



**BEETHOVENS
ORCHESTERMUSIK
UND KONZERTE**

Herausgegeben von
Oliver Korte und Albrecht Riethmüller

Mit zahlreichen Notenbeispielen
und Abbildungen

Laaber

DIE SIEBTE UND ACHE SINFONIE

Von Oliver Korte

Die Sinfonien Nr. 7 A-Dur op. 92 und Nr. 8 F-Dur op. 93 entstanden unmittelbar nacheinander in der Spanne von Herbst 1811 bis Herbst 1812. Zu dieser Zeit waren Beethovens Lebensumstände ungünstig: Seine Gesundheit war angegriffen – »immer kränklich« lesen wir in einem Brief¹ – vor allem aber hatte sich sein Gehör zunehmend verschlechtert. Inmitten der Skizzen zur 7. und 8. Sinfonie notierte er: »Baumwolle in den Ohren am Klawier benimmt meinem Gehör das unangenehm Rauschende.«² Hinzu kamen äußere Schwierigkeiten: Beethovens Bruder Kaspar Karl erkrankte 1812 schwer an Schwindsucht, ihn selbst plagten empfindliche finanzielle Einbußen, vor allem aber musste er im Juli 1812 das Ende seiner wohl einzigen wahren Liebesbeziehung zur »Unsterblichen Geliebten« verkraften. Zugleich forcierte er einen heftigen Konflikt mit seinem Bruder Nikolaus Johann. Er reiste nach Linz, um dessen Liebesbeziehung zu seiner Haushälterin zu unterbinden – letztlich erfolglos. Paradox mutet es an, dass er parallel zu den unerfreulichen Ereignissen in Linz ausgerechnet seine humorvolle achte Sinfonie vollendete. Er sperrte Widrigkeiten seines Lebens konsequent aus seinen Werken aus. Selbst die Melancholie im Allegretto der siebten Sinfonie ist klassisch idealisiert. Beethovens Spätwerk dagegen wird durchlässiger für seine Lebenswirklichkeit: Man denke an das auskomponierte Suchen und Hadern auf dem Weg zur Freudenode im Finale der neunten Sinfonie, an das »beklemmte« Stocken und Stolpern der ersten Violine in der *Cavatina* des Streichquartetts op. 130 oder an den *Heiligen Dankgesang eines Genesenden* im Streichquartett op. 132.

WERKENTSTEHUNG

Eine äußere Anregung zur Komposition der siebten und achten Sinfonie ergab sich im Sommer 1811 aus einer Bekanntschaft mit Joseph von Varena. Beethoven hielt sich zur Badekur im böhmischen Teplitz auf³ und lernte dort den Juristen kennen, welcher in Graz musikalische Wohlfahrtsveranstaltungen organisierte. Er war offenbar sowohl von der Persönlichkeit Varenas als auch von dessen Anliegen eingenommen, den »Dortigen Armen behülflich zu seyn.«⁴ So steuerte er in den folgenden Jahren eine ganze Reihe von Werken zu den Grazer Konzerten bei.⁵ Ohne über einen verbindlichen Auftrag zu verfügen, notierte er bald nach seiner Rückkehr nach Wien erste Entwürfe zur siebten Sinfonie.⁶ Am 8. Februar 1812 schrieb er an Varena:

ich Verbinde mich hiermit jährlich ihnen immer auch selbst Werke, die bloß im Manuskripte noch *existiren*, oder gar Eigends zu diesem Zweck verfertigte Kompositionen zum Besten der dortigen Armen zu schicken.⁷

Beim folgenden Grazer Konzert am 29. März 1812 zu Gunsten einer vom Orden der Ursulinen betriebenen Mädchen-Erziehungsanstalt⁸ erklangen gleich vier Werke Beethovens, aber keines als Uraufführung.⁹ Wenige Wochen später schrieb Beethoven an Varena:

für die künftige *Akademie* zum besten der ehrwürdigen Urselinerinnen verspreche ich ihnen so gleich eine ganz neue Sinfonie, das ist das wenigste, vielleicht aber auch noch etwas wichtiges für Gesang.¹⁰

Die erwähnte »neue Sinfonie« war die *Siebte*. Beethoven hatte die Niederschrift am 13. April 1812 abgeschlossen.¹¹ Welcher Art das Gesangswerk sein sollte, das er darüber hinaus zu schreiben beabsichtigte, ist unsicher. Hinweise geben seine Skizzen. Der größte Teil der Entwürfe zur siebten und achten Sinfonie steht im so genannten »Petterschen Skizzenbuch«; hier finden sich auch einzelne Notizen zu einer Vertonung von Schillers *Ode an die Freude*. Womöglich sollte dies das »wichtige Gesangswerk« werden. Beethoven vertonte Schillers *Ode* jedoch bekanntlich erst 1824 in seiner neunten Sinfonie.¹² Im Skizzenbuch findet sich aber auch eine einzelne Zeile mit dem Incipit des 130. Psalms: *De profundis clamavi ad te domine*, und zwar genau zwischen der letzten Skizze zur siebten Sinfonie und der ersten zur achten. Wollte Beethoven für die Ursulinen den 130. Psalm vertonen? Er hat die Idee nicht realisiert.



Notenbeispiel 1: Beethoven, Skizze zu einem nicht realisierten *De profundis*. *Pettersches Skizzenbuch*, fol. 35v.

Mit der Arbeit an seiner *Achten* begann Beethoven unmittelbar nach Fertigstellung der *Siebten*, sicherlich noch im April 1812. Die Skizzen lassen allerdings keinen Zweifel darüber, dass er das Werk zunächst als Klavierkonzert konzipierte. Das zeigen die häufigen Eintragungen »solo« und »tutti«, ebenso wie Entwürfe zu Klavier-Kadenzen. Erst allmählich wandelte sich die Konzeption. Die definitive Entscheidung, das Material für eine neue Sinfonie zu verwenden, war Ende Mai gefallen. Am 25. Mai schrieb Beethoven sogar: »ich schreibe 3 neue *sinfonien*, wovon eine bereits vollendet.«¹³ Das Pettersche Skizzenbuch bestätigt dies: Inmitten der Entwürfe zur *Achten* findet sich die Randbemerkung »Sinfonie in d moll«¹⁴ und nur zwei Seiten weiter steht neben einigen musikalischen Gedanken in d-Moll die Notiz »3te Sinf.«¹⁵ Beethoven zählt also die bereits vollendete A-Dur-Sinfonie als erste, die noch in Arbeit befindliche in F-Dur als zweite und die geplante in d-Moll als dritte. Die Grundtonarten der Werke ordnet er – einer ausgeprägten Vorliebe folgend – in Terzen.¹⁶ Es bleibt dabei unstrittig, dass Beethoven keineswegs von Anfang an einen drei

Werke umfassenden Gesamtplan vor Augen hatte; dieser nahm erst im Laufe der Zeit Gestalt an. So findet sich zwischen den Skizzen zur siebten Sinfonie auch noch die Eintragung »2te Sinf d moll«. ¹⁷ Erst mit der Entscheidung für eine F-Dur-Sinfonie statt eines Klavierkonzerts in dieser Tonart wird die geplante d-Moll-Sinfonie zur dritten einer geplanten Trias. Bis diese aber tatsächlich komponiert wurde, vergingen noch rund zwölf Jahre.

Wie schon 1811 reiste Beethoven auch im Sommer 1812 nach Teplitz. Er verließ Wien am 29. Juni mit der unfertigen achten Sinfonie im Gepäck, machte Station in Prag und traf dort, wohl am Abend des 3. Juli, jene Frau, die als »Unsterbliche Geliebte« berühmt geworden ist. ¹⁸ In Teplitz angekommen, schrieb er am 6. und 7. Juli seinen berühmten, von Abschiedsschmerz erfüllten Brief, den er letztlich nicht abschickte. Abgesehen von einer kürzeren Rundreise blieb Beethoven bis zum 29. September in Teplitz ¹⁹ – er traf dort unter anderem mehrfach Johann Wolfgang von Goethe. Anschließend reiste er zu seinem Bruder Nikolaus Johann nach Linz, ²⁰ mit dem bereits erwähnten Ziel, dessen Liebesbeziehung mit Therese Obermayer zu unterbinden. Tatsächlich konnte Beethoven einen gerichtlichen Verweis Thereses aus Linz erwirken. Johann und Therese reagierten mit einer eiligen Heirat. Noch in Linz vollendete Beethoven die achte Sinfonie; das Autograph trägt die Notiz: »Linz im Monath october 1812«. ²¹ Zwei Tage nach der Hochzeit reiste er am 10. November ²² ab in Richtung Wien.

URAUFFÜHRUNG

Nun galt es, Aufführungen der neuen Sinfonien zu organisieren. Nach wie vor bestand die Möglichkeit, sie Joseph von Varena für seine Wohltätigkeitskonzerte zu überlassen. Dagegen sprach, dass sich Beethovens finanzielle Situation empfindlich verschlechtert hatte. Bereits 1811 hatte die Abwertung des »Wiener Bankozettels« seine Einnahmen geschmälert. Zudem brachen sicher geglaubte Einkünfte fort: Drei adlige Gönner, Erzherzog Rudolph und die Fürsten Lobkowitz und Kinsky hatten Beethoven eine lebenslange Rente zugesichert, doch Lobkowitz war selbst in finanzielle Nöte geraten und zahlte ab September 1811 nicht mehr. Kinsky verunglückte bei einem Reitunfall am 3. November 1812 tödlich und seine Erben verweigerten die Fortzahlung seines Anteils. Varena stellte Beethoven jedoch für neue Werke eine Entlohnung von anonymer Seite in Aussicht. Darauf entgegnete der Komponist in einem Schreiben vom März 1813:

Meine Gesundheit ist nicht die beste – und unverschuldet ist eben meine sonstige Lage wohl die Ungünstigste meines Lebens – übrigens wird mich das und nichts in der welt nicht abhalten, ihren eben so unschuldig leidenden Konwent-Frauen so viel als möglich durch mein geringes Talent zu helfen – daher stehn ihnen 2 ganz neue *Sinfonien* zu Dienste. ²³

Dann aber entschied er sich endgültig gegen eine Uraufführung in Graz und fasste statt dessen Akademien zum eigenen Vorteil ins Auge. Am 16. April 1813 schrieb er an Erzherzog Rudolph:

zugleich nehme ich mir die Freyheit ihnen eine gehorsamste Bitte darzulegen, ich hoffe, daß wenigstens bis jetzt meine Trüben Umstände sich würden erheitert haben, allein – Es ist noch alles im alten Zustande, daher muste ich den Entschluß fassen 2 Akademien zu geben, meine frühern Entschlüsse D.g. bloß zu einem Wohlthätigen Zweck zu geben, mußte ich aufgeben, denn die selbsterhaltung heischt es nun anders.²⁴

Zeitgleich wurde in Wien eine private Probe der beiden Sinfonien organisiert. Sie fand am 21. April 1813 in den Gemächern des Erzherzogs in der Hofburg statt. Am 27. Mai setzte Beethoven auch Varena in Kenntnis. Für ein geplantes Wohltätigkeitskonzert übersandte er anstelle der siebten und achten Sinfonie die vierte und fünfte, die beide bereits uraufgeführt waren. Bedauernd schrieb er dazu:

warum kann ich nicht mehr für die Guten U. [Ursulinen] thun, gern hätte ich ihnen 2 ganz neue *Sinfonien* von mir geschickt, allein meine jezige Lage heißt mich leider auf mich selbst denken, und nicht wissen kann ich es, ob ich nicht bald als Landesflüchtiger von hier fort muß, danken sie es den Vortrefflichen Fürsten, die mich in dieses Unvermögen gesetzt, nicht wie gewöhnlich für alles Gute und nützliche Wirken zu können –²⁵

Die Uraufführung der *Siebten* erklang schließlich doch bei einem Wohltätigkeitskonzert, einer von Johann Nepomuk Mälzel veranstalteten Akademie zugunsten der »in der Schlacht bei Hanau invalid gewordenen kaiserlich österreichischen und königlich bayerischen Krieger« am 8. Dezember 1813 im Wiener Universitätssaal. Das Programm umfasste neben der Sinfonie die Uraufführung des Schlachtengemäldes *Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria* op. 91 sowie zwei Märsche von Johann Ladislaus Dussek und Ignaz Pleyel, gespielt von Mälzels »mechanischem Trompeter« mit voller Orchesterbegleitung.

Die Akademie war ein erstrangiges gesellschaftliches Ereignis, zu dem sich viele zeitgenössische Berichte erhalten haben. Louis Spohr schildert die Probenarbeit und das Konzert und gibt dabei eine lebendige Schilderung der Beethovenschen Dirigierweise:²⁶

Alles, was geigen, blasen und singen konnte, wurde zur Mitwirkung eingeladen, und es fehlte von den bedeutenden Künstlern Wiens auch nicht einer.²⁷ Ich und mein Orchester hatten uns natürlich auch angeschlossen, und so sah ich Beethoven zum ersten Male dirigieren. Soviel ich auch hatte davon erzählen hören, so überraschte es mich doch in hohem Grade. Beethoven hatte sich angewöhnt, dem Orchester die Ausdruckszeichen durch allerlei sonderbare Körperbewegungen anzudeuten. So oft ein Sforzando vorkam, riß er beide Arme, die er vorher auf der Brust kreuzte, mit Vehemenz auseinander. Bei dem Piano bückte er sich nieder, und um so tiefer, je schwächer er es wollte. Trat dann ein Crescendo ein, so richtete er sich nach und nach wieder auf und sprang beim Eintritte des Forte hoch in die Höhe. Auch schrie er manchmal, um die Forte noch zu verstärken, mit hinein, ohne es zu wissen!²⁸ [...]

Das [Konzert] hatte aber den glänzendsten Erfolg. Die neuen Kompositionen Beethovens gefielen außerordentlich, besonders die Symphonie in A (die siebente). Der wundervolle zweite Satz wurde da capo verlangt; er machte auch auf mich einen tiefen, nachhaltigen Eindruck. Die Ausführung war eine ganz meisterhafte, trotz der unsichern und dabei oft lächerlichen Direktion Beethovens.

Daß der arme taube Meister die Piano seiner Musik nicht mehr hören konnte, sah man ganz deutlich. Besonders auffallend war es aber bei einer Stelle im zweiten Teile des ersten Allegros²⁹ der Symphonie. Es folgten sich da zwei Halte gleich nacheinander, von denen der zweite pp ist.³⁰ Diesen hatte Beethoven wahrscheinlich übersehen, denn er fing schon wieder an zu taktieren, als das Orchester noch nicht einmal diesen zweiten Halt eingesetzt hatte. Er war daher, ohne es zu wissen, dem Orchester bereits zehn bis zwölf Takte vorausgeeilt, als dieses nun auch, und zwar pianissimo, begann. Beethoven, um dieses pp nach seiner Weise anzudeuten, hatte sich ganz unter dem Pulte verkrochen. Bei dem nun folgenden Crescendo wurde er wieder sichtbar, hob sich immer mehr und sprang hoch in die Höhe, als der Moment eintrat, wo seiner Rechnung nach das Forte beginnen mußte. Da dieses ausblieb, sah er sich erschrocken um, starrte das Orchester verwundert an, daß es noch immer pp spielte, und fand sich erst wieder zurecht, als das längst erwartete Forte nun eintrat und ihm hörbar wurde. Glücklicherweise fiel diese komische Szene nicht bei der Aufführung vor, sonst würde das Publikum sicher [...] gelacht haben.

Auch der Posaunist und Musikalienhändler Franz Glöggel erlebte Proben und Konzert. Er berichtet:

Ich erinnere mich in einer Probe, daß die Violinspieler durchaus eine Stelle in der [siebten] Symphonie nicht spielen wollten und ihm [Beethoven] den Vorwurf machten, wie man so schwer schreiben kann, was nicht zu spielen ist. Beethoven aber bat die Herren die Stimme mit nach Hause zu nehmen, wenn sie es zu Hause praktisiren, wird es gewiß gehen. Den andern Tag in der Probe ging diese Stelle ausgezeichnet und die Herren hatten darüber selbst ihre Freude, Beethoven das Vergnügen gemacht zu haben.

Sonntags bei der Aufführung war gar keine Karte mehr zu haben, und Beethoven erlaubte mir ihn in seiner Wohnung um $\frac{1}{2}$ 11 Uhr abzuholen. Er nahm seine Partituren in den Wagen. Während des Hinfahrens war mit ihm nichts zu reden, denn er war ganz im Geiste in seine Compositionen versunken, und gab mit der Hand mehrere Tempos an. Bei der Ankunft im Saale hieß er mich die Partitur untern Arm zu nehmen und mit ihm in den Saal zu gehen, wo er mir einen Platz anweisen werde. Ich war nun im Saale und hatte den Hochgenuß, das ganze Concert zu hören. Alles ging vortrefflich, mit ungeheurem Applaus begleitet. Salieri und Jos. Weigl dirigiten bei der Schlacht auf den Gallerieen rechts und links.³¹

Die *Wiener allgemeine musikalische Zeitung* berichtet enthusiastisch:

Der 8. und 12. Dezember d. J. gehören zu den denkwürdigsten Tagen in der Kunstgeschichte Oesterreichs. An beiden haben sich Wiens vorzüglichste Tonkünstler im k. k. Universitätssale vereinigt, und die Ausführung der zwei neuesten Werke des Herrn von Beethoven, unter seiner persönlichen Leitung, übernommen. Es war eine große Symphonie, und eine besondere vollständige Instrumental-Composition, geschrieben auf Wellingtons Sieg in der Schlacht bei Vittoria. Die Classizität der Simphonien des Hrn v. Beethoven, des größten Instrumental-Componisten unsere[r] Zeit, ist anerkannt. Diese neueste erwirbt dem genialen Verfasser nicht geringere Bewunderung, als die ältern, vielleicht ist es sogar ein wichtiger Vorzug, den sie vor diesen behauptet, daß sie, ohne ihnen in der Künstlichkeit des Satzes nachzustehen, in allen Theilen so klar, in jedem Thema so gefällig und leicht faßlich ist, daß jeder Musikfreund, ohne eben Kenner zu seyn, von ihrer Schönheit mächtig angezogen wird, und zur Begeisterung entglüht. [...] Der Beifall, mit welchem diese Akademie aufgenommen wurde, ist unbeschreiblich [...] Herrn von Beethovens Ruhm hat sich dadurch aufs neue gegründet; er wurde bei jeder Vorstellung mit Enthusiasmus aufgenommen.³²

Die Akademie war ein so großer Erfolg, dass sie vier Tage später wiederholt werden konnte, was nun auch Beethoven Einnahmen brachte. Ermutigt veranstaltete er am 2. Januar 1814 im Wiener großen Redoutensaal eine weitere Akademie mit fast unverändertem Programm. Lediglich die beiden Märsche mit Mälzels mechanischem Trompeter entfielen, da er sich mit diesem über die Eigentumsrechte an *Wellingtons Sieg* entzweit hatte. Stattdessen wurden zwei Nummern aus *Die Ruinen von Athen* op. 113 gespielt.³³

Am 27. Februar 1814 veranstaltete Beethoven eine weitere Akademie im großen Redoutensaal. Wiederum standen die siebte Sinfonie und *Wellingtons Sieg* auf dem Programm, doch nun wartete der Komponist auch mit zwei Uraufführungen auf, dem bereits 1802 entstandenen Terzett *Tremate, empi, tremate* op. 116 und endlich auch der achten Sinfonie. Aus einer Eintragung im »Tagebuch« Beethovens wissen wir um die stattliche Orchesterstärke: »Bey meiner letzten Musik im großen Redoutensaal hatten sie 18 Violin prim 18 [Violin] secund 14 Violen 12 Violoncelle 7 Contrabässe 2 Contrafagotte«.³⁴ Derartige Klangmassen kamen sicherlich mehr dem Schlachtengemälde als der achten Sinfonie zugute.

Zurückhaltend fällt das Urteil eines anonymen Rezensenten der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* über die *Achte* aus:

Eine ganz neue, noch nie gehörte Symphonie (F dur $\frac{3}{4}$ Takt). Die grösste Aufmerksamkeit der Zuhörer schien auf dieß *neueste* Product der B.schen Muse gerichtet zu seyn, und alles war in gespannter Erwartung: doch wurde diese, nach *einmaligem* Anhören, nicht hinlänglich befriedigt, und der Beyfall, den es erhielt, nicht von jenem Enthusiasmus begleitet, wodurch ein Werk ausgezeichnet wird, welches allgemein gefällt; kurz, sie machte – wie die Italiener sagen – kein Furor. Ref. ist der Meynung, die Ursache liege keineswegs in einer schwächeren oder weniger kunstvollen Bearbeitung (denn auch hier, wie in allen B.schen Werken dieser Gattung, athmet jener eigenthümliche Geist, wodurch sich seine Originalität stets behauptet) sondern, theils in der nicht genug überlegten Berechnung, diese Symphonie der in A dur nachfolgen zu lassen, theils in der Uebersättigung von schon so vielem genossenen Schönen und Trefflichen, wodurch natürlich eine Abspannung die Folge seyn muss. Wird diese Symphonie in Zukunft *allein* gegeben, so zweifeln wir keineswegs an dem günstigsten Erfolge.³⁵

Über die siebte Sinfonie äußert sich der Kritiker weit positiver:

Die neue, mit so vielem Beyfalle aufgenommene Symphonie (A dur) abermals. Die Aufnahme derselben war eben so lebhaft, als die ersteren Male; das Andante,³⁶ (A moll) die Krone neuerer Instrumentalmusik, musste, wie jederzeit, wiederholt werden.

Carl Czerny schildert Beethovens Enttäuschung:

Als das erstemal nach der 7^{ten} Sinfonie die 8^{te} (in F) aufgeführt wurde, wollte diese Letztere gar nicht gefallen. *Beeth.* ärgerte sich sehr darüber. »Eben weil sie viel besser ist,« sagte er.³⁷

Diese Schelte des unverständigen Publikums ist durchaus typisch für Beethoven. Stets verteidigte er seine Werke gegen eine Zuhörerschaft, die sich allzu gern durch reißerische Effekte wie die Kanonaden in *Wellingtons Sieg* blenden ließ. Seine Bemerkung ist

jedoch kaum als ernsthafter Vergleich gemeint. So preist er nur wenig später die *Siebte* als: »Große *Sinfonie* in *A* (eine meiner Vorzüglichsten)« und bezeichnet dagegen die *Achte* nur lapidar als »kleinere *Sinfonie* in *F*«. ³⁸

ERSTDRUCK

Die Drucklegung beider Werke ließ auf sich warten. Sie waren Gegenstand intensiver Verhandlungen mit dem Verlagshaus Steiner & Comp., in denen es noch um eine beeindruckende Reihe weiterer Kompositionen ging. Am 20. Mai 1815 wurde der Vertrag geschlossen. Er umfasste sämtliche bei der Akademie vom 27. Februar 1814 aufgeführten Werke: die *Siebte* und *Achte*, *Wellingtons Sieg* und *Tremate, empi, tremate*. Hinzu kommen der *Fidelio*, das Streichquartett op. 95, die Violinsonate op. 96, das Klaviertrio op. 97, *Die Ruinen von Athen* op. 113, die *Ouvertüre zur Namensfeier* op. 115 und *König Stephan* op. 117 und die Kongresskantate *Der glorreiche Augenblick* op. 136.

Beethoven hatte bei der Drucklegung der *Siebten* mit großen Unzulänglichkeiten zu kämpfen. Wie schon oft zuvor musste er zur Kenntnis nehmen, dass die Erstausgabe überaus fehlerbehaftet war. In einem geharnischten Brief an Steiner heißt es:

Die Geschichte mit dieser Sinfonie ist mir sehr verdrießlich, da haben wir nun das Unheil! – weder die gestochnen Stimmen noch die Partitur sind Fehlerfrey, in die schon fertigen *Exemplare* müssen die Feler mit Tusch verbeßert werden, wozu Schlemmer zu brauchen, übrigens ist ein Verzeichniß aller Fehler ohne Ausnahme zu drucken, u. zu verschicken, der roheste Kopist hätte gerade die Partitur so geschrieben, wie sie jezt gestochen, ein d.g. Fehlervolles mangelhaftes werk ist noch nicht von mir auf diese weise im Stich erschienen – das sind die Folgen von dem nicht korrigieren wollen, u. von dem mir es nicht vorher zur übersicht gegeben zu haben. [...] ich mag nichts mehr für mich von dieser geradbrechten verstümmelten *sinfonie* wissen. – Pfui teufel — ÷ ÷! so ist euch also wirklich der Grundsatz zuzuschreiben, daß ihr das *publikum* achtungsloß behandelt, u. dem *Autor* gewissenloß seinen Ruhm schmälert!!! [...]

Behüt euch Gott
hol euch der Teufel. –³⁹

Obwohl erst am 21. Dezember 1816 in der *Wiener Zeitung* angezeigt, erschien die Erstausgabe der *Siebten* wohl schon Anfang November,⁴⁰ die Partitur der *Achten* folgte wohl im Frühjahr 1817. Dass Steiner zugleich mit Partitur und Stimmensatz jeweils sechs unterschiedlich besetzte Bearbeitungen herausbrachte,⁴¹ zeigt deutlich, welches großen öffentlichen Interesses sich neue Sinfonien Beethovens nach wie vor erfreuten. Der Komponist hat an keinem der Arrangements aktiv mitgewirkt.

DIE SIEBTE SINFONIE

Die *Siebte* entspricht, wie die *Fünfte*, jenem Typus Beethovenschwer Werke, die aus kleinsten Materialzellen heraus konstruiert sind. Elementare rhythmische Zellen verleihen fast allen Sätzen einen tänzerischen Schwung und eine treibende Energie, die Richard Wagner veranlasste, von einer »Apotheose des Tanzes« zu sprechen. Beethovens Ausgangsmaterial ist für sich genommen geradezu anonym, seine Charakteristik und Wirkung entfaltet es erst im Satzzusammenhang. Darauf wird im Folgenden besonderes Augenmerk gerichtet.

Erster Satz, Langsame Einleitung, »Poco sostenuto«

Die langsame Einleitung der *Siebten* ist die längste aller Sinfonien Beethovens. Weit gewichtiger als ein einfaches »Vorhang auf« weist sie eine mehrgliedrige Form mit zwei alternierenden thematischen Gruppen auf. Sie beansprucht gewisse Autonomie gegenüber dem nachfolgenden *Vivace*. Damit unterscheidet sich der Beginn der *Siebten* denkbar von dem der *Achten*, ihrem Schwesterstück, denn hier verzichtet Beethoven ganz auf einleitende Takte. Er hat Matthias Walz zufolge die beiden Sinfonien als »kontrastierendes Werkpaar«⁴² konzipiert. Dagegen spricht allerdings, dass er (wie oben dargelegt) die *Achte* zunächst als Klavierkonzert skizzierte, also – zumindest hinsichtlich der Gattung – keineswegs von Anfang an ein Schwesterwerk zur *Siebten* im Sinn hatte.

Beispiel: Siebte Sinfonie, erster Satz, Form der langsamen Einleitung				
A ¹	1–22	a ¹	1–14	A-Dur
		a ²	15–22	
B ¹	23–33	b ¹	23–28	C-Dur
		b ²	29–33	
A ²	34–41	a ³	34–41	modulierend
B ²	42–52	b ³	42–47	F-Dur
		b ⁴	48–52	
Überleitung	53–62			Dominantfeld auf E

Die ersten Takte der Einleitung beziehen Spannung aus einem Kontrast auf engstem Raum: Ganz im Ouvertürenstil beginnt das Werk mit einem Tuttischlag, doch bleibt von diesem ein einzelner, leiser Ton der Solo-Oboe zurück.⁴³ Die Oboe intoniert ein elegisches Vierteltonmotiv in halben Noten:

Notenbeispiel 2: Beethoven, siebte Sinfonie, Beginn

Das Motiv wird, stets verbunden mit einem neuerlichen Tuttischlag, an tiefere Bläser weitergereicht: Klarinetten, Hörner und schließlich das erste Fagott. Zugleich entspinnt sich ein Netz von Nebenstimmen. Das Motiv bleibt klar wiedererkennbar, obwohl es keine verbindliche diastematische Gestalt hat. Flexibel passt es sich den harmonischen Erfordernissen an. Seine Charakteristik besteht in seinem Gang in halben Noten verbunden mit der Tatsache, dass seine prinzipielle Kontur unangetastet bleibt: Stets folgt auf zwei Sprünge hinab ein dritter aufwärts. Hier offenbart sich eine kompositionstechnische Nähe zum ersten Satz der fünften Sinfonie, wo Beethoven ebenfalls mit einer charakteristischen Zelle arbeitet, die zugleich rhythmisch stabil und diastematisch flexibel ist. Denn letztlich erweist sich, dass nicht das Viertonmotiv das strukturelle Rückgrat der ersten vierzehn Takte ist, sondern die Basslinie. Sie vollzieht das Modell eines abwärts gerichteten chromatischen Quartzugs (*a-gis-g-fis-f-e*). Diese Formel dient als *passus duriusculus* in unzähligen Werken zur Darstellung von Leid und Schmerz,⁴⁴ Beethoven bürstet ihren Affektgehalt jedoch gegen den Strich. Die positive, kraftvolle Wirkung verdankt sich unter anderem der Tatsache, dass der Bassgang ausschließlich mit Durakkorden harmonisiert ist: Auf eine initiale Tonika-Dominant-Öffnung (A–E⁶) folgt ein sechsgliedriger realer Quintfall nach F-Dur (E⁶–A²–D⁶–G²–C⁶–F). Von dort gelangt Beethoven in Takt 10 mit einer phrygischen Wendung zurück zur Dominante E-Dur.

Der Gedanke a¹ wird variiert wiederholt (a²). Die Wiederholung wird jedoch durch die Dehnung der Dominante zu einem fünftaktigen Feld hinausgezögert. In diesem führt Beethoven als neues Element steigende Sechzehntelketten ein, die den Satz beträchtlich beleben. Sie bleiben von nun an in den a-Teilen durchgängig präsent; ihre elevatorische Wirkung erinnert an Roger N. Shepards scheinbar unendlich steigende Illusionstonleitern.

Der zweite thematische Gedanke (Teil B¹: T. 23ff.) steht, statt in der erwarteten Dominanttonart E-Dur, in C-Dur. Bestechend einfach gelangt Beethoven dorthin: Er führt den oben beschriebenen Quintfall von a² nicht ganz zu Ende, sondern deutet den auf dem Wege erklingenden C-Dur-Sextakkord (Takt 23) kurzerhand zur neuen Tonika um.

Der zweite thematische Gedanke ist ein lyrischer Holzbläsersatz, der einigen Autoren zufolge Charakteristika eines Marsches trägt. Er bringt eine deutliche gestische Mäßigung mit sich. Ab Takt 29 wird er in den hohen Streichern variiert wiederholt. Syntaktisch verhalten sich die beiden motivisch-thematischen Elemente a und b zueinander komplementär: Ersteres ist sequenziell gebaut und folgt dem Fortspinnungsprinzip, letzteres ist kadenziell-periodisch gegliedert.

Die nur acht Takte lange variierte Wiederholung des ersten Abschnittes (A², T. 34–41) ist gegenüber dem Beginn in der Intensität gesteigert. Das nun in den Streichern zu findende Viertonmotiv wird annähernd wörtlich von den Holzbläsern im Einsatzabstand von nur einer halben Note (»stretto«) imitiert, wobei jeder einzelne Ton mit einem insistierenden Sforzato versehen ist:

34

Viertonmotiv, Violinen
 Imitation, Holz
 Achsenton, Pk., Blech
 Harmonik (tiefe Streicher)

hinzu kommen steigende Sechzehntelskalen in den Streichern hier wird A-Dur elliptisch übersprungen * Abweichungen von der wörtlichen Imitation

Notenbeispiel 3: Beethoven, siebte Sinfonie, langsame Einleitung, Teil A², Takt 34–41


Auch die harmonische Entwicklung ist zugespitzt: Die zuvor fallende Basslinie steigt nunmehr chromatisch an,⁴⁵ dabei überspringt sie aber in Takt 36 elliptisch den Zentralton *a* und drängt stattdessen direkt ins leittönige *ais* (als Terz eines Fis-Dur-Doppeldominantseptakkordes). Mit dem folgenden dominantischen Quartsextakkord *h–e–g* (Takt 38) fällt sogar ein Moll-Schatten auf den Abschnitt. Doch statt diese Tendenz einzulösen und nach *e*-Moll zu kadenzieren, lässt Beethoven den Bass chromatisch weiter steigen und erreicht in Takt 40 C-Dur als Dominante des folgenden Abschnittes B². Stabilisiert wird diese Progression durch den Achsenton *e* in Pauke und Hörnern; er weist zurück auf die lange Bassliegenote *e* im Teil A¹, Takt 10–14, vor allem aber voraus auf die Überleitung zum *Vivace*, die in noch viel höherem Maße von diesem Ton bestimmt ist.

Der wiederum besänftigend eintretende Holzbläsersatz (B², Takt 42ff.) steht – wie bereits angemerkt – in F-Dur, also im Vergleich zu seinem ersten Erscheinen eine Quinte tiefer. Er verhält sich also tonartlich analog zum Seitensatz eines Sonatenhauptsatzes. Auch sein lyrischer Tonfall entspricht einer Seitensatzcharakteristik. Deshalb aber die Einleitung der *Siebten*, wie es zuweilen zu lesen ist, als »Sonatenhauptsatz ohne Durchführung« zu interpretieren, wäre wohl übertrieben, ist doch die Durchführung ein essenzieller Bestandteil dieses Formkonzepts. Der zweite Durchgang des lyrischen Gedankens endet mit einer auf 4 Takte gedehnten Tonika. Die ersten Violinen intonieren, den Ambitus nach oben erweiternd, ein motivisches Fragment, verbunden mit einem erwartungsvollen Crescendo.

Schließlich kippt das F-Dur-Feld in Takt 53 mit der bereits aus Takt 8–9 bekannten phrygischen Wendung in ein E-Dur-Dominantfeld. Dieses dient als Überleitung zum *Vivace*. Nur noch zweimal erklingt eine diminuierte Variante des Viertonmotivs (Fagott, Takt 54/56), dann folgen keine profilierten Gestalten mehr. Vielmehr rückt ein allgegenwärtiges, bisher aber ganz unauffälliges Element in den Vordergrund: Sechzehntelrepetitionen. Ab Takt 57 erklingt einzig der pulsierende Ton *e*. Die bemerkenswerte Reduktion des Materials wird in Takt 59–60 durch die Verlangsamung des Pulses

weitergetrieben. Dieser Prozess der Ausdünnung generiert einen musikalischen Unterdruck, gleichsam ein Vakuum, in das nun der Grundrhythmus des *Vivace* zwanglos einströmen kann, ausgelöst lediglich von dezenten Auftaktfiguren.

Erster Satz, »Vivace«

Das *Vivace* ist ein Sonatenhauptsatz mit Exposition, Durchführung, Reprise und Coda. So klar der Satz allerdings in seinen Umrissen ist, so uneindeutig erweist er sich in manchem Detail. Die Schwierigkeit, die formale Funktion einzelner Abschnitte klar zu bestimmen, rührt nicht zuletzt daher, dass der Satz kaum auf thematische Dialektik angelegt ist. Beethoven verzichtet weitgehend auf kontrastierende Themengestaltung, vielmehr sind alle Abschnitte von ein und derselben elementaren rhythmischen Zelle, der punktierten Dreiachtelfigur  bestimmt. Dieser strukturellen Basis verdankt der Satz seine vorwärts treibende Kraft. Das *Vivace* verhält sich wie ein Suitensatz, eine monumentale Gigue mit recht einheitlichem Affekt.

Beethoven präsentiert den Grundrhythmus sogleich in den ersten Takten der **Exposition**, noch bevor in Takt 67 das erste Thema anhebt, welches seinerseits auf dem Grundrhythmus nebst einiger daraus abgeleiteter Varianten basiert. Die Präsentation des Themas in durchgängigem *piano*, seine Staccato-Artikulation und spielerische Vorschlagsfiguren verleihen ihm einen heiteren, tänzerischen Charakter. Harmonisch bewegt es sich im einfachsten kadenziellen Rahmen. Doch es ist ungewöhnlich instrumentiert: Beethoven weist es nicht, wie allgemein üblich, den hohen Streichern, sondern der Solo-Flöte zu (später zusammen mit der Solo-Oboe). Auch die Begleitung liegt weitgehend in den Bläsern. Bis Takt 83 beschränkt sich die Rolle der Streicher weitestgehend auf die Markierung der metrischen Schwerpunkte. Was sich hier andeutet, lässt sich in der gesamten Sinfonie beobachten: Die Bedeutung der Bläser ist im Vergleich zur klassischen Norm deutlich gesteigert. So erscheinen schon in der langsamen Einleitung beide Hauptthemen zuerst in den Bläsern, bevor sie von den Streichern übernommen werden. Beethoven setzt in der siebten Sinfonie eine Entwicklung der Emanzipation der Bläser fort, die seine Sinfonik von Anfang an auszeichnet.

Dem ersten Themendurchlauf folgt – nach einem halbschlüssigen Halt – unmittelbar ein zweiter (T. 89ff.), nun im *tutti* und *fortissimo*. Die Violinen übernehmen das Thema, doch auch die Bläser bleiben hochpräsent: Die Hörner lösen sich aus ihrer traditionellen Aufgabe als Orchesterpedal und partizipieren an der thematischen Substanz. Das erste Horn intoniert das Thema zusammen mit den Violinen, wobei die Kontur angesichts seiner spieltechnischen Limitierungen ein wenig vereinfacht ist, das zweite Horn begleitet in typischen Hornquinten.

Im ersten Themendurchlauf fanden sich zwei scheinbar beiläufige Streichereinwürfe: In T. 77 und 80 wiederholten sie das jeweils vorausgegangene Bläser-Motiv. Im zweiten Themendurchlauf erhalten diese eine wichtige Scharnierfunktion. Zwar entfällt die Wiederholung des ersten Einwurfs ersatzlos (er müsste im Takt 99 stehen), den zweiten

aber (Takt 101) nutzt Beethoven zum Ausstieg aus dem Thema. Er spinnt ihn erst ganz und später verkürzt fort und bereitet damit den Eintritt eines kräftigen modulatorischen Signals vor: eines zwischendominantischen Fis-Dur-Akkords in Takt 109. Damit aber stellt sich die Frage nach der Funktion der Themenwiederholung. In seiner glänzenden Instrumentation kommt das erste Thema erst *wirklich* zu sich selbst, eine Deutung als Wiederholung des Hauptsatzes liegt also nahe. Dagegen spricht jedoch, dass das erste Tutti einer Exposition üblicherweise den Beginn der Überleitung markiert, die traditionell auch auf die thematische Substanz des Hauptsatzes zurückgreifen kann. Ferner sprechen die Fortspinnung des Einschubs, vor allem aber das modulatorische Signal deutlich dafür, den Abschnitt als Überleitung zu betrachten. Die Fortspinnung erfolgt allerdings recht spät und das modulatorische Signal gar erst im vorletzten Takt des Formteils. So bleibt seine Funktion ambivalent. Hauptsatzwiederholung oder modulierende Überleitung? In gewissem Sinne ist er beides.

In bisherigen Analysen des Satzes herrscht große Uneinigkeit darüber, wo der Seitensatz zu finden sei. Ingeborg Pffingsten lokalisiert ihn in Takt 111 (mit Auftakt) bis Takt 130,⁴⁶ George Grove sieht seinen Anfang erst in Takt 119,⁴⁷ für Adolph Bernhard Marx beginnt er überhaupt erst in Takt 130.⁴⁸ Eine genauere Diskussion dieser Frage scheint geboten. Pffingsten erkennt zurecht im Takt 111 einen relativ eigenständigen musikalischen Gedanken. Doch handelt es sich dabei um den Seitensatz? Gemäß klassischer Hörerwartung wird das modulatorische Signal im Takt 109 (der Fis-Dur-Akkord) als Doppeldominante der Zieltonart E-Dur aufgefasst. Die in Takt 110 folgende Dominante H-Dur scheint das zu bestätigen, doch verfehlt sie in Takt 111 ihr Ziel: Statt E-Dur erklingt ein fis-Moll Sextakkord als Subdominante eines nachfolgenden cis-Moll Gedankens. Zudem blieben gleich zwei essenzielle syntaktische Signale aus: erstens die Dehnung der Dominante des nachfolgenden Seitensatzes zu einem Feld, gern mit Orgelpunkt, und zweitens eine anschließende Zäsur. Erst sie hätten einen stabilen Eintritt des Seitensatzes gewährleistet. Die tonartliche Situation ist also in Takt 111ff. noch alles andere als stabil; so wendet sich der cis-Moll Gedanke in Takt 116 auch weiter nach gis-Moll.⁴⁹

Am Rande sei bemerkt, dass Beethoven im Verlaufe des modulatorischen Prozesses auf das bereits in der langsamen Einleitung exponierte Modell des abwärtsgerichteten Quartzugs zurückgreift (Takt 109–112: *cis-b-a-gis*, harmonisiert als Terzfall, sowie Takt 121–124: *e-dis-cis/c-h*, harmonisiert als Fauxbourdon); im *Vivace* erscheint es, wie sich zeigen wird, regelmäßig in Phasen tonalen Übergangs.⁵⁰

Erst ab Takt 124 erscheinen die bislang ausgebliebenen syntaktischen Zeichen eines H-Dur-Dominantfeldes über einem Orgelpunkt und einer anschließenden Zäsur (T. 128/29).⁵¹ So tritt der Seitensatz also fraglos in Takt 130 ein, und zwar in der konventionellen Dominanttonart E-Dur. Der Gedanke in cis-Moll/gis-Moll erweist sich als ein episodischer Umweg. Im übrigen bestätigen der lyrische Ausdruck (*piano; dolce*) und die Bläserinstrumentation des Gedankens Takt 130ff. seine Deutung als Seitensatz. Dass er thematisch kaum profiliert ist, spricht nicht dagegen, sondern ist vielmehr der bereits oben diskutierten Tendenz des Satzes zur »Monomotivik« geschuldet.

Beispiel: Beethoven, siebte Sinfonie, 1. Satz, <i>Vivace</i> , Form					
Exposition	Vorstellung des Grundrhythmus		63–66		
	Hauptsatz		a ¹ (Fl.)	A-Dur	
	Hauptsatz/Überleitung		a ² (Vl.)	89–110	
	Überleitung		b	111–129	cis-Moll/gis-Moll
	Seitensatz		c	130–141	E-Dur/C-Dur
	Überleitungspassage			142–151	modulierend
	Schlussgruppe			152–176	E-Dur
Durchführung	Hinleitung		177–180		
	1. Teil		181–221	C-Dur	
	2. Teil		222–235	Quintstieg F-C-g-d-A	
	3. Teil		236–277		
Reprise			278–388		
Coda			389–450	[As-Dur]/A-Dur	

Der Seitensatz hebt in E-Dur an, doch in seinem siebten Takt (T. 136 mit Auftakt) inszeniert Beethoven eine überraschende Störung: Er lässt die Tonalität ruckartig nach C-Dur ausscheren. In einer auskomponierten »Schreckreaktion« gerät daraufhin der musikalische Fluss ins Stocken (T. 138–141). Bei aller Mutwilligkeit, mit der sich die Wendung nach C-Dur vollzieht, ist sie doch zugleich großformal eingebunden. Es wurde bereits erwähnt, dass immer wieder C-Dur und dessen Subdominante F-Dur angesteuert werden. So verhielt es sich beim zweiten Gedanken der langsamen Einleitung und auch viele weitere Male. Beispielsweise hebt die Durchführung in C-Dur an (s.u.). Auch in den anderen Sätzen spielen C-Dur und F-Dur eine prominente Rolle: Das a-Moll-Thema des zweiten Satzes moduliert umgehend in die III. Stufe C-Dur und der dritte Satz steht gar als Ganzer in F-Dur. Das Tonartenpaar C-Dur/F-Dur dient systematisch als zweite harmonische Achse des Werkes. Dies ändert freilich nichts an der frappanten Wirkung des im Takt 136 zur Diskussion stehenden harmonischen Bruchs. Das Spannungsverhältnis von gezielt applizierter Irritation im Detail und gleichzeitiger großformaler Integration kann als Wesensmerkmal Beethovenschen Komponierens bezeichnet werden.

Angesichts des tonal »fehlgegangenen« Seitensatzes wird ab Takt 142 eine überleitende Passage notwendig, um in die Dominanttonart zurückzufinden. Ausgehend von einem verminderten Septakkord *dis-fis-a-c* schraubt sie sich, Kräfte sammelnd, hoch. Erst in Takt 152 ist E-Dur und mit ihm die **Schlussgruppe** erreicht. Sie bestätigt die Dominanttonart, doch auch hier wirkt noch der harmonische Bruch aus dem Seitensatz fort: Auf die beiden E-Dur-Kadenzen T. 152ff. und 158ff. fällt ein Schatten aus der C-Dur/F-Dur-Welt in Gestalt des neapolitanischen Sextakkordes *a-c-f* (Takt 156 und 162). Bemerkenswert ist dabei, dass der Neapolitaner nicht wie üblich *anstelle* der regulären Subdominante erscheint, sondern *auf diese folgend*, also als frappante Trübung. Das überraschende – und erschreckende – Moment wird gesteigert dadurch, dass sich beim Eintritt des Neapolitaners die Musik im *pianissimo subito* »wegduckt« und zugleich Diskant und Bässe fortbrechen. Beethoven machte sich, dem oben zitierten Bericht von Louis

Spohr zufolge, beim Dirigieren solcher Stellen hinter dem Pult ganz klein. Danach aber, ab Takt 164, ist jede harmonische Unsicherheit ausgeräumt (Beethoven springt hinter dem Pult hervor): Ein kadenzialer Achtakter, eine Variante des Hauptsatz-Themas zwischen Diskant und Bass imitierend, bekräftigt ein nunmehr ungetrübtes E-Dur.

Die Schlussgruppe endet holperig: im Fortissimo-Unisono durchschreiten alle Streicher jeweils auf Schlag eine E-Dur-Tonleiter (am Ende durch ein *d* chromatisch aufgefüllt) bis hin zum leittönigen *dis*; dabei ist jeder Ton mit einem Vorschlag versehen. Der gesamte Bläserchor nebst Pauke schlägt auf jeder Auftaktachtel ein *e* dazwischen. Die unwichtige Gestalt mündet folgerichtig in eine Generalpause. Beethoven komponiert auch hier den Bruch. Statt eine elegante Rückleitung in den Beginn zu komponieren, wirft er einen Stock in die Speichen.

Die **Durchführung** ist dreiteilig und uneingeschränkt dominiert von der rhythmischen Grundzelle der punktierten Dreiachselfigur. Der erste Teil beginnt in C-Dur und verweilt dort anschließend ungewöhnlich lange.⁵² Beethoven prägt zunächst den Grundrhythmus verschiedenen elementaren diastematischen Gestalten auf: zuerst Tonrepetitionen (T. 181–184, dann wieder 195–200; im Bass aber bereits ab T. 191), dann imitatorisch durchgeführten Skalenbewegungen (Takt 185–194) und schließlich Dreiklangsbrechungen (zuerst Takt 201–204). Diese im Grunde anonymen Materialien werden dadurch aufgewertet zu Bestandteilen der motivisch-thematischen Arbeit.

Im Takt 211 erklingt nach 30 Takten C-Dur ein unvermittelter E-Dur Sextakkord. Er könnte in die Grundtonart A-Dur zurückführen, doch eine mediantische Progression mündet stattdessen in F-Dur und damit in den zweiten Teil der Durchführung. Hier intensiviert Beethoven die motivische Arbeit: Ab Takt 222 entwickelt er unter Verwendung des Kopfes vom Hauptsatzthema (vgl. Takt 67) ein neues dreitaktiges Bläsermotiv und bettet dieses in ein filigran-polyphones Streichergeflecht. Der Streichersatz amalgamiert die drei diastematischen Materialien aus dem ersten Teil der Durchführung: Repetition, Skala und Dreiklangsbrechung. Harmonisch vollzieht der Abschnitt einen Quintstieg von F-Dur über C-Dur und g-Moll nach d-Moll.

Im dritten Teil der Durchführung (T. 236ff.) ergreift schließlich der punktierte Grundrhythmus vom gesamten Orchester Besitz. In Vergleich zum polyphonen Gewebe des vorangehenden Teils arbeitet Beethoven mit weitaus breiterem Pinsel, er gestaltet eine große Steigerung in Gestalt einer stufenweise steigenden Sequenz. In Takt 254 ist vorübergehend ein Plateau in d-Moll erreicht, von dort wendet sich die Harmonik zunächst in Richtung a-Moll, um sich schließlich mit einer machtvollen Unisono-Wendung doch noch nach Dur zu wenden und damit in die Reprise zu münden. Beachtenswert ist im Takt 275 eine kleine Irritation, eine rauschende Skala als Auftaktfigur der Streicher, die den Eintritt der Reprise gewissermaßen erfolglos herbeizwingen will. Erst beim zweiten Versuch zwei Takte später tritt die Reprise ein.⁵³

Der die **Reprise** eröffnende Einsatz des ersten Themas (Takt 278) liegt nicht mehr, wie in der Exposition, leise in den Bläsern, sondern in den ersten Violinen in strahlendem

fortissimo. Die tiefen Streicher begleiten ununterbrochen im Grundrhythmus des Satzes, die 2. Violinen und Violen steuern vibrierende Sechzehntel bei. Das Verhältnis von Streichern und Bläsern ist im Vergleich zur Exposition vertauscht; nun steuert der Bläserchor nebst Pauke lediglich Akzente auf den metrischen Schwerpunkten bei. Mit dieser martialischen Apotheose des Themas feiert zugleich die klassische, streicherdominierte Instrumentation ihre Wiedereinsetzung.

Oben wurde im Detail dargelegt, dass die Wiederholung des ersten Themas zugleich auch als Beginn der modulierenden Überleitung zu verstehen ist. Dies bestätigt sich in der Reprise. Beethoven vollzieht nämlich die notwendige harmonische Anpassung auf dem Weg zum Seitensatz (der ja eine Quinte tiefer als in der Exposition eintreten muss) bereits *vor* der Wiederholung des ersten Themas, und zwar auf eine entwaffnend kunstlose Weise: Auf den E-Dur-Fermatentakt 299 (die Parallelstelle in der Exposition ist Takt 88) lässt er kurzerhand einen zweiten Fermatentakt mit einem A-Dur-Dominantseptakkord folgen, so dass die unmittelbar anschließende Wiederholung des ersten Themas im Vergleich zur Exposition nun bereits quintransponiert in D-Dur anhebt. Nichts illustriert das im Grunde unvermittelte, unorganische Eintreten jenes zweiten Fermatentaktes besser, als die Tatsache, dass Beethoven selbst ihn – Louis Spohrs Bericht zufolge (s.o.) – beim Proben der Sinfonie übersah und zu früh ins *tempo giusto* zurückkehrte.

Die Wiederholung des ersten Themas und die anschließende Überleitungsepisode nehmen im Vergleich zur Exposition einen harmonisch veränderten Gang. Wie in der Exposition gestaltet Beethoven eine Mollepisode, doch statt wie zuvor die Paralleltonarten von E- und H-Dur zu nutzen, wählt er nun d-Moll und a-Moll, also die Paralleltonarten der alternativen tonalen Zentren des Satzes F- und C-Dur. Der Seitensatz tritt normgerecht in A-Dur ein (T. 342) und mit ihm schert die Reprise in den aus der Exposition bekannten (nur quintransponieren) Verlauf ein.

Am Beginn der **Coda** inszeniert Beethoven einen letzten harmonischen Bruch, mit dem er zugleich die maximale tonale Entfernung von der Grundtonart erreicht. Nachdem A-Dur bereits stabil erreicht war, rückt er in ein exterritoriales As-Dur. Der Bruch lässt nun eine Art zweiter Durchführung erwarten, welche im Zuge eines längeren Prozesses in die Grundtonart zurückfindet. So verhält es sich hier aber nicht. Beethoven braucht nur 10 Takte, um nach A-Dur zurückzukehren – dabei streift er beiläufig ein letztes Mal die Tonarten C-Dur und F-Dur:

393

As C⁶ F A⁶

Notenbeispiel 4: Beethoven, siebte Sinfonie, *Vivace*, Coda, Takt 393–400, harmonische Progression

Wie Beethoven A-Dur als endgültiges Ziel des Satzes wieder erreicht, ist wahrhaft bemerkenswert. Mit leuchtkräftiger chromatischer Stimmführung verwandelt er As-Dur in dessen Medianten C-Dur⁵⁴ und sequenziert dann die Progression als Kleinterzfall; dabei ergibt sich im Bass wiederum das Modell des fallenden Quartzugs, mit welchem er an mehreren Punkten des Satzes – wie bereits diskutiert – tonartlich transitorische Stellen linear stabilisiert. Das Ziel A-Dur wird »durch die Hintertür« erreicht: mit mediantischer Progression statt mit Quintfall, mit chromatischer Stimmführung statt diatonischer und vor allem als Quartsextakkord (es handelt sich also eigentlich um eine Dominante mit Quartsextvorhalt). Die folgenden rund 50 Takte dienen nur noch dazu, A-Dur mit einfachster Kadenzharmonik zu bestätigen. Ein besonderer dramaturgischer Kunstgriff Beethovens ist es dabei, dass er den Eintritt der Tonika in Grundstellung bis fast zuletzt hinauszögert. Als Ziel einer starken Kadenz erklingt sie erst in Takt 442, neun Takte vorm Schlussakkord.

Zweiter Satz, »Allegretto«

Der zweite Satz der *Siebten* erfreute sich von Anfang an besonderer Beliebtheit beim Publikum. Bei der Uraufführung musste er aufgrund starker Akklamation wiederholt werden. Er steht in a-Moll, einer Tonart, die als Variante der Haupttonart A-Dur und Parallele von C-Dur zwischen den beiden tonalen Achsen des Werkes vermittelt. Die Tempobezeichnung *Allegretto* überrascht ein wenig, suggeriert sie doch eine gewisse Leichtigkeit. Der Satz basiert jedoch auf einer zweitaktigen rhythmischen Zelle, die ihm durchgängig einen Schreit-Duktus verleiht; nicht zufällig bezeichnet ihn der oben zitierte Rezensent der *AMZ* irrtümlich als »Andante«. Der Satz steht eher dem Typus eines Trauermarsches, oder, nach Hartmut Fladt, einer »Trauer-Pavane« nahe. So zeigen sich signifikante Parallelen zum Trauermarsch aus Beethovens Klaviersonate op. 26. Beide Sätze basieren auf einem ähnlichen ostinaten Grundrhythmus, lediglich die Punktierung aus op. 26 fehlt im *Allegretto* der *Siebten*. Zugleich ist die Oberstimme beider Sätze melodisch extrem reduziert und namentlich zu Beginn auf der Quinte geradezu festgenagelt.

Der Satz wird von einem Bläserakkord in Quartsextstellung eröffnet. Der mild dissonierende Klang setzt *forte* ein und diminuiert, um unaufgelöst zu verschwinden. Am Schluss kehrt er wörtlich wieder: Der Satz endet mit der gleichen unheimlichen Unbestimmtheit, mit der es begann. Zum übrigen Werk mit seinem überschäumenden Optimismus steht der melancholische zweite Satz seltsam quer; umso mehr verleiht die Quartsextakkord-Klammer ihm eine herausgenommene Position.

In formaler Hinsicht ist das *Allegretto* hybrid. Beethoven amalgamiert zwei verbreitete Dispositionen langsamer Sätze. Einerseits handelt es sich um eine Kette von insgesamt acht Variationen über ein vierundzwanzigtaktiges Thema (a), andererseits schaltet Beethoven nach der vierten und siebten Variation einen kontrastierenden B-Teil in der Varianttonart A-Dur ein. So lässt sich der Satz auch als fünfteilige Liedform (A¹–B¹–A²–B²–A³) lesen.

Beispiel: Beethoven, siebte Sinfonie, zweiter Satz, <i>Allegretto</i> , Form			
		1/2	Bläserquartsextakkord
A ¹	a ¹	3–26	tiefe Streicher (Vla, Vcl, Kb)
	a ²	27–50	die Vorigen + VI 2
	a ³	51–74	alle Streicher
	a ⁴	75–98	Tutti
		99–102	zwei Kadenzbestätigungen
B ¹		102–149	lyrischer Abschnitt in A-Dur
A ²	a ⁵	150–173	Streicher und Holz im Unisono
		174–182	Fortspinnung von a ⁵ über Orgelpunkt
	a ⁶	183–213	Fugato, <i>pianissimo</i>
	a ⁷	214–222	Tutti, <i>fortissimo</i> (Thema auf acht Takte verkürzt)
		223–226	zwei Kadenzbestätigungen
B ²		226–254	lyrischer Abschnitt in A-Dur
A ³	a ⁸	255–270	durchbrochener Satz, <i>pianissimo</i> (verkürzt)
		271–276	Kadenzbestätigungen
		276–278	Bläserquartsextakkord

Verglichen mit anderen Variationen Beethovens ist die Variationstechnik im *Allegretto* der *Siebten* extrem schlicht. Sie betrifft zu Beginn vor allem die Instrumentation: Zuerst erklingt das Thema in den drei tiefen Streichern, dann treten nacheinander die zweiten und ersten Violinen hinzu. Im vierten Durchlauf ist das Tutti erreicht. Die Außenstimmen werden dabei keinen nennenswerten Veränderungen unterworfen,⁵⁵ so verhält sich der Bass im Grunde wie das Ostinato in barocken Variationszyklen. Nur die Mittelstimme des dreistimmigen Themas wird deutlicher variiert:

Notenbeispiel 5: Beethoven, siebte Sinfonie, *Allegretto*, Mittelstimme im 1. und 2. Themendurchlauf

Im ersten Themendurchlauf fügt sie sich noch gänzlich unauffällig in den homorhythmischen Satz, im zweiten aber (Takt 27ff.) erfährt sie eine Aufwertung: Beethoven ornamentiert sie, prägt ihr Vorschlagsnoten, Antizipationen und Seufzerfiguren auf, so dass sie nunmehr expressiv hervortritt. Die Mittelstimme mausert sich zum eigentlichen melodischen Ereignis des Satzes, zum Träger des poetischen Ausdrucks.

Das Thema des *Allegretto* weist harmonisch eine enge Verwandtschaft zum Modell der *Folia d'espagna* auf, einer Ostinato-Bassformel, über die seit dem Barock zahllose Variationszyklen verfasst wurden. Der Vordersatz des Beethovenschen Themas mit seinem Stufengang I–V–I–VII–III ist exakt dem Beginn der *Folia* nachgebildet. Auch entspricht die zweite Hälfte des Nachsatzes mit ihrer I–V–I-Wendung dem Ende des Modells. Nur die erste Hälfte des Nachsatzes weicht vom Schema ab. Hier greift Beethoven allerdings auf ein anderes weit verbreitetes Bassmodell zurück, das (wie beschrieben) schon im ersten Satz eine gewichtige Rolle spielte und seinerseits eine lange Geschichte als Ostinato-Formel hat: den Quartzug abwärts, hier wiederum mit einer verminderten Quarte als Rahmen (*c-b-a-gis*). Die barocke *Folia* ist untrennbar mit dem Sarabandenrhythmus verbunden. Beethovens Thema ist diesem eng verwandt; der Dreier-Schreitrythmus ist lediglich auf einen Zweier komprimiert:

La Folia als Sarabande

I. V. I. VII. III. I. V. I.

Beethoven, *Siebte Sinfonie, Allegretto* (Beginn)

I. V. I. VII. III. I. V. I. I.

p ten. 1. *p* 2. *pp*

Notenbeispiel 6: *Folia*-Modell und Beginn des *Allegretto* aus Beethovens siebter Sinfonie (Vergleich)

Die *Folia* war Anfang der 1810er Jahre offenbar Gegenstand intensiverer Beschäftigung Beethovens. Ihr charakteristischer Terzstieg eröffnet nicht nur das *Allegretto* der *Siebten*, sondern auch die Klaviersonate op. 90 und die *Egmont-Ouverture* op. 84. In letzterer erscheint das Modell darüber hinaus in einem überpunkteten Sarabandenrhythmus. Der spanische Hoftanz soll hier die Gewaltherrschaft der Spanier über die Niederländer zur Zeit Egmonts illustrieren. Die *Egmont-Ouverture* und das *Allegretto* der *Siebten* verbindet zudem, dass sie beide mit einem emblematischen Bläusersignal beginnen: die *Ouverture* mit dem Ton *f*, welcher nach einem schmetternden Ansatz verhallt, das *Allegretto* mit dem ebenfalls verklingenden, fahlen Quartsextakkord.

Die sechste Variation (Takt 183–213) bedarf etwas genauerer Betrachtung. Es handelt sich um ein *Fugato* mit zwei Durchführungen, welches sich strukturell etwas weiter vom

Thema entfernt. Der zweitaktige Kopf des *soggetto* ist aus dem Hauptthema abgeleitet.⁵⁶ Das *soggetto* selbst und seine polyphone Durchführung sind von großer Schlichtheit, quasi im *stile antico* gehalten. Von Anfang an erklingt eine kontinuierliche Sechzehntelkette als beibehaltener Kontrapunkt; er treibt den Satz wie eine kalte Automatik an. Dynamisch verharrt die gesamte Variation im *pianissimo*. Der Gestus ist tappend, ein wenig richtungslos und emotional betäubt. Die sechste Variation markiert die Antiklimax des Satzes. Umso eindrucksvoller kommt nach einem kurzen, mächtigen *crescendo* der schmerzliche Tuttausbruch der siebten Variation als Höhepunkt zur Geltung. In der achten und letzten Variation – sie erscheint nach der zweiten, tröstlichen⁵⁷ A-Dur-Episode – zerbricht das musikalische Kontinuum. Beethoven zerlegt das Thema durch Instrumentations- und Lagenwechsel in zweitaktige Fragmente. Zuletzt setzen noch die ersten Geigen falsch, nämlich gegen das Metrum ein (Takt 276), so dass ihre beiden Durchgangsachtel *fis* und *gis* auf der Takteins mit der Schlussstonika a-Moll kollidieren. Beethoven hebt dies mit einem letzten Forteakzent emphatisch hervor, bevor der Satz auf dem gespenstischen Bläserquartsexakkord vom Beginn verklingt.

Dritter Satz, »Presto«

Das Scherzo ist von überschäumender Energie und großem Witz – und steht damit in deutlichem Kontrast zum vorangehenden Satz. Seine Grundtonart ist F-Dur. Traditionell stehen Menuette und Scherzi, ihrer Herkunft aus der Suite geschuldet, stets in der Haupttonart einer Sinfonie. So verhält es sich auch bei allen anderen Sinfonien Beethovens. Mit der tonalen Anomalie bekräftigt Beethoven ein weiteres Mal – und nun aufs Nachdrücklichste – die zentrale Bedeutung des Tonartenbereiches F-Dur/C-Dur in der *Siebten*. Natürlich etabliert das F-Dur-Scherzo nun – komplementär zu den übrigen Sätzen – seinerseits A-Dur als alternative Achse.

Man mag beim vierundzwanzigtaktigen Hauptthema in Analogie zum zweiten Satz eine regelmäßige Gliederung in dreimal acht Takte erwarten, doch es verhält sich anders. Das *Presto* erweist sich als Puzzlespiel knapper Motive, dessen Reiz nicht zuletzt in den Unregelmäßigkeiten liegt. Sein Konstruktionsprinzip ist das der Reihung auf mehreren formalen Ebenen. Darauf soll im Folgenden besonderes Augenmerk gerichtet werden.

Ein zweimaliges Auftaktmotiv (a, vgl. Notenbeispiel 7) eröffnet den Satz. Es folgt, ab Takt 3, der Vordersatz. Dieser Achttakter ist harmonisch als großer Chiasmus gestaltet⁵⁸ (I-I-I-V | V-V-V-I). Der große Chiasmus bietet die Möglichkeit, *melodisch* den zweiten Viertakter als transponierte Wiederholung des ersten zu gestalten. Im diskutierten Satz setzt sich aber darüber hinaus jeder Viertakter selbst bereits aus transponierten Wiederholungen eines eintaktigen Motivs (b¹) zusammen. Der Mittelsatz beginnt mit dem Motiv des Vordersatzes (b¹) und gewinnt sodann eine Variante, bei der die ersten beiden Viertel zu einer Halben verschmolzen sind (b²). Der erste Zweitakter wird unmittelbar wiederholt. Dann erfolgt eine frappierende metrische Störung: Beethoven bringt das Motiv b² zwar noch zweimal, jedoch nur dessen abgespaltenen zweiten Takt und zwar jeweils um eine Terz aufwärts transponiert. Das Motiv b² erscheint also ganz

Motiv a

Motiv b

Motiv c¹

f

p

cresc.

Wiederholung

Abspaltung

(Umkehrung)

Abspaltung

transponierte Wiederholung

Notensbeispiel 7: Beethoven, siebte Sinfonie, motivische Beziehungen im ersten Abschnitt des *Presto*

regulär vier Mal, doch durch die Verkürzungstechnik ist der Mittelsatz auf sechs statt acht Takte gestutzt. Die Irregularität macht eine Fortsetzung zwingend erforderlich. Es schließt sich ein symmetrischer Achttakter als Nachsatz an. Er kadenziiert mit einem überschäumenden Trillermotiv (c) nach A-Dur (sic!). Sein zweiter Zweitakter (c²) ist dabei eine freie Umkehrung des ersten (c¹). Zugleich entsprechen sicherlich nicht zufällig die ersten drei Töne des Motivs c¹ der Umkehrung von Takt 14–15, nur mit punktierter statt einfacher halber Note. Motiv c¹ erweist sich also seinerseits aus b² abgeleitet. Darüber hinaus offenbart sich auch zwischen dem Vorder- und Mittelsatz eine Umkehrungsbeziehung: Im Vordersatz wird das eintaktige Motiv b stets terzweise abwärts transponiert, im Mittelsatz dagegen terzweise aufwärts. Dergestalt konstruiert Beethoven in den ersten 24 Takten mit einem Minimum an Material ein engmaschiges Netz motivischer Beziehungen.

Im langen Abschnitt nach dem ersten Wiederholungszeichen transferiert Beethoven das Prinzip der Vervielfachung und Reihung auf höhere formale Ebenen und treibt es damit zugleich auf die Spitze: Nach und nach geraten alle Motive des ersten Satzabschnitts in lange Wiederholungsschleifen. Das Auftaktmotiv a übernimmt dabei eine gliedernde Funktion. Es erscheint zu Beginn viermal als Eröffnung einer langen Strecke, in welcher Motiv b² verarbeitet wird. Anstatt wie vorher sequenziert zu werden, wird es wörtlich wiederholt, es ergibt sich ein unschlüssig pendelnder Viertakter. Dieser wird nun als Ganzer weiter verarbeitet. Beethoven überträgt die Idee der Sequenzierung auf die nächsthöhere formale Ebene und lässt vier der pendelnden Viertakter im Quintfall aufeinander folgen. Dann setzt Motiv a im Takt 43/44 ein Interpunktionszeichen, bevor nun der *gesamte* vorhergehende Sechzehntakter transponiert wiederholt wird. Es hebt

sogar noch ein dritter analog gestalteter Sechzehntakter an, doch nun leitet – zur Vermeidung allzu großer Redundanz – nach nur drei Takten (im Takt 64 mit Auftakt) ein subtil phrasenverschränkter Einsatz des Auftaktmotives a in Flöte und Fagott in einen neuen Abschnitt über.

Im zweiten Abschnitt des Mittelteils wird der Vordersatz bearbeitet, und wiederum kommt das Prinzip der Vervielfachung zum Tragen. Ab Takt 82 schiebt Beethoven die Einsätze des Vordersatzthemas vermittels eines einfachen Imitationsmodells ineinander. Die ersten drei Einsätze fügen sich insgesamt zu einem Fauxbourdonsatz. Der vierte Einsatz (Takt 86) bringt als neues Element die Umkehrung des Motivs b. Letzteres wird noch in Takt 100ff. von Bedeutung. Die Energie bündelnd leitet das Imitationsmodell in die Reprise über (ab Takt 89 mit Auftakt). Diese ist deutlich verlängert, denn wiederum werden buchstäblich alle Elemente vervielfacht, insbesondere das bisher keiner Verarbeitung unterzogene Kadenzmotiv c.

Das dreiteilige Trio in D-Dur ist satztechnisch viel schlichter als das Scherzo. Es ist pastoral-volkstümlich im Tonfall und von Durchführungstechniken weitgehend unberührt. Ununterbrochen erklingt der Bordunton a, zunächst in zartem *piano* der Violinen, in der variierten Reprise (Takt 207ff.) aber schmetternd in Trompeten und Pauke. Die schlichte Harmonik pendelt zwischen Tonika und Dominante. Melodisch beruht das gesamte Trio auf kaum mehr als der Idee des Ausweichens eines Tones in seinen unteren Halbton. Das gilt für das Thema ebenso wie für daraus abgeleitete Flöteneinwürfe (Takt 166ff.) und selbst der Bordunton pendelt mehrfach in seine Nebennote *gis*. Eine rustikal-humorvolle Wirkung erzielt Beethoven dadurch, dass er im Mittelteil dieses Pendel mit einem tiefen Horn instrumentiert, dessen gepresstes *a-gis-a* äußerst unbeholfen wirken muss.

Beispiel: Siebte Sinfonie, dritter Satz, Form

Scherzo	T. 1–148
Trio	T. 149–236
Scherzo	T. 236 ₃ –408
Trio	T. 409–496
Scherzo	T. 496 ₃ –645
Trio-Ansatz	T. 645–648
Finalkadenz	T. 649–653

Originell ist das Konzept der Reihung und Vervielfachung auf der höchsten formalen Ebene, der Großform, verwirklicht. Der Satz bedient mit seiner Folge Scherzo-Trio-Scherzo zunächst die allgemeine Erwartung. Dass anschließend Trio und Scherzo noch einmal erklingen (und den Satz damit zu einer fünfteiligen Form erweitern), ist nicht ganz gewöhnlich, aber denkbar.⁵⁹ Der klassische Hörer erwartet dann allerdings zwingend, dass der Satz mit dem dritten A-Teil zu Ende geht. Beethoven setzt jedoch noch zu einem neuerlichen Trio-Durchgang an. Diese letzte Redundanz ist wohlinszeniert,

denn nun kann sich der Komponist selbst ungeduldig geben: schon nach zwei Takten wendet sich das Trio nach Moll (T. 647), fragend, ob tatsächlich alles *noch einmal* wiederholt werden soll. Die Antwort ist ein typisch Beethovenschers »Raptus« in Gestalt einer knapp-apodiktischen Finalkadenz.

Finale, »Allegro con brio«

Dieser Satz entfaltet eine stellenweise ins Brachiale gesteigerte Wildheit. Für Richard Wagner feiert hier »die rein rhythmische Bewegung gewissermaßen ihre Orgien.« Das Finale ist zwar ein Sonatenhauptsatz, lässt sich aber über weite Strecken als einfache Tanzkette auffassen; das zeigt sich bereits bei oberflächlicher Betrachtung an den für einen Sonatenhauptsatz sehr ungewöhnlichen Achttaktern in Wiederholungszeichen.

Beispiel: Form des <i>Allegro con brio</i>			
Exposition	Tuttiakkorde	1–4	
	Hauptsatz	5–20	A-Dur
	Überleitung	20–62	A-Dur – fis-Moll – cis-Moll
	Seitensatz	63–103	cis-Moll
	Schlussgruppe	104–121	cis-Moll, ganz zum Schluss nach A-Dur
Durchführung		122–219	
Reprise		220–341	
Coda		342–465	

Der **Hauptsatz** besticht weniger durch melodische oder harmonische Raffinesse, als vielmehr durch ungezügelter Kraft und einen atemberaubend stürmischen Gestus. Am Anfang stehen zwei im *fortissimo* geschmetterte dominantische E-Dur-Akkorde – im Grunde ein Tusch. Sie rücken nach dem F-Dur-Schluss des dritten Satzes die Tonalität wieder zurecht. Dieser Tusch erscheint im Verlaufe des Satzes immer wieder; einerseits als sinnfälliges Gliederungselement, andererseits eingebunden in thematische Gestalten.

Die beiden thematischen Achttakter des Hauptsatzes (Takt 5ff.) stehen jeweils in Wiederholungszeichen. *Sforzati* gegen das Metrum, auf die zweite Zählzeit in den Streichern und gar auf die vierte Achtel in den Bläsern, verleihen ihm zusätzliche Wucht. Das Thema besteht – abgesehen von einem Sextsprungmotiv, welches in der Durchführung von Bedeutung sein wird – aus der Reihung eines einzigen eintaktigen Motivs und fügt sich damit lückenlos in die Konstruktionsweise der Vervielfachung elementarer Bausteine, welche die Sinfonie über weite Strecken auszeichnet.

Wie der Hauptsatz steht auch die (mit dem Hauptsatz phrasenverschränkte) **Überleitung** (Takt 20ff.) durchgängig im *fortissimo* und es reiht sich weiter Achttakter an Achttakter.

Der **Seitensatz** (Takt 63ff.) steht in cis-Moll, der für eine Dur-Komposition recht ungewöhnlichen Tonart der III. Stufe. Karl Nef hat darauf hingewiesen, dass dies ein Charakteristikum ungarischer Musik sei, deren Idiomatik Beethoven im Finale der siebten Sinfonie aufgreife.⁶⁰ Der Seitensatz basiert wiederum auf der Reihung einer elementaren rhythmischen Zelle, nämlich eines punktierten Achtelrhythmus, der bereits die

Überleitung ab Takt 52 bestimmte und der von da an mehr als fünfzig Takte bis zum Eintritt der Schlussgruppe im Takt 103 nahezu ununterbrochen erklingt. Leuchtkräftige harmonische Wirkungen bereichern die Phase ab Takt 74. Mit Registerwechseln zwischen Streichern und Bläsern ist zugleich ein Alternieren zwischen cis-Moll und D-Dur verbunden.⁶¹

Der Satz ist mit seiner Tendenz zur Lautheit, seiner massiven Instrumentation, seiner elementaren Melodik und peitschenden Rhythmik ohnehin eher auf direkte und kraftvolle Wirkung ausgerichtet, doch in der **Schlussgruppe** erzielt Beethoven an zwei Stellen regelrecht grelle Momente und überbietet damit das bisher Dagewesene.

Gleich zu Beginn der Schussgruppe (Takt 104ff.) findet sich eine fremdartige Stimmführung. Die Harmonik pendelt hier zwischen der aktuellen Tonika cis-Moll und deren Dominante als vermindertem Septakkord mit Terz im Bass. Die auf *e* und *A* gestimmten Pauken *müssten* hier schweigen, können sie doch keine korrekte Stimmführung beisteuern. Beethoven setzt sie dennoch ein und verstärkt sie sogar massiv mit Trompeten und Hörnern. So springen Blechbläser und Pauken zwischen der None der Dominante *a* und Terz der Tonika *e* hin und her. Diese durch die Instrumentation so deutlich in Szene gesetzte, haarsträubende Stimmführung verleiht der harmonischen Progression ihre klangliche Brisanz.

Nur wenige Takte später (Takt 114ff.) komponiert Beethoven eine extreme klangliche Härte. Er verbindet zweierlei: Erstens friert er den Bass auf dem Tonika-Orgelpunkt *cis* ein. So reibt sich nun regelmäßig das *his* der Dominante gegen den Basston. Zweitens aber lässt er zusätzlich stets in dem Moment, in dem *his* und *cis* zugleich erklingen, eine stürmische Sechzehntellinie der zweiten Violinen und Violen den Spitzen- und Wendeton *b* erreichen. Melodisch betrachtet ist das absolut schlüssig,⁶² vertikal jedoch ergibt sich die Kollision der chromatisch benachbarten Töne *b*, *his* und *cis*. Der Eintritt dieser Dissonanz ist zu allem Überfluss stets mit einem *sforzato* hervorgehoben. Mit solchen Mutwilligkeiten treibt Beethoven die innere Erhitzung des Satzes (oder das, was Wagner »Orgien« nennt) auf die Spitze. Anton Schindler zufolge hat Carl Maria von Weber nach dem Hören der siebten Sinfonie Beethovens »reif fürs Narrenhaus«⁶³ erklärt. Dieses Urteil dürfte sich nicht zuletzt auf solche Stellen beziehen.

Die **Durchführung** hebt, wie der Satzbeginn, mit einem Tusch in Gestalt zweier schmetternder Dominantakkorde an. Deren erster, *cis-e-b*, weist nach D-Dur, doch durch Absenkung des Basstones nach *c* moduliert der zweite als C-Dur-Dominantseptakkord nach F-Dur. Die Durchführung ist auffällig arm an regulärer motivisch-thematischer Arbeit, vielmehr sind weite Teile geprägt von der Wiederaufnahme der Themen aus der Exposition, nun in entfernteren Tonarten. So erklingen zunächst zwei Ansätze des ersten Hauptsatz-Achttakters, deren erster in F-Dur und zweiter in a-Moll steht. Beide werden aber unter Nutzung einer Abspaltung des Sextsprungmotives aus Takt 8 ausgebremst. Erst ein dritter Ansatz (T. 146ff.) bleibt unbehindert. Das Hauptsatzthema erklingt nun praktisch wörtlich und inklusive aller seiner Binnenwiederholungen in der Tonart der alternativen tonalen Achse des Werkes C-Dur. Die spürbare Absenz von

Durchführungsarbeit gerade in dieser Phase nähert, wie oben erwähnt, den Sonatenhauptsatz einer einfachen Tanzkette an.

Der Themendurchlauf mündet in einen im Fortspinnungstypus gearbeiteten Abschnitt (Takt 162ff.), der einer traditionellen Durchführung noch am nächsten kommt. Beethoven kombiniert hier ein Fragment des Tusch-Rhythmus (erste Violinen) mit dem Rhythmus der Bass-Stimme aus dem Hauptsatz (Takt 5–20). In der Exposition lag dieser Rhythmus unauffällig im harmonischen Fundament, nun tritt er, vom gesamten Bläserchor vorgetragen, in den Vordergrund. Im Takt 178 beginnt eine lange, sich chromatisch hochschraubende Sequenz. Sie findet schon fast wieder nach A-Dur zurück, verliert jedoch gegen Ende an Kraft und mündet aus der Dominante E-Dur trugschlüssig wiederum nach F-Dur (Takt 198). Das seinerseits zur Dominante umgedeutete F-Dur leitet in ein kurzes, durchweg im *pianissimo* gehaltenes B-Dur-Fenster, bevor endlich im Takt 220 in A-Dur die Reprise eintritt.

Die **Reprise** verläuft, abgesehen von den üblichen tonalen Anpassungen, ohne größere Abweichungen. Lediglich der Hauptsatz ist um seinen zweiten Achttakter gekürzt. Er erklang ja bereits in der Durchführung vollständig. Beethoven meidet die Redundanz eines nochmaligen kompletten Durchgangs.

Den Seitensatz variiert Beethoven in origineller Weise, indem er ab Takt 285 dessen Harmonik umkrepelt: An der Parallelstelle in der Exposition wechselten die Tonarten cis-Moll und D-Dur einander ab. Nun wechseln cis-Moll und A-Dur, allerdings gegeneinander vertauscht: was in der Exposition in Moll stand, erklingt jetzt in Dur und umgekehrt. Dieser Kunstgriff stellt den Seitensatz in ein leicht verändertes harmonisches Licht, ohne dass einem sofort klar würde, woran das liegt.

In der relativ langen **Coda** (T. 342ff.) wird noch ein wenig Durchführungsarbeit nachgeholt. Nach dem obligatorischen, jeden größeren Formteil eröffnenden Tusch, greift Beethoven die Überleitungstakte 36–51 in variiertem Form auf, um sie weiter fortzuspinnen. Dabei zieht nach und nach eine Viertelfigur der Bässe die Aufmerksamkeit auf sich. Die kreisende Figur mündet in ein Pendel des Dominanttons *e* mit seiner Nebennote *dis*.⁶⁴ Erstaunlich lange bleibt der bohrende dominantische Orgelpunkt präsent; selbst beim Eintritt des Überleitungsthemas wird er nicht verlassen, dieses wird vielmehr als Ganzes dem Dominantfeld einverleibt. Erst im Takt 427, mit den finalen Kadenzen, verlässt Beethoven den Orgelpunkt. Hier schreibt er als letzte dynamische Exaltation ein in seiner Sinfonik sonst fast nie anzutreffendes *forte fortissimo* vor.⁶⁵ So schließt die siebte Sinfonie ungetrübt optimistisch, mit zügelloser Motorik und in äußerster Kraftentfaltung.

DIE ACHTE SINFONIE

Im Vergleich zu der gewissermaßen *al fresco* komponierten, in ihren Dimensionen weitläufigen siebten Sinfonie zeichnet sich die achte eher durch Kompaktheit aus – eine gewisse

Ausnahme bildet das Finale. Zugleich erstaunt es, dass Beethoven sich an der Grenze zum Spätwerk in der achten Sinfonie wieder merklich den herkömmlichen klassischen Formen annähert. Im dritten Satz kehrt er gar zum längst veralteten Menuett zurück.

Erster Satz, »Allegro vivace e con brio«

Anders als alle anderen Sinfonien Beethovens verzichtet die *Achte* auf eine langsame Einleitung, ja sogar auf ein »Motto«, wie die *Fünfte*. Ohne Umschweife setzt sie sogleich mit dem ersten Thema ein. Dieses Thema beginnt darüber hinaus auf seinem höchsten Ton als einem energetischen Maximum. Ohne irgendeine Form von Einstimmung springt sie auf pointierte Weise mitten hinein ins Geschehen – dies hat einen dramaturgischen Grund, auf den zurückzukommen sein wird. In ihrer Unumwundenheit und der Kompaktheit ihrer Formulierungen ist die achte Sinfonie der fünften nicht unähnlich; ihr fehlt aber deren zwingende Prozessualität und unerbittlich treibende Energie. Fast alle Autoren heben an der *Achten* eher Anklänge an frühere, Haydnsche Modelle hervor. Wie Haydn spielt Beethoven mit dem Verhältnis von Normhaftigkeit und Abweichung. So wird im Folgenden nicht nur das Besondere an der *Achten* thematisiert, sondern auch das betont Regelhafte, welches die Abweichung erst ermöglicht.

Das erste Thema ist zwölftaktig; sein achter Takt kadenziert zwar in die Tonika, in der Oberstimme jedoch in die Terzlage; so ergibt sich hier lediglich ein »Absatz« statt einer »Kadenz«. ⁶⁶ Erst die Wiederholung des zweiten Viertakters mündet in eine starke Kadenz auf der Grundstufe. Damit gliedert sich der Hauptsatz in je vier Takte Vorder-, Mittel- und Nachsatz. Der Hauptsatz und die nachfolgende **Überleitung** sind phrasenverschränkt: Takt 12 ist zugleich Kadenztakt des ersten Themas und erster Takt der Überleitung. Diese Verschränkung von Hauptsatz und Überleitung entspricht der klassischen Norm. Heinrich Christoph Koch schreibt hierzu in seinem 1793 gedruckten *Versuch einer Anleitung zur Composition*:

Mehrentheils hänge mit dem Cäsurtone des vorhergehenden Absatzes der folgende melodische Theil unmittelbar zusammen, und man setzt sehr oft eher keinen förmlichen Absatz, als bis man die rauschenden und volltönigen Sätze mit einem mehr singbaren, und gemeiniglich mit verminderter Stärke des Tons vorzutragenden Satze abwechselt. ⁶⁷

Mit dem »singbaren Satze« ist natürlich der Seitensatz gemeint. In vielen klassischen Sinfonien sind Hauptsatz und Überleitung nicht nur syntaktisch eng verknüpft, sondern bilden darüber hinaus auch eine thematisch-motivische Substanzgemeinschaft. Für letztere ist gerade der erste Satz der siebten Sinfonie ein ideales Beispiel (s.o.). Im ersten Satz der *Achten Sinfonie* übernimmt Beethoven jedoch kein thematisches Material aus dem Hauptsatz in die Überleitung: seine *Siebte* und *Achte* verhalten sich bis in solche Details hinein komplementär. Beethoven präsentiert vielmehr ein neues zweitaktiges Motiv und formt daraus einen kadenziellen Achttakter mit Halbschluss auf der Dominante (je zwei Takte I–VI–IV–V). Dass diese erste Phase der Überleitung noch in der Tonikatonart verweilt, entspricht wiederum genau der klassischen Norm. Der Achttakter wird wiederholt, nun aber erfolgt in dessen fünftem Takt (Takt 24) ein modulatorisches

Zeichen. Zu erwarten wäre der in Richtung der Dominanttonart C-Dur weisende Ton *b* oder ein in C-Dur doppeldominantisches *fis*, Beethoven setzt jedoch ein offensichtlich in die falsche Richtung weisendes Zeichen: Er verwandelt die IV. Stufe B-Dur durch Hinzufügung der kleinen Septime *as* in eine Dominante von *Es-Dur*. Dieses »falsche« harmonische Signal wirkt wie Sand im Getriebe. So sehr bis zu diesem Punkt der Entwicklung alles reibungslos – und betont regelgerecht – ineinander griff, so sehr frisst sich die Musik jetzt fest. Vier *sforzati* auf der auftaktigen dritten Zählzeit versuchen noch erfolglos zu verhindern, dass der musikalische Fluss ganz zum Stillstand kommt, dann lässt Beethoven die Überleitung in eine »ratlose« Generalpause münden. Von hieraus wird nun rückblickend die dramaturgische Funktion des Satzbeginns klar: Der direkte und schwungvolle Start markiert die Fallhöhe bis zu jener Pause. Keineswegs pocht aber in der achten Sinfonie das »Schicksal an die Tür«, wie es seit Schindlers Biographie für die fünfte Sinfonie unterstellt wird. In der *Achten* spielt Beethoven im Gegenteil eher eine Komödie, er inszeniert als souveräner Dramaturg einen tonalen Irrtum, der ihm selbst beim Ad-hoc-Improvisieren sicherlich niemals unterlaufen wäre. So spricht noch aus dem Neueinsatz nach der Generalpause (T. 34) Ratlosigkeit. Hier folgt nicht etwa ein neuer musikalischer Gedanke, sondern das gleiche Sextpendel, auf dem sich der musikalische Verlauf vor der Pause festgefressen hat, und dieses Pendel erscheint zudem – gleichsam in geduckter Haltung – um einen Halbton herabtransponiert (*cis-a* statt *d-b*): So stagnieren die hohen Streicher (und anschließend das komische Solofagott in hoher Lage) auf einem A-Dur-Dominantseptakkord.⁶⁸

Der **Seitensatz** tritt erst in Takt 37₃ ein, und zwar in der »falschen« (also nicht normgerechten) Tonart D-Dur. Das korrekte C-Dur, welches die Überleitung verfehlte, muss der Seitensatz selbst erst erreichen. Die Modulation vollzieht sich im Nachsatz durch einen Quintfall von A- über D- und G- nach C-Dur. Dass sich die Modulation gerade an diesem Punkt mitten im Thema vollzieht, ist sehr ungewöhnlich; wie um dieses zu illustrieren, komponiert Beethoven genau an dem Punkt, wo C-Dur endlich erreicht ist, ein kurzes Zögern (*ritardando*, Takt 43). Auf der dritten Zählzeit erklingt zudem eine Trübung in Gestalt des nach *c-Moll* weisenden doppeldominantischen verminderten Septakkords *fis-a-c-es*. Beethoven inszeniert den Anflug eines Zweifels, aber die Wiederholung des zweiten Themas tritt dann doch in C-Dur ein.

Was ist bis jetzt geschehen? Beethovens oben beschriebener, vorsätzlich fehlerhafter Umgang mit der tonalen Norm ist ohne Zweifel humorvoll gemeint: ein Witz für das gebildete Publikum. Beethoven inszeniert einen tonalen *faux pas* und komponiert die Irritation darüber gleich mit: er mimt den Überrumpelten. Unter dieser Buffo-Maske verbirgt sich, wie stets bei gelungenen Scherzen, rationales Kalkül. Als Vorbild dienten zweifellos vergleichbare Konzeptionen bei Joseph Haydn – dem man solchen Humor im Allgemeinen eher zutraut.

Vor der **Schlussgruppe** schaltet Beethoven noch einige überleitende Takte ein (T. 52–69), der Schlussgruppe selbst (Takt 70ff.) verleiht er besonderes Gewicht. Er präsentiert hier – wie auch schon Carl Dahlhaus anmerkt⁶⁹ – ein veritables drittes Thema. Dieses profiliert er gegenüber dem Haupt- und Seitensatz insbesondere dadurch, das es

sich aus zwei kontrastierenden Elementen zusammensetzt: fanfarenartigen Tuttiakkorden im Staccato (T. 70ff. und 80ff.) und einem *legato*, *piano* und *dolce* vorzutragenden gesanglichen Gedanken (Takt 72₃ff. und 82₃ff.). Beethoven gestaltet die beiden Elemente sogar metrisch kontrastierend: Der gesangliche Gedanke fügt sich selbstverständlich ins Dreiermetrum des Satzes, während die Tutti-Fanfare auffällig einen Zweiertakt etabliert.

Exkurs. Der Fanfaren Gedanke weist eine interessante tonale Anomalie auf: Beethoven mischt hier die Dominant- und Subdominantfunktion. Die tiefen Streicher und Pauken pendeln in C-Dur zwischen dem Tonika- und Subdominantgrundton *c* und *f*. Über dem ersten *subdominantischen* Basston *f* (Takt 70₂₋₃) erklingt aber ein *dominantischer* verminderter Septakkord *b-d-f-as* – das *f* im Bass als Dominantseptime müsste also bei der Auflösung ins *e* geführt werden, statt ins *c* zurückzuspringen. Seine Stimmführung ist falsch. Zugleich halten die Blechbläser ostentativ den Ton *c* fest, so dass der Klang über dem *f* auch als Mollsubdominant-Quintsextakkord (*f-as-c-d*) gelesen werden kann. Bei einer subdominantischen Deutung wäre also das *b* ein Störton, bei einer dominantischen das *c* (nämlich ein in die Mittelstimme verlegter Orgelpunkt). Diether de la Motte hat darauf hingewiesen, dass die funktionale Doppelgesichtigkeit des verminderten Septakkordes als Mischung von Dominante und Subdominante in der traditionellen Harmonielehre zu wenig Berücksichtigung finde,⁷⁰ an der hier diskutierten Stelle nutzt Beethoven eben jene Chimärenhaftigkeit. Beim zweiten und dritten Pendel ins *f* aber (Takt 71₂ und 72₁) schreibt er *a* statt *as* und verschiebt zugleich das leittönige *b* auf ein leichtes Durchgangsachtel. Damit klärt er den Klang unzweifelhaft nach der Subdominante F-Dur.

Der letzte Teil der Schlussgruppe (T. 90ff.) bestätigt C-Dur mit einfachster Pendelharmonik. Beethoven führt hier beiläufig zwei neue Gedanken ein, bei denen es sich nicht um elaborierte Themen handelt: erstens in Gegenbewegung geführte Dreiklangsbrechungen (a) und zweitens ein auftaktiges Oktavsprungmotiv (b). Ihre Einfachheit jedoch macht sie zur Verarbeitung besonders geeignet und so werden gerade sie in der Durchführung bedeutsam.

Notenbeispiel 8, Beethoven, achte Sinfonie, erster Satz, T. 96–103, Außenstimmen

Zu Beginn der **Durchführung** kombiniert Beethoven sogleich das Oktavsprungmotiv b mit dem Kopftakt des ersten Themas zu einem Achttakter, um dann noch das Dreiklangsmotiv mit Fächerfigur a als dritten Viertakter anzuhängen. Zweimal wiederholt er den entstandenen Zwölfakter, der dabei harmonisch von C- über B- nach A-Dur als Dominante von d-Moll fällt. Dann erst, im Takt 144, beginnt mit dem zweiten Abschnitt der Durchführung die eigentliche motivisch-thematische Arbeit und wird gleichzeitig der Tonfall dramatischer und konfliktöser. Hier erweist sich auch, dass der Kopftakt des

ersten Themas der eigentliche motivische Kern des ganzen Satzes ist. Er ist quasi omnipräsent und erscheint in unterschiedlichsten Kombinationen. Zunächst alterniert der Kopftakt (Bässe) mit Motiv a (1. Violinen), dann, ab T. 148, kombiniert Beethoven ihn mit seiner eigenen freien Umkehrung. Schließlich (ab Takt 153) erklingen der Kopftakt und Motiv a synchron – das ist übrigens leicht möglich, weil der Kopftakt selbst im Grunde auch nichts anderes ist als eine ornamentierte Dreiklangsbrechung. Schließlich erscheint ab Takt 168 der Kopftakt in den ersten Violinen in seiner metrischen Originalfassung und zugleich in den Bässen um ein Viertel gegen das Grundmetrum verschoben. Diese Engführungsidee ist insofern beachtenswert, als Beethoven sie in der Coda ab T. 311 potenziert.

Uneinigkeit herrscht in der musikwissenschaftlichen Literatur hinsichtlich der Frage, an welchem Punkt die **Reprise** eintritt. In der Tat erfolgen hier zwei einander widersprechende Signale. In einem für Beethoven sehr ungewöhnlichem dreifachem *forte* (vgl. hierzu auch oben die Bemerkungen zur siebten Sinfonie) tritt das Hauptsatzthema in Takt 190 in den Bässen wieder ein. Es stellt sich nun die Frage, ob dies schon der Beginn der Reprise ist. Denkbar wäre es nämlich auch, dass die Reprise erst mit der entspannten Wiederholung des Themas in Flöte und Klarinette in Takt 198 beginnt. Zur Klärung dieser Frage ist es hilfreich, die periodische Gliederung der Durchführung zu betrachten. Vom Takt 148 an gestaltet Beethoven sie durchgängig in regelmäßigen Achttaktern. Nur eine einzige Einheit, ab Takt 184, erreicht die Achttaktigkeit nicht, denn der Themeneinsatz der Bässe, Takt 190, fällt ihr zwei Takte zu früh ins Wort. Demgegenüber tritt der Einsatz in Takt 198 nach weiteren acht Takten regulär ein. Dies spricht für eine Deutung des Taktes 198 als Reprisebeginn. Zudem läuft ab hier – und eben nicht schon ab Takt 190 – die Entwicklung Takt für Takt genau analog zur Exposition ab. Was allerdings aus der Scheinreprise Takt 190ff. in die eigentliche Reprise hineinwirkt, ist die Idee, thematisches Material in den Bass zu verlegen. So erklingt der dritte Viertakter des Hauptsatzes (Takt 206–209) nun ebenso im Bassregister, wie der zweite Durchgang des gesanglichen Teils vom dritten Thema (T. 280ff.). Es ist – wie nun schon mehrfach beschrieben – ein spezifisch Beethovenscher Kunstgriff, Irregularitäten zunächst apodiktisch zu setzen, um sie *post festum* zu legitimieren bzw. um erst später Schlüsse daraus zu ziehen. In der achten Sinfonie erscheint dieses Verfahren noch mehrere Male.

In der ursprünglichen Fassung der achten Sinfonie war die **Coda** des ersten Satzes wesentlich kürzer als in der schließlich gedruckten Version. Sie ist in drei Fassungen überliefert (vgl. Notenbeispiel 9).

Die ursprüngliche Coda umfasst nur 35 Takte (abgebildet sind die letzten acht). Wäre Beethoven bei dieser Version geblieben, so hätte der Satz ein ebenso apodiktisch knappes Ende gefunden, wie er »mittenhinein« beginnt. Sehr früh im Schaffensprozess hat er diese Lösung jedoch verworfen: er hat sie nicht einmal mehr komplett instrumentiert. Die zweite Fassung ist nur unmaßgeblich verlängert, nämlich um einige kadenzelle Tuttischläge. Diese Fassung dürfte auf der von Erzherzog Rudolph ermöglichten

202 Die siebte und achte Sinfonie

1. Fassung, autographe Partitur fol. 52; nicht komplett instrumentiert, vom Komponisten durchgestrichen

329

2. Fassung

329

3. Fassung (Endfassung), Beginn

329

Notenbeispiel 9: Beethoven, achte Sinfonie, 1. Satz. Die drei Fassungen der Coda (1. Violinen und Bässe)

privaten Probe der siebten und achten Sinfonie und vielleicht sogar noch bei der Uraufführung erklungen sein. Wann sich Beethoven entschied, die Coda noch einmal deutlich zu verlängern, ist heute nicht mehr mit Sicherheit zu ermitteln. Sicher ist, dass ihn letztlich auch jene zweite, eher schematisch verlängerte Fassung, nicht befriedigte. In der dritten, endgültigen Fassung komponierte er zunächst einen Einhalt gebietenden Fermatentakt. Diesem folgt dann eine letzte, noch einmal 41 Takte lange Durchführung des gesanglichen Teils aus dem Schlussgruppen-Thema, kombiniert mit dem Kopftakt des Hauptsatzes. Für die letzten Takte der definitiven Fassung übernimmt Beethoven zwar die dreifachen Akkordschläge der zweiten Fassung, doch anstatt das Stück, so wie in beiden frühen Versionen, im *fortissimo* enden zu lassen, formt er einen ins *pianissimo* diminuierenden Schluss. Dabei baut er die Anzahl der Impulse ab: auf drei Akkordschläge folgen nur noch zwei und darauf eine einzige Liegenote. Den scherzhaften Charakter des Satzes kehrt Beethoven noch ein Mal hervor, indem er den Kopftakt des ersten Themas dem Schluss schelmisch untermischt.

Zweiter Satz, »Allegretto scherzando«

Hartnäckig hält sich die von Anton Schindler lancierte Behauptung, das Hauptthema des *Allegretto scherzando* gehe auf einen Gelegenheitskanon zurück, den Beethoven im Frühling 1812 bei einem Abschiedsmahl für Johann Nepomuk Mälzel verfasst haben soll: »Ta ta ta, lieber Mälzel« WoO 162.⁷¹ Allzu gern hört man in der Staccatobegleitung der Bläser Mälzels Metronom ticken. Inzwischen konnten jedoch Standley Howell⁷² anhand biographischer Fakten und Kathryn John⁷³ durch Befragung der Skizzen zur *Achten* den überzeugenden Nachweis führen, dass es sich bei dem Kanon um eine Fälschung Schindlers handelt. Es bleibt gleichwohl offen, inwieweit Schindler eine irgendwie auf

Beethoven zurückgehende Idee in seine Kanon-Fälschung hat einfließen lassen, denn ohne Zweifel geriert sich der zweite Satz in seiner betonten Anmutigkeit und Kleinformatigkeit wie eine Rokoko-Spieldose. Beethoven stellt – am Übergang von seiner so genannten »heroischen Phase« ins Spätwerk – eine ihm ganz unähnliche Harmlosigkeit zur Schau. Formal handelt sich um eine schlichte zweiteilige Liedform mit kurzer Coda – hier von einer (schon als theoretische Konstruktion fraglichen) »Sonatenhauptsatzform ohne Durchführung« zu sprechen, wie es manche Autoren tun, hieße mit Kanonen auf Spatzen schießen.

Beispiel: Beethoven, achte Sinfonie, Die Form des *Allegretto scherzando*

a ¹	Takt 1–19	a ²	Takt 40–49	Coda	Takt 73–81
b ¹	Takt 20–29	b ²	Takt 50–62		
c ¹	Takt 30–39	c ²	Takt 63–72		

Das »*scherzando*« äußert sich in dem Satz dadurch, dass Beethoven mit offensichtlichem Vergnügen eine überaus schlichte Konstruktion auf vielfältige Weise durcheinander bringt. Seine Mittel bleiben dabei stets so dezent, dass sie den Gesamtcharakter des Satzes – vielleicht abgesehen vom Schluss – vordergründig nicht stören.

Dem Einsatz des ersten Themas ist die tickernde Holzbläserbegleitung einen Takt lang allein vorangestellt. Diese Begleitung ist es vor allem, die den Charakter des Satzes prägt. Die unterschiedlichen auf die Begleitung aufgesetzten melodischen Ereignisse sind nicht allzu profiliert, wirken fast eher als ornamentales Spielwerk; Beethoven konstruiert sie über weite Strecken als Reihung einer winzigen motivischen Zelle: einer Dreitongruppe, bestehend aus einem Zwei-Zweiunddreißigstel-Auftakt und einer Sechzehntel. Peter Gülke hat darauf hingewiesen, dass Beethoven mit deren Intervallkonstellation – Terz aufwärts und Sekunde abwärts – in geradezu konstruktivistischer Weise spielt:⁷⁴

Notenbeispiel 10: Beethoven, achte Sinfonie, *Allegretto scherzando*, motivische Konstellationen im 1. Thema

Viel ist diskutiert worden, wie das Thema metrisch zu deuten sei. Als irritierend wurde dargestellt, dass die erste Phrase »regelwidrig« auf der Taktmitte ende. Dieser Widerspruch in der Periodik ist jedoch nur ein scheinbarer – er ist ja auch hörend nicht nachvollziehbar. Er löst sich auf, wenn man statt des vorgezeichneten 2/4-Taktes den latent wirksamen 2/8-Takt erkennt. Dann offenbart sich (nach dem einleitenden Takt) ein regulärer viertaktiger Vordersatz mit Tonika auf der vierten metrischen Position:

metrische Positionen:

Notenspiel 11:
Beethoven, achte Sinfonie,
Allegretto scherzando, 1. Thema,
rekomponiert und im Original.

Die einfache harmonische Progression I-I-V-I ist typisch für einen Vordersatz. Ungewöhnlich ist allerdings die Stellung der initialen Tonika als Quartsextakkord; man könnte sie als (dann allerdings recht lang gehaltene) Dominante mit Quartsextvorhalt deuten, welcher in Takt 3 auch aufgelöst wird.⁷⁵ Ganz gleich, ob man zu einer tonikalen oder dominantischen Deutung des Akkordes tendiert: in jedem Falle ist erst mit dem *B* der tiefen Streicher am Ende der Phrase eine stabil gegründete Tonika erreicht. Nun übernehmen die tiefen Streicher die melodische Führung. Denkbar wäre eine Rundung in *B*-Dur mit einer gleichlangen komplementären Gestalt; eine solche hypothetische Komplettierung wurde im obigen Beispiel versucht. Beethoven lässt die Phrase der tiefen Streicher jedoch vorzeitig enden, so dass der melodische Bogen auf seiner sechsten metrischen Position offen bleibt. Allein die Bläserbegleitung pocht mechanisch weiter. Nachdem nun, wie Peter Gülke formuliert, das »Potential zur Komplettierung verschenkt« wurde,⁷⁶ wird notgedrungen ein Neuansatz notwendig. Dieser erfolgt in Gestalt einer praktisch wörtlichen Wiederholung des Themas, nun in *g*-Moll. Dabei ist der Einsatzpunkt der ersten Violinen im Takt 5 jedoch metrisch deplatziert. Gemäß der zuvor etablierten periodischen Ordnung fällt er statt einer ungeraden auf eine gerade Position (siehe Beispiel oben): er ist um einen halben Takt verschoben. Im Takt 8 erklingt noch ein dritter praktisch wörtlicher Themenansatz, wiederum eine Terz tiefer, in *Es*-Dur. Die gesamte Entwicklung bis zu diesem Punkt entspricht also einer einfachen Terzfallsequenz in *B*-Dur (*B*-*g*-*Es*). Noch in Takt 9 erfolgt die Kadenz. In typisch Beethovenscher Manier fährt im *fortissimo* ein *F*-Dur-Dominantseptakkord in das *pianissimo* hinein. Anschließend, beginnend in der zweiten Hälfte des Taktes 10, gelingt endlich auch die Rundung der Gestalt zu einem vollständigen Bogen mit acht periodischen Positionen, nun allerdings unter Preisgabe einer zusammenhängenden Melodik: Vom ersten Thema bleiben nur motivische Partikel, die Beethoven zwischen den ersten Violinen und den Bässen hin und her reicht.

Die Wiederholung des Nachsatzes ist leicht diminuiert. Sehr originell verschiebt Beethoven in den zweiten Violinen und Violen den oben beschriebenen motivischen Elementarbaustein um ein Sechzehntel (Takt 13), so dass die vormals auftaktigen Zwei- und dreißigstel nun auf Schlag stehen. Er erzielt auf diese Weise eine maximale Verzahnung der Partikelchen. Die Wiederholung des Nachsatzes ab Takt 15 bringt er sogleich mittels einer Fortegeste mit Sforzati gegen das Metrum vorsätzlich durcheinander und »verfehlt« so auf der Mitte des Taktes 16 die Kadenz. Genau hier setzt zum ersten Mal die bislang stoisch tickende Bläserbegleitung aus: der musikalische Fluss gerät »aus dem Tritt«. Ihrer Grundierung beraubt, vereinzeln die melodischen Gesten. Erst der Wiedereinsatz der Bläsermechanik im Takt 18 stellt die Ordnung wieder her. Zwei Takte lang reicht Beethoven das bekannte Grundmotiv des Satzes durch die Stimmen, dann nutzt er die Auftaktfigur als Initiale einer Melodie, die vor allem auf dem punktierten Achtelpaar aus Takt 2 basiert; sie als ein autonomes zweites Thema zu bezeichnen, griffe sicherlich zu weit. Schon die unveränderte Begleitung weist deutlich darauf hin, dass sie noch zum ersten Teil des Satzes gehört.

In Takt 20 (mit Auftakt) hebt eine neue thematische Gestalt in F-Dur an. Sie schließt sich unproblematisch zu einer abgerundeten Gestalt mit je zwei Takten Vorder- und Nachsatz. Genau an dem Punkt jedoch, an dem sich der Bogen mit Kadenz nach F-Dur schließt, appliziert Beethoven einen kurzen, überraschenden Fortissimo-Ausbruch in Vierundsechzigstelnoten. Bleibt man beim Bild einer mechanischen Spieluhr, so wirkt dieser Ausbruch, als griffen für einen Augenblick die Zahnräder nicht korrekt ineinander, so dass sich die Spannung der Feder in einem unkontrollierten Durchdrehen entlädt. Die schließende Wirkung des Taktes wird dadurch natürlich durchkreuzt. Vorsichtig setzt der Takt 24 zu einer erneuten Kadenz an, der allerdings wiederum der Fortissimo-Ausbruch ins Wort fällt. Nun zweimal derartig gestört, verfällt der Satz bis Takt 30 in ein sehr verschüchtertes, immer leiseres Tappen. Darüber gerät fast unmerklich der Zweiviertelgrundtakt in Vergessenheit; über die Takte 27₂–28 stülpen sich zwei Dreiachteltakte. Erst in Takt 30 hebt ein neues Thema an, welches nun endlich auch ohne das notorische Ticken der Begleitung auskommt und daher deutlich weiter melodisch aussingen kann. Insgesamt ist es eigenständiger als die thematische Gestalt im Takt 20ff., die deutlich noch dem ersten Großabschnitt des Satzes zuzuordnen ist. In der (im Takt 34 mit Auftakt beginnenden) Rückleitung zum Teil a² wiederholt sich das eben diskutierte Moment des vorübergehenden Verlustes der metrischen Grundordnung in potenziertes Form. Im Takt 37–39, direkt vor dem Eintritt von a², etabliert Beethoven unter Verwendung einer mehrfach wiederholten Fünfsechzehntelfigur einen sehr ungewöhnlichen Fünfteltakt (die Phrasierung zeigt deutlich an, dass jeweils zwei der Fünfsechzehntelgruppen zusammen zu denken sind) und sprengt damit den Rahmen dessen, was in der Klassik an Taktordnungen üblich war.

Mehrfach wurde bereits auf das Charakteristikum Beethovenschen Komponierens hingewiesen, gern Ereignisse den aktuellen Zusammenhang störend eintreten zu lassen, um sie erst nachträglich strukturell einzubinden und damit zu legitimieren. So gestaltet

Beethoven die nur drei Takte kurze Schlussgruppe des Satzes ausgerechnet mit Material der Vierundsechzigstelfigur, welche mehrere Kadenzten störte. Er münzt die vormalige Störung in ihr Gegenteil um und gestaltet mit den Vierundsechzigsteln eine spritzige Finalkadenz, welche Peter Gülke zurecht als »Rossini-Persiflage« charakterisiert.⁷⁷

Der Humor des *Allegretto scherzando* liegt im Kontrast zwischen seinem äußerlich schlichten Gestus und seiner komplexen Struktur. Was betont naiv daher kommt, erweist sich unter der Oberfläche als so widersprüchlich, dass der Satz mehrfach an die Grenze des syntaktisch Möglichen geht – gerade in metrischer Hinsicht. Diether de la Motte spricht angesichts der Absonderlichkeiten von einem »Kuriositätenkabinett«.⁷⁸ Dieses erschließt sich jedoch nur dem, der in die unter dem einförmigen Ticken liegende Detailkonstruktion des Satzes vorstößt.

Dritter Satz, »Tempo di Menuetto«

Mit seinem »Tempo di Menuetto« greift Beethoven zurück auf einen in den achtzehnhundertzehner Jahren bereits überholten Satztypus. So harmlos dieser Typus gegenüber seiner moderneren und zugespitzten Variante, dem Scherzo auch ist, so war er doch bereits bei Mozart und Haydn ein beliebtes metrisches Experimentierfeld. Es ist gerade die Verbindlichkeit des kompositorischen Modells »Menuett«, die es für Manipulationen geeignet macht: Vor dem Hintergrund des stabilen Modells treten die Irregularitäten erst deutlich zutage. Der zehn Takte lange erste Teil des Beethovenschen Satzes (Teil A) ist jedoch regelmäßig gegliedert: auf zwei Vortakte folgt ein regulärer Achttakter mit je viertaktigem Vorder- und Nachsatz. Als Scherz darf es allerdings angesehen werden, dass die Vortakte den Satz wie einen rustikalen Ländler im *forte* mit zusätzlichen *sforzati* eröffnen, dann aber im *piano* eine galante Melodie anhebt. Auch ein weiterer Aspekt fügt sich nicht ins vordergründig Glatte: von Takt 1 auf Takt 2 spielen die Trompeten und Pauken einen um einen ganzen Takt zu frühen Auftakt, als hätten sie sich verzählt. Umgekehrt steuern die Bläser und Pauken im Nachsatz einen um einen Takt *verspäteten* Auftakt bei (Takt 7₃). Hier sind gleichsam Dorfmusikanten am Werk. Die verschobenen Einsätze vermögen allerdings nicht, Metrum und Periodik grundsätzlich durcheinander zu werfen.

Etwas komplizierter verhält es sich im zweiten Teil des Satzes; dieser erstreckt sich von Takt 10₃ bis 24. Hier verarbeitet Beethoven ausschließlich den abgespaltenen Themenkopf aus dem A-Teil. Das eintaktige Motiv wird zunächst vier Takte lang von den hohen in die tiefen Streicher durchgereicht (T. 11–14); dabei erscheint auch wieder das aus dem A-Teil bekannte Auftaktmotiv, nun aber gegen das Metrum verschoben, quasi als Auftakt zur zweiten Zählzeit (T. 11 in den Kontrabässen, dann, mit immer weiter gestrecktem Auftaktintervall,⁷⁹ in den ersten Violinen, jeweils unterstützt von den Bläsern). Diese Anomalie wird erst im zweiten Viertakter (ab T. 15) behoben. Hier wiederholen die 1. Violinen den Themenkopf immer weiter aufwärts transponiert. Schließlich verkürzt Beethoven aber dessen ersten Notenwert, die punktierte Viertel, auf die Länge eines Achttels, so dass sich in den Takten 20–23 eine *hemiolische* Konstruktion etabliert, während zugleich *pizzicati* als reizvolle metrische Überlagerung weiter den Dreiertakt markieren.

Die variierte Reprise des A-Teils (T. 24₃ bis 36), mit humoristischem Fagott-Solo, hebt – nicht ganz gewöhnlich – in der Subdominanttonart an und wendet sich erst am Ende nach F-Dur zurück. In einer kurzen Coda (T. 36₃ bis 44) führt Beethoven die bereits angeklungene »Dorfmusikanten-Idee« fort, indem er ein leicht aus dem Takt kommendes Orchester parodiert. Schon im Takt 37 versäumt die Pauke ihren Einsatz, um ihn – komplett gegen das Metrum – zwei Viertel zu spät nachzuliefern: als Auftakt zur dritten Zählzeit. Die Holzbläser übernehmen die metrische Fehlleistung und so etablieren die beiden Instrumentengruppen für vier Takte einen um zwei Viertel verschobenen Dreiertakt. Erst im Takt 43/44 gelingt es, das Ensemble wieder zusammenzuführen, indem die Streicher einen ganzen Takt lang auf einer Haltenote ausharren, bis sich alle Bläser gesammelt haben, so dass das Menuett doch noch koordiniert schließen kann.

Der Beginn des idyllischen *Trios* zeichnet sich durch eine ganz ungewöhnliche kammermusikalische Besetzung aus, die so bei Beethoven kein zweites Mal vorkommt: zwei Hörnern in Hornquinten,⁸⁰ einer Soloklarinette und einem Solo-Cello⁸¹ mit triolischen Akkordbrechungen. Diese Gruppe wird lediglich begleitet von *pizzicati* der übrigen Celli und Bässe.⁸² Der zweite Teil des *Trios* ist etwas größer besetzt: Zwei Fagotte verstärken den Bass, vor allem aber treten die hohen Streicher hinzu und übernehmen die Motivik der Hörner. Nun nicht mehr an den begrenzten Tonvorrat der klappenlosen Blechbläser gebunden, lässt Beethoven die Violinen mit ihrer Hornquintenmotivik überraschend nach As-Dur ausweichen, indem er in Takt 55 zunächst C-Dur nach c-Moll trübt, um anschließend in Takt 57 den Ton *c* mit einem *as* zu unterterzen. Vorgreifend sei angemerkt, dass sicher nicht zufällig auch im Finale die Tonart As-Dur eine prominente Rolle spielt (siehe dort). Die Rückmodulation von As-Dur nach F-Dur ist besonders reizvoll mit einer intensiven chromatischen Farbwirkung gestaltet: Von Es-Dur als Dominante in As-Dur (T. 59) wird direkt nach C-Dur als Dominantseptakkord von F-Dur geschritten; das Chroma *es-e* liegt im Bass.

Ganz anders als im furiosen dritten Satz der siebten Sinfonie greift Beethoven für seine achte Sinfonie gleichsam in die musikhistorische Mottenkiste und schreibt ein »zopfiges« Menuett. Ein solcher Rückgriff kann nicht anders als ironisch gemeint sein: Der bürgerliche Komponist, bekannt dafür, stolz seine Unabhängigkeit zu verteidigen, wirft sich den altertümlichen Rock eines Hofkomponisten über.

Finale, »Allegro vivace«

Das Finale greift auf den häufig schon bei Haydn anzutreffenden Typus eines heiterauschenden Kehraus zurück. Solche Sätze weisen traditionell eine Rondoform auf, Beethoven wählt aber die modernere Alternative und gestaltet das Finale der *Achten* als Sonatenhauptsatz – gleichwohl mit deutlichen Rondo-Aspekten. Beachtlich ist, dass der Satz über zwei ausgewachsene Durchführungen nebst zweier Reprisen verfügt. Dafür wird aber die Exposition nicht wiederholt.

Beispiel: Beethoven, achte Sinfonie, Die Form des Finale		
Formteil		Takt
Exposition	Hauptsatz (F-Dur)	1–18 ₁
	Hauptsatz Wiederholung = Überleitung, 1. Teil	18 ₂ –28 ₁
	Überleitung, 2. Teil	28 ₂ –48 ₁
	Seitensatz (As-Dur)	48 ₁ –59 ₂
	Seitensatz, Wiederholung (C-Dur)	60 ₁ –68 ₁
	Schlussgruppe	68 ₁ –91 ₁
1. Durchführung	Hauptsatz (F-Dur), übergehend in ...	91 ₂ –
	... Quintfall mit Hauptsatzmotiven	–151 ₁
1. Reprise	Hauptsatz (A-Dur) als Scheinreprise und tonale Korrektur	151 ₂ –161 ₁
	Hauptsatz (F-Dur)	161 ₂ –179 ₁
	Hauptsatz Wiederholung = Überleitung, 1. Teil	179 ₂ –189 ₁
	Überleitung, 2. Teil	189 ₂ –224 ₁
	Seitensatz (Des-Dur)	224 ₁ –235 ₂
	Seitensatz, Wiederholung (F-Dur)	236 ₁ –244 ₁
2. Durchführung	Schlussgruppe	244 ₁ –267 ₁
	Hauptsatz (B-Dur) als Beginn einer 2. Durchführung	267 ₂ –282 ₁
	Neues Halbe-Noten-Motiv, übergehend in...	282 ₂ –
	... Quintfall	–345 ₁
	Hauptsatz (D-Dur) als Scheinreprise und tonale Korrektur	345 ₂ –355 ₁
2. Reprise	Hauptsatz (F-Dur)	355 ₂ –379 ₁
	Hauptsatz (fis-Moll) mit überleitender Fortspinnung	379 ₂ –408 ₁
	Seitensatz (F-Dur)	408 ₁ –420 ₁
	Seitensatz (F-Dur), Wiederholung	420 ₁ –438 ₁
Coda	Coda unter Verwendung von Hauptsatzmotiven (F-Dur)	438 ₂ –502

Der erste Viertakter des Hauptsatzes mit seinen auftaktigen Triolenrepetitionen verhält sich trotz seiner Streicherinstrumentation eher wie ein (zu) rasches Bläusersignal, nicht zuletzt mit seinen angedeuteten Hornquinten (Motiv a), die dem Satz einen Caccia-Tonfall verleihen:

Motiv a (quasi Hornquinten)

Motiv b (Fauxbourdonharmonik)

pp

Kadenz zur V.

Notenbeispiel 12: Beethoven, achte Sinfonie, Finale, Takt 1–10

Der Nachsatz präsentiert ein zweites Motiv (b), welches als Fauxbourdonsatz fortgesponnen wird, um in die V. Stufe zu kadenzieren. Der geschwinde und heitere Gestus des Themas definiert sogleich die ungetrübt positive Grundstimmung des Satzes.

Das Finale der *Achten* zeichnet sich durch eine sehr flächige Harmonik aus. In aller Breite komponiert Beethoven tonale Felder, und zwar meistens in der Grundtonart F-Dur und deren quintverwandten Tonarten C- und B-Dur. Der besondere Humor des Satzes liegt nun allerdings in der Tatsache, dass mehrfach überraschende Wechsel in entfernteste Tonarten erfolgen. Eine erste tonale Irritation ereignet sich im Takt 17₂. Hier platzt in den ganz zart auf C-Dur schließenden Hauptsatz brachial ein *cis* aller Holzbläser und Streicher. Dieser »Knalleffekt« ist vielleicht vergleichbar mit dem berühmten Paukenschlag aus Haydns Sinfonie Hob. I:94. Das Ereignis steht vollkommen quer zum bisherigen musikalischen Verlauf, es bleibt aber zudem auch ganz konsequenzlos, denn anschließend setzt Beethoven den musikalischen Gang fort, als sei gar nichts geschehen.

Die erste längere tonale Aberration ereignet sich mit dem Seitensatz (Takt 48ff.). Nach einer Überleitung, welche regulär den Eintritt des Seitensatzes in der Dominanttonart C-Dur vorbereitet, erfolgt überraschend eine trugschlüssige Wendung nach *As-Dur* (also in den Variantrugschluss von C-Dur) und in dieser Tonart erklingt nun der gesamte Seitensatz, was ihm eine gewisse entrückte Färbung verleiht:

Notenbeispiel 13: achte Sinfonie, Finale, Seitensatz (abgebildet mit den zwei vorangehenden Taktten)

Das Seitensatzthema ist lyrisch, harmonisiert mit einfachster Tonika-Dominant-Pendelharmonik und unterfüttert von einem tonikalen Orgelpunkt. An den *As-Dur*-Achtakter schließt sich in Takt 56–60 ein Quintfall *As–D–G–C* an. Nach dieser tonalen Korrektur kann das Seitensatzthema ab Takt 60 normgerecht in C-Dur wiederholt werden. Beim Eintritt des Seitensatzes in der »falschen« Tonart und der nachträglichen tonalen Korrektur vermittelt Quintfall zeigt sich eine auffällige Analogie zum ersten Satz. Carl Dahlhaus spricht hier von einer »Verknüpfung der Sätze durch einen Formgedanken«. ⁸³ Im Satzverlauf vorgreifend sei erwähnt, dass die erste Reprise tonal

analog zur Exposition abläuft, jedoch mit den üblichen Anpassungen; so erscheint dort der Seitensatz im Vergleich zur Exposition eine Quinte tiefer in Des-Dur und seine Wiederholung in F-Dur (T. 224 und 236).

Die **erste Durchführung** beginnt in Takt 91 mit dem Hauptsatzthema, wiederum in F-Dur. Dessen Motiv b spaltet Beethoven ab, um es in eine lange Quintfallsequenz zu schicken. Besonders reizvoll nutzt Beethoven hier eine Quintfallvariante, die es ihm ermöglicht, das Motiv b mit seiner eigenen Umkehrung in fächerförmiger Bewegung auseinander laufen zu lassen:

Notensbeispiel 14: Beethoven, achte Sinfonie, Finale, Takt 121 (m.A.) bis 128

Am Fortgang der ersten Durchführung lässt sich Beethovens in der Literatur viel beschriebene »Verkürzungstechnik« exemplarisch studieren. Der Quintfall schreitet zunächst (wie oben zu sehen) zweitaktig von Akkord zu Akkord fort, doch im Verlaufe der Durchführung beschleunigt sich das Tempo der Progression auf Eintaktigkeit (ab T. 136) und schließlich sogar auf Halbtaktigkeit (ab T. 144). Zugleich wird auch das Motiv b auf die nur zwei Viertel umfassende Minimalgestalt eines Sekundschriffs in Viertelnoten verkürzt. Als Zielpunkt der beschriebenen konsequenten Verkürzung bleibt dieser Schritt überhaupt als Substrat einer thematischen Gestalt erkennbar. Mit dem Ziel- und Endpunkt der Verkürzung mündet die erste Durchführung in eine neuerliche tonale Eskapade. In Takt 148 »entgleist« die Harmonik und so tritt im Takt 151₂ das Hauptsatzthema statt in der Grundtonart F-Dur überraschend in A-Dur über einem Orgelpunkt *e* ein. In lärmendem *fortissimo* insistiert Beethoven auf dieser Tonart, doch dauert der Ausbruch nur vier Takte. Anschließend bleibt lediglich der leise in Oktaven pochende Basston *e* zurück. Die harmonische Korrektur erfolgt nicht etwa mit einer förmlichen Modulation, sondern beispiellos simpel, indem Beethoven die pochenden Oktaven einfach um einen Halbton hochrückt. So kann die erste Reprise im Takt 161₂ mit dem Hauptsatz in der korrekten Tonart F-Dur anheben.

Auf die erste Reprise folgt – wie bereits erwähnt – ab Takt 267 eine ausgewachsene **zweite Durchführung**, welche formal analog zur ersten abläuft, nämlich mit den drei Formgliedern Hauptsatzthema (hier in B-Dur), Quintfall und Einsatz des Hauptsatzthemas als »Scheinreprise« in einer falschen Tonart. Allein die Tatsache der ständigen, oft fast wörtlichen Wiederholung des Hauptsatzthemas kehrt – trotz seiner verschiedenen

Tonarten – dessen Refraincharakter und damit die Nähe des ganzen Satzes zur Rondoform hervor.

Im zweiten Teil der zweiten Durchführung ab Takt 282 wartet Beethoven überraschend mit einem neuen Motiv in halben Noten auf. Dieses erweist sich jedoch in seiner melodischen Kontur als aus dem Hauptsatzmotiv b abgeleitet:

Hauptsatz, Motiv b (Auszug), Takt 6 (m.A.) bis 10

Motiv der zweiten Durchführung, Takt 283 (m.A.) bis 286

Notenbeispiel 15: Beethoven, achte Sinfonie, *Finale*, Verwandtschaft zwischen Motiv b und dem aus Motiv T. 282₃ff.

Das neue Thema verarbeitet Beethoven, wie schon Motiv b selbst, wiederum in einer Quintfallsequenz als Fächerfigur. Am Ende der zweiten Durchführung tritt vor der eigentlichen Reprise in Takt 345₂ das Hauptsatzthema in D-Dur über Orgelpunkt *a* ein. Wiederum erfolgt die tonale Korrektur durch simples Zurechtrücken der pochenden Oktaven (hier von *a* nach *f* in Takt 351).

Die **zweite Reprise** beginnt in Takt 355₂. Und hier nun zieht Beethoven – endlich – die Konsequenz aus der tonalen Irritation vom Satzbeginn. Im Takt 17 (und so natürlich auch in der ersten Reprise) platzte das beschriebene *cis* in die Dominante C-Dur des Hauptsatzes hinein. Im Takt 372 wiederholt sich dies ein weiteres Mal, nun aber wird das *cis* hartnäckig wiederholt, um schließlich eine Deutung als Dominantgrundton zu einer kurzen, schaurigen *fis-Moll*-Episode zu erfahren. Lothar Zagrosek bezeichnete sie 2011 bei Proben in Lübeck treffend als »Hölle in *fis-Moll*«. Die Korrektur dieser letzten tonalen Aberration erfolgt ruckartig in T. 391. Danach tritt in Takt 408ff. der Seitensatz zweimal hintereinander in der Tonikatonart F-Dur ein, anstatt wie bisher immer zunächst in der Tonart des Varianttragschlusses. Die strettaartige Coda ab T. 438 bewirkt die letzte harmonische Stabilisierung und opulente Kadenz bringen den Satz zum Abschluss.

SCHLUSS

In seiner siebten und achten Sinfonie verwirklicht Beethoven zwei alternative sinfonische Konzeptionen. Die *Achte* lebt von der geistvollen Rückschau auf ihre klassischen Vorgängerwerke, sie spielt mit deren Normen und Konventionen. Die siebte Sinfonie ist tonsprachlich zweifellos die modernere, reagiert dabei jedoch paradoxerweise auf ältere Musik. Sie bezieht ihre Dynamik aus einer Anverwandlung der barocken Suite, münzt

das rhythmische Potenzial des Tanzes für die Sinfonik um. Warum aber war die *Achte* von Anfang an weniger populär? Vielleicht liegt es an ihrer diskursiveren Anlage. Sie entfaltet ihre Wirkung mittelbarer, gleichsam im Dialog mit Joseph Haydn. Die *Siebte* ist hinsichtlich ihrer direkten Publikumsansprache der *Achten* überlegen, sie ist spektakulärer. Beide Werke verhalten sich wie entgegengesetzte Grenzmarken, mit denen Beethoven 1811/12 sein sinfonisches Terrain absteckt – um es dann für viele Jahre zu verlassen. Erst 1824 kehrt er zurück, um mit der *Neunten* die Gattungsgrenzen zu sprengen.



- 1 An Joseph von Varena, 8. Mai 1812. *Briefe*, Bd. 2, Nr. 576, S. 261.
- 2 *Pettersches Skizzenbuch*, fol. 1r.
- 3 Dem »Anzeigs-protocoll« der Stadt Teplitz zufolge traf Beethoven am 4. August 1811 dort ein und verließ den Ort am 18. September 1811.
- 4 *Briefe*, Bd. 2, Nr. 549, S. 242.
- 5 So stand am 22. Dezember 1811 die *Chorfantasie* op. 80 auf dem Programm eines dieser Konzerte. Vgl. *Briefe*, Bd. 2, Nr. 531, Fußnote 2, S. 224.
- 6 Zur Datierung der ersten Skizzen vgl. Sieghard Brandenburg, *Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1812. Zur Chronologie des Petterschen Skizzenbuches*, in: Zu Beethoven. Aufsätze und Annotationen, hrsg. von Harry Goldschmidt, Berlin 1979, S. 117–148.
- 7 *Briefe*, Bd. 2, Nr. 549, S. 242.
- 8 Die Ursulinen oder Ursulinerinnen sind Mitglieder der *Gesellschaft der heiligen Ursula* (Ordo Sanctae Ursulae), eines 1535 in Brescia von der hl. Angela Merici gegründeten Schwesternordens mit eigener Regel und Verpflichtung zur Erziehung der weiblichen Jugend.
- 9 Es handelt sich um die Ouvertüre zu *König Stephan* op. 117, den Marsch mit Chor *Schmückt die Altäre* aus *Die Ruinen von Athen* op. 113, die Ouvertüre zu *Egmont* op. 84 und das Septett op. 20.
- 10 Brief vom 8. Mai 1812 an Joseph von Varena, *Briefe*, Bd. 2, Nr. 576, S. 262.
- 11 Das leider oft angegebene Abschlussdatum 13. Mai 1812 ist unrichtig. Vgl. hierzu Brandenburg, *Skizzenbuch aus dem Jahre 1812*, S. 147, Fußnote 16.
- 12 Schon in seiner Bonner Zeit plante Beethoven eine Vertonung von Schillers *Ode an die Freude*. In einem Brief Bartolomäus Fischenichs an Charlotte von Schiller vom 26. Januar 1792 heißt es: »Er [Beethoven] wird [...] Schillers Freude und zwar jede Strophe bearbeiten. Ich erwarte etwas vollkommenes, denn soviel ich ihn kenne, ist er ganz für das Große und Erhabene.« Zitiert nach TDR, Bd. 1, S. 303.
- 13 Brief an Breitkopf & Härtel. *Briefe*, Bd. 2, Nr. 577, S. 263.
- 14 *Pettersches Skizzenbuch*, fol. 44r.
- 15 *Pettersches Skizzenbuch*, fol. 45r.

- 16 Vgl. z.B. die Trias der letzten Klaviersonaten (op. 109–111), deren Grundtonarten die Oktave in große Terzen teilen: E-Dur – As-Dur – c-Moll oder die Bagatellen op. 126 mit ihrer Tonartendisposition G-Dur / g-Moll – Es-Dur – h-Moll – G-Dur – Es-Dur.
- 17 *Pettersches Skizzenbuch*, fol. 29v.
- 18 In der strittigen Frage der Identität der »Unsterblichen Geliebten« formulierte Maynard Solomon die wohlbegründete These, dass es sich um Antonie Brentano handelt. Klaus Martin Kopitz konnte dies 2001 durch einen praktisch lückenlosen Dokumentenbeweis bestätigen. Vgl. Klaus Martin Kopitz, *Antonie Brentano in Wien (1809–1812). Neue Quellen zur Problematik »Unsterbliche Geliebte«*, in: Bonner Beethoven-Studien, Bd. 2, Bonn 2001, S. 115–146.
- 19 In diese Zeit fällt ein Brief vom 19. Juli 1812, in dem Beethoven Varena wiederum seine Bereitschaft bekundet, ihm die siebte Sinfonie zur Uraufführung zu überlassen. Vgl. *Briefe*, Bd. 2, Nr. 587, S. 278f.
- 20 Die Linzer Musikzeitung vermeldet Beethovens Ankunft am 5. Oktober 1812.
- 21 Zit. nach *Kinsky-Halm*, S. 263.
- 22 So Franz Xaver Glöggel in *Musikalische Zeitung für die oesterreichischen Staaten*, Linz, Jg. 1, Nr. 15 vom 15. November 1812, S. 117 – vollständig abgedruckt in *BeetZ*, Bd. 1, S. 353.
- 23 *Briefe*, Bd. 2, Nr. 630, S. 333.
- 24 *Briefe*, Bd. 2, Nr. 635, S. 337.
- 25 *Briefe*, Bd. 2, Nr. 652, S. 349f.
- 26 Louis Spohr, *Lebenserinnerungen*, zitiert nach *BeetZ*, Bd. 2, S. 931f.
- 27 Der Rezensent der *Wiener Zeitung* vom 20. Dezember 1813 führt in der Tat eine beeindruckende Liste von Mitwirkenden an, darunter Hummel, Meyerbeer, Moscheles, Salieri, der »es nicht unter seiner Würde fand, den Takt den Trommeln und Kanonaden zu geben«, Schuppanzigh und Spohr. Der Komponist und Pianist Johann Peter Pixis erwähnt, dass auch Franz Schubert mitgewirkt habe. Vgl. *BeetZ*, Bd. 2, S. 639.
- 28 Ganz ähnlich beschreibt der Tenor Franz Wild in seiner Autobiographie das Dirigat Beethovens bei der Akademie am 2. Januar 1814. Vgl. *BeetZ*, Bd. 2, S. 1101f.
- 29 Gemeint ist der erste Satz, *Vivace*.
- 30 Erster Satz, Takte 299–300.
- 31 TDR, Bd. 3, S. 392, 395, siehe auch *BeetZ*, Bd. 1, S. 351f.
- 32 *Wiener allgemeine musikalische Zeitung*, Jg. 1, Nr. 48, 15. Dezember 1813, Sp. 747–750. Vollständig in *Kunze*, S. 267–69.
- 33 Die Nummern 6 (*Marsch mit Chor*) und 7 (*Arie des Oberpriesters*).
- 34 Maynard Solomon, *Beethovens Tagebuch 1812–1818*, Bonn 2005, S. 38.
- 35 *Allgemeine musikalische Zeitung* vom 23. März 1814, Sp. 201f.
- 36 Die Bezeichnung des zweiten Satzes als *Andante* ist irrig. Die Tempovorschrift lautet *Allegretto*.
- 37 Carl Czerny, *Anekdoten und Notizen über Beethoven*, zitiert nach *BeetZ*, Bd. 1, S. 222.
- 38 Brief an Johann Peter Salomon vom 1. Juni 1815, *Briefe*, Bd. 3, Nr. 809, S. 142.
- 39 *Briefe*, Bd. 3, Nr. 991, S. 314, 316. Beethovens Klage über die fehlerhafte Ausgabe setzt sich in den Briefen Nr. 992 und 993 fort. Beethoven forderte Steiner wiederholt auf, eine Fehlerliste zu drucken. Dazu kam es offenbar nicht.
- 40 Vgl. hierzu *Kinsky-Halm*, S. 258.
- 41 Dies sind im Einzelnen: 1) Bläsernonett, 2) Streichquintett, 3) Klaviertrio, 4) zwei Klaviere, 5) Klavier vierhändig und 6) Klavier solo.
- 42 Matthias Walz: *Kontrastierende Werkpaare in Beethovens Symphonien*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 56/4 (1989), S. 271–293.
- 43 Beeindruckt schrieb Hector Berlioz über den Beginn der siebten Sinfonie: »On ne saurait débiter d'un façon plus originale.« Hector Berlioz, *Voyage musicale*, Bd. 1, Paris 1844, S. 228, zitiert nach Albrecht Riethmüller, *Siebte Sinfonie op. 92*, in: *Beethoven Interpretationen*, Bd. 2, S. 45–62, hier S. 55.
- 44 Prominente Beispiele sind das *Crucifixus* aus der H-Moll-Messe von Johann Sebastian Bach und die Arie der Dido aus Henry Purcells Oper *Dido und Aeneas*.

214 Die siebte und achte Sinfonie

- 45 Die chromatische Linie beginnt schon eineinhalb Takte vor dem Eintritt des Abschnittes A² im Takt 32 auf *e*.
- 46 Vgl. Ingeborg Pffingsten, *Analytische Notate zum 1. Satz von Beethovens 7. Sinfonie A-Dur op. 92*, in: *Zwischen Komposition und Hermeneutik* (= Festschrift Hartmut Fladt), hrsg. von Ariane Jeßulat, Würzburg 2005, S. 155–167, hier S. 159.
- 47 Vgl. George Grove, *Beethoven und seine neun Symphonien*, dt. von Max Hehemann, London 1906, S. 229.
- 48 Vgl. Adolph Bernhard Marx, *Ludwig van Beethoven*, Bd. 2, Berlin ⁵1901, S. 243.
- 49 Der vermeintliche Es-Dur-Akkord Takt 116/17 ist natürlich als Dis-Dur zu lesen. Es fügt sich – anders als Marx annimmt! – als Dominante von gis-Moll vollkommen in die Harmonik.
- 50 Vgl. hierzu auch Robert Gauldin, *Beethoven's Interrupted Tetrachord and the Seventh Symphony*, in: *Intégral 5* (1991), S. 77–100.
- 51 Die Zäsur tritt dabei nicht als reale Pause in Erscheinung, sondern wird überbrückt durch einen kleinen melodischen »Schlenker«.
- 52 Eine marginale, vorübergehende Trübung von C-Dur in Richtung c-Moll findet sich in Takt 197/98 in Gestalt der Doppeldominante D-Dur mit kleiner None *es* über dem Orgelpunkt *c*.
- 53 Hier offenbart sich eine Parallele zum ersten Satz der achten Sinfonie. Auch in diesem arbeitet Beethoven – wie später noch besprochen werden wird – mit einer gezielten Irritation hinsichtlich des Repriseneintritts.
- 54 Dieselbe Progression erschien bereits beim Übergang vom ersten in den zweiten Teil der Durchführung, Takt 220–221, dort eine Quarte höher und nicht sequenziert.
- 55 In diastematischer Hinsicht findet sich eine einzige marginale Abweichung: In den beiden parallelen Takten 38 und 45 erscheint im Bass statt des zu Beginn erklingenden *b* ein *e*, was jedoch den harmonischen Verlauf nicht verändert.
- 56 Die melodische Kontur der ersten beiden Takte des *soggetto* erscheint im Thema a nicht weniger als fünfmal, nämlich in dessen Takten 5/6, 9/10 und 11/12 sowie entsprechend in der Wiederholung des Nachsatzes in den Takten 17/18 und 19/20.
- 57 Sind sie so tröstlich? Im Bass schreitet auch hier permanent der Grundrhythmus des Satzes fort und lässt so zu keinem Zeitpunkt das letztlich Illusorische der Episoden vergessen. Ich danke an dieser Stelle meinem Freund und Kollegen Immanuel Ott für die vielen bereichernden Diskussionen über Beethovens Sinfonik.
- 58 Ein musikalischer Chiasmus ist analog rhetorischen Figur eine »Kreuzstellung« der Gestalt a-b | b-a. Seine Bezeichnung leitet sich vom kreuzförmigen griechischen Buchstaben *Chi* her. Als Viertakter lautet der Chiasmus I-V-V-I (selten I-IV-IV-I), im diskutierten Satz erscheint er in einer sehr geläufigen achttaktigen Form.
- 59 Auf den ersten Blick mag es erstaunen, dass Beethoven die vielen wörtlichen Wiederholungen ganzer Formteile ausnotiert. Dies geschieht einerseits, um die korrekte Ausführung der zur Fünfteiligkeit erweiterten Form sicherzustellen, vor allem aber, weil Beethoven die drei Scherzo-Teile durch sukzessives Auslassen von Wiederholungen wohlkalkuliert verkürzt. Der erste A-Teil umfasst (die Wiederholungen eingerechnet) 296, der zweite 172 und der letzte nur noch 148 Takte.
- 60 Karl Nef, *Die neun Sinfonien Beethovens*, Leipzig 1928, S. 225.
- 61 Beethoven bewerkstelligt den schnellen Wechsel, indem er die Töne *cis* und *e* der hier quintlosen Tonika cis-Moll zugleich mit *a* unter- und *g* (statt des leitereigenen *gis*) überterzt. So ergibt sich ein Dominantseptakkord von D-Dur.
- 62 Beethoven dürfte die Wendung, in der die natürliche und die hoch alterierte siebte Stufe einer Molltonart kollidieren, in den Werken von Carl Philipp Emanuel Bach schätzen gelernt haben.
- 63 Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, hrsg. von Eberhard Klemm, Leipzig 1977, S. 577.
- 64 Dies erinnert deutlich an die ostinate Figur an der Parallelstelle des ersten Satzes ab Takt 401. Beethoven schafft auf diese Weise eine strukturelle Brücke zwischen den Sätzen.

- 65 Unter den Sinfonien findet sich erstaunlicherweise nur noch in der »kleinen« *Achten* ein weiteres dreifaches forte (siehe auch unten).
- 66 Terminologie nach Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. 3, Leipzig 1793.
- 67 Ebd., S. 306.
- 68 Statt des erwarteten Es-Dur-Akkordes erscheint in Takt 34 A-Dur. Beethoven hat also das *as* aus Takt 24–32 stillschweigend enharmonisch zu *gis* umgedeutet; so wurde aus dem B-Dur-Dominantseptakkord ein verkürzter E-Dur-Dominantseptnonakkord mit tiefalserter Quinte.
- 69 Vgl. Carl Dahlhaus, *Bemerkungen zu Beethovens 8. Symphonie*, in: Schweizerische Musikzeitung 110/4 (1970), S. 205–209, hier S. 206f.
- 70 Vgl. Diether de la Motte, *Harmonielehre*, Kassel 1976, S. 95ff.
- 71 Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, dritte, neu bearbeitete und vermehrte Ausgabe, Münster 1869, S. 195f.
- 72 Vgl. Standley Howell, *Der Mälzelkanon. Eine weitere Fälschung Schindlers?*, in: Zu Beethoven 2. Aufsätze und Dokumente, hrsg. von Harry Goldschmidt, Berlin 1984, S. 163–171.
- 73 Vgl. Kathryn John, *Das Allegretto-Thema in op. 93, auf seine Skizzen befragt*, in: ebd., S. 172–184.
- 74 Peter Gülke, *Zum Allegretto der 8. Sinfonie*, in: Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongreß Berlin 1977, hrsg. von Harry Goldschmidt, Karl-Heinz Köhler und Konrad Niemann, Leipzig 1978, S. 106–112, hier S. 107ff.
- 75 Wie oben beschrieben beginnt auch das *Allegretto* der siebten Sinfonie höchst ungewöhnlich mit einem Quartsextakkord. Diese Analogie ist sicher kein Zufall. Dort lässt ihn Beethoven jedoch unaufgelöst verschwinden. So entfaltet der Akkord in beiden Sinfonien eine sehr unterschiedliche Wirkung.
- 76 Gülke, *Zum Allegretto der 8. Sinfonie*, S. 108.
- 77 Gülke, *Zum Allegretto der 8. Sinfonie*, S. 106.
- 78 Diether de la Motte, »scherzando« – für wen? in: Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongreß Berlin 1977, hrsg. von Harry Goldschmidt, Karl-Heinz Köhler und Konrad Niemann, Leipzig 1978, S. 130–137, hier S. 135.
- 79 Dies hat bereits Carl Dahlhaus beschrieben. Vgl. Dahlhaus, *Bemerkungen zu Beethovens 8. Symphonie*, S. 208. Dahlhaus merkt hier an, dass das (im Grunde banale) Auftaktmotiv durch diese »symphonische Technik« eine »Nobilitierung« erfahre.
- 80 Im Takt 47 weicht hinsichtlich des Hornrhythmus der Erstdruck vom Autograph ab. Im Autograph lautet er: Viertel – punktierte Viertel – Achtel, im Druck dagegen: punktierte Viertel – Achtel – Viertel. Da sich in letzterer Fassung eine Oktavparallele zwischen Horn 1 und Cello ergibt, ist wohl die Fassung des Autographs vorzuziehen.
- 81 Die im Autograph zu findende Bezeichnung »solo« fehlt in vielen gedruckten Ausgaben.
- 82 Allenfalls besteht noch zu den beiden bereits Mitte der siebzehnhundertneunziger Jahre entstandenen Sextetten op. 71 und 81a, die beide mit zwei Hörnern besetzt sind, eine gewisse Verwandtschaft der Besetzung.
- 83 Dahlhaus, *Bemerkungen zu Beethovens 8. Symphonie*, S. 209.