

Ein ›galantes‹ Modell?

Diskussion einer Stelle in Beethovens *Grande Sonate Pathétique* vor dem Hintergrund kompositorischer Prototypen und der ›Schreibart‹ in zeitgenössischen Traktaten¹

Leon Bellmer

Eine Instanziierung eines Orgelpunktmodelles aus dem Rondo in Ludwig van Beethovens Klaviersonate op. 13 (*Grande Sonate Pathétique*) wird anhand des von Vasily Byros sogenannten ›Fenaroli-Ponte‹-Schemas und zeitgenössischer Generalbasstraktate und Kontrapunktlehren von Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Philipp Kirnberger, Johann Georg Albrechtsberger und Emanuel Aloys Förster auf ihre ›Typikalität‹ untersucht. Im Zuge dessen werden die Begriffsfelder der ›freyen‹, ›galanten‹ bzw. ›strengen‹ oder ›gearbeiteten‹ ›Schreibart‹ aus Sicht dieser Quellen betrachtet. Exkurse auf musikalische Intertextualität, ›galant Style‹, ›Styl‹ und Gattungskontrapunkt geben einen vorläufigen Einblick in dieses komplexe Bedeutungsgeflecht und in den historisch-kompositorischen Kontext der untersuchten Modellinstanziierung, deren Relevanz für die musikalische Analyse der Artikel aufzeigt.

An instantiation of a pedal point model from the Rondo in Ludwig van Beethoven's Piano Sonata op. 13 (*Grande Sonate Pathétique*) is examined for its ›typicality‹ using Vasily Byros' so-called ›Fenaroli-Ponte‹ schema and contemporary treatises on basso continuo and counterpoint by Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Philipp Kirnberger, Johann Georg Albrechtsberger, and Emanuel Aloys Förster. In the course of this examination, the conceptual fields of ›frey‹, (i.e. ›free‹) ›galant‹, as well as ›streng‹ or ›gearbeitet‹ (i.e. ›strict‹, ›elaborate‹) ›Schreibarten‹ (i.e. ›compositional styles‹) are considered from the perspective of these sources. Excursions into musical intertextuality, ›galant style‹, ›style‹, and species counterpoint provide a preliminary insight into this complex web of meanings and into the historical-compositional context of the examined model instantiation, the relevance of which for musical analysis is shown in this essay.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Fenaroli-Ponte; figured bass; galant; galant style; galanter Stil; Generalbass; Klaviersonate c-Moll op. 13; Ludwig van Beethoven; Piano Sonata in C minor op. 13; Prototyp; prototype; Robert Gjerdingen; Satzmodell; schema; Schreibart

Eine Schwierigkeit, die sich bei modellbasierter Analyse von Musikstücken stellt, ist, dass kompositorische Mittel und Satzmodelle in den Musikstücken je nach historisch-kulturellem Kontext in sehr unterschiedlichen Varianten auftauchen. Dies gilt für Modelle, die zeitgenössisch benannt und diskutiert wurden, ebenso wie für nachträglich im 20. und 21. Jahrhundert formulierte Modellprototypen. Die alleinige Kennzeichnung von Taktgruppen als Instanziierung eines Modells, so wie sie insbesondere seit Robert Gjerdingens *Music in the Galant Style*² in Analysen häufig vorkommt, ist nicht immer unproblematisch. Wie Ludwig Holtmeier in seiner Rezension dieses Buches gezeigt hat, ist es

1 Herzlich danken möchte ich für das Korrekturlesen in verschiedenen Stadien des Aufsatzes Dr. Marten Noorduin, Moritz Nicklas und ganz besonders Dr. Stephan Schönlaue, sowie für anregende Diskussionen Max Große. Für die freundliche Auskunft und Hinweise bei wiederholten Fragen zu Beethovens Abschriften möchte ich Dr. Julia Ronge danken.

2 Gjerdingen 2020.

oft nötig, Satzmodelle historisch differenziert zu betrachten und bestimmte Abschnitte aus Musikstücken als Instanziierungen von Varianten ganz verschiedener Modelle zu verstehen.³ Dabei können Hybridmodelle wie das von Vasily Byros sogenannte ›Fenaroli-Ponte‹-Modell sowie eingehendere Betrachtungen von Varianten der Modelle verwendet werden, die neben der satztechnischen Analyse auch eine stilistische Kontextualisierung einzelner Abschnitte aus Stücken erleichtern können. Im Folgenden sollen Generalbasstraktate und Kompositionslehren des 18. und frühen 19. Jahrhunderts für eine Analyse einer Stelle aus dem Rondo aus Ludwig van Beethovens Klaviersonate op. 13 und eine Auseinandersetzung mit einem Modellprototyp genutzt werden. Auf der Ebene der »Theorie harmonischer Prozessualität«,⁴ die Generalbasstraktaten innewohnt, wird der Abschnitt des Rondos den »Akkordprogressionsmodelle[n] der Generalbaßlehre«⁵ und »kontrapunktische[n] Stimmführungsmodelle[n]«⁶ aus zeitgenössischen Quellen gegenübergestellt. Für diesen Prozess wird die Ebene der ›Schreibart‹ (des Stils) anhand konkreter Aussagen in den Quellen nutzbar gemacht. Außerdem werden einzelne musikalische Aspekte der Stelle mit Notenbeispielen und Texten aus den zeitgenössischen Traktaten und mit dem Modellprototyp der ›Fenaroli-Ponte‹ aus der Musiktheorie des 21. Jahrhundert abgeglichen. Schließlich wird der Zusammenhang der Stelle innerhalb der Rondo-Episode beleuchtet. Die daraus resultierende Perspektive ist sowohl bei modellbasierter Analyse von Musikstücken als auch bei der Reflexion über die verschiedenen Satzmodelle wertvoll.

Im vorliegenden Aufsatz geht es um wenige Takte aus der zweiten Episode des Rondos (T. 79 m. A.–120), die anhand der vorherrschenden Tonarten in zwei Teile gegliedert werden kann (Bsp. 1). Sie beginnt mit einem Abschnitt in As-Dur mit einigen Ausweichungen (bis T. 106). Hier wird ein Quintfall-Motiv kontrapunktisch verarbeitet.⁷ Rhythmisch sowie dynamisch lässt sich eine Steigerung beobachten. Takt 79 beginnt *piano* in halben Noten, ab Takt 81 gibt es Viertel, in Takt 99 m. A. beginnen Achtelbewegungen und in Takt 101 gibt es ein *crescendo*, das in Takt 103 in ein *forte* mündet. Auf der leichteren Zählzeit 3 in Takt 105 verstärken die Oktaven (mit einem *sforzando*) den Bass, der zu dem ausgedehnten halbschlüssigen Orgelpunkt (T. 107–120) führt, dessen erste sechs Takte im vorliegenden Aufsatz ausführlicher besprochen werden. Mit der hier einsetzenden überwiegenden Sechzehntelbewegung ist der rhythmische Höhepunkt des Satzes erreicht.⁸ Anschließend erklingt – weiterhin über dem Orgelpunkt auf G – ein G-Dur-(Dominantsept-)Akkord mit triolischen Figurationen und Akkordbrechungen, und g^2 , h^2 , d^3 und f^3 als Spitzentönen. Die höchste Note der Episode, das gehaltene f^3 im *fortissimo* wird über der Oktave G, G_1 – der tiefsten Note des Abschnittes – mit einem Lauf zu einem Dominantseptakkord geführt, der drei halbe Schläge lang mit Fermate klingt. Insgesamt wird also vierzehn Takte lang über einem G eine Dominante ausgehalten.

3 Vgl. Holtmeier 2011, 313–321. Holtmeier diskutiert in seinem Aufsatz u. a. eine Stelle, die Gjerdingen als Instanziierung des ›Prinner‹-Modells versteht anhand verschiedener sequenzieller Pendel- und Kadenzmodelle.

4 Holtmeier 2008a, 285.

5 Holtmeier 2008b, 637.

6 Ebd., 637.

7 Es handelt sich um eine Reminiszenz an die Quinten in der Melodie aus Takt 9f. im Refrain. Vgl. Voss 1996, 95.

8 Mit Ausnahme der Sechzehntelquintole in Takt 118.

Man kann die Takte 107–112 reduzieren, indem man Oktavierungen und Arpeggien entfernt, und erhält so einen Gerüstsatz, der dreimal in verschiedenen Oktavräumen wiederholt wird (Bsp. 2). Der Übersichtlichkeit wegen ist die Reduktion nur mit Noten zwischen G und g^1 dargestellt.



Beispiel 2: Beethoven, Klaviersonate c-Moll op. 13, Rondo, T. 107–112, schematische Reduktion

Der erste Akkord ist G-Dur als Dominante von c-Moll. Während die Außenstimmen jeweils auf der fünften Tonleiterstufe (G) als Liegeton bzw. Orgelpunkt verbleiben, bewegen sich die Mittelstimmen schrittweise in Terzparallelen. So ergibt sich als zweites ein Quartsextakkord, gefolgt von einem Akkord mit Quinte und Septime – ohne Terz; dann kehrt die Akkordfolge wieder zu einem Quartsextakkord zurück.

Vasily Byros konstruiert ein ähnliches Modell, das er durch die Kombination zweier Schemata nach Gjerdingen – dem ›Fenaroli‹ und der ›Ponte‹ – erhält.¹⁰ Byros übernimmt von Gjerdingen als zentralen Aspekt der ›Ponte‹ einen Orgelpunkt auf der 5. Tonleiterstufe¹¹ (im vorliegenden Text mit $\hat{5}$ bezeichnet). Zentrales Merkmal des ›Fenaroli‹ (exemplarisch realisiert in Bsp. 3a) ist die Dominant-Tonika-Pendelharmonik in Kombination mit den Tonleiterstufen $\hat{7}-\hat{1}-\hat{2}-\hat{3}$ in der Bassstimme. Mit $\hat{2}-\hat{3}-\hat{7}-\hat{1}$ in einer anderen Stimme (meist der Oberstimme) entsteht ein Kanon.¹² Des Weiteren ist eine gehaltene $\hat{5}$ in der Ober- oder einer Mittelstimme sowie eine Wiederholung des vierschrittigen Modells charakteristisch.¹³ Die Modelle können kombiniert werden, indem die Bassstimme nun die gehaltene $\hat{5}$ erhält, während die Linie $\hat{7}-\hat{1}-\hat{2}-\hat{3}$ in einer der Mittelstimmen erklingt (Bsp. 3b). Schließlich schreibt Byros, manchmal sei $\hat{7}-\hat{1}-\hat{2}-\hat{3}$ mit der Linie $\hat{2}-\hat{3}-\hat{4}-\hat{5}$ kombiniert (statt mit $\hat{2}-\hat{3}-\hat{7}-\hat{1}$ als Kanon), was zu parallelen Terzen oder Sexten führt.¹⁴ Dadurch hat der dritte Klang allerdings keine Terz. Außerdem gibt es eine Variante, in der die $\hat{7}-\hat{1}-\hat{2}-\hat{3}$ durch $\hat{7}-\hat{1}-\hat{2}-\hat{1}$ ersetzt wird. Dies alles sind Mitglieder der Familie des Modells ›Fenaroli-Ponte‹, in die sich auch sehr leicht die Version aus Beispiel 1 integrieren ließe, indem man zu $\hat{7}-\hat{1}-\hat{2}-\hat{1}$ parallele Terzen hinzufügt.

In Byros' Besprechung der Varianten bleibt unerwähnt, dass bei unterterzter Septime über dem Basston des dritten Klanges des Modells die Terz (also der Leitton) fehlt. Als verlängerte Dominante könnte man den am Anfang erklingenden Leitton als Bestandteil einer einzelnen ausgeschmückten Harmonie sehen. Als Pendel betrachtet gibt es jedoch beim dritten Klang einen Dominantseptakkord ohne tatsächlich klingenden Leitton.

10 Byros 2013, 220.

11 Bei Gjerdingen: »steps of a scale« (2020, 20).

12 Gleiches gilt für die Variante mit $\hat{4}-\hat{3}-\hat{7}-\hat{1}$ (vgl. ebd., 462).

13 Vgl. Byros 2013, 220f. Byros schreibt im Sinne Gjerdingens von einer »four-stage structure«. Vgl. auch Gjerdingen 2020, 21 f.

14 »At times the Fenaroli line may be paired with a second, also ascending progression, $\hat{2}-\hat{3}-\hat{4}-\hat{5}$, which follows along in parallel thirds or sixths [...]« (Byros 2013, 222). Byros nennt ein Beispiel aus C. P. E. Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1762, 215 f.).

The image shows two musical examples, a) and b), in c-minor, half notes. Each example consists of two staves (treble and bass clef). Above the treble staff, black circles indicate fingerings for the notes: 2, 3, 7, 1. Below the bass staff, black circles indicate fingerings: 7, 1, 2, 3. White circles indicate the notes of the chords: 5, 5, 5, 5 in the treble and 7, 1, 2, 3 in the bass.

Beispiel 3: Exemplarische Realisierung zweier Versionen des ›Fenaroli-Ponte‹-Modells in c-Moll in halben Noten. Die Tonleiterstufen der kanonischen Stimmen sind in schwarzen Kreisen, der Liegetöne und Orgelpunkte in weißen Kreisen benannt.

Ein weiterer Aspekt, der sich aus der Stimmführung ergibt, ist ein ›Kreisen‹ der Mittelstimmen.¹⁵ Beginnend bei einem h im Tenor der Reduktion (bzw. einem d^1 im Alt), wird die Achse c^1 erst von unten erreicht und dann in entgegengesetzter Bewegungsrichtung von oben, d.h. vom d^2 aus. Es ergibt sich die Melodie $h-c^1-d^2-c^1$ (und $d^2-es^2-f^2-es^2$), deren letzter Ton bei einer Wiederholung schrittweise an den ersten Ton anknüpft.

Die von Byros genannte Variante, die auch zum letzten Klang schrittweise nach oben geführt wird (mit $\hat{7}-\hat{1}-\hat{2}-\hat{3}$ und $\hat{2}-\hat{3}-\hat{4}-\hat{5}$), ist insofern pianistisch-kompositorisch problematisch, da bei der von Beethoven verwendeten Akkordbrechung sich dadurch die schwer zu spielende Tonrepetition $g-g$ ergeben würde.

Aufgrund der im 21. Jahrhundert von Gjerdingen und seinen Nachfolger:innen katalogisierten Schemata mit deren Benennungen ist die Herleitung aus dem ›Fenaroli-Ponte-Prototyp‹ von Byros nachvollziehbar und plausibel. Allerdings bleibt zu bedenken, dass dies aktuelle Interpretationen musikalischer Texte sind, die vor mehr als 200 Jahren komponiert wurden – ein Umstand, auf den Gjerdingen und Byros wiederholt hinweisen. Kompositorische Prozesse werden dadurch nicht notwendigerweise abgebildet. Stattdessen werden die ›prototypischen‹ Gerüstsätze nachträglich formuliert und Abschnitte aus Stücken an diesen gemessen. Als drei mögliche, überlappende Definitionen des Begriffs ›Prototyp‹ nennt Gjerdingen (1988) »an experimental model, a perfect example of a type, and the most typical example of a category«.¹⁶ Vergleicht man einzelne Instanzierungen eines Modelles anhand der Normen eines Prototyps, kann man »hoch subjektive«¹⁷ Aussagen über deren »typicality«¹⁸ – also deren Übereinstimmung mit den normativen Eigenschaften des Modells – treffen. Über einen historischen Zeitraum betrachtet könne man von einem Zeitpunkt ohne (typische) Instanzierungen eines Modells eine quantitative und qualitative Steigerung beobachten, bis zu einem Zeitpunkt, an dem viele sehr typische Instanzierungen eines Modells komponiert werden; danach werden die typischeren Stellen wieder weniger.¹⁹ Allerdings können verschiedene Modelle mit der Zeit zu anderen Modellen mutieren, wodurch das eine als untypische Variante des anderen verstanden werden kann.²⁰ Auch wenn Gjerdingens Schemata ihren Geltungsbereich in der Musik des sogenannten ›galanten Stils‹ beanspruchen, lässt sich vermuten, dass das aus ›Fenaroli‹ und ›Ponte‹ kombinierte Modell auch noch bei Beethoven eine gewisse Relevanz

15 Ich danke Martin Grabow für diesen Hinweis.

16 Gjerdingen 1988, 94.

17 Ebd.: »highly subjective«.

18 Ebd.

19 Vgl. ebd., 100.

20 Vgl. ebd., 107.

behält. Byros hat für Beethovens 2. Sinfonie op. 36 eine Instanziierung diskutiert, die dem Prototypen ähnlicher ist als die hier vorliegende.²¹ Durch die Reduktion der hier untersuchten und als Instanziierung des ›Fenaroli-Ponte‹-Modells erkannten Stelle in Beethovens Sonate erhält man einen Gerüstsatz, der eine Variante des Modells mit einer besonderen, teilweise abweichenden Eigenschaftskonstellation darstellt. Diese ist im vorliegenden Aufsatz die Kombination eines dominantischen Orgelpunktes in Moll mit $\bar{5}$ -Liegeton in der Oberstimme und parallelen Terzen in den Mittelstimmen, wodurch sich folgende Generalbassbezeichnungen ergeben: $\frac{5}{3} \frac{6}{4} \frac{7}{5} \frac{4}{6}$. Zudem sind die ›kreisende‹ Stimmführung sowie die Wiederholung der vier Akkordeigenschaften der Modellvariante. Der $\frac{7}{5}$ -Klang und die kreisenden, konsequent parallel geführten Terzen unterscheiden sich vom Prototyp der ›Fenaroli-Ponte‹.

MODELLHAFTIGKEIT ALS AUSPRÄGUNG VON INTERTEXTUALITÄT

Schematisch-modellhafte Betrachtungsweisen von Musik implizieren immer eine Form der Intertextualität. Musikalische Intertextualität beinhaltet allgemein »all forms of relatedness between two or more musical texts (i. e. musical compositions)«²². Somit ist dieser Begriff sehr weit gefasst. In ›*Imitatio*‹, ›*Intertextuality*‹ and *Early Music* diskutiert John Milsom einige Ideen verschiedener Autor:innen, die versucht haben, den Begriff der Intertextualität für die Musik fruchtbar zu machen. Zur Intertextualität gehören nicht nur explizite Zitate, sondern auch der mehreren Texten gemeinsame Bezug auf eine geteilte ›Grammatik‹²³ (z. B. formale oder kontrapunktische Regeln). Außerdem bespricht Milsom eine mögliche engere Auffassung des Begriffs, die Brownlee vorschlägt, in der es ein Spektrum mit Fokus auf Intentionalität und Sichtbarkeit gibt (mit Zitaten auf der einen Seite des Spektrums, abstrakten Ähnlichkeiten auf der anderen).²⁴ Dieses Spektrum kann auch so verstanden werden, dass auf der einen Seite belegbare Einflüsse (hierzu gehören Zitate, Abschriften, Wertungen der/des Komponist:in), auf der anderen Seite spekulative Assoziationen der Rezipient:innen zwischen musikalischen Texten stehen. Somit spielt auf ersterer Seite des Spektrums vor allem biografische Nähe eine Rolle. Milsom spricht von »forms of interrelationship [...] which [...] arise as a natural and inevitable product of a *shared background*, and the existence of an underpinning ›grammar‹.«²⁵ Mit ›biografischer Nähe‹ meine ich hier ein Maß des ›shared background‹ der Autor:innen verschiedener Quellen. Somit bleiben z. B. im vorliegenden Text auch Werke von Relevanz, auf die sich Beethoven nicht explizit bezieht, wenn es Bezüge zu deren Urheber:in gibt.²⁶

Bevor das Modell anhand der zeitgenössischen musiktheoretischen Quellen untersucht wird, werden hier einige Musikbeispiele aus der Musik des 18. Jahrhunderts ge-

21 Vgl. Byros 2015. Das ist nicht überraschend, da die Stelle der musikalische Referenzpunkt ist, von dem aus das Modell betrachtet wird. Der musiktheoretisch-schematische Referenzpunkt ist allerdings Gjerdingens ›Fenaroli‹.

22 Crook 1994, 155 f. Auch zitiert von Milsom 2005, 143.

23 Vgl. Milsom 2005, 146 f. Im Text wird von »grammar« gesprochen.

24 Brownlee 1998, 295. Während Brownlee sich noch auf zu singende sprachliche Texte bezieht, diskutiert Milsom Notentexte.

25 Milsom 2005, 145. Hervorhebung d. Verf.

26 Für ein solches Beispiel siehe die Besprechung von Försters *Anleitung* (1804) im vorliegenden Aufsatz.

nannt, um exemplarisch einen gewissen Rahmen zu setzen, innerhalb dessen sich die folgende Diskussion des Modells mit seinen Eigenschaften bewegen wird.

Zuerst werden zwei Beispiele aus Beethovens Werk genannt, zu denen sich intertextuelle Verbindungen herstellen lassen. So gibt es gleich im ersten Satz derselben Sonate (Bsp.4) eine ähnliche Stelle (T.27–34), in der die Terz jedoch sozusagen *nachgereicht* wird (T.29, 33, jeweils drittes Achtel). Außerdem wird im jeweils letzten Takt des sich wiederholenden Viertakters (T.30, 34) der harmonische Rhythmus verändert und in der zweiten Takthälfte ein übermäßiger Sextakkord zwischengeschoben.

Beispiel 4: Beethoven, Klaviersonate c-Moll op. 13, 1. Satz: Allegro di molto e con brio, T. 27–34

Des Weiteren gibt es in der Durchführung des ersten Satzes der Klaviersonate op. 28, die zwei Jahre nach op. 13 entstand,²⁷ folgende sehr typische Stelle, die die Wiederholung mit Oktavierung und die umrahmenden Oktaven sowie sogar die entgegengesetzten Bewegungsrichtungen der Figuration aufweist (Arpeggien im Rondo von op. 13; Terzzüge in op. 28, siehe Bsp. 5).

Beispiel 5: Beethoven, Klaviersonate D-Dur op. 28, 1. Satz: Allegro, T. 219–226²⁸

Um außerhalb des Werkes von Beethoven einen Komponist:innen-Kreis zu finden, in dem das Modell besonders häufig und in ähnlichen Eigenschaftskonstellationen auftaucht, bedarf es umfassender Korpusforschung. Beispielhaft erwähnt seien hier drei Abschnitte verschiedener Stücke, die das Modell sehr typisch darstellen – jedoch immer in der auch von Byros erwähnten Variante, in der die Terzen von dem $\frac{7}{5}$ -Akkord zu $\frac{8}{6}$ aufwärts geführt werden.²⁹ So etwa die Stelle ab Takt 33 aus dem fünften Satz (*Quis est homo*) aus Giovanni Battista Pergolesis Stabat-mater-Vertonung von 1723 (Bsp.6), die in Wien noch um die Jahrhundertwende durch zahlreiche Bearbeitungen – z. B. von Joseph von Eybler, Abbé

27 Voss 1996, 89 sowie Steinbeck 1996, 231.

28 Zusätze d. Verf. in Klammern.

29 Vgl. Byros 2013, 222.

Vogler und Antonio Salieri – kursierte;³⁰ oder in einem anderen Stabat mater (Bsp. 7) – diesmal von Beethovens Lehrer Joseph Haydn – auf der Taktmitte beginnend; und schließlich in einer zeitgenössischen Gesangspartitur (Klavierauszug)³¹ der Ouvertüre aus der Oper *Le Déserteur* von Pierre-Alexandre Monsigny, in der Beethovens Großvater (1712–1773), den der Enkel sehr verehrte, laut Ferdinand Ries' und Franz G. Weglers *Biographischen Notizen* als Sänger besonders glänzte (Bsp. 8).³² Allen drei Stellen ist eine abgewandelte Form des ›Kreisens‹ zu eigen. Während bei Monsigny nur die abwärtsgerichtete Weiterführung mit der Modellvariante übereinstimmt, ist sie bei Haydn schrittweise und geht bei Pergolesi über den Quintseptklang und Quartsextakkord zum Dominantdreiklang zurück.

32 *piano* *cres.*
 (subdi-)tum vi - dit Je - sum in tor - men - tis
 Violini I, II
 Viola *p* *sotto voce*
 Violoncello e Contrabasso Organo

Beispiel 6: Giovanni Battista Pergolesi, *Stabat mater*, 5. Satz, T. 32–37³³

Largo
 Oboi *f*
 Violini I II, Viola, Fondam. *f* *p* *f* *f* *f* *f* *f*
 Violini I II *f*
 Viola *f*
 6 6[♯] 8 7 4[♯] 6[♯] 4 7 8 6 5[♯] 6[♯]

Beispiel 7: Joseph Haydn, *Stabat mater*, Hob. XXa:1, T. 9–11³⁴

Beispiel 8: Pierre-Alexandre Monsigny, *Le Déserteur*, Klavierauszug von Carl David Stegmann, Leipzig 1775, T. 62–63

30 Vgl. Haselböck 2009.

31 In der Orchesterpartitur erklingt der Leitton *cis*¹ kurz auf der vierten Sechzehntel des Taktes.

32 Wegeler/Ries 2000 [1838], 8. Beethoven besaß Noten der Oper *Félix* von Pierre-Alexandre Monsigny (Beethoven-Haus Bonn, Bibliothekskatalog, Signatur: BB 11 MONS). Vgl. die Informationen auf der Webseite des Beethoven-Hauses Bonn, https://www.beethoven.de/de/s/catalogs?opac=kat_de.pl&_dokid=bb:T00053886 (15.7.2022).

33 Gesangspartitur d. Verf.

34 Klavierauszug d. Verf.

Schließlich sei noch aus der Klavierliteratur die Passage in Takt 17–21 (und dazu parallele Stellen in den Rondo-Reprise) im dritten Satz aus W. A. Mozarts Klaviersonate c-Moll KV 457 erwähnt (Bsp. 9). Durch den harmonischen Rhythmus und das hohe Tempo hat diese Instanziierung einen eindeutig begleitenden Charakter im Gegensatz zu der Stelle aus dem Rondo aus op. 13 und der Stelle aus op. 28 von Beethoven, wo sich die Klänge gleichmäßig halbtaktig oder ganztaktig ablösen. Neben dem Orgelpunkt und den parallelen Terzen ist bei Mozart sowohl die Wiederholung als auch das Kreisen als Eigenschaft der Instanziierung vorhanden. Das g^2 in der Oberstimme wird ab dem zweiten Viertel in Takt 18 eine Oktave tiefer verdoppelt. Die Variante mit $\frac{8}{8}$ -Klang ergäbe hier durch die daraus resultierende Verdopplung von g ein ähnliches Problem wie die schwer zu spielenden Repetitionen in op. 13 von Beethoven. Am Klavier ist eine solche Repetition schwieriger, eine Tondopplung unmöglich zu spielen. Da der vorliegende Text keine Analyse eines umfassenden Korpus an Musikstücken leistet, sei die Vermutung, dass es sich um eine pianistische Variante einer ›ursprünglicheren‹, also häufigeren Variante mit $\hat{7}-\hat{1}-\hat{2}-\hat{3}$ und $\hat{2}-\hat{3}-\hat{4}-\hat{5}$ handelt, nur sehr vorsichtig vorgeschlagen.

Beispiel 9: Wolfgang Amadé Mozart, Klaviersonate c-Moll KV 457

Musiktheoretische Quellen mit biografischer Nähe zu Beethoven

Nun werden Notenbeispiele aus musiktheoretischen Quellen mit großer ›biografischer Nähe‹ zu Beethoven untersucht, in denen das Modell oder Eigenschaften desselben vorkommen. Dabei werden auch die kommentierenden Begleittexte berücksichtigt, um einen historisch-musiktheoretischen Kontext des Modells herzustellen.

Zu den untersuchten Quellen zählen Traktate, aus denen Beethoven Texte oder Notenbeispiele abschrieb.³⁵ Betrachtet werden Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Johann Philipp Kirnbergers *Kunst des reinen Satzes*, Daniel Gottlob Türks *Kurze Anweisung zum Generalbaßspielen* und Johann Georg Albrechtsbergers *Gründliche Anweisung zur Composition*.³⁶ Zudem zitiere ich aus Emanuel Aloys Försters *Anleitung zum General-Bass*, wegen Försters biografischer Nähe zu Beethoven.³⁷

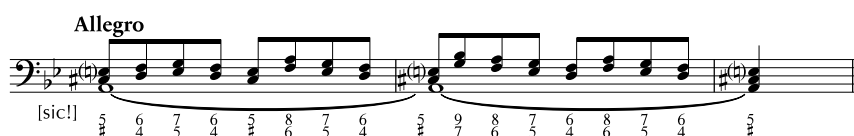
In der Beispielsammlung zum Kapitel »Vom Orgelpunkt« aus C. P. E. Bachs *Versuch* kommt die in Beispiel 10 gegebene Stelle vor.³⁸ Selten gibt es in den Beispielen Tempoangaben oder Vortragsbezeichnungen; hier allerdings steht explizit »*Allegro*« darüber. Die parallelen Terzen sind zwar alle beziffert, jedoch zusätzlich zu dem lebhaften Tempo noch in Achteln gesetzt. Verglichen mit dem Prototyp, der halbtaktige Harmoniewechsel vorweist, erscheint diese Stelle als untypisch.

35 Vgl. Ronge 2016, 24.

36 Bach 1797, Kirnberger 1774, Türk 1791, Albrechtsberger 1790.

37 Förster 1804. Beethoven und Förster lebten 1802 im gleichen Haus (vgl. Thayer 1872, 337). Zudem wird ein anderer Orgelpunkt aus dem ersten Satz von Beethovens op. 13 bei Förster besprochen (vgl. Förster 1804, 36, §88, Notenbeispiel Nr. 125a mit T. 167–171 und T. 175–179; Förster oktaviert die rechte Hand und führt am Schluss die Akkordbrechung weiter.)

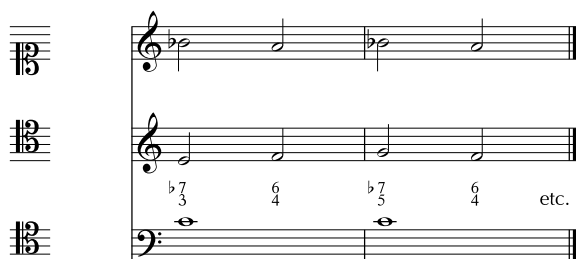
38 Bach 1797, 150.



Beispiel 10: Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, S. 150³⁹

In diesem Kapitel verortet C. P. E. Bach den Orgelpunkt in »Fugen, am Ende über der Quinte der Tonart«, wo Komponisten »alle mögliche contrapunktische [sic] Künste gerne in der Enge zusammen zu bringen [pflegen].«⁴⁰ Außerdem »findet man ihn auch in der Mitte eines Stückes über der Quinte oder Prime der Tonart, worinnen sich die Modulation aufhält.«⁴¹

In Kapitel 13 aus Albrechtsbergers *Gründlicher Anweisung* gibt der Autor ein Notenbeispiel (siehe Bsp. 11), wo der charakteristische Quintseptimklang vorkommt. Dem Text ist allerdings zu entnehmen, dass es sich nicht um eine modellhafte kontrapunktische Progression handelt, da lediglich die verschiedenen Möglichkeiten, eine Mittelstimme zu einer Septime in den Außenstimmen hinzuzufügen, genannt werden.⁴² In diesem Kapitel zur »Erste[n] Gattung des dreistimmigen strengen Satzes« ist zu lesen, dass zur »kleinen Septime die kleine oder große Terz [gehört], oder die reine Oktave oder die reine Quinte.«⁴³ Somit folgt, dass der Leitton hier nicht notwendigerweise stehen muss.



Beispiel 11: Johann Georg Albrechtsberger, *Gründliche Anweisung zur Composition*, S. 78

Förster gibt zwar nur ein einziges Beispiel (Bsp. 12), das zudem nicht sehr typisch ist, da es einen Orgelpunkt über der ersten Tonleiterstufe hat und aus viel mehr Akkorden besteht, die mit dem Modell nicht sehr viel gemeinsam haben – der Orgelpunkt ist tonikal, das Kreisen ist über eine längere Strecke ausgedehnt, das Modell ist nicht vierschrittig, etc. Erhellend ist hier allerdings der allgemein gehaltene Begleittext: »In der galanten Schreibart kommen viele Stellen bei einem liegenden Tone mit lauter Terzen vor.«⁴⁴ Angesprochen wird hier also die Kombination aus einem Orgelpunkt mit den in parallelen Terzen geführten Stimmen. Außerdem gibt es hier den Aspekt der »galanten Schreibart«, auf den ich weiter unten noch eingehen werde.

39 Zusätze d. Verf. in Klammern.

40 Bach 1797, 147f. Gemeint sein könnten hier Engführungen oder einfach eine Häufung verschiedener kontrapunktischer Techniken.

41 Ebd., 147.

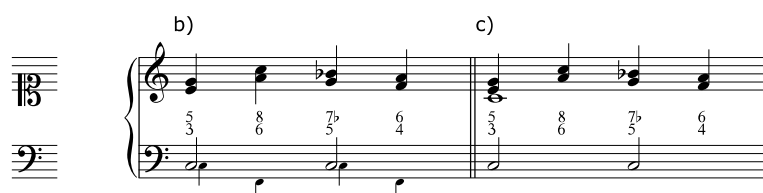
42 Vgl. Albrechtsberger 1790, 75.

43 Ebd. Allerdings darf der Akkord nicht in der ersten Gattung vorkommen (vgl. ebd., 78).

44 Förster 1804, 38, §95.

Beispiel 12: Emanuel Aloys Förster, *Anleitung zum General-Bass*, Notenbeispiel 136

Bei C. P. E. Bach, Kirnberger und Türk gibt es ebenso jeweils einander ähnliche Beispiele, in denen parallele Terzen über einem Orgelpunkt vorkommen (Bsp. 13).⁴⁵ Letztere Autoren, die beide über den Quartsextakkord sprechen, beziehen sich auf C. P. E. Bach, der das Beispiel allerdings in der Besprechung des Sextakkordes und als einziger ausschließlich über einem tonikalen Orgelpunkt (also mit großer Septime) bringt.⁴⁶ Bei den drei Autoren liegt der Fokus auf der Bezifferung $\frac{8}{6}$, die laut C. P. E. Bach »in der galanten Schreibart [zuweilen vorkommt]«⁴⁷ und u. a. für einen Quartsextakkord ohne Quarte stehen kann, der in allen drei Beispielen abwärts in den Quintseptklang geführt wird.⁴⁸ Bei Türk gibt es dasjenige Notenbeispiel, das von den untersuchten Beispielen die größte Ähnlichkeit zum Variant-Prototyp aufweist (Bsp. 14).

Beispiel 13: Daniel Gottlob Türk, *Kurze Anweisung zum Generalbaßspielen*, S. 138 mit von ihm hinzugefügtem »Grundbass« in kleinen Noten bei b)Beispiel 14: Türk, *Kurze Anweisung zum Generalbaßspielen*, S. 162

Im begleitenden Text geht er zwar nicht auf die Schreibart und die parallelen Terzen ein, jedoch auf den Orgelpunkt und die Stimmführung. Er schreibt zu dem Beispiel:

Man läßt [...] über einem liegenden oder denselben Ton mehrmals wiederholenden Basse d), (wobei gemeinlich $\frac{6}{4}$ vorhergeht oder nachfolgt,) wohl am besten die Terz weg, und greift dafür die Oktave, um dadurch den Sprung in die große Terz zu vermeiden [e]), vorzüglich aber deswegen, weil diese Terz, ohne Nachteil des folgenden Dreyklanges, nicht gehörig eine Stufe aufwärts fortschreiten kann.⁴⁹

45 Vgl. Bach 1797, 43, Kirnberger 1774, 53, Türk 1791, 137f.

46 Es gibt Beispiele mit $\frac{7}{5}$ in parallelen Terzen bei Bach über einem gehaltenen Basston (Bach 1797, 12f.). Auch hier gibt es eine der wenigen Erwähnungen der »galanten Schreibart« im Buch.

47 Vgl. Bach 1797, 43.

48 Holtmeier bespricht die Kirnberger'sche Variante im Basso 22 in *Solfeggi, Bassi e Fughe* (Holtmeier 2008c, 181–186) als »galante[n] Orgelpunkt«.

49 Türk 1791, 160.

Aus diesem Zitat geht auch hervor, dass Türk den Akkord als eigenständigen Dominantseptakkord ohne Terz auffasst statt als figurative Ausschmückung eines einzigen G-Dur-Septakkordes. Außerdem schreibt er zu Beispiel 14 f), dass die Melodieführung im Alt »schlechter [...] (monotonischer [...])«⁵⁰ als bei d) sei, was einige Paragraphen später aufgegriffen wird, wo er die dreistimmige Begleitung beschreibt. Hier kann »des gefälligeren Gesanges wegen etc.« die Terz »statt der sonst weniger nothwendigen Quinte« weggelassen werden.⁵¹ Dort gibt er erneut ein Beispiel mit einem Orgelpunkt, das dem Modell sehr ähnlich ist (Bsp. 15; Türk 1791, 167). Das Beispiel 15 gibt es auch bei Türk im Kapitel »Vom Quartsextenakkorde«.⁵² Hiervon gibt es eine Abschrift, die als Unterrichtsmaterial für Beethovens Neffen Karl gedient hat.⁵³



Beispiel 15: Türk, *Kurze Anweisung zum Generalbaßspielen*, S. 137 und 167.

Bei C. P. E. Bach gibt es noch eine Stelle, wo eine Eigenart des Modells – die fehlende Terz – nur im Text und ohne zugehöriges Notenbeispiel kommentiert wird. Im Abschnitt »vom Septimenakkord« schreibt er zur Frage, welche Stimmen man »bey der dreystimmigen Begleitung«⁵⁴ weglassen kann, Folgendes: »Die Terz muß allzeit da seyn, wenn wir die galante Schreibart ausnehmen.«⁵⁵

›Galant Style‹

Auffällig ist, dass sowohl der fehlende Leitton bei C. P. E. Bach als auch parallele Terzen über einem Orgelpunkt bei Förster mit dem Begriff des ›Galanten‹ in Verbindung gebracht werden. Allein Albrechtsbergers Nennung des Quintseptimklanges als Möglichkeit in seiner Lehre vom strengen Satz verwundert vor dem Hintergrund, dass dieser Klang in den anderen Traktaten entweder nicht erlaubt ist oder mit der ›galanten Schreibart‹ assoziiert wird. Dagegen ist seine Behandlung des Quartsextakkordes ungewöhnlich streng. Dieser »wird [im strengen Satze] sogar in drey- und mehrstimmigen Sätzen nicht geduldet.«⁵⁶

Von den besprochenen Autoren geben Kirnberger, Türk und Albrechtsberger Definitionen der zwei ›Schreibarten‹, wobei Albrechtsberger ausschließlich vom ›Satz‹ schreibt.⁵⁷ Türk nennt einige der geläufigen Synonyme des Gegensatzpaares: »Die

50 Ebd., 162.

51 Ebd., 167.

52 Das Beispiel kommt direkt vor der Besprechung des »galanten« $\frac{8}{6}$ -Akkordes.

53 Beethoven 1801–1818, 27. Vgl. auch Ronge 2016, 20f. Beethoven kopierte allerdings nicht das vierstimmige Beispiel (Bsp. 14) von Türk (Ronge, persönliche Kommunikation vom 27.07.2022).

54 Bach 1797, 93.

55 Ebd.

56 Albrechtsberger 1790, 17.

57 Vgl. Kirnberger 1774, 80–90, Türk 1791, 44f., sowie Albrechtsberger 1790, 17. Außerdem spricht Mattheson (1721, 352) vom »Stylo«.

Schreibart teilt man ein in die strenge (schwere, gebundene, gearbeitete) und in die freye. (galante, leichte etc.)«. ⁵⁸ Albrechtsberger vermeidet den Begriff ›galant‹⁵⁹ und spricht vom »freyen Satz«. ⁶⁰ Neben dem Hauptfokus auf der weniger strikten Dissonanzbehandlung des ›freyen‹ in Abgrenzung zum ›strengen Satz‹ spielt bei der Einteilung der ›Schreibarten‹ die Zuordnung zu »Kammer- und Theaterstyl« (›frey‹) und »Kirchen[styl]«⁶¹ (›streng‹) eine Rolle.

Nicht nur in der englischsprachigen, sondern auch in der deutschsprachigen Musiktheorie und -wissenschaft wird immer wieder betont, dass »galant« ein »allgemein auf menschliches Sozialverhalten und Bildung bezogene[r] [Ausdruck]« ist. ⁶² Wolfgang Horn hat die besondere Verbindung des »Berliner Kreis[es] um J.J. Quantz, C.Ph.E. Bach, Fr.W. Marpurg und J.Ph. Kirnberger«⁶³ mit dem »Ambiente des Berliner Hofes Friedrichs II. mit seinen franz. geprägten Umgangsformen«⁶⁴ herausgearbeitet, beschreibt jedoch die »Wendung freier oder galanter Stil«⁶⁵ »nach 1750 im Berliner Kreis«⁶⁶ als »eine primär *dissonanztechnisch bestimmte Kategorie*.«⁶⁷ Dieser – auch in den untersuchten Quellen – neutralen Bedeutung des Wortes steht der komplexe Begriffswandel im ausgehenden 18. Jahrhundert gegenüber, den es noch zu untersuchen gilt. Horn nennt als Synonyme und Konnotationen »*modern, unmittelbar verständlich, gefällig, tändelnd, unterhaltsam, angenehm, elegant, zierlich, hörenswert, mit überraschenden Wendungen aufwartend, kantabel, einfach, anspruchslos* usw.«⁶⁸ Diesen häufig positiven Assoziationen gegenüber steht die »umgangssprachlich[e] [...] [Verwendung,] teils mit *pejorativem* Sinn [...] [und] dem Unterton von ›schlüpfrig‹«⁶⁹ (bezogen auf Literatur) gegenüber. »Die Bezeichnung ›galant‹ wird [...] in oft ungenauer Weise für erotische Texte und Kulturformen, die aus bürgerlicher Sicht als ›höfisch‹ oder, ›romanisch‹ [sic] gelten [verwendet]«. ⁷⁰ Wilhelm Seidels Einschätzung der Bedeutung des von ihm besprochenen ›galanten Stils‹ im ausgehenden 18. Jahrhunderts ist, dass »bürgerlichen Autoren in der zweiten Hälfte des 18. Jh. [aufgeht, dass der galante Stil höfischen Ursprungs ist]. Sie erkennen darin den Lebensstil der Aristokratie, einen Stil, der ihnen gekünstelt, unnatürlich, belanglos und unwahr vorkommt. Sie gehen dazu auf Distanz.«⁷¹ Vielleicht der geforderten Kürze des MGG-Artikels geschuldet, gibt er lediglich zwei Zitate aus einem Brief J.G. Herders und aus G.E. Lessings Emilia Galotti zur Unterstützung seiner These an. Er geht jedoch so weit zu postulieren: »Der galante Stil wird den Bürgerlichen zum Stil der

58 Türk 1791, 44. Interpunktion im Original.

59 Er spricht allerdings später von »Galanterie-Sätzen« (Albrechtsberger 1790, 377) in Bezug auf Kammermusik.

60 Vgl. Albrechtsberger 1790, 17f.

61 Türk 1791, 44 und Albrechtsberger 1790, 377.

62 Horn 2005, 1. Vgl. Gjerdingen 2020, 4, Finscher 2002 und Dahlhaus 1994.

63 Horn 2005, 16.

64 Ebd., 18.

65 Ebd., 16.

66 Ebd., 17.

67 Ebd., 16.

68 Ebd., S.1.

69 Ketelsen 2007, 649, Hervorhebung d. Verf.

70 Ebd.

71 Seidel 2016.

Beliebigkeit, der Unwahrheit, bestenfalls zum nichtssagenden Spiel. Sie verlangen Natürlichkeit, den wahren Ausdruck, musikalisch gesprochen: den unmittelbaren Ausdruck der Seele, die reine, süße Sprache der Empfindung.«⁷²

Spätestens seit Gjerdingens *Music in the Galant Style* spielt der Begriff ›galant‹ eine wesentliche Rolle im Diskurs über Modellsystematiken. Teilweise werden die Modelle an sich als ›galante Modelle‹ bezeichnet. Gerechtfertigt wird dies vor allem durch die Analogie von Verhaltenskodizes und Musik.⁷³ In der Rezeption des Buches wurde angemerkt, dass die ›galanten Modelle‹ teilweise auch Verwendung in Musik finden, die sich nicht eindeutig dem galanten Stil zuordnen lässt. So schreibt z. B. Holtmeier: »While there are indeed schemata like the Meyer or the sol–fa–mi that, even if they are historically traceable, can be termed genuinely ›galant‹, most of Gjerdingen’s galant schemata are based on more basic thoroughbass models whose compositional (harmonic, contrapuntal) realizations varied in different historical and stylistic contexts.«⁷⁴

Betrachtet man allein die hier untersuchten Quellen, weisen viele der von Gjerdingen beschriebenen Satzmodelle keine oder nur wenige Eigenschaften auf, die mit dem Wort ›galant‹ in Verbindung gebracht werden können. Den unvorbereiteten Dominantseptakkord der ›Fenaroli‹ und den Quartsextakkord in Kombination mit der ›Ponte‹ des Gerüstsatzes kann man mit der ›freyen Schreibart‹ in Verbindung bringen. Jedoch sticht hervor, dass im Hinblick auf die im Vergleich zu den anderen untersuchten Autoren geringe Rolle, die ›galant‹ bei C. P. E. Bach 1762 und Förster 1802 im Verlauf ihrer Traktate spielt, gerade zwei der auffälligsten Merkmale der Stelle – die parallelen Terzen über dem Orgelpunkt und der Dominantseptakkord ohne Leitton – mit diesem Begriff in Verbindung gebracht werden können. Insofern könnte man von einer besonders ›galanten‹ Variante des sowieso schon relativ ›galanten‹ ›Fenaroli-Ponte‹-Modells sprechen.

GEARBEITETES UND GALANTES IM RONDO DER *GRANDE SONATE PATHÉTIQUE*

Da so viele Parameter der zwei Abschnitte der Episode⁷⁵ aus dem Beethoven’schen Rondo kontrastieren – Tonart, Rhythmus, Dynamik, Satztechnik, etc. –, ließe sich vermuten, dass auch auf der Ebene der ›Schreibart‹ ein Kontrast herrscht. Dies ist hier jedoch nicht eindeutig der Fall. Zentrales Merkmal des ›strengen Satzes‹ ist in allen drei ausführlicheren Abschnitten in den untersuchten Quellen über die ›Schreibarten‹, dass Dissonanzen korrekt vorbereitet und aufgelöst werden. Schon in Takt 81 gibt es eine Dissonanz, die auf der betonten Zählzeit vorbereitet wird, statt auf der unbetonten, und die nicht direkt nach unten aufgelöst wird. Auch die Auflösung des c^2 in Takt 83, die durch die virtuelle Dreistimmigkeit verzögert wird, ist im strengen Satz nicht erlaubt. Der Satz ist voller angesprungener Nebennoten und kurzer Ausweichungen in andere Tonarten, die ausschließlich in der ›freyen Schreibart‹ geduldet sind. Dient der As-Dur-Abschnitt als Ausgangspunkt der Untersuchung, so fallen weniger Aspekte der ›Schreibart‹ auf als Aspekte der Satztechnik. Während die geeignetsten Analyseansätze für den c-Moll-Abschnitt aus einem akkordischen Satzmodelldenken und Generalbasstraktaten kamen, ist hier gat-

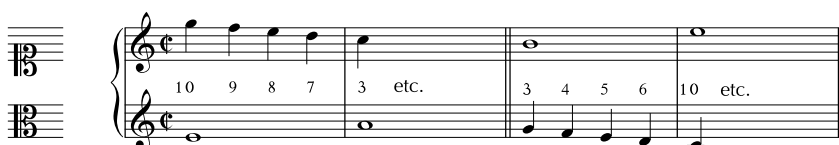
72 Ebd. Dieses und das vorherige Zitat stammen aus dem Kapitel *Galanter und empfindsamer Stil*.

73 Gjerdingen 2020, 4. Vgl. auch Finscher 2002 und Dahlhaus 1994.

74 Holtmeier 2011, 326.

75 T. 79m. A.–T. 106 und T. 107–T. 120.

tungskontrapunktisches Denken gut zur Analyse geeignet. Ebenso wie Albrechtsbergers Übungen zum Gattungskontrapunkt beginnt der Abschnitt »nota contra notam«. ⁷⁶ Getrennt durch kadenzielle Wendungen gibt es immer wieder Zweitaktgruppen, die an eine andere Gattung erinnern. ⁷⁷ Es folgt in Takt 83 auf die erste Gattung direkt die Rhythmik der vierten Gattung: in der linken Hand befindet sich im Sinne Kochs und Albrechtsbergers der ›Cantus firmus‹ ⁷⁸ *As-des-G-c*, in der rechten klingen Synkopen dazu. Die kontrapunktische Raffinesse wird in Takt 87 durch eine Dreistimmigkeit in derselben Gattung gesteigert. Bezeichnend ist auch u. a. Beethovens schematische Verwendung der kontrapunktischen Figuren aus zwei Beispielen zur »dritten Gattung des zweistimmigen strengen Satzes«, die Albrechtsberger nennt (siehe Bsp. 16), in den Takten 99 bis 101 sowie 103 bis 105. Im Albrechtsberger'schen Verständnis ließe sich von Anspielungen auf den Gattungskontrapunkt in der ›freyen Schreibart‹ sprechen.



Beispiel 16: Albrechtsberger, *Gründliche Anweisung zur Composition*, S. 43, letztes System, zweites Beispiel und S. 44, zweites System, drittes Beispiel

Albrechtsberger ordnet den ›strengen Satz‹ größtenteils dem kleinen Repertoire des vokalen »*Stilo alla capella*« ⁷⁹ zu. Während die zahlreichen Anmerkungen in den Traktaten von Kirnberger, Türk und Albrechtsberger zu satztechnischen Ausnahmen, die im ›freyen Satz‹ erlaubt sind, und die Präsenz der die Schreibarten beschreibenden Abschnitte vor den eigentlichen Hauptteilen für eine gewisse Bedeutung *beider* Schreibarten und ihrer Unterscheidung sprechen, überrascht Albrechtsbergers Satz: »Man hört und findet jetzt eher tausend Beyspiele des freyen, als zwanzig des strengen Satzes [...].« ⁸⁰ Es lässt sich annehmen, dass die ersten vier Gattungen im ›strengen Satz‹ in Albrechtsbergers Verständnis fast ausschließlich mit alten Stilen und satztechnischem Unterricht, der seinen Fokus auf (imitatorischen) Kontrapunkt hatte, assoziiert wurde. Die Art und Weise, in der in den Traktaten vom ›strengen Satz‹ als Norm ausgegangen wird, vom dem sich der ›freye Satz‹ abgrenzt, scheint der musikalischen Realität der Zeit entgegengesetzt gewesen zu sein, wo die ›freye Schreibart‹ vorherrschte. Das gilt insbesondere für Albrechtsberger, dessen Verständnis vom ›strengen Satz‹ das strikteste ist. Beethoven war mit dessen Unterscheidung aus dem Unterricht vertraut. ⁸¹ Kirnberger und Türk sind in ihren definierenden Regeln ebenso ziemlich klar, was im strengen Satz erlaubt und verboten ist.

76 Vgl. Albrechtsberger 1790, 19.

77 T. 79f., T. 83f., T. 87f., T. 91f., T. 99f., T. 103f.

78 Albrechtsberger scheint den Begriff in der *Gründlichen Anweisung* meist so zu verwenden, wie ihn Koch in seinem *Musikalischen Lexicon* definiert: »[T]heils bedient man sich dieses Ausdrucks auch in der Lehre vom Contrapunkte, und versteht darunter diejenige Melodie, zu welcher andere Stimmen gesetzt werden sollen.« (Koch 2001, 304). Vgl. Albrechtsberger 1790, 30 und passim.

79 Albrechtsberger 1790, 17.

80 Ebd. 19.

81 Vgl. Beethoven 2014, 244f. und passim. Ebd., 244, als Überschrift für Kontrapunktübungen, die Beethoven machte: »1ste Gattung des strengen Satzes.« Und ebd., 245: »a due Frey.«; Kleinschreibung im Original.

Beide geben aber auch allgemeinere Charakteristika an, die für diese schwere Schreibart üblich sind. Insbesondere der »Nachdruck«⁸² und das Fehlen von »Nebenbewegungen und zierliche[n] Manieren«.⁸³ Um der Implikation der geforderten Regelkonformität, die der Begriff ›strenge Schreibart‹ mit sich bringt, zu entgehen, soll im Folgenden ›gearbeitet‹ verwendet werden. Dieser Begriff stellt meiner Meinung nach die in der Analyse gewonnenen Erkenntnisse besser dar, da er kontrapunktische Künste impliziert, statt Regelverstöße auszuschließen. Während er bei Türk komplett synonym zu »streng« verwendet wird,⁸⁴ wird er bei C. P. E. Bach als alleiniger Gegensatz zu ›galant‹ verwendet. Für ihn werden »gearbeitete Sachen, Contrapuncte, Fugen u. s. w.«⁸⁵ miteinander assoziiert.

Bei Beethoven wird die sukzessive Steigerung der kontrapunktischen Komplexität, wie sie im Verlauf eines Satzunterrichts vorkommen könnte, auf engstem Raum innerhalb einiger Takte durch Synkopierungen, Austerzungen und Durchgangsnoten angedeutet, ohne jedoch die Steigerung der Stimmzahl, sowie die Reihenfolge der Gattungen einzuhalten. Die Kontrastierung eines Orgelpunktmodells der ›freyen Schreibart‹ mit deutlichen Anspielungen auf den Gattungskontrapunkt ist sehr überraschend. Denn diese beiden Kategorien sind keineswegs opponierend. Elemente der ursprünglich pädagogisch verwendeten Gattungen im ›strengen Satz‹ werden aus ihrem eigentlichen Kontext gelöst und die charakteristische Rhythmik, kontrapunktischen Satzmodelle und Verzierungsnormen des historisierenden, pädagogischen Gattungskontrapunktes werden als Stilmittel eingesetzt, durch die Beethoven hier »als gelehrt scheinender Tonsetzer [auftritt]«,⁸⁶ wie es für die ›gearbeitete Schreibart‹ üblich ist. Somit reichen anscheinend einzelne Aspekte dieser Schreibart, um den Kontrast zur folgenden Stelle mit einem ›galanten‹ Orgelpunkt zu schaffen. Während der Spannungsbogen der Stelle (T. 79–106) ›galant‹ »für das Ohr [gearbeitet]«⁸⁷ ist, liegt der Fokus doch insbesondere darauf »den Verstand [zu beschäftigen]«,⁸⁸ wie es der Gestus der ›gearbeiteten Schreibart‹ vorschreibt. Im starken Kontrast zu den Takten 107–120 sind die vier Noten der hier zugrunde liegenden Quintfallmelodie in den jeweiligen Zweitaktgruppen (T. 79 f., 83 f., 87 f., 91 f., 99 f. und 103 f.) als reines Gerüst präsent. Somit hat »jeder Ton Nachdruck«,⁸⁹ wie es in dieser Schreibart vorkommen soll. Selbst die Achtel ab Takt 99 m. A., die als Durchgänge eher ›frey‹ sind, haben durch die Staccatopunkte besonderen ›Nachdruck‹.

FAZIT UND AUSBLICK

Der vorliegende Aufsatz hat sich das Ziel gesetzt, in Anlehnung an Methoden der Gjerdingen-Tradition eine Passage aus dem Rondo der Beethoven'schen Klaviersonate op. 13 als spezifische Variante des ›Fenaroli-Ponte‹-Schemas neu zu beleuchten. Die Untersuchung des Satzmodelles auf seine ›Typikalität‹ nach dem Vorbild von Gjerdingens A

82 Kirnberger 1774, 80, Türk 1791, 44.

83 Kirnberger 1774, 80.

84 Türk 1791, 45.

85 Bach 1797, 4. Und vgl. ebd., 89. Hier wird das Gegensatzpaar »galant« und »gearbeitet« genannt.

86 Vgl. Türk 1791, 45.

87 Ebd., 45.

88 Ebd., 44.

89 Ebd.

Classic Turn of Phrase mit Einbezug von historischen Metatexten (insbesondere Generalbasstraktaten), so wie es u. a. in den Texten von Vasily Byros vorkommt,⁹⁰ zeigte, dass auch das Begriffsnetzwerk mit ›galant‹, ›Stil‹, ›Schreibart‹, etc. ähnlichen Wandlungen unterzogen ist wie die Satzmodelle selbst. Die Auffassungen der ›Style‹, ›Schreibarten‹ und ›Satz‹-arten besitzen untereinander je nach Autor und historischem Zeitpunkt unterschiedliche ›Familienähnlichkeiten‹. Die dadurch erforderten Differenzierungen ermöglichen nicht nur eine Zuordnung der Variante der ›Fenaroli-Ponte‹ zu den explizit ›galanten‹ Satzmodellen, sondern erleichtern auch die bei der Untersuchung des Stückes offenlegten Kontraste im Konnotationsgeflecht von ›galanter‹ und ›gearbeiteter Schreibart‹ zu verorten.

Der Blick der Forschung über den Begriff des ›Galanten‹ richtet sich auf die Hochzeiten des Gebrauchs des Wortes. Hierbei handelt es sich insbesondere um die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts und früher. Die hier behandelte Sonate stammt dagegen von 1798. Im Hinblick auf die Kategorie der ›biografischen Nähe‹ bzw. eines ›geistigen Klimas‹ und auf den komplexen Begriffswandel lohnt sich eine weitergehende Untersuchung der Begrifflichkeit und möglicher Bedeutungsverschiebungen innerhalb der Wortfelder um ›Schreibart‹, ›galant‹ und ›streng‹. Denn einerseits behalten die Kategorien ›galant‹ und ›gearbeitet‹ in ähnlichen Kategorien wie ›streng‹ und ›frei‹ bzw. die Einteilung in ›Theater-, Kammer- und Kirchenstyl‹ weiterhin Relevanz. Andererseits spricht Gustav Nottebohm von Beethovens »[charakteristischen] Aenderungen« in seinen Abschriften musiktireoretischer Werke, in denen er »einigemal das Wort ›galant‹ [vermied] und [...] einen anderen Ausdruck dafür [wählte].«⁹¹ Bei der Untersuchung, welche Begriffe er stattdessen verwendete und warum er sie verwendete, wird die von Julia Ronge zusammengestellte Edition von Beethovens Abschriften in der Beethoven-Gesamtausgabe, die derzeit in Vorbereitung ist, von großem Nutzen sein. Argumente für und gegen verschiedene mögliche Lösungsansätze dieser Fragen – u. a. ob sich die Änderungen im Hinblick auf Beethovens »ambivalente[s]«⁹² Verhältnis zum Hof oder zur Konnotation des Erotischen und Anspruchslosen lesen lässt – wird man vielleicht nach einer genaueren Untersuchung der angesprochenen Bedeutungsverschiebungen um 1800 anbringen können.

Literatur

- Albrechtsberger, Johann Georg (1790), *Gründliche Anweisung zur Komposition mit deutlichen und ausführlichen Exempeln, zum Selbstunterrichte erläutert*, Leipzig: Breitkopf.
- Bach, Carl Philipp Emanuel (1797), *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*, Leipzig: Schwickert.
- Beethoven, Ludwig van (um 1801–1818), *Kontrapunkt- und Instrumentations-Studien*, Ms., Mus.ms.autogr. Beethoven, L.v. Artaria 153.
- Beethoven, Ludwig van (2014), *Kompositionsstudien bei Joseph Haydn, Johann Georg Albrechtsberger und Antonio Salieri*, hg. von Julia Ronge, München: Henle.

90 Vgl. Byros 2013.

91 Nottebohm 1872, 162.

92 Gutiérrez-Denhoff 2016, 176.

- Brownlee, Kevin (1998), »Literary Intertextualities in 14th-Century French Song«, in: *Musik als Text: Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung, Freiburg im Breisgau 1993*, hg. von Hermann Danuser und Tobias Plebusch, Kassel: Bärenreiter, 295–299.
- Byros, Vasily (2013), »Trazom's wit: Communicative strategies in a ›popular‹ yet ›difficult‹ sonata«, *Eighteenth-Century Music* 10/2, 213–252.
- Byros, Vasily (2015), »›Haupttruhpunkte des Geistes‹ Punctuation Schemas and the Late-Eighteenth-Century Sonata«, in: *What Is a Cadence?*, hg. von Markus Neuwirth und Pieter Bergé, Löwen: Leuven University Press, 215–251.
- Crook, David (1994), *Orlando di Lasso's Imitation Magnificats for Counter-Reformation Munich*, Princeton: Princeton University Press.
- Dahlhaus, Carl (1994), »Einleitung«, in: *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 5), hg. ders., Laaber: Laaber, 1–70.
- Finscher, Ludwig (2002), »Galanter und gelehrter Stil. Der kompositionsgeschichtliche Wandel im 18. Jahrhundert«, in: *Europäische Musikgeschichte*, hg. von Sabine Ehrmann-Herfort, Ludwig Finscher und Giselher Schubert, Kassel: Bärenreiter, 587–665.
- Förster, Emanuel, A. (1804), *Anleitung zum General-Bass*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Gjerdingen, Robert O. (1988), *A Classic Turn of Phrase*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Gjerdingen, Robert. O. (2020), *Music in the Galant Style* [2007], New York: Oxford University Press.
- Gutiérrez-Denhoff, Martella (2016), »Beethoven liest August von Kotzebue, ›Vom Adel‹«, in: *Beethoven liest*, hg. von Bernhard R. Appel und Julia Ronge, Bonn: Beethoven-Haus, 171–186.
- Haselböck, Martin (2009) »Vorwort« in: *Giovanni Battista Pergolesi, Stabat Mater, Wiener Fassung (Partitur)*, hg. von Martin Haselböck, Stuttgart: Carus.
- Holtmeier, Ludwig (2008a), »Generalbaß«, in: *Das Beethoven-Lexikon*, hg. von Heinz von Loesch und Claus Raab, Laaber: Laaber, 284–286.
- Holtmeier, Ludwig (2008b). »Satzmodelle«, in: *Das Beethoven-Lexikon*, hg. von Heinz von Loesch und Claus Raab, Laaber: Laaber, 637–638.
- Holtmeier, Ludwig (2008c), »Bassi«, in: *Solfeggi, Bassi e Fughe. Georg Friedrich Händels Übungen zur Satzlehre*, hg. von Ludwig Holtmeier, Johannes Menke und Felix Diergarten, Wilhelmshaven: Noetzel, 51–242.
- Holtmeier, Ludwig (2011), »Robert O. Gjerdingen. Music in the Galant Style«, *Eighteenth-Century Music* 8(2), 307–326.
- Horn, Wolfgang (2005). »Galant, Galanterie, Galanter Stil« in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, Ordner III: F-L*, hg. von Albrecht Riethmüller, Stuttgart: Franz Steiner.
- Koch, Heinrich C. (2001), *Musikalisches Lexikon [Faksimile-Reprint der Ausgabe Frankfurt/Main 1802]*, hg. von Nicole Schwindt, Kassel: Bärenreiter.
- Ketelsen, Uwe-Karsten (2007), »Galante Literatur«, in: *Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft* [1997], hg. von Klaus Weimar, Berlin: de Gruyter, 649–651.

- Kirnberger, Johann P. (1774), *Die Kunst des reinen Satzes*, Berlin: G.J. Decker.
- Mattheson, Johann (1721), *Das forschende Orchestre*, Hamburg: s.n.
- Milsom, John (2005), »›Imitatio‹, ›Intertextuality‹, and Early Music«, in: *Citation and Authority in Medieval and Renaissance Musical Culture*, hg. von Suzannah Clark und Eva Elizabeth Leach, Woodbridge: Boydell Press, 141–151.
- Nottebohm, Gustav (1872), *Beethoveniana*, Leipzig: J. Rieter-Biedermann.
- Ronge, Julia (2016), »Beethoven liest musiktheoretische Fachliteratur«, in: *Beethoven liest*, hg. von Bernhard R. Appel und Julia Ronge, Bonn: Beethoven-Haus, 16–33.
- Seidel, Wilhelm (2016), »Galanter Stil« [1995], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, New York: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13431> (30.9.2023)
- Steinbeck, Wolfram (1996), »Klaviersonate D-Dur op.28«, in: *Beethoven. Interpretation seiner Werke*, hg. von Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus und Alexander L. Ringer, Laaber: Laaber, 231–237.
- Thayer, Alexander W. (1872), *Ludwig van Beethovens Leben*, übers. von Hermann Deiters, Bd.2. Leipzig: Breitkopf & Härtel, online verfügbar unter <http://www.zeno.org/pnd/117300403> (30.9.2023).
- Türk, Daniel G. (1791), *Kurze Anweisung zum Generalbaßspielen*, Leipzig, Halle: Schwickert, Hemmerde.
- Voss, Egon (1996), »Klaviersonate c-Moll Pathétique op. 13«, in: *Beethoven. Interpretation seiner Werke*, hg. von Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus und Alexander L. Ringer, Laaber: Laaber, 89–95.
- Wegeler, Franz G. / Ferdinand Ries (2000), *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven* [1838], Hildesheim: Georg Olms.

© 2023 Leon Bellmer (Leon.Bellmer@gmx.de)

Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden

Bellmer, Leon (2023), Ein *galantes* Modell? Diskussion einer Stelle in Beethovens Grande Sonate Pathétique vor dem Hintergrund kompositorischer Prototypen und der ›Schreibart‹ in zeitgenössischen Traktaten, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 20/2, 41–59. <https://doi.org/10.31751/1194>

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 16/07/2022

angenommen / accepted: 30/09/2022

veröffentlicht / first published: 30/12/2023

zuletzt geändert / last updated: 29/12/2023