

University of Southampton Research Repository ePrints Soton

Copyright Notice

Copyright and Moral Rights for this chapter are retained by the copyright owners. A copy can be downloaded for personal non-commercial research or study, without prior permission or charge. This chapter cannot be reproduced or quoted extensively from without first obtaining permission in writing from the copyright holder/s. the content must not be changed in any way or sold commercially in any format or medium without the formal permission of the rights holder.

When referring to this work state full bibliographic details including the author of the chapter, title of the chapter, editor of the book , title of the book, publisher, place of publication, year of publication, page numbers of the chapter

Author of the chapter	William Drabkin
Title of the chapter	Die Langsame Einleitung zur Kreuzersonate. Form und Vorbilder
Editor/s	Hans-Werner Küthen
Title of the book	Beethoven und die Rezeption der Alten Musik
ISBN	3-88188-072-0
Publisher	Beethoven-Haus
Place of publication	Bonn
Year of publication	2002
Chapter/Page numbers	69-92

William Drabkin, Southampton, England

DIE LANGSAME EINLEITUNG ZUR *KREUTZERSONATE* Form und Vorbilder

Anfang 1803, im Jahr, das allgemein als Wendepunkt seiner kreativen Entwicklung gilt, komponierte Beethoven in wenigen Wochen einen Sonatensatz und ein Thema mit Variationen, die er mit einem bereits früher entstandenen Finalsatz zu einer Violinsonate in A zusammenfügte. Das sich daraus ergebende Werk, dessen Erstausgabe dem berühmten französischen Violinvirtuosen Rodolphe Kreutzer gewidmet wurde, ist nach seiner Uraufführung am 24. Mai 1803 in Wien zu einem der beliebtesten Konzertstücke des Violinrepertoires geworden. Sein Reiz liegt im wesentlichen in der Herausforderung, die das Werk an die Ausführenden stellt; seine technischen Schwierigkeiten, für den Klavierspieler ebenso wie für den Violinisten, waren bis dahin im Repertoire für Klavier und Violine nicht bekannt. Dagegen hat sein musikalischer Inhalt als Beispiel für Beethovens Kompositionstechnik bei Musikwissenschaftlern und Musiktheoretikern nur geringes Interesse geweckt. (Einige Ausnahmen werden noch zu nennen sein.) In dieser Hinsicht ist die *Kreutzeronate* für die Gattung Violinmusik charakteristisch: Trotz der Beliebtheit des Werkes bei Ausführenden und Publikum hat die Musikforschung seinen musikalischen Inhalt bisher nur selten gewürdigt.

Lediglich ihrer ungewöhnlichen tonalen Gestaltung wegen – die übliche Tonartenfolge bei Einleitungen, d.h. von Moll nach Dur, erscheint hier umgekehrt – wird die langsame Einleitung zum ersten Satz mitunter hervorgehoben. Für den angesehenen englischen Musikkritiker Donald Francis Tovey war die *Kreutzeronate* in dieser Hinsicht zweifellos ein Meisterwerk; ihm galt das achtzehntaktige *Adagio sostenuto* als „one of the landmarks in musical history“. Diese Äußerung finden wir in einem seiner Essays über die klassische Kammermusik, der 1944 im Supplementband zu den *Essays in Musical Analysis* posthum erschien. Im Jahre 1900, während seiner Tätigkeit als Veranstalter und Klaviervirtuose in der St. James Hall, London, geschrie-

ben, spiegelt dieser zweiseitige Aufsatz jene intellektuelle Großzügigkeit wider, die für Toveys *Essays* generell typisch ist. Zur Unterstützung seiner These, die *Kreutzer*sonate sei ein bahnbrechendes Werk, hat er nur zwei Vorbilder des ausgehenden 18. Jahrhunderts benannt; über den eventuellen Einfluss der Sonate auf das kammermusikalische Schaffen im 19. Jahrhundert äußerte er sich dagegen nicht.¹

*

Notenbeispiel 1: Beethoven, Violinsonate op.47, *Kreutzer*sonate, erster Satz, T. 1–21

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Violin Sonata Op. 47, 'Kreutzer' Sonata, measures 1-21. The score is in 3/4 time and A major. It features a violin part and a piano accompaniment. The tempo is 'Adagio sostenuto'. The score includes dynamic markings such as *f*, *p*, *sf*, *cresc.*, and *sfz*. The piano part has a prominent bass line with chords and moving lines, while the violin part has a more melodic and rhythmic character.

¹ Donald Francis Tovey, *Essays in Musical Analysis: Chamber Music*, hg. von Hubert J. Foss, London 1944, S. 155–156. In den meisten Essays, die im Supplementband enthalten sind, geht es um Werke für Klavier solo, wie z.B. Bachs *Goldberg-Variationen* und Beethovens *Diabelli-Variationen*, oder um Ensemblesmusik mit Klavier, d.h. Klavierquintette, -quartette, -trios, sowie Sonaten mit Klavierbegleitung.

Das *Adagio sostenuto* ist als Notenbeispiel 1 wiedergegeben. Der Vordersatz mit der Hauptidee T. 1–4 für das Violinsolo besteht ausschließlich aus Akkorden der Tonart A-Dur; genau diese Takte sind es, die den Anfangstonartenschlüssel von drei Kreuzen bestimmen. Der Nachsatz, dem Soloklavier zugeteilt, beginnt gleichermaßen mit dem A-Dur-Dreiklang; dieser wird aber im Laufe der darauffolgenden zwei Takte als Nebenklang umgedeutet, und zwar als die Dominante der Subdominante von a-Moll.

Trotz des Verlassens der Dur-Welt ist für den Nachsatz der ersetzende Mollton bei allem Parallelismus zum Vordersatz nur von kurzer Dauer. Die Fortführung der Harmonie im Nachsatz bringt den F-Dur-Klang im Niederstreich des T. 7, der als Submediante von a-Moll eine trugschlussartige Wirkung bekommt. Er versteht sich aber als logische Erwiderung im volltönigen Klaviersatz auf den in T. 3 doppeldeutig klingenden Doppelgriff der Solovioline. Für den dreigriffigen h-Moll-Akkord in T. 3 gibt es aber im Nachsatz keinen entsprechenden Akkord, weil nämlich die II. Stufe im Mollton nur den verminderten Dreiklang unterstützen kann. Um den harmonischen Verlauf des Satzes neu zu gestalten, wie im Notenbeispiel 2 zu sehen ist, bewahrt Beethoven dennoch einen Parallelismus, indem er die IV. Stufe (Subdominante) als konventionellen Ersatz für die II. Stufe einbringt. Entscheidend ist das ausgehaltene F im Bass, wobei der d-Moll-Dreiklang zur Sextakkord-Gestaltung gelangt und deshalb als die II. Stufe von C-Dur besser zu verstehen ist. Diese subtile harmonische Umdeutung zugunsten der Paralleltonart wird durch den chromatischen Gang des Basses F–Fis–G verstärkt.

Notenbeispiel 2: Beethoven, op.47, erster Satz, Ableitung der Harmonie der T. 5–9 aus den T. 1–4

Adagio sostenuto

f → *p*

7
 ♭ 6 4 3 5♭ ?

A maj: I
 A min: V/IV IV V VI II V I

7
 ♭ 6 4 3 5♭ ♭ ♭

A maj: I
 A min: V/IV IV V VI IV V I

(Endversion)

7
 ♭ 6 4 3 5♭ 6 6 4♭ 3 ♭

A maj: I
 A min: V/IV IV V

VI IV[♯]
 C maj: II⁶ V I

Wird die Modulation nach C-Dur durch das Zusammenspiel zwischen der Violine und dem Klavier vorübergehend bestätigt, so führt die darauffolgende Sequenz zur ursprünglichen Tonart a-Moll zurück. Zwar erscheint der chromatische Gang in T. 12 wieder, diesmal aber bleibt der Bass im folgenden Niederstreich auf G stehen, d.h. die Harmonie schreitet nicht nach C-Dur fort, um dadurch das erwartete Ziel zu gewinnen.

Von nun an wird Beethoven die Kräfte, die er im Dienst der Tonart C-Dur eingesetzt hat, allmählich abbauen. Der verminderte Vierklang G-B-Cis-E, der als Hilfsklang in T. 13 eine lediglich ornamentale Rolle spielt, enthält schon ein wichtiges Element, das zum Widerspruch mit der Durtonart führen soll, nämlich den Ton B. Könnte der G-Dur-Klang bis zu T. 14 als Domi-

nante von C-Dur gelten, so verlöre er durch den Ersatz von H durch B endgültig diese Fähigkeit (siehe Notenbeispiel 3). Eine Rückkehr nach C-Dur ist damit also ausgeschlossen. Beethoven führt neue chromatische Ersatztöne ein, indem er anstelle des Fis, das dem D-Klang die Funktion einer Dominante in den T. 13–15 ermöglichte, ein F setzt. Von hier ist es aber nur ein kurzer Schritt, bis die Klangfolge der T. 5–6, die für a-Moll entscheidend war, wiedergewonnen ist.

Notenbeispiel 3: Beethoven, op.47, erster Satz, harmonische Analyse der T. 13–15

C maj: V	v ⁶ /V	v	V/V
G maj: v ⁶	I	v ⁶	
		G min: v ⁶	I
		D min:	IV

Damit schließt die langsame Einleitung in a-Moll; das darauffolgende *Presto* ist ebenfalls in dieser Tonart geschrieben. Mehr noch: Der Mittelsatz, ein *Andante con variazioni*, wird in der nahverwandten Tonart F-Dur gesetzt, d.h. in einer Tonart, deren submediantisches Verhältnis zur Haupttonart für die Instrumentalwerke der Epoche üblich ist. Mit Ausnahme der ersten vier Takte des ersten Satzes hat Beethoven eine tonal problemlose Sonate in a-Moll komponiert, die keiner harmonischen Konvention widerspricht. Am Anfang des *Presto*-Finalsatzes wendet er sich aber abrupt nach A-Dur; und bis zum Schluss kreist die Sonate um diese Tonart. (Wie aus Skizzenuntersuchungen bekannt ist, hat er in einem späteren Stadium des Schaffensprozesses einen mit einer Fermate versehenen A-Dur-Klang vorangestellt, um durch die plötzliche Negation des alten Tonartenbereichs den schon früher komponierten Finalsatz besser an die Variationen anschließen zu können.²⁾)

² Siehe Sieghard Brandenburg, *Zur Textgeschichte von Beethovens Violinsonate Opus 47*, in: *Musik · Edition · Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle*, hg. von Martin Bente,

In welcher Hinsicht kann der allgemeine tonale Plan der *Kreutzer*sonate als neu gelten? War ein im Durton beginnender Sonatensatz, der aber im Mollton abschließt, bisher ohne Beispiel? In der Instrumentalmusik der klassischen Zeit trifft man häufig das Umgekehrte an: Viele Sonatensätze, deren Hauptthemen im Durton gesetzt sind, beginnen entweder mit einer im oder um den Mollton einleitenden Idee. Man denke z.B. an das sogenannte *Dissonanzen-Quartett* von Mozart oder an die beiden letzten Sinfonien von Haydn, auch an Beethovens Vierte Symphonie und sein Streichquartett in C-Dur (Op. 59 Nr. 3), um nur einige der bekanntesten Beispiele zu nennen. Es gibt außerdem eine Reihe von kammermusikalischen Werken, in denen die Beziehung zwischen Moll und Dur generell eine bedeutende Rolle spielen dürfte; und einige davon waren Beethoven wohl gut bekannt. Wäre es also möglich, dass eines dieser Modelle für seine in kurzer Zeit erstellte Violinsonate zum Vorbild gedient hatte? Und wie ist ihr eindeutiger Schluss im Durton am besten zu verstehen? Gilt er bloß als eine überdimensionale *terce de Picardie*, oder sollte man eher eine Verbindung sehen zwischen ihm und den ersten vier Takten des ersten Satzes? Mit anderen Worten: Haben diese Anfangstakte eine langfristige Funktion, indem sie trotz der unmittelbaren Wendung nach Moll das Ende der Sonate antizipieren?

Auf die zuletzt gestellte Frage möchte ich vorerst eine provisorische Antwort anbieten. Indem die *Kreutzer*sonate mit zwei Sätzen in den a-Moll verwandten Tonarten (d.h. a-Moll, F-Dur) beginnt, dagegen mit einem Finale in A-Dur endet, erinnert sie an den Plan zweier Kammermusikstücke von Mozart. Von diesen beiden berühmten Werken kannte Beethoven zumindest

München 1980, S. 119–120. Mir ist nur ein früheres Beispiel dieses Verfahrens bekannt, und zwar in Haydns letztem vollendetem Streichquartett, op. 77 Nr. 2. In diesem Werk schließt der dritte, langsame Satz in D-Dur ab, doch mit F_{is} in der Oberstimme; der anschließende Finalsatz, in F-Dur gesetzt, beginnt nicht mit dem Hauptthema, sondern mit einem durch eine Fermate abgetrennten F-Dur-Akkord. Ob und wie gut Beethoven das im Jahre 1799, d.h. wenige Jahre vor der Entstehung der *Kreutzer*sonate komponierte Stück seines einstigen Lehrers kannte, ist nicht nachweisbar.

eines ziemlich gut, da er das Hauptthema aus dessen erstem Satz in ein Konversationsheft aus dem Gedächtnis niederschrieb.³ Wie aus Tafel 1 zu ersehen ist, hat dieses Werk, das Streichquintett in g-Moll KV 516, eine Gesamtform, die, obwohl sie sich nicht in allen Einzelheiten mit der *Kreutzer-sonate* deckt, dennoch einige entscheidende Merkmale mit ihr teilt. Die ersten zwei Sätze des Quintetts sind in g-Moll geschrieben, gefolgt von einem *Adagio ma non troppo* in Es-Dur, also in der Submediante. Nach einem spannend einleitenden *Adagio*, das freilich für den kammermusikalischen Finalsatz untypisch ist, schließt es mit einem gutgelaunten Rondo in G-Dur ab.

Tafel 1: Tonaler Umriss der *Kreutzer-sonate* und von zwei Kammermusikwerken Mozarts

Beethoven, Sonate für Klavier und Violine, op. 47 (*Kreutzer-sonate*)

	Adagio sostenuto–Presto	Andante	Presto
	A-Dur–a-Moll	F-Dur	A-Dur
a-Moll:	I ^{♯5} –I	VI	I ^{♯5}

Mozart, Streichquintett g-Moll, KV 516

	Allegro	MINUETTO: Allegretto	Adagio ma non troppo	Adagio–Allegro
	g-Moll	g-Moll (Trio G-Dur)	Es-Dur	g-Moll–G-Dur
g-Moll:	I	I (– I ^{♯5} – I)	VI	I I ^{♯5}

Mozart, Klavierquartett g-Moll, KV 478

	Allegro	Andante	RONDO: Allegro moderato
	g-Moll	B-Dur	G-Dur
g-Moll:	I	III	I ^{♯5}

Die Form des Klavierquartetts in g-Moll KV 478, dessen melodischer Zusammenhang mit einer anderen Violinsonate Beethovens dafür spricht, dass er auch dieses Werk kannte,⁴ steht in noch engerer Verbindung mit dem Plan

3 *BKh*, Bd. 10, Leipzig 1993, S. 130. Mit den betreffenden Eintragungen, die um den 20. August 1826 zu datieren sind, hat sich Martin Staehelin befasst: Siehe *Another Approach to Beethoven's Last String Quartet Oeuvre. The Unfinished String Quartet of 1826/27*, in: *The String Quartets of Haydn, Mozart, and Beethoven. Studies of the Autograph Manuscripts*, hg. von Christoph Wolff, Cambridge, Mass. 1980, S. 302–323, spez. S. 313–315.

4 In einem noch nicht im Druck erschienenen Aufsatz über die Violinsonaten Beethovens hat Lewis Lockwood eine thematische Beziehung zwischen den beiden Hauptthemen

der *Kreutzer*sonate, da das Quartett aus zwei Sätzen um den g-Moll-Kreis, gefolgt von einem Rondosatz in G-Dur besteht, also weder ein Menuett noch eine Einleitung zum Finale enthält.

Überdies gibt es einige Streichquartette von Haydn aus der Mitte der 1790er Jahre, deren tonartliches Schwanken zwischen Dur und Moll, wenn auch bei veränderten Zeitverhältnissen, sie in eine eventuelle Beziehung zur *Kreutzer*sonate bringt. Bei zweien dieser Quartette, dem Op. 76 Nr. 1 und dem Op. 76 Nr. 3, wird die Wirkung der (Dur-)Haupttonart über das ganze Werk gespannt, indem Haydn dem Zuhörer den erwarteten Durton am Anfang des Finalsatzes vorenthält. Wie Tafel 2 zeigt, steht der jeweilige letzte, in der Sonatenform gehaltene Satz bis zur Reprise – einschließlich der Wiederkehr des Hauptthemas – in der Molltonika, so dass der übrige Repräsenteil, der wieder im Durton gesetzt ist, eine übergeordnete Aufgabe für das Werk hat: Er ist für die tonale Vereinheitlichung des Ganzen verantwortlich.

Tafel 2: Tonaler Umriss von zwei Streichquartetten aus Haydns op. 76

Nr. 1 G-Dur

Allegro con spirito		Adagio sostenuto		MENUETTO: Presto		Allegro ma non troppo			
						Exposition		Durchführung	
						T. 1 25 75		122 139	
G-Dur		C-Dur		G-Dur		g-Moll B-Dur b-Moll		g-Moll G-Dur	
G-Dur: I		IV		I		I ^b		I ^b	

Nr. 3 C-Dur

Allegro		Poco adagio		MENUETTO: Allegro		FINALE: Presto			
						Exposition		Durchführung	
						T. 1 21 75		119 152	
C-Dur		G-Dur		C-Dur		c-Moll Es-Dur Es-Dur		c-Moll C-Dur	
C-Dur: I		IV		I		I ^b		I ^b	

In diesen Beispielen ist kaum daran zu zweifeln, dass Haydn die Durtonart schon lange vor dem Finalsatz festgelegt hat: Das *lieto fine* kommt nicht als

im Rondosatz von Mozarts Klavierquartett und Beethovens Sonate op. 24 behandelt (siehe Fußnote 11).

Überraschung, sondern nur mit etwas Verzögerung. Dennoch gibt es eine Reihe von Werken, in denen die Wendung von Dur nach Moll weit früher erfolgt. Ein Werk, das in dieser Hinsicht mit der *Kreutzer-Sonate* öfter verglichen wird, ist Mozarts KV 379, ebenfalls eine Sonate für Klavier und Violine. In diesem 1781 entstandenen und später in Wien bei Artaria veröffentlichten Werk, bereitet das eröffnende 49taktige Adagio in G-Dur ein sonatenförmiges *Allegro* im Mollton vor (siehe Tafel 3). Das *Adagio* aber als langsame Einleitung zu werten, wie dies oft in der Mozart-Literatur geschieht und sich aus der vom Herausgeber auferlegten Taktzählung der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA) erschließen lässt, ist irreführend, da diese 49 Takte eher einem unvollständigen Sonatensatz entsprechen: Einer 33taktigen Exposition, die mit dem üblichen Wiederholungszeichen versehen ist, folgt eine ausgedehntere Durchführung.⁵ Es fehlt nur die Reprise; die Rückkehr zur Haupttonart wendet sich fünf Takte vor dem Doppeltaktstrich schroff nach Moll, um das darauffolgende *Allegro* in g-Moll vorzubereiten. (Die Durtonart setzt allerdings beim Schlusssatz, einem Thema mit Variationen, wieder ein.) Einen ähnlichen Plan finden wir im *Andante und Fuge* in A, KV 402, ebenfalls für Klavier und Violine; einem Werk, dessen tonaler Umriss auch in Tafel 3 gezeigt wird. Wieder bereitet eine unvollständige Sonatenform im Durton, die aus einer zu wiederholenden Exposition und einer Durchführung besteht, einen *Allegrosatz* im Mollton vor. Dieses fragmentarische Werk, das zu Mozarts Lebzeiten nicht gedruckt wurde, ist im selben Band der NMA erschienen, aber mit einer Taktzählung, die auf zwei eigenständige Sätze hindeutet.⁶

5 *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke* (NMA), Bd. 23/2, hg. von Eduard Reeser, Kassel 1965, S. 6. Der erste *Allegrotakt* wird mit "50" bezeichnet, also als Fortsetzung des 49taktigen einleitenden *Adagios*.

6 *Mozart*, NMA, a.a.O., S. 176: Hier beginnt die Taktnumerierung der Fuge von neuem, also mit „1“. Das *Andante und Fuge* KV 402 gehört zu einer Serie von unvollständigen Werken für Klavier und Violine, die Mozart um das Jahr 1782 niedergeschrieben hat. Selbst die Fuge hat er nicht zu Ende komponiert; nach seinem Tod hat Mozarts Witwe sie dem Kompositionsschüler Maximilian Stadler zur Fertigstellung übergeben. Es lässt

Tafel 3: Tonaler Umriss zweier Violinsonaten von Mozart und eines Klavierquartetts des jugendlichen Beethoven

Mozart, KV 379

Adagio	Allegro	THEMA: Andantino cantabile
G-Dur	g-Moll	G-Dur
G-Dur: I (schließt auf V/I ³)	I ³	I

Mozart, KV 402 (Andante und Fuge, Fragment)

Andante, ma un poco adagio	Allegro moderato
A-Dur	a-Moll
A-Dur: I (schließt auf V/I ³)	I ³

Beethoven, WoO 36, Nr. 1

Adagio assai	Allegro con spirito	THEMA: Cantabile
Es-Dur	es-Moll	Es-Dur
Es-Dur: I (schließt auf V/I ³)	I ³	I

Die Sonate KV 379 gehört zu einer Gruppe von Violinsonaten, die in den 1780er und 1790er Jahren gedruckt wurde und die der junge Beethoven offenbar gut kannte. Sein Klavierquartett Es-Dur, WoO 36 Nr. 1, das er im Alter von 14 Jahren in Bonn schrieb, folgt dem Satz- und Tonartenplan von KV 379; darüber hinaus lässt sich die melodische Ähnlichkeit zwischen den beiden *Adagios*sätzen kaum übersehen (siehe Notenbeispiel 4); man beachte insbesondere die rhythmische Gestalt beider hymnenartiger Hauptthemen sowie ihre jeweilige Fortsetzung in kleineren Notenwerten (T. 12 ff. bei Mozart, resp. T. 8 ff. bei Beethoven).

sich nicht bestimmen, wie Mozart das ein Jahr nach der G-Dur-Sonate begonnene Werk abgeschlossen hätte.

Notenbeispiel 4:

a. Mozart, Violinsonate G-Dur, KV 379, erster Satz, T. 1–14

Adagio

Violino

Pianoforte

5

10

14

b. Beethoven, Klavierquartett Es-Dur, WoO 36 Nr. 1, erster Satz, T. 1–10

Adagio assai

Adagio assai

f

p

f (*p*)

p

f *p*

(*fp*)

Musical score for measures 7-9. It features three staves: two for a string quartet (violin I, violin II, viola, and cello) and one grand staff for piano. The piano part includes a complex texture with sixteenth-note runs and chords. Dynamic markings include *f* and *mf*.

Musical score for measures 10-12. It features three staves: two for a string quartet and one grand staff for piano. The piano part has a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns. Dynamic markings include *f* and *mf*.

c. Mozart, KV 379, erster Satz, T. 44-49, und zweiter Satz, T. 1-6

Musical score for measures 44-49. It features two staves: a single treble clef staff and a grand staff for piano. The piano part has a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns. Dynamic markings include *p* and *mf*.

Musical score for measures 50-56. It features two staves: a single treble clef staff and a grand staff for piano. The tempo is marked *Allegro*. The piano part has a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns. Dynamic markings include *f* and *p*.

Um aber eine vergleichbar schnelle Wendung von Dur nach Moll zu finden, wie sie in der *Kreutzer-Sonate* vorkommt, muss man zu Werken mit einer langsamen Einleitung greifen, die erst in den Wiener Sinfonien des ausgehenden 18. Jahrhunderts erschienen, von denen die von Mozart Ende 1786 komponierte Sinfonie in D-Dur KV 504, besser bekannt als *Prager Sinfonie*, wohl die erste sein dürfte. Mit der *Kreutzer-Sonate* verglichen, hat diese eine ausgedehnte Einleitung, die nicht nur länger ist, sondern statt auf einer einzigen Idee auf zwei voneinander abgehobenen Themen basiert. Zwar deutet Mozart schon im fünften Takt den Mollton an, indem das unvorbereitete Ais im Bass das enharmonisch äquivalente B im dritten Takt des Mollteils vortäuscht (siehe Notenbeispiel 5); beunruhigend, wenn nicht gar furchterregend, wirkt aber das in T. 16 im *forte* plötzlich einsetzende d-Moll, das die Tonalität der restlichen Einleitung bestimmt. Zwar wird in dieser Hinsicht die *Prager Sinfonie* oft mit einem um die Jahrhundertwende entstandenen Werk Beethovens verglichen; es ist aber nicht die *Kreutzer-Sonate*, sondern die Zweite Symphonie (1801/02), ein Werk, das die Tonart (D-Dur) sowie die

Notenbeispiel 5: Mozart, Sinfonie D-Dur, KV 504, erster Satz

a. T. 1–4

Adagio

Flauto I, II
 Oboe I, II
 Fagotto I, II
 Corni I, II
 in G/D
 Klarinetten I, II
 in G/D
 Timpani
 in G-La/D-A
 Violino I
 Violino II
 Viola I, II
 Violoncello
 e Bassa

b. T. 16–19

The image displays a musical score for measures 16 through 19. It consists of three systems of staves. The first system has three staves (Violin I, Violin II, and Bass). The second system has three staves (Viola, Violoncello, and Bass). The third system has three staves (Flute, Clarinet, and Bass). The score shows a dynamic range from *f* (forte) to *p* (piano). A key signature change is indicated in the bass line of measure 18, moving from one sharp (D major) to two flats (B minor). The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

Form im allgemeinen mit dieser Symphonie Mozarts teilt. Erscheint die Gegenüberstellung von Dur und Moll im einleitenden *Adagio* bei Beethoven etwas milder, so ist dennoch der Kontrast zwischen Kreuz- und Be-Tonarten in seiner Symphonie durch die noch engere Nebeneinanderstellung des Ais und des B im Bass ausgeprägt (Notenbeispiel 6).

Der *Prager Sinfonie* folgte rasch eine Reihe sinfonischer Werke von Haydn, in denen die Dur-Moll-Gegenüberstellung eine wesentliche Rolle entweder innerhalb der langsamen Einleitung oder zwischen der Einleitung und dem darauffolgenden *Allegro* spielt. Diese Idee wird im eröffnenden *Adagio* der Symphonie Nr. 92 (1788) erstmals und daraufhin in sämtlichen langsamen Einleitungen der für den Londoner Impresario Johann Peter Salomon komponierten Sinfonien (1791–1795) eingesetzt. Im Hauptteil dieser Werke bringt Haydn mitten in der Einleitung eine deutliche Wendung von Dur nach Moll, oder nach einer Vermehrung der Beenen in der zugrundeliegenden Tonart (siehe Tafel 4). (Der erste Satz der Sinfonie Nr. 95 in c-Moll besitzt keine Einleitung.)

Notenbeispiel 6: Beethoven, Zweite Symphonie, erster Satz, T. 8-12

The image displays a musical score for measures 8 through 12 of the first movement of Beethoven's Second Symphony. The score is arranged in two systems of staves. The top system consists of five staves: the first two are for the Violin I and Violin II parts, the third is for the Violoncello and Double Bass parts, and the last two are for the Piano and Fortepiano parts. The bottom system consists of four staves: the first two are for the Violin I and Violin II parts, and the last two are for the Violoncello and Double Bass parts. The music is in 3/4 time and D major. The score includes various dynamic markings such as *p*, *sf*, and *(p)*, as well as a *cresc.* marking. There are also first and second endings indicated by (1) and (2) in some measures.

Tafel 4: Tonaler Umriss von acht langsamen Einleitungen aus den „Londoner“ Sinfonien von Haydn

Sinfonie	Tonart	Umriss der langsamen Einleitung zum ersten Satz
Nr. 92	G-Dur	T. 1–10 im Durton; T. 11 bringt die Mollterz als chromatischen Durchgangston ein; letzte Phrase basiert auf dem Akkord der großen Sext (Moll-Andeutungen)
Nr. 93	D-Dur	T. 1–10 im Durton; T. 11 Akkord der neapolitanischen Sext führt zur Dominante, mit Moll-Andeutungen
Nr. 94	G-Dur	T. 1–8 im Durton; T. 9 C-Dur als Dominante von f-Moll ($\sharp VII^b$) umgedeutet, führt zur Dominante, mit Moll-Andeutungen
Nr. 96	D-Dur	T. 1–6 = Vordersatz in D-Dur; T. 7 ff. = Nachsatz in d-Moll
Nr. 99	Es-Dur	T. 9–10 erniedrigte Sext (Ces) als Leitton von c-Moll umgedeutet; die Einleitung schließt auf der Dominante von c-Moll
Nr. 100	G-Dur	T. 1–13 im Durton; T. 14 abruptes Eintreten des Molltons, die Einleitung schließt auf der Dominante von g-Moll
Nr. 102	B-Dur	T. 1–10 im Durton; T. 11 bringt die Mollterz, die zur Dominante führt, mit Moll-Andeutungen
Nr. 103	Es-Dur	T. 1–13 im Durton, durch die T. 14–25 bestätigt; T. 29 f-Moll-Akkord als IV von c-Moll umgedeutet; die Einleitung schließt auf der Dominante von c-Moll.

Aus all diesen tonal zwiespältigen Werken ragt für uns Haydns Sinfonie Nr. 96 in D-Dur (1791) heraus, da die Form ihrer Einleitung der *Kreutzer*-Sonate am ähnlichsten ist (siehe Notenbeispiel 7). Die ersten sechs Takte des *Adagios* sind eindeutig in D-Dur zu verstehen. Mit T. 7 beginnt das Thema von vorn, diesmal aber mit F statt Fis als dem dritten Ton der Abwärtsbrechung des D-Dreiklangs. (Es ist für Haydn charakteristisch, dass er die gerade für die Tonartenwechsel entscheidende Mollterz F erst im dritten Taktteil von T. 7, also im letztmöglichen Augenblick einsetzt.) Von hier an bis zum abschließenden Oboensolo bleibt die Harmonie in der Einleitung auf der Dominante des Molltons. Die dadurch entstandene Spannung wird erst am Anfang des *Allegros* durch die Rückkehr von Fis gelöst.

Notenbeispiel 7: Haydn, Sinfonie Nr. 96 D-Dur, erster Satz, T. 1-21

Adagio
[Tutti]

2 Flauti

2 Oboi

2 Fagotti

2 Corni in Re/D

2 Clarini in Re/D

Timpani
in Re-La/D-A

Adagio

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello
e Basso

4

cresc.

Nolo

5

6

[13]

Musical score for measures 13-17. The score is written for piano and features a complex texture with multiple voices. The upper staves contain melodic lines with various ornaments and dynamics, while the lower staves provide harmonic support. Measure 13 is marked with a bracket and the number 13. A dynamic marking of *p* is present in measure 14. The music concludes with a fermata in measure 17.

[18] **Allegro**

Musical score for measures 18-21, marked **Allegro**. The score is written for piano and features a complex texture with multiple voices. The upper staves contain melodic lines with various ornaments and dynamics, while the lower staves provide harmonic support. Measure 18 is marked with a bracket and the number 18. A dynamic marking of *p* is present in measure 19. A *Solo* marking is present in measure 19. The music concludes with a fermata in measure 21.

[19] **Allegro**

Musical score for measures 19-22, marked **Allegro**. The score is written for piano and features a complex texture with multiple voices. The upper staves contain melodic lines with various ornaments and dynamics, while the lower staves provide harmonic support. Measure 19 is marked with a bracket and the number 19. A dynamic marking of *p* is present in measure 19. The music concludes with a fermata in measure 22.

Obwohl sich also die Einleitungen der beiden Werke in ihrem harmonischen Verlauf in gewisser Hinsicht decken, stellt Beethoven in der *Kreutzer-sonate* in grundsätzlich neuer Weise die Moll- der Durtonart gegenüber: Statt die Molltonika als alternative Auflösung der vorhergehenden Dominante anzubieten, verlässt er die Anfangstonart A-Dur, so dass ein Sonaten-*Allegrosatz* in a-Moll das einzige tonal sinnvolle Ergebnis sein kann. Von entscheidender Bedeutung in der *Kreutzer-sonate* ist die Modulation in T. 7–9 nach C-Dur, d.h. zur Paralleltonart von a-Moll. Weder in der Sinfonie Nr. 96 noch bei den zahlreichen in Betracht kommenden Sinfonien – den übrigen Londoner Sinfonien von Haydn, der *Prager Sinfonie* von Mozart sowie Beethovens Zweiter – begegnet man einer vergleichbaren Wendung zur Medianten, die allein den Mollton als eigenständigen tonalen Bezugspunkt bestätigen könnte.

Aus diesen Gründen neige ich zur Ansicht, den unmittelbaren Einfluss von Werken Haydns bzw. Mozarts auf die Gestaltung der langsamen Einleitung der *Kreutzer-sonate* zu bezweifeln. Die Wendungen jener Kompositionen von Dur nach Moll müssen eher als Dehnungen innerhalb des Durtons denn als Modulationen an sich betrachtet werden. Dagegen ist es möglich, das *Adagio sostenuto* als Ergebnis eines Entwicklungsprozesses zu sehen, der ausschließlich in Werken von Beethoven zu beobachten ist:

1. Im obenerwähnten Klavierquartett folgt Beethoven, indem er Sätze in Es-Dur und es-Moll unmittelbar nebeneinander stellt, sklavisch dem Vorbild Mozarts.
2. In der 16 Jahre später komponierten Zweiten Symphonie, für die die *Prager Sinfonie* wohl als Modell galt, wird die Gegenüberstellung von D-Dur und d-Moll innerhalb einer aus zwei Großperioden bestehenden langsamen Einleitung zusammengepresst.
3. In der kurz darauf entstandenen *Kreutzer-sonate* prallen schließlich A-Dur und a-Moll innerhalb einer einzigen achttaktigen Periode aufeinander, worauf sich Beethoven aus dem Griff spätklassischer Vorbilder endgültig losreißt, um eine wirklich neue Art langsamer Einleitung zu entwickeln.

Es bleibt nun noch zu prüfen, ob die Dur-Endung des früher entstandenen Finalsatzes einen eventuellen Einfluss auf den Verlauf der *Kreutzer-sonaten*-Einleitung ausübte, mit anderen Worten: ob Beethoven im Frühjahr 1803, als

er die Arbeit an den neuen Sonatensätzen aufnahm, an die Fernverbindung gedacht hat, die ein in A-Dur beginnender erster Satz ermöglicht hätte? Ließe sich mit Sicherheit sagen, Beethoven habe den brillanten Schluss des Finalsatzes zu einem Zeitpunkt im Auge gehabt, als er die anzuschließenden Sätze komponierte, so könnte man den Plan der *Kreutzer*sonate als einen Fortschritt – in Beethovens Sinn – im Vergleich mit dem oben erwähnten Klavierquartett bzw. Streichquintett in g-Moll von Mozart werten. Welche Evidenz findet sich hierzu im Schaffensprozess?

Im Skizzenbuch *Wielhorski*, der einzigen Skizzenquelle zur Sonate, lässt sich der Sachverhalt nicht eindeutig nachweisen. Die erste Eintragung zur langsamen Einleitung, die man dort auf S. 167 findet, wird mit dem Vermerk „Introduzione“ gekennzeichnet (siehe Tafel 1). Sie vermerkt zwar eine Serie von Doppelgriffen im $\frac{3}{4}$ -Takt für die Solovioline, steht aber unzweifelhaft in der Tonart a-Moll (siehe Notenbeispiel 8). Alle späteren Skizzen zur Einleitung werden ausnahmslos mit einem impliziten Tonartenschlüssel von drei Kreuzen notiert.⁷ Die Skizzen suggerieren also, dass Beethoven in den ersten beiden Sätzen nicht von vornherein eine reine a-Moll-Orientierung ausgeschlossen hatte. Als er aber zur Dur-Fassung der Anfangstakte gelangte, blieb er dieser treu.

Notenbeispiel 8: Skizzenbuch *Wielhorski*, S. 167, Zeile 4



7 Alle erhaltenen Skizzen zur *Kreutzer*sonate wurden von Nathan Fishman in seiner Ausgabe des *Wielhorski*-Skizzenbuches übertragen: *Kniga eskizov Beethoven za 1802–1803 gody*, Moskau 1962. Einige Verbesserungen schlägt Sieghard Brandenburg vor in seinem Aufsatz *Zur Textgeschichte von Beethovens Violinsonate Opus 47* (wie Fußnote 2); Brandenburg hat auch das Wort *Introduzione* meines Wissens zum ersten Mal richtig gelesen. Seine Behauptung: „Die Skizzen zum ersten Satz zeigen bereits im Anfangsstadium alle wesentlichen Merkmale des vollendeten Werkes“, ist allerdings irreführend, insofern der Anfang bei dieser Eintragung (siehe Notenbeispiel 8) noch im Mollton steht.

*

Die Strategie, ein mehrsätziges Werk im Mollton zu beginnen, um es „siegend“ in Dur zu beschließen, ist ein bekannter Topos in Beethovens Œuvre. Die Finalsätze zur Fünften bzw. Neunten Symphonie sind nur die meistzitierten Beispiele dieses Verfahrens, was aber weder gegen die Bedeutung der *Kreutzer*-Sonate und ihrer unmittelbaren Vorgänger für die Entwicklung dieser neuen Form spricht noch gegen ihre vollendete Ausführung in diesem in so kurzer Zeit und auf so ungewöhnliche Weise entstandenen Werk.

Wie ich anfangs betont habe, verhält sich die Musikkritik etwas neutral gegenüber der *Kreutzer*-Sonate. Ohne das Werk eigentlich zu kritisieren, hat sie dennoch nur selten seinen musikalischen Wert ausdrücklich zu schätzen gewusst. Ich würde dagegen Walter Riezler zustimmen, der die *Kreutzer*-Sonate als das für Beethoven bis zu dieser Zeit wichtigste Ergebnis auf dem Gebiet der Sonate hält.⁸ Andere Autoren beurteilen den ersten Satz als den vollkommensten und werten damit das Gesamtwerk ab: Wie könne von einem Meisterwerk die Rede sein, dessen Schluss nicht vom gleichen Rang ist wie dessen Beginn?⁹ In musiktheoretischen Texten wird die *Kreutzer*-Sonate

8 Walter Riezler, *Beethoven*, Zürich 1951, S. 154. Indem er das Werk als „die erste ganz monumentale Sonate der gesamten Musik“ bezeichnet, unterstreicht Riezler die Meinung, es habe die Grenze zwischen Kammermusik und Konzertmusik überschritten. Diese Auffassung wird später wiederholt: Die *Kreutzer*-Sonate wird mit der *Waldstein*- und der *Appassionata*-Sonate verglichen als Werke, die „dabei aber weiträumiger und großartiger“ als die vorhergehenden Klaviersonaten seien, zugleich jedoch mit einfacheren Mitteln ausgeführt sind (a.a.O., S. 190).

9 Man vgl. dagegen Owen Jander, *The ‚Kreutzer‘ Sonata as Dialogue*, in: *EARLY MUSIC* 16 (1988), S. 34–49. Janders phantasievoller, weitreichender Essay befasst sich mit dem Aufstieg der sogenannten „French Violin School“ am Ende des 18. Jahrhunderts, und der darauffolgenden Entwicklung einer brillanteren Bogentechnik. Mir fällt es aber schwer, jene zwei Prämissen zu akzeptieren, auf denen Janders Auffassung basiert: erstens die Idee, Beethoven habe in einem Buch über Ästhetik nachgesehen, um sich Rat für die Vereinheitlichung seiner Kompositionen zu holen; und zweitens, der Untertitel *Sonata scritta in un stilo molto concertante quasi come d'un Concerto* im sog. *Eroica*-Skizzenbuch (vgl. KH, S. 111) habe mehr mit einer dialogischen Partnerschaft der beteiligten Instrumente als mit deren brillantem solistischen Stil zu tun.

nur selten erwähnt. In dieser Hinsicht unterscheidet sie sich von den zeitgenössischen Klaviersolosonaten des Komponisten.¹⁰ Bei den zahlreichen Studien zu Beethovens Leben und Werk findet sie eher einen Platz im sprichwörtlichen Reisekoffer für seinen um 1805 geplanten, aber nicht angetretenen Aufenthalt in Paris, als in einer Werkgruppe, die den Übergang zur mittleren Schaffensperiode bildet.

Haben die Komponisten der Zeit nach Beethoven die *Kreutzer*sonate ähnlich unterschätzt? Von den kompositorischen Folgen der eponymen Novelle Leo Tolstois abgesehen, weisen einige bedeutende Kammermusikwerke des 19. Jahrhunderts eine ähnliche Gegenüberstellung von Dur und Moll auf, die für den Einfluss der Sonate spricht. Das ist aber eine These, die andernorts zu erläutern ist.¹¹

10 Einen Ausnahmefall stellt Rudolph Reti, *The Thematic Pitch of the Kreutzer Sonata*, dar. Diese Analyse wurde erst in *Thematic Patterns in Sonatas of Beethoven*, hg. von Deryck Cooke, London 1967, posthum veröffentlicht. Die Analyse befasst sich ausschließlich mit den Verwandlungen von Intervallen innerhalb des thematischen Stoffes. Die Dur-Moll-Beziehung wird nicht erörtert.

11 Siehe William Drabkin, *The Introduction to Beethoven's „Kreutzer“ Sonata: A Historical Perspective*, in: *The Beethoven Violin Sonatas: History, Criticism, Performance*, hg. von Lewis Lockwood und Mark Kroll (Lincoln, Nebraska), in Vorb.