Ludwig van Beethoven

2. Klaviersonate op. 2 Nr. 2, Joseph Haydn gewidmet (1796 veröffentlicht)

T. 1-117 Exposition 1-32 **Hauptsatz** als mehrdeutige periodische Bildung

T. 1-8 mottoartige Eröffnung (vordersatz-artig) mit Halbschluss

Allegro vivace.

Urzelle: Quartfall – Quintfall – Terzfall – Quintfall

9-20 nachsatzartig, Auftakt als freie Umkehrung der Urzelle, skalenartige Motivik im 3stg. Satz

16-20 äußere Erweiterung mit modulierendem Ganzschluss (bifocal) = erweiterter Vordersatz

21-32 (1. Schlag) Nachsatz mit Elementen aus Vordersatz

angegangene Wiederholung = Überleitung? siehe Reprise!

32-58 **Überleitung**

Fortspinnung aus Auftaktfigur

Umkehrung des Skalengangs

Modulation

Quartfall – Quintfall

1) The fingering in italics is Beethoven's.

NB: In dieser Ausgabe stehen die Taktzahlen kreisrund umrahmt *am Ende* des betreffenden Taktes(Urtext-Ausgabe hrsg. von Heinrich Schenker, Wien ca. 1918, online unter imslp.org)

50 ral len tan do

Motiv wird in freier Umkehrung eingeführt und prozessartig bis zum Themenbeginn entwickelt

55 * (Klammer bis zum nächsten *) 58-83 Moll-Episode der Überleitung oder irregulärer **Seitensatz**? 60

fp espressivo sf

Dv e-Moll = t

65 sf

G-dur (= tP) chromatische Anstiegssequenz e → G → B → ?

70 sf sf

B-dur

Beschleunigung der chromatischen Sequenz

75 sf sf

Episode bzw. Seitensatz bildet Klammer bis… 80 *

ff p ff pp

Dv

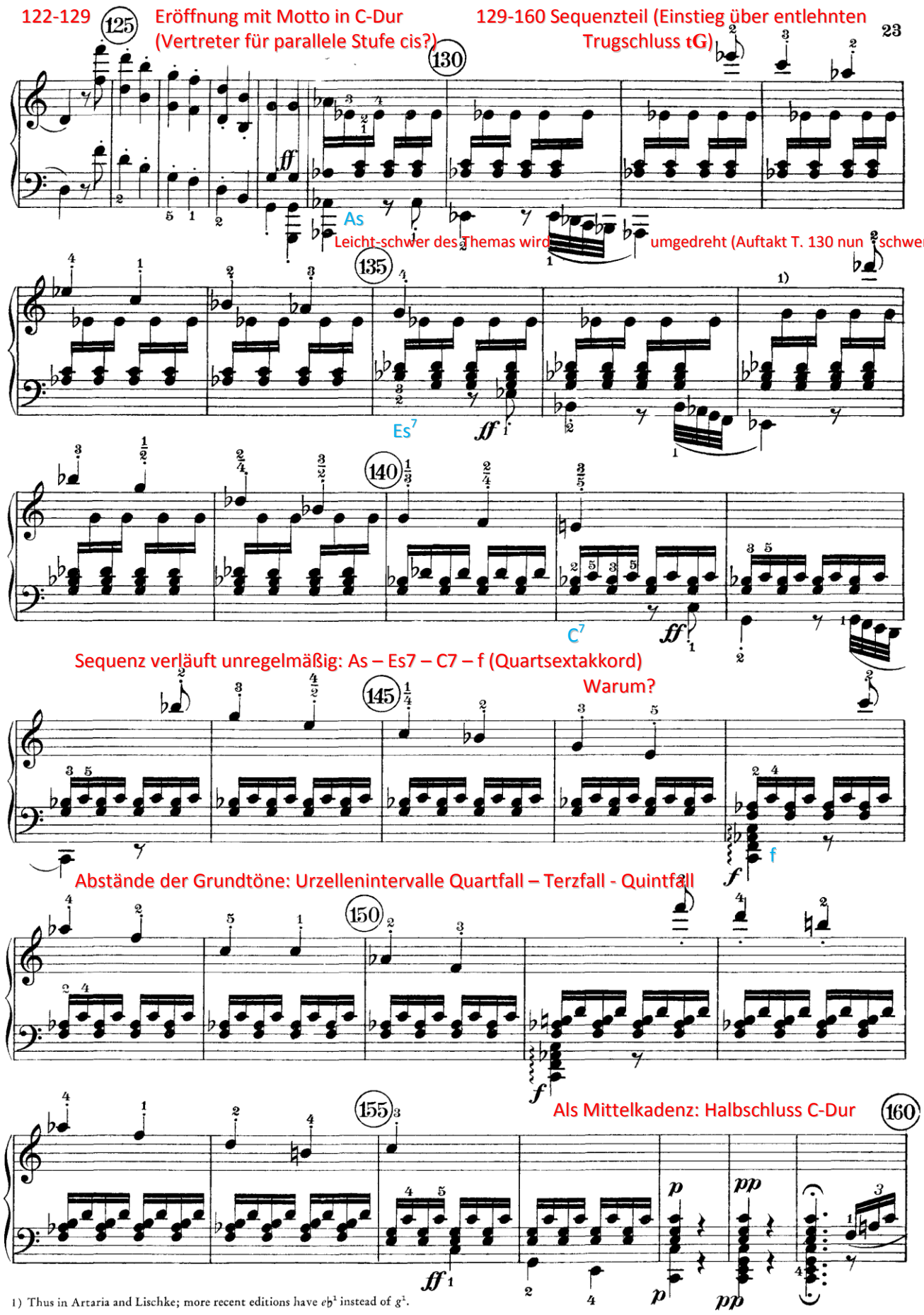
84-117 zweiter Abschnitt in **OV**-Tonart (**Schlussgruppe**)

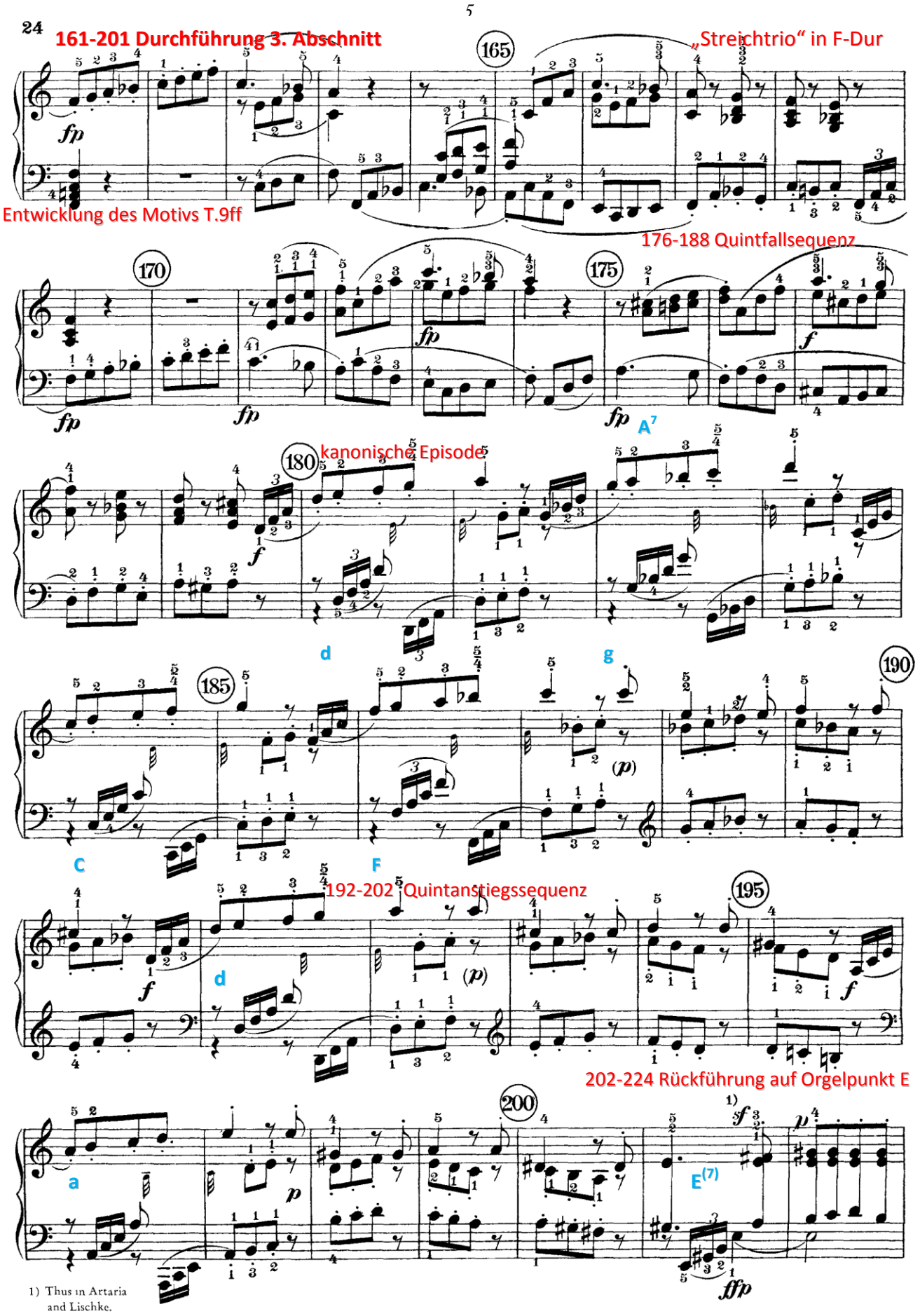
2x Kadenz T-D-D7-D7

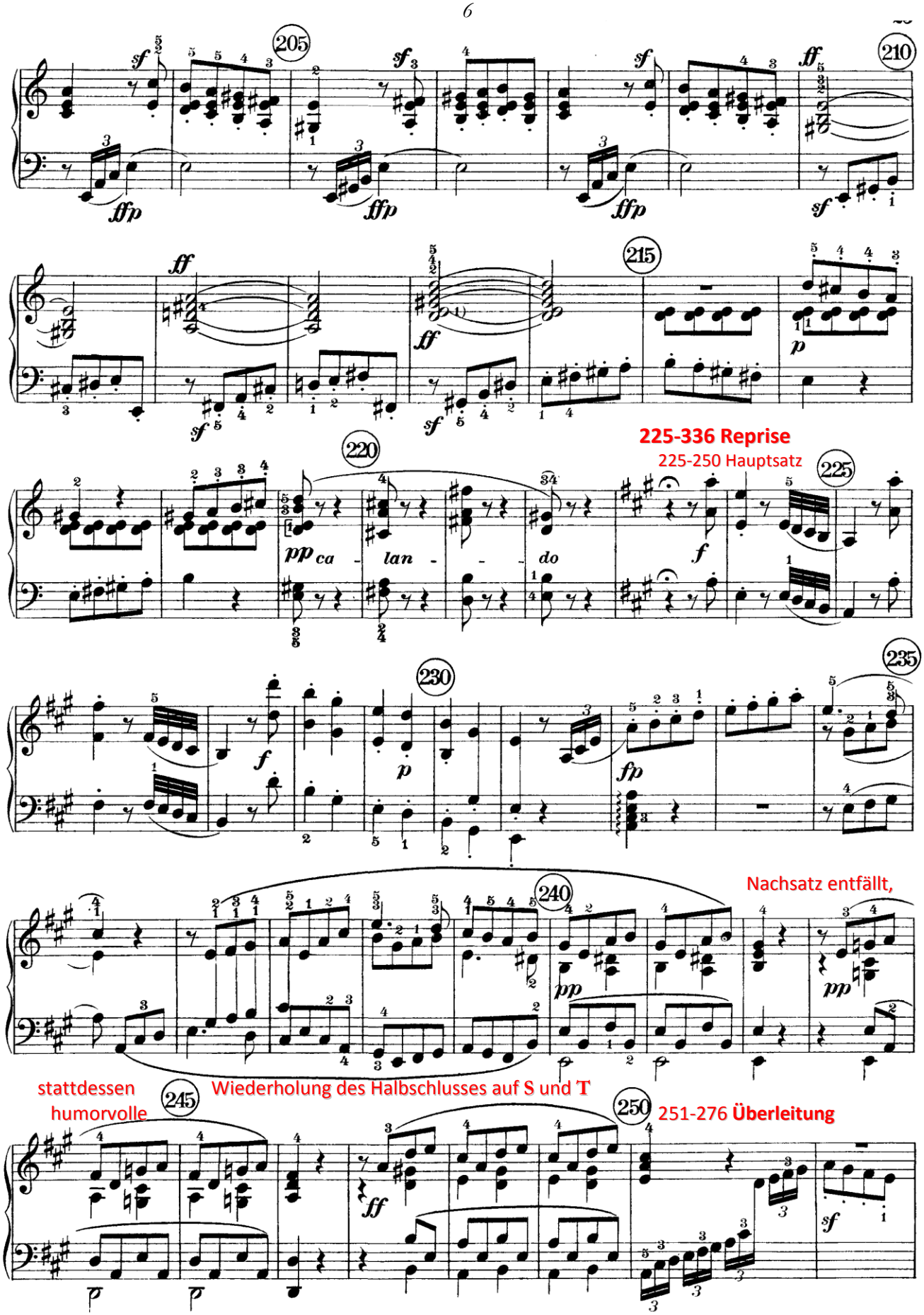
Motivik aus Überleitung

Vermollung, Rückung nach C-Dur

122-224 **Durchführung**

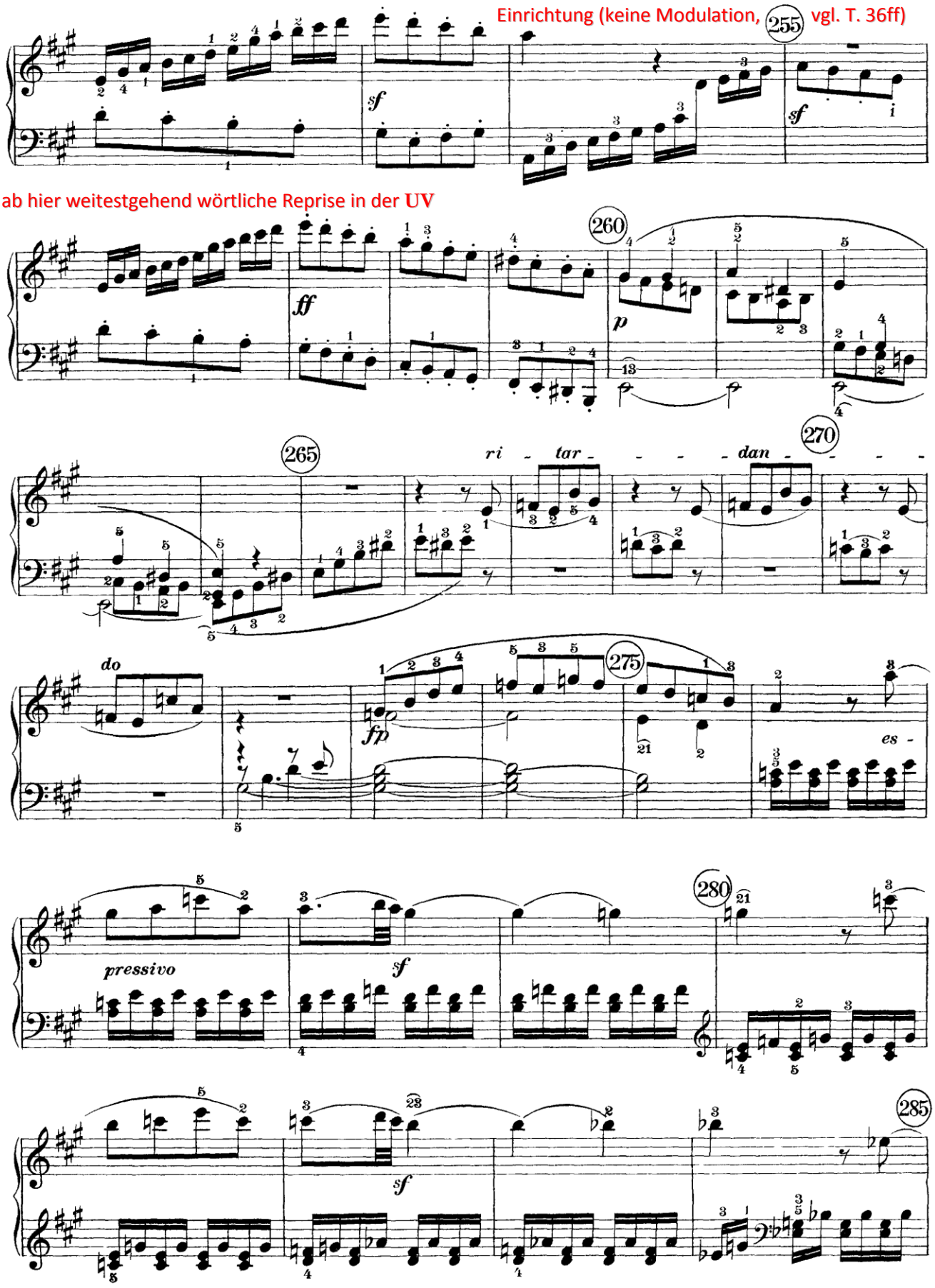

122-129
Eröffnung mit Motto in C-Dur
(Vertreter für parallele Stufe cis?)
129-160 Sequenzteil (Einstieg über entlehnten Trugschluss tG)
As
Leicht-schwer des Themas wird umgedreht (Auftakt T. 130 nun schwer)
Es7
C7
Sequenz verläuft unregelmäßig: As – Es7 – C7 – f (Quartsextakkord)
Warum?
f
Abstände der Grundtöne: Urzellenintervalle Quartfall – Terzfall - Quintfall
Als Mittelkadenz: Halbschluss C-Dur
1) Thus in Artaria and Lischke; more recent editions have eb1 instead of g1.

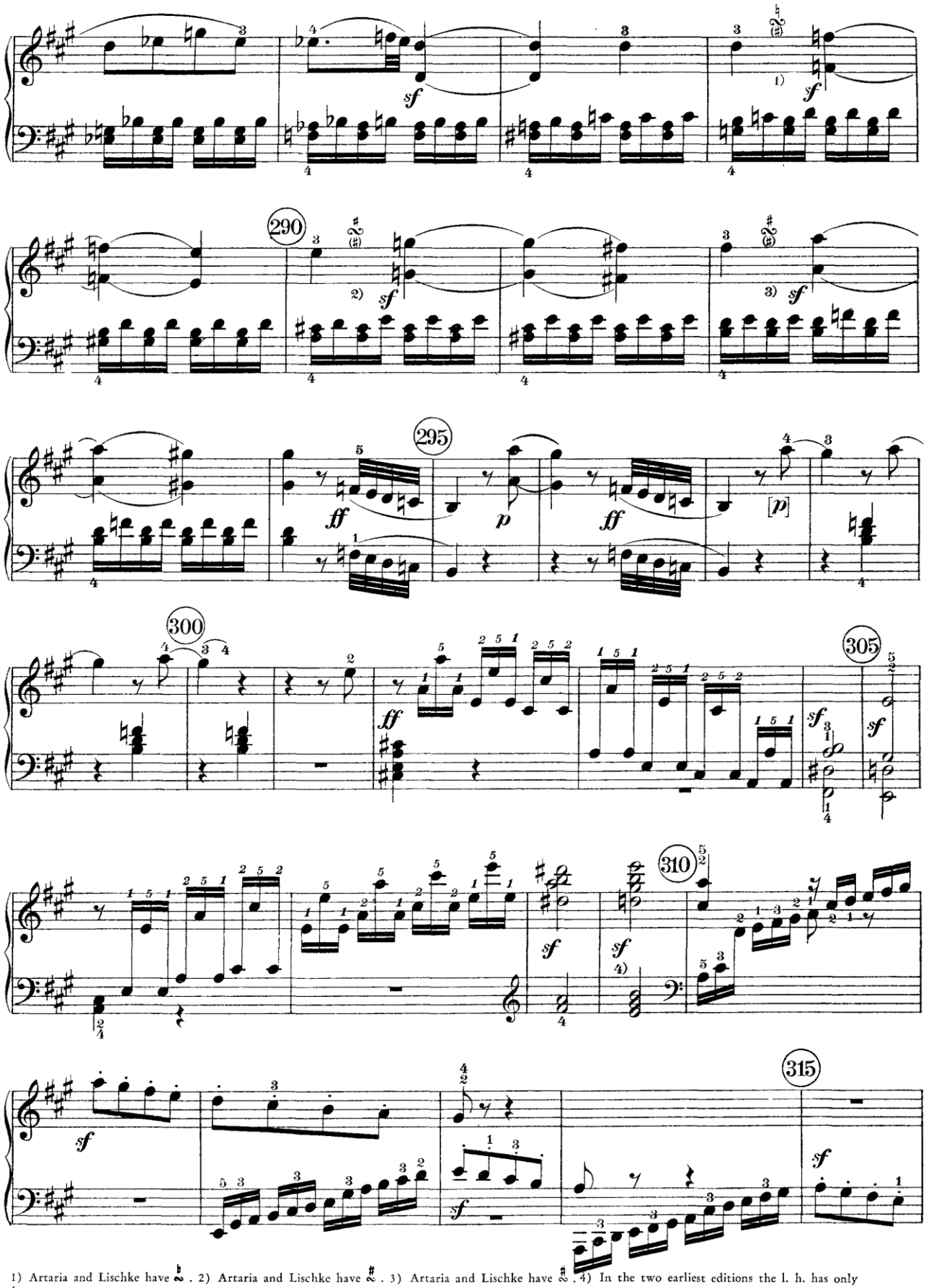

24
161-201 Durchführung 3. Abschnitt
„Streichtrio“ in F-Dur
Entwicklung des Motivs T.9ff
176-188 Quintfallsequenz
A7
kanonische Episode
d
g
C
F
192-202 Quintanstiegssequenz
d
202-224 Rückführung auf Orgelpunkt E
a
E(7)
1) Thus in Artaria and Lischke.


205
210
215
220
225
230
235
240
245
250
ca - lan - - do
225-336 Reprise
225-250 Hauptsatz
Nachsatz entfällt,
stattdessen humorvolle
Wiederholung des Halbschlusses auf S und T
251-276 Überleitung

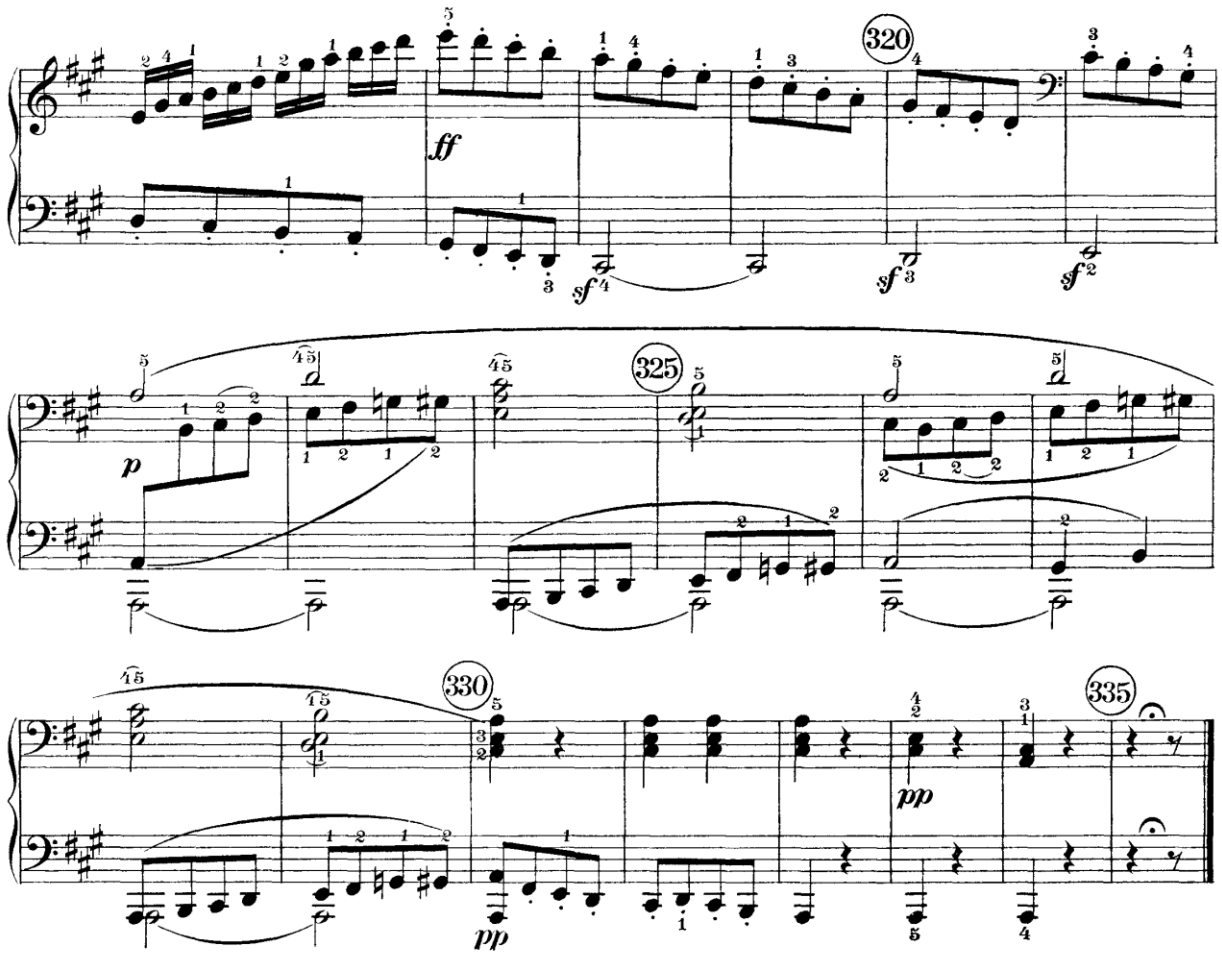
Einrichtung (keine Modulation, vgl. T. 36ff)

ab hier weitestgehend wörtliche Reprise in der UV





1) Artaria and Lischke have . 2) Artaria and Lischke have . 3) Artaria and Lischke have . 4) In the two earliest editions the l. h. has only *b*.
e



Zusammenfassung und Kommentar

Bereits der frühe Beethoven entfernt sich mit seinen 3 Klaviertrios op. 1 und den 3 Klaviersonaten op. 2 bewusst vom klassischen Stil Mozarts und Haydns. Was Haydn, der bis kurz vor der Veröffentlichung Lehrer Beethovens war und Widmungsträger der Klaviersonaten ist, wirklich von diesen Kompositionen dachte, wissen wir nicht – dass das Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler angespannt war, muss keine musikalischen Gründe haben. Aber der revolutionäre Gestus schon dieser ersten Kompositionen muss den Zeitgenossen aufgefallen sein.

Beethoven verzichtet meist auf klassische liedhafte Themen – stattdessen steht am Anfang seiner Sonatenwerke oft ein Themenblock, der verschiedene Motive und Charaktere in komplexe satzartige oder periodische Gebilde integriert. Die Frage, was Vordersatz, was Nachsatz ist, kann hier (wie in vielen Werken) nicht mehr eindeutig beantwortet werden – die Diskussion dieser Frage ist der zentrale inhaltliche Punkt der individuellen Themenanalyse jedes Werkes. Zusammengehalten werden die verschiedenartigen Figuren meist durch eine Urzelle (eine Intervallkonstellation, eine charakteristische Stimmführung, ein signalhafter Akkord etc.), hier das Motto mit den Intervallen Quartfall – Quintfall – Terzfall.

Auch mit den typischen Strategien des weiteren Verlaufes treibt Beethoven hier ein intelligentes Spiel, das den sprichwörtlichen Haydnschen Witz bisweilen zu grimmiger Konsequenz führt. Die schon bei Mozart und Haydn zu beobachtende Vermollung der Oberquinttonart in der Überleitung führt hier zu einem seltsamen Seitensatz (T. 58ff), der scheinbar schweifend von e-Moll sequenzartig durch den Kleinterzzyklus aufsteigt, nur um am Ende wieder klammerartig auf seinen Anfang zu verweisen.

Die *idée fixe*, die Urzelle, lässt sich häufig bis in die Details beobachten (hier gelegentlich durch Klammern markiert). Selbst die zentrale Sequenz der Durchführung spiegelt in ihrer Unregelmäßigkeit die Intervalle der Urzelle in den Grundtönen wider (As – Es – C – f).

Durchführungen, aber auch schon überleitende Abschnitte in der Exposition, erscheinen weniger cantabel als meist entwicklungsartig durch Motivabspaltungen, Fortspinnungen, dramatische, prozesshafte Verkürzungen (z.B. „Entstehung“ des Seitensatzthemas ab T. 49).

Außerdem zu beobachten ist Beethovens Wille, die klanglichen Grenzen des Klaviers zu überwinden. Sein Klaviersatz ist ungleich kompakter als der Haydns. Noch mehr als Mozart versucht er bisweilen orchestrale oder kammermusikalische Wirkungen auf dem Klavier zu erzeugen; hier spielt er im Thema und im 3. Abschnitt der Durchführung (T. 161) auf die typische Satztechnik und Klanglichkeit eines Streichtrios an.