

# Das galante Modell als kreativer Raum

## Die Introduction zum ersten Satz von Ludwig van Beethovens Streichquartett Es-Dur op. 74

Johannes Raiser

**ABSTRACT:** Die langsame Einleitung zum ersten Satz von Ludwig van Beethovens Streichquartett Es-Dur op. 74 (*Harfenquartett*) wird detailliert auf Zusammenhänge zwischen Satztechnik, Harmonik und Motivik sowie auf Beziehungen zum folgenden Expositionsbeginn untersucht. Als methodische Stützen dienen hierbei einerseits die historische Generalbass- und Stufentheorie Emanuel Aloys Försters (1805), andererseits die Arbeit von Robert Gjerdingen zu Satzmodellen ›galanter‹ Musik des späteren 18. Jahrhunderts (2007). Auf den gewählten Werkausschnitt angewandt ermöglichen beide Ansätze Einblick in kompositorische Entscheidungen von höchster kreativer Gestaltungskraft. Neben der Hervorhebung satztechnischer Besonderheiten in Beethovens Quartett zeigt der Text auch Möglichkeiten der analytischen Anwendung beider Methoden.

This essay provides a detailed analysis of interrelations between the structural, harmonic and motivic features in the slow introduction to the first movement of Ludwig van Beethoven's string quartet in E $\flat$  major, op. 74 (*Harp*). I use two different methodologies: the early 19<sup>th</sup> century theories of figured bass and bass scale degrees of Emanuel Aloys Förster (1805) and Robert Gjerdingen's theory of schematic models of late eighteenth century ›galant‹ music (2007). The chosen excerpt shows a high degree of individual shaping in relation to both approaches. Apart from highlighting compositional peculiarities in Beethoven's work, the article aims to explore the ways each methodology can relate to each other through their application.

**Schlagworte/Keywords:** Emanuel Aloys Foerster; figured bass; galant style; galanter Stil; Generalbass; Ludwig van Beethoven; Robert Gjerdingen; schema; Streichquartett Es-Dur op. 74; String Quartet in Eb major op. 74

Dieser Aufsatz geht auf ein Kurzreferat des Autors im Rahmen einer Tagung des *Instituts für Musikforschung Würzburg* und der *Schola Cantorum Basiliensis* zum Thema »Satzmodelle der Wiener Klassik« in Würzburg im April 2017 zurück. Vor dem Hintergrund der Relevanz solcher Modelle für Fragen der übergeordneten Mechanik des betreffenden Stiles möchte sich dieser Text vor allem mit dem kreativen ›Operationsmodus‹ der Komponistinnen und Komponisten, welche sich seiner bedient haben, beschäftigen. Der untersuchte Werkausschnitt, die Introduction zum ersten Satz von Ludwig van Beethovens Streichquartett Es-Dur op. 74 (mit dem Beinamen *Harfenquartett*), eignet sich dabei hervorragend für den Versuch einer Beantwortung der Frage, inwiefern diese satztechnischen Bausteine tatsächlich als vorgefertigte Elemente in den kreativen Prozess eingegangen sind und ob die nachträgliche Analyse dieser Elemente geeignet ist, einen möglichen kreativen Prozess zu rekonstruieren. Dabei soll von zwei durchaus verschiedenen, aber für den aktuellen Diskurs zentralen theoretischen Beiträgen zum Verständnis des Komponierens in der Wiener Klassik ausgegangen werden.

Zum einen hat Robert Gjerdingen in seiner Studie *Music in the Galant Style* (2007) eine umfangreiche Darstellung klar identifizierbarer Modelle der Musik des späteren 18. Jahrhunderts vorgenommen. Er selbst meint dazu: »[...]a hallmark of the galant style was

a particular repertory of *stock musical phrases*, employed in conventional sequences.«<sup>1</sup> Sein Beitrag dient so als Beispiel für einen analytischen Ansatz, welcher versucht, kompositorisches Verfahren in erster Linie als sinnige, d.h. gewissen form- und affektbezogenen Kriterien gehorchende Verwendung von geläufigen, idiomatischen Einheiten zu beschreiben.<sup>2</sup> Der *galant style* wird bei Gjerdingen mittels einer Ansammlung solcher Einheiten oder, wie Gjerdingen sie bezeichnet, »Schemata« präsentiert, welche jeweils als Außenstimmensatz, als charakteristische Harmoniefolge sowie als metrisch gegliedertes, kleinformatiges Modell etikettiert werden.<sup>3</sup>

Zum anderen bietet Emanuel Aloys Förster mit seiner *Anleitung zum General-Bass* von 1805 einen zeitgenössischen Zugriff auf die »galante Schreibart«<sup>4</sup>. Försters Konzept des »Sitzes der Akkorde«<sup>5</sup>, ein Schema ähnlich der älteren *Regola d'ottava*, liefert diesem auf pragmatische Weise die Erklärung für fast jede ihm denkbare Klangfortschreitung.<sup>6</sup> Förster steht so in einem gewissen Gegensatz zu Gjerdingens Isolierung einzelner, konkreter »Vokabeln« und lässt viele davon als Ausdruck ein- und desselben Prinzips – hauptsächlich der kontrapunktischen Kombination verschiedener, charakteristischer Skalenausschnitte unter Bedingung bestimmter Standardbezeichnungen – begreifbar werden.

Am Beispiel einer langsamen Einleitung, in welcher die musikalischen Elemente meist in einer Art Vorstadium inszeniert sind, lässt sich ein kreatives Spielen mit den beschriebenen Merkmalen galanter Kompositionstechnik besonders deutlich veranschaulichen. Dies gilt umso mehr für einen Komponisten wie Beethoven, bei welchem im Umgang mit den stilistischen Konventionen seiner Zeit eine ganz neuartig erscheinende Expressivität hervorbricht. Übrigens war Förster Beethoven nicht nur persönlich und beruflich verbunden, sondern führt in seiner *Anleitung* sogar Notenbeispiele seines großen Zeitgenossen an.<sup>7</sup>

Diesen Voraussetzungen entsprechend geht die Analyse von einer Darstellung des für die Introduction des Streichquartetts op. 74 zentralen harmonisch-melodischen Modells aus sowie von dessen Abgleich mit Aspekten galanter Schemata im Sinne Gjerdingens und dessen Verankerung in Försters Generalbasslehre. Danach wird es von besonderem Interesse sein, inwiefern ein solches »exemplar«<sup>8</sup> galanter Satztechnik bei der Analyse nicht bloß als momentaner struktureller Bezugspunkt für eine einzelne Gestaltungsidee des Komponisten verstanden werden kann, sondern auch im weiteren Verlauf des untersuchten Ausschnitts im Kontext vieler weiterer solcher Gestaltungsideen erscheint. Dies geschieht u.a. durch die Ableitung von Varianten aus dem Modell, dessen neue Harmonisierung und dessen Verzerrung durch Chromatik. Der analysierte Prozess geht, zumal bei Beethoven, einher mit einem verstärkten Denken in genuin ausgeformten, musikalischen »Figuren« oder, modern gesprochen, motivischem Material, welches auch abstrahiert vom Ausgangsmodell wirksam werden kann.

1 Gjerdingen 2007, 6 (Hervorhebung des Verfassers).

2 Vgl. ebd.

3 Vgl. ebd., 453ff.

4 Förster 1805, 40, 47, 89 und passim.

5 Ebd., 48 und passim.

6 Vgl. Hensel 2012, 97.

7 Vgl. ebd., Vorwort sowie 129 und 132.

8 Vgl. zur Erklärung des Begriffs »exemplar« Gjerdingen 2007, 10f.

## DAS ERÖFFNUNGSMODELL DER INTRODUKTION

Förster beginnt die Vorrede zu seinem Lehrwerk mit dem Satz »Die Musik bestehet aus Melodie und Harmonie«<sup>9</sup>. Welche Einheit diese beiden Begriffe für Förster bilden, zeigt sich vor allem an dessen Darstellung des ›Sitzes der Akkorde‹. Dieses Schema verknüpft die Basstöne der mit Generalbassziffern dargestellten Dreiklänge und Septakkorde eindeutig mit den darunter stehenden, römischen Stufenbezeichnungen. Wichtig sind hierbei vor allem Försters erste zwei ›Classen‹ von Septakkorden: die verschiedenen Umkehrungen der ›charakteristischen‹ und ›enharmonischen Accorde‹, oder, in moderner Terminologie, der Dominantseptakkorde und verminderten Septakkorde. Diese dienen laut Förster als Indikatoren für die gerade vorherrschende Tonart, denn jede von ihnen kann nur auf einer einzigen Bassstufe vorkommen.<sup>10</sup> So entsteht ein klar definiertes Abhängigkeitsverhältnis: Die Tonleiterstruktur indiziert je nach verwendeter Akkordklasse – ›charakteristisch‹ oder ›enharmonisch‹ – eine bestimmte Harmonisierung, umgekehrt verweist die Akkordstruktur auf eine (nicht zwingend vollständig auftretende) Tonleiter. »Melodie« und »Harmonie« bedingen sich sozusagen untrennbar gegenseitig.

Beispiele 1 und 2 zeigen Försters ›Sitz‹, wie er in diesem Beitrag verstanden wird, im Vergleich mit dem mit Bassstufen unterlegten und bezifferten Beginn von op. 74.<sup>11</sup> Die genannten Septakkordklassen sind hierbei mit ›k.‹ bzw. ›e.‹ markiert. (Försters Bezifferung enthält einige Fehler, die vom Verfasser markiert und korrigiert wurden). Zuerst fällt hierbei der Anfang in der ›falschen‹ Tonart auf. Die Basslinie des Violoncellos vollzieht den abwärts gerichteten Quartgang *es-des-c-B*, welcher im gegebenen harmonischen Kontext klar als lineare Präsentation der Stufen 5–2 in As-Dur gedeutet werden kann.<sup>12</sup> Auch der Sekundakkord auf der vierten Stufe *des* sowie die restlichen Harmonien entsprechen klar dem ›Sitz der Akkorde‹, wie beim Vergleich der Abbildungen deutlich wird. Rein aus Sicht des Generalbasses betrachtet ist dieser Anfang also zunächst ein völlig der galanten Norm entsprechendes Gebilde, trotz seiner Versetzung in eine fremde Tonart.

Bezifferung Försters	$\frac{5}{3}$	$\frac{6}{4}$	$\frac{7}{2}$	$\frac{k.}{4}$	$\frac{e.}{5}$	6	$\frac{3[sic]}{3}$	$\frac{k.}{2}$	$\frac{e.}{3}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{6}{4}$	7	$\frac{k.}{5}$	$\frac{ii.}{6}$	$\frac{e.}{2}$	$\frac{k.}{5}$	$\frac{e.}{7}$
Stufen Försters		I.		II.		III.		IV.		V.			VI.			VII.	
korrigierte Bezifferung	$\frac{5}{3}$	$\frac{6}{4}$	$\frac{7}{2}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{6}{b5}$	6	$\frac{5}{3}$	2	$\frac{6}{b3}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{6}{4}$	7	$\frac{5}{3}$	6	$\frac{6}{2}$	$\frac{6}{5}$	$\frac{b7}{7}$

Beispiel 1: Emanuel A. Förster, *Anleitung zum General-Bass* (1805), ›Sitz der Akkorde

9 Förster 1805, I und Hensel 2012, 67.

10 Vgl. Hensel 2012, 97. Vgl. zum theoriehistorischen Kontext von Försters Konzept (ausgehend von den Theorien Rameaus) auch ebd., ii–iv.

11 Vgl. dazu das Schema in Hensel 2012, 97. Dies ist die einzige Stelle in Försters *Anleitung*, wo dieser römische Ziffern (statt arabische) für die Bezeichnung von Bassstufen verwendet. Diese Analyse gebraucht dafür immer die Letzteren, in Übereinstimmung mit Försters üblicher Bezeichnungsweise.

12 Um, entsprechend diesem analytischen Verständnis der Anfangstakte, die Generalbassziffern den darunter stehenden Stufenzahlen anzugleichen, wurde in den Beispielen 3, 4 und 6 auf die Bezifferung der Alteration *d*→*des* verzichtet.

13 Vom Verfasser erstellt auf Grundlage von Försters Schema in ebd., 97.

**Poco Adagio**

Violine 1  
sotto voce

Violine 2  
sotto voce

Viola  
sotto voce

Violoncello  
sotto voce

3 2 6 4  
5 4 3 2

Beispiel 2: Ludwig van Beethoven, Streichquartett Es-Dur op. 74, erster Satz, T. 1–2

Untersucht man die Gestaltung des Rahmensatzes, so ergibt eine Reduktion das in Beispiel 3 wiedergegebene Außenstimmenschema (die Farben werden im Folgenden konsequent der jeweiligen diastematischen Struktur zugeordnet).

Um diesen Stimmführungstypus mit einem geläufigen galanten ›Schema‹ Gjerdingens vergleichen zu können, müssen zuerst einige mögliche Varianten seiner Erscheinungsform dargestellt werden. Diese Schritte sollen als ein Beispiel für das Verständnis der ersten Takte von Beethovens op. 74 im Kontext von Gjerdingens *stock musical phrases* dienen. Eine erste verwandte Form, welche ebenfalls problemlos mit den von Försters ›Sitz‹ implizierten Harmonien verbunden werden kann, ergibt sich beim Tausch der Außenstimmen (Bsp. 4).

8 ü4 6 3

Beispiel 3: Ludwig van Beethoven, Streichquartett Es-Dur op. 74, erster Satz, T. 1–2, Diastematik der Außenstimmen

a b

8 vm5 3 6

5 6 5 2  
5 7 1 4

Beispiel 4: Ludwig van Beethoven, Streichquartett Es-Dur op. 74, erster Satz, T. 1–2, Eröffnungsmotiv mit vertauschten Außenstimmen

Das Vertauschen der Tonpaare *es-des* und *c-b* der Oberstimme ergibt die Diskantmelodik der ersten drei Takte aus dem zweiten Satz von Beethovens Klaviersonate c-Moll op. 13 *Pathétique* (Bsp. 5). Die Bassführung in diesem Beispiel stimmt – bis auf die dritte Position *Es* der Oberstimme, welche mit *c* kontrapunktiert wird – mit derjenigen aus Beispiel 4 überein.

**Adagio cantabile**

b a

5 2 6 6  
1 4 3 7

Beispiel 5: Ludwig van Beethoven, Klaviersonate c-Moll op. 13 *Pathétique*, zweiter Satz, T. 1–3

Diese Basslinie entspricht außerdem exakt derjenigen einer Variante des von Gjerdingen »The Fenaroli«<sup>14</sup> genannten Schemas (Bsp. 6). Charakteristisch für diese spezielle Erscheinungsform von Gjerdingens Schema ist die Kombination von zwei Klauseln, welche anschließend mit vertauschten Stimmen wiederholt wird. Das Beispiel aus der *Pathétique* zeigt eine weitere, von Gjerdingen genannte Eigenart des »Fenaroli«-Modells, nämlich die Möglichkeit des Beginns mit der *Ultima* einer dieser Klauseln auf schwerer Zeit.<sup>15</sup> Die Melodietöne *b* und *es* kann man dabei als Variation der dem Modell entsprechenden Gegenstimme *g-as* (bei Beethoven in der Begleitfigur zu finden) auffassen.

Klauselpaar                      Klauselpaar  
im Stimmtausch

5                      2                      6                      6  
1                      4                      3                      5

Beispiel 6: Robert Gjerdingen, *Music in the Galant Style* (2007), 462, Schema »The Fenaroli« und Oberstimmvariante aus Ludwig van Beethoven, Klaviersonate c-Moll op. 13 *Pathétique*, T. 1–2

Gjerdingen verknüpft sein Schema außerdem mit einer formalen Funktion als prototypisches »zweites Thema« und nennt die Wiederholung des gesamten Modells direkt nach seiner erstmaligen Präsentation als typisches Merkmal.<sup>16</sup> Die bisherigen Untersuchungen zeigen jedoch, dass Teile seiner charakteristischen Melodik sowie seiner idiomatischen Harmoniefolge sehr modular verwendbar und auch in ganz von diesen Bedingungen unabhängigen Kontext als Einheit analysierbar sind – so beispielsweise am Beginn von Beethovens Quartett op. 74 im Sinne der strukturellen Genese einer Eröffnung. Im Folgenden wird daher eine Verknüpfung der in Beispiel 2 gezeigten Bezifferung und Stufenfolge mit der Außenstimmenmelodik von Beispiel 3 als das für die folgende Analyse zentrale Modell definiert, wie es in Beispiel 7 vollständig dargestellt ist.

5                      2                      6                      4  
5                      4                      3                      2

Beispiel 7: Ludwig van Beethoven, Streichquartett Es-Dur op. 74, erster Satz, T. 1–2, Eröffnungsmodell

Hierbei sei als wichtige analytische Voraussetzung angemerkt, dass die in Takt 1–3 als Rahmensatz auftretenden diastematischen Verläufe bei ihrem späteren Gebrauch auch in anderen Stimmen verwendet werden können. Die musikalische Gestaltung dieser Struktur bei der anfänglichen Präsentation in op. 74 ist dabei durch und durch individuell. Der expressive Sextsprung wird als Intervall, zusammen mit dem von der Bassstimme in Takt 1–3 durchschrittenen Intervall der Quarte, für die Motivik des gesamten folgenden Satzes bestimmend sein. Der Ton *es* wird in seiner Beziehung zur Septime *des* zweifach wirksam: direkt melodisch im Violoncello sowie auf dem jeweiligen Beginn beider Takte in der 1. Violine. Zentral ist außerdem der punktierte Rhythmus der zweiten Takthälfte, welcher das Stehenbleiben auf der ersten Zählzeit von Takt 2 mit der nachfolgenden Generalpause einleitet. Dieses wiederum geschieht auf der instabilsten Position der Harmonie-

14 Gjerdingen 2007, 462.

15 Vgl. ebd.

16 Vgl. ebd.

folge, nämlich dem Terzquartakkord, was dem ausdrucksvoll-emphatischen Charakter der langsamen Einleitung vollkommen entspricht. Die Oberstimme der ersten zwei Takte wird ab nun das ›Eröffnungsmotiv‹ genannt.

## DAS MODELL IM GESAMTKONTEXT DER INTRODUKTION

Die folgende Analyse untersucht – wie bereits im Einleitungsabschnitt bemerkt wurde – vorrangig die wesentliche Rolle, welche dem beschriebenen Stimmführungstypus sowie der damit verbundenen Harmonisierung im Verlauf der Introduction zu Beethovens Quartett zukommt. Diese zeigt sich zunächst exemplarisch bei der Analyse der Takte 4 bis 9.

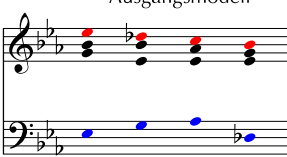
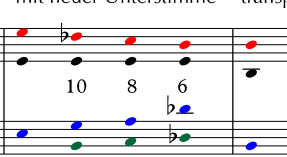
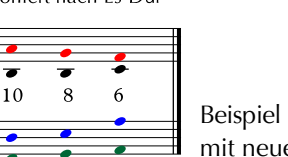
Beispiel 8: Ludwig van Beethoven, Streichquartett Es-Dur op. 74, erster Satz, T. 1–9

Der instabil-offene Terzquartakkord von Takt 2 wird bei der Wiederholung in Takt 4 zum Quintsextakkord über dem Basston G umgeformt, allerdings in seiner Variante als Umkehrung eines verminderten Septakkords – nach Försters ›Sitz‹ ist er also zweite Stufe von f-Moll. Mit ihm wendet sich die Musik einer ›Fonte‹-Sequenz<sup>17</sup> zu, welche in Takt 7 die fünfte Stufe von Es-Dur erreicht und dann in Takt 8 bei verdoppeltem Tempo der Harmoniewechsel (jetzt pro Viertelnote) wiederholt wird. In ihr ist bereits die Chromatik des Einleitungs-Endes angelegt; die Oberstimme führt wie dort von *des*<sup>2</sup> chromatisch zurück nach *es*<sup>2</sup>. As-Dur wird zwar als Tonart vorerst nicht bestätigt, als Basston spielt *as* aber dennoch eine wichtige Rolle, so zuerst in Takt 9, wo es als vierte Stufe von Es-Dur Bass-

<sup>17</sup> Vgl. zur Gestaltung der ›Fonte‹-Sequenz als ›Schema‹ im galanten Stil Gjerdingen 2007, 62f.

ton eines Sextakkordes ist. Die Basslinie des Cellos zeichnet bis Takt 9 darüber hinaus die Töne  $es^2-g^1-as^1$  (vgl. T. 1, 1. Violine) gleichsam in Augmentation nach, was melodisch wiederum der Stufenfolge 5-7-1 in As-Dur entspricht. Der Sextakkord über dem Basston As lässt sich also auf doppelte Weise verstehen: einerseits als subdominantisches Verstärkung des kurz zuvor gemachten Es-Dur-›Versprechens‹, andererseits als ›Enttäuschung‹ des noch davor ›versprochenen‹ As-Dur. Der Weg vom einen zum anderen wird quasi über den Basston G als eine Art Scharnier gegangen: Dieser wäre als Teil des Modells eigentlich siebte Stufe von As-Dur, ist jedoch aufgrund seiner Harmonisierung mit der ersten Umkehrung eines verminderten Septakkordes nach Förster bereits im Kontext des späteren Es-Dur zu verstehen. Er ist somit beispielhafter Ausdruck von Försters Prinzip des ›Sitzes der Akkorde‹, welches aufgrund der Eindeutigkeit seiner Zuordnung von Stufen und Akkordstrukturen den Rückschluss auf die gerade vorherrschende Tonart meist schon anhand der Verortung einer einzigen Harmonie innerhalb des Systems zulässt.

In Takt 8 erscheint der Außenstimmenverlauf des Eröffnungsmodells (ohne den ersten Oktavklang) in Viola und 1. Violine und nach Es-Dur transponiert. Der Abstieg  $as^1-g^1-f^1$  der Violine entspricht so, in Tonleiterstufen gedacht, den Tönen  $des-c-B$  des Cellos in Takt 1–2. Zugleich wird das Eröffnungsmotiv der Violine nun (melodisch variiert) in die Bassstimme, unter die ›Modellstimme‹ der Bratsche, gelegt. Es wird so zur Grundlage eines neuen Gegenbewegungsmodells, welches in einer linearen Bewegung beider Außenstimmen zwischen den Skalenstufen 2 und 4 mit der daraus resultierenden, kontrapunktischen Intervallfolge 10-8-6 besteht (die neue Stimme wird im Folgenden grün dargestellt). Der Ton  $f^1$  übernimmt, als neue zweite Skalenstufe, die Rolle des anfänglichen  $B$  im Cello. Überraschend ist jedoch seine im Vergleich zum Beginn neue, subdominantisches Deutung (Bsp. 9; vgl. dazu auch Bsp. 8):

Ausgangsmodell	mit neuer Unterstimme	transponiert nach Es-Dur	
			<p>Beispiel 9: Das Eröffnungsmodell mit neuer Unterstimme</p>
	<p>10 8 6</p> <p><math>\frac{4}{3}</math> 6 2</p> <p>2 3 4</p>	<p>10 8 6</p> <p><math>\frac{4}{3}</math> 6 6!</p> <p>2 3 4</p>	

So wird also durch die Versetzung eines Ausschnitts des Eröffnungsmodells in den im Laufe der ersten acht Takte etablierten Bereich der Grundtonart die Gegenüberstellung von As- und Es-Dur weiter verdeutlicht. Außerdem löst sich das Eröffnungsmotiv an dieser Stelle aus seinem initialen, satztechnischen Kontext und generiert gleichzeitig ein Derivat, eine Art zweite Version des Eröffnungsmodells.

Es wird ersichtlich, dass aus diesen Anfangstakten eine spannungserzeugende Diskrepanz zwischen der ursprünglichen, tonartlichen Identität bestimmter Basstöne des Modells (G, As) und deren neuer harmonischer Deutung erwächst. Diese setzt sich im weiteren Verlauf der Introduction fort, welcher von einem flexiblen Wechsel zwischen beiden Modellvarianten geprägt ist.

Mit der ursprünglichen Harmonisierung des Modells, nämlich als siebte Stufe von As-Dur, finden wir den Basston G erst in den Takten 13 und 17, nämlich zweimal als Forte-Schlag mit nachfolgender Generalpause (Bsp. 10). In dieser Funktion tritt der Forte-Akkord in ein interessantes Spannungsverhältnis zur vierten Stufe von Es-Dur: In Takt 11 erscheint diese als Quintsextakkord, darauf folgt eine emphatisch-prolongierende ›Drehbewegung‹, welche in der Sequenzierung den Ton  $des$  wieder einführt und so zur Domi-

nante von As-Dur zurückführt. Die aus dem 10-8-6-Modell stammende Gegenbewegung erscheint zwischen zweiter Violine und Cello. In Takt 11–12 ist sie auf die Skalenstufen 1–3 von As-Dur versetzt, in Takt 12–13 kehrt sie zu der dem Modell eigenen Position zwischen den Stufen 2 und 4 zurück. In den Takten 15–18 wird diese Sequenz mit vertauschten Stimmen wiederholt. So entsteht der Eindruck eines beständigen Kreisens im Nirgendwo, eines abwechselnden Verweilens auf der *Antepaenultima* einer Tonart (Es-Dur) und der *Paenultima* einer anderen (As-Dur). Die – vermeintliche – Rückkehr zur anfänglichen As-Dur-Region wird so zum Paradigma für die gesamte Einleitung; es scheint, eine zum Modell gehörige Harmonie wird wie ein Fixpunkt immer wieder angesteuert.

The image displays two systems of a musical score for Ludwig van Beethoven's String Quartet in E-flat major, Op. 74, first movement, measures 10-17. The score is in E-flat major (Es-Dur) and features a 10-8-6 scale model. It shows four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The music is marked 'espressivo' and 'p' (piano) to 'f' (forte). Annotations include scale degrees (6, 5, 4, 3, 2, 1) and labels like 'APU' and 'PU' in quotes. Green circles highlight specific melodic lines, and a red box highlights a passage in the first violin staff at measure 10.

Beispiel 10: Ludwig van Beethoven, Streichquartett Es-Dur op. 74, erster Satz, T. 10–17 (APU = Antepaenultima; PU = Paenultima)

Die restlichen, bislang nicht erwähnten Takte bis Takt 18 arbeiten ebenfalls mit dem Eröffnungsmodell. In Takt 10–11 ist eine bemerkenswerte Kompression zuvor exponierter Elemente zu beobachten: Das bereits in Takt 6 erklangene *ces* wird mit dem rückläufigen und rhythmisch diminuierten Skalengang der Stufen 4–2 der Cellostimme des Anfangs kombiniert. Ausschnitte des Modells werden anschließend ebenfalls als Auftakt zu Takt 11 verwendet. Hier wird deren bereits angesprochene motivische Selbständigkeit deutlich, denn der Auftakt der 1. Violine ist melodisch nichts weiter als die ursprüngliche



Basslinie. Zwischen den beiden Sequenzierungen der 10-8-6-Gegenbewegung tritt der Außenstimmenverlauf des Eröffnungsmodells intervallgetreu und mit einer diminuierten Oberstimme in Takt 14 nochmals in Erscheinung, jetzt im Kontext von f-Moll und ohne den Schlussklang.

Satztechnisch bemerkenswert ist schließlich die Weise, in der das Eröffnungsmodell der Introduction sich ebenfalls als Grundlage für den Hauptsatz der darauffolgenden Exposition entpuppt (Bsp. 11). Die Töne es-g-as der Bratsche in den Takten 28–29 entsprechen hier der Oberstimme der Introductionseröffnung. Analog zu der obigen Darstellung (Bsp. 4) erscheint das Modell jetzt mit vertauschten Außenstimmen; des und c befinden sich in der 1. Violine, auch die Oktave es von Takt 25 lässt sich bereits zum zweistimmigen Gerüst hinzurechnen. Der in Takt 1 bloß als Achtel-Auftakt fungierende, zum Modell gehörende As-Dur-Klang sorgt jetzt für einen metrisch schweren Einschnitt in der ersten Phrase des Themas (T. 29). Erstaunlich ist auch, wie in diese thematische Melodiestimme gleichzeitig derselbe Skalenausschnitt der Stufen 5–2 in der Grundtonart Es-Dur hineingeflochten ist. Eine Aufwärts-Sequenzierung des Quartgangs (T. 28–30 bzw. 30–31) führt diesen schließlich zur Kadenz in Es-Dur. Aus der metrischen und harmonischen Ambivalenz des Beginns ist so ein komplex gestalteter, motivisch durchdrungener und geschlossener Absatz erwachsen. Es lässt sich hier erkennen, wie fruchtbar es für den Nachvollzug eines kreativen Prozesses mitunter sein kann, ein und denselben Gegenstand immer wieder ganz unterschiedlich zu kontextualisieren. Die Violastimme der Takte 28–29 besitzt weder die rhythmische Prägnanz noch die melodische Ausdruckskraft der Melodiestimme des Beginns, dennoch entstammen beide demselben intervallischen ›Genotyp‹. Dafür wird die zu Anfang der Introduction artikulierte Sexte nun anderenorts melodisch-motivisch wirksam: Einerseits in der betrachteten Violastimme, andererseits befreit vom Modell und als Skalenausschnitt, welcher nun diatonisch (statt wie zuvor chromatisch) den Gang zum Melodiehöhepunkt es<sup>3</sup> vollzieht (T. 32–35, 1. Violine).

## DER SCHLUSS DER INTRODUCTION

Die letzten sieben Takte der Introduction zeigen einen Prozess, der sich von der bisherigen Modellgebundenheit entfernt und die einander tonartlich ambivalent gegenüberstehenden Elemente auf neue Weise deutet (Bsp. 12).

Erst in Takt 18 wird as tatsächlich zur harmonischen ersten Stufe, allerdings in as-Moll, was durch den bereits vorher aufgetretenen Ton ces vorbereitet ist. Die Passage der Takte 17–24 findet im letzten Takt der Introduction zurück auf die fünfte Stufe von Es-Dur, insofern ließe sie sich, betrachtet man nur die Basisstufen, auf Ebene der tonalen Disposition auch als die Stufenprogression 3-4-5-1 in der Grundtonart sehen. Ab Takt 18 ändert sich der Satz in vielerlei Hinsicht: Das Kopfmotiv (1. Violine) wird in as-Moll eingepasst und ist Beginn eines chromatischen Aufstiegs über mehr als eine Oktave, der in der Folge Dreh- und Angelpunkt des Geschehens wird: Während die rhythmisch abgespaltene zweite Hälfte des Motivs als Oberstimme fungiert, wird dieses als Ganzes drei Takte später zur Basslinie. Dabei ist es fast vollständig aus seinem ursprünglichen, modellgebundenen Stimmführungskontext herausgelöst (ein Rest davon bleibt in T. 22). Die expressive Chromatik der Passage ist zu Beginn der Introduction bereits angelegt, dort jedoch harmonisch-sequenziell ausgedeutet, während sie hier zu sehr dissonanten, oft mehrfachen Vorhaltsbildungen führt. Um in Bezug auf Letztere noch einmal auf Försters *Anleitung* zu verweisen, sei hier ein Beispiel aus dem letzten Kapitel beigelegt, in welchem Förster sol-

che chromatischen Nebennoten an einem ›charakteristischen Accord‹ zeigt (Bsp. 13). Förster betont dabei ausdrücklich deren Häufigkeit in zeitgenössischen Kompositionen: »Zu den chromatischen Tönen gehört unstreitig der untere halbe Ton, welcher vor den Intervallen hergeheth [...]. Alle Compositionen wimmeln davon.«<sup>18</sup> In diesem Sinne lassen sich die erwähnten Dissonanzen über weite Strecken der Passage hinweg als chromatische Vorhalte von der jeweiligen Länge einer punktierten Viertelnote verstehen. Als deren expressive Steigerung erscheint auf der dritten Zählzeit von Takt 21 ein verminderter Septakkord, welcher daraufhin vollständig chromatisch verschoben wird. Strikt bei Försters Ansatz bleibend, könnte man hier von einem vierfachen ›unteren halben Ton‹ sprechen.

The image shows a musical score for Ludwig van Beethoven's String Quartet in E-flat major, Op. 74, first movement, measures 25-35. The score is in 3/4 time and features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Measure 25 is marked 'Allegro' and 'f'. Measure 28 has fingering annotations: 'Es: 5', 'As: 4', '3', '2', 'Quarte', and 'Quarte sequenziert'. Measure 32 has fingering annotations: '5', '7', '1', 'Sexte', and '1'. The score includes dynamic markings like 'p' and 'pizz.', and performance instructions like 'cresc.' and 'pizz.'.

Beispiel 11: Ludwig van Beethoven, Streichquartett Es-Dur op. 74, erster Satz, T. 25–35 (Beginn der Exposition)

18 Hensel 2012, 131.

Beispiel 12: Ludwig van Beethoven, Streichquartett Es-Dur op. 74, erster Satz, T. 18–25

Beispiel 13: Emanuel A. Förster, *Anleitung zum General-Bass* (1805), Beispiele für chromatische Nebennoten<sup>19</sup>

Andererseits aber ist der Auflösungsakkord selbst reine Antizipation, denn er erweist sich im folgenden Takt als nächster Vorhalt zum Dominantseptakkord über es. Verschobene verminderte Septakkorde werden auch im Verlauf des Allegro für die harmonische Progression wichtig, so an der in Beispiel 14 wiedergegebenen Stelle.

Was in den finalen beiden Takten der Introduction geschieht, ließe sich vielleicht mittels einer sehr gewagten Ausreizung des Konzepts des ›Sitzes der Akkorde‹ beschreiben: Erstens übernimmt der erneut erreichte Ton *ces* zwar eigentlich die Rolle des nächsten, langen Vorhaltes, ist jedoch zugleich als *Ces-Dur-Quartsextakkord* harmonisiert. Zweitens bewegt sich die Melodiestimme auf der folgenden schweren Zählzeit plötzlich schrittweise aufwärts zum neuen Ton *des*, anstatt dass eine der vorherigen auftaktigen Tonrepetitionen zum Einsatz käme. Dies lässt, inmitten der Linearität chromatischer Stimmführung, kurzzeitig den Klang eines Dominantseptakkordes über *a* (!) zustande kommen; dabei ist die eigentliche Vorhaltsstimme nun das Cello mit dem Eröffnungsmotiv.

19 Vom Verfasser auf Grundlage der Abbildung in Hensel 2012, 131 erstellt.

So wird also einerseits einem harmonisch eigentlich unbestimmten Vorhaltston (*ces*) ein scheinbarer, harmonischer Halt geboten, andererseits wird der Hörer durch das Vorziehen von *des* auf die schwere Zeit kurz darauf melodisch überrascht. Die eigentliche, harmonische Progression – wiederum zwei verschobene, verminderte Akkorde (ein verminderter Dreiklang als Quartsextakkord über dem Basston *ges*, sowie, daran anschließend, ein verminderter Septakkord als Terzquartakkord über dem Basston *b*) – ist so zweifach verschleiert. Sie entspräche nach Förster einer Wendung zur als Terzquartakkord »enharmonisch« harmonisierten vierten Stufe von *f*-Moll, bringt den Hörer also, die nachfolgende, dominante Harmonie vorbereitend, in den Bereich von *Es*-Dur zurück. In den Violinen fallen außerdem die Linien  $des^2-d^2-es^2$  und  $es^1-e^1-f^1$  als Stimmführungselemente der »Fonte«-Sequenz aus den Takten 4–5 auf (in Bsp. 12 farbig markiert, vgl. auch Bsp. 8). Wie zu Beginn in Takt 2 landen die Außenstimmen in Takt 24 auf  $des^2$  und *B* – die Harmonie wiederum entspricht Takt 4, als ob Beethoven uns verschiedene Kombinationsmöglichkeiten der gewählten Basstöne und Akkorde zeigen wollte. Gleich darauf entpuppt sich dieser verminderte Septakkord aber wieder als Vorhalt, diesmal zur fünften Stufe von *Es*-Dur.

The image shows a musical score for measures 44 to 50 of the first movement of Beethoven's String Quartet in E-flat major, Op. 74. The score is arranged for Violine 1, Violine 2, Viola, and Violoncello. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The music consists of five measures. Dynamic markings are as follows: Measure 44: *f* for all parts; Measure 45: *p* for all parts; Measure 46: *f* for all parts; Measure 47: *p* *cresc.* for all parts; Measure 48: *sf* for all parts, followed by a hairpin decrescendo to *p* in measure 49. The Viola part has a *cresc.* marking in measure 47. The Violoncello part has a *cresc.* marking in measure 47.

Beispiel 14: Ludwig van Beethoven, Streichquartett *Es*-Dur op. 74, erster Satz, T. 44–50

Erkenntnis all dieser Beobachtungen kann also sein, dass ein harmonischer Prozess, welcher zu Beginn durch einen bestimmten Stufengang in einer Sequenz abgesichert ist, nämlich die Modulation zur Grundtonart *Es*-Dur, am Ende verkürzt und über lineare Chromatik vollzogen wird. Das chromatische Erreichen des Grundtons am Schluss der Introduction wird vorbereitet durch die im Kontext von Harmonik und Stimmführung gewagte Auflösung des bereits in Takt 5 exponierten Tons *des* nach oben (Bsp. 8). Auf bestechend stringente Weise löst sich so das mit der Einführung des verminderten Akkordes ausgelöste Spannungsmoment wieder auf – vorerst, denn die ins Spiel gebrachten Verhältnisse bleiben zentral für den ganzen Satz.

## ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

Die Darstellung des für die Analyse der Introduction von Beethovens Streichquartett op. 74 wichtigen Außenstimmensatzes und seiner harmonischen Ausgangslage sowie die Analyse der gesamten Einleitung inklusive des Expositionsbeginns haben Folgendes gezeigt:

Der von Beethoven in den Eingangstakten verwandte Satztypus kann sowohl als Ausdruck des Förster'schen ›Sitzes der Akkorde‹ als einem Standard galanter Harmonisierung gesehen werden als auch als ein komplex erdachtes melodisch-harmonisches Gebilde im weiteren Sinne der ›Schemata‹ Gjerdingens. Seine harmonische und lineare Gestaltung weist dabei keimhafte Instabilitäten auf, welche ausschlaggebend für die Ambivalenz des weiteren Verlaufs der Introduction sind. Wichtig sind hierbei vor allem seine anfängliche Versetzung in den fremden, subdominanten Bereich von As-Dur sowie sein Ende auf einem offenen Dominantklang (Terzquartakkord), welcher ein mehrdeutiges Spiel mit neuen Basstönen sowie seinen ›enharmonischen‹ Varianten initiiert. Dieses wird in der Folge inszeniert, indem der Modellton *g* als neuer Basston dieses Klangs vom Modell abgesondert und dem neu als vierte Stufe der Grundtonart gedeuteten Basston *as* entgegengestellt wird. Ausschlaggebend für diese Neuharmonisierung ist die Bildung eines Derivats des eröffnenden Stimmführungstypus im neuen tonartlichen Bereich, welches für den folgenden Abschnitt der Einleitung bestimmend bleibt. In diesem Zusammenhang wurde deutlich, wie wichtig die motivische Eigenständigkeit der Modellstimmen für die satztechnischen Entwicklungen ist. Diese nimmt im Hauptsatz des Allegros weiter zu, welcher unter anderem aus den kontrapunktischen Elementen der Eröffnung gebildet ist. Der davorstehende, letzte Teil der Introduction ist einerseits vorübergehende, tonikale Bestätigung des Beginns (*as*-Moll), andererseits aber auch Erfüllung des chromatischen Potenzials zuvor stets diatonisch abgesicherter Elemente.

Zuletzt soll nochmals auf Gjerdingens Begriff der *stock musical phrase* und dessen Implikationen für die Definition von Schemata zurückgekommen werden. Wenn Gjerdingen in der Einleitung zu *Music in the Galant Style* verschiedene Konzeptionen zur Ableitung von Schemata bespricht, sagt er selbst dazu: »a complex mental category is something more than a fixed list of defining features.«<sup>20</sup> In diesem Sinn hat der vorliegende Aufsatz ein Stück weit versucht, den Gang von der Bildung eines Repertoires fixer Modelle zurück zu einem ebensolchen Komplex mentaler, d.h. in diesem Fall kompositorisch wirksamer Kategorien zu gehen. Es wäre anschließend durchaus möglich und vielleicht nicht ohne Gewinn, das hier analysierte Eröffnungsschema wieder zu isolieren und in Gjerdingens Sammlung aufzunehmen. Dass aber wenige Eingriffe genügen, um daraus eine ganz andere Musik zu formen (siehe das Beispiel aus der *Pathétique*), zeigt, wie fließend der Begriff von ›galanten Satzmodellen‹ unter Umständen sein kann. Die Introduction des *Harfenquartetts* ist außerdem ein Beispiel dafür, wie stark diese Modelle in ihrer konkreten Erscheinung motivisch, tonal und satztechnisch der jeweiligen formalen Entwicklung des musikalischen Kontexts unterworfen sind. Die Gegebenheiten der ersten zwei Takte werden teilweise zu Abstrakta, welche sich nach und nach in ganz neue, gestalterische Zusammenhänge fügen. Die hier analytisch nachvollzogene kompositorische Strategie Beethovens liegt somit auf einer elementarerer Ebene als derjenigen der *stock musical phrase*; die in Försters ›Sitz der Akkorde‹ manifestierten Gesetzmäßigkeiten zeigen sich bei Beethoven als kreativer Raum.

20 Gjerdingen 2007, 13.

## Literatur

- Förster, Emanuel Aloys (1805), *Anleitung zum General-Bass*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.  
Gjerdingen, Robert (2007), *Music in the Galant Style*, New York: Oxford University Press.  
Hensel, Daniel (Hg.) (2012), *Emanuel Aloys Förster: »Anleitung zum General-Bass« (1805), einschließlich der Biographie Karl Weigl: Emanuel Aloys Förster (1913)*, Stuttgart: Ibidem.

Raiser, Johannes (2018): Das galante Modell als kreativer Raum. ZGMTH 15/1, 159–172.  
<https://doi.org/10.31751/958>

© 2018 Johannes Raiser (johannes.raiser@hotmail.com)

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: 17/11/2017

angenommen / accepted: 17/11/2017

veröffentlicht / first published: 30/06/2018

zuletzt geändert / last updated: 03/08/2018