Ludwig van Beethoven

"Grande Sonate pathétique c-Moll" (Titel original) op.13 (Nr.8), dem Fürsten Lichnowsky gewidmet (1799 veröffentlicht)

Vorbemerkung:

Der charakterisierende Titel (original selten bei Beethoven!) stellt die Sonate heraus. Nach Barry Cooper (englischer Musikwissenschaftler, Mitherausgeber der Gesamtausgabe) reiht dies sie in die Kategorie der *charakteristischen Sonaten* ein, die den *programmatischen* Sonaten ähnlich sind, aber doch auch verschieden von diesen. In einem 'charakteristischen' Werk, so wie es im achtzehnten Jahrhundert verstanden wurde, wird eine bestimmte Stimmung erweckt, jedoch ohne eine wirkliche "Schilderung". 1786 erklärte Carl Friedrich Cramer[1], dass in gewöhnlichen Sonaten "mehrere sich unterscheidende Charaktere in einer Mischung dargeboten werden", wohingegen in einem charakteristischen Werk "nur ein bestimmter Charakter in einem bestimmten Werk das ganze Werk hindurch ausgedrückt" werde.[2]

"Pathetisch" hatte im 18./19.Jhd nicht wie heute einen negativen Beigeschmack. Literarischer Verweis: Friedrich Schillers Essay *Über das Pathetische* aus dem Jahr 1793[3]: Die Darstellung des Leidens *an sich* ist nicht der Zweck eines Kunstwerks. Pathos entsteht, wenn das Bewusstwerden des Leidens durch die Fähigkeit des Widerstands dagegen ausgeglichen wird, was wiederum das Prinzip der Freiheit in sich birgt.

Innermusikalische Bedeutung des "Pathetischen": c-Moll ist als dramatische und pathetische Tonart etabliert, es ist außerdem Beethovens erste Sonate mit langsamer Einleitung, die fantasiehaft wiederkehrt; zudem die erste Sonate mit deutlichen thematischen Bezügen zwischen allen Sätzen. Auffällig die quasi orchestrale Setzweise: dicke Akkorde, dramatische Tremoli, opernhafter Gestus - ganz anders als der klassisch-pianistische Klaviersatz etwa der früheren und benachbarten Sonaten.

Übergreifende Formprinzipien:

Die auch in anderen Sonaten beobachtete Tendenz zum chromatischen Ersetzen „normaler“ Tonarten wird hier extrem geweitet und hat ihren motivischen Kern bereits in den Themen: Die langsame Einleitung benutzt alle drei möglichen verminderten Septakkorde und das 1. Thema benutzt den chromatischen Schritt *es-e*. Dieser findet seine Entsprechung in der großformalen Disposition: der Seitensatz taucht in der Exposition in es-Moll auf (tiefchromatische Version von Es-Dur), die Durchführung beginnt aus e-Moll (hochchromatische Version von Es-Dur), in der Reprise taucht der Seitensatz in f-Moll auf – quasi die Weiterführung und Auflösung der chromatischen Linie *es-e*. Die langsame Einleitung ist thematisch mit dem Allegro verknüpft: das erste Motiv taucht am Anfang der Durchführung auf, die Schlusskadenz mit Trugschluss dient als Modell der Kadenz der Schlussgruppe.

Die im ersten Satz exponierten tonartlichen Ebenen finden auch in den beiden folgenden Sätzen Entsprechungen – ein wesentlicher Schritt hin zur zyklischen Konzeption einer Sonate, was bei Beethoven ab dann immer zu einem zentralen kompositorischen Problem wird. Diese Tradition wird in der Romantik in den Sonaten Schuberts, Schumanns und Brahms’ im klassischen Sinne fortgeführt, bei Schuberts Fantasien und bei Liszt führt er zur Großform im Sinne einer alle Satztypen zusammenfassenden, einsätzigen Sonate (Verbindung zur symphonischen Dichtung).

---

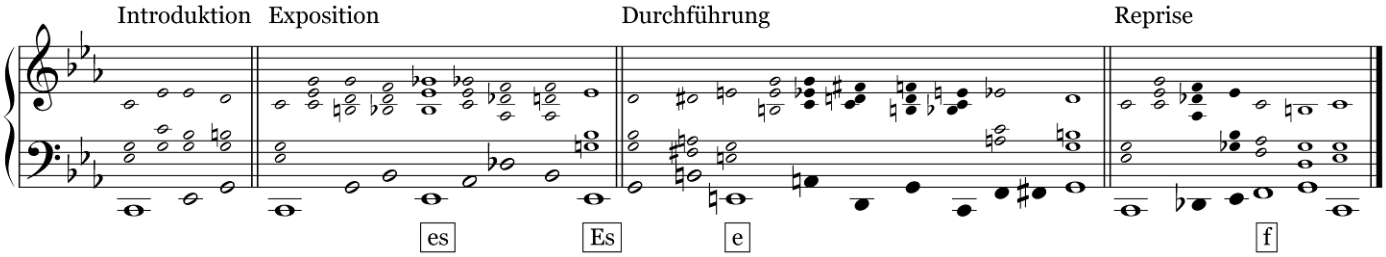
[1] Magazin der Musik, Hamburg 1783-86
[2] Quelle online unter http://raptusassociation.org/son8g.html (zuletzt abgerufen am 26.6.2011)
[3] Online im Projekt Gutenberg http://gutenberg.spiegel.de/buch/3311/1 (zuletzt abgerufen am 26.6.2011)

Erweiterter Tonartenplan:

In einer weitgehenden Reduktion der wichtigsten tonalen Stationen offenbart sich die Ausharmonisierung der chromatischen Linie *es-e-f* als es-Moll – Es-Dur – e-Moll – f-Moll.

Erweitert und zur kadenzierenden V. Stufe geführt wird diese Linie durch *fis-g* (gedeutet als $\mathbf{D}_{\mathbf{D}^{\mathrm{v}}}$ – G-Dur). Die Verbindung mit der Grundtonart schafft die Stufe Des-Dur, die während des ersten Seitensatz-Abschnittes etabliert wird (T. 67ff) und ein weiteres Mal während der Einrichtung der Überleitung in der Reprise berührt wird (T. 207-219). An dieser Stelle wird auch ein einziges Mal der Tonartenplan im Sinne einer Sequenz komplett vorgeführt.

Vergleicht man diese Deutung des Tonartenplans mit der Schenkerschen Urlinien-Theorie[4], so zeigt sich tatsächlich, dass die in Moll übliche Folge **i – III – V – i** mit dem Oberstimmen-Zug 3-2-1 bereits in der Introduktion vorgezeichnet ist und sich vielfach melodisch umspielt und harmonisch erweitert („prolongiert“) im Ablauf des gesamten Satzes wiederfindet.[5]



Diese etwas spekulative Deutung des Tonartenplans wird auf der letzten Seite durch eine detailliertere Schichtenanalyse verdeutlicht. Als umfassende Deutung (auch in Hinblick auf das Gesamtwerk Beethovens) siehe das umfangreiche und leider ziemlich schwerverständliche Werk „*Schule musikalischen Denkens: Beethovens Weg*“ von Christoph Hohlfeld, Florian Noetzel Verlag, Wilhelmshaven 2003.

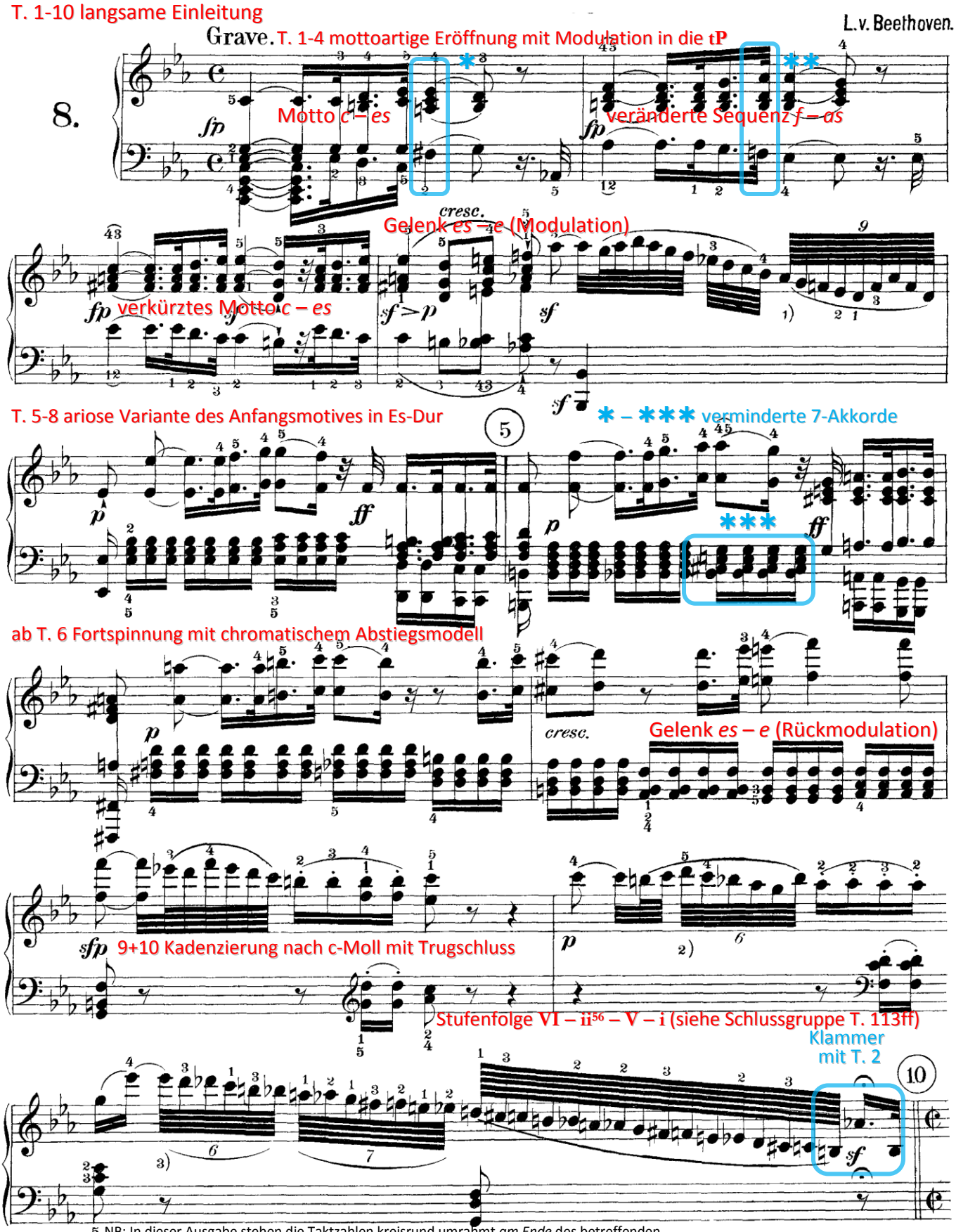
Erklärungen zum kommentierten Notenbeispiel:

Die Anmerkungen zu formalem Ablauf und zur motivischen Analyse sind in roter Farbe eingefügt. Die in verschiedenen Varianten auftauchenden verminderten Sept- und übermäßigen Quintsextakkorde, die in Verbindung zur motivischen Urzelle *es-e* gesehen werden, sind blau markiert.

---

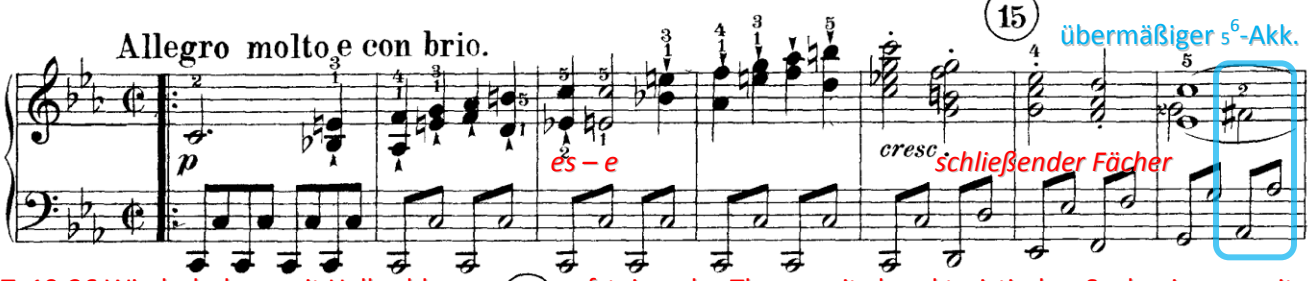
[4] Schenker, Heinrich: *Neue musikalische Theorien und Phantasien*, **III Der freie Satz**, Anhang: Figurentafeln. Hrsg. Oswald Jonas, Universal Edition Wien, 2. Auflage 1956

[5] Eine Übersicht zu dieser Theorie in englischer Sprache findet sich online unter http://solomonsmusic.net/schenker.htm, Zeichenerklärung unter http://solomonsmusic.net/schensym.htm. Zwei andere informative Seiten zur Lehre Heinrich Schenkers: http://www.humanities.mcmaster.ca/~renwick/glossary/index.htm und http://www.schenkerguide.com (zuletzt abgerufen am 26.6.2011)

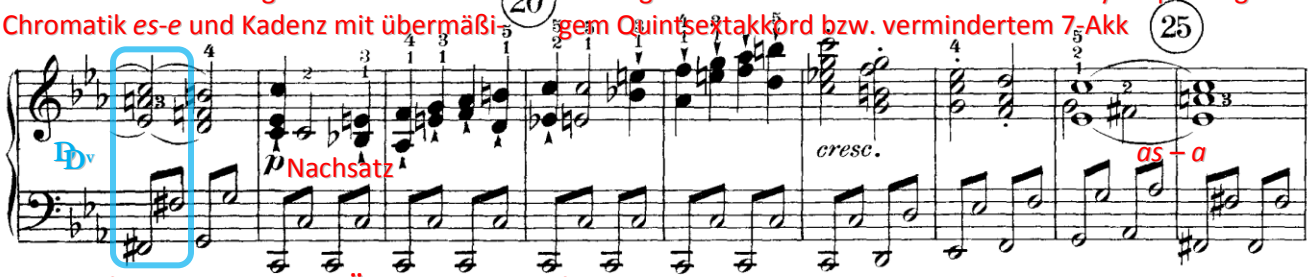


5 NB: In dieser Ausgabe stehen die Taktzahlen kreisrund umrahmt *am Ende* des betreffenden Taktes (Urtext-Ausgabe hrsg. von Heinrich Schenker, Wien ca. 1918, online unter imslp.org)

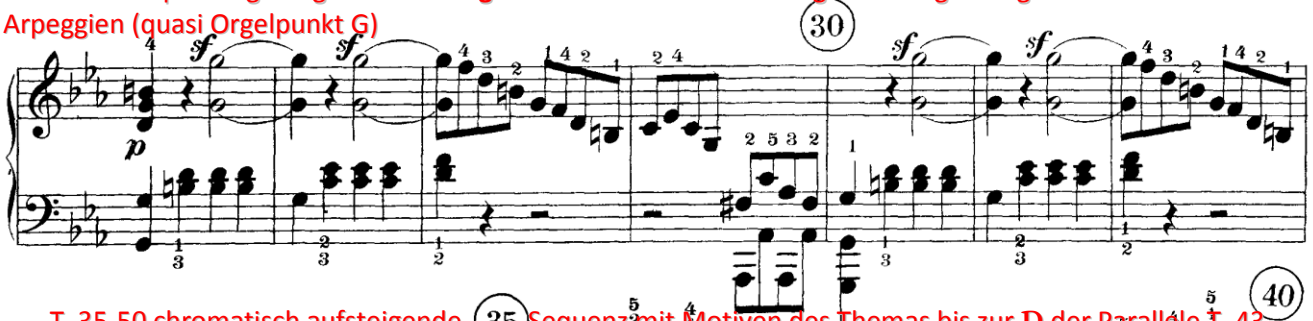
T. 11-132 Exposition 11-26 **Hauptsatz** in c-Moll: Thema T. 11-18 vordersatz-artig



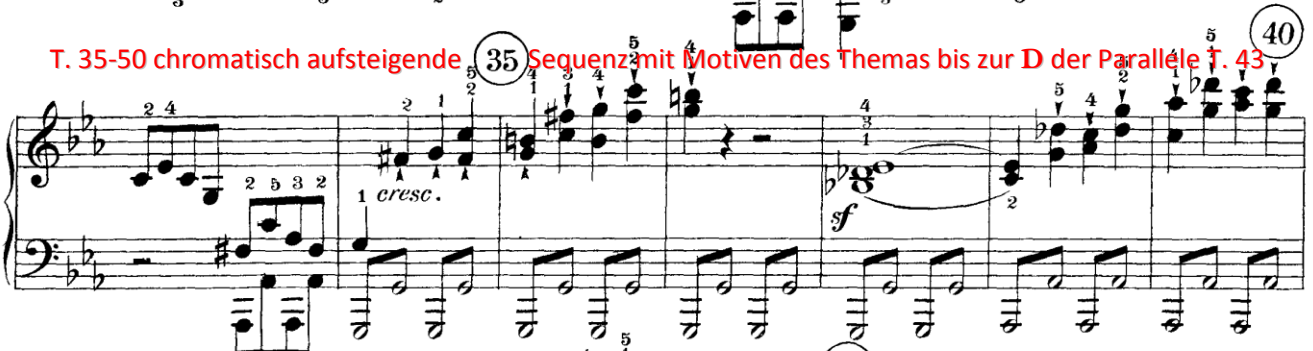
T. 19-26 Wiederholung mit Halbschluss: aufsteigendes Thema mit charakteristischer Synkopierung mit Chromatik *es-e* und Kadenz mit übermäßigem Quintsextakkord bzw. vermindertem 7-Akk

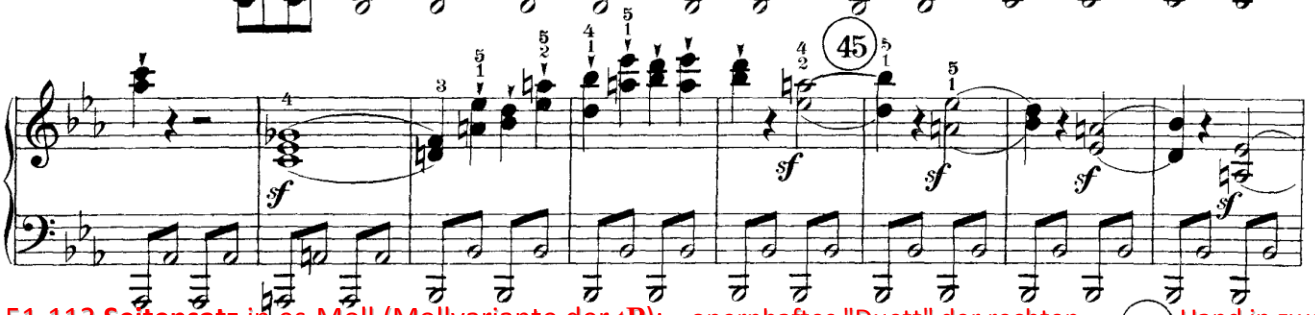


T. 27-50 fortspinnungsartige **Überleitung** mit Sforzati und nachschlagender Begleitung. Dann abstürzende Arpeggien (quasi Orgelpunkt G)

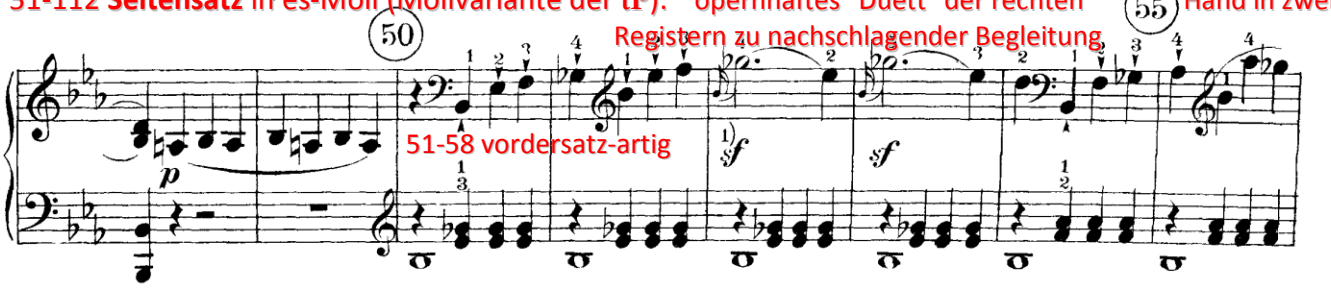


T. 35-50 chromatisch aufsteigende Sequenz mit Motiven des Themas bis zur **D** der Parallele T. 43



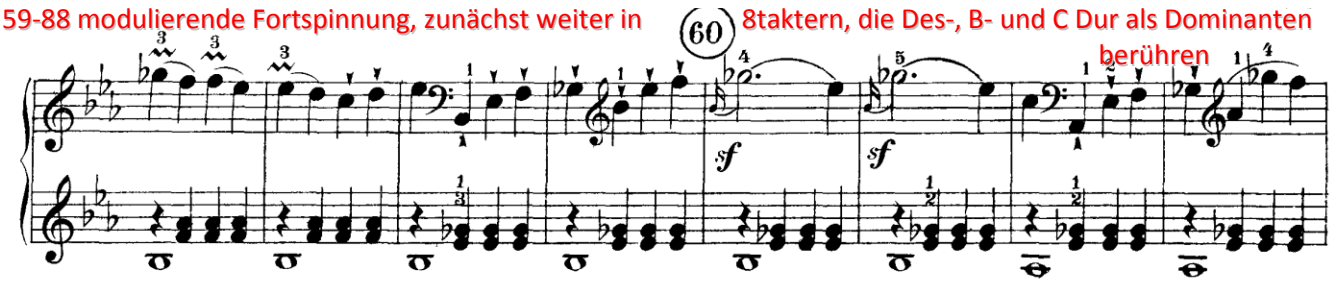


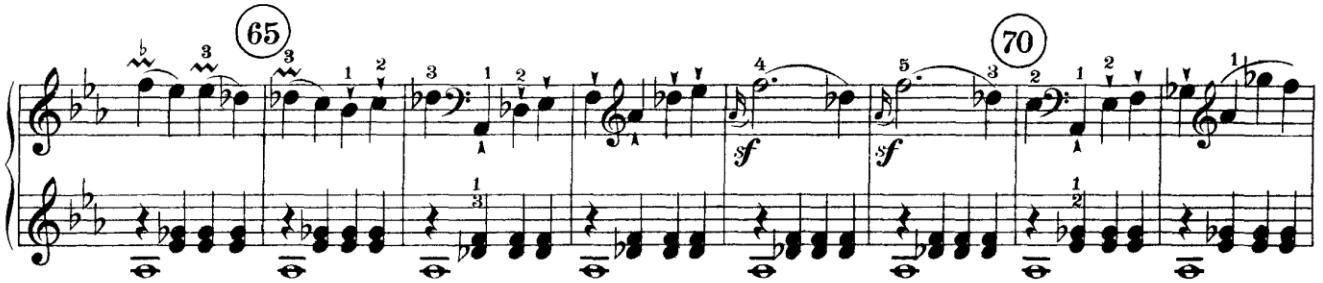
51-112 **Seitensatz** in es-Moll (Mollvariante der **tP**): opernhaftes "Duett" der rechten Hand in zwei Registern zu nachschlagender Begleitung

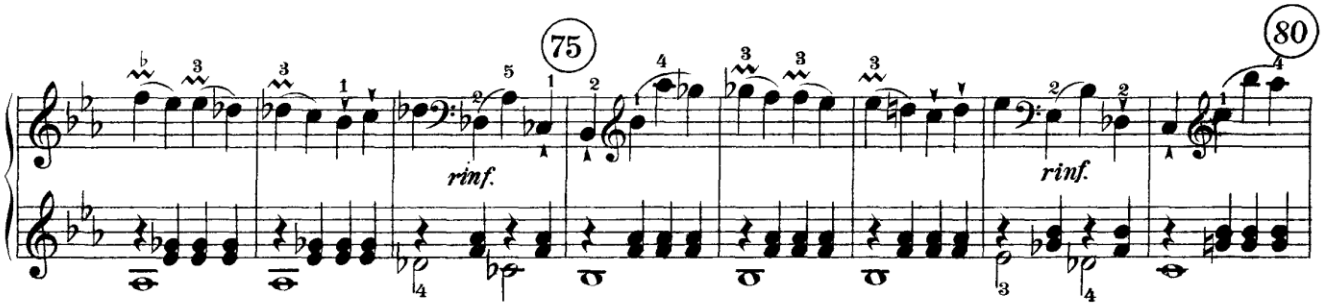


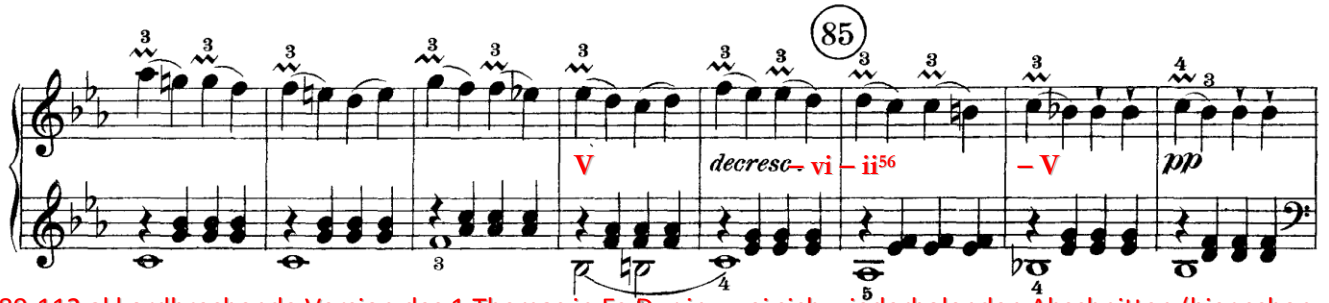
1) Short appoggiatura.

59-88 modulierende Fortspinnung, zunächst weiter in 8taktern, die Des-, B- und C Dur als Dominanten berühren

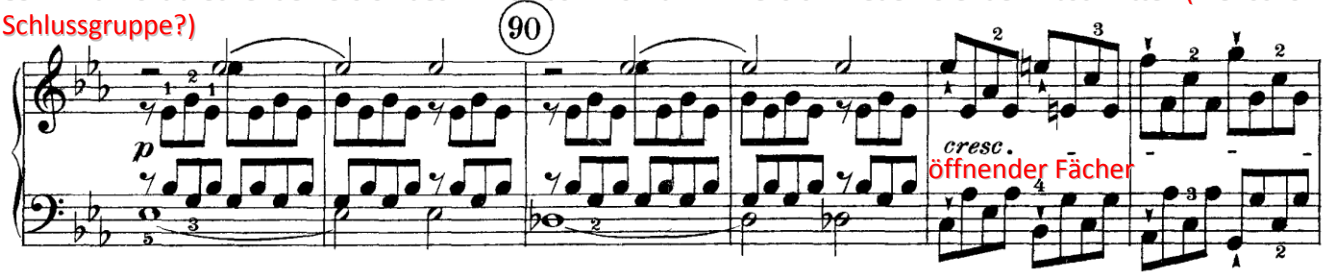


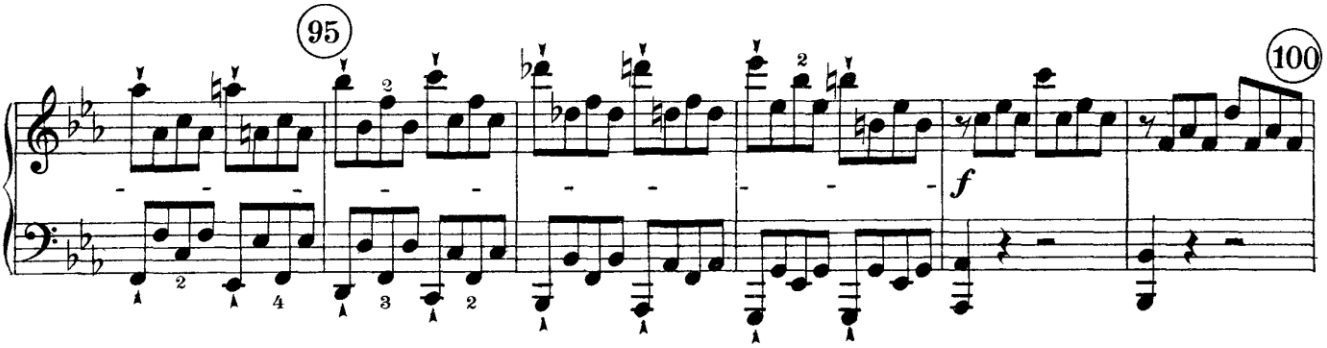


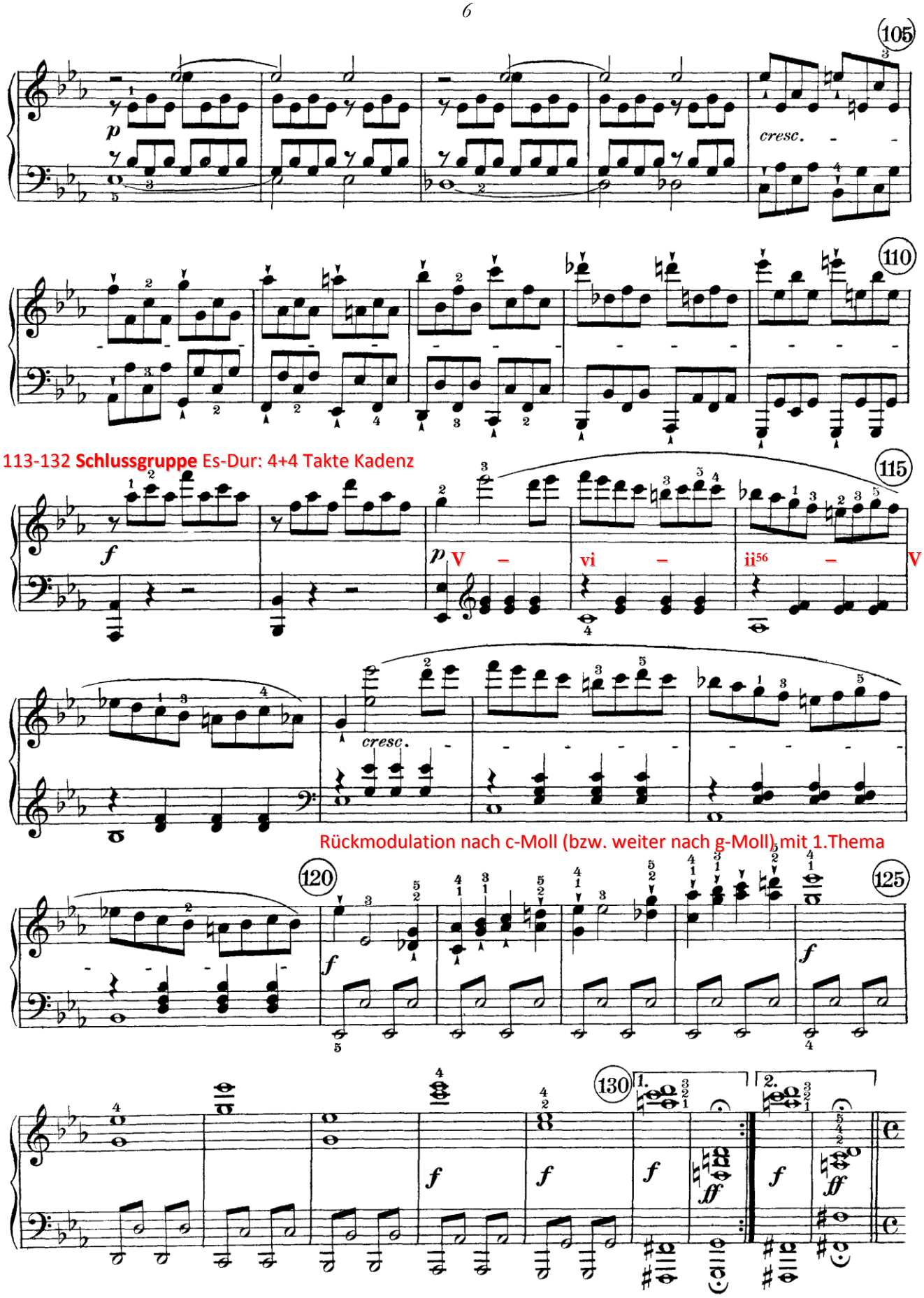




89-112 akkordbrechende Version des 1.Themas in Es-Dur in zwei sich wiederholenden Abschnitten (hier schon Schlussgruppe?)

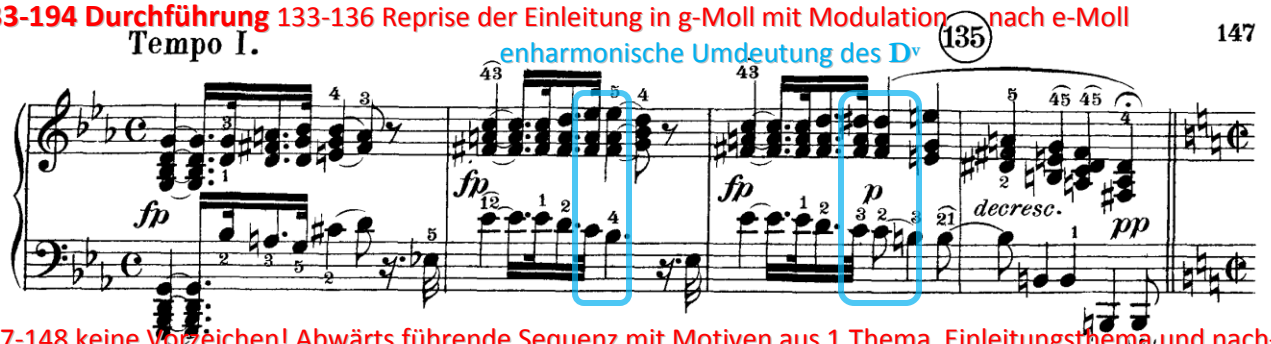




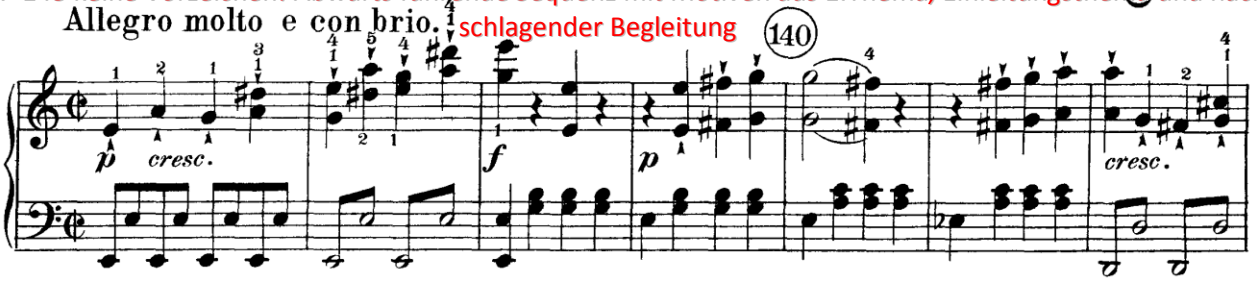

105
p
cresc.
110
113-132 **Schlussgruppe** Es-Dur: 4+4 Takte Kadenz
115
f
p
V
vi
ii56
V
cresc.
Rückmodulation nach c-Moll (bzw. weiter nach g-Moll) mit 1.Thema
120
f
125
f
130
1.
2.
f
ff

133-194 Durchführung 133-136 Reprise der Einleitung in g-Moll mit Modulation nach e-Moll

enharmonische Umdeutung des D^{v}

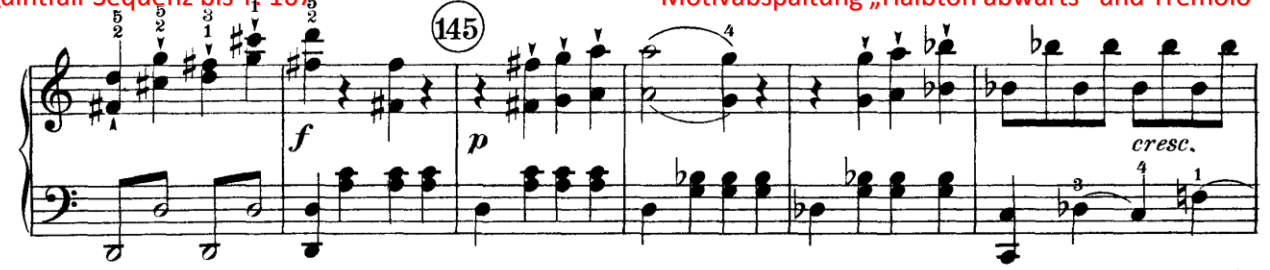


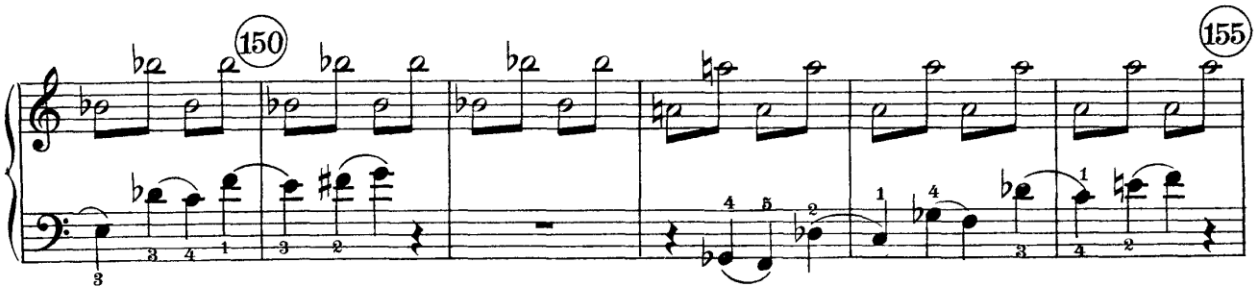
137-148 keine Vorzeichen! Abwärts führende Sequenz mit Motiven aus 1.Thema, Einleitungsthema und nachschlagender Begleitung

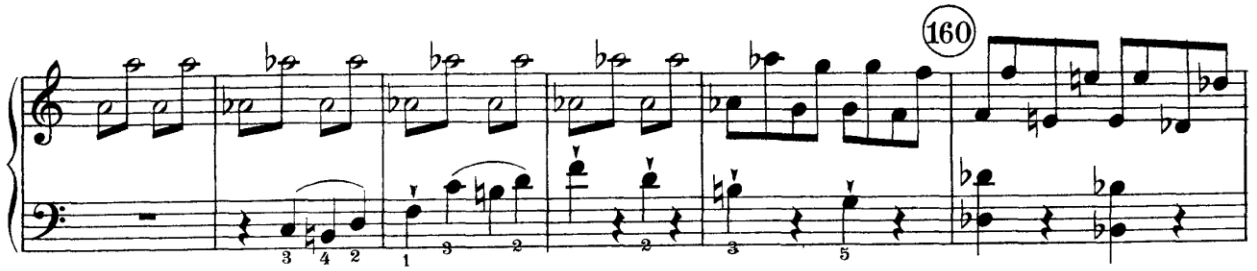


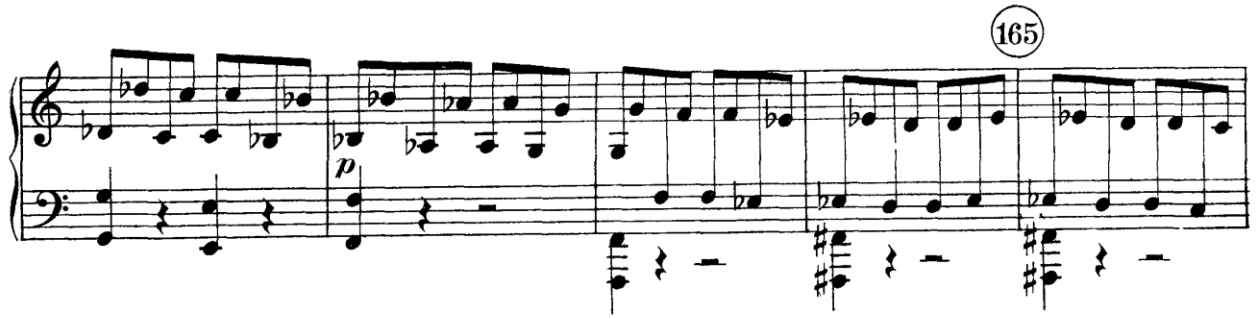
Quintfall-Sequenz bis T. 167

Motivabspaltung „Halbton abwärts“ und Tremolo

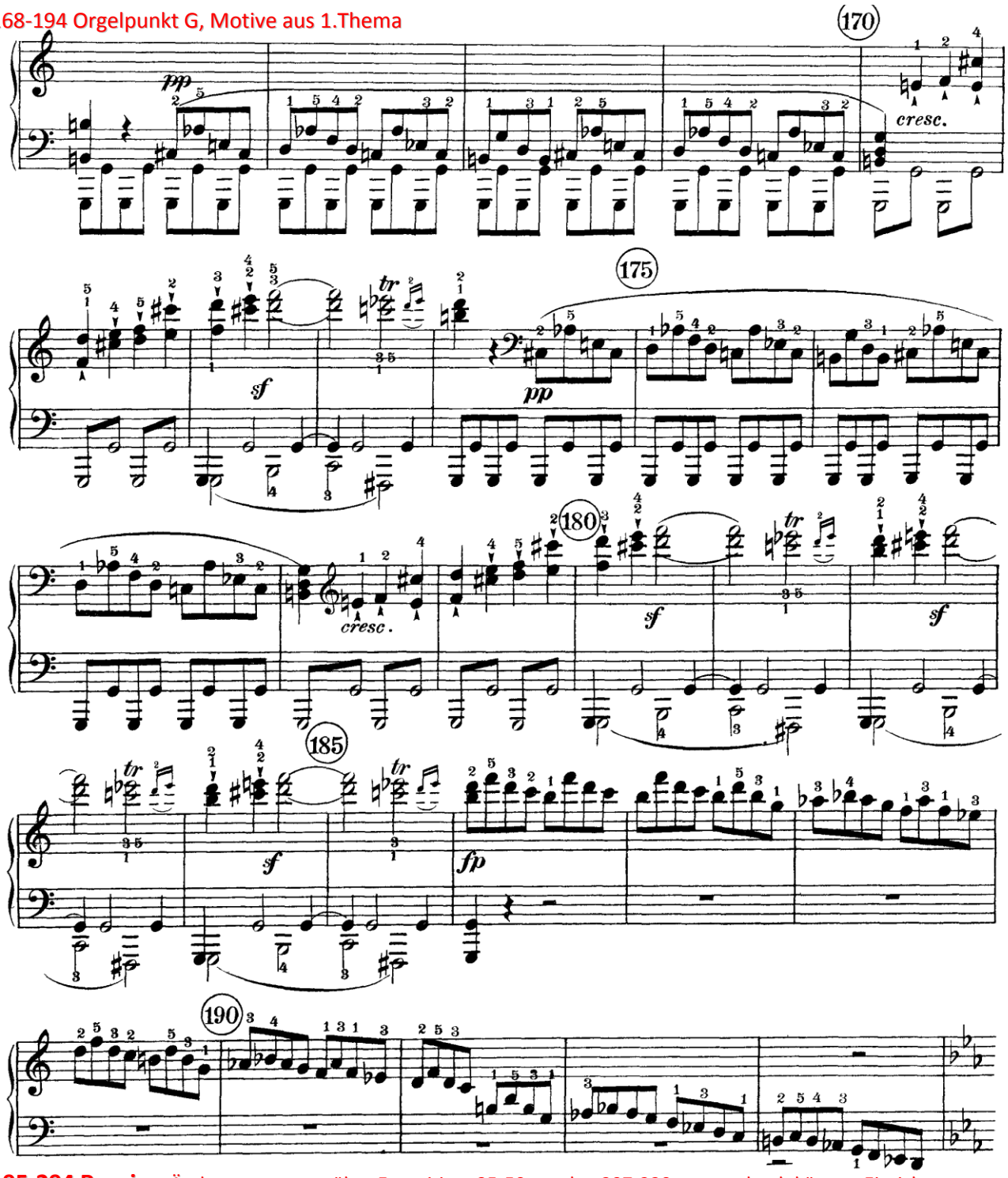




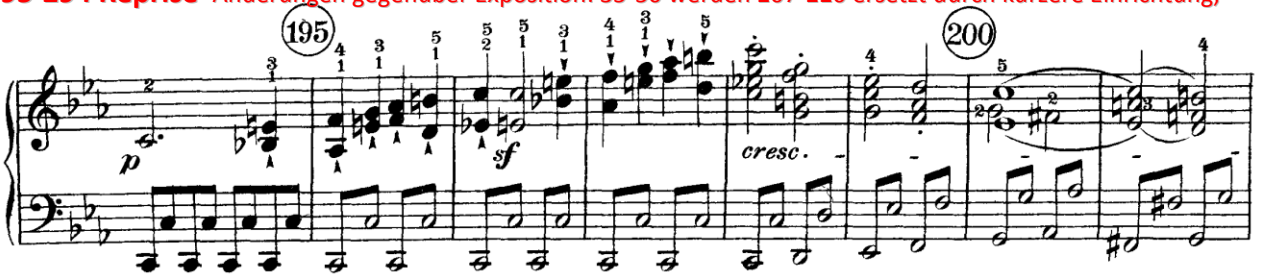




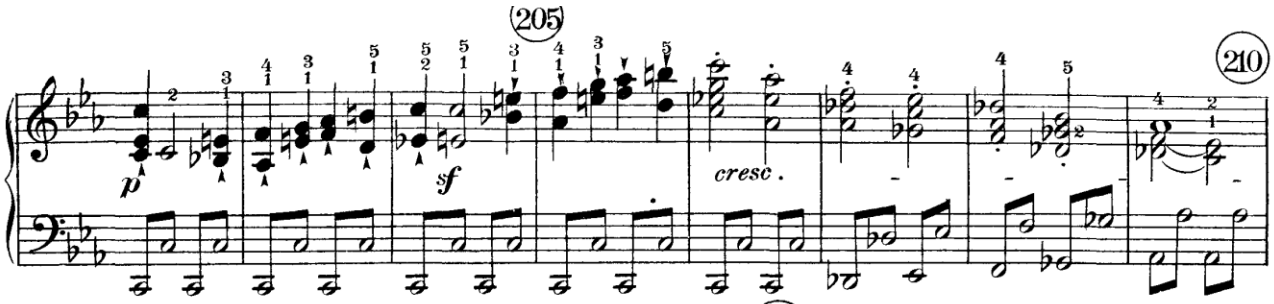
168-194 Orgelpunkt G, Motive aus 1.Thema

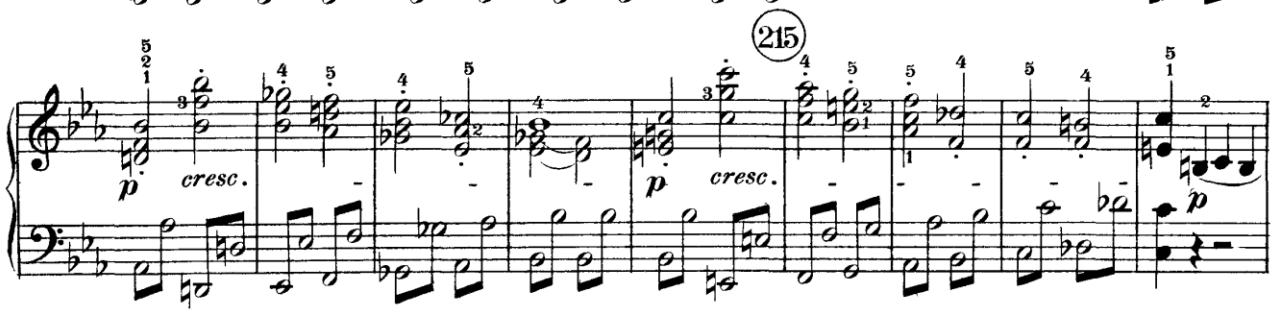


195-294 Reprise Änderungen gegenüber Exposition: 35-50 werden 207-220 ersetzt durch kürzere Einrichtung,

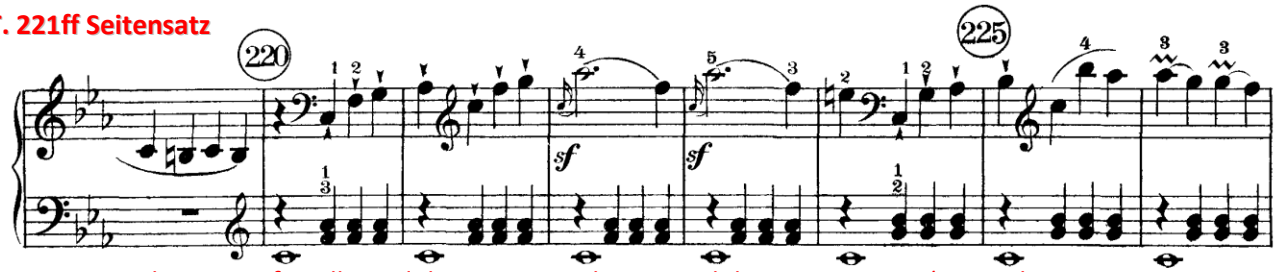


die sich aus Kadenz des Themas entwickelt. Berührt werden Des-Dur und es-Moll, mündet in C als **D**

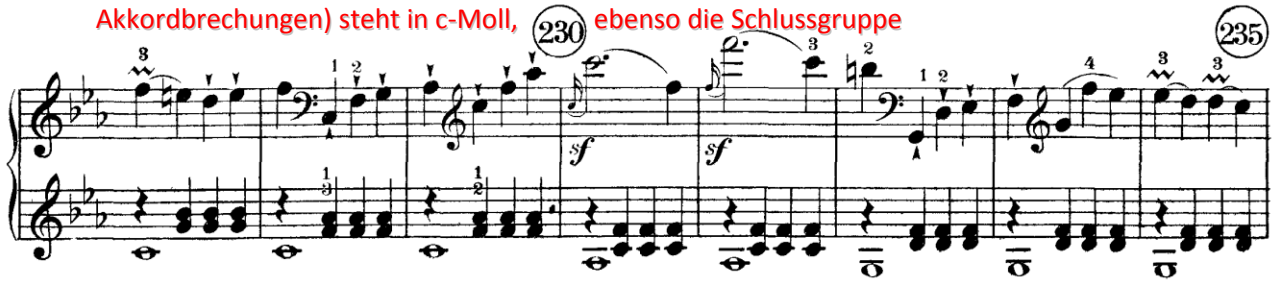


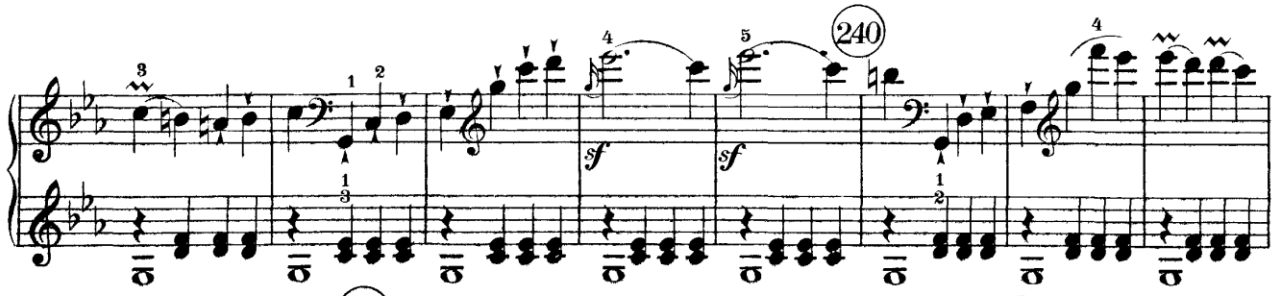


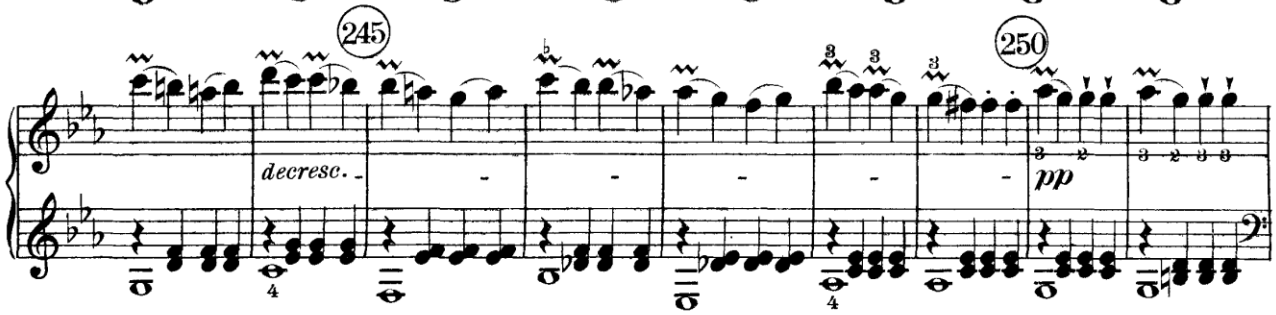
T. 221ff Seitensatz

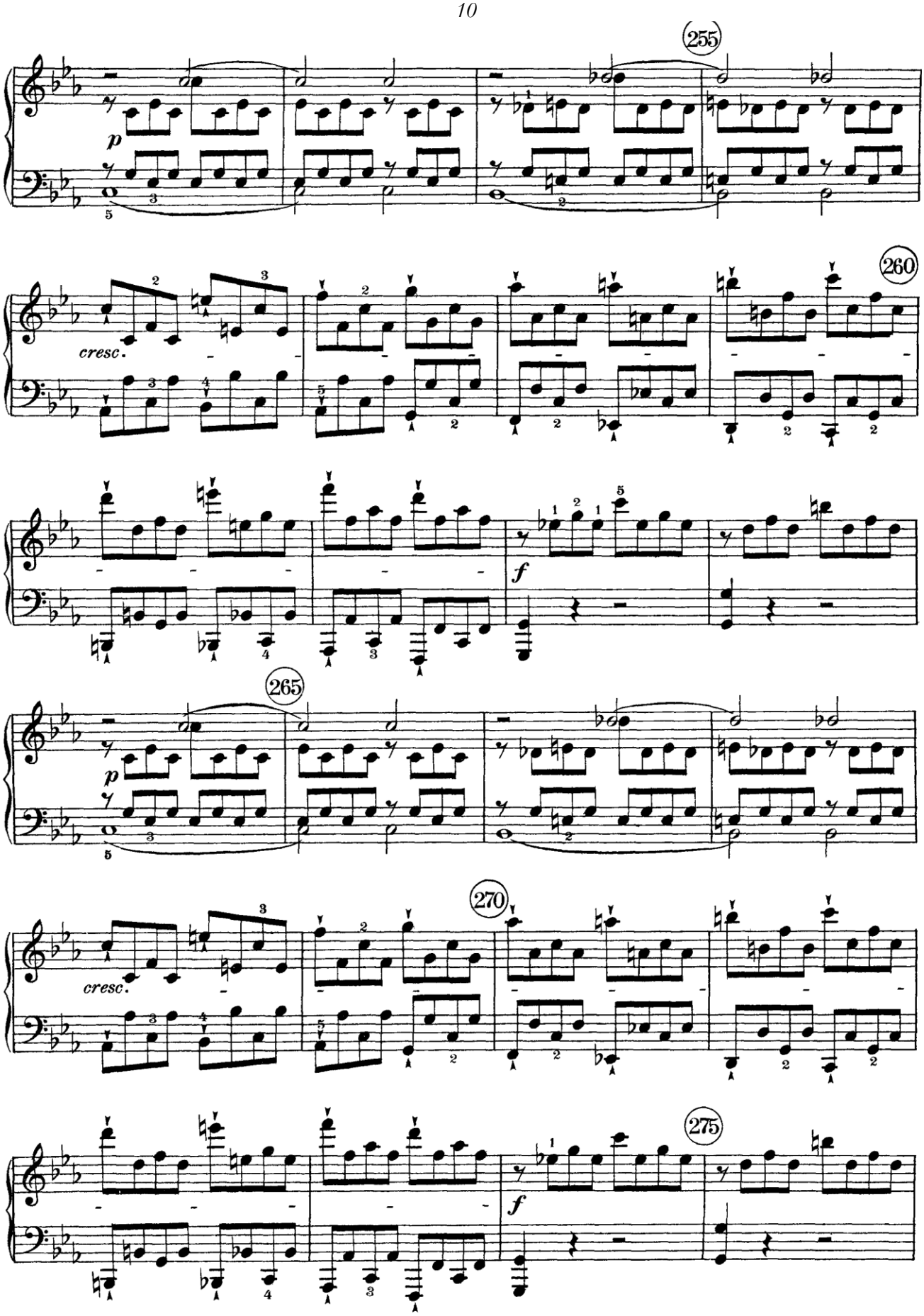


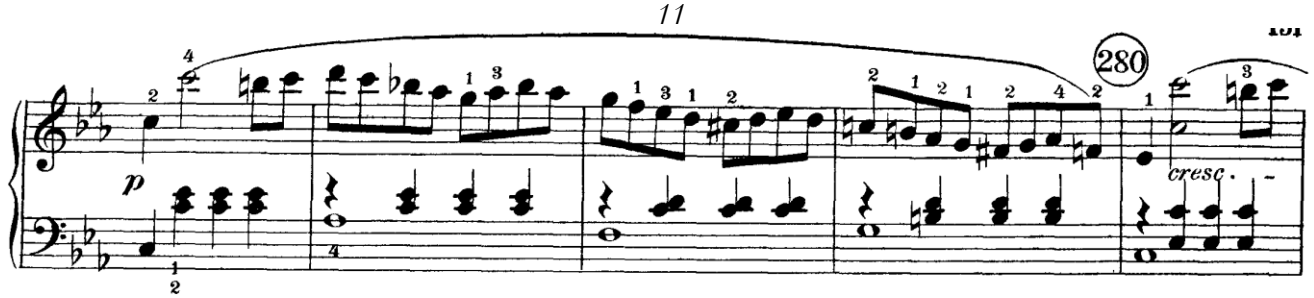
Seitensatz steht jetzt in f-Moll, moduliert weniger, letzter Teil des Seitensatzes (Hauptthema-Variante mit Akkordbrechungen) steht in c-Moll, ebenso die Schlussgruppe

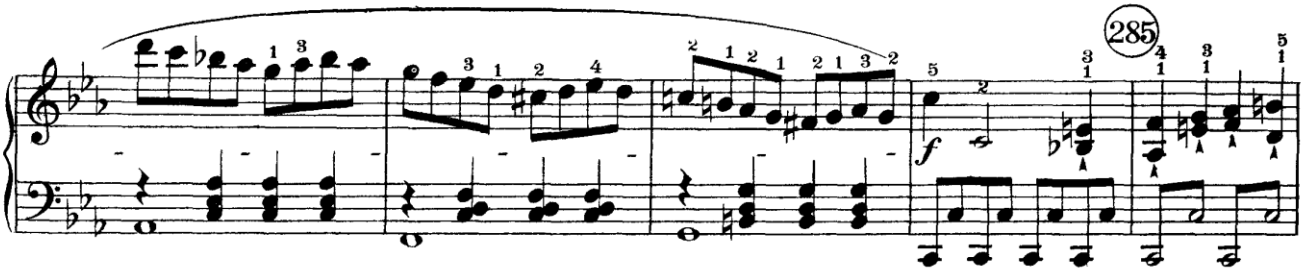


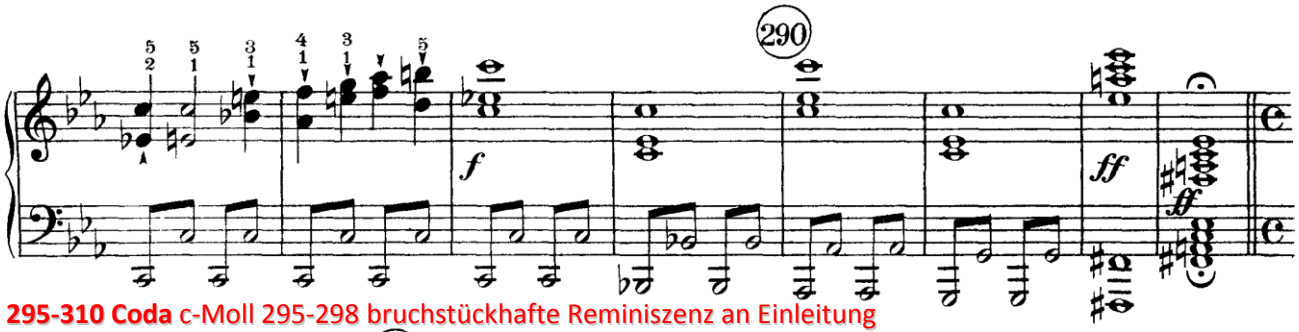




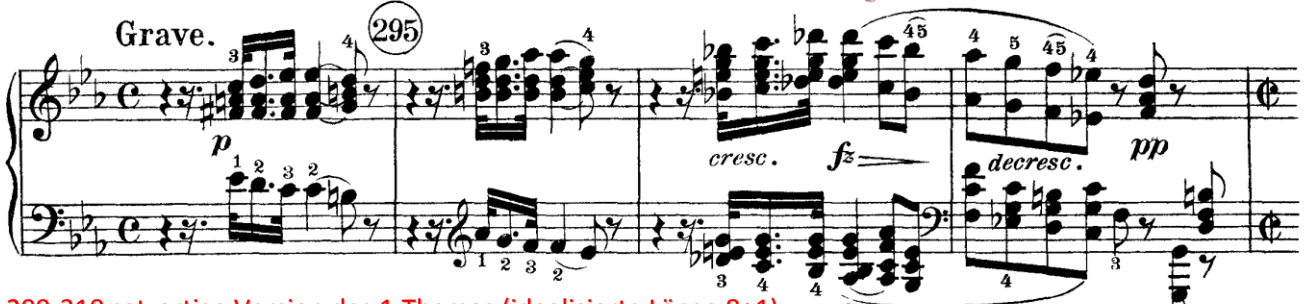

255
p
260
cresc.
f
265
p
270
cresc.
275
f



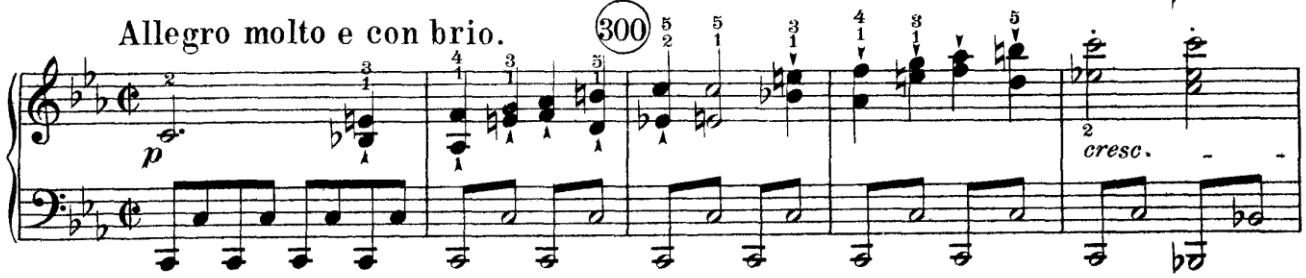




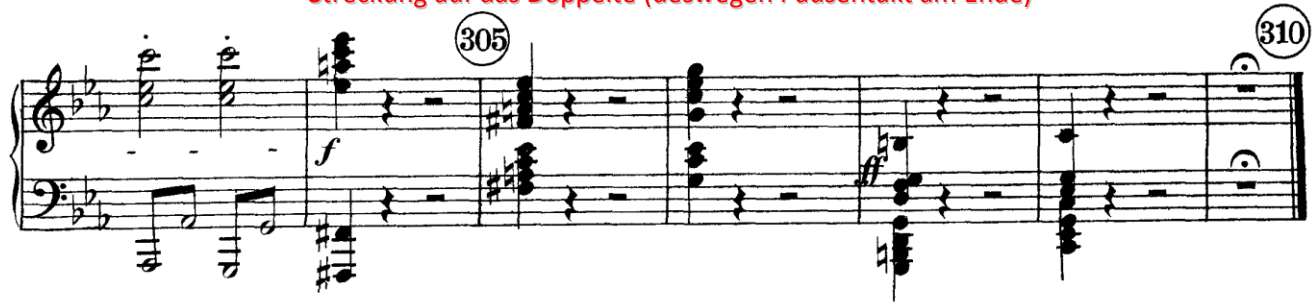
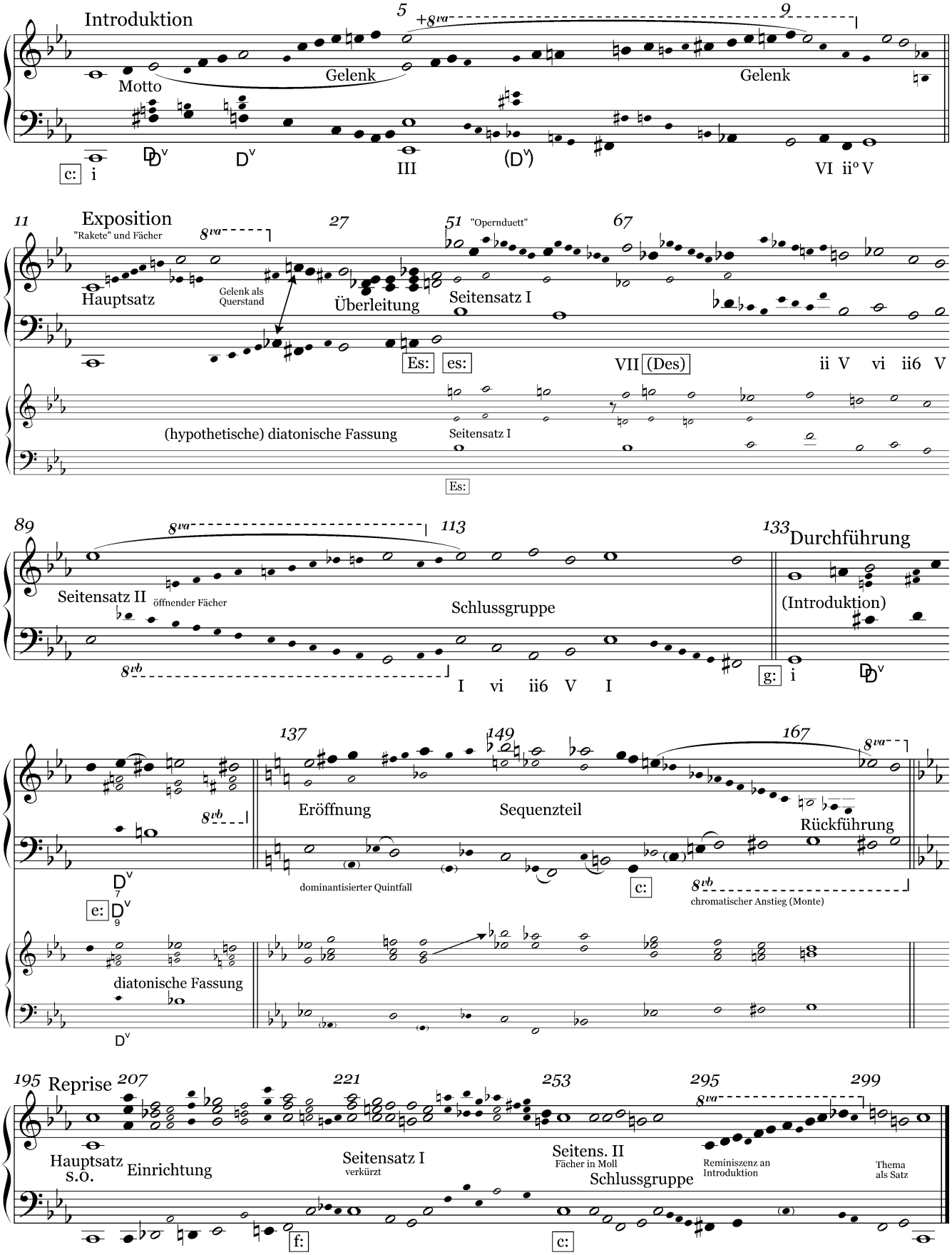
295-310 Coda c-Moll 295-298 bruchstückhafte Reminiszenz an Einleitung



299-310 satzartige Version des 1.Themas (idealisierte Länge 8+1)



Streckung auf das Doppelte (deswegen Pausentakt am Ende)



Reduktionsanalyse mit hypothetischer diatonischer Fassung des Seitensatzes und der Durchführung