

ANALYSE

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

Das hier als Beispiel dienende Menuett stammt aus derselben Sonate wie der bereits besprochene Sonatenhauptsatz, nämlich aus der Klaviersonate f-moll op.2, Nr.1 von Ludwig van Beethoven.

Das Menuett steht wieder in der Haupttonart der Sonate, in f-moll. Sein am Beginn vorsichtig tastender Charakter führt den Hörer aus der tröstenden Wirkung des zweiten Satzes zurück in die Welt des ersten.

So, wie es typisch ist für ein Menuett in einer klassischen Sonate, hat auch dieses ein Trio als Mittelteil (T.41 - T.73). Das Trio steht in F-dur und bildet so einen freundlichen Gegensatz zu dem es umrahmenden Menuett (T. 1 - T.40).

Auch das Menuett selbst ist dreiteilig. Der erste Teil umfasst die Takte 1 - 14, der Mittelteil die Takte 15 - 28 und der dritte Teil die Takte 29 - 40.

Zwei Elemente sind vorherrschend: Das thematische Motiv mit starkem Menuettcharakter (T.1/2, in der grafischen Analyse blau dargestellt:)

T.1



und die Kadenz- und Schlusswendung (T.11/12, in der grafischen Analyse gelb-rot dargestellt:)

T.11



Der erste Teil ist eine erweiterte klassische Periode, die von der Ausgangstonart f-moll (t) in die Durparallele As-dur (tP) wechselt. Die geschieht per Rückung (Link ist ein Popup), indem der Vordersatz in f-moll gehalten ist und der Nachsatz einfach in As-dur beginnt.

Der Vordersatz besteht aus drei Elementen. Das thematische Motiv ist jeweils ein Auftakt (blau) und eine Abphrasierung (violett), deren motivische Einheit einmal wiederholt wird (T.1/2). Die Takte 3/4 sind eine Erweiterung einer kleinen Motiveinheit des Themenmotivs, wobei der Auftakt um einen ganzen Takt (T.3) verlängert wird. Dadurch entsteht ein übergeordneter pendelnder Rhythmus:

T.1 (kurz) - T.2 (kurz) - T.3+4 (lang).

T.1 T.2 T.3 T.4

Ohne Abweichungen von der klassischen Periodenform könnte der erste Teil des Menuetts so aussehen (er bestünde dann nur aus acht Takten):

(Die blauen Markierungen entsprechen den thematischen Takten [I , II], die gelb - grünen bzw. gelb - roten den Kadenz- und Schlusstakten [III , IV] von Vorder- und Nachsatz.)

Allerdings wäre so der Wechsel von der Tonika in die Parallele sehr flüchtig.

Also wird der Nachsatz der Periode erweitert, indem die Takte III und IV (T. 3/4) des Vordersatzes (T.1 - T.4) in den Takten 7/8 und 9/10 im Nachsatz (T. 5 - T.14) in As-dur wiederholt und eine "neue" Schlusswendung in den Takten 11/12 und deren Wiederholung in den Takten 13/14 hinzugefügt werden:

Allegretto

Die Art, wie die Takte III und IV des Vordersatzes (T. 3/4) im Nachsatz wiederholt werden, ändert ihre Bedeutung: Sie sind nicht mehr Kadenz- und Schlusstakte (III , IV) , sondern funktionieren nun als Erweiterung der Thementakte I und II des Nachsatzes (Ib/c , IIb/c). Die Kadenz- und Schlusstaktwirkung (III , IV) übernimmt das Motiv der Takte 11/12. Dabei wird mit dem oben erwähnten übergeordneten pendelnden Rhythmus gespielt.

Einfache Wiederholungen der einzelnen Gruppen (T.7/8 - T.9/10 und T. 11/12 - 13/14) wären recht banal. Deshalb wird bei jeder Wiederholung durch kleine Änderungen eine Steigerung erreicht. Die erste Steigerung entsteht durch den Wechsel von f-moll nach As-dur zu Beginn des Nachsatzes in T.5 .

Die zweite entsteht dadurch, dass die fünf begleitenden es des Alt es des Alt es der Takte 7/8 in den Takten 9/10 vom Sopran eine Oktave höher über die Melodie gelegt erklingen, die nun der Alt übernimmt.

Selbst die Wiederholung der Kadenz- und Schlusstakte 11/12 - 13/14 (IIIa , IVa - IIIb , IVb) wird mit einer zarten Intensivierung versehen:

Der zweite Teil ab T.15 besteht aus zwei Teilsätzen, die keine Einheit im Sinne einer Periode aus Vorder- und Nachsatz bilden. Vielmehr wird der ersten Teilsatz (T.15 - T.24) dazu verwendet, die Lage zunächst zuzuspitzen und danach eine scheinbare Beruhigung herbeizuführen, um im zweiten Teilsatz (T.25 - T.28) auf dramatische Weise in den dritten Teil des Menuetts als eine Art Reprise überzuleiten. Insgesamt liegt diesen beiden Teilsätzen ein harmonischer Plan in Form einer Rückführung von As-dur nach f-moll zu Grunde:

As b G C f
(D^v) tP (D^v) s (D^{6 5}/_{4 3} t s D^{6 5}/_{4 3} t D⁷/_{6 5}) S B^v D t

Die Steigerung zu Beginn des ersten Teilsatzes wird mit den beiden D^v erreicht. Außerdem wird dieser Teilsatz erweitert: Aus vier Takten (das entspricht der normalen Anzahl von Takten eines Teilsatzes) werden zehn.

Das mit einem D^v "angereicherte" Themenmotiv in As (tP, T) wird in b (s) ebenso "angereichert" steigernd wiederholt und wirkt als Ila Ila Ib Ib.

I? *II?* *III?* *IV?* *I* *II* *III(a)* *IV(a)*

f *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *p*

t *s*⁶ *D*₇ *t*₅ *3* *1* *D*^v₃ *t* *D*^v₅ *D*^v₃ *D*⁴₆ *5* *3* *t*

Diese Takte beziehen ihre Dramatik vom Beginn des zweiten Teils und steigern diese:

Auch hier sind nun D^v zu finden, diesmal drei an der Zahl (T.31, T.33, T.34). Die Linke Hand imitiert nicht die rechte, wie in den entsprechenden Takten 15-18 des zweiten Teils, sondern bringt die Gegenbewegung nun gleichzeitig. Bemerkenswert ist auch das Anwachsen der Stimmenanzahl von zwei auf vier Stimmen im Verlauf des dreimaligen Erklingens des Themenmotivs. Ebenso tragen die Triller der Auftakte zu den Takten 31-34 zur Steigerung bei.

Nachdem das Crescendo der letzten Steigerung vom Sforzato des Auftaktes der Kadenz- und Schlusswendung aufgefangen wurde (Auftakt zu T.354) gehören dieser nun die letzten Takte. Die Takte 35-38 entsprechen dabei formal den Takten 11/12 und 13/14 des ersten Teils, da nun aber die Tonika f-moll beibehalten und nicht die tP wie im ersten Teil erreicht wird, ist die Wirkung hier eine ganz andere. Die letzten zwei Takte sind wie eine Quintessenz des Kadenz- und Schlussmotivs (der Quartsextvorhalt und die Septime fehlen, die reine Dominante bleibt übrig) und lassen das Menuett leise und zurückhaltend, aber nicht wirklich beruhigt enden.

Das Besondere an diesem Menuett besteht darin, dass durch die unkonventionelle Art des Arrangements konventioneller Elemente ein originelles Ganzes entsteht.

Das Trio

Ein Trio bildet meistens einen Gegensatz zum es umrahmenden Menuett. Zunächst ist sein Charakter oft intimer, was durch eine im Vergleich zum dazugehörigen Menuett verringerte Satzdicke erreicht wird. (Daher auch der Begriff "Trio": Umrahmt von einem Menuett, das ursprünglich das Tutti des Orchesters spielte, erklang der Mittelsatz von nur drei Instrumenten gespielt und war deswegen kammermusikalischer Natur.)

In der Tat ist das hier vorliegende Trio zwei- bis dreistimmig. (Das Menuett ist drei- bis vierstimmig.)

Auch das Tongeschlecht wechselt (F-dur) und der Charakter gestaltet sich freundlicher und weicher, was durch fließendere und rundere Bewegung der Stimmführung und Rhythmik erreicht wird. Das Trio hat im Prinzip die gleiche Form wie sein Menuett und lässt sich in drei Teile gliedern:

T. 41 - T. 50 ,
 T. 51 - T. 65 ,
 T. 66 - T. 73 .

Im Wesentlichen besteht es aus drei motivischen Elementen:

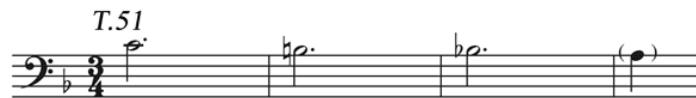
Eines lässt sich von der Achtelbewegung der rechten Hand aus den Takten 41-43 (in der Analysegrafik hellblau) ableiten:



eines von der gleichzeitig erklingenden Viertelbewegung in der linken Hand (in der Analysegrafik hellgrün):



das dritte ist eine chromatisch abwärts geführte Linie "c - h - b", die erstmals in der Mittelstimme der Takte 51-53 erklingt (in der Analysegrafik grau).



Der erste Teil (T. 21 - T. 50) ist eine im Nachsatz um zwei Takte erweiterte Periode, die in die Dominante C-dur ausweicht. Die beiden Thementakte Ia und IIa werden nacheinander - zwecks der Ausweitung jeweils harmonisch variiert - wiederholt (Ia - Ib, IIa - IIb).

Der Vordersatz ist zweistimmig, die Oberstimme beinhaltet die Achtelbewegung und der Bass die Viertel. Der Nachsatz beginnt mit "vertauschten Rollen", also der Bass übernimmt nun die Achtelbewegung, während in der Oberstimme die Viertelnoten erklingen, wobei sich nach und nach eine Dreistimmigkeit entwickelt: Die jeweils tiefsten Noten der Oberstimme gewinnen an Selbständigkeit, indem diese zunächst verdoppelt (T.45/46), und dann ganz der neuen Mittelstimme überlassen werden (T.47/48).

Der zweite Teil (T.51 - T. 65) steht ganz im Zeichen der Dominante. Die Struktur einer Periode wird weitgehend aufgelöst, obwohl ein Viertaktzusammenhang (T.51 - T.54) und anschließend eine zu elf Takten erweiterte Gruppe (T.55 - T.65) erkennbar sind, die ihrerseits in zwei Drei-, eine Zwei- und in eine weitere Dreitaktgruppen gegliedert werden kann (T55 - T.57, T.58-60, T.60/62, T.63 - T.65, in der Analysegrafik grüne Markierungen). Die Viertelbewegungen des ersten Teils fehlen durchgängig, statt dessen erklingt in der zuvor entwickelten Mittelstimme in der Viertaktgruppe T. 51 - T.54 zusammen mit dem Achtelmotiv in der Oberstimme und einem die Dominante untermauernden Orgelpunkt c

im Bass die schon erwähnte chromatische Linie c - h - b. Sie kündigt (mit der Septime b in T.53) bereits die Rückkehr zur Tonika und damit den Beginn des dritten Teils an.

The image displays a musical score with five measures highlighted in colored boxes. Measure T.51 (top left) shows a chromatic line in the bass (c-h-b) with a red circle around the 'h' note. Measure T.55 (top right) shows a similar chromatic line in the bass. Measure T.58 (bottom left) features a forte (ff) dynamic and a chromatic line in the bass. Measure T.61 (bottom middle) continues the chromatic line in the bass. Measure T.63 (bottom right) shows a piano (p) and pianissimo (pp) dynamic. The score is in 3/4 time and includes both treble and bass staves.

Jedoch wird zunächst noch ein Spannungscrescendo in Form eines Aufschwungs unternommen:

In der folgenden Taktgruppe T.55 - T.57 wiederholt sich der vorangehende Vorgang prinzipiell, allerdings mit folgenden Veränderungen:

- 1.) Es werden "die Rollen getauscht", dergestalt dass die chromatische Linie zu Oktaven erweitert in der Oberstimme erklingt und die linke Hand nun die Achtelbewegung übernimmt.
- 2.) Es fehlt der Orgelpunkt des Bass.
- 3.) Aus dem "fis" in der Achtelbewegung in T.53 wird in der entsprechenden Stelle in T.57 in der linken Hand ein f.
- 4.) Bevor der wiederholte Vorgang beendet wird, setzt bereits eine weitere Entwicklungsstufe des Spannungscrescendos ein (T.58).

Mit diesen Änderungen setzt ein "Prozess der Entrückung" ein:

- 1.) Der "Rollentausch" hat die Wirkung, dass das chromatische Motiv an Wichtigkeit gewinnt.
- 2.) Der fehlende Orgelpunkt des Bass wird vom Ohr zwar weiterhin "ergänzt", da aber nun fundamentale Basstöne fehlen, scheint alles "entrückter".
- 3.) Das fis aus T.53 bewirkt durch seine Leittonigkeit eine gewisse Zielstrebigkeit, die dem f im entsprechenden T.57 fehlt; das hat in diesem Zusammenhang den Effekt eines ein wenig rauschhaft ziellos kreisenden Aufschwungs.
- 4.) Dass die nächste Taktgruppe T.58 - T.60 einsetzt, bevor die vorangehende beendet ist, verursacht eine gewisse Sogwirkung.

In dieser folgenden Taktgruppe (T.58 - T.60) setzt sich die entstandene, entrückt aufwärts strebende Crescendotendenz zunächst noch fort. Zum Achtelmotiv der unteren Stimme (linke Hand) gesellen sich nacheinander die Mittelstimme (Auftakt zu T.58, rechte Hand) und die Oberstimme (Auftakt zu T.60, rechte Hand), die das gleiche Motiv zuerst im Terzabstand, dann als Sextakkordkette parallel bis zum Fortissimo aufwärts führen. Die Takte 60 - 62 sind die dichtesten, hier bewegen sich alle drei Stimmen in Achteln.

In T.61 ist der Gipfelpunkt des Aufschwungs erreicht, aber ein wirklicher Höhepunkt entsteht nicht. Statt dessen beruhigt sich das Geschehen wieder, indem die Sextakkordkette des Achtelmotivs abwärts sinkt (T.61/62) und schließlich im nun in ruhigen Akkorden gesetzten chromatischen Motiv mündet: Was uns dieses Motiv zu Beginn des

zweiten Teils versprochen hat, nämlich das Einsetzen des dritten Teils in der Tonika, löst es nun ein.

Die acht Takte des dritten Teils lassen die Periode des ersten Teils ohne Erweiterung erklingen und zeigen, wie einfach und regulär diese nun ist: vier Takte Vordersatz und vier Takte Nachsatz, zweistimmig bleibend, in der Tonika F-dur endend.

Das Menuett erklingt als "da capo" nun ein zweites Mal, nun ohne Wiederholungen.

Klaviersonate op.2, Nr.1, 3. Satz

Ludwig van Beethoven

f-moll: MENUETTO **f-moll (t)**

As-dur (tP): Steigerung

Allegretto

Annotations and Notations:

- Measures 1-6:** Dynamics p , f . Labels I, II, III, IV. Chordal notation: t , s^6 , t , $D^7 \frac{6}{5} \frac{4}{3}$, $t^4 \frac{3}{2}$ (T), S^6 , T.
- Measures 7-10:** Dynamics f , p . Labels Ib, IIb, Ic, IIIa, IVa, IIIb. Chordal notation: $D^7 \frac{6}{5} \frac{4}{3}$, $T^4 \frac{3}{2}$, S^6 , $D^4 \frac{6}{5} \frac{3}{2}$, T, $S^7 \frac{6}{5} \frac{4}{3}$, $D^4 \frac{6}{5} \frac{3}{2}$.
- Measures 11-13:** Dynamics p , f . Labels Ia, IIa, Ib, IIb, IIIa, IVa. Chordal notation: (D^v) , tP , (D^v) , s , $(D^4 \frac{6}{5} \frac{3}{2})$, t , $s^{10 \ 9}$.
- Measures 14-20:** Dynamics pp , ff . Labels IIIb, IVb, IVc, IVd. Chordal notation: $(D^4 \frac{6}{5} \frac{3}{2})$, t , $D^6 \frac{6}{5}$, t , $D^6 \frac{6}{5}$, s , D^b .
- Measures 21-27:** Dynamics f , sf , sf , sf , sf . Labels I?, II?, III?, IV?, I. Chordal notation: D , t , s^6 , D^7 , t , $\frac{7}{5}$, $\frac{3}{1}$, (D^v) , t , (D^v) .
- Measures 28-33:** Dynamics sf , p , pp . Labels II, IIIa, IVa, IIIb, IVb, IIIc, IVc. Chordal notation: (D^b) , $D^4 \frac{6}{5} \frac{3}{2}$, t , $s^4 \frac{3}{2}$, $D^4 \frac{6}{5} \frac{3}{2}$, t , D , t .

F-dur:

TRIO

40

p I II III IV Ia

T *Sp* $\frac{7}{7}$ *D* $\frac{7}{3}$ *T*

46

Ib IIa IIb III IV

S^6 ${}^3D^7$ *D* 4 (D^7) *Tr* (D^7) T ${}^3D^7$ D^4 $\frac{9}{3}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{3}{3}$) *D*

50

D D^7 7 T^5 *D*

56

7D 7 *T* *S* T^7

61

ff 7 *D* ${}^5D^7$ D^7 *T* *Sp* $\frac{7}{7}$

68

D 3 *T* 3 S^6 *D* *T*