

ANALYSE

1. Satz aus der Klaviersonate op.2, Nr.1, f-moll von Ludwig van Beethoven

Der erste Satz der Klaviersonate op.2, Nr.1, f-moll von Ludwig van Beethoven (1770 - 1827) ist, ganz dem Schema der klassischen Sonate verpflichtet, in der Sonatenhauptsatzform komponiert.

Exposition: T.1 - T.48,
Durchführung: T.49 - T.100
Reprise: T.101 - T.145
Coda: T.146 - T.152.

Interessant ist, wie Beethoven die Gegensätzlichkeiten zwischen dem ersten (T.1 - 8) und dem zweiten (Auftakt zu T.21 - T.28, 1. Viertel) Thema erreicht.

Motiv des 1. Themas (Auftakt zu T.1 - T.2):

The image shows the first two measures of the first theme in f-minor. The notation is in treble and bass clefs. Annotations include: 'gebrochener f-moll (-Tonika)-Akkord' in green above the first measure; 'staccato-Aufwärtsbewegung' in red slanted text across the first measure; 'abwärts gerichteter punktierter Rhythmus' in green above the second measure; 'Akkordwiederholung' in green below the second measure; and 'f-moll: t' in red below the first measure. Blue arrows point to the notes in the second measure, and a blue '3' indicates a triplet.

Motiv des 2. Themas (Auftakt zu T.21 - T.22):

The image shows the first two measures of the second theme in D major. The notation is in treble and bass clefs. Annotations include: 'gebrochener Es⁷ (-Dominant)-Akkord' in green above the first measure; 'legato-Abwärtsbewegung' in red slanted text across the first measure; 'aufwärts gerichteter punktierter Rhythmus' in green above the second measure; 'Tonwiederholung' in green below the second measure; 'As-dur: D^{9>}' in red below the first measure; and 'T₅' in black below the second measure. Dynamics 'p' and 'sf' are marked.

Ein Vergleich der beiden Themenmotive zeigt, dass es ebenso viele Gemeinsamkeiten (**grün**) wie Unterschiede (**rot**) gibt.

Beiden gemein sind
 der Auftakt,
 der jeweils am Beginn erklingende gebrochene Akkord (in der Analyse: Teilmotiv a),
 der punktierte Rhythmus (blau) am Ende (In der Analyse: Teilmotiv b) und
 die Tonwiederholungen in der Begleitung.

Die Unterschiede liegen
 in der *Bewegungsrichtung* der Akkordbrechung (in der Analyse: Teilmotiv a Umk.) und
 des *punktierten Rhythmus*' (in der Analyse: Teilmotiv b Umk.) (1. Thema aufwärts -
 abwärts, 2. Thema abwärts - aufwärts),
 in der *Artikulation der Akkordbrechung* (1. Thema staccato, 2. Thema legato) und
 in der *Harmonisierung* (1. Thema: Tonika der Grundtonart [moll] vorherrschend,
 Konsonanz, 2. Thema: Dominante der Paralleltonart [dur] vorherrschend, starke
 Dissonanz).

Die Themen bestehen letztlich aus den gleichen Elementen. Diese werden nur unterschiedlich
 verwendet. Durch die Gemeinsamkeiten werden die Unterschiede deutlicher, als wenn es gar
 keine Gemeinsamkeiten gäbe. Diesen Kunstgriff verwendet Beethoven sehr oft. Die
 strukturellen Unterschiede haben ihre Auswirkungen auf die Aussage (sonst wären sie
 schließlich überflüssig): Während das erste Thema sehr entschlossen, fast trotzig wirkt und in
 eine pathetisch gestellte Frage mündet (T.7/8), hat das zweite Thema etwas von banger
 Unsicherheit. Die "Unsicherheit" des zweiten Themas wird dadurch hervorgehoben, dass die
 Tonika (As-dur) nur kurz angedeutet wird und das auch nur als Quartsextakkord.

Die Modulation von f-moll (Grundtonart, 1. Thema) nach As-dur (Tonikaparallele, 2. Thema)
 erstreckt sich vom Auftakt zu T.9 bis T.20 und enthält die im Kapitel über die
 Sonatenhauptsatzform erwähnte "Doppelpunktwirkung" (T.16 -20), die das zweite Thema
 vorbereitet.

Die mehrfache Wiederholung der "freundlichen" Subdominant-Doppeldominant-Dominant-
 Harmonisierung (in der Grafik oben jeweils **rot** markiert) lässt Hoffnung auf eine Antwort der
 vom ersten Thema gestellten Frage aufkommen. Diese Hoffnung wird vom "banger" zweiten
 Thema nicht erfüllt.

Die Weiterführung des zweiten Themas (T.26ff) wirkt mit seinem eigenen Motiv (**rot**) "ratlos":

26

T_3 D_3 T D_5^b7 D D_5^b7 D

Nach und nach steigert sich das Geschehen zu einem Seitengedanken, mit dessen Erklingen die Tonikaparallele zum ersten mal sicher erreicht scheint.

33

T_3 S^6 D^6 7

Jubelnd verbindet dieser Seitengedanke scheinbar die gegensätzlichen Charaktere der beiden Themen, indem er Elemente des ersten Themas (aufwärts gerichtete Akkordbrechungen, **rot**) und des zweiten Themas (abwärts gerichtete Akkordbrechung, **grün**) beinhaltet. Wie ein expressiv-freudiges Resümee folgt die Schlussgruppe. Sie beendet die Exposition.

con espressione

D_3^b D^6_7 T D_3^b D^6_7 T D_3^b D^6_7 D^7 T

Die folgende **Durchführung** (Auftakt zu T.49) beginnt mit dem ersten Thema in der Tonikaparallele As-dur. Wie am Beginn der Sonate wird dabei das Themenmotiv einmal in der Dominante wiederholt, allerdings fehlt bei der Wiederholung der gebrochene Akkord (Teilmotiv a, **rot**). Dadurch erklingt der verzierte punktierte Rhythmus (Teilmotiv b, **blau**) zweimal nacheinander. So entsteht der Eindruck einer gewissen Unbeschwertheit, ausgelöst durch das freundliche Ende der vorangegangenen Exposition.

Musical score snippet showing measures 49-51. Measure 49 is highlighted in orange and labeled 'T'. Measures 50 and 51 are highlighted in blue and labeled 'D⁷₃'.

Durch die harmonische Wendung ($\text{D}_5^v \xrightarrow{5>} \text{D}^{[s]}$) in den Takten 52-54, die den vorangehenden Takten 49-51 entsprechen, wandelt sich die Unbeschwertheit zurück in die Dramatik vom Beginn des Satzes. Es wird deutlich: Das Problem ist nicht gelöst.

Musical score snippet showing measures 52-54. A red box highlights the harmonic progression: (D_5^v) $\xrightarrow{5>}$ ($\text{D}^{[s]}$).

In T.55 setzt das “bange” zweite Thema wieder ein. Obwohl eine Modulation bereits in T.52 begonnen hat, tritt erst von hier an der Vorgang der thematischen Arbeit in den Vordergrund, der für eine Durchführung charakteristisch ist. Von der Ausgangstonart As-dur geht der Weg über b-moll (T.55), und c-moll (T.63) zurück zur Haupttonart f-moll, deren Dominante in T.81 erreicht wird.

Interessant ist, wie ab dem Auftakt zu T.74 beide Teilmotive des zweiten Themas auf jeweils zwei synkopierte Töne reduziert werden (Teilmotiv a: grün, Teilmotiv b: blau). So wird eine starke rhythmische Kraft erzeugt und der Vorwärtsdrang verstärkt.

Musical score snippet starting at measure 73. Two motifs are highlighted: a green box labeled 'von Motiv a (2. Th.)' and a blue box labeled 'von Motiv b (2. Th.)'.

Diese Steigerung gipfelt in den Takten 80/81, in denen die vier Akkorde in den Oberstimmen an die entsprechenden Akkorde der Begleitung des ersten Themas erinnern:

1. Thema

In T.81 ist mit der Dominante von f-moll (Grundtonart) ein hohes Spannungsniveau erreicht, auf dem das Geschehen bis T.94 verweilt ("Stehenbleiben auf der Dominante" : "c" im Bass). Nach den dramatischen Bewegungen der bisherigen Durchführung wirkt dieser Moment wie ein Zustand banger Erwartung.

Die Takte 95-100 führen hin zur **Reprise** und klären so die Unsicherheit.

Das erste Thema erklingt in der Haupttonart f-moll, vertraute Klänge des Sonatenbeginns lassen zunächst etwas Entspannung zu.

Die unbeantwortete Frage, die vom ersten Thema schon am Anfang der Exposition gestellt wurde, erhält jedoch in der Reprise durch den veränderten Rhythmus der Begleitung in den Takten 105-108 einen entschlossenen Nachdruck, als ob der Erwartung Ausdruck verliehen werden soll, dass durch die Geschehnisse der Durchführung nun eine Antwort möglich geworden sei.

Reprise

Exposition

Die Einrichtung (Auftakt zu T.109-T.119), die formal der Modulation in der Exposition entspricht, hat hier keinerlei hoffnungsvollen Ausdruck mehr und lässt erahnen: Das zweite Thema, das ab T.119 nun in der Tonika erklingt, wirkt nun eher wie eine Bestätigung der Aussage der Exposition und nicht wie eine Auflösung des Problems.

Alles, was folgt, hat die gleiche Wirkung: nämlich die, sich damit abzufinden, dass es die ersehnte freundliche Lösung nicht geben wird. Erreicht wird das damit, dass alle Elemente nun in der Tonika und nicht wie in der Exposition in der Tonikaparallele erklingen.

2. Thema (t)

Zum Abschluss bestätigt die **Coda** mit entschlossenen Akkorden, die den beiden Schlussakkorden der Exposition entlehnt sind, die Aussage der Reprise.

(D^7_3) s (D^7_3) tP $(V^7)II$ D^7_3 t tG s^6 D^7 t

■ = Tonikabereich

harmonische

■ = Tonikaparallelbereich

■ = Freiheit und thematische Arbeit

schrattierte Flächen = gliedernde Elemente

blasse Flächen = zusätzlicher Seitengedanke

SONATE

Joseph Haydn gewidmet
Komponiert 1795

f - moll = Tonales Zentrum, auf das sich alle Funktionen beziehen

(b) = in der Durchführung: kurzfristiges tonales Zentrum ("Modulation über") (nicht auf die darunter stehenden Funktionen bezogen)

EXPOSITION

1. THEMA

quasi:

Allegro

Motiv

Motiv a Motiv b

p

f - moll *t* D^7_3

Ludwig van Beethoven

Steigerung durch "Verkürzung" der Vorgänge

M i t

sf *sf* *ff* *p*

t D^7_5 *t* D^7_3 D^4_3 *d* → **As - dur**

Motiv

M i t t e l n d e s 1. T h e m a s

Motiv *Motiv b*

Tg S_7 Sp^7 D^7_5 *T*

Modulation z u m

2. THEMA *tP*

p *f* *p*

S^7_3 B^8_7 D^8_7 T^8_3 S^7_3 B^8_7 D^8_7 T^8_3 S^7_3 B^8_7 D^8_7 D^9_7

zum 1. Thema gegensätzlicher Charakter

Motiv Umkehrung

"Motiv a" Umk. "Motiv b" Umk.

sf *sf*

"Unsicherheit", da neue *T* nur kurz angedeutet → T^9_5 D^9_7 T^9_5 D^9_7 D^9_7

Fortführung des 2. Themas -----, Steigerung

T_3 D_3 T D_5^b7 D D_5^b7 D D^v_7 T_3 D^v_7

Hurra, neue Tonika endlich sicher erreicht! (Seitengedanke)

T_3 D_3 T D_5^7 T sf $S^6 sf$ $D^4 (sf)$

Schlussgruppe

D^7 T sf $S^6 sf$ $D^4 sf$ D^7 T D_3^b

Ysiehe CODA

D^4 D^7 T D_3^b D^4 D^7 T D_3^b D^4 D^7 D^7 T

DURCHFÜHRUNG

vergl. Wechsel von Motiv a und Motiv b in den Takten 1 - 8: andere "Gestik"!

... mit 1. Thema 49

T D^7 (D_5^b)

54 ... mit 2. Thema, Beginn der "Durchführungsarbeit"

v *fp* *p* *sf*

t_5 D $9^>_7$ t_5 $D^{9^>}_7$

59 Fortführung des 2. Themas = Überleitung zum nächsten kurzfristigen tonalen Zentrum (c)

sf *fp*

t_5 $D^{9^>}_7$ 7 Sp_3 (D_5) Sp $(_{5>}D^7)$ D $D^{9^>}_7$

64 -- Kein "kurzfristiges tonales Zentrum" mehr, zu schneller Wechsel
-- Fortführung fehlt = Verkürzung

sf *sf*

t_5 $D^{9^>}_7$ t_5 $D^{9^>}_7$ 8

69

sf *sf*

$)Tg$ $(D^{9^>}_7)$ 8 $)Sp$ $D^{9^>}_7$ 8

73 rhythmischer Ausdruck: Synkopen in Bass und Sopran

sf *sf* *sf*

quasi: *f-moll*

T_5 3 \rightarrow tP_3 (D) $II^{harm.}$

77 X
rhythmischer Ausdruck

sf *sf*

D *t*₅ *S* *3B^v*

81 X

von Motiv b

D̄ *6*/*4* *5*/*3* *7* *6*/*4* *B⁷*

85 *tr* *tr* *tr*

6/*4* *5*/*3* *7* *6*/*4* *B⁷*

auf der Dominante **Überleitung**
... mit dem 1. Thema
(dieses lässt sich mehr und mehr erahnen)

89 *decresc.* *pp*

5/*3* *9*/*7* *6*/*4* *B⁷* *5*/*3* *9*/*7* *6*/*4* *B⁷* *5*/*3*

95 *pp* *cresc.*

Sⁿ *D* *3* *S⁷*

REPRISE

1. THEMA

100

D^7_5 t D^7_3

105

f *f* *ff* *p*

andere Begleitung (keine Synkopen!, vergl. T 5 - 8) - Wirkung?

t D^7_5 t_3 s^6_5 D^4_3 t

l e i t u n g z u m 2. T h e m a v e r ä n d e r t :

110

(s^2_2) 1 D^9_7 8 s^9_3 8

(E i n r i c h t u n g) -----

2. THEMA t

115

vergl. Wirkung der entsprechenden Takte in der Exposition (T. 15 - 19)

D^7_5 v D s^6_4 D^7_5 D

120

t D^9_7 t D^9_7

125

t_3 D_5^7 t $5>B^7$ D $5>B^7$ D D^v_7 t_3 D^v_7

130

t_3 D_3 t D_5^7 t sf $s^6 sf$ $D^4_6 sf$

135

7 t_3 sf $s^6 sf$ $D^4_6 sf$ 5_3

140 **Schlussgruppe**

t $5>B^v$ $D^4_{3/3}$ t $5>B^v$ $D^4_{3/3}$ t $5>B^v$ $D^4_{3/7}$

CODA vergl. T. 47/48

(D^7_3) s (D^7_3) tP $(V^7)II$ D^7_3 t tG s^5 D^7 t