

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 21 (1997)

Artikel: Gradus ad Parnassum - Beethovens Kontrapunkt nach Fux

Autor: Mackeown, John P.

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-869019>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

GRADUS AD PARNASSUM – BEETHOVENS KONTRAPUNKT NACH FUX

VON JOHN P. MACKEOWN

„... and what is the use of a book,“ thought
Alice, „without pictures or conversations?“
Lewis Carroll, *Alice in Wonderland*

Beethoven nahm in Wien Kompositionsunterricht bei Joseph Haydn und Johann Georg Albrechtsberger. Bei beiden studierte er Kontrapunkt nach der jeweils modifizierten Methode der *Gradus ad Parnassum* von Johann Joseph Fux.¹ Stilistisch ist diese *Anführung zur Regelmässigen Musikalischen Composition*² an einer Renaissance-Vokalpolyphonie orientiert. Wie stark assimilierte Beethoven in seinen Kontrapunktübungen eine durch Fux vermittelte *prima prattica*? Wie weit wirkte diese in eine *seconda prattica* von Beethovens eigenem Komponieren fort?

Die *Gradus ad Parnassum* wurden ab ihrem Erscheinen die klassische Kontrapunktlehre für österreichische Komponisten von Wagenseil bis Mozart. Sie hatten somit bereits die Entwicklung eines „Wiener Stils“ mitgetragen, als Beethoven (ab 1792 selbst in Wien) dessen musikalische Formen und Techniken zu erarbeiten anfang. Wie bei Haydn und Mozart reicht auch bei Beethoven eine theoretische, praktische und pädagogische Auseinandersetzung mit *Gradus* bis in die Zeit seines Spätwerkes. Als gemeinsames Lehrbuch führen *Gradus* Haydn, Mozart, Beethoven mit weiteren Komponisten quasi in eine „Wiener Schule“ zusammen und bilden einen Schlüssel zu deren kontrapunktischen Kompositionsverfahren.

Dieser Aufsatz will der Tradition, Integration und Transformation der Fuxschen Kompositionslehre bei Haydn und Beethoven nachgehen. Eine für diesen Abriss ausgewählte Folge von Kompositionen Fuxens, Haydns und Beethovens umspannt ein gutes Jahrhundert vom Erscheinungsjahr der *Gradus* bis zur Entstehungszeit der letzten Beethoven-Quartette. Die historisch orientierte Analyse dieses exemplarischen Repertoires zwischen 1725 und 1825 versucht gleichwohl einen poetischen Ansatz zu bewahren: Erfahrungen und Erkenntnisse des Komponierens im Wirkungsfeld von *Gradus* sollen nicht nur verbal vergegenständlicht und diskutiert, sondern auch musikalisch vergegenwärtigt und reaktiviert werden.

¹ Johann Joseph Fux: *Gradus ad Parnassum*, Wien 1725; repr. ed. Alfred Mann, Kassel et al. 1967 (*Johann Joseph Fux Sämtliche Werke*, Serie VII,1 – infra: Fux, *Gradus*). Im Haupttext wird nach der Übersetzung von Lorenz Christoph Mizler (Leipzig 1742, infra: Fux/Mizler, *Gradus*) zitiert. Diese deutsche Ausgabe benutzte auch Beethoven.

² Mizlers Wortlaut für den originalen Untertitel: *manductio ad compositionem musicae regularem*.

Zur musikalischen Dynamik der Methode von Fux

Fux signalisiert bereits in Titel und Vorwort einen systematischen und einen stilistischen Grundansatz in *Gradus*:

- Aus sorgfältiger Rezeption der Kontrapunktlehre seit Zarlino³ perfektionierte Fux seine eigene Methode: Zu vorgegebenen *cantus firmi* in Ganzen Noten wird die Figuration von Kon- resp. Dissonanzen nach fünf rhythmisch definierten Gattungen (*species*) eingeübt: Die Gegenstimme(n) setzt man 1. in Ganzen, 2. in Halben, 3. in Vierteln, 4. in Synkopenhalben und schliesslich 5. in gemischten Werten.⁴
- Fux ordnet seine Kompositionslehre dem Stil der *prima prattica* unter. Im *Gradus*-Dialog geht er selbst als Schüler Josephus zum Meister Aloysius alias Pierluigi da Palestrina in die Lehre. Alle Exempla in diesem Unterrichtsgespräch sind in einem „Palestrina-Stil“ verfasst. Erst in der abschließenden Stillehre werden auch moderne Kompositionsweisen vorgeführt und behandelt.

Sowohl das System des Gattungskontrapunkts mit seiner rhythmisch objektivierenden Tendenz als auch die stilistische Orientierung an der *prima prattica* als überzeitliches Satzideal werden als Hauptgründe für die weitreichende Wirkung von *Gradus* bis heute angeführt.⁵ Zwei weitere, wesentlichere Qualitäten scheinen jedoch die methodische und musikalische Dynamik ihres Fortwirkens auf spätere Komponisten auszumachen:

- Die im Vorwort von Fux angekündigte *Dialogform* ist nicht nur in der indirekten Tradition von Platon her zu sehen. Sie erfüllt vielmehr die weiterhin direkte Funktion, den Leser in eine möglichst lebendige Unterrichtssituation hineinzuführen: In der laufenden Diskussion zwischen Schüler und Lehrer wird die Fixierung auf eine von der kompositorischen Praxis losgelöste Regelsystematik vermieden.⁶ Durch eigens komponierte Exempla stösst man auf Probleme der Theorie, deren Erörterung aber meist wieder zu einer pragmatischen Lösung in einem weiteren Exemplum führt. Somit wächst primär die kompositorische Erfahrungheit des Schülers – auch eines autodidaktischen *Gradus*-Studenten.⁷
- Die stets im Vordergrund bleibende kompositorische Konkretisierung führt zu einem *musikalischen Diskurs* der Exempla selbst: Bereits der noch am stärksten systematisch definierte Gattungskontrapunkt wird anhand von modalen *cantus firmi* erarbeitet. Diese konfrontieren in ih-

³ Cf. Heinrich Federhofer, „Zur handschriftlichen Überlieferung der Musiktheorie in Österreich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts“, *Die Musikforschung* 9 (1958), 277 ss., et Alfred Manns Einleitung zu Fux, *Gradus*, vii–viii.

⁴ Vide infra: *Beethovens Studien bei Haydn und Albrechtsberger*

⁵ Cf. Alfred Mann, op. cit. et Joel Lester, *Compositional theory in the eighteenth century*, Cambridge, Mass. 1992, 26–48.

⁶ Cf. op. cit., 34.

⁷ Vide infra: *Haydns ,Gradus‘*

rer organischen Gestalt von Anfang an mit weiterführenden musikalischen Implikationen. Dieselben *cantus firmi* kehren den ganzen Lehrgang hindurch in zunehmend komplexeren Formen und Fakturen wieder. Neben neuen *soggetti* werden sie auch zu Themen modifiziert, die gleich in mehreren Fugen durchgeführt werden. Diese kontinuierliche Abwandlung eines musikalischen Grundmaterials führt zu einem Studium kompositorischer Entwicklungsmöglichkeiten in ihrer potentiellen Vielfalt.

Bereits beim Lesen der Originalausgabe fällt ins Auge, wie stark der Verbaltext vom quantitativ zumindest ebenbürtigen Notentext durchdrungen ist. In Mizlers Ausgabe – welche auch Beethoven zur Hand hatte – gibt es zudem eine drucktechnisch bedingte Loslösung der gestochenen Notentafeln von dem in Typen gesetzten Worttext. Dies verstärkt noch einmal die Möglichkeit, die Exempla unvermittelt für sich als fortschreitenden Kompositionskurs zu studieren. Sie erfüllen in ihrer hohen kompositorischen Qualität selbst den Anspruch ihres Autors, mit *Gradus* eine Methode zu bieten, „nach welcher die Anfänger Stufenweise die Composition erlernen, und gleichsam als wie auf einer Leiter zu dem Gipfel dieser Wissenschaft hinan steigen könnten.“⁸

Das differenzierte und dynamische Zusammenwirken systematischer, stilistischer, dialogischer und kompositorischer Ansätze in *Gradus* sei am Eröffnungsabschnitt der Fugenlehre und anhand einer von Fux dort angebrachten *Fuga (Modus F)* exemplifiziert:⁹ Josephus hat im Unterricht bereits alle Gattungen vom einfachen bis zum gemischten (Mizler: „bunten“) Kontrapunkt gearbeitet und je eine knappe Lektion über Imitation („Nachahmung“) und Modi („Tonarten“) erhalten, bevor Aloysius zur Fugenlehre schreitet. In der zweiten Lektion dieses fünften Übungsteils leitet er zum Schreiben schlichter („schlechter“) zweistimmiger Modellfugen an:

Nun will ich die Kunst zeigen, wie man erstlich gantz schlecht und einfältig eine Fuge von zwey Stimmen machen soll. Suche dir einen Satz oder eine Melodie aus, die sich auf die Tonart schicket, in welcher du zu arbeiten gedenckest, diesen Satz schreibe in die Stimme, womit du anfangen willst. Wenn du damit fertig und der Tonart nichts zuwider ist, so wiederhole eben dieselben Noten in der andern Stimme in der Quarte oder Quinte, und setze unterdessen da die andere Stimme nachahmet, in der ersten Stimme, womit man angefangen, diejenigen Noten, so zu der nachahmenden Stimme sich schicken, und wie du solches bey dem bunten Contrapunct bist belehret worden. Nach diesem muß du, wenn die Melodie einige Tacte hindurch fortgeführt worden, dahin anordnen, daß sie den ersten Schluß in der Quinte der Tonart machen. Hierauf wird der Satz (thema) mehrentheils in der Stimme, mit welcher du angefangen, wiederum vorgenom-

⁸ Fux/Mizler, „Des Verfassers Vorrede an den Leser“.

⁹ Fux/Mizler, *Gradus*; Ueb. 5, Lect. 2 „Von der Fuge mit zwey Stimmen“. Die verbale Anleitung wird auf die zweite von sieben Modellfugen in derselben Lektion bezogen; Fux, *Gradus*, exerc. V, lect. II „De Fuga duarum Partium“.

men, aber in einem andern Intervall als anfangs geschehen, und nachdem eine Pause von einem gantzen oder halben Tact vorhergegangen, wie denn die Pause gar wegbleiben kan, wenn ein grosser Sprung statt solcher ist; die andere Stimme muss alsdenn nach einiger Pause einzutreten suchen, ehe noch die erste Stimme den Satz zu Ende gebracht, da denn, wenn der Satz etwas fortgeführt worden, der andere Schluss in der Terz der Tonart gemacht wird. Endlich setzet man den Satz in eine von beyden Stimmen und läßt gleich bey dem andern Tact, wenn es die Sache leidet, die nachahmende Stimme eintreten, worauf denn beyde Stimmen genau miteinander verbunden werden, und die Fuge mit einer Endigungs Clausel sich schliesset.

Joseph. Ich erinnere mich, dass du oben gesagt = = =

Aloys. Setze itzo deinen Zweifel bey Seite, bis dir die noch dunckle Sache durch ein Exempel klar wird.¹⁰

Modus F.

Bsp. 1: Fux, *Fuga duarum partium*, Modus F.¹¹

Die *Fuga in F* folgt wie die weiteren Modellfugen desselben Kapitels in ihren Hauptmerkmalen dieser verbalen Anleitung:

Es lässt sich eine erste Durchführung des Themas bis zur ersten Kadenz auf der Tonartquinte C (T. 1–11) feststellen, ebenso ist die zweite Durchführung in anderem Intervall- und engerem Zeitabstand definitionsgemäss mit Kadenz auf a realisiert (T. 12–21). Auch die dritte Durchführung (T. 22–30) schliesst „wortgetreu“ die Engführung (im Abstand von einem Takt) mit der Kadenz auf dem Grundton.¹² Die jeweilige Gegenstimme zum Thema ist nach der 5. Gattung des *contrapunctus floridus* gesetzt.

¹⁰ Fux/Mizler, 125/126; Fux, *Gradus*, 146.

¹¹ Fux/Mizler, *Gradus*, tab.xxiii, fig. 4; Fux, *Gradus*, 150.

¹² Die drei Fugenteile sind im Original graphisch anschaulich zum Vergleich untereinander angeordnet: Themenimitationen und Clauseln finden sich jeweils am Anfang resp. am Ende der drei Doppelzeilen.

Doch im Exemolum sind weit über die Erfüllung dieses Fugenschemas hinausführende kompositorische Prozesse thematischer, motivischer, tonartlicher und formaler Art angelegt:

- Das Thema umkreist in Sekundschriften den Grundton. Eine thematische Entwicklung reicht von der rhythmischen Diminution dieser *Drehfigur*, womit die Viertelbewegung für die Fuge eintritt (bassus T. 3/4), bis zur formerweiternden doppelten Sequenz derselben (bassus T. 24/25) und zu ihrer rhythmisch freien Modifikation (bassus Ende T. 26 bis Anfang T. 28).
- Aus der variierten *syncopatio* (tenor T. 8) wird die *quasitransitus*-Figur als neues Motiv genutzt (bassus T. 9 ss.). Dieses wird in der zweiten Durchführung rhythmisch diminuiert und variiert (bassus T. 17–20). Eine ähnliche Variationsfolge desselben Motivs trägt die rhythmische Beruhigung zur Schluss-Clausula (tenor T. 27–28).
- Obwohl im vorangehenden *Gradus*-Kapitel eine pragmatische Moduslehre skizziert wurde, die die Tonarten D, E, F, G, A, und C nicht mehr nach hohen (authentischen) und tiefen (plagalen) Nebentonarten differenziert, bleibt hier im Hintergrund weiterhin die modale Verschränkung authentischer und plagaler Ambitus – eines Tenors mit Umfang f–e¹ zu einem Bassus G–a – impliziert.¹³
- Die dritte Durchführung wirkt – über die thematische Engführung hinaus – als Verdichtung der ersten Durchführung: Die Basslinie (T. 22–27) kann als Reduktion der ersten Zeile (auf T. 1–3 und 6–7) mit darauffolgender Komprimierung des Abstiegs nach c (von T. 7–11 zu 26–28) gelesen werden, bevor das damit verschränkte letzte Themazitat (um T. 27) in die Schlusskadenz führt.

Die Systematik der Fuxschen Methode reicht über den Gattungskontrapunkt hinaus, indem sie die Fugenlehre erst auf eine dreiteilige Modellform abstützt. Der Stil der Modellfugen folgt in Modalität, Stimmdisposition und Dissonanzfiguration weiterhin einer *prima prattica*. Doch Fux ordnet sowohl das systematische als auch das historisch-stilistische Moment dem Verlauf des Unterrichtsgesprächs unter. Dieses steuert jeweils auf Exempla zu, die in ihrer musikalischen Eigendynamik ein weiterführendes kompositorisches Denken aktivieren. Einmal mehr zieht Aloysius in obiger Anleitung zur Fugenkomposition ein Notenbeispiel der weiteren Verbaldiskussion vor. Der musikbezogene Dialog wird für den innermusikalischen Diskurs zurückgelassen.

¹³ Dieses modale Konzept der „mixtio tonorum“ findet sich bereits bei Tinctoris für die *prima prattica*-Polyphonie diskutiert (Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, ed. Albert Seay, s. loc. 1975, [Corpus Scriptorum de Musica, Serie 22, I] 85–86).

Haydns „Gradus“

In Haydn erhielt Beethoven einen der besten *Gradus*-Kenner seiner Zeit zum Lehrer: Der achtjährige Haydn war noch im letzten Lebensjahr von Fux nach Wien in die Kapelle am Stephansdom gekommen. Die Kirchenmusik des emeritierten Kapellmeisters wurde dort im regelmässigen Repertoire jener 1740er Jahre gepflegt; in der Ausbildung der Chorknaben wurde weiterhin sein *Singfundament*¹⁴ benutzt. Doch konsequente Kompositionsstudien begann Haydn erst nach seinem Austritt aus der Kapelle: Laut Griesinger erwarb er in jenen 1750er Jahren neben Lehrbüchern C. Ph. E. Bachs¹⁵ und Matthesons¹⁶ die *Gradus ad Parnassum*:

– ein Buch das er noch in hohem Alter als klassisch rühmte, und wovon er ein stark abgenutztes Exemplar bewahrt hatte. Mit unermüdeter Anstrengung suchte sich Haydn Fuxens Theorie verständlich zu machen; er ging seine ganze Schule praktisch durch, er arbeitete die Aufgaben aus, ließ sie einige Wochen liegen, übersah sie alsdann wieder, und feilte so lange daran, bis er es getroffen zu haben glaubte.¹⁷

Haydns *Gradus*-Band ist verloren; seine Eintragungen blieben jedoch in Transkription in einem weiteren Exemplar der lateinischen Ausgabe erhalten.¹⁸ Sie gelten als „perhaps the most detailed critique to which Fux' text has ever been subjected“¹⁹: Haydns Notizen in *Gradus* zeugen von einem gründlichen praktischen Erarbeiten der Methode ebenso wie von einer weiterführenden, lebenslangen Auseinandersetzung mit deren Inhalt.²⁰

Eine frühe kompositorische Synthese zwischen einer *Gradus*-Fuge und einem Sinfonie-Finale schuf Haydn in seiner Sinfonie Nr. 3 („Le Matin“) von 1759/60. Das Hauptthema ist eine *Drehfigur* in Ganzen Noten. Ein fester

¹⁴ Johann Joseph Fux, *Singfundament*, ed. Eva Badura-Skoda und Alfred Mann, Graz 1993 (Sämtliche Werke, Serie VII/2).

¹⁵ Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753–1787, repr. Kassel etc. 1994.

¹⁶ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739 (infra: Mattheson, *Capellmeister*).

¹⁷ Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig 1810 repr. 1979, 10.

¹⁸ Wien, GdM 101/37 *Duplicat*. (transcr. C. F. Pohl, cf. Alfred Mann, „Haydn as student and critic of Fux“, in: *Studies in eighteenth-century music, a tribute to Karl Geiringer on his 70th birthday*, ed. H.C. Robbins Landon, Roger E. Chapman, London 1970, 323–332, (infra: Mann, „Haydn as student“), 324, et eiusdem apparat. crit. Fux, *Gradus*).

¹⁹ Alfred Mann: „Beethoven's contrapuntal studies with Haydn“, *MQ* 56 (1970), 711–726 (infra: Mann, „Beethoven's studies“), 719.

²⁰ Mann, „Haydn as student“, 324–: Haydns Textkorrekturen reichen bis zu einer Überarbeitung von Fuxens eigener Errata-Liste. Die theoretische Diskussion in *Gradus* wird durch Argumente weiterer Autoren (z. B. Kirnberger) ergänzt. Schliesslich nimmt Haydn selbst kompositorische Veränderungen an einigen Exempla vor.

Alla breve

Violine I

Violine II

Viola

Violoncello,
Basso
e Fagotto

Bsp. 2.: Haydn, Sinfonie Nr. 3, Finale, T. 1–2.

Kontrapunkt der 5. Fuxschen Gattung wird in der späteren Satzentwicklung durch zwei Gegenthemen in kontinuierlicher Viertel- resp. Achtelbewegung ersetzt. Diese klare rhythmische Abgrenzung gehört nach *Gradus* zur Technik,

wie eine Fuge mit drei Sätzen [scil. Themen] einzurichten ist [...] Erstlich ist hier zu mercken, dass jeder Satz deßwegen durch die Geltung der Noten sich von den andern unterscheidet, damit sie durch ihre verschiedenen Bewegungen desto deutlicher in die Ohren fallen.²¹

Das *Alla breve* folgt thematisch, kontrapunktisch, tonartlich und formal der Disposition einer Modellfuge, wie sie bei Fux definiert und exemplifiziert ist: Die separate Fugierung des Hauptthemas erstreckt sich über drei Durchführungen mit zunehmender Engführung (Takte 1–26, 71–90 und 91–103). Zur Haupttonart (G-dur) schliessen die Kadenzen vor der jeweils neuen Durchführung auf der Terz (H, phrygisch, T. 69/70) und auf der Quinte (D, plagal, T. 91). Wie in der Fux-Fuga in F findet sich auch im Haydn-Finale eine motivisch-thematische Entwicklung des ersten Gegenthemas und formerweiternder Sequenzpassagen aus dem Hauptthema (T. 39–50 resp. T. 77ss.).

²¹ Fux/Mizler, *Gradus*, 156 für Fux, *Gradus*, 217.

Haydns Synthese zwischen traditioneller *Gradus*-Fuge und modernem Sinfonie-*Finale* in „Le Matin“ lässt sich auf stilistischer und formaler Ebene akzentuieren: Die von Fux auf Basis einer „klassischen“ Vokalphonyphonie der *prima prattica* vermittelte Fugen-Anlage ist von instrumentalen Spielfiguren einer *seconda prattica* des 18. Jahrhunderts überlagert. In der gegenläufigen Perspektive betrachtet, treten die drei Thema-Durchführungen des Fuxschen Fugenmodells an jenen formalen Punkten des Haydn-Finales auf, wo sie die Funktion von „Exposition“, „Durchführung“ und „Reprise“ einer Sonatenhauptsatz-Form erfüllen. Im *Finale* von Haydns Sinfonie Nr. 3 ist bereits eine volle Integration polyphoner Techniken in ein „Sonatenprinzip“ vollzogen – dies drei Jahrzehnte vor Mozarts „Jupiter“-Sinfonie.²²

Die weitere Transformation von *Gradus*-Komponenten bei Haydn belegen hier ein Kopfsatz aus den „Apponyi“-Quartetten: Die in obigen Analysen hervorgetretene *Drehfigur* ist Hauptthema im *Allegro moderato* des „opus 74 Nr. 1“ von 1793. In einer Sonatenhauptsatz-Form erfährt dort dieselbe Figur kontrapunktisch-polyphone sowie motivisch-thematische Entwicklungen, wie sie oben in der *Fux-Fuga* und dem Haydn-*Finale* aufgezeigt wurden. Hier sei anhand der Satzeröffnung exemplifiziert, wie diese Figur weiter in das harmonische und melodische Idiom des klassischen Instrumentalstils aufgenommen ist (Bsp. 3a):

In der 1. Violine ist in der Eröffnungskadenz (T. 1–2) mit dem Sekundschritt h_1-c_2 die Exposition der *Drehfigur* als Themenkopf in Halben Noten (T. 3–4) vorbereitet. In der ersten Phrase (T. 3–6) ist die *Drehfigur* bereits in rhythmischer Diminution als Doppelschlag präsent (Vln.1, T. 6). Auf Ganze Noten augmentiert, trägt sie darauf die Skalen- und Vorhaltsfiguren einer melodischen Diminution (T. 7–10):

Allegro moderato

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

²² In konventioneller Musikgeschichte wird bisweilen das Finale von Mozarts Sinfonie Nr. 41 als Paradigma für jene Entwicklung der 1780er Jahre aufgestellt, da ein neues Interesse für Kontrapunktik (Bach) den „Wiener Stil“ Mozarts und Haydns zu einem „Klassischen Stil“ verdichtet haben soll. Generell gilt nun aber für den Stilraum Österreich/Italien und Zeitraum 1725–1825, daß durch Fux und seine Methode traditionelle Kontrapunktik in der Komposition kontinuierlich präsent war.



Bsp. 3a: Haydn op. 74 Nr. 1, *Allegro moderato*, T. 1–10.

Die *Drehfigur* tritt im Entwicklungsverlauf des Satzes in Grundgestalt und Umkehrung und auf allen rhythmischen Ebenen von Ganzen Noten bis zu Sechzehnteln auf. Sie übernimmt Funktionen in einem weiten Spektrum von moderner Kadenzornamentik bis zu traditioneller Fugenkontrapunktik. Einem nach *Gradus* geübten Kompositionsstudenten bietet das *Allegro moderato* aus „op.74 Nr.1“ eine umfassende Enzyklopädie der kompositorischen Entwicklungsmöglichkeiten eines Fux-Topos und einer *Gradus*-Technik auf dem höchsten Stand von Haydns spätem Instrumentalstil. Die Komposition der „Apponyi“-Quartette fällt in die Zeit, da Haydn mit seinem Schüler Beethoven noch einmal konsequent die Methode von Fux durcharbeitete.

Beethovens Studien bei Haydn und Albrechtsberger

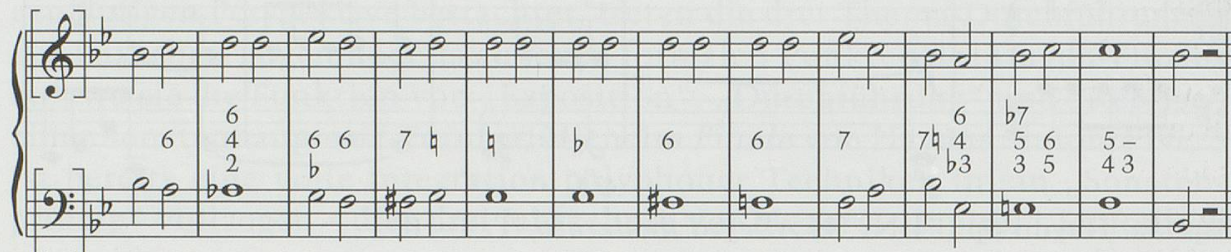
Beethoven trat Ende 1792 in den Unterricht bei Haydn und wechselte Anfang 1794 zu Albrechtsberger. Inhalt und Verlauf der Konditionierung im Kontrapunkt sind in umfangreichen Übmateriale Beethovens dokumentiert²³ und seit Nottebohms Pionierarbeit²⁴ weiter erforscht worden.²⁵

²³ Wien, GdM, MS Autogr. 75.

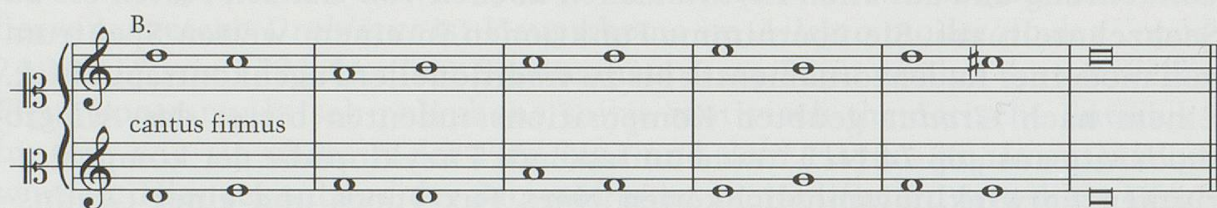
²⁴ Gustav Nottebohm „Generalbaß und Compositionslehre betreffende Handschriften Beethoven's“ und J.R.v Seyfried's „Ludwig van Beethovens Studien im Generalbasse, Contrapuncte u.s.w.“, *Beethoveniana*, Leipzig-Winterthur 1872, 154–203 (infra: Nottebohm, *Beethoveniana*); idem, *Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri*, Leipzig-Winterthur 1873 (*Beethoven's Studien I*). infra: Nottebohm, *Beethoven's Unterricht* – die bisher umfassendsten Darstellung von Beethovens Wiener Lehrgang.

²⁵ Die Autographe der Haydn-Übungen wurden zuletzt erfasst in: Mann, „Beethoven's studies“, und in einer neuen Darstellung dieses Unterrichts vollständig abgebildet und kommentiert: Alfred Mann, *The great composer as teacher and student. Theory and practice of composition*, New York 1987, republ. 1994, 63–74 und 87–141 (infra: Mann, *Composer as teacher and student*). Ergänzende Informationen bei: Richard Kramer, „Notes on Beethoven's education“, *JAMS*, 28 (1975), 72–101 (infra: Kramer, „Beethoven's education“): Kramer identifiziert S.88 ein Bifolium aus Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz (SPK) MS Autogr. 28, folios 49–50) als ursprünglichen Bestandteil des obgenannten Manuskripts Wien, GdM, MS Autogr. 75.

Einem Abriß von Beethovens Studien bei Haydn und Albrechtsberger seien zwei *cantus firmus*-Bearbeitungen Beethovens vorangestellt. Sie entstanden vor resp. nach der Übersiedlung Beethovens nach Wien. Ihre Gegenüberstellung stehe hier als Beispiel einer mit diesem Ortswechsel verbundenen Umorientierung seiner Satztechnik:



Bsp. 4: Beethoven setzt einen bezifferten Bass zum Rezitationston der „Lamentationes Ieremiae“.²⁶



Bsp. 5a: Beethoven setzt eine Gegenstimme zu einem cantus firmus Haydns.²⁷

Franz Wegeler erzählte, wie Beethoven in einer Kar-Liturgie der Bonner Hofkapelle einen Sänger durch kühne „Ausweichungen im Accompanement“ aus dem Rezitationston der *Lamentationes Ieremiae* herausbrachte.²⁸ Joseph Schmidt-Görg bringt diese Anekdote in Zusammenhang mit einem Blatt des „Kafka“-Skizzenbuches,²⁹ auf dem Beethoven mehrere Bassvarianten (darunter obiges Bsp. 4) zu diesem *cantus firmus* festhielt, und datiert Begebenheit und Skizze auf 1790–1792.³⁰ Richard Kramer stellt eine Verbindung dieser Übungen zu Kirnbergers *Kunst des reinen Satzes*³¹ her, worin zu den Choralzeilen „Ach Gott und Herr / ach wie so schwer / sind mein begangne Sünden“ sechsundzwanzig bezifferte Bässe gesetzt und diskutiert werden.³²

²⁶ Ex. cit. Kramer, „Beethoven's education“, 80.

²⁷ Ex. cit. Gustav Nottebohm, *Beethovens Unterricht*, 25.

²⁸ Franz Wegeler und Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Coblenz 1838, 14; ed. Alfred Kalischer, Berlin-Leipzig 1906, 18–19.

²⁹ Facs. et transcr.: Joseph Kerman ed., *Beethoven: Autograph Miscellany from circa 1786–1799*. British. Museum. Add. MS. 29801, ff 39–162, London 1970, fol. 96r.

³⁰ Joseph Schmidt-Görg: „Ein neuer Fund in den Skizzenbüchern Beethovens: Die Lamentationen des Propheten Jeremias“, *Beethoven-Jahrbuch*, 3 (1959), 7–10.

³¹ Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, I–II, Berlin-Königsberg 1776–1779, repr. Hildesheim 1968 (infra: Kirnberger. *Reiner Satz*), II, 1. Abt., 22–31. Gleich anschliessend diskutiert Kirnberger die „Schwierigkeit [...] wenn man einen Bass zu einer Melodie machen soll, die lange auf einem Ton liegenbleibt“ (op. cit. 31–40).

³² Kramer, „Beethoven's education“, 74–86.

In den Unterrichtsmaterialien aus Beethovens Studienzeit bei Haydn findet sich als erstes obige Übung (Bsp. 5a), worin Beethoven im einfachen Kontrapunkt der 1. Fuxschen Gattung eine Gegenstimme zu einem *cantus firmus* seines Lehrers setzt.³³

Beethoven schrieb zum Bonner *cantus firmus* eine chromatisch und dissonanzreich akkordische Begleitung in B-dur. Anhand von Haydns d-modalem *cantus firmus* wird wiederum ein linearer zweistimmiger Satz lediglich in Konsonanzen und vorwiegend in Gegenbewegung gearbeitet. Beethovens Bonner Ausbildung³⁴ unter seinem Hauptlehrer Neefe war hauptsächlich von Klavierrepertoire³⁵, Generalbasspraxis und Fundamentalbass-theorie geprägt. Eine akkordische Begleitung in Generalbass-Manier war somit die nächstliegende Art, einen *cantus firmus* zu kontrapunktieren. Dies entsprach auch den neuesten Kontrapunktmethoden (z. B. Kirnbergers), gleich vierstimmige Harmonisierungen einzuüben. Der akkordische Satz zu den *Lamentationes* riskiert einige Freiheiten in Stimmführung und Dissonanzbehandlung.³⁶ Haydns Kontrapunktlehrgang nach Fux hingegen konditioniert eine lineare Stimmführung und eine bewusste Behandlung von intervallischen Qualitäten und Bewegungsarten zwischen den Stimmen. Der Unterricht in Wien führte Beethoven Satztechnik von einer stilistisch modernen und instrumental pragmatischen zu einer stilistisch traditionellen und theoretisch fundierten Arbeitsweise.

Haydn stützte seine eigene Unterrichtsmethode auf einen praktischen Auszug aus *Gradus ad Parnassum*. In der (unvollständigen) Abschrift seines Schülers F. C. Magnus erhielt sich ein *Elementarbuch der verschiedenen Gattungen des Contrapunkts. aus den grösseren Wercken des Kappm. Fux, von Joseph Hayden zusammengezogen*, datiert „Esterhazy d. 22^{ten} 7^{thr} 1789“³⁷. Auch Beethoven arbeitete mit einem solchen *Elementarbuch*.³⁸

Im Magnus-Auszug wird zuerst die konventionelle Einteilung der Intervalle in Kon- und Dissonanzen vorgenommen, darauf werden Parallel-

³³ Nottebohm, *Beethoven's Unterricht*, 25.

³⁴ Cf. op. cit., 1–18, Kramer, „Beethoven's education“ et al.

³⁵ Incl. Bachs *Wohltemperiertes Clavier*

³⁶ Im Sopran-Bass-Gerüst wagt Beethoven z.B. eine Quintparallele (T.4), eine unvorbereitete Sept (T.9), ein problematisches Herausspringen aus der Sept über B in einer Mittelstimme und gleich darauf das Eintreten dieses problematischen Tones A im *cantus firmus* (T.10).

³⁷ Budapest Széchényi Nationalbibliothek Ha I 10; ed. et trad.: Alfred Mann, „Haydn's Elementarbuch – a document of classic counterpoint instruction“, *Music Forum* 3 (1973) 197–237 (infra: Mann, „Haydn's Elementarbuch“).

³⁸ Nottebohm (*Beethoven's Unterricht*, 21) stellte zwar fest, dass Beethoven bei Haydn mit einem solchen *Gradus*-Auszug gearbeitet hatte, musste aber den Inhalt dieses verlorenen „Elementarbuches“ aus zwei anderen Vorlagen zusammenfassen „von denen eine unvollständig, die andere unzuverlässig war.“ Erstere wurde seither als die Magnus-Kopie identifiziert, letztere als Beethovens 1809 zu eigenen Unterrichtszwecken zusammengestellte „Materialien zum Kontrapunkt“ (Mann, „Beethoven's studies“, 719 et 726).

Gegen- und Seitenbewegung als die drei Grundbewegungsarten im linearen Satz aufgestellt. Aus diesen beiden Prinzipien werden Fortschreitungsregeln für die Stimmführung abgeleitet. Darauf folgt die Dreiteilung des Kontrapunkts als: „1^{tens} der Gleiche oder Einfache. 2^{tens} der Ungleiche oder Gerade. 3^{tens} der fügürliche [scil: figürliche], doppelte oder mannigfaltige Contrapunct“.³⁹ Diese Einteilung gruppiert die Fuxschen Gattungen 1, 2–4 und 5 und bezieht nach Mattheson den doppelten und mehrfachen Kontrapunkt in die „figürliche“ Gattung mit ein.⁴⁰

Nach dieser Einleitung, die sich im Wesentlichen auf den theoretischen Teil von *Gradus* stützt,⁴¹ beginnt ein Abriss der Fuxschen Kontrapunktmethode. Das Magnus-Manuskript bricht jedoch bereits bei der 3. Gattung ab. Ob Haydns *Elementarbuch* und Unterricht der Fuxschen Methode auch in die Fugenlehre folgte, ist nicht leicht festzustellen. Das Titelblatt der Magnus-Kopie kündigt nur die Kontrapunktlehre an, Beethovens Unterricht bei Haydn ging nicht darüber hinaus.

Beethovens Kontrapunktübungen aus dem Unterricht bei Haydn sind über sechs cantus firmi in den Modi D, E, F, G, A und C gearbeitet. Gemäss der Disposition der *Gradus* gehen sie alle fünf Fuxschen Gattungen erst im zwei-, dann im drei- und schliesslich im vierstimmigen Satz durch.

Albrechtsberger basierte den Unterricht vornehmlich auf seine selbstverfasste *Anweisung zur Composition*.⁴² Diese orientiert sich für den strengen Satz methodisch an Fux, stilistisch aber an einem neueren Repertoire: Einleitende Intervall- und Bewegungslehre folgen dem ersten Buch von *Gradus* – wie Haydns *Elementarbuch*. Es werden jedoch eine Dur und Moll etablierende Tonartenlehre, ein Generalbasskapitel „Von der alten und neuen Tonleiter (*scala*) der Grundstimme [= *regola dell'ottava*]“ und eine Stildifferenzierung „Vom strengen und freyen Satze überhaupt“ der Kontrapunktlehre vorangestellt. Diese wird somit durch Generalbasstheorie und harmonisches Denken mitgeprägt; „Choräle“ in Dur und Moll ersetzen die bei Fux (und Haydn) modalen *cantus firmi*. Die Lehre vom mehrfachen Kontrapunkt und die Fugenlehre sind weiter ausgebaut, stärker reglementiert und systematisiert als bei Fux.

Zu Beginn von Beethovens Unterricht bei Albrechtsberger werden noch einmal Problemstellen in den Kontrapunkt-Übungen aus Haydns Unterricht angegangen – laut Albrechtsbergers erster Eintragung in die Haydn-Übungs-

³⁹ Mann, „Haydn's Elementarbuch“, 216–218. Haydn ergänzt diese drei klassischen Bewegungsarten (nach Mattheson, Capellmeister, 249) um einen vierten „Motus Parallelus oder die Gleiche Bewegung das ist, wenn zwo oder mehrere Stimmen gleichlautende Töne, jede für sich nacheinander fortsetzen“ (op. cit., 212 et 213n).

⁴⁰ Mattheson, *Capellmeister*, 247, cf. Mann, „Elementarbuch“, 217n.

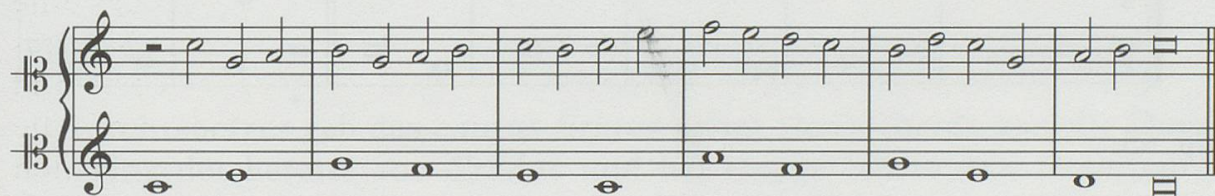
⁴¹ Fux, *Gradus*, 41–42, Fux/Mizler, *Gradus*, 53–61.

⁴² Johann Georg Albrechtsberger, *Anweisung zur Composition*, Leipzig 1790 (infra: Albrechtsberger, *Anweisung*).

blätter⁴³ wird gleich der Gebrauch der *cambiata*-Figur diskutiert.⁴⁴ Noch einmal werden alle Kontrapunktgattungen erst im strengen, dann im freien Satz gearbeitet. Auf die Kontrapunktlehre folgen in Beethovens Unterricht: „Nachahmung, einfache Fuge, fugirter Choral, die drei doppelten Contrapunkte in der 8., 10. und 12. nebst Doppelfuge, dreifacher Contrapunct nebst dreifacher Fuge und Canon.“⁴⁵ Die Fugenlehre ist somit thematischer Schwerpunkt von Albrechtsbergers Unterricht: Beethoven arbeitete insbesondere eine Aufstellung von „Fugarum Themata ad Semirestrictionem et Restrictionem apta“ durch⁴⁶ – also von „Fugenthemen, welche sich zur halben Engführung und zur Engführung eignen.“ Beethoven lernte somit nach der von *Gradus* übernommenen Modellform Fugen schreiben. Nottebohm zählte insbesondere 18 zweistimmige, also der oben zitierten *Fuga* von Fux nächstverwandte Übungen Beethovens.⁴⁷ Methodisch wohl als Brücke zwischen Kontrapunkt und Doppelfuge führte Albrechtsberger den Typus der Choralfuge ein, worin ein *cantus firmus* Bestandteil einer Fuge bleibt. In *Gradus* sind drei Exempel zu diesem Fugentypus innerhalb des Übungsteiles „de contrapuncto duplici“⁴⁸ untergebracht, in Albrechtsbergers *Anweisung* handelt ein separates Kapitel „Von der Fuge mit einem Choral“.⁴⁹

Hier folgt eine Auswahl von kontrapunktischen Übungen Beethovens aus dem Unterricht bei Haydn und Albrechtsberger. Sie sind nach dem Verlauf der Fuxschen Methode⁵⁰ zusammengestellt und somit nur bedingt nach der Chronologie ihrer Thematisierung bei Beethovens Lehrern:

In der ersten Fuxschen Gattung wurde bereits oben eine Beethoven-Übung angeführt und diskutiert (Bsp. 5a). Die zweite Gattung führt im rhythmischen Verhältnis 2:1 die Möglichkeit von Durchgangsdissonanzen zum *cantus firmus* ein:⁵¹



Bsp. 5b

⁴³ Mann, *Composer as teacher and student*, 90.

⁴⁴ Op. cit., 65–66. Die *nota cambiata* wird als „Fuxische Wechselnote“ ebenfalls diskutiert in: Albrechtsberger, *Anweisung*, 52–53.

⁴⁵ Nottebohm, *Beethoven's Unterricht*, 47.

⁴⁶ Op. cit., 71.

⁴⁷ Op. cit., 73.

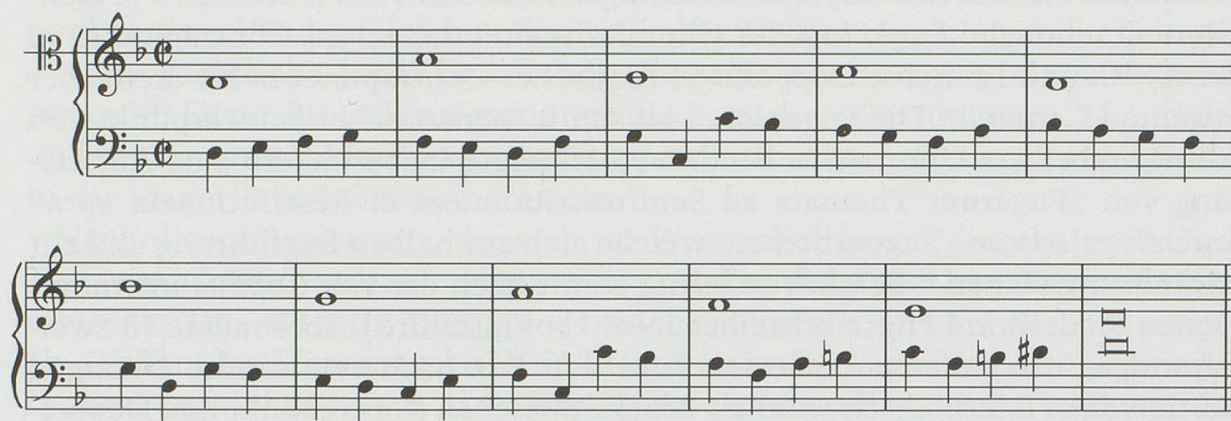
⁴⁸ Fux, *Gradus*, 206–211.

⁴⁹ Albrechtsberger, *Anweisung*, 225–247, cf. Nottebohm, *Beethoven's Unterricht*, 112–125.

⁵⁰ In der Reihenfolge der Gattungen, aber nicht der progressiven Stimmenzahl.

⁵¹ Op. cit., 25. Dieses Beispiel verdeutlicht noch einmal die bei Haydn nach Fux berücksichtigte modale Stimmdisposition: Über einem authentischen *cantus firmus* bewegt sich der Kontrapunkt im plagalen Ambitus einer C-Tonart.

Die dritte Gattung übt 4:1 Viertel gegen Ganze mit Durchgangs- und Wechselnoten; das Beispiel stammt aus Albrechtsbergers Unterricht:⁵²



Bsp. 5c.

Die vierte Gattung behandelt die Bildung von Synkoppendissonanzen in Halben gegen Ganze – das Beispiel stammt wiederum aus dem Unterricht bei Haydn:⁵³

Bsp. 5d.

Die fünfte Fuxsche Gattung erlaubt nach den homorhythmischen Gattungen 1 bis 4 deren Kombination im „contrapunctus floridus“ – das Beispiel wurde bei Albrechtsberger gearbeitet:⁵⁴

⁵² Op. cit., 49. Sobald Beethoven bei Albrechtsberger mit cantus firmi in d-moll zu arbeiten beginnt, lockern sich sowohl die Ambitusverschränkung der kombinierten Stimmen als auch die Dissonanzregeln: Albrechtsberger notiert zu T.10: „Das h unten ist eine gute erlaubte Dissonanz. Auch die 2., 7. und 9. sind in Aufstreichen stufenweise erlaubt.“

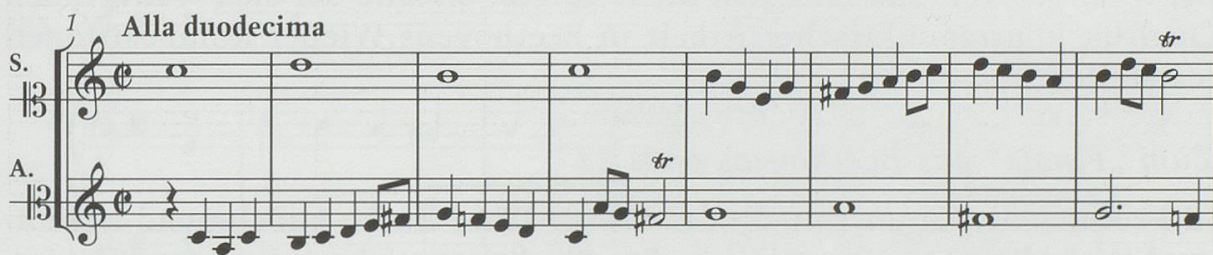
⁵³ Op. cit. 38. Haydn kritisiert den Quartvorhalt zu einer Sext (T.1) und den Septvorhalt simultan zu seiner Sextauflösung (T.3), führt aber nur eine Alternative für die erste Stelle aus.

⁵⁴ Op. cit., 53. Dieses Beispiel ist ohne Albrechtsbergers Detailkritik zitiert.



Bsp. 5e.

Aus der Fugenlehre bei Albrechtsberger sei hier noch folgende Eröffnung einer Doppelfuge zitiert:⁵⁵



Bsp. 5f.

Albrechtsberger gab das *cantus firmus*-artige Hauptthema vor, die Durchführung der bereits aus *Gradus* und bei Haydn bekannten *Drehfigur* in ganzen Noten (cf. Bsp. 1 et 2) entwickelt sich beinahe zum Typus einer Choralfuge. Beethoven setzte in der 5. Gattung das Gegenthema dazu, welches im doppelten Kontrapunkt für die erste Durchführung des Hauptthemas durch alle vier Stimmen genutzt wird (cf. Bsp. 2a). Zu Beginn der zweiten Durchführung erfolgt die dreistimmige Kombination des Doppelthemas im doppelten Kontrapunkt der Dezime (T. 17–). Hier sei die letzte vierstimmige Durchführung mit den von Beethoven vermerkten intervallischen Bezügen angeführt:⁵⁶

⁵⁵ Op. cit., 167–170.

⁵⁶ Cf. thematische Sequenz exx. 1 (T. 22ss.) und 2b (T. 73ss.)

55

10. acuta des Terrors

12. acuta

8. gravis

Bsp. 5g.

Die Beethoven-Biographik überlieferte lange, der Unterricht bei Haydn und Albrechtsberger sei von persönlichen Spannungen und musikalischem Unverständnis zwischen Beethoven und seinen Lehrern geprägt gewesen. Diese Deutungsweise wurde durch neuere biographische Untersuchungen in ihrer Authentizität stark relativiert.⁵⁷ Die Beschaffenheit von Beethovens Kontrapunktübungen – z.B. der Reinschrift-Charakter der Haydn-Übungen und der Umfang der Albrechtsberger-Studien belegen eine qualitätsbewußte und fundierte Arbeitsweise. Der Erfolg von Beethovens Unterricht nach der Methode von Fux läßt sich nicht zuletzt anhand der sich wandelnden Qualität kontrapunktischer Arbeit in Beethovens Wiener Kompositionen feststellen.

Zum „Finale“ aus Beethovens opus 23

In Beethovens Kammermusik der 1790er Jahre treten zunehmend kontrapunktische Komponenten nach der Fux-Tradition auf: Im 1. Satz zum Klaviertrio op. 1 Nr. 2 (1795 veröffentlicht⁵⁸) schien Beethoven nach den Skizzen geurteilt noch Mühe mit dem doppelten Kontrapunkt einer fugierten Passage zu haben, laut Exzerpten auf den Trio-Skizzenblättern konsultierte er wie bereits in Bonn Kirnberger und Mattheson. Im Unterricht bei Albrechtsberger wurde doppelter Kontrapunkt erst später gründlich gearbeitet. Skizzenblätter zu op. 1, 2 wurden umseitig für zwei- und dreistimmige Fugen nach Themenvorgaben Albrechtsbergers wiederverwendet.⁵⁹

Im *Finale* der Klaviersonate op. 13 (1798–99) folgt auf einen melodisch geprägten Refrain (mit steigendem Aufstieg zur Mollsexta) und auf ein

⁵⁷ James Webster, „The falling out between Haydn and Beethoven: the evidence of the sources“, in: *Beethoven essays. studies in honor of Elliot Forbes*, ed. Lewis Lockwood, Phyllis Benjamin, Cambridge Mass. 1984, 3–43.

⁵⁸ Entstehungszeit vermutlich vor 1794. Beethoven widmete op. 1 als erste wichtige Veröffentlichung seinem Lehrer Haydn.

⁵⁹ Cf. Kramer, „Beethoven's education“, 86–92, er zitiert zum Fugato in der endgültigen Fassung von op. 1, 2, i, T. 167–182 die Skizzen nach Berlin, SPK, MS Autogr. 28, folios 49–50.

akkordisch deklamiertes 1. Couplet (mit chromatischer Generalbassharmonik) ein kontrapunktisches 2. Couplet: In knapper Folge wird darin ein Thema in Halben Noten als *cantus firmus* mit Gegenstimme(n) erst 1:1, dann 2:1 und 4:1, also nach den ersten drei Kontrapunktgattungen von *Gradus* in einfachem und doppeltem Kontrapunkt durchgeführt. Im dritten Thema dieses Rondos wird auf pianistisch verspielte Art die Versiertheit im Fuxischen Kontrapunkt demonstriert.⁶⁰

Im dritten Satz der Violinsonate op. 23 (komponiert bis Ende 1800, veröffentlicht 1801) findet sich eine bereits im opus 13 praefigurierte Rondoform mit drei Hauptthemen, die in satztechnisch-stilistischem Kontrast zueinander stehen. Themen und Entwicklungstechniken in diesem *Finale* lassen sich von ihrer Faktur her auf Beethovens kontrapunktische Übungen nach der *Gradus*-Methode zurückführen. Über einen traditionellen satztechnischen Kontext für den Entstehungsprozess dieses *Finale*s geben auch Kompositions-Skizzen in einem „Notierungsbuch“⁶¹ Beethovens Aufschluß. Am Refrainthema (T. 1–20) fällt die konsequente Bewegungsart in Rhythmik und Stimmführung auf. Die zwei Außenstimmen bewegen sich kontrapunktisch in Vierteln⁶² nach der 3. Fuxschen Gattung zu einem *cantus firmus* in den liegenden Ganzen der Mittelstimme (Bsp. 6a, cf. Bsp. 5c).

The musical score shows the first eight measures of the third movement of Beethoven's Violin Sonata op. 23. The Violin part (Vln) is in the treble clef, and the Piano part (Pf) is in the grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score includes dynamic markings such as *cresc.*, *sf*, and *p*. The Piano part features a complex contrapuntal texture with eighth and sixteenth notes, while the Violin part has a more melodic line with whole and half notes.

Bsp. 6a: Beethoven, op. 23, *Allegro molto*, T. 1–8.

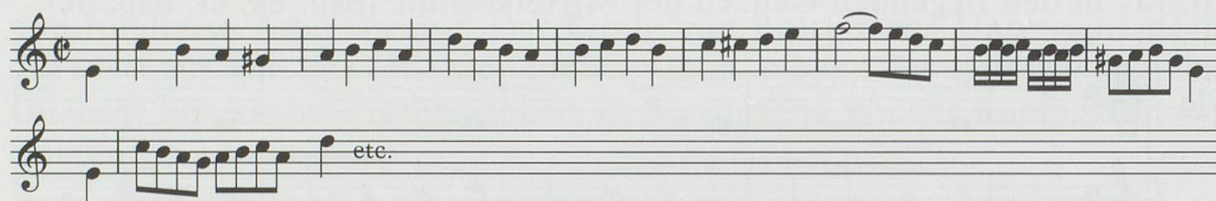
⁶⁰ Beginn der drei Hauptthemen: Takte 1–, 44ss. und 79ss.

⁶¹ Berlin SPK MS „Landsberg 7“; dessen Inhalt wurde in transkribierter Form publiziert: Karl Lothar Mikulicz (ed. et transcr.), *Ein Notierungsbuch von Beethoven*, Leipzig 1927, repr. Hildesheim-New York 1972, (infra: Mikulicz, *Notierungsbuch*), cf. Douglas Johnson; Alan Tyson; Robert Winter: *The Beethoven Sketchbooks*, Oxford 1985, 101–112.

⁶² Die Achtelfigurierung im Diskant kann parallel zur Bassbewegung erst auf konsonierende Viertel regularisiert (T. 6) und darauf um die oberen Wechselnoten auf nachschlagende Viertel reduziert werden (T. 7).

Die Außenstimmen wechseln darin von beinahe spiegelbildlicher Gegenbewegung (T. 1–2 und T. 5–) zu ebenso klarer Parallelbewegung (T. 3–4). Berücksichtigt man noch ihre Seitenbewegung zur Mittelstimme, sind in diesem Thema alle drei klassischen Bewegungsarten exemplarisch vorgeführt (cf. Haydns *Elementarbuch*-Aufstellung dieser Grundbewegungsarten). In der Diskantmelodik wird eine erweiterte *Drehfigur* in steigender Sequenz auf einen Höchstton hin (f_2 in T. 6) chromatisch verdichtet. Erst an diesem Spannungshöhepunkt wird eine quasi vokale Stimmdisposition der *prima prattica* nach authentischen (Violinmittelstimme) und plagal verschränkten Ambitus (Klavierdiskant und -bass) überschritten. Der Tonraum wird darauf bis in instrumentale Randregionen erweitert (Vln: T. 21 resp. T. 27, Klav: T. 32 resp. T. 33).

In Beethovens „Notirungsbuch“⁶³ zeigt die erste auf den Oberstimmenverlauf konzentrierte *Finale*-Skizze für das Refrain-Thema eine auffallende rhythmische Ambivalenz. Beethovens Vorstellung eines „allegro molto“ dahinziehenden Themas führte offenbar im Verlauf einer wohl ebenso hastigen Niederschrift zu einem Halbieren der Notenwerte bei der Wiederholung des Themenkopfes:



Bsp. 6b: Beethoven, „Notirungsbuch“, 8, syst. 1.

Sechzehntel- und Achtelnoten drängen sich in der Vorstellung als „geschwinde Noten“ vor und geraten in Konflikt mit der vorgezeichneten Taktart und ihrer ursprünglichen Viertelbewegung (T. 7ss.). Beethoven scheint beim Skizzieren der Tradition metrisch-mensuraler Notation eines von Fux vermittelten *alla breve*-Stiles davonzueilen, indem er moderneren Tendenzen mathematischer Notation folgt, schnelle Bewegung in kleinen Notenwerten auszudrücken.

Gleichwohl bleibt das *alla breve* mit Viertelbewegung in den weiteren Skizzen und in der Endfassung des Satzes erhalten. Beethoven folgt somit auch in dieser Notationsweise *Gradus*-Traditionen – Konventionen einer durch Fux vermittelten *prima prattica* wirken sich bis auf die Notationstechnik des Komponisten aus.⁶⁴

⁶³ Mikulicz, *Notierungsbuch*, 8, syst. 1.

⁶⁴ Fux, *Gradus*, 237–239 diskutiert und exemplifiziert die unterschiedliche metrisch-rhythmische Notation einer konstanten Faktur für verschiedene Tempi und weiter Konsequenzen für die Dissonanzfiguration.

Das 1. Couplet (T. 74–93) führt im Diskant eine den obenangeführten Fux-Haydn-Albrechtsberger-Soggetti verwandte *Drehfigur* auf eine Liege-
note hin. Dies erinnert melodisch an eine Psalmintonation, wie Beethoven
sie aus der Liturgie der Bonner Hofkapelle kannte. Auch hier im *Finale* von
opus 23 setzt Beethoven zu einem solchen Melodietypus eine chromatisch
ausweichenden Generalbassbegleitung (Bsp. 6c, cf. Bsp. 4):

Bsp. 6c: Beethoven, op. 23, *Allegro molto*, T. 74–81.

Gemäß einem moderneren, akkordisch motivierten Satz sind sowohl Gegen-
bewegungs- als auch Dissonanzregeln im 1. Couplet gegenüber dem „stren-
gen Satz“ des Refrainthemas gelockert (Bsp. 6c: T. 75–76 Parallelführung
der Außenstimmen in eine Septime).

Im „Notierungsbuch“⁶⁵ schrieb Beethoven für den Verlauf des 1. Couplets
vorwiegend nur die Basslinie aus. In mehreren Versionen treten darüber
Bezifferungen auf, was direkt auf die Konzeption dieses Themas vom General-
bass her hinweist. Im 2. Couplet (T. 114–177) wird – vergleichbar mit dem
dritten Hauptthema im Rondo von opus 13 – ein Thema als *cantus firmus*
nach fortschreitenden Gattungskontrapunkten durchgeführt:

Auf die Exposition der zwei Themenperioden im vierstimmigen Kontra-
punkt der 1. Gattung⁶⁶ (T. 114–144, Bsp. 6d, cf. Bsp. 5a) folgt die Durch-
führung eines Kontrapunkts der 3. Gattung⁶⁷ (Bsp. 6e, cf. Bsp. 5c) im

⁶⁵ Mikulicz, *Notierungsbuch*, 8, syst. 5–6 notiert noch die *Drehfigur* mit einer weiterfüh-
renden Diskantversion; 9, syst. 9 steht nur noch das eröffnende *cis*, für den Diskant zu
einer syst. 10 ausfüllenden, weitgehend definitiven Version der Basslinie. Ähnlich folgt
11, syst. 5–6 auf den Themenkopf im Violinschlüssel eine Bassfortführung. Weitere Stel-
len: 10, syst. 8 und 12, syst. 5–6.

⁶⁶ Die Viertelfiguration in der Violine ab T. 121 resp. 138 ist auf die Bewegungsart „Note
gegen Note“ reduzierbar: Sie bildet Vorhalte zum im Klavier jeweils 8 Takte vorher in
Ganzen geführten Alt und garantiert latent zweistimmig geführt die Fortführung des
vollstimmigen Satzes, wo das Klavier nur noch zweistimmig kadenziiert (T. 137–138 resp.
143–144).

⁶⁷ Albrechtsberger, *Anweisung*, 47 handelt bereits selbstverständlich von einer rhythmisch
erweiterten „dritten Gattung des [...] strengen Satzes, welche 4, 6 oder 8 Noten über einer
zulässt.“ Beethovens Übungen in dieser Gattung sind bei Albrechtsberger nach *Gradus*-
Tradition wie bei Haydn nur 4:1 gearbeitet.

dreistimmigen Satz: Für den jeweiligen Vordersatz der beiden Themenperioden liegt dieser erst in der (Klavier-)Mittelstimme (T. 146–153 resp. T. 162–168). Dieser einfache Kontrapunkt wird jeweils zum doppelten Kontrapunkt in der Dezime (Bsp. 6f, cf. Bsp. 5f)⁶⁸ ausgebaut (T. 154–161 resp. T. 170–177).⁶⁹



Bsp. 6d: Beethoven, opus 23, Allegro molto T. 114.



Bsp. 6e: Beethoven, opus 23, Allegro molto, T. 146–150.



Bsp. 6f: Beethoven, opus 23, Allegro molto, T. 154–158.

⁶⁸ Klavierbass zur Violinmittelstimme unter dem *cantus firmus* im Klaviersdiskant.

⁶⁹ Eine bereits in der vierstimmigen 1. Gattung T. 141–142 riskierte Oktavparallele wird T. 173–174 auch durch die Figuration in der dreistimmigen 3. Gattung nicht eliminiert.

Der für Vorder- und Nachsatz der ersten Periode (T. 114–129) konstante Themenkopf im Diskant ist quasi eine gespreizte Spiegelung der *Drehfigur* (T. 114–117 etc). Diese tritt sekundär – durch Gegenbewegung im vierstimmigen Satz – in den parallelgeführten Bass- und Tenorstimmen selbst auf.⁷⁰

Im „Notierungsbuch“ beschäftigte sich Beethoven für das 2. Couplet mit dreimal unterschiedlichem thematischem Material. Erst spät⁷¹ kann die Entwicklung einer Tonfolge nachgelesen werden, welche zum definitiven Thema führte (Bsp. 6h).

Diesem Notat eines Erfindungsprozesses für das 2. Couplet werden im folgenden Doppelbeispiel zwei *cantus firmi* von Haydn resp. Albrechtsberger vorangestellt (Bsp. 6g, cf. Bsp. 5d resp. 5e). Dieser Vorspann erweitert die im „Notierungsbuch“ greifbare Genese des neuentstehenden Themas um eine Genealogie desselben, die bis auf verwandte Modelle aus Beethovens Kontrapunktübungen zurückreicht:

cantus firmi in F

Bsp. 6g: Beethoven, opus 23, *Allegro molto*, „Genealogie“, 2. Couplet.

»oder:

oder

»2 3–4 Buchst. unleserl. oder:«

Im V Uno in 8va

Bsp. 6h: Beethoven, opus 23, *Allegro molto*, „Genese“, 2. Couplet.⁷²

⁷⁰ Takt 146–149 ist ein intervallisch konsequenteres Spiegelverhältnis der Aussenstimmen zueinander realisiert.

⁷¹ Mikulicz, *Notierungsbuch*, 13, syst. 3–5.

⁷² Die Zeilenanordnung ist für einen besseren Vergleich der Tonfolgen/Etappen untereinander modifiziert.

Für das 2. Couplet transformiert Beethoven bereits in der melodischen Erfindung einen durch seine Kontrapunkt-Lehrer von Fux her tradierten *cantus firmus*-Typus. Die Themenentwicklung folgt ebenso den Kontrapunktgattungen der *Gradus*-Methode.

Zur Durchführung der drei Hauptthemen im Verlauf des Rondos nutzt Beethoven Entwicklungstechniken, die schon in der Fux-*Fuga* und bei Haydn exemplifiziert wurden. Auch vom *Finale* aus opus 23 wird hier keine „erschöpfende“ Analyse angestrebt, doch belege folgende Auswahl an *Gradus*-Techniken die weitere Orientierung dieses Satzes an der Methode von Fux:

- Rhythmische Augmentation und Diminution fallen in der aus der Refrain-*Drehfigur* gewonnenen *Adagio*-Figur (T. 49–53) zusammen (cf. Bsp. 1: T. 4 bassus, T. 27–28 tenor), ebenso die ornamentalrhythmische und melodische Diminution (cf. Bsp. 3a).
- Sequenzerweiterung und -verdichtung des 2. Couplet-Themenkopfes trägt als Basslinie die Rückmodulation vom 2. Couplet zum Refrainthema (T. 178–203 cf. Bsp. 1: T. 22ss.).
- „basso il thema“ hatte sich Beethoven bereits innerhalb der ersten Verlaufsskizze zum Rondo für das Refrainthema notiert⁷³ – eine Kernstelle des *Finales* nutzt das kontrapunktische Potential einer solchen Themenumstellung: Nach fragmentarischem Zitat von 1. und 2. Couplet (T. 268–276ss.)⁷⁴ wird der Themenkopf des 2. Couplets in seinen vier Stimmen umgestellt, so daß die bisherige Diskantfigur im Bass erscheint. Nach weiterer Sequenz dieses Modells werden auch die Außenstimmen des Refrainthemas im doppelten Kontrapunkt (T. 304–311) ausgetauscht. Schon die konzentrierte Durchführung zweier Hauptthemen im mehrfachen Kontrapunkt beim letzten Eintritt des Refrains sprengt den üblichen Rahmen eines Rondos. Durch eine konsequente Durchdringung der ganzen Form mit Topoi und Techniken nach der Fux-Methode ist eine eigene Synthese von *Gradus*-Kontrapunktik und „Wiener Stil“ in einer eigenwilligen Satzidee erreicht. Beethovens Violinsonate op. 23 hat damit ein „kontrapunktisches Finale“ auf der klassischen Linie von Schluß-Sätzen wie zu Haydns *Le Matin* und zu Mozarts *Jupiter-Sinfonie*.⁷⁵

⁷³ Mikulicz, *Notierungsbuch*, 8, syst. 7.

⁷⁴ Welches quasi a posteriori die motivische Verwandtschaft der zwei Hauptthemen durch die gemeinsame, wenn auch ‚gedrehte‘ *Drehfigur* exponiert.

⁷⁵ Charles Rosen, *Classical Style*, 275n bemerkt zum „contrapuntal finale“ bei Haydn, Mozart und Beethoven: „they are all to some extent revivals of an earlier style [...] displays of technique – they were to the eighteenth-century composer what the virtuoso finale is to the soloist.“

Zum „Molto adagio“ aus Beethovens op. 59 Nr. 2

Im *Adagio* des Streichquartettes op. 59 Nr. 2 (entstanden 1806, veröffentlicht 1808) sind sowohl das Hauptthema als auch dessen Entwicklung in einer Sonatenhauptsatz-Form von *Gradus*-Techniken geprägt.

Das choralartige Hauptthema (Bsp. 7) hat im Diskant wiederum eine *Drehfigur* in Halben Noten zum Melodiekopf (T. 1–2). In der Sequenz (T. 3) beschleunigt sich diese Folge von vier Tönen progressiv von Choral-Halben bis auf Ornament-Sechzehntel (cf. Bsp. 1: T. 1–4 bassus). Der Kopf der zweiten Choralzeile (T. 5–6) permutiert den in Takt 3–4 erschlossenen Tetrachord $h_1-a_1-gis_1-fis_1$ zu einer *cambiata*-Figur. Diese leitet auf Viertelebene diminuiert zur Themawiederholung zurück (T. 8). Fuxsche Figuren und Augmentations-/Diminutionstechniken sind somit bereits innerhalb der melodischen Entwicklung des Hauptthemas konzentriert.

1 **Molto Adagio. Si tratta questo pezzo con molto di sentimento.**

7

Bsp. 7: Beethoven, opus 59 Nr. 2, *Adagio*, T. 1–10.

Alle Entwicklungsabschnitte der Sonatenhauptsatz-Form werden durch das Hauptthema in unterschiedlicher Kontrapunktierung eröffnet. Zu Beginn der Exposition ist das Hauptthema vierstimmig nach der 1. Fuxschen Gattung gearbeitet (Bsp. 7, T. 1–8) – das sukzessive Eintreten der Begleitstimmen zu den beiden Choralzeilenköpfen (T. 1–2 resp. 4–5) wirkt als Konzentrat eines polyphonen Imitationssatzes.⁷⁶

Die Themawiederholung (Bsp. 7, T. 9ss.) erhält eine Gegenstimme in punktierter Achtelbewegung (1. Violine); diese läßt sich zu den Choral-Halben auf das rhythmische Verhältnis 4:1 der 3. Gattung reduzieren. An der Formstelle eines Seitensatzes erklingt die Umkehrung der *Drehfigur* mit melodischer Diminution (T. 35–36). Die *Drehfigur* trägt in form-erweiternder Bass-Sequenz den Kern der Durchführung (T. 63–68): Hier wird dieser Themenkopf mit seiner eigenen rhythmisch-melodischen Diminution in Achteltriolen kontrapunktiert (cf. Bsp. 1: T. 4–5, Bsp. 2d et Bsp. 3b: T. 43–46). Die Durchführung wird motivisch quasi durch die zwei satzeröffnenden Entwicklungsstadien der *Drehfigur* aus Haydns op. 74,1 eingerahmt: Bei ihrer Eröffnung wird das Kopfmotiv in parallelen Sextakkorden geführt (T. 52–53, cf. Bsp. 3a, T. 3–4). Darauf setzt in der zweiten Choralzeile mit Kontrapunkt der 3. Gattung die Modulation ein (T. 56–59, cf. Bsp. 3a, T. 5–8). Ein phrygischer Halbschluß signalisiert das Durchführungsende; das auf Ganze augmenierte 1. Sekundmotiv der *Drehfigur* (T. 76–77 resp. 78–79, cf. Bsp. 3a: T. 1–2) bereitet darin die Reprise des Hauptthemas vor.⁷⁷

Zu Beginn der Reprise wird ein Kontrapunkt der 4. Gattung (synkopierende Halbe in 2. Violine) gegen den cantus firmus gesetzt – dies zusätzlich zum wieder aufgenommenen Kontrapunkt der 3. Gattung (im Cello). Der Cello-Figuration fallen T. 84/85 (A–GIS–H–A) und T. 85/86 (CIS–contra His–GIS–AIS) die beiden Choralzeilenköpfe (T. 1–2 resp. T. 5–6) in Diminution motivisch zu – ein absichtlich motivierter Zufall?

In der Coda „stemmt“ sich gegen die Chormelodie eine chromatische Generalbassbegleitung, wie sie Beethoven ähnlich zum Psalmton der Bonner Karliturgie gesetzt hatte (cf. Bsp. 4 et 6c). Vor und nach dieser harmonischen *tour de force* tritt die *Drehfigur* rhythmisch in zwei weiteren Varianten (1. Violine T. 132–135 und 2. Violine T. 148–150) auf. In letzter Konsequenz führen diese zwei Varianten zur satzschließenden Diminution der *Drehfigur* (T. 151ss.): Als Motiv in Triolen-Achteln wandert sie durch

⁷⁶ Gleichwohl bleibt die in der vierstimmigen Textur (T. 1–3) angelegte Tonfolge h–a–cis₁–c (=his) nicht als Themenangeführung auf der Unterquart genutzt (cf. ex. 1: T. 22–25). Gleich nach der Exposition des Hauptthemas wird jedoch ein Fortspinnungsmotiv in Imitation durch alle Stimmen geführt (T. 17–24).

⁷⁷ Der sukzessive Stimmeneinsatz mit Sekundmotiv von Takt 75 resp. 77 erinnert ebenso an die satzeröffnenden Takte 1–2.

alle Stimmen bis auf den Schlußton E im Cello – auf Quint- und Grundton der Tonart angebracht wirkt dies als Relikt einer Fugenimitation.

Auch diese Analyse soll nicht suggerieren, eine Komposition wie Beethovens *Adagio* aus opus 59,2 ließe sich ausschließlich auf kontrapunktische Arbeit reduzieren. Für diesen Satz ist durch Czerny folgender außermusikalischer Entstehungsfaktor überliefert:

Das *Adagio*, im 2^{ten} Rasoumowskyschen Quartett [...] fiel ihm ein, als er einst den gestirnten Himmel betrachtete und an die Harmonie der Sphären dachte.⁷⁸

Es bleibe hier dahingestellt, inwieweit die Assoziation von „Harmonie der Sphären“ zu diesem *Adagio* auf dessen Konzeption durch Beethoven oder nur auf dessen Rezeption durch Czerny zurückgeht. Für die historischen Bezüge dieses Satzes bleibt relevant, daß hier die pythagoräische Idee einer Sphärenharmonie in Verbindung mit einem Werk auftritt, dessen kontrapunktischen Komponenten sich auf eine *prima prattica* rückbeziehen. Die Anwendung einer mit pythagoräischem Gedankengut verknüpften historischen Kompositionstechnik konnte für Beethoven naheliegen, wenn es darum ging, eine „transmusikalische“ Idee von „Sphärenharmonie“ zu repräsentieren. Traditionelle Formen und Techniken wie Choral und Kontrapunkt mussten aber dazu von Beethoven kaum äusserlich herbeizitiert werden – sie sind durch die Studien nach *Gradus* vielmehr so weit in Beethovens Stil integriert, daß sie ganz unterschiedliche formale und inhaltliche Prozesse mittragen können.

Die Czerny-Aussage suggeriert, daß auch zur Entstehung eines kontrapunktreichen Satzes wie dem *Adagio* aus op. 59 Nr. 2 für Beethovens Komponieren „Einfall“, „Ausführung“ und „Ausdruck“ selbstverständlich zusammengehen. Eine ähnliche Auffassung läßt sich aus einem eigenhändigen Brief des Komponisten an seinen Schüler Erzherzog Rudolph von Österreich herauslesen:

[...] fahren E.K.H. nur fort, besonders sich zu üben, gleich am Klawier Ihre Einfälle flüchtig kurz niederzuschreiben, hiezu gehört ein kleines Tischgen an's Klawier. Durch d.g. wird die Phantasie nicht allein gestärkt, sondern man lernt auch die entlegensten Ideen augenblicklich festhalten; ohne Klawier zu schreiben ist ebenfalls nöthig, u. manchmal eine einfache Melodie, Choral mit einfachen und wieder mit verschiedenen Figuren nach den Kontrapunkten u. auch darüber hinaus durchführen, wird E.K.H. sicher kein Kopfwehe verursachen, ja eher, wenn man sich so selbst mitten in der Kunst erblickt, ein großes Vergnügen – nach u. nach entsteht die Fähigkeit gerade nur das, was wir wünschen fühlen, darzustellen, ein dem Edlern Menschen so sehr wesentliches Bedürfnis ...⁷⁹

⁷⁸ Cit. in: Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethoven's Leben*, übers. Herrmann Deiters, bearb. Hugo Riemann, Leipzig 1922, ii,532.

⁷⁹ Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel, Gesamtausgabe*, i–vi, ed. Sieghard Brandenburg, München 1996, (infra: Beethoven, *Briefwechsel*)v,165 (Brief Nr. 1686, datiert 1.7.1823 – dieser vielzitierte Abschnitt bleibt vom Herausgeber unkommentiert).

Stammt dieses Schreiben auch erst vom 1. Juli 1823, so konnte sich Beethoven darin doch auf ein Unterrichtsverhältnis beziehen, das sich bis dahin über zwei Jahrzehnte entwickelt hatte.⁸⁰ Gerade der Unterricht seines einzigen langjährigen Kompositionsschülers veranlaßte auch eine theoretisch-pädagogische Auseinandersetzung mit *Gradus*. Darin konkretisierte sich 1809 eine Zusammenstellung von Unterrichtsmaterial für Erzherzog Rudolph: Neben „Materialien zum Generalbass“ enthält sie eine eigene „Einleitung zur Fuxschen Lehre vom Kontrapunkt.“⁸¹ Wie Haydns *Elementarbuch* beschränkt sich Beethovens Text auf eine pragmatische Kompilation aus aktuellen Schriften zur Kompositionslehre mit der Methode von Fux als Hauptgrundlage: Exzerpte aus Mizlers *Gradus*-Ausgabe sind um Zitate aus Schriften von C. Ph. E. Bach, D. G. Türk, J. Ph. Kirnberger und J. G. Albrechtsberger erweitert.⁸² Wie Haydn hält Beethoven z. B. für den Kontrapunkt an modalen *cantus firmi* fest – trotz seiner stilistisch moderneren Studien bei Albrechtsberger.

Im obigen „Unterrichtsbrief“ unterscheidet Beethoven für das Komponieren zwischen einer Skizzierpraxis „am Klawier“ und einer Kontrapunktpraxis „ohne Klawier.“ Eine instrumental motivierte „Eingebungskunst“ steht neben einem satztechnisch orientierten „Kunsth Handwerk“ – quasi eine *seconda prattica* von Beethovens pianistisch geprägtem Personalstil neben einer nach Fux an der *prima prattica* orientierten „regelmäßigen Komposition.“ Doch „die Fähigkeit gerade nur das, was wir wünschen fühlen, darzustellen“ entsteht laut Beethoven aus beiden Arbeitsweisen. Wie bereits bei Fux ist der Gegensatz von „genereller Technik“ und „individuellem Stil“ im dynamischen Prozess des Komponierens selbst aufgehoben. Beethoven charakterisiert ein Komponieren im Spannungsfeld zwischen *inventio* und *elaboratio* und faßt diese Tätigkeit – „wenn man sich so selbst mitten in der Kunst erblickt“ – als Kunst im traditionellen Sinne von *ars/téchné* auf.

Im *Adagio* aus opus 59 Nr. 2 folgt die Entwicklung des Hauptthemas innerhalb einer Sonatenhauptsatz-Form jenem im „Unterrichtsbrief“ formulierten Konzept, „eine einfache Melodie, Choral mit einfachen und wieder mit verschiedenen Figuren nach den Kontrapunkten u. auch darüber hinaus“ durchzuführen. Dieser Rückgriff auf eine von Fux anhand einer *prima*

⁸⁰ Der Unterricht begann im Winter 1803/4 und ist bis in den Dezember 1824 belegt, er war teilweise sehr unregelmässig, teilweise ebenso intensiv.

⁸¹ Mit Beethovens eigenen Kontrapunktübungen, Teil von Wien, GdM MS autograph 75, transkribiert in: Gustav Nottebohm, „Generalbass und Compositionslehre betreffende Handschriften Beethoven's und J. R. v. Seyfried's Buch ‚Ludwig van Beethoven's Studien im Generalbass, Contrapuncte' u. s. w.“, *Beethoveniana, Aufsätze und Mittheilungen*, Leipzig-Winterthur 1872. 154–203, (im Folgenden: Nottebohm, *Beethoveniana*); diskutiert in: Mann, „Beethoven's studies“, 225–226.

⁸² Nottebohm, *Beethoveniana*, 162.

prattica vermittelten Methode tritt mit der Assoziation einer *musica mundana* auf. Die Intention, „gerade nur das, was wir wünschen fühlen, darzustellen“, findet ihren Ausdruck darin, daß Beethoven für den Vortrag dieses „Molto Adagio“ eine *espressivo*- Spielweise verlangt und dazuschreibt: „Si tratta questo pezzo con molto di sentimento“.

Zum „Heiligen Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart“ aus Beethovens opus 132

Im langsamen Satz des Streichquartetts op. 132 von 1825 führte Beethoven noch einmal einen *cantus firmus* mit fortschreitenden Gattungskontrapunkten durch. Tempo- und Vortragsangaben entsprechen opus 59 Nr. 2 mit „Molto adagio“ und „Mit innigster Empfindung“ und in vergleichbarer Weise ist auch ein biographischer Bezug zur Entstehungszeit des Quartetts überliefert: Beethovens Arbeit am opus 132 wurde durch eine längere Krankheit unterbrochen, was als Motiv in die Satzidee und -bezeichnung mit einfloß – das *Adagio* ist ein „Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart“. Dieser religiös und musikalisch archaisierende Titel verursachte eine vielfältige Suche nach historischen Modellen für den Choral „in der lydischen Tonart“: Gattungsbezüge zur Choralbearbeitung barocker Organistenpraxis (insbesondere J. S. Bachs) wurden hergestellt, direkter noch auf Zitate aus gregorianischen Gesängen oder auf Modelle in polyphonen Werken Palestrinas spekuliert, auch die Wiederaufnahme einer eigenen Idee von 1818 für ein archaisierendes „Adagio Cantique“ wurde vermutet. Erst Sieghard Brandenburg verband eine Erforschung des historischen Hintergrundes des „Dankgesangs“ mit einer Untersuchung der Kompositionsskizzen⁸³ und relativierte resp. eliminierte dadurch diese bisherigen Theorien und Spekulationen weitgehend.

In den Skizzen zum „Dankgesang“⁸⁴ sind auf einer ersten Entwicklungsstufe ein choralartiges Thema in F-dur und freie Zwischenspiele resp. Kontrastteile dazu notiert.⁸⁵ Erst nach dem Entwurf von mehreren Satzalternativen ganz anderer Form und anderen Inhalts kehrt Beethoven zu dieser Choral-Idee zurück. Auf einer zweiten Entwicklungsstufe konkretisieren sich nun bereits die modale Zentrierung auf F, die Entwicklung gebundener Choralzeilen mit melodisch freien (noch einstimmigen) Zwischenspielen und die Satzbezeichnung als „Dankgebeth“.⁸⁶ Die Modus-

⁸³ Sieghard Brandenburg, „The historical background to the ‚Heiliger Dankgesang‘ in Beethoven’s A-minor quartet op. 132“, *Beethoven studies*, 3, ed. Alan Tyson, Cambridge etc, 1982, 161–191 (infra: Brandenburg, „Historical background to op. 132“)

⁸⁴ Insbes. MS Bonn, Beethovenhaus, NE 47 (SBH 680), sog. „de Roda“-Skizzenbuch.

⁸⁵ Brandenburg, „Historical background to op. 132“, 163ss. („de Roda“-Skizzenbuch fols 2v–3r).

⁸⁶ Op. cit., 166– („de Roda“-Skizzenbuch, fols 6r, 5v, 6v und 7r [Brandenburgs Reihenfolge]).

bezeichnung „lydisch“ findet sich erst in der *Adagio*-Überschrift des vollständigen Quartett-Autographes.⁸⁷

Brandenburg schließt aus dem Qualitätssprung zwischen den ersten beiden Entwicklungsstufen der Choral-Idee und aus der weiteren Entwicklung der Skizzen bis zur Endfassung des „Dankgesangs“,

that Beethoven made a new (and no doubt more purposeful) attempt to come to terms with the subject of chorales, modes and ancient and modern church music, either by recalling to mind what he had read or heard earlier, or by embarking on a new study of the relevant literature.⁸⁸

Er stützt diese Hypothese auf die Diskussion alter und neuer Kirchenmusik in zeitgenössischen Orgelschulen und Musikzeitschriften ab, die Beethoven zugänglich waren. Hauptsächlich anhand von Daniel Gottlob Türk's *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten: ein Beytrag zur Verbesserung der Musikalischen Liturgie* (Halle, 1787) wird demonstriert,

how strongly Beethoven was bound to contemporary thinking in the „Heiliger Dankgesang“ – even where he was apparently imitating earlier music in a historicising way – and how he converted it to his own purposes.⁸⁹

Tatsächlich stellt Brandenburg beachtliche Korrespondenzen zwischen zeitgenössischen Kirchenmusik-Konzepten und Komponenten von Beethovens „Dankgesang“ her. Diese Parallelen reichen von der Aufführungspraxis („Molto adagio“ als Tempo, C-Signatur für Metrum sowie Dynamikwechsel in der Begleitung der Choräle) über Improvisations-/Kompositionspraxis der Organisten (freie oder gebundene Zwischenspiele zu Choralzeilen, variierte Begleitung der Choralstrophen, homophone Harmonisierung, polyphone Bearbeitung der Choräle beim Prae-, Inter- resp. Postludieren) bis zur Vorliebe für modale Melodien und zum Postulat einer Vortragsweise „mit innigster Empfindung“.⁹⁰

Beethovens eigene Ausbildung sowohl in Bonner kirchenmusikalischer Praxis als auch in Wiener kontrapunktischen Studien bleiben durch Brandenburg nur beiläufig erwähnt.⁹¹ Doch gerade die primäre Entwicklungslinie traditioneller Kontrapunkt-Praxis nach Fux und ihre Verwurzelung in einem historischen Stil führen auf einem direkteren Weg an tragende Kompositionsverfahren Beethovens im „Dankgesang“ als eine suggerierte ad hoc-Konsultation theoretischer Sekundärliteratur zur Kirchenmusik heran. Bei aller stilistischen Modifikation lassen sich die drei „Molto adagio“-Teile

⁸⁷ Op. cit., 167.

⁸⁸ Op. cit., 170.

⁸⁹ Op. cit., 172.

⁹⁰ Op. cit., 170.

⁹¹ Op. cit., 175 zu „Lamentationes“, 176 zu Gattungskontrapunkt und 190 zu Choralfuge.

des „Dankgesanges“⁹² weiterhin mit Beethovens eigenen Worten als Durchführung einer „einfachen Melodie, Choral mit verschiedenen Figuren nach den Kontrapunkten u. auch darüber hinaus“ beschreiben: Auf den Choral nach der 1. Gattung (T. 1–24 resp. –30) folgt eine Choralvariation (T. 85–114), die sich an der 4. Gattung orientiert. Die fugierte und fragmentierte Entwicklung der ersten Choralzeile im dritten *Adagio*-Teil (T. 169–211) stützt sich auf das Gerüst einer Choralfuge.⁹³

Für den Choral steht seit der ersten Eintragung in das „de Roda“-Skizzenbuch der fünftönige Kopf im Außenstimmensatz fest.⁹⁴ Die Weiterentwicklung zum definitiven Umfang der ersten Choralzeile ist mit jenem Prozess vergleichbar, wie Beethoven *cantus firmi* seiner Kontrapunktübungen zum 3. Hauptthema des *Finales* von opus 23 umgeformt hatte (cf. Bsp. 6d, 6g et 6h). Die Choralthemen im Violinsonaten-Finale und im Quartett-*Adagio* gehören einem gemeinsamen Typus an: Eine erweiterte *Drehfigur* um F im Diskant wird vierstimmig nach der 1. Fuxschen Gattung (mit konsequenter Gegenbewegung des Basses) durchgeführt:

Molto Adagio.

⁹² Mit zwei zwischen die Choralteile eingefügten *Andante*-Kontrastteilen („Neue Kraft fühlend“) hat das *Adagio* eine fünfteilige Form vergleichbar mit derjenigen des *Adagios* der 9. Sinfonie (beendet 1824, veröffentlicht 1826).

⁹³ Das „u. darüber hinaus“ in Beethovens Brief an Erzherzog Rudolph kann einerseits ein Verlassen des Gattungskontrapunktes zugunsten einer freien Durchführung des Chorals aufgefasst werden – so wirkt z.B. die Generalbasschromatik in der Coda von op 59,2,ii. Andererseits wird hier in op.132 der *cantus firmus* der 1. Choralzeile nach den Gattungskontrapunkten des Chorals und der Choralvariation „darüber hinaus“ nach dem „fugierten Kontrapunkt“ durchgeführt. Beethovens kontrapunktische Weiterentwicklung des Chorals in einer Choralfuge folgt dem Fortschreiten der *Gradus*-Methode von der Kontrapunkt- zur Fugenlehre.

⁹⁴ Die Skizzen schwanken anfangs noch zwischen Vierteln und Halben als rhythmische Hauptebene für den Choral.



Bsp. 8a: Beethoven, op. 132, iii, 1-10, (cf. Bsp. 6d).

Die Tonfolge der 1. Choralzeile war erst im Verlauf der Skizzen um die Schlußtöne $f_1-g_1-f_1$ erweitert worden (T. 6-7). Diese Clausula-Figur erhält im ganzen *Adagio* eine motivische Eigenfunktion und tritt darin auf allen rhythmischen Ebenen des Satzes auf:⁹⁵ Auf Viertelebene diminuiert kommt sie im imitatorischen Vorspiel⁹⁶ zur ersten Choralzeile vor (1. Vln., T. 2-3), in den weiteren Zwischenspielen zum Choral jeweils innerhalb der diminuierten Abspaltung der letzten 5 Töne der 1. Zeile (zuerst 1. Vln. T. 7-8).

In der Choralvariation führen Cello und Viola die rhythmische Neufiktion aus dem Vorspiel auf Achtel-Ebene unter dem *cantus firmus* in der 1. Violine weiter. In der 2. Violine sind dazu synkopierende Halbe nach der vierten Kontrapunktgattung gesetzt – ab der zweiten Choralzeile konsequent:



⁹⁵ Im Bass wird die Sekundwendung c-d-c Ansatzpunkt für parallele Entwicklungen (T. 4-5 mit einer ersten Diminution T. 9; cf. ex. 1: T. 1-5).

⁹⁶ Cf. ex. 7a, T. 1-2.

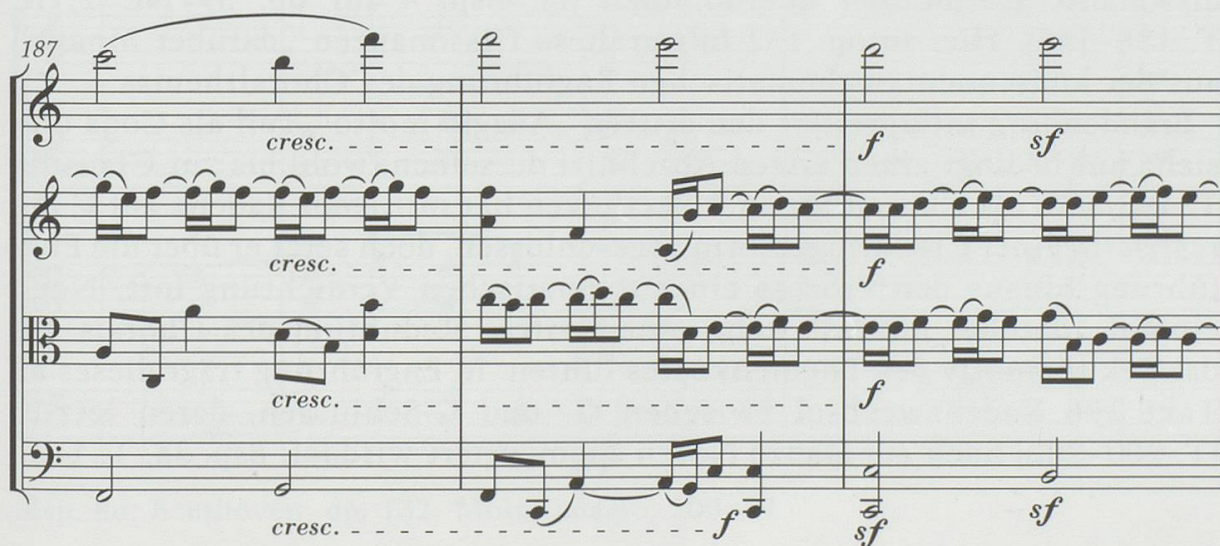


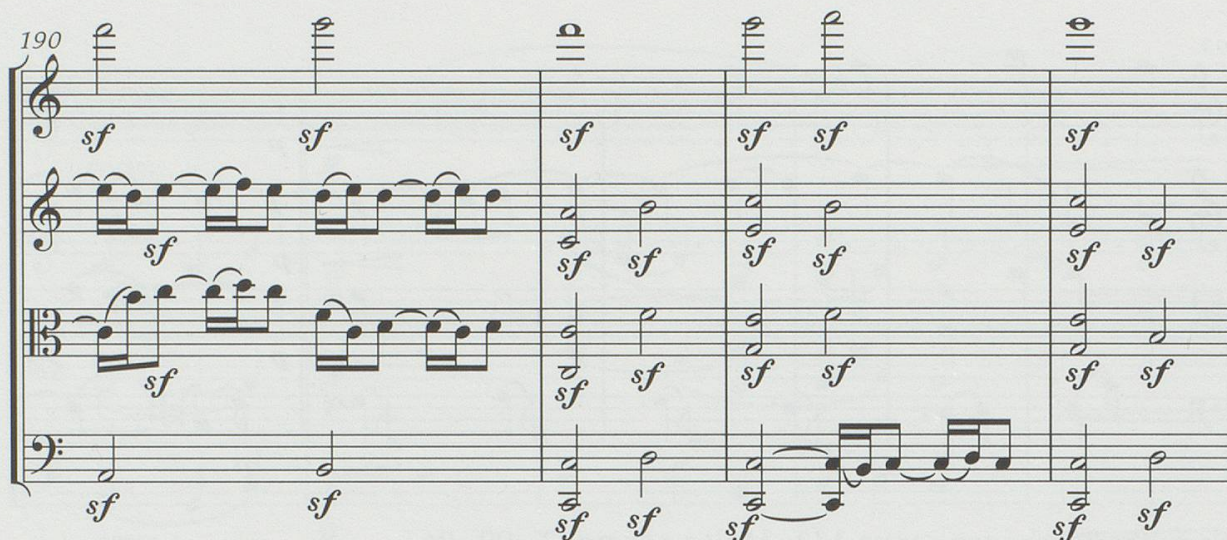
Bsp. 8b: Beethoven, opus 132, Molto adagio, T. 90–96.

In der Choralfuge wird die erste Zeile des Chorals entsprechend durchgeführt, wie bereits in Gradus wenige Anfangstöne eines *cantus firmus* als Fugenthema genutzt wurden. Beethovens Choralfuge hat drei Entwicklungsabschnitte:

- Mit dem Imitationsabstand nach vier Halben setzt die erste Durchführung (T. 169–182) bereits bei der zweiten Entwicklungsstufe (*semirestrictio*) einer Fux-Modellfuge ein. Die Choralzeile bricht jedoch jeweils vor der Clausula-Figur ab.

- Die zweite Durchführung (T. 183–194) verläßt einen nochmaligen Imitationsansatz in *semirestrictio* (Vc. T. 184ss zu 1. Vln. T. 186) zugunsten einer Engführung (*restrictio*) mit 2 Halben Imitationsabstand (Vln. 187s. zu Vc. 188):





Bsp. 8c: Beethoven, *Molto adagio*, opus 132, T. 187–193.

Die weitere rhythmische Diminution der Vorspiel-Bewegung auf Achtel/Sechzehntel wird wie in der Choralvariation unter dem *cantus firmus* fortgeführt. So basiert die Kontrapunktik in der Choralfuge ein weiteres Mal auf der Kombination eines Thema(teile)s (hier der Clausula-Figur des Choral) mit seiner eigenen Diminution (cf. Bsp. 1, 2d, 3b).⁹⁷ Auch die erweiternde Sequenzierung der Clausula-Figur tritt hier auf (1. Vln T. 192–193 aus 190–191, cf. Bsp. 1: T. 22–24 bassus).

In der Choralfuge treten zunehmend Dissonanzschärfungen des vierstimmigen Satzes auch unmittelbar auf der Halbe-Ebene des *cantus firmus* auf (T. 189–193). In der *Adagio*-Coda aus op. 59 Nr. 2 hatten noch chromatisierende Generalbassakkorde die Pointierung des Choralthemas durch dissonante Harmonien übernommen (cf. Bsp. 4 für op. 59 Nr. 2, ii, T. 138–145). Hier in op. 132 folgen diese Dissonanzen „darüber hinaus“ aus der konsequenten thematischen Engführung des Choralthemas.

Brandenburg interpretiert den dritten „Adagio molto“-Teil als Coda und sieht nur bedingt einen ersten Abschnitt derselben (wohl bis zur Clausula T. 193/194) als Choralfuge an.⁹⁸ Beethoven hat mit jener Kadenz auf C die *restrictio* einer Choralfugenform abgeschlossen, doch setzt er über die Engführung hinaus den Prozess einer thematischen Verdichtung fort. Noch einmal „darüber hinaus“ kann eine weitere Reduktion des Choral auf das Sekundmotiv des Themenkopfes führen. In Engführung trägt dieses ab Takt 196 Kadenzwechsel zwischen G- und C-Schlüssen, deren letzter (T. 200–202) noch auf Ganze Noten augmentiert wird (cf. Bsp. 3a, T. 1–2):

⁹⁷ Das Achtel/Sechzehntelmotiv ist um einen Ton vor der Clausula rückerweitert, es entsteht wiederum eine Fux'sche *Drehfigur*.

⁹⁸ Brandenburg, „Historical background to op. 132“, 185 nennt den 3. „Adagio molto“-Teil: „[a] freer (two section) chorale postlude“; und relativiert (op. cit., 190n und 191) die Relevanz der „Choralfuge“ für dessen Form.

199

cresc. rf p

cresc. rf p

cresc. rf p

cresc. rf p

203

207

cresc. p più p pp

cresc. p più p pp

cresc. p più p pp

cresc. p più p pp

Bsp. 8d: Beethoven, op. 132, Molto adagio, 200–21.

Der „Dankgesang“ hat an dieser Stelle die Reduktion auf den ersten Sekundschritt der Chormelodie erreicht. Von diesem „toten Punkt“ aus stellt eine schrittweise Erweiterung dieses Themareliktes (T. 201ss.) die erste Choralzeile melodisch wieder her: In den letzten sechs Takten (206–211)

tastet sich die 1. Violine – zwischen Gangarten in Halben, Vierteln und Ganzen⁹⁹ schwankend – an die ursprüngliche Drehfigur der ersten Choralzeile heran und führt bis zu deren Abschluß in Form einer verwandelten Clausla-Figur zurück.¹⁰⁰

Für die Repräsentation eines archaischen „Dankgesanges“ durch einen historisierenden Stil mag sich Beethoven während der Arbeit am opus 132 an Theorien und Praktiken zeitgenössischer Kirchenmusik orientiert haben. Er mag auch Modelle derselben für das *Adagio* übernommen haben – in der kompositorischen Konkretisierung des Satzes verdichtet sich aber noch einmal die über drei Jahrzehnte assimilierte und transformierte Kontrapunktik nach Fux. Beethoven und seine kirchenmusikalischen Zeitgenossen stehen viel eher in einem gemeinsamem Bezug zu Traditionen einer in *Gradus ad Parnassum* vermittelten *prima prattica*. Die Theorien von Autoren wie Türk wirken wohl nur sehr äußerlich oder indirekt auf einen Kompositionsstil Beethovens, der selber seit seinen ersten Wiener Werken die historisch verwurzelte Fuxsche Kontrapunktik progressiv in seine eigene *seconda prattica* integrierte. Die bereits im *Adagio* von op. 59 Nr. 2 bewährten Entwicklungstechniken für einen Choral nach der Fuxschen Methode hatten für das *Adagio* in opus 132 tiefgreifendere und weitreichendere kompositorische Konsequenzen als „mögliche Prototypen in theoretischen Schriften“ zur Kirchenmusik.

Eine „Romantische LebensBeschreibung“ des Kontrapunktikers Beethoven

Welchen Stellenwert hatte die Methode von Fux im Selbstverständnis Beethovens um 1825? Wie faßte dieser – quasi rückblickend – seine musikalische Aneignung einer kontrapunktischen Satztechnik nach *Gradus ad Parnassum* auf? In einem Brief Beethovens an den Schott-Verlag in Mainz, datiert „Vien am 22ten Jenner 1825“, ¹⁰¹ gibt es eine aufschlußreiche Stilisierung einer Tradition und Transformation Fuxscher Kontrapunktik – in der Form einer Satire auf Tobias Haslinger:

[...] – hier folgen ein paar *Canones* für Ihr Journal – noch 3 andere folgen – als beylage einer *Romantischen* LebensBeschreibung des Tobias Haßlinger allhier in drei Theilen erster Theil – Tobias findet sich als Gehülfe des Berühmten Sattelfesten *Kapellmeisters Fux* – u. hält die Leiter zum *Gradus ad Parnassum*. dessel[ben.] Da er nun zu schwanken aufgelegt, so verursacht er durch ein rütteln und schütteln derselben, daß mancher, welcher schon ziemlich empor gestiegen, jählings den Hals bricht etc nun emphielt er sich unserm Erdklumpen u. kommt wieder zu Zeiten *Albrechtsbergers* an's Tageslicht +2ter Theil+. die schon

⁹⁹ Schlussberuhigung auf ganztaktige Bewegung (T.209–211, cf. ex. 1: tenor T. 27–30)

¹⁰⁰ Für den ruhenden Schlussakkord $f_3-a_3-f_3$ statt $f_3-g_3-f_3$.

¹⁰¹ Beethoven, *Briefwechsel*, v, 9–13, Brief Nr. 1925, (mit Abb. des Autogr. der Canons WoO 187 und WoO 180).

vorhandene *Fuxische Nota cambiata* wird nun gemeinschaftlich mit A[lbrechtsberger] behandelt, die Wechselnoten auf's äußerste auseinandergesetzt, die Kunst Musikal.[ische] Gerippe zu erschaffen wird auf's äußerste getrieben etc – Tobias spinnt sich nun neuerdings als Raupe ein, u. so daraus entwickelt er sich wieder, u. erscheint zum 3-tenmahl auf dieser welt 3-ter Theil. die kaum erwachsenen Flügel eilen dem *paternostergäßel* nun zu, er wird *paternostergäßlerischer Kapellmeister*, die schule der Wechselnoten Dur[ch]gegangen, behält er nichts davon, als die Wechsel, u. so schafft er seinen JugendFreund u. wird endlich Mitglied mehrerer inländischen geleerter Vereine etc. wenn sie ihn darum bitten, wird er schon erlauben, daß diese LebensBeschreibung heraus komme. –

Eiligst u. Schleunigst der Ihrige
Beethoven“¹⁰²

Direkte Bezüge zur Person Haslingers schienen Beethoven für seine Satire nur vordergründig zu interessieren.¹⁰³ Tobias Haslinger war 1810 als Gehilfe in den Wiener Musikalienhandel eingetreten; anfangs veröffentlichte er hier auch noch Eigenkompositionen. Als Mitarbeiter und schließlich Nachfolger von Anton Steiners Firma am Paternostergässchen wurde er bald Hauptkontaktperson für Beethovens Wiener Verlagsverhandlungen. Zwischen ihm und Beethoven entwickelte sich ein freundschaftlicher Umgang mit humorvoll anspielungsreicher Geschäftskorrespondenz. Haslinger verstand es, auch mit qualitätsvollen Notenpublikationen Geld zu machen – seit 1814 lief z. B. die Verlagsreihe *Musikalischer Jugendfreund für das Pianoforte mit und ohne Begleitung und zu vier Händen*. Ebenso erfolgreich erwarb er Funktionen im Wiener Bürger-, Zunft- und Vereinswesen, insbesondere auch in musikalischen Institutionen. Zu Spannungen zwischen Beethoven und ihm kam es u. a. im Zusammenhang mit dem Scheitern einer Wiener Werkausgabe – unmittelbar vor der Haslinger-Passage bemüht sich Beethoven im oben zitierten Brief um eine auswärtige Gesamtausgabe seiner Werke bei Schott.

Hintergründig wirkt die Haslinger-Satire eher als eine ironische Selbstdarstellung Beethovens als Kontrapunktiker – projiziert auf die zum Kapellmeister stilisierte Figur seines Verlegers. Beethoven beabsichtigte damit offenbar, den vertrauteren Wiener Verleger zugunsten von Schott als potentielltem Mainzer Verleger einer Beethoven-Gesamtausgabe herunterzuspielen. Persönlich pointierte Kanons mit Begleitbrief zu übersenden war eine Gepflogenheit Beethovens, die er im Kontakt mit Haslinger entwickelt hatte. Hier scheint ein solcher Brief an die falsche Adresse gerichtet zu sein – von der eigenmächtigen Publikation dieser „Romantischen

¹⁰² Op. cit., 10–11.

¹⁰³ In der folgenden Zusammenstellung einschlägiger biographischer Informationen zu Haslinger sind die für die Beethoven-Satire relevanten Stichworte kursiv hervorgehoben – cf. die Anmerkungen zum oben zitierten Brief Nr. 1925 in op. cit., 11–13 und Artikel „Haslinger“ in *New Grove*, London 1980.

Lebensbeschreibung“ in Schotts *Cäcilia*¹⁰⁴ distanzierte sich Beethoven denn auch in aller Form.¹⁰⁵ Für Haslinger hingegen konnte Beethoven laut einem Brief vom 10. September 1821 sogar in einem Traum einen Kanon verfassen¹⁰⁶ – auf einer imaginären Weltreise bis ins heilige Jerusalem. In ihrem spielerischer Umgang mit „regelmäßiger Komposition“ schlechthin sind solche Kanons indirekt auch Probestücke kontrapunktischer Fertigkeit.

In der Haslinger-Satire ironisiert Beethoven die Geschichte seiner eigenen Kontrapunktstudien nach der Fux-Methode und verfaßt dazu beiläufig ein paar Kanons quasi als kontrapunktische Kunststückchen für einen musikalischen Tagtraum. Erinnerungen an Beethovens Studienzeit von 1792–95 sind bis in erstaunlich präzise Details präsent und mit nachtwandlerischer Sicherheit in den „eiligst und schleunigst“ verfaßten Brief eingearbeitet.¹⁰⁷

Beethoven arbeitete – wohl schon während seiner Studien bei Haydn – mit Mizlers *Gradus*-Übersetzung. Darin charakterisiert „des Verfassers Vorrede an den Leser“ die Methode auch bildhaft auf den Titel bezogen als „Leiter zu dem Gipfel dieser Wissenschaft“. Bei Beethovens Lehrerwechsel zu Albrechtsberger war gleich als erstes die Figur der *Nota Cambiata* behandelt worden.¹⁰⁸ Beethoven hatte sich in seinen Kompositionsübungen eng nach Vorgaben methodischer Themen und Formgerüste Albrechtsbergers zu richten – er wurde also dazu angeleitet, „musikalische Gerippe“ zu erschaffen.

Es geht hier nicht darum, für Beethovens „LebensBeschreibung“ eine Eindeutigkeit aller Anspielungen zu suggerieren, da diese Satire – wie Beethovens musikalische Kompositionen – essentiell von der Vieldeutigkeit ihrer Assoziationen lebt. Für Beethovens Selbsteinschätzung seiner Kontrapunktik bleibt aber bedeutsam, wie in der Haslinger-Biographie die allgemeinere Entwicklung eines Musikers „in drei Theilen“ inszeniert ist: Der Kapellmeister durchschreitet in seinem Werdegang drei Entwicklungsphasen. Von Fux zu Albrechtsberger ist quantitativ ein historischer Zeitwechsel signalisiert. Qualitativ steht er sowohl für einen musikalischen Stilwandel als auch für einen methodischen Unterschied zwischen den

¹⁰⁴ *Cäcilia*, Heft 7 (April 1825), 205–206 (mit Kanons WoO 187 und WoO 180) abgebildet in Beethoven, *Briefwechsel*, vi, 127–128.

¹⁰⁵ Beethoven, *Briefwechsel*, Brief Nr. 2030.

¹⁰⁶ Op. cit., Brief Nr. 1439 (mit Kanon WoO 182).

¹⁰⁷ Cf. infra „Beethovens Studien bei Haydn und Albrechtsberger“.

¹⁰⁸ Beethovens Kritik an einer „Kunst Musikal. Gerippe zu erschaffen“ bezieht sich sicherlich auf die theoretische Systematik bei Albrechtsberger, reicht aber nicht unbedingt auf Fux zurück. Verrät Beethoven hier indirekt seine Anerkennung einer musikalisch überlegenen Dynamik der *Gradus*-Methode gegenüber anderen Ansätzen? Beethovens eigene Unterrichtsmaterialien für Erzherzog Rudolph orientierten sich ja (wie oben dargestellt) auch eher an Fux (und Haydn) als an Albrechtsberger.

beiden Kontrapunktschulen.¹⁰⁹ Für den dritten Lebensabschnitt hat der Kapellmeister seine Kontrapunktstudien vollendet. Er hat erfolgreich seine satztechnische, finanzielle und kompositorische Selbständigkeit erarbeitet und erhält dafür gesellschaftliche Anerkennung.

Den Wechsel vom einen zum nächsten Lebensstadium vollzieht Tobias jeweils in einer Verwandlung quasi durch Tod und Wiedergeburt. Insbesondere der Wandel vom Kontrapunktstudenten zum Kapellmeister ist mit Bildern aus der Tierwelt ausgedrückt. Auf das Erstarren in einem „Gerippe“ folgt die Verwandlung einer Raupe – wohl in einen Schmetterling. Der menschliche Individuationsprozess des Tobias wird durch eine tierische Verwandlung symbolisiert. Das musikalische Schaffen des Kapellmeisters ist offenbar demselben Wandel unterworfen – statt der „Musikal. Gerippe“ der Kontrapunktübungen entsteht nun die Komposition „Jugendfreund“. Beethovens Selbstverständnis seiner Kunst übernimmt für den Entstehungsprozess einer individuellen Komposition aus einer traditionellen Satztechnik die Idee einer Metamorphose.

Beethovens „Kunst Musikal. Gerippe zu erschaffen“

In seinem Brief vom Januar 1825 verriet Beethovens ironischer Distanzierungsversuch von Haslinger die humorvolle Affinität der beiden. Ebenso spricht darin die Parodie seiner Kontrapunktstudien von der weiterhin hohen Relevanz derselben für Beethovens Komponieren – dies gerade zur Entstehungszeit der stilistisch und strukturell kompromißlosen späten Quartette. Waren Details aus Beethovens Studienzeit noch nach drei Jahrzehnten in einer Satire genau wiedergegeben, so waren sie wohl in ihrer satztechnischen Funktion für Beethovens Komponieren nicht minder wirksam.

Ein an *Gradus* geübtes musikalisches Denken kann auch heute noch in Werken Beethovens wie op. 23, 59 Nr. 2 und 132 erkennen, wie stark Fuxsche Kontrapunktik unterschiedlichste Kompositionen durchdringen konnte. Gerade im op. 132 ist zu beobachten, wie Beethoven eine Kompositions-idee nach Fux – „einen Choral mit einfachen und wieder mit verschiedenen Figuren nach den Kontrapunkten und darüber hinaus durchführen“ – in ein eigenständiges *Adagio* verwandelte. Die „Kunst Musikal. Gerippe zu erschaffen“ konnte sich positiv als Formgerüst für individuelle thematisch-kontrapunktische Prozesse bewähren. Daß bis hierher über mehrere Werke Beethovens – aber auch schon Haydns – Fuxsche Topoi und Techniken mit jeweils neuen kompositorischen Konsequenzen entwickelt

¹⁰⁹ Fux/Mizler, *Gradus*, 196, nach Fux, *Gradus*, 279: „Quam ob rem studebis tu quidem, Josephe, suo tempore, omnium virium contentione novitati, & inventioni; nullatenus prosternendo regulas artis [...]“.

werden konnten, zeugt von dem in *Gradus ad Parnassum* vermittelten Potential einer musikalischen *varietas*. Die *Drehfigur*, um die sich das exemplarische Repertoire unsrer Analysen zentrierte, wirkt in diesen Werken beinahe als Symbol für jenes zentrale Stilprinzip der *prima prattica*. Beethoven und Haydn scheinen wie Fux in *Gradus* dieselbe Figur mehrmals wiederaufzugreifen, um gerade über gewisse kontrapunktische Konstanten hinaus unterschiedlichste strukturelle und formale Prozesse zu entwickeln. Bei Beethoven kristallisierten sich an ihr Satzideen mit zunehmend konkreteren historischen Bezügen – von der in einem Rondo durchgespielten kontrapunktischen Kunstfertigkeit in opus 23 über die Assoziation von „Sphärenharmonie“ zu einer Sonatenhauptsatz-Form in opus 59 Nr. 2 bis zu einem „Heiligen Dankgesang [...] in der lydischen Tonart“ in opus 132. Diese Entwicklung entspricht wohl zu einem gewissen Grade der wachsenden Tendenz zu historisierenden Formen in der Kunst seiner Zeit. Doch im Unterschied zu der oft durch ästhetische, idealistische oder religiöse Programme motivierten Musik der Frühromantik bewahrte sich Beethovens Stil durch seine Verwurzelung in einer Fuxschen *prima prattica* einen unmittelbaren kompositorischen Zugriff auf historische Musikformen und -techniken.

Beethovens kontinuierliche Transformation der Kontrapunktik nach Fux deckt sich mit der Auffassung vom Umgang mit „regelmäßiger Composition“, die Fux am Ende von *Gradus ad Parnassum* dem Lehrmeister Aloysius in den Mund legt. Dieser entläßt den bestandenen Kontrapunktstudenten Josephus mit dem Rat:

Derowegen kannst du dich, mein Joseph, zwar mit allen Kräften zu seiner Zeit auf die Erfindung neuer Dinge legen, keineswegs aber die Regeln der Kunst hintersetzen [...] ¹¹⁰

Und in der „Vorrede des Uebersetzers“ zur deutschen Ausgabe konnte Beethoven Mizlers Einschätzung der Fuxschen Methode nachlesen, welche wohl seinen eigenen kompositorischen Erfahrungen mit *Gradus ad Parnassum* am ehesten entsprach:

[daß] wenn ein Anfänger aus diesem Buche den Grund zur Regelmässigen Composition nicht leget, solcher wohl schwerlich in dieser Wissenschaft grosse Fortschreitungen machen wird. Wer hingegen solches wohl innen hat, der wird nicht nur ein reiner Componist sein, sondern er hat auch einen festen Grund, dass er darauf bauen kan, was er will.

¹¹⁰ Mann, „Haydn's Elementarbuch“, 7–8.