

A black and white photograph of a man with glasses, Daniel Prinz, playing a piano. He is shown in profile from the chest up, looking towards the right. His hands are on the piano keys. The background is dark and out of focus.

per aspera  
ad astra

Master

Abschluss

6. Juli 2022 20 Uhr  
Kammermusiksaal hmt Rostock

Daniel Prinz

Ligeti...

Bach...

Brahms...

Schostakowitsch...

Beethoven...



*„Es wurde oft darauf hingewiesen, wie schnell sich Muad‘Dib die Fähigkeiten aneignete, die man auf Arrakis benötigt. Die Bene Gesserit kennen natürlich das Fundament seiner außerordentlichen Auffassungsgabe. Wir anderen können festhalten, dass Muad‘Dib deshalb rasch lernte, weil seine erste Ausbildung darin bestand zu lernen, wie man lernt.*

*Und seine erste Lektion überhaupt war das Grundvertrauen darin, dass er lernen konnte.*

*Es ist erschreckend festzustellen, wie viele Menschen nicht daran glauben, lernen zu können, und wie viele glauben, dass Lernen schwierig wäre.*

*Muad‘Dib wusste, dass jede Erfahrung eine Lektion mit sich bringt.“*

aus dem Science-Fiction Roman „*Dune*“ von Frank Herbert (1965)

# Programm:

## **György Ligeti (1923-2006)**

aus Musica Ricercata (1953)

1. Sostenuto

## **Johann Sebastian Bach (1685-1750)**

aus „Das Wohltemperierte Klavier Teil 1“ (1722)

Präludium und Fuge in b-moll BWV 867

## **Johannes Brahms (1833-1897)**

3 Intermezzi op. 117 (1892)

1. Andante moderato
2. Andante con moto, e con molto espressione
3. Andante con moto



## **Dmitri Schostakowitsch (1906-1975)**

aus Präludien und Fugen op. 87 (1951)

1. Moderato - Moderato in C Dur
7. Allegro poco moderato - Allegretto in A Dur
24. Andante - Moderato - Piu mosso in d Moll

### Pause

## **Ludwig van Beethoven (1770-1827)**

Klaviersonate Nr. 32 op. 111 in c Moll (1822)

1. Maestoso - Allegro con brio ed appassionato
2. Arietta - Adagio molto semplice e cantabile



## **„Per aspera ad astra“**

Das Motto „*Per aspera ad astra*“ oder „*durch das Raue zu den Sternen*“ ist in unserer Zeit genauso aktuell und im Wesen des Menschen verankert wie vor über 70.000 Jahren, als der Homo sapiens sich von einem unscheinbaren Lebewesen zu einer heute weltbestimmenden Spezies zu entwickeln begann. Jeder Mensch hat das Bedürfnis zu lernen, Neues zu entdecken und daran zu wachsen. Dieser Wille Höheres zu erreichen, hat uns dorthin gebracht, wo wir heute sind. Es ist nicht alles nur gut, was wir erreicht haben. Seit mehr als zwei Jahren leben wir in einer weltweiten Pandemie, verursacht durch uns Menschen, denn wir haben uns in unserer Hybris über die Welt gestellt. Wie auch Ikarus haben wir uns an der Sonne verbrannt. Der Klimawandel wird uns bereits seit 70 Jahren von den Wissenschaftlern nahegelegt, inzwischen ist er nicht mehr zu leugnen, denn wir spüren immer mehr die Folgen. Wir beuten Tiere und Natur, eigentlich unsere Lebensgrundlage aus, auch der Umgang mit unseren Mitmenschen ist oft nicht zum Besten. (Diskriminierung, Völkerhass, Kriege)

Umso mehr benötigen wir zum Leben auch das Gute, das Schöne, die Musik, die Kunst, in der Hoffnung Menschen zusammen zu bringen, Frieden zu stiften. Ich hoffe, mit meinem Programm einen kleinen Beitrag dazu zu leisten.

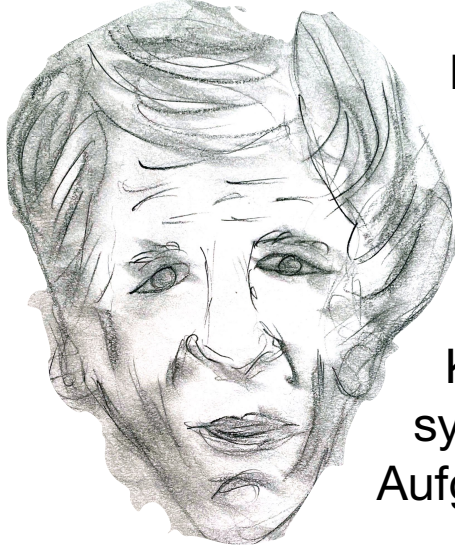
John Locke schrieb 1693:

**„... Instrumente zu spielen wird von manchen Leuten sehr geschätzt. Darin aber auch nur eine bescheidene Fertigkeit zu erlangen, bedeutet für einen jungen Mann so viel Zeitverschwendung und führt ihn so häufig in seltsame Gesellschaft, daß manche meinen, man sollte lieber darauf verzichten; und ich habe unter den befähigten Männern des praktischen und öffentlichen Lebens so selten gehört, daß jemand wegen seines musikalischen Könnens gelobt oder geschätzt worden ist, daß ich glaube, unter allen Dingen, die je in der Liste der Fertigkeiten aufgeführt worden sind, kann ich der Musik den letzten Platz zuweisen.“**

Trotz der abwertenden Meinung des Philosophen Locke gegenüber Musikern gab es immer wieder Menschen wie Bach, Beethoven oder Brahms, die diese gesellschaftlichen Widerstände überwunden und eine einzigartige Musik geschaffen haben, die auch heute und wahrscheinlich noch nach dem Ableben der menschlichen Spezies weiter existieren wird.

# György Ligeti

**„Ich lebte unter den Nazis und unter den Kommunisten.“ (György Ligeti)**



Der österreichisch-ungarische Komponist György Sándor Ligeti wurde am 28. Mai 1923 in Sankt Martin in Rumänien (Siebenbürgen) geboren.

Mit 13 Jahren bekam er seinen ersten Klavierunterricht, dem schon bald frühe symphonische Kompositionsversuche folgten. Aufgrund seiner jüdischen Wurzeln wurde ihm 1941 ein Physik- und Mathematikstudium verwehrt. Trotz aller Widrigkeiten des

Krieges - er wurde 1944 in die ungarische Armee einberufen und geriet in sowjetische Gefangenschaft - konnte er sein Musikstudium nach dem Krieg wieder aufnehmen und 1949 abschließen.

Vater und Bruder wurden Opfer des Krieges, sie wurden in den Konzentrationslagern Bergen-Belsen und Mauthausen 1945 ermordet. Seine Mutter konnte Auschwitz überleben.

1956, nach dem Ende des Aufstandes in Ungarn floh er nach Wien. In Köln lernte er Karlheinz Stockhausen und Gottfried Michael Koenig kennen, weitere wichtige Lebensstationen waren Berlin und Stanford. In Hamburg war er von 1973-1989 Professor für Komposition.

Ligeti selbst hat sein Werk als „irrsinnig bunt“ beschrieben, gemeint sind die Wandlungen seines kompositorischen Stils im Laufe seines Lebens.



Die *Musica ricercata* (1951-1953), die Bartók gewidmet ist, steht dem stilistischen Geist seines ungarischen Landsmanns nah. Später widmete er sich auch der elektronischen Musik und ließ Mikropolyphonie in sein Werk einfließen. Eines seiner wichtigsten Werke ist das Orchesterstück *Atmosphères* (1961), in dem er das Konzept der Klangflächenkomposition als neue musikalische Ausdrucksform verwirklichen konnte.

Auch mikrotonale Erweiterungen im Tonsystem spielten für ihn eine wichtige Rolle, unter anderem in der *Passacaglia ungherese* (1978) und seinen Instrumentalkonzerten für Klavier und Violine (1994/1992).

**„Blicke ich zurück, wird mir klar, daß ich - ob bewußt oder unbewußt - immer auf der Suche nach einer Alternative zur Zwölftontemperierung war.“**

*(Ligeti in einem Interview mit Louise Duchesneau 1992)*

Ligeti war zeit seines Lebens an vielen Themen interessiert, die natürlich auch sein künstlerisches Schaffen inspirierten. Hierzu folgende Aussagen des Kompositionsschülers Manfred Stahnke:

**„Ligeti interessierte sich brennend für den mathematisch-wissenschaftlichen Diskurs. Fraktal- und Chaostheorie, Gödel und Bourbaki. Aber auch Philosophie, Literatur und die bildende Kunst.“**

*(Manfred Stahnke Kompositionsschüler Ligetis in der taz über Ligeti)*

„(...)er holte sich Anregungen aus allen Bereichen: und das macht ihn ziemlich einzigartig. An Ligeti führt heute kein Weg mehr vorbei.“

(Manfred Stahnke Kompositionsschüler Ligetis in der taz über Ligeti)

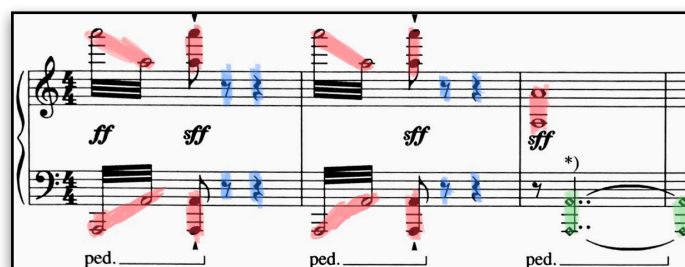
Besonders wichtig für seine Arbeit war ihm auch die Auseinandersetzung mit afrikanischer, südostasiatischer und lateinamerikanischer Musik als Inspiration, ohne sich dieser zu bedienen, wie er selber betonte.

Ligeti starb am 12. Juni 2006 in Wien und gehört heute zu den wichtigsten Komponisten des 20. Jahrhunderts.

## Musica ricercata

### 1. Sostenuto

Wie ein großer Urknall beginnt der Zyklus *Musica ricercata* von György Ligeti, gefolgt von Stille... wieder ein Knall, wieder Stille ... ein Knall ... ein Abdruck dessen, was geschehen ist.



Ligeti schafft durch die Reduzierung auf einen Ton (A), der durch alle Oktaven wandert in unterschiedlichen rhythmischen Pattern in stetig steigendem Tempo (*stringendo poco a poco sin al Prestissimo*) einen Kosmos, der sich noch im Prozess der Entstehung befindet. Noch keine Natur, noch keine Form von Leben, noch keine

Emotion, nur rohe Materie, die sich energetisch durch Raum und Zeit bewegt. Erste Differenzierungen bilden sich heraus, **Akzent**, **Tenuto** und das **Staccato** und unsere Welt lernt langsam sich zu artikulieren.



Frei nach Johannes:

„Im Anfang war das staccato“

Nachdem unser Atom in den leisen Regionen des *pianissimos* die ersten vier Oktaven ergründet hat, entdeckt es immer mehr die **Dynamik**. Unsere Welt findet ihre Stimme, gefolgt von der Geschwindigkeit.

Es verdichtet sich alles immer mehr, bis die angestaute Energie in einen großen Knall mündet, gefolgt von Stille ... wieder ein großer Knall, gefolgt von Stille ... Wie ein Tischtennisball, der durch die Gesetze der Gravitation zu Boden gezogen wird, verkürzt sich der Aufprall immer schneller ... Stille ... ein neuer Knall ... Die Entdeckung der Unterquinte (D) ist abgeschlossen ... ein Abdruck dessen, was gelernt worden ist.

Es gibt Hoffnung für unsere Welt, **Dominante** und **Tonika** sind entdeckt, Spannung und Entspannung sind möglich. Unsere Welt kann lernen.

# Johann Sebastian Bach



**„Man versucht sich diesen Menschen vorzustellen, aber es gelingt mir nicht ... irgendwie. Ich kann mir nicht vorstellen, wie man so konzentriert arbeiten kann, mit einer so großen Familie, mit so vielen Kindern (...) allein die Quantität der Musik (...)“  
(András Schiff in einem Interview über Bach)**

Nach dem Bachwerkverzeichnis sind uns über 1000 Werke von ihm erhalten, darunter Kantaten, Orchesterwerke, Messen, Suiten, Konzerte und die beiden Bände des Wohltemperierten Klaviers, die Hans von Bülow das „Alte Testament“ nannte.

Im Gegensatz zu der großen Anzahl der Werke ist uns nur ein einziger Brief von Bach überliefert.

Es ist unvorstellbar, dass diese Musik, die uns bis heute inspiriert und prägt, zu den Lebzeiten von Bach nicht publiziert und auch nicht in der Öffentlichkeit gespielt wurde. Mit Franz Liszt und Clara Schumann fanden vereinzelt Präludien und Fugen im 19. Jhd. den Weg auf die Bühne, erst in den 1920er kam es zur ersten Gesamtauführung mit Claudio Arrau in Berlin an vier Abenden.

So wie man über die Person Bach wenig weiß, ist auch nicht viel über die Entstehung des Wohltemperierten Klaviers bekannt

**„Die Entstehung des WK steht in vielen Beziehungen im Dunkeln.“ (Alfred Dürr)**

Wo und wann komponierte er es? Was hat ihn beschäftigt? Klar ist, dass er 1722 eine vorläufige Reinschrift des ersten Bandes abschloss. Zu diesem Zeitpunkt war er als Kapellmeister in Köthen angestellt. 2 Jahre zuvor starb seine erste Frau Maria Barbara, ein Jahr später fand er eine neue Liebe in Anna Magdalena, die er am 3. Dezember heiratete.

Für Robert Schumann war es so bedeutsam, dass es sogar einen Platz in den „Musikalischen Haus- und Lebensregeln“ bekam.

**„Das „wohltemperirte Clavier“ sei dein täglich Brot. Dann wirst du gewiß ein tüchtiger Musiker.“  
(Robert Schumann)**

Der Mensch Bach bleibt ihm verborgen,  
seine Musik lebt.

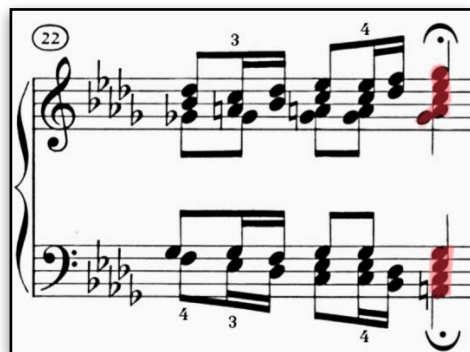
*Präludium und Fuge in b moll BWV 867 WTK1*

**„Ein Sonderling, mehrentheils in das Gewand der Nacht gekleidet. Er ist etwas mürrisch, und nimmt höchst selten eine gefällige Miene an. Moquerien [Vorwürfe] gegen Gott und die Welt; Mißvergnügen mit sich und allem; Vorbereitung zum Selbstmord - hallen in diesem Tone.“ (Christian Friedrich Schubart über die Tonartencharakteristik von b moll 1784/85)**

## Präludium

In der zutiefst tragischen Stimmung der Tonart b Moll wird das Präludium durchgehend von „schwer fortschleppenden Rhythmen“ (Keller) geprägt. Herrmann Keller sieht hier auch einen klaren Bezug zu seiner Kantate BWV 106 Actus tragicus.

Abseits der rhythmischen Monotonie entfaltet sich das Präludium harmonisch in besonderem Maße, gerade die schneidenden *Dissonanzen* der *verminderten Akkorde* unterstreichen den schmerz erfüllten Charakter des Präludiums. Ein besonderer Moment stellt eine *Quintfallsequenz* (T. 13/14) in der Mitte des Präludiums dar, in dem der 4-5stimmige Satz auf 2-3 Stimmen reduziert wird. Hierbei wird das Kopfmotiv dialogisch verarbeitet. Dramatischer Höhepunkt ist das große Aufbäumen zu einem *neunstimmigen verminderten Septakkord*, der in



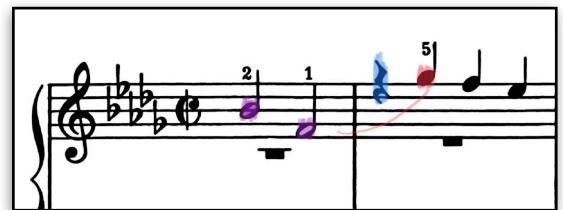
seiner kompromisslosen und radikalen Annäherung die Ausweglosigkeit des Vorangegangenen widerspiegelt. Der „Aufschrei einer geängstigten Seele“ nennt Keller dieses Ende.

## Fuge (5 Stimmen)

„In wenigen Stücken des W. Kl. ist die innere Einheit von Präludium und Fuge so überzeugend wie hier.“ (Keller)

Der schmerzerfüllte Gestus vom Präludium wird in die Fuge weitergetragen, zusammen mit dem großen 5stimmigen Satz, der im gesamten Wohltemperierten Klavier eine äußerste Seltenheit darstellt. Das Fugenthema zeichnet sich durch eine ganz klare deklamatorische Struktur aus, die aus 2 Teilen besteht. Zu Beginn

erklingt eine einsam *fallende Quarte*, die mit dem 1. Schlag des nächsten Taktes durch eine *Viertelpause* unterbrochen wird.



Die Spannung und Erwartung, die durch die plötzlich eintretende Stille entsteht, ist enorm und wird durch eine unerwartet erklingende *kleine None höher* nur noch weiter intensiviert. Im Allgemeinen strahlt das Thema vor allem ein Fallen aus, was auch die psychologische Grundstimmung der gesamten Fuge in sich trägt. Die folgenden Stimmeinsätze vom Sopran bis hin zum Bass unterstützen die Richtung des Fallens. Auffällig ist das Hinauszögern des dritten Stimmeinsatzes durch ein viertaktiges Zwischenspiel (T.6-10), welches in seiner Bewegungsrichtung nach oben strebt, wodurch genügend Platz für die folgenden Stimmen geschaffen und gleichzeitig die Erwartung an die dritte Stimme intensiviert wird. Nachdem alle fünf Stimmen erklingen sind, folgt ein modulierendes *Zwischenspiel* nach Des Dur. Dieser Teil orientiert sich eher an homophonen Strukturen und ähnelt in seinem Charakter einem geistlichen Hymnus. In Takt 25

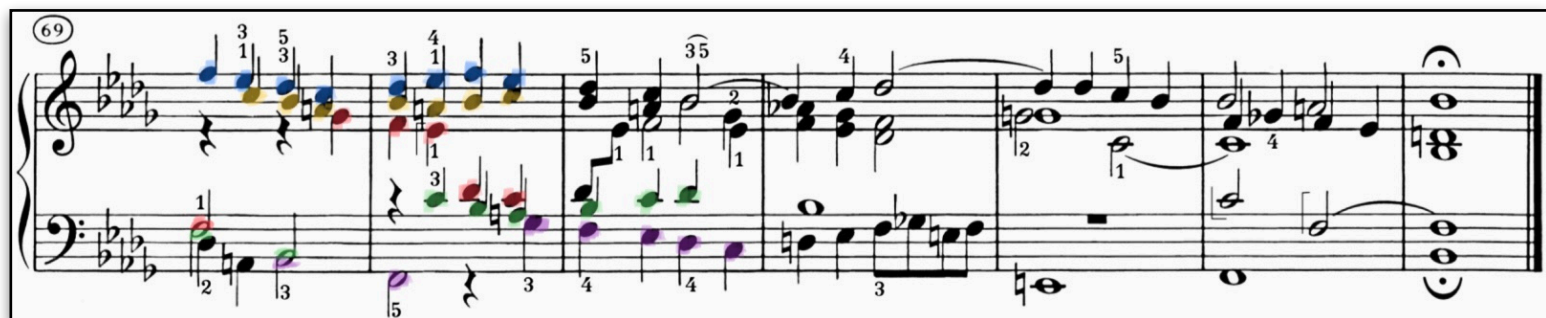
fängt eine *Durchführung* (T. 25-41) an und es erklingt ein Themeneinsatz in Des Dur, wieder als Erstes in der obersten Stimme. Dabei setzen zwei Stimmen für drei Takte aus, wodurch die folgenden Themeneinsätze noch klarer in Erscheinung treten können. In den folgenden absteigenden Themeneinsätzen wird zwischen es Moll, b Moll und B Dur ständig hin und her moduliert. Der fünfte Themeneinsatz erklingt mit ein paar Takten Verzögerung unerwartet nicht in einem ganz tiefen Bass Register, sondern in einem Altregister. Dies ist möglicherweise der Tatsache geschuldet, dass Bach den Themeneinsatz in As Dur bringen möchte und der Einsatz im Bassregister den Tonumfang der damaligen Instrumente gesprengt hätte. Rein klanglich jedoch unterstützt ein Einsatz in einem mittleren Register eine warme Klangfarbe in As Dur zu realisieren. Eine Kadenz in Takt 40 führt uns nach Des Dur, woraufhin ein kleines, aufsteigendes *Zwischenspiel* folgt. Durch seine Parallel- und Gegenbewegungen in den Stimmen erinnert es in seiner Schlichtheit an die modulierende Sequenz von Takt 13-14 des Präludiums. Der große Unterschied zwischen den beiden Teilen liegt in ihrer harmonischen Richtung. Führt die Sequenz im Präludium nach Des Dur, so startet das *Zwischenspiel* (Takt 42-46) in der Fuge bereits von Des Dur. In der folgenden *Durchführung* kommt es zu einigen Besonderheiten, so wird der konsequente absteigende Themeneinsatz verlassen, wodurch die Musik an Dramatik und Intensität gewinnt. Dritter und vierter Themeneinsatz in Takt 50 werden so eng geführt, dass der zweite Ton des dritten Einsatzes und der erste Ton des vierten Einsatzes sich den gemeinsamen Ton b1 teilen. Zum Schluss dieser *Durchführung* erklingen überraschend noch einmal zwei Themeneinsätze (T.55) parallel zueinander und schaffen dadurch einen weichen



Übergang in ein neues *Zwischenspiel*, welches vor allem durch parallele Terzbewegungen charakterisiert werden kann. Ab Takt 63 mit Auftakt startet eine abwärts verlaufende Skalenbewegung im Sopran, die sich bis Takt 67 erstreckt. Auffällig hierbei ist der Ausgangspunkt  $ges_2$ , der an den allerersten Themeneinsatz der Fuge erinnert, und die sukzessive Vergrößerung der Notenwerte (von Vierteln bis zu Ganzen). In den Mittelstimmen agieren vor allem die fallenden, parallelen Terzbewegungen des vorherigen *Zwischenspiels*. Gerade die überlappenden Dissonanzen in diesen Takten schaffen das Bedürfnis nach Auflösung und Ende der Fuge. Zum Schluss erklingt eine große Engführung durch alle fünf Stimmen. Es ist sicherlich in seiner Radikalität eine der eindrucksvollsten kontrapunktischen Momente in Bachs Werk.



Engführung durch alle 5 Stimmen 1. 2. 3. 4. 5.



# Johannes Brahms



*„kaum eine einzige, breite, schön hinströmende Melodie, wie man es doch früher bei Brahms gewohnt war“  
(Theodor Billroth)*



3 Intermezzi op.117

*„Sehnsucht habe ich immer nach Hamburg, und es sind meine liebsten, wengleich wehmütigen Stunden, wenn ich abends allein sitze und zurückdenke...“ (Johannes Brahms)*

1892 verbrachte Johannes Brahms seinen Sommer in dem Kurort Bad Ischl, den er bereits im jungen Alter von 34 Jahren das erste Mal besuchte. Hier fand er „idyllische Ruhe“, auch „Einsamkeit“, es sollte ein perfekter Ort zum Komponieren werden.

In seinem letzten Lebensjahrzehnt entstand hier ein Großteil seiner späten Werke, allen voran seine Klavierstücke und Intermezzi op. 116-119.

Besonders das Opus 117 nimmt hierbei eine außerordentliche Rolle ein, da es im Vergleich zu den anderen Klavierstücken das einzige Werk ist, welches nur aus sogenannten „Intermezzi“ besteht. Wo sich die anderen Opera 116, 118 und 119 durch einen dramatischen Spannungsbogen auszeichnen, versinken die Intermezzi op.117 in der Stille. Die schlichte dreiteilige Liedform wird bevorzugt und alle Intermezzi bewegen sich in verschiedenen Arten des Andante. Von Brahms selbst gerne als „*Wiegenlieder seiner Schmerzen*“ bezeichnet, kommt hier eine große Sehnsucht nach Geborgenheit zum Ausdruck, nostalgisch in vergangene Zeiten zurückblickend, auch verbunden mit schmerzhaften Erinnerungen. Sie gehören zu den intimsten und persönlichsten Werken von Brahms.

### 1. Intermezzo - Andante moderato in Es Dur

**„Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön! Mich dauert's sehr, dich weinen sehn.“** (Schottisch. Aus Herders Volksliedern.)

Ähnlich wie in den langsamen Sätzen seiner Klaviersonaten stellt Brahms seinem Werk wieder einmal einen kurzen poetischen Gedanken voran.

Es sind die Einleitungszeilen aus dem „*Wiegenlied einer unglücklichen Mutter*“, die bereits die Ambivalenz zwischen dem Mutterglück und Unglück andeuten, welche in dem Intermezzo durch die schmerzhafteste Wendung nach es Moll im B Teil zum Ausdruck kommt.

Dieser es Moll Teil im *p*ü Adagio, im *pp sempre ma molto espressivo* vorgetragen, hinterlässt bei dem Zuhörer einen zutiefst dunklen, melancholischen Eindruck. Man kann sich

zu Recht fragen, ob diese Reaktion, bezogen auf die obige Verszeile nicht zu extrem sei, da Tränen eines Kindes doch oft nichts Schlimmes oder Trauriges bedeuten. Liest man jedoch das Gedicht zu Ende, so wird man die Gefühlswirungen und Schmerzen der Mutter nachempfinden können.

Von dem Mann betrogen und verlassen, kümmert sie sich nun alleine um das Kind, in dem sie immer wieder auch den Vater sieht.

**„Kind, seit dein Vater von mir wich,  
Lieb ich statt deines Vaters dich!“**

Es ist eine bittere Vorstellung, dass die Liebe der Mutter zu ihrem Kind möglicherweise immer auch mit dem Schmerz verbunden ist, den sie durch das Verlassenwerden erlitt.

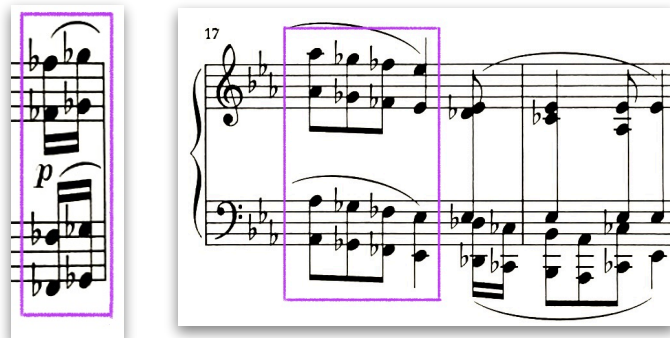
Dem poetischen Gedanken angelehnt, erklingt ein schlichtes Wiegenliedthema im 6/8 Takt in Es Dur, welches einen Zug zur Taktmitte hat.

Vor allem der **gleichbleibende Wiegenrhythmus** und der **tonikalen Orgelpunkt** erzeugen eine Ruhe und ein warmes Gefühl von Geborgenheit.

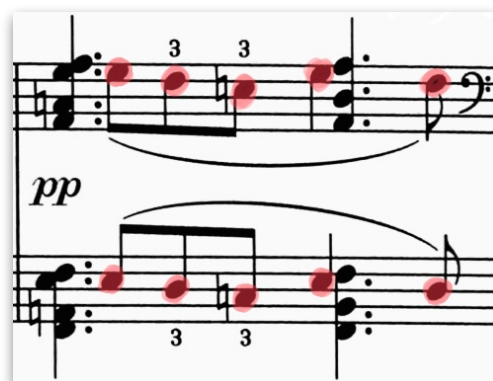


Das Wiegenliedthema wird durch das gesamte Stück immer weiter variiert, unter anderem durch Rückungen in den *Diskant*, *Arpeggien* in der linken Hand und neue *Kontrapunkte*.

Nachdem das Thema zweimal erklingen ist, erscheint es in **fahlen Oktaven** in as Moll und leitet mit einem großen *Ritardando* den schmerzvollen es Moll Teil ein.



Der wiegende Grundrhythmus des Hauptthemas (kurz-lang-kurz-lang) wird leicht abgeändert (lang-lang-kurz), wodurch der tief melancholische *Píu Adagio* Charakter verstärkt wird. Das Wiegenlied fließt nicht mehr in einer schönen, langen Gesangslinie, sondern wird von einzelnen, für sich stehenden Seufzern geprägt. Der **Einleitungstakt des Themas** wird immer wieder fragmentarisch eingestreut, jedoch hat es seinen einleitenden Charakter verloren, viel mehr lässt es einen resignierend zurück.



Nachdem in Takt 35 mit einem neapolitanischen Sextakkord der zutiefst schwermütige Tiefpunkt eingeleitet wird, erklingt aus einer fast katatonischen Regungslosigkeit vorsichtig das Wiegenlied wieder.



## 2. Intermezzo - Andante non troppo e con molta espressione in b Moll

Das 2. Intermezzo scheint im Vergleich zum 1. nicht mehr viel mit einem Wiegenlied gemein zu haben, keine einfache, durchgehende Gesangslinie und in der dunklen Tonart b Moll geschrieben, welche ein äußerst schmerzhaftes Seelenleben offenbart.

Trotz allem ist etwas Wiegendes in dieser Musik, es sind **Seufzer**, die in einem **wellenartigen Strom von 32tel** eine **in sich gekehrte Melodie** bilden.



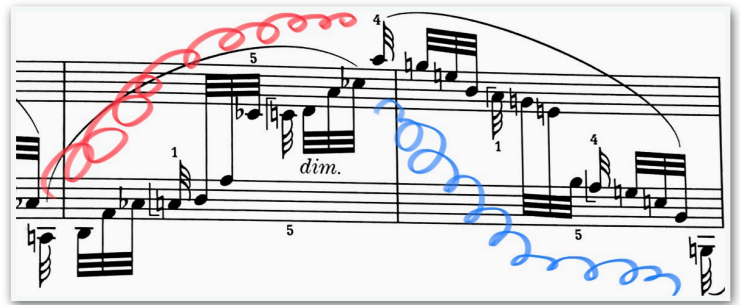
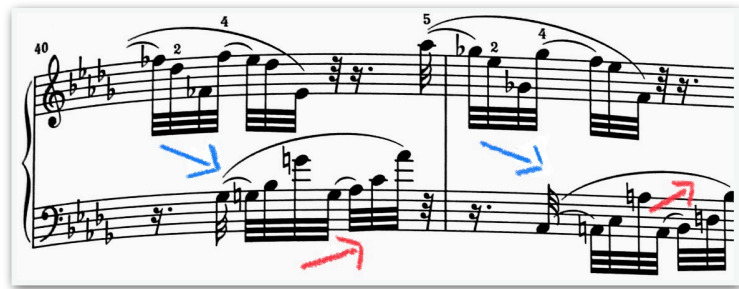
Harmonisch ist eine große innere Unruhe spürbar, da die Grundtonart b moll nur ganz am Ende des Stückes in einem Ganzschluss erreicht wird. Ein *Neapolitanischer Sextakkord* leitet das Stück ein, über einen Quintfall (B7-es-As7-Des) versucht es nach Des Dur zu entfliehen, nur um dann in 4 Takten in verschiedensten Dominanten (verm.F9/7-F7-verm.F9/6) einen Weg zu einer Auflösung nach b Moll zu suchen, die aber nicht erklingt. Dieses Gefühl des Nichtankommens kann den Eindruck erwecken, dass hier ein traumatisches Erlebnis nicht überwunden werden konnte, sei es der Tod der eigenen Eltern oder verpasste Momente im Leben und der Liebe. Verdrängung und das Nichtloslassenkönnen prägen das psychologische Innenleben dieses Werkes. In einem zweiten Anlauf versucht die Melodie einen anderen harmonischen Weg zur

Lösung zu finden, dieser führt in einen neuen Abschnitt, der in der *Paralleltonart* Des Dur steht. Endlich gibt es ein Gefühl von Entspannung (As7/6-5 → Des). Die **Seufzer**, die vorhin noch von 32tel Wellen unterbrochen worden sind, sind nun **akkordisch unterfüttert und aneinander gereiht**. Sie bilden eine große, aufsteigende, melodische Linie, die in ihren Ruhepunkten mit **harfenartigen Arpeggien** ausgeschmückt wird.

The image shows a musical score snippet. On the left, a small inset shows a piano (p) section with a chord of G major (G4, B4, D5) and a bass line with a triplet of eighth notes (G3, B2, D3). The main score starts at measure 23, marked with a piano (p) dynamic. It features a treble and bass staff. The treble staff contains a series of chords and arpeggios, with fingerings indicated by numbers 1-5. The bass staff contains a melodic line with fingerings and a triplet of eighth notes. The music is in a key with three flats (B-flat major/C minor).

Der Nachsatz der Phrase löst sich von dem Seufzermotiv und bildet eine in 16tel durchgehende melodische Linie, die in den Mittelstimmen *unisono* geführt und im *legato espressivo e sostenuto* gestaltet werden soll. Gerade dieser Nachsatz mit seinem Auf- und Abschwelen im *ritardando* versucht diesen schönen Moment so lange wie möglich festzuhalten. Beim 2. Erklängen dieses Themas wird der Nachsatz bis ins *forte* gesteigert, was im Bezug auf das gesamte Opus 117 eine Besonderheit darstellt, da die Musik sich vor allem in den *piano* und *pianissimo* Ebenen aufhält. Im ersten Intermezzo gab es kein einziges *forte*! Plötzlich kehrt das Thema vom Anfang in einer abgeänderten Version auf. Zu Beginn in allen Stimmen *unisono* im *portato* kehren die 32tel Wellen wieder. Es entsteht eine **Gegenbewegung** zwischen **Bass** und **Sopran**. Im Verlauf verschwinden die Seufzer in dem **Strudel** des **Aufs** und **Abs** der Wellen.





Am Ende der Wellen bleiben nur noch **Seufzer**, die **vom Diskant in den Bass ins *pianissimo*** gleiten. Am Ende ihrer Reise erreichen sie die **Dominante F-Dur**, die vorsichtig eine



veränderte *Reprise* einleitet.

Ist der Vordersatz noch fast identisch zum Anfang, so geht der Nachsatz einen ganz anderen Weg. Sopran und Bass verlaufen teilweise in *Gegenbewegung* und bäumen sich dramatisch im *cresc.* auf. Am Höhepunkt in Takt 67 wird ein **H7** erreicht, das Seufzermotiv ist komplett verschwunden, stattdessen gibt es eine **massive Achtellinie**, die ihren **Weg in den Abgrund sucht**. Der *Dominantseptakkord* wird nicht nach e-Moll aufgelöst, sondern **ruckartig (*rinforzando*) springt die melodische Linie zum höchsten Ton** des Intermezzos hoch (es3). Der mit Gewalt erreichte **F7**



verdeutlicht, dass wir uns nun zum Ende des Stückes

bewegen. Es wird immer leiser und langsamer. Von Traurigkeit erfüllt (Takt 72 *Più Adagio*), erklingt eine Reminiszenz dessen, was an Gutem im Mittelteil vorhanden war. Eine Ausweglosigkeit kommt zum Ausdruck, die durch einen in der Tiefe bohrenden, *dominantischen Orgelpunkt* festgehalten wird. Der *Orgelpunkt* selbst hat die Gestalt des Seufzermotivs angenommen.

Momente von in sich gekehrtem Schmerz und nach außen getragenen Leid wechseln sich ab, bis in Takt 77 alle Dämme brechen und in einer *espressiven* Linie im *forte* alles sein Ende findet. Der erste richtige *Ganzschluss* in den letzten Takten wird bis ins Extreme ausgedehnt. Ein b Moll Dreiklang wandert in 16tel im *portato* vom fast tiefsten Ton bis in die höchsten Höhen des Klaviers. Ein Moment der einen sprachlos zurücklässt...

### 3. Intermezzo - Andante con moto in cis-Moll

Das letzte Intermezzo aus dem op. 117 ist sicherlich das eigenartigste, geheimnisvollste der drei, welches den Zuhörer mit vielen Fragezeichen zurücklässt.

Es gibt kaum dynamische Kontraste, die meiste Zeit bewegt es sich zwischen *piano* und *pianissimo* (nur zwei kurze Momente im *forte*). Rhythmisch gibt es auch keine große Varianz, vor allem *kurz-kurz-lang* prägt die Bewegung der Musik. Das konsequente Einhalten eines 5 taktigen Phrasenschemas hält einen im Ungeraden. Nur gegen Ende trennt sich Brahms vermehrt vom 5 Takter.

Einen Blick auf seine Lieder schafft möglicherweise eine neue Perspektive auf dieses rätselhafte Intermezzo.

Einige Jahre nach der Arbeit am op. 117 widmete sich Brahms 1896 mit den Vier ernsten Gesängen op. 121 zum letzten Mal der Liedgattung. Hierbei vertonte er biblische

Zitate vor allem aus dem Alten Testament, die den Tod und die Vergänglichkeit des Lebens thematisieren. Gerade das erste Lied des Zyklus „Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh“ scheint rhythmische, artikulatorische und charakterliche Ähnlichkeiten mit dem 3. Intermezzo op. 117 aufzuweisen.

In beiden Fällen prägen vor allem **2er Bindungen** die Grundartikulation der Phrase. Eine gewisse Monotonie kommt durch das **Hin- und Herbewegen auf kleinem Raum** zum Ausdruck. Beide sind mit **Andante** betitelt, wobei das Intermezzo mit *con moto* leicht bewegter ist, was sich auch in der auftaktigen Phrasenstruktur niederschlägt. Das Lied beginnt volltaktig und wirkt dadurch noch schwerer. Selbst das **5 taktige Taktschema** haben beide gemeinsam.

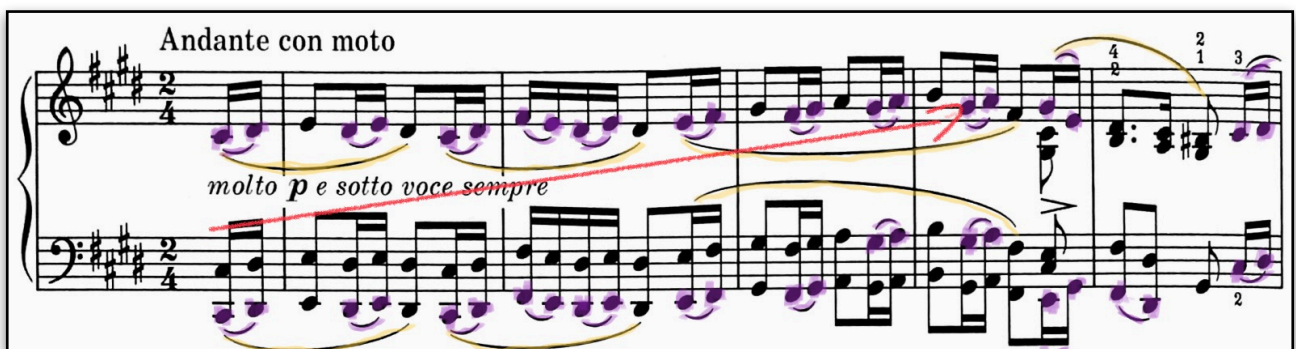
Folgender Text ist dem Lied unterlegt:

**„Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh: wie dies stirbt, so stirbt er auch, und haben alle einerlei Odem, und der Mensch hat nichts mehr als das Vieh; denn es ist alles eitel.“ (aus Prediger Salomo, Kap. 3 18-22)**

Wenn man annimmt, dass ähnliche musikalische Strukturen auch auf ähnliche seelische Zustände zurückzuführen sind, könnte man sich vorstellen, dass im 3. Intermezzo ein

Gefühl von Endzeitstimmung, Ausweglosigkeit und Resignation zum Ausdruck kommt.

Wie auch in den vorangegangenen Intermezzi des Zyklus haben wir es hier mit einer *dreiteiligen Liedform* zu tun. Der A Teil besteht aus **zwei periodischen Themen**, die in einer variierten Form wiederholt werden. Unterscheiden tun sich die beiden Themen vor allem durch ihre Bewegungsrichtung (**das erste strebt nach oben/ das zweite nach unten**), ihre Bögen und ihre Artikulation. Durch die **kurzen Bögen** und **die Artikulation der 2er Bindungen**



Andante con moto

*molto p e sotto voce sempre*

bekommt die erste Phrase etwas Deklamatorisches, Sprechendes, die zweite hingegen kann durch **das legato** und **den durchgehenden Bogen** mehr singen.



*pp legato*

Rhythmisch steht bei der ersten Phrase das *kurz-kurz-lang* im Vordergrund, die zweite hingegen bewegt sich vorzugsweise in Achteln, wobei in der Mitte der Sätze der *kurz-kurz-lang* Rhythmus wieder erklingt. Was beiden

Themen gemein ist, ist das zwei- bis dreistimmig parallelgeführte *unisono* Spiel im Vordersatz, der Nachsatz bricht dieses Muster immer etwas auf. Am Ende des A Teils erklingt noch einmal das erste Thema, welches durch das *Poco più lento* und das Weglassen von Füllelementen stark augmentiert wirkt. Außerdem kommt es zum ersten Mal zu einer abschließenden Kadenz nach cis-Moll, der *tonikale Orgelpunkt* im Bass unterstützt diese Sogwirkung des Abschließens.

Dass Brahms sich der tiefen emotionalen Wirkung seines Werks vollends bewusst war, wird durch die *Fermaten* und das Wort *lunga* am Ende des A Teils sichtbar. Ganz offensichtlich war es ihm wichtig, dem Zuhörer genug Zeit zu geben, um das Vorangegangene zu verarbeiten und dem B Teil genug Raum zu geben, sich vollends entfalten zu können.

Der B Teil, der ein etwas bewegteres Tempo vorschreibt (*Più moto ed espressivo*), besteht aus zwei Teilen, die beide jeweils wiederholt werden. Ein neues Thema in A Dur wird vorgestellt, welches sich durch **ungewöhnliche Synkopen auf der vierten 16tel des Schlages** auszeichnet und eine schwebende Stimmung hervorruft. Wie im zweiten Intermezzo kehren wieder **wellenartige Begleitbewegungen** auf. Es ist wieder ein *periodisches Thema*, aufgeteilt in 5+5, wobei Vordersatz und Nachsatz sich jeweils in **3+2** aufteilen

(45)  
*Più moto ed espressivo*  
*dol. ma espr.*  
*p*

lassen. Im Vordergrund steht die Bewegungsrichtung des **Aufs** und **Abs**, welche sich in den ersten drei Takten über fast drei Oktaven erstreckt und in den folgenden zwei Takten in einer **Mittelstimme aus Achteln** innerhalb einer Oktave komprimiert wird. Brahms schafft dadurch, **unterschiedlich große Wellenbewegungen** organisch miteinander zu verbinden.

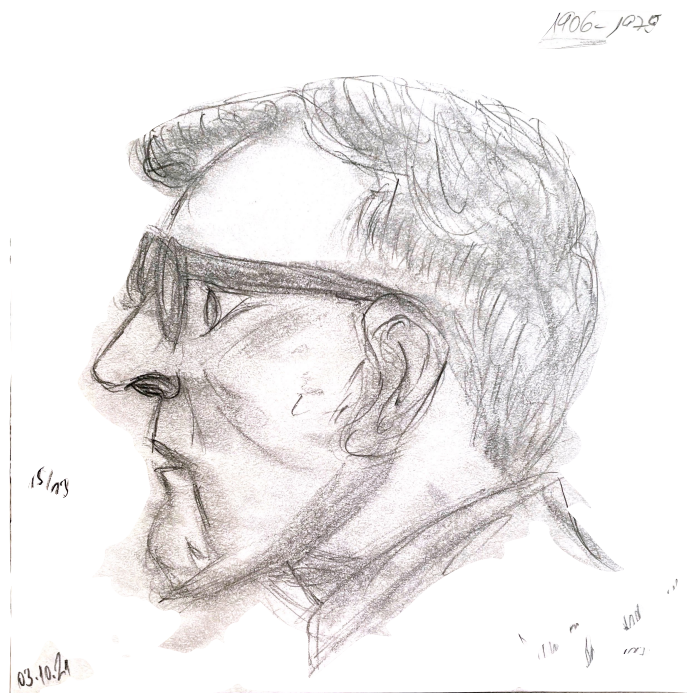
Der zweite Teil des B Teils (T. 56-75) wirkt wie eine *Durchführung* des Vorangegangenen, in dem das motivische Material in einer dramatischen Weise verarbeitet wird. Die kürzeren Wellen entladen sich nun in einem *forte*. Für einen kurzen Moment kippt die Musik nach h Moll, findet dann aber schnell den Weg wieder zurück nach A Dur. In der letzten Hälfte des B Teils erklingt *reprisesartig* das Thema des ersten Teils, welches in der Wiederholung endlich den Weg zu einem Ganzschluss nach A Dur findet. Nach einer *Fermate* kehren wir wieder in das Tempo des A Teils zurück, ein *Gis7* zeigt uns, dass es wieder nach cis Moll gehen muss. Fallende, resignierende *Seufzer* erklingen und erinnern damit wieder an den Anfang des Intermezzos. Zum ersten Mal wird das fünftaktige Phrasenschema durch zwei Dreitakter ersetzt. Deklamatorisch lassen sich die Dreitakter in 2+1 unterteilen, wobei der letzte Takt immer im *ritardando* und *diminuendo* gespielt werden soll. Brahms macht auch hier feine Abstufungen in der *Agogik*, indem er bei dem ersten Mal nur *poco* schreibt, welches er beim zweiten Mal weglässt.

Nach einer *Fermate* erklingt wieder das Thema, dass in einer variierten Form stark an die zweite Variante des A Teils erinnert. Der Nachsatz bricht wieder einmal das fünftaktige Schema für einen Sechstakter auf und kommt zu einem scheinbar erlösenden Ende im *forte*, welches jedoch durch das Erklingen des zweiten Themas im *pianissimo* im Keim

erstickt wird. Wie zu erwarten, erklingt am Ende wieder das *augmentiert* wirkende erste Thema. Brahms streicht wieder einmal das *Poco* und unterstreicht damit die Melancholie, wenn nicht Depression, die dieser Stelle inne wohnt. Die tiefen Bässe des Klaviers hüllen die Szene in Dunkelheit ein und am Ende bleibt nur noch eine *Fermate*.

## Dmitri Schostakowitsch

**„Eine Karriere wird der Junge nicht machen.  
Er hat keine musikalische Begabung.  
Aber wenn er Lust hat, nun ... dann soll er eben lernen.“  
Alexandr Siloti zur Mutter von Schostakowitsch  
(Schostakowitsch Bio. Meyer)**



**„Chronist einer Epoche“ (Vorwort Schostakowitsch  
Biographie Meyer)**

Man kann und sollte sich immer die Frage stellen, inwieweit die Biographie eines Komponisten ein vertieftes Verständnis für sein Werk ermöglicht oder sogar im schlimmsten Fall von dem elementaren Kern der Musik wegführt. Bei Dmitri Schostakowitsch scheint es aber fast unabdingbar, sich mit dieser in jeglicher Hinsicht besonderen Biographie auseinanderzusetzen, um eben nicht in klischeehafte Bilder zu verfallen. Ein *pianissimo*, ein

*fortissimo*, welches man meint bei einem anderen Komponisten bereits genauso gehört zu haben, wird man bei Schostakowitsch feststellen, dass ein glorreicher Sieg neben der ekstatischen Freude einen doppelten Boden öffnet, in dem der Wahnsinn seine Fugen zieht.

1906 wurde Dmitri Schostakowitsch in eine polnisch-russische Familie in Sankt Petersburg geboren, sein Vater Dmitiri war Mathematiker und Physiker, seine Mutter Sofia eine Konzertpianistin, die auch seine erste Klavierlehrerin war.

Mit gerade einmal elf Jahren erlebte er die Februarrevolution hautnah mit, bei einer Demonstration von Arbeitern wurde vor seinen Augen ein Mann erschossen. Diese und andere schockierende Erlebnisse während der darauffolgenden Oktoberrevolution schlugen sich in Kompositionsversuchen wie der *Hymne an die Freiheit* und einem *Trauermarsch für die Opfer der Revolution nieder*. Schostakowitsch lernte schnell, mit 13 Jahren fing er an Klavier und Komposition am Konservatorium in Petrograd zu studieren.

Glasunow, der zu dem Zeitpunkt das Konservatorium leitete, sagte über ihn folgendes:

***„Ich finde seine Musik schrecklich. Es ist das erste Mal, dass ich die Musik nicht höre, wenn ich die Partitur lese. Aber das ist unwichtig. Die Zukunft gehört nicht mir, sondern diesem Jungen.“***

Mit gerade gerade einmal 19 Jahren machte er seinen Abschluss und mit seiner 1. Sinfonie in f Moll feierte er weltweit Erfolge.



Die Machtergreifung Josef Stalins 1927 war für Schostakowitsch ein entscheidender Moment, da seine Musik nun immer mehr unter politischer Beobachtung steht.

Aufgrund der großen Erfolge seiner Oper *Lady Macbeth von Mzensk* besuchte Stalin am 16. Januar 1936 mit anderen Politikern eine Aufführung im Bolschoi Theater. Diese wurde zu einer Katastrophe, die Musiker waren nervös und die Stahlplatten, die zum Schutz in Stalins Loge angebracht worden sind, verschärften den Klang des Orchesters. Stalin verließ vorzeitig die Oper, dem ein großer Verriss am 28. Januar in der *Prawda* folgte („Chaos statt Musik“). *Lady Macbeth* wurde daraufhin abgesetzt und Schostakowitsch lebte ab nun in Angst und musste täglich um sein Leben bangen.

**„Das Warten auf die Exekution ist eines der Themen, die mich mein Leben lang gemartert haben, viele Seiten meiner Musik sprechen davon.“ (Dmitri Schostakowitsch)**

Rehabilitieren konnte sich Schostakowitsch mit seiner 5. Sinfonie in d Moll 1942, die von Stalin als Zeichen des heroischen Widerstands der Sowjetunion gegen die Nazis interpretiert wurde.

## Präludien und Fugen op. 87

**„Im Gespräch mit den deutschen Kollegen betonte Schostakowitsch, wie sehr er Bachs Wohltemperiertes Klavier bewundere, und meinte, daß es reizvoll sein müsste zu versuchen, diese - wie er sagte - „phantastische Tradition“ fortzuführen. Die deutschen Komponisten äußerten Zweifel, ob es überhaupt möglich sei, im 20. Jahrhundert einen analogen Zyklus von Präludien und Fugen zu schreiben. Dabei konnten sie nicht ahnen, daß ebendies Schostakowitsch in naher Zukunft gelingen sollte.“** (Schosta. Bio. Meyer)

*„Two years ago in Copenhagen I met my great friend, the conductor Kurt Sanderling. He was in Russia for twenty four years, a passionate devotee of Shostakovich. In Copenhagen I played the Preludes and Fugues and naturally he came to my concert. He said a very interesting thing which I liked. You know Tatiana, the Preludes and Fugues are the **intimate diary** of Dmitri Shostakovich. I asked: Well, why not the quartets or the symphonies? **No, this work! It's an intimate diary of Shostakovich, kept for himself, that brings happiness to all of us.**“*  
(Tatjana Nikolajewa über ein Gespräch mit dem Dirigenten Kurt Sanderling über Schostakowitsch)

Die Präludien und Fugen op. 87 komponierte Schostakowitsch 1951 innerhalb weniger Monate während seiner Jurytätigkeit bei dem ersten Internationalen Bachwettbewerb in Leipzig, sein letztes großes Klaviersolowerk. Das Klavierspiel der ersten Preisträgerin Tatjana Nikolajewa hatte ihn dazu animiert, ein modernes

Pendant zum Wohltemperierten Klavier Bachs zu komponieren. Der tonartliche Aufbau ist wie bei den Préludes von Chopin im Quintenzirkel mit jeweils folgender Mollparallele angeordnet.

*„His idea was to write a **great dramatic structure** from the first to the last Prelude and Fugue. A great dramatic canvas, from this point to that point. Even here in this studio people who have no connection with music, say that each one has its **own breath, feeling, emotion, its uniqueness**. It's twenty four masterpieces, just like in Bach.“ (Tatjana Nikolajewa über die Präludien und Fugen op.87 als Zyklus)*

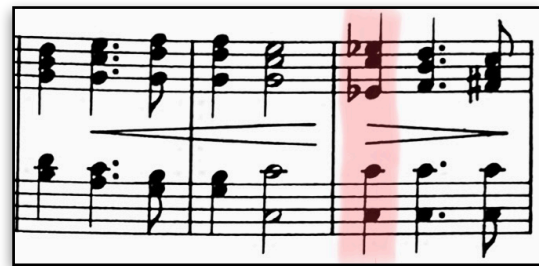
## **C Dur**

### Präludium:

*„**He was the most important person** at the festival, but he **tried not to be noticed**. You know this was something that everybody valued. It made a deep impression on me that such a man of genius **was so modest**.“ (Tatjana Nikolajewa über Schostakowitsch's Erscheinung beim Bachfest in Leipzig 1950)*

Schostakowitsch beginnt sein erstes Präludium ruhig und besonnen, man könnte auch introvertiert sagen. Durch den Sog zur Taktmitte erinnert es stark an eine Sarabande, weniger an einen „lasziven Paartanz“, vielmehr an ein Wiegenlied. Die periodische Phrasenstruktur, die gleichbleibenden punktierten Rhythmen und die ausschließliche Verwendung von Akkorden unterstützen

diesen Eindruck. Das in sich gekehrte Gefühl von Geborgenheit wird jedoch immer wieder durch plötzlich einsetzende, **scharfe Dissonanzen** in Frage gestellt. Beim zweiten Mal sind die **Dissonanzen** sogar noch plötzlicher und einschneidender, die Hinwendung nach **Es Dur im *pianissimo*** lässt einen den Schock sofort vergessen.



Es folgt eine kleine, aber feine Achtelpause, die einen kleinen *Rezitativmoment* einleitet. Gerade diese kleinen Pausen sind für dieses Präludium von besonderer Wichtigkeit, da man sich als Zuhörer immer fragt, wie es weitergehen könnte und gleichzeitig einen kurzen Moment hat, um das bisher Erlebte zu verarbeiten. Zwei Stellen sind in dem Präludium bezüglich der Pausen besonders hervorzuheben, da sich beide dem gleichen thematischen Material bedienen (Sarabande/Wiegenliedthema des Anfangs), jedoch beim ersten Mal eine **Pause eingefügt** wird und beim letzten Mal der **Akkord gehalten** wird.



Obwohl die metrischen Verhältnisse gleich bleiben, kann man den Eindruck bekommen, als ob das Ende beim





Das Kopfmotiv der Fuge wird hierbei abgespalten und initiiert dadurch einen *tonikalen Orgelpunkt*, der die Musik zum langsamen Einschlafen bewegt.

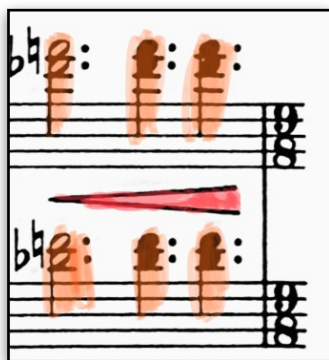


## A Dur

### Präludium

An eine 2-stimmige Invention erinnernd, kommt das A Dur Präludium sehr leicht und beschwingt in einem 12/8 Takt daher. Vor allem die über mehrere Takte klingenden Basstöne schaffen einen klanglichen Raum, darüber sich die rechte Hand lyrisch entfalten kann. Vor allem die Vielfarbigkeit des Stückes fällt einem sofort ins Ohr. Es geht von A Dur nach fis Moll, E Dur, cis Moll, C Dur, B Dur, Cis Dur, F Dur, As Dur und Des Dur, um am Ende doch in A Dur wieder zu landen.

Gerade die Rückung gegen Ende von **Des Dur** nach **Ces Dur** strahlt einen besonderen Glanz aus und wird durch **Schweller** und **Abschweller** hervorhebend in Szene gesetzt.



Durch die Verkürzung des Taktes auf 9/8 gewinnt diese Stelle besonders an Rhetorik und schafft dadurch einen *retardierenden Moment*, der den Schluss einleitet. Die Motivik *lang-kurz-kurz-lang* bzw. *lang-kurz-lang* wird im Diskant weitergeführt und im Bass strebt die bekannte Kette aus 16tel und 8tel nach oben.

### Fuge (3 Stimmen)

Wie auch die zwei A-Dur Fugen aus den beiden Bänden des Wohltemperierten Klaviers erklingt auch diese in einem 3 stimmigen Gewand. Eine große Besonderheit stellt die Motivik des Fugenthemas dar, da dieses nur aus dem Tonmaterial eines Dur Akkordes besteht, wodurch keinerlei Dissonanzen erklingen. Ähnlich wie in der A Dur Fuge aus dem 2. Band des Wohltemperierten Klaviers funktioniert die Mehrstimmigkeit auch größtenteils komplementär, wodurch ein bewegter *Allegretto* Charakter entsteht. Da sich die Gegenstimmen durch ihre komplementäre Art nicht sonderlich voneinander abheben - die eine Stimme jagt die nächste -, spielen vor allem die verschiedenen harmonischen Felder (ähnlich dem Präludium), in denen sich die Musik bewegt, eine wichtige Bedeutung, um Kontraste zu schaffen. Neben den tonartlich erwartbaren Harmonien A Dur, E Dur und fis Moll werden auch die entlegeneren Medianten F Dur, c Moll und deren Dominanten bzw. Tonikaparallelen erreicht. Dynamisch baut sich das Stück vom *pianissimo* ausgehend sukzessive in Wellen nach oben und erreicht im Takt 61 im *fortissimo* seinen absoluten Höhepunkt. Ein besonders kontrapunktisch reizvoller Moment folgt in Takt 70 in dem



das Kopfmotiv des Themas abgespalten wird und innerhalb von 4 Takten viermal erklingt.



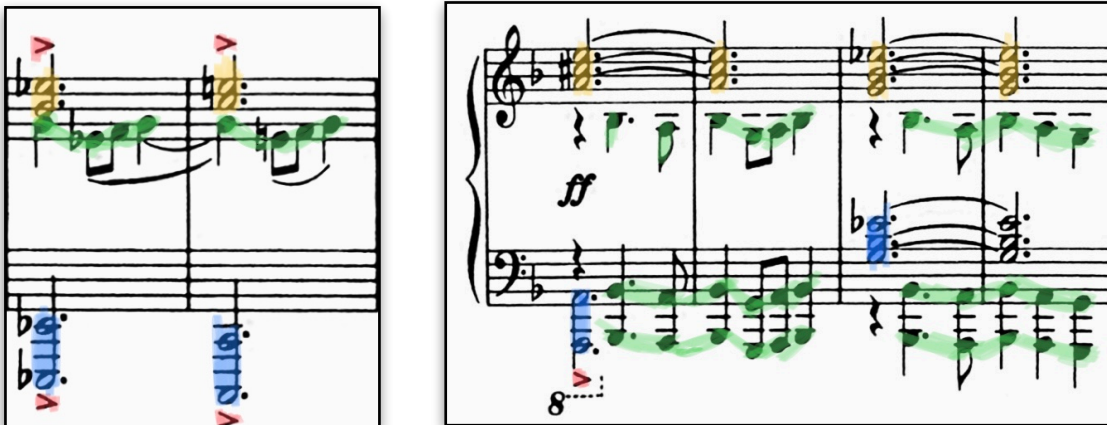
Kurz vor Schluss kommt es noch zu einer besonders farbigen Sequenz (T. 83-86), die *mediantisch* zwischen C Dur, A Dur, Cis Dur und Fis Dur hin und her pendelt. Wie bereits in der C Dur Fuge spaltet Schostakowitsch das Kopfmotiv des Themas ab und nutzt es als *tonikalen Orgelpunkt*, der das Ende einläutet. Die Fuge wird mit dem Erklingen des Themas im Sopran beendet.

## d Moll

### Präludium

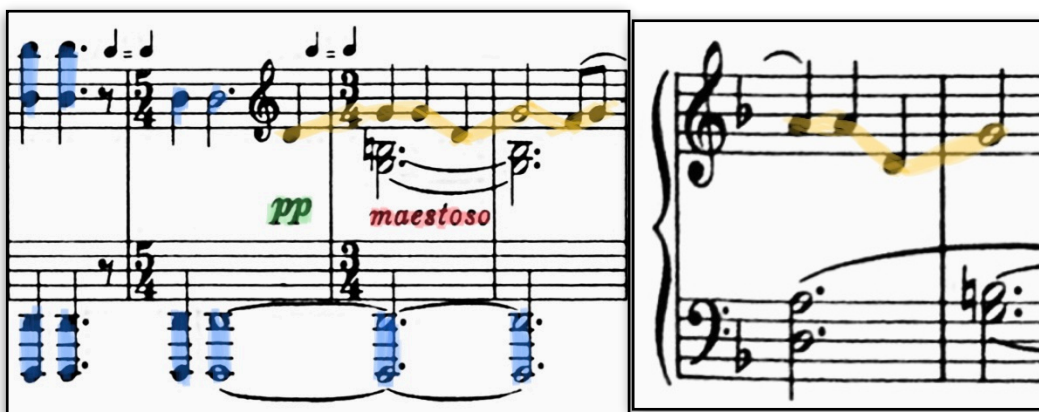
Das letzte Präludium, in seiner klanglichen Gestalt an eine große Orgel erinnernd, bildet den großen dramatischen Höhepunkt und gleichzeitig auch Abschluss des op. 87. Bereits in dem Vorspiel werden die dynamischen Extreme (von *pianissimo* bis *fortissimo*) ausgereizt, die dann in der darauffolgenden Doppelfuge in ihrer Radikalität auf die Spitze getrieben werden. Außergewöhnlich ist auch, wie früh im Präludium der absolute Höhepunkt (T.23) erreicht wird. Von Takt 14-22 baut sich massiv und fundamental etwas Großes auf, **Sopran** und **Bass** bilden mit **Akzenten** das harmonische Fundament und in **der Mitte entwickelt**

sich immer mehr eine Stimme heraus, die sich aus dieser Umklammerung befreien möchte.



Rhythmisch orientiert sich diese Stimme an der Mittelstimme des Anfangs. Am melodischen Höhepunkt angekommen (Takt 22), kommt die Musik ins Stocken (T. 23-25). Es gibt keine Melodie mehr, nur noch große, fallende Akkorde, die am Ende des Taktes mit einer Achtelpause abgerissen werden und im *diminuendo* immer mehr verschwinden. Mit letzter Kraft versucht sich die Musik noch einmal zu erheben (Takt 28-30), es bleibt aber nur bei einem heldenhaften Versuch, denn dieser Kampf ist verloren.

Nun geschieht jedoch etwas sehr Außergewöhnliches, aus einer meditativen Stille heraus (**tonikaler Orgelpunkt Takt 30/31**) erklingt der **Vordersatz des noch kommenden Fugenthemas** „**feierlich**“ (*maestoso*) im *pianissimo*, wie der



Phoenix aus der Asche scheint ein Keim von Leben und Hoffnung zu entstehen. Nachdem dieser Themenauszug in mehreren Varianten erklingen ist, zum Schluss auch im Bass als *Oktave*, versinkt die Musik wieder auf einem *Orgelpunkt* auf E (*Doppeldominante*). Es erklingt wieder der Anfang, jedoch nicht mehr im aufschreienden Schmerz, sondern im *pianissimo*. Das Erlebte hat nun die Gestalt eines Traumas angenommen, nicht mehr akut schreiend (*fortissimo*), aber noch immer stark genug, um einen bleibenden Schmerz zu hinterlassen. In der Mitte klagt eine Stimme seufzend im *diminuendo*. Zum Schluss erklingt im Bass nochmal das kommende Fugenthema, jedoch ist dies nun auch verdunkelt und strahlt eine Schwere aus. Die Musik pendelt langsam aus.

### Fuge (4 Stimmen)

Über diese vierstimmige Fuge etwas Erhellendes zu schreiben ist schwierig, eine Analyse ist zwar möglich, allerdings wird der Zuhörer auch ohne Vorwissen den Verlauf dieses Dramas sofort in sich aufsaugen.

Jörg Demus schrieb einmal über die Sonate op. 110 von Ludwig van Beethoven folgendes:

**„Es ist das Einzigartige an dieser Sonate, dass sie unter Umgehung des Intellekts ihre Botschaft dem miterlebenden Hörer und Spieler direkt verkündet [...]. Der Inhalt schafft sich seine eigene, nie dagewesene, unwiederholbare Form.“**

Die Worte von Demus scheinen mir auch für diese Fuge von Schostakowitsch gültig zu sein.

Das Fugenthema, welches angedeutet bereits im Präludium erklingen ist, zeichnet sich vor allem durch seine Einfachheit aus, sodass es von jedem sofort nachgesungen werden könnte. Es ist auftaktig geschrieben und umspielt im Dux den Grundton D und im Comes die Oberquinte A. Das Tempo ist *Moderato* und die Dynamik bewegt sich die meiste Zeit im *pianissimo*. Interessant ist die Angabe *tenuto*,



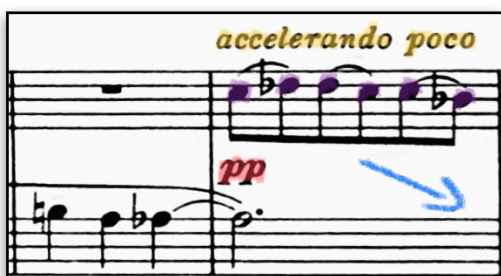
die Schostakowitsch unter jeden Themeneinsatz schreibt, was dem Thema eine leichte Starre geben kann, da die Töne nicht *legato* gebunden werden sollen, sondern gehalten und abgesetzt. Für mich persönlich wird hierdurch eine bedrückende und unterdrückte Stille geschaffen. Wie bereits vorher erwähnt, erklingen die Themeneinsätze die überwiegende Zeit im *pianissimo* ohne jegliche *crescendi* oder *decrescendi*, in den Zwischenspielen jedoch dürfen die Stimmen kurz zu einem *mezzopiano* anschwellen, um dann wieder ins *pianissimo* zu entschwinden, wodurch eine besondere Aufmerksamkeit für die erneuten Themeneinsätze geschaffen wird. In der *Exposition* erklingen die Themen in einer aufsteigenden Linie (Bass-Tenor-Alt-Sopran), die eine Einheit mit der Themengestalt schafft, die mit einem Sprung (Quarte oder Quinte) aufwärts beginnt. Es folgen mehrere Zwischenspiele und *Durchführungen*, die jedoch nicht konsequent zu Ende geführt werden (nur zwei Einsätze, keine vier). In der letzten *Durchführung* verlässt das Thema zum ersten Mal den *pianissimo* Bereich und entfaltet sich *dynamisch* vom *piano* bis zum *mezzoforte*. Harmonisch haben wir d Moll verlassen

und changieren dabei zwischen den hellen Tonarten B Dur, Es Dur und As Dur.

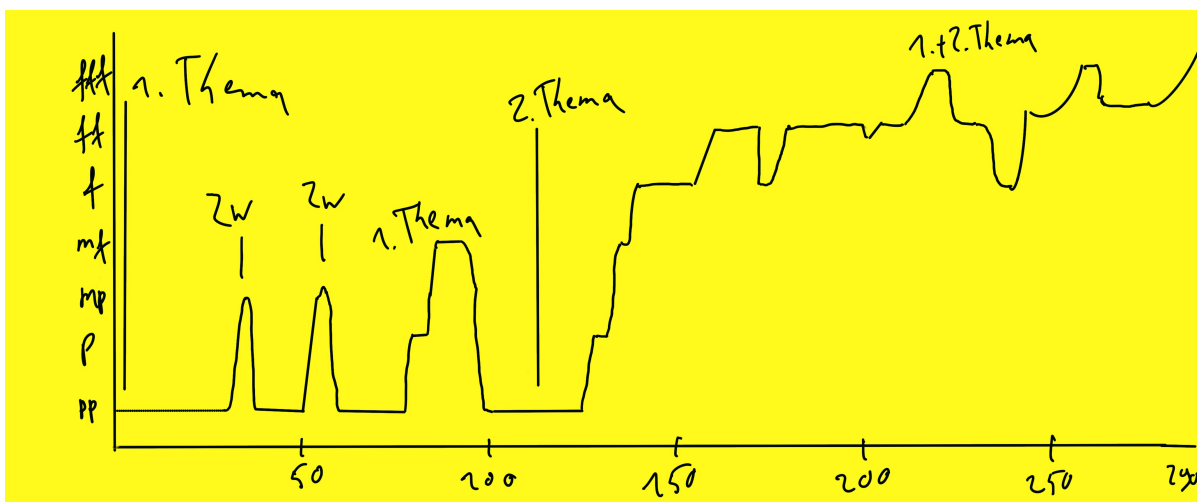
Plötzlich rutscht die Musik im *pianissimo* nach E Dur. Das Ende des Kopfmotivs wird dreimal wiederholt, was zusammen mit dem Bass eine starke Orgelpunktwirkung schafft. Im Tenor schleicht sich langsam ein hin und her pendelnder Kontrapunkt hervor, der ab Takt 107 plötzlich



ganz alleine für sich steht. Spätestens jetzt weiß der Zuhörer, dass das noch nicht das Ende sein kann und wartet gebannt auf das Kommende. Aus dem *pianissimo* tritt vorsichtig eine neue Spielfigur bestehend aus Achtel Zweierbindungen hervor, welche man sich gut mit Streichern instrumentiert vorstellen kann. Ist dies ein neues Thema oder nur ein neuer Kontrapunkt? Wahrscheinlich ist es ein neues Thema, jedoch gesellt sich in Takt 117 eine so stark deklamatorische Stimme hinzu, dass die Frage berechtigt ist, welche der beiden die wichtigere ist. Beide sind von der gleichen Bewegungsrichtung getrieben, erst zu



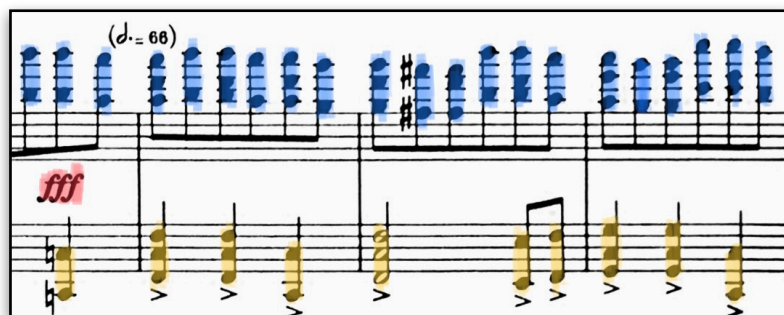
fallen, um dann **wieder nach oben zu steigen**. In dem deklamatorischen *Kontrapunkt* ist gerade das Steigen rhythmisch mit *Synkopen* und *Punktierungen* äußerst dramatisch in Szene gesetzt. Das Thema hingegen steigt vorwiegend in *Quarten* und verlässt die 2er Bögen nur gegen Ende kurzzeitig für einen längeren Bogen. Schostakowitsch baut hier etwas Dramatisches auf, welches durch ein langes *Accelerando* (23 Takte) und einen behutsamen Aufbau in der Dynamik deutlich wird. Die Vierstimmigkeit vom Anfang wird stark reduziert, größtenteils verbleibt die Musik in einer Zweistimmigkeit, manchmal kommt eine dritte Stimme hinzu. Diese Reduzierung der Stimmen ist auch dem hohen Tempo (ab Takt 134 *Più mosso*) geschuldet. Häufig wird der deklamatorische *Kontrapunkt* stimmlich unterfüttert oder verstärkt, wobei sich nur in seltenen Fällen eigenständige Stimmen herausbilden. Schostakowitsch schafft einen unglaublich spannungsreichen dynamischen Aufbau, der seine dramatische Wirkung nicht verfehlt. Um dies anschaulich zu verdeutlichen, habe ich eine Grafik des dynamischen Verlaufs der Fuge erstellt.



Ein besonders einschneidender Moment ist Takt 206, in dem die Motivik des 2. Themas in Oktaven im Diskant und

der harmonisch unterfütterte *Kontrapunkt* mit Akzenten im mittleren Register erklingen. Ein *synkopierter Orgelpunkt* zieht uns mit einem lauten Knall in Takt 210 nach c moll. Kaskadenartig erklingt das motivische Material des 2. Themas in dreifacher Ausführung und pendelt ab Takt 214 im *crescendo* für drei Takte hin und her. In der untersten Stimme gesellt sich der pendelnde *Kontrapunkt* in Vierteln dazu, den wir bereits am Ende des ersten Fugenteils in Takt 100 wahrgenommen haben.

In dem **Strom der Achteln** erklingt plötzlich im *fortefortissimo* mit Akzenten das 1. Thema (d Moll) in Akkorden in der Mittellage wieder. 1. und 2. Thema tauschen immer wieder die Register.

The image shows a musical score snippet with two staves. The top staff contains blue notes, some of which are beamed together, and a tempo marking '(♩ = 66)' above it. The bottom staff contains yellow notes, some of which are beamed together, and a dynamic marking 'fff' in red above it. The notes in both staves are arranged in a way that suggests a rhythmic pattern of eighth notes.

Der deklamatorische *Kontrapunkt* verschwindet, er erklingt in abgeänderter Form von Takt 241-254 noch einmal. Das 1. Thema, welches aus Platzgründen kurzzeitig verschwinden musste, kehrt eindrucksvoll im Bass in Takt 255 wieder und leitet fulminant das Ende ein. Wieder einmal schreibt Schostakowitsch die Spielanweisung *Maestoso*, welche bereits beim ersten Erklingen des Themenvordersatzes im Präludium zu sehen war. Die Diskrepanz zwischen diesen beiden Stellen, die erste im *pianissimo* und die zweite im *fortefortissimo*, könnte nicht größer sein. Schostakowitsch, dessen Musik für seine Doppelbödigkeit bekannt ist, scheint hier das „Feierliche“ zu kommentieren, denn dieses Ende trägt nichts Schönes

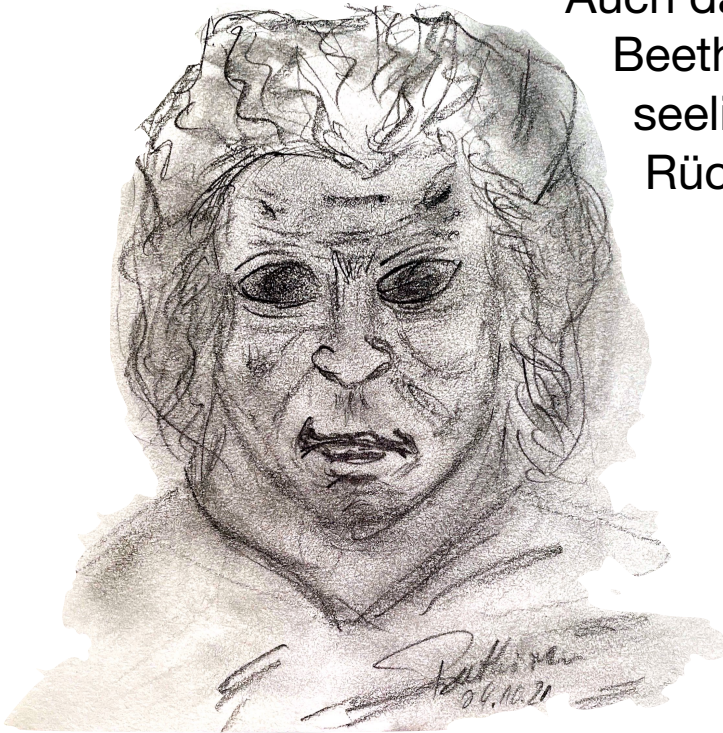
in sich, was zelebriert werden könnte. Es ist unerträglich laut, alle drei Stimmen sind durchgehend mit *Akzenten* versehen. Penetrante *Engführungen* des 1. Themas, die harmonisch überhaupt nicht zusammen passen, kreieren einen Ort des Unangenehmen, den der Zuhörer gerne so schnell wie möglich verlassen möchte. Am Ende erklingt nur noch in einer Dauerschleife vollgriffig das Kopfmotiv des 1. Themas in D Dur zusammen mit dem Hauptmotiv des 2. Themas, welches im Diskant äußerst schrill dröhnt und zur Übertreibung manchmal noch eine Oktave nach oben springt. Dass wir am Ende in D Dur sind, scheint unter den gegebenen Umständen erschreckend unwichtig, weil der Schock des Kontextes überwiegt. Die Frage stellt sich: Was wird hier eigentlich gefeiert?

Das Ende scheint in dieser Hinsicht eine große Ähnlichkeit zu Schostakowitsch's 5. Symphonie zu haben, über deren Finale Wolfgang Rihm Folgendes schrieb:

*„Ich kenne zum Beispiel kein Dur, das so wenig nach Dur klingt, wie den D-Dur Schluß der 5. Symphonie,(...) Es ist eher ein „Zuviel-Dur“, das plötzlich, während wir uns in seiner banalen Gewalt befinden, umschlägt in einen neuen Ausdruckswert, vielleicht weil es so viel Dur ja gar nicht geben kann auf der Welt,(...) aber es ist nicht mehr ein Dur, ein D-Dur. Es ist etwas anderes. Es ist hart, dröhnend, katastrophisch und eröffnet einen Ausblick, **der uns im Jubel Bedrohliches zeigt. Im Jubel. Wir werden, sowie es verklungen ist, in einen Jubel ausbrechen, dessen Klang - neben der Freude über Werk und Ausführung - wiederum genau jenes Dumpfe und Affirmative akustisch vernehmlich artikuliert, gegen dessen Übergriff die Großzügigkeit der vorher erklungenen Musik versuchte, Zeichen zu setzen. Wir setzen dann - Instrumente geworden - den komponierten Klang fort. **Plötzlich sind wir Teil eines Sprechzusammenhangs. Plötzlich sind wir gemeint.**“***



# Ludwig van Beethoven



Auch das Leben von Ludwig van Beethoven war geprägt von seelischem Leid, schweren Rückschlägen und

gesundheitlichen Problemen, aber auch von einer enormen Willens- und Schaffenskraft. Bereits der Einstieg ins Leben war kein einfacher. Wie der Biograph Jan Caeyers erläutert, wuchs Beethoven in dem Bewusstsein auf an die

Musikergröße seines Großvaters

Louis van Beethoven anzuknüpfen. Er wurde nicht nur nach seinem Großvater benannt, sondern auch nach seinem verstorbenen Bruder Ludwig. In der Psychologie würde man von einem klaren „replacement“ sprechen, mit anderen Worten ist seine Existenz mit dem Tod seines Bruders verknüpft. Sein Vater stand zeit seines Lebens im Schatten des Großvaters und litt an starken Alkoholproblemen, die später auch ihm zum Verhängnis werden sollten.

Gesundheitliche Probleme zwangen ihn bereits Anfang 1800, seine Karriere als Pianist aufzugeben und sich ausschließlich als Komponist zu etablieren.

Ein weiteres Leidthema seines Lebens ist der ewige Kampf um den sozialen Aufstieg. Auf der einen Seite der größte Komponist seiner Zeit zu sein, auf der anderen Seite aber trotzdem nicht in die gesellschaftliche Klasse des Adels vorstoßen zu können, muss ihn sehr belastet haben.

Gerade seine Beziehung zu Josephine Brunsvik, seine vermeintliche „unsterbliche Geliebte“ ist zu einem gewichtigen Teil an dieser Problematik gescheitert. Nichtsdestotrotz komponierte Beethoven in seinem Leben mit einer Akribie wie möglicherweise kein Komponist vor ihm und setzte für die Nachwelt immens hohe Standards an ein musikalisches Werk.

Im April 1820 bekam Beethoven vom Verleger Schlesinger eine Anfrage für neue Klaviersonaten, wie so oft verzögerte sich die Arbeit auch an diesen. Besonders die Arbeit an der *Missa Solemnis* beschäftigte ihn in dieser Zeit, gesundheitliche Probleme kamen hinzu. Einige Beethoven-Forscher sehen in dem Tod von Josephine Brunsvik am 31. März 1821 einen weiteren Grund, der ihn vom Komponieren abhielt. Schließlich beendete er die Sonate op. 111 innerhalb von ein paar Monaten im Frühjahr 1822.

### Klaviersonate Nr. 32 op. 111 in c Moll

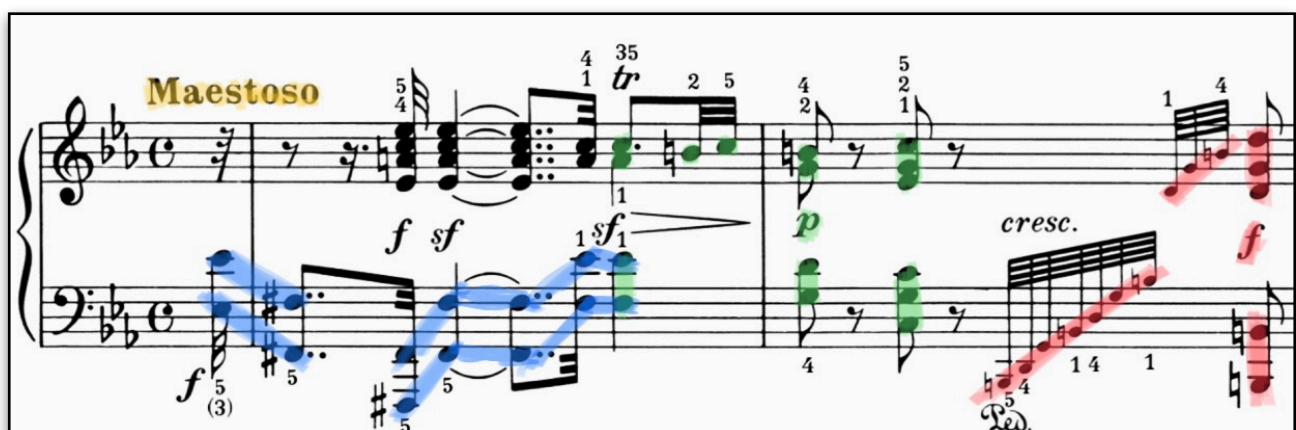
„Wie die erste Sonate uns heute als eine bedeutsame musikalische Anfangsgeste erscheint, so die letzte als **ein großes Signal des Endens**, als „Sonate testament“, wie sie auch genannt worden ist.“ (Jürgen Uhde)

„Mit der Verwendung extremer Lagen erleben wir **ein neues „geographisches“ Bewußtsein des Klanges**, nicht jenes der räumlichen Tiefendimension, die wir etwa aus der Waldstein-Sonate kennen, sondern die Suggestion eines „**tief unten**“ und „**hoch oben**“, ja des „**Unterirdischen**“ und „**Stratospärischen**“. Die vierte Variation von op. 111 ist dafür ein besonders klares Beispiel.“ (Alfred Brendel in seinem CD Booklet zu den Beethoven Sonaten 1976)

## 1. Maestoso - Allegro con brio ed appassionato

Beethoven unterteilt wie schon in seiner anderen großen c Moll Sonate („Pathétique“) den 1. Satz in eine langsame Einleitung mit anschließendem *Allegro con brio*. Auch in der Pathétique spielt der scharfpunktierte Rhythmus eine große Rolle, jedoch wirkt er dort durch die Tempobezeichnung „*Grave*“ sehr schwermütig und resigniert. In der op. 111 bedient sich Beethoven zum ersten Mal in seinem Sonatenschaffen dem Ausdruck „*Maestoso*“ (feierlich, würdevoll), der im Hinblick auf die tragische Tonart c Moll vermuten lässt, dass hier dem Schicksal mit aller Kraft entgegengetreten wird.

Der Beginn der Sonate fängt fulminant mit **scharf punktierten, hin- und herspringenden Oktaven** an, ähnlich einer „*französischen Ouvertüre*“. Dieser dramatischen, orchestralen Figur folgt schnell eine **Kadenzierung nach c moll im piano**, die jedoch kaum erklingen von einem **wilden Arpeggio zur Dominanten G** unterbrochen wird.



Dieses Muster wiederholt sich in verschiedenen harmonischen Verläufen dreimal. Beim dritten Mal jedoch schlägt Beethoven eine andere Richtung ein, es gibt keine großen Sprünge mehr, die Musik scheint sich nach innen zu kehren. Der Anfangsrhythmus gleitet in Akkorden in

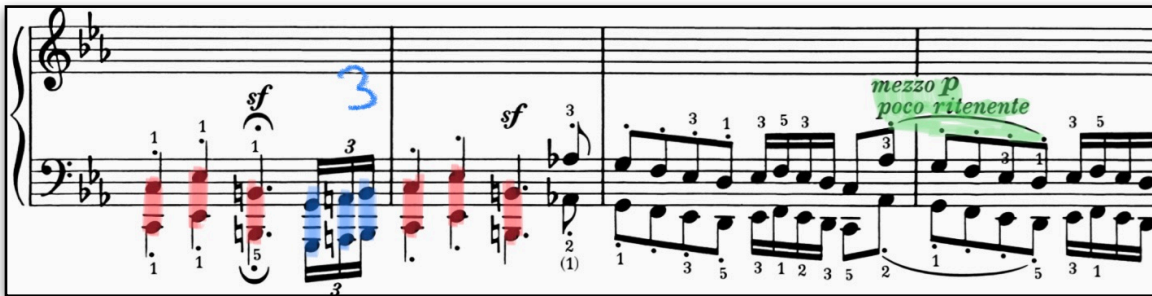
*Gegenbewegung* ins *pianissimo*. Nach 4 Takten der Schockstarre wird endlich die *Subdominante* f erreicht, die in einem plötzlichen *crescendo* eine *Kadenz* nach G einleitet. Das Ende vom Anfang und der Anfang vom Ende ist erreicht, der vorher permanente, scharfpunktierte Rhythmus wird von schweren Achteln abgelöst. Hinzu kommt ein bohrender *dominantischer Orgelpunkt*, der uns auf das kommende Drama vorbereitet. Durch *sforzati* auf *Synkopen* zusammen mit schneidenden Dissonanzen kann der Eindruck großer Passionsmusik entstehen, ähnlich einem Agnus Dei. Sopran und Bass bewegen sich weiter in *Gegenbewegung*, diesmal jedoch entfernen sie sich von einander weg, wodurch vor allem im Bass ungeahnte Tiefen ergründet werden. Schließlich mündet alles in einen ausgeschriebenen **Triller im Bass**, ein Grummeln, welches sich schnell zu einem großen „**Erdbeben**“ entwickelt. Aus dieser Naturgewalt tritt **in drei Anläufen** das Hauptthema des Satzes heraus.

The image shows a musical score snippet for a bass line. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lower staff has a bass clef and the same key signature. The music is in 4/4 time. The first staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 1, 3, and a triplet of eighth notes with fingerings -1, 2, 3. The second staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The third staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The fourth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The fifth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The sixth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The seventh staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The eighth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The ninth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The tenth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The eleventh staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The twelfth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The thirteenth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The fourteenth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The fifteenth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The sixteenth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The seventeenth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The eighteenth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The nineteenth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The twentieth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The twenty-first staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The twenty-second staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The twenty-third staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The twenty-fourth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The twenty-fifth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The twenty-sixth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The twenty-seventh staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The twenty-eighth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The twenty-ninth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The thirtieth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The thirty-first staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The thirty-second staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The thirty-third staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The thirty-fourth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The thirty-fifth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The thirty-sixth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The thirty-seventh staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The thirty-eighth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The thirty-ninth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The fortieth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The forty-first staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The forty-second staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The forty-third staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The forty-fourth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The forty-fifth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The forty-sixth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The forty-seventh staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The forty-eighth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The forty-ninth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The fiftieth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The fifty-first staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The fifty-second staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The fifty-third staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The fifty-fourth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The fifty-fifth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The fifty-sixth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The fifty-seventh staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The fifty-eighth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The fifty-ninth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The sixtieth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The sixty-first staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The sixty-second staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The sixty-third staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The sixty-fourth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The sixty-fifth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The sixty-sixth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The sixty-seventh staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The sixty-eighth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The sixty-ninth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The seventieth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The seventy-first staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The seventy-second staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The seventy-third staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The seventy-fourth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The seventy-fifth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The seventy-sixth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The seventy-seventh staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The seventy-eighth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The seventy-ninth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The eightieth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The eighty-first staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The eighty-second staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The eighty-third staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The eighty-fourth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The eighty-fifth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The eighty-sixth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The eighty-seventh staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The eighty-eighth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The eighty-ninth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The ninetieth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The ninety-first staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The ninety-second staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The ninety-third staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The ninety-fourth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The ninety-fifth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The ninety-sixth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The ninety-seventh staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The ninety-eighth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The ninety-ninth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2. The hundredth staff shows a sequence of eighth notes with fingerings 1, 3, 2.

Dieses Thema ist keine Selbstverständlichkeit. Es ist mit Widerstand und Willen entstanden, Eigenschaften, die den gesamten Satz prägen.

Jürgen Uhde hat bezüglich der Gestalt des Themas interessante Bezüge zur Einleitung gemacht. Im Anfang und Ende des *Maestoso* sieht er bereits motivische Elemente, die jeweils den Anfang und das Ende des Hauptthemas bilden.

So vehement und eindrucksvoll das Thema beginnt, ist in ihm doch auch **ein Moment der Schwäche** enthalten. Dem **Dreitonmotiv** folgt nach einem **Sextsprung** eine Kette aus Achteln und Sechzehnteln in Abwärtsbewegung. Diese Kette wird wiederholt, jedoch beim zweiten Mal nur noch im **mezzopiano** (nicht mehr *ff*), **portato** (nicht mehr staccato) und mit einem zögerlichen **poco ritenente**.



Diese psychologische Konstitution führt konsequenterweise dazu, dass das Thema immer wieder einen Weg finden muss aufzustehen, wodurch es seinen eigenen dramatischen Verlauf bestimmt.

Beim ersten Mal sucht das Thema seinen Weg über das 16tel Motiv zurück, es bildet sich eine über fünf Takte andauernde Kette, die sich im *crescendo* über **Quintsprünge** und *sforzati* immer weiter noch oben kämpft. Am höchsten Ton *as3* angekommen, braust es im *decrescendo* in die Mittellage zurück, wo das Thema in einem streichquartettartigen Satz im *piano* wieder erklingt. Beim zweiten Mal wird versucht, über eine **Gegenbewegung** in Achteln von Diskant und Bass das Problem zu lösen. Nach nur zwei Takten treffen sich die vier Streicher in der Mitte für eine abschließende **Kadenz** nach c Moll (wieder im *poco ritenente*), die jedoch verfrüht abschließt, denn das **Dreitonmotiv** des Themas fängt bereits auf dem dritten Schlag an, anstatt wie vorher auf dem Ersten. Durch das plötzliche *a tempo* und das *subito*

*forte* wirkt der Anfang dieses dritten Anlaufs des Themas noch vehementer und entschiedener als die vorherigen. Nun entfaltet sich ein großes zweistimmiges *Fugato*, in dem vor allem das *Dreitonmotiv* und die durchgehende 16tel Kette eine große Rolle spielen. Als *Kontrapunkt* gesellt sich eine aufsteigende Achtelfigur hinzu, deren Ende artikulatorisch an das *Dreitonmotiv* erinnert. Da beide Stimmen in sich aufsteigend konzipiert sind, kann die radikale Konsequenz nur darin bestehen, in den höchsten Höhen des Diskants zu landen. Nachdem das *Dreitonmotiv* dreimal erklingen ist, landen wir in Takt 48 harmonisch in Des Dur.

Im Bass grummelt ein *Tremolo* und eine Stimme aus Halben mit *sforzati* springt kühn wie ein Turmspringer aus größter Höhe in die Tiefe, nur um dann mit einem kurzen *chromatischen Anlauf* als Stabhochspringer noch höher zu springen.

A musical score snippet showing two staves. The top staff is in bass clef and contains a single note (F) with a red 'sf' dynamic marking and a blue line indicating a chromatic run. The bottom staff is in treble clef and contains a continuous 16th-note tremolo pattern. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. There are various performance markings like 'ff', 'Ped.', and asterisks.

In der Höhe haben wir nun in Es Dur *das zweite Thema* erreicht, welches einen besänftigenden Gegenpol zum ersten Thema bildet.

Wo sich vorher die Musik mit Kraft und Wille nach oben kämpfte, *gleitet sie nun in Ruhe wieder nach unten*. Als Grundrhythmus macht sich vor allem *ein punktierter Rhythmus* bemerkbar, der Erinnerungen an den *Maestoso*

A musical score snippet for the second theme. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with dotted rhythms and slurs. The bottom staff is in bass clef and contains a tremolo pattern. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The tempo marking is 'meno allegro'. There are various performance markings like 'sf', 'p', and asterisks.

Anfang hervorruft, sich aber durch die etwas weicheren 16tel und das *piano* einen ganzen anderen Charakter schafft. Dieser Moment ist einer der wenigen Lichtblicke in diesem Satz, der durch seine Kürze (sechs Takte) die Abgründe und Düsterteit des Satzes noch mehr unterstreicht. Ähnlich der dystopischen Filmreihe Matrix, in der Trinity erst im letzten Teil, vor den Maschinen fliehend, für wenige Sekunden über den verdunkelten Himmel fliegt und zum ersten Mal in ihrem Leben das Licht der Sonne auf ihr Antlitz strahlt, nur um dann wieder erbarmungslos in die Tiefe und ihren Tod zu stürzen.

Beethoven versucht diesen Moment festzuhalten, indem er den Nachsatz mit ausgeschriebenen Girlanden im *meno allegro* variiert und durch ein *ritardando* in ein kurzes *Adagio* auslaufen lässt. Ein großes Bedürfnis nach Ruhe und Erlösung wird hier angedeutet, welches jedoch durch eine kaskadenartigen Überleitung im *fortissimo* im Keim erstickt wird. Wieder einmal werden die großen Kontraste dieser Komposition sichtbar, von einem lyrischen *Adagio* plötzlich zurück ins *Allegro con brio ed appassionato*, von den höchsten Höhen in die Mittellage hinabbrausend, um dann innerhalb von drei Schlägen vom *piano* wieder ins *fortissimo* hinauf zu schießen. In der Schlussgruppe scheint sich heroisch aus dem **Dreitonmotiv**, welches vorher eher singulär erschienen ist, ein Siegeszug in As Dur herauszubilden (T. 58-65). **Der punktierte Rhythmus** findet sich zu einer Synthese mit dem **Dreitonmotiv** zusammen, **erstes** und **zweites** Thema scheinen eine Lösung gefunden zu haben. Während im Bass die 16tel Ketten des ersten

This musical score snippet shows the first two staves of a section. The upper staff is in treble clef and contains sixteenth-note patterns with fingering numbers 5, 3, 1, 5, 3, 5, 3, 5, 3, 5, 3. The lower staff is in bass clef and contains chords. Dynamic markings include *ff* and *sf*.

This musical score snippet shows the continuation of the section, starting at measure 60. The upper staff continues with sixteenth-note patterns and fingering numbers 5, 4, 2, 5, 3. The lower staff contains chords with fingering numbers 3, 5, 3. A dynamic marking of *sf* is present.

Themas grummeln, erklingt im Diskant eine kraftvolle Schlussgeste, die in den drei darunter liegenden Oktaven wiederholt wird. Beim dritten Mal jedoch bilden rechte und linke Hand eine aufsteigende, *unisono* 16tel Kette, die mit ihren *sforzati* auf den Grundschlägen an den Anfang des *Allegro con brio ed appassionato* Teil erinnert. Diese Kette mündet in zwei Oktaven in As, die vehement versuchen As Dur zu beschließen. Dass ein einzelner Ton jedoch nur ein trügerisches Gefühl von harmonischer Sicherheit gibt, zeigt nach der Wiederholung der Exposition die *Durchführung*. Es reicht schon ein leichtes *chromatisches* Abrutschen verbunden mit Stille, um das vorher Erreichte wieder mephistophelisch in Frage zu stellen. Mit einem plötzlichen Ruck auf einen *dominantischen Quartsextakkord* geht es in g moll weiter. *Unisono* erklingt in Oktaven das Thema, welches sich aus dem *Dreitonmotiv* des Hauptthemas und dem punktierten Rhythmus des Seitenthemas bereits in der *Schlussgruppe* gebildet hatte. Wie bereits in den anderen späten Sonaten op. 101, op. 106, op. 109 und op. 110 zeigt sich auch in der Durchführung von op. 111 Beethoven's Bedürfnis *fugenhafte* Teile in seine Kompositionen einzubauen. Motivisches Material des Hauptthemas (besonders das *Dreitonmotiv*) wird dreistimmig verarbeitet. In *Engführung* erklingt das *Dreitonmotiv* in gänzlich unterschiedlichen Charakteren, in der einen Stimme im *legato augmentiert* und in der anderen *identisch zur Exposition*. Außerdem gesellt sich ein *Triller* in das *kontrapunktische* Konstrukt, welcher ein wenig an den

The image shows a musical score snippet for piano and violin. The piano part is on the bottom staff, and the violin part is on the top staff. The piano part has fingerings 2, 3, 1, 4, 1, 5, 2. The violin part has fingerings 2, 3, 1, 1, 1, 2, 1. There is a green trill symbol above the violin staff, labeled '35' and 'trill'. A blue highlight is under the piano part's first two notes, and a red highlight is under the piano part's third note.



ausgeschriebenen *Triller* des Überganges zum *Allegro con brio ed appassionato* erinnert und hier einen starken Drang zur *Kadenzierung* in sich trägt, ähnlich dem Fugentriller der Sonate op. 106. Dieser *Triller* gewinnt innerhalb der *Durchführung* dadurch an Bedeutung, dass er die *Subdominante* von c Moll zweimal bestätigt und hierdurch eine Sogwirkung auslöst, die zum Ende der *Durchführung* führt. Im *forte* angelangt, erklingt nur noch das *Dreitonmotiv*, welches nun in einer *akkordischen* Gestalt auftritt und *modulatorisch* wieder in extreme Höhen steigt. Komplementär unterstützt eine aufsteigende 16tel Figur im Bass. In Takt 92 wird die *Reprise* im *fortissimo* erreicht, die jedoch stark verändert in Erscheinung tritt. Das Thema erklingt in *Oktaven* und das *poco ritenente* entwickelt sich zu einem ausgedehnten *ritardando*. Wo in der *Exposition* noch die aufbäumenden *unisono* 16tel Ketten folgten, huschen nun *Oktaven* komplementär in *Gegenbewegung* über die Klaviatur. Der zweite Themenanlauf wird komplett ausgelassen, stattdessen springt Beethoven direkt in das entfesselte *Fugato* der *Exposition* (nun auf der *Subdominanten* f), was die Dramatik verstärkt. Das *zweite Thema* wird hinausgezögert, indem eine fünftaktige *unisono* Passage (T. 109-114) im *Diskant* eingefügt wird. Beethoven macht hier wieder einmal deutlich, dass er sich nicht vor Extremen scheut, sondern sie im Gegenteil sogar sucht. Das Hinauszögern, das Unerwartetes schafft, zeigt sich auch nach dem *Seitenthema*. Der punktierte Rhythmus des *zweiten Themas* wird *akkordisch* weitergeführt, mündet zunächst aber in *Synkopen*, die die *Dominante* von f Moll bekräftigen. In Takt 124 erklingt nun in einer stark abgeänderten Form das *Seitenthema* in f Moll. Es hat die strahlenden Höhen verlassen und wandert nun in *Oktaven* in Bassregionen umher. Der Zuhörer erwartet nun, dass die

Musik ruhig im *ritardando* ausläuft, damit dann plötzlich im *Tempo 1* die *Schlussgruppe* beginnt. Das Gegenteil ist der Fall, die auslaufenden *Verzierungen* des *Seitenthemas* werden selbst zu einer aufsteigenden Kraft (*poi a poi sempre più allegro*) und leiten somit die *Schlussgruppe* ein. Dass dieser Satz nicht in Glorie enden kann, zeigt uns die *Coda*, die nach der *Schlussgruppe* folgt. In *Synkopen* mit *sforzati* versuchen *Akkorde* vehement c Moll zu erreichen, ein *Orgelpunkt* auf c unterstützt dieses Verlangen. Jedoch wird die Kraft der *Synkopen* durch *portati* im *diminuendo* aufgeweicht und die Musik wendet sich nach f Moll. In der Oberstimme der Akkorde erklingt das letzte Mal das *Dreitonmotiv*.

Im Bass huscht eine Figur aus 16tel im *piano* hin und her, während oben drüber ein *choralartiges* Gebilde um den Ton C kreist.

The image shows a musical score snippet. The top staff is a vocal line in treble clef, and the bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo/mood is marked 'p' (piano). The piano part features a rhythmic pattern of sixteenth notes with red dots above them, and fingerings are indicated below the notes. The vocal part features a melodic line with blue notes and fingerings above them. A green box highlights a section of the vocal line. The number '150' is in a circle at the top left.

Im dritten Anlauf entkommen wir schließlich der Tonalität von f Moll und landen überraschenderweise in C Dur, womit sich das Tor zur Arietta öffnet.

## 2. Arietta

*Adagio molto semplice e cantabile*

Standen in den früheren Sonaten gerade die Kopfsätze im Vordergrund, gewinnen vor allem in den letzten drei Sonaten Beethovens die Schlusssätze an Bedeutung, das

auch an den Längenverhältnissen deutlich wird (op. 111 1. Satz ca.9 min 2. Satz ca.16-18min).

Wenn man den 1. Satz als These versteht, so bildet der 2. Satz die Antithese. Wo vorher Dunkelheit war, scheint nun das Licht... Leid findet Erlösung... Zorn verwandelt sich in Vergebung... Das Ende wird zum Anfang.... Man könnte diese Reihe noch lange weiterschreiben und würde trotzdem die Aussage dieses Werkes in seiner Gesamtheit nicht erfassen können.

Das Prinzip des Gegensätzlichen findet sich auch in der Form, in der Struktur der beiden Sätze: *Sonatenhauptsatz* geht in *Variationssatz* über, *Kontrapunkt* wandelt sich in *Homophonie*, dem Sprechen folgt das Singen.

Das satzartige *Choralthema* der Arietta besteht aus zwei 8 taktigen Teilen (**C Dur/ a Moll**), die jeweils wiederholt werden. In einem ruhig wiegenden 9/16 Takt ist vor allem **das Hauptmotiv, eine fallende Quarte bzw. fallende Quinte** von elementarer Bedeutung. Ein *Motiv*, welches häufig mit einer Geste des Abschiedes verglichen wird. Es bildet den Gegenpol zu dem *Dreitonmotiv* des ersten Satzes.

Dynamisch bewegen sich beide Thementeile im **piano** und **schwellen erst am Ende stärker an**. Im zweiten Teil erstreckt sich apothetisch das **Crescendo** sogar über vier Takte, an dessen Ende ein **sforzato** mit plötzlichem **diminuendo ins piano** steht.

Arietta  
Adagio molto semplice e cantabile

1. Thementeil

The score shows the first 8-measure theme in C major. It features a descending quartet in the right hand and a descending quintet in the left hand. Handwritten annotations include 'C-Dur' in red and 'p' in green. The tempo is marked 'Adagio molto semplice e cantabile'.

2. Thementeil

The score shows the second 8-measure theme in A minor. It features a descending quartet in the right hand and a descending quintet in the left hand. Handwritten annotations include 'a Moll' in purple and 'cresc.' in red. The tempo is marked 'Adagio molto semplice e cantabile'.

Im Gegenteil zu op. 109 verfolgt Beethoven in der Arietta nicht das Prinzip von *Charaktervariationen*, die Kontraste zueinander bilden. Die rhythmische Verdichtung steht im Vordergrund, die *Variationen* bauen aufeinander auf, weswegen Beethoven in der 2. und 3. Variation *L'istesso tempo* schreibt, um die Einheit zwischen den *Variationen* zu stärken.

Die Verdichtung gelingt ihm durch das kontinuierliche Weglassen von langsameren Notenwerten von *Variation* zu *Variation*. Dies hat zur Folge, dass der punktierte Rhythmus des *Hauptmotivs* immer mehr in den Vordergrund rückt und mit jeder *Variation* an Geschwindigkeit gewinnt. Das führt zu einer ekstatischen Kulmination in der 3. *Variation*, die durch ihren „Boogie Woogie“ wirkenden Gestus sehr populär geworden ist. Meiner Meinung nach verfehlt jedoch diese Assoziation den Geist dieser *Variation*, denn sie lässt das *Cantabile* vergessen, welches dem Satz voran steht. Persönlich sehe ich hier eine Verschmelzung des Weltlichen mit dem Spirituellen, eine **Synthese** zwischen den **Höhen** und den **Tiefen**, zwischen dem **Hellen** und dem **Dunkeln**. Rhythmische Schärfe bringen *synkopierte sforzati* in den letzten Takten der Thementeile.

**L'istesso tempo 3. Variation**

Mit der 4. *Variation* folgt im Spannungsverlauf eine Zäsur und die Musik beruhigt sich im *pianissimo*. Im Bass bildet sich eine *Ostinatofigur*, die einen *Orgelpunkt* auf C bildet. Oben drüber erklingen *synkopsiert Akkorde*, die den melodischen Verlauf des *Themas* andeuten. Es herrscht Ruhe in der Tiefe, keinerlei dynamische Entwicklungen, nur *pianissimo*. Zum ersten Mal komponiert Beethoven die Wiederholungen des *Themas* aus und so hören wir voller Erstaunen, wie aus der dunklen Tiefe des Klaviers sich **zwei Tonleiter *unisono* in die Höhe bewegen** und **irrlichterartig in anderen Sphären im *pianissimo* leuchten**.

Am Ende der *Variation* erreichen wir *chromatisch* wieder C Dur und gegen unsere Erwartung folgt nicht eine neue *Variation*, sondern eine fantasieartige Überleitung. Zunächst verbleibt die Musik in der vorangegangenen *Ostinatofigur* und verweilt in C Dur, welches durch *Sekunden* und *Quarten* eine besondere Färbung bekommt. Nach vier Takten erklingt **im Bass eine harfenartige Begleitung**, über die sich **in *Synkopen Akkorde*** gesellen. Der **Dualismus** des *Themas* (**C Dur/ a Moll**) wird hier mehrmals verarbeitet, einmal in **Akkorden** und einmal in **Arpeggien**, die sich aufwärts über die ganze Klaviatur erstrecken. Vom Spannungsverlauf (*crescendo - sforzato - diminuendo*) erinnert es an das Ende des *Themas*. Im *Forte* angekommen, erklingt in der Mittellage ein *Triller* auf D. Mehrmals erklingt das Abschiedsmotiv des *Themas* und die

Musik beruhigt sich wieder ins *pianissimo*. Unerwartet erklingt ein B7 und es kommen zwei *Triller* auf der *Septime* hinzu. Nach zwei Takten *Trillern* auf B7 entschwindet ein einzelner *Triller* einsam im *piano chromatisch* nach oben. Mit dem b3 wird der höchste Ton des Stück erreicht, die Takte 118/119 erinnern hierbei stark an das Ende des ersten Thementeils.

In den höchsten Höhen gleitet die *Oberstimme* wieder in die Mittellage. Es kommt zu einer *modulierenden* Überleitung, die durch ihre Pausen und durchgehenden 16tel Erinnerungen an das *Arioso* von op. 110 hervorruft und immer tiefer und leiser wird. Am Tiefpunkt (As Dur) in Takt 129 kehrt sich plötzlich das *Abschiedsmotiv* um, im Bass kündigt ein *Oktavtremolo* Neues an.

Es folgt eine abschließende *Variation*, die zum ersten Mal seit dem Anfang die ursprüngliche Melodie des Themas in sich trägt. Im Bass läuft eine 32tel Figur, die teilweise mit der Mittelstimme aus 16tel in ihrer Bewegungsrichtung parallel verläuft. Das Thema bekommt auch durch die

wachsende *Dynamik* zwischen *piano* und *forte* einen hymnischen Charakter. Die Wiederholungen des Themas werden weggelassen und so folgt eine *Coda*, die von Takt 146-154 vor allem das Ende des Themas (*sf>p*) verarbeitet. Ab Takt 154 gibt es noch einmal ein großes *Crescendo* bis zum *forte* und allmählich bildet sich ein *dominantischer Orgelpunkt* im Bass, der das Ende bereits ankündigt. Am Höhepunkt in Takt 160 angekommen, erklingt plötzlich wieder ein *Triller* auf D3, der schnell im *sforzato* nach G3 springt. Unterhalb des Trillers singt noch einmal in seiner schönsten Form das Thema, begleitet von einer 32tel *Ostinatofigur*, die das harmonische Fundament bildet. Dieses Ende gehört sicherlich zu den ergreifendsten und den Menschen zutiefst berührenden Momenten der Klavierliteratur. Zum Schluss erklingt wie aus dem Nichts die *unisono Tonleiter*, die sich noch einmal in den Höhen verabschiedet, um dann im *crescendo* in die Tiefe zu wandern. In der Mitte des Klaviers angekommen (C1) erklingt mehre Mal in steigender und absteigender Form das *Abschiedsmotiv*. Die Musik entgleitet in die Stille.

Alfred Brendel schrieb in dem Booklet seiner Beethovengesamtaufnahme von 1976 zu diesem Ende folgende Worte:

„Der Epilog des Werkes führt dann in einer Weise zum letzten C Dur-Akkord, daß wir spüren: **die Stille, die auf ihn folgt, ist wichtiger als der Klang, der ihr voranging.**“

# Danke

...an alle Menschen, die mich in diesen neun Jahren begleitet, unterstützt, motiviert und inspiriert, letztendlich zu dem Menschen geprägt haben, der ich heute bin.

In erster Linie möchte ich meine Klavierprofessoren, Mentoren Herrn Kirschner, Herrn Zack, Herrn Imorde und Lilit nennen. Ich bedanke mich für das große Vertrauen, das sie mir trotz meiner technischen Defizite entgegengebracht haben und ich so die Chance bekommen habe, mich zu entwickeln. Es war ein besonderes Privileg in allen Klassen Unterricht zu bekommen. So konnte ich verschiedene Unterrichtsansätze kennenlernen, vielseitige Impulse erhalten, Gedanken und Erfahrungen über Musik und das Klavier sammeln und verarbeiten.

Diese Vielfalt war ein Geschenk.

Nicht vergessen möchte ich Andreas Beckmann, meinen ersten Klavierlehrer, mit dem ich anfangen durfte, die Musik von Mozart, Beethoven und Schubert zu entdecken. Andreas Frölich möchte ich danken, dass er mich vor allem vor den Bacheloraufnahmeprüfungen intensiv unterstützt hat.

Ich möchte meinen Freunden für all die Momente, in denen wir gelacht, geweint, gefeiert oder einfach nur faul auf der Couch gelegen haben, aber auch für das gegenseitige Zuhören und Mutmachen vor Prüfungen, vor Konzerten, Wettbewerben danken.

Ihr habt mein Studium mit Leben gefüllt.

Ein herzliches Dankeschön geht auch an Ramona (Frau Lehmann), der ich oft spätabends mein aktuelles Programm



vorspielen durfte und die immer ein offenes Ohr für mich hatte.

Durch Herrn Ahmels lernte ich die Musik verfemter Komponisten zu lieben und bin ihm für seine Unterstützung mit Konzerten (gerade auch in der Pandemie) zutiefst dankbar.

Auch bei Carsten Storm möchte ich mich bedanken, für seine Geduld bei Aufnahmen, für das flexible Ausleihen von Equipment.

Mit viel Freude erinnere ich mich an all die Konzertlesungen, die ich mit Renate Hippauf in Göttingen veranstalten durfte.

Für ein ganz besonderes Musizieren möchte ich mich bei der „Coolen Meute“ bedanken.

Zum Schluss, last but not least, sind es meine Eltern, meine Familie, die mir diesen Weg geebnet haben, die mich von klein auf unterstützt, dieses Studium möglich gemacht haben. Ihr seid zu all meinen Konzerten gekommen, egal wie weit der Weg war. Ich liebe euch, auch weil es keine Hierarchie gibt, die uns voneinander trennt, ihr seid meine Freunde und noch Vieles mehr...

Papa, ich möchte dir für deine wundervollen Bilder danken, die du mir für dieses Programmheft gemalt hast. Ohne sie würde hier etwas ganz Wichtiges fehlen. Danke Mama, dass du mir immer ehrlich deine Meinung sagst und es schaffst, meinen verquerten Gedankengängen Klarheit zu geben...

## Danke

**„Es ist des Lernens kein Ende.“**  
*(Robert Schumann)*

# Glossar:

*Akzent - Hervorhebung eines einzelnen Tones*

*rinforzando - ähnlich zu sforzato / kann für mehr als eine Note gemeint sein*

*sforzato - eine plötzlicher, starker Akzent*

*Tenuto - eine Artikulation, die den Ton voll aushält / im Bezug auf Tempo kann es auch „haltend“ bedeuten*

*staccato - aus dem ital. „abgetrennt“, „abgestoßen“ / der Ton erklingt nicht in voller Länge*

*portato - eine Artikulationsart, bei dem die Töne voneinander leicht getrennt werden und jeder Ton mit etwas Nachdruck gespielt wird / zwischen staccato und legato*

*legato - die Töne werden gebunden*

*legatissimo - die Töne werden stark gebunden*

*Seufzer - eine 2er Bindung (Artikulation), bei dem der erste Ton schwerer und der zweite Ton leichter gespielt wird.*

*Dynamik - aus dem griech. d'ýnamis „Kraft, Stärke“ bezeichnet in der Musik die Lautstärke*

*pianissimo - sehr leise*

*piano - leise*

*mezzopiano - halbleise (etwas lauter als piano)*

*mezzoforte - halblaut (etwas leiser als forte)*

*forte - laut, kräftig*

*fortissimo - sehr laut, kräftig*

*fortefortissimo - noch lauter als fortissimo*

*crescendo - aus dem ital. „wachsen“ / Musik wird lauter*

*decrescendo - aus dem ital. „abnehmen“ / Musik wird leiser*

*diminuendo - ähnlich zu decrescendo*

*Dominante - die 5. Stufe (Quinte) einer Tonart /*

*bildet mit der Tonika (1. Stufe) das Fundament einer Tonart / eine Dominante erzeugt*

*Spannung, die sich zur Tonika auflösen möchte*

*Tonika - die 1. Stufe einer Tonart*

*dominantischer Septakkord - zur Spannungsintensivierung der Dominanten wird in der Regel eine Septime hinzugefügt*

- verminderter Septakkord - ein dominantisch wirkender Septakkord, dessen Grundton nicht erklingt / besteht nur aus kleinen Terzen (vermindert) / zur Intensivierung kann es noch eine kleine None (verminderter Septnonakkord)*
- Neapolitanischer Sextakkord - eine Subdominante mit kleiner Sexte anstatt Quinte/ sehr spannungsreich/ „wurde überwiegend in Molltonarten verwendet, und diente (...) der Darstellung von Affekten wie Leid, Trauer und Schmerz“*
- Orgelpunkt - die Wiederholung eines einzelnen Tons in einer Stimme (häufig im Bass) über mehrere Takte / wenn der Grundton (tonikal) wiederholt wird, erzeugt wenig Spannung / wenn die Oberquinte (dominantisch) wiederholt wird, erzeugt mehr Spannung*
- Sekunde - kleinster Tonhöhenabstand / man unterscheidet zwischen großen und kleinen Sekunden/ dissonant*
- Terz - Tonhöhenabstand von drei Tönen / man unterscheidet zwischen großen und kleinen Terzen / konsonant / bestimmt die Tonalität von Dur und Moll*
- Quarte - Tonhöhenabstand von vier Tönen / man unterscheidet zwischen rein, vermindert und übermäßig / eine übermäßige Quarte wird Tritonus genannt, sehr dissonant*
- Quinte - Tonhöhenabstand von fünf Tönen /konsonant / rein, vermindert und übermäßig*
- Sexte - Tonhöhenabstand von sechs Tönen / konsonant / groß und klein*
- Septime - Tonhöhenabstand von sieben Tönen / dissonant / groß und klein /*
- Oktave - Tonhöhenabstand von acht Tönen / konsonant / chromatisch - Bewegung von Musik in kleinen Sekunden*
- Modulation - „de(r) vorbereitete() Übergang von einer*

*Ausgangstonart in eine andere Grundtonart“*

*Rückung - plötzlicher Tonartenwechsel ohne Vorbereitung*

*Kadenz - aus dem lat. cadere „fallen, enden“ bezeichnet  
eine abschließende Akkordfolge*

*Quintfall - ein Abschnitt bewegt sich im Quintschritt  
abwärts/ kann als modulierende Sequenz  
verwendet werden*

*Ganzschluss - „eine Klangverbindung Dominante - Tonika“*

*Halbschluss - Ende eines Abschnitts der auf der  
Dominanten endet*

*Mediante - aus lat. medius „der Mittlere“ /  
Terzverwandte einer Tonart*

*Rezitativ - aus dem ital. recitare „vortragen“ /  
ein rhythmisch freier Teil sprechenden  
Charakters*

*cantabile - aus dem ital. gesanglich*

*Adagio - langsam, ruhevoll*

*Andante - aus dem ital. gehend / schneller als Adagio*

*Allegro - aus dem ital. „rasch, munter, heiter fröhlich“ /  
schnelle Tempoangabe*

*Più Mosso - aus dem ital. mehr Bewegung*

*con moto - aus dem ital. mit Bewegung*

*stringendo poco a poco - allmählich schneller werden*

*L'istesso tempo - aus dem ital. dasselbe Zeitmaß*

*con brio ed appassionato - aus dem ital. lebhaft und leidenschaftlich*

*Maestoso - aus dem ital. feierlich, würdevoll, majestätisch*

*dolce - aus dem ital. süß, zart*

*Dux - auf dem lat. Führer / die Erscheinung des ersten  
Themeneinsatzes (Fuge)*

*Comes - aus dem lat. Gefährte folgt auf den Dux / kann  
tonal (unterschiedliche Intervalle zum Dux) oder real  
(gleiche Intervalle) beantwortet werden*

*Kontrapunkt - unabhängige Gegenstimme*

*Augmentation - eine Kompositionstechnik, in dem  
motivisches Material in seinen Notenwerten  
vergrößert wird / das Gegenteil ist  
Diminution / häufig in Fugen*

*Sonatenhauptsatzform - eine Form, die im klassischen*

*Sinn aus drei Teilen besteht  
(Exposition, Durchführung  
und Reprise) / zusätzlich kann es  
am Ende noch eine Coda geben /  
in der Regel ist der 1. Satz einer  
Sonate in dieser Form*

*Exposition - der erste Teil eines Sonatehauptsatzes/  
bestehend aus einem 1. Thema (Grundtonart),  
einem kontrastierenden 2. Thema (Oberquinte  
in Dur/ Tonikaparallele in Moll) und einer  
Schlussgruppe / 1. Thema und 2. Thema  
werden häufig durch eine modulierende  
Überleitung miteinander verbunden / vor der  
Exposition kann es manchmal eine Einleitung  
geben /im Kontext einer Fuge ist die Exposition  
die erste Durchführung*

*Schlussgruppe - das Ende der Exposition in dem die  
vorangegangene Tonart bestätigt wird*

*Durchführung - der zweite Teil eines  
Sonatenhauptsatzes, der motivisches  
Material der Exposition modulierend  
verarbeitet / im Kontext einer Fuge ist die  
Durchführung ein Teil, indem das Thema in  
allen Stimmen nacheinander erklingt*

*Reprise - folgt der Durchführung / eine fast identische  
Wiederholung der Exposition, die am Ende in die  
Grundtonart moduliert / sie bildet in der Regel das Ende  
eines Sonatenhauptsatzes*

*Coda - kann optional einer Reprise folgen und den Satz  
beenden*

*Zwischenspiel: - modulierender Teil zwischen zwei Teilen*

*Variationssatz - besteht aus einem Thema, welches in  
mehreren Variationen verändert wird/ die  
Anzahl der Variationen bestimmt der  
Komponist*

*dreiteilige Liedform - besteht aus drei Teilen / dem  
ersten Teil (A) folgt ein kontrastierender  
Teil (B) auf den wiederum der A Teil  
folgt / der letzte A Teil kann leicht variiert sein*

## Literaturverzeichnis:

Frank Herbert: Dune (1965)

Yuval Noah Harari: Eine kurze Geschichte der Menschheit (2013)

Daniel Barenboim: Klang ist Leben (2008)

Siegbert Rampe: Bach Das Wohltemperierte Klavier I  
(Musikwissenschaftliche Schriften, 38  
Musikverlag Katzbichler) (2002)

Hermann Keller: Das Wohltemperierte Klavier  
von Johann Sebastian Bach

Alfred Dürr: Johann Sebastian Bach - Das Wohltemperierte  
Klavier (1998)

Robert Schumann: Musikalische Haus- und Lebensregeln (1850)

Das Brahms Handbuch (2009)

Krzysztof Meyer: Schostakowitsch - Sein Leben, sein Werk,  
seine Zeit (1995)

Wolfgang Rihm: Zur Musik von Dmitri Schostakowitsch (1984)

Jan Caeyers: Beethoven Der einsame  
Revolutionär (2012)

Jürgen Uhde: Beethovens 32 Klaviersonaten (1968)

Alfred Brendel: Booklet der Gesamtaufnahme aller Beethoven  
Klaviersonaten (1976)

## Internetlinks:

[www.musikwissenschaften.de/lexikon](http://www.musikwissenschaften.de/lexikon)

[www.wikipedia.de](http://www.wikipedia.de) (Ligeti, Bach, Wohltemperiertes Klavier, Vier  
ernste Gesänge, Sarabande, Klaviersonate Nr. 31 op.110)

<http://www.gyoergy-ligeti.de/symposium/index.html>

<https://taz.de/!414858/>

[https://www.kulturpfade-badischl.at/brahms-denkmal-im-garten-  
des-stadtmuseums/brahms-in-ischl/](https://www.kulturpfade-badischl.at/brahms-denkmal-im-garten-des-stadtmuseums/brahms-in-ischl/)

[http://www.zeno.org/Literatur/M/Herder,+Johann+Gottfried/  
Liedsammlung/Volkslieder/Erster+Theil/Erstes+Buch/  
13.+Wiegenlied+einer+unglücklichen+Mutter](http://www.zeno.org/Literatur/M/Herder,+Johann+Gottfried/Liedsammlung/Volkslieder/Erster+Theil/Erstes+Buch/13.+Wiegenlied+einer+unglücklichen+Mutter)

<https://youtu.be/0ScIAUqaj2Q> (Video Andrés Schiff explains  
Bach)

<https://youtu.be/ZMz33lmJj28> (Video Tatiana Nikolajewa  
redet über Schostakowitsch)

<http://www.koelnklavier.de/quellen/tonarten/moll.html>

<https://www1.wdr.de/mediathek/audio/wdr3/meisterstuecke/audio-ludwig-van-beethoven-sonate-nr-c-moll-op--102.html>

### **Bilder:**

Bilder gemalt von Eugen Prinz



David  
28.11.2021