musikalische Förderung durch den Vater (im Vergleich zu Mozart)
- kein "Wunderkind" am Klavier, aber "Ausnahmetalent":
mit 11 Jahren Pianist/Cembalist der Bonner Hofkapelle
- mit 17 Jahren Reise zu Mozart n. Wien – umgehende Rückkehr (Mutter)
- 1792 Unterricht bei Haydn – danach Verbleiben in Wien (zeitlebens)

Erste Jahre in Wien – der Weg zum eigenen Stil (1792-1803)

Die Bedeutung des Klaviers

- Beethovens erste Werke, die er gelten ließ – und mit Opus-Zahlen versah –, waren Klavierwerke bzw. Kammermusikwerke mit Klavier.
- Öffentliches Aufsehen erregte er bei Klavier-Vorträgen mit seinen freien Fantasien und ausdrucksstarken Improvisationen (> "Klavierduell").



Zur Musik

Musikbegriffe: die Sonate

- Sonate = ein i.d.R. 3-sätziges Musikstück für 1 oder 2 Soloinstrumente. Bei Beethoven auch 4 Sätze.
- Satzfolge: 1. Schnell (evt. davor: LE) – 2. Langsam – 3. Schnell
- 1. Satz (“Hauptsatz”) (schnell) hat als Form die sog. “Sonatenhauptsatzform” (SHF) mit 2-3 Themen. Die 4 Teile der SHF:
 1. “Exposition” (hier werden die 2-3 Themen vorgestellt)
 2. “Durchführung” (hier werden die Themen durch neue Tonarten geführt und gfs. motivisch verändert (“motivische Arbeit”))
 3. “Reprise” (= Wiederkehr der Exposition, leicht verändert)
 4. “Coda” (etwas ausgeweiteter Anhang mit Schlusswirkung)

Beethovens erste Klaviersonaten – Vergleich mit Mozart

Mozarts “Sonata facile” zeigt eine Kompositionsstruktur die auf motivischen Kontrasten beruht: Mozart schafft eine vielfältige, verschiedenartige Musik auf der Basis vieler kontrastreicher Motive. Eine Musik, die gleichwohl einheitlich wirkt und eine tiefere Einheit in sich trägt auf Grund “unterirdischer” (nicht unmittelbar erkennbarer) struktureller Beziehungen zwischen den verschiedenen Motiven (z.B. durch parallele Dreiklangstrukturen oder rhythmische Analogien) sowie auf Grund eines Harmonieplans, der wesentlich auf den zentralen, einheitsstiftenden Harmonien der Klassik – den “Kadenzharmonien” – beruht.

Beethovens 1. Klaviersonate F-moll op. 2/Nr. 1 (veröffentlicht 1795) lässt von Anfang an eine andersartige Konzeption erkennen: das Hauptthema beruht auf der Fortentwicklung eines einzigen Motivs – mithin auf “motivischer Arbeit” bereits innerhalb des Themas! Also: keine “Addition” (Aufreihung) motivischer Kontraste (wie bei Mozart), sondern Schaffung und Verarbeitung verschiedener Variantengestalten aus einem “Urmotiv” heraus, die zu einer **Entwicklungsform** führen – mit Abspaltung von Motivteilen, Raffungen, Verdichtungen, was zu starken Spannungen führen kann.

Beethovens Musik hat einen “Zug”, sie strebt einem Ziel entgegen, sie zeigt eine Entwicklung auf. Eine Entwicklung, die unter Spannungen verläuft, da der Erreichung des Ziels Widerstände entgegen stehen, die im Rahmen von Konflikten und Auseinandersetzungen zu überwinden sind.

In dieser Haltung scheint Beethovens Musik dem realen Leben näher zu stehen als die Mozartsche Musik, denn sie bildet durch ihre Struktur quasi Verhaltensweisen und Situationen des täglichen Lebens nach: Aufstellung eines Ziels, Aufrufen, Ankämpfen gegen Widerstände und Versuch, diese zu überwinden. Dabei scheinen menschliche Affekte wie Anstrengung, Wille, Trotz, Mut, Wut klanglich spürbar.

In **Beethovens** berühmtester früher Klaviersonate, der **“Pathétique” op. 13 C moll** (“Schicksalstonart”) aus dem Jahre 1798 führt dieses Kompositionskonzept zu einem regelrechten “Drama”, dessen wild-leidenschaftlicher Gestus an den Impetus eines der jugendlichen “Genie”- und Freiheitsdramen des frühen “Sturm und Drang” (Schiller /Goethe) gemahnt:

Beginn mit einer fatalen, aussichtslosen antagonistischen Ausgangssituation in der langsamen Einleitung (LE) und erste – aber nicht erfolgreiche – Versuche diese zu “meistern” bzw. dieser zu entkommen. Im anschließenden schnellen Hauptsatz beginnt dann die eigentliche “Handlung”, die Auseinandersetzung zwischen den antagonistischen Kräften. Der “Kampf” endet nach vielen Auseinandersetzungen, Aufschwüngen, Durchbrüchen, Trugschlüssen, Resignationen und “Wieder-Auferstehungen” am Ende des Satzes mit



einem Schluss in der Moll-Ausgangstonart, also mit der “Oberhand” des Bösen, des “feindlichen” Prinzips – aber voller “Trotz” und Verachtung in den Fortissimo-Schlussakkorden.

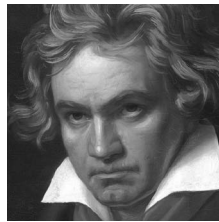
Beethoven zeigt hier kühne, in die Zukunft der Romantik vorausweisende kompositorische Neuerungen, die bei Mozart undenkbar waren. Zum Beispiel: taktelange “ostinatohafte” Wiederholung “primitiver” Bass-Oktavenfiguren, unzählige den gleichmäßigen Fluss hemmende Spannungsakkorde, oft versehen mit sf-Akzenten (“Widerhaken”), sperrige “Synkopen”-Rhythmen, nebulöse “Klangfelder” ohne jegliche melodisch-motivische Bewegung, riesige Lautstärke-Entwicklungen (Crescendi), “Raketen”-Figuren der vorklassischen “Mannheimer Schule” etc. Er wendet die Gestaltungsprinzipien der traditionellen SHF an (2 Themen, Durchführung etc.), ordnet sie jedoch in der Art ihrer Verwendung seinen neuen Ideen unter (z.B. Negation der traditionellen Tonartenfolge, unerwartete Wiederkehr von Teilen der LE im Hauptsatz), so dass im Vergleich zu Mozart eine völlig neuartige klassische Musik entsteht.

Wichtig: Das von Beethoven so gestaltete “Drama” ist keine Tonmalerei, keine “Programm Musik”. Es bildet auch nicht ein subjektives Empfinden des Komponisten ab. (Beethoven war in dieser Zeit voller Lebensfreude und Zuversicht!). Beethovens Musik verweist mit ihrer antagonistischen Struktur eher auf allgemeine Antagonismen des menschlichen Lebens.

Der langsame Sonatensatz: Beethovens Adagio 2. Satz der “Pathétique”

Beethovens Adagio ist von tiefer Innigkeit geprägt. Es zeigt eine Direktheit, und Offenheit im Ausdruck, die völlig neu ist. Die Melodie des Hauptthemas ist von allen Verzierungen und Künsteleien der vorangehenden Rokoko-Epoche – wie sie etwa noch Mozarts und Haydns “galanter Stil” repräsentiert – befreit, sie wirkt in einem bisher unbekanntem Maße natürlich. (Hier zeigen sich Entsprechungen zu J. J. Rousseaus Postulat: “Retour à la nature!” – “Zurück zur Natur”!). Die Melodie ist reduziert auf wenige Töne, von denen aber jeder einzelne mit einer eigenen Harmonie “unterfüttert” ist, wodurch er eine enorme Gravität erhält – vergleichbar den Melodietönen eines Bach-Chorals. Beethovens Adagio-Melodien haben dadurch eine Intensität, aber auch eine Offenheit und Ungeschützttheit, dass man den Eindruck hat, jeder einzelne Ton komme direkt, wie ein Herzschlag, aus der Seele des Komponisten. So sind es die Adagio-Sätze, die Beethovens inneres Wesen vielleicht am nachdrücklichsten offenbaren: seine Fähigkeit zu leiden, mitzuleiden.

Damit aber hat Beethoven, der in seiner Einstellung Klassiker und nicht Romantiker war, den nachfolgenden Komponisten der Romantik (vor allem Schubert) einen Weg gewiesen: er hat das Tor zur subjektiven Musik geöffnet. Die Musik der Romantiker erzählt – genau wie die Literatur der Romantik – vom “Ich”. Beethovens Leid aber, wenn es in seiner Musik zum Ausdruck kommt, ist kein subjektives Leid, es ist ein Leid “für die Menschheit”.



Zusammenfassung

Vortrag 2

1. Beethoven und Haydn

- Beethoven erhielt von Haydn nach seinem Eintreffen in Wien (1792) ca. 1 Jahr lang Unterricht im Komponieren, der aber nicht konfliktfrei war. Die Gründe:
- Haydn sah bei Beethoven Defizite in den Grundlagen des Komponierens; Beethoven dagegen glaubte, diese bereits zu beherrschen und suchte "spezielle" kompositorische Hilfen und Tipps.
- Haydn (damals 60 J.) war "gesetzt" und gelassen, Beethoven war ungeduldig und sehr selbstbewusst.
- Haydns Kompositionsstil schien Beethoven zu konservativ.

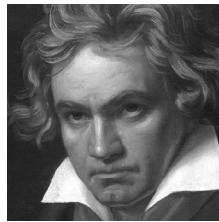
2. Beethovens frühe Kammermusik: 3 Klaviertrios op. 1

- Klaviertrio = Sonate für Violine, Violoncello und Klavier.
Form: 3-sätzig, bei Beethoven auch 4-sätzig (z.B. in op. 1/Nr. 3)
Form des Hauptsatzes (1., auch 4. Satz): "Sonatenhauptsatzform"
- Beethoven veröffentlichte seine 3 Klaviertrios op. 1 im Jahre 1795.
- Im selben Jahr komponierte Haydn sein "Zigeunertrio".
- Haydn war von den beiden ersten Trios Beethovens sehr angetan.
Gegen die Veröffentlichung des 3. Trios in C-moll allerdings äußerte er Bedenken ("schwer verständlich"). Beethoven veröffentlichte dieses 3. Trio dennoch: denn es sei "das beste" seiner drei Trios.
Dies führte zu einer Verstimmung – wenn nicht gar Entfremdung – zwischen Haydn und Beethoven

3. Haydn's "Zigeunertrio" G-dur

Ähnlich wie Mozarts "Sonata facile" ist Haydns Trio stilistisch einheitlich dem höfisch-galanten Stil des Rokoko verpflichtet (Verzierungen, typische "Manieren" in der Melodie, Phrasierung etc.). Der ungarische Charakter ("Zigeunertrio"...) kommt nur im 3. Satz ("all'ongarese") zum Tragen.

Das liedhaft-geschlossene 1. Thema des 1. Satzes zeigt große Einheit, aber auch Variantenreichtum: Einheit auf Grund des übergreifenden Harmonieprinzips der "musikal. Periode" mit harmonischen "Halb- und Ganzschluss"-Korrespondenzen der Formteile. Vielfalt u.a. auf Grund von Varianten der Gliederung und des Umfangs der beiden Hauptformteile, in denen sich z.B. Dreitakt-Gruppen gegenüber den üblichen Zweitakt-Gruppen vorfinden, was u.a. zu kleinen Steigerungen und Verdichtungen à la Beethoven führt.



4. Beethovens Trio C-moll op. 1 / Nr. 3 – 1. und 4. Satz

Kompositorische Neuerungen und Besonderheiten:

Ursache von Haydns “Bedenken”?

- Das Hauptthema besteht im 1. wie im 4. Satz aus 2 (!) Themen, die in Form und Charakter gegensätzlich zu einander gesetzt sind: wie Frage und Antwort. Sie sind jedoch innerlich (“dialektisch”) aufeinander bezogen, insofern sie beide aus derselben Grundmaterie (Zentraltöne des C-moll-Dreiklangs) gebildet sind: sie stellen quasi “zwei Seiten derselben Medaille” dar (“unterirdische” Gemeinsamkeit, ähnlich wie bei Mozart). Dies ist in beiden Sätzen der Fall – wodurch der 4. Satz eine direkte Beziehung zum ersten hat.
- Das Seitenthema im 1. Satz (traditionell in dur, kantabel und versöhnlich) spielt für den weiteren Verlauf des Satzes keine große Rolle: der antagonistische Charakter des Satzverlaufs wird eindeutig von den beiden Hauptthemen geprägt. Im 4. Satz dagegen ist das Seitenthema für die Durchführung bedeutsam.
- Besonders ungewöhnlich ist der Schluss des 4. Satzes: der Antagonismus der Themen endet mit dem “Sieg” des nach oben (“zum Licht”) führenden 1. Themas: das nach unten drängende 2. Thema löst sich nach und nach ins Nichts auf. Der Satz – und damit das ganze Trio, das ja in moll steht – endet überraschend mit einem lichten Ende in dur – und im Pianissimo!
- Idee des Werks: Traum einer Aufhebung der antagonistischen Gegensätze einer zerstrittenen Welt?

5. Beethovens Langsamer Satz in seinem letzten Klaviertrio: “Erzherzogtrio” B-dur op. 97, 2. Satz

Entstanden: 1811 (also gegen Ende der 2. Schaffensphase: “klassische Meisterwerke”)

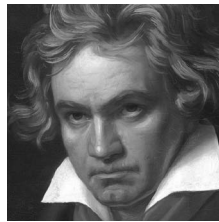
Uraufgeführt: 1814 – mit Beethoven am Klavier: Beethovens letzter öffentlicher Auftritt als Pianist!
(Gehörleiden!)

Das Thema ist von einer ähnlichen Tiefe der Empfindung wie das Adagio der “Pathétique”.

Musikalische Merkmale:

- Einfachheit und Unmittelbarkeit der (Dur-)Melodie: “Immer einfacher!” (Skizzenbuch).
- Entwicklung des ganzen Themas aus einem kurzen “Urmotiv” heraus in “motivischer Arbeit”: durch eine 3-malige, stets höhere Wiederholung desselben.
- Das Urmotiv selbst ist geprägt von einer Wiederholung des ersten Tons (Dur-Terz) in einem fatalistisch-resignativ wirkenden Sarabanden-Rhythmus (2. Ton länger als der erste).
- Bei der dritten Wiederholung des Motivs: Aufbruch und Durchbruch zur “Erlösungsharmonie”, zum “Licht”.
- Wie beim Adagio der “Pathétique” ist hier jeder Ton mit einer eigenen Harmonie unterlegt – wie ein Choral.

Der weitere Satzverlauf wird von Figuralvariationen des Themas bestimmt, die den emotionalen Charakter der Musik mehr und mehr intensivieren.



Zusammenfassung

Vortrag 3

1. Beethovens Persönlichkeit

Beethoven war ein Idealist und ein Menschenfreund – obwohl er nach außen verschlossen und unzugänglich wirkte. Der Grund für seine Zurückhaltung gegenüber Menschen in Gesellschaft war seine früh **beginnende Ertaubung**, die er lange geheim halten wollte. Das **1802** abgefasste **“Heiligenstädter Testament”** erhellt diesen Zusammenhang in erschütternder Weise.

Beethovens **Verhältnis zum Adel** war reserviert und von Skepsis geprägt – nicht nur wegen seiner eigenen nicht-adeligen Abstammung. In seinem Verhalten gegenüber dem Adel kümmerte er sich wenig um die “Etikette”. Er war von der Überlegenheit eines durch Fleiß und Genialität erworbenem Ansehens gegenüber einem nur ererbten Adelstitel überzeugt und ließ dies auch den Adel spüren. Auch gegenüber Goethe äußerte er diese Überzeugung. In Fragen der Musik machte er gegenüber dem Adel überhaupt keine Kompromisse, Konzerte etwa waren ihm “sakrosankt”.

Auch in seiner **äußeren Erscheinung** gab sich Beethoven als Individualist und **Freigeist**, dem die gesellschaftlichen Usancen der Zeit gleichgültig waren. Damit prägte er den Typ des neuen Künstlers des 19. Jahrhunderts, der sich unabhängig von jeder Art Obrigkeit sah, ja der selbst bald zum “Titan” heranwuchs, zu dem das Volk in Verehrung aufblickte, nachdem es den Glauben an die weltliche oder kirchliche Obrigkeit mit der Aufklärung verloren hatte. Beethoven wurde somit in seinem Erscheinungsbild – nicht in seiner Musik! – zum ersten “romantischen” Künstler.

Beethovens Unabhängigkeit zeigt sich auch in seiner Einstellung bezüglich der Existenzsicherung. Er war der **erste freischaffende Komponist**: er hatte zeitlebens keine feste Anstellung und komponierte grundsätzlich nicht im Auftrag, sondern nur, wenn er kompositorisch “etwas zu sagen” hatte. Von seinen Verlegern erhielt er zwar Vergütungen. Diese aber waren eher gering, so dass Beethoven letztlich vor allem von Zuwendungen seiner – meist adeligen! – Gönner lebte. Letzteren widmete er dann auch dankbar seine Kompositionen, aber er ließ sich von ihnen nicht bestechen.

2. Annäherung an die Symphonie – um 1800

Die **Gattung Symphonie** entstand in der Vorklassik (1750 - 1780). Ihre Form entwickelte sich aus der barocken “sinfonia”, dem italienischen Gegenstück zur französischen “ouverture”, mit der in der Barockzeit höfische Feste oder Opern festlich eröffnet wurden. Aus dieser ursprünglich 3-sätzigen Form entwickelten Haydn und Mozart nach und nach eine 4-sätzige mit einer nun klassischen (statt barocken) Struktur, die darin bestand, dass in jedem der 4 Sätze 2 Themen in unterschiedlicher Art und Weise zueinander in Beziehung gesetzt, motivisch verarbeitet und durch verschiedene Tonarten geführt wurden – ähnlich wie in einer klassischen Klavier- oder Kammermusik-Sonate.



Symphonie = Orchesterwerk in Sonatenform mit 3 oder (meist) 4 Sätzen:

Satzfolge:

1. Schnell (evt. mit vorangehender LE)
2. Langsam
3. Menuett (= urspr. Tanz im 3/4-Takt)
4. Schnell

Der 1. und 4. Satz haben meist die Sonatenhauptsatzform.

Instrumentale Besetzung eines klassischen Symphonieorchesters

Holzbläser: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte

Blechbläser: 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen (erst ab Beethovens 5. Sinfonie)

Pauken: (2)

Streichergruppe: 1. Geigen (12-14), 2. Geigen (10-12), Bratschen (=Viola) (8-10), Violoncelli (6-8), Kontrabässe (4-6)

Anordnung in der Partitur: von unten nach oben, von tief > hoch (Streicher, Kontrabässe ganz unten)

Beethovens 1. Symphonie C-dur op. 21 – um 1800

- Beethoven komponiert seine beiden ersten Symphonien (C-dur / B-dur) gegen Ende der 1. Schaffensphase, mit 30 Jahren. Zum Vergleich: Mozart hatte bereits mit 9 Jahren, die Spätromantiker Brahms und Bruckner aber erst mit 40 Jahren ihre erste Symphonie geschaffen! (> Wandel der Bedeutung und Herausforderung einer Symphonie!).
- Beethovens erste beiden Symphonien sind noch stark dem Geist von Haydn und Mozart verpflichtet.
- Die 1. Symphonie hat eine Langsame Einleitung (LE) in der klassischen Funktion eines "Eingangsportals", das Spannung und Erwartung aufbaut und in die Grundtonart einführen soll.
- Überraschend beginnt die LE jedoch nicht mit einem Akkord der Grundtonart, sondern vollzieht mit Spannungsklängen, die wie eine Frage wirken, eine "schleichende Annäherung" an die Grundtonart, Der Effekt ist: Überraschung, Spannung und große Erwartungshaltung im Hinblick auf den Hauptsatz.
- Das Hauptthema des folgenden Hauptsatzes wirkt in seinem spielerischen Gestus "wie Haydn", ist aber nicht mittels Kontrasten aufgebaut, sondern – wie in Beethovens früher Kammermusik – in Form einer (3-teiligen) Entwicklung aus einem kleinen "Urmotiv" heraus.
- Auch das Hauptthema des 4. Satzes entwickelt sich – im Rahmen einer kurzen LE – sukzessive aus einem kleinen, stets anwachsenden Tonleitermotiv heraus.

Beethovens 1. Symphonie ist, kurz gesagt: "Haydn im Klang – Beethoven in der Struktur".



Beethovens 2. Schaffensphase: 1803 - 1812

Neue Symphonieform: “Ideensymphonie”. Symphonien dieser Art sind nicht mehr nur – wie bei Haydn und Mozart – ein unterhaltsames intellektuelles “Spiel tönend bewegter Formen” (E. Hanslick), sondern sie bringen eine weltanschauliche Idee zum Ausdruck, der die musikalische Form untergeordnet ist.

3. Symphonie Es-dur op. 55 “Sinfonia eroica”

Ursprünglich Napoleon gewidmet; wahrhaft revolutionär in Form und Ausdruck. Idee: Darstellung des allgemein-Heldenhaften, keine “Programm-Musik”! Neuerungen: überlanger 1. Satz, in der Form oft von der SHF abweichend (bes. in Durchführung und Coda), viele Motive (=viele Aspekte des Heldenhaften), keine abgeschlossenen Themen (Entwicklungsform!). Neben dem Heldenhaften bes. Darstellung von Konflikten: scharfe Dissonanzen, Verunklärung der Taktmetrik durch “Pseudo-2/4-Takte” im 3/4-Taktmetrum, endlose sfz-Akzentfolgen: reiner Ausdruck von Leidenschaften und kühnen Empfindungen, die den Fluss und Zusammenhang der Form dabei oft hemmen oder gar sprengen.

2. Satz = Trauermarsch (C-moll!), “Schreckens-Fugato”, Trompeten des “Jüngsten Gerichts” (Kehrseite des H.)

3. Satz: schnelles, fröhliches “Scherzo” (erstmal Scherzo statt Menuett).

4. Satz: Variationen über ein schlichtes Tanzthema, aus dem sich ein ungeahnt gewaltiges Finale entwickelt. Orchester erstmal mit 3 (statt 2) Waldhörnern besetzt.



Zusammenfassung

Vortrag 4

1. **Symphonie Nr. 5 C-moll op. 67 "Schicksalssymphonie" 1804 - 1808**

Die **"Idee"** der 5. Symphonie ist die Bedeutung des Schicksalhaften für den Menschen. Der Leitgedanke des Werks ist "Durch Nacht zum Licht": durch Auseinandersetzung das Schicksal überwinden.

Der **1. Satz** zeigt eine **Dialektik** in der Motivstruktur und in der formalen Konzeption in Analogie zu Hegels dialektischem Denkansatz. **Hegel** sagt: Die Bewegung der Welt beruht auf polaren Gegensätzen, die aber eine innere Einheit bilden. Und so sollte auch ein Gedanke (These) immer im Hinblick auf seinen polaren Gegensatz (Antithese) durchdacht werden, mit dem er innerlich unlösbar verbunden ist – wie "2 Seiten einer Medaille" – um dadurch zu einem höheren Begriff des Ausgangsgedankens zu kommen (Synthese). ("dia" – "legen" (gr.) = eine Sache "durch" – "sprechen", durchdenken).

Beispiel der Gegensatz von Freiheit und Gesetz. Goethe sagt: "Nur das Gesetz kann uns Freiheit geben", Freiheit ohne Gesetz wäre "Willkür", also der vordergründige – nicht dialektisch durchdachte – Begriff von Freiheit. Der dialektische Begriff von Freiheit erkennt, dass Freiheit ohne irgendein Regulativ oder Gesetz weder empfunden noch realisiert werden kann. Siehe auch den Gegensatz von Glück und Unglück (Schicksal): Ersteres ist ohne die Kenntnis und Erfahrung des letzteren nicht denk- und vorstellbar.

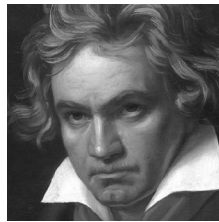
Zur **Musik des 1. Satzes**: Die dialektische Struktur in Beethovens 1. Satz beruht auf der inneren Verwandtschaft der Motive, die durch eine antagonistische Harmonieführung, durch gegenläufige Bewegungsrichtung der Motive oder durch kontrastierende Lautstärke, Instrumentation u.ä. in einen antithetischen Gegensatz zueinander gesetzt werden, der zu spannungsreichen Auseinandersetzungen führt.

Bereits die Entwicklung des **Hauptthemas**, die unmittelbar nach der mottoartigen Vorstellung des "doppelgesichtigen" Urmotivs ("Klopfmotiv") erfolgt, beruht ausschließlich auf der dialektisch-kontrastierenden Verarbeitung des Grundmotivs. Ebenso wird das **Seitenthema**, das sich in seinen Zentraltönen mit dem Urmotiv verwandt zeigt, mit diesem kontrapunktisch in Beziehung gesetzt.

Im weiteren Satzverlauf wird so die Idee des Schicksalhaften stets mit ihrem dialektischen Gegensatz – dem Zustand des Glücks, des vom Schicksal Befreiten – konfrontiert, was ständig zu Auseinandersetzungen führt. Am Ende der Symphonie – erst mit dem 4. Satz – entscheidet Beethoven die Auseinandersetzung final zugunsten der Antithese: zugunsten der Überwindung des Schicksals. In den ersten drei Sätzen dagegen ist "menschliche Anstrengung", ein mitunter gewaltsames "Ringeln" um den Durchbruch dominierend.

Während der 1. Satz noch illusionslos im moll endet, bringt der **2. Satz** (ein Variationssatz in As-dur) zunächst eine Beruhigung des dialektischen Geschehens und später sogar Hoffnung auf ein positives Ende der Auseinandersetzungen: mit seinem 2. Thema und den drei – allerdings gewaltsam herbeigeführten und hier noch letztlich vergeblichen - Durchbruchversuchen der hymnischen C-dur-Trompeten.

Der **3. Satz** im schnellen 3/4-Takt eines "Scherzo" hat wie der zweite einen zuversichtlichen Grundcharakter. An seinem Ende (Coda) ereignet sich dann tatsächlich der Durchbruch zur Überwindung des Schicksalhaften - nachdem die Musik eingangs noch zögernd-leise die "Schicksalsfrage" gestellt hatte (Bassfigur in C-moll). Das Fugato des **Mittelteils ("Trio")** suggeriert zunächst einen "Aufbruch", der jedoch ins Stocken



gerät und bald danach wie eine Chimäre in sich zusammenfällt (Zusammenbruch). Mit dem anschließend folgenden tatsächlichen Durchbruch – dem nahtlosen **Übergang zum Finalsatz** – gelingt Beethoven dann in grandioser Weise die musikalische Überwindung des Schicksals: Aus einem fahlen, “nebelhaften” quasi statischen Klangfeld im dreifachen ppp mit fatalistisch pochenden Pauken heraus steigen unmerklich die 1. Geigen auf und führen den Aufstieg “zum Licht” an, dem bald das ganze Orchester mit einem riesigen Crescendo folgt. Zum ersten Mal in der Geschichte werden damit 2 Symphoniesätze formal direkt miteinander verbunden. Dies findet in der nachfolgenden Epoche der Romantik zahlreiche Nachahmer.

Der **4. Satz** ist ein einziger hymnischer Triumph mit sich ständig steigernden Eruptionen der Freude. Vor der Reprise erscheint nochmals ein kurzer Rückblick auf den 3. Satz mit seinem resignativen Zusammenbruch vor dem Durchbruch-, wodurch der 3. und 4. Satz noch enger miteinander verbunden sind.

Beethoven arbeitete 4 Jahre an dem Werk. Erst spät entschied er sich, alle Sätze auf den Schlusssatz zu beziehen (“**Finalsymphonie**”) – womit er die Idee “Durch Nacht zum Licht” auf die gesamte Symphonie ausdehnte. In diesem späten Entschluss, der sicher ein Grund für die lange Entstehungszeit des Werks war, zeigt sich, dass diese Idee für Beethovens Leben zur unumkehrbaren Lebensanschauung geworden war.

Viele romantische Komponisten haben Beethovens Idee der “**Finalsymphonie**” aufgegriffen (u.a. auch Bruckner), wobei Brahms und Mahler in ihrer jeweils 1. Symphonie sogar konkret die Idee “Durch Nacht zum Licht” neu ausgestalteten. Ein Idee, die ja bis zu den Denkern der Antike zurück reicht, wie etwa in Senecas wunderbarer Formulierung “Per aspera ad astra”: “Durch das Rauhe (des Lebens) auf zu den Sternen!”

2. Die Oper “Fidelio” 1805 - 1814

Beethoven schuf **3 Fassungen** der Oper, erst die dritte geriet zum großen Erfolg (1814).

Sein **Operntext** (das “Libretto”) basiert auf einer franz. Oper, die um 1800 entstand, heute aber in Vergessenheit geraten ist. Ihr Inhalt ist die Errettung eines widerrechtlich in einem Gefängnis der Revolutionszeit festgehaltenen Mannes. Die Errettung vollbringt dessen Frau – die sich, als Mann verkleidet und unter dem Namen “Fidelio”, im Gefängnis als Gehilfe des Kerkermeisters anstellen lässt. Der Geschichte liegt eine wahre Begebenheit aus der französischen Revolution zu Grunde.

Beethoven komponiert auf der Basis dieses Sujets eine *allgemeine* **Freiheitsoper**.

3 Gedanken haben für ihn zentrale Bedeutung:

- a) die äußere, politische **Freiheit**: die Freiheit widerrechtlich gefangen gehaltener Menschen (Musikalisches Symbol: der Gefangenenchor im 1. Akt)
- b) der **Glaube an Gott** und dessen Hilfe zur Errettung (Musikalisches Symbol: Rezitativ und Arie der Leonore im 1. Akt).
- c) die **moralische Pflicht der Gatten- und Menschenliebe**, die **Brüderlichkeit**.
“Der gestirnte Himmel über uns - das moralische Gesetz in uns – Kant!!!”
(Beethovens Konversationsheft)

Auch Kant sah also (wie Hegel) keinen Gegensatz, sondern einen inneren Zusammenhang zwischen “Freiheit” und den (sittlichen) “Gesetzen”.



Die wichtigsten Formgattungen einer Oper:

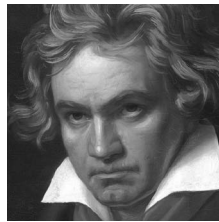
Rezitativ – Arie – Chöre – Ouvertüre (Orchester)

Rezitative (ursprünglich eine Art Sprechgesang) sind kurzgliedrige Formteile mit oft wechselnden Tempi, Tonarten, Charakteren. Im Vordergrund steht der Text.

In einer **Arie** (Art “Lied”) werden dagegen Gefühle ausgiebig besungen: in geschlossener Form, in fester Tonart, Taktart, Tempo, und in langen melodischen Bögen, oft mit melodischen Verzierungen der Singstimme (“Koloraturen”: mehrere Töne über 1 Textsilbe). Wenige, oft wiederholte Textworte. Große Arien sind meist zweiteilig angelegt: langsam – schnell.

Die **doppelte Funktion des Orchesters** bei Rezitativ und Arie:

- a) Begleitung des Sängers mit Harmonien,
- b) Darstellung von gestischen Figuren und Tonmalerei. Dabei oft Anspielungen auf Hintergründiges der Charaktere.



Zusammenfassung

Vortrag 5

1. Zur Rezeption von Beethovens Ideensymphonien

Die Zeitungskritiken zu den ersten Aufführungen der 3. und 5. Symphonien zeigen, dass Beethovens neuartige symphonische Musik vom damaligen Publikum nicht verstanden wurde. Erst ab etwa 1812/1813 zeichnet sich diesbezüglich eine Änderung ab.

2. Biographisches zu Beethovens 2. Schaffensphase – Beethoven und die Frauen

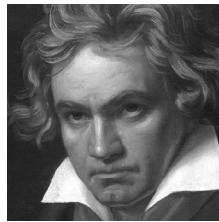
Der geringe Anklang der beiden ersten “Fidelio”- Fassungen und das Unverständnis im Hinblick seine neuartigen Symphonien stürzten Beethoven in eine Krise: er glaubte sich “von Feinden umringt” und wollte Wien verlassen. Erst die Zusicherung einer neuen lebenslangen Leibrente seitens seiner adeligen Gönner stimmte ihn um. Er blieb in Wien und suchte nun intensiv nach der “Frau für das Leben”.

Beethovens Suche war am Ende nicht von Erfolg gekrönt, seine Heiratsanträge wurden von den zumeist adligen Damen und deren Familien abgelehnt. Die Gründe dafür sind unterschiedlich. Wer Beethovens “Unsterbliche Geliebte” war, an die sein einzig erhaltener Liebesbrief gerichtet ist, ist bis heute nicht geklärt. https://de.wikipedia.org/wiki/Unsterbliche_Geliebte

3. Der “andere” Beethoven: der gelassene und humorvolle Komponist.

Beethovens kompositorisches Oeuvre ist äußerst vielfältig: neben den zahlreichen Werken, in denen Konflikte ausgetragen werden, gibt es auch Werke voller Gelöstheit und kaum getrübtter Heiterkeit. Beispiele dafür im Bereich der Kammermusik sind etwa die 5. Violinsonate, die sog. “Frühlingssonate” oder der Schlusssatz der **Violinsonate Nr. 8 G-dur op. 30/3**. Eine **Violinsonate** ist eine Sonate für **Violine und Klavier**. Sonaten für Melodieinstrumente haben in der Klassik immer eine Klavierbegleitung. Seit Mozart ist das Klavier gegenüber dem Melodieinstrument ebenbürtig: es steuert nicht nur die Harmonien bei, sondern greift auch melodisch konkurrierend in den Verlauf der Melodiestimme ein.

Im Bereich der Symphonik stellt die **Symphonie Nr. 6 F-dur op. 68 “Pastorale”** eine Besonderheit dar. “Pastorale” ist die Bezeichnung für eine Hirtenmusik (pastor, lat., der Hirte). Der Untertitel des Werks lautet: “Erinnerung an das Landleben” – mit dem Zusatz: “Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei”, womit Beethoven zum Ausdruck bringen wollte, dass das Werk keine “Programm Musik” ist. Eine “Programm Musik” ahmt Klänge der Natur nach oder erzählt mittels Tonmalerei eine “Geschichte”. Der 2. Satz der “Pastorale” allerdings enthält Tonmalerei: das berühmte “Vogelgerzetz” am Ende des Satzes (Nachahmung von Vogellauten). Die Symphonie hat 5 (!) Sätze. Beethoven hat sie mit Zusatztiteln versehen, um ihren Vorstellungsgehalt für den Hörer zu konkretisieren. Der gelassene Grundcharakter der ersten beiden Sätze beruht vor allem darauf, dass der Satzverlauf nicht entwicklungsmäßig-zielorientiert ist und auf starke Kontraste weitgehend verzichtet. Außerdem ist der Satzbau von kleinteiligen Motiven geprägt, die öfter direkt wiederholt werden, sowie von länger verweilenden Grundharmonien, Echowirkungen und dem betonten Einsatz von Holzbläsern (neben den Streichern). Holzblasinstrumente gelten seit alters als typische “Hirteninstrumente”. Auch die Tonart F-dur gilt als Pastoral-Tonart in der Musik.



4. **“Missa Solemnis” D-dur op. 123 (1819 - 1823)**

Die Missa Solemnis ist Beethovens **erstes bedeutendes Spätwerk** (3. Schaffensphase). Beethoven selbst erachtete das Werk als seine “gelungenste Komposition” überhaupt. Es ist auch sein persönlichstes Werk. Anton Schindler, Beethovens Sekretär, berichtet, dass er “Beethoven niemals vor und niemals nach jener Zeit mehr in einem solchen Zustande absoluter Erdenentrücktheit gesehen habe”.

Gewidmet ist die Messe dem **Erzherzog Rudolf**, Beethovens Lieblingsschüler und Mäzen, dem er auch bereits den “Fidelio” gewidmet hatte. Die Messe sollte **zur Inthronisation des Erzherzogs als Kardinal-Erzbischof von Olmütz** im Jahre 1820 erklingen. Beethoven konnte das Werk jedoch erst 1823 vollenden, weil er es immer wieder umgestaltete und erweiterte. Es sollte die “Messe aller Messen” werden, und sie wurde tatsächlich Beethovens monumentalstes Werk.

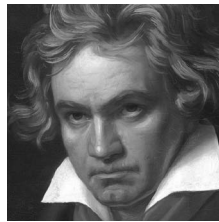
Ihr Text beruht ausschließlich auf den **5 Gebeten des “Ordinariums”** (Standardgebete der katholischen Messe): Kyrie – Gloria – Credo – Sanctus (mit Benedictus) – Agnus Dei.

Beethovens Vertonung zeigt in den verschiedenen Teilen des Werks eine Musiksprache, die zwar auf die traditionellen Satztechniken wie Fuge, Polyphonie, motettische Imitation etc. zurückgreift, jedoch diese mitunter äußerst unkonventionell einsetzt. Bei aller Komplexität der Struktur erscheint der musikalische Duktus in der Melodiebildung oft bewusst einfach und volksnah (Tonleitermotive, direkte Tonwiederholungen). Die Musik trägt Züge des Elementaren, ja “Plebejischen” – wie wenn sie die Grenzen der klerikalen musikalischen Hochkultur überspringen und sich (auch) an die einfachen Menschen wenden wollte. So sind nach der eindringlichen Anrufung Gottes im **“Kyrie”** für das anschließende **“Gloria”** oft bewusst unregelmäßige Formungen (z.B. im Bereich Metrik/Taktart) charakteristisch, die ein gewissermaßen naturalistisch ungestümes, ja urtümlich wirkendes Gotteslob herbeiführen. Ein Gotteslob, das gewissermaßen aus allen Richtungen, zu unterschiedlichen Zeiten und aus dem Munde der unterschiedlichsten Menschen ertönt. Im **“Credo”** hat das Thema der Schlussfuge mit seinen unerbittlichen Tonwiederholungen (“Et vitam venturi seaculi”) eine geradezu “einhämmernde” Wirkung. Eine apodiktische Musik, an deren textlicher Botschaft niemand zweifeln kann: der Glaube an das ewige Leben, sagt Beethoven gewissermaßen, ist “unverhandelbar”.

Das **“Benedictus”**, der Schlussteil des “Sanctus”, ist mit seinem innigen Violinsolo der musikalisch wohl berührendste Teil des Werks. Wie der Erlöser scheinen die ätherischen Klänge auf die Menschen herabzuschweben.

Die spektakulärste Musik aber hat Beethoven im Schlussteil des **“Agnus Dei”** geschrieben, für das Gebet mit der Bitte um Frieden: **“Dona nobis pacem”**. Beethoven notiert über dem Text: “Bitte um inneren und äußern Frieden!”.

Bereits **J. Haydn** hatte in seiner “Paukenmesse” beim “Dona nobis” überraschend **Pauken- und Trompetenklänge** anklingen lassen: als **Sinnbild von Krieg** und Unfrieden. (Napoleon stand 1795 vor den Toren Wiens.) Beethoven aber geht weit über Haydns Vorbild hinaus und komponiert die Stelle als eine veritable Kriegsmusik. Als musikdramatische Szene, bei der dreimal schrille Kriegsklänge mit sanften Friedensklängen um die “Oberhand” streiten. In den Abschnitten mit den Kriegsklängen aber brechen die Gesangssolisten – angetrieben von Ausdrucksvorschriften wie “timidamente” (“ängstlich”) und unterstützt von flehenden Einwüfen des Chors - in derart herzerreißende “Miserere”-Rufe (“Erbarme Dich!”) aus, dass der Hörer glaubt, ein Krieg sei tatsächlich ausgebrochen! Das Orchester befördert die theatermäßige Illusion zusätzlich mit einem panischen Fugato-Zwischenspiel, das die Wirren des Kriegs anzudeuten scheint. Erst am Ende beruhigt sich die Musik und die Messe endet mit einem sanften “Dona nobis pacem” und einer bekräftigenden abschließenden Wendung im dur : “Friede ist machbar!”



Beethoven schafft in der Missa Solemnis ausgehend vom traditionellen Liturgietext eine Musik, deren Aussage ("Idee") weit über die Kirche hinausreicht – in die ganze Welt: Alle Menschen sehnen sich nach Frieden: nach dem inneren wie dem äußeren (ähnlich wie im "Fidelio"). Beethoven sprengt damit den Rahmen einer Sakralmusik, womit das Werk für eine ausschließliche Aufführung im Konzertsaal prädestiniert ist.



Zusammenfassung

Vortrag 6

1. Biographisches zu den Jahren des Spätwerks (3. Schaffensphase: 1813 - 1827)

Beethovens letzte Schaffensperiode ist geprägt von epochalen Meisterwerken – aber auch von Phasen der Krise, im Hinblick auf sein Privatleben ebenso wie auf sein kompositorisches Schaffen. Zeigte sich Beethoven in den Jahren 1811 und 1812 noch übermäßig produktiv (7. und 8. Symphonie), so lässt die Flut der Neuschöpfungen ab 1813 deutlich nach. Die Gründe dafür sind teils privater Art (Sorgerechtsstreit um seinen Neffen, zunehmende Ertaubung), teils fiel Beethoven aber auch das Komponieren, wie er selbst einräumte, nicht mehr so leicht wie früher, bzw. er hatte zunehmend Respekt vor dem ersten Beginnen an einem großen Werk. Zudem beschlich ihn die Angst, im Laufe der Jahre mit seinem streng klassischen Musikstil “altmodisch” zu wirken, vor allem gegenüber den aufstrebenden jungen Komponisten der Frühromantik. (Ähnlich übrigens der späte Bach, der sich in den 1740-er Jahren gegenüber den aufkommenden Vorklassikern mit ihrem “galanten Stil” behaupten musste.) Angesichts seiner fortschreitenden Ertaubung zog sich Beethoven schließlich ganz ins Innere zurück und arbeitete weitgehend unbemerkt von der Öffentlichkeit an wenigen, aber großen Werken.

2. Symphonie Nr. 9 D-moll op. 125 (1822 - 1824)

Anlass der Entstehung: 1817 trat die Londoner Philharmonische Gesellschaft an Beethoven heran mit dem Wunsch nach zwei neuen Symphonien. Beethoven sagte zu, aber erst 1822 – zehn Jahre nach der 8. Symphonie! – begann er mit den Arbeiten an der Neunten. Im März 1824 war die Komposition beendet. Eine zweite Symphonie für London zu komponieren – es wäre seine Zehnte geworden – blieb Beethoven jedoch versagt, er verstarb 1827.

Die 9. Symphonie ist weltbekannt wegen ihres Schlusssatzes, in dem Beethoven Schillers Ode “An die Freude” vertonte, womit er auch als erster Komponist einen Vokalsatz in eine Symphonie einbezog. Der Finalsatz ist das Herzstück der Symphonie. Die Symphonie ist also – ähnlich wie die Fünfte – eine **Finalsymphonie**. Ihre **Idee** ist die antagonistische Darstellung von Schrecken und Freude, die Wandlung von Unheil und Katastrophe in Glück und die Proklamation der Freude als ein alle Menschen verbindendes Band der Liebe, gemäß den Idealen der französischen Revolution, wie sie Schiller in seiner Ode formuliert.

Schiller dichtete die **Ode** im Jahre 1785 für die Dresdner Freimaurerloge. Die Dichtung ist im pathetisch überhöhten Stil der Freimaurer gehalten. Sie postuliert im Überschwang der vorrevolutionären Jahre die Gleichheit und Brüderlichkeit der Menschen und den Glauben an den “lieben Vater überm Sternenzelt”. Die Triebfeder zu einem brüderlichen Miteinander der Menschen sei die Freude, die in allen Wesen Gottes zum Ausdruck komme.

Beethoven wählte aus der insgesamt achtstrophigen Ode 3 Strophen und 3 Ritornelle (Refrains) zur Vertonung aus. Die **Vertonung der Verse im Finalsatz** beruht auf einer freien Variation des berühmten Hauptthemas (“Freudenthema”). Mit seinem schlichten Marschrhythmus und der volkstümlichen Tonfolge im Umfang einer Quint erinnert das Thema (so R. Wagner) an “kindliche Unschuld” (Menschen als Kinder Gottes). Für den erhabenen Glaubensgedanken “Seid umschlungen, Millionen... überm Sternenzelt muss ein lieber Vater wohnen” komponiert Beethoven ein zweites, majestätisches Thema hinzu, das später in einer Doppelfuge mit dem ersten Thema verknüpft wird. Eine besondere Variation des “Freuden-



themas" stellt die Vertonung der Verse "Froh, wie seine Sonnen fliegen..." dar, deren Musik als freudiger kleiner Militärmarsch daherkommt (u.a. mit dem "türkischen" Militär-Schlagwerk Gr. Trommel, Triangel und Becken, das bereits Mozart in seiner "Janitscharen"-Oper "Die Entführung aus dem Serail" einsetzte.)

Die letzten Abschnitte der Odenvertonung sind als große Steigerung angelegt: mit stets anwachsenden Tempo und einem ständigen Alternieren von Vokalsolisten und Chor. Seinen Höhepunkt findet der Satzverlauf in der verbreiterten Schlusskadenz der Vokalsolisten über die Worte "Alle Menschen werden Brüder".

Der **Beginn des Finalsatzes** ist ein ausgedehnter **Instrumentalteil**. Mit der zweimaligen Umwandlung einer "Katastrophenfanfare" in "Freudenklänge" – jeweils "kommentiert" von einem Instrumental-Rezitativ – leitet der Instrumentalteil zum freudigen Grundcharakter der Odenvertonung über, führt die Tonart-Modulation von D-moll nach D-dur durch und stellt in dreifacher symphonischer Steigerung das "Freudenthema" vor. Außerdem hat der Instrumentalteil die Aufgabe, den Vokalteil der Ode mit den drei vorangehenden Instrumentalsätzen der Symphonie symphonisch zu verbinden. Beethoven wollte nicht, dass die Oden-Vertonung als bloßes "Anhängsel" zu den drei Symphoniesätzen erscheint.

Den **1. Satz** der Symphonie gestaltet Beethoven als "Katastrophensatz", den **zweiten** als ein diabolisches "Scherzo", das die Katastrophe des 1. Satzes mit Sarkasmus "kommentiert" und den 3. Satz, ein Adagio, als Friedenstraum, der ideell zum Freuden-Finale überleitet.

Die **symphonische Verbindung des Finalsatzes mit den drei vorangehenden Sätzen** stellt Beethoven dadurch her, dass er deren Hauptthemen zu Beginn des Finalsatzes nacheinander kurz zitiert und sie mit demselben instrumental-rezitativischen "Kommentar" verbindet wie das Freudenthema. Den Sinn der Instrumental-Rezitative selbst enthüllt erst deren nachfolgende Vokalversion: "O Freunde, nicht diese Töne.. sondern lasst uns angenehmere anstimmen – und freudenvollere!".

Verstecktere Beziehungen der drei ersten Sätze **zum Finalsatz** ergeben sich zum einen durch Intervallbeziehungen: so durch die fallende Schluss-Quinte am Ende des Werks, mit der die Symphonie und das "aus dem Nichts" erwachsende Hauptthema des 1. Satzes auch beginnen. Für das Hauptthema des 1. Satzes ist zudem die Oktave konstitutiv, die auch das Hauptintervall des Scherzo-Themas bildet. Eine Beziehung zum Finalsatz hat auch das "kindliche" Thema des "Trio"-Mittelteils des Scherzos, das, in D-dur stehend (!) den Charakter des "Freudenthemas" vorwegnimmt und wie dieses exakt den Tonraum einer Quint umfasst. Und im 3. Satz, dem großen Adagio, machen mitten im Satz auftretende Fanfaren-Signale auf die bevorstehende Wendung zur Freude im 4. Satz aufmerksam. Der langsame Satz, im Ablauf an dritter Stelle positioniert, stellt überhaupt das geheime "Gravitationszentrum" der Symphonie dar.

Die **Rezeption der Symphonie** bei ihrer Uraufführung 1824 in Wien war von allgemeiner Begeisterung getragen. Der tiefe Humanitätsgedanke des Werks sprang unmittelbar auf die Zuhörer über und bescherte Beethoven die größte Anerkennung seines Lebens.

Bis heute hält die einzigartige Wirkung des Werks an. Im Auftrag des Europarats arrangierte Herbert von Karajan im Jahre 1985 Beethovens "Freudenthema" zur offiziellen Hymne der Europäischen Union.

Und nach dem Fall der Berliner Mauer 1989 führte Leonard Bernstein die 9. Symphonie mit einer beziehungsreichen Änderung des Hauptverses auf: "Freiheit, schöner Götterfunken".