

**Friedrich Geiger: Streichduo, Streichtrios und Streichquintette**, in: *Beethoven-Handbuch*, Bd. 3, *Beethovens Kammermusik*, hrsg. von Friedrich Geiger und Martina Sichardt, Laaber 2014, S. 213-234.



# DAS BEETHOVEN-HANDBUCH

Herausgegeben von Albrecht Riethmüller

Band 3



# BEETHOVENS KAMMERMUSIK

Herausgegeben von Friedrich Geiger  
und Martina Scharadt

Mit 38 Abbildungen und  
99 Notenbeispielen sowie  
einem Werkverzeichnis

Laaber

**Bibliographische Information der Deutschen Bibliothek**

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliographie;  
detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über  
<<http://dnb.ddb.de/>> abrufbar.

© 2014 by Laaber-Verlag GmbH, Laaber  
Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany / Imprimé en Allemagne

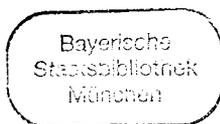
ISBN 978-3-89007-470-2 (Reihe)

ISBN 978-3-89007-473-3 (Band 3)

Umschlaggestaltung: Sonja Weinmann, Augsburg

Layout: Konrad Vorderobermeier, Berlin

[www.laaber-verlag.de](http://www.laaber-verlag.de)



Handwritten markings: a vertical line, the number "14", and a stylized signature or mark.

# STREICHDUO, STREICHTRIOS UND STREICHQUINTETTE

Von Friedrich Geiger

Die Kammermusik für Streicher war ein Feld, das Beethoven nur zögerlich betrat. Das Streichtrio op. 3 in Es-Dur, seine erste einschlägige Komposition, schloss er allem Anschein nach erst 1794 ab.<sup>1</sup> Die ersten Quartette, op. 18, schrieb er dann bekanntlich als fast Dreißigjähriger zwischen 1798 und 1800. Für diese Zurückhaltung bietet sein Respekt vor den hohen Maßstäben, die Haydn und Mozart auf diesem Gebiet und insbesondere in der Königsdisziplin des Streichquartetts gesetzt hatten, nach wie vor die plausibelste Erklärung. Denn in der Tat erweckt die Reihe der insgesamt sieben Kammermusikwerke für Streicher, die innerhalb des kurzen Zeitraums zwischen Op. 3 und Op. 18 entstanden, den Eindruck, dass Beethoven das Quartett zunächst ausgespart und sich an diese Besetzung erst nach und nach herangetastet habe:

Streichtrio Es-Dur op. 3	1794?, veröffentlicht 1796
Streichquintett Es-Dur op. 4	1795, veröffentlicht 1796
Streichduo (Viola, Violoncello) Es-Dur WoO 32	1795–1798?
Serenade D-Dur op. 8 für Streichtrio	1796–1797, veröffentlicht 1797
Drei Streichtrios op. 9: G-Dur, D-Dur, c-Moll	1797–1798, veröffentlicht 1798
Sechs Streichquartette op. 18: F-Dur, G-Dur, D-Dur, c-Moll, A-Dur, B-Dur	1798–1800, veröffentlicht 1801

Dabei scheint er systematisch und gewissermaßen von allen Seiten, nämlich über fünf Trios (op. 3, op. 8 und op. 9 Nr. 1 bis 3), ein unvollendetes Duo (WoO 32) und ein Quintett (op. 4), erkundet zu haben, auf welche Arten und Weisen sich die Streicherstimmen kombinieren ließen. Vor diesem Hintergrund besitzt der bekannte Bericht, den Ferdinand Ries in seinen *Biographischen Notizen* gibt, doch einige Glaubwürdigkeit. Beethoven habe vom Grafen Anton Georg Apponyi 1795 den Auftrag erhalten, »ein Quartett zu componiren, deren er bisher noch keines geliefert hatte. [...] Auf meine oft wiederholte Erinnerung an diesen Auftrag machte Beethoven sich zweimal an's Werk, allein bei'm ersten Versuch entstand ein großes Violin-Trio (Op. 3), bei dem zweiten ein Violin-Quintett (Op. 4)«. <sup>2</sup> Einschränkend ist allerdings festzuhalten, dass das Streichtrio op. 3 bereits 1794 begonnen wurde, so dass Apponyis Auftrag nicht der Auslöser gewesen sein kann – vorausgesetzt wiederum, Ries gibt das Datum richtig wieder.

Auffällig ist zudem, dass Beethoven kein Streichtrio mehr schrieb, nachdem die ersten Quartette komponiert waren. Diese Besetzung schien ihm gewissermaßen ausgedient zu haben, und auch Streichduos spielten keine weitere Rolle.<sup>3</sup> Auf das Streichquintett griff er hingegen noch zwei Mal zurück, und zwar zu signifikanten Zeitpunkten. Im Jahr 1801 komponierte er sein einziges Originalquintett überhaupt, op. 29 in C-Dur, dem dann als nächste Kammermusik für Streicher wenige Jahre später die *Rasumowsky-Quartette* op. 59 folgten. Und 1817 dann, im Vorfeld der letzten Quartette, beschäftigte er sich mit der Quintettbearbeitung op. 104, der Quintettfuge op. 137 und einem Quintettsatz in d-Moll (Hess 40). Überblickt man somit die zeitliche Verteilung von Beethovens Kammermusik für Streicher insgesamt, dann liegt die Vermutung nahe, dass die Besetzungen für weniger oder mehr als vier Streicher, die auf den ersten Blick wenig Gemeinsames haben, der Pilotcharakter verbindet, den sie für die Quartettkomposition besaßen.

Zweifellos birgt diese Perspektive das Risiko, das Streichduo, die Streichtrios und Streichquintette auf Vorstudien der Streichquartette als der »eigentlichen« Streicherkammermusik zu reduzieren. Das Problem ist ernst zu nehmen. Es lässt sich aber nicht lösen, indem man aus Angst vor einer möglichen Abwertung beispielsweise die Selbstverständlichkeit bestreitet, dass die Komposition von Trios auf die Komposition von Quartetten vorbereiten kann.<sup>4</sup> Vielmehr wäre zu fragen, was den Trios und Quintetten von ihrem Wert genommen wird, wenn man die Funktionen untersucht, die sie für die Quartettkomposition besaßen. Denn man kann es auch anders sehen: Bestimmte Kompositionsverfahren lagen erst für die Quartette bereit, nachdem sie sich in den Trios und Quintetten bewährt hatten. Insofern bildeten diese ein wichtiges Experimentierfeld.

#### MODELL MOZART: OP. 3, OP. 4, WoO 32 UND OP. 8

Dass neben Joseph Haydn vor allem Wolfgang Amadeus Mozart die entscheidenden Impulse für Beethovens frühe Streicherkammermusik gab, ist in der Literatur oft hervorgehoben worden. Als konkrete Vorbilder wurden dabei meist das *Gran Trio* KV 563 für das Streichtrio op. 3 und die *Gran Partita* für 13 Blasinstrumente KV 361 für Op. 4 genannt.<sup>5</sup> Doch in welcher Hinsicht genau kann von einem Modellcharakter dieser Kompositionen für Beethovens erste Versuche auf dem für ihn neuen Gebiet gesprochen werden? Konkrete Anklänge an Mozarts Stücke gibt es zwar, beispielsweise im Finale von Op. 4, das motivische Parallelen zum Finale von KV 361 erkennen lässt.<sup>6</sup> Doch insgesamt spielen sie keine tragende Rolle. Auch die von Hans Gál herausgearbeiteten »Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven«, die in vielem an Mozart gemahnen, finden sich, etwa prominent gesetzte chromatische Vorhalte wie im Seitenthema des ersten Satzes von Op. 3 (T. 44). Sie sind jedoch nicht spezifisch für Beethovens Streicherkammermusik, sondern prägen das frühe Werk als Ganzes.<sup>7</sup>

Nachhaltiger als durch Allusionen oder stilistische Anlehnungen scheint Mozarts Vorbild auf einer anderen Ebene zu wirken, nämlich derjenigen eines bestimmten kom-

positorischen Konzepts, das Beethoven in den Opera 3, 4 und 8 erprobte. Grob gesagt, zielte dieses Konzept darauf, die unterhaltende Funktion des Divertimentos mit dem gestiegenen Anspruch einer modernen Kammermusik zu verbinden, die sich einerseits an eine häusliche Musizierpraxis unter Kennern, andererseits an ein Konzertpublikum richtete. Hierfür hielten Mozarts einschlägige Werke Strategien bereit, die Beethoven aufgriff und seiner eigenen Musiksprache anverwandelte, wie sich an einem Vergleich des *Gran Trio* KV 563 mit Beethovens Streichtrio op. 3 zeigen lässt.

Beide Werke erschienen im Abstand von nur vier Jahren bei Artaria.<sup>8</sup> Dass KV 563 dabei allem Anschein nach als Modell für Op. 3 diente, legen bereits die identische Tonart Es-Dur und die in Form und Proportion verwandte Disposition nahe:

Mozart, Divertimento (Streichtrio) in Es für Violine, Viola und Violoncello KV 563 (Artaria 1792)

Allegro, Es-Dur, 187 Takte

Adagio, As-Dur, 125 Takte

Menuetto. Allegretto, Es-Dur, 65 Takte, mit Trio, Es-Dur, 45 Takte

Andante, B-Dur, 213 Takte

Menuetto. Allegretto, Es-Dur, mit Trio I, As-Dur, und Trio II, B-Dur, 114 Takte

Allegro, Es-Dur, 291 Takte

Beethoven, Trio für Violine, Viola und Violoncello Es-Dur op. 3 (Artaria 1796)

Allegro con brio, Es-Dur, 294 Takte

Andante, B-Dur, 176 Takte

Menuetto. Allegretto, Es-Dur, mit Trio, As-Dur, 87 Takte

Adagio, As-Dur, 141 Takte

Menuetto. Moderato, Es-Dur, mit Minore, c-Moll, 68 Takte

Finale. Allegro, Es-Dur, 457 Takte

In beiden Fällen verweist neben der solistischen Streicherbesetzung die Satzfolge, bei der zwei langsame Sätze und zwei Menuette von einem Allegro-Kopfsatz und einem schnellen Finale eingerahmt werden, »auf die Tradition der höfischen Unterhaltungsmusik.«<sup>9</sup> Mozart bezeichnete das Werk unterschiedlich: in seinem eigenhändigen Verzeichnis als »Divertimento«, in Briefen aber auch als »Trio«.<sup>10</sup> Bereits an der schwankenden Bezeichnung lässt sich somit ablesen, dass KV 563 aus der Sicht des Komponisten eine mittlere Stellung zwischen Unterhaltungs- und Kammermusik beansprucht. Diesen Anspruch signalisiert die Bezeichnung *Gran Trio*, die Mozarts Werk im Erstdruck trägt, unmissverständlich – und es ist auffällig, dass auch Beethovens Trio, sei es auf Veranlassung des Komponisten oder des Verlegers, im Druck als *Gran Trio* ausgewiesen wurde.

Mit welchen Mitteln Mozart im *Gran Trio* die Konventionen der Divertimentopraxis in Richtung eines anspruchsvollen Kammermusikstils erweiterte, hat Peter Petersen detailliert dargelegt. Zum einen hebt er die hohe Dichte heterogener musikalischer Charaktere hervor: Mozart verweise auf Tänze und Volkslieder ebenso wie auf die Gattungen Konzert, Oper und Kantate; er komponiere prägnante Affekte aus und spiele auf unterschiedliche Stile an. Zum anderen zeige die Musik hohe Komplexität, die sich im mikroformalen Bereich, in der Harmonik, im streckenweise polyphonen Gestus und

insbesondere in der Gleichberechtigung der drei Instrumente Violine, Viola und Violoncello konkretisierte.<sup>11</sup>

In Beethovens Op. 3 finden sich all diese Verfahren in vergleichbarer Weise wieder. So spielt das Adagio mehrfach auf den vokalen Charakter einer Opernarie an; am deutlichsten ist das in T. 43ff. und der Parallelstelle T. 101ff. der Fall, wo eine Kadenz imitiert wird. Tanzcharakter zeigen nicht nur die beiden Menuetto-Sätze, sondern auch das Andante im 3/8-Takt. Dabei ist bemerkenswert, wie der betont simple tänzerische Duktus stellenweise gezielt unterlaufen wird, etwa im Mittelteil T. 71ff., wo Beethoven die Phrasen komplementärhythmisch gegeneinander verschiebt. Derbe Komik hingegen entsteht im fünften Satz, indem Cello und Bratsche T. 23ff. mit schaufelnden Achteln durch die gleichzeitige Verwendung von Forte und Staccato einen ungeschlachten Klang erzeugen; außerdem frappieren groteske Intervallsprünge im Minore-Teil. In harmonischer Hinsicht findet sich ebenfalls immer wieder Unkonventionelles. Im ersten Satz beispielsweise überrascht Beethoven am Schluss des Seitensatzes (T. 69ff., Parallelstelle T. 235ff.) seine Hörer mit einem Einschub, der auf engem Raum die unvermittelte Rückung c-Moll – F-Dur – B-Dur – D-Dur vollführt. Und auch die tendenzielle Gleichberechtigung der drei Instrumente, die Petersen als kammermusikalische Strategie Mozarts herausarbeitet, prägt in Beethovens Trio deutlich die Faktur. Markante Beispiele bietet der Kopfsatz, wo das Seitenthema erst in der Violine (T. 41ff.) und dann im Cello (T. 53ff.) erscheint – in der Reprise hingegen, infolge der Transposition in die Oberquarte, wird es von der Viola gespielt (T. 219). Auf eine weitere Stelle innerhalb der Schlussgruppe weist Rudolf Stephan hin; dort wandert ein synkopiertes Motiv von oben nach unten durch die Instrumente (T. 88ff.).<sup>12</sup>

In der Summe lassen diese Beispiele ein klares Konzept erkennen. Beethoven verband die unterhaltende Funktion, die in der höfischen Historie der Kammermusik für Streicher wurzelt, mit kompositorischem Anspruch und berief sich dabei implizit auf Mozarts Divertimento. Geradezu programmatisch verwirklichte der Komponist dieses Konzept im ersten Menuetto, das die beiden Sphären des Komplexen und des Unterhaltenden demonstrativ miteinander konfrontiert. Im Menuetto-Teil ist die Rhythmik so stark skelettiert, dass sich der Tanzcharakter nahezu ins Abstrakte verflüchtigt:

Notenbeispiel 1: Op. 3, Menuetto. Allegretto, T. 1–8

Im scharfen Kontrast hierzu erklingt das Trio in einem betont konventionellen Divertimentosatz, bei dem die Violine sanglich die Melodie übernimmt, die Viola die Harmonien arpeggiert und das Cello im eleganten Pizzicato in Viertelnoten das Bassfundament liefert:

Notenbeispiel 2: Op. 3, Menuetto. Allegretto, Trio, T. 26–29

Das nächste Werk in der Chronologie von Beethovens Streicherkammermusik, das Quintett op. 4 in Es-Dur, entstand kurz darauf im Jahr 1795. Es ist eine Bearbeitung des Bläseroktetts op. 103, das 1792 noch in Bonn komponiert und 1793 in Teilen revidiert wurde.<sup>13</sup> Wie Alfred Orel detailliert gezeigt hat,<sup>14</sup> griff die Bearbeitung für Streichquintett jedoch so tief in die Substanz der Vorlage ein, dass der Begriff Rekombination<sup>15</sup> den Sachverhalt besser erfasst. Vergleicht man die beiden Versionen unter dem Aspekt ihrer Nähe zu Mozart, so wirkt das Streichquintett weitaus eigenständiger als das Bläseroktett. Alexander Ringer hat Op. 4 deshalb als »eine Art kompositionstechnischer Unabhängigkeitserklärung insbesondere von Mozart«<sup>16</sup> bezeichnet, wengleich dessen Vorbild auch in der neuen Fassung noch deutlich erkennbar bleibt.

Außerlich macht sich die Rekombination zunächst in der erheblichen Ausweitung der Dimensionen bemerkbar. In dem Quintett ist der erste Satz 95 Takte, der zweite 34, der dritte 119 und das Finale sogar 197 Takte länger als im Oktett. Der Gesamtumfang wuchs also beinahe auf das Doppelte an. Dabei spielen ganz neu komponierte Passagen, beispielsweise das zweite Trio für den Menuettsatz, nicht einmal die entscheidende Rolle. Der innere Grund für die Erweiterungen besteht vielmehr vor allem darin, dass Beethoven im Quintett den einzelnen Stimmen sehr viel mehr Autonomie einräumte. Nach Ringers Einschätzung mag es daher das erste Werk sein, bei dem man mit Gustav Nottebohm nicht mehr von obligatem Accompagnement, sondern von »einer mehr auf Contrapunktik beruhenden obligaten Schreibart« sprechen muss.<sup>17</sup>

Wie diese Ausweitung der Dimensionen zustande kommt, zeigt exemplarisch der Vergleich des ersten Trios in beiden Fassungen. Der zweite Teil nach dem Doppelstrich ist im Oktett 20 Takte lang, im Quintett hingegen auf 34 Takte ausgeweitet. Der Grund dafür ist, dass Beethoven im Quintett den thematischen Impuls, der im Oktett nach drei Takten in einer Generalpause endet, aufgreift und von der ersten Violine übernehmen lässt, die dann schlüssig in das Wiedererklingen des Themas in T. 33 überleitet:

Notenbergispiel 3: Op. 103, 3. Satz, T. 97–100

Notenbergispiel 4: Op. 4, 3. Satz, Trio I, T. 21–29

Durch etliche derartige Stellen, an denen Beethoven thematisch gebundenes Material durch die Stimmen führt, unterscheidet sich die Rekomposition markant von ihrer Vorlage. Die Faktur des Tonsatzes gewinnt eine neue Qualität: Was im Oktett noch thematische Arbeit war, so kann man pointiert mit Orel sagen, wird im Quintett in motivische Arbeit ausdifferenziert.<sup>18</sup> Dies geht einher mit dem »Erschaffen eines musikalischen Satzes, der das Vorhandensein von fünf Stimmen nicht nur berücksichtigt, sondern in Abänderung der Vorlage auch deutlich zu Bewußtsein bringt«, beispielsweise in imitatorischen Themeneinsätzen wie in den Takten 58–60 und 220–222 des Kopfsatzes.<sup>19</sup>

Am Thema des zweiten Satzes lässt sich zeigen, wie Beethoven in der Rekomposition den Satz auch in der Begleitung »obligat« mit motivischem Material durchsetzt. Das B-Dur-Thema ist in beiden Versionen identisch, es wird im Oktett von der Oboe, im Quintett von der Violine präsentiert:

Notenbergispiel 5: Op. 4, 2. Satz, T. 1–8 (nur Violine)

Die Wiederkehr des Themas in T. 63 markiert den Beginn der Reprise. Neu gegenüber dem Oktett (vgl. dort T. 56) ist aber im Quintett, dass Beethoven hier die Sechzehntelfigur aus dem fünften Takt des Themas isoliert und sie für die Begleitung im Violoncello und in der ersten Viola verwendet:

Notenbergispiel 6: Op. 4, 2. Satz, T. 63–65

Beethoven beschränkte sich bei der Rekomposition jedoch nicht allein auf die thematisch-motivische Ebene. L. Poundie Burstein hat darauf hingewiesen, dass er dabei auch

formale Ziele verfolgte. Insbesondere verfeinerte er in allen Sätzen die Rückleitungen zu den Reprisen, die nun auf harmonischer und motivischer Ebene die Wiederkehr des Hauptthemas sorgfältig und effektiv vorbereiten. Damit lässt das Quintett erstmals eine dramaturgische Tendenz erkennen, die für Beethovens Personalstil überaus charakteristisch wurde, nämlich diese Rückleitungen zur Reprise zum spannungsreichen Höhepunkt des Satzes auszubauen: »His prototypical retransition points powerfully towards the recapitulation, so that the double return of the main theme and home tonic appears not merely as a formality but rather as something that is brought about through conscious effort.«<sup>20</sup>

Überblickt man die Transformation des Bläseroktetts in ein Streichquintett insgesamt, so kann man in einem ganz umfassenden Sinn von einem »Gattungswechsel«<sup>21</sup> sprechen. Denn Beethoven änderte nicht bloß die Besetzung, sondern verwandelte ein Divertimento in moderne Kammermusik. Diese konzeptionelle Verschiebung spiegelt sich auch in einer neuen Bezeichnung wieder. Das Oktett hatte der Komponist noch als »Parthia«, also Partita betitelt und es damit in die Tradition des Divertimentos gestellt. Die Rekomposition für Streichquintett beanspruchte indessen eine andere Sphäre. Daher findet sich auf der Originalausgabe von 1796 (Artaria 627) der Titel »Grand Quintetto«.

Das einzige Duo, das Beethoven mit Sicherheit für zwei Streichinstrumente – Viola und Violoncello – komponiert hat, blieb Fragment und firmiert heute als WoO 32. Der erste Satz in Es-Dur wurde 1912, ein dazu gehörendes Menuett 1952 erstmals veröffentlicht.<sup>22</sup> Über den Kopfsatz schrieb der Komponist die Bezeichnung »Duett mit zwei obligaten Augengläsern«, was laut Willy Hess »offenbar auf zwei kurzsichtige Spieler hinweisen sollte«.<sup>23</sup> Hess datiert ihn auf die Jahre zwischen 1795 und 1798, wofür der einzige Anhaltspunkt allerdings in »der auffallenden Verwandtschaft mit dem ersten Satze des c-Moll-Quartetts aus op. 18« zu finden sei.<sup>24</sup> Worin diese Verwandtschaft bestehen könnte, wird jedoch nicht gesagt, und auch ein eingehender Vergleich kann hier nur vage Übereinstimmungen wie die Oktavsprünge im Hauptthema aufzeigen. Insofern muss die Datierung als unsicher gelten.

Das Duo wirkt, insbesondere im ersten Satz, wie eine Studie über Gleichberechtigung und Integration der beiden tiefen Streichinstrumente. Der Anteil, den die Viola am thematischen Material besitzt, ist nur wenig größer als der des Violoncellos. Dies verdeutlichen gleich die ersten Takte, in denen das Thema zuerst von der Viola und gleich anschließend vom Cello präsentiert wird (vgl. Notenbeispiel 7).

1796/1797 entstand die Serenade für Streichtrio D-Dur op. 8. Durch den Titel »Serenade«, die genretypische Rahmung durch einen Marsch, der den Auftritt und Abgang der Serenadenmusiker repräsentiert, die suitenartige Folge von sieben Sätzen und die insgesamt durchsichtige Textur weist Beethoven das Stück einerseits deutlich der funktionalen Sphäre einer abendlichen Huldigungsmusik zu. Gleichwohl ist auch in Op. 8 – wenngleich weniger ausgeprägt als in den Opera 3 und 4 – die Tendenz zu beobachten, dem unterhaltenden Zweck vor allem dadurch zu entsprechen, dass ein spezifisch musikalisches Interesse erweckt wird. Damit zeichnet sich ein gewandelter Begriff von Un-

terhaltung ab, der nicht mehr auf das Divertissement einer höfischen Gesellschaft, sondern auf den Kenner zielt und das musikalische Geschehen ins Zentrum rückt.

Notenbeispiel 7: WoO 32, 1. Satz, T. 1–11

So verklammerte Beethoven die sieben Sätze durch eine ausgefeilte Kontrastdramaturgie, die sich im Kleinen dann in den Variationen des sechsten Satzes wiederfindet. Am radikalsten wirkt sich diese Tendenz jedoch im vierten Satz aus, der im Zentrum der Gesamtanlage steht:

I.	Marcia. Allegro	(34 Takte)
II.	Adagio	(67 Takte)
III.	Menuetto. Allegretto	(48 Takte)
IV.	Adagio (d Moll)	(22 Takte)
	Scherzo. Allegro molto (D Dur)	(24 Takte)
	Adagio. Tempo I (d Moll)	(22 Takte)
	Allegro molto (D Dur)	(27 Takte)
	Adagio. Tempo I (d Moll)	(10 Takte)
V.	Allegretto alla Polacca	(112 Takte)
VI.	Thema con Variazioni	(141 Takte)
VII.	Marcia. Allegro	(34 Takte)

Die fünf Abschnitte des vierten Satzes, die attacca miteinander verbunden sind, kontrastieren schroff in Tempo, Tongeschlecht und Charakter. Auf ein kantabel sich ausdehnendes, schwermütiges Adagio folgt ein Scherzo im »sempre staccato«, dessen motorische Heiterkeit infolge des jähen Wechsels wie forciert wirkt. Daraufhin erklingt, nahezu unverändert, wieder das Adagio. Erneut springt das Scherzo an, gerät diesmal jedoch nach

zwölf Takten ins Stocken und geht in einen choralartigen Duktus über, der von einem letzten, verkürzten Adagio-Abschnitt beendet wird – ein Wechselbad von durchaus irritierender Wirkung, die gerade nicht auf beiläufige Unterhaltung abzielt.

Auch in thematisch-motivischer Hinsicht ist der Hörer aufgefordert, aktiv zu werden, mitzudenken und Bezüge herzustellen. Das einprägsame Anfangsmotiv im punktierten Marschrhythmus, das im Wesentlichen einen D-Dur-Dreiklang umschreibt, liefert die Grundsubstanz, aus der auch für weitere Sätze thematisches Material gewonnen wird.<sup>25</sup>



Notensbeispiel 8: Op. 8, 1. Satz (Marcia), T. 1–2



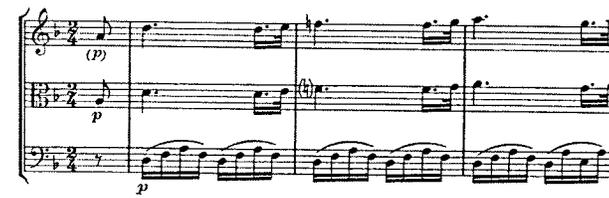
Notensbeispiel 9: Op. 8, 2. Satz, T. 1–4



Notensbeispiel 10: Op. 8, 2. Satz, T. 62–67 (Coda)



Notensbeispiel 11: Op. 8, 4. Satz, T. 1–3 (Parallelstellen T. 47–49, T. 96–98 siehe Folgeseite)



Notensbeispiel 11: Op. 8, 4. Satz, Parallelstellen T. 47–49, T. 96–98 (vgl. vorhergehende Seite)



Notensbeispiel 12: Op. 8, 5. Satz, T. 1–4



Notensbeispiel 13: Op. 8, 6. Satz, T. 1–2

Insgesamt verwirklichte Beethoven somit in Op. 8 gleichsam ein Divertimento für Kenner, das seine unterhaltende Wirkung gerade nicht durch das Absenken, sondern durch das gezielte Anheben der musikalischen Komplexität erreicht. Insofern liefert die »Serenade« ein instruktives Beispiel dafür, dass musikalisch »autonome« Sachverhalte wie hier die satzübergreifende, Einheit stiftende Motivik die Absicht zur Unterhaltung nicht ausschließen müssen, sondern gerade verwirklichen können.

## »LA MEILLEURE DE SES ŒUVRES«: OP. 9

In unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft zu der Serenade, 1797 oder 1798, entstanden die drei Streichtrios in G-Dur, D-Dur und c-Moll, die Beethoven unter der Opusnummer 9 zusammenfasste. In der Literatur ist immer wieder zu lesen, der Komponist habe diesen Zyklus für sein bis dahin bestes Werk gehalten. Diese Angabe stützt sich auf die Widmung an den Grafen Browne in der 1798 bei Jean Traeg in Wien erschienenen Originalausgabe, worin Beethoven Op. 9 »la meilleure de ses œuvres« nennt. Emil Platen hat allerdings zu Recht darauf hingewiesen,<sup>26</sup> dass diese Einschätzung differenziert werden muss, sobald man die vollständige Formulierung in der Widmung berücksichtigt: »Si les productions de l'art, que Vous honorez de Votre protection en Connoisseur, dépendaient moins de l'inspiration du génie, que de la bonne volonté de faire de son mieux, l'auteur aurait la satisfaction tant désirée, de présenter au premier Mécène de sa Muse, la meilleure de ses œuvres.«<sup>27</sup> Beethoven bezeichnet also Op. 9 als sein bestes Werk nur unter der Voraussetzung, dass nicht geniale Inspiration, sondern die Absicht, »in Bezug auf das kompositorische Handwerk sein Bestes«<sup>28</sup> zu geben, den Maßstab bildet. Es scheint allerdings verfehlt, wie Platen diese Widmung gleichsam als Entschuldigung für mangelnde Inspiration zu lesen. Plausibler ist, dass Beethoven selbstbewusst den ganz bestimmten Zweck, den der Zyklus für ihn erfüllt hatte, hervorhob: Offenkundig ging es darum, seine technischen Fertigkeiten im Bereich der Streicherkammermusik auf eine neue Stufe zu heben – was nach eigener Einschätzung auch gelang, und so überreichte Beethoven das in dieser Hinsicht »beste seiner Werke«.

Worin aber bestand der Qualitätssprung, den der Komponist hier so nachdrücklich hervorhob? Vor allem geht es um musikalischen Zusammenhang, der den Zyklus der drei Trios auf allen Ebenen prägt. Dabei dürfte sich bereits die Viersätzigkeit der Stücke weniger dem Vorbild der Sinfonie verdanken,<sup>29</sup> sondern näher liegt als konkreter Bezugspunkt das nur zwei bis drei Jahre zuvor entstandene Streichquintett op. 4, in dem Beethoven erstmals die viersätzig Anlage im Bereich der Streicherkammermusik erprobte. So ähnelt der schnelle Kopfsatz des ersten Trios aus Op. 9 in G-Dur im Charakter stark dem Kopfsatz aus Op. 4 (beide sind »Allegro con brio« bezeichnet), und wie in Op. 4 sah Beethoven im dritten Satz – wenn auch fakultativ – ein zweites Trio vor.<sup>30</sup> Auch der Perpetuum mobile-Typus des Presto-Finales, wie er in Op. 9 Nr. 1 begegnet, besitzt in Op. 4 ein Vorbild.

Nicht weniger setzen die thematisch-motivischen Verfahren in den drei Trios die Opera 3, 4 und 8 voraus. Platen hat exemplarisch für das D-Dur-Trio gezeigt, wie der Komponist auf dieser Ebene Kohärenz zwischen den vier Sätzen erzeugte.<sup>31</sup> So verbindet die Hauptthemen des ersten und des vierten Satzes eine spürbare Gestaltverwandtschaft. Sie ist allerdings im direkten Vergleich kaum nachzuweisen, da die Unterschiede markanter wirken als die Gemeinsamkeiten. Verfolgt man jedoch das thematisch-motivische Geschehen, das sich zwischen diesen beiden Eckthemen vollzieht, so wird über die Satzgrenzen hinweg eine kontinuierliche Verwandlung des Kopfsatzthemas erkennbar, aus der sich nach mehreren Zwischenstufen schließlich das Thema des Finales entwickelt:

(Wo Beispiele der Anschaulichkeit halber in Tonart und Lage des Urmotivs transponiert worden sind, ist die jeweilige Originalversion danebengesetzt.)

- Stufe 1 2. Satz, Schlußfloskel aus dem Hauptthema, T. 4 F-Dur (T. 35 F-Dur; T. 37 g-Moll).  
Das Terzintervall des Urmotivs *fis-d* wird zu einem Sekundschritt *fis-e* verengt. Der Ton *fis* verliert in dieser Konfiguration an Eigenbedeutung, er wird zum Vorhalt vor *e*. An die Stelle des im Urmotiv die Tonika vertretenden Quinttons *a* tritt hier der Grundton *d*.
- Stufe 2 2. Satz, Überleitungsphrase, T. 16-18 C-Dur  
Die verminderte Quinte, das andere konstitutive Intervall des Urmotivs, wird durch Zwischenstufen diatonisch ausgefüllt.
- Stufe 3 2. Satz, Zweites Thema, T. 19-22 a-Moll (T. 49-52 g-Moll; modifiziert: T. 85-87 d-Moll)  
Im Bereich der Tonhöhenverhältnisse ist nun die Endgestalt schon fast erreicht. Aber infolge des gedehnten Kantilenen-Rhythmus liegt diese Abwandlung trotz deutlicher Abzeichnung des Rondothenenkopfes in einer von diesem weit entfernten Ausdrucksebene.
- Stufe 4 3. Satz, Motiv aus der Hauptperiode des Menuetts (T. 3 u. 43 D-Dur; T. 11 e-Moll)
- Stufe 5 3. Satz, Überleitungsmotiv (T. 24-27 A-Dur)  
Im dritten Satz wird dann schließlich in zwei Phasen die Rückkehr nach Dur und die Verwandlung zur tänzerischen Rhythmusfloskel vorbereitet.

Abbildung: Übersicht aus Platen, *Beethovens Streichtrio D-Dur*, S. 135f.

Diese in Op. 9 Nr. 2 überaus differenziert entwickelte Technik baut erkennbar auf Erregenschaften in Beethovens früherer Streicherkammermusik auf. So sind auch die vier

Sätze des Quintetts op. 4, wie Alexander Ringer betonte, nicht nur durch »die vielfältig pochenden Tonwiederholungen« miteinander verbunden, sondern auch durch weitere motivische Verwandtschaften.<sup>32</sup> Auf die integrierende Funktion des einleitenden und abschließenden Marsches in der Serenade op. 8, die sich, wie oben gezeigt, wesentlich auf der motivischen Ebene auswirkt, lässt sich ebenfalls verweisen. Doch in Op. 9 steigerte Beethoven die Technik der thematischen Metamorphose bis zu einem Grad, der seine Einschätzung, hier sein bislang Bestes gegeben zu haben, rechtfertigen kann.

Ähnlich verhält es sich auch mit Blick auf weitere Aspekte des kompositorischen Handwerks, beispielsweise die Formgebung. So zeigt die Disposition des dritten Satzes (Scherzo. Allegro) in Op. 9 Nr. 1, wie Peter Cahn verdeutlicht hat, »charakteristische Neuerungen Beethovens, die hier erstmals in Erscheinung treten.«<sup>33</sup> Sie zielen darauf, die statisch-blockhafte Disposition des Scherzos bzw. Menuetts, die innerhalb seiner traditionellen Form infolge der vielfachen Wiederholungen entsteht, aufzubrechen und das Geschehen dynamischer zu gestalten. So strich Beethoven hier zum einen »die Wiederholung des zweiten Trioteils, der statt dessen, zum Da capo zurückleitend, in einen offenen, im Calando verebbenden Dominantschluß ausläuft und damit schlechthin »unwiederholbar« wird.«<sup>34</sup> Zum anderen schrieb er für das Scherzo nicht das übliche »Da capo« vor, sondern komponierte die Wiederholung aus (ab T. 85), wodurch es möglich wurde, den ersten Scherzoteil (ab T. 93) zu variieren.

\*\*\*

Mit den drei Streichtrios op. 9 zog Beethoven somit die Summe aus seinen bisherigen Erfahrungen in der Streicherkammermusik und perfektionierte die entsprechenden Methoden. Damit schloss er die Phase der Erkundung ab, die ihn auf die Komposition seiner ersten Quartette vorbereitet hatte. Im Spätherbst des folgenden Jahres 1798 begann er mit dem D-Dur-Streichquartett, dem ersten aus Op. 18, das heute als Nr. 3 des Zyklus gezählt wird. Wie bruchlos sich der Übergang zwischen Streichtrio und Streichquartett gestaltete, wird nicht zuletzt an der Stimmenzahl im letzten der Trios aus Op. 9 deutlich.

Notenbeispiel 14: Op. 9 Nr. 3, 2. Satz, T. 1–4

Dort schreibt Beethoven schon im Allegro con spirito auffallend häufig Doppelgriffe vor, wodurch ein veritabler Quartettsatz entsteht, der sich teilweise sogar zur Fünfstimmigkeit

ausweitet (T. 17ff., T. 48ff., T. 54ff., T. 72ff. und Parallelstellen, T. 188ff., T. 211 bis zum Satzende). Im folgenden Adagio überwiegt dann der »Quartettsatz« sogar den Triosatz – von insgesamt 55 Takten sind 36 vier- oder fünfstimmig, so gleich der Beginn (vgl. Notenbeispiel 14). Diese Tendenz setzt sich im dritten und vierten Satz fort. Man übertreibt demnach kaum, wenn man das letzte Streichtrio, das Beethoven komponierte, ein verkapptes Quartett nennt.

#### DIE ERKUNDUNG DES KLANGES: OP. 29

Die Vermutung, dass wesentliche Merkmale der gut erforschten Streichquartette Beethovens in seinen weniger gut erforschten Trios und Quintetten vorbereitet und ausgeformt wurden, bestätigt sich weiter, wenn man die drei so genannten *Rasumowsky-Quartette* op. 59 in den Blick nimmt. Bereits 1971 hat Robert Simpson nachdrücklich darauf hingewiesen, dass zwischen Beethovens ersten Quartetten op. 18 und seinen nächsten Quartetten op. 59 das Quintett op. 29 aus dem Jahr 1801 ein wichtiges Verbindungsglied darstellt: »The bridge between the two worlds [Op. 18 und Op. 59, FG] is built of works other than quartets, and the only piece of chamber music for strings belonging to this interim stage is the splendid Quintet in C, Op. 29 (with two violas), which lies nearer to the first than to the second period.«<sup>35</sup> »Nearer« trifft allerdings nur in zeitlicher Hinsicht zu, insofern die Quartette op. 18 zwischen 1798 und 1800, die *Rasumowsky-Quartette* erst 1806 entstanden. Chronologisch also steht das Streichquintett in der Tat Op. 18 näher, doch konzeptionell verbindet es weit mehr mit den *Rasumowsky-Quartetten*. Vor allem ist festzuhalten, dass sich nicht erst in Op. 59, sondern schon in Op. 29 das kompositorische Interesse von der Entfaltung motivischer Strukturen abkehrt, die in den sechs Quartetten op. 18 im Vordergrund gestanden hatte, und sich stattdessen auf die Klanglichkeit richtet. Das spezifische Klangideal in Op. 29 ist, wie Tilman Sieber hervorhebt, »orchestraler Natur«. Häufig »ergeben sich Klanggruppen zu zwei bis vier Stimmen, Oktavierungen, Tremoleffekte und Teilung der Mittel- und Unterstimmen.«<sup>36</sup> Offenkundig erscheint hier die Klangwelt von Op. 59 vorgeprägt, die Romain Rolland zu der Bemerkung veranlasste: »On sent l'orchestre à tout moment.«<sup>37</sup>

Im Anschluss an Rudolf Stephan<sup>38</sup> lässt sich dieser gegenüber Op. 18 veränderte Akzent bereits am ersten Thema von Op. 29 zeigen, das gleichsam programmatisch den Parameter »Klang« ins Zentrum rückt (vgl. Notenbeispiel 15).

Bis auf unwesentliche Einwürfe der zweiten Violine und der zweiten Viola wird das Thema hier zunächst im dreistimmigen Satz dargeboten. Während die erste Viola die Harmonie auffüllt, umkreisen die erste Violine und das Violoncello im Oktavabstand die Grundtöne so, dass die eine Stimme als tonale Umkehrung der anderen erscheint. Das Resultat ist eine in sich changierende Klangfolge, die harmonisch eine schlichte Kadenz beschreibt und nur wenig melodische Prägnanz besitzt. Ein vergleichbarer Thementypus begegnet dann auch zu Beginn des ersten *Rasumowsky-Quartetts* (vgl. Notenbeispiel 16).

Notenbeispiel 15: Op. 29, 1. Satz, T. 1–9

Notenbeispiel 16: Op. 59 Nr. 1, 1. Satz, T. 1ff.

Dieser Akzent auf dem Klanglichen durchzieht das gesamte Quintett in unterschiedlichen Ausprägungen. In Ergänzung zu den bei Stephan bereits genannten Beispielen sei auf einige weitere charakteristische Stellen hingewiesen.

Im ersten Satz baut Beethoven vor dem Eintritt der Reprise in T. 179 über zwölf Takte lang einen Klang auf, dessen Spannungsgrad nach und nach bis zum Dominantseptnonakkord in T. 175ff. erhöht wird. Das Material hierfür ist nicht motivisch, sondern völlig amorph, es handelt sich ausschließlich um Repetitionen und Skalen.

Im zweiten Satz, einem Adagio molto espressivo in F-Dur, wird in den Takten 43–49 und 102–106 die Melodie der ersten Violine von den übrigen Streichern harmonisch grundiert. Durch Doppelgriffe und Zweiunddreißigstel in komplementärer Rhythmik verwischen sich die Stimmen zu einer breiten Klangfläche.

Dieses Prinzip wird im Finale wieder aufgegriffen, nun allerdings im rasenden Presto und ohne jede prägnante melodische Gestalt. In der gesamten Exposition findet sich nichts, was man als Thema im herkömmlichen Sinne bezeichnen könnte. Sonatenhafter Formbau vollzieht sich allein durch den Wechsel harmonischer Ebenen und den Kontrast von Texturen. So ist der Hauptsatzbereich (T. 1–30) durch die Tonart C-Dur und Repetitionen von Zweiunddreißigsteln gekennzeichnet, der Seitensatzbereich (T. 55–80) durch die Tonart As-Dur und kreisende Triolen. In der Durchführung wird dieses Prinzip kontrastierender Klangcharaktere auf die Spitze getrieben: Beethoven rückt in die marschartige Textur, in die sich ab T. 112 nach und nach das Hauptsatzmaterial verwandelt, unvermittelt einen Block Andante con moto e scherzoso ein (T. 177–195). In seinem heiteren Ausdruck, dem langsamen Tempo, der Taktart (3/4 versus 6/8), der Tonart (E-Dur) und dem ausgedünnten, von der ersten Violine und einzelnen vollstimmigen Akkordschlägen gekennzeichneten Klang bildet dieser Block einen schroffen Kontrast. In der Reprise wiederholt Beethoven diesen Einschub (T. 299–316), etwas abgemildert durch die Grundtonart C-Dur. Das Verfahren erinnert stark an den vierten Satz der Serenade op. 8, der wie erwähnt vollständig von einem Charakterdualismus beherrscht wird, und es fand eine direkte Fortsetzung in den Streichquartetten op. 18 Nr. 2 (im Adagio cantabile) und Nr. 6 (in dem berühmten »Malinconia«-Satz). Der vierte Satz von Op. 29 knüpft daran an, doch erscheint hier der Dualismus stärker von der klanglichen Seite her konzipiert. Denn der Marschcharakter bleibt durch die punktierte Rhythmik in dem Andante-Block erhalten, wenn auch in vollkommen veränderter Gestalt.

#### IM VORFELD DER SPÄTEN QUARTETTE: OP. 104, OP. 137 UND DIE POLYPHONIE

Dass Bearbeitungen eigener Werke Beethoven entscheidende Impulse liefern konnten,<sup>39</sup> zeigte sich bereits anhand der Umformung des Bläseroktetts op. 103 in das Streichquintett op. 4. Auch das Streichquintett in c-Moll op. 104, das 1817 entstand, verdankt sich einer Eigenbearbeitung: Zu Grunde liegt das dritte der Klaviertrios op. 1, das Beethoven 1794 beendet hatte. Der Anlass, das über zwanzig Jahre alte Stück wieder aufzugreifen, kam von außen. Ein Unbekannter – möglicherweise mit Namen »Kaufmann«, es kann sich aber auch um die Berufsbezeichnung handeln<sup>40</sup> – überbrachte Beethoven eine selbst gefertigte Adaption des Klaviertrios für Streichquintett. Sie war offenkundig so mangelhaft ausgefallen, dass der Komponist sich herausgefordert sah, es besser zu machen. Darauf deutet seine handschriftliche Bemerkung, die er auf der Titelseite einer von ihm korrigierten Abschrift (Grasnack 11, SBPK Berlin) anbrachte: »Bearbeitetes terzett zu einem / 3 stimmigen Quintett / vom Hr: Gutwillen / u. aus dem schein von 5 stimmen / zu wirklichen 5 Stimmen ans Tags / licht gebracht, wie auch aus größter Miserabilität / zu ei-

nigem ansehen erhoben / von Hr: Wohlwollen.– / 1817 / am 14ten august. / Nb: die ursprüngliche 3stimmige Quintett partitur / ist den Untergöttern als ein feierliches / Brandopfer dargebracht worden.«<sup>4</sup> Das ist hinreichend deutlich: »Hr: Gutwillen« war es nicht gelungen, in seiner Quintettbearbeitung eine tatsächliche Fünfstimmigkeit zu realisieren, er brachte es nur zu »einem 3 stimmigen Quintett«. Genau an diesem Punkt setzte deshalb Beethovens eigene Bearbeitung an, in der Op. 1 Nr. 3 nun die Grundlage für die Entfaltung von »wirklichen 5 Stimmen« bildet. Keineswegs handelt es sich daher bei Op. 104 um eine »notengetreue Transkription des Klaviertrios«,<sup>42</sup> sondern um eine Übertragung der musikalischen Substanz in ein neues instrumentales Medium, dessen spezifische Gegebenheiten nicht wenige Änderungen gegenüber dem Original bedingten: »Unterschiede zwischen Quintett und Trio finden sich fast in jedem Takt«.<sup>43</sup>

Möglicherweise war es diese Aufgabe, die Beethovens Interesse am fünfstimmigen Satz für Streicher neu entfachte. Im selben Jahr 1817 entstanden zwei weitere Kompositionen für Streichquintett: die Quintettfuge in D-Dur op. 137 sowie der Fragment gebliebene Quintettsatz in d-Moll Hess 40. Letzterer stellt eine langsame Einleitung von 50 Takten wiederum zu einer Fuge dar, deren Thema noch drei Takte lang in der zweiten Violine erklingt, bevor das Stück abbricht. Nach diesen Kompositionen zu schließen, beschäftigten Beethoven speziell kontrapunktische Fragen, denen er im fünfstimmigen Satz nachging. Inwiefern kann schon die Bearbeitung des Klaviertrios für Streichquintett hierfür als Impuls gesehen werden?

Vergleicht man unter diesem Aspekt die beiden Werke, gestützt auf die Untersuchungen von Eberhard Enß und Sabine Kurth,<sup>44</sup> so lässt sich zunächst nachvollziehen, wie Beethoven das Material des Klaviertrios auf die fünf Streicherstimmen verteilte. Die Kontinuität der Einzelstimme war ihm dabei offenkundig ein wichtiges Anliegen. Meist werden die hohen melodischen Anteile aus dem Trio, die dort von der rechten Hand des Klaviers und der Violine gespielt werden, im Quintett den beiden Violinen zugewiesen. Die Stimme des Violoncellos aus dem Trio bleibt im Quintett weitgehend erhalten, sofern es dort nicht die linke Hand des fehlenden Klaviers zu kompensieren hat. Die Mittelstimmen aus dem Klaviertrio werden von den beiden Violinen ausgefüllt. Doch verteilte Beethoven nicht allein das ursprüngliche Material, sondern erweiterte es vielerorts so, dass die Stimmen mehr Selbstständigkeit gewannen.

So differenzierte er die Bearbeitung öfters mit Hilfe von »Imitationen und kanonischen Einsätzen an Stellen, wo sie im Original nicht auftreten«,<sup>45</sup> beispielsweise im ersten Satz T. 315, wo die erste Violine einen Kanon mit der zweiten andeutet, oder in T. 319f., wo die erste Violine die zweite imitiert. Im Trio des Menuetts setzen in T. 62 und T. 63 eine neue Violastimme, in T. 65 auch eine neue Violinstimme ein, die im Klaviertrio kein Vorbild haben. Häufig fügte Beethoven ferner an Stellen, die im Original durch ruhige Rhythmik geprägt waren, kleinere Notenwerte ein, »um den musikalischen Schwung und die Vorwärtsbewegung zu steigern«.<sup>46</sup> Und schließlich ließ er Passagen überleitenden Charakters, die im Klaviertrio ohne Bezug zum motivisch-thematischen Material geblieben waren, in der Bearbeitung an diesem Material teilhaben. Ein prägnantes Beispiel hierfür bietet die Überleitung zur Reprise im letzten Satz von Op. 104.

In der Trioversion spielt das Klavier die entsprechenden acht Takte, die eine chromatische Tonleiter auf- und abwärts bringen, alleine (T. 230–237). In der Quintettfassung hingegen beteiligen sich die anderen Streicher, indem sie bereits das Hauptthema antizipieren.<sup>47</sup>

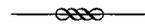
Insgesamt modifizierte Beethoven durch diese Maßnahmen die ältere Vorlage im Sinne jener »innerkompositorischen Entwicklung, die ansatzweise bereits in den frühen und mittleren Quartetten zur Aufhebung des obligaten Accompagnements zugunsten eines durchgängig obligaten Stils führte«,<sup>48</sup> der dann die späten Streichquartette prägt. Konstitutiv für diesen obligaten Stil sind nach Martin Zenck insbesondere »die Ahierarchie der Stimmen und die Substantialität jeder Stimme«.<sup>49</sup> Als konsequenteste Ausformung dieser beiden Prinzipien kann die fugierte Satzweise gelten, die Beethoven insbesondere in der Introduction und im Finale von Op. 59 Nr. 3 bereits für die Streicherkammermusik erschlossen hatte. Rund zehn Jahre später vertiefte sich der Komponist anhand der Quintettbesetzung weiter in polyphone Studien für Streicher. Am 28. November 1817 stellte er die Fuge in D-Dur für zwei Violinen, zwei Violinen und Violoncello op. 137 fertig. Außerdem komponierte er um dieselbe Zeit die langsame Einleitung zu einer weiteren Quintettfuge in d-Moll (Hess 40). Das seit dem Ende des 19. Jahrhunderts verschollene, aber durch die Beschreibung Nottebohms bekannte »Boldrini«-Skizzenbuch aus dem Jahr 1817 zeigte, dass der Komponist sich im Kontext dieser Arbeiten intensiv mit älteren Vorbildern beschäftigte. Die Skizzen zu Op. 137 und Hess 40 erschienen dort umgeben von Exzerpten aus Friedrich Wilhelm Marpurgs *Abhandlung von der Fuge* (1753), der b-Moll-Fuge aus Johann Sebastian Bachs *Wohltemperiertem Klavier I* und zwei Passagen aus der *Kunst der Fuge*.<sup>50</sup> Eine Skizze des Fugenthemas aus Hess 40 findet sich außerdem auf einem einzelnen Manuskriptblatt, auf dem Beethoven eine Transkription der h-Moll-Fuge aus Bachs *Wohltemperiertem Klavier I* für Streichquartett skizzierte.<sup>51</sup> Dieser Kontext legt nahe, dass diese polyphonen Quintettkompositionen ebenfalls als Zeugnisse einer Bach-Rezeption des späten Beethoven zu betrachten sind. Als solche dürften sie auch auf seine letzten Quartette ausgestrahlt haben.

\*\*\*

Resümierend bleibt nach diesem Überblick über Beethovens Kompositionen für zwei, drei und fünf Streicher festzuhalten, dass sie nicht nur innerhalb ihrer jeweiligen Gattungen Maßstäbe setzten, sondern überdies als Pilotprojekte für die renommierte und bisher am stärksten beachtete Gattung des Streichquartetts fungierten. Im Duo, den Trios und den Quintetten erprobte der Komponist die Verfahren, die er dann in den jeweils folgenden Quartetten zur Anwendung brachte. Vor seinem Debüt auf dem Gebiet des Streichquartetts entwickelte er in Anlehnung an Mozart ein Konzept, bei dem unterhaltende Funktion und gesteigerter kompositorischer Anspruch eine tragfähige Synthese bildeten. Zugleich erkundete er den kammermusikalischen Streichersatz, entwickelte die Autonomie der Stimmen und reicherte ihn zunehmend mit motivisch-thematischer Kohärenz an. Auch formale und dramaturgische Strategien, die in den

Quartetten eine bedeutende Rolle spielen, wurden – wie der Dualismus zweier gegensätzlicher Charaktere in Op. 8 – im Streichtrio ausgeformt.

Auch die Hinwendung zur stärker klangorientierten Welt der *Rasumowsky-Quartette* kam nicht schlagartig, sondern prägte bereits das Quintett op. 29. Dabei leuchtet ein, dass sich ein ›orchestrales‹ Klangideal zunächst besser mit fünf Streichern umsetzen ließ, bevor die so gewonnenen Verfahren auf den vierstimmigen Satz reduziert wurden. Und schließlich scheint es, als ob auch die späten Streichquartette, in denen Beethoven die Kontinuität und Autonomie der Einzelstimmen ins Extrem trieb, von entsprechenden Sondierungen auf dem Terrain des Quintettsatzes profitiert hätten.



- <sup>1</sup> Rudolf Stephan, *Streichtrio Es-Dur op. 3 (zusammen mit der Cellosonate Es-Dur op. 64)*, in: *Beethoven. Interpretationen* 1, S. 29–33.
- <sup>2</sup> Franz Wegeler / Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz 1838, S. 29f.
- <sup>3</sup> Die beiden zuweilen als Violinduos bezeichneten Stücke in A-Dur WoO 34 und WoO 35 können hier vernachlässigt werden, da zum einen die Besetzung nicht gesichert, zum anderen ihr Charakter als Gelegenheitskompositionen offenkundig ist. Sie wurden deshalb, wie vergleichbare Werke für drei Streicher (Hess 29, WoO 9 und WoO 11), auch nicht in den Band *Streichtrios und Streichduo* (NGA VI/6, hrsg. von Emil Platen, München und Duisburg 1965, vgl. das Vorwort S. III) der Beethoven-Gesamtausgabe aufgenommen.
- <sup>4</sup> Z. B. Nicholas Marston, *Kammermusik für Streicher*, in: *Das Beethoven-Kompendium*, hrsg. von Barry Cooper, München 1992, S. 280–289, hier S. 280; oder Robert Simpson, *The chamber music for strings*, in: *The Beethoven companion*, hrsg. von Denis Arnold und Nigel Fortune, London 1971, S. 241–278, hier S. 243.
- <sup>5</sup> Vgl. z. B. Simpson, *The chamber music for strings*, S. 243; Stephan, *Streichtrio Es-Dur op. 3*, S. 30; Alexander L. Ringer, *Streichquintett Es-Dur op. 4 (zusammen mit dem Klaviertrio Es-Dur op. 63 und dem Bläseroktett Es-Dur op. 103)*, in: *Beethoven. Interpretationen* 1, S. 33–40, hier S. 39.
- <sup>6</sup> Vgl. Ringer, *Streichquintett Es-Dur op. 4*, S. 39.
- <sup>7</sup> Vgl. Hans Gál, *Die Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 4 (1916), S. 58–115.
- <sup>8</sup> Stephan gibt für KV 563 irrtümlich das Kompositionsjahr 1788 als Erscheinungsjahr an (*Streichtrio Es-Dur op. 3*, S. 30).
- <sup>9</sup> Stephan, *Streichtrio Es-Dur op. 3*, S. 31.
- <sup>10</sup> Vgl. Peter Petersen, *Divertimento versus Divertissement. Anmerkungen zu Mozarts KV 563*, in: *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991 Baden – Wien. Bericht. Band I: Hauptsektionen*, hrsg. von Ingrid Fuchs, Tutzing 1993, S. 123–144, hier S. 125f.
- <sup>11</sup> Vgl. ebenda.
- <sup>12</sup> Stephan, *Streichtrio Es-Dur op. 3*, S. 30.
- <sup>13</sup> Douglas Johnson, *Beethoven's Early Sketches in the Fischhof Miscellany: Berlin Autograph 28*, Ann Arbor: 1980, S. 685–690.
- <sup>14</sup> Alfred Orel, *Beethovens Oktett op. 103 und seine Bearbeitung als Quintett op. 4*, in: *Zeitschrift für Mu-*

- sikwissenschaft 3 (1920/1921), S. 159–179; vgl. auch Eberhard Enß, *Beethoven als Bearbeiter eigener Werke*, Taunusstein 1988, S. 42–47.
- <sup>15</sup> Alan Tyson spricht von »recomposed version« (*The New Grove Beethoven*, hrsg. von Joseph Kerman und Alan Tyson, London 1983, S. 162), L. Poundie Burstein von »Recomposition« (*Recomposition and retransition in Beethoven's string quintet, op. 4*, in: *Journal of musicology* 23 (2006), S. 62–96.
- <sup>16</sup> Ringer, *Streichquintett Es-Dur op. 4*, S. 34.
- <sup>17</sup> Vgl. ebenda, S. 38.
- <sup>18</sup> Vgl. Orel, *Beethovens Oktett op. 103*, S. 179.
- <sup>19</sup> Sabine Kurth, *Beethovens Streichquintette* (Studien zur Musik 14), München 1996, S. 147.
- <sup>20</sup> Burstein, *Recomposition and retransition* S. 62.
- <sup>21</sup> Enß, *Beethoven als Bearbeiter*, S. 40.
- <sup>22</sup> Vgl. Platen, *Streichtrios und Streichduo*, Vorwort.
- <sup>23</sup> Willy Hess, *Beethovens »Augenläserduett« – ein Torso*, in: *Musica* 7 (1953), S. 535–537, hier S. 535. Zur Besetzungsfrage Platen, *Streichtrios und Streichduo*, Vorwort.
- <sup>24</sup> Hess, *Beethovens »Augenläserduett«*, S. 535f.
- <sup>25</sup> Vgl. Bodo Bischoff, *Serenade D-Dur für Streichtrio op. 8 (zusammen mit dem Bratschen-Notturmo D-Dur op. 42)*, in: *Beethoven. Interpretationen* 1, S. 56–60, hier S. 57.
- <sup>26</sup> Emil Platen, *Beethovens Streichtrio D-Dur, Opus 9 Nr. 2. Zum Problem der thematischen Einheit mehrsätziger Formen*, in: *Studien zu Bach und Beethoven*, hrsg. von Rainer Cadenbach, Chemnitz 2000, S. 127–149, hier S. 149.
- <sup>27</sup> »Wenn die Kunstwerke, die Sie durch Ihre Protektion als Kenner ehren, weniger von der Inspiration des Genius abhängen als vom guten Willen, sein Bestes zu geben, hätte der Autor die so ersehnte Genugtuung, dem ersten Mäzen seiner Muse das beste seiner Werke darzubieten«. Das Digitalisat der Ausgabe ist im Digitalen Archiv des Beethoven-Hauses online einzusehen.
- <sup>28</sup> Platen, *Beethovens Streichtrio D-Dur*, S. 149.
- <sup>29</sup> Peter Cahn, *3 Streichtrios G-Dur, D-Dur und c-Moll op. 9*, in: *Beethoven. Interpretationen* 1, S. 60–71, hier S. 60.
- <sup>30</sup> Vgl. hierzu die Bemerkungen von Emil Platen im Vorwort der Edition (*Streichtrios und Streichduo*), S. IV.
- <sup>31</sup> Platen, *Beethovens Streichtrio D-Dur*.
- <sup>32</sup> Ringer, *Streichquintett Es-Dur op. 4*, S. 38f.
- <sup>33</sup> Cahn, *3 Streichtrios*, S. 65.
- <sup>34</sup> Ebenda, S. 65.
- <sup>35</sup> Simpson, *The chamber music for strings*, S. 251.
- <sup>36</sup> Tilman Sieber, *Das klassische Streichquintett: quellenkundliche und gattungsgeschichtliche Studien* (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 10), Bern und München 1983, S. 64.
- <sup>37</sup> Zitiert nach Walter Salmen, *3 Streichquartette F-Dur, e-Moll und C-Dur »Rasumowsky-Quartette« op. 59*, in: *Beethoven. Interpretationen* 1, S. 430–438, hier S. 431.
- <sup>38</sup> Rudolf Stephan, *Streichquintett C-Dur op. 29*, in: *Beethoven. Interpretationen* 1, S. 237–242.
- <sup>39</sup> Vgl. hierzu das Kapitel Armin Raabs zu den Bearbeitungen im vorliegenden Band.
- <sup>40</sup> Zur Entstehungsgeschichte siehe Alan Tyson, *The authors of the Op. 104 string quintet*, in: *Beethoven studies* 1 (1973), S. 158–173. Plausible Kritik an Tysons Schlussfolgerungen übt Enß, *Beethoven als Bearbeiter*, S. 98ff.
- <sup>41</sup> Zitiert nach Kurth, *Beethovens Streichquintette*, S. 158.
- <sup>42</sup> Sieber, *Das klassische Streichquintett*, S. 64.
- <sup>43</sup> Enß, *Beethoven als Bearbeiter*, S. 100.
- <sup>44</sup> Enß, *Beethoven als Bearbeiter*, S. 100–107, und Kurth, *Beethovens Streichquintette*, S. 172–192.
- <sup>45</sup> Enß, *Beethoven als Bearbeiter*, S. 100.
- <sup>46</sup> Ebenda, S. 102.

<sup>47</sup> Vgl. ebenda, S. 103f.

<sup>48</sup> Martin Zenck, *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven. Zum Verhältnis von Musikhistoriographie und Rezeptionsgeschichtsschreibung der »Klassik«*, Stuttgart 1986, S. 263.

<sup>49</sup> Ebenda, S. 297.

<sup>50</sup> Vgl. Richard Kramer, *Lisch aus, mein Licht. Song, fugue, and the symptoms of a late style*, in: *Beethoven forum* 7 (1999), S. 67–87, hier S. 69f.

<sup>51</sup> Eine Übersicht über die gesamte Überlieferung gibt Kurth, *Beethovens Streichquintette*, S. 217f.