

Thomas Fesefeldt – Andreas Ickstadt – Ariane Jeßulat – Kilian Sprau – Katja Steinhäuser –  
Berthold Tuercke – Lilia Ushakova – Emmanouil Vlitakis (Hg.)

unter Mitarbeit von  
Ferdinand Kiesner und Gabriel Pech

# Kombinatorik und Spiel

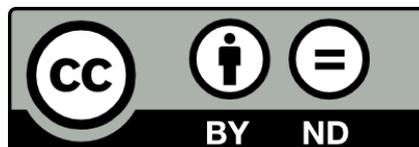
## Wege musikalischen Denkens

Festschrift für Stefan Prey



Universität der Künste Berlin

2022



Der Text dieser Publikation ist unter einer Creative Commons Lizenz vom Typ Namensnennung – Keine Bearbeitung 4.0 International. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie <https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/legalcode> oder wenden Sie sich brieflich an Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA. Fotos und Abbildungen mit anderen Nachweisen sind ausgenommen.

# Inhaltsverzeichnis

Vorwort

## **Clemens Kühn**

Zahlenspiele. Geburtstagsgabe für Stefan Prey

## **Hartmut Fladt**

Aspekte von Natur und Naturbeherrschung in der Musik des 18. Jahrhunderts

## **Gesine Schröder**

Der Zug des Feuervogels in den Westen. Präliminarien zu Interpretations-Studien über einen Orchesterhit

## **Berthold Tuercke**

für Stefan Prey

## **Volker Lenz**

Einige Erinnerungen an den Unterricht bei Stefan Prey

## **Ulrich Kaiser**

Wahnsinn!

## **Reinhard Schäfertöns**

Zwischen Kunst, Wissenschaft und Pädagogik. Positionen musiktheoretischer Fächer im hochschulischen Kontext

## **Michael Polth**

Tonfelder in zwölftönigen und zwölftontechnischen Kontexten

## **Andreas Waczkat**

Magister Ludi Viennensis. Zu Josef Matthias Hauers *Zwölftonspielen*

## **Tobias Faßhauer**

Ragtime für die *Polka*. Musikalische Amerika-Signaturen in Puccinis *La fanciulla del West*

## **Martin Supper**

Stefan Prey 2022

**Ullrich Scheideler**

Das Labyrinth auf dem Weg zum Schluss. Beobachtungen zur Genese der Schlussgruppe des 1. Satzes von Ludwig van Beethovens Eroica-Symphonie im Kontext der Skizzen

**Ariane Jeßulat**

Kanon und Echo. Zu den kontrapunktischen Dispositionen der Fuge in f-Moll BWV 857

**Albert Richenhagen**

Das antike Tonsystem in der kurzen Gesamtdarstellung des Nikomachos von Gerasa

**Manfred Hüneke**

Lullaby of Birdland (George Shearing)

**Andreas Ickstadt, Christiane Imort-Viertel und Robert Lang**

Wie Musiktheorie in der Schule unterrichtet wird. Eine empirische Studie in Berlin und Baden-Württemberg

**Antonie Budde**

Algorithmus in G

**Wolfgang Dinglinger**

» [...] für den ausübenden Künstler genüge der Generalbaß.« Ein Reformversuch im Fach Musiktheorie an der Königlichen Hochschule für Musik in Berlin

**Martin Ullrich**

Musiktheorien im Anthropozän. Zwei Vorschläge für eine mehr-als-menschliche Musiktheorie

**Elke Reichel**

Polyphonie als Mittel der dramatischen Kunst bei Wolfgang Amadeus Mozart. Zu kanonischen Satztechniken in den Bühnenwerken der Wiener Schaffensperiode

**Florian Edler**

Die Eröffnung mit dem kleinen Mollseptakkord oder  
Das ›Tea for two‹-Modell

**Andreas Brenner**

Drei Violinen (2021). Für Stefan Prey

**Laura Krämer**

Von überall nach überall. Daubes Modulationstabelle und die Redundanz in der Improvisationspädagogik

**Hans Aerts**

*Contrapunti in frotta*. Gruppenimprovisation nach Quellen des frühen 17. Jahrhunderts

**Lilia Ushakova**

Linie und Klang. Wechselwirkungen von kontrapunktischen und harmonischen Prinzipien in *Sadko* von Rimski-Korsakow

**Qiming Yuan**

Stockend-Rasende Zeit. Wahrnehmung und Interpretation von Beethovens späten Streichquartetten

**Emmanouil Vlitakis**

Verknüpfung und Korrespondenz. Aspekte formalen Denkens und dramaturgischer Gestaltung in Elliott Carters 2. Streichquartett

**David Santos**

*London* aus *Songs and Proverbs of William Blake* op. 74 von Benjamin Britten. Ein modernes Lied – in der Tradition verwurzelt

**David Santos**

Fuge in d-Moll

**Wendelin Bitzan**

Vom Lied zur Ballade. Zur intertextuellen Beziehung zwischen vokaler und pianistischer Faktur bei Amy Beach

**Katja Steinhäuser**

Unfassbar schön. Musikalische Ästhetik im Tonsatzunterricht

**Joachim Stange-Elbe**

*Calm and Light Rays*. Eine algorithmische Komposition aus dem Zyklus »Removing and Replacement«

**Hartmuth Kinzler**

Vom Anfang des Anfangs des Alten Testaments. Bemerkungen zu BWV 846 bzw. 846a

**Lidia Kalendareva**

Adagio – The Tree Of Life

**Veronika Ágnes Fánicsik**

Aurora borealis

**Felix Mahr**

Reizvolle Regelbrüche. Eine Auseinandersetzung mit dem zweitaktigen Soggetto des Ritornells aus Bachs Choralkantate *Wachet auf, ruft uns die Stimme*

**Burkhard Meischein**

Goethes musiktheoretische Interessen und die Frage nach dem Kontext musiktheoretischer Gegenstände

**Shengying Luo**

Agnus Dei Qui Tollis Peccata Mundi. Xavier Durand – aus dem Unterricht von Shengying Luo

**Philipp Sobecki**

›Metrikspiele‹ in Haydns Symphonie-Menuetten

**Anne Schinz**

Auguste Panseron – *L'art de moduler au violon*

Anhang: Biografien der Herausgeberinnen und Herausgeber

# Vorwort

Diese Festschrift zu Ehren von Stefan Prey, erschienen anlässlich seiner Verabschiedung aus dem aktiven Hochschulleben an der Universität der Künste Berlin, bezieht sich auf sein doppeltes Wirken als Hochschullehrer und Forscher. In beiden Bereichen mutet dieses Wirken ›legendär‹ an – auch wenn Legendenbildung im Hinblick auf die Persönlichkeit des Geehrten vollkommen unangemessen zu sein scheint. Doch sind es nicht zuletzt seine Bescheidenheit und Uneitelkeit, die angesichts solchen Könens zu superlativischen Beschreibungen verleiten.

Als Hochschullehrer prägte Prey Generationen von Musiktheoretikerinnen und -theoretikern entscheidend. Eine spezifische Mischung aus hohem Anspruch und Freundlichkeit, enorme Repertoirekenntnis, überragende fachliche Kompetenz, methodische Offenheit, nicht zuletzt eine außergewöhnliche Hingabe an die Aufgaben der Hochschullehre, keine Zeit und Mühe scheuend, auf die individuellen Bedürfnisse der Studierenden aktiv und fördernd einzugehen, waren Markenzeichen von Preys Lehre und vermittelten auch ein bestimmtes *Ethos* von Musiktheorie. Als Forscher setzte Prey v. a. mit seiner Dissertation *Algorithmen zur Satztechnik und ihre Anwendung auf die Analyse* Maßstäbe. Die methodisch-systematische Stringenz und die Materialfülle dieser Arbeit wirken einmalig.

Auf die Einladung des Hg.-Teams hin, Beiträge zur Festschrift für Stefan Prey zu leisten, ist ein ›bunter Strauß‹ an wissenschaftlichen Texten, Kompositionen, satztechnischen Arbeiten und Gruß- bzw. Glückwunsch-Schreiben entstanden. Allenthalben waren in der daran geknüpften Kommunikation der große Respekt, die Dankbarkeit und die menschliche Zuneigung zu spüren, die Stefan Prey innerhalb der musiktheoretischen Fachcommunity genießt. Wir bedanken uns ganz herzlich bei allen Beteiligten für die so engagierte Mitwirkung!

Die historische Spannweite der behandelten Themen ist beträchtlich, angefangen bei antiker Musiktheorie (Nikomachos-Traktat/A. Richenhagen) bis hin zu Ausblicken auf posthumanistische Entwicklungen der Musiktheorie (M. Ullrich). Erwartungsgemäß befassen sich einige Beiträge mit Kontrapunktik und Kombinatorik (A. Jeßulat, E. Reichel, L. Ushakova, H. Kinzler), auch mit Bezug auf Hochschullehre und Unterrichtspraxis generell (H. Aerts). Verschiedene Teilbereiche der Musiktheorie werden weiterhin thematisiert: Modulationslehre (L. Krämer, A. Schinz), Harmonik und Satzlehre (F. Edler, F. Mahr), Metrik (P. Sobecki), Unterrichtsmethodik (K. Steinhäuser), Zwölftontheorie und -analyse (M. Polth, A. Waczkat), werkanalytische Betrachtungen mit unterschiedlicher Perspektivierung (W. Bitzan, Q. Yuan, D. Santos, U. Scheideler, E. Vlitakis), Interpretationsstudien (G. Schröder), Geschichte, Wandlungen und Perspektiven des Faches Musiktheorie in Schule und Hochschule (W. Dinglinger, A. Ickstadt/C. Imort-Viertel/R. Lang, R. Schäfertöns), interkulturelle Verbindungen (T. Faßhauer), Musik(theorie) im wissenschaftlichen Kontext (H. Fladt, B. Meischein). Der kreative Prozess des Komponierens ist hier durch verschiedene Kompositionen vertreten (A. Brenner, A. Budde, V. A. Fánicsik, L. Kalendareva, J. Stange-Elbe, B. Tuercke); ebenso sind Arbeiten aus der musiktheoretischen Werkstatt zu finden (M. Hüneke, D. Santos, S. Luo/X. Durand). Schließlich ist in einer solchen Festschrift auch der persönliche Bezug zum Widmungsträger zu suchen: Geburtstagsgabe und Grußworte, Texte zwischen Poesie und Wissenschaft, lassen einiges über Person und Lehre Stefan Preys erfahren (C. Kühn, U. Kaiser, V. Lenz, M. Supper).

Zu danken ist weiterhin den Mitarbeiterinnen der Universitätsbibliothek, namentlich Anne-Christin Martinsohn und Friederike Kramer, die unser Vorhaben mit Rat und Tat begleitet haben und ohne deren Hilfe das Projekt dieser Online-Publikation nicht realisierbar gewesen wäre, ferner auch den studentischen Mitarbeitenden Ferdinand Kiesner und Gabriel Pech für Korrektorat und Layoutgestaltung der Texte.

Nun gratulieren wir dem Widmungsträger nachträglich zum 65. Geburtstag und wünschen ihm ein erfülltes post-universitäres Leben!

In Dankbarkeit  
die Herausgeberinnen und Herausgeber  
(auch im Namen des Musiktheoriekollegiums der UdK Berlin)

# Stockend-Rasende Zeit

## Wahrnehmung und Interpretation von Beethovens späten Streichquartetten

Qiming Yuan

Ludwig van Beethovens späte Streichquartette<sup>1</sup> abermals zum Untersuchungsgegenstand zu machen scheint im ersten Augenblick prekär. Einerseits werden diese Werke und ihr Schöpfer von solch einem Nimbus umgeben, dass sie schier als höchste Kunst dieser Gattung und als der Gipfel Beethoven'schen Schaffens angesehen werden müssten. »Die gesamte Kammermusik gipfelt in den fünf grossen letzten Quartetten Beethovens«;<sup>2</sup> andererseits wird ihnen ein Mythos mit verständnisloser Bewunderung angeheftet. Beide Einstellungen erschweren seit jeher einen sinnlichen und sachlichen Zugang zum Wesen der Komposition.

Hören und Rezipieren der letzten Streichquartette<sup>3</sup> stellen eine Herausforderung dar, »Beethovens Spätstil berührt uns noch immer als etwas Unvermutetes und Phänomenales.«<sup>4</sup> Auch unabhängig von der jeweils individuellen Auffassungsfähigkeit entziehen die Stücke sich zum grossen Teil schon dem bloßen Zuhören. Sie neigen scheinbar dazu, eine gewisse Dekonzentration und Zerstreuung hervorzurufen – ein einzigartiger sublimer Kunstgenuss untermischt von Ratlosigkeit. Die erlebte Zeit konfiguriert sich unausgewogen und disparat: sie rast, fließt, stottert, zerkratzt, erstarrt und entschwindet.<sup>5</sup> Grundsätzlich kann »eine Dissoziation der verschiedenen Materialschichten voneinander«<sup>6</sup> festgestellt werden.

Obgleich zahlreiche Annäherungsversuche unternommen wurden,<sup>7</sup> verfällt man, fasziniert von dieser einzigartigen Hörerfahrung, immer wieder der Neugier und dem drängenden Wunsch ihr Wesen in unermesslichen Tiefen zu berühren.<sup>8</sup>

---

<sup>1</sup> Die Gattung Streichquartett beschäftigte Beethoven in seinen letzten Lebensjahren von 1824–27 fast als einzige Gattung. Die Streichquartette sind zugleich auch seine letzten Kompositionen. Zwischen op. 95 und op. 127 liegen 13 Jahre, wenn man die Vor- und Nacharbeit hinzurechnet, sind es immer noch 8 Jahre (1814–1822).

<sup>2</sup> Riemann 1910, 106.

<sup>3</sup> Im November 1825 hat Beethoven die drei »Galitzin-Streichquartette« op. 127, op. 130, op. 132 fertiggestellt.

<sup>4</sup> Brendel 2001, 111.

<sup>5</sup> Hier ist nicht die Zeitlosigkeit bei einer Ausweitung eines Zeitraums gemeint, es handelt sich vielmehr um einen Verlust eines gebildeten Zeitmaßes.

<sup>6</sup> Adorno 1993, 271.

<sup>7</sup> Das riesige Korpus der Literatur und die Bandbreite der Forschungszugänge über Spätwerke Beethovens haben eine Unmenge von Aspekten hervorgebracht. Sie übermitteln einleuchtende Ansätze und Erkenntnisse, und sind sachlich nachvollziehbar und musikalisch nachfühlbar. Dennoch bleiben die zur Wahrnehmung führenden Aspekte meistens auf der prädikativen Ebene, in den konkreten Werkanalysen wird dagegen obsessiv nach Bezügen in Intervallrelation, Motivverbindung und Netzwerk etc. gesucht. Die Polarität eines deskriptiven und anatomischen Umgangs mit den Werken ist in der Musik selbst verwurzelt, sie ist ein Widerspruch an sich schlechthin.

<sup>8</sup> Beim Hören von Beethovens späten Streichquartetten merke ich vor allem eine Anstrengung. Es ist anzunehmen, dass die wenigsten kulturinteressierten Bildungsbürger\*innen nach einem anstrengenden Arbeitstag noch in der Lage sind, aufmerksam eines seiner späteren Streichquartette als Entspannung oder Unterhaltung anzuhören.

Schon 1987 bezeichnete Sieghard Brandenburg nicht ohne Polemik die Etikettierung nach Bestätigung und Abweichung von Formkriterien als »spröde Analysen«, die mit Anwendung »eines bestimmten überkommenen Begriffssystems«<sup>9</sup> hantieren. Analysen dieser Art redeten an der formalen Funktionalität und dem musikdramaturgischen Ablauf vorbei.<sup>10</sup> Meines Erachtens mangelt es hingegen an Untersuchungen von konkreten Sachverhalten in den verschiedenen Satztechniken. Es kommt mir so vor, als ob das Werkverstehen im Sinne Brandenburgs viel mehr um die Musik kreist, als ob es sich aus der Musik selbst konfiguriert, um dann über sie hinauszudeuten. In diesem Beitrag wird versucht die Richtung umzudrehen, indem zunächst Einsicht in die Satztechniken gewährleistet wird, um dann den Weg zu einem Diskurs auf der Metaebene freizumachen. Wir werden im Folgenden zuerst zwei werkübergreifende Momente<sup>11</sup> mit Hilfe von Beispielen unter die Lupe nehmen, um dann von diesen Erkenntnissen ausgehend den ersten Teil des ersten Satzes op. 127 im Kontext zu betrachten.

\*\*\*

## Modulation

Über das Verhältnis der Tonarten im ersten Satz von op. 127 und ihre Disposition wurde schon viel geschrieben. Die Bandbreite der analytischen Herangehensweisen reicht von Behandlung der zyklischen Entfernung der Tonarten untereinander bis hin zur Übertragung eines abstrakten diastematischen Verlaufs auf die gesamte Disposition der Linienbildung in op. 127.<sup>12</sup> Weniger wurde aber über den spezifischen Verlauf der Tonartenwechsel an sich geschrieben. Obwohl der Modulationsprozess Beethovens früherer und mittlerer Werke harmonisch nicht immer die bezauberndsten Momente seiner Musik darstellt,<sup>13</sup> realisiert sich der Tonartenwechsel meistens organisch, erfüllt die hinleitende Funktion und integriert sich dramaturgisch gut in den musikalischen Verlauf. Solche Momente sind allesamt auch bei dem späteren Beethoven zu finden, es gibt jedoch Momente, die für die späten Streichquartette spezifisch sind.<sup>14</sup> Die Modulation wirkt oft rau und stellt den Tonartenwechsel als bloße Pflichtaufgabe heraus.<sup>15</sup>

---

<sup>9</sup> Brandenburg 1982, 221.

<sup>10</sup> Einem Komponisten liegt viel mehr daran, das Formproblem zu lösen als es zu etikettieren. Im dramatischsten Falle kann von Entkopplung der formalen Teile die Rede sein. Beethovens Haltung gegenüber dem Dogma einer Theorie, kann man durch seine Äußerung gegenüber der ›Förster'schen Bassregel‹ herauslesen. Während er Bratsche bei einem Förster'schen Streichquartett spielte sang er die Bassstimme und merkte an: »So *mußte* [sic] die Baßstimme sein«. S. Indorf 2004, 42.

<sup>11</sup> Sie sind nicht als ein auf einen übergeordneten Zusammenhang hin konzipierter Werkkomplex, sondern eher als Werkgruppe zu verstehen.

<sup>12</sup> Vgl. Chua 1995, 51.

<sup>13</sup> Auch wenn der Vergleich unangemessen sein mag, stellen bei Franz Schubert die Modulationen oft die zentralen harmonischen Momente dar.

<sup>14</sup> Daraus ergibt sich auch die Schwierigkeit der Stilbeschreibung des späten Beethovens, in den späten Werken sind die Elemente aus seinen früheren Phasen allesamt prominent vertreten.

<sup>15</sup> Traditionellerweise wird die Modulation über einen harmonischen Weg beschrieben, was aber an sich schon nicht vollständig aufgeht, und in den späten Streichquartetten noch weniger funktioniert.

Musical score for measures 86-88. The score is in G-flat major (three flats) and 3/4 time. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Dynamics include sf, ff, and f. The music shows a transition from a strong dynamic to a softer one.

Ges-Dur

Gb7 Ces-Dur (angedeutet) Ende der Exposition

Musical score for measures 89-92. The score continues from the previous page. Dynamics include f, p, and pp. A black arrow points to a specific chord in measure 90. A box highlights a measure in measure 92, with an arrow pointing to it from the text 'più piano' above. The text 'più piano' is written above the staves in measures 91 and 92.

B-Dur

Anbindendes Motiv

Opus 130

Musical score for measures 93-96. The score is in B major (two sharps) and 3/4 time. It features four staves: Violine I, Violine II, Viola, and Violoncello. Dynamics include p, cresc., and f. The text 'Adagio ma non troppo' is written above the staves. Two boxes highlight specific motifs in measures 93 and 94.

Beispiel 1: Ludwig van Beethoven, Streichquartett op.130, 1. Satz, T. 86–93, T. 1–6, T. 92–96

Am Schluss der Exposition in op. 130/1 steht Beethoven vor der Herausforderung, die erreichte Ges-Dur Tonart bei einer Wiederholung zurück nach Es-Dur zu führen und bei einer Fortsetzung weiterhin in Ges-Dur bleiben zu können. In den beiden Fällen muss er gleichzeitig das Tempo von Allegro ins Adagio ›notbremsen‹. Seine Methode ist in beiden Fällen ähnlich linear. Das verbindende Motiv für die Schnittstelle wird dem Anfang des Stückes entnommen, und an metrisch veränderter Position eingesetzt.<sup>16</sup> Obwohl die Überbrückung des harmonischen Bruchs durch die lineare Fortsetzungslogik schon in frühen Werken Beethovens nichts Ungewöhnliches ist, erfährt sie hier eine sonderbare Zuspitzung. In T. 90 wurde Ges-Dur zuerst durch die Hinzufügung der Septime *fes* infrage gestellt, ein typisches Mittel im herkömmlichen Sonatensatz um von der Oberquinttonart in die Ausgangstonart zurückzukehren. Hier wird dieser Prozess entstellt: die Tonart Ces-Dur wird in T. 92 nur angedeutet, die lineare Abwärtsbewegung setzt sich ab T. 90 von *ges* fort ins *a* in T. 93. Dort kommt die Musik mit einem Diminuendo und längeren Dauern der Notenwerte (Viertel und Halbe) zum Stillstand. Die Einstimmigkeit des Unisono löst sich von jeglicher melodisch und harmonisch eindeutig hinführenden Funktion, die Musik versandet gleichsam. Angekündigt sind bloß die ersten beiden Töne des nächsten Formteils.<sup>17</sup>

Beim zweiten Anlauf in T. 94 wird die kleine Sekunde auf *ges-f* versetzt. Diesmal scheint die Tonart nicht ›fort‹, sondern ›zurück‹ modulieren zu wollen. Hier zeigt sich, dass die intervallische Bestimmung abstrahierbar und flexibel ist. Ein solches subthematisches<sup>18</sup> Verfahren lässt einen arbiträren Spielraum bei der Festlegung der Intervallgrößen zu und ermöglicht dadurch theoretisch in ›alle‹ Tonarten zu gelangen. In diesem Moment hat sich die Tonart Ges-Dur keinesfalls etabliert, sondern lediglich durch einen statischen ›tonikalen‹ Liegeton *ges* bei der Bratsche angedeutet, er reibt sich mit *as* und *f* in einer homophonen Textur, und stört die ohnehin harmonisch schwach ausgeprägte halbschlüssige Wendung.

Beethoven stand hier vor drei delikaten Aufgaben seiner Konstruktion:

1. Der Unisono-Anfang gibt keine eindeutige harmonisch-logische Aussetzung vor, daher ist eine harmonische Hinführung kaum möglich.

<sup>16</sup> In Takt 2 wurde diese metrische Umsetzung schon angewendet.

<sup>17</sup> Auf die motivisch übergreifende Funktion der kleinen Sekunde wurde in der Sekundärliteratur bereits mehrfach hingewiesen.

<sup>18</sup> Vgl. Dahlhaus 2002, 47f.

2. Melodisch wäre nur eine längere chromatische Linie als Übergang möglich.

3. Darüber hinaus muss Beethoven das Tempo prompt herausnehmen um zu dem Anfangscharakter zurück zu kehren.

Die Vorwegnahme der ersten beiden Töne scheint ihm die Legitimation zu geben, um den drei gestellten Vorgaben ohne einen radikalen Bruch gerecht zu werden. Hierin lediglich einen Bruch bzw. etwas Bruchartiges wie in der herkömmlichen Beethovenliteratur als Stilmerkmal festzumachen wäre unzutreffend, da Beethovens Lösung dialektisch ist. Sie ist vermittelnd, muss aber zugleich knapp sein, sodass sie wie ein Bruch wirkt. Durch unsere Analyse wird hingegen ersichtlich, dass Beethoven gerade das Bestmögliche versucht um einen Bruch zu vermeiden.

161  
Thema 1. Teil  
Thema 2. Teil

168  
*f* *p* *sempre piano*  
*f* *p* *sempre piano*  
*f* *p* *p* *sempre piano*

**Beispiel 2: Ludwig van Beethoven, Streichquartett op.130, 6. Satz, T. 161–173**

Nach mehrmaligen Anläufen ab T. 161 mit einer Doppelimitation zweier Thementeile, die sowohl gleichzeitig als auch sukzessiv ablaufen, wird plötzlich die Tonika in T. 167 unmerklich mit der Durterz *a* in einen F-Dur-Dreiklang verwandelt. An sich ist ein Durdreiklang am Ende eines Moll-Abschnitts nichts Ungewöhnliches, im Normalfall geht dies mit einer Erhellung einer Molltonart einher, und wird zugleich agogisch ausgewiesen. In das harmonische Pendeln zwischen dem Dominantseptakkord und der Molltonika (f-moll) wird die Wendung in die Durtonart mit schier unübertroffener Verharmlosung integriert. Die Durtonart in T. 167 irritiert regelrecht das Gehör, sie wird zunächst mit Verdacht auf eine falsche Intonation wahrgenommen. Erst in den darauffolgenden Takten etabliert sich das F-Dur und wird vom Gehör allmählich akzeptiert. Die Durtonart wird in diesem Fall nicht »erreicht«, sondern durch Irritation, Unklarheit und Turbulenz der Dynamik in die Wahrnehmung hineingemogelt. Die hastige dynamische Änderung, »subito forte« in T. 168 und »subito piano« in T. 169, wirkt der Glätte des materiellen Verlaufs entgegen. Die Etab-

lierung der Durtonart wird ohne eine wirkliche harmonische Prozessualität zwischen T. 167 und 169 vollzogen, sie stellt sich erst in T. 170 als Tonart heraus. Die Verharmlosung und Unterminierung des Wechsels in die Durtonart erfordert mehr Zeit, und legitimiert eine Art harmonischen und syntaktischen Leerlaufs, der weder Stillstand noch Fortsetzung ist. Daraus ergibt sich eine spezielle Konstellation von unverzichtbar stagnierender Disposition basaler Materialien, sie lockert die Kompaktheit der Formbildung auf.

Modell      Sequenz      Abspaltungen

\*) Siehe Kritischen Bericht, Lesartenverzeichnis.

$A^6_4$

**Beispiel 3: Ludwig van Beethoven, Streichquartett op. 131, 1. Satz, T. 54–62**

In diesem Beispiel findet ab T. 55 eine eigenartige Sequenz mit einer späteren Abspaltung ab T. 57 statt. Hier ist die harmonische Progression mit primär kontrapunktischer Arbeit durchmischt. Alle Stimmen haben ihre satztechnische Berechtigung, ihre Zusammensetzung ist auf die Satzspannung hin gerichtet. Sie ist von einer Spannung durchdrungen, die nirgends ihre Auflösung sucht und benötigt. Die erste Geige bildet mit der Bratsche ab T. 55 einen recht konsequent durchgeführten Dezimen-Gymnellsatz.<sup>19</sup> Das Cello bewegt sich im selben Tonhöhen-Rahmen der ersten Geige um drei Oktaven tiefer. Die zweite Geige vollzieht in T. 55 und 56 eine Gegenbewegung zur ersten Geige und Bratsche. In T. 55 spielt die zweite Geige simultan zuerst eine exakte Umkehrung der Bratschenstimme, in der zweiten Takthälfte dann eine fast exakte Umkehrung zur Stimme der ersten Violine, abgesehen von dem Halbtonschritt *e-dis*.<sup>20</sup> Der H-Dur bzw. A-Dur-Quartsextakkord in der jeweils zweiten Hälfte der Takte 55 und 56 wird nur angedeutet. Insbesondere die letzten zwei Töne der zweiten Geige *gis* und *fis* in T. 56 tragen noch ein Zusätzliches zum unentschiedenen harmonischen Zustand bei. Auch der auf der Zählzeit Eins noch klare cis-Molldreiklang in T. 57 wird auf dem zweiten Viertel durch die zusätzlichen Töne *h* und *a* der Bratsche verschleiert. Auch hier verursachen die zwei anhängenden Töne, dass die harmonische Transparenz verwischt wird. Die satztechnisch inkorrekt aufgelösten harmoniefremden Töne gehorchen der kontrapunktischen Logik, und erschweren es dem Gehör einen real vierstimmigen Satz harmonisch eindeutig wahrzunehmen. Diese Textur erfährt in T. 59 eine rhythmische Verschiebung um ein Achtel in der zweiten Geige, und erhält damit einen zusätzlichen Vorhalt zur ersten Geige.

Daraus ergibt sich linear eine klare Sequenzstruktur, die harmonisch gestützt und zugleich vertuscht wird. Durch diese Sequenz entsteht eine dichte Textur einander umkreisender Stimmen, die sich in Tonhöhen

<sup>19</sup> Die sture Anwendung eines einzigen Satzmodells ist ein Stilmerkmal in den späten Werken Beethovens.

<sup>20</sup> Takt 56 ist der einzige Takt, in dem die Sequenzstruktur bei der zweiten Geige nicht konsequent eingehalten wird, die Stimme der zweiten Geige wird mit einer Aufwärtsbewegung in die Septime  $a^1$  geführt.

umschlingen und die höranalytische Annäherung zu einer Herausforderung machen. Die disproportionierte Materialverteilung und umherschweifende Textur verzögern und täuschen die Hörerwartung: Unter der Oberfläche einer fließenden Textur, die eigentlich in eine leichtfüssige Rezeption münden sollte, geht der Höreindruck durch die ›verschmutzte‹ Textur, nun fließend-stockend vorstatten. Die Musik findet jenseits eines ›ein-schichtigen‹ Tempos statt, sie ist vielmehr in ihrer Zeitstruktur aus auseinanderstrebenden Schichten dialektisch zusammengesetzt. Ein versetztes Zeitwahrnehmen entsteht, und belastet das Hören maßgeblich. Der forttreibenden kinetischen Energie, die einer zielgerichteten harmonischen Sequenz eigen ist, fehlt hier die Konsequenz. Aufgrund dessen verliert diese Sequenz die Kraft des Mechanischen um mit Dekolorierung chromatischer Töne zu modulieren. Trotzdem komponiert Beethoven die Passage als energetisch sich steigernden Prozess kraft der anwachsenden Spannung der ansteigenden melodischen Linien. Die sukzessive Abnahme der Kreuzvorzeichen beginnt in T. 55 mit *a*, T. 59 mit *d*, und in T. 60 mit *g*, somit sogar noch ein Kreuz weniger als die Zieltonart A-Dur.<sup>21</sup>

\*\*\*

---

<sup>21</sup> Gerade bei diesem Werk ist diese beschwerliche Stimmführung nicht etwa auf die Fahrlässigkeit des Komponisten zurückzuführen, denn der Vergleich mit einer früheren Fassung zeigt, dass die Beethoven die angeraute Stimmführung absichtlich in der späteren Fassung noch verstärkt.

## Textur

The image shows a musical score for the fourth movement of Ludwig van Beethoven's String Quartet Op. 130, titled 'Alla danza tedesca' (Allegro assai). The score is in 3/8 time and features a complex texture with overlapping parts. Annotations include 'Vorhalt' with a downward arrow pointing to a note in the first staff, and 'Höhepunkt' with a rightward arrow pointing to a measure in the second system. The score includes dynamics like 'p' and 'cresc.', and fingering instructions like '1 2 1 2 etc.' and '9=1'. Chord symbols 'D7' and 'Em' are present in the lower system.

Beispiel 4: Ludwig van Beethoven, Streichquartett op. 130, 4. Satz *Alla danza tedesca*, T. 1–24

Das vierte »Stück«<sup>22</sup> op. 130, »alla danza tedesca«, ist samt dem zweiten »Stück« desselben Opus bei der ersten Aufführung auf Anhieb vom Publikum enthusiastisch aufgenommen worden.<sup>23</sup> An der Oberfläche fließt die Musik leicht dahin, doch das innere Satzgefüge gestaltet sich »verkratzt«, sodass der Fluss beim Hören vom innen heraus gleichsam »angehalten« wird. Ein ähnliches Profil ist zwar schon in den früheren Werken von Beethoven zu finden, doch setzt es sich in seinen Spätwerken deutlich konsequenter durch.

Es ist augenfällig, dass zweite Geige und Bratsche als Stimmpaar ununterbrochen in Achteln eine Wellenbewegung darstellen. Für den leichten Charakter des Themas ist diese Doppelführung und Dichte der Begleitfigur auffallend schwerfällig. Dazu stellt sich die Figur der Dreier-Metrik entgegen. Es entsteht eine Turbulenz im Inneren des Satzes, die zum Teil sogar mit recht grossen Sprüngen versehen wird. Das Cello spielt die Bassstimme nun in der mittleren Lage, und übersteigt die Lage der Bratsche ab T. 2. Damit geraten die Stimmen ineinander und verschlingen sich mit ihrer jeweiligen Bewegung im selben Register. Diese verwobene Textur wird ab T. 5 durch die nun vom Cello adaptierte Wellenbewegung samt der irritierenden Zweier-Metrik noch intensiviert. Durch die tiefere Lage des Cellos könnte der Satz träger wirken, was aber

<sup>22</sup> Beethoven benutzte für seine späten Streichquartette lieber den Begriff »Stück« als »Satz«.

<sup>23</sup> Die Stücke wurden bei der ersten Aufführung wiederholt.

durch die um eine Oktave höher versetzte Melodie ›relativiert‹ wird. Der Fluss an der Oberfläche des ursprünglichen Satzes ist zwar gestört, jedoch nicht gänzlich zerstört.<sup>24</sup> Mit dem Kontrapunkt der Bassstimme werden zusätzliche Fragen zur Stellung der Akkorde aufgeworfen: In T. 8 ist der Schlussklang der Kadenz mit einem Vorhalt gekennzeichnet, de facto erreicht die Harmonik schon auf der Eins die Tonika, und durch ein g im Bass auf der Eins legitimiert. Das Cello verzögert das tonikale Ziel um zwei Achtel, was zusätzlich die metrische Wahrnehmung verunsichert.<sup>25</sup>

In T. 17 erreicht die oktavierte Melodieführung den Schluss und den Höhepunkt, und die Wiederholung des Themas beginnt mit einer Takterstickung. Die Oktavierung auf der Zwei und Drei steht dem leichtfüßigen Charakter, der durch die Artikulation mit einer Pause auf dem letzten Sechzehntel von Anfang an markiert ist, entgegen. Nicht zuletzt verursacht sie grosse Sprünge in die tiefe Lage der Geige. Das Cello spielt ab T. 18 durch das Beibehalten der Wellenbewegung auf der Eins der jeweiligen Takte einige irritierende Basstöne. Da die Musik insgesamt immer noch tänzerisch als Dreier-Metrik wahrzunehmen gilt, hört man im Bass in T. 20 auf der Eins die Septime c von D7 zu einem Quartvorhalt in der Melodie und in T. 22 die Quinte h eines e-Moll-Akkords, zwei aus der Perspektive des Schulkontrapunkts ungewöhnliche Akkordstellungen. Hiermit ist die Begleitfigur ab T. 89 schon vorangekündigt.

---

<sup>24</sup> Das war wahrscheinlich der Grund dafür, dass das Publikum einen leichten Zugang zu dieser Musik gefunden hat.

<sup>25</sup> Dieses Charakteristikum ist zwar in einigen ›Deutschen‹ vorhanden, hier fügt es sich nahtlos ins gesamte Profil des Stückes ein.

Notenbeispiel 5: Ludwig van Beethoven, Streichquartett op. 130, 4. Satz *Alla danza tedesca*, T. 41–55

Auch ab T. 49 kommt es gelegentlich zu einem Ineinandergreifen der Stimmen. Insbesondere, wenn das Cello ab T. 51 die Melodie in der hohen Lage spielt, übernimmt die Bratsche somit Lage und Funktion einer Basstimme, die durch ihre Sechzehntelbewegung nun ziemliche Unruhe in einer gewöhnlich für den Bass vorgesehenen Lage erzeugt.

The image displays three systems of musical notation for a string quartet. The first system (measures 121-129) shows a complex texture with multiple voices playing the same melodic material. The second system (measures 130-139) continues this texture. The third system (measures 141-150) shows a similar texture with dynamic markings like *cresc.* and *f*. A black arrow points to a specific measure in the third system.

Beispiel 6: Ludwig van Beethoven, Streichquartett op. 130, 4. Satz *Alla danza tedesca*, T. 121–150

Ab T. 129 wird die Melodie zersplittert auf verschiedene Stimmen verteilt. Diese gebrochene Form der Themendarstellung, die am Anfang von op. 135 prominent auftritt, kehrt zwar eine locker gefügte Textur hervor, bewirkt in der Wahrnehmung jedoch eine verzögerte Exposition des Themas. Der Musikfluss wird unvermeidbar erschwert.

Cavatina  
Adagio molto espressivo

sotto voce p

Dichte Füllung

sotto voce p

sotto voce p

Doppelgriffe

sotto voce p

7

p

p

p

p

Beispiel 7: Ludwig van Beethoven, Streichquartett op. 130, 5. Satz *Cavatina*, T. 1–12

Die »Cavatina«, das 5. »Stück« aus op. 130, hat nach Wilhelm von Lenz' Aussage Beethoven »wirklich unter Thränen der Wehmuth komponiert, und gestand mir, daß noch nie seine eigene Musik einen solchen Eindruck auf ihn hervorgebracht habe [...]«. <sup>26</sup> Zahlreiche empfindungsbetonte Beschreibungen auch anderer Autorinnen und Autoren heben die Gesanglichkeit des Stückes hervor. Nur nach der unbedingten Ruhe sucht man darin vergeblich, in der Tat stellt die »Cavatina« denselben Stand der Dinge wie die vorher analysierten Stücke dieses Beitrags, nur von der anderen Seite her, dar.

Theodor W. Adorno merkte zutreffend an: dass »die Tonika gewissermaßen zu früh, [...] schon in der Einleitung vorkommt« <sup>27</sup> Diese Anmerkung könnte noch mehr präzisiert werden, denn der einleitende erste Takt kondensiert den Inhalt von zwei Takten, sodass das Ereignis-Tempo gerafft wird. Die einstimmige Qualität und der aufatmende Gestus des Auftakts einer Kantilene werden geschwächt. Die Dominante wird eigentlich erst im zweiten Takt erwartet, sodass der Auftakt der Kantilene dort entspannt beginnen kann. Hier nun wird sie in Eile von einem Achtel cursorisch vorgestellt. <sup>28</sup>

<sup>26</sup> Lenz 1860, 217.

<sup>27</sup> Adorno 1993, 271.

<sup>28</sup> Der Querstand zwischen der zweiten Geige und dem Cello in Takt 1 ist beim späten Beethoven ein gewöhnlicher Vorgang.

So stürzt das Thema ins Geschehen ein, und kreuzt zudem noch den Weg der zweiten Geige. Dieser Sachverhalt täuscht die Zuhörer in einer subtilen Art, sodass man ihn nicht sofort identifiziert aber doch unterschwellig spürt. In T. 3 wird die Füllung von der zweiten Geige in derselben Lage der Kantilene ausgeführt, die durchgehenden Achtel füllen wie atemlos die Lücke. Das Cello spielt in T. 4 mit Doppelgriff in der tiefen Lage eine Zweistimmigkeit, die in T. 8 und T. 9 und den folgenden eine rege Klangaktivität erzeugt.<sup>29</sup> All dies zusammengenommen macht die Anlage dieses ersten Abschnitts der »Cavatina« sehr dicht, sie scheint ihre eigene ruhige Textur zu unterwandern. Im Gegensatz zum vorigen Stück erwirkt die Turbulenz im Inneren des Satzes in ihrem Spannungsverhältnis zur gesanglichen Oberfläche eine Unruhe, die die Musik atemlos hält und rastlos nach vorn treibt.

\*\*\*

## Analyse op. 127/1

Nach diesem Streifzug durch die Themenbereiche Modulation und Textur wenden wir uns nun dem ersten Satz von op. 127 zu.<sup>30</sup> Hierin wird auf bereits viel beforschte »satzübergreifende Zusammenhänge«<sup>31</sup> im Zusammenhang mit Motivik und Subthematik nicht mehr eingegangen:

---

<sup>29</sup> Beethovens Neigung, die beschränkte Stimmzahl bei einem Streichquartett zu sprengen, ist in seinen Spätwerken besonders auffällig.

<sup>30</sup> Beethoven begann im Jahr 1824 nach der 9. Sinfonie und Teilen der *Missa solemnis* mit der kontinuierlichen Arbeit am Es-Dur Quartett.

<sup>31</sup> Sichardt 2014, 367.

The image displays a musical score for Ludwig van Beethoven's String Quartet Op. 127, 1st movement. The top system, labeled 'Maestoso', shows the first six measures. A blue bracket and vertical lines above the staves indicate a complex metrical structure. The bottom system, labeled '1. Allegro teneramente Gymel', shows measures 7-18. Circled notes in the first four measures of this section are highlighted. The score includes parts for Violine I, Violine II, Viola, and Violoncello. Dynamics such as *f*, *sf*, *p*, and *cresc.* are indicated throughout.

Beispiel 8: Ludwig van Beethoven, Streichquartett op. 127, 1. Satz, T. 1–25

Der Maestoso-Abschnitt von T. 1 bis T. 6, von Martina Sichardt rhetorisch als »Noema«<sup>32</sup> bezeichnet, stellt einen delikaten Fall dar: Die Musik täuscht metrisch gleich mehrfach. Beethoven eröffnet den Satz mit dem erhabenen Gestus einer langsamen Orchestereinleitung. Wenn man die projektive Methode von

<sup>32</sup> Vgl. ebd., 361.

Christopher Hasty anwendet, lässt sich die mehrfache Täuschung gut sichtbar darstellen. Zuerst wird ein Drei-Viertel-Takt um ein Achtel gekürzt aufgrund des nächsten Akzents, der jeweils als neue Eins verstanden wird. Der nächste Akzent wird wiederum als neue Eins und zusammen mit den nächsten Achteln als Drei-Achtel-Takt wahrgenommen. Das sich zunächst einstellende Gefühl einer stabilen Metrik wird zwar in T. 3 durch den Akzent bestätigt, aber endgültig mit dem neuen Akzent in T. 4 wieder negiert. In T. 5 wird mit dem letzten Achtel der soeben etablierte Drei-Achtel-Takt um ein Achtel verlängert. In T. 6 löst sich das Metrum in einem kadenzierenden Gestus endgültig auf. Durch das ständige ›Shifting‹ hilft auch die Redundanz der rhythmischen Patterns nicht mehr, um eine stabile Metrik zu etablieren.<sup>33</sup> William Andrew Kinderman weist dem Maestoso »ein Muster von 5+3 Achtelnoten« zu,<sup>34</sup> welches zwar theoretisch begründbar, aber beim Hören nicht unvermittelt wahrnehmbar ist. Die Akzente und deren Vermeidung kennzeichnen und vertuschen die Metrik. Wenn man die in der Musiktheorie geläufige Methode des ›Zurechtlegens‹ anwendet, und der einheitlichen motivischen Gestaltung eine durchgehende Metrik zuordnet, müsste man einen Drei-Viertel-Takt oder einen Zwei-Viertel-Takt rekonstruieren. Dann würde die Musik entweder haltlos dahinfließen oder in der Punktierung stagnieren. Die daraus entstandene Belanglosigkeit würde den anvisierten Maestoso-Charakter negieren.

Beethovens hybride Metrik hält die Musik gewissermaßen an, um ihr dadurch das nötige Pathos verleihen zu können. Die wahrgenommene Zeit ist das Ergebnis der versetzten metrischen Entrückung.

In T. 6 kommen wir auf eine öffnende Subdominante, die durch die Mechanik der Pendelharmonik schier erzwungen wurde. Etwas überraschend und doch unscheinbar ist der Auftakt in T. 5 mit der sechsten Stufe. Hier tut Beethoven so, als ob mit T. 6 und mit seiner Trillerfigur eine sich frei entfaltende instrumentale Kadenz beginnt, um schlussendlich in die vorbereitete Dominante für den Themeneinsatz zu münden. Durch den Bruch in der Prozessualität wird die Proportionalität nivelliert, »unmerklich gelangt man von einem Formteil in den anderen«.<sup>35</sup> In den Spätwerken kann man solches Lavieren zwischen den Formteilen feststellen. Die Folgerichtigkeit der Formteile, die so maßgeblich Beethovens frühe und mittlere Schaffensphasen kennzeichnet, zersetzt er absichtlich in seinen Spätwerken. Aber dies bleibt nicht mehr als eine Tendenz, denn die Handhabung ist dann wieder auch so individuell und inkonsequent, dass sich kaum von einer Stilbildung sprechen lässt.

Es ist irrelevant, ob es sich hier um Nachsatz,<sup>36</sup> eine langsame Einleitung, ein »›Noema‹ in der alten Musik«,<sup>37</sup> als Teil »of a gesture that pills out of the first movement to encase the entire quartet«,<sup>38</sup> oder sogar »as part of myth about the relationship between the transcendental and the human«<sup>39</sup> handelt. Viel wichtiger ist festzuhalten, dass das Maestoso und das Allegro teneramente ohne einander ihre jeweilige formale Funktion nicht erfüllen können. Die Schuld für die fehlende Prägnanz des Allegro-Themas der Subdominante in T. 7 zuzuschieben ist nicht berechtigt. Gerade beim früheren Beethoven existieren zahlreiche prägnante Themen mit Subdominante zu Beginn eines Stückes. Die Unscheinbarkeit des Themenbeginns

---

<sup>33</sup> Man wird im Hören eher eine unpräzise Ausführung des projizierten Taktes wahrnehmen.

<sup>34</sup> Kinderman 1996, 283.

<sup>35</sup> Vgl. Schardt 2014, 359.

<sup>36</sup> Vgl. Riemann 1910, 107.

<sup>37</sup> Vgl. Schardt 2014, 361.

<sup>38</sup> Chua 1995, 31.

<sup>39</sup> Lodes 2010, 201.

geht zum Teil auf die immanente Sequenzstruktur und die mangelnde rhythmische Prägnanz im motivischen Sinne zurück.<sup>40</sup>

Auch hier ist die Textur turbulent, wenn auch nicht so drastisch wie in den vorigen Beispielen. Wir begegnen wieder einer ziemlich hartnäckigen ›Durchführung‹ von einzelnen Satzmodellen, diesmal einem Gymel zwischen 1. Geige und Cello. Die beiden mittleren Instrumente stellen sich rhythmisch gegen die Taktmetrik. Donald Francis Tovey bewunderte dabei »the steady maintenance of this rhythm in square-cut phrases without any of the contrasts that usually give freedom to the rhythm of the sonata style.«<sup>41</sup> Ihr viermaliger Auftritt könnte als starr erachtet werden, dabei ist die Textur jedes Mal doch verschieden gestaltet.

- Gymel mit rhythmisch synkopierten Mittelstimmen und 7-6 Syncopatio zwischen Bratsche und Violoncello (T. 7 – T. 10).
- Gymel mit Sexten und Dezimen zwischen 2. Vl. und Vc. mit etwas grösseren Intervallsprüngen (T. 11 – T. 13).
- Kontrapunktisch gestaffelte Textur, Oktavierung zwischen 2. Vl. und 1. Vl., (ab T. 16).
- Oktave höher gesetzte Melodie, Oktavierung zwischen 1. Vl. und 2. Vl., Lebhaftes Cellostimme (ab T. 19), Gymel zwischen Vla. und Vc (T. 20).

---

<sup>40</sup> Ob es im ersten Satz überhaupt etwas Festgefügtes gibt, bedarf weiterer Untersuchungen.

<sup>41</sup> Tovey 2001, 76.

Pulsierung fehlt

26

33

41

g-moll

Es-Dur

2. Thema

Quintfall

VII7

g-moll

6/4

dim.

cresc.

p

dim.

cresc.

p

dim.

cresc.

p

dim.

cresc.

p

Beispiel 9: Ludwig van Beethoven, Streichquartett op. 127, 1. Satz, T. 26–48

Mit dieser Texturänderung wird versucht, eine inkonsistente Prozessualität zu kompensieren, um zu einer dramaturgischen Öffnung Beethoven'scher Prägung zu gelangen. Ab T. 22 schließt dann ein potentiell schon für den frühen Beethoven typischer Formteil an den Komplex des Hauptthemas an. Die Kontrapunktik zwischen der ersten Geige und dem Cello widersetzt sich jedoch einem zielgerichteten musikalischen Verlauf. Die Akzentsetzung ab T. 28 auf der Eins ist zwar nicht überraschend, aber starr, ihr fehlt die für den frühen Beethoven typische dramatisch vorwärtsdrängende Wirkung. Die Anwendung der heterogenen Faktoren vermittelt ein Gefühl, als ob der angelegte Rahmen zu klein für das allzu umfassende musikalische Vokabular sei. Eine Dichte in der Textur ist hierbei nicht zu vermeiden.

In T. 32 geht dieser Hauptsatz mit großer Wucht zu Ende. Im Gegensatz zu den früheren Werken wird weder durch ein Weiterführen des Pulses noch durch eine melodische Fortsetzung Kontinuität angestrebt. Beispielweise könnte man im Regelfall einen großen Sprung in eine höhere Oktave auf der Zählzeit Zwei erwarten. Die nächsten acht Takte haben die Funktion nach g-moll zu modulieren. Hier werden die Grenzen der Formteile zur Schau gestellt und der Modulationsprozess bloßgelegt. Es ist ein eklatanter Gegensatz zum vorausgehenden Formübergang zum Allegro-Teil in T. 7. Musikalischer Fluss und Sinn werden zugunsten ihrer formalen Funktion der Modulation sozusagen geopfert. Wenn man überhaupt noch von einem Modulationsprozess sprechen kann, ist er zumindest von seiner herkömmlichen vermittelnden und hinführenden Funktion entkoppelt und wirkt so isoliert und spröde.

Ab T. 33 ist die Textur ausgesprochen kontrapunktisch. Beethoven arbeitet mit dem Motiv aus T. 25 und fügt dessen Auftakt zu T. 29 hinzu. Da das Motiv an sich nicht moduliert, sondern in T. 34 in Es-Dur abschliesst, muss Beethoven offenbar irgendetwas anhängen, um die tonale Stabilität aufzuweichen. Das Mittel ist ein Quintfall, jedoch ohne nachweisliche harmonische Implikation. Die Zwischenstation c-Moll wird in T. 35 auf der Eins nicht durch Modulation erreicht, daher ist diese Tonart weder bestätigt noch negiert. Im darauffolgenden Takt wird sie durch eine Zwischendominante (VII7) flüchtig ›tonikalisiert‹. Das Unisono in T. 37 nimmt das Motiv wieder auf und führt de facto melodisch zu g-Moll in T. 38, welches durch das es der zweiten Geige wieder infrage gestellt wird. So überzeugend die Melodieführung für sich genommen von T. 37 bis T. 40 tonal nach g-Moll hinleitet, so harmonisch disparat wirkt ihre kanonische Zusammensetzung. In T. 39. hat das Cello durch die Einsetzung des Motivs von T. 35 das *d*, auf dem ein kadenzierender Quartsextakkord erklingt.<sup>42</sup> In T. 40 zieht das Cello den Basston g aus dem nächsten Takt vor, sodass der vorbereitende Charakter einer Dominante auf das nächste Thema in g-Moll verwischt wird. In diesem Teil ist das Zeitgefühl aufgrund des umherschweifenden harmonischen und syntaktischen Verlaufs gleichsam eingefroren, man kann vom »Absterben der Harmonie« sprechen, »die melodische Linie ist nur noch die Ausführung des An sich, des reinen Daseins der Harmonie und damit *uneigentlich*«. <sup>43</sup>

\*\*\*

## Konklusion

Solange wir Beethovens kompositorische Intentionen durch seine eigenen Aussagen nicht hinreichend kennen, bleibt uns nichts anderes übrig als die musikalische Intention aus den konkreten satztechnischen Gegebenheiten selbst heraus zu kristallisieren. Durch die Analysen dieses Beitrags sind wir hoffentlich den einzelnen Aspekten aus der Perspektive der Satztechnik etwas nähergekommen. Die Schwierigkeit in der Beschäftigung mit Beethovens späten Streichquartetten besteht darin, dass sie ein kompositorisches Universum implizieren. Sie haben keine kohärenten Stilmerkmale, sondern sind kaleidoskopisch angelegt. Das Vokabular seiner früheren und mittleren Perioden, das Spezifische seiner späteren Phase, der Einfluss aus der alten Musik,<sup>44</sup> das gängige Vokabular seiner Zeit, die wegweisende Innovation,<sup>45</sup> Exotismus, klangliche Innovation, Brüche, Kontinuität, Verharmlosung, Dramatisierung etc. stehen selbstverständlich und kommentarlos nebeneinander. Sie kompensieren und stören sich zugleich. Das Stockend-Rasende in der Wahr-

---

<sup>42</sup> Daher ist Beethovens kontrapunktische Präferenz auf Kosten von harmonischer Zielgerichtetheit und Logik eindeutig zu erkennen.

<sup>43</sup> Adorno 1993, 188.

<sup>44</sup> 1824 hat Beethoven sich mit Palestrinas Musik beschäftigt.

<sup>45</sup> In den Spätwerken kommen modulierende Themen immer häufiger vor, die quasi auf Schumanns Themenbildung vorausweisen.

nehmung wurzelt so in dieser Dialektik, dass die dichten Ereignisse in einem ruhigen Thema aufgehoben sind, während turbulente Bewegung und Stimmführung in einem lebendigen Thema aufgehoben werden, aber darin genau ihr eigenes Gegenteil erfahren. Beethovens üppige Auswahl auseinanderstrebender Materialien, komplexer Verarbeitung und entrückter Positionierung ist ein willentliches Sprengen und Gefangen sein des gesetzten Schaffensrahmens, zugleich verursacht sie ein irritiertes, verstörtes und versetztes Hörerlebnis. Das Wiederkehren der Täuschung in der Hörerwartung fügt noch ein Zusätzliches hinzu, das sich auf Dauer zermürend auswirkt. Letztendlich können wir feststellen, »dass der Unterschied zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verblasst und an Bedeutung verliert.«<sup>46</sup>

## Literatur

Adorno, Theodor W. (1993), *Beethoven*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Brandenburg, Sieghard (1982), » Die Quellen zur Entstehungsgeschichte von Beethovens Streichquartett Es-Dur Op. 127«, in: *Beethoven-Jahrbuch X*, hg. von Martin Staehelin, Bonn: Beethovenhaus, 221–276.

Brendel, Alfred (2001) »Der neue Stil« [1976], in: ders., *Über Musik. Sämtliche Essays und Reden, mit zahlreichen Abbildungen und Notenbeispielen*, München: Piper, 111–123.

Chua, Daniel K. L. (1995), *The „Galitzin“ Quartets of Beethoven. Op. 127, 132, 130*, New Jersey: Princeton University Press.

Dahlhaus, Carl (2002), *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber: Laaber.

Hasty, Christopher F. (1997), *Meter as Rhythm*, New York: Oxford University Press.

Indorf, Gerd (2004), *Beethovens Streichquartette: kulturgeschichtliche Aspekte und Werkinterpretation*, Freiburg: Rombach.

Kinderman, William (1996), »Streichquartett Es-Dur op. 127«, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 2, hg. von Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus und Alexander L. Ringer, Laaber: Laaber, 278–291.

Lenz, Wilhelm von (1855): *Beethoven*, Bd. 1–2, Kassel: Balde.

Lenz, Wilhelm von (1860), *Beethoven*, Bd. 3–5, Hamburg: Hoffmann und Campe.

Lodes, Birgit (2010), »So träumte mir, ich reiste ... nach Indien. Temporality and Mythology in Op. 127/1«, in: *The String Quartets of Beethoven*, hg. von William Kinderman, Urbana: University of Illinois Press, 168–213.

Riemann, Hugo (1910), *Beethoven's Streichquartette*, Berlin: Schlesinger.

Sichardt, Martina (2014), »Einleitung. Streichquartette Op. 127, 130, 131, 132, 133, 135. Rainer Cadenbach zum Gedenken«, in: *Beethovens Kammermusik. Das Handbuch*, hg. von Friedrich Geiger und Martina Sichardt, Laaber: Laaber, 353–369.

---

<sup>46</sup> Dahlhaus 2002, 264.

Tovey, Donald Francis (2001), »String Quartet in E flat major, Op. 127«, in: ders., *The Classics of Music. Talks, Essays, and other Writings previously uncollected*, hg. von Michael Tilmouth, vervollständigt von David Kimbell und Roger Savage, Oxford: Oxford University Press.

ABSTRACT. Ein sachlich analytischer Zugang zu den späten Streichquartetten von Ludwig van Beethoven wurde uns oft wegen werkimmanenter Besonderheiten wie auch wegen der Historie der Werkbehandlung zumindest teilweise verwehrt. In diesem Beitrag versucht der Autor ausgehend von unmittelbaren Hörerfahrungen und satztechnischen Gegebenheiten sich den Werken analytisch anzunähern. Dabei konzentriert sich der Beitrag auf die zwei werkübergreifenden Aspekte, Modulation und Textur, an welche eine umfassende Analyse von op. 127/1 anschließt.

Qiming Yuan, geboren in eine Musikerfamilie in Shanghai. Er lernte seit seinen frühen Jahren Geige, Posaune, Klavier und Komposition. Er wurde eingeschult in das Musikgymnasium der Musikhochschule Shanghai, und setzte sein Musikstudium dann in Berlin an der UdK fort. Er schloss erfolgreich das Studium in Komposition, Orchesterdirigieren und Musiktheorie ab. Nach umfangreichen Lehrtätigkeiten in Berlin, Weimar und Dresden wurde er 2010 Professor für Musiktheorie an der Hochschule für Musik in Basel. 2017 wurde er zum Professor für Tonsatz an die Hochschule für Musik und Tanz Köln berufen. Zahlreiche Publikationen und Vorträge ergänzen seine künstlerischen Tätigkeiten in Komposition, Chorleitung und Arrangement.

# Biografien der Herausgeberinnen und Herausgeber

**Thomas Fesefeldt** studierte in Hannover Schulmusik, Geschichte und Musiktheorie. Er war Lehrbeauftragter für Musiktheorie an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover und an der Hochschule für Künste Bremen, Leiter der Studienvorbereitenden Ausbildung an Musikschulen in Gehrden und Goslar sowie Dozent an der Landeskirche Hannover. 2012 wurde er an der Musikhochschule Dresden mit einer Arbeit über Franz Schubert promoviert. 2013 schloss er den Vorbereitungsdienst für das Lehramt an Gymnasien ab und war von 2013 bis 2017 Studienrat am Gymnasium Alfeld (Leine). Seit 2017 ist er Professor für Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin. Ein besonderes Anliegen sind ihm die Bereiche Methodik und Didaktik der Musiktheorie sowie die Kooperation mit allgemeinbildenden Schulen und Musikschulen.

**Andreas Ickstadt** ist Professor für Musiktheorie und Gehörbildung an der Universität der Künste Berlin. Nach seinem Lehramtsstudium in den Fächern Musik und Germanistik in Frankfurt/Main studierte er dort in einem Aufbaustudiengang das Fach Musikwissenschaft, bevor sich ein Studium des Doppelfachs Musiktheorie/Gehörbildung an der HdK Berlin anschloss. 2014 promovierte er im Fach Musikwissenschaft über »Aspekte der Melancholie bei Johannes Brahms«. Neben analytisch orientierten Themen (Rhetorik der Barockmusik und harmonische Konzepte aktueller Popmusik) besteht ein derzeitiger Forschungsschwerpunkt in Fragen der Vermittlung musiktheoretischer Inhalte in Hochschule und Allgemeinbildender Schule, mit denen er sich aktuell im Rahmen eines länderübergreifenden Forschungsprojekts (MuTheUS) beschäftigt.

**Ariane Jeßulat**, geb. 1968, studierte Schulmusik und Musiktheorie an der UdK Berlin. Von 2004 bis 2015 war sie Professorin für Musiktheorie an der Hochschule für Musik Würzburg. Seit 2015 ist sie Professorin für Musiktheorie an der UdK Berlin. Sie wurde 1999 an der UdK Berlin promoviert und 2011 an der Humboldt-Universität zu Berlin habilitiert. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Musik des 19. Jahrhunderts, historische Improvisation vom 16.–18. Jahrhundert und experimentelle Musik nach 1950. Sie arbeitete von 2015 bis 2021 im Redaktionsteam der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* und ist aktuell Mitarbeiterin im Redaktionsteam der *Musurgia*. Seit 2020 ist sie PI im DFG-Graduiertenkolleg 2638 *Normativität, Kritik, Wandel* und leitet seit 2021 ein Teilprojekt im DFG Sonderforschungsbereich 1512 *Intervenierende Künste*. Seit 1989 arbeitet sie als Performerin und Komponistin im von Dieter Schnebel gegründeten Ensemble für zeitgenössische und experimentelle Musik *die maulwerker*.

**Kilian Sprau** studierte Schulmusik, Musiktheorie, Klavier und Gehörbildung an der Hochschule für Musik und Theater München sowie am Mozarteum Salzburg. 2016 wurde er mit einer Dissertation zur zyklischen Liedkomposition um 1850 promoviert. Seit 2019 ist er Professor für Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin. Im Zentrum seines Forschungsinteresses stehen Wechselwirkungen zwischen Musik und Sprache; sein vorrangiges Engagement gilt dem Kunstlied des 19. bis 21. Jahrhunderts, dem er sich als konzertierender Liedbegleiter auch praktisch widmet. 2018–2022 realisierte und leitete er ein DFG-gefördertes Forschungsprojekt zum Portamentgebrauch im spätromantischen Kunstliedgesang. Als Associate Scientist war er 2017–2020 dem FWF-Projekt *Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening* (PETAL) an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz verbunden. Von 2013 bis 2019 war er Mitherausgeber der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*.

**Katja Steinhäuser** ist Pianistin, Musiktheoretikerin und Musikpädagogin. Sie studierte an der Universität der Künste Berlin Klavier bei Frau Prof. Linde Großmann und Musiktheorie bei Herrn Prof. Hartmut Fladt. Sie ist Gastprofessorin für Musiktheorie, Analyse und Gehörbildung an der UdK Berlin und hat auch Lehrpositionen an der Universität Potsdam (2010–2011) und der Musikschule Berlin-Neukölln (seit 2011) übernommen. Neben ihrer Lehrtätigkeit tritt Katja Steinhäuser als Pianistin mehrerer international agierender kammermusikalischer Formationen in Erscheinung.

**Berthold Tuercke** studierte Komposition in den USA bei den Schoenberg-Schülern Rudolf Kolisch, Felix Greissle und Leonard Stein. Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin bei Hartmuth Fladt. Dort derzeit Professor für Musiktheorie. Lehrtätigkeiten auch an der University of Southern California (Los Angeles), der Freien Universität Berlin, am Bauhaus Dessau und an der Escola de Música e Belas Artes in Curitiba (Brasilien). Publikationen u. a. in den *Musik-Konzepten* und in *Musik und Ästhetik*. Vielfältiges musikalisches Œuvre. Aufführungen mit UnitedBerlin, dem Kronos Quartett, ensemble recherche, Modern Art Ensemble und unter den Dirigenten Peter Gülke und Vladimir Jurowski.

**Lilia Ushakova** studierte Musikwissenschaft am Staatlichen Rimski-Korsakow-Konservatorium Sankt-Petersburg (1993–1998) und an der TU Berlin (2001–2008), Musiktheorie an der UdK Berlin bei Prof. Hartmut Fladt (2001–2005) sowie Deutsch als Fremdsprache an der TU Berlin (2001–2008). Sie ist seit 2020 Gastprofessorin für Musiktheorie und Gehörbildung an der UdK Berlin, wo sie seit 2007 unterrichtet. Weitere Lehrtätigkeiten führten sie an die HU Berlin (2006–2010), die HfM Franz Liszt Weimar (2008–2010) und die Musikschule Paul Hindemith Neukölln (2008–2020). Sie entwickelte den Kurs »Musikalische Fachsprache für ausländische Studierende« an der UdK Berlin.

**Emmanouil Vlitakis** (1967) studierte in Athen, Berlin und Paris Komposition, Musiktheorie, Instrumentation und promovierte in Musikwissenschaft mit einer Arbeit über Klang in Orchesterwerken der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Aufführungen und Kompositionsaufträge verbinden ihn u. a. mit Thessaloniki State Symphony Orchestra, Ensemble Modern und Ensemble Mosaik. Sein Werk wird durch strukturelles Denken gekennzeichnet, das zudem durch die Spezifik des klanglichen Moments bedingt ist. Sprache, Literatur und Philosophie bilden dabei einen oft generativen Aspekt seines Komponierens. In seinen Schriften befasst sich Vlitakis mit dem Verhältnis von Klang/Instrumentation und Form, Musiktheorie und Komposition als auch mit Fragen interkulturellen Komponierens. Seine langjährige Unterrichtstätigkeit an deutschen Musikhochschulen und im Ausland (CNSMD Paris, Staatskonservatorium in Tiflis/Georgien) wurde 2017–2019 durch eine Gastprofessur für Komposition fortgesetzt, bevor er im Februar 2020 zum Professor für Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin berufen wurde.

**Ferdinand Kiesner** nahm, nach Abitur und Baccalauréat, im Jahr 2017 das Studium der Fächer Musik und Mathematik für Lehramt an Gymnasien und Integrierten Sekundarschulen auf (Universität der Künste bzw. Freie Universität Berlin). 2021 legte er hierin mit einer musikwissenschaftlichen Arbeit bei Prof. Dr. A. Jeßulat und Prof. Dr. H. Fladt den Abschluss Bachelor of Arts ab und führt das Studium seitdem als Masterstudent weiter. Sein Fokus im Studium liegt auf seinem Hauptinstrument Klavier, in dem er als langjähriger Schüler von Prof. D. Wagner-Dix und Bundespreisträger bei Jugend Musiziert von Prof. Dr. T. Menrath unterrichtet wird. Er ist studentische Hilfskraft im Fachbereich Musiktheorie.

**Gabriel Pech** absolvierte den Bachelor of Arts in Musikwissenschaft mit dem Zweitfach Germanistik an der Humboldt-Universität zu Berlin. Seine Abschlussarbeit schrieb er über die Zwölftontechnik Hanns Eislers. Seit 2019 studiert er Musik und Deutsch für Lehramt an Gymnasien und Integrierten Sekundarschulen, u. a. an der Universität der Künste Berlin. Seit 2020 ist er als studentische Hilfskraft im Fachbereich Musiktheorie tätig.